

Classico popolare, classico spiazzante: l'onda lunga dei "Miserabili"



di **Clotilde Bertoni**

1. «Cammino dal male al bene [...] dall'inferno al cielo, dal nulla a Dio»: per i suoi *Miserabili* – che, già spremuti all'infinito dal teatro e dal cinema, tornano ora per l'ennesima volta sullo schermo – Hugo ha cura di coniare una definizione chiarissima. Eppure l'opera, classificata nei modi più vari – epos in prosa, romanzo popolare, romanzo filosofico, antiromanzo – di fatto sfugge a ogni definizione definitiva. E risulta caso dei più paradossali: intreccio insieme trascinate e indigesto, zeppo di classici ingredienti romanzeschi e intervallato da sbricianti digressioni saggistiche; testo che segue le voghe del momento (dall'ossessione del mito napoleonico all'interesse per il mondo dei bassifondi) ma azzarda una sfida inconsueta, il protagonismo di un uomo maturo; libro monumentale di un autore vate, deriso subito da Baudelaire e Flaubert, che però non rientra in nessun filone tradizionale.

Piuttosto, amalgama le suggestioni di generi diversi. L'intera vicenda, traboccante di passioni, antagonismi e colpi di scena, è segnata dalla dimestichezza di Hugo con il teatro melodrammatico. La storia dell'ex galeotto Jean Valjean, costellata di sacrifici e reincarnazioni, ha una vistosa impostazione agiografica. L'ampia sezione dedicata alle barricate parigine del 1832 (che riuniscono le nuove generazioni, il Marius innamorato della Cosette figlia adottiva di Valjean, i ragazzi del sottoproletariato, il gruppo rivoluzionario dell'ABC) è imbastita di topoi epico-cavallereschi rivisitati dall'ironia romantica: Eponine, la *vierge souillée*, si trasforma in vergine guerriera, sacrificando la sua vita per Marius; i soldati in procinto di fucilare Enjolras esitano davanti alla sua bellezza, come Zerbino davanti a quella di Medoro nell'*Orlando Furioso*; è il desiderio di morire al fianco di Enjolras, suo unico oggetto di venerazione, a ridestare l'antieroe Grantaire, che dorme ubriaco durante la battaglia; il monello Gavroche compie una spedizione in campo nemico canticchiando ancora mentre viene ucciso.

L'eterogeneità delle forme riprese sembra poi confluire in un messaggio limpido e consolatorio, in un senso incontrovertibile: la morte prematura dei ribelli dell'ABC, i martiri giovani, e la morte dimessa di Valjean, il martire anziano, sono controbilanciate dalla fervida speranza in un futuro che ne assorba e ne onori i sacrifici; l'antinomia fra tenebre e luce, così tipica di Hugo, appare senz'altro risolta a favore del secondo polo.

Ma le cose non sono così semplici. Il messaggio confortante risulta minato da un realismo sotterraneo, a suo modo pungente e sottile quanto quello degli autori che liquideranno Hugo come maestro sorpassato; l'opera pedagogica dove tutto torna, ideale oggetto da immolare all'ora degli anticristi, si rivela piena di chiaroscuri e contrasti, e forse perciò impossibile da accantonare.

Lo dimostra innanzitutto la storia dei giovani. L'eroismo dei ribelli è intrepido e struggente, ma anche fortuito e avventato, la loro sete di idealità precipita in un'azione grandiosa ma breve – della cui inutilità essi stessi sono consapevoli – perché non sa distendersi in un'azione duratura: il loro protagonismo epico-romantico indica la loro incapacità di dare vita a un nuovo, vero protagonismo romanzesco; e il *Bildungsroman* dell'unico sopravvissuto,

Marius – aggrappato a sorpassati codici d'onore, che gli impediscono di affrontare gli eventi o glieli fanno travisare – rimane allo stadio di abbozzo, e minaccia di spegnersi nella mediocrit  borghese.

Lo dimostra ancor pi  la storia di Valjean. Divenuto, con il nome di Madeleine, imprenditore filantropo e sindaco adorato, il personaggio decide di rinunciare alla nuova identit , e di riprendere quella infamante del galeotto, costituendosi per salvare il suo sosia Champmathieu:   il suo gesto pi  sublime. Ma   un gesto di cui il capitolo dedicato alla tremenda notte di incertezza che lo precede (la «tempesta in un cranio») mette subito in dubbio la validit : nel suo concitato monologo interiore Valjean, rendendosi conto che la sua autodenuncia sancir  la fine dell'opera benefica che ha intrapreso nelle vesti di Madeleine (mettendo in pericolo Montreuil-sur-mer, il paese che dipende da lui), la definisce «roba da melodramma», che salver  un innocente, ma ne roviner  parecchi altri. E di fatto   quello che avviene; il testo, se esalta il *beau geste* melodrammatico, ne mette al tempo stesso in luce i danni: proprio l'assolutezza della santit  di Valjean gli impedisce di incidere sulla realt  a lungo.

C'  anche dell'altro. Valjean   un martire schivo, riservato, laconico: resta cos  da una metamorfosi dall'altra; anche dopo essere maturato intellettualmente, non spiega, non argomenta, non ammaestra; non regge affatto il parallelo (avanzato spessissimo dai critici) con una figura faconda per eccellenza come Ges  Cristo. Parla pochissimo anche nei momenti culminanti, il processo in cui si costituisce, il combattimento sulle barricate, la salvezza offerta all'ispettore Javert, suo persecutore di sempre; e se nel finale, morendo fra le braccia di Cosette e Marius, si lascia andare a un discorso di addio finalmente torrenziale, si tratta,   subito evidente, di un discorso anomalo, che, malgrado qualche accenno all'importanza della bont  e del perdono, non trasmette una vera eredit  spirituale, e si arresta una volta di pi  sulla reticenza («Avevo ancora qualche cosa da dire ma fa lo stesso»); come a sottolineare che l'esperienza   ormai troppo varia e frantumata per essere guardata alla luce di univoche, incrollabili linee di condotta.

Certo, a parlare al posto di Valjean c'  sempre il narratore, proiezione lineare di Hugo: che parla per tutti quanti, in misura esuberante, intrusiva, esasperante persino. Per  i suoi interventi sono discontinui, disuguali, non di rado disorientanti. A volte per i contenuti: la digressione sulla battaglia di Waterloo riconduce la disfatta di Napoleone a un progetto divino, ma non cessa di insistere sul peso in essa giocato dalle contingenze, dunque sul ruolo ricoperto nella grande storia dalle piccole casualit . A volte perch  sembrano tendere non a guidare il lettore ma a spiazzarlo: un'altra digressione, sulle fogne parigine, storna l'attenzione dal tormento di Valjean, che attraverso quelle fogne sta trascinando verso la salvezza Marius svenuto, guardandolo perch  con un odio da cui trapela il suo amore incestuoso per Cosette; l'aspetto pi  scabroso della vicenda viene cos  suggerito senza essere scandagliato a fondo.

Inoltre, questo narratore cos  ciarliero non si ostina ad avere l'ultima parola (diversamente da quello di un altro classico che con *I miserabili* ha molti punti di contatto e molti di divergenza, *I promessi sposi*); dopo tanta presenza alla ribalta si ritira tra le quinte proprio nel momento pi  importante, il finale: atipico quanto il discorso d'addio di Valjean, e forse di pi  ancora. Nessuna fragorosa caduta del sipario, nessun messaggio definitivo, nessun compianto solenne del protagonista, solo una descrizione del suo sepolcro disadorno, disadorna a sua volta: se «l'erba nasconde e la pioggia cancella» la lapide e il ricordo, il potere della parola, tanto usato e abusato, svapora anch'esso, senza controbilanciare le contraddizioni messe in scena, gli interrogativi suscitati dalla storia. L'antinomia fra luce e tenebre risulta dunque non solo contrasto esplicito tra bene e male, ma anche contrasto implicito, e destabilizzante, tra la fede in un disegno provvidenziale e la percezione dell'irrazionalit  che caratterizza gli eventi, delle contorsioni che segnano le personalit  e i rapporti; il romanzo cos  proteso ad armonizzare la realt  mostra fino all'ultimo che non esiste armonizzazione definitiva, e che non c'  risarcimento totale al dolore.

2. Se l'intreccio mantiene ancora un potere di scatenare le emozioni (e pure le lacrime) cos  unico – sfruttato spudoratamente dagli adattamenti, trascinato nel kitsch pi  abominevole, eppure persistente –   proprio per questo: non solo perch , come i *Misteri di Parigi* e tanti altri *feuilleton* e polpettoni, descrive miserie, angherie e ingiustizie (a volte peraltro con durezza straordinaria – il secco «vendiamo il resto» con cui Fantine, la madre di Cosette, dopo che la povert  l'ha portata a venderli i capelli e gli incisivi, decide di prostituirsi); ma perch    sempre la consapevolezza del dolore a dominarlo, al punto da soppiantare quello che   di solito il motore per eccellenza delle grandi trame ottocentesche, l'energia desiderante. Se, come si diceva, le aspirazioni di Marius, l'unico personaggio dal destino aperto, rimangono indeterminate, tutti gli altri personaggi (maschili sempre;

restano subalterni quelli femminili, ma sarebbe un altro discorso) sono privi di aspirazioni in partenza: perché segnati da una sofferenza estrema, che li spinge a reazioni diversissime – l'abnegazione di Valjean, la cupa fedeltà di Javert alle istituzioni, la rivolta dei giovani – ma li sottrae comunque a ogni ambizione e persino a ogni appetito (non a caso tutti quanti, dai maturi Valjean e Javert, che non hanno mai conosciuto l'amore, al fulgido Enjolras, che si limita a due baci asessuati – attirandosi un sardonico «povero ragazzo!» di Flaubert – sono rigorosamente casti).

Questa sofferenza ha un contrappeso, più che nella fede in una futura palingenesi, nel richiamo alla fraternità: un altro precetto evangelico, sempre a rischio di tradursi in melenso luogo comune, ma che qui scansa la melensaggine, prendendo forme differenti. L'incontro tra Valjean e il vescovo Myriel, la pietà di Valjean per Fantine, l'amicizia che lega i componenti dell'ABC rientrano in schemi abbastanza convenzionali (non del tutto, comunque: la trasformazione iniziale di Valjean non è topica conversione di un malvagio ma nascita di una personalità in chi non ne aveva); non sono invece convenzionali affatto altre due interazioni significative: l'unico confronto, evocato nell'antefatto, fra due sconosciuti, il vescovo Myriel e un membro della Convenzione rivoluzionaria (messo al bando dalla restaurazione), e l'ultimo confronto, decisivo per il finale, fra due antiche conoscenze, Valjean e Javert.

L'incontro tra il vescovo e il rivoluzionario, colloquio tra due vecchi entrambi consacrati a due vocazioni opposte, culmina nel tipo di avvicinamento più impreveduto, in una scena madre splendidamente eversiva: è il primo a gettarsi ai piedi del secondo, e a chiedergli la benedizione; l'inversione dei ruoli, per l'epoca molto ardita, afferma con forza estrema il potere dell'ideale, marca l'auspicio di un futuro in cui la fede cristiana proceda insieme all'ardore politico (senza darne per scontata la confluenza). Lo scambio conclusivo tra Valjean e Javert evita invece ogni scena madre: dopo aver sottratto Javert alla giustizia sommaria dei ribelli, Valjean, anziché vendicarsi, gli rende la libertà, ma, con il suo consueto ritegno, non si cura di spiegare il proprio gesto; e a questo gesto Javert replica con un brusco moto di disagio («Voi mi seccate. Uccidetemi piuttosto»), in cui il suo mutato giudizio sull'interlocutore trapela solo dall'inavvertito cambiamento del pronome, dall'abbandono del «tu» sprezzante per il «voi» del rispetto; l'infelicità a cui entrambi sono condannati non si scioglie in nessuna riconciliazione; il turbamento del secondo avrà come solo approdo possibile il suicidio. Se nel primo caso la speranza passa per una sintonia inattesa e scandalosa, nel secondo l'impossibilità di ogni sintonia conferma una radicale disperazione: il romanzo ritorna su valori morali arcinoti, ma problematizzandoli, rifiutando di assestarli nell'ottimismo edificante; la tensione etica, per la letteratura sempre più difficile da sostenere, è al tempo stesso rimessa nuovamente in campo e totalmente messa in discussione.

Con le contraddizioni, con l'instabilità che lo connotano, il libro sembra quasi predisporre la ricezione instabile e contraddittoria che lo aspetta. Accende sia lo slancio libertario (Enjolras diventa lo pseudonimo di Louise Michel, la scrittrice – molto legata a Hugo in giovinezza – che combatte intensamente nella Comune), sia lo stucchevole pedagogismo (sono visibilmente modellati su Gavroche, e purtroppo privi della sua scanzonata leggerezza, i tremendi piccoli patrioti padovani e piccole vedette lombarde di De Amicis); figura in *Via col vento* come lettura prediletta dei soldati confederati, ma prima pungola la fantasia di Dostoevskij (che lo cita come spunto dell'*Idiota*); denso di energia visionaria, attira prevedibilmente il cinema, che finisce però sempre per impoverirne o almeno semplificarne la struttura composita; proprio nel suo rifiuto di farsi catturare del tutto sta la sua incredibile capacità di presa.

[Immagine: Aaron Tveit (Enjolras) in *Les Misérables* (2012) di Tom Hooper (gm)].