



ISLL Papers

**The Online Collection of the
Italian Society for Law and Literature**

Vol. 17 / 2024

ISLL Papers

The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature

<http://www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS>



ISSN 2035-553X

Vol. 17 /2024

Ed. by ISLL Coordinators
C. Faralli & M.P. Mittica

ISBN - 9788854971318

DOI - 10.6092/unibo/amsacta/7850



“Volte di pietra” e “archi rampanti”: architettura, destino e deliberazione morale in *Notre-Dame de Paris*

Paola Chiarella*

Abstract [*“Stone Vaults” and “Flying Buttresses”: Architecture, destiny and moral reasoning in Notre-Dame de Paris*]. In the pages of *Notre-Dame de Paris*, a tragedy in the form of a novel unfolds. The protagonists are crushed by the impact of fate, causing undeserved pain which they are unable to remedy. The passions that stir them are instruments of destiny, which moves at a decisive pace and determines moral and material catastrophes. Not even art is safe from fate. Architecture can do nothing to counteract the communicative and dissemination potential of Gutenberg’s press. The massive expressive conformation of architecture is replaced by the speed, economy and versatility of the printed book. The presses of Mainz inaugurated the “liquid” (Bauman) or, rather, “volatile” (Hugo) modernity of knowledge.

Key words: Architecture, Press, Fate, Ananke, Moral deliberation

1. Notre-Dame de Paris: trama apparente e latente

Poco si sa, talvolta, delle circostanze esistenziali da cui provengono i capolavori della letteratura, mentre conoscerle restituirebbe una prospettiva profonda a pagine che, altrimenti, defluirebbero inosservate tra le dita del lettore. È il caso di *Notre-Dame de Paris*, romanzo architettonico della letteratura francese che, nel messaggio sull’ineluttabilità del destino e sotto il pretesto di tante storie, mette a nudo l’afflizione di Victor Hugo.

È, infatti, un autore tormentato colui che scrive sotto la pressione di un accordo editoriale prossimo alla scadenza, ma è soprattutto un marito afflitto dall’infedeltà coniugale. La consegna ravvicinata del manoscritto (di cui al 25 luglio del 1930 esistono soltanto le prime pagine) lo costringe a comprare una boccetta d’inchiostro e un pesante maglione di lana grigia, a chiudere i vestiti sottochiave ed entrare nel romanzo “come in una prigione”, da cui evade il 15 gennaio del 1831 (Hugo 1880-1926: 306)¹. Il tradimen-

* Professoressa Associata di Filosofia del diritto, Università Magna Graecia di Catanzaro, paola.chiarella@unicz.it

¹ È la data in cui Hugo termina il manoscritto la cui consegna, dopo l’ennesima dilazione, era stata fissata al 1° dicembre del 1930.

to della moglie con un amico di famiglia è un danno emotivo che lo espone alla precarietà degli affetti e, da lì in poi, a una vita sentimentalmente sregolata (Guillemin 1954).

Vi è un po' di Hugo, allora, in Gringoire, il poeta famelico della corte dei miracoli, cantore dell'amore che nuoce al cuore, come in Claude Frollo, l'arcidiacono ossessionato da una passione improvvisa che compromette la vocazione di una vita². A nulla serve l'erudito sapere, finanche alchemico, se il cuore è zingaro come Esmeralda³. E vi è, ancora, un po' di Hugo in Quasimodo "fatalmente separato dal mondo", se non coglie i segnali del tradimento. Ma soprattutto, vi è molto di Hugo nella protagonista silenziosa e incombente del romanzo, la cattedrale di Notre-Dame che svela la passione e l'erudizione dello scrittore per l'architettura⁴. Dopo la Rivoluzione francese la cattedrale era, tra l'altro, caduta in uno stato di abbandono che preannunciava l'abbattimento, ma al "venerabile monumento" i parigini si affezionano grazie al romanzo, che le rende omaggio sotto la spinta di una preoccupazione difensiva resa pressante dalla cornice rivoluzionaria del paese, investito dalla furia demolitrice (Guarisco 1965: 20-25; Guarisco 2018: 20-24)⁵.

Con queste notizie sull'autore, il romanzo si connota di una polivalenza storica ed esistenziale: un groviglio di storia e di storie che confluiscono nel quartiere dove fu rifondata la città medievale e dove si erge la cattedrale. Luogo d'asilo per i miserabili, ma pure di prigionia, vendetta e morte, un po' come la capitale di Francia, Notre-Dame è, allora, miniatura di una dimensione ideal-tipica della città che intreccia nel suo arazzo le angeliche altezze di Montmartre, l'antico cuore medievale dell'Île de la Cité quanto le desolanti viuzze della Corte dei miracoli e i palchi delle esecuzioni capitali.

In questa geografia contraddittoria e nel groviglio sentimentale dei personaggi d'invenzione, Hugo riserva all'architettura lo spazio di tre capitoli⁶. Travolta dagli eventi, come i protagonisti della storia, essa cede all'*ananke* che si avvale anche di inezie per sconvolgere assetti storici consolidati, rapporti affettivi, relazioni di potere, tratti culturali: «Purtroppo le piccole cose sopraffanno le grandi; un dente rosica una trave. Il topo del Nilo uccide il coccodrillo, il pesce spada uccide la balena, il libro ucciderà l'edificio»

² Nella disperazione dell'arcidiacono Frollo, ha un tono autobiografico il riferimento al suo stato d'animo: «Era evidentemente in una di quelle ore violente della vita in cui non sentiremmo crollare l'universo» (Hugo 2013: 500).

³ Claude Frollo è colto "da una strana passione per il portale simbolico di Notre-Dame", "frontespizio infernale al sacro poema che canta in eterno il resto della cattedrale" (*Ivi*: 169). Nel portale, detto appunto "alchemico", una donna seduta su un trono, ha in mano uno scettro (a destra) e due libri (a sinistra), uno aperto (exoterismo) e l'altro chiuso (esoterismo). Col capo tocca le nubi e sul suo petto è adagiata una scala di nove gradini che simboleggia la pazienza degli adepti nel corso delle nove operazioni della "fatica ermetica"; cinque figure femminili sorreggono poi un vaso da cui fuoriesce una fiamma e tra le statue (in particolare sulla torre settentrionale) si trova quella del Maestro Alchimista in mezzo a un corteo di chimere. Nel romanzo, dell'alchimia se ne parla al capitolo I del libro V e la cella in cui Frollo studia questa scienza si trova collocata proprio sulla torre settentrionale (*Ivi*: 260).

⁴ Quasi a voler dimostrare che non facesse al caso suo quanto può dirsi di Voltaire ovvero che «anche un gran genio può non capire nulla di un'arte che non sia la sua» (*Ivi*: 138). Voltaire, osserva Hugo, è in errore allorché afferma che prima di Luigi XIV, Parigi non possedesse che quattro bei monumenti.

⁵ I parigini non avrebbero potuto perdersi la vista magnifica della città dalle torri della cattedrale dopo aver letto il romanzo. Si vedano i capitoli *Parigi a volo d'uccello* e *La creatura bella bianco vestita* «È uno spettacolo incantevole e magnifico Parigi, e soprattutto la Parigi di allora, vista dall'alto delle torri di Notre-Dame, nella fresca luce di un'alba d'estate» (*Ivi*: 119, 499).

⁶ Nel libro III, il I (*Notre-Dame*) e il II capitolo (*Parigi a volo d'uccello*) descrivono in dettaglio la cattedrale e la planimetria cittadina. Nel libro V, il II capitolo (*Questo ucciderà quello*) espone il conflitto tra l'arte architettonica e letteraria.

(Hugo 2003: 186). Si intrufola, perciò, un destino imprevisto quando la facoltà di attenzione cede al paradosso delle “inezie essenziali” e quando la pressione della novità rompe le dighe della tradizione⁷.

La libertà a cui gli uomini credono di ispirarsi nelle rispettive azioni e la mano creativa dell'artista sono, in verità, la libertà dei gesti ininfluenti che non determinano il destino che, invece, è deciso dalla volontà non sempre benevola di un terzo. Quasimodo viene al mondo non volendo e non voluto, in un corpo simile a «un gigante rotto a pezzi e saldato male», che raffigura «la più bella bruttezza» mai vista (*Ivi*: 52-53). Esmeralda è sottratta alla madre dal disegno malvagio dei rapitori e mani che pure ha amato gettano nel precipizio l'arcidiacono Frollo⁸. La stessa architettura poi, troppo sicura della sua possanza, è messa a tacere dall'intuizione tipografica di un ignoto signore di Magonza.

La volontà impotente e la “fragilità del bene” sconfiggono la razionalità dell'azione su cui si fonda l'autonomia del soggetto ed espongono alla perdita del controllo anche le persone migliori che possono imbattersi in catastrofi irreparabili che compromettono gli elementi costitutivi di una buona vita (Nussbaum 2004). Lo preannunciano, non casualmente, i doccioni mostruosi scolpiti sulla facciata della cattedrale (gargoyle), componenti grottesche integrate in un tempio sacro, ma anche la mole del complesso architettonico, grave e possente, che “incute terrore” (Hugo 2003: 114; Girard 1965: 50-57, Scaiola 1991: 83-96). Lo stesso innesto si legge nel particolare destino di Frollo che in Quasimodo, umanizzato doccione di pietra, potrebbe conoscere la fine dal principio⁹.

Così pure, innocenti intuizioni, quali quelle di Gutenberg, nuocciono alla prosperità di un'arte millenaria. È questa la trama latente che si iscrive in quella apparente dei suoi protagonisti. Perciò, l'architettura della cattedrale di Notre-Dame è anche il prisma da cui si riflettono considerazioni sullo spirito di un popolo, sulle transizioni epocali e sugli sforzi degli uomini di rendere eterno ciò che per natura è destinato al tramonto. Vita e architettura si reggono, perciò, sul gioco di tensioni degli “archi rampanti” delle navate laterali, delle forze di trazione “terze” al soggetto. Resistere agli urti è una questione di calcoli come di fatalità.

2. La cattedrale e la città: un edificio “indeciso” nel “pozzo della civilizzazione”

Il massiccio complesso di pietra di Notre-Dame spunta dalla coltre narrativa in modo tutt'altro che statico. Sulla facciata possono leggersi le espressioni del volto di questo corpo vivente, di cui sembra avvertirsi anche il respiro affannoso al precipitare degli

⁷ Quasimodo, che nutre per l'arcidiacono gratitudine, non riuscirà mai a comprendere la sua “violenta preoccupazione morale” e l'abisso in cui il suo cuore, invecchiando, sprofonda (*Ivi*: 171). Anch'egli è ammalato dall'avvenenza di Esmeralda, la cui comparsa cancella appunto decenni di cure e premure.

⁸ La sola creatura umana che Quasimodo amò prima di Esmeralda è proprio l'arcidiacono Frollo che ebbe di lui compassione (*Ivi*: 164).

⁹ Nell'ora della morte dell'arcidiacono Frollo (aggrappato alla grondaia della cattedrale, prima di precipitare nell'abisso spinto da Quasimodo), le sculture della torre lo guardano impassibili, «sospese come lui sul precipizio, ma senza terrore per se stesse e senza pietà per lui». Lo stesso Quasimodo è a loro paragonato: «Intorno tutto era di pietra: davanti ai suoi occhi, i mostri dalla bocca spalancata; sotto giù nella piazza, il lastrico; sopra di lui, Quasimodo che piangeva» (*Ivi*: 503).

eventi e il “palpitare della sue viscere profonde”¹⁰ (Hugo 2003: 162-163; Brombert 1984: 49-84).

«Questa vecchia regina delle cattedrali» riporta rughe e cicatrici del tempo e degli uomini. Sulla liscia pelle marmorea si leggono le tracce della distruzione. Il tempo, commenta Hugo, ne ha sbreccato qua e là qualche spigolo, da Lutero a Mirabeau le rivoluzioni politiche e religiose le sono piombate addosso tumultuose, «strappandole la ricca veste di sculture e di ceselli, spaccando i rosoni, spezzandone le collane di arabeschi e di figurine, abbattendo le statue, ora perché mitriate, ora perché coronate» (Hugo 2003: 116). Nel 1548 la cattedrale è, ad esempio, danneggiata dalle sommosse ugonotte, mentre durante la Rivoluzione del 1789, i metalli preziosi sono inviati alla zecca per la fusione. Nel 1793 le statue della facciata insieme alla *flèche*, sono distrutte per ordine della Comune di Parigi e la designazione di “Tempio della Ragione” cancella ogni riferimento religioso. Napoleone la eleggerà a seggio della sua incoronazione nel 1804.

E poi, ancora, le mode hanno provocato danni maggiori applicando “sfacciatamente”, in nome del buon gusto, effimere cianfrusaglie e inutili fronzoli. È il “calcio dell’asino al leone morente” per cui la magnifica arte gotica è uccisa dalle accademie (*Ibidem*).

Eppure, Notre-Dame mantiene la sua gloriosa bellezza a dispetto degli improvvidi “guastatori”. Il suo fascino fa leva su un magnifico insieme di parti armoniose: i tre portali a sesto acuto, il cordone ricamato e dentellato delle ventotto nicchie con le statue dei re, il rosone centrale accompagnato dalle due finestre laterali, la snella galleria di archi trilobati su cui si ergono due torri dai tetti di ardesia.

Su questa “vasta sinfonia di pietra”, di cui poche pagine di pari bellezza esistono in architettura, Hugo riscontra l’opera colossale di un artista e di un popolo che, quasi a ricalcare la creazione divina, hanno impresso alla materia “varietà ed eternità”.

La cattedrale, infatti, è un monumento “atipico”, “opera di transizione”, quasi un edificio “indeciso” tra due tempi (*Ivi*: 117, 119). Esso non ricalca del tutto il romanico, né il gotico. Del primo, essa non ha la gravità e la possanza della struttura, la volta ampia e rotonda, la fredda nudità e la maestosa semplicità degli edifici che si reggono sull’arco a tutto sesto come l’abbazia di San Filiberto a Tournus. Del secondo, non prevede neppure la piena fioritura dell’arco a sesto acuto, come “magnifico, lieve, multiforme, folto, irto” sboccia, ad esempio, nella cattedrale di Bourges. Eppure, già si emancipa dal buio e dal peso delle «antiche chiese cupe, misteriose, basse come schiacciate dal pieno centro» (*Ivi*: 117) allorché sui primi pilastri della navata, si innesta la novità – giunta dalle crociate – dell’ogiva che, tuttavia, quasi trattenuta per mano dai pesanti pilastri romanici, non ancora si lancia completamente in frecce e guglie come, a seguire, in tante magnifiche cattedrali.

Tutto ciò la rende un “curioso esempio” di quella varietà su cui si legge la “storia della Francia, ma anche della scienza e dell’arte” (*Ivi*: 117-118). Nel suo complesso apparato architettonico, Notre-Dame è una “costruzione ibrida”, una “chimera” con capo, membra e busto disomogenei quanto a stile, ma che avendo “qualcosa di tutte” le chiese di Parigi, è ancor più interessante per l’artista, l’archeologo e lo storico.

¹⁰ La cattedrale è resa ancor più viva nell’associazione al carapace di una tartaruga di cui Quasimodo è l’entità “che fa respirare l’intero edificio”: «[la] presenza di quella creatura straordinaria faceva circolare per tutta la cattedrale non so qual soffio di vita» al punto che senza di lei quel corpo immenso è un cranio in cui “si distinguono ancora le orbite, ma ormai è privo di sguardo” (*Ivi*: 162-163).

Ne è prova, secondo l'indicazione di Hugo, la Porte-Rouge sul lato nord all'altezza della terza campata del coro. Mentre essa raggiunge quasi il massimo della delicatezza gotica del XV secolo, i pilastri della navata, per volume e gravità, retrocedono, di sei secoli, allo stile dell'abbazia carolingia di Saint-Germain-des-Prés. Così pure l'unità papale e lo scisma protestante, nel simbolismo alchemico di portali, vetrate e statue, già si intravedono nel monumento di pietra.

Perciò, i prodotti dell'architettura attestano la partecipazione corale di un popolo trattandosi di "opere sociali" più che individuali. Sono il "parto di un popolo in travaglio" più che dell'estro singolare di uomini geniali. Sono i depositi di una nazione, i detriti alluvionali accumulati nei secoli che ciascuna epoca depone "sul monumento".

Il romanico, il gotico e lo stile rinascimentale sono i tre gradi di sedimentazione. La mole della cattedrale è perciò simile, in questa lettura naturalistica, alle grandi montagne che, come i grandi edifici, "sono opera dei secoli" (*Ivi*: 119). Prevale perciò l'anonimato dell'artista a fronte dell'intervento corale di un popolo che per mezzo dell'arte imprime la sua traccia nella storia universale dell'umanità: allora, «[i]l tempo è l'architetto, il popolo è il muratore» (*Ivi*: 119).

In un approccio descrittivo dal particolare al generale, nel II capitolo del libro III *Parigi a volo d'uccello*, Hugo incanta il lettore conducendolo ad ammirare la Parigi del XV secolo in cima alle torri di Notre-Dame. Guida erudita e scrupolosa, col dito all'orizzonte, inizia il percorso esplorativo dai quartieri primigeni della Cité, della Ville e dell'Université in un'esperienza coinvolgente per la vista e l'udito¹¹.

In un itinerario di venti pagine, la città di Parigi è raffigurata con la plasticità visiva delle produzioni tridimensionali dove i tasti delle parole fanno spuntare case, ponti, chiese, palazzi, cinta murarie, giardini, restituendo la nitida descrizione della crescita progressiva della città. Con una panoramica a volo d'uccello, il vasto orizzonte cittadino è tratteggiato a colpi di comignoli e tetti la cui vista è «uno spettacolo grandioso, come quello delle onde del mare» (*Ivi*: 134)¹².

Nata nell'antica isola della Cité che la accoglie nella sua forma di culla, la città si espande a poco a poco in una "marea di case" che «si stipano, si ammucchiano, crescono in altezza dentro quel bacino, come l'acqua in un serbatoio», ma soprattutto, in un'espressione che richiama l'insocievole socievolezza kantiana, esse si alzano di piano in piano, a tratti si accavallano le une sulle altre e sprizzano verso l'alto «come ogni linfa compressa, facendo a gara per oltrepassare col capo le vicine, pur di avere un po' di aria» (*Ivi*: 122). Mentre le vie diventano sempre più strette e incavate, le piazze si infittiscono fino a scomparire. E, laddove "scavalcano" il muro di Filippo Augusto, le si osserva allegramente sparpagliate per la pianura «senza ordine, né simmetria, come se fossero evase da un carcere» (*Ibidem*). La città, come la cattedrale, è umanizzata dalla vita che in essa si svolge.

In questa famelica istanza accrescitiva, solo città come Parigi diventano capitali in cui si riversano, come in bacini, le correnti geografiche, politiche, morali e intellettuali di un paese che le rendono pozzi di civilizzazione, ma anche "fogne" che filtrano tutto ciò che è «linfa, vita, anima di una nazione» e che si ammassa «senza posa, goccia a goccia, secolo per secolo» (*Ibidem*). Ogni quartiere poi esprime i suoi tratti peculiari:

¹¹ Il capitolo si chiude con la sinfonia delle campane che "cantano insieme dentro flauti di pietra alti trecento metri", in "questa città che è tutta un'orchestra" (*Ivi*: 143). Nel capitolo dedicato a Quasimodo (Libro IV, III), anche le campane prendono vita, paragonate a una "famiglia di ragazze chiassose che prendono vita nei giorni di festa" e offrono allo sventurato la compagnia negata dagli uomini (*Ivi*: 160).

¹² Riesce, perciò, Hugo a rendere di Parigi addirittura il panorama visivo del mare.

l'abbondanza delle chiese nella Cité (dove primeggia appunto Notre-Dame), dei palazzi nella Ville (capeggiati dal Louvre e dall'Hôtel de Ville) e dei collegi nell'Université (in cui spicca la Sorbonne), in una composizione che rispecchia anche l'ordine del comando: l'isola spetta al vescovo, la riva destra al preposto dei mercanti e la riva sinistra al rettore.

Nel corso di cinquant'anni, la grande città, come la cattedrale, è travolta dal succedersi degli stili. Il prodotto storico e architettonico del Medioevo nella sua omogeneità di esemplare cronaca di pietra incisa sul romanico e sul gotico è investito dall'esuberanza del Rinascimento. Parigi, tuttavia, diventa più bella, sebbene meno armoniosa. Da allora non ha più una fisionomia generale e offre allo spettatore una collezione di campioni di molti secoli, di cui i più belli, commenta Hugo, sono scomparsi e altri, di dubbio gusto artistico, dominano luoghi importanti dello spazio pubblico.

In diversi punti della città si trova traccia dei sovrani ascesi al trono di Francia. La Parigi di Caterina de' Medici si trova al Palazzo delle Tuileries, che Hugo considera un capolavoro dell'arte del XVI secolo e una pagina di storia del proprio tempo. Quel Palazzo non «è più del re che del popolo» e in quanto "sacro", non deve essere toccato (*Ivi*: 139)¹³. Del pari, trova magnifica la Parigi di Enrico IV a Place Royale, dove si riflettono facciate di mattoni con spigoli di pietra, tetti di ardesia e case a tre colori. Mentre da Luigi XIII a Luigi XVI spuntano opere di dubbio gusto, talvolta goffe copie di altri edifici. La Parigi di Luigi XVI è, ad esempio, «San Pietro di Roma copiato male» e il Palazzo della Scuola di Medicina riporta un «meschino gusto greco-romano che somiglia al Colosseo o al Partenone come la costituzione dell'anno III alle leggi di Minosse» (*Ivi*: 140).

A ciascuno di questi monumenti fanno specchio, per una certa somiglianza di "stile, carattere e atteggiamento", le dimore private sparse nei quartieri sicché «chi sa vedere ritrova lo spirito di un secolo perfino nel picchiotto di una porta» (*Ibidem*).

E mentre i monumenti più moderni, come la Sainte Geneviève di Soufflot, il Palazzo della Legion d'onore, la Cupola del Mercato del grano, le torri di Saint-Sulpice sono più simili a "belle torte savoiarde" e a "grossi clarinetti", Hugo riferisce del progressivo aumento delle case, allorché, l'architettura va cancellandosi e i monumenti sono sempre più rari: una "Parigi di gesso" sommergerà quella "di pietra" (*Ibidem*).

3. Il conflitto delle arti: la fragilità della pietra e la resistenza della carta

Vi sono campi dell'esperienza umana in cui l'innovazione è avvertita con speciale preoccupazione se la luce abbagliante del progresso minaccia la tradizione a cui si appellano consolidati assetti istituzionali. Sebbene l'avvento di un nuovo messaggio conservi l'istanza riformatrice, quando diventa dominante, esso teme a sua volta concetti e pratiche stravolgenti. La novità spesso si presenta sotto forme all'apparenza ininfluenti che le permettono di guadagnare terreno¹⁴.

¹³ Il palazzo verrà demolito a seguito di un incendio.

¹⁴ La predicazione di Gesù e dei suoi seguaci, per quanto in origine innovativa, fu all'inizio considerata priva di autorevolezza: si trattava, d'altra parte del figlio di un falegname di Nazareth fino a trent'anni ignoto ai più: «Può forse venire qualcosa di buono da Nazareth» (Vangelo di Giovanni 1: 46); «Non è costui il falegname, il figlio di Maria, il fratello di Giacomo, di Ioses, di Giuda e di Simone? E le sue sorelle

Si pensi alla novità introdotta dal Cristianesimo. La predicazione itinerante di pochi umili seguaci sconvolge credenze e rituali secolari. L'anti-formalismo del messaggio mette in crisi l'attualità della legge mosaica, dei riti del tempio, delle festività nazionali, determinando, a seguire, anche la delegittimazione delle autorità e la ridefinizione della dignità sociale, che in San Pietro, pescatore, esemplifica il nuovo senso della leadership.

La "parola predicata" di villaggio in villaggio e "fino agli estremi confini della terra" annuncia la buona novella che salva la lettura del Vecchio Testamento nell'ottica riformatrice del Nuovo. Scribi, farisei, dottori della legge, forti di una tradizione di studio incentrata su prescrizioni legali, talvolta minutissime, sono scalzati dal *logos* di una salvezza universale a cui si accede mediante la fede che San Paolo, educato nella rigida osservanza della legge dei padri, annuncia ai gentili prescrivendo la sola circoncisione del cuore.

Agli albori della modernità, superate le prove di numerose eresie, il Cristianesimo è esposto, a sua volta, alla duplice minaccia "alleata" della stampa e della riforma protestante. La stampa, infatti, trasforma la Riforma in una "rivoluzione" e Gutenberg è il precursore di Lutero (*Ivi*: 195). Su entrambe le minacce e su una terza si sofferma diffusamente Hugo nei capitoli I e II del libro V del romanzo.

Claude Frollo teme la diffusione della "parola stampata" grazie alla "luminosa invenzione di Gutenberg". Essa sovverte la tecnica della riproduzione dei testi e travolge la "parola parlata" e "scritta", il "pulpito" e il "manoscritto". L'intermediazione del predicatore e dell'amanuense non è più indispensabile mentre il torchio a caratteri mobili porta "il verbo" nelle private dimore, rispondendo a bisogni emergenti che il libro redatto a mano non riesce a soddisfare. Con un espediente tecnico, milioni di copie rendono diretto e universale l'accesso alla salvezza e più in generale alla conoscenza laica e religiosa¹⁵.

E poi, ancora, la stampa "ucciderà la Chiesa" quando permetterà la circolazione di idee non ortodosse con l'effetto di "emancipare l'umanità, vedere la religione scalzata dall'intelligenza, la fede dall'opinione e assistere al depotenziamento della città di Roma" (*Ivi*: 187). Il relativismo delle idee smusserà l'istanza di assoluto e l'aspirazione messianica, declassando l'avvento del Figlio di Dio a una semplice opzione di vita etica e religiosa, come può cogliersi nell'*Ascesa al Calvario* di Brùghel il Vecchio. In una composizione affollata da più di centocinquanta personaggi affacciati nelle vicissitudini personali, nell'indifferenza generale, Cristo cade sotto il peso della croce. Benché al centro della scena, egli non la domina e lo sguardo dell'osservatore è distratto dalla resa prospettica di un uomo a cavallo rivolto in tutt'altra direzione.

Le meditazioni di Claude Frollo, nel chiuso della "celletta segretissima" della torre settentrionale, prevedono tutto questo, e molto altro. Quale uomo di chiesa, colto e intuitivo, egli sente tremare le mura di Notre-Dame sotto i torchi di Magonza. Ha il presentimento, più che realistico, che la stampa "ucciderà l'architettura", poiché ogni gene-

non stanno qui da noi?». Scandalizzati da lui, Gesù disse loro: «Un profeta non è disprezzato che nella sua patria, tra i suoi parenti e in casa sua» (Vangelo di Marco 6:3-4, Vangelo di Matteo 13: 55-56); Inoltre, i primi seguaci furono uomini umili, molte donne e finanche pubblicani, invisibili al popolo.

¹⁵ La fama di un sapere che circola velocemente ed economicamente è, tra l'altro, alimentata dal carattere ambulante dei primi tipografi. La nuova invenzione si diffonde rapidamente in tutta Europa grazie a due progressi tecnologici: il perfezionamento della lavorazione dei metalli, di cui furono maestri gli orafi tedeschi e l'aumento dei mulini per la fabbricazione della carta. Il padre di Gutenberg fu un orafo ed egli stesso fece parte della gilda degli orefici di Strasburgo prima di rientrare a Magonza.

razione imprimerà la propria "idea capitale" non più sul "libro di pietra", ma sul "libro di carta", sorprendentemente più solido e duraturo.

Infatti, fino al XV secolo, "l'idea generale di un popolo" si esprime nell'architettura. La memoria dei ricordi, appesantita dal tempo, si riversa sull'archivio di pietra del «gran libro dell'umanità» (*Ivi*: 188). Dalle semplici forme di lapidi, lastre, colonne e pilastri, l'architettura si sviluppa nell'imponente stazza di edifici simili a "giganti con mille teste e mille braccia". Perciò possono leggersi, come "libri meravigliosi", i "meravigliosi edifici" della pagoda di Eklingji, del Ramseion d'Egitto e del Tempio di Salomone¹⁶.

I monumenti "parlanti" non esprimono, tuttavia, soltanto simboli religiosi. Ogni pensiero umano trova la sua pagina nell'"immenso libro dell'architettura" che, infatti, tramite i monumenti testimonia la progressiva secolarizzazione. L'arte comprova, perciò, non soltanto il lungo dominio religioso, espresso dalla possanza dello stile romanico, ma anche il passaggio di ogni civiltà dalla "teocrazia alla democrazia" (*Ivi*: 189) secondo la legge evolutiva dell'umanità nel segno della libertà. Ne danno l'input le crociate, osserva Hugo, che in quanto movimenti di massa, delineano grazie alla forza dell'unione, la possibilità di rivolta contro il nemico, questa volta interno, del sistema feudale. I crociati introducono dall'Oriente l'arco a sesto acuto, il quale, per l'effetto cinestetico del sollevare il capo, ispira la possibilità della "libertà". Nelle architetture del popolo si supera il simbolo della teocrazia, della casta, dell'unità, del dogma, del mito e di Dio da cui discendono edifici cupi e bui. La "libertà, il popolo e l'uomo" imprimono "varietà, originalità, opulenza, perpetuo movimento", sintesi concettuale del progresso a cui tende la modernità.

Quando poi sotto il libero pensiero il "simbolo sacro si logora e si oblitera", l'influenza sacerdotale si affievolisce all'avanzare della filosofia laica. L'architettura al pari della civiltà, scrive una nuova pagina dettata dallo spirito dei tempi. Anche rispetto agli stessi edifici religiosi, il genio e l'originalità popolare intervengono con quel tocco di libertà da cui discendono le licenze di molti architetti, lieti di raffigurare frati e monache "vergognosamente accoppiati in capitelli arabescati" (come nella sala dei Caminetti del Palazzo di Giustizia di Parigi) e altre scene licenziose tratte dai testi sacri o dalla mitologia. Perciò, la libertà, prima ancora che sulla carta, si esprime sulla pietra: «è la libertà dell'architettura» fino al punto che un'intera chiesa può presentare un senso simbolico completamente estraneo al culto e finanche ostile alla chiesa (*Ivi*: 191). E, col "pretesto di dedicare a Dio nuove chiese", l'arte si sviluppa in proporzioni magnifiche poiché il pensiero non trova altra strada per venire alla luce, se non nella costruzione di edifici. Perciò, conclude Hugo, a quel tempo «chiunque nasceva poeta si faceva architetto» (*Ivi*: 192) e l'architettura dirigeva l'orchestra delle arti, e la stessa scrittura era costretta, per farsi udire, "a inquadarsi nell'edificio sotto forma d'inno o di epigrafe" (*Ibidem*). Insomma, scrive Hugo, «il genere umano non ha mai pensato nulla d'importante senza trascriverlo nella pietra» (*Ivi*: 193).

¹⁶ Il tempio di Salomone non è la semplice rilegatura del libro santo agli Ebrei, ma il "libro santo in sé". Sebbene il punto nevralgico del luogo sacro sia l'Arca custodita al suo interno, il tempio nella sua interezza esprime la potenza del verbo. Esso sarà reso "irrilevante" dalla "parola parlata" del Nuovo Testamento, e poi dalla distruzione romana, di cui residuano le rovine del muro occidentale. Le sinagoghe, che saranno in tutta Europa importanti centri di studio, non guadagneranno lo status sacrale paragonabile al Tempio. Negli Atti degli Apostoli al capitolo 17: 24 si legge che "Dio non dimora in templi fatti da mano d'uomo".

Tutto ciò può dirsi vero fino a Gutenberg. Sino ad allora nulla sembrava poter scalfire la solida memoria impressa nella “parola costruita”, mentre “la parola scritta” aveva ben da temere dalle incursioni barbariche, da una torcia e un diluvio. Nel XV secolo collassa tale certezza. Agli albori della stampa il pensiero si prepara a diventare più imperituro che mai: “volatile, inafferrabile e indistruttibile”, esso si fonde con l’aria e se prima si faceva montagna impadronendosi di un secolo e di un luogo, ora è stormo d’uccelli che sull’onda dei venti “occupa a un tempo tutti i punti della terra” (*Ivi*: 194).

Siamo all’origine della “grande guerra di indipendenza dallo spazio”, al superamento dei vincoli imposti dai processi di localizzazione (Bauman 2005: 11) e alla fusione dei corpi solidi quale tratto caratteristico della modernità “liquida” (Bauman 2011) che, ad avviso di Hugo, è per lo più modernità “alata”: il pensiero, infatti, diventa “vivo” come gli uccelli poiché, se un diluvio può ben demolire una montagna, i volatili sono sempre in grado di salvarsi e spargersi su tutta la terra. Così, si registra il passaggio del pensiero “dalla durata all’immortalità” e dalla stanzialità all’“ubiquità” (Hugo 2003: 194).

Il superamento della “gravità” del pensiero e dell’arte si attesta perciò prima nelle vette dei monumenti gotici e poi definitivamente nel movimento d’aria del torchio di Gutenberg. Presagendone la morte, l’ultimo a rendere omaggio all’architettura è Michelangelo che sovrappone “il Pantheon al Partenone” e offre alla Chiesa di Roma il contrafforte marmoreo agli urti della Riforma a venire (*Ivi*: 196).

Senza contare, poi, che la stampa ha il vantaggio competitivo dell’economicità di risorse e di tempo essendole sufficienti “un po’ di carta, d’inchiostro” e di tecnica, mentre il pensiero obbligato a tradursi in edificio, deve servirsi di quattro o cinque arti, di tonnellate d’oro, di montagne di pietra, di una foresta di travi, di un popolo di operai (*Ivi*: 194) e necessita di tempi lunghi di realizzazione: «Un libro è così presto fatto, costa così poco e può andare tanto lontano!» (*Ivi*: 197), mentre «ogni cattedrale è un miliardo» (*Ibidem*).

Perciò, dal XVI secolo in poi, l’architettura subisce la medesima sorte del Cattolicesimo e del Cristo nel quadro di Brùghel: «è soltanto un’arte come un’altra, e non più l’arte totale, l’arte regina, l’arte tiranna» poiché «viene a mancarle la forza di trattenere unite a sé le altre arti. Queste, dunque, si emancipano, spezzano il giogo dell’architettura, prendono ognuna la propria strada» come singole province che si emancipano al crollo di un impero (*Ivi*: 195), e guadagnano una fama non minore del tutto. Hugo cita ad esempio Raffaello, Michelangelo, Jean Goujon, Palestrina la cui genialità nell’autonomia dall’architettura li ha resi “splendidi astri del luminoso XVI secolo” (*Ibidem*). Ciò non esclude che altre opere architettoniche verranno costruite, ma saranno monumenti e capolavori isolati dell’estro di qualche architetto geniale come Dante e Shakespeare che, in campo letterario, edificarono “l’ultima chiesa romanica” e “l’ultima cattedrale gotica” (*Ivi*: 198).

Con la stampa, i grandi edifici si costruiscono sugli equilibri semantici delle parole. Essi hanno le dimensioni colossali dei grandi monumenti non tanto perché “sovrappone i volumi delle stamperie si colmerebbe lo spazio tra la terra e la luna”, ma perché il sapere divulgato da questa immensa costruzione è il “formicaio delle intelligenze, l’alveare dove tutte le fantasie, api dorate, arrivano con il loro miele”¹⁷. Il sapere divulgato con la stampa è la “metropoli del pensiero universale” dove allo svoltar d’ogni angolo, lungo i *boulevard* dell’inchiostro, e ai crocicchi dei ragionamenti su carta è piacevole

¹⁷ Questa immensa costruzione “poggia sul mondo intero”. Ad essa l’umanità lavora senza posa e la sua “testa mostruosa si perde nelle brume profonde dell’avvenire”.

sostare e meditare sulla "cattedrale di Shakespeare, sulla moschea di Byron, sul bassorilievo in marmo bianco di Omero", e sui prodotti dei "contingenti collettivi" come l'Enciclopedia e il "Moniteur"¹⁸ (Ivi: 198-199).

Perciò, in quest'opera a partecipazione universale, il "genere umano sta sulle impalcature, e ogni intelletto fa da muratore". Essa è il "rifugio promesso all'intelligenza contro un nuovo diluvio, contro un'invasione di barbari" (Ivi: 199).

4. *Ananke*, fragilità del bene e vanità delle vanità

Quanta rassicurazione esercita su di noi la convinzione di controllare il corso degli eventi che accadono. Il principio di razionalità e la legge della causalità danno riscontro al potere direttivo dell'intelletto e della volontà. Acquista così senso l'agire intenzionale che si avvolge attorno al filo sottile della vita di ciascuno come attorno alle grandi trame della storia di un popolo. Convinti di operare sotto la responsabilità personale e collettiva, prendiamo forma di agenti morali e storici, consapevoli e determinati. Ma talvolta, sulle fondamenta di questa progettualità, si aprono interstizi più o meno ampi di fatalità, su cui sprofondano un'imponente cattedrale, un'arte millenaria, una vita buona e felice, la salvezza di un intero popolo. Ecco potersi, perciò, ravvisare un certo parallelismo tra l'intelligenza, i costumi e il carattere di una persona che si sviluppa in modo continuo e congruente finché qualche "grande perturbazione della vita" non intervenga a frantumarlo (Ivi: 167).

È lo scontro tra il libero e il servo arbitrio nel braccio di ferro tra ragione e volontà, tra natura peccaminosa e grazia divina, nella lotteria naturale che assegna doti personali e posizioni sociali e nelle conseguenze delle deliberazioni altrui sulle nostre vite¹⁹. È tuttavia una questione filosoficamente irrisolta, se si dia innanzitutto un ordine prestabilito e, in caso positivo, se lo si possa disattendere.

Tedesca e luterana come la stampa e la Riforma protestante è la tesi filosofica sostenuta da Hugo. L'*ananke* ovvero la fatalità esercita un flusso magnetico sulle pedine del grande scacchiere della vita. I destini degli uomini seguono il corso del fiume tracciato da un ordine esterno più forte della volontà direttiva dell'individuo, la cui debolezza Hugo tratteggia con la metafora della tela di ragno. L'"insetto architettonico", secondo la sua natura, intesse la tela in cui la mosca si imbatte, segnando inconsapevolmente il proprio destino mortale. Vita e morte, felicità e disperazione, salvezza e perdizione, bontà e malvagità si rimettono all'ordine naturale della legge del più forte. Per quanto la ragione aspiri a confermare il potere direttivo della volontà, con rassegnata amarezza tocca constatare la fatalità delle passioni che rendono gli uomini "deboli e pazzi". (Ivi: 276; Casini: 2006).

D'essa sono vittima quasi tutti i personaggi del romanzo.

Il destino infelice di Quasimodo è segnato dall'aspetto fisico che lo espone di continuo al rifiuto, alla derisione, alla solitudine: «separato per sempre dal mondo dalla duplice fatalità di essere bastardo e deforme» (Hugo 2003: 157). Solo al costo di qualche

¹⁸ Durante la Rivoluzione francese il "Moniteur" pubblicava i resoconti delle sedute dell'Assemblea Costituente.

¹⁹ Sul tavolo dei suoi studi è "spalancato" il libro di Honorius d'Autun, *De praedestinatione et libero arbitrio* (Ivi: 177).

generosa approssimazione, può considerarsi, *quasi a modo, press'a poco*, un essere umano, piuttosto che un incrocio tra un uomo e una "scrofa" (*Ivi*: 148). Soltanto l'arcidiacono Frollo, mosso a compassione, riesce temporaneamente a deviare il suo destino di abbandono, accogliendolo presso di sé e mettendo a sua disposizione la cattedrale come «uovo, nido, casa, patria, universo» (*Ivi*: 157). Orfano, aveva trovato perciò in Frollo un padre, nella cattedrale - "edificio materno" - una madre, nelle campane "una famiglia di ragazze chiasose" (*Ivi*: 160). Privo della "conformazione fisica convenzionale", attraverso la sublime arte campanaria, Quasimodo "dà forma" alla sua personalità attraverso la *performance* musicale. È un tripudio di gioia la musica che regala ai parigini in un concerto sinfonico che è patrimonio immateriale di quel luogo sacro. Proprio la familiarità con le campane, nel salvare Esmeralda nella cattedrale al momento del bisogno, lo rende addirittura "bello, augusto e forte", lui pure "orfano, bastardo, rifiuto" di quella società da cui era bandito (*Ivi*: 360).

Dal punto di vista morale Quasimodo non è buono, né cattivo e restituisce agli uomini ciò che riceve. Non è da biasimare se non riesce a "contentarsi di assistere alla felicità altrui", se a lui "la donna, l'amore e la voluttà gli sarebbero eternamente passati sotto gli occhi" (*Ivi*: 385). Non nutre affezione per il genere umano che lo disprezza. Soltanto per l'arcidiacono prova gratitudine che tuttavia svanisce in proporzione alla più intensa passione per Esmeralda. Così, anni di cure e di protezione si deformano nella vacuità di un amore non corrisposto, che si farà beffa del bene di Frollo verso il povero sventurato. Mentre appare in fondo eccessiva la gratitudine che egli nutre per il solo gesto di pietà di Esmeralda che gli porge un sorso d'acqua quando è esposto alla berlina: «Un sorso d'acqua e un po' di pietà: non basterà la mia vita a ripagare questo. Voi lo avete dimenticato, quel miserabile; ma lui ha ricordato» (*Ivi*: 378). Tutta la carità di Frollo è, così, cancellata dal colpo di spugna intrisa di quell'acqua.

Ma anche il destino di Esmeralda è danneggiato dall'aspetto fisico sin dalla nascita. La bambina è rapita dagli zingari che, in cambio, abbandonano Quasimodo. Crescendo, la sua avvenenza si intromette nel destino del campanaro e dell'arcidiacono in forma ossessiva. La stessa sanità mentale e la bontà della madre della fanciulla sono da quella bellezza e da quell'evento irrevocabilmente segnate. Ella odia profondamente gli zingari che le hanno rovinato la vita, privandola dell'unica gioia che quella figlia, sia pure illegittima, era stata in grado di darle lungo una gioventù alla mercé della prostituzione. Dal rapimento, la sua vita è un'apnea di odio e dolore da cui si lascia letteralmente consumare fino a trasformarsi nel fantasma di se stessa, nella *reclusa* o *insaccata* suor Gudule che vive nella *Buca dei topi*. La sua ragione si smarrisce dinanzi alla cattiveria subita che aggredisce l'aggredita senza darle scampo come la mosca sulla ragnatela. Allora, l'impetuosa forza altrui, mossa dalla bellezza, segna il destino di queste due giovani donne, la cui volontà è un fiammifero al vento.

Esmeralda, a sua volta, è vittima del fascino di Febo, il capitano degli arcieri reali che la salva dal primo rapimento di Quasimodo, ma è un giovane che ha "la vernice da gentiluomo" (*Ivi*: 251). È, infatti, superficiale, egoista e meschino e la ragazza se ne invaghisce idealizzandolo nel perfetto stile di un amore adolescenziale senza giudizio: la passione «non è mai tanto solida come quando non ha ragione di essere» (*Ivi*: 380). Disgustata da Frollo, ella ne acuisce la follia amorosa nella delirante invocazione del nome del rivale, non avendo consapevolezza degli abissi in cui può sprofondare un cuore ferito da

una passione non corrisposta²⁰. E dopo molte sofferenze, pur consapevole che Febo potesse essere a conoscenza della sua innocenza, ma senza aver fatto nulla per salvarla, ella continua ad amarlo perché «l'amore è come un albero: cresce da solo, spinge profondamente le sue radici in tutto il nostro essere, e spesso continua a verdeggiare sopra un cuore in rovina» (*Ibidem*)²¹.

La figura più infelice di tutti, poiché più duramente colpita dalla sorte, è poi proprio quella di Frollo. Molti sono in debito con lui. Quasimodo certamente, ma anche il poeta Gringoire, che deve al suo aiuto l'essere un letterato, e poi, ancora, il fratello Jehan, di cui si prende cura come un padre alla morte dei genitori e ne sopporta a fatica la condotta immorale. In gioventù si distingue per la ferrea volontà di perseguire la conoscenza e la santità con una regola di vita integerrima e caritatevole. A un certo punto, però, si smarrisce del tutto quando la bellezza sinuosa di Esmeralda compare alla sua vista. La geometria della ragione si disorienta nei tornanti immaginari della voluttà. "L'idea fissa" di quella ragazza si è impadronita della sua mente e «brucia il cervello come un marchio di fuoco» (*Ivi*: 276). Allora tutto il suo bel ragionare di filosofia, scienza alchemica, medicina e dottrina religiosa deflagra e perde ogni valore se ella prodiga «a un miserabile fanfarone imbecille tesori d'amore e di bellezza» (*Ivi*: 340).

La sua figura autorevole e maestosa è corrosa nell'intimo dal segreto inconfessabile di aver perso la testa per una ragazzina. La "fronte nevosa" come "la cima dell'Etna" nasconde, infatti, il magma incandescente di una passione inconfessabile nella sua posizione, così una violenta preoccupazione morale deforma in maschera il suo volto: la bocca si tinge di un amaro sorriso, le sopracciglia corrugate si ravvicinano come tori pronti a combattere e lo sguardo somiglia alla crepa della parete di una fornace (*Ivi*: 171).

Ora viene allo scoperto un volto di sé che non aveva rivendicato, almeno fino ad allora, alcuna libertà di espressione. Era lì, ammansito dal piacere degli studi e dalla fede. Privo, però, della saggezza pratica, ovvero dell'eccellenza nella deliberazione, la sua cattedratica statura va in fumo col pretesto di una piccola scintilla. Si scopre ignorante e inesperto a gestire il fiume della passione che lo travolge in un'energia amorale con cui tenta di uccidere Frollo e accetta che Esmeralda sia condannata a morte ingiustamente. Perciò, confessa amaramente: «Sì, a partire da quel giorno, vi fu in me un uomo che non conoscevo. Volli adoperare tutti i vecchi rimedi, il chiostro, l'altare, il lavoro, i libri. Follia! Oh! Come suona a vuoto la scienza quando viene a battervisi contro disperatamente una testa ingombra di passioni!» (*Ivi*: 337). Ciò significa per Hugo sposare la tesi secondo cui i nostri poteri morali piuttosto che essere granitici al cospetto degli eventi, ne sono fortemente condizionati.

Travolto dalla lava ribollente di questa fatalità, Frollo incide d'impeto sulla parete della sua cella la parola *ananke*, prigioniero della frustrazione di un dilemma senza via di scampo poiché l'amore per la fanciulla non è corrisposto, né può sperare di recuperare la tranquillità d'animo di un tempo. È la mosca sulla ragnatela, ma anche il ragno che irretisce le sue vittime. L'incontro di Esmeralda rientra appieno nella fatalità di quelle circostanze che, apparentemente insignificanti, decidono la capitolazione di un indirizzo di vita. Se Esmeralda avesse deciso di frequentare un'altra piazza parigina piuttosto che il

²⁰ Quando Esmeralda insiste a invocare il nome di Febo è come se triturasse coi denti tutte le fibre cuore di Frollo (*Ivi*: 340).

²¹ Esmeralda si convince che Febo sia stato ingannato nella ricostruzione dell'evento delittuoso e che la sua stessa confessione, resa sotto tortura, l'abbia portato a credere a quella "cosa impossibile" del tentato omicidio (*Ivi*: 380). Con un'analisi razionale sarebbe giunta ad altra conclusione.

sagrato di Notre-Dame quel dolore, in varie forme contagioso, non si sarebbe procurato²². Eppure, la corrente dell'*ananke* la spinge fin lì, proprio dove in quei due uomini così diversi, Quasimodo e Frollo, si nasconde una crepa. Pur bella secondo il giudizio di tutti, Esmeralda non sconvolge, infatti, ogni cuore che incontra, ma deflagra solo in Quasimodo e Frollo²³. E rispetto a quest'ultimo, lo scontro è ancor più violento perché lo sviluppo della sua trama esistenziale è indifferente agli sforzi profusi a conseguire la perfezione morale. La vita buona e virtuosa è sotto lo scacco di una trasformazione a cui non può opporsi. La sua vicenda esistenziale riproduce le trasformazioni alchemiche che tanto aveva studiato nel chiuso della cella alla ricerca della formula dell'oro, ma che hanno ora fattezze peggiorative. Nel perdere la lucidità del controllo egli si trasforma in insetto, con lo sconforto che consegue al constatare che del metallo prezioso non c'è traccia, residuano solo polvere e ragnatele.

Quasi a prendersi gioco dei propositi umani di eccellenza, la sorte riconduce, infatti, Frollo alle componenti emotive e fisiche che ha gestito magistralmente fino all'incontro fatale con il genere femminile che, fino ad allora, aveva sempre volutamente evitato (*Ivi*: 335). D'Esmeralda è conquistato dalla sola avvenenza, non dal sapere, né dalle doti caratteriali che la fanciulla non possiede (perché ancora giovanissima) e che in ogni caso egli neppure conosce non avendo instaurato con lei alcun tipo di rapporto. Dalla profondità della sua scienza Frollo non recupera gli strumenti per ripararsi dalle emozioni che lo espongono all'assenza di controllo e per di più lo privano dell'appagamento che il sapere gli aveva fino ad allora garantito, "sebbene a volte con moneta un po' scarsa" (*Ivi*: 167). Perciò, la storia di Frollo è una vera tragedia in forma di romanzo poiché dimostra chiaramente che anche gli esseri umani migliori e più saggi possano incorrere in catastrofi irrimediabili. Allora, "tutto è vanità, è un correre dietro al vento", e dove c'è "molta saggezza c'è molto affanno e chi accresce la sua scienza accresce il suo dolore" (Ecclesiaste 1: 14)²⁴. Fa ancora più male accorgersi poi che l'odio che ora Frollo nutre per Esmeralda e Febo è la decomposizione del sentimento opposto: esso è amore andato a male, "amore viziato" (Hugo 2003: 364).

Questo messaggio procura evidentemente sgomento perché, a questo punto, la passività dell'uomo rispetto agli agenti esterni non è soltanto di ordine materiale come le catastrofi naturali (rispetto alle quali si possono pur prevedere degli accorgimenti, salvo che di natura impossibile). Peggiora la catastrofe morale delineata nello scenario parigino poiché la ragione non è in grado di salvare la vita dallo sprofondare nelle sabbie mobili delle passioni che alterano il governo razionale dell'individuo, ne distorcono il giudizio e indeboliscono la facoltà di agire secondo giustizia.

²² In una delle ore più angosciose Frollo «ripercorse con occhio smarrito la duplice strada tortuosa su cui la fatalità aveva spinto i loro destini fino a farli scontrare e spezzarsi spietatamente uno contro l'altro», *Ivi*: 363-364.

²³ Gringoire e Febo ammirano la sua bellezza che però non si trasforma in ossessione. Gringoire che pure sposa Esmeralda che così lo salva dalla morte decretata dalla comunità gitana, alla fine si affeziona di più alla capretta Djali che alla ragazza. Anche le nobildonne che ricevono la visita di Esmeralda nel palazzo di Fleur-de-Lys avvertono la minaccia della sua bellezza che ne sollecita l'invidia. Tuttavia, nelle trame dei loro destini, Esmeralda è del tutto ininfluente. Il capitano Febo sposerà, infatti, Fleur-de-Lys.

²⁴ «Pensò alla follia dei voti eterni, a quanto siano vane la castità, la scienza, la religione, la virtù, pensò all'inutilità di Dio. S'immerse con voluttà nei cattivi pensieri, e a misura che vi si addentrava, sentiva scoppiare dentro di sé un riso satanico», *Ivi*: 364.

5. La ragione opaca e l'arco rampante del destino

Il famoso architetto Frank Lloyd Wright ricorda *Notre-Dame de Paris* tra le letture più significative della sua formazione giovanile in quanto sede editoriale della pubblicazione del miglior saggio amatoriale sull'architettura (Wright 2017). Hugo è di certo un uomo di grandi passioni personali, culturali e civili che gli hanno permesso di scolpire dalla marmorea massa del linguaggio personaggi memorabili, trattare gravi temi sociali e raccontare eventi storici nazionali. Chi ha l'occhio allenato a reperire nel ricamo narrativo le parole più adeguate, non manca di cogliere la visione d'insieme delle trasformazioni epocali che introducono a fasi non regressive della storia. E perciò, quel saggio amatoriale è proprio la lucida descrizione del crollo simbolico dell'architettura che, dal gotico in poi, per le ragioni spiegate, subisce il declino delle facoltà espressive come i protagonisti del romanzo lo scadimento delle facoltà deliberative. Non c'è pertanto una misura insuperabile della grandezza e in ogni cosa si nasconde una crepa da cui si apre uno squarcio solo che intervenga la fatalità.

Così l'imponente cattedrale è modesta rispetto alle capacità espressive del libro a stampa, i dogmi che hanno a lungo dominato le coscienze sono depotenziati, l'arcidiacono colto e integerrimo si smarrisce nel gestire le emozioni, l'asociale Quasimodo si lascia morire accanto al cadavere della fanciulla, la bellezza ammaliante di Febo è sgualcita dalla sua superficialità, la passione di Esmeralda non solidarizza con il dolore di Frollo. Ognuno è agitato dalle proprie passioni e concentrato sulle rispettive vicissitudini che lasciano sfumare la comprensione o, per lo meno, il rispetto dei bisogni e delle volontà altrui. Non vi è luogo al consenso e la ragione è un vetro opacizzato da sentimenti, emozioni, percezioni insuscettibili di diventare oggetto di dialogo.

Notre-Dame de Paris è perciò il romanzo tematico sui contrasti delle forze. Non c'è mediazione e cooperazione, ma designazione di chi vince e chi perde nel grande gioco, non per tutti fortunato, della sorte. Benché vi sia l'aspirazione all'autosufficienza razionale per vivere una vita buona, ai protagonisti non resta che accettare i rovesci del destino a cui vanno incontro con la consapevolezza dei propri limiti. La tragedia si consuma, infatti, anche per l'ostinato attaccamento a una visione unilaterale della felicità, per l'indisponibilità ad allentare la presa su un oggetto del desiderio dalle ali di cera.

In fondo, tutto questo traspare anche nella complessa architettura della cattedrale di Notre-Dame, i cui archi rampanti sulle navate laterali permettono alla costruzione di innalzarsi nello slancio verticale che ne determina inconfondibilmente lo stile, come il destino per la buona riuscita di una vita felice.

Riferimenti bibliografici

- Bauman Z., 2005. *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Roma-Bari: Laterza.
- Bauman Z., 2011. *Modernità liquida*, Roma-Bari.
- Brombert V., 1984. *Victor Hugo and the Visionary Novel*, Cambridge Mass., London: Harvard University Press.

- Casini F., 2006. *Mostruosità e desiderio metafisico: il tema del ragno nell'opera di Victor Hugo*, *Studi francesi*, 148 (XLX, I), pp. 35-42.
- Girard F., 1965. *Monstres et demi-dieux dans l'œuvre de Hugo*, *Simposium*, XIX, 1, pp. 50-57.
- Guarisco G., 1993. *Victor Hugo e la «conservazione dei monumenti»*, *Ananke*, pp. 20-25.
- Guarisco G., 2018. *Hugo e Didron: vandalismi e conservazione*, *Ananke*, pp. 20-24.
- Guillemin H., 1954. *Hugo e la sexualité*, Paris: Gallimard.
- Hugo V., 2003. *Notre-Dame de Paris*, Bologna: La Biblioteca Universale.
- Hugo V., 1880-1926. *Oeuvres complètes de Victor Hugo. Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie II*, Paris: J. Hetzel, A. Quantin.
- Scaiola A.M., 1991. *Epifanie mostruose. Una produzione del grottesco in Hugo*, in M. Domenichelli, G. Cerina, M. Viridis, P. Tucci (eds.), *Metamorfosi, mostri, labirinti*, Roma: Bulzoni.
- Wright F. L., 2017. *Books That Have Meant the Most to Me*, <https://franklloydwright.org/frank-lloyd-wright-books-meant/>; anche in 1931-1939. *Collected Writings*, Vol. III, Fresno: Bruce Brooks Pfeiffer.