

gue; il padre in alta uniforme...) non è facile stabilire in quale misura sia originale e inedito.

Per contro, troviamo interessante l'interpretazione che il Flottes ci dà di due motivi del cosiddetto «risveglio» hugoliano. L'uno compete allo scabroso terreno del risveglio erotico, e al riguardo basterà dire che il feticismo ossessivo<sup>2</sup> patente lungo tutta la lunga vita e l'immane opera di Hugo, è stato felicemente individuato e spiegato dal Flottes. E con un rimando speciale alle pp. 36 e 263 non aggiungiamo altro.

Quanto, poi, al dissidio tra il padre e la madre di Hugo, capace di dar luogo a un conflitto nella psiche del Poeta, approviamo l'ingente rassegna di referenze allegiate dall'A., che nella calda presa di posizione hugoliana in favore del libero amore vede una felice composizione del conflitto, trovata con l'assolvere in sede

postuma tanto il padre, cattivo marito, quanto la madre, cattiva moglie. Insomma chi ha la peggio in questa disinvoltata soluzione è la «morale corrente», ma l'equilibrio psichico del sanissimo uomo di lettere è salvo. Sennonché, a tale proposito fa meraviglia come mai il Flottes non abbia messo in evidenza il culto tardivo del Poeta per il padre (il quale, profeta assai più fortunato del figlio, aveva pronosticato che se il ragazzo, in mezzo alle discordie dei genitori, parteggiava per la madre, l'uomo poi avrebbe dato ragione al padre). Luogo comune per luogo comune, perchè perdere quest'occasione preziosa per ricordare ancora il Marius dei *Misérables*, il solito prestanome di Hugo, in quanto, appena apre gli occhi sul conto del padre, passa dalla freddezza a un sentimento definito nientemeno che «adorazione»?

GIANCARLO FRANCESCHETTI

<sup>2</sup> Sviato dal tema della «Pastorale», il Barrère (nella sua *Fantaisie de Victor Hugo*, Paris, Corti, 1950, segnatamente a pp. 37-40), pur individuando il tema ossessivo in questione, erotico o para-erotico, lo fraintende, tanto è vero che nella sua imponente rassegna di riferimenti ignora addirittura la Josiane de *L'Homme qui rit*

e la Cleopatra di *Zim-Zizimi*, che è tutto dire! Il Guillemain stesso, ufficialmente, nel suo *Hugo et la sexualité* del 1954 non toccava questo problema; però, da uno scambio d'idee privato con lo scrivente, risulta che non gli è affatto sfuggito e che egli conviene col Flottes in merito alla ossessione in parola.

ALFRED GLAUSER, *Hugo et la poésie pure*. Un vol. di pp. XIV-132. Droz (Genève) - Minard (Paris) 1957.

Il Glauser mette a fuoco Hugo in quanto poeta sovrumano, con un linguaggio e una mentalità che talora sembrano riecheggiare il linguaggio e la mentalità dei crociani, ed anche in particolare la storiografia di Francesco Flora in quanto il critico francese ama insistere sul motivo della Parola e della Poesia, divine liberatrici della materia brutta costituita dal dolore umano.

Non c'è bisogno di toccare, nemmeno in sintesi, la situazione di Hugo poeta nella critica italiana d'oggi, in contrapposto alla situazione in Francia, dove gli hugolatri ci hanno abituati al loro ordine d'idee più o meno convincente. Ora, in sede di proemio, a sentire una presa di posizione talmente categorica e perentoria: «Refuser Hugo à cause de ses défauts,

c'est renoncer à la Poésie» (p. XII) parrebbe proprio di avere a che fare con un ennesimo hugolatra. E invece la premessa non è molto coerente con l'analisi estetica che si diffonde lungo l'intero volume. Così pure, nei confronti di «Ibo», espressione del supremo volo lirico hugoliano, l'A. si pronuncia in senso nettamente laudatorio, il che, almeno in apparenza, denoterebbe una presa di posizione diametralmente opposta a quella di un Siciliano, che irride alla suprema presunzione del poeta vate. E invece accade, altrove, di veder denunciati dal Glauser altri difetti di Hugo in un tono irridente e stroncatorio che non è dissimile da quello del critico italiano.

Ma tentiamo di condensare da capo a fondo la tesi dell'A., in modo da non spez-

zare il filo delle sue argomentazioni. Anzi tutto, per lui la produzione hugoliana a getto continuo si spiega col proposito trascendentale di « Hugo-dieu »: « Jamais on n'a tant voulu, par l'acte verbal, rivaliser avec Dieu. Hugo est le spectateur d'un monde qu'il aurait créé » (p. 3). Ecco come, a furia di poemi, lo straordinario poeta erge uno straordinario edificio per un culto implicito di se stesso che si traduce in un esplicito culto del Tutto. Tutto egli può però, tranne « nommer Dieu ». Anzi, non senza derisione, il critico osserva che Hugo poteva nutrire la presunzione inconfessabile di essere in condizione di ordinare a Dio d'inginocchiarsi, come il Satiro (travestimento di Hugo) ordinò: « Jupiter! A genoux »: tracotanza, presunzione inaudita, forse non esente da follia. Si aggiunga che Hugo, come i retori della latinità seriore, potrebbe ogni volta sostenere anche la tesi opposta a quella che di fatto sostiene. Perché questo? Perché « ...l'image a envahi Hugo. Son don l'a ébloui; l'audace du verbe l'a poussé à l'audace de la pensée, et la pensée bientôt a dû lui importer peu, perdue dans des tourbillons sonores » (p. 17). L'asserzione è grave. Ora, a parte che nella conclusione, come vedremo a suo luogo, il Glauser sembra contraddirsi per quel che riguarda il pensiero hugoliano, notiamo che qui, molto probabilmente, insorgerebbero coloro che, iniziati alle dottrine gnostiche, vedono nel messaggio hugoliano un alfabeto e un mondo nuovi là dove i profani non avvertono che « tourbillons sonores », ed è un fatto che, mentre il Glauser trascura la nuova dimensione della poesia hugoliana, confinandola in un angolino della sua prospettiva in sede di conclusione, in Italia stessa c'è chi invece osa valorizzarla, come fa il Revel nella prefazione del suo *Victor Hugo*. Ma forse, senza chiamare in causa l'Occulto, più semplicemente ci troviamo di fronte a una riprova dell'incomunicabilità delle intuizioni del Genio, quasi a dar ragione alla teoria di Max Nordau? In altre parole, e per usare un gergo tecnico, forse il volume della voce di Victor Hugo, quando parla « ex cathedra » come vate, giunge distorto alle nostre orecchie non per difetto suo ma per difetto dei nostri diaframmi acustici<sup>1</sup>, visto che c'è chi sostiene di captare nitidi e meravigliosi quei suoni as-

sordanti? Problemi seducenti, ma che qui si possono al massimo sfiorare.

Invero, ben a ragione lo stesso Glauser (p. 129) osserverà, al termine del suo studio, che « devant ce poète complet, la critique est condamnée à être incomplète. Hugo n'est pas de ceux que l'on saisit (...). Prendre un aspect de Hugo, même s'il est essentiel, c'est le fausser »: saggia e lodevole modestia nella fattispecie. Ma, riprendendo il filo dell'esegesi glauseriana alla ricerca della poesia pura, osserviamo che il critico francese, giunto al capolavoro temerariamente intitolato *Dieu*, vi trova molta non-poesia, vale a dire molte « intenzioni » di drammaturgo e non di poeta, di uno, insomma, che riesce più a stordire e abbagliare che a convincere (ma alcune pagine più avanti ci additerà come luogo della poesia pura la sezione *Le Vautour*). Più cospicuo ancora si farà il freddo gioco con le parole in *Religions et Religion*. L'A. afferma che quando l'avventuriero inarrestabile si lancia alla conquista dell'inesprimibile, il frutto delle sue più fragorose prodezze pirotecniche è una vertigine: dice anzi che il Tutto produce la vertigine del Nulla. Il capolavoro di maestria verbale è *Le Satyre della Légende des Siècles*: il poeta visionario, questo fenomeno lessicale — aggiungerei noi — per il quale erano troppo anguste le pareti del vocabolario, e che perciò andò a saccheggiare addirittura il Moreri per appropriarsi sempre nuovi « nomi », qui domina la natura al punto di diventare natura (cfr. p. 34). E questo poema, in cui ribollono versi di drammaturgo, di narratore, di filosofo e via dicendo, diviene « le lieu de rencontre de tous les Hugo » (sic, a p. 37).

In ciò l'esegesi glauseriana verrebbe quasi a collimare con quella di Mario Muner, il quale nel suo recente *Victor Hugo*, sostenendo la più o meno persuasiva tesi sulla « rappresentatività » dei capolavori, indica appunto *La Légende des Siècles* e *Dieu*, con altri pochissimi capolavori, come unici frutti maturi del genio hugoliano.

Quanto alla *Fin de Satan*, assistiamo alla creazione della poesia come a quella del mondo nascente dal caos: « ...une algèbre, où deux négatifs font un positif » (p. 48). Ma la creazione del Satana hugoliano suscita la derisione del critico: quale bizzarria e quale assurdità in questo reprobo

<sup>1</sup> « C'est affaire d'oreille et de système nerveux »: tale è anche, per quanto ci ri-

sulta, il parere dello « hugolatra » Jean Sergent.

nostalgico, pentito e perdonato! Del resto, forse che l'antipoema (*sic*) *L'Ane* non tradisce, ancor più pronunciato, questo gusto per il bizzarro che è proprio del vecchio poeta in fase involutiva?

Analoga ricerca dell'arte pura è perseguita nei capitoli successivi, con acute e interessantissime osservazioni sulle *Orientales*, le *Chansons des Rues et des Bois* ed altri poemi e raccolte poetiche. Riepilogando, il critico osserva che Hugo, ispirato da questa o quella musa, anzi, ispirato o no, poteva permettersi di versificare

sempre, grazie alla sua ineguagliabile maestria. Ed ecco l'affermazione nuova sul pensiero del poeta: forse il pensiero c'è, non meno potente di quanto sia fascinosa il canto, perché in fondo si tratta di una delle teste più quadrate che siano mai esistite.

In questo studio, veramente interessante e notevole, lamentiamo però l'infedele trascrizione di molti versi, che talora si direbbero persino citati a memoria.

GIANCARLO FRANCESCHETTI

## ANNUNZI BIBLIOGRAFICI

*Appendix Vergiliana: La zanzara*, poemetto pastorale tradotto da TARCISIO POMA, un vol. di pp. 53, Casa Editrice Cenobio, Lugano, 1957.

E' una traduzione poetica, con il testo latino a fronte, del *Culex*, il famoso poemetto dell'*Appendix Vergiliana*. Il Poma si è basato sull'edizione dello Heyne (*Augustae Taurinorum*, 1832) ma non senza tener presenti le successive della Vassallini, del Plésent, del Giomini, e la versione di Cesare Arici (1844), che gli sembra ancora valida. Il testo latino non ha apparato, e le note illustrative della versione sono scarse e puramente contenutistiche (pp. 49-51): questo si spiega per il carattere del lavoro, che vuol essere un saggio interpretativo, non altro.

Da questo punto di vista la fatica del Poma ha dato ottimi risultati; la sua versione è, infatti, di egregia fattura, precisa quanto può essere una traduzione in versi, limpida e scorrevole nella forma, fedele nel rendere il pathos del testo latino. Un solo punto ci lascia incerti; dei vv. 197 ss. l'A. dice: «luogo difficile: sembra che il poeta ritenga che quanto più grave è la paura fisiologica che immobilizza gli arti, tanto meno resti la mente perturbata dalla paura come sentimento morale. Psicologia molto dubbia» (p. 50). Il passo ci sembra facile, e la psicologia perfetta; il poeta vuol dire che il pastore, al brusco risveglio, era intontito dal sonno e dalla paura (*exanimis* lo aveva detto anche al v. 189), e perciò si era reso meno conto del pericolo che aveva corso da parte del serpente. Il Poma ha tradotto bene: «E poi che lento egli era — (allontanato appena ogni languore — del sonno, inconscio riguardava, e gli arti — intorpiditi aveva la paura) — meno soggiacque l'animo al terrore». E' errata, dunque, la nota, non l'interpretazione.

Il volumetto fa parte dei «Quaderni del Cenobio», che hanno per scopo di raccogliere i frutti dell'attivo amore per la cultura e per l'arte che anima gli scrittori svizzeri di lingua italiana: sia, dunque, doppiamente il benvenuto.