

## DAL FUNZIONALE ALL'INUTILE. IL DISCORSO LETTERARIO NELLE PREFAZIONI DEL PRIMO OTTOCENTO

Le numerose prefazioni ai testi pubblicati in Francia specie dal 1824 al 1834 testimoniano dell'esigenza diffusa di riflessione su una moderna letteratura che ha acquistato di recente l'etichetta qualificante di «romantica». La volontà di legittimazione intreccia la dimensione teorica, quella ideologica e quella strategica. Il dibattito vivace, polemico, a volte persino violento, si accende sui giornali, in *pamphlets*, e attraverso l'incrocio appunto di *préfaces*, *avant-propos*, *avertissements* che, sui piani dell'elaborazione critica e della pratica letteraria, affrontano questioni di estetica, giustificano nuove proposte, avanzano dichiarazioni di intenti, espongono punti programmatici: «Tout dans ce siècle est devenu matière à discussion: les crimes, les vertus, le mauvais, le beau. La littérature, comme la politique et la religion, a eu ses fanatiques»<sup>1</sup>. Ancora nel 1828, Balzac raffigura la letteratura come un'arena di scontro dove ormai «non si accettano più visiere abbassate»<sup>2</sup>, e Deschamps commenta che le arti e la poesia a Parigi si prestano a essere oggetto di disputa invece di costituire «un amour; il n'y a pas de pays où l'on en parle plus et où l'on en jouisse moins»<sup>3</sup>.

Nelle *préfaces*, e in testi equiparabili, le argomentazioni sulla concezione e sulle funzioni della letteratura, nella prospettiva di un'idea dinamica di evoluzione, sono inserite nell'orizzonte di riferimento della situazione contemporanea, e si articolano intorno ad alcune nozioni chiave: l'*umano*, il *morale*, il *sociale*, il *vero*, il *bello*, l'*utile*.

A inizio secolo, Mme de Staël nel *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* postulava un'omologia tra il divenire dei sistemi politici e le forme letterarie, in base alla legge di un progresso inarrestabile della *perfectibilité* dello spirito umano: per Rousseau la facoltà che l'uomo ha di «se perfectionner». Il letterato si identifica in *écrivain-citoyen*<sup>4</sup>

1. *Tablettes romantiques*. Recueil orné de quatre portraits inédits et d'une vignette, lithographiés par MM. Colin et Boulanger, Paris, Persan éd., 1823, Avertissement de l'Editeur, a firma J.A.

2. Balzac, *Prefazione del Gars*, in *Poetica del romanzo. Prefazioni e altri scritti teorici*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Milano, Sansoni, 2000, p. 10.

3. E. Deschamps, *Préface a Etudes françaises et étrangères*, 1828 (1829<sup>4</sup>), Paris, A. Levasseur-U. Canel, p. XIX).

4. B. Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, «Essais. Points», 2000, pp. 152-159, e pp. 166-185 il capitolo «Hugo. La Poésie et la tribune».

che accompagna, controlla, anzi dirige questo sviluppo e continuo miglioramento. Cousin nel corso alla Sorbona *Sur le fondement des idées absolues du Vrai, du Beau, du Bien* del 1817-1818, separando con Kant, divulgato anche da Mme de Staël, il bello e l'utile, e facendo coincidere, con la cauzione della consustanziale unità divina, bello e buono, bello e vero, aveva ribadito alcuni nodi di confronto tra estetica ed etica: per Cousin l'arte produce il perfezionamento morale, ma non lo cerca, e non lo pone come suo scopo.

Intorno agli anni '20, il discorso letterario si radicalizza nella contrapposizione fra Classici e Romantici, e si combina con una battaglia tesa ad affermare un ordine di convinzioni, di forme, di generi, di temi, che, con il riverbero di eventi recenti, si pongono come «rivoluzionari». Il poeta Hugo nel 1824, iniziando con prudenza il suo cammino verso una conciliazione tra ricerca artistica e posizione politica, osserva: «la littérature actuelle peut être en partie le résultat de la Révolution, sans en être l'expression»<sup>5</sup>, e già si interroga sulla sua personale «responsabilità», rispetto la società, ma anche i lettori, se stesso e la sua scrittura.

Nel 1823, Nodier, tra gli altri, riprende l'affermazione nota di Bonald del 1801: «Répétons ici le mot tant de fois répété: *la littérature est l'expression de la société*»<sup>6</sup>. Come tale, in linea di tendenza, la letteratura del presente assume il compito di interprete della società e si predispone a manifestare, in quanto sua emanazione, lo stato di tutta una civiltà e la costituzione intellettuale e morale dei «popoli» – individuati quali figure ideali del lettore. Ma il rapporto è suscettibile di inversione; per Junius Castelnau la società, invece di trascinare la letteratura, può seguirla, piegarsi a esserne una specie d'eco, di strumento di risonanza, e decidere addirittura del suo carattere, quando artisti di genio imprimono un energico impulso, «au sein de la masse en mouvement», anche appellandosi alla sfera emozionale. Sull'esempio di Shakespeare, Goethe, Byron, la letteratura non persegue il solo valore borghese dell'«utilità» e difende esiti propri della sua specificità artistica: «Le poète veut plaire, intéresser, toucher; il laisse à d'autres le soin de régler et d'instruire, et c'est au sentiment plus encore qu'à l'intelligence qu'il doit compte de ses effets»<sup>7</sup>.

A questa altezza cronologica, quindi, dopo gli anni '20, se da una parte il romanticismo si definisce un genere «nazionale» che ha il compito di cantare «son pays, ses affections, ses mœurs et son Dieu»<sup>8</sup>, – e l'implicazione tra letterario e sociale coglie i nessi ineludibili con la nozione di patria, con la

5. V. Hugo, *Préface* del 1824 alle *Odes et Ballades*.

6. Ch. Nodier, *Du genre romantique*, in *Tablettes romantiques*, cit., pp. 6-14.

7. J. Castelnau, *Essai sur la littérature romantique*, Paris, Le Normant père, 1825, p. 17 e p. 103.

8. *Du Classique et du Romantique. Recueil de discours pour et contre lus à l'Académie Royale des Sciences, Belles Lettres et Arts de Rouen, pendant l'année 1824*, Rouen, Nicéas Periaux jeune, 1826 (Slatkine Reprints, 1973): discorso di Guttinguer, p. 100.

tradizione, le radici e l'identità di nazione –, la letteratura, pur «pensiero scritto dei popoli»<sup>9</sup>, non esclude al contempo un fine di intrattenimento, nel quale entrano in gioco il piacere, l'interesse, soprattutto una reazione emotiva suscitata da fatti sentimentali e non intellettuali. La letteratura offre agli uomini la possibilità di rispecchiare («comme un brillant miroir»), di riprodurre quel «qu'ils ont pensé sur les grands intérêts de l'existence humaine, le caractère particulier qu'ils ont imprimé aux émotions les plus puissantes, aux affections les plus chères». Dissertazioni sul piano ideologico e riflessivo-meditativo si mescolano a spinte di ordine intimo-interiore, che, mobilitando i sentimenti, puntano a una risposta affettiva e coinvolgono la sensibilità, prima del pensiero razionale.

Certa poesia romantica allora avrebbe come obiettivo primario di restituire l'intensità dell'emozione, di manifestare un'immagine segreta, intensa, suscitata da passioni come l'amore, o la malinconia<sup>10</sup>. La comunicazione dell'emozione, la restituzione tramite la scrittura di una nascosta frattura esistenziale diventa il criterio di verità e il valore di un'opera. Vigny ancora nel 1834 confermerà che la letteratura deve prefiggersi di appassionare, di far discendere sul pubblico l'«émotion féconde»<sup>11</sup>. E ironicamente Musset commenterà a proposito del romanticismo: «nous avons découvert un procédé pour émouvoir six personnes sur dix»<sup>12</sup>.

In tale periodo, prima del 1830, il dibattito non trascura questo scopo dichiarato della letteratura, contestato sia in quanto proposizione discutibile sia nei risultati, giudicati scarsi, non consolatori e persino controproducenti: «Emouvoir profondément, ou même douloureusement le cœur, semble être le but qu'elle se propose; mais elle ne parvient ordinairement qu'à l'attrister ou à le serrer, et fait rarement verser des larmes. Ce degré modéré d'émotion, qui seul les fait couler involontairement, elle le manque presque toujours en le dépassant»<sup>13</sup>.

Gli antiromantici respingono una letteratura «malinconica» che non converrebbe incoraggiare, ma bilanciare e contrastare, in un secolo già da compiangere<sup>14</sup>. Dopo la catastrofe rivoluzionaria, per Cyprien Desmarais, monarchico e promotore di un romanticismo cristiano, la letteratura si applica a riempire un vuoto, a esaltare e rendere nobile l'obbligato «repos», ma in-

9. Ivi, *Sur la Poésie romantique*, par M.A. Prévost, p. 141, come le due citazioni che seguono.

10. Ivi, p. 157.

11. A. de Vigny, *Dernière nuit de travail* (du 29 juin au 30 juin 1834) premessa a *Chatterton*, in *Oeuvres complètes*, I, Poésie-Théâtre, par A. Bouvet, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1993, p. 758.

12. A. de Musset, *De la Politique en littérature et de la littérature en politique, mardi 1er février 1831*, in *Oeuvres complètes en prose*, par M. Allem, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1951, p. 779.

13. A.L. Marquis, *Considérations sur l'Ecole romantique*, Rouen, F. Baudry, 1824, p. 10.

14. Ivi, p. 17.

vano: «c'était la lassitude de la douleur, c'était l'épuisement des larmes»<sup>15</sup>. Rimpianti, nostalgia del secolo precedente invadono la letteratura che può aiutare non a recuperare, ma solo a «rappeler ces temps de bonheur que l'on regrette, sans en avoir une idée précise; de là cette tendance de nos écrivains aux rêveries et aux regrets du temps passé»<sup>16</sup>.

Nella tenzone tra classici e romantici, la difesa della pretesa letteratura innovatrice comporta dunque tentativi di individuarne capacità inedite, quella ad esempio di cercare ispirazioni non materiali ma ideali, di esaltare l'immaginazione, di evocare quel che non esiste, di toccare profondità impalpabili: «elle aime à s'adresser au sentiment intérieur, à peindre les douleurs de l'âme et à saisir toutes les impressions qui ne semblent pas immédiatement nées de sensations corporelles»<sup>17</sup>. Si chiede alla letteratura di restituire emozioni, di tradurre i misteri del cuore contro le evidenze della ragione, di toccare fibre e suscitare vibrazioni dell'anima, come scrive Lamartine nella prefazione alle *Premières Méditations poétiques* (1820).

Il romanticismo, se l'intento dell'arte è di «affranchir l'homme», per le sue spinte ideali che implicano anche un richiamo alla spiritualità e alla religione, può appunto operare quell'auspicato affrancamento dai sensi e dalla materialità<sup>18</sup>. La funzione precipua della letteratura parrebbe allora di carattere normativo; in quanto promotrice di un ordine sociale, vigila sull'evoluzione della sensibilità nazionale, che trascura e con indifferenza ascolta la voce eloquente della religione: «la littérature devra être désormais l'intermédiaire des leçons généreuses que la religion adresse aux hommes»<sup>19</sup>.

I primi scritti programmatici di un giovanissimo Hugo, pur se prevale l'intenzione letteraria, assorbono alcune di queste diverse istanze: la promozione della religione, la fede nella poesia portatrice di «lezione», e che quindi si incarichi della missione di tracciare un cammino «illuminato», anche al fine di ricostruire la disastrosa società post-rivoluzionaria. Già nel 1823 nella prefazione alle *Odes et Ballades*, Hugo intravede un'estetica fondata sulle idee e al contempo sull'interiorità dell'artista, che ha le sue necessità creative, e proclama di tentare di «solenniser quelques-uns de ceux des principaux souvenirs de notre époque qui peuvent être des leçons pour les sociétés futures». La nozione di *solennisation* sarebbe indissociabile da quella lamennaisiana di *utilità*<sup>20</sup>: ogni scrittore «dans quelque sphère que s'exerce

15. C. Desmarais, *Essai sur les Classiques et les Romantiques*, Paris, A. Udron-Vernarel et Tenon, 1824, pp. 27-28 e 120-121.

16. Paulin, *Apologie de l'Ecole romantique*, Paris, chez Dentu, 1824, p. 39.

17. Ivi, p. 9.

18. C. Desmarais, *op. cit.*, pp. 120-121.

19. Id., *Considérations sur la Littérature et sur la Société en France au Dix-neuvième siècle*, Paris, N. Maze, 1824, p. 179.

20. B. Degout, *Le Sablier retourné. Hugo et le débat sur le «Romantisme» (1816-1824)*, Paris, Champion, 1998, p. 363.

son esprit, doit avoir pour objet principal d'être utile», e tendere dunque a «solennizzare», cioè a dare gravità, e, quasi trattasse l'opera come un fatto liturgico, a celebrare e autenticare alcuni principi e valori ereditati, ma in primo luogo, come «objet principal», senza sottovalutare la qualità artistica del prodotto. Nella seconda prefazione del 1824, Hugo dichiara che la letteratura dovrebbe essere conforme «per anticipazione» alla società nuova scaturita dalla rivoluzione, in quanto «espressione anticipata» della società epurata a venire, religiosa e monarchica, che emergerà da tante rovine. Il poeta, di ispirazione divina, appare una sorta di profeta inviato da Dio, che con lui comunica, per indicare la via, come Mosé:

Il doit marcher devant les peuples comme une lumière et leur montrer le chemin. Il doit les ramener à tous les grands principes d'ordre, de morale et d'honneur; et, pour que sa puissance leur soit douce, il faut que toutes les fibres du cœur humain vibrent sous ses doigts comme les cordes d'une lyre. Il ne sera jamais l'écho d'aucune parole, si ce n'est de celle de Dieu.

Una considerazione di tipo religioso della poesia può ampliarne la funzione, conferirle un ruolo propulsivo rispetto l'«umanità». Nella poesia intitolata appunto *Le Poète* del 1823:

Sa parole luit comme un feu [...]
 Et son front porte tout un Dieu.

La figura del poeta partecipa di un' «avanguardia» non è estranea allo stesso Vigny. Nella *Lettre à Lord\*\*\* sur la soirée du 24 octobre 1829*, attribuisce al pubblico, o almeno alla sua componente «saine et active», il desiderio di uomini che vanno avanti e designano una direzione, rispondendo a un'arte-movimento simile alle turbolenze della vita. Un'arte che progredisca e getti sempre nuovi semi, oltre quelli già germogliati in frutti: «le poète a toujours eu et doit avoir cette marche prompte au-devant des siècles et au delà de l'esprit général de sa nation, au delà même de sa partie la plus éclairée». Così Vigny conclude la sua «lettera».

Se, da anticipatore e coagulatore di molte sollecitazioni, Hugo negli anni '20 già individua, sulla scorta di Lamennais, il conflitto responsabile / futile, utile / inutile, anche quello correlato tra vero / falso è al centro del suo pensiero e della prefazione a *Cromwell* del 1827. L'anno prima, nella prefazione del 1826 delle *Odes et Ballades*, esponeva una richiesta di verità, che impegnava il poeta a una rappresentazione quanto più esatta della vita: «Le poète ne doit avoir qu'un modèle, la nature, qu'un guide, la vérité». La prefazione a *Cromwell* promuove una drammaturgia del vero e un'arte che abbia come obiettivo primo il raggiungimento della verità «completa» del reale.

L'arte, pur finzione, artificio, inganno menzognero, è solidale con il vero, come suo rispecchiamento. Nell'importante prefazione alla *Peau de chagrin* del 1831, Balzac riprende e sviluppa ampiamente il tema dell'anima dello scrittore come «speculum concentrationis», specchio trasfigurante di concen-

trazione, intenso, magico, anche perché per il romanziere l'arte letteraria, ponendosi come fine di riprodurre la natura attraverso il pensiero, è la più complessa tra tutte le arti<sup>21</sup>. L'esempio dello specchio, e ustorio, era stato già sfruttato da Hugo nella prefazione a *Cromwell* a proposito del dramma, fuoco di sintesi del reale, luogo di condensazione e di esaltazione raggianti. Nello stesso anno, nell'*Avant-propos* del 1827 di *Armance*, Stendhal avvertiva che il romanzo come uno specchio doveva fedelmente riprodurre il reale, e «dipingere le abitudini della società attuale»; quasi dieci anni dopo, nelle prefazioni a *Lucien Leuwen* del 1836, aggiungeva: quel che succede in un romanzo, in una commedia, dovrebbe somigliare a quel che accade sotto gli occhi.

Non sfugge a Hugo che un'arte attenta al sociale, garante del vero e tesa in principio all'utilità, è comunque tentata dalla gratuità: gravata di una missione, eppure per sua natura indipendente e fedele a se stessa; legittima anche se non portatrice di gravi intenzioni. Nella prefazione alle *Orientales* del 1829, nell'imminenza di seri avvenimenti politici, Hugo si interroga provocatoriamente: «Que signifie ce livre inutile de pure poésie, jeté au milieu des préoccupations graves du public [...] ? où est l'opportunité ? à quoi rime l'Orient ? ... Il répondra qu'il n'en sait rien, que c'est une idée qui lui a pris». Il fatto letterario, pur se capace di un stretto rapporto con il sociale, rimane autosufficiente: la rivendicazione di una libera e ispirata creazione non entra in conflitto con la postulazione programmata di ordine morale. E ancora nello stesso anno, in *Réflexions sur la vérité dans l'Art*, premessa alla quarta edizione di *Cinq mars*, Vigny reclama l'autonomia dell'arte rispetto all'autenticità dei fatti, in nome della fantasia, dell'invenzione, dell'immaginazione creatrice che compone un bello ideale: la letteratura, come ogni arte, è «tout ce qui est du domaine de l'imagination».

Proprio nel 1829 una «storia» del romanticismo, che comparativamente si allarga all'Europa, e dalla letteratura alla musica, alla pittura, alla caricatura, come chiudendo una sua fase prima dello sconvolgimento di incalzanti eventi, attribuisce all'arte una funzione particolare e sdrammatizzante, quasi di evasione, quella disimpegnata di *désennuyer*: «C'est que le but des arts étant de divertir et de plaire, sa présence ou son absence suffit pour décider en dernier ressort toute les questions pour lesquelles les critiques font couler des flots d'encre sans pour cela les rendre plus claires». Fine precipuo della letteratura sarebbe, contrastando *routine*, vecchie idee e vietati pregiudizi, la soddisfazione dei bisogni del pubblico. L'idea di indipendenza è sottolineata più volte: «le public, avide de nouveau, des formes non usées, de la démarche franche et hardie qui ne laisse point voir la gêne, adopte tout ce qui porte ce cachet d'originalité et d'indépendance»<sup>22</sup>.

21. Balzac, *Prefazione* alla prima edizione della *Peau de chagrin*, 1831, in *op. cit.*, p. 152. Cfr. p. XXXIX, nota 88 di M. Bertini sulla possibile comune mutazione da Leibniz.

22. F.R. de Toreinx[pseudonimo di Eugène de Ronteix], *Histoire du Romantisme en France*, Paris, L. Dureuil, 1829, p. 107 e p. 249.

L'opposizione tra noia / divertimento, sbadiglio / riso, era già al centro di *Racine et Shakespeare* (1822-1825) di Stendhal<sup>23</sup>, per il quale la letteratura romantica, secondo un criterio di «attualità», sarebbe appunto la più adatta a comunicare «il maggior piacere possibile» nello stato *attuale* delle abitudini e delle convinzioni di un popolo. La letteratura non si confronta più con il passato, e supera continuamente se stessa, ancorata com'è all'oggi, al passo con i mutamenti e i tempi storici, e conforme al carattere di un'epoca.

Ma intorno al 1830, data per Hugo di una doppia rivoluzione libertaria, storica e letteraria, la questione politica si impone come prioritaria in una letteratura bruscamente risvegliata dai suoi «sogni». La coscienza di un nesso forte tra produzione estetica e assetto istituzionale accredita l'opinione che la prima è tenuta ormai a prefigurare la proiezione e a partecipare alla trasformazione del secondo. Il dibattito è ora qualificato *militante*: «la littérature est toujours, et chez tous les peuples, une expression de l'époque, une conséquence de la politique»<sup>24</sup>. Anche come reazione al romanticismo individualista di «cenacoli» esclusivi, il valore di un'opera rischia di misurarsi dall'influenza che esercita sul sistema.

Musset mordace rileva, nelle *Lettres de Dupuis et Cotonet*, che dal 1832 al 1833 «les écrivains affectaient alors dans leurs préfaces (que nous n'avons jamais cessé de lire avant tout, comme le plus important) de parler de l'avenir, du progrès social, de l'humanité et de la civilisation»<sup>25</sup>. Sottolinea Bénichou che nelle controversie e nelle ricerche degli intellettuali sul ministero del poeta, e sulla sua vocazione missionaria: «Parler de l'homme et de sa condition, c'est pour eux définir – parfois explicitement, toujours implicitement – la fonction du poète: c'est lui qu'appelle plus que tout autre, comme inspirateur et guide, l'avenir qui s'ouvre à l'humanité»<sup>26</sup>.

Pesano su questo orientamento le dottrine filosofiche-umanitarie, le correnti socialisticheggianti che favoriscono la contaminazione tra preoccupazioni di diverso ordine. Agli artisti, glorificati dalla dottrina saint-simoniana, si assegna un ruolo di guida trainante nella marcia dell'umanità: «ils s'avanceront enfin à sa tête et rempliront la noble mission à laquelle ils sont appelés»<sup>27</sup>. Lo stesso Lamartine identifica il destino a lungo termine della poesia nel porsi quale «raison chantée», discorso in versi che congiunge poesia e azione, e al futuro la designa, accumulando etichette onerose, filosofica, reli-

23. Si veda l'introduzione di M. Colesanti all'edizione italiana di *Racine e Shakespeare*, Palermo, Sellerio, 1981.

24. *Préface* de Cordellier Delanoue a *La Tribune romantique*, continuation de la Psyché, 3e année. Tome premier, Paris, Corrèard jeune, 1830, pp. 6-8.

25. A. de Musset, *Lettres de Dupuis et Cotonet* (1836), in *op. cit.*, pp. 835-886.

26. P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1983, p. 532.

27. *Aux Artistes. Du passé et de l'avenir des beaux arts*, Paris, 1830, p. 74, attribuito a Emile Barrault, apostolo del saint-simonismo, e citato da P. Bénichou, *Le Temps des prophètes*, Paris, Gallimard, 1977, p. 291, e si veda tutto il paragrafo «Fonction du poète et de l'artiste», pp. 288-293.

giosa, politica, sociale, «comme les époques que le genre humain va traverser». Una voce intima e consolante certo la poesia, ma soprattutto «ange gardien de l'humanité à tous ses âges»<sup>28</sup>.

Dal 1830 Hugo procede verso l'assunzione consapevole di un'arte che si propone un intento moralizzatore, senza però rinunciare a se stessa e alle sue peculiarità. In quell'anno cardine, la famosa formula della prefazione di *Hernani*, «Le romantisme n'est que le libéralisme en littérature», riafferma appunto la libertà nell'arte come nella società, e l'indipendenza dell'artista rispetto a finalità, forme, o modelli imposti. La predicazione di Lamennais, che scriveva nel 1831: «La tâche de l'écrivain est de réaliser la pensée et la beauté»<sup>29</sup>, non è così distante da alcune affermazioni di Hugo. Nello stesso anno, nella prefazione alle *Feuilles d'automne*, si chiede a che serva un libro «inutile», dai versi tranquilli, privati, elegiaci, in un momento di agitazione febbrile in cui occorrerebbe una veemente poesia «storica», cui dichiara riserverà un'apposita raccolta «politica»: il legame istituito tra letteratura e politica non condiziona, né compromette lo spazio creativo proprio di un'individualità, impegnata ma pur sempre autonoma. Hugo arriverà con il tempo ad asserire che il bello non si degrada anche se coadiuva al miglioramento della condizione delle «moltitudini umane»: bello e impegno sarebbero dunque conciliabili.

Ma dopo il luglio 1830 alcuni orientamenti diventano indifferibili per l'individuazione di un fruitore mutato, alle aspettative del quale l'artista intende corrispondere. Hugo, che ambisce «plaire» e raggiungere il successo, riflette sulla composizione del *pubblico*, specie quello teatrale, non indifferenziato, e fisicamente raggiungibile, ma misto, e in una sua componente anche connotato ideologicamente in quanto *foule*, *multitude*, *masse*, soprattutto *peuple*, figura ideale dello spettatore, e soggetto politico virtuale al quale la letteratura, come in *Notre-Dame de Paris*, ha la capacità di dare voce. Secondo Macchia alcune scelte di campo dei romantici sono determinate proprio da questa presenza «sociologica»: «la letteratura si sarebbe rinnovata, nella sua funzione, se fosse riuscita a crearsi un suo possibile pubblico. Era nel pubblico la nuova forza. Quel pubblico un tempo irriconoscibile diveniva il vero protagonista delle rivoluzioni letterarie [...]. La libertà letteraria era figlia della libertà politica: a popolo nuovo, arte nuova. C'è un pubblico, venga il poeta»<sup>30</sup>.

Le prefazioni teatrali scandiscono la graduale messa a fuoco in Hugo del-

28. A. de Lamartine, *Des Destinées de la poésie*, in «Revue des Deux Mondes», 15 mars 1834, poi prefazione alle opere complete presso l'editore Gosselin. Sull'evoluzione dei convincimenti di Lamartine riguardo la funzione sociale della poesia e del romanzo «popolare» si veda in questo volume il saggio di V. Magrelli.

29. «L'Avenir», 31 janvier 1831; su questo periodo si veda: J. Marsan, *La Bataille romantique*, Paris, Hachette, s.d.

30. G. Macchia, *Le Grazie e le Streghe: formazione del mito romantico*, in *I fantasmi dell'opera*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2001, p. 92.



la proposta ambiziosa di un teatro educativo, formativo, che fa del drammaturgo un maestro, un apostolo dispensatore a largo raggio di idee, di lezioni, di consigli, non privi anche di un effetto coinvolgente, confortante e lenitivo. Nella prefazione a *Marion Delorme* (1831), Hugo ipotizza un teatro totale, vasto e semplice, uno e vario, umano e naturale, nazionale per la storia, popolare per la verità, universale per la passione: «Le théâtre maintenant peut ébranler les multitudes et les remuer dans leurs dernières profondeurs». In terza persona si chiede retoricamente nella prefazione a *Le roi s'amuse* (1832): «La pièce est immorale?». E si risponde con sicurezza: «c'est là une idée morale». E in quella di *Marie Tudor* (1833) l'autore esplicita la scelta di giocare su più registri:

En présence de cette foule, il sent la responsabilité qui pèse sur lui, et il l'accepte avec calme. Jamais, dans ses travaux, il ne perd un seul instant de vue le peuple que le théâtre civilise, l'histoire que le théâtre explique, le cœur humain que le théâtre conseille.

Combattivamente, nella prefazione a *Lucrece Borgia* (1833), Hugo identifica l'opera con l'azione e il teatro con una tribuna, una cattedra, un luogo di insegnamento, perché «il y a beaucoup de questions sociales dans les questions littéraires»: il poeta, «il ne veut pas que cette foule puisse lui demander compte un jour de ce qu'il lui aura enseigné [...] Il ne faut que la multitude sorte du théâtre sans emporter avec elle quelque moralité austère et profonde». Nella prefazione ad *Angélo* (1835) Hugo specifica, fondendo, senza gerarchie e con la complicità dello spettacolo, strutture ideologiche portanti e apparato esteriore che attrae e seduce:

Le drame [...] doit donner à la foule une philosophie, aux idées une formule, à la poésie des muscles, du sang et de la vie, à ceux qui pensent une explication désintéressée, aux âmes altérées un breuvage, aux plaies secrètes un baume, à chacun un conseil, à tous une loi. [...] il faut qu'il ait aussi la volonté d'enseigner, en même temps qu'il a la volonté de plaire [...] Dans le plus beau drame, il doit toujours y avoir une idée sévère, comme dans la plus belle femme il y a un squelette.

L'anno dopo, nell'*Avertissement a Jocelyn* del gennaio 1836, Lamartine investe l'artista dell'ufficio di evocatore che incanta tramite l'immaginazione creatrice, e ha l'autorità, oltre che l'onestà intellettuale, di stimolare e incidere: i poeti sono «les chroniqueurs merveilleux des nations», e i popoli per crescere hanno bisogno della tutela delle loro forti personalità, che «inventano» senza tradire il vero. Nella premessa di Vigny a *Chatterton* del 1834 il poeta si inserisce proprio tra coloro che «agiscono sulla società attraverso i lavori del pensiero», come il letterato (abile e versatile) e il grande scrittore (genio sicuro e onorato). Ma al poeta ispirato, vivamente sensibile e sofferente, è riservato un destino di emarginazione. Quella *pièce* avrebbe una diretta funzione esemplare, perché mette in scena un caso mirato a scuotere

l'indifferenza. Il poeta permette di accedere al bello, al vero, all'ignoto, ma, vittima infelice condannata al martirio, subisce la tortura di una spietata società materialista, che lo uccide. La tensione morale si accompagna comunque in Vigny alla consapevolezza che il livello del prodotto artistico aspira a mantenersi alto, in quanto la bellezza, tramite anche l'effetto emotivo comunicato, ha una capacità tutta sua di toccare e di nobilitare.

Petrus Borel, all'insegna di una entusiastica esclamazione: «Viva el hombre!... Vive l'homme!...», ipotizza nel 1833 un'arte insieme «*élément social*» e «*expression de l'âme*» che susciti appunto emozione. *L'artiste-apôtre* avrebbe un'ampia funzione civilizzatrice di mediatore, di intermediario: è colui che si rivolge a voce alta alla folla, per orientarla, dirigerla, istruirla, governarla, rigenerarla, intrattenerla, consolarla:

Tout œuvre qui ne parle qu'aux sens, qui ne dit rien à l'âme, qui ne provoque nul haut sentiment, qui n'enseigne pas, qui n'ennoblit pas, qui n'agrandit pas, qui n'est ni sensible, ni expressive, ni morale, ni imaginative, n'est qu'une mauvaise œuvre, un pitoyable ouvrage, quelle que soit l'habileté de sa manufacture<sup>31</sup>.

L'anticonformista licantropo tiene però a distinguersi, e precisa alla fine del suo intervento: «Mais je prie aussi en grâce de ne point me confondre avec les *utilitaires*. J'ai demandé de la pensée et de l'imagination dans l'art, et non dans l'utilité». È l'arte di prodigiosa immaginazione, di originalità inaudita, strana e senza «but rationnel», che riesce a emozionare, e ad acquisire allora indirettamente una sua utilità.

Dissociazione non superflua quella di Borel, se nel 1832 nella prefazione di un romanzo dimenticato, *L'Echafaud* di Anne Bignan, il valore della letteratura si misura ancora dal contributo che dà sul piano morale e civile: «Tout n'impose-t-il à la littérature l'obligation de marcher vers un but d'utilité évidente et générale?»<sup>32</sup>.

La polemica intorno all'opposizione utile / inutile si intensifica infatti dopo il 1830, anche per la partecipazione dei critici, che si riservano un loro esercizio circoscritto: in tempi di rinnovamento, far conoscere alle masse le proprie valutazioni rispetto ai nuovi artisti. La critica ha quindi la pretesa di indirizzare e persuadere il pubblico: «c'est la critique qui fait l'opinion du jour, et [...] c'est la critique qui forme l'opinion de la foule»<sup>33</sup>. In competizione con gli artisti, la critica di Villemain aspira a «pousser les esprits en avant, de leur ouvrir des routes qu'on n'a pas encore tentées, de dire enfin, comme un pilote habile: Allez là, naviguez vers ce point; vous découvrirez

31. P. Borel, *Des artistes penseurs et des artistes creux*, «L'Artiste», V, 21, 1833, in *Opera polemica*, a cura di B. Pompili, Bari, Adriatica editrice, 1979, pp. 173-195.

32. Citato da H. Mitterand, *Les préface et ses lois: avant-propos romantiques*, in *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1986, p. 24.

33. A.-Fr. Villemain, *Discours et Mélanges littéraires*, Paris, Ladvocat, 1825: *Discours sur les avantages et les inconvénients de la critique* (1814), p. 63.

quelque terre nouvelle»<sup>34</sup>. I critici intendono a loro volta essere «utili», perché «ils avertiront des écarts, des faux-pas auxquels pourrait entraîner un premier élan, et donneront plus de force et de puissance à leur critique [...]»<sup>35</sup>.

Nel 1834 Désiré Nisard si schiera decisamente contro la letteratura *inutile* e *facile*, suscitando polemiche contrapposte:

J'appelle littérature *inutile* toute littérature qui n'a point de but, qui ne va à rien, qui ne s'inspire ni du passé, ni du présent, ni de l'avenir, qui ne résout rien, qui n'éclaircit rien, qui n'ajoute aucune notion, soit de critique, soit de psychologie, soit d'histoire, au domaine des notions acquises; qui n'aide rien, qui ne conduit à rien, qui n'est mue par aucune pensée ni de renversement, ni de reconstruction, ni même d'érudition inoffensive; qui n'a pas même l'honneur d'être nuisible pour en avoir sciemment le mauvais dessein sur les esprits, mais seulement parce qu'elle est inutile et facile, ainsi que je le montrerai en son lieu<sup>36</sup>.

Risponde anche, nella prefazione a *Mademoiselle de Maupin* del maggio 1834, un Gautier ventitreenne, sarcastico verso i critici virtuosi, moralizzanti, «utilitari»<sup>37</sup>, che fanno riferimento al pensiero utopista – gli «économistes, saint-simoniens et autres» della prefazione di *Albertus* (1832) – e che nell'esame di un volume si chiedono:

– A quoi sert ce livre? Comment peut-on l'appliquer à la moralisation et au bien-être de la classe la plus nombreuse et la plus pauvre? Quoi! pas un mot des besoins de la société, rien de civilisant et de progressif? Comment, au lieu de faire la grande synthèse de l'humanité, et de suivre, à travers les événements de l'histoire, les phases de l'idée régénératrice et providentielle, peut-on faire des poésies et des romans qui ne mènent à rien, et qui ne font pas avancer la génération dans le chemin de l'avenir?

Imitando lo stile «utilitario», Gautier commenta beffardo la pretesa di poeti «filantropi» che guariscono le sofferenze della società, per simpatia con l'umanità.

34. Id., *Tableau de la littérature au XIII<sup>e</sup> siècle*, Cours de 1829, 1<sup>e</sup> leçon (39<sup>e</sup> leçon des éditions postérieures).

35. *La Tribune romantique*, cit., articolo non firmato: *De la poésie et de la critique de nos jours*, p. 22

36. D. Nisard, *Un Amendement à la définition de la littérature facile*, in «Revue de Paris», février 1834, ora in *Essais sur l'Ecole romantique*, Paris, Calmann-Lévy, 1891, pp. 214-215.

37. Sugli «utilitaristi» in letteratura che accusano l'arte romantica di formalismo, di distanza dal sociale e di un ruolo non educativo per la collettività, di non avere una funzione morale, cfr. l'introduzione di G. Matoré alla *Préface de Mademoiselle de Maupin*, Paris, Librairie Droz, 1946, pp. XXXIIss. Per una ricostruzione delle polemiche, degli attacchi sui giornali (in particolare «Le Constitutionnel»), dei processi per la serie di articoli nel 1834 nella «France littéraire» sugli autori dei *Grotesques*, che determineranno la difesa della *préface*, cfr. R. Jasinski, *Les Années romantiques de T. Gautier*, Paris, Vuibert, 1829.

Fa eco a Gautier, nel 1836, Musset che chiosa con artefatta diligenza il senso di una nuova parola mirifica: «“*Humanitaire*, en style de préface, veut dire: homme croyant à la perfectibilité du genre humain, et travaillant de son mieux, pour sa quote-part, au perfectionnement dudit genre humain”. Amen»<sup>38</sup>. E, dubitativo, sull'altro termine chiave *perfectibilité*: «S'agit-il, disons-nous, parmi les adeptes de la foi nouvelle, de perfectionner les choses, ou de perfectionner les gens?». In nome del bello contro l'utile, Gautier, spazientito prefatore, aveva già protestato: «que c'est une sottise chose que cette prétendue perfectibilité du genre humain dont on nous rebat les oreilles!».

Il giovane artista all'attacco pone le basi per lo sviluppo della dottrina dell'arte per l'arte: l'arte, che in ambito romantico si giustificava per la sua missione – politica, morale, religiosa –, non avrà altra finalità che se stessa, quale fatto estetico che privilegia le specificità interne non subordinate alle necessità esterne. Nella prefazione alle *Poésies* dell'ottobre 1832, Gautier aveva già scritto: «A quoi cela sert-il? – Cela sert à être beau!». L'impegno uccide il bello; sottraendosi alla dialettica tra morale-immorale, buono-cattivo, utile-gratuito, la letteratura è tenuta solo a produrre bellezza.

Ma per Hugo il bello sarà comunque utile perché, per proprio potere e anche senza intenzionalità, innalza e migliora. La letteratura crea nuovi valori e significati, capace di scoprire, osservare, interpretare e persino trasfigurare il mondo, al quale l'artista correla la propria soggettività. Contro la piatta volgarità del secolo, Baudelaire riaffermerà nel *Salon* del 1846: «Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau». La letteratura, seguace dell'esclusivo valore del bello, si riappropria la sua originaria vocazione, autonoma ma arricchita della prerogativa ormai acquisita di essere aperta, permeabile e rispondente al movimento del tempo.

*Anna Maria Scaiola*

38. A. de Musset, *Lettres de Dupuis et Cotonet*, in *op. cit.*, p. 854.