

# Personaggio e Rivoluzione Robespierre, Danton e gli altri

È Hugo il più grande romanziere francese del suo secolo? Potremmo preferirgli, e con buone ragioni, Stendhal, o Balzac, o Flaubert, ma poi si rilegge *Novantatré* e si è affascinati dal potere dell'Eccesso.

Umberto Eco, *Poetica dell'Eccesso*

Emanuela Piga

Nel suo *Il romanzo storico* (1957), György Lukács interpreta *Quatre-vingt-treize* di Victor Hugo come «il primo grande poema storico in cui il nuovo spirito dell'umanesimo di protesta abbia cercato di dominare la storia del passato» (1965: 352). In tempi più recenti, Umberto Eco vi legge l'intenzione di raccontare «non la storia di quello che alcuni uomini hanno fatto bensì la storia di quello che la Storia ha costretto quegli uomini a fare, indipendentemente dalla loro volontà, sovente minata dalla contraddizione» (2003). Parafrasando Erich Hobsbawm, se ci interroghiamo sul tempo e sul luogo in cui si trova Victor Hugo al momento della sua riflessione sulla Rivoluzione francese, lo vediamo sul piano inclinato di una Parigi sconvolta dalle violenze legate alla repressione della Comune, nel 1871. Evento storico dall'esito catastrofico, la vicenda porta a 25.000 esecuzioni sommarie, deportazioni, carcere a vita e altre disgrazie per i suoi protagonisti. Anche se il progetto del libro inizia ben prima, nel biennio 1862-1863, è certo che gli anni della redazione dell'opera sono segnati da questo evento traumatico, il cui effetto influirà sulle tonalità del romanzo, che uscirà nel 1874, agli albori della Terza Repubblica.

«Nous sommes 89 aussi bien que 93» dichiara Hugo nel *William Shakespeare* ([1864] 1973: 302) – anello di congiunzione tra *Les Misérables* e *Quatre-vingt-treize* – in cui dipinge il XIX secolo come figlio della Rivoluzione francese, «mère auguste» e «hydre» al contempo (*ibid.*). Il trauma vissuto di fronte al bagno di sangue della repressione della Comune nel 1871 si riflette nel cambiamento tonale della narrazione ravvisabile nel passaggio da *Les Misérables* (1862) a *Quatre-vingt-treize*, “ultima eco del romanzo storico romantico” (Lukács, *ibid.*). In questo passaggio la narrazione titanica delle barricate lascia il posto a una rappresentazione che attraverso i conflitti morali dei personaggi si fa riflessione sull’evento fondatore, sul Terrore, sulla giustizia e sulla pietà. La Rivoluzione Francese, *Temps de lutttes épiques*, si rivela un campo di battaglia perfetto per il teatro lirico e plastico di Hugo, per la sua retorica eroica, per la sua rappresentazione di forze contrapposte e di conflitti pubblici.

## Tra storia e finzione

Il vasto lavoro di documentazione storica è raccolto nel *Reliquat* (2002), dal quale emerge l’interesse di Victor Hugo, personificazione dello scrittore *engagé*, per i protagonisti ufficiali della Rivoluzione. Nella sezione *Les dirigeants révolutionnaires* sono studiati Danton, Marat e Robespierre, ma anche Santerre, Hébert e altri, insieme agli usi, costumi e linguaggi del tempo. Come ha evidenziato Guy Rosa (1975), a parte la sezione sulla Vandea, gli eventi storici sono disseminati nell’opera come in un quadro (*tableau*); più che ordinati cronologicamente nell’intreccio, sono frammenti sparsi che si offrono come pagine strappate da un libro, esattamente come fanno i bambini del romanzo con il libro di San Bartolomeo<sup>1</sup>. Lo studioso francese sottolinea come la Storia non determini l’intreccio ma costituisca piuttosto il materiale per lo sviluppo dell’intreccio (*intrigue*), dal bosco

---

<sup>1</sup> Si veda della terza parte, *En Vendée*, il libro terzo, *Le massacre de Saint Barthélemy*.

della Saudraie a Jersey, passando per Herbes-en-Pail fino a Parigi, prima di tornare in Vandea, alla presa di Dol e infine all'assedio della Tourgue. Se in *Nôtre dame de Paris* (1831) o nei *Misérables* (1862) l'intreccio è interrotto da digressioni esplicite, e nei *Travailleurs de la mer* (1866) la storia precede il romanzesco, qui c'è un unico narratore che fonde in un unico racconto le serie degli eventi storici e degli eventi fittizi, avvalendosi delle stesse forme espressive<sup>2</sup>.

Proseguendo su queste premesse, riscontriamo che a livello formale i dialoghi tra i personaggi storici sono identici a quelli tra personaggi finzionali. Se da un lato il materiale storico è completamente finzionalizzato e strumentale all'intreccio, e ne sono prova gli anacronismi che testimoniano l'attenzione di Hugo per qualcosa che andava al di là del resoconto dei fatti, dall'altra la storia ingloba completamente il romanzesco. Lo vediamo dalla costruzione dei personaggi, veri o inventati che siano, colti nelle loro determinazioni storico-politiche. Non c'è duplicità, non c'è una psicologia del personaggio che sia indipendente dalle opinioni politiche o dalla situazione storica, non esiste un piano privato e un piano pubblico, non ci sono le microstorie che si fondono nella grande storia, come ad esempio in *A Tale of Two Cities* (1859) di Charles Dickens. I protagonisti del romanzo storico di Victor Hugo non sono eroi medi. Come nel dramma storico, sebbene non esclusi del tutto, i motivi umani "privati" sono ridotti a quanto è drammaticamente necessario per caratterizzare le grandi personalità nel loro rapporto coi problemi della vita del popolo<sup>3</sup>.

In quest'opera, il trattamento dei personaggi storici è differente da quello che caratterizza gli *Chouans* (1829) di Honoré de Balzac, o i romanzi fondatori *Ivanhoe* (1820) di Walter Scott e *I promessi sposi* (1827) di Alessandro Manzoni, dove i personaggi storici compaiono come ancoraggio referenziale, limitandosi a breve comparse che non interferiscono con lo sviluppo della trama. Anche in *Quatre-vingt-treize*

---

<sup>2</sup> Cfr. *Ibid.*

<sup>3</sup> Per quanto riguarda analogie e differenze tra dramma storico e romanzo storico si veda Lukács 1957 (1965).

i protagonisti sono personaggi fittizi e Robespierre, Danton e Marat occupano la scena in una parte delimitata del romanzo. Tuttavia, all'interno della parte che li contiene i tre rivoluzionari non sono introdotti nella finzione in una modalità "di passaggio", "dipinti sullo scenario" e "non staccati sulla scena", come spiega Roland Barthes nelle sue riflessioni sul personaggio storico a partire dalle considerazioni di Proust su Balzac ([1970] 1973: 95). E soprattutto, sono lontani dall'essere meri dispositivi di *effet de réel* del discorso realista, al pari di "un barometro" o di un "pezzo di sapone azzurro", ma partecipano alle avventure, determinandole, degli altri personaggi<sup>4</sup>. A generare la vicenda cruciale del romanzo è infatti l'incarico di *représentant-en-mission* che Robespierre assegna a Cimourdain, con pieni poteri su colui che scoprirà essere il suo figlio spirituale, Gauvain.

### **Figure in contrasto tra verosimiglianza e melodramma**

Frutto della monumentale ricerca, la tecnica della verosimiglianza storica è unita nel romanzo alla potenza dell'immaginazione melodrammatica. Di grande rilievo icastico e vividezza narrativa, la scena narrata in *Le cabaret du Paon* (*À Paris*, libro secondo), ha una funzione centrale nello svolgimento dell'intreccio. In queste pagine, partendo da circostanze verosimili Hugo ricostruisce i dialoghi possibili dei protagonisti della Rivoluzione francese e mette in figura passioni, sentimenti, discorsi che furono alla base degli avvenimenti. Dal punto di vista dell'ancoraggio referenziale, Robespierre, Danton e Marat rinviano a quello che Philippe Hamon chiama il "grande Testo dell'ideologia, dei cliché o della cultura" (1977: 92), in questo caso uno dei massimi eventi fondatori della cultura occidentale, la Rivoluzione francese. Protagonisti ed eventi sono dati qui come sottotesto

---

<sup>4</sup> Cfr. Barthes (1968) 1988: 158 e Hamon 1977: 180, n.30. Sul ruolo secondario dei personaggi storici nel romanzo storico si veda Lukács 1957 (1965: 47-50, 396).

dall'autore, che lascia al lettore la ricostruzione di quanto non viene raccontato.

Al pari di tanti drammaturghi dell'epoca, Victor Hugo partecipa agli allestimenti delle scenografie delle sue pièce teatrali, come nel caso dell'*Hernani* o di *Lucrece Borge*, e quest'esperienza si riflette nella tendenza efrastica che connota nei suoi romanzi ritratti e descrizioni ambientali. «Ogni descrizione letteraria è una vista» secondo Roland Barthes (1970), e l'affermazione vale sicuramente per l'incipit del capitolo, la cui vividezza descrittiva richiama sia la composizione figurativa di un oggetto dipinto sia la plasticità drammatica di una messa in scena teatrale. In queste pagine la costruzione iconografica evoca i forti contrasti di un quadro a olio di Caravaggio: sullo sfondo dell'oscurità della bettola, la luce della lampada illumina l'irradiarsi della forza carismatica di Robespierre, Danton e Marat. Prosopografia ed etopea si fondono insieme<sup>5</sup>: spiccano il pallore, i tic nervosi e la fredda eleganza di Robespierre, il colore sanguigno, l'eloquio e il gesticolare acceso di Danton, in uno scontro titanico che viene moltiplicato dallo sguardo allucinato di Marat, idolo del popolo e termometro del sottosuolo parigino, l'uomo che vede già tutto e che, in questo avvenire, vede già un Danton condannato a morte da Robespierre.

Se riprendiamo la riflessione di Lukács, e in particolare le pagine sul *Simposio* platonico<sup>6</sup>, possiamo considerare che anche nel nostro caso le idee, il diverso atteggiamento dei personaggi di fronte allo stesso problema, ossia la salvaguardia della Rivoluzione dai suoi nemici, sono «tratti distintivi della loro personalità, come profonde e vive caratteristiche dell'essere loro». Come per Socrate, Alcibiade, Aristofane e altri ancora, «le idee dei singoli personaggi non sono risultati astratti e generali, ma è tutta la personalità di ognuno di essi che si accentra nel ragionamento, nel modo di impostare e di risolvere il problema»<sup>7</sup>. Anche nel dramma moderno, come ha rilevato Peter

---

<sup>5</sup> Ritratto fisico individuale e ritratto morale. Cfr. Pellini 1998.

<sup>6</sup> Cfr. Lukács 1953: 325.

<sup>7</sup> *Ibid.*

Szondi, continua a essere centrale la sfera del “tra”, il mondo di rapporti intersoggettivi espresso stilisticamente nella forma del dialogo (1961). “Espressione della lotta, dell’urto degli uomini tra loro”<sup>8</sup>, in *Quatre-vingt-treize* il dialogo illustra plasticamente e con potenza drammatica i rapporti di forza tra i tre rivoluzionari, che rappresentano la Montagna (Danton), il Comitato di salute pubblica (Robespierre) e la Comune (Marat).

Alla descrizione della situazione, che mostra i tre disposti ognuno ai lati di un tavolo, segue la loro rappresentazione esteriore, evocatrice al contempo delle caratteristiche morali di ognuno. Il viso pallido, le labbra sottili, lo sguardo freddo di Robespierre si fondono con la descrizione del suo abbigliamento, dallo sparato di pizzo pieghettato alle scarpe con fibbia di argento. A quest’immagine eterea e sofisticata fa da contraltare la figura corpulenta e sanguigna di Danton, la cui cravatta sfatta sul panciotto aperto accompagna il volto butterato segnato da passioni violente e contrastanti. Alla contrapposizione speculare dei due segue la figura obliqua di Marat, associata, nella rievocazione del colorito giallastro del volto, nella “bocca enorme e orrenda”, nella postura scomposta abbinata a un abbigliamento sciatto e vetusto, all’evocazione di un’intelligenza malsana e di una capacità di manipolazione vicina alla crudeltà (Hugo 1985, III: 872). La dialettica si gioca tra la minuzia della descrizione, l’atmosfera di realtà ottenuta grazie alla ricerca storica e il respiro di idee, passioni e *Zeitgeist* incarnati in figure.

Tipico del modo melodrammatico, il desiderio di esprimere con la massima potenza concettuale e visiva l’immaginazione morale del tempo si incarna nella teatralizzazione dei personaggi e nella struttura metaforica della prosa. Non a caso Peter Brooks individua le origini del melodramma nel contesto della Rivoluzione francese e degli anni immediatamente successivi. Interpretato come reazione alla perdita del concetto del Sacro, delle sue istituzioni (Chiesa e Monarchia) e forme letterarie (tragedia e commedia), il melodramma nasce come tragedia

---

<sup>8</sup> *Ibid.*: 354.

popolare e, come afferma Charles Nodier, “arte democratica”<sup>9</sup>. Brooks sottolinea come fosse la stessa lotta incessante della Rivoluzione contro i suoi nemici interni ed esterni – denunciati come malvagi corruttori della moralità, da affrontare ed eliminare per garantire il trionfo della virtù – a produrre il melodramma. Specularmente, con immaginazione melodrammatica, Hugo mette in scena nel dialogo tra i tre rivoluzionari la dialettica del conflitto all’origine di quel grande melodramma storico. Ognuno dei tre personaggi individua infatti in una cosa diversa il pericolo per la Repubblica. Sull’articolazione di questa divergenza, combinata con l’espressione dell’oratoria rivoluzionaria, Hugo costruisce la scena, vero e proprio dramma retorico impregnato di storia ed *enargeia*<sup>10</sup>:

[Robespierre] – La question est de savoir où est l’ennemi.

– Il est dehors, et je l’ai chassé, dit Danton.

– Il est dedans, et je le surveille, dit Robespierre.

– Et je le chasserai encore, reprit Danton.

– On ne chasse pas l’ennemi du dedans.

– Qu’est-ce donc on fait?

– On l’extermine.

– J’y consens, dit à son tour Danton.

Et il reprit:

– Je vous dis qu’il est dehors, Robespierre.

– Danton, je vous di qu’il est dedans.

– Robespierre, il est à la frontière.

– Danton, il est en Vendée.

---

<sup>9</sup> Cfr. Brooks [1976] 1986: 32.

<sup>10</sup> Dal greco antico, termine che indica vividezza e immediatezza espressiva, e che compare di frequente nei discorsi sulla conoscenza storica e l’arte oratoria. Non a caso nel suo libro *Vero, falso, finto*, Carlo Ginzburg dopo alcune pagine dedicate a questo concetto situato “ai confini tra storiografia e retorica” prosegue includendo nell’ambito semantico la pittura, citando l’analogia di Platone del discorso come rappresentazione di una figura viva. Cfr. Ginzburg 2006: 17-21.

– Calmez-vous, dit une troisième voix, il est partout; et vous êtes perdus. (Hugo, *Ibid.*: 873)

[«Il problema è di sapere dove si trovi il nemico.»

«È all'esterno, io l'ho scacciato» affermò Danton.

«È all'interno, e io lo sorveglio» disse Robespierre.

«E lo scaccerò ancora» ribadì Danton.

«Impossibile scacciare il nemico interno.»

«E allora che fare?»

«Sterminarlo.»

D'accordo» convenne Danton.

E ripigliò:

«Vi dico che è all'esterno, Robespierre.»

«Danton, vi dico che è all'interno.»

«No, Robespierre, è alla frontiera.»

«No, Danton, è in Vandea»

«Calmatevi» intervenne una terza voce. «È dappertutto, e voi siete perduti.» (Hugo 2010: 110)]<sup>11</sup>

Il sorriso di Marat – “sorriso di nano” che fa svanire il “riso del colosso” (Danton) – prelude a un intervento torrenziale scandito dalla reiterazione ossessiva della frase «ho denunciato», associata ad un elenco di nomi desunti dalla vastissima documentazione dell'autore sui personaggi. È, questa, una delle tante declinazioni di quello che Umberto Eco ha chiamato “l'Elenco immane”, considerato uno dei principali motori della poetica dell'Eccesso che caratterizza *Quatre-vingt-treize*, insieme ai molteplici ossimori e ribaltamenti vertiginosi dell'intreccio (2003). La capacità di Marat di prevedere il corso degli avvenimenti e il fluire delle passioni popolari si unisce alla profonda consapevolezza di se stesso, come il personaggio non manca di sottolineare: «J'ai l'habitude de dire la veille ce que vous autres vous dites le lendemain» (876) [«Ho l'abitudine di dire la vigilia quel che voi altri direte il giorno dopo» (114)]. Nel corso del suo monologo

---

<sup>11</sup> Tutte le traduzioni italiane dei passi si riferiscono all'edizione Mondadori 2010.



febbrile, Marat rivendica tutte le azioni commesse, in quanto funzionali alla sua convinzione: «Le danger n'est ni à Londres, comme le croit Robespierre, ni à Berlin, comme le croit Danton; il est à Paris» (877) [«Il pericolo non sta né a Londra, come invece crede Robespierre, né a Berlino, come invece crede Danton; sta a Parigi» (115)], annidato nel “cumulo di bische”, in quella “massa di club”. La sua è una visione frutto di una percezione paranoica che vede cospirazioni ovunque, sa tutto e sa leggere le future mosse dei suoi interlocutori. Tra le caratteristiche di Marat che emergono dal dialogo figura anche l'attenta osservazione delle debolezze altrui:

Je suis l'œil énorme du peuple, et du fond de ma cave, je regarde. Oui, je vois, oui j'entends, oui, je sais. Les petites choses vous suffisent. Vous vous admirez. Robespierre se fait contempler par sa madame de Chalabre, la fille de ce marquis de Chalabre qui fit le whist avec Louis XV le soir de l'exécution de Damiens. Oui, on porte haut la tête. Saint-Just habite une cravate. Legendre est correct; lévite neuve et gilet blanc, et un jabot pour faire oublier son tablier. Robespierre s'imagine que l'histoire voudra savoir qu'il avait une redingote olive à la Constituante et un habit bleu-ciel à la Convention. Il a son portrait sur tous les murs de sa chambre...(*Ibid.*: 879)

[Io sono l'occhio enorme del popolo e, dal fondo della mia caverna, sorveglio. Sì, io vedo, sì, io odo, sì, io so. Le piccole cose a voi bastano. Voi siete in ammirazione davanti a voi stessi. Robespierre si fa contemplare dalla sua madame de Chalabre, la figlia dell'omonimo marchese che ha giocato a whist con Luigi XV la sera dell'esecuzione di Damiens. E che arie! Saint-Just abita dentro una cravatta. Legendre è la correttezza in persona: prefettizia nuova e panciotto candido e una gala per far dimenticare il grembiule d'un tempo. Robespierre si immagina che la storia pretenderà di sapere se aveva una finanziaria color oliva alla Costituzione e un completo azzurro cielo alla Convenzione. I muri della sua stanza sono tappezzati di ritratti... (119)]

Il confronto tra Marat e Robespierre cresce via via di intensità e attraversa questioni cruciali, come la controversa commistione tra aristocratici e rivoluzionari; il facile rischio, dal quale nessuno era al riparo, di passare per controrivoluzionari; e in parallelo, la pratica dello spionaggio, esercitata sia dall'*incorruptible* che dall'*ami du peuple*. Nel momento di massimo conflitto e in cui Marat si appresta a uscire, a raggiungere il terzetto è un personaggio che si presenta fin da subito avvolto da un alone di eccezionalità e mistero:

En ce moment une voix s'éleva au fond de la salle, et dit:

– Tu as tort, Marat.

Tous se retournèrent. Pendant l'explosion de Marat, et sans qu'ils s'en fussent aperçus, quelqu'un était entré par la porte du fond.

– C'est toi, citoyen Cimourdain? dit Marat. Bonjour.

C'était Cimourdain en effet.

[...]

Cimourdain s'avança vers la table.

Danton et Robespierre le connaissaient. Ils avaient souvent remarqué dans les tribunes publiques de la Convention ce puissant homme obscur que le peuple saluait. Robespierre, pourtant, formaliste, demanda:

– Citoyen, comment êtes-vous entré?

– Il est de l'Évêché, répondit Marat d'une voix où l'on sentait on ne sait quelle soumission.

Marat bravait la Convention, menait la Commune et craignait l'Évêché.

[Proprio in quella, una voce si levò dal fondo della sala, e la voce disse:

«Hai torto, Marat.»

Tutti volsero il capo. Durante la tirata di Marat, senza che se ne avvedessero qualcuno era entrato dalla porta sul fondo.

«Sei tu, cittadino Cimourdain?» fece Marat. «Buonasera.»

Era proprio Cimourdain.

[..]

Cimourdain venne verso il tavolo.

Danton e Robespierre lo conoscevano. Avevano più volte notato, nelle tribune della Convenzione riservate al pubblico, quell'uomo potente e oscuro, salutato con deferenza dal popolo. E tuttavia Robespierre, che era un formalista, chiese:

«Come siete entrato, cittadino?»

«E' del Vescovato » rispose per lui Marat con voce nella quale si avvertiva un vago tono di sottomissione.

Marat sfidava la Convenzione, mestava alla Comune e temeva il Vescovato. (124)]

Inesorabile e assoluto sono gli aggettivi che connotano più frequentemente Cimourdain, così come clemenza e coraggio sono i termini ricorrenti per l'altra figura fittizia protagonista del romanzo, Gauvain, eroe solare di chiara discendenza arturiana. Espressione simbolica del Vescovato, il romanzesco Cimourdain entra in scena nella stessa modalità con cui sono raccontati i tre personaggi prelevati dalla Storia. Non c'è nessuna transizione sintattica o interpuntiva a segnalare il cambio di statuto del personaggio, che appartiene formalmente allo stesso discorso. Così come non compare nessuno scarto stilistico: la figura di Cimourdain è descritta minuziosamente quanto le altre (i personaggi referenziali)<sup>12</sup>, e il dettaglio della rappresentazione continua a veicolare temperamento individuale, posizionamento politico e una morale storicamente determinata. Cimourdain racchiude tratti personali e collettivi che fanno da contrappunto alle caratteristiche espresse fino a quel momento dalle altre tre figure. Il suo ingresso è raccontato dallo stesso narratore onnisciente e riflessivo, in un unico *grand récit*. La stessa cosa avviene quando, dopo un altro Elenco Immane di nomi storici realmente esistiti, si fanno i nomi del marchese di Lantenac, capo dei vandeani, e del capitano della colonna in Vandea di cui Cimourdain sarà rappresentante in missione, ovvero il romanzesco, per nome e statuto, Gauvain.

---

<sup>12</sup> Cfr. Hamon 1977: 92.

Nonostante il loro carattere di personaggi fittizi, al pari dei loro corrispettivi storici Robespierre, Danton, Marat, le vicende umane di Cimourdain e Gauvain illuminano quei tratti che li rendono “individui storici universali”, “in virtù dei quali s’innalzano e tramontano tragicamente”<sup>13</sup>. La storia è alla portata dei personaggi, e nella frammentazione del racconto storico in una moltitudine di azioni isolate, il generale ha la stessa essenza del particolare, il collettivo dell’individuale, lo storico del fittizio<sup>14</sup>.

A parte Gauvain, che con la sua caratterizzazione evolutiva costituisce il vero scarto, tutti i personaggi si mostrano animati da poche passioni, tuttavia profonde e monumentali e, come nell’epica, specchio della violenza storica. Concepiti in modo semplice, statici ma non per questo meno interessanti, i loro attributi individuali e collettivi sono scolpiti in maniera vivida e incisiva. La forza della caratterizzazione sta anche nella descrizione accurata dei loro tratti esteriori, correlativi fisici di stati mentali e disposizioni morali. L’insieme di queste componenti si manifesta, nella sua forma più netta, nella sfera intersoggettiva del dialogo. “Fasci di relazioni”<sup>15</sup>, i personaggi si definiscono per opposizione o affinità, e ognuno di essi contribuisce con la sua rappresentazione a fornire aspetti della personalità degli altri.

Da un punto di vista della geografia simbolica delle figure, Cimourdain riverbera, proiettandole nella sfera fittizia, alcune note caratteristiche di Robespierre: il pallore, la caparbità, la cosiddetta incorruttibilità, costituendosi come una sorta di doppio, sebbene più

---

<sup>13</sup> Il riferimento è alla riflessione di Lukács, rivolta al trattamento drammatico di personaggi storici come *Il conte di Carmagnola* (A. Manzoni), *Boris Godunov* (A. Puškin) e *Danton* (G. Büchner), opere che riescono secondo l’autore a tradurre le forze motrici storico-sociali nell’azione e reazione di concreti individui in lotta (1965: 210).

<sup>14</sup> Cfr. Rosa, *ibid.*

<sup>15</sup> Mi riferisco a una delle definizioni che Philippe Hamon dà della categoria di personaggio, *ibid.*: 94.

nobile e disinteressato. Nel nesso che lega il suo destino privato ai problemi collettivi del suo tempo risiede la tipicità del personaggio.

Se la concretezza sensibile di tutti i personaggi è parte integrante della scultorea rappresentazione della loro fisionomia intellettuale (cfr. Lukács 1953), la descrizione dei tratti individuali dei personaggi non manca di sfumare nell'ambito più astratto e retorico delle considerazioni di carattere universale sul genere umano e la Storia. Per Peter Brooks, nel personificare forze contrapposte e conflitti, i personaggi di Hugo si limitano alla emersione di forze di superficie e non raggiungono la profondità psicologica di Shakespeare, rielaborata successivamente dai romanzieri di quello che è stato definito da Franco Moretti "il secolo serio" (2001). Premesso che la sua analisi è rivolta ai drammi teatrali di Hugo, rappresentati negli anni '30 del secolo, non possiamo non osservare come la volontà generale di Robespierre e la sua lotta alla vandeia, lo spirito rivoluzionario di Danton e la sua concentrazione sul fronte bellico esterno, l'ossessione denunciataria, la paranoia complottista e lo spirito del popolo di Marat pervadano completamente la fisionomia e l'essenza dei personaggi. Tali tratti individuali e collettivi polarizzano integralmente la sfera *intra homines* del romanzo, quello spazio di relazione intersoggettivo definito da Guido Mazzoni "il paradigma ottocentesco" (2011) e che in Victor Hugo è assolutamente centrale. Diceva Charles Nodier, «Attenzione a non sbagliare: non era cosa da poco il melodramma: era la morale della Rivoluzione!»<sup>16</sup> Non per nulla i dialoghi dei tre rivoluzionari, che sembrano svolgersi su un palco teatrale, attraverso le forme del melodrammatico ci danno la temperatura della struttura del sentire dell'epoca, proiettandoci in quella dimensione che Manzoni definisce dominio della poesia, passata sotto silenzio dalla storia<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Cit. in Brooks 1986.

<sup>17</sup> Cfr. Manzoni [1820] 1999: 93-94.

## Figure del tragico tra storia e filosofia

Nell'indifferenziazione formale del trattamento del referente, che fa sì che il reale entri nell'immaginario e viceversa, si inseriscono quelle "discontinuità di genere" (Jameson 1981) costitutive della prismaticità di *Quatre-vingt-treize*, romanzo storico che accoglie dentro di sé le modalità del drammatico, del melodrammatico e del tragico.

Da un lato, con il suo farsi forza di legge, Cimourdain incarna la *volonté Une* di Robespierre e intensifica il processo di personificazione delle idee, tipico del modo melodrammatico. La tragicità della sua figura sta nell'immedesimazione con lo spirito dell'epoca, che lo spinge a una decisione strettamente connessa ai conflitti vissuti nell'epoca del Terrore rivoluzionario<sup>18</sup>. Dall'altro, la scelta di Gauvain tra la pietà e la giustizia rivoluzionaria innesca un movimento interno al personaggio che si riflette sulla sua curvatura. L'ultima parte del romanzo, "*En Vendée*", ci fa entrare nella psiche del personaggio, descritta nel suo lacerarsi e giudicarsi<sup>19</sup>. Questo passaggio, con il presentare al lettore un finale lontano dal compromesso consolatorio del melodramma, lo immerge nel tragico. Gauvain – nell'origliare i propri discorsi, affrontare la possibilità di un'alterità nell'io, e di conseguenza mutare – con vigore shakespeariano, diventa "libero artefice di se stesso". Parafrasando Lukács: è nelle qualità personali e nella fisionomia intellettuale di Gauvain che il conflitto trova "la sua espressione più tangibile e adeguata". Le caratteristiche di "elevatezza del pensiero", "capacità di autocoscienza" e "consapevolezza del proprio destino", unite alla capacità di "librarsi al di sopra della pura individualità" – ossia i tratti che Lukács attribuisce alla figura, per lui artisticamente necessaria, dell'eroe (*ibid.*) – emergono nel corso del suo monologo

---

<sup>18</sup> Sulla fisionomia dell'eroe intellettuale si veda Lukács 1953: 333.

<sup>19</sup> Per un'analisi dell'ultima parte del romanzo, focalizzata sulle figure di Cimourdain e Gauvain, si veda di chi scrive "Rivoluzione, umanità e pietà. *Quatre-vingt-treize* di Victor Hugo" (2010).

interiore. Nel suo *Saggio sul tragico* (1961) Peter Szondi ricorda come per Kierkegaard, nella tragedia greca, il tramonto dell'eroe non fosse soltanto una conseguenza della sua impresa, ma anche un patire. Nella forma del monologo come processo vitale appare la dialettica della Legge universale e della coscienza privata, così come nel carattere di discorso non pronunciato a voce, in forma retorica e non psicologica, emergono i tratti del romanzo<sup>20</sup>. Come scrive Lukács nel suo saggio "Romanzo storico e dramma storico" (seppur in riferimento ai conflitti di classe), l'epilogo tragico del conflitto drammatico non va inteso in un senso astrattamente pessimistico, poiché pur «nel terrore dell'inevitabile rovina degli uomini migliori della società», ogni dramma veramente grande esprime al tempo stesso anche un'approvazione della vita e un'esaltazione dell'umana grandezza (1965: 156). In *Quatre-vingt-treize*, in nome della sua fede nella Rivoluzione, il sacrificio dell'eroe trascende la sua esperienza personale e investe l'intera comunità, nell'utopia di una trasformazione futura.

Quasi un secolo dopo l'evento, il romanzo di Victor Hugo sulla Rivoluzione francese è un tentativo di "contemplare quell'abisso" che è ancora lontano dall'essersi concluso e compreso, in una prospettiva di lunga durata che vede l'evento ancora in corso nelle sue diramazioni che portano agli eventi sanguinosi della Comune, e ancora lacerato dalla tensione utopica e dal conflitto tra pietà e terrore. La frattura tra utopia e storia si riflette nella forza drammatica della scrittura di Hugo, che nel rendere la dismisura dell'epoca, – e qui mi servo delle parole di Peter Brooks a proposito del modo melodrammatico – forza «le possibilità intrinseche del significante, e a sua volta lo rende smisurato, sproporzionato, sempre teso a raggiungere un senso che gli sfugge» (1976). Lo sforzo dell'arte melodrammatica di far emergere nel modo più netto possibile forze latenti e abissi del significato (*ibid.*), si combina qui con quel lavoro sul linguaggio praticato dall'arte realista, volto a illuminare i pensieri e i sentimenti essenziali impliciti nelle aspirazioni

---

<sup>20</sup> Sulla tipologia binaria del monologo interiore, dalle opere narrative del mondo antico alla modernità, si veda Scholes e Kellogg 1966: 242-243.

umane, saldando espressione personale e grandi problemi sociali<sup>21</sup>. Nella collisione delle forze opposte incarnate dai personaggi risiede la forza drammatica del romanzo – mentre il dialogo della cripta, il vagare nel vuoto dello sguardo di Gauvain nel tentativo di intravedere il futuro, rappresenta l'interrogazione stessa sull'essenza del tragico e sulla violenza storica. Per questo *Quatre-vingt-treize* è una grande riflessione filosofica, oltre che letteraria, sulla Rivoluzione, in cui la filosofia ritrova se stessa nella tragedia e ripristina il legame con la storia. Passaggio messo in figura in Gauvain, che dalle caratteristiche solari di eroe epico, passa attraverso la scissione e nel confronto con il negativo diviene eroe che pensa, eroe intellettuale. Sia il pensiero dialettico di Gauvain, personificazione del tragico in quanto dialettica, che il concludersi della trama, nell'insuperabilità dell'antitesi tra assoluto umano e assoluto rivoluzionario, rispecchiano quella legge formale dell'annientamento e della salvezza insita nel rovesciamento degli opposti che Peter Szondi vede come costituiva del tragico (1961). Con la liberazione di Lantenac, pietà e rivoluzione giungono ad escludersi reciprocamente e determinano la tragica paradossalità della sorte dell'eroe. In quello stato di eccezione che è lo spazio del pianoro antistante alla Tourgue, per mano della forza di legge incarnata in Cimourdain, Gauvain è giustiziato in nome di quel futuro che augura a tutti gli uomini. Il romanzo si chiude, ma la contraddizione resta, così come la struttura enigmatica dell'esperienza, che contiene la forza della sua attualità.

Dalla sua postazione, Victor Hugo si interroga su quali lenti indossare per guardare all'indietro le macerie della storia e su quali strumenti utilizzare per raccontare che cosa succedeva *nell'année terrible* (Hugo 1950). Nel farlo, lo scrittore si immerge in quell'*éclectisme littéraire* che Balzac, riferendosi a Walter Scott, individua nel romanzo storico, l'unico che possa «produrre una rappresentazione del mondo come esso è: le immagini e le idee, l'idea nell'immagine o l'immagine

---

<sup>21</sup> Cfr. Lukács 1953.



nell'idea, l'azione e il sogno» (2000: 338)<sup>22</sup>. In realtà Balzac riteneva Victor Hugo come «il più eminente talento della Letteratura delle Immagini» (339), ma quegli elementi che egli attribuiva all'*éclectisme littéraire*, ossia «l'introduzione dell'elemento drammatico, dell'immagine, del quadro, della descrizione, del dialogo» da lui ritenuti indispensabili nella moderna letteratura sono tutti presenti nella struttura monumentale di *Quatre-vingt-treize*, in cui, «L'idea, divenuta personaggio, si offre più bella all'intelligenza» (342).

Parallelamente al movimento del tragico, nel romanzo si svolge il divenire della forma, anzi della formazione, nel senso inteso da J. Rousset di un "tendere e diventare in cui si forgiavano congiuntamente la concezione poetica, il linguaggio, l'autore e il lettore". Innestate sull'ossatura della verosimiglianza storica, le discontinuità di genere si rivelano funzionali da una parte all'emersione di tensioni latenti e verità profonde, e dall'altra alla messa in scena del rovesciamento degli opposti. Formazioni, che con le parole di Fredric Jameson<sup>23</sup>, si fanno espressione di una «rinnovata meditazione sulla comunità utopistica e di riconquista di qualche sentimento di un futuro di salvezza» ([1981] 1990: 127).

---

<sup>22</sup> Va detto che la riflessione di Balzac, contenuta nel saggio *Études sur M. Beyle*, è del 1840, per cui di gran lunga antecedente alla pubblicazione del romanzo storico di Victor Hugo (1874).

<sup>23</sup> Che a sua volta rilegge la riflessione di Northrop Frye sul *Romance*.

## Bibliografia

- Auerbach, Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946); trad. it. *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1967.
- Barthes, R., *S/Z* (1970), Torino, Einaudi, 1973.
- Id., "L'effet de réel" (1968); trad. it. "L'effetto di reale" (1968), *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988.
- de Balzac, Honoré, *Études sur M. Beyle* (1840); trad. it. *Studi su Beyle, Poetica del romanzo. Prefazioni e altri scritti teorici*, Milano, Sansoni, 2000.
- Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination* (1976); trad. it. *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1986.
- Eco, Umberto, "Poetica dell'eccesso. Victor Hugo, *Novantatré*, 1873", *Il Romanzo. Lezioni*, Ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi, V, 2002.
- Fido, Franco, "Dialogo/monologo", *Il romanzo. Le forme*, Ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi, II, 2001.
- Fusillo, Massimo, "Fra epica e romanzo", in Moretti, II, 2002.
- Ginzburg, Carlo, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2007.
- Hamon, Philippe, *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche, 1977.
- Id. (1972), "Pour un statut sémiologique du personnage", in Hamon 1977.
- Hobsbawm, Eric J., *Echi della Marsigliese*, Milano, Rizzoli, 1991.
- Hugo, Victor, "Reliquat", *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, collection "Bouquins", 2002.
- Hugo, Victor, *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1985.
- Id. *Quatre-vingt-treize* (1874), *Œuvres complètes. Roman III*, Paris, Laffont, 1985; trad. it. *Novantatré*, Milano, Mondadori, 2010.
- Jameson, Fredric, *The Political Unconscious* (1981); trad. it. *L'inconscio politico. La narrazione come atto simbolico: l'interpretazione politica del testo letterario*, Milano, Garzanti, 1990.

- Leuilliot, Bernard, "Victor Hugo et la Chronique de l'avocat Barbier ou la 'grande rêverie' de l'hiver 1862. Le projet 93", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 92 (sept.-oct. 1992): 846-862.
- Lukács, György, *Der Historische Roman* (1957); trad. it. *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1965.
- Id., "La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici", *Il Marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1953.
- Manzoni, Alessandro, *Lettera a Monsieur Chauvet sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia* (1820), Ed. Barnaba Maj, Firenze, Aletheia, 1999.
- Mazzoni, Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Moretti, Franco, "Il secolo serio", *La cultura del romanzo*, Ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi, I, 2001.
- Pellini, Pierluigi, *La descrizione*, Roma-Bari, Laterza, 1998.
- Piga, Emanuela, "Rivoluzione, umanità e pietà. *Quatre-vingt-treize* di Victor Hugo", *Between*, II.3 (2012), <http://www.between-journal.it/>
- Rosa, Guy, "*Quatre-vingt-treize* ou la critique du roman historique", *Revue de l'histoire littéraire de la France*, 75, 2-3, (mars-juin 1975): 329-343.
- Scholes, R. – Kellogg, R., "Il personaggio nella narrativa", *La natura della narrativa* (1966), Eds. R. Scholes, R. Kellogg, Bologna, Il Mulino, 1970.
- Stara, Arrigo, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier, 2004.
- Szondi, Peter, *Versuch über das Tragische* (1961); trad. it. *Saggio sul tragico*, Torino, Einaudi, 1999.
- Testa, Enrico, *Eroi e figuranti*, Torino, Einaudi, 2009.

## L'autrice

### Emanuela Piga

Emanuela Piga è tutor didattico per i corsi di Letteratura comparata e di Sociologia dei processi culturali e comunicativi presso l'Università di Bologna, e corresponsabile di redazione della rivista *Between* dell'associazione di Teoria e storia della letteratura comparata

Compalit. È stata assegnista di ricerca in Letterature comparate all'università di Cagliari; si è specializzata in Littérature générale et comparée all'Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle e ha conseguito il dottorato di ricerca nel 2009 all'Università di Bologna. Attualmente si occupa delle forme del romanzo storico nella letteratura moderna e contemporanea. Tra le sue pubblicazioni: “Dalla storia alla letteratura: il ritorno del sommerso nel campo di battaglia del testo letterario”, in *Letteratura e Storia, Storia e Letteratura*, Eds. F. Bertoni e D. Meneghelli, *Transpostcross*, 4.1 (2014); “Biografie della memoria e cartografie del desiderio: *Fugitive Pieces* di Anne Michaels”, *Studi Culturali*, Il Mulino, Bologna, XI.2, settembre 2014.

E-mail: emanuela.piga@gmail.com

## L'articolo

Data invio: 15/05/2015

Data accettazione: 30/09/2015

Data pubblicazione: 30/11/2015

## Come citare questo articolo

Piga, Emanuela, "Personaggio e Rivoluzione. Robespierre, Danton e gli altri", *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Eds. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, *Between*, V.10 (2015), <http://www.betweenjournal.it/>