

Luciano Pellegrini

La responsabilità del nuovo
Saggio sulla poesia di Victor Hugo prima dell'esilio

vai alla scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Filologia, Letteratura,
Linguistica dell'Università di Pisa.*

© Copyright 2018
Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
Messagerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione
PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675233-8

Sommario

<i>Premessa</i>	11
I. Lo scolaro, l'orfano, il rivoluzionario	29
II. I principî del poeta: emarginazione, ascesa e responsabilità. 1815-1822	59
III. gravidanza storica, universo analogico. Hugo poeta moderno	93
IV. Fra l'Alto e il Basso. Percorso fra testi, temi e immagini	125
<i>Bibliografia</i>	183

Premessa

I

Questo saggio è un primo risultato di riflessioni ormai più che decennali. Si risale almeno al 2005, quando ho cominciato a lavorare sulle prime raccolte di Victor Hugo per la tesi di laurea, sotto la guida di Francesco Orlando. Allora limitai il corpus alle *Odes et Ballades*, la raccolta in cui il poeta aveva riunito nel 1828 i suoi primi dieci anni di produzione lirica. Negli anni successivi, per la tesi di dottorato, di cui questo saggio costituisce il prolungamento e la rielaborazione, ho ampliato il corpus a tutta la produzione del cosiddetto *avant l'exil*: dal 1814 dei primi versi del poeta dodicenne, al 1840 de *Les Rayons et les Ombres*, l'ultima raccolta pubblicata da Hugo sotto la Monarchia di Luglio.

Fu comunque già al tempo del primo lavoro di tesi che avevo potuto constatare che studiare il primo Hugo significava molto di più che studiare poesie di secondaria importanza, degne di interesse solo se considerate nella prospettiva teleologica delle grandi raccolte a venire. La posta in gioco era più alta e riguardava problemi di ampia portata storico-letteraria. Per interpretarli partivo da presupposti ricavati dal *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* di Orlando¹. Questo ultimo saggio del cosiddetto 'ciclo freudiano' del critico si presenta come uno studio specifico sulla letteratura dell'illuminismo maturo, dalle *Lettres persanes* in poi – nel titolo della prima edizione (1982) non figurava neppure il termine *barocco*. Tuttavia, l'impostazione multidisciplinare, le considerazioni teoriche la prospettiva storica adottata ne fanno un saggio che va molto al di là di quei limiti cronologici.

Orlando vi affronta i testi illuministici interrogandosi sulla na-

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

tura della loro letterarietà. S'interroga sulla contraddizione che vede testi di riconosciuto valore estetico farsi alfieri di una razionalità che qualche volta arriva a mettere 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. Lo sfondo di tutto il libro è infatti un gran rivolgimento: l'«avvento storico di una razionalità nuova» che si realizza nella cultura occidentale a partire dalla fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, fino alla data simbolica dell'89, data in cui per così dire quella razionalità andrà al potere³.

Ci si può chiedere: qual è il nesso con la poesia di Hugo? Nel terzo capitolo del libro («Che la metafora può non essere la regina delle figure») Orlando allarga la prospettiva. Egli risale all'indietro verso l'inizio di tale processo, quando accanto alla nuova scienza splendono ancora i poeti, coetanei di Bacone e Galilei, del cosiddetto barocco. Orlando considera allora le vicende, «in sede sia di pratica letteraria che di poetica»⁴, della figura retorica che gli illuministi avrebbero poi preso di mira: la metafora. Questa figura sarebbe infatti diventata per la Ragione il corrispettivo, sul piano retorico e letterario, della cattiva logica e di quel dominio del principio di somiglianza, e dei suoi abusi non solo intellettuali, che sul piano ideologico essi combattevano quale espressione di un pensiero irrazionale che aveva nella religione la sua massima espressione.

Ripercorrendo le sorti della metafora dalla fine del Cinquecento a tutto il Settecento, Orlando mostra dapprima come la metaforicità sfrenata del cosiddetto Barocco sia paradossalmente legata a una perdurante concezione religiosa del cosmo e, al contempo, esprima un 'avanguardismo' non estraneo al progresso del pensiero tecnico e scientifico. Mostra poi come dopo l'apogeo di quel gusto (su per giù fra il 1580 e il primo trentennio del Seicento), la figura allora regina finisca gradualmente per venire ripudiata. Nella seconda metà del Seicento, Racine, per esempio, dello strumento della metafora fa praticamente a meno. Ancora

² *Ivi*, p. 232.

³ *Ivi*, p. 66.

⁴ *Ibidem*.

qualche decennio e l'esito di questo processo che vede i diritti di cittadinanza della metafora assottigliarsi con l'avanzata della Ragione, e della letteratura illuminista, corrisponderà a una vera e propria crisi della poesia, il cosiddetto secolo senza poesia che su per giù si estende dal 1680 agli anni Venti dell'Ottocento. Prima di concludere quel denso capitolo, Orlando non manca di prospettare, come manifestazione dell'ingresso nella modernità, la fine di quella crisi poetica, col tramonto del cosiddetto *style noble*, sancito dal risorgere su nuovi presupposti dell'antico predominio proprio della metafora.

Il merito d'un tale ritorno del passato, che si rivendica però assolutamente moderno, viene attribuito a Hugo, il principale artefice del rinascimento lirico che si compie negli anni Venti dell'Ottocento 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 proprio⁵.

Sorgere di una nuova mentalità scientifica e scatenamento metaforico; affermazione progressiva della Ragione, con condanna dell'irrazionale letterario, ma nella persistenza di un'alta e diversa letteratura; disincanto conclamato del mondo e rinascita poetica nel segno di un ritorno del 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 della cultura occidentale. Da questo punto di vista le due grandi forme del discorso letterario che si contrappongono direttamente nei corpora esaminati da Orlando, e che chiamo per semplificare, barocca e illuministica, sono investite di un valore esemplare: esse di fatto si comprendono sullo sfondo del tramonto della concezione

⁵ *Ivi*, p. 127.

religiosa del cosmo e dell'affermazione di un tipo di razionalità che da allora caratterizza il mondo in cui viviamo.

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 diverso tipo dominante di figuralità, che sempre col gruppo μ chiama metalogistica. Ora, diversamente dall'alterazione metasememica, quella 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 ricondotto ad una nuova fioritura dell'immaginazione e delle virtù creative del genio individuale, viene invece ripensato alla luce di una svolta epocale.

L'adozione di una tale prospettiva ha due importanti ricadute. La prima, di cui mi accingo a parlare, è di ordine storico-letterario. Da tempo infatti è luogo comune vedere in Baudelaire il fondatore della «modernità». Ora, risituare tale momento fondante nella prima metà del secolo, al tempo degli esordi dei grandi

⁶ *Ivi*, p. 66.

⁷ *Ivi*, p. 111.

⁸ *Ivi*, p. 112.

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 di Victor Hugo.

II

Ripartiamo da una pagina proprio di Baudelaire, tratta dall'articolo che il poeta dedicò a Victor Hugo nel 1861, per la *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 volupté⁹.

Sul rapporto fra i due poeti, moltissimo è già stato scritto. 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 Baudelaire¹⁰.

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

¹⁰ C. Pichois, J.-P. Avice, *Dictionnaire Baudelaire*, Du Lérot, Tusson, Charente, 2002, «Hugo», pp. 227-231.

Non è difficile snidare ambiguità neppure in un articolo così riconoscitivo che Pichois ha definito «le plus équitable» dei testi di Baudelaire su Hugo¹¹. L'ambiguità non è certo nei paragoni fra Hugo e Shakespeare o Goethe¹². L'ironia trapela invece in «jamais royauté ne fut plus légitime». Per coglierla basta considerare la parabola politica dell'intransigente oppositore di Napoleone III, accusato non di rado d'incoerenza e di opportunismo a seguito della conversione giovanile da legitimista a liberale. In più, Baudelaire sembra quasi suggerire un paragone fra Hugo e l'Imperatore, quando definisce lo scrittore 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 altresì sospettare che questa distinzione fra i piani morale, letterario e politico, non fosse poi tanto gradita a Hugo. Oltre all'intenzione di compiacere l'autorità imperiale Baudelaire esprime in filigrana il suo dissenso su alcuni aspetti essenziali d'ideologia e di poetica. Del resto, Paul Valéry ha ben evocato nella sua *Situation de Baudelaire* tutta la carica edipica, la volontà di fare diversamente, che doveva animare Baudelaire e con lui i poeti della sua generazione, rispetto ai loro maggiori¹³. Nella pagina di Baudelaire fa infatti capolino un dissenso più profondo. Quello che lo separava da Hugo tanto 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. Ben nota è l'avversione di Baudelaire per un certo sentimentalismo progressista che considerava paradossalmente immorale. Così come conosciamo quanta importanza 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»¹⁴.

Non sono tuttavia le ambiguità più o meno nascoste che m'interessano qui. Baudelaire scrive apertamente, come si trattasse d'un dato di fatto, che durante la prima metà del secolo, un «rajeunisse-

¹¹ Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes* II, cit., p. 1140.

¹² *Ivi*, p. 133.

¹³ P. Valéry, *Œuvres*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1957, t. I, pp. 599-600.

¹⁴ Baudelaire, *Œuvres complètes* II, cit., p. 113.

ment» ha determinato in poesia un atto fondativo di novità. Il poeta della modernità non si considera in rottura drastica quanto in continuità ideale e diretta con il «mouvement littéraire moderne», come definisce altrove il romanticismo¹⁵, inteso quale movimento in cui il Bello prende vesti aggiornate ai nuovi tempi¹⁶. Riconsiderando a volo d'uccello la storia recente della poesia evoca quei «temps, déjà si lointains», per affermare il primato di Hugo quale fondatore: «le mouvement créé par Victor Hugo se continue encore sous nos yeux»¹⁷. Del resto, nemmeno nei suoi scritti privati più severi e umorali Baudelaire rinnega mai l'idea che se in Francia si può godere dell'esistenza di una poesia moderna, «c'est à Victor Hugo qu'on le doit»¹⁸, una verità che secondo lui non dovrebbe «coûter à personne d'avouer».

Oggi se c'è qualcosa che davvero non costa a nessuno affermare è proprio il contrario, e cioè che la modernità poetica abbia il suo vero iniziatore in Baudelaire. Perdura infatti un punto di vista nozionistico, affermatosi tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, per cui la cosiddetta lirica romantica, compresa grosso modo nel ventennio 1820-1840, viene piuttosto sospinta verso un'epoca anteriore alla 'nostra' modernità. Tale tendenza a rinnegare la svolta della prima metà del secolo veniva già riscontrata nel 1902 da Catulle Mendès. In quell'anno, l'ex-parnassiano – già fondatore proprio della *Revue fantaisiste* in cui fu pubblicato il saggio di Baudelaire – viene incaricato di redigere per il Ministro dell'Istruzione pubblica e delle Belle Arti un *Rapport sur le mouvement*

¹⁵ *Théophile Gautier, ivi*, p. 110.

¹⁶ In *Le Peintre de la vie moderne*, Baudelaire definisce il romanticismo secondo la modernità: «Qui dit romantisme dit art moderne», *ivi*, 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 assoluto del Bello equivaleva per lui pressoché a un controsenso, e poteva oltretutto perpetuare l'equivalenza fra Rivoluzione politica e rivoluzione letteraria – cfr. in proposito la precisazione che Baudelaire fa all'inizio dello stesso articolo su Hugo: «sa doctrine littéraire révolutionnaire, ou plutôt rénovatrice», *ivi*, p. 130.

¹⁷ *Ivi*, p. 131.

¹⁸ Nella biografia di Victor Hugo ad opera di Jean-Marc Hovasse, si può leggere al riguardo un passo di una lettera di Théodore de Banville a Victor Hugo. Banville, che, sottolinea Hovasse, era il «meilleur ami de Baudelaire», parla di Hugo come di «Celui qui a tout créé dans l'art moderne», J.-M. Hovasse, *Victor Hugo. Tome II. Pendant l'exil I - 1851-1864*, Fayard, Paris 2008, p. 455.

poétique français de 1867 à 1900. Mendès segnala al Ministro la revisione storica in atto: evoca infatti una «rébellion contre notre romantisme désormais unifié ou, plutôt, universalisé en Victor Hugo», ribellione che la nuova generazione di poeti cominciò a covare già 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*¹⁹.

III

Nelle storie letterarie i «grandi romantici» restano gli artefici di una rinascita lirica dopo il secolo, «senza poesia», della Ragione. Nessuno nega loro il merito di aver emancipato la scrittura in versi dallo *style noble* e dalle restrizioni normative dell'estetica classicista, di avere promosso l'espressione diretta e il *mot propre*, in nome d'una libertà tematica virtualmente senza riserve e delle virtù creatrici dell'immaginazione. A questi meriti vanno aggiunti naturalmente l'espressione di un melodioso 'lirismo' e la ricerca appassionata dell'Ideale rispetto a un mondo disincantato. Ciò non toglie che la lirica anteriore alle *Fleurs du mal* continui a patire un tipo di gusto che ha caratterizzato gli orientamenti dominanti della storia letteraria. Gli elementi d'innovazione vi sarebbero inferiori a quelli di tradizione, ed essa, salvo illustri eccezioni, più che inaugurare una modernità sarebbe un'ultima versione, egocentrica, verbosa e didascalica, di un'eloquenza ormai lontana e inattuale.

Se si riconosce l'importanza della poesia romantica è soprattutto in senso debole, nella prospettiva cioè della «sromanticizzazione»

¹⁹ 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*, Slatkine Reprints, Genève 1993 (Imprimerie Nationale, 1902), pp. 89-90. Il corsivo è mio. Cfr. Hovasse, *op. cit.*, p. 384. A proposito della presenza ingombrante e duratura di Hugo sui poeti delle generazioni successive vedi J.-N. Illouz, *Le Symbolisme*, Librairie générale française, Paris 2004, pp. 31-32, e P. Durand, *L'Art d'être Hugo. Lecture d'une poésie siècle*, Actes Sud, Arles 2005, pp. 180-181 e 200-201.

baudelaïriana (Hugo Friedrich) che segnerebbe l'ingresso nella vera modernità²⁰. Sotto l'egida di Baudelaire, l'idea di modernità poetica sembra essere inscindibile dal culto esclusivo dell'autonomia del Bello. Insomma, prevale tuttora la tendenza a privilegiare come momento di fondazione quella che in realtà non è che una tappa ulteriore di modernità del secolo.

La pagina da cui siamo partiti è preziosa non tanto per contrapporre o riconciliare una volta di più Baudelaire e Hugo ma perché ci invita a riadottare un punto di vista storicamente più fondato. Da almeno un ventennio, gli studi sul romanticismo hanno conosciuto un rinnovamento importante, che va proprio in questa direzione. Penso ai lavori di Alain Vaillant, Marie-Eve Thérénty, Anthony Glinoeer, che grazie a una sociologia della letteratura che insiste sul ruolo rivoluzionario assunto dai giornali nei processi di legittimazione letteraria, hanno innescato una riscrittura della storia della letteratura dell'Ottocento. Questa svolta storiografica va proprio nel senso di una piena restaurazione della cesura del primo terzo del secolo. Al riguardo, bisogna inoltre citare i contributi, dedicati più specificamente alla poesia, di Jean-Pierre Bertrand e Pascal Durand. Ne *La Modernité romantique. De Lamartine à Nerval* (2006), i due studiosi scrivono:

La modernité poétique a sa figure tutélaire: Baudelaire. Et sa définition: baudelaïrienne. 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. 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

²⁰ Alludo alla formula di Hugo Friedrich: «La poesia moderna è Romanticismo sromanticizzato». La poesia di Baudelaire si definirebbe dunque come moderna a partire dal suo atto di sromanticizzazione: «Perciò la lirica dei suoi eredi si può chiamare: romanticismo sromanticizzato», H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, Garzanti, Milano 2000³, pp. 29 e 59.

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 compter²¹.

Bertrand e Durand definiscono il ritorno alla prospettiva storicamente più corretta come un «coup de force». In questa pagina emerge infatti l'enorme posta in gioco del ritorno a una «modernità romantica». I romantici sarebbero stati i primi a «conciliare» due fattori antiteci: l'indipendenza della cosa letteraria, e lo stretto legame fra la letteratura e la società in cui la letteratura ha acquisito un nuovo ruolo pubblico. Non si tratta infatti di applicare all'indietro le categorie derivate dalla svolta successiva. Ribadire che «modernes ont été les romantiques» implica un cambiamento profondo dell'idea di modernità poetica: perché significa affermare che la rivoluzione lirica si verifica innanzitutto nel rapporto fra poesia e mondo, prima ancora che nel rapporto fra poesia e linguaggio. Ancora qualche riga di Bertrand e Durand:

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 intervenir²².

Con l'affermare che il rapporto della letteratura con se stessa, e il rapporto di essa col mondo e la storia, coesistono, i due studiosi confermano che questi «due ordini di rapporto» che nella seconda metà del secolo saranno volentieri contrapposti in maniera esclusiva, sono invece interdipendenti. Tale compresenza, secondo «una logica contraddittoria», della rivendicazione di autonomia autoriflessiva della poesia, da un lato, e di un imperativo a partecipare al mondo e alla storia, dall'altro, rimette in discussione proprio l'op-

²¹ J.-P. Bertrand, P. Durand, *La Modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Les Impressions nouvelles, Paris-Bruxelles 2006, p. 9.

²² *Ivi*, p. 14.

posizione fra utilità e autonomia del Bello tanto decisiva nella definizione della modernità baudelairiana.

Insistere su tale compresenza significa anche sostenere che il culto stesso dell'autonomia del Bello si fonda su principi comuni a quelli della poetica romantica dell'utilità della poesia e della missione nella Storia del poeta come profeta. Si potrebbe quindi dire che la seconda svolta poetica del secolo presuppone i principi della prima come già acquisiti. Viene infatti da pensare alle frasi che Auerbach ha scritto sul rapporto fra la scrittura di Flaubert e le novità che questi aveva ereditato dalla generazione di romanzieri precedente alla sua. Novità quali la serietà conferita al quotidiano e la storicizzazione dello sfondo, che Stendhal e Balzac avevano introdotto nel codice romanzesco dando origine a quel «realismo moderno tragico» che costituisce l'ultima grande discontinuità nella storia della *mimesis*. Auerbach valorizza naturalmente il grande apporto novatore 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 onniscenti, concezione meno spontaneista e disciplina più rigorosa della scrittura²³. Ma prima di farlo sottolinea ciò che accomuna il perfetto coetaneo di Baudelaire ai suoi due predecessori, Stendhal e Balzac:

[...] 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 evidente²⁴.

Francesco Orlando in un saggio dedicato a *Mimesis* riprende proprio questo passo per esplicitarne il sottinteso (fornendo una sua diversa traduzione dal tedesco):

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 scontata²⁵.

²³ E. Auerbach, *Mimesis*, Einaudi, Torino 2000², vol. II, p. 259.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ F. Orlando, «Codici letterari e referenti di realtà in Auerbach», in R. Castellana

Sostituendo Baudelaire a Flaubert, e Hugo a Stendhal e a Balzac, si potrebbe quindi dire che tutta la novità apportata dalla poesia baudelairiana 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»²⁶.

IV

Bertrand e Durand restituiscono così tutto il loro valore a fattori che la visione corrente della modernità ha reso secondari quando non addirittura escluso. Per fare un solo esempio, si consideri il paragrafo «Je/ici/maintenant» del primo capitolo su Lamartine. A partire dall'incipit de *L'Isolement*, i due studiosi mettono 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, e da evitare in favore d'una soggettività altra o dell'impersonalità più pura. Nelle *Méditations*, scrivono Bertrand e Durand, «[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»²⁷.

Queste ultime parole ricordano quelle citate sopra in cui si valorizzava la capacità conferita alla poesia «de réagir aux sollicitations de l'histoire en fonction de la position que le sujet y occupe». Esperienza, individuo, mondo, storia. Accanto all'esperienza soggettiva, anche la storia diventa dunque poeticamente decisiva. Non solo come tema, ma anche come elemento definitorio delle poetiche moderne:

(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, Artemide, Siena 2009, p. 36 (pp. 17-62).

²⁶ 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 deux 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.

²⁷ *Ivi*, p. 34 (33-35).

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 1789²⁸.

I due studiosi sottintendono la frase di Bonald secondo cui la letteratura è «espressione della società», e fanno eco ai romantici stessi e ai dibattiti fra liberali classici e romantici legittimisti durante la Restaurazione. Resta però che interrogarsi su come la rivoluzione letteraria sia «l'equivalente» della rivoluzione politica è, a mio avviso, il modo migliore per cogliere la modernità romantica.

Sosterrò infatti la tesi che la grande novità della poesia di Victor Hugo risieda nella 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 contempo il più puro e il più soggettivo. I livelli attraverso i quali la *pregnanza storica* si manifesta nella poesia di Hugo sono almeno tre.

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 movimento rispetto al quale l'individuo è chiamato a prendere una posizione. Il terzo livello riguarda invece anche i principi stessi del linguaggio del poeta. Cercherò infatti di mostrare come la poesia di Hugo assuma in sé, sia nel contenuto che nella forma, le dinamiche della nuova condizione del mondo post-rivoluzionario. Vedremo che 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 e ne fondano la ragion d'essere. Per dimostrarlo, tenterò di istituire un

²⁸ *Ivi*, p. 12.

legame tra, da una parte, le tensioni che coinvolgono le diverse costanti tematiche, che ho ricondotto a un'opposizione di base fra l'Alto e il Basso (si pensi alla tensione tra popolo e sovrani), e, dall'altra, le tensioni interne al linguaggio di un poeta che ha teorizzato una letteratura fatta della mescolanza del Sublime e del Grottesco.

Bisogna però fare subito un accenno pur sommario a cosa intendo per opposizione di base fra l'Alto e il Basso. Ho ritenuto possibile individuare quale chiave di lettura un'opposizione che ricomprenda e unifichi in un sistema coerente alcune grandi costanti tematiche della poesia di Hugo. L'Alto e il Basso sono due grandi classi astratte di significato fra cui intercorre una relazione di ambivalenza. Come mostrerò nelle analisi testuali del libro, esse possono manifestarsi sotto l'aspetto di varianti tematiche disperate, e trasversalmente ai diversi piani: dal politico all'esistenziale, al sociale, al letterario e al metafisico. Evidente, in questa opposizione ambivalente fra l'Alto e il Basso, è il rinvio a quelle dinamiche della nuova condizione storica del mondo determinata dal terremoto rivoluzionario, in particolare la crisi della sovranità e delle sue fonti di legittimazione.

V

Resta da giustificare il ritagliamento del corpus. Da più di mezzo secolo la critica specialistica ha generalmente trascurato l'ampia fase della produzione del poeta che precede l'esilio e va dalle *Odes et Poésies diverses* (1822) a *Les Rayons et les Ombres* (1840). Escludendo *Les Orientales*, gli studi su queste raccolte pubblicate durante la Restaurazione e la Monarchia di Luglio, restano incomparabilmente inferiori in numero a quelli consacrati alle raccolte successive. Infatti, la suddivisione principale dell'opera poetica in due grandi fasi, *avant l'exil* e *pendant l'exil* (a cui si può assimilare *après l'exil*, nonostante si tratti di un'altra fase con le sue peculiarità), viene tutt'oggi 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 – vera espressione senza più *contraintes* delle potenzialità del romanticismo – nelle grandi raccolte *pendant et après l'exil*. Ed è infatti per questo momento della sua poesia, soprattutto del filone metafisico-visionario, che Hugo

ricevette perfino dai giovani poeti più antiromantici un trattamento speciale, come qualcuno in cui, per riprendere l'espressione di Rimbaud, «il y a bien du vu»²⁹.

In realtà, considerare le *Contemplations*, gli *Châtiments*, *La Légende des siècles* come le raccolte più significative di uno scrittore in cui si tende ancora ad incarnare come diceva Mendès il romanticismo, significa dimenticare la cronologia. Non solo ciò cozza con le scansioni ancora correnti che situano il romanticismo poetico nella prima metà del secolo. Ma significa anche decontestualizzare raccolte che di fatto sono contemporanee proprio della poesia 'sromanticizzata' dei poeti più giovani di Hugo. Se lo stile di quelle raccolte è diverso da quanto precede è anche perché Hugo reagisce a suo modo alle nuove tendenze della poesia. La teleologia in questo caso, non è quindi solo ingiustamente limitativa per le raccolte degli anni anteriori all'esilio ma è anche antistorica.

Di fatto, le raccolte che precedono l'esilio – *Odes et Ballades* (1822-1828), *Orientales* (1829), *Les Feuilles d'automne* (1831), *Les Chants du crépuscule* (1835), *Les Voix intérieures* (1837) e *Les Rayons et les Ombres* (1840) – resero Hugo il primo poeta di Francia. Negli anni Trenta, dopo la morte di Goethe, e molto prima delle *Contemplations*, Hugo, come dice André Maurois nella sua biografia del poeta, non aveva torto a considerarsi il maggior poeta vivente d'Europa (del mondo, nella prospettiva dell'epoca)³⁰. 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*³¹. Quel rinnovamento di cui parlava Baudelaire va situato proprio intorno agli anni Trenta. Lo stesso Hugo lo riconduce, a posteriori, a quegli anni. Per esempio, nel 1854, in *Réponse à un acte d'accusation* – dove parodiando il famoso emistichio di Boileau «Enfin

²⁹ A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 2009, p. 347.

³⁰ «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*, Hachette, Paris 1954, p. 214.

³¹ Cfr. M. Richter, «Hugo nelle *Fleurs du mal*», in *Studi francesi*, XLXII (2003), pp. 360-377.

Malherbe vint»³², il poeta dice di sé, «Alors, brigand, je vins»³³ – egli paragona apertamente all’89 la rivoluzione letteraria di cui era accusato di essere il responsabile. Al momento di pubblicare la poesia nelle *Contemplations*, Hugo antedata fittiziamente di vent’anni il suo arrivo di «brigante». L’anno di questo manifesto a posteriori viene dunque fatto risalire fino al già lontano 1834.

In conclusione, rileggere il primo Hugo permette ad un tempo di studiare il precoce affermarsi delle invarianti fondamentali del suo mondo lirico, e di seguire la contrastata evoluzione di un linguaggio che ha profondamente cambiato il modo di scrivere poesia. Mi piace chiudere questa premessa citando la *Recherche du temps perdu*, una pagina di *Du côté de Guermantes*. In una cena dai Guermantes, 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. 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!³⁴

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 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

³² Boileau, *Œuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1966, p. 160.

³³ *Les Contemplations*, I, VII. Victor Hugo, *Œuvres poétiques II*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1967, p. 496.

³⁴ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. III, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 1988, *Le Côté de Guermantes*, pp. 781-782.

plus près de Mme Deshoulières que du Victor Hugo de *La Légende des siècles*»³⁵. 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 o 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 Mallarmé³⁶.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di marzo 2018