

Sommario

p. 2 *Ringraziamenti*

Hugo e la responsabilità del nuovo. Effetti di modernità nella lirica prima dell'esilio

5 Premessa

25 I. Lo scolaro, l'orfano, il rivoluzionario

59 II. Prove d'infanzia : emarginazione, ascesa, responsabilità. 1815-1817

98 III. Pregnanza storica, universo analogico. Hugo poeta moderno

126 IV. Libertà, rinuncia, rivelazione. Le poesie del dubbio (1835)

184 Conclusioni

Appendici

189 I. *Hernani / Ernani*: fra storie della lingua e codici diversi

212 II. Pluralità o unicità di Dio. *Dieu* cinque secoli dopo il *Paradiso* (*Pd* XXXIII,
46-145)

240 Bibliografia

Desidero ringraziare tutti coloro che hanno direttamente contribuito a rendere possibile o a facilitare il compimento di questa tesi : presso la biblioteca del Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze, per la loro competenza, efficienza e cortesia, la Dott.ssa Renata Martini e la Dott.ssa Cinzia Romagnoli ; la Prof.ssa Giulia Poggi e la Prof.ssa Hélène de Jacquelot du Boisrouvray che si sono succedute alla presidenza del Dottorato di Letterature Straniere Moderne ; il Professor Gianni Iotto per i consigli e la pazienza ; per il sostegno culturale, morale, pratico datomi durante il lavoro, Andrea Accardi, Federica Accorsi, Mariolina Bongiovanni Bertini, Giulia Bullentini, Aurélia Cervoni, Camille Chauvin, Federico Corradi, Andrea Del Lungo, Angela Di Benedetto, Eleonora Fortunato, Matilde Gagliardo, Carmen Gallo, Giusi Di Giugno, André Guyaux, Sophie Jankélévitch, Gioacchino Lanza Tomasi, Carlo Lauro, Iacopo Leoni, Guyette Lyr, Flavia Mariotti, Maurizio Melai, Francesco Pigozzo, Eugenio Refini, Matteo Residori, Giuseppe Samonà, Sandra Teroni, Chiara Tognarelli, Paolo Tortonese, Gabriella Violato, Emanuele Zinato.

Un ringraziamento speciale a Guido Accascina, Francesco Agnello, Susanna Alessandrelli Iotti, Paolo Amalfitano, Marina Colonna, Chetro De Carolis, Francesco Fiorentino, Jean-Marc Hovasse, Fabien Kunz, Silvia Lorusso Fiorentino, Dedella Orlando, Gianni Paoletti, Anna Rodolfi, Daniela Rothensee, Piero Toffano, Enrica Villari, Giuseppe Zaccagnini, Sergio Zatti.

Ringrazio infine i miei genitori che mi hanno assecondato e sostenuto durante tutto il percorso di studi, Stefano Brugnolo e Sara Pezzini senza i quali non avrei condotto a termine la ricerca.

*Ai miei genitori,
a Francesco*

Hugo e la responsabilità del nuovo.
Effetti di modernità nella lirica prima dell'esilio.

I step through origins
like a dog turning
its memories of wilderness
on the kitchen mat

Seamus Heaney

PREMESSA

Affogano le nazioni, crollano le torri, un caos
di lingue e colori, traumi e nuovi amori,
entra alla Bovisasca, spazza via il novecento
della solitudine maestra, del nostro verso
sospeso nel vuoto. Altre donne si aggirano
tra gli scarti del mercato, nella nuova miseria
di questo istante. Io siedo al caffè sottocasa,
guardo il paesaggio che fu di Sironi, in un solitario
dodici agosto, inizio a convocare le ombre...

Milo De Angelis (2005)

1.

Era il 2005 quando Francesco Orlando mi propose di lavorare sulle prime raccolte di Victor Hugo. Si trattava allora della mia tesi di laurea, di cui questa tesi dottorale costituisce un approfondimento e una continuazione. Nella tesi di laurea limitai il mio oggetto d'indagine alla produzione degli anni Venti, ad esclusione delle *Orientales* (1829). Mi limitai cioè alle *Odes et ballades*, la raccolta in cui il poeta riunì nel 1828, l'anno successivo alla *Préface* del *Cromwell*, i suoi primi dieci anni di produzione lirica dal 1818. Sulla base di quell'esperienza potei constatare direttamente quello che Orlando mi suggeriva : studiare il primo Hugo significava molto di più che studiare poesie di secondaria importanza, degne di interesse solo se considerate nella prospettiva delle piene realizzazioni estetiche degli anni successivi. La posta in gioco era molto più alta e riguardava problemi di ampia portata storico-letteraria. Rispetto alla tesi di laurea in questa tesi ho ampliato il corpus a tutta la produzione del cosiddetto *avant l'exil* : dal 1814 dei primi versi d'uno Hugo dodicenne, al 1840 di *Les Rayons et les ombres*, l'ultima raccolta

pubblicata sotto la monarchia di Luigi. Ma prima di spiegare le ragioni che presiedono a questo ampliamento credo sia necessario dare un'idea di quali fossero le implicazioni dell'importanza che Francesco Orlando attribuiva a quel periodo della poesia hugoliana che mi invitava a riconsiderare.

Un legame di derivazione diretta intercorre fra questo lavoro e il suo *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*.¹ È vero che quel libro si presenta soprattutto come uno studio specifico sulla letteratura dell'illuminismo maturo, dalle *Lettres persanes* in poi (nel titolo della prima edizione non figurava neppure il termine *barocco*), e che dunque non si tratta né di romanticismo né di Hugo. Tuttavia, l'impostazione felicemente multidisciplinare, le considerazioni teoriche e la prospettiva storica adottata hanno una portata che va molto al di là di quei limiti cronologici e di quella specifica letteratura.

Orlando affronta i testi illuministici interrogandosi sulla natura della loro indiscussa letterarietà. S'interroga sulla contraddizione che vede testi di riconosciuto valore estetico farsi alfieri di una razionalità che per altri versi mette apertamente in dubbio la legittimità stessa della letteratura. La questione è quella del persistere in essi di un'alta letterarietà a dispetto dell' « offensiva inflitta durante la maggior razionalizzazione dei tempi moderni alla libertà del linguaggio letterario ».² Il grande sfondo di tutto il libro è infatti l' « avvento storico di una razionalità nuova » che si realizza nella cultura occidentale a partire dalla fine del Cinque e l'inizio del Seicento, fino alla sua piena consacrazione anche politica con l'89.³

Ma che rapporto c'è fra tutto questo e la poesia di Hugo ? Lo si può capire meglio considerando il terzo capitolo del libro di Orlando, intitolato « Che la metafora può non essere la regina delle figure », il capitolo cui questa tesi deve di più. In esso la prospettiva si amplia, risalendo all'indietro – è eloquente in proposito la successione a ritroso dei termini *illuminismo* e *barocco* – verso l'inizio di tale processo, quando accanto alla nuova scienza splendono ancora i poeti, coetanei di Bacone e Galilei, del cosiddetto barocco. Il capitolo prende a oggetto le vicende, « in sede sia di pratica letteraria che di poetica »,⁴ della figura retorica presa a

¹ F. ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1996².

² *Ibid.*, p. 232.

³ *Ibid.*, p. 66.

⁴ *Ibid.*.

bersaglio dagli illuministi : la metafora, resa a loro sospetta quale corrispettivo, sul piano retorico e letterario, della cattiva logica, di quel dominio del principio di somiglianza, e dei suoi abusi non solo intellettuali, che sul piano ideologico essi combattevano quale espressione della tradizione religiosa.

Ripercorrendo le sorti della metafora dalla fine del Cinquecento a tutto il Settecento, Orlando mostra dapprima come la metaforicità sfrenata del cosiddetto Barocco, dopo avere incontrato solo riserve isolate durante l'apogeo di quel gusto (su per giù fra il 1580 e il primo trentennio del Seicento), finisca gradualmente per venire ripudiata nel corso del Seicento, fino ad arrivare al prodigio di Racine che dello strumento della metafora fa praticamente a meno. Orlando fa coincidere l'esito di questo processo col cosiddetto secolo senza poesia (su per giù dal 1680 agli anni Venti dell'Ottocento). Prima di concludere quel denso capitolo, lo studioso non manca di prospettare, come manifestazione dell'ingresso nella modernità, il tramonto del cosiddetto *style noble* decretato dal risorgere su nuovi presupposti dell'antico predominio della metafora. Il merito d'un tale ritorno del passato (di carattere però "avanguardistico") spetta a Hugo, il principale artefice del rinascimento lirico che si compie negli anni Venti a spese del linguaggio che aveva, un secolo e mezzo prima, soppiantato il gusto barocco. Se la sovranità della metafora trovava in epoca barocca ancora un fondamento ontologico nella religione, che il razionalismo laico stava via via screditando, nella modernità post-illuministica essa risorge, suggerisce Orlando, su tutt'altre basi :

senza nessun resto di fondamento ontologico, ma con una spinta rivendicativa tanto più forte in quanto assunta dalla letteratura in proprio.⁵

Nuova mentalità scientifica e scateneamento metaforico, affermazione progressiva della Ragione e persistenza di una alta letteratura, disincanto del mondo e ritorno di un nuovo metaforismo. Queste tre combinazioni non sono altro che manifestazioni specifiche della grande questione che Orlando affronta : la relazione tra le diverse forme che la letteratura prende nella storia e i processi di razionalizzazione del mondo. Da questo punto di vista le due grandi forme del

⁵ *Ibid.*, p. 127.

discorso letterario che si contrappongono direttamente nel corpus esaminato da Orlando, e che chiamiamo per semplificare, barocca e illuministica, sono investite di un valore esemplare : esse di fatto si comprendono sullo sfondo del tramonto della concezione religiosa del cosmo e dell'affermazione di un tipo di razionalità che da allora caratterizza il nostro mondo.

Nella letteratura barocca Orlando individua una forma di figuralità che chiama metasememica mutuando la categoria elaborata dal gruppo μ nella *Rhétorique générale*, in cui è ricompresa « tutta una famiglia di figure del linguaggio di cui la metafora è rappresentativa », ⁶ e cioè figure che « lascia[no] fuori questione sia la verità che la realtà ; gioca[no] invece con la lingua la quale ha ritagliato nella realtà i propri referenti e ne rimett[ono] in questione i ritagliamenti ». ⁷ Nella letteratura illuministica, in cui la regina delle figure non è più la metafora bensì l'ironia, egli individua invece un tipo dominante di figuralità metalogistica. Anche in questo caso si tratta di una definizione del gruppo μ che riguarda tutta una serie di figure di cui la più rappresentativa è appunto l'ironia. Diversamente dall'alterazione metasememica « l'alterazione ironica, e in genere metalogistica, lascia fuori questione la lingua rispettandone i ritagliamenti ; gioca invece con i referenti di realtà rendendo immancabilmente pertinente l'alternativa tra vero e falso, e sostituendo sistematicamente il falso – o, come la litote, il meno vero – al vero ». ⁸

A tutti gli effetti non si tratta solo delle caratteristiche di due stili storicamente ben determinati, ma è come se si trattasse di due universali del discorso letterario : il prevalere nelle varie fasi storiche dell'una o dell'altra opzione testimonia della risposta del discorso letterario alle istanze di razionalizzazione che caratterizzano le diverse epoche. Anche la risorgenza metasememica che Orlando prospetta ad inizio Ottocento è riconducibile a questa grande opposizione di portata metastorica, e anzi acquista così in profondità e ampiezza. Quello che secondo una visione molto vulgata era genericamente ricondotta ad una nuova fioritura dell'immaginazione e delle virtù creative del genio individuale, viene invece ripensato alla luce di una svolta epocale.

⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁷ *Ibid.*, p. 111.

⁸ *Ibid.*, p. 112.

L'adozione di una tale prospettiva di grande respiro ha due importanti ricadute. La prima, di cui mi accingo a parlare, è di ordine storico-letterario. Da tempo infatti si ritiene che il vero fondatore della modernità lirica sia Baudelaire ; ora, risituare tale momento fondante nella prima metà del secolo, al tempo degli esordi dei grandi romantici, comporta una revisione del concetto stesso di modernità lirica. L'altra ricaduta, di cui parlerò in un secondo momento, riguarda considerazioni interne alla suddivisione in fasi della produzione poetica hugoliana.

2.

Ripartiamo da una pagina proprio di Baudelaire. Si tratta dell'articolo ben noto dedicato per intero alla figura di Hugo che il poeta fece uscire nel 1861 sulla *Revue fantaisiste* :

... Victor Hugo représentait celui vers qui chacun se tourne pour demander le mot d'ordre. Jamais royauté ne fut plus légitime, plus naturelle, plus acclamée par la reconnaissance, plus confirmée par l'impuissance de la rébellion. Quand on se figure ce qu'était la poésie avant qu'il apparût, et quel rajeunissement elle a subi depuis qu'il est venu ; quand on imagine ce peu qu'elle eût été s'il n'était pas venu ; combien de sentiments mystérieux et profonds, qui ont été exprimés, seraient restés muets ; combien d'intelligences il a accouchées, combien d'hommes qui ont rayonné par lui seraient demeurés obscurs, il est impossible de ne pas le considérer comme un de ces esprits rares et providentiels qui opèrent, dans l'ordre littéraire, le salut de tous, comme d'autres dans l'ordre moral et d'autres dans l'ordre politique. Le mouvement créé par Victor Hugo se continue encore sous nos yeux. Qu'il ait été puissamment secondé, personne ne le nie ; mais si aujourd'hui des hommes mûrs, des jeunes gens, des femmes du monde ont le sentiment de la bonne poésie, de la poésie profondément rythmée et vivement colorée, si le goût public s'est haussé vers des jouissances qu'il avait oubliées, c'est à Victor Hugo qu'on le doit. [...]. Il ne coûtera à personne d'avouer tout cela, excepté à ceux pour qui la justice n'est pas une volupté.⁹

⁹Ch. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes* II, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, I, *Victor Hugo*, p. 131.

È stato scritto molto sulla questione dei rapporti fra i due poeti.¹⁰ Sulla base soprattutto del contrasto fra i « jugements publics, fort élogieux, et [...] les jugements privés, fort durs », non si è mai mancato di rimarcare la « duplicité » dell'atteggiamento di Baudelaire.¹¹ Non ho citato però quelle righe per entrare una volta di più nella questione. Sia perché la realtà complessa dei rapporti fra due poeti dalle situazioni tanto diverse è ricca di sottintesi più biografici che letterari ; sia e soprattutto perché chiedersi se Baudelaire ammirasse o detestasse Hugo è diventato da tempo, se non da sempre, un modo privilegiato per accreditare un'idea predeterminata e militante di modernità poetica.

Ho citato quella pagina perché credo che si debba semplicemente rileggerla cercando di prenderla il più possibile alla lettera. Riconsiderare cioè senza dietrologie di sorta un'idea che per Baudelaire sembra essere evidente come un dato di fatto, benché oggi essa non sia più così scontata. Durante la prima metà del secolo, un « rajeunissement » poetico ha determinato un atto fondativo di novità. Il poeta della modernità per eccellenza non si considera in rottura drastica quanto in continuità ideale e diretta con il « mouvement littéraire moderne », come definisce altrove il romanticismo,¹² inteso quale movimento d'avanguardia in cui il Bello assoluto prende vesti nuove aggiornate ai nuovi tempi.¹³ Riconsiderando a volo d'uccello la storia recente della poesia evoca quei « temps, déjà si lointains », per affermare la « royauté légitime » di Hugo quale fondatore : « le mouvement créé

¹⁰ Cfr. G. DOTOLI, *Baudelaire – Hugo. Une rencontre au bord de l'abîme*, in *Les Modernités de Victor Hugo*, éd. D. Elison et R. Heyndels, Fasano, Schena, Parigi, Pups, 2004, pp. 139-157 : « L'histoire des rapports entre Baudelaire et Hugo a déjà été tracée plusieurs fois, notamment surtout par Léon Cellier, dans son livre *Baudelaire et Hugo*, paru à Paris en 1970 chez Corti, et avant lui par Louis Barthou, en 1917 [*Victor Hugo et Baudelaire*, in *Autour de Baudelaire. "Le procès des Fleurs du mal"*, 1917], Paul Sauday et Fernand Vendérem en 1923, Maria Luisa Belleli en 1967, et par le grand spécialiste de Baudelaire Claude Pichois, à plusieurs reprises. Toute édition de l'œuvre de Baudelaire et toute biographie de sa vie affronte cette question », p. 139.

¹¹ C. PICHOS – J.-P. AVICE, *Dictionnaire Baudelaire*, Tusson, Charente, Du Lérot, 2002, "Hugo", pp. 227-231.

¹² *Théophile Gautier*, BAUDELAIRE, *Œuvres complètes* II, cit., 1976, p. 110.

¹³ In *Le Peintre de la vie moderne*, Baudelaire definisce il romanticismo secondo la modernità : « Qui dit romantisme dit art moderne », *ibid.*, p. 421. Se Baudelaire non parla di rivoluzione come Mendès ma di *rajeunissement* poetico, non è affatto a causa di una qualsivoglia prudenza limitativa nei confronti di Hugo ; è piuttosto perché utilizzare il termine rivoluzione nel regno del Bello assoluto equivaleva pressoché a un controsenso. Cfr. in proposito la precisazione che Baudelaire tiene a fare all'inizio dello stesso articolo su Hugo: « sa doctrine littéraire révolutionnaire, ou plutôt rénovatrice », *ibid.*, p. 130.

par Victor Hugo se continue encore sous nos yeux ». ¹⁴ Nemmeno nei suoi scritti privati più severi e umorali Baudelaire rinnega mai quest'idea.

Certo, potremmo cercare di snidare ambiguità perfino in questo articolo così riconoscitivo ed entusiastico che Pichois ha definito « le plus équitable » dei testi di Baudelaire su Hugo. ¹⁵ E non penso al sospetto di adulazione interessata che potrebbe nascere di fronte a paragoni che oggi possono sembrarci iperbolici fra Hugo e Shakespeare o Goethe : ¹⁶ all'epoca erano infatti all'ordine del giorno fra gli ammiratori del grande esiliato. Penso invece, per fare un solo esempio, alla distinzione fra gli ordini « littéraire », « moral » e « politique » cui Baudelaire ricorre verso la metà del passaggio citato : quando definisce Hugo come « un de ces esprits rares et providentiels qui opèrent, dans l'ordre littéraire, le salut de tous, comme d'autres dans l'ordre moral et d'autres dans l'ordre politique ». Si può senza dubbio sospettare che questa distinzione non dovette essere poi tanto gradita a Hugo. Bisogna infatti vederci qualcosa di più che l'intenzione di compiacere l'autorità imperiale, che di certo non avrebbe apprezzato un elogio incondizionato del grande avversario di Napoleone III. Molto più probabilmente bisogna leggere in quella distinzione l'espressione in filigrana del dissenso che Baudelaire nutriva nei confronti di Hugo su alcuni aspetti essenziali d'ideologia e di poetica. Mi riferisco naturalmente alla distanza che li separava nella maniera di concepire la natura umana e il progresso, quanto in quella di concepire l'autonomia della poesia rispetto all'esplicitazione della morale e dell'ideologia politica. È ben nota l'avversione di Baudelaire per un certo sentimentalismo progressista che considerava al limite della moralità. Ed è ancora più nota l'importanza che il poeta attribuiva, rifacendosi molto più a Poe e a Gautier che a Hugo, all'opposizione fra una poesia « utile » e una poesia che invece « n'a pas d'autre but qu'Elle-même » ¹⁷.

In ogni caso non sono le ambiguità nascoste che m'interessano qui, ma piuttosto quello che Baudelaire dice apertamente : non dovrebbe « coûter à personne d'avouer » che se in Francia si può godere dell'esistenza di una poesia

¹⁴ *Ibid.* p. 131.

¹⁵ *Ibid.*, p. 1140.

¹⁶ *Ibid.*, p. 133.

¹⁷ *Ibid.*, p. 113.

moderna « c'est à Victor Hugo qu'on le doit ».¹⁸ Oggi, per ironia della sorte, « non costerebbe a nessuno » affermare che la modernità poetica ha il suo fondatore proprio in Baudelaire.

Per quanto si riconosca l'importanza della cosiddetta lirica romantica, compresa grosso modo nel ventennio 1820-1840, resta che ad essa non è più riconosciuto un valore fondante. Da una parte, rimane un luogo comune che i « grandi romantici » siano gli artefici della rinascita lirica dopo il secolo, « senza poesia », della Ragione. Almeno a livello nozionistico nessuno nega alla lirica romantica il merito di aver emancipato la scrittura in versi dallo *style noble* e dalle restrizioni normative dell'estetica classicista : e di avere promosso l'espressione diretta e il *mot propre*, in nome d'una libertà tematica virtualmente senza riserve e del potere creatore dell'immaginazione. Inoltre, viene di solito riconosciuto ad essa il merito, in sostanza di natura ideologica piuttosto che estetica, di aver messo in primo piano l'espressione della sensibilità del soggetto, che questi sia sofferente dei limiti posti all'infinità sublime dell'anima, oppure slanciato, a dispetto dei limiti della realtà, verso l'infinito et l'Ideale.

D'altra parte, a sfavore della lirica anteriore alle *Fleurs du mal*, pesa un giudizio di valore che da estetico diventa anche storico-letterario. Al giudizio, pur sempre relativo, di scaduta leggibilità si accompagna la convinzione che nella poesia romantica gli elementi d'innovazione siano inferiori a quelli di tradizione : che essa cioè non costituisca tanto l'inaugurazione d'un nuovo linguaggio quanto piuttosto un'ultima versione, egocentrica e oratoria, effusiva e didascalica, dell'eloquenza premoderna. Prevale insomma la tendenza a privilegiare come momento di fondazione quella che in realtà non è che la seconda tappa modernista del secolo. Se si riconosce l'importanza della poesia romantica è soprattutto in senso debole, come il grande momento preparatorio della « sromanticizzazione » baudelairiana che segnerebbe l'inizio decisivo della vera modernità :¹⁹ l'idea di

¹⁸ Nella biografia di Victor Hugo di Jean-Marc Hovasse, si può leggere in proposito un passo molto significativo di una lettera di Banville a Hugo. Banville, che, sottolinea il biografo, era « le meilleur ami de Baudelaire », si rivolge a Hugo definendolo « Celui qui a tout créé dans l'art moderne », J.-M. Hovasse, *Victor Hugo. Tome II. Pendant l'exil I – 1851 - 1864*, Paris, Fayard, 2008, p. 455.

¹⁹ Alludo alla formula di Hugo Friedrich : « La poesia moderna è Romanticismo sromanticizzato ». La poesia di Baudelaire se definirebbe dunque come moderna a partire dal suo atto di deromanticizzazione, « Perciò la lirica dei suoi eredi si può chiamare : romanticismo

modernità poetica sembra essere inscindibile dal culto esclusivo dell'autonomia del Bello.²⁰

Ora, nessuno nega che Baudelaire e con lui altri giovani poeti abbiano fatto di tutto per negare, rovesciare e sostituire i poeti da cui erano stati preceduti, come scrive Paul Valéry nella sua *Situation de Baudelaire*.²¹ Ciò non significa però che la prima generazione non abbia avuto un ruolo fondante. La *Revue fantaisiste*, in cui fu pubblicato il saggio di Baudelaire, era stata fondata nel 1860 da Catulle Mendès. Quarant'anni più tardi, nel 1902, l'ex-parnassiano fu incaricato di redigere per il Ministro dell'Istruzione un *Rapport sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900*. Nella relazione al Ministro, Mendès ricorda la « rébellion contre notre romantisme désormais unifié ou, plutôt, universalisé en Victor Hugo » che la nuova generazione tentò durante i primi anni del Secondo Impero :

... trois jeunes hommes [Leconte de Lisle, Banville, Baudelaire], poètes magnifiquement doués, et qui devaient bientôt jeter un si grand lustre sur la seconde moitié du siècle, ne furent pas éloignés d'abord de désavouer celui où elle s'incarnait la révolution poétique dont ils étaient les fils ou les petits-fils.²²

La pagina da cui siamo partiti è preziosa non tanto per contrapporre o riconciliare una volta di più Baudelaire e Hugo cercando di dimostrare che l'uno è più moderno dell'altro, o che non c'è vera contrapposizione fra le rispettive estetiche, quanto perché ci invita a riadottare un punto di vista diverso e storicamente corretto : che essa sia considerata dunque fondamento autorevole al tentativo di valorizzare una prospettiva storico-letteraria che da moltissimo tempo sembra avere perso d'evidenza, se non d'attualità.

sromanticizzato », H. FRIEDRICH, *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti, 2000³, pp. 29 e 59.

²⁰ Tendenza che verrà spinta all'estremo verso la fine del Novecento : si tratterà di affermare l'assoluta "autoreferenzialità" della letteratura.

²¹ P. VALÉRY, *Œuvres*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1957, p. 599-600.

²² C. MENDÈS, *Le Mouvement poétique en France de 1867 à 1900, rapport à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts précédé de réflexions sur la personnalité de l'esprit poétique en France, suivi d'un dictionnaire bibliographique et critique et d'une nomenclature chronologique de la plupart des poètes français au XIX^e siècle*, Imprimerie Nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1993), p. 89-90. Il corsivo è mio. Cfr. J.-M. HOVASSE, *op. cit.*, p. 384.

3.

Nel 2006 Jean-Pierre Bertrand e Pascal Durand hanno pubblicato un libro che per quanto riguarda il recupero di questa prospettiva costituisce un vero e proprio gesto inaugurale : *La Modernité romantique. De Lamartine à Nerval*.²³ La semplicità piana del titolo rende conto della portata dirompente del libro rispetto alla nozione corrente di modernità poetica. Cito l'inizio :

La modernité poétique a sa figure tutélaire : Baudelaire. Et sa définition : baudelairienne. Les auteurs des pages qui suivent en conviennent donc aisément : il y a une manière de coup de force à étendre la modernité en amont des *Fleurs du mal* et, en l'occurrence, jusqu'à Lamartine [...]. Mais, mieux qu'un coup de force, c'est une décision de fidélité à l'esprit de la modernité, jusque dans la dimension particulièrement labile que celle-ci affecte. Car si Baudelaire en a forgé le concept, la modernité ne s'y laisse pas envelopper tout entière. Modernes ont été les romantiques, et d'une façon qui décide de toute la dynamique littéraire du XIX^e siècle.²⁴

Prima di dire su quali ragioni i due studiosi basano il loro «coup de force», è necessario fare alcune considerazioni sulla cronologia e sul corpus. La premessa da cui abbiamo tratto il brano qui sopra s'intitola « Révolutions ». Il plurale richiama sicuramente la pluralità di svolte moderniste, quella canonica e quella che il libro intende rivalorizzare ne costituiscono già due ; in secondo luogo, allude al parallelismo fra la rivoluzione letteraria e la rivoluzione nella storia. Ma oltre a questo il plurale ha un significato ulteriore : si riferisce alla pluralità dei poeti presi in considerazione e alla molteplicità del panorama romantico caratterizzato dalla « résistance à la codification » e dalla « exaspération des singularités ».²⁵ Il libro è concepito infatti come un quadro d'insieme suddiviso in capitoli monografici secondo un ordine cronologico : ai quattro poeti maggiori Lamartine, Vigny, Hugo e Musset si aggiungono Sainte-Beuve, affiancato nel primo capitolo a Lamartine

²³ J.-P. BERTRAND et P. DURAND, *La Modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Paris-Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2006.

²⁴ *Ibid.*, p. 9.

²⁵ *Ibid.*, p. 229.

nonostante la cronologia, e Nerval che chiude il quadro dopo il capitolo dedicato a cinque fra i cosiddetti « petits romantiques ».

In considerazione di questa pluralità del movimento mi si potrebbe muovere l'obiezione che trattare Hugo quale artefice sovrano della rivoluzione romantica, rappresentativo dei suoi caratteri essenziali, sia in qualche modo semplificatorio se non addirittura arbitrario. Questo vale in maniera particolare tenendo conto dell'importanza dell'opera poetica dei due suoi illustri fratelli maggiori, Lamartine, di dodici anni più anziano, e Vigny nato cinque anni prima di lui. Le *Méditations poétiques*, il cui clamoroso successo esplose nel 1820, così come i primi *Poèmes* di Vigny, pubblicati nello stesso 1822 delle *Odes et poésies diverses*, prima raccolta d'odi di Hugo, non solo precederono nel tempo l'inizio del vero e proprio sperimentalismo hugoliano, sensibile soprattutto a partire dal 1822-1823, ma rappresentarono per il giovane Victor-Marie, fra i diciotto e i vent'anni, un decisivo punto di riferimento.

Ciononostante credo che « universalizzare », come dice Mendès, il romanticismo, quindi anche la svolta modernista, « in Hugo », sia del tutto legittimo. Non solo per la forza, l'altezza e la mole della sua poesia. Ma anche per ragioni, sia in senso qualitativo che quantitativo, intrinseche alla definizione della sua modernità. La prima è che il suo linguaggio amplifica nei suoi molteplici elementi di originalità anche gli elementi che costituiscono l'originalità dei suoi immediati predecessori, o perfetti contemporanei : che sia la nuova soggettività lamartiniana, la riflessività e la sensorialità di Vigny, il prosaismo disilluso e l'autobiografismo distaccato di Sainte-Beuve. La seconda, la più importante, è che la sua poesia compie in maniera più decisiva di altre, come ammette Baudelaire, quel vero e proprio cambiamento di paradigma da cui dipenderanno, foss'anche per negazione, gli spunti di originalità dei poeti più giovani di lui – a partire già dai suoi quasi coetanei che cominciano a scrivere verso la fine degli anni Venti o a inizio anni Trenta. Non credo dunque sia arbitrario considerare la poesia hugoliana come rappresentativa di un'intera svolta letteraria alla quale operarono altri poeti anche illustri : « Qu'il ait été puissamment secondé, personne ne le nie ; mais si aujourd'hui... c'est à Victor Hugo qu'on le doit », diceva Baudelaire.

Resta da capire in che modo intendere la modernità romantica. Il libro di Bertrand e Durand è agile e al tempo stesso ricco d'idee ; mi limiterò tuttavia a sottolinearne l'aspetto secondo me più importante. Penso che sia un libro di grande interesse perché in esso emerge quella che, a mio avviso, è l'ingente posta in gioco legata alla rivendicazione della modernità romantica. Ricollocare l'inizio della poesia moderna non significa applicare all'indietro le categorie derivate dalla svolta successiva ; né semplicemente riconoscere, come in pratica non si è mai smesso di fare, l'importanza del romanticismo in fatto di teoria estetica. Dire che « modernes ont été les romantiques » comporta un cambiamento profondo dell'idea di modernità : perché significa affermare che la rivoluzione lirica si verifica innanzitutto nel rapporto fra poesia e mondo, prima che nel rapporto fra poesia e linguaggio.

Completo adesso la citazione dalla premessa e aggiungendo un altro passo successivo :

[...] Modernes ont été les romantiques, et d'une façon qui décide de toute la dynamique littéraire du XIX^e siècle. Les premiers, pour des raisons que nous dirons, ils fondent la littérature sur un principe de rupture et confèrent au discours lyrique, quelque forme qu'il prenne, le pouvoir non seulement de restaurer l'unité perdue du monde, mais de réagir aux sollicitations de l'histoire en fonction de la position que le sujet y occupe. Les premiers aussi, encore que peu suivis en ce sens, ils s'efforcent de concilier l'indépendance revendiquée de la chose littéraire et son articulation à la sphère sociale, selon une logique contradictoire avec laquelle toutes les poétiques à venir devons compter.²⁶

La conception à tant d'égards instauratrice que le romantisme se fait – et fait exister – de la littérature repose, à bien y regarder, sur deux ordres de rapports appelés à devenir apparemment contradictoires. D'un côté, le rapport de la littérature à elle-même, en tant qu'elle s'interroge sur son essence, sa définition, ses conditions de possibilité, ses pouvoirs ; de l'autre, le rapport de la littérature au monde et à l'histoire, dans lesquels elle entend intervenir.²⁷

²⁶ *Ibid.*, p. 9.

²⁷ *Ibid.*, p. 14.

Affermando che la questione dell'autonomia autoriflessiva del linguaggio poetico è già presente accanto alla questione dell'utilità storico-partecipativa della poesia, i due studiosi rivelano la reciproca interdipendenza dei « due ordini di rapporto » che saranno destinati a essere contrapposti in maniera esclusiva. I romantici, si legge nella prima citazione, « s'efforcent de concilier l'indépendance revendiquée de la chose littéraire et son articulation à la sphère sociale, selon une *logique contradictoire avec laquelle toutes les poétiques à venir devons compter*». ²⁸ Tale compresenza secondo « una logica contraddittoria » della rivendicazione di indipendenza e dell'imperativo di partecipazione al mondo rimette in discussione l'opposizione fra utilità e autonomia del Bello.

Innanzitutto ci suggerisce che il culto stesso dell'autonomia si fonda su principi comuni a quelli della poetica dell'utilità storico-umanistica di cui sono partecipi i poeti della prima generazione del secolo, o almeno presuppone tali principi come acquisiti. Viene da pensare alla frase di Auerbach su Flaubert riguardo alle novità della serietà del quotidiano e della storicizzazione, che Stendhal e Balzac introducono nel codice romanzesco e che secondo il grande critico fondano il « realismo moderno tragico ». Auerbach valorizza naturalmente il grande apporto di novità di Flaubert in fatto di « posizione » che il narratore adotta « di fronte al suo oggetto » e in fatto di filosofia del lavoro artistico : focalizzazione interna, astensione da interventi onniscienti, concezione meno spontaneista e disciplina più rigorosa della scrittura. Ma prima di farlo sottolinea ciò che accomuna il perfetto coetaneo di Baudelaire ai suoi due grandi predecessori :

[...] anche qui s'incontrano le due caratteristiche fondamentali del realismo moderno ; anche qui vengono presi molto sul serio i fatti reali quotidiani d'uno stato sociale mediocre [...] ; e anche qui i fatti consueti sono calati esattamente e profondamente in una determinata epoca storica contemporanea (l'epoca del regno borghese) ; in maniera certo da dar meno nell'occhio che non in Stendhal e in Balzac, ma pur sempre evidente. ²⁹

Francesco Orlando nel suo saggio su *Mimesis* riprende questo passo e ne esplicita il sottinteso (fornendo peraltro una traduzione più fedele al testo tedesco) :

²⁸ *Ibid.*, p. 9. Il corsivo è mio.

²⁹ E. AUERBACH, *Mimesis*, Torino, Einaudi, 2000², vol. II, p. 259.

In Flaubert l'ambientazione storica avviene « in modo sì meno vistoso che in Stendhal o in Balzac, nondimeno impossibile da misconoscere » ; *diciamo che ha già cominciato a farsi via via scontata*.³⁰

Sostituendo Baudelaire a Flaubert, Hugo a Stendhal e a Balzac, si potrebbe dire che tutta la novità apportata dalla poesia baudelaireana presuppone il cambiamento fondamentale nel rapporto fra poesia e mondo che la poesia di Hugo aveva attuato in precedenza e che « aveva cominciato a farsi via via scontato ».³¹

Di fatto, il libro di Bertrand e Durand non si contraddistingue tanto per l'originalità delle interpretazioni, quanto per la prospettiva adottata che restituisce tutto il loro valore di novità a elementi che la visione corrente della modernità ha reso secondari quando non addirittura escluso. Per fare un solo esempio, trovo illuminante il paragrafo « Je/ici/maintenant » del primo capitolo su Lamartine. A partire dall'incipit de *L'Isolement*, e quindi di tutta la raccolta, si mette giustamente l'accento sulla portata rivoluzionaria dell'espressione in poesia di un nuovo soggettivismo esplicito ed empirico, lo stesso che poi verrà ritenuto effusivo, fasullo, da evitare in nome d'una soggettività altra o dell'impersonalità più pura. Nelle *Méditations* « [s'affirme] la posture d'un *je* non plus absolu mais relatif, dans lequel chacun peut se reconnaître et valider sa propre expérience d'individu dans le monde et dans l'histoire ».³²

Vorrei sottolineare il valore di queste ultime parole : « sa propre expérience d'individu dans le monde et dans l'histoire », che ricordano quelle che ho citato dall'introduzione in cui si diceva che i romantici sono i primi che « confèrent au discours lyrique, quelque forme qu'il prenne, le pouvoir [...] de réagir aux

³⁰ F. ORLANDO, *Codici letterari e referenti di realtà in Auerbach*, in R. CASTELLANA (a cura di), *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, Atti del Convegno della Scuola di dottorato dell'Università di Siena, "L'interpretazione", Siena, 29-30 aprile 2008, Siena, Artemide, 2009, p. 36 (pp. 17-62). Il corsivo è mio.

³¹ Da un tale punto di vista, anche la famosa risposta di Hugo a Baudelaire, in cui il poeta più anziano sembra non tenere conto, o piuttosto vanificare, in nome di ideale, progresso e verità, lo iato che separa le loro poetiche rispettive, può rivelarsi meno egocentricamente conciliante, e più rappresentativa del rapporto di dipendenza fra due poetiche di solito contrapposte ; lettera del 24 aprile 1862 : « [...] J'ai déjà plus d'une fois constaté avec bonheur les affinités de votre poésie avec la mienne ; tous nous gravitons autour de ce grand soleil, *l'Idéal*. [...] C'est l'honneur des poètes de servir aux hommes de la lumière et de la vie dans la coupe sacrée de l'art. Vous le faites et je l'essaie. Nous nous dévouons, vous et moi, au progrès par la Vérité », *CFL* XII, p. 1161.

³² *Ibid.*, p. 34 (33-35).

sollicitations de l'histoire en fonction de la position que le sujet y occupe ». Esperienza, individuo, mondo, storia. I due studiosi non mancheranno di smascherare la falsità semplificatoria del luogo comune di una soggettività romantica piena e ipertrofica, mostrando invece quanto sia in realtà già attraversata da una forza di segno opposto che va verso una progressiva, e contraddittoria, spersonalizzazione del discorso lirico. Tuttavia, credo che l'importanza di quel libro risieda soprattutto altrove : nell'aver indicato la nuova strada di una concezione di modernità poetica in cui anche la poesia sia intesa quale discorso che non parla principalmente di sé bensì del mondo e della storia.

On partira de l'hypothèse, assez reçue par les poètes concernés eux-mêmes, que le romantisme, si proche du trône et de l'autel qu'il se soit d'abord voulu, produit dans l'ordre de la langue et de la poésie l'équivalent de la secousse révolutionnaire de 1789.³³

L'ipotesi dei due studiosi è quella da cui partirò anch'io. La mia tesi, infatti, è che la grande novità della poesia hugoliana risieda in quella che chiamerò la sua *pregnanza storica*. Dedicherò tutto il terzo capitolo alla presentazione di questo concetto. Per il momento mi limito a dire a grandi linee e schematicamente quale senso intendo dare all'aggettivo « storico », visto che può apparire limitativo, e comunque sorprendente, affermare che è proprio la dimensione storica a caratterizzare in profondità la poesia moderna, il genere da sempre considerato al tempo stesso il più puro e il più soggettivo. Credo che siano tre i livelli attraverso i quali la *pregnanza storica* si manifesta nella poesia di Hugo : si va da un livello più evidente e diretto ad uno più indiretto e profondo.

Innanzitutto mi riferisco all'importanza che in essa viene attribuita all'attualità socio-politica quale materia d'ispirazione, importanza che si traduce concretamente in un filone tematico che attraversa più o meno cospicuamente tutte le sue raccolte. In secondo luogo, mi riferisco alla presentazione delle vicende più personali, intime, esistenziali del soggetto : la dignità lirica di cui esse sono investite è determinata dal loro stagliarsi sullo sfondo di un mondo aperto e in

³³ *Ibid.*, p. 12.

movimento rispetto al quale l'individuo è chiamato a prendere una posizione. Ma è il terzo livello ad essere a mio avviso il più decisivo e il più fecondo di ricadute durature. Intendo dire che la poesia di Hugo assume in sé, sia nel contenuto che nella forma, le dinamiche della nuova condizione del mondo post-rivoluzionario. Queste dinamiche rappresentano per la sua poesia molto di più che un presupposto : sono in essa, per così dire, strutturalmente in gioco, ne modellano le tensioni interne, ne fondano la ragion d'essere. Anche di questo parlerò più diffusamente nel terzo capitolo.

Vorrei però fare subito un accenno, sempre rapido e sommario, alla chiave di lettura tematica che proporrò per il corpus di cui mi sono occupato, ma che comunque credo, per ipotesi, valevole per tutto il vasto immaginario del poeta. Questa chiave di lettura è intimamente connessa alla questione della gravidanza storica. Ho ritenuto possibile individuare un'opposizione basilare che ricomprenda e unifichi in un sistema coerente alcune grandi costanti tematiche della poesia hugoliana che già prendono corpo negli anni Venti e Trenta. Parlo dell'opposizione fra l' "alto" e il "basso". Si tratta di due grandi classi astratte di significato che, come mostrerò nelle analisi testuali dei capitoli I, II e IV, possono manifestarsi sotto l'aspetto di varianti tematiche disperate, e trasversalmente ai diversi piani politico, esistenziale, sociale e metafisico.

È evidente il richiamo a quelle dinamiche della nuova condizione storica del mondo determinata dal terremoto rivoluzionario, in particolare alla crisi della sovranità e delle sue fonti di legittimazione.

4.

Prima di chiudere questa premessa vorrei soffermarmi ancora sulla scelta di circoscrivere il mio oggetto di ricerca alla poesia dell'*avant l'exil*. Da più di mezzo secolo la critica specialistica ha generalmente trascurato questa ampia fase della produzione del poeta. Escludendo *Les Orientales*, le ultime monografie dedicate alle raccolte di quel periodo risalgono agli anni Cinquanta. Infatti, la suddivisione principale dell'opera poetica in due grandi fasi, *l'avant l'exil* e il *pendant l'exil* (a

cui si può assimilare *l'après l'exil*, nonostante si tratti di un'altra fase con le sue peculiarità), tale suddivisione viene di solito interpretata in senso progressivo e teleologico : le raccolte degli anni '20 e '30 rappresenterebbero solo uno stadio preliminare che si evolve lentamente, per giungere a piena realizzazione – come vera espressione senza più *contraintes* delle potenzialità del romanticismo – nelle grandi raccolte del *pendant et après l'exil*. Ed è infatti per questo momento della sua poesia, soprattutto del filone metafisico-visionario, che, anche fra coloro che vedono in Baudelaire l'inizio di tutto, Hugo riceve spesso rispetto ai romantici suoi coetanei un trattamento speciale, come qualcuno in cui, per riprendere l'espressione di Rimbaud, « il y a bien du vu ». ³⁴

Nonostante sia indubbio che le raccolte degli anni 1822-1840 sono mediamente lontane dai livelli raggiunti nelle raccolte dei decenni successivi, resta limitativo e antistorico considerarle solo un momento preparatorio. Si tratta delle raccolte che, di fatto, resero Hugo il primo poeta di Francia. Immaginando per un attimo una storia diversa, si può affermare che se Hugo non avesse scritto altro sarebbe rimasto comunque uno dei più grandi poeti della letteratura francese. Negli anni Trenta, dopo la morte di Goethe, e molto prima delle *Contemplations*, Hugo, come dice nella sua biografia del poeta André Maurois, non aveva torto a considerarsi il maggior poeta vivente d'Europa (del mondo, nella prospettiva eurocentrica dell'epoca). ³⁵ Del resto, chi conosce bene questo primo Hugo può riscontrare quanto nelle *Fleurs du mal* risuoni l'eco dei suoi versi d'*avant l'exil*. ³⁶

Nel 1854, Hugo scrive *Réponse à un acte d'accusation*, la più celebre fra le sue numerose poesie sull'arte poetica. È la poesia in cui, oltre a parodiare il famoso emistichio di Boileau « Enfin Malherbe vint », ³⁷ con un altro emistichio, « Alors, brigand, je vins », ³⁸ egli paragona apertamente all'89 la rivoluzione letteraria di cui

³⁴ A. RIMBAUD, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 347.

³⁵ « Si les amis s'éloignent, les ennemis foisonnent. [...] Mais ses triomphes des dernières années ont passé les bornes que peut supporter l'amour-propre des rivaux ; depuis *Hernani*, *Notre-Dame de Paris* et les *Feuilles d'Automne*, Byron étant mort, Goethe et Walter Scott mourants, Chateaubriand et Lamartine silencieux, il est sans conteste le premier écrivain du monde ; cela ne fait aucun plaisir aux autres », A. MAUROIS, *Olympio ou la vie de Victor Hugo*, Paris, Hachette, p. 214.

³⁶ Cfr. M. RICHTER, *Hugo nelle « Fleurs du mal »*, in "Studi francesi", XLXII (2003), pp. 360-77.

³⁷ BOILEAU, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 160

³⁸ *Les Contemplations*, I, VII. VICTOR HUGO, *Œuvres poétiques II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 496.

era accusato di essere il responsabile. Al momento di pubblicare la poesia nelle *Contemplations*, Hugo la antedata fittiziamente di vent'anni. L'anno di questo manifesto modernista viene fatto risalire fino al già lontano 1834.

Rileggendo il primo Hugo si può constatare che le costanti fondamentali del suo mondo lirico nascono molto precocemente, fin dalle prime poesie d'infanzia, e raggiungono – nelle *Odes et Ballades*, nelle *Orientales* e ancor più nelle *Feuilles d'automne* (1831), negli *Chants du crépuscule* (1835), nelle *Voix intérieures* (1837) e in *Les Rayons et les ombres* (1840) – una realizzazione estetica già di per sé plenaria e del tutto rappresentativa dell'immaginario dell'autore. Le *Odes et ballades* si caratterizzano per il loro sperimentalismo multiforme, il quale culmina infine nelle *Orientales* (1829) e nelle *Feuilles d'automne* (1831), dove il compiuto superamento delle restrizioni classicistiche dei livelli stilistici rappresenta l'aspetto più evidente d'una trasformazione del codice lirico che condiziona tutta la poesia a venire.

Mi piace concludere questa premessa citando la *Recherche*, in particolare *Du côté de Guermantes*. Mi riferisco all'episodio della cena dai Guermantes, quando, a tavola, il narratore, assorbito in un'altra conversazione, coglie di sfuggita la parte finale di un « propos » letterario che Mme d'Arpajon rivolge alla principessa di Parma. Il narratore non riesce subito a capire di cosa si tratti. Mme d'Arpajon parla di un poeta che « nous fait voir le monde en laid parce qu'il ne sait pas distinguer entre le beau et le laid », e d'una poesia in cui

il y a des choses ridicules, inintelligibles, des fautes de goût, que c'est difficile à comprendre, que cela donne à lire tant de peine que si c'était écrit en russe ou en chinois, car évidemment c'est tout excepté du français, mais quand on a pris cette peine, comme on est récompensé, il y a tant d'imagination !³⁹

Quando il narratore arriva a capire che il poeta in questione è Victor Hugo, la pluralità dei punti di vista e delle rivelazioni lo conduce alla riscoperta

³⁹ M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, t. III, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1988, *Le Côté de Guermantes*, pp. 781-782.

imprevista d'una verità di storia letteraria. Capisce non solo che si sta parlando di Hugo ma anche che la poesia tanto difficile per Mme d'Arpajon è *Lorsque l'enfant paraît...*, delle *Feuilles d'automne*. È soltanto dunque una « pièce de la première époque du poète », ai suoi occhi « peut-être encore plus près de Mme Deshoulières que du Victor Hugo de *La Légende des siècles* ». ⁴⁰ Ecco però che a sorpresa il narratore non fa valere il suo punto di vista ma adotta per un momento, « par les yeux de l'esprit », quello di Mme d'Arpajon. Grazie a lei riesce a ridare vita a una realtà che il passare del tempo aveva fatto dimenticare. Ci restituisce così il punto di vista dell'epoca delle prime raccolte di Hugo, quando le sue poesie apparivano, rispetto a quelle di Mme Deshoulières (1634 ou 1638-1694), qualcosa di radicalmente altro, e risultavano al lettore sconcertanti e ardue quanto una lingua oscura :

Loin de trouver Mme d'Arpajon ridicule, je la vis (la première de cette table si réelle, si quelconque, où je m'étais assis avec tant de déception), je la vis, par les yeux de l'esprit, sous ce bonnet de dentelles, d'où s'échappent les boucles rondes de longs repentirs, que portèrent Mme de Rémusat, Mme de Broglie, Mme de Saint-Aulaire, toutes les femmes si distinguées qui dans leurs ravissantes lettres citent avec tant de savoir et d'à-propos Sophocle, Schiller et *l'Imitation*, mais à qui les premières poésies des romantiques causaient cet effroi et cette fatigue inséparables pour ma grand-mère des derniers vers de Stéphane Mallarmé. ⁴¹

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

CAPITOLO I

LO SCOLARO, L'ORFANO, IL RIVOLUZIONARIO.

Et rien n'était petit quoique tout fût enfant.

V. H.

1.

A chi conosce la poesia di Hugo non sembrerà bizzarro se scelgo come punto d'avvio passi che non appartengono alle tematiche considerate per eccellenza le più elevate, come per esempio la presenza divina nella natura, l'alta funzione del genio, o ancora, la parabola epica di Bonaparte. Vorrei partire infatti da una tematica meno eccellente ma non meno importante per ricorrenza e intensità, che di solito viene sbrigativamente sottovalutata come l'espressione di un sentimentalismo smaccato, borghese, non abbastanza maledetto. Parlo della presenza che Hugo riserva nei suoi versi all'infanzia e al bambino. Il creatore della piccola Cosette, o del Gavroche orfano di fatto e padre precoce dei fratellini nel ventre dell'elefante parigino, è anche il poeta sublime del ricordo di Léopoldine « dans son âge enfantin »⁴², e il vate quasi ottuagenario che ha scolpito nelle liriche mirabili dell'*Art d'être grand-père* (1877), quasi a testamento poetico, le vicende quotidiane dei nipotini Georges e Jeanne. Il bambino attraversa tutta la sua produzione lirica, Banville ne ha riconosciuto l'originalità fondante: « il est vrai qu'en art et en poésie l'Enfant date de lui et n'a commencé à vivre que dans ses œuvres »⁴³.

Hugo ha cominciato ad accordare uno spazio e un accento inedito alla tematica infantile sin dagli inizi. Trovo estremamente significativo che la valorizzazione dell'infanzia coincida con le prime sperimentazioni degli anni Venti. Prescindiamo per il momento dalla centralità che il poeta riserva sin dalle odi adolescenziali alla figura di Luigi XVII, ci torneremo nel prossimo capitolo. Si pensi piuttosto ad altri componimenti tra i più originali delle *Nouvelles odes* (1824) : l'ode *Mon Enfance*, antenata di *Ce siècle avait deux ans...*, e la ballata *La Grand'-mère*, entrambe del 1823. Quest'ultima è uno dei componimenti più belli del periodo pre-*Orientales*. In essa il poeta mette in scena, in una situazione d'interno domestico che ricorda *Les Pauvres Gens* della prima *Légende des siècles*,

⁴²*Les Contemplations* (da qui in avanti C), IV, V, *Elle avait pris ce pli dans son âge enfantin*, VICTOR HUGO, *Œuvres poétiques II – Les Châtiments, Les Contemplations*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967 (da qui in avanti OP II), p. 647.

⁴³ Citato in VICTOR HUGO, *Œuvres complètes*, éd. chronologique J. Massin, 18 tomes, Le Club Français du Livre, Paris, 1967-70 (da qui in avanti CFL seguito dal numero del tomo), t. IV, p. 411, nota 2.

il momento, pateticamente diluito, in cui « deux petits enfants »⁴⁴ prendono coscienza della morte della nonna. Ne prendono coscienza per gradi : candidamente ancora ignari di come va la vita, si ostinano a credere fino all'ultimo che la nonna sia solo addormentata. In *Les Pauvres Gens* l'incontro con la morte, e l'angoscia d'orfanità, sono rimediati dall'intervento salvifico dei due coniugi, Jeannie e il pescatore, i quali, a loro volta senza protezione alcuna di fronte alla povertà e all'oceano in burrasca, rompono la catena della fatalità rimediando all'opera « du bon Dieu » che ha permesso il male prendendo « leur mère à ces chiffons » : i bambini non moriranno e soprattutto non scopriranno coi propri occhi il corpo della madre morta perché sono tratti in salvo da Jeannie che li porta via con sé « sous sa cape aux longs plis ».⁴⁵ Nella ballata del 1823 invece, scritta a due anni dalla morte della madre, il dato emotivo dominante è l'angoscia, permeata di scandalo, provocata dal venir meno della protezione genitoriale e dalla conseguente condizione di solitudine e smarrimento dell'orfano :

Mère ! ... – Hélas ! par degrés s'affaisse la lumière,
 [...]

 Toi qui nous rassurais, veux-tu nous effrayer ?⁴⁶

⁴⁴*Odes et Ballades* (da qui in avanti *OB*), *Ballades*, III, VICTOR HUGO, *Œuvres Poétiques I – Avant l'exil – 1802-1851*, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1964 (da qui in avanti *OP I*), p. 504. Per i titoli delle raccolte di Hugo e i richiami alle edizioni utilizzate mi avvarrò delle sigle seguenti : *OB* (*Odes et Ballades* 1822-1828), *OR* (*Les Orientales* 1929), *FA* (*Les Feuilles d'automne* 1831), *CC* (*Les Chant du crépuscule* 1835), *VOIX* (*Les Voix intérieures* 1837), *RO* (*Les Rayons et les ombres* 1840), *C* (*Les Contemplations* 1856) ; *OP I* (VICTOR HUGO, *Œuvres Poétiques I – Avant l'exil – 1802-1851*, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1964), *OP II* (VICTOR HUGO, *Œuvres poétiques II – Les Châtiments, Les Contemplations*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967), *CFL* seguito dal numero del tomo (VICTOR HUGO, *Œuvres complètes*, éd. chronologique J. Massin, 18 tomes, Le Club Français du Livre, Paris, 1967-70). In ogni caso, in occasione del primo rimando alla raccolta o all'edizione di riferimento, segnalerò la singola sigla cui farò ricorso dal quel momento in poi.

⁴⁵ Jeannie entra nella « mesure » della « pauvre veuve », « noir logis muet au bords des flots grondants », e vede : « Au fond était couchée une forme terrible ; / Une femme immobile et renversée, ayant / Les pieds nus, le regard obscur, l'air effrayant ; / Un cadavre ; – autrefois, mère joyeuse et forte – / [...] / Près du lit où gisait la mère de famille, / Deux tout petits enfants, le garçon et la fille, / Dans le même berceau souriaient endormis », quando Jeannie, nascondendo al marito che i bambini sono già lì nella loro casa, gli parla della morte della vedova e dei due orfani, il pescatore risponde : « Pourquoi donc a-t-il [le bon Dieu] pris leur mère à ces chiffons ? / [...] / Femme, va les chercher. S'ils se sont réveillés, / Ils doivent avoir peur tout seuls avec la morte », *CFL X*, pp. 634-35, 637. Il corsivo è mio.

⁴⁶ *OB*, *Ballades*, III, *OP I*, p. 504.

Dovranno sopravvivere soli, « Leur gémissante voix longtemps se plaint seule », nessuno interverrà a salvarli, « La jeune aube parut sans réveiller l'aïeule », l'io poetico, come « un passant, par la porte entr'ouverte », li osserva dall'esterno.⁴⁷

In un'altra poesia molto più tarda, *Rencontre* (1839) dell'ultima raccolta pubblicata prima dell'esilio, l'orfanità viene anche proiettata sul piano sociale : la solitudine affettiva è rincarata dalla marginalità sociale e per i quattro bambini di strada la mancanza della protezione genitoriale è speculare all'egoismo della classe dirigente. Il *flâneur* dopo aver fatto l'elemosina ai bambini si ferma « pensif » per osservarli mangiare « à terre assis en rond [...] / Un morceau de pain noir ramassé dans nos fanges », con un « air morne et navré » :

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 503-4. Nei *Pauvres gens* e nella *Grand'-mère*, una costante carica di senso è la valorizzazione dello spazio appartato : interno di una casa in cui lo sguardo entra e scopre la realtà scandalosa che vi si cela. Questa costante ricorda il racconto della *Nuit du 4 décembre* degli *Châtiments*. In questo capolavoro non è la figura genitoriale ma il bambino che muore, quello che nella ballata del 1823 era un passante il cui sguardo penetra dall'esterno nella casa, qui è l'io che non rimane all'esterno ma entra nella casa, se nella pièce della *Légende des siècles* Jeanne dopo essere entrata nella casa riesce a porre rimedio alla realtà oscena che ha scoperto, qui l'io misura al contrario la sua impotenza. Ma resta costante lo spazio appartato in cui lo sguardo riesce a penetrare scoprendo una realtà oscena e inaccettabile. Una sorta di scena primaria in cui al posto della coppia dei genitori sia la coppia bambino adulto, e in cui la scoperta coincida con la morte di uno dei due. La scena del notte del 4 dicembre, il crimine de la rue Tiquetonne, attraversano come un'ossessione gli scritti sul colpo di stato di Luigi Bonaparte (cfr. oltre ad altri riferimenti nella raccolta, *Napoléon le Petit, Conclusion*, I, CFL VIII, p. 524; *Histoire d'un crime, Quatrième journée : la Victoire*, 1, *Les faits de la nuit – La rue Tiquetonne*, CFL VIII, pp. 193-194). Vedi in proposito l'articolo esaustivo di A. M. SCAIOLA, *Un crimine contro l'infanzia. Su « Les Châtiments » e altri testi di Hugo*, in *Lingua, cultura e testo : miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, a cura di E. Galazzi e G. Bernardelli, Milano, Vita e pensiero, 2003, II, pp. 1145-54 : « Le riscritture dell'uccisione di un bambino di sette anni durante una guerriglia urbana indicano quanto l'immaginario hugoliano, sollecito anche socialmente verso l'infanzia, e, per ragioni biografiche, sensibile alle morti in giovane età, sia stato colpito da un fatto contro natura e determinato dalla violenza umana, che colpisce alla cieca, con la cauzione della politica. Il piccolo Boursier è oggi solo uno dei tanti nomi nell'opera di Hugo. Un bambino di carta, di finzione, che di quel martire e del « ruisseau Tiquetonne » pare debitore, rimane invece modello esemplare di un giovanissimo eroe che muore in difesa della libertà : Gavroche, straccione « gamin » rivoluzionario, è un Boursier con qualche anno in più », p. 1153. Illuminante vedere in Boursier, che non morì sulle barricate, la portata rivoluzionaria del bambino la cui innocenza libertaria si presta a rappresentare le parti più vitali e pure della rivendicazione popolare. Tuttavia, aggiungerei che, a livelli profondissimi, sembra che nella morte del bambino innocente, vittima dell'arbitrio del potere politico, il poeta non veda solo la legittimità popolare e l'abuso contro natura del nuovo e grottesco tiranno, ma anche la responsabilità di tutta una classe, la sua, la cui rivendicazione di libertà si accompagnò originariamente al crimine : nelle opere d'adolescenza e nelle odi del periodo legittimista la figura di martire monarchico su cui il poeta torna più spesso è proprio, come vedremo nel prossimo capitolo, il bambino innocente Luigi XVII, figura simbolica sopra tutte della degenerazione del Terrore – la libertà che si rivela abuso, forse vera scena primaria, sul piano storico-politico, di tutto l'immaginario hugoliano.

C'est qu'ils étaient perdus sur la terre où nous sommes,
 Et tout seuls, quatre enfants, dans la foule des hommes !
 – Oui, sans père ni mère ! – [...]
 Pas d'abri. Tous pieds nus ; [...]
 Ils errent. [...]
 C'est ainsi qu'innocents condamnés, tous les jours
 Ils passent affamés, sous mes murs, sous les vôtres,
 Et qu'ils vont au hasard, l'aîné menant les autres.⁴⁸

Nel trattare l'infanzia Hugo può rendere poetici i giochi, le piccole avventure, il mondo autonomo del bambino, adottandone perfino la prospettiva estraniante⁴⁹, come con grande originalità farà regolarmente nell'*Art d'être grand-père*. Ma direi che, anche in questi casi, quel che più lo interessa è il rapporto fra il bambino e l'adulto. Abbiamo visto quanta importanza è data in *La Grand'-mère* alla presenza o alla mancanza del riferimento d'una figura genitoriale. Nei versi appena citati, i bambini senza guida adulta *vont au hasard*, e il fratello maggiore è costretto, come Gavroche, ad accollarsi precocemente la responsabilità dei più piccoli. Di solito il pathos della presenza autorevole implica che fra l'adulto e il bambino ci sia armonia, scambio simmetrico e attivo, in marcata contrapposizione a un rapporto di gerarchia autoritaria. Al divario fra i bambini poveri e gli adulti ricchi di *Rencontre*, si oppongano per esempio i passi della *Grand'-mère* dove fa la sua apparizione un vero e proprio topos hugoliano, quello del magistero che l'adulto esercita sul bambino⁵⁰ : « montre-nous ta Bible [...] / Fais-nous lire du doigt [...] / Un peu de ce latin qui parle à Dieu de nous ».⁵¹ Un insegnamento

⁴⁸ *Les Rayons et les ombres* (da qui in avanti *RO*), XXXI, *ibid.*, p. 1091.

⁴⁹ Per un esempio vedi *Les Voix intérieures* (da qui in avanti *VOIX*), XXIX, *A Eugène, vicomte H.*, quando l'io ricorda le scorribande d'infanzia in compagnia del fratello : « T'en souviens-tu, mon frère ? après l'heure d'étude, / Oh ! comme nous courions dans cette solitude ! / Sous les arbres blottis, / Nous avions, en chassant quelque insecte qui saute, / L'herbe jusqu'aux genoux, car l'herbe était bien haute, / Nos genoux bien petits », *ibid.*, p. 999.

⁵⁰ Si pensi ad esempio a *C*, IV, IX, *O souvenirs ! printemps ! aurore !* dove il poeta è descritto mentre racconta, attorniato dai quattro figli, storie inventate sul momento (*OP* II, p. 653) ; oppure, nella stessa raccolta, a Léopoldine bambina che, come « une aïeule », « apprenait à lire » alla sorella minore (*C*, IV, VII, *Elle était pâle, et pourtant rose*, *ibid.*, p. 650). Ma si pensi soprattutto a *La Vie aux champs*, in cui l'io è attorniato di bambini che « Grimpe[n]t sur [s]es genoux », e che pretendono che il poeta li renda edotti di « tutto » : «... “Parle-nous.”// Je leur parle de tout. Mes discours en eux sèment / Ou l'idée ou le fait. Comme ils m'aiment, ils aiment / Tout ce que je leur dis. *Je leur montre du doigt* / Le ciel, Dieu qui s'y cache, et l'astre qu'on voit... », *C*, I, VI, *ibid.*, p. 493. Il corsivo è mio.

⁵¹ *OB*, *Ballades*, III, *ibid.*, p. 504.

protettivo il cui valore vitale emerge ancora di più allorché subisce l'interruzione inattesa :

Tu parlais de la mort... Dis-nous , ô notre mère !
Qu'est-ce donc que la mort ? – Tu ne nous réponds pas !⁵²

Le poesie e i singoli passaggi dedicati all'infanzia sono numerosissimi anche nel solo *avant l'exil*. E spesso si tratta di vette estetiche del periodo. Basta ricordare per esempio la canonica *Lorsque l'enfant paraît...* Ma ancora più importante è forse il caso della celebre *Ce qui se passait aux Feuillantines vers 1813* (1839) de *Les Rayons et les ombres*, incentrata esclusivamente sull'infanzia e in particolare sul “opos pedagogico”. Dal punto di vista della tematica infantile essa gode di una doppia esemplarità. È esemplare per capire anzitutto quanto nella poesia hugoliana l'infanzia sia associata a classi di significato di ben altra portata e profondità, e, in secondo luogo, per capire quale sia la funzione specifica dell'infanzia in relazione a tali classi di significato nell'immaginario del poeta.

CE QUI SE PASSAIT AUX FEUILLANTINES VERS 1813

Enfants, beaux fronts naïfs penchés autour de moi,	1
Bouches aux dents d'émail disant toujours : Pourquoi ?	
Vous qui, m'interrogeant sur plus d'un grand problème,	
Voulez de chaque chose, obscure pour moi-même,	
Connaître le vrai sens et le mot décisif,	5
Et qui touchez à tout dans mon esprit pensif ;	
— Si bien que, vous partis, enfants, souvent je passe	
Des heures, fort maussade, à remettre à leur place	
Au fond de mon cerveau mes plans, mes visions,	
Mes sujets éternels de méditations,	10

⁵² *Ibid.*

Dieu, l'homme, l'avenir, la raison, la démence,
Mes systèmes, tas sombre, échafaudage immense,
Dérangés tout à coup, sans tort de votre part,
Par une question d'enfant, faite au hasard ! —
Puisqu'enfin vous volia sondant mes destinées, 15
Et que vous me parlez de mes jeunes années,
De mes premiers instincts, de mon premier espoir,
Écoutez, doux amis, qui voulez tout savoir !

J'eus dans ma blonde enfance, hélas ! trop éphémère,
Trois maîtres : — un jardin, un vieux prêtre et ma mère, 20

Le jardin était grand, profond, mystérieux,
Fermé par de haut murs aux regards curieux,
Semé de fleurs s'ouvrant ainsi que les paupières,
Et d'insectes vermeils qui couraient sur les pierres ;
Plein de bourdonnements et de confuses voix ; 25
Au milieu, presque un champ, dans le fond, presque un bois.
Le prêtre, tout nourri de Tacite et d'Homère,
Était un doux vieillard. Ma mère — était ma mère !

Ainsi je grandissais sous ce triple rayon.

Un jour... — Oh ! si Gautier me prêtait son crayon, 30
Je vous dessinerais d'un trait une figure
Qui chez ma mère un jour entra, fâcheux augure !
Un docteur au front pauvre, au maintien solennel,
Et je verrais éclore à vos bouces sans fiel,
Portes de votre cœur qu'aucun souci ne mine, 35
Ce rire éblouissant qui parfois m'illumine !

Lorsque cet homme entra, je jouais au jardin,
Et rien qu'en le voyant je marrêtai soudain.

C'était le principal d'un collège quelconque.

Les tritons que Coypel groupe autour d'une conque, 40
Les faunes que Watteau dans les bois fourvoya,
Les sorciers de Rembrandt, les gnômes de Goya,
Les diables variés, vrai cauchemars de moine
Dont Callot en riant taquine saint Antoine,
Sont laids, mais sont charmants ; difformes, mais remplis 45
D'un feu qui de leur face anime tous les plis
Et parfois dans leurs yeux jette un éclair rapide.
— Notre homme était fort laid, mais il était stupide.

Pardon, j'en parle encor comme un franc écolier.
C'est mal. Ce que j'ai dit, tâchez de l'oublier ; 50
Car de votre âge heureux, qu'un pédant embarrasse,
J'ai gardé la colère et j'ai perdu la grâce.

Cet homme chauve et noir, très effrayant pour moi,
Et dont ma mère aussi d'abord eut quelque effroi,
Tout en multipliant les humbles attitudes, 55
Apportait des avis et des sollicitudes :

— Que l'enfant n'était pas dirigé ; — que parfois
Il emportait son livre en rêvant dans les bois ;
Qu'il croissait au hasard dans cette solitude ;
Qu'on devait y songer ; que la sévère étude 60

Était fille de l'ombre et des cloîtres profonds ;
Qu'une lampe pendue à de sombres plafonds,
Qui de cent écoliers guide la plume agile,
Éclairait mieux Horace et Catulle et Virgile, 65

Et versait à l'esprit des rayons bien meilleurs
Que le soleil qui joue à travers l'arbre en fleurs ;
Et qu'enfin il fallait aux enfant — loin des mères, —
Le joug, le dur travail et les larmes amères.

Là-dessus, le collègue, aimable et triomphant,
Avec un doux sourire offrait au jeune enfant 70
Ivre de liberté, d'air, de joie et de roses,
Ses bancs de chênes noirs, ses longs dortoirs moroses,

Ses salles qu'on verrouille et qu'à tous leurs piliers
Sculpte avec un vieux clou l'ennui des écoliers,
Ses magisters qui font, parmi les paperasses, 75
Manger l'heure du jeu par les pensums voraces,

Et, sans eau, sans gazon, sans arbres, sans fruits mûrs,
Sa grande cour pavée entre quatre grands murs.

L'homme congédié, de ses discours frappée,
Ma mère demeura triste et préoccupée. 80

Que faire ? que vouloir ? qui donc avait raison,
Ou le morne collègue, ou l'heureuse maison ?
Qui sait mieux de la vie accomplir l'œuvre austère,
L'écolier turbulent, ou l'enfant solitaire ?

Problèmes ! questions ! elle hésitait beaucoup. 85
L'affaire était bien grave. Humble femme après tout,
Âme par le destin, non par les livres faite,
De quel front repousser ce tragique prophète,

Au ton si magistral, aux gestes si certains,
Qui lui parlait au nom des Grecs et des Latins ? 90

Le prêtre était savant sans doute ; mais que sais-je ?
 Apprend-on par le maître ou bien par le collègue ?
 Et puis enfin, – souvent ainsi nous triomphons ! –
 L'homme le plus vulgaire a de grands mots profonds :
 — « Il est indispensable ! — il convient ! — il importe ! » 95
 Qui troublent quelquefois la femme plus forte.
 Pauvre mère ! lequel choisir des deux chemins ?
 Tout le sort de son fils se pesait dans ses mains.
 Tremblante, elle tenait cette lourde balance,
 Et croyait bien la voir par moments en silence 100
 Pencher vers le collègue, hélas ! en opposant
 Mon bonheur à venir à mon bonheur présent.

Elle songeait ainsi sans sommeil et sans trêve.

C'était l'été : Vers l'heure où la lune se lève,
 Par un de ces beaux soirs qui ressemblent au jour 105
 Avec moins de clarté mais avec plus d'amour,
 Dans son parc, où jouaient le rayon et la brise,
 Elle errait, toujours triste et toujours indécise,
 Questionnant tout bas l'eau, le ciel, la forêt,
 Écoutant au hasard les voix qu'elles entendrait. 110

C'est dans ces moments-là que le jardin paisible,
 La broussaille où remue un insecte invisible,
 Le scarabée amis des feuilles, le lézard
 Courant au clair de lune au fond du vieux puisard,
 La faïence à fleur bleue où vit la plante grasse, 115
 Le dôme oriental du sombre Val-de-Grâce,
 Le cloître du couvent, brisé, mais doux encor,
 Les marronniers, la verte allée aux boutons-d'or,
 La staute où sans bruit se meut l'ombre des branches,
 Les pâles liserons, les pâquerettes blanches, 120
 Les cent fleurs du buisson, de l'arbre, du roseau,
 Qui rendent en parfums ses chansons à l'oiseau,
 Se mirent dans la mare ouse cachent dans l'herbe,
 Ou qui, de l'ébénier chargeant le front superbe,
 Au bord des clairs étangs se mêlant au bouleau, 125
 Tremblent en grappes d'or dans les moires de l'eau,
 Et le ciel scintillant derrière les ramées,
 Et les toits répandant de charmantes fumées,
 C'est dans ces moments-là, comme je vous le dis,
 Que tout ce beau jardin, radieux paradis, 130
 Tous ces vieux murs croulants, toutes ces jeunes roses,
 Tous ces objets pensifs, toutes ces douces choses,

Parlèrent à ma mère avec l'onde et le vent,
Et lui dirent tout bas : — « Laisse-nous cet enfant !

« Laisse-nous cet enfant, pauvre mère troublée ! 135
Cette prunelle ardente, ingénue, étoilée,
Cette tête au front pur qu'aucun deuil ne voila,
Cette âme neuve encor, mère laisse-nous-là !
Ne va pas la jeter au hasard dans la foule.
La foule est un torrent qui brise ce qu'il roule. 140
Ainsi que les oiseaux les enfants ont leurs peurs.
Laisse à notre air limpide, à nos moites vapeurs,
À nos soupirs, légers comme l'aile d'un songe,
Cette bouche où jamais n'a passé le mensonge,
Ce sourire naïf que sa candeur défend ! 145
Ô mère au cœur profond, laisse-nous cet enfant !
Ne ne lui donnerons que de bonnes pensées ;
Nous changerons en jour ses lueurs commencées ;
Dieu deviendra visible à ses yeux enchantés ;
Car nous sommes les fleurs, les rameaux, les clartés, 150
Nous sommes la nature et la source éternelle
Où toute soif s'épanche, où se lave toute aile ;
Et les bois et les champs, du sage seul compris,
Font l'éducation de tous les grands esprits !
Laisse croître l'enfant parmi nos bruits sublimes. 155
Nous le pénétrons de ses parfums intimes,
Nés du souffle céleste épars dans tout beau lieu,
Qui font sortir de l'homme et monté jusqu'à Dieu,
Comme les chants d'un luth, comme l'encens d'un vase,
L'espérance, l'amour, la prière, et l'extase ! 160
Nous pencherons ses yeux vers l'ombre d'ici-bas,
Vers le secret de tout entr'ouvert sous ces pas.
D'enfant nous le ferons homme, et d'homme poète.
Pour former de ces sens la corolle inquiète,
C'est nous qu'il faut choisir ; et nous lui montrerons 165
Comment, de l'aube au soir, du chêne aux moucherons,
Emplissant tout, reflets, couleurs, brumes, haleines,
La vie aux mille aspects rit dans les vertes plaines.
Nous te le rendrons simple et des cieux ébloui :
Et nous ferons germer de toutes parts en lui 170
Pour l'homme, triste effet perdu sous tant de causes,
Cette pitié qui naît du spectacle des choses !
Laisse-nous cet enfant ! Nous lui ferons un cœur
Qui comprendra la femme ; un esprit non moqueur,
Où naîtront aisément le songe et la chimère, 175
Qui prendra Dieu pour livre et les champs pour grammaire,

Une âme, pur foyer de secrètes faveurs,
Qui luira doucement sur tous les fronts rêveurs,
Et, comme le soleil dans les fleurs fécondées,
Jetera des rayons sur toutes les idées ! » 180

Ainsi parlaient, à l'heure où la ville se tait,
L'astre, la plante et l'arbre, — et ma mère écoutait.

Enfants ! ont-ils tenu leur promesse sacrée ?
Je ne sais. Mais je sais que ma mère adorée
Les crut, et, m'épargnant d'ennuyeuses prisons, 185
Confia ma jeune âme à leurs douces leçons.

Dès lors, en attendant la nuit, heure où l'étude
Rappelait ma pensée à sa grave attitude,
Tous les jours, libre, heureux, seul sous le firmament,
Je pus errer à l'aise en ce jardin charmant. 190
Contemplant les fruits d'or, l'eau rapide ou stagnante,
L'étoile épanouie et la fleur rayonnante,
Et les prés et les bois, que mon esprit le soir
Revoyait dans Virgile ainsi qu'en un miroir.

Enfants ! aimez les champs, les vallons, les fontaines, 195
Les chemins que le soir emplit de voix lointaines ;
Et l'onde et le sillon, flanc jamais assoupi,
Où germe la pensée à côté de l'épi.

Prenez-vous par la main et marchez dans les herbes ;
Regardez ceux qui vont liant les blondes gerbes ; 200
Épelez dans le ciel plein de lettres de feu,
Et quand un oiseau chante, écoutez parler Dieu.

La vie avec le choc des passions contraires
Vous attend ; soyez bons, soyez vrais, soyez frères ;
Unis contre le monde où l'esprit se corrompt, 205

Lisez au même livre en vous touchant du front,
Et n'oubliez jamais que l'âme humble et choisie
Fait pour la lumière et pour la poésie,
Que les cœurs où Dieu met des échos sérieux
Pour tous les bruits qu'anime un sens mystérieux, 210
Dans un cri, dans un son, dans un vague murmure,
Entendent les conseils de toute la nature !

31 mai 1839⁵³

⁵³ RO, XIX, *ibid.*, pp. 1063-69.

L'infanzia è in questione su due livelli : è quella presente dei figli dell'io cui questi si rivolge nella finzione, ed è soprattutto quella passata dell'io stesso. L'infanzia dell'io è l'oggetto della digressione analettica che costituisce, come s'intende dal titolo, quasi tutta la *pièce*. Il poeta ricostruisce il quadro della sua vita familiare verso il 1813 attorno alla contrapposizione di due diversi regimi di formazione. L'episodio che dà luogo alla narrazione lirica è la circostanza (« Un jour ») in cui « le principal d'un collègue quelconque » (vv. 30-39) fa visita in casa dell'io per reclamare alla madre l'affidamento del figlio ; la madre esita e soppesa due possibilità. Al regime oppressivo dell'istituzione si contrappone quello liberale della familiarità privata.

Il poeta presenta il regime del collegio come incentrato sul rapporto rigidamente gerarchico fra l'autorità e il bambino : se la madre desse l'assenso al « docteur au front pauvre, au maintien solennel » (v. 33) il bambino « ivre de liberté » (v. 71) sarebbe sottratto agli affetti, « loin des mères », sottoposto a un giogo di « dur travail », destinato alle « larmes amères » (vv. 66-67). Così come il direttore è investito, alter ego grottesco di Claude Frollo, dei caratteri del regime oppressivo (« cet homme chauve et noir, très effrayant pour moi », v. 53), anche i locali e gli accessori del collegio sono caratterizzati da attributi di austerità sinistra e chiusura carceraria, compresi i graffiti incisi sulla pietra :

Ses bancs de chêne noirs, ses longs dortoirs moroses,
Ses salles qu'on verrouille et qu'à tous leurs piliers
Sculpte avec un vieux clou l'ennui des écoliers,
Ses magisters qui font, parmi les paperasses,
Manger l'heure du jeu par les pensums voraces,
Et, sans eau, sans gazon, sans arbres, sans fruits mûrs,
Sa grande cour pavée entre quatre grands murs. (vv. 72-78)

All'opposto, nel suo habitat naturale di casa il bambino continuerebbe a godere dell'attenzione diffusa di armoniose presenze tutelari. Alla « grande cour pavée entre quatre grands murs » del collegio, viene contrapposto il giardino « Fermé par de hauts murs aux regards curieux » (v. 22) : alla clausura autoritaria si

oppone l'*enclosure* protettiva dell'idillio familiare alle Feuillantines. Leggiamo i versi dove il poeta sintetizza l'eden che precede il momento di crisi :

J'eus dans ma blonde enfance, hélas ! trop éphémère,
Trois maîtres : – un jardin, un vieux prêtre et ma mère.

Le jardin était grand, profond, mystérieux,
Fermé par de hauts murs aux regards curieux,
Semé de fleurs s'ouvrant ainsi que les paupières,
Et d'insectes vermeils qui couraient sur les pierres ;
Plein de bourdonnements et de confuses voix ;
Au milieu, presque un champ, dans le fond, presque un bois .
Le prêtre, tout nourri de Tacite et d'Homère,
Était un doux vieillard. Ma mère – était ma mère !

Ainsi je grandissais sous ce triple rayon.

Un jour...

(vv. 20-30)

In questi versi, forse il vertice estetico della poesia, si esplica con densità particolare la figuralità di cui è carico il tema pedagogico. I « trois maîtres » appaiono come assimilati da una caratteristica comune : il giardino, il vecchio prete, la madre, sono tutti un misto di superiorità e di accessibilità, di elementi cioè che richiamano la loro posizione d'autorità e di altri che invece stemperano le gerarchie. Il giardino dagli « haut murs » è sì « grand, profond, mystérieux », ma contiene anche elementi meno connotati di "altezza" : « fleurs », « insects », « bourdonnements » e « confuses voix ». È definito due volte attraverso un *presque*. Se al suo fondo bisogna immaginare una vegetazione più fitta e più elevata, « presque un bois », al suo centro esso è piuttosto « presque un champ ». Oltre a imporsi al bambino, il giardino è accogliente, protettivo e, per così dire, alla sua portata. Anche il secondo maestro, il prete, è connotato di altezza e insieme accessibilità. Se per un verso, in quanto mediatore di Tacito e d'Omero, rappresenta il sublime d'ideali e d'imprese, resta che non solo è prete, cioè non un uomo d'azione, ma anche « vieux » e, soprattutto, « doux ». Qualcosa di simile vale anche per il terzo maestro, la madre. Da una parte, col suo primato d'affetto

(« Ma mère – était ma mère ! »), incarna piuttosto la mitezza accogliente che un ideale eroico dell'io ; dall'altra però, possiede un primato assoluto d'autorità, fa le veci del padre : come emerge nei versi che seguono quelli citati, è lei la responsabile della casa ed è lei a decidere le sorti del figlio (« Tout le sort de son fils se pesait dans ses mains », v. 98). Autorità e umiltà anche in lei dunque si mescolano. Infatti, pur avendo piena potestà, dovrà, « humble femme après tout » (v. 86), cedere a sua volta lo scettro della formazione del bimbo, preferendo affidarlo al suo sublime e sconfinato avatar : la natura.

Ma nel « radieux paradis » (v. 130) delle Feuillantines la poesia della presenza autorevole dolce e protettiva, è indissolubile dall'euforia della crescita libera e spontanea. Nel passo citato sopra, il passato è rivisto dall'io adulto attraverso la prospettiva infantile. L'io riadotta la posizione del bambino al di sotto dei suoi maestri. È a occhi infantili che il giardino appare di grandi dimensioni e carico di mistero. Ma oltre alla visione dal basso c'è di più. Soffermiamoci sui tre versi centrali del passo, dove sono rievocati fiori, insetti e versi di animali. Le diverse evocazioni visive e uditive sono accomunate dal fatto di avere tutte per oggetto qualcosa di “basso”, e che il basso vi è partecipe come d'una promozione. I piccoli ronzii e l'insieme informe di versi animali che riempiono il microcosmo del giardino, gli umili insetti che corrono sui sassi, i semplici fiori che sbocciano, diventano l'immagine di un'operosa e fertile vitalità, evocano la preziosità « vermeil[le] »⁵⁴ della vita minima, in una partecipazione al mondo originaria e diffusa. Inoltre, la prospettiva affascinata restituisce il rapporto virtuoso fra l'esigenza infantile di capire e il magistero « misterioso » del giardino. È come se grazie all'adozione della prospettiva infantile, la “bassezza” e il suo riscatto rimandassero alla posizione marginale, bassa, del bambino : con tutta la sua spinta vitale a crescere e la sua esigenza d'un mediatore autorevole. Così, nella magia dell'immagine delle « fleurs s'ouvrant ainsi que les paupières », non sarà arbitrario riconoscere, come indistinguibili, sia la spontaneità espansiva e curiosa del bambino all'ingresso nella vita, sia la presenza disponibile d'una Verità che nelle

⁵⁴ Gli insetti « vermeils » in una variante sono « dorés », *OP I*, p. 1563.

cose si rivela.⁵⁵

Quando nel resto della poesia il discorso si amplia, le dinamiche figurali tra l'alto e il basso rimangono le stesse. Nel suo discorso suasorio, il giardino – che nella finzione prende a lungo la parola per voce dei suoi elementi – si propone alla madre come guida ideale per l'uscita del figlio dalla minorità (« D'enfant nous le ferons homme », v. 163). Nelle sue argomentazioni liriche rivolte al futuro, il giardino diventa la voce di tutta la natura, e il suo microcosmo privato e protetto da alti muri si allarga alle dimensioni del creato inteso quale fonte divina. Il giardino si autodefinisce per voce dei suoi elementi : « Car nous somme la nature et la source éternelle... » (v. 151). Anche il magistero della natura è all'insegna della reciprocità protettiva, dove l'esercizio dell'autorità è in armonia con la libertà attiva di chi apprende. Una volta detto che la madre optò per tenere il figlio a casa, l'io sintetizza così la sua vita successiva nel giardino :

Dès lors [...]

Tout le jour, libre, heureux, seul sous le firmament,

Je pus errer à l'aise en ce jardin charmant... (vv. 187, 189-190)

L'autorità della natura si compone d'elementi che smorzano o perfino negano l'imposizione dall'alto. Le « leçons » del giardino sono definite « douces » (v. 186), così come il vecchio prete era « doux » e la madre... materna ; gli ingredienti sublimi della « éducation de tous les grands esprits » (v. 154), la natura li fornisce soprattutto a partire dalla realtà idilliaco-sensibile, non eroica : dalla

⁵⁵ Cfr. tutta la strofa dedicata al ricordo dell'infanzia alle Feuillantines, in *Novembre*, la poesia di chiusura delle *Orientales* : « Je te racontes aussi comment, aux Feuillantines, / Jadis tintaient pour moi les cloches argentines ; / Comment, jeune et sauvage, errait ma liberté, / Et qu'à dix ans, parfois, resté seul à la brune, / Rêveur, mes yeux cherchaient les deux yeux de la lune, / Comme la fleur qui s'ouvre aux tièdes nuits d'été », *Les Orientales* (di qui in avanti *OR*), XLI, *ibid.*, 687. Il corsivo è mio. Cfr. poi un'altra bella immagine, ma di nuovo in *Ce qui se passait aux Feuillantines*, immagine di armonia fra l'alto e il basso sempre fondata sul parallelismo, tanto ricorrente in Hugo, tra il fiore, purezza divina in basso, e la stella, presenza divina in alto : « Contemplant [...] / L'étoile épanouie et la fleur rayonnante », *ibid.*, p. 1068. E cfr. ancora in *VOIX*, XXIX, *À Eugène Vicomte H.* : il poeta ricorda le giornate passate col fratello Eugène alle Feuillantines, « Et nous recommencions nos jeux, cueillant par gerbe / Les fleurs, tous les bouquets qui réjouissent l'herbe, / Le Lys à Dieu pareil, / Surtout ces fleurs de flammes et d'or qu'on voit, si belles / Luire à terre en avril comme des étincelles / Qui tombent du soleil ! », *ibid.*, p. 1000.

« vie aux mille aspects [qui] rit dans les vertes plaines » (v. 168). *Spectacle rassurant*, poesia dello stesso 1839 dal titolo eloquente, e che nella raccolta precede di soli due numeri *Ce qui se passait aux Feuillantines*, si conclude con : « la nature / Sait le grand secret, et sourit ».⁵⁶ In esilio il sorriso diventerà un « rire énorme », in una natura – e il riferimento è sempre al giardino delle Feuillantines – che contiene in sé alto e basso, male e gioia, Dante e Rabelais.⁵⁷ (Questa poesia delle *Contemplations* fa parte della sorta di *ars poetica* distribuita in più *pièces* all'interno del canzoniere.⁵⁸ il rabelaisiano « rire énorme » della natura giustifica il poeta nel suo mescolare alla poesia l'« air familier » della prosa).⁵⁹

Ma già nella natura del giardino descritto nel 1839 sono presenti insieme l'alto e il basso – tutto : « du chêne aux mouchérons » (v. 166), « objets pensifs » e « douces choses » (v. 132). Gli « oggetti pensosi » sono i « vieux murs croulants » (v. 131) del convento distrutto durante i rivolgimenti storici recenti : la storia entra nel « jardin paisible » (v. 111), però non come altrove per negare la possibilità dell'idillio. Gli elementi di tragicità dei richiami alla storia sono come neutralizzati nella nostalgia euforica. Dal giardino del convento in rovina è visibile la cupola dell'ospedale vicino : « Le dôme oriental du sombre Val-de-Grâce » (v. 116) : il richiamo alla storia *sombre* è armonizzato col radioso paradiso naturale grazie alla notazione ornamentale (*oriental*). Allo stesso modo. il « cloître du couvent », che presentifica col suo stato di rovina il trauma rivoluzionario, è detto « brisé mais doux encor » (v. 117).⁶⁰

La stessa qualità di « dolcezza » attribuita alle rovine del convento, di cui abbiamo già visto l'importanza ricorrente, è ripreso anche in un'altra ripresa sublime del mito autobiografico, penso a *À Eugène Vicomte H.*, delle *Voix intérieures*, un'altra fra le poesie maggiori dell'*avant l'exil*. L'io si rivolge così al tu del fratello morto :

⁵⁶ *RO*, XVII, *ibid.*, p. 1062.

⁵⁷ « Tout jeune encor [...] / J'habitais un parc sombre où jasaient des oiseaux », *C*, I, V, *À André Chénier*, *OP* II, p. 491.

⁵⁸ Albouy parla di una « sorte d' "art poétique du romantisme" ». *OP* II, p. 1378.

⁵⁹ « Oui, mon vers croit pouvoir, sans se mésallier, / Prendre à la prose un peu de son air familier... », *C*, I, V, *À André Chénier*, *ibid.*, p. 491.

⁶⁰ Il corsivo è mio.

Tu dois te souvenir des vertes Feuillantines,
[...]
O temps ! jours radieux ! aube trop tôt ravie !
[...]
Nous nassions ! on eût dit que le vieux monastère
Pour nous voir rayonner ouvrait avec mystère
Son doux regard dormant.⁶¹

Con la sua dolcezza permissiva e tutelare il « monastero » ricorda l'autorità della madre che quando, « le soir », dopo le scorribande fra « les pierres / Comme font les démons », i figli rientrano a casa li accoglie « baisés à pleine joue » con amore indulgente.⁶² È come se la dolcezza materna venisse proiettata sul piano storico, in nostalgia, o a modello, dopo il trauma rivoluzionario, di un accordo possibile fra spinta vitale dal basso e autorità storica, fra novità e tradizione.

Attraverso i richiami al convento antico e al Val-de-Grace, la grande storia dà profondità e dignità inedite alle vicende domestiche dell'io bambino di *Ce qui se passait aux Feuillantines* ; allo stesso modo, attraverso i « bruits sublimes » (v. 155) del « beau jardin » (v. 130), attraverso il più contingente « spectacle des choses » (v. 172), il sublime scende alla sua portata : « Dieu deviendra visible à ses yeux enchantés » (v. 149). Il vitalismo espansivo e armonioso oltre a essere la lezione divina che la natura impartisce e incarna con autorevolezza, risulta essere allo stesso tempo il corrispettivo in scala allargata, e con valenze metafisiche, della crescita spontanea e virtuosa del bambino, del suo « germer » (v. 170).

Che l'insegnamento sublime della natura venga presentato a partire soprattutto dai suoi aspetti “bassi” di accessibilità vitalistica e intimistica, e che ad esso si associ figuramente l'espansività vitale del bambino, come modello d'azione spontanea e felice, trascina con sé, e per così dire legittima, anche la valorizzazione di un altro tipo di bassezza. Il poeta non rievoca esclusivamente le « cose » armoniose ed edeniche : rievoca e promuove anche dettagli d'una realtà

⁶¹ *VOIX*, XXIX, *ibid.*, p. 999.

⁶² *Ibid.*

estremamente concreta e assai meno armoniosa. Una sorta di grottesco dell'idillio. Particolari umili come la « broussaille où remue un insecte invisible » (v. 112), sensoriali e sinesteticamente allitteranti come « La statue où sans bruit se meut l'ombre des branches » (v. 119), elementi ornamentali e insieme grotteschi come « La faïence à fleur bleue où vit la plante grasse » (v. 115). La promozione dell'animale che nella scala degli esseri parte svantaggiato, è una costante della *pièce*. L'insetto appena citato richiama alla memoria gli « insetti vermigli » citati più sopra, e a entrambi si aggiunge un « lézard / Courant au clair de lune au fond du vieux puisard » (vv. 113-114), che alla bassezza per natura aggiunge il suo vivere sotterraneo.

A essi è possibile associare anche altri animali, d'altra natura ma altrettanto bassi. Penso ai « tritons » e ai « faunes » di Coypel e Watteau che l'io paragona all'istitutore ; a cui vengono assimilate altre figure di grottesco : « les sorciers de Rembrandt », « les diables variés » di Callot e « les gnômes de Goya » (vv. 40-43). Tutti modelli di *grotesques* che, sulla scia della *Préface* hugoliana, Théophile Gautier, che il poeta nomina all'inizio dell'elenco, « Oh ! si Gautier me prêtait son crayon, / je vous dessinerais d'un trait... » (v. 30), aveva esaltato nei suoi articoli del 1834-1835, riuniti poi in volume nel 1844 con l'aggiunta di un articolo su Scarron.⁶³ A differenza dell'istitutore « fort laid mais [...] stupide » (v. 48), questi mostri sono « laids, mais [...] charmants ; difformes, mais remplis / D'un feu... » (vv. 45-46). Tale riscatto estetico del *brutto* viene di fatto messo su un piano di compatibilità e corrispondenza con la natura vivace e monella dei bambini. Se l'io potesse disegnare il direttore del collegio i figli ne riderebbero d'un « rire éblouissant » (v. 36). L'io che da bambino infierisce sul direttore si paragona per impertinenza a un « franc écolier » (v. 49). E i bambini stessi ad inizio *pièce* disturbano con turbolenza il poeta grave e pensoso. Nella poesia *À Eugène*, i bambini sono paragonati a « démons », come abbiamo visto, e anche a « monstres».⁶⁴

⁶³ Su *Les Grotesques* di Gautier, in rapporto alla valorizzazione del grottesco nel contesto di tutto il romanticismo, vedi Anna Maria SCAIOLA, *Dissonanze del grottesco nel romanticismo francese*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 115-133.

⁶⁴ *Ibid.*

In altri termini, è come se parallelamente alla valorizzazione etica ed estetica dell'irrequietezza dei bambini, il brutto e il basso fossero promossi al bello. E come se i bambini, creature piccole ma divine, oltre ad avere il loro corrispettivo esplicito negli uccellini leggeri e sonori, fossero a un qualche livello anche cespugli, piante grasse, insetti, lucertole, diavoli, mostri.

2.

In questo tipo di promozione infantile del brutto troviamo un ingrediente fondamentale di tutto un filone della poesia dell'infanzia – che sarà poi quello predominante ne *L'Art d'être grand-père*. L'adulto asseconda con indulgenza gli istinti libertari dei bambini : la legittimazione dell'intemperanza infantile porta con sé, in una « inspiration, à la fois, fantaisiste, gaie et attendrie » (Albouy),⁶⁵ associazioni con elementi di grottesco vero e proprio. Due intere poesie degli anni Trenta s'incentrano sul tema che emerge all'inizio di *Ce qui se passait aux Feuillantines* : il tema dell'intrusione giocosa dei bambini nella stanza di lavoro del poeta.⁶⁶ In *Laissez. – Tous ces enfants sont bien là...* delle *Feuilles d'automne* il poeta esalta i « bruits joyeux » e i « bruyants ébats » dei bambini e li invita a rendere la casa « vivante et folle » (« Ébranlez et planchers, et plafonds, et piliers ! »), per paragonarli infine al « bruit / [D]es grelots des mules sonores » che trainano i « chars dorés » d'una Spagna in cui si mescolano eroismo e sensorialità irregolare.⁶⁷ In *À des oiseaux envolés* delle *Voix intérieures* il poeta cerca dopo averli cacciati di far tornare i bambini « volati via ». Ammette di avere sbagliato a essere stato severo e riconosce l'innocenza e il valore dell'irruzione infantile nella gravità adulta.⁶⁸ Richiama a sé gli « espiègles radieux » e i « bandits aux lèvres

⁶⁵ *Ibid.*, p. 1380.

⁶⁶ A. M. Scaiola definisce così un aspetto fondamentale del grottesco : « Il grottesco installa la pluralità, l'arbitrio, l'irrazionale, in campi delimitati e finiti, provocando movimento e trasformazione : l'incompiuto di un potenziale, continuo rinnovamento », SCAIOLA, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁷ *FA*, XV, *ibid.*, pp. 750-51.

⁶⁸ Sulle irruzioni “discorsive” dei bambini vedi L. CHARLES-WURTZ, *Pétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Genève, Champion, 1998, pp. 96-99.

roses ». ⁶⁹ E l'ossimoro etico si estende in quello estetico della bellezza del difforme (o almeno del non ancora formato) : i bambini sono « nains charmants », ⁷⁰ come i mostri « laids mais charmants » di *Ce qui se passait aux Feuillantines*, e vengono associati a tutto un « essaim de [...] démons joyeux » : una serie di *grotesques*, simile a quella che abbiamo citato sopra, in cui ritroviamo fra i quali « sylphes », « gnomes », « lutins familiers, nains à la longue échine, / Qui parlent dans les coins à mes vases de Chine ». ⁷¹ Per farli tornare il poeta li invita all'insubordinazione anarchica, con la promessa di essere permissivo in tutto :

Tous ces hochets de l'homme enviés par l'enfant,
 Mes gros chinois ventrus faits comme des concombres,
 Mon vieux tableau trouvé sous d'antiques décombres,
 Je vous livrerai tout, vous toucherez à tout !
 Vous pourrez sur ma table être assis ou debout,
 Et chanter, et traîner, sans que je me récrie,
 Mon grand fauteuil de chêne et de tapisserie,
 Et sur mon banc sculpté jeter tous à la fois
 Vos jouets anguleux qui déchirent le bois ! ⁷²

Nella serie delle infrazioni dal basso nella gravità adulta ritorna più volte l'immagine del bambino che accede a libri autorevoli : un « beau missel gothique » è « enrichi par vos mains d'un dessein fantastique », ⁷³ così come il « groupe folâtre » urtando il braccio del padre che scrive fa, tra i « lourds alexandrins » ⁷⁴ appena messi in bella,

Saillir soudain un angle aigu comme un clocher
 Qui perce tout à coup un horizon de plaine. ⁷⁵

⁶⁹ *VOIX*, XXII, *OP* I, pp. 982 e 984.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 983.

⁷¹ *Ibid.*, p. 984.

⁷² *Ibid.*, pp. 985-86.

⁷³ *Ibid.*, p. 983.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 983-84.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 985.

Infine i bambini se ascoltano le preghiere del padre potranno accedere senza paura di punizione, al libro per eccellenza che racchiude in sé un'autorità insieme spirituale, temporale ed estetica :

Je vous laisserai même, et gaîment, et sans crainte,
O prodige ! en vos mains tenir ma bible peinte,
Que vous n'avez touché encor qu'avec terreur,
Où l'on voit Dieu le père en habit d'empereur !⁷⁶

Questa « bible peinte » ricorda la « Bible » con « les belles images », in cui i bambini curiosi della ballata del 1823 erano introdotti alla verità : in felicità edenica di quaggiù (« ce latin qui parle à Dieu de nous ») perché sotto la guida protettiva della *Grand'-mère*, prima che questa morisse lasciando senza risposta – come fa infine « le saint livre » cui i bimbi si rivolgono in preghiera accanto alla « couche déserte » – la loro domanda su che cosa sia la morte.⁷⁷

Sia in *Laissez. – Tous ces enfants sont bien là...* che in *À des oiseaux envolés*, il tema della vivacità e della disobbedienza infantile si esprime soprattutto nel rapporto fra il bambino e l'ispirazione del poeta. Il poeta nega che i bambini disturbino l'alto travaglio del poeta, al contrario, afferma che la favoriscono e l'arricchiscono. Sin dall'inizio nella poesia delle *Feuilles d'automne*, « l'enfance aux riantes couleurs / Donne la poésie à nos vers » :⁷⁸

Laissez. – Tous ces enfants sont bien là. – Qui vous dit
Que la bulle d'azur que mon souffle agrandit
A leur souffle indiscret s'écroule ?
[...]
Mais non. Au milieu d'eux rien ne s'évanouit.
L'orientale d'or plus riche épanouit
Ses fleurs peintes et ciselées ;
La ballade est plus fraîche, et dans le ciel grondant
L'ode ne pousse pas d'un souffle moins ardent

⁷⁶ *Ibid.*, p. 986.

⁷⁷ *OB, Ballades*, III, *ibid.*, p. 504.

⁷⁸ *FA*, XV, *ibid.*, p. 750.

Le groupe des strophes ailées !⁷⁹

Così come nella poesia delle *Voix intérieures*, il poeta arriva ad ammettere dopo la rabbia iniziale e ormai preda de « l'ennui » : « Toute ma poésie, / C'est vous, et mon esprit suit votre fantaisie... ».⁸⁰

Col chiamare a sé i bambini, il poeta promuove la comunicazione fra l'alto e il basso, e il loro rapporto diventa immagine e pratica lirica dell'estetica della mescolanza. Il poeta sembra proprio alludere ad essa quando dice :

Vous êtes les reflets et les rayonnements
Dont j'éclaire mon vers si sombre par moments.
[...] et vous ne savez pas,
[...]
[...] quel enchantement l'enivre et le fascine [le poète morne],
Quand le charmant hasard de quelque cour voisine,
Où vous vous ébattez sous un arbre penchant,
Mêle vos joyeux cris à son douloureux chant !⁸¹

Ma lo fa in modo schematico rispetto alla figuralità del testo, perché in realtà gli elementi di basso e di alto sono distribuiti reciprocamente fra adulto e bambino : l'infanzia oltre a essere partecipe di vivacità grottesca è anche immagine di purezza e fonte del divino, così come l'adulto oltre a proteggere e trasmettere è anche illuminato e protetto. Proprio come fa la « sereine nature », la presenza caotica e gioiosa dei bambini assurge a conforto del poeta stanco, cupo e scorato, a cui « la tête se rompt »⁸² offrendogli, al tempo stesso, una *retraite* rassicurante in opposizione ai clamori dell'ambizione cittadina, e un modo per accedere a un nuovo sublime lirico :

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 749-50.

⁸⁰ *VOIX*, XXII, *ibid.*, pp. 984 e 986.

⁸¹ *VOIX*, XXII, *ibid.*, p. 986. Il corsivo è mio.

⁸² *Ibid.*, p. 986 : « Enfants, vous dont la vie est faite d'espérance, / [...] vous ne savez pas, / [...] / Combien il a besoin, quand sa tête se rompt, / De la sérénité qui luit sur votre front ».

Ce poème de Dieu qui vaut mieux que les miens.⁸³

In *Lorsque l'enfant paraît...* all'apparizione del bambino nella quotidianità adulta, con le sue « douceurs infinies » di chi non ha ancora « l'âge où l'on marche », ma al quale il poeta si rivolge con il « vous » (come poi, mutatis mutandis, Myriel a Jean Valjean), è conferito un valore metafisico : al punto che è proprio l'irrompere del bambino a dare senso alla « grave causerie » dei grandi.⁸⁴ Allo stesso modo, l'audace « air familier » dell'impianto prosodico di tutta la poesia oltre ad accedere a una dignità stilistica inedita, può tradursi nell'altrettanto modernista arditezza metaforica della strofa centrale :

Enfant, vous êtes l'aube et mon âme est la plaine
Qui des plus douces fleurs embaume son haleine
Quand vous la respirez ;
Mon âme est la forêt dont les sombres ramures
S'emplissent pour vous seul de suaves murmures
Et de rayons dorés !⁸⁵

Strofa che Pierre Albouy commenta così :

Cette strophe – la plus belle du poème – révèle un usage des images fort hardi en 1830 ; la conjonction *comme* est absente et ces « correspondances » entre l'âme et la nature, ces « paysages intérieurs », ne sont pas sans annoncer déjà le symbolisme d'un Baudelaire ou d'un Verlaine... On croirait assez que c'est cette strophe-là qui rendait à la Mme d'Arpajon du *Côté de Guermantes* ce poème si « difficile à comprendre ».⁸⁶

L'ode *Mon enfance* che abbiamo nominato in partenza insieme alla ballata della *Grand'-mère*, oltre a rappresentare la prima occasione in cui Hugo valorizza

⁸³ *Ibid.*, p. 983.

⁸⁴ *FA*, XIX, *ibid.*, pp. 756-57.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 757.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 1372.

la tematica dell'infanzia, rappresenta anche un passo decisivo, nel grande anno di svolta hugoliana e romantica del 1823, verso il rinnovamento radicale del linguaggio lirico. Come farà poi in *Ce siècle avait deux ans...* il poeta proietta la sua storia personale sullo sfondo della grande storia ; dispiega in carrellate spaziali, al seguito delle campagne napoleoniche, quadri pittoreschi, soprattutto spagnoli, a metà strada fra l'eroico e il “turistico”, come cominciava a sperimentare nelle prime ballate e come farà poi nelle *Orientales*. Questa poesia segna un passo decisivo nel processo d'innalzamento dell'autobiografismo empirico e della *imagination* a una nuova dignità lirica ; trovo estremamente significativo che questo passo verso un nuovo linguaggio sia posto sotto il segno della spontaneità irregolare del bambino ; l'ode si chiude con questa strofa dalle implicazioni metalinguistiche :

Mes souvenirs germaient dans mon âme échauffée ;
J'allais, chantant des vers d'une voix étouffée ;
Et ma mère, en secret observant tous mes pas,
Pleurait et souriait, disant : « C'est une fée
Qui lui parle, et qu'on ne voit pas ! »⁸⁷

3.

Riprendiamo l'analisi di *Ce qui se passait aux Feuillantines...* Quando il giardino prospetta il futuro adulto di un bambino che ha potuto godere del suo magistero, la portata del discorso si estende, quasi fino a trascendere esplicitamente il tema infantile. Sul modello della sua formazione d'infanzia l'azione dell'uomo in società dovrà a sua volta essere fondata sulla reciprocità fra alto e basso. L'io cresciuto e diventato poeta fonderà il suo ministero sulla compassione, sulla comprensione, sulla generosità, eserciterà il suo potere « doucement » (v. 178).

⁸⁷ *OB*, V, XI, *ibid.*, pp. 463-64.

Come già annunciavo a proposito dei richiami al convento e al Val-de-Grâce, il rapporto virtuoso fra gli elementi naturali e il bambino viene arricchito d'implicazioni storiche : si rivela di fatto un modello socio-politico. E ciò risulta anche da come il modello formativo del giardino viene opposto a quello del collegio :

Laisse-nous cet enfant, pauvre mère troublée !
Cette prunelle ardente, ingénue, étoilée,
[...]
Cette âme neuve encor, mère, laisse-nous-la !
Ne va pas la jeter au hasard dans la foule.
La foule est un torrent qui brise ce qu'il roule.
[...]
Nous ne lui donnerons que de bonnes pensées ;
Nous changerons en jour ses lueurs commencées ;
[...]
Nous sommes la nature et la source éternelle
Où toute soif s'épanche, où se lave toute aile ;
Et les bois et les champs, du sage seul compris,
Font l'éducation de tous les grands esprits ! (vv. 135-136, 138-140,
147-148, 151-154)⁸⁸

Come il giardino recintato si estende a tutta la natura, allo stesso modo è come se il collegio dai tratti carcerari si assimilasse a tutta la società. Nei versi che ho sottolineato avviene uno slittamento semantico molto significativo : la gerarchia carceraria dell'istituzione si traduce nell'apertura caotica della vita cittadina. La presenza oppressiva dell'autorità si ribalta in assenza d'ordine, in abbandono « au hasard », dove l'autorità negativa diventa il disordine stesso. È come se in assenza d'un'autorità adeguata, i « regards curieux » da cui gli alti muri del giardino proteggevano il bambino, prendessero le dimensioni minacciose dell'insieme di presenze ostili proprio all'affollato “tutti contro tutti” democratico.

Ma diversamente da quanto saremmo portati a pensare isolando i soli due versi in corsivo, non è in questione solo la protezione o l'abbandono del bambino. In questione è anche o soprattutto, come emerge nei versi successivi, la sua

⁸⁸ Il corsivo è mio.

« education ». Nella sezione conclusiva della poesia, il poeta consiglia ai suoi bambini di prendere a modello, come lui, la natura ; nel farlo oppone il creato come buon maestro al « monde où l'esprit se corrompt » (v. 205), in cui la vita diventa lo « choc des passions contraires » (v. 203).

La mancanza d'un punto di riferimento adeguato provocherebbe per il bambino non solo e non tanto l'abbandono mortale nel caos della folla, quanto la corruzione del suo candore originario e una condotta di vita dominata da passioni egoistiche. Nella pedagogia hugoliana la presenza d'un maestro significa per il bambino e per l'uomo anche garanzia di crescita e azione legittima. Nel capolavoro della *Légende des siècles*, il *Petit roi de Galice*, illuminato dall'esempio cavalleresco di Orlando che lo libera dagli zii malvagi, dirà :

J'avais peut-être en moi bien des mauvais penchants,
J'eusse plus tard peut-être été moi-même infâme.⁸⁹

Soprattutto nel discorso degli elementi naturali ci sono passi in cui accanto alla purezza del bambino si allude alla presenza in lui come d'un'energia elementare, « premiers instincts » che sono positivi in quanto vitali e primigeni, ma che sono anche potenzialmente reversibili in « mauvais penchants » se non debitamente formati alla virtù. Nei versi citati sopra, la « prunelle » del bambino è « ingenuë, étoilée » ma anche « ardente » ; nel resto del discorso il bambino si definisce per ingenuità e « candeur » ma c'è bisogno che qualcuno « form[e] de ses sens la corolle inquiète » (v. 164).

Se resta indubbio che la natura del bambino è posta decisamente sotto il segno dell'innocenza – laddove la purezza del bambino rimanda all'assunto umanistico della bontà naturale dell'anima (« son âme neuve encor ») –, tuttavia tale concezione dell'infanzia, che rischia, soprattutto dopo Freud, di apparire fasulla e sentimentale, non è priva di ambivalenze latenti. Oltre alle minime allusioni all'ambivalenza degli istinti infantili, ciò che più deve dare a pensare è

⁸⁹La *Légende des siècles* (da qui in avanti *LS*), V, *Les Chevaliers errants*, I, *Le Petit Roi de Galice*, X, *Le Crucifix*, CFL X, p. 510.

l'importanza primaria che viene attribuita all'educazione e al maestro. È come se implicitamente la bontà naturale non bastasse da sé alla formazione dell'uomo giusto. (Si pensi al sadismo innato che i bambini, fra cui l'io, sfogano contro il *Crapaud*).⁹⁰ Di fatto, solo l'affidamento al giardino garantirebbe la crescita nel mantenimento della purezza originaria, così come poi solo il « livre » di Dio, cioè la « grammaire » della Natura potrà garantire la fondatezza etica dell'agire adulto. In altri termini, è come se, nata buona, l'anima fosse esposta successivamente, nello scontro con la durezza e l'incoerenza misteriosa della vita, a una caduta inevitabile. Una costante della tematica infantile, su cui non mi sono soffermato è infatti quella secondo la purezza del bambino è sempre presentata infatti come temporanea, precaria quasi irrealistica. In *Lorsque l'enfant paraît...* questa costante è particolarmente in evidenza : « Car vos petites mains, joyeuses et bénies, / N'ont point mal fait *encor* ». ⁹¹ Ed è come se solo la presenza, non più scontata e univoca ma da reperire e affermare, d'un saldo punto di riferimento rappresentasse la vera base necessaria per evitare la caduta, e per fondare eticamente l'azione dell'individuo.

Anche in *Sagesse*, la poesia che chiudendo *Les Rayons et les ombres*, chiude *l'avant l'exil*, il poeta torna con la memoria alle Feuillantines ; lo fa per ricordare soprattutto il valore di punto di riferimento morale della madre, che gli insegna a morigerare la sua collera vendicativa, ad essere « bienveillant » :

Le devoir fait, légers comme de jeunes daims,
 Nous fuyons à travers les immenses jardins,
 Éclatant à la fois en cent propos contraires.
 Moi, d'un pas inégal je suivais mes grands frères ;
 Et les astres sereins s'allumaient dans les cieux
 [...]
 Mais lorsque j'arrivais chez ma mère, souvent,
 Grace au hasard taquin qui joue avec l'enfant,

⁹⁰ *LS*, XIII, *Maintenant*, II, *Le Crapaud* : « Vinrent quatre écoliers, sereins comme le ciel. / – J'étais enfant, j'étais petit, j'étais cruel ; – / Tout homme sur la terre, où l'âme erre asservie, / Peut commencer ainsi le récit de sa vie. / On a le jeu, l'ivresse et l'aube dans les yeux, / On a sa mère, on est des écoliers joyeux, / De petits hommes gais, respirant l'atmosphère / À pleins poumons, aimés, libres, contents ; que faire, / Sinon de torturer quelque être malheureux ? », *ibid.*, p. 628.

⁹¹ *FA* XIX, *OP* I, p. 757. Il corsivo è mio.

J'avais de grands chagrins et de grandes colères.
Je ne retrouvais plus, près des ifs séculaires,
Le beau petit jardin par moi-même arrangé.
Un gros chien en passant avait tout ravagé.
Ou quelqu'un dans ma chambre avait ouvert mes cages,
Et mes oiseaux étaient partis pour les bocages,
Et, joyeux, s'en étaient allés de fleur en fleur
Chercher la liberté bien loin, – ou l'oiseleur.
Maudissant le grand chien, le jardinier stupide,
Et l'infâme oiseleur et son hideux lacet,
Furieux ! – D'un regard ma mère m'apaisait.⁹²

Alla presenza tutelare e auterovole della madre l'io associa la sua responsabilità *saggia* di uomo maturo e poeta che, superiore, non si rende responsabile del caos del mondo ma propone piuttosto, in risposta all'ingiustizia incomprensibile di tutto, una « bienveillance universelle et douce ».⁹³

4.

Possiamo provare a rispondere alle problematiche annunciate all'inizio dell'analisi. Direi che attraverso la tematica infantile e pedagogica il poeta arriva ad esprimere una componente fondamentale del suo immaginario : secondo cui la dinamica dell'espressione e affermazione di sé, dal basso in alto, è inscindibile da quella, dall'alto in basso, dell'esercizio dell'autorità. Non solo perché chi aspira all'emancipazione ha sopra di sé limiti da varcare, ma anche perché una volta varcati questi limiti si pone a sua volta in posizione d'autorità (legittima ?), superiore ad altri. Il rapporto fra l'alto e il basso che definisce la tematica, attraversa e struttura in profondità tutta la poesia, in un coerente incastro di parallelismi molteplici. Esso struttura la rappresentazione iterativa del confronto quotidiano fra l'io e i suoi figli, la quale oltre a fare come da cornice allo sviluppo

⁹² *RO*, XLIV, *OPI*, p. 1122.

⁹³ *Ibid.*, pp. 1123-25.

(al passato) della *pièce*, si rispecchia nello statuto enunciativo del discorso poetico. La poesia, che si apre e si chiude con la stessa apostrofe (« Enfants ! ... »⁹⁴), si presenta infatti come una risposta del poeta grave e pensoso alle sollecitazioni curiose dei bambini (« Écoutez, doux amis, qui voulez tout savoir », v. 18).⁹⁵ Lo stesso rapporto si presenta poi nel racconto d'infanzia, dove in questione è il rapporto fra l'io e i tre maestri. E a quest'ultimo fanno da parallelo ulteriore i rapporti "pedagogici" che vengono prospettati nei discorsi dell'istitutore e degli elementi naturali. Proposte da cui infine deriva l'affidamento definitivo dell'io alla natura.

Ma il rapporto fra l'alto e il basso non corrisponde esclusivamente a quello tra figure genitoriali e figure infantili. Esso è per così dire a più piani. La madre, responsabile del figlio, di fronte al bivio sul futuro dell'io « elle hésit[e] beaucoup », ha a sua volta bisogno di un consiglio, è a sua volta un essere *questionnant* :

Que faire ? que vouloir ? qui donc avait raison,
 Ou le morne collègue, ou l'heureuse maison ?
 [...]
 Problèmes ! questions ! elle hésitait beaucoup.
 L'affaire était bien grave. Humble femme après tout
 [...]
 Pauvre mère ! lequel choisir des deux chemins ?
 Tout le sort de son fils se pesait dans ses mains.
 Tremblante, elle tenait cette lourde balance
 [...]
 Elle songeait ainsi sans sommeil et sans trêve...

(vv. 81-82, 85-86, 97-99, 103)

Essa sceglie a fondamento della sua decisione uno fra i due diversi modelli di riferimento che le si offrono. Questa situazione intermedia⁹⁶ fra alto e basso sembra riflettere in profondità quella dell'io-poeta. Come la madre, l'io rappresenta

⁹⁴ Prima parola della poesia, e prima parola della sezione conclusiva, vv. 1 e 195.

⁹⁵ Cfr. in *À des oiseaux envolés*, il verso che definisce i bambini come : « La curiosité qui cherche à tout savoir », *OP I*, p. 984.

⁹⁶ Sulla posizione mediana della madre, cfr. CHARLES-WURTZ, *op. cit.*, pp. 126-27 e 567-68.

il punto di riferimento dei figli, e al tempo stesso patisce, come lei, di un'incertezza, è partecipe di una relatività. I bambini « penchés autour de [lui] », lo investono di « Pourquoi ? », tesi a « tout savoir », a « connaître [de chaque chose] le vrai sens et le mot décisif » (vv. 1-18); pretendono con candore d'apprendere dal padre qualcosa dei massimi sistemi (« Vous qui, m'interrogeant sur plus d'un grand problème... », v. 3). Ma a sua volta il poeta « pensif » che s'arrovella sui suoi « sujets éternels de méditations » (v. 10), di fronte alle grandi questioni non è affatto in una posizione di sicurezza. Sotto questo aspetto, è un omologo dei bambini che cercano risposte (e della madre incerta) : « chaque chose » che incuriosisce i figli è « obscure pour [moi]-même » (v. 4), interroga come loro questioni più grandi di lui e definisce le sue « meditations », le sue « visions », i suoi « systèmes », come un « tas sombre », qualcosa di ingente ma irregolare e non ben fondato, un « échafaudage immense » che può essere « dérang[é] tout à coup » da una semplice « question d'enfant » (vv. 9-12). In tale condizione il poeta sembrerebbe non essere in grado di rispondere, non essere all'altezza del suo ruolo ; tuttavia, aggirando l'incertezza con un'abile transizione dai massimi sistemi alle « destinées » personali, risponde ai figli con l'apologo delle sue « jeunes années » (vv. 15-16) passate alle Feuillantines.

È infatti solo attraverso il percorso della finzione autobiografica, con la doppia *mise en abyme* del poeta nel bambino e nella madre, che l'io arriva a conquistare una posizione sicura, dove la situazione iniziale di squilibrio evolve in pienezza armoniosa dei ruoli. Attraverso il percorso analettico il poeta approda ad individuare e avvalorare quale fonte assoluta di valori « toute la nature » (v. 212). Anche lui come la madre, di fronte a due modelli (che stanno per *più* modelli), privilegia il creato multiforme ma monoteistico al mondo dell'individualismo caotico. La postulazione d'un punto di riferimento gli permette di esercitare a sua volta il suo ruolo di guida genitoriale. La natura gli presta il modello di partecipazione al mondo da consigliare ai figli : l'esistenza d'un « même livre » è la base per una condotta di vita responsabile all'insegna del legame di fratellanza :

Enfants ! aimez les champs, les vallons, les fontaines,

[...]
Prenez-vous par la main et marchez dans les herbes ;
Regardez ceux qui vont liant les blondes gerbes ;
 [...]
 La vie avec le choc des passions contraires
 Vous attend ; soyez bons, soyez vrais, soyez frères ;
 Unis contre le monde où l'esprit se corrompt,
 Lisez au même livre en vous touchant du front...
 (vv. 195, 199-200, 203-206)⁹⁷

In una poesia degli *Chants du crépuscule* sul suicidio, il poeta di fronte all'incomprensibilità disarmonica del presente si chiede se non sia il caso di ritornare ai tempi della tradizione e del Libro assoluto :

Devons-nous regretter ces jours anciens et forts
 Où les vivants croyaient ce qu'avaient cru les morts,
 Jours de pitié grave et de force féconde,
 Lorsque la Bible ouverte éblouissait le monde !⁹⁸

In *Ce qui se passait aux Feuillantines* Hugo aveva utilizzato, qualche verso prima di quelli della sezione finale, la stessa metafora del libro. Penso al discorso del giardino. In esso l'affermazione del magistero della natura dà un fondamento all'azione dell'individuo come poeta : al disordine « au fond de mon cerveau », al « mucchio cupo » di sistemi, visioni e meditazioni che definiva la posizione dell'io in apertura di poesia, si sostituisce infine la possibilità di prendere « Dieu pour livre et les champs pour grammaire » (v. 176). E tale possibilità di riferirsi a una regola superiore, si rispecchia a sua volta nella possibilità di riferirsi a lui che il poeta offrirebbe come ai suoi figli a tutti gli uomini. Se Dio informa di sé la natura, e lo squadernarsi di questa fornisce modelli al poeta, il poeta legittimo è colui che, a un tempo « focolare » e « sole », esercita la sua sovranità fra cielo e terra appoggiando le anime emarginate quanto quelle fertilmente pensose :

⁹⁷ Il corsivo è mio.

⁹⁸ CC, XIII, *Il n'avait pas vingt ans...*, *ibid.*, p. 858.

[...] un cœur
 Qui comprendra la femme ; un esprit non moqueur,
 [...]
 Une âme, pur foyer de secrètes faveurs,
 Qui luira doucement sur tous les fronts rêveurs,
 Et, comme le soleil dans les fleurs fécondées,
 Jettera des rayons sur toutes les idées !
 (vv. 173-174, 177-180)

Questo sistema circolare di dipendenze e superiorità, è come se coinvolgesse in una *mise en abyme* complessiva la poesia stessa. Si pensi per esempio al riferimento al Virgilio bucolico – maestro prediletto, a partire da metà anni Trenta, nella riflessione hugoliana su poesia e partecipazione alla storia –,⁹⁹ qui nominato quale « maître serein » e « miroir » (v. 194) dove il lettore bambino rivive nelle ore di studio impegnato la contemplazione della natura. Ma oltre ai rispecchiamenti espliciti, e al fatto che il nucleo tematico riguarda la quotidianità, la nascita e la formazione d'un poeta, è lo stesso rapporto fra alto e basso ad avere risonanze metalinguistiche. Nei rapporti numerosi e multipli fra alto e basso è costantemente in questione la conquista, il possesso e la trasmissione di un patrimonio superiore di valori e sapere. La poesia è ricca di « conseils »¹⁰⁰ che si pongono come rivelazioni, di situazioni e iniziative di vita in cui spontaneità e verità aspirano a coincidere. In tutto questo non è arbitrario riconoscere una stretta parentela con le tensioni basilari dell'attività poetica stessa : dove se da un lato il poeta rivendica il fine di manifestare la verità e di porsi a guida del mondo, dall'altro, sia la sua investitura sia la presenza d'una verità e d'una giustizia cui riferirsi, devono essere affermate e avvalorate a partire da una base che non è più scontata e univoca, e che è ormai tutta da fondare.¹⁰¹

⁹⁹ Vedi le pagine sull'importanza della coppia Dante e Virgilio, in L. CHARLES-WURTZ, *op. cit.*, pp. 594-602.

¹⁰⁰ Cfr. nel verso finale : « les conseils de toute la nature » (v. 212).

¹⁰¹ Un ulteriore elemento a favore, anche se non interno al testo, può essere il fatto che nell'ordine della raccolta – molto elaborato e investito di senso come in tutte le altre raccolte –, a *Ce qui se passait aux Feuillantines...* (XIX) segue una poesia di argomento metalinguistico, dedicata cioè alla natura e al ruolo dell'arte e del genio, nella persona dello scultore amico del poeta, David d'Angers (XX, *Au statuaire David*).

5.

Grazie al bambino Hugo può affrontare in versione positiva e ottimistica le problematiche fondamentali, ed eminentemente disarmoniche, del suo mondo poetico. Il grottesco infantile è versione « giocosa » e « fascinosa », del contrasto tragico, con sottintesi politici oltreché metafisici, che presiede alla versione esacerbata e stridente del grottesco hugoliano.¹⁰² In questo idillio di quotidianità irrituale dalla portata politica e metafisica, in questa mescolanza di alto e basso che si rivela liricamente all'altezza di « rendere conto degli aspetti plurimi e differenziati dell'epoca moderna », i contrasti e gli squilibri si risolvono in armonia e complementarità ; in esso, la valorizzazione di un senso pieno delle cose si traduce nella speranza in una realizzazione di sé espansiva e responsabile senza troppi prezzi da pagare. La tematica infantile è essenziale a questa positività. È la centralità del bambino che permette di volgere al positivo la tragica ambivalenza interna alle due grandi classi tematiche cui è riconducibile la dialettica fra alto e basso : la classe relativa alle vie di espressione e affermazione di chi parte da una posizione di debolezza ; e quella relativa all'esistenza e alla validità d'un modello o d'un ordine universale di riferimento. La purezza statutaria dell'infanzia fa sì che i gesti di irrequietezza dei bambini vengano interpretati come spontaneità ingenua, e impertinenza aggraziata. L'intraprendenza e la curiosità infantile forniscono un modello positivo di espressione di sé e ambizione : un modello di vitalità innocente e creativa, dove è neutralizzato il rischio che l'ambizione a esprimersi degeneri in abuso "passionale". Allo stesso modo, la tematica dell'infanzia favorisce la configurazione d'un rapporto rassicurante e fertile con le figure d'autorità. Al bambino protezione e reciprocità sono garantite dalla tenerezza secondo natura di vincoli affettivi di tipo familiare. In più, la sua purezza angelica lo pone su un piano di contiguità naturale col creato divino. Questa doppia familiarità, che viene estesa e proiettata in avanti nella crescita, favorisce la postulazione e il

¹⁰² Cfr., con riferimento però soprattutto al mondo teatrale di Hugo, SCAIOLA, *op. cit.* : « la poetica del contrasto, dell'antitesi profonda che governa la vita, si riproduce in un'opera in cui i protagonisti sono lacerati tra diverse tensioni in un rapporto costante dell'individuo con il politico e il sociale. La portata ideologica del grottesco è comunque presente » nonostante si registri che la teorizzazione programmatica del grottesco di tradizione vada oltre la sua effettiva presenza testuale, p. 113.

perseguimento fiducioso di un ordine possibile, a dispetto del contrasto fra l'armonia del creato e il fatale caos umano, fra l'ideale e la realtà.

CAPITOLO II

PROVE D'INFANZIA : EMARGINAZIONE, ASCESA, RESPONSABILITÀ. 1815-1817

Épargnez-moi l'horreur de vous désobéir.

V. Hugo (1816)

C'est la grande révolte obéissant à Dieu !

V. Hugo (1883)

1.

Guardare all'inizio vero e proprio dell'attività creativa di Hugo è secondo me essenziale per capire in profondità il suo immaginario lirico. Mi riferisco ai versi scritti durante i tre anni e mezzo, a partire dal febbraio 1815, passati per volere del generale Hugo nel collegio parigino diretto dall'anziano e spretato Edmond Cordier de Saint-Firmin¹⁰³ – un grafomane più massone che abate la cui gloria era stata, nel 1778, reclutare nella sua loggia delle *Neuf-Sœurs* il vecchio Voltaire.¹⁰⁴ Di Hugo bambino ci è rimasto anche qualche verso scritto prima dell'ingresso in collegio, ma, come si legge nel *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, « ce fut à la pension Cordier que sa fièvre de versification se déclara tout à fait ».¹⁰⁵ I cinquemila e più versi di collegio che ci interessano, sono contenuti, salvo poche eccezioni, in tre quaderni manoscritti. Più tardi, in esilio, il poeta annoterà sulla prima pagina del terzo quaderno : « Les bêtises que je faisais avant ma naissance », col disegno d'un uovo in cui si vede il pulcino come « quelque chose d'informe et d'horrible ». Guarderemo « un moment dans l'œuf », essendo anche noi « parmi ceux que la formation de l'oiseau intéresse et qui y voient déjà le commencement du vol ».¹⁰⁶

L'assidua pratica creativa che risale al triennio Cordier si caratterizza per la progressiva sicurezza della scrittura in versi, e per la sorprendente pluralità dei generi frequentati:

¹⁰³ Per la personalità di Cordier e le informazioni sul collegio vedi l'autorevole e monumentale biografia di Hugo di Jean-Marc HOVASSE, *Victor Hugo – Tome I. Avant l'exil – 1802-1851* (da qui in avanti *VHI*), Paris, Fayard, 2001, pp. 133-36.

¹⁰⁴ Hovasse nota con ironia questa coincidenza che rende Cordier testimone e in qualche modo attore inconsapevole di un ideale passaggio di testimone fra i protagonisti di due secoli : « [Cordier] n'eût sans doute pas le loisir d'admirer dans toute leur ampleur les decrets du Grand Architecte de l'Univers qui lui avait offert, malgré les vicissitudes d'une existence plutôt ratée, le double privilège d'initier le vieux Voltaire quand il était dans la force de l'âge et d'instruire au seuil de la vieillesse le jeune Victor Hugo ». *VHI*, p. 135.

¹⁰⁵ *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* (da ora in poi *VHR*), XXVIII, CFL, I, p. 959.

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 961.

il fit des vers de toutes les sortes possibles: odes, satires, épîtres, poèmes, tragédies, élégies, idylles, imitations d'Ossian, traductions de Virgile, d'Horace, de Lucain (*César passe le Rubicon*), d'Ausone, de Martial, romances, fables, contes, épigrammes, madrigaux, logogripes, acrostiches, charades, énigmes, impromptus.¹⁰⁷

Ma la produzione Cordier è sorprendente anche da un altro punto di vista : colpirebbe forse anche il lettore meno proteso verso indizi biografici e annunci di esiti futuri, la presenza diffusa all'interno di essa di certe ricorrenze tematiche, quasi ossessive. Soprattutto là dove il genere preveda autobiografismo emotivo, e dove si dispieghi una qualche forma di narrazione, anche minimale (non di certo, per intendersi, nelle sciarade o negli enigmi). Attraverso la convenzionalità poliedrica delle forme, è possibile individuare un complesso tematico dominante che comprende diversi temi. Quelli della reclusione e della privazione forzata, o dell'abbandono e della solitudine in condizioni avverse, ecc. Più in generale direi che comprende tutto ciò che riguarda un dislivello sentito come svantaggio di situazione o di natura : una *marginalità*.

Guarderò principalmente ai primi due anni, 1815 e 1816, in cui gli esercizi del bambino hanno sempre una destinazione privata. Il primo componimento del primo dei *Trois cahiers de vers français* si apre con un'ode morale à *l'amitié*. Da subito, il soggetto collettivo, *nous*, è detto « triste proie », di « amères douleurs ».¹⁰⁸ Un anno dopo, per il capodanno 1816, il tredicenne rivolge i suoi auguri a Madame Lucotte, l'amica della madre, coinquilina sia alle Feuillantines che rue du Cherche-Midi. L'io giustifica « son hommage » alludendo all'impossibilità di presentare gli auguri di persona. Allude così alla permanenza forzata in collegio : anche se « [s]on corps reste enfermé » da « tristes verroux », almeno « [s]on cœur » e « [s]a fidèle pensée »¹⁰⁹ saranno, grazie ai versi, coi cari lontani. In un'altra epistola del 4 settembre 1816, è un « ordre cruel » che « interdit »¹¹⁰ all'io di

¹⁰⁷*Ibid.* p. 960.

¹⁰⁸*Ode à l'amitié*, CFL, I, p. 27. Le citazioni nel corpo del testo e inserite nella prosa, saranno, salvo eccezioni, in traduzione se estremamente frammentarie, fino a una o due parole, oppure saranno in lingua originale se più estese. Le riprese di citazioni già fatte saranno in corsivo se mantenute in francese, fra virgolette se tradotte in italiano.

¹⁰⁹*A Madame Lucotte. Pour le Jour de l'An 1816*, OP I, p. 17.

¹¹⁰*A Madame Lucotte, pour la Sainte-Rosalie, sa fête, le 4 septembre 1816*, *ibid.*, p. 31.

augurare di persona un buon onomastico alla Lucotte.

Anche in una poesia di genere non autobiografico come la « romance » *Richard cœur de lion*, troviamo un incarceramento : il re, che prigioniero in terra straniera invoca il soccorso de « son ingrate patrie », « languit ignoré [...] plongé dans les cachots », « à la douleur en proie ».¹¹¹ Sicuramente ispirata all'*opéra-comique* di Grétry questa romanza di *genre troubadour* ha evidenti sottintesi politici. Hugo negli stessi mesi scrive anche una « chanson » esplicitamente *engagée*, dove il riferimento al presente non è coperto dal salto storico-legendario al medioevo. La canzone s'intitola *Vive le roi ! Vive la France !*, in essa il piccolo monarchico celebra la liberazione dal giogo dell' « usurpateur », l'uscita dalla « sombre et morne tristesse / [qui] Régnait sur nos cœurs abattus »¹¹² (il ritorno di Luigi XVIII dopo i Cento giorni). Sia nella romanza che nella canzone la storia e la politica forniscono materia collettiva al poeta recluso in collegio.

A questo proposito, ancor più degna di nota è *La France en deuil* (1816), la prima ode d'ispirazione storico-elegiaca, la capostipite delle future *Odes* legitimiste. In essa la sensibilità soggettiva dai sottintesi biografici cocenti per tutto ciò che patisce un'emarginazione, plasma con intensità i dati extra-individuali del referente storico-politico e dell'ideologia contro-rivoluzionaria. La costante vi risulta come amplificata, le emarginazioni in questione essendo due : non è solo quella della patria atterrata da un « dernier coup de tonnerre » che lamenta « la perte [...] d'un héros ». È anche, o soprattutto, quella oggetto del lutto che figura nel titolo : la disgrazia dell'eroe « renversé » che « le sort [...] proscrit ».¹¹³ (Eroe per altro stranamente sprovvisto di nome e tratti che permettano di identificarlo¹¹⁴). Il tema si carica così d'un pathos di fatalità subita che a tratti incrina felicemente la convenzionalità del tutto, ricordando altre poesie di originale immediatezza

¹¹¹*Richard cœur de lion*. – *Romance*, *ibid.*, p. 14.

¹¹²*Vive le roi ! Vive la France !* – *Chanson*, *ibid.*, pp. 15-6.

¹¹³*La France en deuil* – *Élégie héroïque*, *ibid.*, pp. 186-88.

¹¹⁴Géraud Venzac avanza l'ipotesi che l'eroe legitimista sia Chateaubriand, il quale nel 1816 fu destituito dalla carica di ministro (*Les Premiers Maîtres de Victor Hugo*, Paris, Bloud et Gay, 1955, p. 321) ; Albouy pensa anche all'ultimo dei La Rochejaquelein, Auguste, riconoscendo tuttavia che l'interpretazione di Venzac « est, sans doute, la plus juste », *OP I*, p. 1190. E cfr. più di recente la conferma e l'autorevole sviluppo di questa ipotesi da parte di B. Degout, in B. DEGOUT, *Le Sablier retourné. Victor Hugo (1816-1824) et le débat sur le « Romantisme »*, Paris, Champion, 1998, p. 26-28.

autobiografica.

Se quest'ode è notevole perché storia recente e biografia sembrano sovrapporsi nel martirio del giusto, lo stesso avviene con intensità ancora maggiore nelle odi storiche a Luigi XVII, la vittima per eccellenza di un martirio precoce. Hugo torna significativamente sul tema due volte. Nel 1818 il quindicenne sembra proiettare la sua condizione sul destino del « Roi-martyr » : « bel enfant, fixant ses regards sombres / Sur d'horribles barreaux ». ¹¹⁵ E sempre al re bambino « prisonnier », « proscritto », « innocent » e « orphelin » ¹¹⁶ Victor-Marie dedicherà una seconda ode che, scritta nel 1822 all'uscita dalla crisi per la morte della madre, contiene alcuni dei versi più belli non solo degli anni Venti.

Oltre alla storia anche il mito sembra prestarsi alla surdeterminazione individuale, come dimostra *Le Déluge* (1816), il primo tentativo di poema epico. L'argomento era di tradizione, e particolarmente di moda nel dopo Rivoluzione, come più in generale i temi inerenti il castigo divino. Tuttavia, c'è qualcosa che trascende la fonte letteraria quando il collegiale definisce persino l'arca una « prison ténébreuse ». ¹¹⁷ – In ogni caso, è al di qua dell'impersonalità epica e per un io meno collettivo di quello della poesia storico-politica, che l'importanza del tema appare ancora più evidente. Là cioè dove si esprime un io autobiografico meno mediato da convenzioni : in epistole, omaggi d'occasione ed elegie personali di destinazione esclusivamente privata, dove la confessione filtra, attraverso lo *style noble* e la tipicità delle situazioni, con minore reticenza, e i versi alludono chiaramente all'esperienza della reclusione Cordier. Aggiungo agli esempi fatti sopra solo un esempio in cui in questione non è Madame Lucotte, bensì la madre stessa, Sophie Trébuchet, la persona sicuramente più importante nella formazione della psicologia del poeta. (Il *témoin* parla di « tendresse absolue du fils pour la mère »). ¹¹⁸ Da poco finito in collegio, il figlio, che « ne voit que sa mère au monde » (*témoin*), ¹¹⁹ le dedica qualche verso per l'onomastico. Nel renderle omaggio l'io glissa un lamento composto e denegato : « C'est en vain que le soir,

¹¹⁵ *La Mort de Louis XVII*, *ibid.*, pp. 143 e 141.

¹¹⁶ *OB*, I, V, *Louis XVII*, *ibid.*, pp. 307-8.

¹¹⁷ *Le Déluge*, *ibid.*, p. 204.

¹¹⁸ *VHR*, XXIX, CFL I, p. 961.

¹¹⁹ *Ibid.*

le malheur qui m'opresse / M'ôte la Liberté...». È infatti solo a dispetto della sua *infelicità* che il bambino offre i suoi « tendres souhaits » alla « mère tant chérie ».¹²⁰

Insomma, i temi relativi all'emarginazione trovano un loro omologo, idealmente privilegiato, nel tema dell'alienazione dell'io autobiografico. Tema che ha il suo referente nell'esperienza del collegio : « comparer ce régime à celui d'un emprisonnement n'est pas une hyperbole »,¹²¹ conferma il biografo Jean-Marc Hovasse. Benché quello che mi interessa non sia di certo reperire un referente originario da cui dipenderebbe per ipotesi tutto l'universo immaginario del poeta, ritengo ugualmente molto suggestivo che l'inizio d'una prima attività creativa, continua e intensa, abbia luogo proprio quando Hugo non ancora tredicenne subisce un *imprigionamento*. E la coincidenza colpisce ancora di più se poi si constata che la produzione di quegli anni è attraversata, in maniera uniforme, da temi imparentati, direttamente e no, con quel dato biografico. Ma questa coincidenza ci appare così suggestiva a prescindere da un ideale trauma d'infanzia che la reclusione in collegio ebbe verosimilmente l'effetto di rinnovare al vivo; un trauma misterioso per mancanza di notizie, se non per definizione.

Una volta constatata la centralità della classe semantica della marginalità, non si tarda a notare un altro tratto costante di grande evidenza. E, come dicevo sopra, le poesie autobiografiche mostrano questo tratto in maniera più limpida, rivelandone le basi di vissuto. Nell'ultimo esempio dei versi *À Maman* il *malheur* era dovuto a una mancanza di *Liberté* che era, indissolubilmente, anche separazione dalla *madre tanto amata*. Qualche mese dopo, in occasione del capodanno 1816 l'io esprime la sua sofferenza dovuta alla decisione del padre che impone ai figli di passare le feste in collegio anziché a casa : rinchiuso da tristi catenacci l'io invita i figli di Madame Lucotte a profittare del « bonheur » di essere « entre les bras d'une mère chérie », li invita a profittarne visto che a lui non è

¹²⁰ *A Maman – Pour le jour de sa fête : Sainte-Sophie, OPI*, pp. 8-9.

¹²¹ *VHI*, p. 133.

permesso : « Jouissez du bonheur dont Victor est privé ».¹²²

È ancora una volta la separazione dalla madre che Hugo introduce in *Élégie* (1816) ; in una situazione molto convenzionale l'io sostituisce inaspettatamente la tipica donna amata proprio con l'amata delle amate :

Le silence en tous lieux a remplacé le bruit,
Et rien ne trouble plus le repos de la NUIT..
Tout est calme... Et moi seul, ô douleur trop amère!
Séparé d'une tendre mère,
Privé du bonheur de la voir,
J'exhale en soupirant mon sombre désespoir :
[...] Je suis séparé d'elle ! ...
Séparé de ma mère ! ...¹²³

Da notare che il verso *Jouissez du bonheur dont Victor est privé* citato sopra viene ripreso qui quasi letteralmente nel verso *Privé du bonheur de la voir*. L'elegia infine si conclude con un'apostrofe, il cui carico di vissuto è inequivocabile :

Maman, je suis heureux, si je puis te revoir !¹²⁴

Se dopo questi esempi di tenore autobiografico, andiamo a leggere i versi dell'ode storico-politica su *La Mort de Louis XVII*, coglieremo come un'eco familiare :

Mais sous ce vieux donjon, parmi ces vastes ombres,
Quel est ce bel enfant, fixant ses regards sombres
Sur d'horribles barreaux ?
Jeune, et déjà courbé sous le poids de la vie,
Il pleure un père, il pleure une mère ravie,

¹²²A Madame Lucotte. Pour le Jour de l'An 1816, OP I, p. 17.

¹²³Élégie, *ibid.*, p. 61.

¹²⁴*Ibid.*

Qu'il demande aux bourreaux.

[...]

Ses membres délicats sont meurtris par la pierre ;
Il touche à son aurore, et les bras d'une mère
Ne le presseront plus !

[...]

En attendant la mort, son insensible bouche
Est fermée à jamais ;
Ta mère... Ah ! Sois plus calme, enfant trop héroïque,
Les siècles apprendront de ce regret stoïque
A quel point tu l'aimais.

Infine il poeta immagina l'arrivo nei cieli del piccolo *Re-martire* :

Toi, noble enfant, reviens vers les esprits célestes,

[...]

Accours, tu vas jouir des baisers d'une mère...¹²⁵

In altri casi, la stessa tematica della separazione di un figlio e di un genitore fra i quali esiste un legame di dipendenza vitale, ritorna ma rovesciato nella prospettiva del padre o della madre. È così, per esempio, nel tema del genitore costretto a sopravvivere al figlio perduto. Il frammento *Plaintes d'un père sur la mort de son fils* risale probabilmente al 1816. In collegio solo da un anno, Victor immagina la disperazione di un padre che ha visto « détruit [s]on bonheur » dalla « implacable mort » che gli ha strappato il figlio. Prima invoca la morte per se stesso, poi protesta contro di essa perché, dopo avere « tranché la vie » del bambino, « sourde à [s]es cris douloureux » lascia ancora in vita « un père malheureux ». ¹²⁶ Hugo ritornerà sul tema qualche anno più tardi, appena uscito dal collegio, con l'elegia *La Canadienne suspendant au palmier le corps de son enfant*

¹²⁵ *La Mort de Louis XVII, ibid.*, pp. 141-43.

¹²⁶ *Plaintes d'un père sur la mort de son fils, ibid.*, p. 60. Questi versi sono forse i soli in cui la figura genitoriale in questione è esclusivamente un padre : forse non è un caso che si interrompano presto con un "etc.", e che Hugo riterrà opportuno prenderne le distanze, annotando sul manoscritto : « Cette pièce que j'ai faite Il [sic] y a très longtemps n'est là qu'à cause de cela ». Invece accanto al titolo di *Élégie*, la poesia successiva in cui l'io esprime apertamente la dipendenza dalla madre, nel manoscritto si trova : « Pourquoi l'esprit [dit-il] si mal ce que le cœur sent si bien ? ».

(1818), ispirata a un passo del *Génie*.¹²⁷ La madre *canadese* che piange la scomparsa del figlio, evoca il distacco dei due come la fine di una protezione reciproca :

Je vivrai comme une étrangère :
Et l'on dira : son fils est le jouet du vent.¹²⁸

Del resto, lo stesso accade nelle già citate *La France en deuil* e *Richard cœur de lion*. Nella prima la patria 'materna' lamentava la perdita dell'eroe prediletto, la cui disgrazia è intesa come impossibilità di proteggere la sua patria in balia del nemico. Nella seconda, re Riccardo « buttato in fondo alle prigioni » è liberato da uno « écuyer fidel », con cui ha un rapporto esclusivo : lo scudiero per farsi riconoscere dal suo sovrano, canta una romanza « dont les couplets du roi seul sont connus ».¹²⁹

Gli esempi sarebbero ancora numerosi. In tutti, l'emarginazione sembra definirsi secondo il rapporto tra un soggetto, per così dire, di 'ordine filiale' e uno 'di ordine genitoriale'. In definitiva, il vincolo e il confronto fra un soggetto e un'autorità si profila come l'elemento costitutivo dell'immaginario del poeta bambino. Sin dai primissimi esercizi, la situazione di crisi, il male, pone sempre in questione la dipendenza da chi sta più 'in alto', da chi esercita un'autorità. Sia in negativo se la dipendenza è subita, sia in positivo se invece è desiderata. Così nella primissima ode di collegio, il soggetto patisce « triste proie » dei « caprices du sort », ma può rincuorarsi guardando con fiducia alla « Adorable [...], charmante Dèité » dell'amicizia.¹³⁰ Nella canzone *engagée*, se i francesi si liberano dal « Corse » è perché l'autorità legittima, il "buon re" restaurato, si è sostituito al

¹²⁷ F.-R. CHATEAUBRIAND, F.-R. de, *Le Génie du christianisme*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978 ; I, V, XIV, p. 600.

¹²⁸ *La Canadienne suspendant au palmier le corps de son enfant – ÉLÉGIE*, OP I, pp. 179-80.

¹²⁹ *Richard cœur de lion. – Romance*, *ibid.*, p. 14.

¹³⁰ *Ode à l'amitié*, *ibid.*, pp. 7-8.

« Tyran » che li teneva « abattus ». ¹³¹ E altrove ancora, in una poesia alla Lucotte, l'io autobiografico contrappone all' « ordre cruel [qui l'] arrête », chi, naturalmente, se non la madre ; la quale in perifrasi è definita :

Celle qui sur mon sort a les droits les plus doux. ¹³²

Colei cioè da cui è un piacere dipendere.

2.

Come già si poteva intuire da tutti i passi citati, nel vincolo fra soggetto e autorità non è in gioco esclusivamente la presenza più o meno benefica di un'autorità. È anche in gioco la vitalità del soggetto. In altre parole, la dipendenza dall'autorità significa sempre legittimazione o repressione, 'dall'alto', di una spinta vitale e volitiva, 'dal basso', a cambiare le cose. Il bene non è soltanto la presenza protettiva di un'autorità, è al tempo stesso la possibilità di dispiegare attivamente le proprie risorse vitali. Il male è l'ostruzione e il soffocamento ingiustificato di tale possibilità. (Si tocca con mano quanto Hugo fosse figlio del progressismo umanistico dei Lumi). In sintesi, è come se il rapporto di dipendenza fra soggetto e autorità, che abbiamo detto essere al centro dell'immaginario del collegiale, implicasse la compresenza, potenzialmente contraddittoria e angosciosa, della necessità di avere qualcuno 'al di sopra', e della spinta alla piena espressione di sé.

Questa tensione prende già nell'infanzia forme e modi disparati. Nel primo *cahier*, i versi *Sur une corniche brisée* sono una « parodie burlesque du style

¹³¹ *Vive le roi! Vive la France! – Chanson, ibid.*, pp. 15-6.

¹³² *A Madame Lucotte, pour la Sainte-Rosalie, sa fête, le 4 septembre 1816, ibid.*, p. 31.

épique » che ebbe forse come pretesto una « partie de balle aux pieds dans la cour de la pension Cordier » (Venzac)¹³³ : vi si narra di una « intrépide Gigasse », personificazione della palla da gioco. Le acrobazie esaltanti dell'eroina finiscono rovinosamente contro il chiodo d'una delle cornici già ridotte « en poudre » proprio da lei :

La muraille résiste : Enfin, au dernier coup,
Le casque de Gigasse est frappé... contre un clou.
Elle tombe... ô douleur ! sa tête fracassée
En plus de vingt morceaux rejaillit dispersée.¹³⁴

Il muro si leva a freno di Gigasse, e il chiodo ne esegue il castigo. La disgrazia del soggetto a cui viene « fracassata la testa » è come il contrappasso monitorio del suo stesso « orgueil » : « vain éclat de l'humaine grandeur ! ».¹³⁵

Questo stesso tema dell'animosità trasgressiva che si rovescia in punizione corporale, Hugo riesce a inserirlo perfino nella trama classica della favola *Le rat de ville et le rat des champs*. Il topo di campagna « innocent, doux et solitaire » viene convinto dall'intraprendente topo di città a seguirlo nei « palais superbes », dove « tout contentera [s]es vœux ». Ma la « pauvre souris » finisce col « payer cher une telle imprudence » : viene sorpreso, « au sein de l'abondance », dal gatto padrone di casa, che « [l]ui dévore la queue et lui mord le derrière ». Il topo, mutilato della coda, si rifugia « à son champ », dove in umile emarginazione « rentr[é] dans la terre », non ha più « à craindre les chats ». Anche in questa favola, una sorta di contrappasso corporale castiga una sorta d'ambizione : quella, definita « imprudence », di voler ascendere dal « trou caché sous la terre » ai « palais superbes » della città.¹³⁶

¹³³G. VENZAC, *op. cit.*, p. 327.

¹³⁴*Sur une corniche brisée*, *OP I*, pp. 14-15.

¹³⁵*Ibid.*.

¹³⁶*Le Rat de ville et le rat des champs – Fable*, *ibid.*, pp. 10-11.

Il tema compare in maniera esemplare in un altro testo, che è fra i più significativi di tutta la produzione d'infanzia. Si tratta della favola *L'enfant et la corde*. Favola lafontainiana che però sembra, significativamente direi, non avere una precisa fonte né fra gli antichi né in La Fontaine. È il solo testo infantile che penso valga la pena di citare per intero :

La main d'industrieux maçons
Avait construit un grand échafaudage ;
Une corde y pendait. Un jeune enfant peu sage,
Bravant de ses parents les utiles leçons,
Grimpe en jouant sur l'échafaud.
« Bah ! dit-il, ce n'est pas si haut,
Mon bon papa tremble sans cesse,
Il a peur que je ne me blesse
Quand il n'existe aucun danger.
A la moindre voiture, il faut se déranger.
Il pousse trop loin la prudence.
Par exemple, il me fait défense
De monter là-dessus. Cependant, quel bonheur
Ah ! Dieu ! le beau pays ! la magnifique vue !
Que je suis content d'être ici !
J'y ferai monter quelque ami. »
Bientôt apercevant la corde suspendue :
« Voyons, ajoute-t-il, si j'aurai le courage
De me laisser glisser le long de ce cordage. »
Aussitôt fait que dit ; mais la corde en frottant
Lui brûle les doigts vertement.
La douleur lui fait lâcher prise ;
Il dégringole jusqu'en bas,
Se meurtrit le front et le bras,
Puis, gémissant de sa sottise :
« Ah ! maintenant, dit-il, on ne me verra plus
Braver mon bon papa, ni monter là-dessus,
Oui, j'eus grand tort, je le confesse,
De tromper ainsi sa tendresse. »

Désobéir à ses parents,
C'est rendre ses chagrins plus grands.¹³⁷

Come nei due testi precedenti, al centro è un infortunio corporale che vale

¹³⁷*L'Enfant et la corde – Fable, CFL I, p. 29.*

da castigo. Anche qui la ‘sconfitta’ non è il punto di partenza o il presupposto della storiella, ne è invece il culmine : il poeta risale alle cause e alle responsabilità che hanno portato al trauma doloroso. Le ferite su dita, braccio e fronte sono la conseguenza di una bravata, intrapresa a « sfida » delle « utili lezioni » dei genitori. Come le mutilazioni per Gigasse e il topo, queste lesioni sono per il bambino il contrappasso del desiderio di « monter là-dessus ». La vitalità del bambino è in contrasto con la potestà genitoriale, e il testo è notevole perché, seppure ancora in forma immatura, riesce a mostrare che tale contrasto non è privo di ambivalenze letterariamente proficue.

La morale formulata alla fine pone naturalemnte l’intraprendenza infantile tutta sotto il segno del « désobéir », a pieno vantaggio del rispetto virtuoso dell’autorità dei « parents ». Ma in realtà, nel testo l’ambizione infantile non è presentata tanto negativamente. La bravata è sì trasgressiva, « cependant », essa è partecipe d’euforica vitalità. L’ascesa sul ponteggio del « jeune enfant peu sage » è attraversato da una certa eccitazione d’avventura, l’insistenza sul verbo « braver » lo dimostra. Per il bambino è un « bonheur » di conquista essere riuscito a *salire lassù* (« Que je suis content d’être ici ! »). Così, la *dégringolade* interrompe un gioco che possiede l’entusiasmo d’uno slancio vitale di crescita. (L’interruzione improvvisa e disastrosa di un’ascesa euforica sarà una delle costanti più intense della maturità. « Me voilà retombé ! De si haut ! » dirà un giorno Ruy Blas).¹³⁸ D’altra parte, nella « défense » del padre, il bambino sente qualcosa di eccessivo e limitativo – lasciando trasparire per un attimo l’insofferenza verso la possessività apprensiva del genitore : « Mon bon papa tremble sans cesse... Il pousse trop loin la prudence ».

In altre parole, la morale esplicita esprime il bisogno di mantenere, di fronte alla durezza effettiva della caduta fallimentare, un protettore buono e autorevole ; ma al tempo stesso essa non comporta veramente la condanna d’una disobbedienza

¹³⁸Ruy Blas , IV , I , CFL V , p . 739 .

così ricca d'energia progressiva.¹³⁹ Ma chi è allora il vero responsabile del limite posto alla felicità, l'autorità con le sue regole o il soggetto coi suoi desideri ? Questa favola sembra dirci che per non disperare in preda alla disgrazia è più saggio e responsabile accusare se stessi come monelli disobbedienti, anziché vedere nel genitore solo un veto da « tromper », o addirittura un'autorità inadeguata contro cui ribellarsi. Meglio cioè trovare la ragione del male nel proprio errore, che accusare chi riteniamo il solo e amato garante dell'ordine delle cose, e così perderlo. Limitare la propria indipendenza per ripristinare la « tendresse » dell'accordo col « bon papa », se forse non può dare al bambino l'euforia del fare da sé, può almeno preservarlo dai rovesciamenti improvvisi che dall'apice di « bonheur » lo piombano in rovina, renderlo cioè meno vulnerabile al male :

Désobéir à ses parents,
C'est rendre ses chagrins *plus* grands.¹⁴⁰

Le medesime strutture affettive presiederanno, come abbiamo visto, alla celebre *Ce qui se passait aux Feuillantines en 1813* dei *Rayons et les ombres*. Le medesime ma volte al positivo : la vitalità « ardente » del bambino, anziché limitata, sarà al contrario appoggiata e legittimata dall'autorità del « jardin charmant », al quale la madre « lascia » la tutela del figlio : la « natura » dà « consigli », instrada il bambino e, insieme, gli permette di « errare a piacere », « libero » e « felice ».¹⁴¹

In altri testi la tensione fra soggetto e autorità sembra volgersi piuttosto a

¹³⁹ Già a proposito della fine rovinosa del volo di Gigasse, trasgressiva ma detta « triomphante et de tous respectée », il poeta si chiedeva : « Sans peines dans ce monde est-il quelque *bonheur* ? ». (*Sur une corniche brisée*, *OP I*, p. 15).

¹⁴⁰ Il corsivo è mio.

¹⁴¹ *RO*, XIX, *ibid.*, pp. 1067-69.

‘vantaggio’ del soggetto : la tentazione di ribellarsi all’ autorità può prevalere sulla responsabilizzazione di sé. L’ esempio più significativo è sicuramente un passo della già citata *Élégie*. In preda al « sombre désespoir » perché « séparé » dalla madre, l’ io « importune » così l’ autorità suprema di « ce ciel » :

« Jusqu’ à quand, Destin implacable ,
Poursuivras-tu ce cœur que ta fureur accable ?
Quel crime ai-je commis ? par quel Forfait affreux
Ai-je pu mériter un sort si rigoureux ? »¹⁴²

Di fronte al « malheur » il soggetto è portato a chiedersi se è colpa sua : se ha forse ‘disobbedito’ in qualcosa. Ma si rifiuta e respinge ogni responsabilità. La messa in discussione di se stesso si rivela allora il rovescio della messa in discussione di chi ordina le cose : l’ io rivendica la propria innocenza e, col farlo, protesta contro il *Destino implacabile*. (In futuro, à *Villequier*, l’ io « brisé » dal lutto per Léopoldine, rivendicando di non aver mai fatto altro che « [s]a tâche ici-bas », arriverà a « blasphémer », « jeter [s]es cris », « accuser », « maudire » « tout ce qui [lui] arrive par [la] volonté » di Dio).¹⁴³

Precocissima, la formula della rivendicazione d’ innocenza unita alla protesta contro l’ autorità è molto presente nei versi d’ infanzia, e il rimando alla tradizione, religiosa o laica, non basta a spiegarne la ricorrenza. Hugo riesce a inserirla anche in *La France en deuil*. La Francia si chiede, con ironia polemica, se l’ eroe che « le destin [... lui] enlève » non sia stato punito a causa della sua virtù impeccabile, per « avoir trop servie » la sua patria.¹⁴⁴ Ma la caduta in disgrazia è ingiusta e immeritata soprattutto per *Louis XVII*, lo è ancor più dal momento che la sua innocenza è garantita e rincarata dalla tenera età :

¹⁴² *Élégie, ibid.*, p. 61.

¹⁴³ C, IV, XV, *OP* II, pp. 659-61.

¹⁴⁴ « Ah ! s’ il brava jadis la hache des bourreaux, / Quel destin aujourd’ hui m’ enlève ce héros ? / Est-ce pour m’ avoir trop servie ? », *La France en deuil – Élégie héroïque, OP* I, p. 187.

D'un châtement sans fin languissante victime,
[...]
J'étais proscrit bien jeune , et j'ignorais quel crime
J'avais commis dans mon berceau .¹⁴⁵

Per trovare una ragione al castigo dell'innocente erede al trono il poeta ricorre condannandola all'ipotesi della colpa esterna, ereditata : una colpa remota trasferita dai padri ai figli. In *Sunt lacrimae rerum* (1837, la poesia delle *Voix intérieures* dedicata alla morte di Carlo X, il poeta protesterà contro Dio, in difesa di Luigi XVI, il primo degli ultimi tre borboni :

Votre abîme est, Seigneur, un abîme infini.
Louis quinze fut le coupable,
Louis seize fut le puni !

La peine se trompe et dévie.
Celui qui fit le mal, c'est la loi du Très-Haut,
A le trône et la longue vie,
Et l'innocent a l'échafaud.¹⁴⁶

E non è già forse in questo senso di una colpa fatalmente ereditata, di cui non si è direttamente responsabili, che il quindicenne sembra adattare alla sua sensibilità l'epodo VII di Orazio (*Quo, quo, scelesti ruitis ?...*) :

Ainsi nous subissons nos funestes destins ;
[...]
Et Rémus , dont le sang baigna les champs Latins,
Poursuit en nous les fils de son coupable frère.¹⁴⁷

Altre volte, la costante appare solo sotto forma di protesta. Come per

¹⁴⁵OB, I, V, *ibid.*, p. 308.

¹⁴⁶VOIX, II, *ibid.*, p. 931.

¹⁴⁷Traduction de l'épode d'Horace Quò, quò, scelesti ruitis ? etc., *ibid.*, p. 90.

esempio in una *Chanson anacréontique*, peraltro molto convenzionale e anodina¹⁴⁸
Più importante il caso della *Canadienne suspendant au palmier le corps de son enfant*. Qui l'insofferenza, la protesta soffocata di fronte all'innaturalità della morte prematura, infrange le regole del sentimentalismo elegiaco, dando alla *pièce* un tono di originale turbamento. Nella fonte, Chateaubriand racconta che la madre del bambino morto culla il cadavere sospeso ai rami, « en chantant des airs », e che così facendo trova consolazione al dolore : « on se console par les larmes ».¹⁴⁹ Per Hugo non c'è consolazione : ci sono i « pleurs » ma l'effusione malinconica è sostituita da un silenzio potenzialmente più tragico (e problematico) :

Si pourtant le ramier de ses accords touchants
Te fait entendre la cadence,
Ne crois pas de ta mère entendre les doux chants :
Car ta mère avec toi veut garder le silence.¹⁵⁰

Più avanti in questo lavoro avremo occasione di mostrare l'importanza delle insofferenze hugoliane contro la « loi du Très-Haut », qualificata via via come *sévère, âpre, austère, grave, obscure, mystérieuse* ecc. Ma prima di passare oltre, vorrei aggiungere alcuni passi, in cui secondo me la protesta assume la forma particolare della protesta di chi si sente abbandonato. In *Richard cœur de lion* il re rimprovera alla patria, con la tipica forma interrogativa, di averlo abbandonato : « As-tu donc oublié ton roi, / Albion, qui lui fus si chère ? ».¹⁵¹ Nella traduzione dal libro IV delle *Georgiche*, il quattordicenne in disgrazia sembra investire di un pathos particolare i versi che, non a caso, danno inizio al suo esercizio ; si tratta del moto di rivolta di Aristeo contro sua madre Cirene :

¹⁴⁸ « Seul je gémiss, seul je soupire, / À mes cris le ciel reste sourd », *ibid.*, p. 33.

¹⁴⁹ CHATEAUBRIAND, *Le Génie...*, *op. cit.*, I, V, XIV, p. 600.

¹⁵⁰ *La Canadienne suspendant au palmier le corps de son enfant –ÉLÉGIE*, OP I, p. 180.

¹⁵¹ *Richard cœur de lion. – Romance*, *ibid.*, p. 14.

A ton malheureux fils l'espérance est ravie ;
 [...]
 Ne te suis-je plus cher ? Ah ! tu m'avais promis
 Qu'un jour au rang des dieux ton fils serait admis ,
 Et l'injuste destin détruit dans sa colère
 Le fruit de mes travaux !... *es-tu toujours ma mère ?*¹⁵²

Il figlio accusa la madre di averlo abbandonato a un destino che non merita. Ma risaliamo allora alla seconda poesia di collegio, la prima dedicata *À maman*. Il bambino oppresso senza libertà, insiste esclusivamente sul « tribut de la reconnaissance » verso la madre. Ma, indulgendo per una volta a una lettura psicologica del testo, in tale insistenza non si può leggere la tentazione inconfessata di lagnarsi della madre ? L'io chiede alla madre : « Que ne te dois-je point ? ».¹⁵³ La dipendenza – « Tu me tiens lieu de tout »¹⁵⁴ dice altrove Victor *à maman* – sembra essere reversibile in ribellione ; come se la madre idealizzata diventasse lei stessa la responsabile del male : perché non lo impedisce ? perché abbandona all'infelicità il figlio ? Perché non ordina le cose diversamente ? Come il poeta arriva a esprimere la ribellione del soggetto contro l'autorità suprema dei cieli, così sembra che qui emerga per un attimo, nell'io autobiografico, come una ribellione del bambino contro l'autorità suprema della madre. Per un attimo però, perché è solo « en vain » che la sventura lo spinge contro colei a cui *deve* tutto¹⁵⁵ – anche a Villequier l'io in preda all'« angoisse » soffocherà, « humble comme un enfant », la sua rivolta contro qualcuno « auquel *il faut* croire ».¹⁵⁶

¹⁵² *Aristée* – (épisode traduit de Virgile), *ibid.*, p. 75. Il corsivo è mio.

¹⁵³ Cfr. : « *Lorsque* je me retrace avec reconnaissance, / Le prix de tes bienfaits, Je t'admire, et *ne peux t'offrir* en récompense / *Que* de tendres souhaits », *A Maman – Pour le jour de sa fête: Sainte-Sophie*, *ibid.*, pp. 8-9. Il corsivo è mio.

¹⁵⁴ *À Maman, le 1^{er} janvier 1818 – en lui envoyant mon opéra-comique*, *ibid.*, p. 134.

¹⁵⁵ Il passo per intero recita : « Que ne te dois-je point ? O mère tant chérie, / Tu me donnas le jour, / Me nourris de ton Lait et je ne dois la vie / Qu'à ton prudent amour », *A Maman – Pour le jour de sa fête: Sainte-Sophie*, *ibid.*, p. 9.

¹⁵⁶ C, IV, XV, *A Villequier*, *OP I*, pp. 662, 660, 658. Il corsivo è mio.

3.

I casi in cui il rispetto per l'autorità ha la meglio sull'energia individualistica, e i casi in cui questa invece si traduce in ribellione, si pongono gli uni agli antipodi degli altri. Da una parte la responsabilità del male è di chi sta in basso, dall'altra è tutta di chi sta in alto. Tuttavia c'è da notare che anche nei casi dove l'io insorge dal basso, la ribellione viene subito soffocata dall'io stesso, almeno ideologicamente : come audacia, delirio, insubordinazione. In *Élégie*, dopo la protesta contro il « Destin », l'io come farà in *À Villequier* ritrova il controllo e smette di importun[are] il cielo (« l'homme est en délire / S'il ose murmurer »),¹⁵⁷ al fine di propugnare ottimismo :

Non, non, ce ciel que j'importune
Allégera mon horrible infortune ,
Près de ma mère enfin je coulerai mes jours
[...]
Dans mon cœur désolé [... renaît] l'espoir.¹⁵⁸

Insomma, prevale sempre, anche quando nell'io monta la rivolta l'esigenza costruttiva e progressista, 'matura', di ritrovare un ordine reperendo le cause razionali del male nel nome dell'autorità che di quell'ordine è presa a garante. (Yves Gohin nota che Sophie Trébuchet « prenait soin d'étouffer en eux [ses enfants] toute révolte » contro il padre).¹⁵⁹ – È come se codice letterario e psicologia s'incontrassero. Da un lato la *contrainte* 'moralistica' dell'arte a essere, per così dire, sana (« La poésie c'est la vertu » dirà Victor-Marie qualche anno dopo in una lettera alla fidanzata Adèle) ; dall'altro, il bisogno psicologico di riferirsi fedelmente a un'autorità, di fare tutto insieme a lei. – Questo succede

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 661.

¹⁵⁸ *Élégie*, OP I, p. 61.

¹⁵⁹ Y. Gohin, *Victor Hugo à seize ans*, in CFL I, p. XII (I-LXIX).

persino nel solo tentativo infantile di poema epico. Il poema si costruisce sul bivio, che non è nella *Genesi* quanto piuttosto in *Giobbe* (libro fondamentale al mondo hugoliano e che negli anni Quaranta Hugo tradurrà in grande parte), il bivio fra la protesta di Noé contro il « châtiment » del *Déluge*, e l'accettazione da parte sua della volontà divina. Di fronte alla « triste vue » dei « tristes débris » del creato punito Noé « ingrat [...] accuse le ciel » ; ma subito dopo chiede a Dio di « pardonner l'injure » e la « témérité » de « [s]a faible créature »¹⁶⁰. Hugo del resto aveva dichiarato già nel sottotitolo-epigrafe l'applicazione, al Diluvio, del tema della sottomissione ; sul manoscritto si legge :

Le Déluge
Poème en trois chants
par
Victor Mary Hugo
Jusqu'en ses châtiments adorons l'Éternel
1816¹⁶¹

L'esigenza 'statutaria' di ritrovare o rispettare a oltranza l'ordine garantito dall'autorità legittima, non esclude necessariamente l'ambizione individualistica. E questo vale persino in negativo : quando cioè l'alienazione del soggetto vanifica un'ambizione legittima. In certi casi infatti la disgrazia del soggetto è presentata come il soffocamento della sua ambizione-dovere di seguire e di continuare il modello dei padri, la tradizione. L'ambizione viene a coincidere con la missione di essere il paladino dell'autorità legittima, e quel che la disgrazia contraddice è come un'investitura, una gloriosa predestinazione. Così in *La Mort de Louis XVII* :

Il s'élevait pour être aussi grand que ses pères ;

¹⁶⁰*Le Déluge*, OPI, p. 204.

¹⁶¹*Ibidem*, p. 1194.

[...]
 Son trône est son cercueil, sa tour est son Versailles ;
 [...]
 Autant à plaindre hélas qu'il fut digne d'envie,
 Cet enfant, qu'attendaient les honneurs de la vie,
 Aspire aux échafauds.¹⁶²

Oppure nella già citata *Canadienne* la madre insiste sulle potenzialità del figlio negate dalla morte prematura : « Nos guerriers ne me diront pas : / Ton fils est digne de son père : [...] Il n'est pas mort en brave »¹⁶³... E nella protesta di Aristeo contro Cirene, che abbiamo già citato in parte, il figlio colpito dal male si richiama alle sue origini semidivine, e a una sua predestinazione vanificata dall' « ingiusto destino » :

O Cyrène, dit-il [...]
 Si Phébus est mon père, Ah ! pourquoi dans mon flanc
 As-tu versé des dieux le trop funeste sang ?
 [...] Ah ! tu m'avais promis
 Qu'un jour au rang des dieux ton fils serait admis ,
 Et l'injuste destin détruit dans sa colère¹⁶⁴ ...

Ma nella maggior parte dei casi, l'accordo fra l'esigenza di un' autorità e l'ambizione è presentato non tanto come potenzialità negata dal male, quanto come accordo attivo, che prevede cioè l'azione eroica del soggetto contro il male. Nel *Déluge*, per riprendere un testo appena citato, il dolore del castigo, la disgrazia, è funzionale all'investitura del soggetto : Dio annuncia al « Sage Noé » quali saranno « [s]es grandes destinées ».¹⁶⁵ In altre parole, la compresenza di subordinazione e ambizione è presentata spesso come il completamento reciproco e virtuoso fra soggetto e autorità. Da un lato, la presenza di un'autorità disciplina e legittima l'energia del soggetto, euforica ma potenzialmente abusiva. Dall'altro, il soggetto

¹⁶² *La Mort de Louis XVII, ibid.*, p. 142.

¹⁶³ *La Canadienne suspendant au palmier le corps de son enfant, ibid.*, p. 180.

¹⁶⁴ *Aristée – (épisode traduit de Virgile). ibid.*, pp. 74-5. Il corsivo è mio.

¹⁶⁵ *Le Déluge, ibid.*, p. 205.

protegge l'autorità e instaura (o restaura) il suo ordine, altrimenti soccombente.

A questo scopo, spesso l'autorità viene sdoppiata in un'autorità negativa e una positiva : « Quand on hait les tyrans, on doit aimer les rois »¹⁶⁶ recita il verso finale della tragedia infantile *Irtamène*. Per il bene diventa decisivo l'intervento eroico del soggetto in nome dell'autorità buona.

In *La France en deuil* la patria è in pericolo di fronte all'« hydre » rivoluzionaria, che ha « renversé » il suo eroe. Responsabile del male è l'autorità cattiva, mentre la patria ne è solo la vittima. Sarebbe necessario l'intervento dell'eroe, ma « l'hydre affreuse enchaîne ses efforts »¹⁶⁷ : l'infelicità, il soffocamento del soggetto qui significa impossibilità di dispiegare *ses efforts* in difesa dell'autorità buona. Tuttavia, l'ode si chiude nella speranza :

Mais, que dis-je, insensée ! en ma douleur profonde !
Ses destins ne sont pas remplis ;
Sur lui tout mon espoir se fonde ;
Ah ! mes vœux les plus chers doivent être accomplis ;
Ce chêne, des cent bras de sa tige profonde ,
Peut encor ombrager mes lys .¹⁶⁸

Ecco quindi che l'ambizione del soggetto arriva a coincidere con il dovere di « ombrager » come una grande « quercia » l'autorità in pericolo. Il bisogno d'un punto di riferimento autorevole è soddisfatto ; è la stessa patria a dipendere dal soggetto : « un héros dont mes destins dépendent ».¹⁶⁹ Del pari, l'ambizione individualistica, altrove soffocata o punita, viene legittimata a pieno perché convogliata nella « tâche » di difendere il bene contro l'« idra » autoritaria.

¹⁶⁶ *Irtamène*, IV, 5. CFL I, p. 137.

¹⁶⁷ *La France en deuil*, OP I, pp. 188 e 187.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 188.

¹⁶⁹ *Ibid.*, pp. 186 e 188.

La traduzione dalle *Georgiche*, di cui abbiamo già citato alcuni versi, illustra più diffusamente, in forma mitico-narrativa, l'esigenza d'accordare ambizione e dipendenza. « Victor-Mary » si cimenta nella traduzione dell'epillio che chiude le *Georgiche* (i versi 317-558 del IV libro). Forse non è un caso che sia il suo esercizio di traduzione più ampio in assoluto : è come se il quindicenne avesse trovato grazie a Virgilio il mezzo di dare forma mitica alle sue predilezioni tematiche.

Aristeo, che si crede abbandonato ingiustamente, riesce, grazie alla sua protesta contro la madre Cirene, ad attirare l'attenzione di quest'ultima, la quale s'affretta a rispondere all'invocazione del figlio per offrirgli il suo soccorso. I passi dove è in questione il rapporto fra madre e figlio sembrano possedere rispetto al contesto un pathos particolare. In una nota a margine Hugo cita a paragone la traduzione delle *Georgiche* dell'allora celebre abate Delille.¹⁷⁰ Ora, anche confrontando le due traduzioni si nota che, al di là del valore rispettivo dei due testi, i passi che riguardano il vincolo fra Aristeo e Cirene sono investiti da Hugo di un'intensità maggiore. Un solo piccolo esempio : le due versioni dello stato d'animo di Cirene di fronte ai lamenti del figlio. A partire dal latino, « percussa nova mentem formidine mater » (v. 357), per Hugo la madre è « en secret de douleur déchirée », ¹⁷¹ per Delille è più pianamente « pâissant de crainte ». ¹⁷² D'altronde l'insistenza e la sottolineatura hugoliana è ancora più evidente a proposito della separazione tra Orfeo e Euridice. Hugo enfatizza la disperazione abbandonica di Orfeo. Delille è letterale quando traduce :

c'est toi [Eurydice] qu'appelait son amour,
Toi qu'il [Orfeo] pleurait la nuit, toi qu'il pleurait le jour. ¹⁷³

¹⁷⁰ *Aristée* – (épisode traduit de Virgile), « Il y a 247 vers dans le Texte. Delille en a mis 319. Mais quand on fait des vers comme Delille, on peut se permettre cette paraphrase », *ibid.*, p. 81.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 76.

¹⁷² J. DELILLE, *Œuvres choisies de Delille*, Paris, Firmin Didot Frères, 1856, p. 152.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 158

Hugo invece prolunga l'originale, in un linguaggio reminiscenze di Racine :

Là, seul avec lui-même, et plaignant ses revers,
C'est toi quand fuit le jour, toi quand renaît l'aurore,
Toi qu'il appelle en vain, toi qu'il appelle encore.¹⁷⁴

Un altro esempio può essere l'epilogo macabro di Orfeo, quando la sua testa separata dal corpo continua a invocare l'amata. Rispetto alla sobria versione di Delille, Hugo ricerca una melodosità più diffusa, che ricorda la fluidità musicale propria a tanta elegia 'sensibile' dell'ultimo cinquantennio del secolo dei Lumi – e che André Chénier (ancora da riscoprire nel 1817) aveva dispiegato in molti dei suoi capolavori ; così il quindicenne :

Eurydice !... Eurydice !... à cette voix plaintive,
Le doux nom d'Eurydice erre de rive en rive.¹⁷⁵

L'intensificazione non riguarda solo il dolore del distacco dalla persona cara ; Hugo enfatizza anche la gioia del ricongiungimento dei due individui legati a vita. Questo è ancora più significativo, perché il quindicenne sembra insistere, non solo più di Delille ma anche più di Virgilio, sulla dipendenza di Aristeo dalla madre. Dopo aver prescritto al figlio quale impresa intraprendere, Cirene spalma sul suo corpo « liquidum ambrosiae [...] odorem » (v. 415). In Delille, come nel latino, l'intervento di Cirene è essenzialmente di carattere medico-magico : la dea fornisce al *georgos* la forza fisica necessaria ad affrontare Proteo. La « main officieuse » della madre « embaume ses cheveux, / Rend son corps plus agile et ses

¹⁷⁴ *Aristée*, OP I, p. 79.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 80.

bras plus nerveux ». ¹⁷⁶ In Hugo l'accudimento fisico sembra invece sconfinare in quello psicologico : con le sue cure Cirene sembra piuttosto « restituire » al figlio una forza che questi possedeva già prima, prima cioè che la disgrazia gli facesse credere di aver perso l'appoggio della madre : « [Elle] *rend* à tout son corps une force nouvelle ». ¹⁷⁷ La stessa sottolineatura del legame psicologico tra figlio e madre, sembra verificarsi anche pochi versi sopra : Hugo introduce una motivazione psicologica, molto convenzionale ma in compenso del tutto assente in Virgilio e Delille, a giustificare il rito del « presage ». ¹⁷⁸ Fa dire a Cirene :

Prends d'un nectar divin cette coupe écumante,
O mon fils ! *pour calmer le mal qui te tourmente*,
Viens implorons... ¹⁷⁹

Aggiungo un solo altro esempio. Al ritorno di Aristeo dalla spedizione nella dimora di Proteo, Cirene gli prescrive il rituale decisivo per placare la collera di Orfeo : « *haud mora, continuo matris praecepta facessit* » (v. 548). Delille lascia cadere il riferimento ai « *praecepta* ». Victor traduce : « Elle dit; le berger obéit à sa voix », con una variante a margine : « Le berger obéit aux ordres maternels ». ¹⁸⁰ Nell'ossequio 'tecnico' di Aristeo per gli « ordini materni », Hugo ha l'occasione di sottolineare il valore dell'obbedienza, il bisogno vitale d'un punto di riferimento che garantisca la via intrapresa.

Ma cerchiamo di definire perché e in che modo il racconto virgiliano si presta alla valorizzazione degli elementi tematici cari al poeta : cos'è che fa della storia di Aristeo, con quella intercalata di Orfeo, una sorta di precocissima parabola hugoliana. Di Aristeo scrive Gian Biagio Conte :

¹⁷⁶ DELILLE, *Œuvres...*, cit., p. 156.

¹⁷⁷ *Aristée*, OP I, p. 77.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 76. Il corsivo è mio.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 81.

Colpito dalla disgrazia egli cerca le cause del male e si lascia istruire a trovarne il rimedio. Con fiducia ossequiente eseguirà la sua prova ; avvertito, trova nella tenacia l'arma più efficace per non desistere, e potrà apprendere da Proteo l'origine dei propri mali e da sua madre l'ingiunzione divina di un rituale da praticare senza deroga [...]. Tenacia e ossequio scrupoloso agli ordini divini gli ottengono il successo.¹⁸¹

Conte sottolinea soprattutto l'ossequio di Aristeo nei confronti dell'autorità materna. Non bisogna però dimenticare che il pastore inizialmente non è ossequioso ma protesta contro Cirene, e che anche Proteo, che Aristeo affronta con tenacia, rappresenta come Cirene e Orfeo un'autorità. Fatte queste considerazioni il nucleo della vicenda mitica ripresa da Victor può essere riassunto così : Aristeo subisce la privazione del suo bene, e per contrapporsi al male gli è necessario raffrontarsi, ora con audacia, ora con ossequio, con chi è al di sopra di lui.

Al moto iniziale di Aristeo di rivolta e frattura, segue la reazione premurosa della madre che ristabilisce il legame. Accolto nelle dimore materne, Aristeo può constatare che sua madre non è la responsabile della sua disgrazia ; però, allo stesso tempo, constata che essa *non* possiede abbastanza autorità per abolire direttamente, da sola, il male. Si rivela quindi necessaria la sua missione avventurosa nell'antro di Proteo, per estorcere al dio il suo sapere : « *Seul il peut apporter un remède a tes peines* ». ¹⁸² Solo lui sa l'ordine delle cose, solo da lui Aristeo può apprendere, al fine di cambiare il suo stato, la ragione per cui è stato colpito. Anche qui, come negli altri testi citati sopra, l'iniziativa potenzialmente trasgressiva del soggetto viene legittimata come missione in nome di un'*autorità buona*, la quale, senza l'intervento del soggetto, sarebbe a sua volta *insufficiente* contro il male. Dopo la protesta disperata Aristeo intraprende dunque *costruttivamente* la ricerca delle cause 'superiori' del male ; varca i propri limiti, audacemente ma *con l'appoggio*

¹⁸¹ G. B. CONTE, *Introduzione alle Georgiche*, in VIRGILIO, *Opere minori*, "I classici collezione", Milano, Mondadori, 2007, p. 139 (121-145).

¹⁸² *Aristée*, OP I, p. 77. Il corsivo è mio.

della madre. Se Cirene aveva annunciato la sua intenzione di soccorrere Aristeo col permesso di « franchir l'entrée » « des palais des dieux »,¹⁸³ per affrontare Proteo aiuta il figlio a entrare « sous [l]a voûte profonde [...] de l'antré » del dio¹⁸⁴ – il divino Orfeo, che invece perse tutto, per recuperare l'amata « pénétra » *da solo* « l'horreur » dell'oltretomba.¹⁸⁵

Da Proteo Aristeo apprende che la sua disgrazia è stata provocata dall'ostilità di Orfeo, il quale lo ritiene colpevole della morte di Euridice. Il male subito che il pastore contestava all'« injuste destin » come assurdo, trova quindi la sua ragione nella « colère » « d'un dieu vengeur » il quale intende « puni[r] » un « forfait » di Aristeo stesso.¹⁸⁶ Come per il bambino de *L'enfant et la corde* il destino avverso si rivela per il soggetto il contrappasso d'un'azione non intenzionalmente ma oggettivamente colpevole. Ma se per *l'enfant* la morale era stata quella di limitare nell'ossequio dei genitori la sua irrequietezza euforica, per il pio eroe la scoperta delle proprie responsabilità si accompagna alla volontà d'adoperarsi attivamente per redimere la propria colpa. L'obbedienza attiva ai precetti materni gli vale il perdono del *dieu vengeur* e la piena restaurazione del bene – mentre Orfeo, disobbedendo per passione al veto divino, aveva perduto per sempre il suo bene e se stesso.

4.

Mi avvio alla conclusione di questo capitolo citando ancora un componimento autobiografico. Testo dove, come nella traduzione dalle *Georgiche*,

¹⁸³ *Ibid.*, p. 76.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 77.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 79.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 78.

la compresenza, potenzialmente carica di tensione, di desiderio d'esprimersi pienamente e bisogno di dipendere, si volge al positivo nell'accordo fra soggetto e autorità. A chiusura dell'anno 1816, per capodanno Victor fa dono alla madre della sua prima tragedia *Irtamène* ; al dono acclude una letterina in versi. Tema è dunque l'ambizione dell'io alla gloria letteraria, destinatario l'autorità assoluta per il bambino.

Lorsque, sorti de la poussière,
Enfant, j'apparus sur le seuil
De cette orageuse carrière,
Où chacun porte son orgueil,
Où chacun traîne sa misère,
En détournant les yeux de la céleste sphère,
Tâche toujours d'être ce qu'il n'est pas ;
Tout ébloui par la Vive lumière
Des fausses grandeurs de la terre,
Je chancelais [...]
Ce fut toi, mère [...]
Toi qui soutins mes premiers pas
[...]
Toi qui m'appris que les biens d'ici bas,
Sont plus fragiles que le verre,
Que pour l'homme de bien le vice a peu d'appas,
Et que la vertu seule a le droit de lui plaire.

Maintenant s'offre à mes Regards
Le temple heureux du génie et des arts,
Daigne m'y guider, o ma mère,
Ce n'est qu'à toi que j'ose avoir recours,
De tes sages avis prête-moi le secours,
Et bientôt, le front ceint du laurier tutélaire,
J'entrerai glorieux au fond du sanctuaire.
O Maman, daigne donc, sur ces faibles essais,
Jeter un regard peu sévère,
Ces enfants de ton fils, Maman, accueille-les
Avec le souris d'une mère !¹⁸⁷

Al di là della convenzionalità estrema dell'elocuzione, colpisce ancora una volta l'insistenza carica di senso sul connubio di ambizione e dipendenza : il bambino non può ambire all'ascesa se non insieme alla madre. La poesia parla

¹⁸⁷A Maman – en lui envoyant *Irtamène* – le premier janvier 1817, *ibid.*, pp. 68-9.

letteralmente di un duplice ingresso nel mondo : l'accesso alla gloria vi è paragonato all'ingresso nella vita. E in entrambi i casi è fondamentale il ruolo di *Maman*. Il passaggio di un primo « seuil », quello della « orageuse carrière », è trattato come il passaggio della soglia della vita : solo il « sostegno » della « main salutare » della madre ha salvato il figlio dal « rentrer dans l'ombre du trépas ». E nello stesso modo che per il primo passaggio di soglia, *non è che* la madre che può « guider » l'io cresciuto a « entre[r] glorieux au fond du sanctuaire » « du génie » e « des succès ».¹⁸⁸ La protezione materna placa la paura dell'io ad affrontare da solo il mondo, placa l'angoscia d'esporsi a una caduta rovinosa. – Ma il ruolo della madre non è esclusivamente quello di una madre buona che rassicura e protegge il figlio. La madre è anche l'arbitro della sua ambizione : « O Maman, daigne donc, sur ces faibles essais, / Jeter un regard peu sévère... ». La paura di dover affrontare da solo il mondo fa tutt'uno infatti col timore autocritico di peccare d'audacia, di ambire abusivamente. C'è bisogno quindi che la madre legittimi l'« excès » di « orgueil » del « jeune insensé » nella sua « présomption » di eguagliare « RACINE et [...] VOLTAIRE, / Ces demi-dieux du théâtre français ».¹⁸⁹ Del resto, anche nei versi sulla primissima infanzia, la madre oltre che proteggere il bambino insicuro ha il merito di offrirgli un modello forte di virtù. Si pone come il suo super-io¹⁹⁰ : gli insegna a diffidare delle « fausses grandeurs » « d'ici bas », e a moderare l'« orgueil » di « Tâche[r] toujours d'être ce qu'il n'est pas.

Come per l'*enfant* della favola, l'ambizione del soggetto si accompagna dunque al rischio di disobbedire, di trasgredire il limite. Di conseguenza l'io, per non rinunciare ai suoi sogni d'ascesa ha bisogno di essere legittimato e garantito dall'alto. L'io può esprimere alla madre la sua ambizione solo sottolineando quanto le è grato e sottomesso : solo subordinando se stesso alla sua approvazione. Il

¹⁸⁸ *Ibid.*, pp. 68 e 69.

¹⁸⁹ *Ibid.*, pp. 68-9.

¹⁹⁰ Cfr. in *Elégie* : « Ma mère des vertus m'offrait un pur modèle, / Elle eût formé mon cœur », *ibid.*, p. 61.

mantenimento di una subordinazione all'autorità genitoriale è necessario tanto a rendere indolore, senza fratture, il superamento della condizione di partenza, quanto a rassicurare il soggetto nella lizza tempestosa del mondo. Un anno esatto più tardi, dedicando alla madre il suo *opéra-comique*, l'io, nella sua « folie étrange » di « ver » che dal « ramper dans la fange » ambisce alla gloria, e che nella sua audacia si espone al fallimento, dice nell'*ENVOI* finale alla madre :

Je brave tout si je te plaïs
[...]
Tes conseils [...]
De la chute qui me *menace*
Garantiront mes premiers pas.¹⁹¹

Il rapporto di dipendenza fra soggetto e autorità si conferma al centro dell'immaginario dell'*enfant prodige* – e vedremo nelle prossime sezioni quanto sia centrale anche nella produzione matura. La sua importanza ci rivela il nucleo precocissimo dell'originalità dell'autore. Originalità d'immaginario già presente nonostante la scolasticità delle forme. Anche solo l'inizio dell'epistola su *Irtamène* ne è prova evidente. Nei primi versi di essa Hugo declina, in una forma estremamente convenzionale, ma in modo che già testimonia delle predilezioni (o coazioni) del suo immaginario, il topos di provenienza rousseauiana dell'ingresso traumatico nella vita. Riprendo in parte e integro la citazione dell'inizio della lettera :

Lorsque, sorti de la poussière,
Enfant, j'apparus sur le seuil
De cette orageuse carrière,
[...]
Je chancelais ; dans l'ombre du trépas,
J'allais rentrer, sans ta main salutaire.

¹⁹¹ *A Maman, le 1^{er} janvier 1818 – en lui dédiant mon opéra comique, ibid.*, pp. 133-34. Il corsivo è mio.

Ce fut toi, mère aimante et chère,
Toi qui soutins mes premiers pas
Dans cette vie errante et passagère...

Questi versi non possono non far pensare alla poesia d'apertura delle *Feuilles d'automne* (1831). Nella celebre *Ce siècle avait deux ans...* l'io ricorda :

Alors dans Besançon, vieille ville espagnole,
Jeté comme la graine au gré de l'air qui vole,
Naquit [...]
Un enfant sans couleur, sans regard et sans voix ;
Si débile qu'il fut [...]
Abandonné de tous, excepté de sa mère
[...].
Je vous dirai peut-être quelque jour
Quel lait pur, que de soins, que de vœux, que d'amour,
Prodigés pour ma vie en naissant condamnée,
M'ont fait deux fois l'enfant de ma mère obstinée.¹⁹²

Se la morte di parto della madre aveva costituito per Jean-Jacques, come poi più tempestosamente per René, il primo segno della fatale ostilità della vita ; per Hugo invece è proprio nella madre che l'io trova il sostegno necessario alla sua pretesa di vivere, ed è solo la presenza protettiva di lei ad alleviargli l'impatto col mondo caotico della fatalità.

5.

Nei testi che ho analizzato in questo capitolo la scrittura del poeta è ancora ben lontana dal raggiungere quel grado di figuralità che le conferirà specificità e valore estetico. Ed è ancora lontana quell'originalità di linguaggio che determinerà

¹⁹²FA, I, *ibid.*, p. 717. Il corsivo è mio.

la realizzazione di un nuovo codice lirico a sua volta significativo, di per sé, della nuova realtà storica su cui l'immaginario, per quanto autonomo, si radica. L'ultimo testo giovanile su cui mi sono soffermato apriva l'anno 1817. Già in esso è stato possibile riconoscere senza forzature una parentela evidente con un testo fra i più importanti della poesia futura, riconoscendo gli albori proprio di quella tematica dell'infanzia di cui abbiamo visto nel primo capitolo la centralità polivalente. Dopo due anni di collegio, nel 1817, comincia a elaborarsi come una seconda fase che si sviluppa soprattutto nei testi del 1818, per sfociare nella pubblicazione della prima raccolta di *Odes et poésies diverses* del 1822, e progredire ulteriormente nel 1823, verso lo sperimentalismo vero e proprio delle raccolte successive. Qualche mese dopo l'epistola alla madre, Hugo appena quindicenne fa il suo ingresso nel mondo delle lettere col suo « premier succès publique » (Albouy)¹⁹³ : del marzo-aprile 1817 è il *Bonheur que procure l'étude dans toutes les situations de la vie*, il poemetto didascalico che al concorso dell'Académie française viene giudicato meritevole di « quelque distinction particulière » e degno « d'un encouragement ».¹⁹⁴ L'ingresso precoce nell'età del *parvenir* corrisponde specularmente alla fine dell'infanzia : fine che l'io soffre come prematura, e a cui associa il rimpianto per un tempo ideale ormai sfumato. Una delle poesie personali più importanti del 1818 è proprio *Mes adieux à l'enfance*. In essa, attraverso la dizione eminentemente voltairiana, comincia a trasparire una nuova immediatezza autobiografica. E, in un verso sorprendente, Hugo istituisce persino una relazione fra i giochi infantili e le vicende della grande storia. Ma forse quel che rende importante questa poesia dall'aspetto tanto convenzionale è che il poeta sedicenne, a due mesi dall'uscita dalla pensione Cordier, vi inaugura il mito edenico delle Feuillantines :

Adieu, beaux jours de mon enfance,
Qu'un instant fit évanouir,

¹⁹³ *OP I*, p. 1173.

¹⁹⁴ *Moniteur* del 29 agosto 1817, citato da Albouy in *OP I*, p. 1173.

Bonheur, qui fuis sans qu'on y pense,
Qu'on sent trop pour en jouir ;
[...]
Plaisirs que mon âme inquiète
Dédaignait sans savoir pourquoi,
Vous n'êtes plus et je regrette
De vous voir déjà loin de moi !
[...]
O mes amis, votre mémoire,
[...]
Vous retrace, j'aime à le croire,
[...] nos jeux, non exempts de gloire.
Vous souvient-il de nos débats,
Moins sanglants que ceux de l'histoire ?
[...]
D'autres fois d'un jardin champêtre
Cherchant les lieux les plus secrets,
Seuls, loin des regards indiscrets...

O Temps ! qu'as-tu fait de ceta âge ?
Ou plutôt qu'as-tu fait de moi !
Je me cherche, hélas ! et ne voi
Qu'un fou, qui gémit d'être sage.
À seize ans, les ris, grâce à toi,
N'accourent plus sur mon passage.
Valez-vous ces plaisirs divins,
Si chers à mon âme enchantée,
Plaisirs amers et toujours vains ?
[...]
Trop avide de l'avenir,
J'ai hâté le cours des années ;
Déjà je vois se rembrunir
L'horizon de mes destinées,
[...]
Doux gazon qui, dès mon aurore,
Me vois rimer de faibles vers,
Que ne peux-tu me voir encore
Me rouler sur tes tapis verts !
Arbres, qui sous vos frais ombrages,
Me voyez méditer les sages
Et les chantres de tous les tems ;
Que ne vais-je sur vos feuillages,
Au lieu d'écouter leurs ramages,
Poursuivre encor vos habitants !
[...]
Hélas ! dans le torrent du monde,
Bientôt ma barque vagabonde
Entrera pour n'en plus sortir,
Jouet de maint écueil perfide,
Roulant jusqu'à ce gouffre avide,
Toujours comblé, mais toujours vide,

Qui pour jamais doit l'engloutir.¹⁹⁵

In chiusura non può mancare l'ennesima apostrofe alla madre invocata a limitare l'impatto col mondo e a esorcizzare il superamento, la frattura, con la propria vita originaria :

Toi qui de mon enfance heureuse
Soutenais les pas chancelans,
Viens de ma jeunesse fougueuse
Contenir les écarts brûlans ;
Jadis sans toi point d'alégresse,
Ma mère ! toute ma tristesse
Se dissipait sur tes genoux ;
Aujourd'hui, si l'orage gronde,
Près de toi, je veux dans ce monde
Rire encor des sots et des fous ;
De cet Océan en courroux
Bravons les vagues fugitives ;
Tu rendis mes plaisirs plus doux ;
Tu rendras mes peines moins vives.¹⁹⁶

In generale, sul piano latamente autobiografico le tematiche dominanti diventano l'ambizione al successo e l'ingresso preoccupato nella lotta caotica della competizione. E questo vale anche per la tematica amorosa che, praticamente assente nella prima fase, comincia a svilupparsi ; è il periodo infatti dell'innamoramento « indomptable » e dei progetti di futuro con Adèle. Anche le vicende contrastate del corteggiamento si associano, già con spunti d'originalità esistenziale, alla questione della realizzazione 'poetico-sociale' dell'io.¹⁹⁷

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 175.

¹⁹⁶ *Mes adieux à l'enfance, ibid.*, pp. 171-75. Il corsivo è mio.

¹⁹⁷ Vedi per esempio in *OB*, V, I, *Premier soupir* (ode datata dicembre 1819, ma che Hugo pubblicherà solo nella raccolta complessiva del 1828, sette anni dopo la morte della madre): « Le ciel doit m'écouter quand pour toi je l'implore. / Notre avenir commun ne pèse que sur moi ! / [...] / Quoi, déjà tout est sombre et fatal dans ma vie ! / J'ai dû t'aimer, je dois te fuir ! / [...] / Oui je mourrai ; déjà ma lyre en est en deuil. / Jeune, je m'éteindrai, laissant peu de mémoire, / Sans peur ;

Allo stesso modo, sul piano non autobiografico l'inizio di una carriera ufficiale comporta che lo scolarotto cominci a costruire e a esprimere con più sistematicità e respiro la sua posizione politica. L'espressione militante del suo legittimismo si accompagna da subito alla questione, altrettanto militante, del ruolo del genio e della poesia. Abbiamo visto profilarsi il nascere delle dinamiche relative al rapporto ambivalente fra il soggetto e l'autorità, quelle stesse dinamiche individuali cominciano progressivamente ad adattarsi alle strutture della realtà storica che il poeta si trova ad affrontare direttamente « nella lizza ».

Nei testi d'infanzia che abbiamo preso in considerazione lo spettro delle possibilità e il mondo di riferimento erano molto essenziali e limitati, come qualcosa appunto d'infantile. Tutto ruotava attorno alla reclusione e al rapporto coi genitori, anche nelle poesie politiche e in quelle impersonali c'era poco mondo esterno, tutto tendeva a restringersi alla condizione di essenzialità e di mancanza d'autonomia del bambino. A partire dal 1817 le questioni della dipendenza e dell'autonomia, dell'espressione di sé e della legittimità, guadagnano in ampiezza e presa sul mondo. L'ambizione individuale si confronta con le precise virtualità di realizzazione che offre la società della Restaurazione. I componimenti di argomento storico-politico devono adeguarsi e partecipare con intransigenza e coerenza alle argomentazioni e ai luoghi comuni di una corrente politica particolare.

Come dicevo, il 1817 costituisce principalmente l'inizio di una seconda fase : un periodo limitato di sette anni il cui limite inferiore è il 1823 – molto oltre dunque l'uscita dal collegio (1818) e appena oltre la pubblicazione della prima raccolta di odi che, valendogli il riconoscimento d'una pensione del re, lo consacra ufficialmente come poeta (1822). Se il 1817 è l'anno d'avvio della carriera del

puisque de front j'ai contemplé la gloire, / Je puis voir de près le cercueil, / L'élysée immortel est près des noirs royaumes, / Et la gloire et la mort ne sont que deux fantômes, / En habits de fête ou de deuil ! », *ibid.*, pp. 449-50.

poeta, il 1823 sarà – come abbiamo già accennato nel primo capitolo parlando dell'ode *Mon enfance* e della ballata *La Grand'-mère* – l'anno di una svolta decisiva : una svolta paragonabile soltanto alla grande svolta determinata dalla morte di Léopoldine e dall'ascesa di Luigi Bonaparte. Anche la discontinuità del 1823 sembra a sua volta essere stata determinata da un gravissimo lutto personale e da un evento politico avverso : nel febbraio 1820 l'erede legittimo al trono il duca di Berry subisce la morte in un attentato libertario ; nel giugno 1821, dopo un anno di tensioni per la contrarietà di Sophie Trébuchet al fidanzamento con Adèle, Victor vede morire la madre venerata.

Le tensioni fra popolo e monarchia che con la perdita violenta di Berry scuotono le speranze di futuro d'un regime legittimo d'ordine e unità nazionale, il contrasto con l'affetto supremo della madre e la sua scomparsa traumatica, determinano nella poesia hugoliana l'inizio d'un cambiamento profondo quanto irreversibile che diventa evidente, qualche anno dopo (anni in cui Hugo scrive molto meno) a partire dal 1823-1824. Nella poesia eroico-politica le dinamiche fra pluralismo post-rivoluzionario e speranze di rigenerazione unitaria cominciano ad approfondirsi problematicamente : la volontà divina e il senso della storia diventano sempre più oscuri, gli ideali di responsabilità e conciliazione, di cui per Victor-Marie il legittimismo borbonico è espressione, rischiano sempre più di trasformarsi a loro volta in miope faziosità di partito. Nella prima strofa dell'ode sul *Baptême du duc de Bordeaux*, ode di nuova speranza monarchica, fa la sua prima apparizione la metafora della notte a esprimere l'incomprensibilità problematica della storia.

Oh ! disaient les peuples du monde,
Les derniers temps sont-ils venus ?
Nos pas, dans une nuit profonde,
Suivent des chemins inconnus.
Où va-t-on ? dans la nuit perfide,

Quel est ce fanal qui nous guide,
Tous courbés sous un bras de fer ?
Est-il propice? est-il funeste ?
Est-ce la colonne céleste ?
Est-ce une flamme de l'enfer ?¹⁹⁸

Che la strofe si riferisca a un tempo d'incertezza (cioè dopo l'attentato di Berry e prima la nascita dell'*enfant du miracle*) che il battesimo che l'ode celebra dovrebbe risolvere, non toglie niente all'importanza di questo primo segno di problematicità. La stessa pensosità interrogativa si ripresenta, infatti, con maggiore chiarezza e intensità nell'ode sulle *Funérailles de Louis XVIII*, di soli tre anni dopo (1824). L'ode si conclude con una strofa tutt'altro che d'entusiasmo apologetico e unilaterale :

De Saint-Denis, de Saint-Hélène,
Ainsi je méditais le sort,
Sondant d'une vue incertaine
Ces grands mystères de la mort.
Qui donc êtes-vous Dieu superbe ?
Quel bras jette les tours sous l'herbe,
Change la pourpre en vil lambeau ?
D'où vient votre souffle terrible ?
Et quelle est la main invisible
Qui garde les clefs du tombeau ?¹⁹⁹

Per l'eroe e per il genio, proprio quando è arrivato il tempo che i superuomini si ergano a guida del mondo, diventa sempre meno scontato e univoco identificarsi con un potere che rappresenti l'istituzione assoluta e legittima dei valori e degli interessi di tutti. Chi vuole essere grande si trova sempre di più preso

¹⁹⁸ *OB*, I, IX, *ibid.*, pp. 322-23. Le domande sulla natura « celeste » o infernale della « guida » denuncia già l'inizio della rivalutazione della figura dell'Imperatore : cfr. *OB*, I, XI, *Buonaparte* ; IV, XIII, *L'Antéchrist* ; III, III, *Les Funérailles de Louis XVIII* ; III, IV, *Le Sacrede de Charles X* ; III, VII, *À la colonne de la place Vendôme* ; poi più tardi *OR*, LX, *Lui* : « Tu domines notre âge ; ange ou démon ? qu'importe ? », *ibid.*, p. 685.

¹⁹⁹ *OB*, III, III, *ibid.*, p. 378.

fra due estremi altrettanto pericolosi : da una parte, la dismisura individuale che rischia di degenerare inevitabilmente in egocentrismo astruso, individualismo vatico votato a vedersi ridotto a una voce fra le tante nella società molteplice ; dall'altra parte, invece, la dipendenza servile da un'ideologia faziosa. Si profilano nuovi compromessi : le vicende autobiografiche dell'io cominciano ad essere messe direttamente in relazione con le vicende eroico-conoscitive del Poeta :

Faible enfant, du malheur j'ai su les lois cruelles.
L'orage m'assaillit voguant dans mon berceau.
[...]
La jeunesse en riant m'apportait ses mensonges,
Son avenir de gloire, et d'amour et d'orgueil ;
Mais quand mon cœur brûlant poursuivait ces beaux songes,
Hélas ! je m'éveillais dans la nuit d'un cercueil.

L'œil tourné vers le ciel, je marchais dans l'abîme ;
Bien souvent, de mon sort bravant l'injuste affront,
Les flammes ont jailli de ma pensée intime,
Et la langue de feu descendit sur mon front.

Mon esprit de Pathmos connut le saint délire...²⁰⁰

Nella poesia personale ed esistenziale comincia a delinearsi in tutta la sua drammaticità la tensione fra il diritto inalienabile alla felicità qui e ora, e la resistenza effettiva della realtà, di quella stessa realtà che è assurda a teatro d'una vita sentita come irripetibile. Già nel dicembre 1821 il poeta parla di « [s]on sort mystérieux ». ²⁰¹ Nella serenità della *retraite*, l'annuncio di un inedita promozione dell'*imagination* è inscindibile da un altrettanto inedito senso disarmonico e alienante del male :

Souvent ici [vallon de Gentilly], domptant mes douleurs étouffées,
Mon bonheur s'éleva comme un château de fées,
Avec ses murs de nacre, aux mobiles couleurs,
Ses tours, ses portes d'or, ses pièges, ses trophées,

²⁰⁰ OB, V, XIV, *Actions de grâces*, *ibid.*, p. 470.

²⁰¹ OB, V, IV, *À toi*, *ibid.*, p. 545

Et ses fruits merveilleux, et ses magiques fleurs.

Puis soudain tout fuyait : sur d'informes décombres
Tour à tour à mes yeux passaient de pâles ombres ;
D'un crêpe nébuleux le ciel était voilé ;
Et, de spectres en deuil peuplant les déserts sombres,
Un tombeau dominait le palais écroulé.²⁰²

Se da una parte reperire, fondare e affermare il bene attraverso l'evidenza del male, diventa via via il movimento basilare della poesia hugoliana ; dall'altra, inscindibilmente, la crisi profonda dei riferimenti provocata dalla morte della madre adorata, e dall'attentato regicida, determina l'inizio della sperimentazione sistematica e consapevole di un nuovo linguaggio lirico.

Prima dell'ingresso nel mondo e della svolta del 1823-1824 – che coincise del resto con il vero momento di non ritorno di tutto il romanticismo francese, come vide già Sainte-Beuve – l'epistola alla madre del capodanno 1817, la favola *L'Enfant et la corde* e tutti gli altri testi d'infanzia che ho citato, annunciano con sorprendente compattezza quanto la peculiare esigenza d'autorità che il poeta bambino esprime ovunque, lo avrebbe destinato a dire problematicamente nel suo grandioso immaginario l'euforica e tanto più drammatica libertà dell'uomo moderno all'uscita dal mondo plurisecolare della Tradizione.

²⁰² *OB*, V, X, *À G[entill]y*, *ibid.*, p. 464.

CAPITOLO III

PREGNANZA STORICA, UNIVERSO ANALOGICO.

HUGO POETA MODERNO

Ce n'est point un vain jeu de l'imagination que ces métaphores continuelles.

Mme de Staël

1.

Guardare ai versi infantili e d'adolescenza seconda una prospettiva analitica e non biografistica presupponeva una convinzione : che la struttura dell'immaginario del poeta abbia elementi in comune coi principi costitutivi del nuovo linguaggio che egli inaugura. Sin dalle prime raccolte degli anni Venti, la ricerca d'un suo universo originale e il lavoro modernista sul codice letterario sembrano infatti motivarsi a vicenda. E anche nelle elaborazioni teoriche del poeta una relazione di omologia, a volte perfino di causalità, è direttamente istituita fra la ricerca di un'originalità moderna e la realtà in movimento condizionata in ogni suo aspetto dalla ricerca febbrile d'un nuovo regime delle cose. La mia tesi è che il carattere definitorio del modernismo sia tematico che formale del poeta è quella che chiamerei la sua *pregnanza storica*.

Penso che per capire gli aspetti di modernità della poesia di Hugo sia necessario partire dal rapporto innovativo che essa istituisce con la storia. Ho già riconosciuto la parentela con la proposta di Bertrand e Durand che nella loro imprescindibile introduzione sostengono una tesi simile benché nei capitoli relativi ai singoli autori non apportano a mio avviso un contributo del tutto soddisfacente :

Modernes ont été les romantiques [...]. Les premiers, pour des raisons que nous dirons, ils fondent la littérature sur un principe de rupture et confèrent au discours lyrique , quelque forme qu'il prenne, le pouvoir non seulement de restaurer l'unité perdue du monde, mais de *réagir aux sollicitations de l'histoire en fonction de la position que le sujet y occupe*.²⁰³

Questo vale da un punto di vista innanzitutto diretto. Mi riferisco naturalmente all'importanza che in essa è attribuita alla storia contemporanea quale

²⁰³ BERTRAND-DURAND, *op. cit.*, p. 9. Il corsivo è mio.

materia d'ispirazione. Non si tratta di una novità assoluta, Hugo si inserisce in una scia già tracciata dai suoi predecessori immediati a partire dall'ultimo decennio del Settecento. Quando si parla delle prime odi politiche, per sottolinearne la convenzionalità stilistica le si associa di solito alle odi di Jean-Baptiste Rousseau (1694-1741), della prima metà del Settecento, e a quelle di Ponce-Denis-Écouchard Lebrun (1739-1808), della seconda metà. Ciò è dovuto soprattutto all'opposizione netta tra due linguaggi e due estetiche diversi, che porta a trascurare le forme intermedie di passaggio. Al tempo stesso però, di solito si valorizza la presenza, già nelle primissime odi legitimiste, d'un nuovo senso della missione del poeta. Ma anche per questo aspetto non si tratta di un'inaugurazione, Paul Bénichou ci ha svelato il lento e progressivo ritorno moderno, a partire da metà Settecento, d'una concezione mitica, a metà strada fra pagana e biblica, del ruolo del poeta.

Già in partenza le odi politiche dello scolaro, benché ancora partecipi del cosiddetto stile post-classico, sono qualcosa di diverso dall'ode pindarica settecentesca alla Jean-Baptiste Rousseau. Nomino solo Rousseau perché è in certe odi di Lebrun-Pindare che già si compie un passaggio decisivo. Il codice che Hugo eredita non è quello dell'ode *Au comte du Luc* di Rousseau, è piuttosto quello della poesia militante post-rivoluzionaria, di cui i primi esempi significativi sono proprio le odi successive all'89 di Lebrun-Pindare, come ad esempio l'*Ode patriotique sur les événements de 1792, depuis le dix août, jusqu'au 13 novembre*, di sicuro la più rappresentativa. Hugo, che come abbiamo visto comincia a scrivere intorno al 1815, eredita dal venticinquennio rivoluzionario, contro-rivoluzionario, e napoleonico, un pindarismo che l'89 aveva già trasformato da celebrativo e metastorico in storicamente partecipativo.²⁰⁴

La fine dell'Impero e l'inizio di un periodo di relativa pace sotto un regime che si propone di ricostruzione e riconciliazione nazionale, l'inizio quindi di una maggiore libertà, fa sì che nell'ode storico-politica dell'inizio della Restaurazione si manifestino con più chiarezza tutti gli aspetti di novità già insiti nella politicizzazione del pindarismo dopo l'89. Il pindarismo militante rivoluzionario, o quello di propaganda militare e di corte durante l'Impero, sembra conservare il

²⁰⁴ Cfr. P. BÉNICHOU, *Le Sacre de l'écrivain*, in *Romantismes français I*, Gallimard, Paris 2004, p. 301 : « La poésie militante moderne a ses origines, naturellement, dans la Révolution ».

carattere aproblematicamente celebrativo e unilaterale proprio alla poesia politica d'antico regime ; tuttavia, la sua stessa faziosità presuppone i cambiamenti irreversibili decretati dall'89. Lo sfondo storico-politico su cui il suo classicismo moralistico si staglia è quello dell'apertura pluralistica del mondo post-rivoluzionario. Ciò è più chiaro nelle poesie della corrente contro-rivoluzionaria dopo il Direttorio, e in quella d'opposizione antinapoleonica. In questo senso, la poesia militante successiva all'89 si distingue da subito, come a priori, dalle forme di poesia militante e satirica dei secoli precedenti.

Nelle poesie politiche della prima Restaurazione, nelle *Messéniennes* liberali di Casimir Delavigne come nelle odi dello Hugo *ultra* della prima raccolta del 1822, da quelle moderate alle più faziose, l'apologia partitica liberale o legittimista si riferisce a una realtà dove l'idea d'un regime legittimato dal divino, o quella di un'aristocrazia essenziale, sono idee irrimediabilmente desuete : alcune conquiste rivoluzionarie essendo diventate imprescindibili. Anche per *l'ultra* Hugo la monarchia di diritto divino è ormai solo uno dei regimi possibili. Le proiezioni all'indietro agli anni del Terrore o in avanti verso il momento del Giudizio di Dio, rimandano sempre all'attualità storico-politica dove la monarchia restaurata è affiancata minacciosamente da altre forme di potere che gli avvenimenti dell'ultimo trentennio hanno promosso come altrettanto praticabili.

Attraverso e nonostante il moralismo convenzionale d'antico regime, nelle poesie legittimiste le manifestazioni oratorie e tangibili di Dio, le parusie elegiacomonitorie di anime monarchiche, così come la demonizzazione dell'avversario liberale, presuppongono il « fond démocratique de la société moderne » per dirla con Sainte-Beuve,²⁰⁵ per cui la monarchia deve convincere della sua legittimità costituzionale, promuovere la sua superiorità su altre forme di governo in nome della moderna libertà, conquistare a suo fondamento un consenso democratico. Già prima del superamento delle forme tradizionali, le poesie legittimiste, proprio con la loro faziosità, hanno già cominciato a rispondere all'apertura pluralistica del mondo post-rivoluzionario. In un mondo diventato finalmente aperto e modificabile la poesia è chiamata a fornire una rivelazione *applicabile*, per

²⁰⁵ SAINTE-BEUVE, « Du mouvement littéraire et poétique après la Révolution de 1830 », 1^{er} article, *Le Globe*, 11 octobre 1830, cit. in Degout, *op. cit.*, p. 9.

l'instaurazione di un ordine Nuovo di verità e piena legittimità che alla prova della realtà non soffra relativizzazioni. Riprendiamo una frase illuminante di Bernard Degout :

Hugo est alors un royaliste ultra, pour lequel la question profonde posée par le nom même de son époque – la Restauration – est avant tout celle de l'Instauration. La chaîne des temps a été brisée, et ne pourra être « renouée » que par le Nouveau. Toute la difficulté étant celle de la fondation – définition, légitimation et mise en œuvre – de ce Nouveau.²⁰⁶

La poesia militante, che Hugo preferisce chiamare « historique » piuttosto che « politique », è una poesia « exigée par l'histoire ».²⁰⁷ E l'esigenza della storia è a suo modo esigenza di realismo, cioè di incidere sul mondo. Una nuova storicità già potenzialmente inconciliabile con le strutture fissate *ab aeterno* e *ad aeternum* della tradizione. Nella seconda edizione delle sue odi, nel 1823, Hugo rivendica l'azione di rinnovamento applicata sul genere tradizionale dell' « Ode française », nel farlo comincia a denunciare, proprio in funzione della nuova esigenza di utilità a sfondo storico, l'inservibilità delle vecchie forme e complementariamente l'inizio del superamento dei generi poetici di tradizione.²⁰⁸ In effetti Hugo aveva già iniziato a rinnovare il genere nel senso di una maggiore narratività, concretezza descrittiva, ed emotività elegiaca, e cominciava, proprio a partire dal 1822-23, anche a snaturarlo dall'interno con l'introduzione di una riflessività cupa e problematica, evidentemente inconciliabile con l'essenza faziosa e celebrativa del genere.

A partire dalla seconda metà degli anni Venti, l'intensificarsi dello sperimentalismo stilistico, al limite del gratuito, va di pari passo con la crisi del legittimismo iniziale, e col diminuire della produzione di poesie storico-politiche.²⁰⁹ Come se il modernismo al livello del codice abbisognasse d'una

²⁰⁶ DEGOUT, *op. cit.*, pp. 13-14.

²⁰⁷ Riprendo la formula di Bernard Degout che ricorda il valore di modello che Chateaubriand ebbe per Hugo : « ... c'est l'auteur des *Martyrs* qui est le fondateur de la poésie exigée par l'histoire », *ibid.*, p. 439.

²⁰⁸ *OB, Préface 1823, OP I*, pp. 266-67.

²⁰⁹ Bernard Guyon, in quella che resta la monografia più recente (1953) sulle *Odes et ballades*, lo

momentanea eclissi della militanza ideologica. In ogni caso, in nome dell'indipendenza assoluta della poesia, Hugo si lascia definitivamente alle spalle il codice dell'ode politica ereditato dal pindarismo dell'89. Le due raccolte che consacrano la sua rivoluzione lirica, *Les Orientales* e *Les Feuilles d'automne*, sono costruite volutamente come raccolte di poesia non militante : l'una in senso virtuosistico, esotico e gratuito, l'altra, pubblicata poco dopo le Tre Gloriose, in senso clamorosamente intimista ed elegiaco. Anche se contengono poesie di tematica storico-politica esse ormai non hanno più niente a che vedere col profetismo di partito del passato. Ciò non toglie però che la sua non resti una poesia calata nella storia.

Nelle *Feuilles d'automne*, persino nelle *Orientales*, e anche nelle raccolte degli anni Trenta in cui il senso della missione profetica del poeta subisce un ripiegamento intimista, la storia contemporanea è presente non solo come filone tematico di non rare poesie storico-politiche, ma anche nell'imperativo – più o meno implicito ma mai sospeso – a giudicare e prendere parte agli avvenimenti del presente. Non si tratta più di poesia di partito ; sullo sfondo in movimento del mondo attuale viene proiettato e come sottoposto a verifica il sistema morale e metafisico del poeta. La contingenza socio-politica di Francia viene investita di un inedito valore universale e metafisico, con Parigi « cité mère » e fabbro che regola il passo diseguale dell'Europa-cosmo in bilico fra il nuovo assoluto e l'antico :

Oh ! Paris est la cité mère !
Paris est le lieu solennel
Où le tourbillon éphémère
Tourne sur un centre éternel !
Paris ! feu sombre ou pure étoile !
Morne Isis couverte d'un voile !
Araignée à l'immense toile
Où se prennent les nations !
[...]
Quand Paris se met à l'ouvrage

nota con acume, B. GUYON, *La Vocation poétique de Victor Hugo. Essai sur la signification spirituelle des Odes et Ballades et des Orientales*, Publication des Annales de la Faculté des Lettres Aix-en-Provence, Editions Ophrys, Gap, 1953 , pp. 65, e 87-88.

Dans sa forge aux mille clameurs,
À tout peuple, heureux, brave ou sage,
Il prend ses dieux, ses lois, ses mœurs.
Dans sa fournaise pêle-mêle,
Il fond, transforme et renouvelle
Cette science universelle
Qu'il emprunte à tous les humains ;
Puis il rejette aux peuples blêmes
Leurs scèptres et leur diadèmes,
Leurs préjugés et leurs systèmes,
Tous tordus par ses fortes mains !

Paris,
[...]
Avec l'idée, avec le glaive,
Avec la chose, avec le rêve,
Il refait, recloue et relève
L'échelle de la terre aux cieux ;
[...]
Ville qu'un orage enveloppe !
C'est elle, hélas ! qui, nuit et jour,
Réveille le géant Europe
Avec sa cloche et son tambour !²¹⁰

La presenza costante di poesie d'argomento storico, politico e sociale, i continui riferimenti, anche in poesie inimitiste o d'evasione, bucoliche o gnomiche, a Parigi e all'instabilità dell'ultimo quarantennio, fanno sì che, dalla singola poesia allo spazio più ampio dell'intera raccolta, la dimensione del sublime sia sempre in qualche modo anche dimensione storica. È come se nel mondo apertosi con la Rivoluzione, in cui ideologie diverse e diversi modelli di governo si contendono l'egemonia con forti tensioni, il lirismo intimista, come il sublime metafisico, venissero sempre riportati al piano storico : come se l'espressione emotiva del soggetto, e della sua 'filosofia' in senso lato, avesse sempre, più o meno esplicitamente, il valore di presa di posizione rispetto alle ideologie e ai regimi (schematicamente : rivoluzione o conservazione, popolo o re, libertà o tirannia, progresso o immobilismo ecc.) in contrasto drammatico sulla scena politica della « città [e nazione] madre ».

²¹⁰ VOIX, IV, *À l'Arc de Triomphe*, OP I, pp. 938-39.

L'incipit delle *Feuilles d'automne* risulta in tal senso fondante. In *Ce siècle avait deux ans...* la nascita dell'io viene messa direttamente in rapporto ai grandi avvenimenti ; una prospettiva talmente storicizzata della propria vicenda a partire dall'infanzia permette all'io poeta di dare un fondamento esistenziale alla sua posizione adulta, attuale : essere cresciuto nell'esperienza di avvenimenti e mutamenti epocali, contenere nel proprio sangue la tradizione bretone e la rivoluzione eroica, nella propria esperienza l'esperienza di tutta la Francia, al centro dell'Europa (Besançon, « vieille ville espagnole », la Lorena, al confine labile con la Germania), tutto questo legittima la sua posizione « au centre », non schierata « dans l'orage des partis ». Sapere « d'où [il] vien[t] » gli permette di « ignor[er] où [il] v[a] ». Anche se la poesia fu scritta e pubblicata separatamente prima delle Tre Gloriose, resta che porla come poesia incipitaria della raccolta immediatamente successiva al luglio 1830 è una scelta carica di implicazioni non solo ideologiche. La posizione problematica e intermedia che il poeta adotta – non canta più inni faziosi come nel passato (« Après avoir chanté »), ma « écoute et contemple » la situazione del presente in saggio e autentico equilibrio nel nome di una « liberté » responsabile che non rigetta fanaticamente la tradizione – è di estrema modernità perché conferisce una pregnanza storica inedita a tutta la sua esperienza esistenziale (« enfance », « amours », « travaux », « deuils », « pensée » : « l'amour, la tombe, et la gloire, et la vie / [...] Tout souffle, tout rayon, ou propice ou fatal »). Il poeta non prende parte direttamente alle vicende contemporanee : con la scelta di una poesia intima e familiare sembra porsi al di fuori della storia ; ma ormai la sua singola esperienza umana è « au centre de tout », ed essere al centro significa anche essere di per sé dentro la storia : tutto, dagli affetti all'immaginazione, alle idee personali, ha ormai rilevanza storica, cioè dignità poetica.²¹¹

Sin dall'inizio la costruzione del mondo lirico di Hugo e l'invenzione d'una sua poesia di avanguardia, sono concepiti e concepibili solo sullo sfondo della movimentata situazione politica e sociale della Francia post-rivoluzionaria. Nella poesia prima dell'esilio come in quella successiva, gli esperimenti e le scelte di

²¹¹ *FA*, I, *ibid.*, pp. 717-19.

poetica sono indissociabili dall'evoluzione delle scelte ideologiche del poeta e della posizione che egli occupa nella società. Dapprima in rapporto ai governi dei due regni della Restaurazione, la sua poesia passa dal profetismo militante allo sperimentalismo apparentemente gratuito, ma in verità profondamente libertario, che sfocerà nelle *Orientales*. In seguito, in rapporto alla fine dei Borboni, alla Rivoluzione di Luglio e all'inquietudine sociale che caratterizza i primi anni del regno di Luigi Filippo, il poeta adotta una posizione di osservatore marginale che contempla e ascolta « pensif, marcher le genre humain ». ²¹² A partire dalle *Feuilles d'automne* il poeta cerca di mantenere la sua universalità attraverso la personalizzazione intimista e umana delle incertezze di tutta un'epoca, proiettando la sua scissione soggettiva (determinata anche da una situazione familiare e sentimentale irregolare) su un crepuscolo cosmico-storico fatto d'immagini tanto più audaci quanto più disarmoniche. Infine, nella seconda metà degli anni Trenta, in rapporto al *juste milieu* d'una monarchia borghese via via più stabile, che lo consacrerà pari di Francia, un nuovo senso di « calma », come ha ben notato Henri Meschonnic a proposito dei *Rayons et les ombres*, ²¹³ corrisponderà a una ritrovata fiducia nei suoi poteri vatici. L'alternanza fatale dei *rayons* e delle *ombres*, non più scissa e paralizzante come nel 1835, si approfondisce e acquista universalità, la mescolanza di quotidianità e esemplarità si fa sempre più compiuta ; ma, al tempo stesso, il poeta corre ormai il rischio che il suo nuovo atteggiamento speranzoso approdi a una *sagesse* di « bienveillance universelle et douce », ²¹⁴ adatta piuttosto al suo ruolo di notevole illuminato che non al *mage* smisurato alle prese con la creazione.

Ma quando parlo di *pregnanza storica* penso anche a qualcosa di più indiretto. Che le scelte estetiche siano direttamente legate alla posizione che il poeta occupa in società e in rapporto ai regimi di turno, è il sintomo evidente, l'espressione di superficie, d'un rapporto basilare, meno immediato e più profondo,

²¹² *FA*, XXVII, *ibid.*, p. 768.

²¹³ H. MESCHONNIC, *Pour la poétique IV. Écrire Hugo*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 124-131.

²¹⁴ Soluzione conclusiva delle *Rayons et les ombres*, prima del silenzio poetico più che decennale, *RO*, XLIV, *Sagesse*, *OP I*, p. 1125.

che la poesia hugoliana istituisce con la realtà storica. All'origine della poesia di Hugo è sempre in questione, anche nei componimenti di argomento più metastorico, la convinzione e il sentimento primari di vivere un momento senza precedenti. Alla consapevolezza bruciante di vivere la modernità si accompagna la volontà e il programma, se non il dovere o la missione, di rendere conto e insieme definire il nuovo stato delle cose, e di farlo con mezzi d'arte altrettanto inediti. Un linguaggio e un immaginario originale devono dare forma a una realtà informe originata proprio dal tramonto delle grandi strutture della tradizione.

Intendo dire che è come se la poesia hugoliana fosse quella che più ha reso poeticamente effettivo l'assunto, tanto in voga all'epoca, secondo cui la poesia sarebbe l'« espressione della società » : dunque risultato, conseguenza, corrispettivo della nuova condizione storica inaugurata dall'89. All'origine della nuova condizione storica che Hugo vive, e al di sotto dell'immediata contingenza degli anni in cui Hugo scrive, risiedono trasformazioni culturali irreversibili. La principale, da cui conseguono idealmente le altre, è la definitiva *razionalizzazione*, o se si vuole, il disincanto, del mondo. Ciò corrisponde alla relativizzazione delle istituzioni tradizionali del potere temporale e spirituale, cioè l'*apertura pluralistica* del mondo : a nessuna istituzione è più riconosciuto il potere esclusivo di fissare una trascendenza condivisa ; il diritto divino non è più fonte univoca di legittimazione per nessun regime politico ; non c'è più un sistema di valori pubblico che giustifichi le gerarchie dei destini (come se tutto fosse dato in natura) e ordini i cammini legittimi della realizzazione individuale. Tutto ciò implica una nuova *posizione*, di centralità assoluta e relatività irrimediabile, di sovranità e insieme di solitudine, *dell'individuo*. Queste svolte radicali di modernità rappresentano per la lirica hugoliana molto di più che un presupposto : sono in essa, per così dire, strutturalmente in gioco, ne modellano le tensioni interne, ne fondano la ragion d'essere.

La mia tesi è che una stessa tensione figurale, quella che nei capitoli precedenti si è già delineata nelle analisi dei testi, attraversi e accomuni il piano dei contenuti e quello della forma. E che questa tensione, fra l'alto e il basso, rimandi figuramente alle dinamiche della nuova realtà post-rivoluzionaria. È come se, nella

tensione fra l'alto e il basso, la poesia hugoliana assumesse in sé tali dinamiche. Sarebbe per questo che la produzione della prima maturità hugoliana – in maniera più decisiva della poesia di certi suoi illustri contemporanei – segnerebbe una tappa fondamentale dell'assunzione definitiva, nella poesia lirica, di quella « svolta storica »²¹⁵ che decreta l'ingresso nella nostra modernità. Nella sua poesia è di questa svolta epocale che Hugo ci parla nelle forme del suo immaginario, anche quando parla esplicitamente d'altro ; ed è di essa che ci dà un'immagine cristallizzata – una forma senza tradizione ma a suo modo fissa – nei principi costitutivi del suo nuovo linguaggio lirico.

Un passaggio di soglia storico-letteraria parallelo a quello che, secondo Auerbach, compiono nella narrativa i romanzi di Stendhal e Balzac.

2.

Hâtons l'ère...

Où tous ceux qui sont forts auront peur de leur force

V. H.

Le coerenze interne riscontrate nella produzione d'infanzia – adolescenza dovrebbero confermare uno dei presupposti di questo lavoro : l'ipotesi, di derivazione freudiana, che le strutture profonde di un mondo immaginario individuale siano atemporali – così come atemporale, secondo Freud, è l'inconscio di ogni individuo. A partire da questo presupposto che le strutture dell'immaginario del bambino dovrebbero essere idealmente sovrapponibili a quelle delle opere più mature e più compiute. Le analisi che ho condotto nel capitolo precedente dovrebbero esserne una conferma. Ciò premesso, un'altra domanda s'impone : è forse possibile rendere conto in forma sintetica d'un universo poetico, anche solo di una sua parte, come quello di Hugo ? Benché la sua compattezza e individualità siano fuori discussione, esso si presenta infatti come estremamente plurale :

²¹⁵ Cfr. F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1994², pp. 18-19.

« qu'importe toujours *un* et compact, comme il est multiforme ! »²¹⁶, esclama Baudelaire nell'articolo che abbiamo citato nella Premessa. La pluralità rischia di travalicare nella mancanza apparente di strutturazione, tanto che, nonostante la sua coerente ridondanza, può risultare refrattario a qualsiasi irregimentazione. Credo che, a dispetto di tutto ciò, non sia impossibile reperire alcune invarianti strutturali del vasto immaginario del poeta (a maggior ragione, poi, per la sola porzione anteriore all'esilio).

Le costanti tematiche che abbiamo visto formarsi sin dai primissimi inizi sembrano attraversare più o meno trasformate anche la produzione di cui ci occupiamo. Riformuliamo in maniera sintetica il sistema di costanti che avevo già cominciato a definire nei capitoli precedenti. È come se il mondo poetico di Hugo s'incentrasse, sia nel Bene che nel Male, sull'approfondimento emotivo e la problematizzazione ideologica del rapporto gerarchico fra 'alto' e 'basso'. (Anne Ubersfeld ha riscontrato qualcosa di simile nel teatro).²¹⁷ Basso è ciò che soffre di una qualsivoglia marginalità o inferiorità (morale, fisica, intellettuale, sociale, ontologica...), e che soggiace a una qualsivoglia sovranità. In maniera speculare, Alto è ciò che gode di un'eccellenza, e che esercita una sovranità. Ogni istanza, personaggio o altra entità, può essere insieme alto per un verso e basso per un altro – scissione antitetica, coesistenza mostruosa, o sublime mescolanza –, rispetto a ideali, e plurali, interne e esterne, linee divisorie.

Per Hugo il disordine del Male implica essenzialmente il dislivello arbitrario fra l'alto e il basso. L'esistenza del Male dà luogo a una tensione verso il rimedio e l'abolizione delle disparità, cioè dell'abuso. Ma questa tensione al rimedio è attraversata da un'ambivalenza. Essa non può approdare all'emancipazione attraverso il semplice rovesciamento libertario dell'autorità sentita come arbitraria. La spinta all'emancipazione rischia infatti di rovesciarsi a sua volta in insubordinazione colpevole, in abuso di potere. La disparità del Male è intesa contemporaneamente dal basso e dall'alto : dal basso, come dipendenza

²¹⁶ BAUDELAIRE, *Œuvres complètes* II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 139.

²¹⁷ A. UBERSFELD, *Le Roi et le bouffon. Essai sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, Corti, 1974, vedi in particolare le pp. 407-23.

alienante, dall'alto, come sovranità abusiva. Traducendo in termini psicologici si potrebbe dire che il soggetto desidera emanciparsi da una posizione di emarginazione, conquistare l'indipendenza rispetto a un'autorità sentita come nemica ; ma insieme, o alternativamente, esso sente la presenza dell'autorità come indiscutibile e necessaria, quindi l'emarginazione diventa per lui il castigo di una qualche colpa e la sua spinta all'emancipazione diventa disobbedienza, insubordinazione, ambizione colpevole.

In definitiva, se da una parte per Hugo è fondamentale la valorizzazione progressiva di tutto ciò che soffre di un'inferiorità, dall'altra lo è altrettanto il problema della presenza, sentita come necessaria, di un'autorità che sia riconosciuta legittima unanimemente.

Questo vale anche per il Bene. Allo stesso modo infatti esso presenta un doppio versante. È innanzitutto la tensione progressiva ad abolire le disparità, la dipendenza alienante. Ma è altrettanto il bisogno di ristabilire la presenza d'un'autorità legittima, è poesia dell'esercizio pieno e armonioso della sovranità. Il Bene si pone sotto il segno dell'accordo, del completamento reciproco e della comunicazione fra soggetto e autorità, emarginato e potente, debole e forte ecc. Si definisce, ricorrendo a un doppio ossimoro, come insubordinazione responsabile e gerarchia egalaritaria.

Questa tensione figurale, questa ambivalenza interna, è possibile ritrovarla nelle costanti tematiche più importanti. Per esempio, nella tematica storico-politica. La Rivoluzione è sì atto di emancipazione legittima contro un potere arbitrario ma (anche una volta superato il legittimismo giovanile) può diventare atto di disobbedienza illegittimo e traumatico. Allo stesso modo, il regime monarchico è alternativamente potere arbitrario e illiberale se non riconosce i nuovi diritti del popolo, oppure (almeno prima della degenerazione del secondo impero) è istituzione privilegiata, autorità legittimata dalla sua lunga storia, dalla tradizione, che per questo può fare da argine agli eccessi di anarchia popolare, e quindi può porsi a garante e guida dell'emancipazione democratica.

Abbiamo già potuto riscontrare queste dinamiche nei testi relativi alla tematica dell'infanzia. Abbiamo visto i casi in cui è in gioco la presenza o la

mancanza di figure genitoriali che guidino e proteggano il bambino. Sia quelli in cui il rapporto fra bambino e adulto fornisce una versione positiva di accordo fra debole e forte, soggetto e autorità. La curiosità indomita e spontanea, i giochi turbolenti dei bambini costituiscono una disobbedienza innocente, che viene legittimata dall'adulto indulgente e divertito. E l'adulto a sua volta trova nel candore indomito del bambino rassicurazione e risposta ai suoi sofferti dubbi cosmico-storici. Nel rapporto fra bambino e adulto è infatti sempre implicata la somiglianza figurale, spesso anche esplicita, con i rapporti socio-politici fra emarginati e potenti, popolo e regimi, così come – e soprattutto – col rapporto basilare fra io-uomo e Dio.

Il rapporto ambivalente per eccellenza è proprio quello fra l'io e l'autorità divina. Hugo concepisce la condizione dell'uomo come tragicamente dominata dall'infelicità, dal Male. La fede nell'esistenza di Dio e quindi, deisticamente (con negazione del peccato originale), nella realizzazione della felicità è minata dal dolore, e dai colpi ciechi del destino. I segni della presenza di Dio, nell'armonia della natura o nella bellezza dei rapporti affettivi secondo virtù sentimentale, sono precari e continuamente contraddetti dalla morte e dalla cattiveria umana. L'io vive l'emarginazione di un senso d'esilio, d'abbandono e di lotta per la vita, nell'assenza post-illuministica di una verità unica e d'una continuità storica che lo trascenda e protegga. Vive una *medietà* problematica : postula la natura divina dell'anima e del diritto alla felicità ma è condannato a vivere nel dolore e, privo ormai del riferimento a una rivelazione istituzionalizzata, è escluso dall'accesso alla Verità. Tale condizione è sentita come tragicamente inadeguata e dà luogo a una tensione per il superamento di essa. In tutto questo diventa fondamentale quanto problematico il rapporto gerarchico con l'autorità trascendente. Lo scandalo illuministico che l'esistenza del Male provoca nel soggetto è sovversivo contro chi è responsabile dell'ordine delle cose. D'altra parte, però, non è possibile fare a meno dell'autorità divina : solo l'esistenza di Dio può dare senso al mondo, e motivare l'io a resistere e ad agire secondo un fine.

Questa contraddizione di rivolta e dipendenza si traduce nell'esigenza conoscitiva di trovare il perché della sofferenza umana : di trovare il senso di una

volontà superiore che *misteriosamente* permette il Male. Una ricerca che ha come fine quasi di giustificare l'autorità divina. Ne risulta il bivio etico-conoscitivo : a chi va attribuita la responsabilità della presenza del male, al soggetto o all'autorità divina? Innumerevoli sono i passi in cui l'io rivendica la propria innocenza e protesta, sulla scia di Giobbe, contro l'ingiustizia del cielo. Ma altrettanto innumerevoli i passi in cui la responsabilità, con una ripresa della tradizione religiosa della caduta, è attribuita all'essere umano limitato e corrotto. All'accusa a un Dio che si sottrae e nasconde la verità, risponde l'autoaccusa di non essere all'altezza di vedere Dio. Alla spinta conoscitiva eroica dal basso risponde il senso di superamento trasgressivo del limite, l'infrazione d'un alto veto. Fino alla formulazione, amplificata a dimensioni epiche nell'esilio, del paradosso esoterico secondo cui non c'è vera conoscenza se non attraverso la morte. Come a dire che la valorizzazione, l'emancipazione ultima del soggetto coincide con la piena sottomissione, fino a all'identificazione, all'autorità.

3.

La sombre égalité du mal et du cercueil

V.H.

On n'arrache pas Dieu des cœurs facilement.

V. H.

Ma la dinamica ambivalente del rapporto fra il soggetto e Dio ha una portata ben più vasta di quella relativa a una tematica o a un filone nettamente definiti. In essa si tematizzano i due elementi che sembrano i più tipici del mondo lirico hugoliano, che sono sempre in questione quasi come caratteristiche

preliminari e intorno alle quali si creano quei nuclei di senso specificamente letterario grazie a cui un testo letterario parla a comunità di lettori svariate nel tempo e nello spazio. Mi riferisco al senso concreto dell'esistenza del Male ; e, complementariamente, al mantenimento della presenza assoluta di Dio.

Ora, il riferimento a Dio e la questione del Male animano i temi e le immagini portanti e insieme, nella loro ossessiva quanto sfuggente generalità, li trascendono : se appaiono come gli elementi più costanti ed evidenti che definiscono « cet univers puissamment architecturé et superbement monotone »²¹⁸ di Hugo, resta che proprio a causa della loro pervasività esibita essi sono anche oceanicamente multiformi, tanto patenti quanto inafferrabili. In più, sono esposti a cambiare aspetto dietro diverse vesti ideologiche, a essere quindi identificati con il pensiero dell'autore, annegati in questioni di coerenza ed influssi filosofici o religiosi. Prima di passare nel prossimo capitolo all'analisi a tappeto di due poesie proprio di tematica gnomico-metafisica, è utile cercare di chiarire a grandi linee il rapporto fra i presupposti ideologici e la figuralità poetica, sempre sulla base della chiave di lettura dell'alto e del basso.

La preoccupazione che in Hugo desta il Male, presenta già di per sé, nella sua onnipresenza combattuta e negata, un'ambivalenza letterariamente proficua. Il fatto è che il senso spiccato del Male coesiste con una fede laico-umanistica, doverosamente incrollabile, nella dignità divina dell'anima e della natura. Hugo è pienamente partecipe di quella che Bénichou ha chiamato la « sensibilité spiritualisée », che eredita soprattutto dai suoi maggiori Chateaubriand e Lamartine. Il male hugoliano prende le mosse sicuramente da quella « psychologie de l'insatisfaction »²¹⁹ propria alla malinconia moderna, dove una « dualité sans remède »²²⁰ determina lo scarto fra l'ideale e la realtà, l'anima e il corpo, fra potenzialità spirituali ed esilio terreno. Nella dualità sensibile, la dialettica fra espressione di sé e ostacolo non intacca la purezza dell'anima e l'empireo delle verità morali, il male continua a essere qualcosa di esterno, l'ostacolo del reale è

²¹⁸ J. GAUDON, *Le Temps de la contemplation. L'œuvre poétique de Victor Hugo des Misères au Seuil du gouffre (1845-1856)*, Paris, Flammarion, p. 21.

²¹⁹ BÉNICHOU, *Le Sacre de l'écrivain*, cit., p. 222.

²²⁰ *Ibid.*, p. 144.

piuttosto il trampolino per l'affermazione assoluta ed effusiva, trascendente e armoniosa dell'anima.

Cette insatisfaction enchanteresse est bien, secrètement, une version négative des espoirs et des enthousiasmes de la Sensibilité philosophique,

osserva Bénichou.²²¹ Hugo è indubbiamente erede di tutto questo, così come è pienamente partecipe di quella « religion romantique » a base di sentimentalità umanitaria e "ottimismo terrestre", di cui Bénichou ha tracciato il quadro e mostrato l'unità condivisa.²²² Tuttavia soprattutto a livello poetico Hugo sembra introdurre qualcosa di diverso. L'esilio d'insoddisfazione e i limiti posti alla felicità, che siano lo scontro cogli altri o la caducità, nella sua poesia occasionano una sorta di tensione fatta di stupore e scandalo, di sospensione e angoscia, e che è pari alla forza del dovere del profeta laico di affermare la plausibilità d'un ordine ideale. Non è in questione soltanto il superamento espansivo d'un ostacolo accidentale; il male provoca una paralisi fatale il cui superamento è piuttosto un'annessione drammatica, provvisoria, reversibile, che necessita d'un atto di volontà. Questo produce una tensione volitiva, un *effort* tanto intellettuale quanto morale, che irrigidisce lo spontaneismo, che iscrive una nota dissonante nell'effusione ottimistica. Benché la negazione progressiva del peccato originale e la fiducia eroica nella perfettibilità restino i valori propugnati (o proprio perché lo sono), è come se Hugo riconoscesse il male come potenza a sé, non tanto esterno e

²²¹ *Ibid.*

²²² « On reste fidèle à l'optimisme terrestre qui fut la conquête irréversible du siècle précédent ; on continue de proclamer l'excellence de l'homme, mais la garantie divine que le déisme philosophique invoquait en faveur de cette excellence se charge désormais de gravité et de profondeur ; le spiritualisme du XIX^e siècle est un déisme qui a fait à moitié retour vers la religion... » ; « La religion romantique, avatar du déisme des philosophes, refondu dans un esprit spiritualiste par une imagination riche en symboles et en conjectures, est bien, si l'on veut, une foi ou un credo, avec ses articles fondamentaux : opposition dramatique du réel et de l'idéal, symbolisme au moins virtuel des choses créées, haute valeur spirituelle de l'Art, signification de l'univers culminant dans la promesse d'une régénération historique du genre humain. [...] cette nouvelle religion naturelle, spiritualisée, esthétisée et historicisée... », ID., *Le Temps des prophètes*, in *Romantismes français* I, op. cit., p. 808 e p. 845. E sull'omogeneità ideologica del periodo : « l'âge romantique n'a eu, au fond, qu'une seule doctrine, dont les versions différentes se sont combattues », *ibid.*, p. 808 ; e ancora : « on peut dire que le romantisme tout entier [...] a pris la voie humanitaire, et que la pensée des romantiques français offre en fin de comptes et pour l'essentiel une série de variations de la religion de l'humanité », *ibid.*, p. 984.

storicamente fortuito quanto essenziale e interno alla natura : il male, soprattutto in termini di valori specificamente letterari, al di là di risistemazioni filosofiche e ideologiche, sembra essere ontologicamente non inferiore al bene.

Naturalmente, siamo ancora al di qua dell'assunzione ideologica della caduta e del peccato, come avverrà poi in Baudelaire ; e, del resto, per Hugo i valori di emancipazione umanistica non sono poeticamente meno importanti delle cupe venature del male, gli intenerimenti e gli slanci progressivi sono ben altro che una mera affermazione oratoria e sentimentale di valori sani e condivisi. Tuttavia, in Hugo – che anche nei suoi afflatti religiosi presuppone, in maniera laica, l'irripetibilità della vita individuale e pretende l'istituzione storica della felicità – l'evidenza realistica e quotidiana che egli riconosce al Male arriva a relativizzare i principi stessi del suo ottimismo umanistico. Avremo occasione di constatare che il senso dell'incompletezza della felicità relativizza il principio dell'armonia idillica del creato come prova e modello esaustivo d'un Ordine praticabile ; la natura come immagine simbolica della verità divina comincia ad assumere in sé il contrasto e la disarmonia, fino a fondarsi sulla reversibilità ossimorica del bene nel male e del male nel bene. Lo scandalo provocato dall'acuta coscienza della precarietà della felicità e dei limiti all'affermazione di sé, introduce una dissonanza nel principio dell'espressivismo²²³ effusivo. È come se proprio in virtù della gloriosa autonomia moderna, l'uomo diventasse internamente e circolarmente responsabile del suo male. Nella glorificazione della spontaneità di un'anima in accordo con una trascendenza moral-sentimentale, Hugo afferma al tempo stesso la presenza di un'ambiguità interna all'iniziativa stessa dell'individuo. L'espressione di sé fondante dell'« anthropocentrisme moderne »²²⁴ si rivela reversibile in abuso ; la portata trascendente dell'espressione soggettiva diventa sempre meno lineare ; seppur glorificata l'espansione individuale rivela un'altra faccia di forza disarmonica.

I limiti del male posti alla felicità si sovrappongono fino a confondersi con un contrasto tutto interiore : come se la realizzazione espansiva di sé e il dovere-

²²³ Riprendo il concetto di espressivismo da Ch. TAYLOR, *Le radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Milano, Feltrinelli, 1993, pp. 451-76, 505-19.

²²⁴ BÉNICHOU, *Le Sacre de l'écrivain*, cit., p. 256.

pretesa di universalità si definissero fatalmente come forze contraddittorie ; e si prospettasse la necessità inspiegabile e angosciosa, in un vita che si dà per unica, dell'annullamento espiatorio di sé.

4.

La rilevanza figurale del Male è inscindibile da quella legata alla presenza assoluta e strutturante di Dio, in una poesia che presuppone un mondo fondato sulla critica del principio d'autorità. Il Dio hugoliano è a metà strada, come ha notato Pierre Albouy, fra un Dio deistico e abissale, fonte lontana del primato della coscienza morale, e un Dio confessionale, antropomorfo, che si esprime ed interviene :

la pensée religieuse de Hugo [...] semble [...] issue du XVIII^e siècle déiste de Voltaire [...]. Déisme, théologie “progressiste” s'accordent pour éloigner Dieu infiniment, hors de la portée de l'homme. Mais nous n'avons rien dit de l'influence [...] de la tradition judéo-chrétienne. Cette puissante influence agit en sens contraire [...] : elle impose la croyance à un Dieu intervenant dans l'histoire, entretenant avec chaque homme des rapports personnels et se définissant par l'amour.²²⁵

Ora, il "ritorno del superato" religioso non è di certo un monopolio hugoliano, e al riguardo – come si sa – il *Génie du christianisme* apre simbolicamente il secolo. Più in generale, Paul Bénichou ha dimostrato che questo

²²⁵ *CM*, pp. 453-454, e cf. : « ...deux mouvements s'unissent, rendant Dieu très proche, présent, “historique” et “quotidien”, et, simultanément, le replaçant dans l'absolu, insaisissable, inconcevable », *ibid.* p. 457. Albouy, fra le tradizioni che hanno influenzato il pensiero religioso di Hugo, oltre al deismo recente e alla tradizione giudaico-cristiana, sottolinea l'importanza dell'esoterismo, attraverso la ripresa da parte degli *illuministes* settecenteschi, che si porrebbe quasi a metà strada fra deismo e confessione : nella lontananza di un Dio negativo da un lato, e, dall'altro, nella vicinanza di un Dio pur sempre legato a una forma di rivelazione. Vedi anche: « Le Dieu de Hugo est l'abîme des Gnostiques ou l'ineffable des mystiques, l'Etre inconnaissable de Voltaire, le Dieu en fuite dans l'infini de la théologie astronomique ; le Dieu de Hugo est celui des Prophètes, Jéhovah justicier, et le Père miséricordieux qu'annonçait Jésus », *ibid.*, p. 454.

compromesso fra religione naturale e religione rivelata è il carattere definitorio di quella religione romantica che costituisce l'omogenea base ideologica del periodo : « Un alliage aventureux de déisme rationnel et de piété est le matériau habituel de la religion romantique ». ²²⁶ Una confessione laicizzata, un deismo che « a fait à demi retour vers la religion », ²²⁷ che « n'ose pas livrer à elle-même cette humanité qu'il exalte, et la mêle à un ordre signifiant, plus ou moins providentiel, de l'univers » ²²⁸, che esalta l'eccellenza e l'autonomia umana e insieme la subordina « à une Loi d'en haut » ; ²²⁹ il compromesso di una

nouvelle religion naturelle, spiritualisée, esthétisée et historicisée [qui] n'a rétabli qu'en les livrant aux libertés de la passion et de l'intelligence le sacrifice, la prière et la quête du salut (pour ne rien dire du culte), qui avaient été avant le déisme les caractères constitutifs de la mentalité proprement religieuse en Europe. ²³⁰

Ma a partire da questa base ideologica, resta da definire cos'è che rende strutturante in termini di figuralità poetica il mantenimento di un Dio nascosto, assente e insieme indiscutibilmente attivo. Albouy ha costruito tutto il suo capitolo *Dieu, personnage de la mythologie* sul carattere ossimorico di Dio : il suo definirsi come una « absence omniprésente » ²³¹. Quando Albouy insiste sull'angoscia che caratterizza il movimento hugoliano verso Dio, fatto di anelito, avvicinamento e insoddisfazione, suggerisce che il compromesso deistico-confessionale d'una progressiva approssimazione della realtà umana alla verità divina, è poeticamente

²²⁶ BÉNICHOU, *Les Mages romantiques*, in *Romantismes français*, t. 2, cit., p. 1333.

²²⁷ ID., *Le Temps des prophètes*, in *Romantismes français*, t. 1, cit. p. 808.

²²⁸ *Ibid.*, p. 982.

²²⁹ *Ibid.*, p. 806.

²³⁰ *Ibid.*, p. 845. Per la questione di Dio come ritorno del superato, fra progresso eroico e nostalgia, di tutto un secolo, cf., secondo una prospettiva più interna a Hugo e al di là dei limiti cronologici posti da Bénichou, Albouy nella *CM* : « Du Voltaire déiste et royaliste de l'adolescence au Voltaire déiste et républicain de la vieillesse, les attitudes religieuses de Hugo correspondent, non sans heurts, mais jamais sans échos, aux moments successifs du siècle. Du temps de l'alliance entre la poésie ultra et le merveilleux chrétien au combat pour le peuple et Dieu, contre Dupanloup et contre Taine, Hugo n'a guère cessé de jeter ses forces dans "la bataille de Dieu". Ce fut sa grande affaire ; c'était celle de son siècle », p. 448.

²³¹ *Ibid.*, p. 446.

un compromesso irrisolto. La « double postulation » di cui parla²³² è piuttosto un drammatico campo di tensione che non una tensione armoniosa verso gradi progressivi di perfezione. A mio avviso, anche dalle pagine di Albouy si evince che il carattere peculiare del Dio hugoliano, che 'fa problema' e insieme ne determina il valore poetico, è soprattutto la pretesa di volontà e di azione di cui viene fatto partecipe.

È la forza di tale pretesa, allo stesso tempo progressiva e regressiva, che mette in crisi il compromesso ; il pathos della lontananza e della imperscrutabilità divina mi sembra piuttosto una conseguenza della pretesa, mantenuta come primaria in un contesto che sembrerebbe costituzionalmente escluderla, che un' autorità suprema e incontestabile sussista, si esprima, agisca. Trovo molto efficaci le frasi di Albouy e anche di Bénichou sul fatto che persino quando Hugo contempla l'ipotesi dell'assenza di Dio sposti volentieri l'accento dal problema della sua esistenza a quello di una sua presunta cattiva volontà. Bénichou :

Si parfois il lui arrive de dire : Dieu seul sait, confions-nous en lui, il éclairera ce que nous ne comprenons pas, il imagine plus souvent en Dieu non seulement une inévitable obscurité, en raison de la disproportion de sa nature à la nôtre, mais quelque chose comme une *volonté d'énigme*.

E ancora,

le poète ressent cruellement l'impénétrabilité de Dieu, comme si elle résultait, en même temps que de la nature des choses, d'une *volonté hostile*.²³³

Albouy, oltre a sottolineare il carattere antropomorfo e individuale di Dio (« Car c'est bien une personne qu'il cherche »²³⁴), allarga ulteriormente la prospettiva dal piano della conoscibilità di Dio a quello della natura del male, con un'osservazione che sarà fondamentale per l'analisi delle poesie del dubbio : « le

²³² *Ibid.*, p. 457 e 461.

²³³ BÉNICHOU, *Les Mages romantiques*, cit., pp. 1340 e 1346. Il corsivo è mio.

²³⁴ *CM*, p. 457.

problème du mal l'induit moins à douter de l'existence de Dieu, ce qui serait la tentation de la raison, qu'à supposer un Dieu méchant ».²³⁵

Prima di entrare attraverso le analisi di testo nei dettagli del rapporto altalenante fra l'io e Dio, mi limiterei per il momento a dire che il mantenimento ambivalente della sovranità di un « Quelqu'un » assoluto, di un « Moi de l'infini », è a mio avviso da intendere come il sintomo macroscopico della centralità figurale che in Hugo occupa la questione dell'esercizio dell'autorità, della sua legittimità.

La fede in un Dio partecipe implica infatti la rimotivazione ambivalente, fra nostalgia rassicurante e sopruso smisurato, dell'esercizio di un'autorità assoluta nel mondo fondato, in nome di libertà e autonomia individuale, sulla critica del principio d'autorità. Dio implica la persistenza d'una gerarchia primaria in una poesia della relativizzazione delle gerarchie. Il mantenimento dell'autorità assoluta di un Dio senza più rivelazione univoca sembra essere alla base delle ambivalenze di una poesia dove l'autonomia moderna del soggetto è rappresentata sempre alla prese con la necessità concreta e incontrollabile delle cose, forza esterna alla volontà individuale che tiene in sospenso l'uomo fra la gloria d'un destino sovraindividuale e lo scandalo dello spossessamento di sé.

Ma la stessa ambivalenza insita nella dialettica della legittimazione, fra il riscatto del basso e l'esercizio d'autorità dall'alto, non riguarda forse anche i principi d'una poesia che si rivendica profetica, in possesso della Verità, ma che viene proferita da un individuo come gli altri il quale, senza più l'appoggio di istituzioni o tradizioni, si arroga smisuratamente una sovranità assoluta su tutti i suoi simili ?

²³⁵ *Ibid.*, p. 477.

5.

...les théories, les imaginations et les systèmes
aux prises de toutes parts avec le vrai.

V.H.

Sulla scia di Auerbach, la rivoluzione lirica di Hugo potrebbe essere definita come la promozione al sublime lirico della sfera dell'esistenza contingente, prima confinata, quando rappresentata, ai livelli stilistico-generici bassi. Guido Mazzoni, in un suo saggio importante *Sulla poesia moderna* riprende una formula di Auerbach per definire la rivoluzione poetica: « La poesia moderna conquista un grado di *realismo esistenziale* che in epoca premoderna era stato raggiunto solo occasionalmente ». ²³⁶ La vita emotiva e spirituale personale, l'esistenza quotidiana e la concretezza sensoriale del mondo vengono investiti d'un nuovo pathos. ²³⁷ La maggiore novità del suo linguaggio poetico risiede proprio nel suo aprirsi alla dimensione quotidiana, empirica e perciò stessa storica: la presenza di date, di riferimenti temporali concreti, col favore della grandiosa instabilità e conflittualità politica dell'epoca, può alternativamente o addirittura contemporaneamente valere per la vita privata e per quella pubblica, raggiungendo per la prima un grado di intimità personale, per la seconda un grado di pregnanza dei riferimenti, mai uditi né l'uno né l'altro in versi. La quotidianità domestica dell'io attorniato di bambini, il ricordo delle piccole cose intime vissute con la figlia morta, o l'osservazione affascinata della realtà concreta assurgono allo stesso livello di serietà tragica della materia politico-eroica o di quella morale-filosofica. E viceversa, la poesia epica o metafisica conquista un senso di affettività soggettiva e di concretezza sensoriale omologo a quello della poesia della contingenza autobiografica. Il titano Napoleone può essere mostrato come padre in questi termini: « Le père alors posait ses coudes sur sa chaise » (*Les Chants du crépuscule*, V) ²³⁸. Ed è stile alto quando il poeta, ergendosi a giudice del momento storico presente, esclama, con un'immediatezza che sembrerebbe adatta piuttosto a una conversazione intima: « Oh! l'anxiété croît

²³⁶ G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 119.

²³⁷ Cfr. BERTRAND-DURAND, *op. cit.*, nel capitolo su Lamartine tutto il paragrafo intitolato «Je/ici/maintenant», (pp. 33-35).

²³⁸ CC, V, *Napoléon II*, OP I, p. 841.

de moment en moment » (*Les Chants du crépuscule, Prélude*).²³⁹ Nella *Pente de la rêverie* (1830), una delle poesie più note dell'*avant l'exil*, il poeta racconta il viaggio immaginario del suo pensiero nella « double mer du temps et de l'espace ».²⁴⁰ Baudelaire, nel suo articolo su Hugo, la menziona come il primo esempio « enivrant » della facoltà visionarie, predisposte alla dimensione dello « immense » e del « monstrueux », che il poeta dispiegherà soprattutto nelle raccolte dell'esilio.²⁴¹ Ma uno degli aspetti più originali del componimento, mi pare, consiste nel fatto che l'io è mostrato accedere alla visione a partire da una situazione quotidiana determinata con precisione sia spaziale, per mezzo di deittici, che temporale e metereologica, e che il poeta la presenta come avrebbe potuto fare nella prosa di una lettera privata :

L'autre jour, il venait de pleuvoir, car l'été,
Cette année, est...
[...]
J'avais levé le store...
[...]
Je regardais au loin les arbres et les fleurs...²⁴²

È in questo senso che bisogna leggere il superamento dello *style noble* con il parallelo scardinamento della prosodia tradizionale : in favore dell'espressione diretta, ben più vicina alla lingua di tutti i giorni. Nei versi appena citati, inizio vero e proprio della poesia dopo alcuni versi introduttivi, come incollati là a posteriori, il primo è trimetro particolarmente prosastico, quasi da chiacchierata quotidiana, che inoltre s'inarca sul secondo ; in più, « été » e « cette année, est » si succedono con assonanze plurime e l'allitterazione della dentale, quasi a rischio di cacofonia. Al terzo verso citato, l'ingresso del *je* si associa a un termine estremamente specifico come « store » anziché, per esempio, « rideau » ; la sua prima azione è semplicemente guardare fuori dalla finestra. Bertrand e Durand hanno sottolineato come poi si passi dal quotidiano al visionario senza soluzione di continuità, ma per

²³⁹ *CC, ibid.*, p. 814.

²⁴⁰ *FA, XXIX, ibid.*, p. 773.

²⁴¹ BAUDELAIRE, *Œuvres complètes* II, cit., p. 137.

²⁴² *FA, XXIX, OP I*, p. 770.

passaggi progressivi e fluidi ; valorizzandone inoltre la portata di novità rivoluzionaria :

Dire l'ineffabile, plonger au fond de l'inconnu, aller par le trivial au métaphysique : sommes-nous encore capables, après Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé, de mesurer, et même de sentir, ce qu'un tel projet, que Hugo est le premier à réaliser à l'âge moderne, avec des moyens qui ne sont qu'à lui, a de proprement nouveau ? Et dire cela, y plonger, y aller, non tant par une poésie de la pensée, qu'il partage avec tant d'autres, au premier rang desquels Vigny, mais par une pensée du poème dans lequel ce sont des mots qui accouchent des mondes plutôt que l'inverse.²⁴³

6.

...entre tous les types d'images, la métaphore.

Le néant poétique des siècles dits classiques
est la conséquence du recours très exceptionnel et timide
à cet instrument merveilleux.

\Breton

Dire che la rappresentazione del contingente acquista un'inedita dignità lirica non basta. Resta da dire cos'è che garantisce al contingente la nuova gravità. La riscoperta del mondo fisico concreto e la moderna valorizzazione dell'individualità del pensiero e della vita emotiva del soggetto si accompagnano infatti al pericolo d'una caduta nel prosaico, nell'egocentrico, nell'arbitrario, nel gratuito. L'alta dignità di cui viene investito il basso, il limitato, il soggettivo, il concreto, il contingente, consiste nel fatto che tutto acquista un inedito spessore conoscitivo. Nella nuova concezione della poesia e del ruolo del genio che negli anni Trenta giunge a maturazione – novità di cui Bénichou ha rivelato il senso e

²⁴³ BERTRAND-DURAND, *op. cit.*, pp. 125-26.

ripercorso l'evoluzione – l'idea di Utilità della poesia s'accompagna alla rivendicazione d'un privilegio conoscitivo. Una rivendicazione certo di ascendenza antica ma che acquista nel mondo post-illuministico un nuovo senso di portata rivoluzionaria. L'elaborazione della teoria del privilegio conoscitivo del poeta è infatti complementare alla messa in discussione del principio d'autorità nella sfera spirituale. L'individuo poeta si trova a essere investito d'un'autorità universale e militante proprio quando non esiste più l'appoggio d'una rivelazione istituita come infallibile.

Bénichou ne rivela la portata epocale indicandone le ricadute future, quando al presunto utilitarismo poetico verrà contrapposta la gratuità profonda del Bello :

La poésie qui a succédé au romantisme n'a gardé de lui qu'une seule certitude, semble-t-il : celle d'être un mode d'approfondissement de l'univers. Elle maintient son sacerdoce, non comme mission, mais comme connaissance, intuitive et ésotérique, supérieure à la science.²⁴⁴

È a partire da Hugo che la poesia esercita definitivamente anche nella forma quel privilegio. È come se nella sua poesia la forma assumesse la medietà problematica che per lui definisce la condizione umana moderna : in alto l'al di là perduto ma ancora agognato e postulato come sede di certezze, in basso il mondo in movimento, in bilico fra rigenerazione e caos, scientismo *conquérant* e impossibilità di sintesi. Un mondo dove si pretenderebbe, laicamente, che s'instauri il regime della felicità ma dove la presenza divina, che attraverso la vita e la storia dovrebbe esprimere la propria giustizia, si è fatta frammentaria e oscura. E dove di conseguenza il linguaggio lirico si fa carico, per dirlo con Baudelaire, delle « éternelles conjectures de la curieuse humanité ».²⁴⁵

Nello stesso articolo su Hugo Baudelaire lo definisce come : « l'homme le plus doué, le plus visiblement élu pour exprimer par la poésie ce que j'appellerai le

²⁴⁴ BÉNICHOU, *Romantismes français*, t. I, cit., *Parcours des l'écrivain – Entretien avec Paul Bénichou*, p. 14 (7-18).

²⁴⁵ BAUDELAIRE, *Œuvres complètes II*, cit., p. 139.

mystère de la vie », e poco sotto parla di « *morale des choses* ». ²⁴⁶ Dal mistero della vita il passo è breve alla teoria del simbolismo universale. Sappiamo che questa teoria era già stata ampiamente elaborata durante l'ultimo quarto del Settecento ; tuttavia sarebbe il primo « excellent poète » in cui essa si fa effettivamente realtà poetica moderna. Baudelaire chiede se

non pas dans notre histoire seulement, mais dans l'histoire de tous les peuples, [l'on trouvera, en cherchant minutieusement,] beaucoup de poètes qui soient, comme Victor Hugo, un si magnifique répertoire d'analogies humaines et divines ²⁴⁷.

Il poeta ha avuto accesso all'« inépuisable fonds de l'universelle analogie », ²⁴⁸ « répertoire de toute métaphore ». ²⁴⁹ Con Hugo l'*imagination* e la logica associativa sono consacrate e consacrano la poesia come mezzo alternativo e privilegiato di conoscenza.

Trova quindi la sua legittimazione anche ideologica il nuovo ruolo egemone affidato da Hugo alla metafora, di cui è forse il più inventivo creatore nell'intero Ottocento europeo, come sarà intuito anche dai surrealisti. Se nei « mille trous » della « bure » del « mendiant » che il poeta narra di avere ospitato durante l'inverno freddo e di averne steso « devant la cheminée » il cappotto « tout mangé de vers », Hugo può rivelarci « des constellations », e dilatare così in vastità astrali uno spazio domestico ; ²⁵⁰ se « la metafora diventa il mezzo stilistico più generoso offerto alla fantasia illimitata della poesia moderna » (Friedrich) ; ²⁵¹ è che, da una parte, essa garantisce, nel suo aspetto immaginifico-visionario, la forte presenza del mondo sensoriale, ordinario e contingente, finanche nelle sue sfere più basse e ripugnanti ; dall'altra, essa si fa, nella modernità disincantata e plurale, strumento speciale di verità. D'una verità che rispetto alla ragione in vigore sarà considerata irrimediabilmente infondata, relativa, eccentrica, ma che nondimeno, proprio in

²⁴⁶ *Ibid.*, pp. 131-32.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 133.

²⁴⁸ *Ibid.*, pp. 132-3.

²⁴⁹ BAUDELAIRE, *Théophile Gautier, ibid.*, p. 117.

²⁵⁰ C, V, IX, *Un mendiant, OP II*, pp. 691-92.

²⁵¹ H. FRIEDRICH, *La struttura della lirica moderna*, Garzanti, Milano, 2002³, p. 219.

ragione della sua « *obscurité indispensable* », ²⁵² potrà essere intesa, foss'anche il lampo analogico d'una singola metafora, come una verità superiore, incantata, universale.

²⁵² BAUDELAIRE, *Victor Hugo, ibid.*, p. 138.

CAPITOLO IV

LIBERTÀ, RINUNCIA, RIVELAZIONE. LE POESIE DEL DUBBIO (1835)

Captifs sous le réseau des choses nécessaires.

V. H.

Rien qui ne soit latent, rien qui ne soit patent.

V. H.

I.

1. Nell'autunno 1835, perfettamente a metà degli anni Trenta, Hugo scrive due poesie sullo stesso tema, che sono fra le più importanti dell'*avant l'exil*. Come è esplicitato in entrambi i titoli, il poeta tratta frontalmente il « dubbio » : *Que nous avons le doute en nous*²⁵³ e *Pensar, dudar*. Hugo inserisce la prima negli *Chants du crépuscule* dello stesso ottobre 1835, mentre tiene nel cassetto la seconda per destinarla con qualche modifica alle *Voix intérieures* del 1837. Come nota Pierre Albouy « le doute est, par excellence, un mal romantique, lié à l'affaiblissement de la foi chrétienne, dans les lendemains de 1830 ». ²⁵⁴ Attraverso il problema della fede, Hugo affronta il fatto inquieto, di bruciante attualità storica, di non capire proprio nel momento in cui si è infine chiamati a partecipare in prima persona, che ne sarà del mondo e dell'uomo dopo gli stravolgimenti recenti delle istituzioni politiche e spirituali.

La gemellarità delle due poesie è resa pertinente dal poeta stesso che apre la poesia pubblicata del 1837 con un « Je vous l'ai déjà dit... », ²⁵⁵ dove il *vous* non è il lettore ma il destinatario fittizio, entrambe le poesie essendo infatti una sorta di epistola alla stessa persona, l'amica del poeta Mademoiselle Louise B[ertin]. Non è però per caso che sono state pubblicate in due raccolte differenti. Esiste di fatto una differenza di tono che corrisponde alla differenza di tono e in parte ideologica fra le due raccolte. In *Que nous avons le doute en nous* il dubbio è sentito, in accordo con l'«atmosfera» di tutti gli *Chants du crépuscule*, in maniera più cupa e come meno aperto al riscatto ; in *Pensar, dudar* è presente invece una spinta ottimistica all'accettazione e al superamento del disagio, che più si addice alla raccolta intermedia fra gli *Chants* dominati dall'incertezza crepuscolare, e *Les Rayons et les ombres* (1840), l'ultima raccolta prima del lungo silenzio, dove « peut-être

²⁵³ Il 13 ottobre 1835 è la data che figura sul manoscritto ; nell'edizione della raccolta Hugo la antedata di un anno all'ottobre 1834 ; vedi *OP I*, p. 1471.

²⁵⁴ *OP I*, p. 1471, e cfr. *CM*, p. 438.

²⁵⁵ *VOIX, Pensar, dudar, OP I*, p. 992.

l'horizon est-il plus élargi, le ciel plus bleu, le calme plus profond », ²⁵⁶ dove l'incertezza paralizzante è sostituita da una rinnovata ambizione del poeta ad affermarsi come poeta 'totale'. Nonostante o proprio in virtù di queste differenze, che vedremo avranno il loro peso, può essere vantaggioso considerare le due poesie quasi fossero due versioni d'un solo testo.

L'incertezza dalle dissonanze ancora moderate così com'è espressa a metà degli anni Trenta è la quintessenza di una fase dai caratteri molto individuati della topica, della maniera e del pensiero hugoliani ; ma il nucleo della figuralità delle poesie del 1835 è sostanzialmente lo stesso, diverso solo per la densità figurale degli esiti, che anima la spasmodica e cupa tensione metafisica della poesia successiva. Come dice Bénichou, se « le désarroi entre un passé mort et un avenir inconnu est l'expérience de toute la génération », « un souffle d'effroi et de deuil », che in Hugo attraversa anche la speranza d'un rimedio, « le met à part, annonçant dès les années 1830 la poésie du temps de l'exil ». ²⁵⁷

2.

QUE NOUS AVONS LE DOUTE EN NOUS

A Mademoiselle Louise B.

De nos jours, – plaignez-nous, vous douce et noble femme ! – 1
L'intérieur de l'homme offre un sombre tableau.
Un serpent est visible en la source de l'eau,
Et l'incrédulité rampe au fond de notre âme.

Vous qui n'avez jamais de sourire moqueur 5
Pour les accablements dont une âme est troublée,
Vous qui vivez sereine, attentive et voilée,

²⁵⁶ *Préface a RO, OP I, p. 1021.*

²⁵⁷ P. BÉNICHOU, *Les Mages romantiques*, in P. BÉNICHOU, *Romantismes français II*, cit., pp. 1282-1283.

Homme par la pensée et femme par le cœur,	
Si vous me demandez, vous muse, à moi poète, D'où vient qu'un rêve obscur semble agiter mes jours, Que mon front est couvert d'ombres, et que toujours, Comme un rameau dans l'air ma vie est inquiète ;	9
Pourquoi je cherche un sens au murmure des vents ; Pourquoi souvent, morose et pensif dès la veille, Quand l'horizon blanchit à peine, je m'éveille Même avant les oiseaux, même avant les enfants ;	14
Et pourquoi, quand la brume a déchiré ses voiles, Comme dans un palais dont je ferais le tour Je vais dans le vallon, contemplant tour à tour Et le tapis de fleurs et le plafond d'étoiles ?	18
Je vous dirai qu'en moi je porte un ennemi, Le doute, qui m'emmène errer dans le bois sombre, Spectre myope et sourd, qui, fait de jour et d'ombre, Montre et cache à la fois toute chose à demi !	22
Je vous dirai qu'en moi j'interroge à toute heure Un instinct qui bégaye, en mes sens prisonnier, Près du besoin de croire un désir de nier, Et l'esprit qui ricane auprès du cœur qui pleure !	26
Aussi vous me voyez souvent parlant tout bas, Et, comme un mendiant à la bouche affamée Qui rêve assis devant une porte fermée, On dirait que j'attends quelqu'un qui n'ouvre pas.	30
Le doute ! mot funèbre et qu'en lettres de flamme Je vois écrit partout, dans l'aube, dans l'éclair, Dans l'azur de ce ciel, mystérieux et clair, Transparent pour les yeux, impénétrable aux âmes !	34
C'est notre mal à nous, enfants des passions Dont l'esprit n'atteint pas votre calme sublime ; A nous dont le berceau risqué sur un abîme, Vogua sur le flot noir des révolutions.	38
Les superstitions, ces hideuses vipères,	42

Fourmillent sous nos fronts où tout germe est flétri.
Nous portons dans nos cœurs le cadavre pourri
De la religion qui vivait dans nos pères.

Voilà pourquoi je vais, triste et réfléchissant ; 46
Pourquoi souvent, la nuit, je regarde et j'écoute,
Solitaire, et marchant au hasard sur la route
À l'heure où le passant semble étrange au passant.

Heureux qui peut aimer, et qui dans la nuit noire, 50
Tout en cherchant la foi, peut rencontrer l'amour !
Il a du moins la lampe en attendant le jour.
Heureux ce cœur ! Aimer, c'est la moitié de croire.

13 octobre 1835 ²⁵⁸

PENSAR, DUDAR

A M^{lle} LOUISE B. –

Je vous l'ai déjà dit, notre incurable plaie, 1
Notre nuage noir qu'aucun vent ne balaie,
Notre plus lourd fardeau, notre pire douleur,
Ce qui met sur nos fronts la ride et la pâleur,
Ce qui fait flamboyer l'enfer sur nos murailles, 5
C'est l'âpre anxiété qui nous tient aux entrailles,
C'est la fatale angoisse et le trouble profond
Qui fait que notre cœur en abîmes se fond,
Quand un matin le sort, qui nous a dans sa serre,
Nous mettant face à face avec notre misère, 10
Nous jette brusquement, lui notre maître à tous,
Cette question sombre : – Âme, que croyez-vous ?
C'est l'hésitation redoutable et profonde
Qui prend, devant ce sphinx qu'on appelle le monde,
Notre esprit effrayé plus encor qu'ébloui, 15
Qui n'ose dire non et ne peut dire oui !

²⁵⁸ CC, XXXVIII, OP I, pp. 910-11.

C'est là l'infirmité de toute notre race.
 De quoi l'homme est-il sûr ? qui demeure ? qui passe ?
 Quel est le chimérique et quel est le réel ?
 Quand l'explication viendra-t-elle du ciel ? 20
 D'où vient qu'en nos sentiers que le sophisme encombre
 Nous trébuchons toujours ? d'où vient qu'esprits faits d'ombre,
 Nous tremblons tous, la nuit, à l'heure où lentement
 La brume monte au cœur ainsi qu'au firmament ?
 Que l'aube même est sombre et cache un grand problème ? 25
 Et que plus d'un penseur, ô misère suprême !
 Jusque dans les enfants trouvant de noirs écueils,
 Doute auprès des berceaux comme auprès des cercueils ?

Voyez : cet homme est juste, il est bon ; c'est un sage. 30
 Nul fiel intérieur ne verdit son visage ;
 Si par quelques endroits son cœur est déjà mort,
 Parmi tous ses regrets il n'a pas un remord ;
 Les ennemis qu'il a, s'il faut qu'il s'en souviene,
 Lui viennent de leur haine et non pas de la sienne ;
 C'est un sage – du temps d'Aurèle ou d'Adrien. 35
 Il est pauvre et s'y plaît. Il ne tombe plus rien
 De sa tête vieillie aux rumeurs apaisées,
 Rien que des cheveux blancs et de douces pensées.
 Tous les hommes pour lui d'un seul flancs sont sortis,
 Et, frère aux malheureux, il est père aux petits. 40

Sa vie est simple, et fuit la ville qui bourdonne.
 Les champs où tout guérit, les champs où tout pardonne,
 Les villageois dansant aux bruits des tambourins,
 Quelque ancien livre grec où revivent sereins 45
 Les vieux héros d'Athènes et de Lacédémone,
 Les enfants rencontrés à qui l'ont fait l'aumône,
 Le chien à qui l'on parle et dont l'œil vous comprend,
 L'étude d'un insecte en des mousses errant,
 Le soir, quelque humble vieille au logis ramenée :
 Voilà de quels rayons est faite sa journée. 50
 Chaque jour, car pour lui chaque jour passe ainsi,
 Quand le soleil descend, il redescend aussi ;
 Il regagne, abordé des passants qui l'accueillent,
 Son toit sur qui, l'hiver, de grands chênes s'effeuillent.
 Si sa table, où jamais rien ne peut abonder, 55
 N'a qu'un maigre repas, il sourit, sans gronder

La servante au front gris, qui sous les ans chancelle,
 A qui manque aujourd'hui la force et non le zèle ;
 Puis, il rentre à sa chambre où le sommeil l'attend.
 Et là, seul, que fait-il ? lui, ce juste content ? 60
 Lui, ce cœur sans désirs, sans fautes et sans peines ?
 Il pense, il rêve, il doute...– O ténèbres humaines !

Sombre loi ! tout est brumeux et vacillant !

Oh ! surtout dans ces jours où tout s'en va croulant,
 Où le malheur saisit notre âme qui dévie, 65
 Et souffle affreusement sur notre folle vie,
 Où le sort envieux nous tient, où l'on n'a plus
 Que le caprice obscur du flux et du reflux,
 Qu'un livre déchiré, qu'une nuit ténébreuse,
 Qu'une pensée en proie au gouffre qui se creuse, 70
 Qu'un cœur désemparé de ses illusions,
 Frêle esquif démâté, sur qui le passions,
 Matelots furieux, qu'en vain l'esprit écoute,
 Trépignent, se battant pour le choix de la route ;
 Quand on ne songe plus, triste et mourant effort, 75
 Qu'à chercher un salut, une boussole, un port,
 Une ancre où l'on s'attache, un phare où l'on s'adresse,
 Oh ! comme avec terreur pilotes en détresse,
 Nous nous apercevons qu'il nous manque la foi,
 La foi, ce pur flambeau qui rassure l'effroi, 80
 Ce mot d'espoir écrit sur la dernière page,
 Cette chaloupe où peut se sauver l'équipage !

Comment donc se fait-il, ô pauvres insensés,
 Que nous soyons si fiers ? – Dites, vous qui pensez,
 Vous que le sort expose, âme toujours sereine, 85
 Si modeste à la gloire et si douce à la haine,
 Vous dont l'esprit, toujours égal et toujours pur,
 Dans la calme raison, cet immuable azur,
 Bien haut, bien loin de nous, brille, grave et candide,
 Comme une étoile fixe au fond du ciel splendide, 90
 Soleil que n'atteint pas, tant il est abrité,
 Ce roulis de l'abîme et de l'immensité,
 Où flottent, dispersés par les vents qui s'épanchent,
 Tant d'astres fatigués et de mondes qui penchent !
 Hélas ! que vous devez méditer à côté 95
 De l'arrogance unie à notre cécité !

Que vous devez sourire en voyant notre gloire !
Et, comme un feu brillant jette une vapeur noire,
Que notre fol orgueil au néant appuyé
Vous doit jeter dans l'âme une étrange pitié ! 100
Hélas ! ayez pitié ! mais une pitié tendre ;
Car nous écoutons tout sans pouvoir rien entendre !

Cette absence de foi, cette incrédulité,
Ignorance ou savoir, sagesse ou vanité,
Est-ce, de quelque nom que notre orgueil la nomme, 105
Le vice de ce siècle ou le malheur de l'homme ?
Est-ce un mal passager ? est-ce un mal éternel ?
Dieu peut-être a fait l'homme ainsi pour que le ciel
Plein d'ombres pour nos yeux soit toujours notre étude ?
Dieu n'a scellé dans l'homme aucune certitude. 110
Penser, ce n'est pas croire. A peine par moment
Entend-on une voix dire confusément :
« Ne vous y fiez pas , votre œuvre est périssable !
Tout ce que bâtit l'homme est bâti sur le sable ;
Ce qu'il fait tôt ou tard par l'herbe est recouvert ; 115
Ce qu'il dresse est dressé pour le vent du désert.
Tous ces asiles vains où vous mettez votre âme,
Gloire qui n'est que pourpre, amour qui n'est que flamme,
L'altière ambition aux manteaux étoilés
Qui livre à tous les vents ses pavillons gonflés, 120
La richesse toujours assise sur sa gerbe,
La science de loin si haute et si superbe,
Le pouvoir sous le dais, le plaisir sous les fleurs,
Tentes que tout cela ! l'édifice est ailleurs.
Passez outre ! cherchez plus loin les biens sans nombre. 125
Une tente, ô mortels, ne contient que de l'ombre. »

On entend cette voix, et l'on rêve longtemps.
Et l'on croit voir le ciel moins obscur par instants,
Comme à travers la brume on distingue des rives,
Presque entr'ouvert, s'emplit de vagues perspectives ! 130

Que croire ? Oh ! j'ai souvent, d'un œil peut-être expert,
Fouillé ce noir problème où la sonde se perd !
Ces vastes questions dont l'aspect toujours change,
Comme la mer tantôt cristal et tantôt fange,
J'en ai tout remué ! la surface et le fond ! 135
J'ai plongé dans ce gouffre et l'ai trouvé profond !

Je vous atteste, ô vents du soir et de l'aurore,
 Étoiles de la nuit, je vous atteste encore,
 Par l'austère pensée à toute heure asservi,
 Que de fois j'ai tenté, que de fois j'ai gravi, 140
 Seul, cherchant dans l'espace quelqu'un qui me réponde,
 Ces hauts lieux d'où l'on voit la figure du monde !
 Le glacier sur l'abîme ou le cap sur les mers !
 Que de fois j'ai songé sur les sommets déserts,
 Tandis que fleuves, champs, forêts, cités, ruines, 145
 Gisaient derrière moi dans les plis des collines,
 Que tous les monts fumaient comme des encensoirs,
 Et qu'au loin l'océan, répandant ses flots noirs,
 Sculptant des fiers écueils la haute architecture,
 Mêlait son bruit sauvage à l'immense nature ! 150

Et je disais aux flots : Flots qui grondez toujours !
 Je disais aux donjons, croulant avec leurs tours :
 Tours où vit le passé ! donjons que les années
 Mordent incessamment de leurs dents acharnées !
 Je disais à la nuit : Nuit pleine de soleils ! 155
 Je disais aux torrents, aux fleurs, aux fruits vermeils,
 A ces formes sans nom que la mort décompose,
 Aux monts, aux champs, aux bois : Savez-vous quelque chose ?
 Bien des fois, à cette heure où le soir et le vent
 Font que le voyageur s'achemine en rêvant, 160
 Je me suis dit en moi : – Cette grande nature,
 Cette création qui sert la créature,
 Sait tout ! Tout serait clair pour qui la comprendrait ! –
 Comme un muet qui sait le mot d'un grand secret
 Et dont la lèvre écume sur le mot qu'elle déchire, 165
 Il semble par moment qu'elle voudrait tout dire.
 Mais Dieu le lui défend ! en vain vous écoutez.
 Aucun verbe en ces bruits l'un par l'autre heurtés !
 Cette chanson qui sort des campagnes fertiles,
 Mêlée à la rumeur qui déborde des villes, 170
 Les tonnerres grondants, les vents plaintifs et sourds,
 La vague de la mer, gueule ouverte toujours,
 Qui vient, hurle, et s'en va, puis sans fin recommence,
 Toutes ces voix ne sont qu'un bégaiement immense !

L'homme seul peut parler et l'homme ignore, hélas ! 175
 Inexplicable arrêt ! quoiqu'il rêve ici-bas,

Tout se voile à ses yeux sous un nuage austère.
Et l'âme du mourant s'en va dans le mystère !

Aussi rejeter Rome et rejeter Sion,
Rire, et conclure tout par la négation, 180
Comme c'est plus aisé, c'est ce que font les hommes.
Le peu que nous croyons tient au peu que nous sommes.

Puisque Dieu l'a voulu, c'est qu'ainsi tout est mieux !
Plus de clarté peut-être aveuglerait nos yeux.
Souvent la branche casse où trop de fruit abonde. 185
Que deviendrions-nous si, sans mesurer l'onde,
Le Dieu vivant, du haut de son éternité,
Sur l'humaine raison versait la vérité ?

Le vase est trop petit pour la contenir toute.
Il suffit que chaque âme en recueille une goutte, 190
Même à l'erreur mêlée ! Hélas ! tout homme en soi
Porte un obscur repli qui refuse la foi.

Dieu ! la mort ! mots sans fond qui cachent un abîme !
L'épouvante saisit le cœur le plus sublime
Dès qu'il s'est hasardé sur de si grandes eaux. 195
On ne les franchit pas tout d'un vol. Peu d'oiseaux
Traversent l'océan sans reposer leur aile.
Il n'est pas de croyant si pur et si fidèle
Qui ne tremble et n'hésite à de certains moments.
Quelle âme est sans faiblesse et sans accablements ? 200
Enfants ! résignons-nous et suivons notre route.
Tout corps traîne son ombre, et tout esprit son doute.

8 septembre 1835 ²⁵⁹

3. La piega confessionale che Hugo dà alle due poesie comporta che entrambe s'incentrino sulla questione tradizionale del *partage* fra responsabilità umana e volontà divina. La consapevolezza dell'errore rispetto al modello di virtù dell'amica, la contrizione esibita, la richiesta di compassione, il ricorso al lessico della penitenza, il simbolismo moralistico dell'irregolarità oscura sporca e nociva,

²⁵⁹ VOIX, XXVIII, *ibid.*, pp. 992-97.

pongono chiaramente il dubbio sotto il segno del peccato. *Que nous avons le doute en nous* inizia proprio con la denuncia dello stato di corruzione dell'« intérieur de l'homme » : « au fond de notre âme » « l'incrédulité rampe » come un « serpent [...] en la source de l'eau » (vv. 2-4). All'inizio di *Pensar, dudar*, il poeta parla della «infermité de toute notre race» (v. 17), e poco prima della fine ribadisce che « le peu que nous croyons tient au peu que nous sommes » (v. 182). Un verso di *Que nous avons...* evoca la tradizionale dualità dell'anima e del corpo parlando di un « instinct [...] en mes sens prisonnier » (v. 26), e allo stesso modo la chiusa di *Pensar, dudar* la rievoca come spiegazione ultima : « Tout corps traîne son ombre et tout esprit son doute » (v. 202).

Come secondo tradizione, l'inadeguatezza creaturale ha anche il suo risvolto di disobbedienza, soprattutto in termini di *hybris* intellettuale. Al « désir de nier » di *Que nous avons...* (v. 27) corrisponde in *Pensar, dudar*, « l'arrogance unie à notre cécité » (v. 96), il « fol orgueil au néant appuyé » (v. 99) che « encombre » l'animo umano di « sophisme[s] » (v. 21). Inteso come male attivo, il dubbio diventa figura di quelle « passions » mondane, ambition » e « plaisir » sensuale (*Que nous avons...*, v. 38 e *Pensar, dudar*, vv. 119-123), che sono repute all'origine dell'imperfezione caotica del mondo.

Già nelle *Feuilles d'automne*, che aprono quello che il poeta ha indicato come la « seconde période de [sa] pensée », ²⁶⁰ l'io definiva la sua anima non solo « vide de foi » ma anche « pleine d'erreurs » ²⁶¹. La responsabilità del male ricade sull'uomo e il senso della sua sofferenza viene interpretato secondo il modello tradizionale dell'espiazione. Tuttavia è evidente come tutto l'apparato di religiosità tradizionale faccia frizione con i presupposti ideologici del poeta. L'insistenza sulla corruzione può presentare aspetti di inerzia moralistica e di esteriorità melodrammatica. A proposito della quartina di *Que nous avons...* sul desiderio di negare e sull' « esprit qui ricane », Pierre Albouy osserva giustamente : è « la strophe la plus “byronienne” de toute l'œuvre de Hugo », e aggiunge, sulla scia di Edmond Estève, « ce doute quasi volontaire et ricanant est, chez lui, une attitude

²⁶⁰ *Préface* a *RO, OP I*, p. 1021.

²⁶¹ Cfr. « Pécheurs ! nous avons tous nos crimes, / Nous penchons tous sur les abîmes », *FA, XXXVII, La Prière pour tous, ibid.*, pp. 796-97.

tout à fait exceptionnelle ».²⁶²

Albouy si limita a sottolineare il carattere insolito di un atteggiamento che il poeta stesso avrebbe ricacciato come nichilista, non ne mette in causa l'autenticità ; io andrei ancora oltre : lo scetticismo demoniaco di quei versi è sintomo di un'iperbole più generale che in entrambe le poesie relativizza l'autenticità del *mea culpa*. Sulla base dei valori testuali l'identificazione emotiva proposta al lettore va piuttosto in un senso contrario alla condanna dell'iniziativa umana. Al cospargimento di cenere sul capo sembra contrapporsi infatti un movimento che tende a deresponsabilizzare l'individuo : movimento che è riconducibile alla spinta modernamente contraria a qualsiasi concezione statica di peccato e di pena eterna, a « releve[r] [...] la dignité de la créature humaine ».²⁶³

4. Il poeta ci invita a un moto sensibile di compassione per l'uomo che il dubbio rende inquieto e sofferente. La preghiera ad inizio di *Que nous avons le doute en nous*, « plaignez-nous, vous, douce et noble femme », piuttosto che la pietà altera del puro per il degenerare o quella caritatevole del virtuoso per il peccatore incallito, invoca la pietà comprensiva « Pour les accablements dont une âme est troublée » (v. 6). Due versi di *Pensar, dudar* sono in proposito ancora più espliciti ; l'io vi rivendica, con una rima ricca non solo nel suono, la compassione dell'amica :

Hélas ! ayez pitié, mais une pitié tendre ;

Car nous écoutons tout sans pouvoir rien entendre ! (vv. 101-102)

La *pietà* non deve essere commiserazione,²⁶⁴ deve essere compassione indulgente nei confronti di chi subisce un'esclusione inopinata, nonostante la buona volontà.

²⁶²OP I, p. 1471. E cfr. CM, p. 439.

²⁶³Préface a RO, OP I, p. 1019.

²⁶⁴Nei due versi immediatamente precedenti il poeta parla di *strana pietà* : « Que notre fol orgueil au néant appuyé, /Vous doit jeter dans l'âme une étrange pitié ! ».

Albouy, nella *Création mythologique*, ha una bella frase sull'esigenza hugoliana di reperire umanità anche nel male, esigenza che è alla base di qualsiasi identificazione e redenzione : « à l'origine de toute méchanceté, Victor Hugo a besoin de découvrir un malheur ».²⁶⁵ Nell'universo del poeta la malignità ha generalmente un movente invidioso, di cui viene postulato il rimedio nella neutralizzazione della disparità. Viene da pensare ai versi finali di *Après une lecture de Dante*, la poesia che nella raccolta precede *Pensar, dudar*, dove il poeta che, con sottintesi ben lontani da ogni teologia medievale, cercherà qualche decennio più tardi di concepire la *Fine di Satana*, ci mostra « au fond du gouffre, / Le masque grimaçant de la Haine qui souffre ».²⁶⁶ Se la sofferenza umanizza e riscatta l'estremo del male, a maggior ragione predispone l'identificazione per il debole che perde l'innocenza : che sia « la femme qui tombe » « ébranl[ée] » dal « vent du malheur »²⁶⁷ o l'anima smarrita che cerca Dio.

5. Confrontiamo le due strofe centrali di *Que nous avons le doute en nous*, quelle in cui si raggiunge l'estremo byroniano, con alcuni versi fra i più intensi e significativi di *Pensar, dudar*.

Je vous dirai qu'*en moi* je porte un ennemi,
Le doute, qui m'emmène errer dans le bois sombre,
Spectre myope et sourd, qui, fait de jour et d'ombre,
Montre et cache à la fois toute chose à demi !

Je vous dirai qu'*en moi* j'interroge à toute heure
Un instinct qui bégaye, en mes sens prisonnier,
Près du besoin de croire un désir de nier,
Et l'esprit qui ricane auprès du cœur qui pleure ! (vv. 22-29).²⁶⁸

Que croire ? Oh ! j'ai souvent, d'un œil peut-être expert,

²⁶⁵ *CM*, p. 298.

²⁶⁶ *VOIX*, XXVII, *OP I*, p. 990.

²⁶⁷ *CC*, XIV, *Oh ! n'insultez jamais une femme qui tombe*, *OP I*, p. 858.

²⁶⁸ Il corsivo è mio.

Fouillé ce noir problème où la sonde se perd !
 [...]
 Par l'austère pensée à toute heure asservi,
 Que de fois j'ai tenté, que de fois j'ai gravi,
 Seul, cherchant dans l'espace un point qui me réponde,
 Ces hauts lieux d'où l'on voit la figure du monde !
 [...]
 Je me suis dit en moi : – Cette grande nature,
 Cette création qui sert la créature,
 Sait tout ! Tout serait clair pour qui la comprendrait ! –
 Comme un muet qui sait le mot d'un grand secret
 Et dont la lèvre écume à ce mot qu'il déchire,
 Il semble par moment qu'elle voudrait tout dire.
Mais Dieu le lui défend ! En vain vous écoutez.
 [...]
 Toutes ces voix ne sont qu'un bégaiement immense !
 [...]
 Inexplicable arrêt ! ...

(*Pensar, dudar*, vv. 131-132, 139-142, 161-167, 174, 176).²⁶⁹

I due testi sono accomunati dal ricorso alla stessa immagine – che in tutta l'opera poetica hugoliana ha ricorrenze ossessive e strutturanti –, l'immagine del diaframma e dell'*impasse* comunicativa. Ma i termini della seconda citazione rovesciano in maniera speculare quelli della prima.

Nelle due quartine il mostro « ennemi » che s'interpone fra l'io e le verità è associato all' « esprit qui ricane », il « desir de nier » è sotto il segno della zavorra demoniaca del corpo : l'incertezza è dovuta all' « istinto che balbetta, nei sensi prigioniero ». Nei versi di *Pensar, dudar* la stessa immagine di imperfezione comunicativa cambia di segno. Questa volta è a carico della « grande nature », che invece di « tout dire » non è altro che « un bégaiement immense ». Là era lo «spectre» interiore che velava la verità, qui è Dio che « défend » la rivelazione, che costringe alla balbuzie il simbolismo dell'armonia del creato. Qui la ragione non è loicITÀ vana bensì « austère pensée » alla ricerca di qualcosa « qui réponde ». Anche se più avanti si dirà che « Penser, ce n'est pas croire » (v. 111), l'anelito intellettuale dell'uomo mirerebbe di fatto a sanare la frattura ; ma l'ostacolo da

²⁶⁹ Il corsivo è mio.

interno si rivela nelle cose. Il dubbio è sentito come dovuto a una forza altra («loi»,«arrêt»), esterna, piuttosto che a un vizio interno. La responsabilità è di Dio, sottolinea con grande espressività una rima d'un passo similare degli *Chants* :

L'ombre et l'abîme ont un mystère
Que nul mortel ne pénètre ;
C'est Dieu qui leur dit de se taire.²⁷⁰

È proprio il caso di dire con Albouy che « Déjà se dessine cette hantise de la poésie de l'exil : Dieu se cache et se dérobe, malignement ».²⁷¹ Se l'inferno in terra, di cui la fatalità del dubbio è figura, è dato dall'« inspiegabile » legge divina, un'analogia profonda accomuna il dubbio, il destino e Dio : come forze alienanti. Sempre in *Pensar, dudar* il dubbio è detto « l'âpre anxiété qui nous tient aux entrailles » (v. 6).²⁷² Gli stessi termini di spossessamento forzato sono mobilitati a proposito di « le sort » che « brusquement » coi suoi colpi ci fa disperare, ed errare : « le sort, qui nous a dans sa serre [...], lui notre maître à tous, le sort envie nous tient ; le malheur saisit notre âme qui dévie (vv. 9-11, 67, 65).²⁷³ Anche se la forza del destino e la volontà di Dio non vengono esplicitamente identificate, la tirannia del fato è speculare all'oscurantismo divino.

La denuncia dell'oscurità alienante non riguarda solo *Pensar, dudar*. In *Que nous avons...*, alle quartine citate ne segue una che rovescia i termini della frattura fra individuo e verità, orientando in altro senso la seconda metà della poesia. Sono versi in cui eccellenza estetica e ricchezza semantica sembrano più che altrove motivarsi a vicenda. Attraverso la comparazione istituita fra il piano conoscitivo e quello sociale, il poeta fa balenare la portata figurale del tema dell'emarginazione : quanto cioè la tensione fra l'alto e il basso strutturali e accomuni

²⁷⁰CC, XXIX, OP I, p. 888.

²⁷¹Così in una nota a *Pensar, dudar*, OP I, p. 1517. Nel resto della nota, e soprattutto poi in *CM*, Albouy nel riassumere la poesia ne valorizza piuttosto il *côté* affermativo di accettazione e giustificazione finale della durezza della legge divina, la quale anziché mortificare stimolerebbe e innalzerebbe la volontà umana : « il [le titre du poème] énonce une loi austère et affligeante, mais, au fond, saine et bonne. [...] Le doute ne décourage pas ; il éperonne le chercheur de Dieu », *CM*, p. 439.

²⁷² Il corsivo è mio.

²⁷³ Il corsivo è mio.

le tematiche più importanti e diverse del suo immaginario.

È la strofe dove l'io smarrito è paragonato a un mendicante ; vertice estetico non solo di queste due poesie :

Aussi vous me voyez souvent parlant tout bas,
Et, comme un mendiant à la bouche affamée
Qui rêve assis devant une porte fermée,
On dirait que j'attends quelqu'un qui n'ouvre pas. (vv. 30-33)

Gran parte dell'effetto di sobrietà sofferente e rabbia pensosa è dovuto alla sua partitura sonora piana e insieme dissonante. La semplicità quasi raciniana delle rime a fine verso è funzionale alla modulazione martellante delle rime interne, sulla base della ripetizione di [ã]. La nasale è innanzitutto la vocale che definisce *mendiant*, il solo sostantivo con funzione di soggetto, il quale impernia tutta la strofa sulla dinamica di pretese vitali e marginalità. Nel primo verso l'*enjambement* interno che fa spiccare « *souvent* » ritma l'iteratività ostinata e inquieta della ricerca dell'io ; la ripetizione immediata e veloce di [ã] in « *parlant tout bas* », sembra poi mimare il prolungarsi avvilito della ricerca. Fra il secondo e il terzo verso, nella perfetta metà della strofa, l'unico *enjambement* della quartina, « un mediant ... / Qui rêve », restituisce la pulsione della ricerca e insieme la sospende a un non approdo pensoso. L'utilizzo espressivo persino della *e* muta in « *porte fermée* » ci restituisce l'urto del desiderio contro le barriere dell'esclusione. In tutta la strofa, è come poi se l'anelito e l'urto fossero scanditi dalle inesorabili rime interne che rincarano ad ogni alessandrino sulla cesura di sesta. Nel primo verso, il « *voyez* » che introduce l'immagine dell'io è in rima al mezzo con « *affamée* » e « *fermée* », le rime della condizione dell'io. I tre versi successivi sono squadrati da tre rime tutte sulla sesta sillaba, rime arricchite dalla eterogenità grammaticale delle parole : « *mendiant* », « *devant* » e « *j'attends* » approfondiscono la pausa prolungata di metà verso, quasi a presentificare la fatalità della frattura tra desiderio e mondo.²⁷⁴

²⁷⁴ Benché interpretare l'ultimo alessandrino come un trimetro romantico significherebbe attribuire

6. L'immagine della porta chiusa fa pensare per contrasto alla poesia d'ottimismo scienziata in apertura delle *Voix intérieures*, dove « L'austère vérité n'a plus de portes closes » ;²⁷⁵ ma ricorda soprattutto alcuni versi di *Tristesse d'Olympio*, in cui si condensa uno dei temi portanti della poesia. Il tema secondo cui lo smarrimento che la caducità di tutto ciò che è valore umano determina nell'io si traduce in senso di esclusione :

Hélas ! se rappelant ses douces aventures,
Regardant, *sans entrer*, par dessus les *clôtures*,
Ainsi qu'un *paria*,
Il *erra* tout le jour...²⁷⁶

In tutta la poesia l'emarginazione di Olympio, che qui compare errante come quella dell'io di *Que nous avons...* che erra per « la valle » e per « la strada », è provocata a sua volta da una sovranità ostile : quella impassibile e metamorfica della « nature au front serein ».²⁷⁷

Se il mendicante e il paria riconducono esplicitamente la tematica del dubbio e dell'emarginazione metafisica a quella dell'ingiustizia sociale, ciò avviene secondo due sensi, entrambi inerenti alla tematica socio-politica. Il richiamo è innanzitutto alla difesa della bontà della natura umana e della sua riscattabilità, secondo cui il miserabile sarebbe indotto all'errore non per indole ma perché emarginato da chi è al di sopra di lui. « La faute en est à nous », in alto, se

al verso un andamento destrutturato e quotidiano di estrema modernità, credo che lo si debba leggere piuttosto come un tetrametro : sia al fine di marcare la denuncia amara dell'inadempienza di « *quelqu'un* », con le sue consonanti sorde + nasale, ripetute quasi con rabbia dopo le geminate + nasale di « *j'attends* » ; sia perché leggendolo come tetrametro è possibile approfondire nel lungo intervallo mediano la frattura tra il soggetto che postula e il qualcuno che detiene.

²⁷⁵ Anche se in fine di poesia affiora il timore che proprio la trasparenza conquistata dal nuovo secolo non si rovesci in obnubilamento morale, con un'immagine che di nuovo richiama un'insufficienza comunicativa, non tattile né visiva ma uditiva : « *parmi tant de progrès dont notre âge se vante* » è « l'écho » della « *voix* » di « *Jésus* » « *qui va s'affaiblissant* », *VOIX I, OP I*, pp. 923-924.

²⁷⁶ *OP I*, pp. 1095, 1094-1095. Il corsivo è mio.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 1095.

la donna arriva a traviarsi, l'apertura d' « un rayon de soleil et d'un rayon d'amour » « suffit » per riscattarla « dans sa splendeur première » ;²⁷⁸ allo stesso modo, se il soggetto dubita è perché all'io « à la bouche affamée » di un senso, « quelqu'un » rifiuta di aprire « du haut de son éternité » (*Pensar, dudar*, v. 187).

È per questo che l'io chiede comprensione almeno alla nobile Louise, affinché un qualche Myriel apra al miserabile. Ma la metafora sociale richiama anche il tema della frattura e del scontro potenziale tra miserabili e ricchi. Nel tema, l'egoismo dei privilegiati, la cui incoscienza li illude pericolosamente di potere adagiarsi fuori della storia, provoca l'invidia del miserabile, il quale si vede escluso dalla felicità da una disuguaglianza figlia della fortuna piuttosto che inscritta in natura.²⁷⁹ Il miserabile è spesso evocato come *rêveur sombre* al di fuori dei palazzi in festa, le cui barriere fra esterno e interno rischiano di essere varcate traumaticamente.²⁸⁰

Dans vos fêtes d'hiver, riches, heureux du monde,
[...]
Oh ! songez-vous parfois que, *de faim dévoré*,
Peut-être un indigent dans les carrefours *sombres*
S'arrête, et voit danser vos lumineuses ombres
Aux vitres du salon doré ;

Songez-vous qu'il est là sous le givre et la neige,
Ce père sans travail que la famine assiège ?
[...]
Car Dieu mit ces degrés aux fortunes humaines.
[...]

²⁷⁸CC, XIV, *ibid.*, pp. 858-859.

²⁷⁹Vedi per esempio, CC, VI, *Sur le bal de l'Hôtel-de-ville* : « O reines de nos toits, femmes chastes et saintes / [...] / Vous à qui le bonheur conseille la vertu, / Vous qui contre le mal n'avez pas combattu, / [...] / Cette fête est pour vous comme une aube étoilée ! / Vous riez d'y courir tandis qu'on souffre ailleurs ! / C'est que votre belle âme ignore les douleurs ! / *Le hasard* vous posa dans la sphère suprême ; / Vous vivez, vous brillez, vous ne voyez pas même, / [...] / Ce qu'au-dessous de vous dans l'ombre on foule aux pieds ! », *ibid.*, p. 844. Il corsivo è mio.

²⁸⁰Per l'immagine dell'invidioso *rêveur*, può essere rivelatrice l'immagine di Satana in C, I, IV, *Le firmament est plein de la vaste clarté*.... La natura e l'infinito sono in festa estatica, « Et, pendant ce temps-là, Satan, l'envieux, rêve », *OP II*, p. 491 (significativo che tale immagine figuri in una delle prime poesie del primo libro della raccolta, che come dice il titolo, *Aurore*, non è affatto dominato dall'ossessione del Male). Per l'invidia, l'odio e la minaccia del miserabile cfr. la versione rassicurata in *VOIX I* : « Les mendiants groupés dans l'ombre des portiques / Ont moins de haine au cœur et moins de flamme aux yeux », *ibid.*, p. 923.

Une loi qui d'*en bas* semble injuste et mauvaise,
Dit aux uns : JOUISSEZ ! aux autres : ENVIEZ !

Cette pensée est sombre, amère, *inexorable*,
Et fermente en silence au cœur du misérable.
Riches, heureux du jour, qu'*endort* la volupté,
Que ce ne soit pas lui qui des mains vous arrache
Tous ces biens superflus où son regard s'attache ; –
Oh ! que ce soit la charité ! ²⁸¹

La frattura qui materializzata nel diaframma delle finestre illuminate è denunciata con preoccupazione dal poeta come foriera di disordini inevitabili. Ma nonostante il timore d'una sollevazione violenta della « foule farouche », che arriva a chiamare la « populace à l'œil stupide, aux cheveux roux » (*Les Chants du cépuscule*, XV),²⁸² il poeta è ben lungi dal ridare fondamento alle disparità sociali. Attraverso il paternalismo esclamativo dell'invito, da cattolicesimo sociale, a « étayer l'escalier qui d'en bas monte en haut » (*Les Chants du cépuscule*, VI),²⁸³ il poeta riconosce se non un incondizionato diritto alla rivoluzione almeno la nuova fatalità storica della rivendicazione egualitaria.

7. Nelle poesie del dubbio l'identificazione proposta con la spinta dal basso è nella sua essenza ancor più progressiva ed eversiva che nella tematica dei miserabili. In questa, è in gioco soprattutto il riconoscimento 'dall'alto' di diritti primari (la fame) in nome d'una eguaglianza, ancora molto legata alla tradizione religiosa, che non mette veramente in causa chi detiene il potere, e cioè la classe cui appartiene il poeta stesso ; nell'identificazione per chi dubita invece è possibile riconoscere il vibrare dello scandalo contro l'ingiustizia, la rivendicazione del diritto contro ogni abuso di potere.

In entrambe le poesie il disorientamento sofferente non è solo il frutto d'una

²⁸¹ FA, XXXII, *Pour les pauvres*, *ibid.*, p. 779. Il corsivo è mio.

²⁸² CC, XV, *Conseil*, *ibid.*, p. 863.

²⁸³ CC, VI, *Sur le bal de l'Hôtel-de-ville*, *ibid.*, p. 843.

mancanza sentimentale,²⁸⁴ è l'esito fallimentare di una peripezia conoscitiva in cui la sete di sapere è ben altro che un disvalore. Sia l'erranza meditativa « dans le vallon » (v. 19) e « sur la route » (v. 47), di *Que nous avons...*, sia l'avventura sublime verso « les hauts lieux » (v. 142) e le « gouffre [...] profond » (v. 136) in *Pensar, dudar*, omologo in questo di poesie come *La Pente de la rêverie* o *Ce qu'on entend sur la montagne*, muovono da un desiderio di capire che, oltre a essere perfettamente umano e morale, pertiene alla dimensione dell'eroico. È infatti in questione quel « culte de la pensée »²⁸⁵ considerato parte integrante della dignità moderna del vivere e che vanifica ogni opposizione tradizionale fra la purezza del cuore e la diabolicità dell'intelletto. La ricerca di un senso obbedisce infatti al diritto, contrario a qualsiasi fissità prepotente, di migliorare lo stato effettivo delle cose quaggiù, senza rimandare a un al di là divenuto insostenibile, qualcosa « sans fond qui cach[e] un abîme » (*Pensar, dudar*, v. 193). Dopo tutto, le poesie stesse oltre che effusione consolatoria si propongono di per sé come ricerca, riflessione, pensiero in atto.

In definitiva, mentre da un lato la contrizione e la rassegnazione esibite fanno come da freno a uno scontro con Dio che agli occhi del poeta rischia di degenerare in nichilismo immorale, dall'altro la *pietà tenera* implica e veicola una partecipazione rivendicativa.²⁸⁶ Al punto che non è arbitrario riconoscere, al di sotto delle evidenti diversità di superficie, una parentela tra, a un estremo, l'iniziativa dell'io che tristemente « cherche un sens au murmure des vents » (*Que nous avons...*, v. 14) e, all'altro estremo, passando per immersioni e scalate andate a male (*Pensar, dudar*, vv. 136 e 140), lo slancio prometeico del genio impaziente d'ogni limite, che « bris[e] les portes » (*Les Orientales, Mazeppa*)²⁸⁷ dell'ordinario per affermare la sua sacra supremazia. O ancora, riconoscere nello scandalo non troppo soffocato di fronte all'« inexplicable arrêt » divino, i sussulti della « muse

²⁸⁴ « cœur qui pleure » = « besoin de croire » in *Que nous avons...* vv. 29 e 28 ; « La foi, ce flambeau qui rassure l'effroi » in *Pensar, dudar* v. 80.

²⁸⁵ *Préface* a *RO, OP I*, p. 1020.

²⁸⁶ Tanto che la retorica “romantico-melodrammatica” dell'esplicitazione e della sottolineatura emotiva, dove la distinzione fra valori e disvalori deve apparire netta, può indurre a sbrigative riserve antiromantiche secondo cui l'incertezza dell'io a suo modo non sarebbe altro che una affermazione o rivelazione sentimentale.

²⁸⁷ *OR, XXXIV, OP I*, p. 674.

de la loi juste et du droit souverain » (*Les Chants du crépuscule*, XXXII, *O muse, contiens-toi !...*),²⁸⁸ del poeta che « juge » della sovranità « hai[t] l'oppression d'une haine profonde » (*Les Feuilles d'automne*, LX, *Amis, un dernier mot !...*).²⁸⁹

Nel caso canonico di *Ibo* le due componenti complementari di slancio conoscitivo ed eversione democratico-umanistica compariranno estremizzate e senza scrupoli di sorta.²⁹⁰ Il *mage* che rifiuta qualsiasi marginalità (« rien n'est muré ») e che varca le « portes visionnaires / Du ciel sacré », sovrappone in un solo slancio il ratto della verità con l'affrancamento dal tiranno, fino a far coincidere Napoleone *Le Petit* e Dio :

Toujours ignorance et misère !
L'homme en vain fuit,
Le sort le tient ; toujours la serre !
Toujours la nuit !

Il faut que le peuple s'arrache
Au dur décret,
Et qu'enfin ce grand martyr sache
Le grand secret !²⁹¹

II.

1. Dopo l'apice della protesta, *Pensar, dudar* si conclude con la sottomissione :

²⁸⁸ *VOIX*, XXXII, *ibid.*, p. 1013.

²⁸⁹ *FA*, XL, p. 807.

²⁹⁰ In *CM*, p. 476-484 Albouy raccoglie molti esempi in cui Dio viene messo esplicitamente sotto accusa e sfidato dal basso, versi come « Que ce Dieu vienne et se mesure, / Qu'il sorte donc de sa mesure ! » (*Toute la Lyre, Umbra*), pp. 476-484.

²⁹¹ *C*, VI, II, *OP* II, p. 724.

Puisque Dieu l'a voulu, c'est qu'ainsi tout est mieux !
[...]
Il n'est pas de croyant si pur et si fidèle
Qui ne tremble et n'hésite à de certains moments.
Quelle âme est sans faiblesse et sans accablements ?
Enfants ! résignons-nous et suivons notre route.
Tout corps traîne son ombre, et tout esprit son doute.

(vv. 183, 198-202).

La risoluzione della protesta secondo l'opposizione tra debolezza e forza, emotività e ragione, corpo e anima rivela un modello implicito della poesia : il libro di Giobbe. È noto che a partire dal 1846 Hugo lo traduce in grande parte, e che il libro del lutto per Léopoldine, *Pauca meae*, che da molti è considerato il vertice della sua produzione, ha come fulcro un capolavoro giobbiano. Ma già prima di allora, in una poesia del 1834 degli *Chants du crépuscule* la ripresa è ancora più evidente che in *Pensar, dudar*. Vi ritroviamo la volontà di subordinare la protesta contro Dio all'assunzione razionale di essa da parte dell'io : come in *À Villequier* il « Je ne résiste plus à tout ce qui m'arrive / Par votre volonté » è subordinato ai « Je sais » e « Je conviens ».²⁹²

Je sais que tous nos jours ne sont rien, Dieu tonnant,
Devant vos jours sans nombre.
Vous seul êtes réel, palpable et rayonnant ;
Tout le reste est de l'ombre.²⁹³
[...]
Je le sais. Mais cette ombre où nos cœurs sont flottants,
J'y demande ma route.
[...]
Nul ne vient. Seulement, par instants, sous mes pas,
Je sens d'affreuses trames.
[...]
Seigneur, autour de moi rien n'est resté debout.
[...]
Pourtant je n'ai rien fait à ce monde d'airain,

²⁹² C, IV, XV, *ibid.*, pp. 659-60.

²⁹³ Cfr. in *À Villequier* : « Je conviens que vous seul savez ce que vous faites, / Et que l'homme n'est rien qu'un jonc qui tremble au vent ; / [...] / Je conviens à genoux que vous seul, père auguste, / Possédez l'infini, le réel, l'absolu... », *ibid.*, p. 659.

Vous le savez vous-même.
 [...]

 Tout se rompt sous ma main, tout tremble sous mes pieds,
 Tout croule où je m'appuie.
 [...]

*Cette loi, c'est la vôtre !*²⁹⁴

In *À Villequier* l'impazienza sarà ricondotta al « cœur brisé » dell'io « faible comme une mère », e sarà attutita ulteriormente da una dilatazione temporale : perché subordinata al momento (« Maintenant ») in cui l'io ritrova « calm[e] » e « raison devant l'immensité ».²⁹⁵ Ugualmente, nella poesia del 1834 l'insurrezione giobbiana è attribuita a una donna, « pauvre enfant qui pleure » cui il poeta cede la parola. Il personaggio è portatore di una debolezza duplice : perché donna ma anche perché emarginata sociale. E anche in questo caso, sempre al fine di affievolire la portata dello scontro con Dio, il poeta accentua ulteriormente la distanza fra il crollo e la calma ritrovata : qui non è il rincaro della distanza temporale, ma il ricorso distanziante alle virgolette di più voci.²⁹⁶

2. *Ibo*, che abbiamo citato prima a conferma della nostra lettura umanistico-rivoluzionaria, rappresenta un caso estremo ; il rapporto che i soggetti hugoliani instaurano con la divinità sembra generalmente risolversi piuttosto in direzione opposta. Avevamo visto una simile tendenza già nelle opere d'infanzia e gioventù. Già il titolo latino richiama come una denegazione provocatoria il veto biblico. Come dice Albouy, il poeta si rapporta a Dio secondo un « double mouvement » :

La quête de Dieu suit, chez lui, un double mouvement : mouvement d'élan,
 de conquête rapace et irrésistible, d'ascension éperdue, mouvement de retour

²⁹⁴ CC, XXXIII, *Dans l'église de ****, OP I, pp. 900-901. Il corsivo è mio.

²⁹⁵ *À Villequier*, OP II, pp. 658, 661, 658.

²⁹⁶ Ma in ogni caso, nella poesia del 1834, senza la dimensione temporale, la frattura con Dio appare meno sanata, ma al tempo stesso anche meno profonda : se da un lato, il decorso del tempo accentua la divaricazione conciliante fra crollo immediato e calma successiva, dall'altro, esso rende ancora più viva la protesta in quanto la fa persistere, ogni volta rinnovata, attraverso lo scorrere degli anni.

sur la terre, qu'accompagnent une certaine déception, un découragement et une résignation. [...] Le rythme de *Ibo* alterne avec le rythme jobien du piétinement sur place : *et non ibis amplius*.²⁹⁷

Albouy, anche se parla di *alternanza*, sembra intendere i due movimenti piuttosto come il moto iniziale e l'approdo di una parabola confessional-psicologica ; e i testi gli darebbero ragione, dal momento che prevale di solito la soluzione, più o meno rassegnata, del ripiegamento.

Ibo sembra rappresentare in forma estrema una spinta che, pur non affermandosi in maniera maggioritaria, definisce un atteggiamento costante del poeta. In ogni caso, il critico non s'interroga a fondo sul perché la rivendicazione e il ripiegamento coesistano e abbiano di fatto pari importanza ; tanto meno si chiede se qualcosa li accomuni profondamente. In un altro bel passo della *Création mythologique*, nel quale istituisce un paragone fra Hugo e Vigny, lo stesso Albouy distingue così il piano dell' « audace intellectuelle » da quello dell'« imagination ». Parla dei passi, estremi quanto il caso compiuto di *Ibo*, in cui il poeta fa il « procès à Dieu » :

Car Hugo n'a pas reculé devant cette imagination de Dieu dans son tort, de Dieu puni. Vigny, lui aussi, avait songé à renverser les rôles et à montrer Dieu jugé par les hommes, au jour dernier [*Le Journal d'un poète*, année 1862]. L'audace intellectuelle de Vigny est, certes, plus grande, en ce sens que la mise en accusation de Dieu, chez Hugo, est toujours fictive : le vrai Dieu échappe aux griefs que les hommes, en leur faiblesse, seraient tentés de formuler. Mais, pour l'imagination, l'audace vient de Hugo et l'on doute que le poème de Vigny fût allé jusqu'à mettre en scène et le procès et le châtement de Dieu avec le réalisme qu'a osé Hugo – comme s'il livrait au passage à un très profond et très inavoué besoin de blasphème...²⁹⁸

Albouy, col metterci in guardia rispetto a un errore che di solito compie egli stesso, quello di rimanere troppo aderenti al piano ideologico, conferma la validità della lettura in chiave di represso dal basso che abbiamo dato finora delle due

²⁹⁷ Albouy, *CM*, p. 484.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 477.

poesie del dubbio : il « mouvement de conquête » e la protesta fino al limite del processo, pur essendo smorzati da un movimento opposto di conciliazione, spiccherebbero per consistenza e validità figurale. Tuttavia, rispetto alla nostra lettura, il critico attribuisce alla repressione confessionale molta più importanza, la considera molto di più che un mero scrupolo sentimentale e responsabile, riconosce al movimento di conciliazione una necessità profonda. Per definire la spinta dal basso a spese dell'autorità divina ricorre infatti a superlativi che ne sottolineano, pur esagerandone il carattere « inavoué », la portata trasgressiva.

In sintesi, dobbiamo evitare un doppio pericolo. Da un lato, infatti, una lettura che prenda alla lettera la sottomissione a spese della protesta rappresenterebbe una scorciatoia semplicistica che non tiene veramente conto dei valori testuali ; dall'altro, la lettura umanistico-rivoluzionaria a spese di una confessionalità di superficie rischia di non essere meno limitativa. Privilegiare l'identificazione con l'uomo, con tutto il suo ritorno del represso rivendicativo, per valorizzarne esclusivamente la comunanza con uno slancio di affermazione prometeica altrove esplicito e propugnato, significa semplificare l'ambivalenza interna all'opposizione alto/basso che costituisce l'originalità delle poesie del dubbio, nelle quali la questione del disaccordo con Dio è tutt'altro che lineare.

3. Esiste una differenza essenziale fra il represso del dubbio e quello degli estremi di rivendicazione a cui l'abbiamo paragonato. Sia la rivalsa smisurata del genio che la riaffermazione corrucciata del diritto, implicano una polarizzazione netta dei valori : all'affermazione della eccezionalità dello spirito o dei diritti inalienabili si oppone un ostacolo di dignità inferiore, che sia esso la trivialità e la bassa invidia del mondo, oppure l'abuso di potere del regime di turno. Nella dinamica del dubbio si verifica invece lo scontro tragico fra due forze di pari dignità, e che dovrebbero legittimarsi a vicenda. La tristezza scissa che soffoca ogni slancio in *Que nous avons le doute en nous*, ancor più della sottomissione in *Pensar, dudar*, testimonia dell'intima necessità di non rinunciare a Dio. Una necessità ben altro che meramente sentimentale. È tale bisogno di postulare

un'autorità superiore a giustificare e rimotivare dall'interno la confessionalità contrita che avevamo tacciato di inautenticità e anacronismo. Molto più che repressione di superficie, perbenistica e conciliante, la ricerca di un accordo in alto con l'autorità divina sembra obbedire a una necessità non meno profonda di quella che presiede alla rivendicazione dal basso. Non meno profonda e, aggiungerei, non meno moderna : il Dio in questione ha ormai ben poco a che fare con quello della tradizione, e s'intuisce che la questione della sua presenza è intimamente connessa a quella della legittimità dell'azione dell'individuo poeta, il quale pretende al sacerdozio di una verità che sia di nuovo, ancora una volta, valida per tutti.

III.

1. E' nota l'importanza del ruolo che gioca la Fatalità nell'immaginario del poeta. Mauron ha incentrato la sua psicocritica dei personaggi hugoliani proprio sul nodo tematico della forza del destino.²⁹⁹ Fatalità, destino, sorte, necessità sono concetti e parole chiave della sua poesia, come del suo teatro e dei suoi romanzi ; se Hugo fa incidere a Claude Frollo la parola *anankè* sulle pareti di Notre-Dame, altrove, anche in testi non letterari o in parentesi argomentative di romanzo, cerca di stabilire il valore attuale del concetto che riprende dall'antichità.

Nella lettura in favore del ritorno del represso umanistico suggerivo la sovrapposibilità della forza tirannica del destino da un lato e della severa oscurità divina dall'altro, come forze negative e autoritarie. Ma tale sovrapposizione non è scontata ; come già lasciavo intendere è luogo di ambivalenza. Quasi sempre nella poesia di Hugo « la sorte » è mantenuta, in modo irrisolto, su un piano diverso rispetto alla volontà divina. Per un rifiuto ostinato ad attribuire a Dio la violenza

²⁹⁹ Ch. MAURON, *Les Personnages de Victor Hugo. Étude psychocritique*, CFL, II, pp. I-XLII.

del destino, spesso la distinzione è netta e il fato può apparire come una potenza a sé. Innumerevoli i passi in cui, come nei versi di *Pensar, dudar* che abbiamo citato, il destino è tiranno della felicità. Certezza indiscutibile, il suo imperio definisce la vita secondo volta a volta l'insoddisfazione « Le sort de tous nos vœux se joue »,³⁰⁰ lo spossamento sistematico, « Et le sort qui nous frappe et qui n'est jamais las »,³⁰¹ l'incertezza e il dolore,

La vie est un sombre lieu
Où chaque chose qui passe
Ébauche l'homme pour Dieu.

L'homme [...]
Son sort jamais ne s'achève
Que du côté du malheur.

Tous cherchent la joie ensemble ;
[...]

Mais vers toute âme, humble ou fière,
Le malheur monte à pas lourds,
Comme un spectre aux pieds de pierre ;
Le reste flotte toujours !³⁰²

In questa ultima strofa l'incertezza (« Le reste flotte... », pochi versi dopo la speranza è detta « aube incertaine ») è messa sullo stesso piano di una certezza, quella dell'arrivo dello « spettro dai piedi di pietra » ; l'allusione al *convidado de piedra* è evidente, e ricorda Don Ruy Gomez nel quinto atto di *Hernani* come tanti *guet-apens* e imboscate violente nell'opera tutta del poeta.

All'interno della costante dell'interruzione traumatica di un'atmosfera d'agio gioioso, i richiami come questi al ritorno del commendatore sono particolarmente rivelatori di una tensione figurale tutta peculiare al poeta ; lo sono molto di più di altri temi o motivi che rientrano nella stessa costante tematica, come ad esempio la ripresa, altrettanto frequente, del mito questa volta antico del banchetto di Baltazar.

³⁰⁰CC, XXVI, OP I, p. 881.

³⁰¹RO, XXXIII, *ibid.*, p. 1093.

³⁰²RO, XXX, *ibid.*, p. 1089.

Benché i richiami dongiovanneschi siano inequivocabili, è altrettanto inequivocabile che non si tratta di una riproposizione rigorosa. Senza entrare a fondo nella questione fascinosa quanto complessa del riutilizzo, reiterato anche in poesia, del mito moderno della trasgressione punita, è utile accennare allo scarto essenziale che distanzia le riprese dal modello.

Nei casi come quello appena citato, il ritorno dello spettro dai piedi di pietra non è il ristabilirsi della legge e della morale ; è presentato piuttosto come il verificarsi scandaloso d'una legge severa e ingiusta. Quel che viene colpito dallo spettro non è l'audacia libertina quanto la moderna ricerca della felicità, « Tous cherchent la joie... ». Allo stesso modo, in *Hernani*, produce scandalo discordante il ritorno di Don Ruy Gomez a rovina della gioia estatica di Doña Sol e Don Juan. Ma il senso di ingiustizia non è dovuto soltanto al fatto che dopo i Lumi la ricerca del piacere non sia più intesa allo stesso modo. Nel modello, il commendatore rappresenta l'autorità dei valori istituiti. Nelle riprese hugoliane, lo scandalo nasce dal fatto che l'autorità schiacciante del destino, commendatore repressivo, benché spesso estranea e impersonale, non possa non coincidere a un certo livello con l'autorità suprema di Dio, il quale, piuttosto che impedire, dovrebbe fondare l'esistenza della felicità e manifestarsi a sua volta in essa.

2. Più in generale, al di là del tema dell'agguato del commendatore, l'equivalenza sinistra fra destino e volontà di Dio è istituita quasi sempre all'interno della stessa poesia. Anche quando l'equivalenza non viene istituita esplicitata, di solito le due forze coesistono, benché distinte, a poca distanza l'una dall'altra. Non è raro comunque che la loro sovrapposizione venga perfino istituita esplicitamente. In una breve poesia del 1839 che Albouy associa ad altre legate a Léopoldine, l'io virile ed esperto si rivolge a una « enfant » ancora « colombe » per giustificare il pianto pensoso dell'adulto e per iniziarla alla vita. Nei primi versi attribuisce a Dio un attributo di fatalità, e in fine di poesia lo accosta di fatto alla sorte : « Dieu dans nos mains tient nos jours [...] / Il les dévide à son *fatal* fuseau », « pleurer est bon

souvent / Pour l'homme, hélas ! sur qui *le sort se pose* ». ³⁰³

Nella lunga pièce dedicata alla morte di Carlo X, che segue in apertura delle *Voix intérieures* il bel preludio in gran parte ottimista *Ce siècle est grand et fort...*, Hugo affronta la problematica della violenza dei rivolgimenti storici, e quella della instabilità della sovranità : in particolare l'interruzione traumatica dell'antico regime e il suo perpetuarsi nell'instabilità di un presente murato nel presente, preda delle faziosità e del pericolo di nuovi fratricidi improvvisi. L'evocazione dei disegni divini è inerente al genere dell'ode storica ma la forza di evidenza che Hugo attribuisce alla realtà rende ancora più viva la questione della presenza di un senso della storia ; e insieme ad essa la questione della partecipazione profetica della poesia, in che misura cioè la voce poetica possa aderire ai disegni divini e indicare la via da percorrere. L'ultima sezione del componimento, la decima, si divide essenzialmente in due parti. Nella prima il poeta rivendica il ruolo dei « pasteurs des esprits » che hanno il compito di « hât[er] l'ère » della « raison » progressiva, quando l' « aube de Dieu blanchira l'horizon ». ³⁰⁴ Nella seconda invece è come se indicasse il divorzio necessario fra la poesia e la contingenza mondana ; fra la poesia della « chaste vertu » e i « vils chemins » della storia.

O poésie ! au ciel ton vol se réfugie
[...]
Tu fuis alors à tire-d'aile
Vers le ciel éternel et pur,
Vers la lumière à tous fidèle,
Vers l'innocence, vers l'azur ³⁰⁵

La « pureté fière » della poesia si leva al di sopra della inferiorità di « fange et poussière » della « demeure des vivants » dove l' « injustice habite » e « tout est méchant, hormis les morts ». ³⁰⁶ Non possedendo più una metafisica sicura, la denuncia del male nella storia non può avvenire in funzione d'una volontà divina

³⁰³ *RO XXXIX, ibid.*, p. 1110. Il corsivo è mio.

³⁰⁴ *VOIX, II, Sunt lacrimae rerum, ibid.*, pp. 933-34.

³⁰⁵ *Ibid.*, pp. 934-35.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 935.

schierata e indiscutibile che riserva ai giusti un riscatto futuro, come avveniva nelle odi della gioventù legitimista. La partecipazione alla storia si limita alla consolazione conciliante delle vittime e dei morti ; mentre la fuga metastorica del poetare avviene in nome di una molto vaga metafisica della purezza. Ma quello che più ci interessa è che in questa sezione ultima, nel proclamare l'astrazione della poesia dalle « passions souveraines » e dai « partis hurlants [qui] luttent à pleine orgie », il poeta evoca pochi versi prima anche un'altra forza superiore, ben diversa dal « ciel éternel et pur », dalla « lumière à tous fidèle », dall' « innocenza » e dall' « azur » :

Quand la nécessité sous son code étouffant
Brise le fort, le faible, hélas ! l'innocent même,
[...]

Tu fuis alors...³⁰⁷

Nella terz'ultima sezione, la settima, si trovano versi simili in cui emerge lo scandalo per la pena ingiusta inflitta all'innocente ; alla « necessità » dal « codice soffocante » viene però attribuito un altro nome :³⁰⁸

La peine se trompe et dévie.
Celui qui fit le mal, c'est la loi du Très-haut,
A le trône et la longue vie,
Et l'innocent a l'échafaud.³⁰⁹

Sono versi che avevamo già citato in parte nel capitolo sulla poesia dell'adolescenza. L'innocente qui è Luigi XVI punito al posto del *colpevole* Luigi

³⁰⁷ *Ibid.*, pp. 934-35.

³⁰⁸ Perfino nella sezione di chiusura sulla superiorità divina della poesia, emerge per un attimo l'identificazione fra realtà alienante e legge divina : la triste contingenza sopra cui la poesia si libra è paragonata a « nuvole e tempeste » ; pochi versi prima, in cui si figura un futuro di progresso, il poeta attribuisce con la stessa immagine la responsabilità del « ciel nouveau » a Dio : « Alors [...] / Ayant les biens germé sur nos maux, et l'azur / Du ciel nouveau dont Dieu nous donne la tempête... », *ibid.*, p. 934.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 931.

XV ; il poeta protesta contro la predestinazione della colpa che prescinde dalla responsabilità individuale. Più avanti infatti afferma che :

[...] aucune loi ne peut, sans que l'équité saigne
Faire expier à tous ce qu'a commis un seul,
Et faire boire au fils ce qu'a versé l'aïeul.³¹⁰

La predestinazione è in questione anche nelle sezioni precedenti, in una prospettiva più ampia che comprende non solo Luigi XVI ma gli ultimi tre Borboni, a partire dalla loro infanzia. Un privilegio innato si è rovesciato per i re bambini in predestinazione tragica : « Enfants ! vous serez rois tous trois ! / [...] que votre aurore est une triste aurore ! ». ³¹¹ La liricità del privilegio quasi atemporale di chi nasce re in tempi di sovranità assoluta e prospera, ricorda la glorificazione laico-umanistica dell'armonia divina fra la creatura umana e il creato :

Oh ! que Versaille était superbe
Dans ces jours purs de tout affront
Où les prospérités en gerbe
S'épanouissaient sur son front !
[...]
Alors riaient dans l'espérance
Trois enfants sous ces nobles toits,
[...]
Tous trois nés sous les dais de soie,
Frêles enfants, mais pleins de joie
Comme ceux qu'un soleil noie
De rayons purs sous le ciel bleu.³¹²

Complementarmente però, il rovesciamento della promessa di felicità nella predestinazione di sciagura, ricorda le inopinate interruzioni della felicità previste dall'arbitrio della sorte : « Qui leur eût dit alors l'austère destinée? », « Et qu'avez-

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ *Ibid.*, p. 929.

³¹² *Ibid.*, pp. 927-28.

vous donc fait, ô pauvres innocents ? ». ³¹³ Nella cupa e vibrante sezione numero sette, ritroviamo un'altra occorrenza della costante dell'imboscata nella festa, in cui rientra anche il ritorno improvviso del commendatore : « O calamités embusquées / Au tournant des prospérités ! ». ³¹⁴ A differenza che nella sezione conclusiva, nella stessa settima sezione, al centro della *pièce*, il poeta istituisce apertamente il rapporto fra la necessità soffocante e la volontà di Dio. Dio è ritenuto il mandante incomprensibile del « sogno orribile » della storia, all'estremo opposto del « cielo eterno e puro » :

Tous ces maux, et d'autres encore,
Sont tombés sur ces fronts de la main du Seigneur.
Maintenant croyez à l'aurore !
Maintenant croyez au bonheur !

Croyez au ciel pur et sans rides ! ³¹⁵

3. A confermare la provvisorietà della prospettiva finale della poesia, in cui la serenità del cielo e d'una poesia metastorica si corrispondono, Hugo situa a seguire una poesia che riguarda proprio la questione aperta – la poesia è costituita da un'accumulazione di proposizioni interrogative – della presenza di un senso della vita rispetto a un disegno superno. È un componimento molto breve, di due strofe, o piuttosto di due parti equivalenti di distici a rima baciata, la cui importanza è amplificata dalla posizione che occupa nella raccolta. Di argomento filosofico-metafisico, essenziale nella sua interrogatività, il poeta la situa fra due componimenti di tematica storico-politica e di grande diffusività oratoria. A partire dalla situazione sospesa e incerta del presente, le due ampie poesie che incastonano la più breve pongono da due prospettive diverse il problema del senso della storia.

³¹³ *Ibid.*, p. 929.

³¹⁴ Cfr. l'allegoria della « Proscription » nell'ultima sezione : « Démon qui tiens du tigre et qui tiens du serpent ! / Dans les prospérités invisible et rampant, / Qui lâche et patient, épiant en silence / Ce que dans son palais le roi dit, rêve, ou pense, / Horrible, en attendant l'heure d'être lâché, / Vis, monstre ténébreux, sous le trône caché ! », *ibid.*, p.934. Il corsivo è mio.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 931.

Se la precedente, *Sunt lacrymae rerum*, è dedicata a una fine, quella dei Borboni, la successiva, *A l'arc de Triomphe*, è dedicata alla possibilità di un inizio, cioè alla possibilità ancora tutta da verificare, e per questo proiettata in un futuro di tremila anni, di una grandezza gloriosa e duratura del regime borghese da poco instauratosi, di cui il monumento appena inaugurato si pretende la celebrazione.

Ma in pochi versi di intermezzo, quasi una riflessione privata ed estemporanea, il poeta esplicita secondo una prospettiva non direttamente storicizzata la problematicità da cui partono – e che attraversa – le due poesie storiche.

Quelle est la fin de tout ? la vie, ou bien la tombe ?
Est-ce l'onde où l'on flotte ? est-ce l'onde où l'on tombe ?
De tant de pas croisés quel est le but lointain ?
Le berceau contient-il l'homme ou bien le destin ?
Sommes-nous ici-bas, dans nos maux, dans nos joies,
Des rois prédestinés ou de fatales proies ?

O Seigneur, dites-nous, dites-nous, ô Dieu fort,
Si vous n'avez créé l'homme que pour le sort ?
Si déjà le calvaire est caché dans la crèche
Et si les nids soyeux, dorés par l'aube fraîche,
Où la plume naissante éclôt parmi des fleurs,
Sont faits pour les oiseaux ou pour les oiseleurs ?³¹⁶

L'ultimo verso della prima strofa conferma quello che dicevamo a proposito dei versi sull'infanzia e sul destino dei tre borboni. La ripresa figurata del termine di regalità a indicare non una carica politica, ma il privilegio dell'uomo in armonia sovrana col creato,³¹⁷ conferma che alla liricità del privilegio innato dei tre bambini regali non era estranea l'esaltazione moderna della sovranità naturale dell'uomo ; così come conferma, complementariamente, che il rovesciamento della loro predestinazione alla sovranità in predestinazione tragica a una sovranità sminuita dalla forza dei fatti, risuonava d'uno scandalo tutto umanistico : quello che nasce di

³¹⁶ *VOIX*, III, *OP I*, p. 935-36.

³¹⁷ Vedi i riferimenti a una natura idillica e spontanea : « les nids soyeux, dorés par l'aube fraîche, / Où la plume naissante éclôt parmi des fleurs ».

fronte alla negazione « fatale »³¹⁸ dell'antropocentrismo felice e armonioso che per Hugo sta alla base di qualsiasi trascendenza accettabile, se non concepibile. Significativamente infatti, poco sopra, nel quarto verso, il poeta pone il « destino » da un lato e dall'altro in opposizione l'« uomo », a sottolineare quanto l'idea di irrimediabilità sia staturamente in frizione col suo umanesimo.

Nella prima strofa, attraverso le antitesi ripetute che quasi coincidono in numero coi versi, si configura un'alternativa nettamente polarizzata all'interno di una situazione d'incertezza : un bivio in mezzo a « tanti passi che s'incrociano ». Il bivio è fra, da una parte, il destino come forza delle cose cieca ed alienante e, dall'altra, la presenza di un « fine lontano » che orienta e dà valore all'avventura esistenziale (« onda su cui si fluttua » fra « mali e gioie »). Tuttavia, non è affatto un caso che Dio non sia nemmeno nominato. Con la seconda strofa la riflessione per bivi interrogativi diventa un'invocazione al Signore, sempre interrogativa ma che procede meno per antitesi. L'antitesi che chiude la prima strofe si prolunga sì nei versi che aprono la seconda, nel binomio *Dieu - sort*, ma i due termini non sono più esattamente sullo stesso piano. L'entrata in scena di Dio determina apparentemente un passo indietro rispetto alla polarizzazione netta delle antitesi di tutti i versi precedenti. Nei primi due versi della seconda strofa la sorte non è sullo stesso piano di Dio, gli è da subito subordinata. Dio rimane al di sopra, colui che ha « creato l'uomo », e la sorte diventa una forza prevista da Dio, viene ricompresa entro la volontà divina. Il ruolo superiore di Dio creatore, si riconosce anche nel « sont faits » relativo agli elementi naturali, i « nidi », utilizzati a metafora del destino umano.

Tuttavia, il passo indietro rispetto alla polarizzazione fra sorte e Dio costituisce in verità un passo in avanti verso la loro sovrapposizione. Se nell'ultimo verso rimane un'antitesi, fra « oiseaux » e « oiseleurs », questa è tutta interna alla volontà di Dio. Solo la postulazione della presenza di Dio, al contrario di una Fatalità cieca, può dare un senso accettabile all'esistenza, di conseguenza anche la realtà anti-umanistica d'una legge contro la persistenza della felicità deve rientrare fra le possibilità delle scelte divine. L'invocazione infatti è rivolta a un Dio « fort »,

³¹⁸ Nel verso che chiude la prima strofa una rima interna rincara sull'antitesi : i « rois » si rivelerebbero « proies ».

per l'appunto in rima con « sort ». Però l'idea di un Dio castigatore, che fa o anche solo permette il male in vista di un fine che si concretizzerà altrove al momento di un giudizio futuro ed eterno, è ormai, come vedremo più a fondo nelle prossime sezioni, profondamente superata e inaccettabile. Di fronte alla certezza del male, o almeno dell'alternanza di mali e gioie, non dovrebbe esserci incertezza di sorta, e non dovrebbe sussistere alcun dubbio su un senso espiatorio della sofferenza (« calvario »). Al contrario, la legge di espiazione legata al Dio onnipotente della tradizione, si traduce, proprio perché essenzialmente scandalosa, non tanto in una certezza orientata quanto piuttosto nella denuncia interrogativa dell'oscurità delle cose, e nell'invito paradossale allo stesso Signore a fornire una nuova rivelazione (« dites-nous, dites-nous »), che giustifichi o neghi proprio quello scandalo di cui è ritenuto all'origine. Una rivelazione che, coincidendo con la parola poetica, sola le darebbe senso permettendole finalmente di adempiere appieno alle sue funzioni, al di là d'ogni interrogatività o stupore sospensivo di sorta.

4. Torniamo adesso alle poesie del dubbio, in particolare a *Que nous avons le doute en nous*. L'originalità e la modernità del dubbio risiede nel fatto che con esso il poeta dà voce a una profonda crisi di valori. L'inquietudine da insoddisfazione cognitiva, su cui s'incentra la poesia, rappresenta in verità, come abbiamo già accennato nelle sezioni precedenti, un secondo livello del disagio dell'io. Altri « accablements » precedono e danno profondità esistenziale a quello dell'incertezza. Dietro alla frustrazione del desiderio di sapere c'è l'infelicità previa di un « cœur qui pleure » : il desiderio di capire, il cui inappagamento causa « notre pire douleur » (*Pensar, dudar*, v. 3), sta più in generale per il desiderio di felicità del soggetto. È infatti al « cœur qui pleure » che viene legato come alla causa l'effetto, in due emistichi speculari, il « besoin de croire » (vv. 27-28). In altri termini, non è la mera curiosità ma il male esistenziale che spinge l'io alla ricerca, la crisi dubitativa che ne deriva costituisce poi la ratificazione dell'infelicità sul piano conoscitivo.

Di fronte alla realtà della sofferenza, l'io non arriva a trovare risposte,

consolazioni, risarcimenti esaustivi nei valori di cui proprio lui stesso dovrebbe essere il portavoce. Come non riesce a pervenire alla calma superiore e ottimista che gli propone l'eccezione dell'amica, così si trova incapace di adottare con convinzione qualsiasi soluzione atemporale d'ascendenza moralistica : né distacco sovrano, né indignazione satirica, né stoicismo orgoglioso, né fuga narcisistica negli spazi d'un'altra vita. In altre parole il poeta non opta per la polarizzazione risentita fra nobiltà del soggetto e ignobiltà degenerata dell'ostacolo ; e si rifugia ancor meno nella prospettiva tanto più consolante quanto più espansiva d'un vago altrove morale, in cui l'anima superiore si libererà dai vincoli effimeri del mondo. La natura di tale crisi di valori, esibita ma non effusiva, espressiva ma senza sbocco espansivo, intellettualizzata ma vibrante di scandalo, è ciò che a mio avviso distingue essenzialmente Hugo dai suoi grandi contemporanei Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Sainte-Beuve, Musset, che pure, prima o insieme a lui, espressero il sentimento, e la consapevolezza, dell' « insoddisfazione » statutaria dell'esistenza e della crisi storica dei riferimenti.

L'adozione del *nous* collettivo nel titolo e dal primo verso lungo tutta la poesia accanto al *je*, situa il soggetto tutt'altro che in contrapposizione al resto degli uomini (o almeno alla classe cui appartiene e si rivolge). Riprendiamo la strofa con valore ricapitolativo che precede quella 'a parte' in chiusura di poesia :

Voilà pourquoi je vais, triste et réfléchissant ;
 Pourquoi souvent, la nuit, je regarde et j'écoute,
 Solitaire, et marchant au hasard sur la route
 À l'heure où le passant semble étrange au passant. (vv. 46-49)

Oltre a inaugurare la poesia dell'individuo nella metropoli moderna,³¹⁹

³¹⁹ La « strada » non può essere che cittadina, come conferma, oltre alle presenze notturne, una variante nel manoscritto : « Solitaire, et marchant sur le pavé des routes », vedi *OP* I, p. 1471. Il poeta quando parla di strade non cittadine evoca di solito la polvere, vedi ad esempio in *OB*, V, X, *Au vallon de Cherizy*, « les poudres de leurs [des humains] chemins » : lungo il tragitto che da Parigi porta a Dreux, a sessanta chilometri dalla metropoli, la strada più che polverosa è ancora incipriata di *style noble*, *ibid.* p. 453. E cfr., a conferma ulteriore e direi definitiva, il riferimento, quasi identico a quello della strofa di *Que nous avons...* e scritto sempre nel fine estate inizio autunno del 1835, a una situazione notturna di strade metropolitane, in *CC*, XIII : « Amas sombre et mouvant de méditations ! / Problèmes périlleux ! obscures questions / Qui font que, par moments

questo notturno cittadino introduce come un *frisson nouveau* nel tema dell'isolamento del soggetto. La tristezza pensosa del *flâneur* è esente da ogni nota di compiacimento effusivo. L'isolamento nella natura, tipico di tanta poesia soggettiva di cui le *Méditations poétiques* di Lamartine contenevano gli esempi più alti, costituisce il modello anche di questa strofa tutta metropolitana. In quello, la differenza tra la natura armoniosa e la civiltà caotica ratifica la differenza quasi ontologica tra il soggetto sublime e il resto degli uomini ; diversamente, in quest'altra solitudine il contesto cittadino riavvicina l'io e gli altri come in una stessa situazione esistenziale. Nella grande città la notte rarefà ma non annulla la presenza degli altri, l'io isolato incontra per strada altri individui. Ora, è vero che anche qui l'atmosfera di sinistra estraneità denuncia la frattura tra società e individuo ; la differenza è che in questo caso l'io non ha più a disposizione un'altra parte ideale di mondo in cui rifondersi. La frattura cioè non implica una differenza qualitativa fra l'io e l'imperfezione del mondo : l'io poeta piuttosto che distinto ed esaltato viene assimilato « al passante », come uno qualunque fra gli altri. La non familiarità ostile degli incontri è un'esperienza subita da tutti e chiunque è diventato « strano » per chiunque. Questo residuo notturno di socialità rimanda in forma essenziale e rincarante alla socialità diurna, e ancora oltre, a un'idea precisa di condizione umana. Nell'oscurità cittadina l'io « guarda e ascolta » invano ; non può tendere verso modelli e rimedi ideali da contrapporre a un'umanità decaduta ; la sua passeggiata « au hasard » allude a una nuova condizione umana di estraneità e indistinzione, di relatività smarrita e minacciosa. L'io è « solitaire » fra altri solitari – in contrasto col mondo ma come il mondo.

5. Quando parlo di *nuova* condizione umana non mi riferisco solamente all'ambientazione cittadina, elemento che di per sé potrebbe essere considerato come accidentale rispetto all'idea assoluta di condizione umana. Oltretutto nella poesia, la *promenade* dell'io si svolge soprattutto in scenari naturalistici (« vallon »

s'arrêtant immobile, / Le poète pensif erre encor dans la ville / À l'heure où sur ses pas on ne rencontre plus / Que le passant tardif aux yeux irrésolus / Et la ronde de nuit, comme un rêve apparue, / Qui va tâtant dans l'ombre à tous les coins de rue ! », *ibid.*, p. 858.

e « bois »), così come soprattutto naturalistici sono gli elementi ambientali evocati e contemplati fuori metafora (« vents », « horizon [qui] blanchit », « oiseaux », « brume », « azur [du] ciel »). Per quanto riguarda la domesticità delle situazioni, come qui il risveglio al mattino (vv. 15-16), pur non essendo natura, essa è di solito assimilata alla *retraite* idillica,³²⁰ come, del resto, abbiamo avuto l'occasione di vedere nella tematica domestica dei bambini. Le poesie del sodalizio con Louise Bertin hanno infatti come sfondo *les Roches*, la tenuta dei Bertin nella valle della Bièvre che costituì luogo di rifugio fuori Parigi per Victor e famiglia a partire dal 1828.³²¹ Parlo di *nuova* condizione umana perché mi riferisco più in generale all'importanza sostanziale che assume la dimensione storica perfino in una poesia di tematica gnomica come *Que nous avons le doute en nous*.

L'inedito notturno metropolitano ne è sintomo evidente : l'effetto di inaugurazione modernista che esso produce ancora su di noi – e che per il lettore del 1835, per il quale già modernissime erano le meditazioni solitarie nella natura, dovette sembrare un ulteriore rincaro di novità – attesta con forza la portata avanguardista di una lirica proiettata su uno sfondo storico.

La poesia inizia con « De nos jours » (v. 1). Questa determinazione temporale, a cui si aggiunge il « de nos pères » (v. 44) dei versi sulla religione, potrebbe essere interpretata come un richiamo moralistico e generico alla decadenza del presente rispetto al modello glorioso e indiscusso dei padri. In parte, almeno nell'aspetto, lo è ; ma in questa poesia assume un'altra funzione, molto distante dal fissismo morale di tradizione. Nel richiamo a una cesura, il presente non è trattato per nulla come una mera decadenza. Nonostante l'impostazione metastorica, alla situazione del presente è come riconosciuta autonomia e forza di verità. Come dicevo nel terzo capitolo, il sublime, i valori ideali vengono sempre proiettati sullo sfondo di una situazione storica, cittadina, di civiltà, in cui essi devono dimostrare la loro plausibilità pratica. Il fatto è che nel mondo post-illuministico sono i valori astratti a dovere giustificarsi davanti al tribunale dei fatti;

³²⁰ E cfr. per esempio l'inizio de *La Pente de la rêverie*, *FA XXIX, OP I*, pp. 770-71.

³²¹ La prima della lunga serie di poesie dedicate all'amica, risalente al 1828, è dedicata proprio alla valle, come indica il titolo : "Bièvre", *FA XXXV, ibid.*, pp. 782-86. Cfr., *VHR*, cap. LI (*CFL III*, p. 1315), e nella biografia di Hovasse, il capitolo "La vallée de la Bièvre", *VHI*, pp. 512-15.

in questa poesia del resto, l'io stesso, che non è in grado di riaffermare l'assolutezza di niente, è messo in crisi proprio dall'autorità della realtà. In *Pensar, dudar* il poeta si chiede :

Cette absence de foi, cette incrédulité,
Ignorance ou savoir, sagesse ou vanité,
Est-ce, de quelque nom que notre orgueil la nomme,
Le vice de ce siècle ou le malheur de l'homme ?
Est-ce un mal passager ? est-ce un mal éternel ?
Dieu peut-être a fait l'homme ainsi pour que le ciel
Plein d'ombres pour nos yeux soit toujours notre étude ?
Dieu n'a scellé dans l'homme aucune certitude. (vv. 103-110)

L'io propende infine per una risposta metastorica – l'uomo è sempre stato così, Dio l'ha fatto così –, ma il moto interrogativo iniziale è già di per sé storicizzante. Il « vice de ce siècle » è tale che la domanda sulle facoltà dell'essere umano sottintende in verità una domanda sulla possibilità *attuale* di credere, adesso che tutto non è più come è stato.

In *Que nous avons...* la prospettiva storicizzante è ancora più inequivocabile. Penso naturalmente alla strofa sulle « rivoluzioni » :

C'est notre mal à nous, enfants des passions
Dont l'esprit n'atteint pas votre calme sublime ;
A nous dont le berceau risqué sur un abîme,
Vogua sur le flot noir des révolutions. (vv. 38-41)

Il « male » che dovrebbe essere inteso come connaturato alla natura umana viene ricondotto all'esperienza contingente degli stravolgimenti politici. « Ai giorni nostri » tutto non è vizio, indegnità degradata, ma piuttosto rivolgimento inaudito, è una realtà nuova tanto più condizionante per l'individuo quanto più informe ai suoi occhi – « entre la ruine d'une société qui n'est plus et l'ébauche d'une société qui n'es pas encore » (*Préface a Les Feuilles d'automne*).³²² Così la rovina « de la

³²² FA, *Préface*, OP I, p. 712.

religion qui vivait dans nos pères », decaduta alla stregua di « superstitions », come si dice nella strofe successiva, è profondamente altro che decadenza, implica l'effettivo declino di plausibilità di quella legge.

All'individuo « survenu [...] à *cette heure* incertaine » (*Prélude*)³²³ non può più bastare l'adesione sublime a un ordine che si pretende fuori dal tempo ; una svolta storica senza precedenti e senza ritorno si è frapposta a ridefinire il rapporto tra Legge e Mondo. La modernità della poesia hugoliana risiede proprio nell'assunzione di tale svolta : tutto nella sua poesia, anche gli affetti e la metafisica, è condizionato dal movimento della situazione socio-politica. La crisi del soggetto, qui lo stesso io di *Ce siècle avait deux ans...*, corrisponde alle contraddizioni interne della nuova epoca uscita dall' « abisso » rivoluzionario.³²⁴ Chi legge non può identificarsi appieno nella soggettività lirica hugoliana – anche se parla d'amore o se disquisisce pensosa sull'essere e sul nulla –, senza conoscere la condizione storica delle cose. Leggendo *Que nous avons le doute en nous* non potrà capire un io che in cerca delle verità di fede non discute di dogmi ma s'incammina a contemplare il mondo empirico, non potrà condividere il suo smarrimento antieroico né concepire l'assenza d'ogni punto di riferimento assoluto, senza tenere ben presente la realtà del non ancora prosciugato « flot noir des révolutions ».

6. Nella strofa appena citata, come sin dal primo verso della poesia («plaignez-nous, vous, douce et noble femme»), il poeta rimarca la distanza che separa *noi* dall'amica. A differenza dell'io-noi inquieto « comme un rameau dans l'air » (v. 12), Louise riesce a non essere scossa nella sua fede ottimista e nel suo stato d'animo di « calme sublime » (v. 39). Eppure, nata quando il secolo aveva

³²³ CC, *Prélude*, *ibid.*, p. 814. Il corsivo è mio.

³²⁴ Per la corrispondenza istituita fra individuo e situazione storica cfr. tra i tanti esempi, un verso del *Prélude* agli *Chants du crépuscule* : « Dans l'âme et dans la terre effrayant crépuscule ! », e più diffusa in prosa la *Préface* : « Tout aujourd'hui, dans les idées, comme dans les choses, dans la société comme dans l'individu, est à l'état de crépuscule. [...] c'est cette brume au dehors, cette incertitude au dedans ; [...] dans cette époque livrée à l'attente et à la transition... », OP I, p. 815, pp. 812.

cinque anni,³²⁵ il suo « berceau » e la sua vita appartenevano allo stesso mondo in burrasca « de nos jours » (v. 1). Se Louise riesce a mantenersi, come si legge anche in *Pensar, dudar*, nell'« immuable azur » della « calme raison », è infatti malgrado « le roulis de l'abîme et de l'immensité » (*Pensar, dudar*, vv. 84-94), la sua serenità rappresenta un'eccezione rispetto al turbinio dominante.

Ma nonostante l'aura di sublimità di Louise, la sottolineatura della sua eccezionalità nasconde un'ambivalenza. Suggerisce innanzitutto che la situazione del mondo inviterebbe a fare piuttosto il contrario ; ma non solo : l'incapacità dell'io a fare come lei, e il conseguente suo confondersi con gli altri, contiene una critica implicita verso le posizioni dell'amica. Se, da un lato, attraverso l'umiltà contrita il poeta riconosce la superiorità morale d'un atteggiamento assertivo, dall'altro, attraverso la rappresentazione di quel che succede a *l'homme de nos jours*, lui compreso, egli prende di fatto le distanze dalla fede imperturbabile proposta dalla sua « muse » (v. 9). Dal momento che i punti di riferimento non sono più legittimi e infallibili, l'eccezionalità di Louise rischia di mostrare un volto di relatività. L'incredulità pluralista presentata come maggioritaria, se non normale e fondata, è come se riducesse il valore e la portata della sua fede. La sua fede per quanto sublime è una soluzione fra tante, e oltretutto la più lontana dalla realtà : è proprio per questo che non soddisfa la ricerca di verità dell'io.

In *Pensar, dudar*, accade qualcosa di simile. La poesia contiene una lunga serie di versi dedicati a una figura ideale di « sage », che rappresenta allo stesso tempo un equivalente di Louise per purezza e serenità, e una proiezione possibile dell'io. Modello virtuoso, antesignano minore e pagano di Booz, il *sage* è definito « bon », « frère au malheureux », « père aux petits » : un « juste content » (vv. 29, 40, 60). È presentato, in linea coi precetti del topos d'origine prima oraziana poi settecentesca, come il perfetto rappresentante dell'uomo virtuoso che vive appartato dal tumulto umano. « Sa vie est simple, et fuit la ville qui bourdonne » verso « Les champs où tout guérit, les champs où tout pardonne » (vv. 41-2). Nella sua *retraite*

³²⁵ *VH I*, p. 513. Louise Bertin nata come il poeta « au tournant du siècle », di un anno solo più giovane di Sainte-Beuve, « pr[it] le relais de Sainte-Beuve » come amica coetanea di Victor, « et peut-être même peu à peu dans l'esprit de Victor Hugo qui », come si può constatare nella corrispondenza fra i due amici, « ne manquerait jamais de lui rappeler qu'elle était comme une sœur pour lui et comme une mère pour ses enfants, celui de l'infidèle Adèle », *ibid.*

il saggio conduce una vita regolare e minima, tanto lontana dal movimento della storia quanto lo sono i modelli eroici di virtù con cui intrattiene un dialogo studioso:

Quelque ancien livre grec où revivent sereins
Les vieux héros d'Athènes et de Lacédémone. (vv. 44-45)

Tuttavia, così come in *Que nous avons...* la calma sublime di Louise si era rivelata impraticabile per l'io, qui il modello del saggio, benché degno « du temps d'Aurèle ou d'Adrien » (v. 35), gli si rivela altrettanto inservibile, perché già di per sé scisso e mal certo. Infatti, alla fine della giornata perfino il giusto esita e barcolla: « Lui, ce cœur sans désirs, sans fautes et sans peines [...] Il pense, il rêve, il doute... — O ténèbres humaines ! » (vv. 61-62). Alla denuncia del dubbio dell'uomo giusto seguono poi i versi in cui la fede viene rimpiainta non solo a consolazione dell'infelicità ma anche come risposta alla paura della morte : « La foi [...] / Ce mot d'espoir écrit sur la dernière page » (vv. 80-81).

In altri termini, la probità di vita del saggio non arriva a bastare laicamente a se stessa, e questi non ha a disposizione la religione. L'al di là strutturato della tradizione ha infatti perso di plausibilità, è diventato *superstizione*. Come si legge qualche verso più avanti – e in molti passi fra i più intensi dell'*avant l'exil* – per l'uomo ogni rimando escatologico si tinge ormai di oscurità e angoscia di spossessamento :

Tout se voile à ses yeux sous un nuage austère.
Et l'âme du mourant s'en va dans le mystère ! » (vv. 177-78).

In *À Villequier* il poeta evocherà la « nuit d'un mystère effrayant », ³²⁶ annunciando le oscurità abissali dell'ultimo libro della raccolta : *Au bord de l'infini*.

Anche per « ce cœur sans fautes » (v. 61) il dubbio sopravviene con

³²⁶ Riprendo i termini di un verso di *À Villequier*, C, IV, XV, OP II, p. 659.

l'oscurità, quando « il rentre à sa chambre » (v. 59) ; anche per lui dunque, come per tutti, l'oscurità è pervasiva e si fa condizione interiore : « la nuit, à l'heure où lentement / La brume monte au cœur ainsi qu'au firmament » (vv. 23-4). Anche « ce cœur sans désirs » (v. 61) ha bisogno d'una conferma trascendente benché, secondo il modello della *retraite philosophique*, l'aderenza equilibrata ai principi eterni della morale, in armonia con l'autenticità campestre o le geometrie cosmiche, dovrebbe, al contrario, costituire di per sé la garanzia d'un valore trascendentale della sua vita d'individuo. Il suo dubitare prova che neppure per « ce juste content » è possibile astrarsi dalla storia. Proprio il suo distacco dalle competizioni della « ville » contiene il rischio che la sua eccellenza morale non venga ripagata da nessun tipo di primato. L'imperativo individualistico, di cui Napoleone era il modello sempre presupposto, ad avere un primato storico, a primeggiare fra gli altri, a cambiare il mondo a propria immagine, è diventato troppo forte perché la vita ritirata possa bastare all'uomo giusto, e perché il modello di vita del saggio possa bastare all'io :

Il est beau, conquérant, législateur, prophète,
De marcher dépassant les hommes de la tête ;
D'être en la nuit de tous un éclatant flambeau

De ne point faire un pas qui n'ait trace en l'histoire.

*(Les Feuilles d'automne, XIII).*³²⁷

E se la vita fuori dalla competizione non basta a se stessa, ecco che la fuga dalla storia rischia di diventare, come abbiamo già visto per la serenità di Louise, relatività e marginalità infeconda. Così, adesso che non c'è più un al di là di redistribuzione definita dei meriti, che dia un ordine di giustizia alla vita di quaggiù, la paura della morte denuncia la mancanza di autosufficienza d'una vita virtuosa e fuori dalla storia. L'inquietudine del saggio rivela i limiti della sua contentezza d'uomo giusto, lo riassimila al resto degli uomini preda dell'ansia del presente, lo rigetta fatalmente dagli « champs » idillici verso l'attualità caotica ma

³²⁷ *FA*, XIII, *C'est une chose grande...*, *ibid.* p. 747. Il corsivo è mio.

decisiva della « ville qui bourdonne ».

7. La distanza che separa il poeta dalla « noble femme », il vacillare serale del saggio, rispecchiano la crisi interna all'io.

Alla base dell'umanesimo moderno che Hugo eredita dai Lumi risiedono alcuni principi che permangono, e restano imperativi, anche attraverso il « ritorno a metà verso la religione », come Bénichou, l'abbiamo visto, definisce il deismo ibrido della religione romantica. Nonostante le più articolate e nostalgiche congetture ultramondane, la vita individuale è sentita come essenzialmente irripetibile ; all'irripetibilità della vita è legato il diritto inalienabile a una vita felice qui e ora. La fiducia nella conseguibilità terrena della felicità muove dalla fiducia nella bontà dell'espressione di sé.

Messo in crisi dall'infelicità, l'io cerca il senso in quella che dopo la critica illuministica della religione rivelata è considerata, almeno poeticamente, la principale fonte di trascendenza : il significato simbolico del mondo, inteso soprattutto come corrispondenza ideale fra le armonie divine del creato e la purezza dell'anima. La percezione di armonie ideali nelle cose dovrebbe fornire la garanzia, politica in senso lato, che l'accordo edenico fra interiorità individuale e mondo sia rappresentativo, e faccia parte, di un ordine immanente e universale. Nel mondo senza Scrittura, il simbolismo delle cose terrene è concepito come la rivelazione empirica d'una trascendenza laica, una forma di rivelazione cioè che soddisfa l'esigenza della ragione che i nuovi principi universali siano confermati da segni evidenti di applicabilità qui e ora. Ecco però che per l'io anche le armonie idilliche si rivelano non più esaustive.

Nella terza strofa, quella che inaugura la ricerca, il poeta già « morose et pensif dès la veille » si sveglia insonne « Même avant les oiseaux, même avant les enfants » (vv. 14-16) : prima cioè che le creature considerate immagine per eccellenza, sul piano naturale e su quello umano, di innocenza vitale e gioiosa forniscano la prova quotidiana dell'esistenza effettiva anche se parziale d'un ordine

ideale. La sua attenzione preoccupata di disarmonia va piuttosto al messaggio indistinto, « parole obscure », si dice altrove,³²⁸ del « murmure des vents » (v. 13). Nella strofa successiva, la quarta, non solo « la valle » è da intendere come spesso velata di « brume » (poco prima le « front » dell'io era « couvert d'ombres », v. 11), ma, al momento del rasserenamento, neppure la più ricorrente delle armonie terrene e divine della poesia hugoliana, quella tra fiori e stelle, appaga l'ansia di verità dell'io. Nella valle, luogo tipico di *retraite* espansiva, il poeta contempla « Et le tapis de fleurs et le plafond d'étoiles », ma senza trovar quiete ; viene rimandato di continuo, « tour à tour », dall'alto in basso e dal basso in alto. Non c'è « spettacolo » che per l'io abbia una credibilità plenaria e sia quindi « rassicurante ».³²⁹

La sofferenza cui il poeta allude come a un carattere definitorio dell'esistenza, relativizza la validità dell'armonia idillica come modello cosmico-storico. Sulla natura idillica è passato – e persiste nello « choc des passions contraires » come si diceva in *Ce qui se passait aux Feuillantines* – « le flot noir de révolutions » : « Le chant de la nature » coesiste in un « fatal hymen » col « cri du genre humain » (*Les Feuilles d'automne*, V). Come in *Que nous avons...*, ovunque nella poesia di Hugo, allo smarrimento si unisce un più o meno sopito scandalo. La percezione delle armonie cosmiche può diventare persino beffarda per l'uomo infelice :

La nature grande et touchante,
 La nature qui vous enchante,
 Blesse mes regards attristés. (*Les Chants du crépuscule*)³³⁰

Et l'éternelle harmonie
 Pèse comme une ironie
 Sur tout ce tumulte humain. (*Les Voix intérieures*)³³¹

³²⁸ CC, XX, *L'aurore s'allume...*, : « Je cherche, ô nature, / La parole obscure / Que le vent murmure », *OP I*, p. 871.

³²⁹ Riprendo la nota formula che dà il titolo a una poesia de *Les Rayons et les ombres*, che ho già citato nel primo capitolo ; parlo di *Spectacle rassurant*, la XVII poesia della raccolta, esemplare per il suo ottimismo, al punto che fu anche parodiata. Inizia con « Toute est joie et lumière » e si conclude col verso che abbiamo citato a proposito del grottesco gioioso, sereno e sorridente dei bambini : « Homme ! ne crains rien ! la nature / Sait le grand secret, et sourit », *OP I*, pp. 1062-63.

³³⁰ CC, XXVI, *À Mademoiselle J.*, *ibid.* pp. 881-82.

Viene naturalmente da pensare all'impassibilità della natura in *Tristesse d'Olympio*. La disarmonia che domina tutta la poesia orienta da subito persino l'incipit :

Les champs *n'étaient point* noirs, les cieux *n'étaient pas* mornes ;
Non, le jour rayonnait dans un azur sans bornes
Sur la terre étendu...³³²

Prima di essere affermata, la serenità illimitata della natura viene evocata attraverso tre negazioni. Tramite questo espediente stilistico il poeta enfatizza la non corrispondenza tra la realtà triste del soggetto e quella armonia delle cose nella quale la classe media continuava a proiettare la sua buona novella.

Il punto di svolta di *Que nous avons le doute en nous*, al centro perfetto della poesia, è determinato proprio dal turbamento dell'idillio. Il poeta inizia a rispondere alle domande immaginarie dell'amica (« Si vous me demandez... Je vous dirai... », vv. 9 e 21), e subito dopo avere evocato la corrispondenza fra stelle e fiori denuncia la presenza spettrale del dubbio. Ecco che nell'incertezza dell'io è come se la valle fiorita vedesse di nuovo le sue armonie ricoprirsi di « voiles », diventando « bois sombre ». Anche se il diaframma è spostato all'interno dell'io, resta che il messaggio della natura non ha abbastanza forza per squarciare il velo. La superiorità divina della natura si oscura al punto che è come se l'armonia del creato arrivasse di fatto a equivalere alla disarmonia metropolitana. L' « errer » nel « bois sombre » dell'io irresoluto « emmené » dal dubbio, prefigura il « marcher au hasard » del soggetto anonimo nella città notturna.

8. Il difetto che accomuna il modello di Louise, quello del *sage* e la

³³¹ *VOIX*, XVII, *Soirée en mer*, *ibid.*, p. 974.

³³² *RO*, XXXIV, *ibid.*, p. 1093. Il corsivo è mio.

situazione critica dell'io, è il sintomo di una contraddizione primaria. Direi che attraverso l'inquietudine disarmonica di *Que nous avons...*, si esprime la tensione irrisolta che innerva l'universo lirico hugoliano, una sorta di circolo vizioso. Nel mondo laicizzato cui Hugo appartiene e di cui ci parla, la realtà della vita di quaggiù è considerata, a dispetto di qualsiasi regressione confessionale, la sede tangibile e il solo luogo di verifica dei valori umani, ma si rivela al tempo stesso l'ostacolo primo alla realizzazione piena e felice dell'individuo. La realtà, la forza delle cose dietro cui è postulata celarsi l'autorità divina si rivela essere sistematicamente in contrasto con le aspettative di felicità del soggetto.

Ho mostrato nella prima parte di questo capitolo che nella frattura tra l'autorità trascendente e il soggetto limitato, il poeta propone un'identificazione, trasgressiva e progressiva, nella spinta vitale dal basso. L'abbiamo potuto constatare in maniera più esplicita in *Pensar, dudar*, e in maniera più altalenante, problematica e sotterranea in *Que nous avons le doute en nous* (si pensi alla strofa del mendicante). Ma alla fine della prima parte e nella transizione della seconda, avevo anche annunciato la presenza di una contraddizione interna che complica e arricchisce il tessuto figurale dei testi. Parlavo dello scontro tragico fra due forze che oltre ad essere di pari dignità dovrebbero in teoria legittimarsi a vicenda.

9. Quando nella prima parte mi sono soffermato sulla costante delle immagini di diaframma, ho trascurato intenzionalmente un'occorrenza importante. Che è contenuta nella strofa successiva a quella del mendicante e della porta chiusa:

Le doute ! mot funèbre et qu'en lettres de flammes
Je vois écrit partout, dans l'aube, dans l'éclair,
Dans l'azur de ce ciel, mystérieux et clair,
Transparent pour les yeux, impénétrables aux âmes ! (vv. 34-37)

Negli ultimi due versi, l'immagine d'un cielo tanto chiaro da essere

inaccessibile, e tanto inaccessibile da trasformare la trasparenza in mistero se non in vuoto, conferisce vastità metafisica alla comparazione immediatamente precedente fra l'io in crisi e il miserabile escluso. Se la comparazione fra due diverse marginalità, una metafisica e l'altra sociale, aveva svelato la centralità tematica della dialettica fra pretese vitali ed emarginazione, questa immagine del cielo costituisce un giro di vite ulteriore. In essa è ancora più evidente che le due entità tra cui si frappone una barriera fatale hanno pari dignità. Mentre fra il miserabile e il « qualcuno » persistevano, malgrado la parità umanistico-creaturale, differenze quasi di natura, qui, fra le « anime » e « l'azzurro » dovrebbe esistere corrispondenza senza filtri di sorta, in quanto entrambi di natura divina : il postulato del carattere divino dell'anima non fa che rendere l'espressione della disarmonia ancora più audace che nel paragone col miserabile.

In questa strofa inoltre, l'audacia modernista dell'espressione di uno stato d'animo tanto dissonante, corrisponde anche ad audacia di linguaggio : il poeta rinnova dall'interno e oltrepassa le corrispondenze simboliche tradizionali. Lo si poteva intuire già nell'insoddisfazione dell'io di fronte alla corrispondenza terrena e celeste dei fiori e delle stelle (vv. 19-20). Nel « ciel mystérieux et clair » il poeta manda in corto circuito l'equivalenza tradizionale fra chiarezza e comunicabilità. Né porte chiuse, veli, nebbia, né ombra od oscurità : è la « transparence » idillica del cielo, in cui dovrebbe specchiarsi e rifondersi l'anima, a costituire l'ostacolo. Peraltro, nell'ultimo verso bipartito antitetico, il rovesciamento a chiasmo della dualità tradizionale ha un effetto di rincaro sullo scandalo razionale dell'io : secondo tradizione, di lontana origine platonica,³³³ il cielo dovrebbe essere scuro all'occhio carnale e trasparente a quello dell'anima, invece, inspiegabilmente, esso è « trasparente per gli occhi e impenetrabile alle anime ».

10. La problematizzazione delle corrispondenze simboliche è uno degli aspetti di maggiore innovazione, che, già presente negli esperimenti degli anni

³³³ Sulla storia e sul significato attraverso le diverse epoche della metafora dell'occhio dell'anima vedi P. TORTONESE, *L'Œil de Platon et le regard romantique*, Paris, Kimé, 2007.

Venti, subisce un ulteriore approfondimento proprio a metà degli anni Trenta, costituendo il principale aspetto di innovazione stilistica dei canti dell' « effrayant crépuscule ». Come il poeta ribadisce lungo tutto il programmatico *Prélude* agli *Chants*, i segni del simbolismo universale perdono di univocità, uno stesso segno diventa interpretabile secondo significati opposti e inconciliabili ; la visione del poeta si riempie di « à demi » e di « tout s'y mêle », tutto si fa misterioso a forza di contrasti, alternanze, compresenze indecise.³³⁴ In questo senso la strofa del cielo è particolarmente rappresentativa della parola hugoliana intorno al 1835. In essa, l'alternarsi dell'armonia de « l'aube » e delle punizioni de « l'éclair » al secondo verso, e l'inespressività indifferente del sereno nei due versi successivi, si valgono e concorrono insieme a incidere « en lettres de flammes » il « mot funèbre » del dubbio.

Ciò non toglie però che nei due versi in questione, forse più che in ogni altro passo della poesia, si riconosca l'annuncio di versi e fasi ancora a venire. « L'azur [...] mystérieux et clair » è, quasi letteralmente, lo stesso di un passo fra i più celebri delle *Contemplations* :

Dans vos cieux, au delà de la sphère des nues,
 Au fond de cet *azur immobile et dormant*,
 Peut-être faites-vous des choses inconnues
 Où la douleur de l'homme entre comme élément.³³⁵

Si tratta naturalmente di una delle apostrofi che il poeta rivolge a Dio, quattro anni dopo la morte di Léopoldine.³³⁶

È chiaro che fra i due versi di *Que nous avons le doute en nous* e quelli di *À Villequier*, esistano differenze, non solo di valore estetico. Nei versi del 1835 la frattura tra soggetto e legge, che si concretizza nel diaframma del cielo, resta una

³³⁴ *CC, Prélude, OP I*, pp. 813, 815, 813-16.

³³⁵ *C, IV, XV, OP II*, p. 660. Il corsivo è mio.

³³⁶ Mi riferisco alla data dell'edizione : 4 settembre 1847 ; anche se a giudicare dal manoscritto, secondo l'interpretazione di Journet e Robert, la poesia fu scritta quasi per intero (compresa la strofa citata) nell'ottobre del 1846 ; per i vari progetti di titolo e datazione fittizia ricostruibili a partire dal manoscritto, vedi *OP II*, pp. 1549-51 e 1554.

frattura aperta, nell'assenza di una possibilità di ricomposizione. Si pensi alla struttura antitetica e dualista dell'ultimo alessandrino della strofa. La disarmonia crepuscolare di *Que nous avons...* si presenta essenzialmente come scissione, indecisione attendista, ripiegamento irrisolto. Nei versi di *À Villequier*, l'espressione dello scandalo per l'innaturalità della morte infantile, presuppone invece la volontà di assumere la realtà scandalosa quale manifestazione di « lois immenses »³³⁷; la protesta contro l'autore di tutto contiene in sé il desiderio di ricomporre la frattura, di postulare ad ogni costo un senso, la presenza anche se oscura di una giustizia. E più alto è il senso di mistero abissale più è forte la necessità di postulare un'autorità superiore.

Nella poesia delle *Contemplations*, il *mélange* di valore e disvalore, non è inteso quale compresenza di realtà distinte e inconciliabili, come a metà anni Trenta; è piuttosto coesistenza insolubile dei contrari. L'antitesi scissa tende ormai verso l'ossimoro, a cui il poeta ricorrerà sistematicamente, della luminosità oscura e dell'oscurità luminosa: quel « mariage obscur [qui] sans cesse se consomme / De l'ombre avec le jour »³³⁸ su cui il poeta costruirà la sua metafisica visionaria durante il primo decennio d'esilio. Qualche verso dopo la strofa citata, troviamo un'immagine sublime in cui la verità è mostrata ossimoricamente, in un'altra immagine di cielo, nella « sérénité sombre / Des constellations »³³⁹.

Queste differenze tra il testo del 1835 e quello pubblicato durante l'esilio, restano tuttavia differenze più d'intensità che sostanziali. La necessità primaria di continuare a postulare un Dio attivo e una giustizia trascendente, costituisce già un ingrediente basilare anche della religiosità che anima le poesie del dubbio. In *Que*

³³⁷ Così si legge due strofe dopo quella citata: « Nos destins ténébreux vont sous des lois immenses / Que rien ne déconcerte... », *ibid.*, p. 660.

³³⁸ C, VI, VI, *Pleurs dans la nuit*, *ibid.*, p. 730.

³³⁹ Si pensi anche al verso « Un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit » di *Ce que dit la bouche d'ombre*, C, VI, XXVI, *ibid.*, p. 806. In *À Villequier*, la 'formula astrale' è posta, quale definizione ossimorica della verità, ad approdo d'un movimento iniziato proprio con il dubbio: « Considérez qu'on doute, ô mon Dieu ! quand on souffre, / Que l'œil qui pleure trop finit par s'aveugler, / [...] / Et qu'il ne se peut pas que l'homme, lorsqu'il sombre / Dans les afflictions, / Ait présente à l'esprit la sérénité sombre / Des constellations ! », *ibid.*, p. 660. Non a caso, è molto probabile che, sostengono Journet e Robert sulla base del manoscritto, questo movimento di due strofe che dal dubbio porta al denso quanto audace ossimoro sia stato aggiunto a margine del testo del 1846 durante i primi anni dell'esilio, presumibilmente, come suggerisce la grafia simile a quella del manoscritto di *Magnitudo parvi*, nel gennaio 1855, *ibid.*, pp. 1549-50.

nous avons le doute en nous, è proprio il bisogno profondo di contare su un punto di riferimento indiscutibile a rendere tanto più tragica la scissione dell'io errante. E abbiamo visto che *Pensar, dudar* si conclude con « Puisque Dieu l'a voulu, c'est qu'ainsi tout est mieux ».

11. Nell'analisi della strofa di *À Villequier*, sul dolore come elemento di elaborazioni divine, mi sono astenuto dal sottolineare un dato essenziale che in quella singola strofa non è evidente quanto in tutto il resto della poesia. Nel tentativo di risanamento della frattura con Dio, la postulazione della presenza d'una ratio divina è inscindibile dalla sottomissione umile del soggetto. Ora, come dicevo nella seconda parte di questo capitolo, *À Villequier* è l'esempio hugoliano più alto di poesia ispirata al libro di Giobbe : il poeta ci ripresenta il dramma d'un soggetto che, esasperato dal dolore, ha un moto di ribellione contro Dio ma poi si sottomette con umiltà alla sua incommensurabile giustizia (« Je me courbe à vos pieds devant vos cieux ouverts »).³⁴⁰ Direi però che attraverso la dinamica giobbiana di rivolta e sottomissione Hugo trova modo di esprimere una dinamica tutta propria al suo universo, e, anzi, che sia proprio questa surdeterminazione che, nelle riprese hugoliane, dà vita nuova al dramma biblico. Il dato tematico del modello biblico che Hugo rivalorizza proiettandolo in *À Villequier* è quello secondo cui postulare la presenza d'una giustizia divina significa accettare l'ipotesi che la mortificazione di sé, sentita come scandalosamente arbitraria da un soggetto che si rivendica uomo giusto, abbia invece un senso.

Il problema del senso della sofferenza attraversa tutta la poesia hugoliana, e oltre a Giobbe, in cui Dio mette alla prova il giusto, l'altro modello è naturalmente Gesù Cristo, in cui il dolore è giustificato quale espiazione. Nell'*Espoir en Dieu* degli *Chants du crépuscule* si trova in proposito un verso esemplare per chiarezza, dove l'io rassicura l'amata e la incoraggia a credere : « Nos fautes, mon pauvre ange, ont causé nos souffrances »³⁴¹. Di fronte al dolore il richiamo al sacrificio di

³⁴⁰ *OP* II, p. 661.

³⁴¹ *CC*, XXX, *ibid.*, p. 889.

Cristo è più o meno esplicitamente sempre in questione : « Puisqu'un Dieu saigne au Calvaire, / Ne nous plaignons pas », ³⁴² dirà l'io all'amata qualche anno dopo. In esilio, fra le innumerevoli esplicitazioni di un senso espiatorio del male, il padre di Léopoldine dirà alla stessa Juliette, che in lutto come madre condivide con lui la più ingiusta delle pene :

Pensifs, nous expions pour nous-mêmes ou pour d'autres ;
Notre chair doit saigner, nos yeux doivent pleurer . ³⁴³

Diversamente dal caso di *Pensar, dudar* dove la rassegnazione finale testimonia della presenza implicita del modello biblico, in *Que nous avons le doute en nous*, il rapporto profondo che imparenta la poesia alle riscritture giobbiane è meno evidente. In essa non solo non c'è sottomissione, ma Dio non è neanche nominato, e alla fine la poesia resta in sospeso, in assenza di fede, « en attendant le jour » (v. 52). Ma ciò che accomuna la religiosità incerta di *Que nous avons...*, alla conciliazione fideistica di *Pensar, dudar* e, ancora oltre, all'assertività misteriosa di *À Villequier*, è il senso del peccato. Quel senso d'imperfezione colpevole che determina sin dal primo verso la posizione del poeta in rapporto all'amica ; e che dà luogo alla contrizione attraverso cui il poeta filtra, e smorza, la rivendicazione dal basso.

Nella prima parte, avevamo tacciato di inautentico ed esteriore tale atteggiamento d'eredità confessionale, in favore di un'interpretazione romantico-rivendicativa della poesia. La rimotivazione del dramma giobbiano in *À Villequier* ci suggerisce come il retaggio religioso degli anni Trenta risponda invece a dinamiche profonde, e quanto quella lettura fosse, benché plausibile, unilaterale. Se guardiamo alla religiosità incerta di *Que nous avons...* tenendo più in considerazione l'esigenza di non rinunciare alla presenza di un'autorità superiore, essa ci apparirà sotto una luce diversa.

³⁴² RO, XXX, *ibid.*, p. 1090.

³⁴³ C, VI, VIII, *Claire*, OP II, p. 752.

12. Ricapitolando. La barriera che si frappone tra il desiderio intellettuale dell'io e la verità simbolica delle cose evoca una carenza comunicativa. L'identificazione col moto umano dell'io comporta che il difetto venga proiettato dall'osservatore sulla fonte di verità : l'idillio non basta, per le aspettative conoscitive dell'io è *insufficiente* perché troppo distante dall'andamento evidente delle cose. Visto che il piano conoscitivo rimanda al piano esistenziale, ciò equivale a dire che i principi che l'armonia del creato è reputata simboleggiare, quei principi umanistico-armoniosi su cui dovrebbe fondarsi la felicità individuale, sono sentiti come insufficienti : non bastano né a garantire la felicità nell'immediato, né a garantire una forma plausibile di risarcimento a quella che è sentita dall'io come un'ingiustizia : l'esistenza come « cuore che piange », la presenza del dolore come « elemento » della condizione umana.

C'è poi qualcosa in più. Nella poesia storicamente pregnante di Hugo, non solo il piano conoscitivo rimanda a quello esistenziale, ma tutto viene proiettato in una dimensione storica. Penso naturalmente alle due strofe consecutive dove si parla delle « révolutions » e della « religion de nos pères ». La ricerca della verità, dell'armonia fra l'interiorità e la legge, corrisponde alla ricerca di un ordine storico fondato, e stabile, in cui l'io possa agire legittimamente, realizzarsi e incidere sul mondo secondo un fine sovraindividuale. Ma l'io nella realtà si trova a disposizione modelli che, benché alternativi, sente come altrettanto inservibili : perché entrambi non unanimi, limitati, esclusivi, viziati cioè di quella faziosità che per il poeta è causa d'ogni frattura, originatrice di caos. Di fatto, sono i due estremi in mezzo a cui si trova stretta la nuova monarchia uscita da una rivoluzione.

Da una parte, il modello liberale e repubblicano, che promuove la sollevazione popolare, rischia di approdare solo allo scontro violento e al fratricidio nazionale. Nella prima metà degli anni Trenta, la monarchia di luglio è ancora insidiata da violente tensioni sociali :

Temps de deuil où l'émeute en fureur sort de tout !

Où le peuple devient difforme tout à coup ! (*Les Chants du crépuscule*)³⁴⁴

Tale atmosfera di contrapposizioni violente si riflette nell'incertezza scissa di tutti gli *Chants*, e segna profondamente Hugo (nei *Misérables* racconterà i disordini del 1832). Nell'opzione rivoluzionaria l'io vede lo spettro dell'anarchia, teme il « côté monstrueux des révolutions », ³⁴⁵ che la libertà si faccia tirannia, come la Rivoluzione si era trasformata nel « flot noir » del Terrore.

Dall'altra parte, la religione « de nos pères » richiama un modello opposto ma altrettanto dannoso. La religione tradizionale, quella che, in nostalgia di antico regime, l'io rimpiange in quanto legge assoluta che dà fondamento all'eroismo nobile e alla piena autorità della monarchia, nei tempi nuovi rischia invece di essere superstizione indegna, conservazione anacronistica, immobilismo liberticida. Del resto, era stato proprio il degenerare in estremismo meramente partitico, soprattutto con l'ascesa al trono di Carlo X, d'una Restaurazione prima intesa come instaurazione d'un ordine legittimo e d'armonia nazionale, a spingere il giovane poeta legitimista verso posizioni liberali.

In *Le Monde et le siècle*, una poesia importante de *Les Rayons et les ombres*, l'inservibilità speculare dei due modelli storici è esplicitata ancora di più, e il poeta istituisce apertamente il confronto fra le due opzioni e il modello armonioso del creato. La poesia consiste in un'invocazione interrogativa a Dio : « Que faites-vous Seigneur ? à quoi sert votre ouvrage ? », il cui senso è : perché la promessa insita nell'armonia del creato se poi essa non corrisponde a un modello storico armonioso e quindi pienamente legittimo del mondo ?

À quoi bon parfumer, chauffer, nourrir et luire,
Tout aimer, et, Dieu bon ! incessamment traduire,
Pour l'œil intérieur comme pour l'œil charnel,
L'éternelle pensée en spectacle éternel ?
[...]
Si c'est pour que ce temps fasse, en son morne ennui,

³⁴⁴ *CC*, XV, *Conseil*, OPI, p. 863.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 862.

De l'opprimé d'hier l'oppresser d'aujourd'hui ;
Pour qu'on s'entre-déchire à propos de cent rêves ;
Pour que le peuple, foule où dorment *tant de sèves*,
Aussi bien que les rois, – grave et haute leçon ! –
Ait la brutalité pour dernière raison,
Et réponde, troupeau qu'on tue et qu'on lapide,
À l'aveugle boulet par le pavé stupide !
Pour que tout soit tyran, même la liberté !

La religione tradizionale, come dicevamo a proposito della « religion de nos pères », rientra nel quadro della fazione aristocratico-conservatrice : il suo tradizionalismo irrazionale è messo sullo stesso piano dell'onore aristocratico degenerato in faziosità mediocre di partito, e dell'ottusità dei re che, come se la storia non esistesse, si credono ancora di diritto divino :

Si c'est pour que l'honneur des anciens *gentilshommes*,
Par eux-mêmes amené dans l'ornière où nous sommes,
Aux projets des *partis* s'attelle tristement ;
Si c'est pour qu'à sa haine on ajoute un serment
Comme à son vieux poignard on remet une lame ;
Si c'est pour que le *prince*, homme né d'une femme,
Né pour briller bien vite et pour vivre bien peu,
S' imagine être roi comme vous êtes Dieu !
[...]
Si c'est pour que le *prêtre*, infirme et triste apôtre,
Marche avec ses deux yeux, ouvrant l'un, fermant l'autre,
Insulte à la nature au nom du verbe écrit ...³⁴⁶

In definitiva, se sul piano conoscitivo ed esistenziale la verità dell'idillio si era rivelata minata di relatività, qualcosa di analogo avviene sul piano storico : i principi progressivi usciti dai Lumi, che all'epoca venivano riuniti sotto la parola libertà, non sono sufficienti a fondare un'autorità storica indiscussa perché armoniosa, cioè giusta per tutti. Da quando la Rivoluzione li ha decretati come imperativi universali, anziché dare luogo a un nuovo regime legittimo, d'unità nazionale e felicità trasversale, sembrano avere decretato esclusivamente la

³⁴⁶ RO, VII, *Le Monde et le siècle*, OP I, pp. 1047-48. Il corsivo è mio.

relatività di ogni autorità (« ce siècle où la loi tombe en cendre »),³⁴⁷ sembrano avere dato luogo a un pluralismo che è piuttosto contrapposizione, contrasto violento fra l'alto e il basso, instabilità, disordine.

L'ordine delle « retraites » dove, « la création est sans haine » e non c'è « obstacle » né « chaîne »,³⁴⁸ il « monde fraternel » della « creation pure »,³⁴⁹ nella storia è la disarmonia delle capitali della modernità :

Dans les brumeuses capitales,
N'entends-tu pas avec effroi,
Comme deux puissances fatales,
Se heurter le peuple et le roi ?³⁵⁰

13. Invalidare i principi dell'idillio come relativi conduce però a un vicolo cieco. Il vicolo cieco consiste nel fatto che tali principi che l'io contesta sono gli stessi su cui si fonda il nuovo valore vitale attribuito alla spinta dal basso : è come se col protestare l'io minasse le fondamenta della sua stessa pretesa umana di felicità e giustizia. Il poeta si trova di fronte a una contraddizione assiologica che è anche ontologica, che a mio avviso è alla base della misteriosa problematicità, permeata di scandalo, che attraversa, più o meno sotterraneamente, tutta la poesia hugoliana. I valori da cui l'io si sente tradito, di cui constata e denuncia la relatività, non sono valori ormai estranei, perenti o indegni, sono i medesimi che postulano la dignità dell'essere umano e il diritto all'espressione di sé, i medesimi su cui si basa la sua rivendicazione : l'autorità contro cui il soggetto si rivolta non è estranea ai valori del soggetto, ma è un'autorità da cui il soggetto è intimamente dipendente.

La via d'uscita a questo vicolo cieco è postulare un Dio che oltre a garantire la validità dei valori umanistici, garantisca della presenza di una giustizia, anche se insondabile, all'ingiustizia reale ; e, complementariamente, giustificare il dolore

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 1047.

³⁴⁸ *RO*, I, *Fonction du poète, ibid.*, p. 1024.

³⁴⁹ *CC*, XX, *L'aurore s'allume...*, p. 872.

³⁵⁰ *RO*, I, *Fonction du poète, ibid.*, p. 1023.

come espiazione di qualcosa. In *Que nous avons le doute en nous* la frattura tra l'io e Dio rimane insanata, e l'azione dell'io resta paralizzata nella scissione : la seconda metà della poesia, in cui l'identificazione con l'io è più forte, approda soltanto allo smarrimento. Ma nel senso esibito del peccato è già insita la ricerca d'una via d'uscita.

Le due strofe sulle « rivoluzioni » e sulla « religione dei padri » possono essere lette sia dalla prospettiva dell' « io » individuale, come abbiamo fatto, e cioè : io individuo che voglio esprimermi al di sopra di me ho solo modelli di realizzazione parziali che non hanno autorità di Legge e che danno vita a un mondo fratturato e ingiusto. Ma possono essere lette anche dalla prospettiva del « noi » collettivo : noi uomini siamo incapaci di instaurare storicamente la giustizia, la nostra azione di creature imperfette tradisce la legge divina e scade irrimediabilmente in abuso. Da notare che la stessa metafora del rettile è utilizzata sia per lo spirito razionalistico che per la religiosità anacronistica : « Un serpent est visible en la source de l'eau » (v. 3), « Les superstitions, ces hideuses vipères » (v. 41).

La contrizione sulla base di una presunta dualità, in cui riconosciamo le stesse dinamiche interne alla sottomissione giobbiana, è una soluzione instabile, svuotata del suo senso confessionale, ma risulta di fatto come profondamente rimotivata, fino a rappresentare nodi figurati dell'immaginario del poeta. Il valore del sacrificio che attraversa tutta l'opera hugoliana, costituisce l'altra faccia della fatale e abissale insondabilità divina. Esso conduce a suo modo al vicolo cieco dell'ambivalenza interna al rapporto fra soggetto e autorità, in cui la poesia hugoliana s'imbatte ossessivamente.³⁵¹

³⁵¹ Cfr. per quel che riguarda l'universo teatrale l'interpretazione illuminante della mostruosità di Triboulet, del « circolo vizioso » e della necessità di una « *legittimazione esterna* » – questioni profondamente imparentate con quelle di cui sto parlando – cui essa è riconducibile, il saggio di G. IOTTI, *Le metamorfosi di Triboulet*, in *Il senso del nonsenso : scritti in memoria di Lynn Salkin Sbiroli*, a cura di M. Streiff Moretti, M. Revol Cappelletti, O. Martinez, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 295-312 : « La pendolarità di Triboulet fra due posizioni inconciliabili, a cavallo di due spazi scenograficamente – e assiologicamente – alternativi, ci riporta al carattere mostruoso degli eroi hugoliani, e al circolo vizioso a cui essi sono condannati. Solo il riconoscimento della doppia natura da parte dell'Altro può mettere fine alla solitudine dell'eroe, all'emarginazione del mostro ; ma l'aspirazione al riconoscimento innesca il movimento verso l'autodistruzione. Dietro questa condizione impossibile dell'eroe si scorge tutta l'ambiguità di cui

Nel senso del peccato, nella necessità del dolore, piuttosto che l'idea tradizionale dell'espiazione di una carnalità impura, dobbiamo leggere la trasfigurazione letteraria d'una contraddizione tutta moderna : esprimendo se stesso il soggetto rischia irrimediabilmente di essere abusivo ; il diritto euforico all'espressione di sé si rivela inscindibile da un'oscura necessità di limitazione. Come se l'eroismo moderno della spinta dal basso implicasse una frattura dolorosa, e comportasse angosciosamente al suo interno la necessità di un contrappeso, una qualche limitazione espiatoria a legittimazione d'una relatività irrimediabile.

Se da una parte riconosciamo il valore fondante del mito storico della Rivoluzione e del Terrore, dall'altro constatiamo di non essere poi così lontani dalla favola de *L'Enfant et la corde* del poeta tredicenne.

Triboulet non manca. Nessun dubbio sul fatto che egli sia un personaggio prevalentemente positivo, portatore di valori proposti all'identificazione dello spettatore quali la paternità e il riscatto sociale. Ma come negare che l'amore paterno del buffone è colpevolmente egoistico, distruttivamente idealizzato, e come tale « antisociale » ? La sua vendetta intrisa di invidia verso colui che ne è l'impossibile oggetto ? D'altra parte l'unico gesto d'amore unicamente rivolto in direzione dell'Altro presente nel testo – il sacrificio di Blanche – è, di nuovo, un atto solipsistico, di autoannientamento, che resta ignoto al destinatario. Si voglia interpretare questo riconoscimento dell'Altro e dall'Altro in senso più politico o più psicologico resta che Hugo – salvo a risolverlo in maniera negativa – ha impostato con questa relazione il problema fondamentale del suo teatro : quello dell'aspirazione a una *legittimazione esterna* da parte di eroi che rimangono, contemporaneamente, estranei al mondo», p. 312.

CONCLUSIONI

ce terrible Hugo qui nous tient toujours dans sa griffe de Titan.

Théodore de Banville

L'ipotesi interpretativa di questo studio incentrato sulla prima fase della produzione poetica di Victor Hugo è che, in essa, il sistema delle costanti d'immaginario sia riconducibile a un'opposizione ambivalente fra due classi di significato : classi che ho individuato nella classe dell'alto e in quella del basso. Tale chiave di lettura, nella mia ipotesi, va intesa come pertinente non solo per il piano tematico ma anche per quello stilistico. Come si capisce dal carattere gerarchico di una simile opposizione, ciò che è in questione è l'esercizio del potere, direi la legittimità del potere, questione centrale – come si sa – nella cultura europea del XIX secolo. Naturalmente quando parlo di potere non mi riferisco soltanto al piano politico e sociale. L'alto e il basso possono essere intesi nei sensi più svariati : fisico, morale, sociale, politico, estetico, ontologico. Il basso comprende tutto ciò che è portatore di una qualche inferiorità, laddove inferiorità significa soprattutto marginalità e autorità subita : significa cioè soggiacere a una forza sovrana. L'alto comprende a sua volta tutto ciò che è espressione di una qualche eccellenza, la quale determina una sovranità o una pretesa di sovranità.

L'opposizione « affettivamente non neutra »³⁵² fra le costanti dell'alto e del basso vale anche per ogni altra costante da esse dipendente presa

³⁵² F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992³, p. 236.

singolarmente.³⁵³ In altre parole, quando il basso è presentato positivamente, come vitalità, autenticità, diritto all'emancipazione, autonomia, indipendenza ecc., l'alto è inteso negativamente come limite, alienazione, istanza ingiusta di repressione. Analogamente, quando il basso è presentato negativamente, come disobbedienza, disordine, insubordinazione violenta, mostruosità anarchica ecc., l'alto è inteso come autorevolezza, garanzia, fondamento, principio d'ordine e sintesi. Il senso ossessivo del Male che permea l'universo hugoliano è riconducibile proprio a questa frattura di base, a cui si contrappone inseparabilmente l'imperativo e l'*effort* etico di ricomporre, o al limite negare, la frattura sentita come scandalosa. In questa dinamica è evidente come sia in gioco il problema della legittimazione : ogni espressione di sé rischia di rovesciarsi in abuso ; ogni esercizio d'autorità rischia di rivelarsi arbitrario.

Possiamo affermare qualcosa di simile anche per le dinamiche interne al linguaggio lirico hugoliano. Come salto di modernità Hugo sostituisce alle gerarchie sia stilistiche che di genere fissate dalla tradizione una pratica poetica dove i livelli si mescolano e i generi si contaminano : questa rivendicazione antigerarchica è, in un certo senso, attraversata dalla stessa ambivalenza, l'emanciparsi dalla tradizione apre anche sul piano linguistico la questione della legittimità. La valorizzazione senza precedenti di tutto ciò che è basso, soggettivo, particolare, sensoriale, informe, contingente, rischia di scadere nell'egocentrico, limitato, deforme, gratuito, scabroso, arbitrario. Così come, in alto, le volute liriche e gli slanci del sublime rischiano di essere fini a se stessi, astratti, elusivi del reale, complici per questo delle ingiustizie del mondo.

L'aver mostrato che questa ambivalenza di base è attiva a livello tematico già nelle primissime opere d'infanzia e adolescenza dovrebbe confermare uno dei presupposti basilari di questo lavoro : l'ipotesi, di derivazione freudiana, che le strutture profonde di un mondo immaginario individuale siano atemporali – così come atemporale, secondo Freud, è l'inconscio di ogni individuo. Secondo questa ipotesi le strutture dell'immaginario del bambino dovrebbero essere idealmente sovrapponibili a quelle delle opere più mature e compiute. Considerate nella prospettiva delle future conquiste rivoluzionarie, le scoperte relative ai versi

³⁵³ Vedi *ibid.*, pp. 236-237.

d'infanzia ci forniscono la suggestione di una sorta di predestinazione : in altri termini ci suggeriscono una risposta non ineffabilistica al quesito : « perché lui e non un altro ».

Nell'ordine dei capitoli lo studio delle opere d'infanzia (capitolo II) è preceduto dallo studio della tematica del bambino e dell'infanzia in testi già maturi e di alto valore. Il rapporto fra il bambino e l'adulto si presenta come una delle manifestazioni più evidenti della tensione fra il basso e l'alto ; il notevole valore estetico dei testi analizzati mi ha permesso di mostrare la sovrapposibilità del piano immaginario e di quello stilistico. L'esaltazione adulta del bambino si associa infatti alla promozione alla più alta dignità stilistica di un basso inteso come prosaicità quotidiana e grottesco libertario. Inoltre, con un corto circuito metalinguistico, l'evocazione del rapporto armonioso fra il bambino e l'adulto rappresenta una versione positiva e utopica della tensione interna a un fare poetico ormai privato di riferimenti certi. Nell'analisi delle poesie del dubbio (capitolo IV), invece, è stato possibile mettere in luce tutto il fondo contraddittorio, fino alla tragicità, dell'opposizione di base : sotto la forma del disaccordo irrimediabile tra l'individuo e l'autorità divina, tra la ricerca umana della felicità e la legge delle cose.

Sia nel I che nel IV capitolo, le analisi dei testi sono state sempre improntate all'idea (espressa per linee generali nel III capitolo) secondo la quale ciò che costituisce il carattere rivoluzionario della lirica hugoliana è il nuovo rapporto che essa istituisce con il mondo storico. La trasversalità della dinamica della legittimazione ai piani della forma e dei contenuti, il continuo sovrapporsi dell'esistenziale al socio-politico, del socio-politico al conoscitivo e metafisico, e del conoscitivo-metafisico al metalinguistico, il nuovo valore della metafora come strumento di verità, tutto ciò va nel senso di una poesia che, anche nei casi dei componimenti d'argomento metastorico, si staglia sullo sfondo del mondo in movimento, senza più strutture fisse, uscito dalla Rivoluzione. In una tale prospettiva, risituare all'indietro la rivoluzione lirica che si accompagna all'avvento del paradigma della modernità, significa anche mettere in discussione, quali principi definatori della modernità stessa, il culto dell'autonomia del Bello e dell'autoreferenzialità assoluta : significa rigettare l'immagine di una poesia eletta

a un esilio intransitivo dal quale non parlerebbe d'altro che della sua forma.

APPENDICI

APPENDICE I

HERNANI / ERNANI : FRA STORIE DELLA LINGUA E CODICI DIVERSI

1.

Il 1830 è considerato nella storia letteraria francese, ed europea, l'anno del compimento eroico della "rivoluzione romantica". Chiunque sa del gilet di Théophile Gautier, e degli scapigliati che invadono la fortezza dei *classiques*, la Comédie-française, per la "battaglia di *Hernani*". Con il suo *drame* Victor Hugo metteva definitivamente in pratica sulla scena il programma rivoluzionario che tre anni prima aveva cercato di realizzare in una *pièce* volutamente irrepresentabile, il *Cromwell*, ed esposto nella prefazione (1827). *Hernani*, in cinque atti e pluralità di luogo e tempo, non solo decreta la piena dignità di una nuova drammaturgia agli antipodi del canone raciniano, ma impone provocatoriamente al pubblico un nuovo linguaggio in versi: alternativa assoluta "più vera" e moderna rispetto al cosiddetto *style noble*, il linguaggio codificato durante il *Grand-Siècle* e trascinosi per tutto il secolo dei Lumi. Fin da subito si tinse di mito, per fare un solo esempio, che Don Carlos, re di Spagna, senza contorte e "convenienti" perifrasi sul quadrante o sui rintocchi, chieda semplicemente « Quelle heure est-il ? » e Don Ricardo risponda, « Minuit bientôt ».³⁵⁴

Come è altrettanto noto, in Italia la storia della lingua poetica ha seguito un percorso ben differente. Benché, o forse perché, non sia appropriato parlare di uno *style noble* da superare (tornerà più avanti sulla distinzione), il processo evolutivo della lingua italiana in versi è caratterizzato da un "ritardo" di circa mezzo secolo rispetto al rinnovamento proto-avanguardistico francese. In Italia il linguaggio dei libretti d'opera rispecchia senza eccessivo sfasamento le situazioni e le tappe successive del processo, e può essere a buon diritto considerato come pienamente significativo anche in tal senso. Il 1843 benché non sia la data di una qualche battaglia d'avanguardia, è per la storia dell'opera lirica una data : proprio in occasione della trasposizione melodrammatica del dramma hugoliano, terminata nei primi mesi dell'anno successivo (Venezia, 9 marzo 1844), inizia la lunga collaborazione e amicizia fra Giuseppe Verdi e Francesco Maria Piave. Esperto artigiano del verso, e perfetto esecutore delle esigenze drammaturgiche del maestro, Piave scriverà i libretti di moltissime altre opere verdiane (fra cui *Rigoletto* e *Traviata*, il primo *Simon Boccanegra*...). Mettendo da parte il caso del talento innegabile di Felice Romani, il principale collaboratore di Bellini, c'è una *koinè* librettistica nei primi tre quinti del secolo, almeno cioè fino alle originalità pre-dannunziane di Boito, all'interno della quale Piave non sfigura tra un Temistocle Solera e un Salvatore Cammarano, i quali del resto fornirono entrambi importanti libretti a Verdi.

³⁵⁴ *Hernani ou l'honneur castillan*, CFL III, p. 951.

Come vedremo, la sua versificazione procede volentieri per inversioni, sincopi o apocopi ecc., regolare uso di un vocabolario letterario e di arcaismi, spesso anche gratuiti rispetto alle esigenze metriche, tanto da fare rimpiangere talvolta la fluidità non solo di Romani, ma addirittura dell'Arcadia metastasiana. Credo per questo che possa essere interessante impostare su basi stilistiche il confronto tra il modello francese e la rielaborazione librettistica : in quest'ultimo senso, quale sorte è spettata, col passaggio oltralpe, al testo che consacrò il rinnovamento letterario in Francia ? Prima di iniziare la rassegna degli accostamenti è necessario esorcizzare un equivoco possibile. Sebbene dal confronto su tali presupposti sarà pressoché inevitabile che il testo italiano esca "perdente", ricordo che in termini di giudizio di valore sarebbe assurdo non tenere conto che il libretto costituisce solo uno degli elementi del linguaggio operistico : linguaggio indissolubilmente composito di musica, parola e scena, e che, nonostante la comune "poetica del melodramma", presenta esigenze autonome rispetto al codice drammaturgico hugoliano. È innegabile che, anche ben al di là dell'ambito linguistico, il passaggio dal modello al rifacimento avvenga sotto il segno della semplificazione, di una

creazione 'per via di levare' che è la legge istitutiva del genere melodrammatico, il quale opera scarnificando dal tessuto del modello le grandi idee e le grandi direttrici sentimentali.³⁵⁵

Ma anch'io non credo al pregiudizio negativo che il rifacimento costituisca una semplificazione intesa sempre e comunque come caduta, o ingenua e schematica divulgazione. Al contrario, un approfondimento analitico rivela

quello che in ogni caso è vero per *Ernani*: che cioè l'operazione del mettere in musica scopre, nel confronto puntuale col modello, senso, dignità, e soprattutto ragione di esistenza autonoma.³⁵⁶

In sintesi, se da una parte il confronto meramente stilistico fra un linguaggio moderno in sostanza del tutto attuale, e di alto valore letterario, e uno irrimediabilmente invecchiato, senza necessarie pretese di vera autonomia letteraria, comporterà posizioni pressoché a senso unico a favore del modello;

³⁵⁵ G. PADUANO, *I turbamenti del triangolo. Il sistema delle autorità e delle tenerezze nell'Ernani*, in *Noi facemmo ambedue un sogno strano*, Sellerio, Palermo, 1982, p. 34.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 33.

dall'altra parte ciò non implica affatto un giudizio negativo sul valore del libretto, dal momento che esso dipende principalmente dal rapporto col linguaggio predominante della musica : sia nella istantaneità della melodia, quanto nelle esigenze strutturali proprie alla drammaturgia musicale, come ad esempio il rapporto gerarchico fra le voci (« vera sostanza creativa del melodramma »)³⁵⁷ o la distribuzione quantitativa delle parti fra pezzi chiusi e recitativi. Come riporta Paduano,³⁵⁸ Britten diceva che una melodia apparentemente « banale » può essere, e avviene sempre in Verdi, resa indimenticabile e definitiva dall'uso tematico. Allo stesso modo un libretto letterariamente banale e in casi limite quasi goffo, passa inosservato e addirittura acquista valore, viene reso indimenticabile e definitivo dall'uso musicale, dalle melodie, e dagli equilibri drammaturgici.

2.

Ma in che modo fu innovativo *Hernani* ? Non è questo il luogo per soffermarsi sulle innovazioni specificamente drammaturgiche, su come cioè, prendendo a modelli lontani Corneille e Molière, Hugo funzionalizzi nella nuova poetica di sublime e grottesco il più recente e popolare codice melodrammatico del vaudeville post-rivoluzionario, nonché il fortissimo influsso europeo di W. Scott, per buttarsi completamente alle spalle il rigoroso codice raciniano – anche se questo era già stato in parte filtrato e modificato, in senso melodrammatico e storicizzante, prima che dalle « tragedie storiche » dell'ultimo trentennio (da Ancelot e d'Arincourt a Delavigne e Scribe), dal Voltaire tragico³⁵⁹. Dal punto di vista che qui più ci interessa, quello stilistico, *Hernani* rappresenta il punto d'arrivo di un lavoro in atto da almeno un decennio, durante cioè quegli anni Venti in cui Hugo dalle prime *Odes* (1819) alle ultime *Orientales* (1829), rosicchia a piccoli e grandi morsi, fra saggia conservazione e innovazione violenta, la vecchia dizione poetica, di cui lui stesso quindicenne, *enfant sublime* (Chateaubriand), era stato campione. Un punto d'arrivo lungi beninteso dall'essere

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 24.

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ Vedi la monografia dedicata al corpus tragico dell'autore di *Candide*, all'epoca considerato il primo tragediografo dopo Racine (abbiamo citato nel secondo capitolo una poesia di Hugo quindicenne in cui si legge « RACINE et [...] VOLTAIRE, / Ces demi-dieux du théâtre français », *OP I*, pp. 68-9) ; la produzione tragica di Voltaire risulta un interessantissimo passaggio intermedio, ricco di sperimentazione in direzione melodrammatica, nonostante l'impianto ancora fortemente raciniano, sulla via della riformulazione romantica del codice teatrale ; vedi in proposito la monografia di G. IOTTI, *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, Paris, Champion, 1995.

definitivo: l'elaborazione stilistica continuerà con costanza, dalla produzione in versi immediatamente successiva fino alle audacie del *Théâtre en liberté* mai rappresentato, o della *Légende des siècles*, erede dissimulata di una vocazione teatrale sottratta alla scena.

Hugo sfida provocatoriamente il pubblico da subito, a inizio *pièce*. Se il primo verso del *Cromwell*, « Demain, vingt-cinq juin mil six cent cinquante-sept », ³⁶⁰ sfidava le elaborate perifrasi cronologiche, il primo verso di *Hernani*, « Serait-ce déjà lui? C'est bien à l'escalier / Dérobé » ³⁶¹ s'inarca smaccatamente separando il nome dall'aggettivo come l'*escalier* da occhi indiscreti. Per tutta la *pièce* l'enjambement si rivela lo strumento principale per la dislocazione dell'alessandrino ; non bisogna aspettare l'opera matura dell'esilio per trovare esempi di enjambements estremi e quasi sempre imitativi. Don Carlos appena rivelatosi re di Spagna, giustifica *gravement* la sua presenza compromettente nel castello di Silva : nella dislocazione del verso emerge la sorpresa (attribuita alla notizia della morte dell'imperatore) e l'affanno per la presunta fretta con cui è corso ad avvertire il fedele padrone di casa,

Oui, [je suis] Carlos. – Seigneur duc, es-tu donc insensé?
Mon aïeul l'empereur | est mort. Je ne le sai
Que de ce soir. Je viens, tout en hâte, et moi-même,
Dire la chose, à toi, féal sujet que j'aime... ³⁶²

Nella *Préface de Cromwell*, Hugo prescriveva fra gli elementi necessari del nuovo teatro proprio la flessibilità della versificazione, contro la monotonia dei distici squadrati a rima baciata della vecchia dizione : per

le style du drame nous voudrions un vers [...] sachant briser à propos et déplacer la césure pour déguiser sa monotonie d'alexandrin; plus ami de l'enjambement qui l'allonge que de l'inversion qui l'embrouille. ³⁶³

In effetti Hugo sfruttando all'estremo l'enjambement da un lato, dall'altro ricorre molto raramente all'inversione, come se si escludessero a vicenda; e

³⁶⁰ CFL III, p. 93.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 927.

³⁶² *Ibid.*, p. 941.

³⁶³ V. HUGO, *Œuvres complètes*, éd. J. Seebacher et G. Rosa, 15 tomes, Paris, Laffont, "Bouquins", 1985-1990, *Critique*, pp. 74-75.

comunque, quando gli capita, la riscatta sempre nel virtuosismo di rime ricchissime. Il ricorso all'enjambement e alla movimentazione metrica, ottenuta anche attraverso sticomitie molto frammentate, è uno degli elementi che non potevano che perdersi totalmente nella versificazione di Piave. L'enjambement in Piave è pressoché annullato dal predominio delle figure di inversione: nel senso che l'uso sistematico di iperbati e anastrofi indebolisce o subordina l'effetto stilistico dell'inarcatura, perché l'inversione può sì aumentare le asimmetrie fra metro e sintassi, ma assorbe in sé il salto sintattico che il metro richiede - una bellissima eccezione è nella cabaletta gioiosamente invitante, di aurorale facilità, quasi popolare: « *O tu, che l'alma adora, / Vien, la mia vita infiora...* ». ³⁶⁴ Proprio il ricorso sistematico all'inversione è uno dei caratteri che più ci fanno sentire datata la lingua di Piave. Talvolta comunque anche l'inversione può armonizzarsi con il significato, e grazie all'apporto fondamentale della musica diventare imitativa, come *l'escalier / dérobé* (che abbiamo visto in *Hernani*). Nell'*Ernani*, ad inizio di terzo atto, l'inversione, nella battuta di Carlo, « *Degli assassini al guardo / L'avel mi celerà di Carlo Magno* » ³⁶⁵, acquista pieno significato nell'ultima cupa nota del baritono.

Un altro elemento importante di novità che si perde del tutto nella trasposizione linguistica è il virtuosismo delle rime, in cui Hugo sarà eguagliato e superato forse solo da Mallarmé. In *Hernani* possiamo trovare « *alcades / cavalcades* », « *pierre / paupière* », « *viles / villes* », « *haute / hôte* », « *comte / compte* » ; rime ottenute talvolta grazie ad enjambements vertiginosi alla Apollinaire : *Hernani a Doña Sol*,

Epouse le vieux duc! Il est bon, noble, *il a*
Par sa mère Olmedo, par son père Alcalá. ³⁶⁶

Hernani a Ruy Gomez :

Moi qui te parle ici, je suis coupable et *n'ai*
Rien à dire, sinon que je suis bien damné. ³⁶⁷

Altre volte rime ricche quanto cariche di senso : *Ruy Gomez a Sol*, « *Grâce au ciel! il est mort, le rebelle ! / On peut se réjouir maintenant, chère belle* ». ³⁶⁸

³⁶⁴ VERDI, *op. cit.*, p. 115.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 125.

³⁶⁶ *CFL* III, p. 976.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 980.

Hugo inoltre si abbandona spesso all'esotismo, sia storico che geografico, delle rime con nome proprio : « Galice / milice », « Sicile / docile », « empire / Spire », « avare / Navarre » ... Nel IV atto, « Espagne / Allemagne » anticipa l'imminente elezione a imperatore del re di Spagna.

Nel libretto di Piave, ecco il momento dell'agnizione di Ernani-Don Giovanni d'Aragona (in cui compare anche la parola « patria » assente in Hugo) :

Io son conte, duca sono
Di Segorbia, di Cardona...
Don Giovanni d'Aragona
Riconosca ognuno in me.
Or di patria e genitore
Mi sperai vendicatore...³⁶⁹

momento che supera, con « Cardona / Aragona », il modello:

Dieu qui donne le sceptre et qui te [Charles V] le donna
M'a fait duc de Segorbe et duc de Cardona,
Marquis de Monroy, comte Albaterra, vicomte
De Gor, seigneur de lieux dont j'ignore le compte.
Je suis Jean d'Aragon, grand-maître d'Avis, né
Dans l'exil, fils proscrit d'un père assassiné
Par sentence du tien, roi Carlos de Castille !
Le meurtre est entre nous affaire de famille.³⁷⁰

In Hugo sono molto frequenti anche le rime interne. Sticomitia fra Hernani e Ruy Gomez:

(R.) Sans doute

Tu viens d'Armillas.

(H.) Non. J'ai pris une autre route;

On se battait par là.

(R.) La troupe du banni,

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 968.

³⁶⁹ VERDI, *op. cit.*, p. 127.

³⁷⁰ *CFL* III, p. 1013.

N'est-ce pas?....³⁷¹

Oppure nel dialogo Hernani / Carlos alla fine del secondo atto:

(H.) J'ai le reste du *monde* où je te braverai.

Il est plus d'un asile où ta puissance tombe.

(C) Et quand j'aurai le *monde* ?

(H) Alors j'aurai la tombe.³⁷²

Quest'ultimo esempio testimonia anche di un'altra nuova ed individuale abitudine rimica hugoliana, che attraverserà tutta la sua opera in versi: la ricorrenza di vere e proprie rime ossessive. *Ombre / sombre, Jéhova / va, funèbre / ténèbre, tombe / tombe*, ecc. Nel testo italiano la loro ricorrenza viene prevedibilmente azzerata, anche se per *tombe / tombe* Piave, indulgendo per una volta ad utilizzare « tomba » anziché « avello » o « sepolcro », e ricorrendo ad un vocabolo un minimo ricercato, trova una bella soluzione, sulla caducità umana :

Bellezza!... gioventù!... che siete voi?
Cimbe natanti sopra il mar degli anni,
Cui l'onda batte d'incessanti affanni,
Finché giunte allo scoglio della *tomba*
Con voi nel nulla il nome vostro *piomba!*³⁷³

Ma che tali elementi di novità prescindano, benché non del tutto, dai livelli stilistici, non sminuisce affatto quello che è l'aspetto più rivoluzionario della *pièce* : proprio la pluralità di livelli stilistici. Non mi riferisco solo alla presenza massiccia di personaggi secondari, non necessariamente umili ma in ogni caso comici, ed eredi di quelli della tragicommedia barocca ; mi riferisco bensì, da una parte, alla coesistenza, talvolta al contrasto, presso gli stessi personaggi "alti", di toni stilistici ben diversi (anche perché non esistono compartimenti stagno che dividano i personaggi di diverso statuto) ; dall'altra, al fatto che spesso la gerarchia dei toni non corrisponde affatto all'importanza tematica dell'intervento : anche il grottesco parla sempre sul serio. Colpisce da subito nel I atto l'esprimersi in modo diretto e

³⁷¹ *Ibid.*, p. 969.

³⁷² *Ibid.*, p. 959.

³⁷³ Verdi, *op. cit.*, p. 125.

cinico del futuro imperatore, che coesiste, o meglio, passa attraverso un rigoglioso metaforismo, colloquialmente allusivo e sfacciatamente arguto e concettoso,

Deux mots de plus duègne, vous êtes morte!
[...]
La belle adore
Un cavalier sans barbe et sans moustache encore,
Et reçoit tous les soirs, malgré les envieux,
Le jeune amant sans barbe à la barbe du vieux.³⁷⁴

che diventerà ancora più diretto, serio e aggressivo con l'avvicinarsi della crisi, come alla fine della scena dei ritratti nel III atto. Don Carlos a Don Ruy Gomez:

La tête qu'il me faut est jeune, il faut que morte
On la prenne aux cheveux. La tienne ? que m'importe!
Le bourreau la prendrait par les cheveux en vain.
Tu n'en a pas assez pour lui remplir la main !³⁷⁵

Ma Hugo, perfino al di là, o al di qua, di tale “stile basso” che si sublima nell'inesauribile creatività linguistica, può giocare sul semplice contrasto di toni. Ancora un esempio ad apertura di I atto. All'incontro dei due amanti corrisponde il contrasto, al limite dell'ironia metaletteraria, fra il delirio elegiaco e passionale di Hernani e la colloquialità affettuosa e pratica, creaturale e protettiva di Doña Sol:

(H) Doña Sol ! Ah ! c'est vous que je vois
Enfin ! et cette voix qui parle est votre voix !
Pourquoi le sort mit-il mes jours si loin des vôtres ?
J'ai tant besoin de vous pour oublier les autres !
(S) Jésus ! votre manteau ruisselle! *Il pleut donc bien ?*
(H) Je ne sais.
(S) *Vous devez avoir froid!*
(H) Ce n'est rien.
(S) *Ôtez donc ce manteau.*
(H) Doña Sol, mon amie,
Dites-moi, quand la nuit vous êtes endormie,

³⁷⁴ CFL III, p. 928.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 986.

Calme, innocente et pure, et qu'un sommeil joyeux
Entr'ouvre votre bouche et du doigt clôt vos yeux,
Un ange vous dit-il combien vous êtes douce
Au malheureux que tout abandonne et repousse ?
(S) Vous avez bien tardé, seigneur ! *Mais dites-moi
Si vous avez froid.*

(H) Moi! Je brûle près de toi!

Ah! Quand l'amour jaloux bouillonne dans nos têtes,
Quand notre cœur se gonfle et s'emplit de tempêtes,
Qu'importe ce que peut un nuage des airs
Nous jeter en passant de tempête et d'éclairs !

(S) *Allons ! donnez la cape, - et l'épée avec elle.*³⁷⁶

Nel rifacimento librettistico anche questo fondamentale elemento di novità non può trovare riscontro. La pluralità di livelli stilistici del modello si annulla in uno stile che, pur variando dal patetico al pugnace, dal bacchico al solenne, rimane sostanzialmente uniforme su un livello sostenuto. I numerosi personaggi secondari di Hugo si fondono per ragioni drammaturgiche nei personaggi collettivi dei cori, la cui lingua non ha niente di colloquiale. E i personaggi principali si esprimono secondo il loro statuto. In Hugo un personaggio come Silva che si esprime per tutta la *pièce*, coerentemente con il suo essere uomo del passato, con minor audacia, può pronunciare in stile familiare, di fronte al pellegrino che si dice Hernani, « Folie! / çà, mon hôte est un fou! ». ³⁷⁷ Nel libretto sbiadisce qualsiasi coloritura : « Silva (*a' suoi*): Smarrita ha la ragione ». ³⁷⁸

Il personaggio per eccellenza a due stili, Don Carlos, vede scomparire la sua doppia vita, di libertino dalle trovate sfacciate e barocche e di imperatore maestoso e clemente. La qualità del libretto, le « ragioni unitarie del rifacimento di Piave » ³⁷⁹ che ne fanno una « reinterpretazione autonoma e creativa », ³⁸⁰ fanno sì che la “omogeneizzazione” stilistica di Carlo rientri nell'operazione di coerente ridefinizione delle caratteristiche dei singoli personaggi, e soprattutto dei rapporti di forza tra essi. Ecco un esempio che dimostra come sia sbagliato fermarsi sul giudizio negativo che il rifacimento significhi sempre e comunque irrimediabile perdita: la semplificazione stilistica si inserisce qui nel complessivo « spostamento di simpatia a favore del re », ³⁸¹ che nel sistema dei rapporti di forza prepara ed

³⁷⁶ *Ibid.*, pp. 931-932.

³⁷⁷ *Ibid.* p. 972.

³⁷⁸ VERDI, *op. cit.*, p. 121.

³⁷⁹ PADUANO, *op. cit.*, p. 41.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 34.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 42.

accompagna la traumatica abdicazione di Silva al ruolo autoritario in favore del baritono, che racchiude in sé « il nucleo drammaturgicamente decisivo ».³⁸²

Leggendo il libretto, solo una volta si ha l'illusione che Carlo replichi ai congiurati con una battuta dal cinismo tipico di certi personaggi hugoliani: alla Don Carlos o alla François I, o, se si vuole, simile al « Bon appétit, messieurs! » di *Ruy Blas*. Questo avviene quando Carlo, dopo i tre colpi di cannone che annunciano il verdetto dell' « elettorale Consesso », prima imita sarcasticamente i tre colpi del « bronzo ignivomo » con tre colpi di pugnale sul bronzo della « porticella » tombale, poi risponde al « Carlo Magno imperator !!! » dei congiurati, con « Carlo Quinto, o traditor ».³⁸³ Sembra appunto a prima vista un colpo di scena di umorismo cinico hugoliano, ma l'indicazione didascalica, « [Carlo] esclama con terribile voce », rispettata dalla voce nel sostanziale silenzio dell'orchestra, ne fa “solo” un colpo di scena di forte effetto, coerente con il resto dell'opera, fra il topos melodrammatico dell'*étonnement* e la ricorrenza tematica carica di senso: « una terrificante apparizione che ribadisce il carattere ossessivo del tema della sorpresa, costante strutturale di tutti e quattro gli atti ».³⁸⁴

3.

Prima di proseguire con nuovi confronti è necessario precisare due cose : primo, che il superamento dello stile nobile non si esaurisce certo nella pluralità dei livelli stilistici, e tanto meno in flessibilità metrica o in ricchezza delle rime ; secondo, che la mancanza di tali elementi di novità nel testo italiano non deve portare alla conclusione che lo stile “in ritardo” del libretto sia il perfetto omologo dello stile nobile esautorato in Francia.

In *Hernani* anche le parti in stile alto, liriche o solenni, si allontanano di molto dalla tradizione : Hugo sopprime ovunque le perifrasi nobilitanti, le inversioni che sfociano in rime di participi passati o di infiniti presenti, i vocaboli aulici tradizionali che sfumano e sublimano realtà creaturali, o utensili propri alla vita pratica quotidiana o anche militare. Se ci limitassimo a queste figure ricorrenti potremmo concludere che esiste, al contrario di quanto dicevamo, una sostanziale corrispondenza fra stile nobile e stile del libretto. In effetti Piave ricorre

³⁸² *Ibid.*, p. 30.

³⁸³ VERDI, *op. cit.*, pp. 125-126.

³⁸⁴ Paduano, *op. cit.*, p. 55.

regolarmente sia a termini aulici sia a perifrasi. Termini aulici: preferisce « ara » ad altare, « ferro » o « acciario » a spada, « imene » o « talamo » a matrimonio, e così via. Perifrasi miste a ipallage : come « Palesi ogni labbro la gioia del cor »³⁸⁵ che sta per « s'intonino canti di festa », oppure « Del tuo crine sulle nevi / Piombi invece il disonor »³⁸⁶ che traduce il più diretto:

Arrachez mes *cheveux*, faites-en chose vile!
Et vous pourrez demain vous vanter par la ville
Que jamais débauchés, dans leurs jeux insolents,
N'ont sur plus noble front souillé *cheveux plus blancs!*³⁸⁷

(C'è da notare tuttavia che in quest'ultimo passo hugoliano persistono resti di vecchio stile : nell'emistichio-zeppa e nella coppia nome-epiteto del terzo verso, nonché nel parallelismo della costruzione a doppio comparativo).

Se è vero che Piave ricorre massicciamente sia a vocaboli aulici che a perifrasi nobilitanti, utilizza ancora di più la sua figura regina : l'inversione. Non c'è bisogno di esempi. Vamba nel *Giornalino di Giamburrasca* ridicolizzò il primo di una coppia di versi che pronuncia il possessivo Ernani, « Il vecchio Silva stendere / Osa su lei la mano... », ³⁸⁸ traendone un nome e un cognome: « Scusi, sta qui il *Vecchio Silva Stendere ?* ». ³⁸⁹

Entrambi gli stili dunque sono caratterizzati dal ricorso sistematico a tali figure. L'aspetto che invece distingue profondamente il vecchio stile di Piave non solo dal testo hugoliano ma anche dal vecchio stile nobile francese, e che è riconducibile ad una differenza più vasta a livello di storie della lingua, è di tipo propriamente lessicale: il ricorso poetico ad un vocabolario ricercato, ricco in arcaismi e/o termini esclusivamente letterari. Abitudine stilistica che si differenzia dall'uso di termini aulici: “onda” e “ferro” sono anche parole, allora ed ancora, di lingua standard ; al contrario, « latebra » o « inulto » erano certo, già allora, eterogenei al vocabolario di uso comune. Naturalmente, i due usi hanno fra loro una stretta parentela, tanto che possono in certi casi coesistere : « avello », ad esempio, è sia termine aulico che fuori uso.

³⁸⁵ VERDI, *op. cit.*, p. 128.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 117.

³⁸⁷ *CFL* III, p. 941.

³⁸⁸ VERDI, *op. cit.*, p. 115.

³⁸⁹ VAMBA, *Il giornalino di Giamburrasca*, Milano, Rizzoli, BUR, 1977, p. 57.

La grande opera di epurazione unificante, e definizione rigorosa, avvenuta in Francia lungo il Seicento, e in seguito coronata dalla fissazione dell'ortografia durante la Restaurazione, ha fatto sì che la distanza fra il lessico letterario e quello del francese standard si affievolisse precocemente - salvo i casi poco numerosi di termini aulici invecchiati e ormai desueti nella lingua quotidiana già dal Settecento, o che non sono mai appartenuti ad essa (es. *hymen*; o *appas* che peraltro ricorre una sola volta in *Le Roi s'amuse* e viene puntualmente tradotto da Piave, in *Rigoletto*, con « vezzi »). Al contrario in Italia tale distanza si ridurrà solamente a partire dalla fine dell'Ottocento e nei primi decenni del Novecento – anche se lo stesso Montale ricorre spesso all'arcaismo letterario, ma ormai la rarità delle occorrenze ne rivela un consapevole e raffinato utilizzo figurale.

Se si guarda al lessico delle lambiccate perifrasi dell'ode pindarica settecentesca, se ne può concludere che perfino esso non ha niente di esclusivamente letterario. Nell'ode autobiografica di Lebrun-Pindare (1729-1807), *Mes Souvenirs, ou les deux rives de la Seine*, il poeta descrive in perifrasi i piacevoli passatempi che la *retraite* (la campagna e la gioventù) concede. Prima l'osservazione della natura:

J'y vais épier le phosphore
 De l'Astre des Buissons dans leurs seins dérobé ;
[nota dell'autore : « le ver luisant »]
 Je m'y plais à nourrir encore
 L'amant des feuilles de Thisbée. [nota : « le ver à soie »]

Poi lo sport, con il giocare a volano e la corsa veloce :

Là, le frêle émule de Dédale,
 Un liège sous mes coups, se plut à voltiger ;
 Là, dans une course rivale,
 J'étais Achille au pied léger.³⁹⁰

Non c'è una sola parola che non sia ancora in uso nel francese standard di oggi. Basta invece citare solo una delle perifrasi di Piave per dimostrare la

³⁹⁰ P.-D. Écouchard LEBRUN, *Œuvres, précédées d'une notice sur sa vie et ses ouvrages* par Pierre-Louis Ginguéné, 4 vol., G. Warée, Paris, 1811, t. I, l. VI, II.

differenza. Ad esempio, quando nella I parte Silva entra nella camera di Elvira sorprendendovi Ernani e Carlo:

Che mai vegg'io! Nel *penetral* più sacro
Di mia *magione*; presso a lei che sposa,
Esser dovrà d'un Silva,
Due seduttori io scorgo? ³⁹¹

Né « magione », né tanto meno « penetral », rientrano nell'italiano piano già di allora.

In Piave, perfino quando il ricorso alla perifrasi può essere giustificato da un contesto particolarmente maestoso, il lessico ne controbilancia il valore. Come ad inizio di terza parte, quando Carlo prescrive a Riccardo di condurgli Elvira nel caso risuoni il triplice colpo di cannone che annuncia la sua elezione a imperatore:

Se mai prescelto io sia,
Tre volte il bronzo ignivomo
Dalla gran torre tuoni,
Tu poscia scendi a me; qui guida Elvira. ³⁹²

« Bronzo » potrebbe essere di per sé solo il classico vocabolo aulico per « cannone », ma « ignivomo » lo coinvolge in una perifrasi che va ben al di là delle esigenze del contesto per quanto foscamente prescrittivo e solenne.

In un caso però, il ricorso al vocabolo arcaico riesce a trovare una piena giustificazione: ma di carattere esterno, contingente a un momento specifico della realtà sociale e politica contemporanea. Nel coro dei congiurati alla fine della terza parte, da subito popolarissimo, basta sostituire « Italia » a « Iberia » per ottenerne un inno risorgimentale (come accadeva di frequente nei teatri):

Si ridesti il leon di Castiglia,
E d'*Italia* ogni monte ogni lito
Eco formi al tremendo ruggito
[...]
Siamo tutti una sola famiglia,

³⁹¹ VERDI, *op. cit.*, p. 117.

³⁹² *Ibid.*, p. 124.

Pugnerem colle braccia co' petti;
Schiavi inulti più a lungo e negletti
Non sarei finché vita abbia il cor.
[...]
Pugneremo ed il sangue de' spenti
Nuovo ardire ai figliuoli viventi,
Forze nuove al pugnare darà.
[...]
Sarà *Italia* feconda d'eroi,
Dal servaggio redentà sarà.³⁹³

In ogni caso, resta ovvio che esistono variazioni quantitative anche nell'uso del termine arcaico e/o letterario: molteplici casi intermedi compresi entro i due estremi, a) della completa gratuità, b) della fisiologica caduta in desuetudine di un termine che al momento non è sentito come particolarmente insolito.

Per brevità faccio solo pochi esempi significativi.

a) Nella II parte, Carlo, ostacolato dal fiero ostruziosmo castigliano di Silva, e di fronte a Elvira che chiede pietà, decide sul momento di prenderla in ostaggio, causando così la disperazione del vecchio innamorato:

Della tua fede statico (*a Silva*)
Questa donzella sia...
Mi segua... o del colpevole... (123)

« Statico », parola dotta del Duecento, qui con aferesi del tutto inutile (*ostatico*), non è giustificata neppure dalla metrica : utilizzando « ostaggio », Piave non avrebbe affatto perduto il settenario. In più, il confronto col modello francese sottolinea anche la letterarietà di « donzella » : Don Carlos pronunciava infatti una battuta quasi di assoluto grado zero, se non fosse per l'ironia :

Sois fidèle à ton hôte, infidèle à ton roi,
C'est bien. - Je te fais grâce et suis meilleur que toi.
- J'emmène seulement ta *nièce* comme *otage*.³⁹⁴

³⁹³ VERDI, *op. cit.*, p. 126.

³⁹⁴ CFL III, p. 987.

Allo stesso modo nella terza parte, l'aria « Ah de' verdi anni miei... » di Carlo - la « prima delle grandi arie baritonali verdiane » come la definisce Baldini³⁹⁵ - che dovrebbe sostituire l'inaudito monologo hugoliano, Piave utilizza « vanni » quando « ali » (*sull'ali*) avrebbe mantenuto il numero di sillabe e gli accenti:

... S'ora chiamato sono
Al più sublime trono,
Della virtù com'aquila
Sui vanni m'alzerò;
E vincitor dei secoli
Il nome mio farò.³⁹⁶

Sarebbe capzioso giustificare il termine rivendicando il valore dell'allitterazione « virtù...vanni...vincitor », oppure giustificare l'esclusione del termine « ali » perché troppo simile ad « alzerò ».

b) Restando sempre alla stessa scena, nel momento immediatamente successivo, in *Hernani* Don Carlos, ancora non canonizzato, accoglie l'idea di Doña Sol con opportunismo libertino:

(S) Je vous suis.

(C) Par les saints ! L'idée est triomphante !

Il faudra bien enfin s'adoucir, mon infante !³⁹⁷

mentre in *Ernani*, il corteggiamento libertino del modello si traduce nella « incantevole aria... di serenità cristallina », ³⁹⁸ « Vieni meco sol di rose... », che salva mirabilmente l'identificazione emotiva in Carlo, inserendosi così nella coerente operazione di spostamento di simpatia verso il re, ben lungi sin dall'inizio da ogni forma di leggerezza libertina :

[d]iversamente da Hugo, Verdi differenzia radicalmente, fin dal primo apparire sulla scena, Carlo V e il padrone di Rigoletto.³⁹⁹

³⁹⁵ Cit. in PADUANO, *op. cit.*, p. 55.

³⁹⁶ VERDI, *op. cit.*, p. 125.

³⁹⁷ CFL III, p. 988.

³⁹⁸ PADUANO, *op. cit.*, p. 50.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 42.

Per l'occasione Piave trova felicemente una versificazione chiara e scorrevole, adatta alla promessa d'idillio :

Vieni meco, sol di rose
Intrecciar ti vo' la vita,
Meco vieni, ore penose
Per te il tempo non avrà.
Tergi il pianto, o giovanetta,
Dalla guancia scolorita,
Pensa al gaudio che t'aspetta,
Che felice ti farà.⁴⁰⁰

Probabilmente l'aggettivo « scolorita », per « impallidita », non era sentito dai contemporanei come particolarmente lontano da un uso neutro : solo per la fisiologica evoluzione storica dell'italiano appare (da quando?) meno adatto alla guancia di una vergine che all'inviechiamento di un tessuto – è significativo ricordare che alla prima dell'*Ernani*, *I Promessi sposi* avevano già dato da quattro anni il loro grande contributo all'accumulo moderno di stoffe sbiadite, da “logoro-realistico”.⁴⁰¹

4.

Prima di inoltrarmi nella fase conclusiva di questo lavoro, vorrei soffermarmi su un terzo aspetto fondamentale che, insieme alle figure di stile nobile (soprattutto l'inversione), e al lessico arcaico-letterario, caratterizza il libretto di Piave e lo rende datato. Parlo della presenza massiccia di tutte quelle figure che vertono sul significante, « metaplasmi » le avrebbe definite la *Rhétorique générale*, e che nel linguaggio in versi si intrecciano ad esigenze metriche. Mi limito ad alcuni esempi di apocope, sincope, aferesi ed elisione. In realtà, le ultime due hanno nello specifico della nostra prospettiva un'importanza relativa. L'elisione perché dal punto di vista metrico non è generalmente pertinente : al di là dell'uso standard come *l'uomo* anziché *lo uomo*, resta poco pertinente

⁴⁰⁰ VERDI, *op. cit.*, p. 128.

⁴⁰¹ F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1994², pp. 128-130.

anche in casi come « ...S'ora chiamato sono / Al più sublime trono...»⁴⁰² che potrebbe anche essere « Se ora... » con sinalefe, così come « La morte che t'aspetta / O vecchio affretterò » (129) che resterebbe identico con « ti aspetta », oppure come « S'ella *m*'è tolta, ah misero! / D'affanno morirò ».⁴⁰³ Sono più interessanti, i casi in cui invece l'elisione obbedisce a una necessità metrica, come « Aspirar non deggio al trono, / Né i favor vogl'io d'un re », o « Morte invoco *or* io da te »,⁴⁰⁴ ma non mi ci soffermerò in quanto non sono veramente molto numerosi. Minore pertinenza senza eccezioni per quanto riguarda l'aferesi, come « Me 'l vietan gli anni tuoi »,⁴⁰⁵ che oltretutto ricorre nel libretto assai più di rado. Ritengo di scarsa importanza anche tutti quei casi in cui l'apocope risulta totalmente indipendente da esigenze metriche : come il troncamento delle preposizioni articolate, « No, *de*' Silva il disonore / Non vorrà d'Iberia un re ».⁴⁰⁶

L'apocope, naturalmente, è insieme all'inversione la figura regina. Non solo all'interno del verso ma onnipresente anche in rima. Sono decine le rime in « cor », « amor », « dolor », ed è significativo che l'ultima rima dell'opera, quando Sliva tira gravemente le fila, sia fra « altar » e « esultar ». E lo è altrettanto che, nella prima scena del primo atto, nel coro dei banditi ci sia un verso che contiene due apocopi, una interna e una in rima:

Per boschi e pendici – Abbiam soli amici
 Moschetto e *pugn*al.
 Quand'esce la notte – nell'orride grotte
 Ne *forman guancial*.⁴⁰⁷

Lo stesso avviene alla fine del terzo atto nel coro trionfale all'imperatore: « ...Il lauro augusto, - sulle tue chiome / Acquista insolito, - divin fulgor », mentre sovrastato dal coro il basso canta « Canute gli anni mi fer le chiome ; / Ma inestinguibile è il mio livor... ».⁴⁰⁸ In tutta l'opera la « fede », la fedeltà devota degli amanti o dell'onore, esiste solo sotto forma di « fé », e se ne nasce un aggettivo non può essere che « fedel », il quale a sua volta nel codice dell'onore

⁴⁰² VERDI, *op. cit.*, p. 125.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, pp. 117 e 121.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 123.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 122.

⁴⁰⁷ VERDI, *op. cit.*, p. 115.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 127.

rima con « castel » e in quello dell'amore con « crudel » (in prossimità di « pugnol »).⁴⁰⁹

La sincope, nonostante il suo impiego sistematico, nell'*Ernani* dista di molto in frequenza rispetto all'apocope ; questo avviene anche perché in definitiva nel libretto di Piave sono presenti solo sincopi sulle forme verbali - eccettuando casi al limite dell'uso comune, come « pria », e altri casi neutri di termini riscontrabili perfino nella prosa epistolare di allora, come ad esempio « dritto » al posto di « diritto ». Poco sopra abbiamo incontrato un « fer » per fecero ; ad inizio d'opera la prima elegiaca e persuasiva melodia di Carlo nel duetto con Elvira si chiude con un imperativo, « Gioia e vita esser tu *déi* / Del tuo amante, del tuo re » che rima con « Cedi, Elvira, ai *voti miei* », un caso quindi di rima che valorizza, o almeno giustifica, la figura. Se frequenti sono i toscanismi volitivi, « No, vendetta più tremenda / *Vo' serbata* alla mia mano », « Vieni meco, sol di rose / Intrecciar ti *vo' la vita* », ⁴¹⁰ lo sono ancor di più le contrazioni della morte imminente nel IV atto:

(E) Ferro e velen qui vedo!...

[...] Ebben...porgi...*morrò*.

[...] (E) Io l'amo... indissolubile

Nodo mi stringe a lui...

(S) L'ami?...*morrà* costui,

Per tale amor *morrà*.⁴¹¹

5.

Concludo passando ad alcuni aspetti della trasposizione melodrammatica senza dubbio più complessi, rispetto ai problemi esclusivamente elocutivi trattati finora. Mi riferisco a quei principi generali che stanno alla base del rifacimento e che implicano delicate questioni di rapporti fra codici diversi. Nella prima parte indicavo, sulla scia di Paduano, la semplificazione come principio costitutivo della riscrittura. Altrettanto importante è la centralità archetipica dell'eros nel codice melodrammatico. All'inizio dell'*Ernani*, ad esempio, non meraviglia affatto che il

⁴⁰⁹ *Ibid.*, pp. 118 e 121.

⁴¹⁰ *Ibid.*, pp. 121 e 123.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 129.

bacchico *carpe diem* dei « rudes compagnons », ⁴¹² abituati a dormire su « moschetto e pugnale », trapassi nella identificazione del loro ribellismo con la missione erotica del capo Ernani :

Dagli sgherri d'un rivale
Ti fia scudo ogni pugnale.
Spera, Ernani; la tua bella
De' banditi fia la stella.
Saran premio al tuo valore
Le dolcezze dell'amor. ⁴¹³

Ma al di là di questo semplice esempio, il confronto col modello hugoliano permette di riscontrare nel rifacimento, non solo l'esigenza di tradurre la vicenda in termini di eros, ma un generale « privilegio dell'emotività sull'astratto valore etico ». ⁴¹⁴ La coerenza di tale criterio fa sì che, anche senza tener conto della musica, talvolta alcune soluzioni di Piave, a confronto con le rigogliose tirate moralistico-sarcastiche, o le ricercate confessioni d'amore hugoliane, non risultino nel complesso così perdenti. In questa ottica molte soluzioni di Piave possono essere apprezzate come felici trasposizioni stilistiche « dal concettoso al patetico », ⁴¹⁵ ben più adatte alla profondità emotiva del genio melodico verdiano.

Mi appresto a concludere con un esempio a proposito di un'altra operazione costitutiva della riscrittura che sarebbe interessante investigare più a lungo. C'è un passaggio successivo rispetto alle decisioni strategiche che il librettista adotta nell'individuazione delle linee guida, e nella scelta dei passi da privilegiare : è il rimescolamento dei passi selezionati per ridistribuire temi ed espressioni nella griglia di personaggi vincolati al rispetto di equilibri drammaturgico-musicali. Nel rifacimento Piave colloca nell'antefatto l'incontro fra Hernani e Doña Sol e la relativa proposta di fuga. La prima aria del soprano, forse la più indimenticabile dell'opera, riprende e rimescola passi sparsi del testo francese.

Ernani!... Ernani, involami
All'aborrito amplesso.
Fuggiam se teco vivere
Mi sia d'amor concesso,

⁴¹² CFL III, p. 934.

⁴¹³ VERDI, *op. cit.*, p. 115.

⁴¹⁴ PADUANO, *op. cit.*, p. 51.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 39.

Per antri e lande inospiti
Ti seguirà il mio piè.
Un Eden di delizia
Saran quegli antri a me.⁴¹⁶

Quello che mi interessa è capire in che modo Piave ha fuso spunti del modello : quali delle sue scelte si collocano sotto il segno del rimescolamento innocuo, cioè puramente funzionale alla brevità istitutiva del genere, e quali invece danno luogo ad un rimescolamento semanticamente orientato. Guardando al testo hugoliano è chiaro che Piave condensa nell'aria passi tratti esclusivamente dalla seconda scena del I atto. Non crea problema alcuno che sia Hernani e non Doña Sol a parlare degli « antri » e delle « lande inospiti », e si riscontra la fedeltà al modello constatando che i versi condensati nell' « Eden di delizia » sono pronunciati proprio da Doña Sol.⁴¹⁷ Al contrario, risulta un dato del tutto autonomo e originale, in opposizione al modello, la violenza con cui Elvira si riferisce allo « odiato veglio », ⁴¹⁸ quando invece di fronte alla gelosia di Hernani Doña Sol ridimensionava, con rispetto per Don Ruy Gomez, l'aggressività dell'amato: «...C'est là ce qui vous désespère! / Un baiser d'oncle! au front! Presque un baiser de père ! ». ⁴¹⁹ Tale rimescolamento delle carte si rivela, col progredire dell'opera, fortemente carico di senso : il mutamento in direzione aggressiva del personaggio femminile annuncia i mutamenti del personaggio del vecchio innamorato - in relazione alla originalissima problematizzazione, con l'inserimento di un quarto vertice, della struttura topica del triangolo amoroso ⁴²⁰ -, la cui umiliazione erotica costituisce il presupposto necessario all'abdicazione del ruolo autoritario in favore di Carlo, fondamentale, come dicevo sopra con Paduano, sul piano drammaturgico.

L'aggressività nei confronti di Silva in Hugo è invece a carico solo di Hernani. Tornando alla questione stilistica può far sorridere che, fra le battute aggressive di Hernani, Piave non si sia puntualmente lasciato sfuggire l'unico resto inequivocabile e stridente di stile nobile nella *pièce* hugoliana. All'origine dell' « aborrito amplesso » c'è sicuramente il raciniano, o peggio, *pseudo-classique*,

...exécrable hymen...⁴²¹

⁴¹⁶ VERDI, *op. cit.*, p. 116.

⁴¹⁷ CFL III, p. 935.

⁴¹⁸ VERDI, *op. cit.*, p. 116.

⁴¹⁹ CFL III, p. 933.

⁴²⁰ Cfr. PADUANO, *op. cit.*, pp. 35 ; 34-38 ; 26 e 33.

⁴²¹ CFL III, p. 933.

APPENDICE II

PLURALITÀ O UNICITÀ DI DIO. *DIEU* CINQUE SECOLI DOPO IL *PARADISO (Pd XXXIII, 46-145)*

What thoughts I have of you tonight, Walt Whitman, for I walked down the streets under the trees with a headache self-conscious looking at the full moon.

In my hungry fatigue, and shopping for images, I went into the neon fruit supermarket, dreaming of your enumerations !
What peaches and what penumbras! Whole families shopping at night ! Aisles full of husbands! Wives in the avocados, babies in the tomatoes! – and you, Garcia Lorca, what were you doing down by the watermelons ?
I saw you, Walt Whitman, childless, lonely old grubber, poking among the meats in the refrigerator and eyeing the grocery boys.
I heard you asking questions of each: Who killed the pork chops? What price bananas? Are you my Angel?
I wandered in and out of the brilliant stacks of cans following you, and followed in my imagination by the store detective.
We strode down the open corridors together in our solitary fancy tasting artichokes, possessing every frozen delicacy, and never passing the cashier.
Where are we going, Walt Whitman? The doors close in an hour. Which way does your beard point tonight?
(I touch your book and dream of our odyssey in the supermarket and feel absurd.)

A Supermarket in California,

Allen Ginsberg

I.

Fra il 1854 e il 1857 Victor Hugo stimolato dall'intensa esperienza di sedute spiritiche tenute fra il 1853 e il 1855 con familiari e amici a Jersey, l'isola d'esilio, decide di mettere mano a un poema metafisico in cui esporre la *sua propria* religione. Nel 1854 comincia a riorganizzare vecchi frammenti di un dossier chiamato *Dieu*, che aveva riempito durante il decennio precedente ; nei tre anni successivi scrive circa 5000 versi secondo un piano complessivo via via rimaneggiato. Hugo progettava una trilogia epica di cui *Dieu* sarebbe stata la giornata finale dopo *La Légende des Siècles* e *La Fin de Satan*. Ma rinuncia alla pubblicazione, indotto anche dall'editore Hetzel che ne aveva intuito l'invendibilità, e lascia l'opera incompiuta (come farà poi con *La Fin de Satan*).

Solo nel 1869 farà un serio ma vano tentativo di pubblicazione presso Lacroix. Risale forse a questa data l'ultima sistemazione d'autore che divide il poema in due parti distinte. Il corpus di versi, nel 1869, non è invece ancora quello definitivo: Hugo saccheggerà più volte negli anni successivi il folto dossier, per trasformare i frammenti prelevati (un migliaio di versi circa) in singoli poemetti pubblicati a parte. In conclusione, l'opera, incompiuta, verrà pubblicata da Hetzel et Quantin nel 1891, a sei anni dalla morte dell'autore. La versione filologicamente oggi più autorevole è quella stabilita in varie tappe, a partire dai manoscritti della Bibliothèque Nationale, da René Journet e Guy Robert negli anni sessanta e oggi ripubblicata nelle opere complete Laffont dirette dal Groupe Hugo.

Anche se incompiuto il poema presenta indubbiamente una notevole coerenza, tanto che a partire dai particolari caratteri stilistici hugoliani, e per un tale argomento, le lacune e l'assenza di una vera fine possono talvolta essere investiti di una forte carica semantica. Con *La Fin de Satan*, l'altro poema postumo, *Dieu* «se distingue radicalement de toutes les tentatives romantiques» di epopea metafisica. Di sicuro è il solo tentativo di questo genere a cui si può dire che il tempo ha dato ragione, « un monument solitaire, parce que sans analogue » (R. Journet)⁴²², che anche nel più anti-ottocentesco Novecento non ha cessato di destare rispetto, spesso ammirazione.

⁴²² VICTOR HUGO, *Œuvres complètes*, éd. J. Seebacher et G. Rosa, "Bouquins", 15 tomes, Laffont, Paris, 1985-1990, *Poésie IV* (da qui in poi *OC P. IV*), p. 1149.

In queste pagine partirò da un confronto, per quanto un confronto è possibile, fra due 'visioni di Dio': gli ultimi 106 versi della *Commedia* (*Pd.* XXXIII, vv. 40-145), e la seconda parte del poema hugoliano (*L'Océan d'en haut*). Il confronto non si fonda su nessun rapporto di derivazione fra i due testi, Hugo conosceva piuttosto *l'Inferno*. Sarà un confronto soltanto testuale : cioè fra quello che i due testi esprimono su una tematica identica. Il quesito di base sarà chiedersi, non solo quanto ovviamente differiscono, ma anche quanto malgrado tutto hanno in comune, soluzioni fra cui intercorrono più di cinque secoli e vari abissi culturali. Le soluzioni di un poeta del Trecento che poggia su solide autorità teologiche, coi suoi dogmi sicuri e un sistema universale e autorevole cui riferirsi, « la grande *synthèse sacerdotale* » dirà Hugo ; e dall'altra parte, quelle di un poeta che scrive dopo il tramonto illuministico di essi, e che in risposta a tale vuoto simbolico non esita a propugnare la funzione sostitutiva di una Poesia modernamente, e democraticamente, profetico-sacerdotale.

Cito i versi della visione dantesca (vv. 46-145) :

E io ch'al fine di tutt' i dissii
appropinquava, sì com'io dovea,
l'ardor del desiderio in me finii.

Bernardo m'accennava, e sorridea,
perch'io guardassi suso ; ma io era
già per me stesso tal qual ei volea :

ché la mia vista, venendo sincera,
e più e più intrava per lo raggio
de l'alta luce che da sé è vera.

Da quinci innanzi il mio veder fu maggio
che 'l parlar mostra, ch' a tal vista cede,
e cede la memoria a tanto oltraggio.

Qual è colui che sognando vede,
che dopo 'l sogno la passione impressa
rimane, e l'altro a la mente non riede,

Cotal sono, ché quasi tutta cessa
mia visione, e ancor mi distilla
nel core il dolce che nacque de essa.

Così la neve al sol si disigilla;
così al vento ne le foglie levi

si perde la sentenza di Sibilla.

O somma luce che tanto ti levi
da' concetti mortali, a la mia mente
ripresta un poco di quel che parevi,
e fa la lingua mia tanto possente,
ch'una favilla sol de la tua gloria
possa lasciare a la futura gente;
ché, per tornare alquanto a mia memoria
e per sonare un poco in questi versi,
più si conceperà di tua vittoria.

Io credo, per l'acume ch'io soffersi
del vivo raggio, ch'i sarei smarrito
se li occhi miei da lui fossero aversi.

E' mi ricorda ch'io fui più ardito
per questo a sostener, tanto ch'i' giunsi
l'aspetto mio col valore infinito.

Oh abbondante grazia ond'io presusni
ficcar lo viso per la luce eterna,
tanto che la veduta vi consunsi !

Nel suo profondo vidi che s'interna,
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna :
sustanze e accidenti e per lor costume
quasi conflati insieme, per tal modo
che ciò ch'i' dico è un semplice lume.

La forma universal di questo nodo
credo ch'i' vidi, perché più di largo,
dicendo questo, mi sento ch'i' godo.

Un punto solo m'è maggior letargo
che venticinque secoli a la 'mpresa
che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.

Così la mente mia, tutta sospesa,
mirava fissa, immobile e attenta,
e sempre di mirar faceasi accesa.

A quella luce cotal si diventa,

che volgersi da lei per altro aspetto
è impossibil che mai si consenta ;
però che 'l ben, ch'è del volere obietto,
tutto s'accoglie in lei, e fuor di quella
è defettivo ciò ch'è lì perfetto.

Ormai sarà più corta mia favella,
pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante
che bagna ancor la lingua a la mammella.

Non perché più ch'un semplice semblante
fosse nel vivo lume ch'io mirava,
che tal è sempre qual s'era davante;
ma per la vista che s'avvalorava
in me guardando, una sola parvenza,
mutandom'io, a me si travagliava.

Ne la profonda e chiara sussistenza
de l'alto lume parvermi tre giri
di tre colori e d'una contenenza ;
e l'un da l'altro come iri da iri
parea riflesso, e 'l terzo pareo foco
che quinci e quindi igualmente si spiri.

Oh quanto è corto il dire e come fioco
al mio concetto ! E questo, a quel ch' i' vidi,
è tanto, che non basta a dicer 'poco'.

O luce eterna che sola in te sidi,
sola t'intendi, e da te intelletta
e intendente te ami e arridi !

Quella circolazion che sì concetta
pareva in te come riflesso,
da li occhi miei alquanto circunspetta,
dentro da sé, del suo colore stesso,
mi parve pinta de la nostra effige:
per che 'l mio viso in lei tutto era messo.

Qual è 'l geomètra che tutto s'affige
per misurar lo cerchio, e non ritrova,
pensando, quel principio ond' elli indige,

tal era io a quella vista nova :
veder voleva come si convenne
l'imgo al cerchio e come vi s'indova ;
ma non eran da ciò le proprie penne :
se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne.
A l'alta fantasia qui mancò possa ;
ma già volgeva il mio disio e 'l velle,
sì come rota ch'igualmente è mossa,
l'amor che move il sole e l'altre stelle.⁴²³

II.

Se da un lato il culmine di 'referenzialità' della visione dantesca coincide con la rappresentazione dei dogmi della trinità e dell'incarnazione, dall'altro non si contano i passi, e non solo in *Dieu*, in cui Hugo si scaglia, sulla scia della tradizione settecentesca, contro i sistemi dogmatici delle religioni rivelate :

La Sainte Trinité commence à se rider,
La raison sur le ciel a fait une rature,
Les dogmes cariés tombent en pourriture.

Qualsiasi discorso che pretenda 'rivelare', e quindi in qualche misura razionalizzare, piegare ai concetti mortali, il mistero di Dio è inevitabilmente difettivo : « dans l'urne où l'on veut mettre une telle idée [Dieu], / On sent de toutes parts des fuites d'infini », ⁴²⁴ una delle non poche pericolose affermazioni che rischiano di ritorcersi proprio contro chi le pronuncia. È perché è avvenuta la svolta illuministica che in un progetto di prefazione Hugo può esaltare solennemente il prometeismo democratico del suo secolo :

⁴²³ DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1997, t. III, *Paradiso* XXXIII, vv. 46-145, pp. 913-7. Citerò sempre da questa edizione.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 626.

Ce sera une des grandeurs de ce grand dix-neuvième siècle d'avoir posé, dans une *sorte d'immense débat public et libre*, avec toute latitude laissé à la négation comme à l'affirmation, *en dehors et au-dessus des religions*, la question suprême : *Dieu*. Nous sommes de ceux que sollicite et qu'étreint ce point d'interrogation formidable [...]. De là ce poème...⁴²⁵.

Porsi, finalmente emancipati, la domanda per eccellenza ; cercare liberamente, « con ogni latitudine », una risposta nuova (e forse improbabile proprio a causa di tale libertà).

Nella Commedia alle comparazioni col sogno, la neve e la sentenza di Sibilla, seguono tre terzine in cui il poeta, apostrofando la « somma luce » (v. 67), si prepara a vanificare « un poco » (vv. 68, 74) il blocco dell'ineffabilità. Giustifica l'audace intenzione di far « sonare » (v. 74) nei suoi versi la visione suprema: subordina il fine egoistico che « il sommo piacer li si dispieghi » (v. 33) ancora (poi di fatto la forte carica emotiva del canto lo contraddirà), al desiderio di trasmettere al genere umano e alla posterità la sua esperienza. Invoca la somma luce che gli conceda facoltà di « memoria » (v. 73) e « lingua » (v. 70) in modo che con la sua testimonianza, « *più* si concepirà » della « vittoria » divina (v. 75) : il *più* non è da intendere solo come professione di umiltà di fronte all'assoluto mai totalmente afferrabile da concetto mortale; ma, come il resto del canto dimostra, esso situa la visione in rapporto alla rivelazione e alle verità di fede. Il tono del canto fa sì che non ci si aspetti propriamente una rivelazione finale che cambi la storia dell'universo; il fine del poeta è di contribuire ad un ulteriore intendimento, benché necessariamente « poco » (vv. 69 e 74, cfr. v. 123), « favilla » (v. 71) o « semplice lume » (v. 90), di misteri già, più o meno implicitamente, oggetto di fede.

Victor Hugo, al contrario, dichiara sin dall'inizio che il suo viaggio in volo nell' « ombre visionnaire »⁴²⁶ ha lo scopo di cercare e svelare, se esiste, un Dio nascosto che « se montre surtout dans tout ce qui le cache »⁴²⁷. Il poeta deve rivelarlo: « nommer Dieu »⁴²⁸. L'avventura conoscitiva risponde all'inquietudine e allo smarrimento in cui la riflessione analitica a oltranza e il *doute* (tanto tematico in Hugo) che ne consegue gettano l'individuo, e come lui il mondo intero a cui il poeta *mage* deve dare la certezza di un senso. Si legge nella prima sezione del poema:

⁴²⁵ *CFL*, X, p. 139. Il corsivo è mio.

⁴²⁶ *OC P. IV*, p. 585.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 654.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 605.

Et je criai, ployant mes ailes déjà lasses:
 « Dites-moi seulement son nom, tristes espaces,
 Pour que je le repète à jamais dans la nuit ! »
 [...]

 « *Je veux le nom du vrai*, criai-je plein d'effroi,
 Pour que je le redise à la terre inquiète. »⁴²⁹

In questi versi oltre all'accento posto sul carattere assoluto e modernisticamente ex novo della ricerca e della rivelazione, emerge un elemento importante che caratterizza l'approccio di Hugo all'avventura conoscitiva, un elemento secondo me fondamentale, come vedremo, per la definizione dell'originalità e della modernità di *Dieu*. « *Je veux le nom du vrai* » dice l'io : con questa precisazione monoteistica, di memoria biblica nell'opposizione fra Dio vero e falsi idoli, Hugo richiama l'attenzione sul rapporto fra la rivelazione di cui va in cerca e le molteplici religioni e dottrine filosofiche succedutesi nella storia fino al presente - molteplicità di cui il neonato storicismo, e la ormai pressoché completa conoscenza del globo, gli forniscono una visione potenzialmente complessiva. Questo rapporto non si esaurisce nell'astratta e irrevocabile liquidazione di qualsiasi dogmatismo confessionale o filosofico ; i versi precedenti e soprattutto i successivi dimostrano, come vedremo, che parte essenziale di un discorso su Dio fatto nella seconda metà dell'Ottocento deve essere il confronto continuo con tutto quello che è già stato detto : è necessario fare i conti, per così dire, con una bibliografia secondaria di millenni con cui dialogare dandole a lungo la parola. (Flaubert nel 1852 aveva sottolineato in una lettera a Louise Colet, in maniera icastica e già con un'altra concezione dell'originalità, il nuovo rapporto fra lo scrittore e tutto lo scibile : in un mondo che ha infranto il sistema chiuso della tradizione e dell'imitazione, e che evidentemente non ha più il privilegio di essere «originale» :

Ce qui fait les figures de l'antiquité si belles, c'est qu'elles étaient originales : tout est là, tirer de soi. Maintenant par combien d'étude il faut passer pour se dégager des livres, et qu'il en faut lire ! Il faut boire des océans et les repisser (Lettera a L. Colet, 8-9 maggio 1852).⁴³⁰)

⁴²⁹ *Ibid.*, pp. 583 e 601. Il corsivo è mio.

⁴³⁰ FLAUBERT, *Correspondance*, t. I-IV, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-1998, t. II, p. 486.

Dopo aver fatto un elenco di grandi spiriti profetici la prima voce del prologo *Le Seuil du Gouffre*, gli chiede:

Chercheur, trouveras-tu ce qu'ils n'ont pas trouvé?
Songeur, rêveras-tu plus loin qu'ils n'ont rêvé?⁴³¹

III.

Il teologo Jean-Pierre Jossua ha ritenuto possibile individuare alla base di ogni discorso su Dio una costante : « Un des enjeux essentiels de tout discours sur Dieu, en effet, est d'équilibrer présence et mystère, connaissance et inconnissance ». ⁴³² In altri termini potremmo dire che alla base di ogni discorso su Dio agisce sempre una formazione di compromesso fra ineffabilità e effabilità – preferisco questi due termini a quelli di Jossua perché comprendono più specificamente il problema dell'espressione attraverso la parola, quindi anche della scrittura. Nell'alto grado di astrazione dei due termini rientrano naturalmente tante varianti quasi sinonimiche di contrari o contraddittori che formano altre formazioni di compromesso affini, come ad esempio, riprendendo Jossua, mistero e presenza, inconoscibilità e conoscibilità, o anche non rivelabilità e rivelabilità, umiltà e audacia, e via dicendo. Basterebbero a dar ragione a Jossua, da un lato le numerose e originali variazioni dantesche sul topos dell'ineffabilità, talmente cariche di pathos, e al tempo stesso d'una precisione quasi scientifica, da dare alla scrittura il tono dell'esperienza autobiografica. Dall'altro lato, le ancora più numerose e non meno originali variazioni hugoliane. E sarebbe senza dubbio interessante un confronto ravvicinato del ricorso al topos da parte di entrambi.

Jossua infatti individua molto bene la presenza costante della formazione di compromesso al livello microfigurale, in un uso particolare dei tropi. Prende in esame come elementi fondamentali della « poétique théologique » hugoliana, prima le metafore costruite sulla formazione di compromesso fra astratto e concreto, altra

⁴³¹ *Ibid.*, p. 589.

⁴³² J.-P. JOSSUA, *Trois remarques sur la théologie exilique de Hugo*, in *Hugo le fabuleux. Colloque de Cérisy*, Paris, Seghers, 1985 (pp. 194-201), p. 196.

sottocategoria della formazione di compromesso di base: isola le metafore antropomorfe di Dio e ne analizza gli elementi astratti di « compensation » (attributi etici, metafisici, ecc.) che appunto mitigano la concretezza realistica e del tutto effabile degli attributi antropomorfi dell'immagine. In secondo luogo analizza le ricorrenti « images liminaires »⁴³³ sul modello della soglia, spaziale o temporale, più o meno (in)valicabile - come ad esempio « le seuil de l'ombre et du vide, / Gouffres ouverts / Que garde la meute livide / Des noirs éclairs ».⁴³⁴ Immagini in cui, allo stesso tempo, viene affermata da un lato l'esistenza di un « ailleurs impossible », e viene suggerita, dall'altro, « la lisière d'un royaume, l'espérance d'une venue réels et indescriptibles »⁴³⁵, perfetta formazione di compromesso quindi fra invalicabile e valicabile, inconoscibile e conoscibile, ineffabile ed effabile. Sarebbe interessante approfondire il confronto fra le due visioni al livello microfigurale, da cui risulterebbero molti punti di contatto fra i due testi data la portata generale delle osservazioni di Jossua, applicabili presumibilmente ad ogni 'scrittura teologica'. A mio avviso però è più proficuo, almeno per questo confronto specifico, tentare alcune osservazioni sul differente equilibrio interno, nella formazione di compromesso di base, a partire da porzioni di testo più ampie della singola immagine.

Una grande differenza fra le due visioni di Dio è che una è tale letteralmente, l'altra no. Dante vuole che la sua visione sia il ricordo e la trasposizione, parziali, di una visione *diretta*; finalmente *solo*, dopo varie guide e la mediazione muta di Maria. Hugo invece crea ripetutamente l'illusione, per subito svelarla, di un incontro con la divinità, terminando nella mancanza di una vera e propria rivelazione definitiva *vis-à-vis*. Per Hugo è impossibile avere una visione diretta di Dio perché è sempre necessario l'intervento, quindi la limitazione, di un mediatore.

In Dante la formazione di compromesso lascia più spazio all'effabile di quanto non faccia in Hugo. Benché ripeta ben tre volte il « poco » (vv. 69, 74, 123), o il « corto » e il « fioco » (v. 121) del dicibile, e benché concluda con la mancanza di « possa » (v. 142), Dante può cimentarsi conscio e stupito, fiero e grato, pago e commosso del suo « oltraggio » (v. 57), nella rappresentazione in concetti e figure di tre misteri che sono già oggetto di fede. Le virtù della scrittura devono affrontare la coesistenza di due logiche ben diverse che costituisce il nucleo

⁴³³ *Ibid.*, pp. 199, 197, 200.

⁴³⁴ C, VI, III, *OP* II, p. 725.

⁴³⁵ JOSSUA, *Trois remarques*, op. cit., pp. 197-200.

indicibile dei dogmi e misteri, e non è incaricata di rivelarne ex novo. Il poeta è talmente sia sicuro della verità del suo oggetto (« passione » e « altro », vv. 59-60), sia per niente insoddisfatto dei suoi limiti, o meglio, sazio di aver già superato quelli di *una* logica, che nell'ultima terzina il culmine dell'ineffabilità e il massimo dell'abbandono cosmico e materno vengono a coincidere.

In Hugo la formazione di compromesso è più repressiva, benché, o perché, alle prese con le smisurate pretese demiurgiche che la modernità determina. Come accennavo poco sopra, per Hugo sembra impossibile una visione *diretta* di Dio: costruisce il suo poema come una serie progressiva di rivelazioni pronunciate, quindi mediate, da otto *voix* diverse. L'io si presenta in volo in uno spazio a metà strada fra quello della visione interiore e quello di concrete distese cosmiche. Vede ogni volta in alto sopra sé un punto nero, ogni sezione-voce inizia con il verso : « Et je vis au-dessus de ma tête un point noir ».⁴³⁶ Nella corrispondenza si apprende da Auguste Vacquerie (il principale animatore delle sedute spiritiche nonché interlocutore continuo e allievo di Hugo) che con il punto nero il poeta intendeva indicare la piccolezza infinitesimale di ogni rivelazione rispetto all'infinità e inconoscibilità di Dio. Infatti il verso è sempre seguito da « Et ce point noir semblait une mouche dans l'ombre » :⁴³⁷ ogni religione o dottrina è come una minuscola mosca a stento distinguibile dal resto anche nel colore, esigua apportatrice di luce nell'ombra, ancora più scura, del mistero. Con effetto cinematografico, nell'ascesa dell'io il punto nero si avvicina e si ingrandisce, prendendo l'aspetto non di Dio bensì, le prime sei volte, di animali reali e simbolici, la settima, di un angelo con un'ala luminosa e l'altra d'ombra, l'ottava, l'aspetto di una luce abbagliante, pur sempre meno luminosa dello sfondo infinito su cui spicca. Sono le voci che rivelano otto modi diversi e progressivi di definire Dio e rapportarsi a lui. Le prime sei schematizzano alcune religioni e dottrine filosofiche presentatesi nella storia fra occidente e oriente, le ultime due presentano le posizioni che in altri testi Hugo prende direttamente a suo carico (e che animano i verbali delle sedute spiritiche). All'importanza attribuita alla mediazione, fa da corrispettivo una voluta evanescenza dell'io, altro elemento di contrappeso all'audacia prometeica. Un io confinato, oltre alle brevi presentazioni "cinematografiche" a inizio sezione, nell'esiguo spazio di pochi versi di curiosità o sgomento, sorpresa o sbigottimento afasico. Pochi versi immediatamente sommersi dalla facondia inarrestabile delle voci.

⁴³⁶ *OC P IV*, pp. 621, 625, 638, 642, 653, 661, 667, 698.

⁴³⁷ *Ibid.*

La moderna mancanza di basi teologiche sicure, col rifiuto a priori di dogmi e misteri di fede, diminuisce quindi fortemente la piattaforma di effabile a disposizione del poeta, intensificando di conseguenza il peso della repressione. Ma è altrettanto vero che essa, d'altra parte, amplifica ulteriormente, e vertiginosamente, la dismisura delle ambizioni demiurgiche dell'io di fronte alla *question suprême*. Hugo, in altri termini, si trova di fronte a una contraddizione paralizzante. Forte del moderno relativismo religioso e di un robusto laicismo progressista, critica e respinge la presunzione e il dogmatismo dei diversi e numerosi sistemi dottrinali, i quali limitano arbitrariamente e strumentalizzano abusivamente una realtà inconoscibile che oltrepassa i limiti umani. Contemporaneamente però, si propone di rivelare questa stessa realtà. Si propone un'impresa in cui il rischio è di "ricadere" lui stesso in ciò che ideologicamente rifiuta a priori. Per evitare questo rischio Hugo sceglie di esprimere la repressione ideologica per mezzo di un veto posto sulla possibilità di una visione di Dio, e quindi di una rivelazione, diretta. Fra l'io e la divinità è necessaria la mediazione di un essere intermedio (*mise en abîme*, se si vuole, del rapporto fra destinatario e destinatario). Una mediazione che rende statutariamente insufficiente e relativa la rivelazione mediata - tanto più che nel poema si susseguono otto mediatori. In definitiva, l'intensificazione della repressione che la svolta illuministica impone, è nel testo 'presa a carico' principalmente da quello che da adesso chiameremo il *metodo delle voci*.

Ma se questo riguarda l'intensificazione della repressione, c'è da chiedersi se, e se sì in che modo, trova espressione e realizzazione il proposito di partenza. È il metodo delle voci stesso che, come mostrerò fra poco, oltre a garantire tale limite repressivo, assicura contemporaneamente un ingente spazio di espressione alle smisurate, e ormai desuete o in definitiva via di superamento, pretese sintetiche d'assertività demiurgica. È proprio nel metodo delle voci che risiede principalmente, a mio avviso, la soluzione originale di Hugo al dosaggio di ineffabilità ed effabilità.

Per comodità distinguerei due modi diversi di dare letteralmente voce a tali pretese. Uno insito nel metodo stesso e che vale anche solo per la singola sezione-voce. L'altro che riguarda invece la gestione del rapporto fra le diverse sezioni-voci.

1. Il ricorso alle voci, col suo relativizzare metodico, dà espressione al vuoto teologico svelando l'insufficienza e l'arbitrarietà di ogni verità rivelata :

Que sais-tu? Ta morale, ô juif, payen, chrétien,
Est une carte obscure et bizarre du bien
Et du mal, dont tu peins à ton gré les frontières.
[...]
De quel droit marques-tu des limites à l'être?⁴³⁸

grida la settima voce alle tre che l'hanno preceduta. D'altra parte però, il ricorso alle voci costituisce un modo non solo di dialogare con vere e proprie elaborazioni di dottrine che si vogliono, ogni volta in buona fede, assolute; ma costituisce anche, e soprattutto, un modo di ripetere continuamente (liberamente sotto il giogo della relativizzazione) il gesto dell'affermazione, della rivelazione di verità sistematiche di sintesi. La IV voce, per fare un esempio fra innumerevoli, la voce del politeismo pagano, propone una teologia della centralità, e sensualità, della materia:

La Matière est au centre, au fond des sombres voûtes,
Hydre, divinité, la plus noire de toutes !
[...]
Une cariatide immense porte tout :
Tellus en deuil, Neptune amer, Pluton qui bout,
Arbres, moissons, déserts, flots confus, rocs inertes,
Fleuves laissant traîner leurs longues barbes vertes,
Hommes et champs [...]
Et Pan, qui, dérangeant les branchages des ormes,
Apparaît vaguement au fond des bois énormes.⁴³⁹

All'inizio di ogni nuova sezione la voce di turno contraddice o integra, in ogni caso sminuisce e rende relative, le rivelazioni precedenti; ma nello spazio che le viene concesso, prima di essere smentita dalla successiva, afferma e sviluppa con convinzione il proprio sistema mitico. Faccio solo qualche breve esempio. L'inizio della V voce, voce del passaggio dal politeismo al monoteismo, emessa dall'aquila,

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 685.

⁴³⁹ *Ibid.*, pp. 644-5.

contraddice le affermazioni delle voci precedenti e afferma apoditticamente la sua fede :

Qui donc est là, gouffre hideux?

Qui donc dit: il n'est pas! [I voce] Qui donc dit: ils sont deux! [II e III voce]

Qui donc dit: - Ils sont douze, ils sont cent, ils sont mille [IV voce] [...]. –

Ô vents, il est ! Abîme! Il est seul. Seul, vous dis-je!

[...]

J'ai vu l'effrayant Dieu de l'éternité sombre !

[...]

L'infini sans figure au fond de tout séjourne.

[...]

Il est, lui seul existe, et l'homme est un fantôme.

[...]

Vous pensez. Croyez-vous? Vos crânes sont des voûtes

Sans lampes, d'où les pleurs suintent à larges gouttes.

[...]

Le mal descend de vous comme le froid des ifs.

[...]

L'ombre croit posséder, d'un vain songe animée.

Il dit : je suis. C'est tout. C'est en bas qu'on dit: j'ai!⁴⁴⁰,

per continuare ancora lungo tutta la sezione a raccontare la sua cosmogonia e a rivelare la sua verità. A sua volta la voce successiva, il grifone, all'inizio della VI sezione, dirà: « Que l'aigle d'en bas dorme! / Je veille. Dieu plus haut que l'aigle m'emporta »,⁴⁴¹ proseguendo sicura con la sua lunga e vorticoso rivelazione che il vero Dio non è quello vetero-testamentario degli eserciti ma quello cristiano : clemenza e perdono. La settima voce, relativizza in pochi versi tutte le rivelazioni precedenti per professare un Dio « ni vengeur, ni clément » ma « juste », il cui « bonheur n'est pas de prendre l'homme au piège ». L' « ange » della settima voce abolisce la punizione eterna: « Pas d'enfer éternel »⁴⁴², perché anche il male, Satana, fa parte della giustizia divina:

⁴⁴⁰ *Ibid.*, pp. 653-4, 658-60.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 661.

⁴⁴² *OC P. IV*, pp. 668-9.

Il est le fond de l'être. Oui, terrible ou propice,
Tout vertige le trouve au fond du précipice.
Satan, l'ange échappé,
Se cramponne lui-même au père, et l'on devine
Dans les plis d'un des pans de la robe divine
Ce noir poignet crispé.⁴⁴³

In definitiva, ricapitolando, il metodo delle voci permette la coesistenza indissolubile: tanto della relativizzazione di ogni tentativo di sistemazione sintetica, dogmatica e assoluta, quanto dell'indugio o insistenza, prolungati e predominanti, affidati all'inventività sia stilistica che tematica, su tentativi di rivelazioni totalitarie, propri di una epistemologia superata. E infatti, è proprio di un ritorno del superato, sottospecie del ritorno del represso nel senso degli studi di Francesco Orlando, che possiamo parlare.

2. Nonostante il metodo delle voci assicuri statutariamente un ritorno del represso demiurgico, rimane il problema se questo basti da solo a garantire una qualche validità propositiva al senso complessivo del poema. Hugo è riuscito nel suo compito di rivelare una (sua) nuova verità? La contraddizione alla base del metodo delle voci, per cui è impossibile una rivelazione diretta e ogni rivelazione mediata non può che essere insufficiente, mina infatti come dicevo sopra il senso stesso della missione che il poeta s'impone. Prendendo alla lettera le dichiarazioni delle voci stesse, qualsiasi mediazione è destinata ad essere relativizzata. Riesce o meno a mettere a riparo una nuova rivelazione finale dalla relativizzazione a oltranza del metodo delle voci?

Coerentemente, anche l'ultima voce viene relativizzata. La fine del poema, forse incompiuta o forse voluta, fa calare anche sull'ultima rivelazione il sipario dell'ineffabilità. Alla fine dell'ultima sezione, la voce « clarté »⁴⁴⁴ risponde finalmente, con un bell'effetto di simmetria costruttiva, alla richiesta dell'io a inizio poema, « dites-moi seulement son nom », « le nom du vrai »⁴⁴⁵. Risponde con la rivelazione: « Dieu n'a qu'un front : Lumière! Et n'a qu'un nom :

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 696.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 699.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, pp. 583 e 601.

Amour! ». ⁴⁴⁶ Ma quando subito dopo l'io chiede: « lumière, ô lumière, est-ce tout ? », ottiene in risposta :

Et la clarté me dit : silence. Le prodige
Sort éternellement du mystère, te dis-je.
Aveugle qui croit lire et fou qui croit savoir ! ⁴⁴⁷

(Del resto era stata proprio l'ultima voce a dire poco prima : « Chaque sphère / Le nomme en frissonnant du nom qu'elle préfère, / Mais tous les noms sur Dieu sont des flots insensés » ⁴⁴⁸). Un'ulteriore e definitiva relativizzazione avviene dopo l'ultimo verso dell'ultima voce. Un solo verso dell'io conclude il poema nell'ipotetico e inconcluso inizio di una nona voce, aperta all'avvenire:

Aveugle qui croit lire et fou qui croit savoir !

[IX]

Et je vis au-dessus de ma tête un point noir.

.....
..... ⁴⁴⁹
.....

L'ultima parola è stata riservata dunque alla limitazione. Il poema si chiude quasi con una confessione di fallimento, nella inevitabilità di una teologia negativa. In ogni caso ciò non toglie che lungo tutto il poema Hugo sia riuscito a mantenere, a scapito della repressione, una forte carica assertiva. E che la fine del poema non suoni come un vero e proprio fallimento. Sicuramente questo non è riconducibile esclusivamente al ritorno del superato garantito statutariamente dal metodo delle voci. L'altro elemento fondamentale, per cui Hugo riesce a far coesistere una possibile assertività organizzata e personale con il relativismo a oltranza delle mediazioni, è la scelta di attribuire un andamento progressivo al succedersi delle rivelazioni.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 706.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 706.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 701.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 706.

... sur chaque échelon de l'échelle où meurt l'ombre,
Le verbe lumineux succède au verbe sombre ;
On monte à la parole après le bégaiement.⁴⁵⁰

Il succedersi delle voci non vuole assolutamente tracciare una storia delle religioni, segue un filo piuttosto teorico che diacronico. Per cui l'ultima rivelazione, all'estremo del percorso, si dà come il massimo del concepibile e del dicibile: « Je t'ai parlé ta langue, homme que je rencontre. / Et que veux-tu de plus? Faut-il qu'on te le montre ? ». ⁴⁵¹ Tornano infatti a più riprese apparizioni del topos dell'ineffabilità, come l'originalissima : « Pourquoi chercher les mots où ne sont plus les choses ? ». ⁴⁵² Non resta che rassegnarsi ai limiti della ragione e del linguaggio umani, cercando di concepire ed esprimere la definizione meno limitata: « l'unité » che è « Amour », limitata solo dall'adattamento ai « misérables mots » ⁴⁵³ umani.

Ma l'elemento veramente decisivo è che alla progressione teorica corrisponde una progressione etica. Il massimo del dicibile è anche il massimo del dover essere nel bene. Il massimo del dicibile inteso come espressione della "unità" era già stato raggiunto dalla I rivelazione che negava l'esistenza di Dio. Il grado di totalità di « Rien » non è inferiore a quello di « Tout »: « Les plénitudes sont pareilles à des vides. [...] et Tout par moments donne / Le vertige de Rien ». ⁴⁵⁴ Ma è decisivo l'orientamento etico della progressione : dallo scetticismo materialista della voce « chauve-souris », si approda all'affermazione dell'inesistenza del male e alla negazione della materia (diabolica), da parte della voce « clarté ». ⁴⁵⁵ Decisivo è il sottinteso etico per cui il vero culmine del concepibile e del dicibile corrisponde all'atteggiamento più giusto e progressivo.

Non di rado l'ultima sezione è stata criticata come eccessivamente astratta e priva di un messaggio originale. Ma, a mio avviso, non è di certo una rivelazione definitiva che bisogna aspettarsi: sarebbe statutariamente contraria alla vera trovata originale che è il metodo delle voci. L'astrattezza indubbia dell'ultima voce può essere apprezzata, o almeno non deludere, se letta come espressione *engagée* di un'utopia, quasi nostalgica perché consapevole del proprio utopismo. In altri termini, l'ultima rivelazione va letta sotto il segno di una nostalgica

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 668.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 703.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 699.

⁴⁵³ *Ibid.*, pp. 702, 706, 700.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 695.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, pp. 621, 699.

consapevolezza utopica, per cui diventa un dovere morale affermare l'oltranza positiva di Dio, compiere un atto di fede *dovuto* (« Devoir être, c'est être »⁴⁵⁶) per il progresso del genere umano. In questo senso, l'adozione di un andamento progressivo nel metodo delle voci ha creato un crescendo di responsabilità e di tensione etica all'interno del processo relativizzante di esso. Contrappeso che limita l'applicabilità virtualmente infinita di tale processo, e che conferma a posteriori un qualche valore alle rivelazioni meno astratte e meno utopiche delle voci precedenti. È la convinzione di aver fatto il proprio dovere che permette all'apparente fallimento conoscitivo di contenere paradossalmente una carica di speranza, anche se quasi nostalgica, nel progresso del genere umano.

In definitiva, benché la relativizzazione repressiva persista al di là dell'ultima rivelazione e chiuda il poema, dietro la conseguente insoddisfazione razionalistica dei propri limiti resiste forte il messaggio, di natura propriamente etica, che la « Religion des religions »⁴⁵⁷ consiste soprattutto nel *dovere* di una tensione progressiva e illimitata verso la realizzazione dell'utopia: l'abolizione del male – momento in cui allora la nona voce sarà forse integrata per essere ulteriormente relativizzata (se esisterà ancora il genere umano).

Hugo riesce ad ottenere la *sua* formazione di compromesso fra ineffabilità ed effabilità, attraverso la soluzione del metodo delle voci. Sia grazie alla possibilità di un ritorno del represso assertivo e dogmatico insita, come abbiamo visto, nel metodo stesso. Sia con l'attribuzione di un senso progressivo e ascensionale al succedersi delle voci.

IV.

Nelle pagine precedenti ho sottolineato la presenza di una variante, cioè di una differenza fondamentale fra le due visioni: la possibilità, per Dante, di ricorrere, e il suo effettivo ricorrervi, a dogmi e misteri istituzionalizzati, già oggetto di fede; per Hugo, il restringimento della piattaforma di effabile causato dall'impossibilità di ricorrere a un qualche sistema teologico rigoroso e istituzionalizzato. Adesso vorrei, al contrario, sottolineare una innegabile costante.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 705.

⁴⁵⁷ Titolo di uno dei poemetti ottenuti dal prelevamento di versi dal dossier di *Dieu*.

La differenza fra le due visioni non coinvolge infatti tutti i momenti della visione dantesca, riguarda soprattutto il ricorso al dogma della trinità e a quello dell'incarnazione. Nell'ultima rivelazione, culmine di una progressione, Hugo si sforza di esprimere il senso di un limite raggiunto, il limite del concepibile e del dicibile: questo limite dovrebbe consistere solamente nella necessità di piegare l'«unità» assoluta alla limitata griglia conoscitiva e linguistica umana (« L'idée à peine écloît que les mots la défont »⁴⁵⁸). Oltre alle innumerevoli variazioni sul topos dell'ineffabilità, il mezzo principale utilizzato da Hugo per esprimere questo limite supremo, sono le altrettanto innumerevoli e ossessive variazioni su un altro vero e proprio topos: quello dell'unità nel creatore dell'infinita varietà del creato. È inutile ricordare che proprio il primo momento della visione dantesca è la rappresentazione, attraverso l'immagine millenaria del « volume » (vv. 85-90), proprio del mistero dell'unità del molteplice (mistero appartenente « non solo alla fede, ma anche alla filosofia » e « di quelli che più hanno attratto la meditazione dantesca ». Chiavacci Leonardi⁴⁵⁹).

Penso che si tratti di una somiglianza talmente significativa da svelare l'esistenza di un'altra costante fondamentale, paragonabile e da considerare strettamente legata, per importanza e validità generale, alla formazione di compromesso di base tra ineffabilità ed effabilità. Alla base dei due discorsi su Dio che ci interessano, sembra essere in gioco una formazione di compromesso fra, molteplicità e disordine del reale da una parte, e, dall'altra, aspirazione alla sintesi armonica e assoluta. È ovvio che anche per questa seconda formazione di compromesso di base, la scelta dei termini comprende virtualmente numerose varianti strettamente affini : quali commensurabile e incommensurabile (« Comment te dire : ici finit, ici commence? / Fin et commencement sont des mots de démente [...] Comment se figurer la face du profond, / Le contour du vivant sans borne, et l'attitude / De la toute-puissance et de la plénitude ? »⁴⁶⁰) ; oppure creato ed increato, dipendente e indipendente (« Il crée un monde rien qu'en voyant un abîme ; / Et cet être qui voit, ayant toujours été, / A toujours tout créé de toute éternité »⁴⁶¹ ; e d'altra parte Dante : « O luce eterna che sola in te sidi, / sola t'intendi, e da te intelletta / e intendente te ami e arridi ! », vv. 124-126). Così come la prima formazione di compromesso di base, questa seconda può rappresentare un'astrazione preziosa cui ricorrere per approfondire il confronto fra i due testi.

⁴⁵⁸ *OC P. IV*, p. 703.

⁴⁵⁹ Dante, *Commedia*, op. cit., p. 903.

⁴⁶⁰ *OC P. IV*, p. 703.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 699.

Nella seconda parte ho cercato di mostrare come la modernità imponesse a Hugo un dosaggio di ineffabilità ed effabilità più repressivo rispetto a quanto esso non fosse per Dante. A mio avviso, ciò vale anche per la seconda formazione di compromesso.

Dante, forte di un rigoroso e articolato sistema teologico cui appoggiarsi, e alle prese con uno scibile meno esteso di quello di cinque secoli dopo, può concepire l'aspirazione a un dominio completo, conglobante e centripeto, dell'universo. Il Tutto nel contenitore, concentrato e capiente, Dio. Ciò si esprime perfettamente nelle immagini e nel vocabolario del primo momento della visione:

Nel suo profondo vidi che *s'interna*,
legato con amore in *un* volume,
ciò che per l'universo si squaderna:
sustanze e accidenti e lor costume
quasi *conflati insieme*, per tal modo
che ciò ch'i' dico è un semplice lume.
La forma universal di questo *nodo*... (vv. 85-91)

È indubbiamente lecito vedere nel « volume » che raccoglie tutto « ciò che per l'universo si squaderna », anche la summa che è la *Commedia* stessa. Di sicuro, l'associazione appiana nel « con amore » la forte carica agonistica e nervosa che attraversa tutte e tre le cantiche. Ma può essere interessante pensare che la formazione di compromesso fra molteplicità e sintesi sia applicabile in qualche misura, ben al di là delle singole immagini, anche all'intero poema. L'aspirazione alla sintesi, che al livello della singola immagine si traduce nel movimento centripeto delle metafore del volume e del nodo, trova anche espressione in uno degli aspetti più straordinari del poema dantesco ; un aspetto fondato piuttosto su estensione e articolazione che non sulla concentrazione e sulla fusione. La formazione di compromesso assicura il dominio completo e compatto del proverbialmente molteplice universo dantesco, attraverso la rigorosa e articolata razionalità sia costruttiva che topografica che Dante gli impone : la smisurata varietà dell'intero mondo umano (e sovrumano) può essere così dominata, organizzata e « legata », tutta compresa nell'insieme sintetico e chiuso del poema.

Tornando al canto di cui ci occupiamo, c'è da dire che l'importanza della seconda formazione di compromesso di base fra molteplice e sintesi nella sua

stretta interdipendenza, direi quasi inseparabilità, nei confronti della prima (ineffabile/effabile), trova la sua massima conferma, oltre che nelle singole immagini, anche nella rigorosa articolazione che Dante concepisce per la distribuzione dei momenti culminanti del confronto con la divinità: il confronto con Dio sembra essere costruito secondo una perfetta simmetria o circolarità. Infatti (non so se sia giusto, o addirittura troppo banale, o se non banale già detto da altri), il *confronto*, non la visione, mi sembra articolarsi non in tre bensì in quattro momenti principali di pari importanza. I primi tre sono quelli di vera e propria visione (volume, e nodo ; trinità ; incarnazione); l'ultimo, immediata prosecuzione del terzo, e che chiude canto e poema, non consiste propriamente in una visione (anche se l'immagine della ruota gli fornisce concretezza), ma esprime principalmente la « passione » (riattualizzata) dell'esperienza estrema. Le due formazioni di compromesso di base fra ineffabile ed effabile, e fra molteplicità e sintesi, sono per tutto il brano strettamente interdipendenti : la lotta con l'ineffabilità coesiste indissolubilmente con la crescente (e docile) spinta a fondersi col « valore infinito » (v. 81). Tuttavia possono essere fatte delle distinzioni quantitative di pertinenza. Ad esempio, nell'immagine del volume è sicuramente prevalente la formazione di compromesso fra molteplicità e sintesi ; nella rappresentazione della trinità, al contrario, è prevalente quella tra ineffabilità ed effabilità.

Sulla base di queste distinzioni quantitative si rivela una costruzione circolare. Il primo momento (immagine del volume, vv. 85-90, e del nodo, vv. 91-3) è all'insegna della seconda formazione di compromesso (molteplicità/sintesi) ; il secondo (mistero della trinità, vv. 115-120) della prima (ineffabile/effabile) ; il terzo (l'ineffabile mistero dell'incarnazione, vv. 127-132) ancora all'insegna della prima ; infine, il quarto (l'io coinvolto e assorbito nel movimento d'amore universale, vv. 143-145) è di nuovo, circolarmente (come una ruota), all'insegna della sintesi in Dio. Ritorno circolare ma con un'importante cambiamento emotivo: all'inizio la soddisfazione dell'intelletto, alla fine abbandono completo. Il primo infatti è indubbiamente il momento culminante in soddisfazione : si chiude con un « credo » (v. 91) ormai assertivo dopo quello dubitativo a inizio visione (v. 77) ; e con una confessione del crescente godimento che nasce dal solo « dicendo questo » (vv. 91-2). L'ultimo momento rappresenta invece il culmine dell'abbandono soggettivo a Dio, dolce fagocitazione e assorbimento nel tutto cosmico partecipe di *Il*. Per quanto riguarda invece la simmetria centrale, fra il secondo momento (mistero della trinità) e il terzo (mistero dell'incarnazione), più che cambiamento c'è progressione, ad assicurare soprattutto un crescendo di tensione verso l'ineffabilità ultima.

Emerge quindi un'ulteriore simmetria : il primo e l'ultimo non solo sono i momenti all'insegna della formazione di compromesso fra molteplice e sintesi, ma sono anche, seppur in modo diverso, i momenti di maggiore *appagamento*. Mentre il secondo e il terzo sono i momenti della formazione di compromesso fra ineffabile ed effabile, e sono quelli di maggiore *tensione* (e relativa meraviglia) conoscitiva. Questa ulteriore simmetria può forse aiutare a spiegare la miracolosa coesistenza di tensione e abbandono che costituisce in gran parte il fascino e la bellezza di tutto il canto.⁴⁶² Infatti, se la tensione è strettamente imparentata con la dialettica tra ineffabile ed effabile, e l'abbandono a quella fra molteplice e sintesi, la formazione di compromesso del canto potrebbe forse essere rappresentata da una fusione delle due formazioni di compromesso che caratterizzano la visione finale. Limitazione dell'ineffabilità (da cui la tensione), e anelito alla conciliazione sintetica (da cui l'abbandono). Sembra suggerire proprio questo la chiusura del canto, e del poema, che esprime al tempo stesso il massimo dell'ineffabilità e il massimo della sintesi.

Infine, l'equivalenza fra sintesi e appagamento dimostra la permissività rassicurante (e regressiva) che contraddistingue, in Dante, la formazione di compromesso fra molteplicità e sintesi. Il cambiamento fra il primo e il quarto momento, preparato e intensificato dal crescendo di tensione dei momenti intermedi, conferma ed amplifica la disposizione remissiva di abbandono alla « mammella » (v. 108) che attraversa tutto il canto. Tanto che il corrispondere del culmine dell'abbandono regressivo con il momento dell'assimilazione alla realtà divina, può portare a pensare che l'elemento 'sintesi assoluta e armonica' della formazione di compromesso, che si esprime come abbiamo visto non solo nei versi analizzati, sia in qualche modo sempre permeato da sottintesi di appagamento regressivo (e magari l'elemento 'molteplice caotico' marcato di accezioni negative o angosciose). Potrebbe essere così, ad esempio, per la razionalità divina che ordina l'universo, fattore sintetico per eccellenza di dominio armonico e assoluto del molteplice. Infatti, l'armoniosa circolarità insita nella struttura del confronto con Dio, può far pensare anch'essa, come l'immagine del volume, all'insieme dell'intero poema – insieme armonioso perché retto da (o perché vi trionfa infine) la volontà e razionalità divina, di cui *finalmente* può essere partecipe anche l'io, particella smarrita e allotria del mondo ultraterreno infine riaccolta o idealmente *mai dipartitasi*.

⁴⁶² Vedi la splendida lettura della visione di Dio fatta da Mirko TAVONI, *La visione di Dio nell'ultimo canto del Paradiso*, in *Dire l'indicibile. Esperienza religiosa e poesia dalla Bibbia al Novecento*, a cura di C. Letta, Pisa, ETS, 2009, pp. 65-112.

Come anticipavo, Hugo anche per quanto riguarda il caos e l'armonia deve fare i conti con un'intensificazione della repressione. E allo stesso tempo deve riuscire a dare sfogo a una *hybris* ancora più smisurata. Il tramonto delle religioni rivelate gli sottrae l'ausilio di una razionalità divina complessiva e ordinatrice. Ma soprattutto si trova a dover fronteggiare la ormai incontrollabile varietà centrifuga del mondo moderno, il relativismo paralizzante conseguente alla conoscenza di tutte, virtualmente, le culture del pianeta. Sia nello spazio, potenzialmente globalizzato ; che nel tempo, indagato e resuscitato dallo storicismo. È ormai impossibile attuare una sintesi armoniosa e centripeta. Le immagini sintetiche non rispondono più al modello : Tutto in Uno, ma al modello : Uno in Tutto. Non più immagini conglobanti ma immagini di 'pervasività' : « Dieu, c'est la flamme aimante au fond de toute chose »⁴⁶³ ; anche attraverso la matematica : « De l'équation Dieu le monde est le binôme » ; o la geometria: « Il est la parallèle éternelle de tout »⁴⁶⁴. Dio è quasi atomizzato e individualizzato per ogni realtà, in « moi mystérieux, atomes sans limites »⁴⁶⁵.

Per Hugo la formazione di compromesso fra molteplicità e sintesi non solo è indissolubilmente legata a quella fra ineffabile ed effabile, ma addirittura la supera in importanza. Infatti l'aspetto della modernità a cui, abbiamo visto, Hugo ha risposto col metodo delle voci per un nuovo equilibrio possibile di effabilità, era il relativismo religioso antidogmatico, contro qualsiasi ambizione di rivelazione dogmatica e sintetica. Quindi, indicando nella seconda sezione come soluzione originale l'invenzione del metodo delle voci, rispondevo in anticipo anche al problema di una soluzione che corrisponda a un nuovo equilibrio fra molteplicità e sintesi. Ritengo infatti che il principale aspetto di modernità e originalità del poema hugoliano, sia proprio l'invenzione e l'adozione sistematica del metodo delle voci. Questo risponde infatti sia alle problematiche dell'ineffabilità che a quelle della molteplicità caotica. Nella seconda parte abbiamo parlato del metodo delle voci in rapporto alla conservazione di una ancora possibile assertività. In questa terza parte, farò alcune osservazioni sul metodo delle voci in rapporto al mantenimento di pretese di sintesi, di capacità di dominio (o anche solo capacità di rappresentazione) della pluralità nebulizzata del mondo e dello scibile moderni.

Il metodo relativizzante delle voci neutralizza qualsiasi possibile plausibilità spazio-temporale e consistenza narrativa o drammatica. Il tempo è scandito dall'avvicinarsi delle apparizioni, le quali sono prive di qualsiasi senso del tempo essendo destinate a vagare nell'eternità. Lo spazio è concepito come illimitato, il

⁴⁶³ *OC P. IV*, p. 702.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 701.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 705.

senso dell'illimitato è dato dalla reiterazione dello stesso verso ad ogni inizio di voce, e da brevi contestualizzazioni dell'io che varia squarci visionari di spazi fatti d'ombra pietrificata. In più la 'scena' è concepita come a metà strada fra distese cosmiche smisurate e solide, e lo spazio di una 'Babele interiore'. Sono frequenti le coppie concreto-astratte di nome e aggettivo, come "ombre visionnaire" o "brume illusoire"⁴⁶⁶. Le voci non possono né incontrarsi né dialogare, ma solo sentire l'eco ciascuna delle ultime parole della precedente - la cecità dell'oscurità è infatti compensata dalla 'ipersensibilità' uditiva delle presenze soprannaturali. Nessuna razionalità divina a conglobare e a tracciare la topografia di questo mondo intermedio; al posto di un'articolazione topografica concreta e rigorosa una strutturazione *illusoire* disomogenea e vorticoso - « Tout n'est qu'un tourbillon de poussière qui vole ».⁴⁶⁷

In questo modo Hugo risponde all'intensificazione della repressione. Ma è proprio attraverso una simile destrutturazione dello spazio epico o drammatico tradizionale che Hugo riesce a dare una rappresentazione sintetica del centrifugo universo moderno. La mancanza di rapporti intersoggettivi tra le voci, le quali, all'incontro con l'io, si slanciano quasi donchisciottesamente nel proprio monologo torrenziale, fa dell'insieme eterogeneo di esse una summa in miniatura di tutti gli atteggiamenti possibili. La neutralizzazione di una plausibilità spaziotemporale contestualizza l'insieme eterogeneo di tutti gli atteggiamenti, in uno spazio virtualmente illimitato ma insieme conglobante in quanto 'sincretistico'. La pluralità incontrollabile viene domata nella contiguità, o promiscuità, babelica ma unificante, di un crogiolo capiente quanto l'intero universo. Universo di spazi cosmici (che tanto affascinavano e quasi ossessionavano Hugo) formati dall'insieme di diversi e isolati sistemi solari. E universo interiore in cui il corrosivo *doute* frammenta in contraddizioni una rassicurante (e regressiva) idolatria monoteistica. In definitiva, Hugo con l'invenzione del metodo relativizzante delle voci garantisce genialmente uno spazio d'espressione anche a un ritorno del represso 'sincretistico'.

La stessa formazione di compromesso sincretistica è alla base di alcune peculiarità stilistiche e tematiche del testo. Una delle particolarità più evidenti della scrittura hugoliana, e che molte volte è stata additata come difetto, è sicuramente la sua torrenzialità. Una delle ragioni che fanno di *Dieu* un capolavoro, anche nell'incompiutezza, è che la torrenzialità hugoliana venga rimotivata, e quasi

⁴⁶⁶ *Ibid.*, pp. 585 e 704.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 695.

tematizzata, dalla formazione di compromesso sincretistica. Faccio un rapido esempio.

All'inizio della V sezione, che segna il passaggio al monoteismo, l'Aquila, che ha sentito in lontananza l'eco delle rivelazioni scettiche precedenti, crede che sia stato l'io a pronunciarle. Per questo lo sottopone a un finto interrogatorio, di circa 150 versi (un canto dantesco), minaccioso e sarcastico. La struttura del brano è come modellata logicamente in due interrogazioni strettamente connesse fra di loro, a tratti scopertamente memori della fine del *Libro di Giobbe* : a) sei forse così presuntuoso da definirti scettico? b) come ti permetti di farlo dal momento che non sai nulla?

De quel droit voles-tu dans l'ombre où tu rampas?

Est-ce toi qui disais tout à l'heure : il n'est pas ?

[...]

Qu'est-tu? Réponds. Sais-tu le but, l'objet, la loi?

[...]

Dis ? où sont les poumons du vent? Connais-tu l'ombre ?

[...] As- tu questionné

Les flots, quand vers l'écueil que bat leur inclémence

Ils viennent, commentant dans leur rumeur immense

Les actes inconnus de l'onde et de la nuit ?

[...]

Pourquoi le larmoiement formidable des pluies?

[...]

Es-tu de ceux qui vont dans l'inconnu sans voir,

Qui se heurtent la nuit à l'immense mur noir,

Et qui battant l'obstacle avec leurs sombres ailes,

Glissent sans fin le long des parois éternelles ?

[...]

Un ange [...]

T'a-t-il jeté, de l'ombre écartant les rideaux,

Quelque effrayant manteau d'étoiles sur le dos ?

[...]

Peut-être étais-tu là quand Dieu fit l'univers?⁴⁶⁸

⁴⁶⁸ *Ibid.*, pp. 655-6.

La possibilità di ricondurre il flusso dei versi alle due interrogazioni di base, la conseguente iterazione sintattica dell'interrogativa, con il continuo ricorso all'anafora, permettono una moltiplicazione potenzialmente infinita delle associazioni, una sorta di *stasi* come quando un disco s'incanta, una stasi però né ripetitiva né dispersiva, bensì *sincretistica*.

L'importanza della formazione di compromesso sincretistica è anche riscontrabile, ad un livello micro-tematico, nell'utilizzo abbondante di disparati riferimenti culturali. Ad esempio, nel brano di cui ho appena citato alcuni versi, sono presenti, nelle parti escluse, richiami al Gibello, all'Atlante, all'Alpe, alla Jungfrau, a Satana, a Cassandra (Aiace ed Egisto), a Ermete Trismegisto, ai profeti, a Elia, a Endor, a Baalbek e infine a Giobbe e al Leviatano. Benché si percepisca, anche solo leggendoli in elenco, qualche punto in comune fra di essi, penso che colpisca soprattutto la molteplicità delle categorie o classi a cui appartengono i diversi riferimenti, l'eterogeneità nel tempo e nello spazio dei contesti da cui sono estratti. È possibile individuare almeno tre classi di appartenenza differenti: nomi geografici di elementi naturali; nomi di personaggi religiosi e mitologici; nomi geografici di città. Riconducibili a tre diversi contesti d'appartenenza: geografia reale; mitologia classica; tradizione giudaico-cristiana.

Nell'insieme del brano tale eterogeneità, pluralità di categorie e contesti viene come smussata e assorbita, contenuta. Ciò avviene attraverso: 1) una semplificazione di tipo antonomastico: ogni riferimento è ricondotto a *un* attributo principale. Come esempio prendo di proposito l'unico riferimento completamente libero da sottintesi religiosi o mitologici: « Connais-tu la Jungfrau, la grande vierge blanche ? / T'a-t-elle dit le fond de la virginité ? ». ⁴⁶⁹ La Jungfrau è uno dei monti più alti d'Europa, e la sua vetta è coperta da ghiacciai perenni: ne viene quindi isolato l'attributo della bianchezza. Dopo di che, 2) l'attributo isolato viene adattato a classi ancora più astratte che riguardano, o meglio, a cui devono essere ricondotti anche gli attributi antonomastici degli altri riferimenti. Nel nostro brano queste classi sono due: la *dismisura*; la contiguità con *verità misteriose*. Infatti nell'esempio della Jungfrau, la bianchezza conduce alla metafora della « vergine », la quale viene definita « grande » (*dismisura*); a sua volta la metafora della vergine fa della montagna quasi una divinità naturale della verginità, di cui quindi conosce i segreti, il « fondo » (contiguità con *verità misteriose*). 3) Le due classi a cui sono ricondotti tutti i singoli attributi antonomastici, devono essere compatibili con le due interrogazioni di base: a) sei forse così presuntuoso da definirti scettico? b)

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p.655.

come ti permetti di farlo dal momento che non sai nulla ? Infatti la presunzione di negare Dio di cui è accusato l'io (« ver de terre »⁴⁷⁰) è *smisurata* ; smisurata quanto la superiorità di chi può permettersi un rapporto privilegiato con le *verità misteriose* ; e smisurata quanto la presenza e l'ineffabilità del mistero.

La copiosità e la varietà dei riferimenti possono in molti casi essere ancora maggiori di quanto non fossero nel brano su cui per comodità mi sono soffermato ; ma penso che i tre passaggi che ho distinto mantengano comunque, o addirittura accentuino, la loro validità. Può bastare un rapido esempio. La VII voce rovescia la topica condanna della *hybris*, per esaltare il prometeismo progressivo dei grandi spiriti :

Suis ce monstre splendide [le Progrès], homme! Car il est beau
De toutes ces laideurs qu'on nomme Mirabeau,
Socrate, Camoëns, Cromwell, Tyrtée, Esope ;
Et, faisant le niveau du cèdre et de l'hysope,
Il apparaît, mêlé d'Homère, de Newton,
Et de Moïse, avec la face de Danton,
Et monte aux cieux portant la tête échevelée
De la nuit sombre au bout de sa pique étoilée !⁴⁷¹

Otto versi per dodici rimandi, riconducibili all'oratoria politica, alla filosofia, all'epica, alla storia, alla poesia, alla favola, alla Bibbia, alla scienza, alla politica ; nella Francia della Rivoluzione, nell'antica Grecia, nel Portogallo delle conquiste, nell'Inghilterra di fine Seicento, in una Grecia più antica ancora, nell'oriente biblico, ancora in una Grecia antica fino alle origini, di nuovo nell'Inghilterra del Seicento, poi nell'antico Egitto, infine ancora nella Francia rivoluzionaria del sangue versato per il Progresso.

Hugo dà l'impressione di avere a disposizione contemporaneamente tutto lo scibile. Può citare in maniera impreveduta tutto, accostare tutto con tutto. Ma le sue accumulazioni di riferimenti non portano mai alla disomogeneità casuale di un archivio in disordine. Le sue serie di versi danno l'idea di un flusso vorticoso ma uniforme. La semplificazione antonomastica dei rimandi, e il loro assorbimento nelle direttrici di base di tutto il contesto in cui sono inseriti, contraddicono fortemente sia la precisione articolata e il rigoroso specialismo di un'epistemologia

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 654.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p.673.

scientifico-positivista, sia la documentata fantasia storicistica su cui si fonda la ricostruzione di periodi e ambienti lontani. I rimandi subiscono una semplificazione decontestualizzante per essere poi inseriti e fusi nell'atemporalità e a-spazialità sincretistica del flusso torrenziale delle voci - così come queste vagano separate le une dalle altre, solitarie ma al tempo stesso contigue, o promiscue, nello spazio sincretistico dell'ombra visionaria.

La decontestualizzazione, come sostiene Francesco Orlando ne *Gli oggetti desueti*, è la prima 'operazione' che conduce al *Kitsch*.⁴⁷² In *Dieu*, la decontestualizzazione subita dai riferimenti, e, più in generale, insita nel metodo relativizzante delle voci, non approda o non scade, a mio avviso, nel *Kitsch*. Infatti, l'altro elemento decisivo che definirebbe il *Kitsch* è il « basso costo intellettuale se non morale della ricontestualizzazione ». ⁴⁷³ Ora, abbiamo visto che la decontestualizzazione hugoliana riesce, al contrario, a trovare una ricontestualizzazione sincretistica ancora valida – non a basso costo. Ricontestualizzazione fondata su una visione del mondo, anche se spesso accusata di vaghezza ottimistica o di rigonfio eclettismo, a suo modo orientata e coerente. In Hugo la formazione di compromesso sincretistica rappresenta in sostanza ancora una risposta positiva alla pluralità centrifuga della modernità – solo pochi anni, e per il più giovane Flaubert della *Tentation de Saint-Antoine* non sarà più così. Comunque, benché Hugo non potesse ancora lontanamente immaginare il giorno in cui sui banconi di supermercati e autogrill, *L'Interpretazione dei sogni*, Dante, *Il codice da Vinci*, il Dalai-Lama, Veltroni, Benedetto XVI, Moccia e *100 colpi di spazzola*, sarebbero stati neutramente collocati l'uno accanto all'altro, si può dire che con la trovata del metodo delle voci ne aveva per lo meno annunciato, già prima di Flaubert, l'arrivo.

⁴⁷² F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino, 1994², p. 228-9, 239-43, 248-52, 256-60.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 228.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia primaria :

Edizioni di riferimento delle opere di Hugo :

Œuvres complètes, éd. chronologique J. Massin, 18 tomes, Paris, Le Club Français du Livre, 1967-70 ;

Œuvres complètes, éd. J. Seebacher et G. Rosa, 15 tomes, Paris, Laffont, "Bouquins", 1985-1990 ;

Œuvres poétiques, t. I, éd. P. Albouy, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1964 ;

Œuvres poétiques, t. II, éd. P. Albouy, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1967 ;

Opere di altri autori:

Anthologie de la poésie française du XVIII^e siècle, éd. M. Delon, Paris, Poésie/Gallimard, 1997 ;

Anthologie de la poésie française du XIX^e siècle, éd. B. Leuillot, Paris, Poésie/Gallimard, 1984 ;

Annales romantiques : recueil de morceaux choisis de littérature contemporaine, Paris, Persan, 1823-1836 ;

ALIGHIERI, D., *Commedia*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1997, vol. III, *Paradiso* ;

ARAGON, L., *Hugo, poète réaliste*, Paris, Éditions sociales, 1952 ;

BAUDELAIRE, *Correspondance II*, texte ét. et ann. par C. Pichois, avec la coll. de J. Ziegler, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1973 ;

ID., *Œuvres complètes I*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1975 ;

ID., *Œuvres complètes II*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1976 ;

BOILEAU, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1966 ;

BRETON, A., *Œuvres complètes*, I, Paris, "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, 1988 ;

CHATEAUBRIAND, F.-R. de, *Le Génie du Christianisme*, éd. P. Reboul, 2 vol., Paris, Garnier-Flammarion, 1966 ;

ID., *Œuvres romanesques et voyages*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969 ;

Chansonnier révolutionnaire, éd. M. Delon - P.-É. Levayer, Paris, *Poésie*/Gallimard, 1989 ;

CHÉNIER, A., *Poésies*, éd. de Louis Becq de Fouquières, Paris, *Poésie*/Gallimard, 1994 ;

DELAUVIGNE, C., *Messéniennes et poésies diverses*, Paris, Ladvocat, 1824 ;

DELILLE, *Œuvres choisies de Delille – Les Géorgiques, Les Jardins, L'Homme des champs, Malheur et Pitié*, Paris, Firmin Didot frères, 1856 ;

[AA. VV.] *Delille est-il mort ?*, G.de Bussac, Clermont-Ferrand, 1967 ;

DESCHAMPS, E., *Études françaises et étrangères*, Paris, Canel, 1828 ;

FLAUBERT, G., *Correspondance*, t. I-IV, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-1998 ;

FONTANES, L. de, *Œuvres de M. de Fontanes*, précédées d'une lettre de M. de Chateaubriand, avec une notice biographique par M. Roger, et une autre par M. Sainte-Beuve, Paris, L. Hachette, 1839 ;

GAUTIER, Th., *Victor Hugo*, choix de textes, introd. et notes par Françoise Court-Pérez, Paris, Champion, 2000 ;

ID., *Les Grottesques*, Paris, Plein Chant, 1993 ;

LAMARTINE, A. de, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade », 1963 ;

LEBRUN, P.-D. ÉCOUCHARD, *Œuvres*, précédées d'une notice sur sa vie et ses ouvrages par Pierre-Louis Ginguéné, 4 vol., Paris, G. Warée, Paris 1811 ;

ID., *Ode patriotique sur les événements de 1792, depuis le dix août, jusqu'au 13 novembre*, Paris, Didot jeune, 1792 ;

ID., *Œuvres choisies de Le Brun*, Paris, Baudoin fils, 1821 ;

LEROUX, P., *Du style symbolique*, in "Le Globe", journal philosophique et littéraire fondé en 1824 par P.-F. Dubois et P. Leroux, Paris, [s. n.] 1824-1832, pp. 220-23 (8 avril 1829) ;

MARMONTEL, J.-F., *Éléments de Littérature*, Paris, Desjonquières, 2005 ;

NODIER, Ch., *Charles Nodier - Victor Hugo, Correspondance Croisée*, Paris, Plein Chant, 1986 ;

PROUST, M., *À la recherche du temps perdu*, t. III, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1988 ;

RIMBAUD, A., *Œuvres complètes*, éd. A. Guyaux, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 2009.

ROUSSEAU, J.-B., *Œuvres*, Paris, Lefèvre, 1820 ;

SAINTE-BEUVE, Ch.-A., *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle*, Paris, Charpentier, (s.d.) ;

ID., *Poésies complètes*, Paris, Charpentier, 1908 ;

ID., *Portraits littéraires*, Paris, Laffont, "Bouquins", 1993 ;

STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970;

TRENEUIL, J., *Poèmes élégiaques*, précédés d'un *Discours sur l'élégie héroïque*, Paris, Didot, 1817 ;

ID., *Les Tombeaux de l'abbaye royale de Saint-Denis*, Paris, Giguet et Michaud, 1806 ;

VALÉRY, P., *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957 ;

VAMBA, *Il giornalino di Giamburrasca*, Milano, Rizzoli, BUR, 1977 ;

VERDI, G., *Tutti i libretti d'opera*, Roma, Newton Compton editori, 1996 ;

VIGNY, A. de, *Œuvres complètes*, I. *Poésie – Théâtre*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1986 ;

VIRGILIO, *Opere minori*, "I classici collezione", Milano, Mondadori, 2007 ;

Bibliografia secondaria :

Strumenti di retorica, metrica ; liricologia :

- [AA. VV.] *Rhétorique générale*, par le groupe µ, Paris, Larousse, 1970 ;
- AQUIEN, M., *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie générale française, 1993 ;
- COHEN, J., *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966 ;
- DÜRRENMATT, J., *La Métaphore*, Paris, Champion, 2002 ;
- ID., *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, 2005 ;
- FONTANIER, P., *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968 ;
- FRIEDRICH, H. *La struttura della poesia moderna*, Milano, Garzanti, 2002³ ;
- MAZZONI, G., *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005 ;
- MORTARA GARAVELLI, B., *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2000² ;

Studi generali e di storia letteraria :

- ABRAMS, M.-H., *The Mirror and the Lamp: romantic theory and critical tradition*, London, New York, Oxford University Press, 1971 ;
- AQUIEN, M. – HONORÉ, J.-P., *Le Renouveau des formes poétiques au XIX^e siècle*, Paris, A. Colin, 2005 ;
- ASSE, E., *Les petits Romantiques. Antoine Fontaney, Jean Polonius, l'indépendance de la Grèce et les poètes de la Restauration, Jules de Rességuier, Edouard d'Anglemont*, Paris, H.Leclerc, 1900 ;
- AUERBACH, E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., Torino, Einaudi, 2000² ;
- BALDENSBERGER, F., *Etudes d'histoire littéraire : comment le XVIII^e siècle expliquait l'universalité de la langue française ; Young et ses "Nuits" en France ; le "genre troubadour" ; "Lénore" de Burger dans la littérature française ; les définitions de l'humour*, Paris, Hachette, 1907 ;
- BARAT, E., *Le Style poétique et la révolution romantique*, Genève, Slatkine Reprints, 1968 (Paris, 1904) ;

- BÉNICHOU, P., *Romantismes français*, 2 vol., Paris, "Quarto", Gallimard, 2004.;
- BERTRAND, J.-P., *Inventer / instituer la littérature : de Chénier à Mme de Staël*, in *Modernité romantique : enjeux d'une relecture*, sous la dir. de Aug. Dumont et L. Van Eynde, Paris, Kimé, 2011, pp. 176-198 ;
- BERTRAND, J.-P. – DURAND, P., *La Modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Paris-Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2006 ;
- BIVORT, O. *L'art poétique du XIXe siècle*, in "EUROPE", vol. 936, avril 2007, pp. 109-119
- BRAY, R., *Chronologie du Romantisme (1804-1830)*, Paris, Boivin, 1932 ;
- BROOKS, P., *The Melodramatic imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of the Excess*, New Haven and London, Yale University Press, 1995²;
- BRUGNOLO, S., *La letterarietà dei discorsi scientifici. Aspetti figurali e narrativi della prosa di Hegel, Tocqueville, Darwin, Marx, Freud*, Roma, Bulzoni, "I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta", 2000 ;
- ID., *Gli spazi infiniti e la storia : su alcune metamorfosi del topos stellare*, in *Comparatistica e intertestualità. Studi in onore di Franco Marengo*, a cura di G. Sertoli e C. Vaglio Marengo, C. Lombardi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 151-170 ;
- BRUNETIÈRE, F., *L'Évolution de la poésie lyrique en France au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1895 ;
- BRUNOT, F. – BRUNEAU, Ch., *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, Paris, Colin, 1907-1969 ;
- COMBE, D., *Les « chiens noirs de la prose », poésie et prosaïsme*, in "Les Cahiers naturalistes", LIII/81 (2007), pp. 17-30 ;
- CONTINI, G., *Preliminari sulla lingua del Petrarca* (1951), in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1979 ;
- DAYRE, E. – NÉE, P., *Modernité et Romantisme*, textes réunis par I. Bour, Paris, Champion, 2001 ;
- DURAND, P., *Romantisme et littéralité*, in *Modernité romantique. Enjeux d'une relecture*, sous la dir. de Aug. Dumont et L. Van Eynde, Paris, Kimé, 2011, pp. 159-178 ;
- FLOTTES, P., *Histoire de la poésie politique et sociale en France de 1815 à 1839*, Paris, 1975 ;

GUITTON, E., *De Delille à Lamartine : périphrase, métaphore, mythe*, in *Lamartine. Le livre du centenaire. Études recueillies et présentées par Paul Viallaneix*, Paris, Flammarion, 1971, pp. 347-61 ;

ID., *Les Tentatives de libération du vers français de la poésie de 1760 à la Révolution*, Caief, n. 21 (mai 1969) ;

GUYAUX, A., *Raconter en vers*, in *La poesia dell'età romantica. Lirismo e narratività*, a cura di A. Lavagetto, Roma, Bulzoni, "I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta", 2002, pp. 105-119 ;

IOTTI, G., *Il gioco del comico e del serio : saggio sul teatro di Musset*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1990 ;

ID., *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, Paris, Champion, 1995 ;

ID., *La memoria fedele e il feudo trascendente. Lettura de "La Vigne et la maison"*, in *La poesia dell'età romantica. Lirismo e narratività*, a cura di A. Lavagetto, Roma, Bulzoni, "I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta", 2002, pp. 165-191 ;

JACOUBET, H., *Le Genre troubadour et les origines françaises du romantisme*, Paris, Belles-Lettres, 1929 ;

LAFORGUE, P., *Romantisme et histoire*, Saint-Pierre-du-Mont, 2001 ;

LARTHOMAS, P., *Tradition classique et Romantisme : le langage poétique*, in "XVII^e siècle", 1980, vol. 32, pp. 421-31 ;

LEUILLOT, B., *Préface a Anthologie de la poésie française du XIX^e siècle*, Paris, Poésie/Gallimard, 1984, pp. 7-35 ;

MACCHIA, G., *Il paradiso della ragione*, in *Ritratti, personaggi, fantasmi*, "I Meridiani", Milano, Mondadori, 1997 ;

MATHIEU, J.-C., *Le Poète tardif : sujet lyrique et sujet éthique chez Jaccottet*, in *Le sujet lyrique en question*, textes réunis et présentés par D. Rabaté, J. Sermet, Y. Vadé, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1996, pp. 203-222 ;

MATTE BLANCO, I., *L'inconscio come insiemi infiniti : saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 1981 ;

MÉSCHONNIC, H., *Le sujet comme récitatif ou le continu du langage*, in *Le sujet lyrique en question*, textes réunis et présentés par D. Rabaté, J. Sermet, Y. Vadé, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1996, pp. 13-18 ;

MENDÈS, C., *Le Mouvement poétique en France de 1867 à 1900, rapport à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts précédé de réflexions sur la personnalité de l'esprit poétique en France, suivi d'un dictionnaire bibliographique et critique et d'une nomenclature chronologique de la plupart des poètes français au XIX^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1993 (Paris, 1902) ;

MILLET, C., *Le Romantisme*, Paris, Librairie générale française, 2007 ;

MOLINO, J., *La Theorie du vers à l'époque romantique. La Prosodie de l'école moderne de Wilhem Ténint*, in "La Revue des lettres modernes", *Victor Hugo* 2, Paris, 1989, pp. 13-28 ;

MONGLOND, A., *Le Prérromantisme français*, t. I, *Le Héros prérromantique*, Paris, Corti, 1965;

ID., *Le Prérromantisme français*, t. II, *Le Maître des âmes sensibles*, Paris, Corti, 1966 ;

MOREAU, P., *Le Classicisme des romantiques*, Paris, Plon, 1932 ;

ORLANDO, F., *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Pisa, Pacini, 2007² ;

ID., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 2000³ ;

ID., *Proust, Sainte-Beuve, e la ricerca in direzione sbagliata*, saggio introduttivo a Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Torino, Einaudi, 1974, pp. VII-XXXVII ;

ID., *Le costanti e le varianti*, Bologna, Il Mulino, 1983 ;

ID., *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997² ;

ID., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1994² ;

ID., *Codici letterari e referenti di realtà in Auerbach*, in *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, Atti del Convegno della Scuola di dottorato dell'Università di Siena, "L'interpretazione", Siena, 29-30 aprile 2008, a cura di R. Castellana, Siena, Artemide, 2009 (pp. 17-62) ;

"Savoir" contre "voir". *Métamorphose et métaphore*, in *Actes du colloque Marcel Proust de Gargnano*, 28-30 septembre 2006, Pisa, ETS 2008, pp. 19-31 ;

PADUANO, G., *Noi facemmo ambedue un sogno strano*, Palermo, Sellerio, 1982 ;

PELTA, C., *Le Romantisme liberal en France, 1815-30. La représentation souveraine*, Paris, L'Harmattan, 2001 ;

PICHOIS, C. – AVICE, J.-P., *Dictionnaire Baudelaire*, Tusson, Charente, Du Lérot, 2002, “Hugo”, p. 227-231 ;

POULET, G., *Le Métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion, 1979² ;

ID., *Trois essais de mythologie romantique*, Paris, Corti, 1985³ ;

ID., *Études sur le temps humain*, tome 2, *La Distance intérieure*, Paris, Plon, 1952 ;

PORTER, L. M., *The Renaissance of the Lyric in French Romanticism : Elegy, “Poëme” and Ode*, Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 1978 ;

POTÉZ, H., *L'Élégie en France avant le Romantisme (De Parny à Lamartine)*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 ;

RAYMOND, M., *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corti, 1940 ;

RICHARD, J.-P., *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955 ;

ID., *Études sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1971 ;

RICŒUR, P., *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975 ;

SCAIOLA, Anna Maria., *Dissonanze del grottesco nel Romanticismo francese*, Roma, Bulzoni, 1988 ;

STAROBINSKI, J., *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970 ;

ID., *De Chénier à Baudelaire*, in *Dénouement des Lumières et invention romantique*, Actes du colloque de Genève, 24-25 nov. 2000, textes réunis par G. Bardazzi et A. Grosrichard, Genève, Droz, 2003, pp. 117-130 ;

SPITZER, L., *La smorzatura classica nello stile di Racine*, in *Saggi di critica stilistica*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 97-230 ;

STIERLE, K., *La Capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001 ;

TAVONI, M., *La visione di Dio nell'ultimo canto del Paradiso*, in *Dire l'indicibile. Esperienza religiosa e poesia dalla Bibbia al Novecento*, a cura di C. Letta, Pisa, ETS, 2009, pp. 65-112 ;

TAYLOR, Ch., *Le radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Milano, Feltrinelli, 1993 ;

TODOROV, T., *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977 ;

TORTONESE, P., *L'Œil de Platon et le regard romantique*, Paris, Kimé, 2007 ;

VADÉ, Y., *L'Émergence du sujet lyrique à l'époque romantique*, in *Le sujet lyrique en question*, textes réunis et présentés par D. Rabaté, J. Sermet, Y. Vadé, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1996, pp. 85-100 ;

VAN TIEGHEM, P., *Le Romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1969².

Critica su Hugo :

ALBOUY, P., *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, Corti, 1963 ;

ID., a cura di, *Odes et Ballades*, Paris, "Livre de poche classique", 1969 ;

ID., *Mythographies*, Paris, Corti, 1976 ;

AQUIEN, M., *Hugo et l'architecture du vers*, in "L'information grammaticale" 93 (mars 2002), pp. 33-38 ;

BAUDOIN, Ch., *Psychanalyse de Victor Hugo*, Colin, Paris, 1975 ;

BAUER, H.-F., *Les Ballades de Victor Hugo*, Paris, Les Presses Modernes, 1935 ;

BARINEAU, E., "Les Feuilles d'automne", *l'intime et l'universel*, in "Modern Philology" 58, 1, 1960, pp. 20-40 ;

BARRÈRE, J.-B., *La Fantaisie de Victor Hugo*, 3 vol., Paris, Corti, 1949, 1950, 1960 ;

ID., *Victor Hugo, l'homme et l'œuvre*, Boivin, 1952 ;

BÉNICHOU, P., *Victor Hugo et le Dieu caché*, in *Hugo le fabuleux* (Colloque de Cérisy-la-Salle, 30 juin-10 juillet 1984), Seghers, Paris, 1986, pp. 146-64 ;

BRISSON, J.-P., *Victor Hugo à l'école de Virgile et des poètes latins*, in *Œuvres complètes*, éd. chronologique J. Massin, 18 tomes, Paris, Le Club Français du Livre, 1967-70, vol. I ;

BROMBERT, V., *V. H. : l'auteur effacé ou le moi de l'infini*, in "Poétique" XIII (1982), pp. 417-29 ;

ID., *Ma destinée : « L'ordre, c'est le délire »*, in *Hugo le fabuleux* (Colloque de Cérisy-la-Salle, 30 juin-10 juillet 1984), Paris, Seghers, 1986, pp. 224-38 ;

ID., *The Rhetoric of Contemplation : Hugo's "La Pente de la rêverie"*, in *Nineteenth Century French Poetry : Introduction to a Close Reading*, ed. Christopher Pendergast, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 48-62 ;

ID. *Hugo et la voix prophétique*, in *Les modernités de Victor Hugo*, in "Transatlantique" 1, Paris-Brescia, 2004, pp. 12-26 ;

BRUNEL, P., *Hugo et Baudelaire. La question de la modernité* in *Les modernités de Victor Hugo*, "Transatlantique" 1, Paris-Brescia, 2004, pp. 125-38 ;

BRUNET, E., *Le Vocabulaire de Hugo*, Champion, Paris, 1988 ;

CHARLES-WURTZ, L., *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Champion, 1998 ;

ID., *Des "Odes et Ballades" aux "Orientales" vers une libre circulation de la parole poétique*, in "La Revue des Lettres Modernes", *Victor Hugo* 5, 2002, pp. 59-78 ;

CHUNG, J.-Y., *Les Strophes chez Victor Hugo*, in "La Revue des lettres modernes", *Victor Hugo* 2, 1989, pp. 65-77 ;

CORNULIER, B. de, *Le Système classique des strophes. Hugo 1829-1881*, in "Langue française 99", (septembre 1993), pp. 96-44 ;

DEGOUT, B., *Le Sablier Retourné. Victor Hugo (1816-1824) et le débat sur le « Romantisme »*, Paris, Champion, 1998;

ID., *Le Jeune Hugo et Chénier, du "Conservateur littéraire" aux "Orientales"*, in "Cahiers Roucher – André Chénier", 20 (2001), pp. 113-126 ;

ID., *Hugo et la duchesse de Berry*, in "Année Victor Hugo", 1 (2002), pp. 197-231 ;

ID., *Victor Hugo au Sacre de Charles X, 1825*, Saint-Pierre-du-Mont, 2003 ;

DOTOLI, G., *Baudelaire – Hugo – rencontres, ruptures, fragments, abîmes*, Paris, PUPS, 2003 ;

ID., *Baudelaire – Hugo. Une rencontre au bord de l'abîme*, in *Les Modernités de Victor Hugo*, éd. D. Elison et R. Heyndels, Fasano – Parigi, Schena – PUPS, 2004, pp. 139-157

DURAND, P., *L'Art d'être Hugo. Lecture d'une poésie siècle*, Arles, Actes Sud, 2005 ;

DURAND-LE GUERN, I., *Les "Ballades" de Victor Hugo, une expérimentation romantique*, in [AA. VV.] *Victor Hugo ou les frontières effacées*, Paris, Pleins feux, 2002 ;

GAUDON, J., *Le Temps de la contemplation*, Paris, Flammarion 1969 ;

ID., *Vers une rhétorique de la démesure. "William Shakespeare"*, in "Romantisme" 3 (1972), pp. 78-85;

ID., *Mesure et démesure*, in "Revue d'Histoire Littéraire de la France", LXXX (1980), pp. 222-30 ;

ID., *La borne Aristote*, in *Hugo le fabuleux* (Colloque de Cérisy-la-Salle, 30 juin-10 juillet 1984), Seghers, Paris, 1986, pp. 209-23 ;

ID., (introduz. A), *Odes et Ballades. Les Orientales*, Paris, Garnier-Flammarion, 1985 ;

GÉLY, C., *Victor Hugo poète de l'intimité*, Paris, Nizet, 1969 ;

ID., *Des "Feuilles d'automne" aux "Rayons et Ombres". Vertige et maîtrise du temps*, in *Lectures de Victor Hugo*, [Actes du] Colloque franco-allemand de Heidelberg, Paris, Nizet, 1986, pp. 77-91 ;

ID., *L'année 1825 et l'appel du voyage*, in *Œuvres complètes*, éd. chronologique J. Massin, 18 tomes, Le Club Français du Livre, Paris, 1967-70, vol.II ;

GOHIN, Y., *Sur l'emploi des mots "immanent" et "immanence" chez Victor Hugo*, Paris, Lettres Modernes, 1968 ;

ID., *Victor Hugo à seize ans*, in *Œuvres complètes*, éd. chronologique J. Massin, 18 tomes, Paris, Le Club Français du Livre, 1967-70, vol. I.

GRANT R. B., *Sequence and theme in Hugo's "Les Orientales"*, in "Publications of the Modern Languages Association", New York, XCIV (1979), pp. 894-908;

GREENBERG, W., *Structures and Functions of Hugo's condensed metaphor*, in "French Review" Baltimora, LVI, (1982-83), pp. 257-66;

ID., *Extended metaphor in "On loge à la nuit"*, in "Romanic Review" LXXIV (1983) pp. 441-54;

GRIMAUD, M. (éd.), *Pour une métrique hugolienne*, Paris, Minard, 1992 ;

GUIMBAUD, L., *Les Orientales de Victor Hugo*, Paris, Malfère, 1928 ;

GUYON, B., *La Vocation poétique de Victor Hugo. Essai sur la signification spirituelle des Odes et Ballades et des Orientales*, Publication des Annales de la Faculté des Lettres Aix-en-Provence, Editions Ophrys, Gap, 1953 ;

HOVASSE, J.-M., *Victor Hugo. Tome I. Avant l'exil 1802-51*, Paris, Fayard, 2002 ;

- ID., *Victor Hugo. Tome II. Pendant l'exil I – 1852-1864*, Paris, Fayard, 2008 ;
- ID., *Les signes de Hugo au cygne de Baudelaire*, in *Choses vues à travers Hugo. Hommage à Guy Rosa*, textes réunis et présentés par C. Millet, F. Naugrette et A. Spiquel, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2007 ;
- HUGUET, E., *Le Sens de la forme dans les métaphores de Victor Hugo*, Paris, Hachette, 1904 ;
- ID., *La Couleur, la lumière et l'ombre dans les métaphores de Victor Hugo*, Paris, Hachette, 1905 ;
- IOTTI, G., *Le metamorfosi di Triboulet*, in *Il senso del nonsense : scritti in memoria di Lynn Salkin Sbiroli*, a cura di M. Streiff Moretti, M. Revol Cappelletti, O. Martinez, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 295-312 ;
- JOSSUA, J.-P., *Trois remarques sur la théologie exilique de Hugo*, in *Hugo le fabuleux. Colloque de Cérisy*, Paris, Seghers, 1985, pp. 194-201 ;
- LAFORGUE, P., *Hugo. Romantisme et révolution*, Paris, les Belles Lettres, 2000 ;
- ID., *Waterloo en poésie, ou Casimir Delavigne, Cambronne et Hugo*, in "Cahiers Roucher-André Chénier" 19, 2000, pp. 197-205 ;
- LARTHOMAS, P., *Théories linguistiques de l'école romantique. Le cas de Hugo*, in "Romantisme" XXIV, 86 (IV trimestre 1994), pp. 67-72 ;
- LAURENT, F., *Orient/Occident : au-delà du miroir*, in "La Revue des lettres modernes", *Victor Hugo* 5, 2002, pp. 9-35 ;
- ID., a cura di, *Les Orientales. Les Feuilles d'automne*, Librairie générale française, "Livre de poche", Paris, 2000 ;
- ID., "Car nous t'avons pour Dieu sans t'avoir eu pour maître". *Napoléon dans l'œuvre de Hugo avant l'exil*, in "Napoléon de l'histoire à la légende", Actes du Colloque International tenu à l'Hôtel des Invalides-Musée de l'Armée en novembre 1999, Paris, Maisonneuve et Larose, 2000, pp. 251-77 ;
- LEUILLOT, B., *Au temps du "Conservateur littéraire". 1819-1821*, in *Œuvres complètes*, éd. chronologique J. Massin, 18 tomes, Paris, Le Club Français du Livre, 1967-70, t. I ;
- ID., *L'Été 1821*, in *Œuvres complètes*, éd. chronologique J. Massin, 18 tomes, Paris, Le Club Français du Livre, 1967-70, vol. II ;

ID., *Présentation di Littérature et Philosophie mêlées*, in *Œuvres complètes*, éd. chronologique J. Massin, 18 tomes, Paris, Le Club Français du Livre, 1967-70, vol. V ;

ID., *Les barricades mystérieuses*, in *Les Modernités de Victor Hugo*, in "Transatlantique" 1, Paris-Brescia, 2004, pp. 127-36 ;

MAUROIS, A., *Olympio ou la vie de Victor Hugo*, Paris, Hachette, 1954 ;

MAURON, Ch., *Les personnages de Victor Hugo. Étude psychocritique*, in *Œuvres complètes*, éd. chronologique J. Massin, 18 tomes, Paris, Le Club Français du Livre, 1967-70, vol. II, pp. I-XLII ;

MENANT, S., *Hugo et le poètes du XVIII^e siècle*, in *Ruptures et continuités, des Lumières au Symbolisme*, Actes du colloque international de Besançon des 18–20 déc. 2002, recueillis et publiés par F. Marchal-Ninosque, Presses Universitaires de Nancy, 2004, pp. 217-225 ;

MERCIÉ, J.-L., *Présentation di Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, in *Œuvres complètes*, éd. chronologique J. Massin, 18 tomes, Paris, Le Club Français du Livre, 1967-70, vol. I ;

MESCHONNIC, H., *Présentation a Odes et Ballades*, in *Œuvres complètes*, éd. chronologique J. Massin, 18 tomes, Paris, Le Club Français du Livre, 1967-70, t. III, pp. 433-44 ;

ID., *Pour la poétique IV, Écrire Hugo*, 2 vol., Paris, Gallimard, 1977 ;

ID., *Victor Hugo pour la poétique aujourd'hui*, in *Hugo le fabuleux* (Colloque de Cérisy-la-Salle, 30 juin-10 juillet 1984), Paris, Seghers, 1986, pp. 286-96 ;

MILLET, C., *L'Inspiration poétique des "Nouvelles Odes" aux "Orientales"*, in "La Revue des Lettres Modernes", *Victor Hugo* 5, Paris, 2002, pp.79-106 ;

NASH, S., *Hugo's Odes et Ballades and the romantic lyric*, in "Les genres de l'Hénaurme siècle. Papers from 40 annual Colloquium in XIX century French studies ", Michigans Romance Studies, 1989, pp. 73-95;

PORTER, L. M., *Victor Hugo*, Twayne, New York, 1999, pp. 1-15;

RAFFIN, S., "Les Orientales". *La Reception critique en 1829*, in "La Revue des lettres modernes ", *Victor Hugo* 5, Paris, 2002, pp. 107-37 ;

RICHTER, M., *Hugo nelle « Fleurs du mal »*, in "Studi francesi", XLXII (2003), pp. 360-77 ;

RIFFATERRE, M., *La Poétisation du mot chez Victor Hugo*, in *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, pp. 203-21 ;

- ID., *La Vision hallucinatoire chez Victor Hugo*, *ibid.*, pp. 222-41 ;
- ID., *En relisant les Orientales*, *ibid.*, pp. 242-60 ;
- ID., *Sémiosis hugolienne*, in *Hugo le fabuleux* (Colloque de Cérisy-la-Salle, 30 juin-10 juillet 1984), Seghers, Paris, 1986, pp. 38-60 ;
- ROBERTSON, M. E. I., *L'Épithète dans les œuvres lyriques de Victor Hugo publiées avant l'exil*, Paris, Champion, 1927 ;
- ROSA, G., *Du « moi-je » ou mage : individu et sujet dans le romantisme et chez Victor Hugo*, in *Hugo le fabuleux* (Colloque de Cérisy-la-Salle, 30 juin-10 juillet 1984), Paris, Seghers, 1986, pp. 267-85 ;
- ID., *Victor Hugo poète romantique ou le droit à la parole*, in "Romantisme" 18, 60, 1988, pp. 37-56 ;
- ID., *Hugo et la Révolution*, communication présentée au Groupe Hugo, séance du 26 juin 2004, www.
- SCAIOLA, A. M., *Epifanie mostruose: una produzione del grottesco in Hugo*, in "Metamorfosi mostri labirinti", Atti del Seminario di Cagliari, 22-24 gennaio 1990, a cura di G. Cerina et al., Roma, Bulzoni, 1991, pp. 55-68 ;
- ID., *Un crimine contro l'infanzia. Su « Les Châtiments » e altri testi di Hugo*, in *Lingua, cultura e testo : miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, a cura di E. Galazzi e G. Bernardelli, Milano, Vita e pensiero, 2003, II, pp. 1145-1154 ;
- SEEBACHER, J., *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, Paris, Presses universitaires de France, 1993 ;
- SEGU, F., *L'Académie des Jeux Floraux et le Romantisme de 1818 à 1824*, Belles-Lettres, Paris, 1936 ;
- SOZZI, L., *Dante e Hugo*, Ravenna, 1985 ;
- ID., (introduzione a), Victor Hugo, *Poesie*, Milano, Mondadori, 2002 ;
- ID., *Le poesie di Hugo in Italia – opinioni, traduzioni, imitazioni*, in "Studi francesi", XLXII (2003), pp. 401-10 ;
- UBERSFELD, A., *Le Roi et le bouffon*, Paris, Corti, 1974 ;
- ID., *Paroles de Hugo*, Paris, Messidor, 1985 ;

ID., *L'Ananké du discours*, in *Hugo le fabuleux* (Colloque de Cérisy-la-Salle, 30 juin-10 juillet 1984), Paris, Seghers, 1986, pp. 297-307 ;

VAN TIEGHEM, Ph., *Dictionnaire de Victor Hugo*, Paris, Larousse, 1970 ;

VASSEURS, É., *Présentation di Théâtre 1817*, in *Œuvres complètes*, éd. chronologique J. Massin, 18 tomes, Paris, Le Club Français du Livre, 1967-70, vol. I ;

VENZAC, G., *Les Origines religieuses de Victor Hugo*, Paris, Bloud et Gay, 1955 ;

ID., *Les Premiers Maîtres de Victor Hugo*, Paris, Bloud et Gay, 1955.

VIARD, J., *Pierre Leroux et Hugo*, in "Studi francesi", XLXII (2003), pp. 378-92 ;

ZUMTHOR, P., *Victor Hugo. Poète de Satan*, Genève, Slatkine reprints, 1973 (Paris, 1946).

Atti di convegno o miscellanea sul Romanticismo e su Hugo :

Ego Hugo, textes réunis par S. Boulard, "Revue des Sciences humaines ", 302, 2/2011 ;

Hugo et l'histoire, textes édités par Suzanne Nash et L.-F. Hoffmann, Fasano – Paris, Schena – PUPS, 2005 ;

Les Modernités de Victor Hugo, textes réunis et publiés par D. Elison et R. Heyndels, Fasano – Paris, Schena – PUPS, 2004 ;

Modernité et romantisme, textes réunis par I. Bour, E. Dayre, P. Née, Paris, Champion, 2001 ;

La poesia dell'età romantica. Lirismo e narratività, a cura di A. Lavagetto, Roma, Bulzoni, "I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta", 2002 ;

La Vie romantique, hommage à Loïc Chotard, Actes du colloque organisé à Paris au Musée de la vie romantique et à la Sorbonne, les 2 et 3 juin 2000, textes réunis par A. Guyaux et S. Marchal, Paris, PUPS, 2003 ;

Victor Hugo (6) : l'écriture poétique, textes réunis et présentés par L. Charles-Wurtz, in "La Revue de Lettres modernes", 2006.

