

DAI MÉMOIRES DE MA VIE
AI MÉMOIRES D'OUTRE-TOMBE

L'analisi comparativa dei *Mémoires de ma vie* e dei *Mémoires d'outre-tombe* non è un'operazione nuova. Non me ne potrei in alcun caso assumere il merito¹. Il primo aspetto forse più trattato in questo ambito della ricerca riguarda la specificità stilistica dei due testi: il primo ritenuto più spontaneo e diretto, il secondo più sofisticato e perfino decadente, frutto di una riscrittura che tende alla ricercatezza e all'arcaismo. Per Pierre Moreau, «une sorte de gothique flamboyant avec ses courbes compliquées et ses flammes enchevêtrées, succède à la simple rédaction du narrateur de 1811 ou de 1822»². Il secondo aspetto, ugualmente evidenziato da più parti, risulta essere la conseguenza logica del primo e consiste nel cambiamento di ottica dell'opera, più intimitica e di riconoscibile ascendenza rousseauista nel primo caso, più storico-testimoniale e di dimensione epica, nel secondo.

1. Mi riferisco in particolare alle ben note edizioni: Mme Lenormant, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse de Chateaubriand*, Paris, Michel Lévy, 1874; *'Mémoires de ma vie', première version des 'Mémoires d'outre-tombe'*, a cura di M. Levaillant, J. e R. Wittmann, 1948; *Mémoires de ma vie*, a cura di J.-M. Gautier, Genève, Droz; *Mémoires d'outre-tombe*, a cura di J.-C. Berchet, Paris, Bordas, "Classiques Garnier", I e II, 1989 e 1992; e, da ultimo in ordine di tempo, a *Mémoires de ma vie*, a cura di J. Landrin e M. Bercot, Paris, "Livre de Poche", 1993. Mi servirò, per le citazioni dai *Mémoires d'outre-tombe*, dei due volumi già pubblicati dell'edizione J.-C. Berchet, indicandoli con le sigle G, I e G, II; per i *Mémoires de ma vie*, del testo incluso nel primo volume della stessa edizione. Abbrevierò i due titoli con le sigle rispettive MOT e MMV.

2. *Chateaubriand*, Paris, Hatier, 1967, p. 87.

Questi dunque in linea di massima i punti fermi sulla questione. Tuttavia mi aveva sempre colpito, tra le varie prese di posizione in merito, il rifiuto reiterato di Jean-Claude Berchet di riconoscere un'implicita superiorità letteraria dei *MMV* sui *MOT*: «Plutôt que de voir dans la phrase limpide des *Mémoires de ma vie* (où le narratif prédomine sur le poétique) une expression directe de spontanéité juvénile, sachons y reconnaître au contraire la conquête difficile de la maturité sur le “galimatias” plus chargé des œuvres de jeunesse»³. Mi sono dunque chiesta se tale posizione non racchiudesse un'utile indicazione di lettura. Il Berchet sembra infatti dirci che, lungi dall'essere un testo autonomo come qualcuno ha potuto suggerire⁴, i *MMV* s'inscrivono in un processo di maturazione i cui esiti sono conosciuti. Questo farebbe presupporre che, al di là delle differenze di superficie e del diverso intento programmatico, siano riscontrabili in entrambi i testi delle procedure, delle regole o norme narrative simili, quelle che per l'appunto definiscono il patto autobiografico e iscrivono il soggetto all'interno del proprio discorso. In definitiva i *MMV* e i *MOT*, pur nella loro diversità, potrebbero essere sottesi da una identità d'intenti. L'atto creativo segue percorsi plurimi e talvolta disparati che non sempre emergono nell'opera finita, percorsi che non si rispecchiano cioè palesemente nelle scelte definitive ma ne sono tuttavia all'origine. Vorrei dunque dimostrare che esiste un comune denominatore tra le due versioni dei *Mémoires*, denominatore percettibile a livello delle intenzioni autoriali e della stessa organizzazione discorsiva. Cesare Garboli ha affermato che malgrado «lo stesso

3. *Notice des 'Mémoires de ma vie'*, G, I, 5.

4. «Si l'on veut essayer de bien saisir l'originalité profonde des *Mémoires de ma vie*, au lieu de les prendre pour une version primitive, une sorte d'avant-texte, des *Mémoires d'outre-tombe*, il faut, nous semble-t-il, les considérer comme un texte autonome» (*Mémoires de ma vie*, a cura di J. Landrin e M. Bercot, cit., pp. 18-19).

materiale, gli stessi ricordi [...] [i] due testi non hanno nulla in comune»⁵, cercherò di provare, da parte mia, che se tra le due versioni esiste un'indubbia evoluzione, non è tuttavia riscontrabile un vero e proprio cambiamento. Esaminerò a questo scopo alcuni testi prefatori⁶ e alcuni testimoni di scrittura particolarmente esemplari.

Inizierò la mia indagine partendo da taluni documenti paratestuali che precedono e accompagnano la redazione dei *Mémoires*. Prenderò in esame in primo luogo due lettere, l'una indirizzata a Philibert Gueneau de Mussy, l'altra a Joseph Joubert, entrambe del dicembre 1803. Sono particolarmente interessanti e utili al mio scopo, in quanto Chateaubriand vi esprime per la prima volta l'intenzione di redigere le memorie della propria vita. Se è vero che tale progetto non doveva a quel tempo e con ogni probabilità travalicare i limiti di una rievocazione di fatti recenti e quindi poco abbia in comune con l'impresa grandiosa dei *MOT* o quella più modesta dei *MMV*, esso tuttavia contiene elementi che concorrono utilmente alla definizione della figura del memorialista e dell'opera autobiografica e che, a mio giudizio, non saranno smentiti nella pratica successiva. Alludo in particolare al carattere testimoniale di questo tipo di scrittura, alla valorizzazione dell'altro da sé che ne è la conseguenza logica, al

5. *Introduzione alle Memorie d'oltretomba*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, p. LXXXVIII.

6. Sono qui esaminati i seguenti testi di Chateaubriand: la lettera a Philibert Gueneau de Mussy, del 20 dicembre 1803; la lettera a Joseph Joubert, del dicembre 1803; la lettera a madame de Duras, del 20 luglio 1810 e del 21 agosto 1811 (Chateaubriand, *Correspondance générale*, a cura di P. Riberette, Paris, Gallimard, I e II, 1977); il manoscritto autografo del libro I dei *MMV*, a cura di J.-C. Berchet ("RHLF", 1987, 4, pp. 713-732); e infine l'*Introduzione* ai *MMV* del 1809 (G, I, 7-8); il prologo, probabilmente del 1832, dell'ed. M. Levailant dei *MOT* (éd. du Centenaire, Flammarion, 1948, I, pp. 13-15); la *Préface générale* delle *Œuvres Complètes* del 1826 (G, I, 837-842); la *Préface testamentaire* del 1833 (G, I, 842-848); l'*Avant-propos* dei *MOT* del 1846 (G, I, 115-120).

fenomeno di occultamento/esibizione del soggetto narrante, alla problematica del vero/falso che la sottende, come pure alla sua funzione dichiaratamente estetica e compensatoria. I *MMV*, annunciati a Gueneau de Mussy e a Joubert, saranno dunque un «testamento» volto a trasmettere alla posterità «la mémoire honorée de peu d'amis véritables que j'ai eus sur la terre»⁷ o più precisamente ad assicurare loro «un nom beau et respectable»⁸. Memoria «onorata» come qualità intrinseca ai soggetti evocati o come effetto di ricaduta di colui che li onora evocandoli? Il parallelismo frastico non lascia margini di dubbio. I due enunciati ipotetici e, precisamente, «si la postérité entend parler de moi»⁹, «si je suis quelque chose dans l'avenir»¹⁰ ci confermano, nonostante la larvata preterizione o forse proprio per questo, che l'onore è una qualità riflessa, un'emanazione della celebrità di colui che scrive. Una celebrità tuttavia soggetta a cauzione, esemplificata nel testo da due posizioni autoriali apparentemente incompatibili: situandosi al centro e insieme ai margini della propria scrittura, l'autore privilegia l'illustrazione di sé ma anche il servizio altrui iscrivendo nel testo un'inesausta interrogazione sul proprio valore. Questa nozione, per l'appunto, condiziona profondamente il discorso memorialistico. Dovrà infatti l'autore dire la verità, tutta la verità e soltanto la verità? Certamente no. Dirà solo ciò che conviene «à [sa] dignité d'homme et [...] à l'élévation de [son] cœur. Il ne faut présenter au monde que ce qui est beau»¹¹. Tacere non significa mentire, purchè la reticenza sia volta a suscitare nobili sentimenti. D'altro canto, un percorso rimemorativo così inteso non può certo essere l'equivalente di una confessione: ci si confessa solo davanti a Dio. Di

7. Lettera a Ph. Gueneau de Mussy, in Chateaubriand, *Correspondence...*, cit., I, p. 291.

8. Lettera a J. Joubert, *ibid.*, p. 296.

9. Lettera a Ph. Gueneau de Mussy, *ibid.*, p. 291.

10. Lettera a J. Joubert, *ibid.*, p. 296.

11. *Ibid.*

qui l'antirousseauismo senza veli espresso in queste righe: «Ce n'est pas qu'au fond j'aie rien à cacher; je n'ai ni fait chasser une servante pour un ruban volé, ni abandonné mon ami mourant dans une rue, ni déshonoré la femme qui m'a accueilli, ni mis mes bâtards aux Enfants-Trouvés»¹². L'ammissione di colpa, lungi dal rappresentare una pratica esemplare o un paradigma morale, è del tutto improponibile perché banalizza l'esperienza individuale perdendosi nei sentieri battuti «des misères communes, faites pour être laissées derrière le voile»¹³. Se mi è lecito avanzare fin da ora qualche ipotesi sullo statuto autoriale di queste righe, mi pare che esso accampi con determinazione le ragioni del super-io a discapito di quelle dell'io-penitente. Chateaubriand non si batte dunque il petto in segno di contrizione. E non sarà il senso di colpa a determinare il carattere compensatorio della sua scrittura, nonostante il ruolo terapeutico che le attribuisce: «je m'occupe d'un ouvrage qui peut seul apporter de l'adoucissement à mes peines»¹⁴, quanto piuttosto lo struggente senso di abbandono e l'irreparabile fuga del tempo.

La lettera a Joubert, qui analizzata separatamente, è riprodotta letteralmente nei *MOT*, con la sola integrazione di due brevi paragrafi¹⁵ (G, II, 124-25). Il procedimento non è privo d'interesse. Mettendo sullo stesso piano ricordi e redazioni in cui si fondono e confondono due piani temporali diversi, esso consente di valutare la sostanziale coerenza degli intenti dell'autore, coerenza che è data, in primo luogo, come un fatto di compatibilità letterale. Le parole chiave che scandiscono il secondo paragrafo aggiunto: immortalità, fama ma soprattutto la nozione di valore legata al proprio nome ripropongono fedelmente la tematica delle lettere con un uguale ricorso alla retorica della preterizione: «si la renommée est peu de chose quand

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*

15. La redazione risale al 1835.

elle ne se rapporte qu'à nous [...]» (G, II, 125) e un'identica ambiguità del soggetto autobiografico che si colloca, anche in questo caso, al centro e ai margini della propria scrittura. Si precisa ulteriormente in queste righe il valore testimoniale del discorso autobiografico la cui cauzione di veridicità è assicurata dalla morte. La parola d'oltretomba si dà come parola di verità, garantita da Dio, come parola stessa di Dio e anche in questo caso essa coniuga due posizioni autoriali antagoniste: massima affermazione di sé e massima alienazione; «la conjonction du vide et du plein» di cui parla Georges Poulet¹⁶.

A questa prima serie di documenti, anteriori alla redazione dei *Mémoires* o contemporanei ma comunque riguardanti la loro fase preparatoria, aggiungerò un breve passaggio, scritto nel 1839 (G, II, 248), che fa per l'appunto allusione agli anni 1807-1808 in cui Chateaubriand, da poco sistematosi alla Vallée-aux-Loups, dichiara di lavorare ai *Mémoires* e ai *Martyrs*. Viene fatta risalire a quegli anni, per quanto la reminiscenza risulti tardiva, l'interrogazione sulle potenzialità e i limiti della scrittura autobiografica, interrogazione che ne determina il carattere altamente problematico. Lo scrittore si ritrova davanti ai suoi ricordi come «dans une grande bibliothèque» (G, II, 248). L'apertura simbolica degli incartamenti memoriali, priva questi ultimi del loro marchio originario e ne distrugge il mistero. Dire il passato significa infatti trasformarlo e forse perderlo: «Eclairer les jours de la vie, ils ne seront plus ce qu'ils sont» (G, II, 248). Il tempo li trasforma, la scrittura li viola. In un certo senso, per quanto spostata sulla dimensione della temporalità, la formula di Plutarco di cui si appropria Montaigne, mi pare attagliarsi perfettamente a Chateaubriand. Ne parla Gisèle Mathieu-Castellani nel suo recente libro a proposito dell'io uno e plurimo che prende la parola nel discorso autobiografico: «on devient toujours autre d'un autre [...]. Là où je pense, je n'est pas, ou

16. *La Pensée indéterminée*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 228.

pas tout entier, “car nous sommes, je ne sais comment, doubles en nous-mêmes”»¹⁷. Il nostro avrebbe detto: perché siamo trasformati se non addirittura annullati dal tempo. Questo indice di meta-operatività scandisce il percorso memorialistico dell'autore che riflette a più riprese sulle ragioni dei cambiamenti intervenuti nel corso della redazione. Nel capitolo XIII, del libro III dei *MOT*, per esempio, Chateaubriand fa notare al suo lettore che trentasei anni separano il momento della scrittura da quello degli eventi, per cui gli pare doveroso interrogarsi sulla liceità del proprio percorso: «Mes opinions ne sont-elles pas changées? Vois-je les objets du même point de vue? Ces événements personnels dont j'étais si troublé, les événements généraux et prodigieux qui les ont accompagnés ou suivis, n'en ont-ils pas diminué l'importance aux yeux du monde, ainsi qu'à mes propres yeux?» (G, II, 19).

La seconda serie di documenti che sottoporro alla vostra attenzione è costituita da una lettera di Chateaubriand à madame de Duras, del 1811¹⁸, che prelude, forse soltanto di un anno, alla redazione del testo primitivo¹⁹; dall'*incipit* in guisa di prologo dei *Mémoires de ma vie* (*MMV*, 7-9); da alcuni reperti autografi del primo manoscritto²⁰; ed infine da una scelta di campionature desunte da questo stesso testo.

La lettera avanza un progetto assolutamente diverso da quel-

17. *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, pp. 194-195.

18. [21 agosto 1811], Chateaubriand, *Correspondance...*, cit., II, pp. 120-121.

19. In una lettera dell'11 ottobre 1812, sempre a madame de Duras, Chateaubriand dichiara: «Ma tête est [...] si bien guérie que j'ai barbouillé le premier livre tout entier des *Mémoires de ma vie*» (*ibid.*, p. 184), contraddicendo il luogo e la data che compaiono all'inizio dei *MOT* e la menzione «commencé en 1809», siglata nel più antico manoscritto conservato della prima redazione (*Notes*, G, I, 653).

20. J.-C. Berchet, *Le Manuscrit autographe...*, cit.

lo annunciato nel 1803 all'amico Joubert, un progetto che si discosta dagli intenti autoriali nel complesso omogenei esaminati fino a questo momento. Non può che sorprendere infatti il proposito di Chateaubriand di abbandonarsi a «toutes [...] ses pensées sans garder aucune convenance et sans [se] faire aucune restriction»²¹. La futura autobiografia non dovrà dunque piegarsi, crediamo di capire, ad alcuna prescrizione di comportamento sia essa sociale che letteraria ma, soprattutto, non dovrà opporre intralci al defluire indiscriminato dei reperti memoriali. Avrà una funzione soprattutto liberatoria -«je veux exprimer [mes sentiments renfermés] pour m'en délivrer»²² -, radicalmente liberatoria - «Je suis résolu à dire toute la vérité»²³ -, una funzione che contraddice esplicitamente l'imperativo estetico del 1803. La seconda novità riguarda l'oggetto stesso del programma di Chateaubriand che non sembra più voler coinvolgere gli altri nella sua rievocazione, i pochi amici veri della lettera a Gueneau de Mussy, bensì soltanto la propria persona e limitatamente agli anni che precedono il suo ingresso in politica: «J'ai en horreur cette facilité avec laquelle on dispose des secrets des autres comme des [siens]»²⁴. Rimane per altro invariata, ma questa volta senza alcuna restrizione mentale, la certezza del valore della propria esperienza personale: «Je montrerai un intérieur d'âme assez extraordinaire»²⁵. Forse un modo di rassicurare se stesso e il lettore sulla qualità eccezionale delle proprie esternazioni? Di certo, una smentita implicita dell'annunciato processo di affioramento mentale.

Il cosiddetto «prologo» dei *MMV* conferma questo nuovo orientamento. L'io viene assunto ad oggetto centrale ed esclusi-

21. Lettera a madame de Duras, in Chateaubriand, *Correspondance...*, cit., II, p. 121.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*

vo della scrittura, – «j'écris principalement pour rendre compte de moi à moi-même» (*MMV*, 7) allo scopo di far conoscere e soprattutto di spiegare «mon inexplicable cœur» (*MMV*, 7), e questo affidandosi a una penna disinibita, che si abbandona «sans contrainte [...] à tous mes souvenirs» (*MMV*, 7). Un percorso assolutamente privato dunque e segreto di risalita nel passato, alla ricerca del tempo perduto, quello migliore, «[de] mes belles années» (*MMV*, 7). Un percorso che è tuttavia anche fuga dal presente ed oblio del mondo, il risvolto compensatorio della propria irriducibile estraneità. Tuttavia queste affermazioni sono implicitamente contraddette nel paragrafo successivo del prologo, in cui Chateaubriand annuncia senza mezzi termini la propria apologia, afferma cioè di voler costruire un'immagine di sé ad uso dei posteri. Da uomo pubblico qual è, egli intende difendersi da eventuali biografi mercantili, pronti a diffondere di lui un'immagine preconstituita e non conforme alla realtà, da nemici politici e letterari, dispensatori di veleni e capaci di distruggere reputazioni insospettabili. Per questa ragione, l'uomo che ha avuto un ruolo nella società e voglia salvaguardare la propria immagine nel ricordo dei posteri, «doit laisser un monument par lequel on puisse le juger» (*MMV*, 8). Certo il prologo in questa sua doppia articolazione programmatica è francamente contraddittorio e mi pare ragionevole pensare che esso sia il risultato della giustapposizione di due momenti redazionali diversi e, più precisamente, che la seconda parte risenta delle tensioni politiche dei primi anni della Restaurazione²⁶. Il tenore di questi contenuti ci portano dunque ad assegnare al testo una data più tardiva di quella che tradizionalmente le viene attribuita, tuttavia il problema che esso solleva non è soltanto d'ordine temporale bensì di coerenza argomentativa. Ora gli anni 1809-1811 sono contrassegnati da un bisogno di riappropriazione di sé, attraverso una scrittura di carattere intimistico che intende

26. J.-C. Berchet, *Le Manuscrit autographe...*, cit., p. 718.

recuperare la dimensione più privata dell'uomo Chateaubriand, quella che il progetto del 1803 aveva espunto: «Dans ce plan que je me traçais, j'oubliais ma famille, ma jeunesse, mes voyages et mon exil: ce sont pourtant les récits où je me suis plu davantage» (G, II, 125). La finzione letteraria dopo la polemica dei *Martyrs* e il loro moderato successo viene considerata dall'autore con malcelata circospezione, mentre si delinea in lui un interesse forte per la cosa pubblica e per la storiografia. Chateaubriand intraprende dunque proprio in quegli anni una carriera di storico e di memorialista che si definiscono, afferma Jean-Claude Berchet, «par un refus de la "littérature", mais aussi par une exclusion mutuelle»²⁷. L'esperienza dei *MOT* ci insegnerà che non esiste dimensione intimista della scrittura che non comprenda quella storica né d'altra parte dimensione storica che non rifletta un percorso privato: entrambe si compenetrano armonizzandosi in quella letteraria. Non è forse un caso se di questo «prologo» non è rimasto praticamente nulla nei *MOT* a parte il breve richiamo all'intima fusione tra la storia dell'io e quella dei propri personaggi, incarnata nell'uomo dei sogni i cui sentimenti più segreti «ne se sont montrés dans [ses] ouvrages que comme appliqués à des êtres imaginaires» (G, I, 122), allusione che conferma la priorità della letteratura quale luogo privilegiato dell'esternazione dell'io profondo e annuncia emblematicamente i toni della *Préface testamentaire*: «Des auteurs français de ma date, je suis quasi le seul dont la vie ressemble à ses ouvrages» (G, I, 845). Quella del «prologo» dei *MMV* non è dunque una posizione sostenibile dal punto di vista programmatico. Essa esibisce una discrasia probabilmente volontaria tra interessi e generi diversi. È senz'altro scientificamente corretto sottolineare le diverse fasi della redazione, ma più interessante ancora è constatare che Chateaubriand, al momento della risistemazione di questo testo, ne ha sancito l'improbabile

27. *Préface*, G, I, p. XIV.

coerenza e ricevibilità. I *MMV* contengono per altro una testimonianza poi soppressa di questa singolare dicotomia. Chateaubriand tenta effettivamente di scindere le sue diverse attività di scrittore. Ma l'autobiografia non è pur sempre letteratura? Di certo è destinata ad un pubblico postumo. «*Ecrire aujourd'hui m'est odieux. Non que j'affecte un sot dédain pour les lettres, mais c'est que je doute plus que jamais de mon talent, et que les lettres ont si cruellement troublé ma vie que j'ai pris mes ouvrages en aversion*»²⁸ (*MMV*, 44). Questa rigorosa ripartizione del lavoro, riflesso di un io diviso, non andrà oltre la realizzazione dei primi tre libri dei *MMV*: primitivo reperto memoriale, caricato di profonda affettività, sopravvissuto alla distruzione degli autografi, consegnato in mani sicure ma non tuttavia destinato alle stampe e comunque profondamente rimaneggiato nella sua versione finale. Ci si potrebbe perfino chiedere se le intenzioni dichiarate trovino un reale riscontro nella redazione. Di seguito al «prologo», laddove l'autore comincia ad introdurre la storia della propria famiglia, in termini per nulla diversi da quelli dei *MOT*: – «Je descends d'une des plus anciennes familles de la Bretagne et de la monarchie française» (*MMV*, 9), ecc. –, appare contestualmente una pausa digressiva che sposta l'ago della bilancia dai contenuti privati all'idea di casta: «*depuis qu'on a voulu prouver que la noblesse n'était rien, j'ai senti qu'elle valait quelque chose; et j'aime à présent à retrouver le gentilhomme sous la plume de Montesquieu, comme à sentir la chevalerie dans la lance de Bayard*» (*MMV*, 9). Questa lezione che è stata soppressa riaffiora sia pure sotto forma diversa in un altro luogo del testo: «je ne me glorifie ni ne me plains de l'ancienne ou de la nouvelle société. Si dans la première, j'étais le chevalier ou le vicomte de Chateaubriand, dans la seconde je suis François de Chateaubriand, je préfère mon nom à mon titre» (*G*, I, 128). Nei *MOT*, l'importanza del nome si avvale in massi-

28. Il corsivo indicherà d'ora in poi i passaggi non riutilizzati nei *MOT*.

ma parte dell'incontestabile prestigio dello scrittore: identità familiare e letteraria si fondono²⁹. L'iscrizione dell'io nelle due versioni è dunque molto simile: in un caso come nell'altro la dimensione personale viene proiettata al di fuori della sfera prettamente intimistica, dapprima sullo sfondo relativamente ampio della propria storia familiare, infine su quello infinitamente più complesso e totalizzante della storia del proprio tempo. Gli stessi titoli, *Mémoires de ma vie* e *Mémoires d'outre-tombe*, stanno ad indicare il carattere «tradizionale» e aristocratico di questi scritti, in cui generalmente le vicende personali appaiono strettamente imbricate agli avvenimenti storici, militari, amorosi, mondani e avventurosi, i codici di comportamento sono pre-stabiliti e la narrazione risulta assai poco o per nulla pervasa dalla nostalgia del passato³⁰. Benjamin Constant che avrebbe volentieri svenduto al miglior offerente la particella nobiliare del proprio nome di famiglia, redige proprio in quegli anni un'autobiografia dal titolo emblematicamente diverso: *Ma vie*³¹.

Cercherò ora di verificare, facendo astrazione dagli esiti dell'opera compiuta, se effettivamente i *MMV* riflettano questa ten-

29. Cfr. a questo proposito J.-M. Roulin, *Chateaubriand: l'exil et la gloire*, Paris, Champion, 1994, e in particolare: «Les mémoires allient en effet une perspective aristocratique avec un soin d'artiste. Les *Mémoires d'outre-tombe*, oeuvre réflexive, posent dans le premier temps le refus du nom du père au profit d'une gloire littéraire. Celle-ci conquise, au terme d'un parcours qui nous est décrit, Chateaubriand retrouve le père. Le reste du chemin vers Combourg s'accomplira dans la trace destinée à la postérité», p. 364.

30. Cfr. F. Briot, *Usage du monde, usage de soi. Enquête sur les mémorialistes d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1994, p. 21.

31. Lettera di Benjamin Constant a Isabelle de Charrière del 26 giugno 1787: «Ah Benjamin Benjamin Constant! ma famille me gronderait bien d'avoir oublié le de et le Rebecque. Mais je les vendrais à présent three pence a piece», in Isabelle de Charrière, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par J.-D. Candaux, S. et P. H. Dubois, avec la collaboration de C. P. Courtney et M. Gilot, Amsterdam, G. A. Van Oorschot, Genève, Slatkine, 1981, III, pp. 24-25.

denza separata e di fatto unica nel percorso memorialistico dell'autore. In altri termini, questa annunciata archeologia dell'io ha veramente lasciato traccia negli strati sedimentari del testo? Va segnalato, in prima istanza, che i manoscritti autografi di cui disponiamo ci permettono di cogliere un procedimento autocensorio per così dire spontaneo dell'autore che corregge sulla stessa riga espressioni spesso troppo sovradeterminate. Jean-Claude Berchet ha fornito alcune esemplificazioni significative a questo proposito, le quali mostrano chiaramente questo automatismo finalizzato al contenimento della sfera emotiva³². Da parte mia, citerò soltanto a titolo d'esempio il caso del «prologo», la cui carica polemica -alludo alla parte aggiunta- è sottoposta già in prima istanza ad alcuni procedimenti di attenuazione. Ne risulta uno spostamento focale dal soggetto dell'enunciazione – «*[Je crois donc que] dans un siècle où les plus grands crimes*» – all'enunciato stesso che assume una colorazione più generale e apodittica: «*Dans un siècle où les plus grands crimes [...]*»³³. Quanto al soggetto dell'enunciato, gli avversari politici, boia e calunniatori di professione, pur rimanendo tali nella versione licenziata, essi perdono talune connotazioni corrosive, quali ad esempio il personale interesse a discreditarle le proprie vittime e l'intimo piacere nel farlo. Appare evidente che la primissima redazione è dettata da un maggiore empito polemico, subito controllato. Certo questo intervento riguarda un'aggiunta testuale tardiva e, mi si potrebbe obiettare, non precisamente conforme agli intenti del progetto originario. Credo tuttavia che il trattamento di attenuazione che investe l'io polemico, in questo preciso caso, non diverga affatto da quello che coinvolge l'io emotivo nel corso della rievocazione del proprio passato più remoto. In un caso come nell'altro, la minore implicazione del narratore in

32. *Notice des 'Mémoires de ma vie'*, G, I, 6, e *Le Manuscrit autographe...*, cit., pp. 713-732.

33. *Le Manuscrit autographe...*, cit., p. 720.

rapporto al proprio narrato presenta un andamento progressivo, verificabile sia sulla media e lunga distanza della riscrittura che nell'immediatezza del gesto che inaugura l'opera. Non mi soffermerò sulle varianti testuali di questo tipo che costituiscono l'aspetto forse più scontato dei rifacimenti cui l'autore sottopone il suo testo: esse sono con ogni evidenza il risultato d'un migliore assestamento della «distanza estetica» e soprattutto d'una competenza narrativa ormai giunta a maturità. In definitiva, non è tanto la natura delle varianti in sé che qui interessa quanto la constatazione che esiste un orientamento tendenziale della scrittura di Chateaubriand, presente nelle sue diverse fasi, e mai smentito. Mi soffermerò piuttosto su alcune strategie discorsive che dovrebbero permettermi, al di là dei rilievi tematici o prettamente stilistici, di dimostrare la sostanziale omogeneità di questi due testi.

Entrambe le versioni presentano, in proporzione ovviamente diversa, un reticolo citazionale assai fitto la cui funzione è di generalizzare un'esperienza che si annuncia, per altro, come assolutamente privata, nonché di sottolinearne il valore convocando nel testo, mediante un procedimento analogico, altre esperienze simili e di chiara memoria. Un primo esempio utile è fornito dall'autografo dei *MMV*, in cui Chateaubriand, a proposito della cerimonia dello scioglimento del voto, aveva iniziato a scrivere: «C'étoit la première fois que j'étois habillé proprement. Je nageois dans la joie»³⁴, per poi correggersi in corso di redazione, modificando e ampliando l'enunciato di partenza nel seguente: «C'était la première fois de ma vie que j'étais décemment habillé; je devais tout devoir à la religion, même la propreté que saint Augustin appelle une demi-vertu» (*MMV*, 35). Un altro caso di uguale natura, sebbene sacrificato nei *MOT*, è rappresentato dalla rievocazione dei giochi infantili in riva al mare, a Saint Malo: «Notre joie était extrême, lorsqu'à la mer montante, nous

34. *MOT*, Notice des 'Mémoires de ma vie', G, I, 6.

voyions s'approcher le premier flot pour envahir nos retranchements, comme Neptune lorsqu'il attaqua la muraille des Grecs» (MMV, 22). Lì dove lo stato d'animo è esplicitato, l'autore ricorre solitamente alla citazione dotta che fonde il piano del ricordo e la sua rielaborazione tardiva, l'immediatezza della sensazione individuale e la sua proiezione sul terreno del patrimonio immemoriale dell'umanità. Questo senso forte di appartenenza del soggetto alla propria famiglia e alla propria tradizione culturale è una costante verificabile fin dai MMV. Nel passaggio da una versione all'altra aumentano infatti e assai vistosamente gli interventi di amplificazione di questo tipo. Sempre in occasione della cerimonia dello scioglimento del voto, la rievocazione del priore che gli racconta la storia della sua famiglia e, in particolare, di quel barone di Chateaubriand che seguì saint Louis in Oriente, suscita di rimbalzo, nei MOT, quella di Cacciaguida mentre a sua volta intrattiene Dante sui propri antenati, con un suggestivo effetto di ricaduta sul comparato dell'amara predizione dell'esilio.

All'uso ricorrente delle citazioni si affianca quello altrettanto frequente della digressione a carattere generale o sentenzioso. Gli esempi sarebbero innumerevoli e toccano tutti i livelli dell'esperienza sensibile del memorialista, ma in particolare tendono a concentrarsi sui ricordi religiosi. Da questo punto di vista, i MMV, testo ricettacolo dell'incontenibile tristezza esistenziale del loro autore, appaiono in egual misura come un testo di militanza in cui questi rivendica, in maniera più esibita di quanto non avvenga nei MOT, il proprio ruolo di difensore della croce:

Il est certain que la plupart des actes religieux, nobles par eux-mêmes, laissent au fond du cœur de nobles souvenirs, nourrissent l'âme de sentiments élevés et disposent à aimer les choses belles et touchantes; que des droits la religion n'avait-elle donc pas sur moi? Ne devait-elle pas me dire: «Tu m'as été consacré dans ta jeunesse, je ne t'ai rendu à la vie que pour que tu devinsses mon défenseur[...]» (MMV, 36).

Questo passaggio ed altri sono stati soppressi nella versione definitiva: la loro vocazione apologetica non poteva infatti che contrastare in maniera fragrante con l'orientamento dichiaratamente intimista di questo primo testo. Non meno contrastanti sono le prolessi di carattere politico come quella, certamente tardiva e giustamente sacrificata, che interrompe il filo del ricordo infantile per prodursi in un lungo panegirico della *Chambre introuvable*:

[...] qui fera à jamais l'honneur et les regrets de la France, quand le temps des factions sera passé, et celui de la justice venu: dans cette chambre que la Providence avait envoyée pour sauver la France, qui n'a pu être cassée que par un véritable crime politique et dont la gloire survivra à la renommée des misérables ministres qui s'en firent les persécuteurs (*MMV*, 50).

È curioso constatare come, in un certo senso, i *MMV* ripropongano nel loro sviluppo narrativo quella contraddizione programmatica già contenuta nell'introduzione, in cui le ragioni dell' «inexplicable cœur» e quelle indotte dalla costruzione della propria immagine e del proprio ruolo convivono a fatica. Ma allora, in questo antagonismo degli intenti, che ne è del lavoro di introspezione e della freschezza del ricordo? Secondo Francesco Orlando, Chateaubriand avrebbe barattato l'uno e l'altra «contro una intenzionalità di composizione che non risponde solo alle sue esigenze di artista, ma anche alla coscienza d'una ben altra distanza temporale collettiva»³⁵. Per cui anche quella incontenibile malinconia, così intimamente dolorosa, così esclusivamente privata che pervade l'autobiografia: – «je n'écris pas un mot qu'elle ne soit prête à déborder comme un torrent» (*MMV*, 36-37) – si storicizza: «Je suis comme le dernier témoin des mœurs féodales» (*MMV*, 47). Il passaggio relativo alla croce

35. F. Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Padova, Liviana Editrice, 1966, pp. 87-88.

innalzata davanti al castello di Combourg nel giorno della cresima, che Francesco Orlando indica per l'appunto come un esempio di slittamento dall'esperienza nostalgica individuale al rimpianto collettivo per i beni e i valori perduti della civiltà cattolico-feudale, merita di essere esaminato parallelamente nelle due versioni. I *MMV* infatti contengono alcune righe successivamente soppresses in cui la croce è investita, prima che della nostalgia del passato, della sofferenza cui il simbolo cristico rinvia in primissima istanza: «*De tout ce que j'ai planté à Combourg une croix seule est restée debout, comme si je ne pouvais rien créer de durable que pour la douleur, ni marquer mon passage sur la terre autrement que par des monuments de tristesse*» (*MMV*, 62). L'elisione del riferimento personale, che d'altronde nulla toglie alla già ricca caratterizzazione dell'eroe fatale, funesto a se stesso e agli altri -«je n'ai jamais apporté de joie à personne. Comme Job, j'ai maudit le jour où je suis né» (*MMV*, 24) - non fa che confermare semmai e con più forza l'intenzione dell'autore, per altro già impressa in questa versione, di far coincidere il proprio destino con quello della collettività cui appartiene, le proprie vicissitudini con quelle del proprio tempo in una sorta d'immota sincronia e perfetta reciprocità. È la lezione finale contenuta nella *Préface testamentaire*: «Si j'étais destiné à vivre, je représenterais dans ma personne, représentée dans mes mémoires, les principes, les idées, les événements, les catastrophes, l'épopée de mon temps» (G, I, 846).

La maggiore spontaneità dei *MMV* non sarebbe dunque che un'illusione determinata, a livello tematico, dal realismo di certi ricordi infantili, accuratamente soffusi in seguito o addirittura espunti, da una maggiore focalizzazione del soggetto che è rappresentato nell'atto stesso di ricordare, da alcune riflessioni sulle ragioni dei propri comportamenti, dall'uso frequente per quanto non sempre felice dell'epiteto affettivo. In realtà già in questa versione e più marcatamente in quella definitiva si avverte la tendenza ad esprimere la propria vita interiore secondo un

modello estetico di riconoscibile tradizione classica che sacrifica il particolare all'universale, l'originale al generico, lo specifico all'indeterminato. Non è privo d'interesse a questo proposito, nell'ottica della coerenza degli intenti, la descrizione che, nei *MOT*, Chateaubriand fa di se stesso in quanto uomo di lettere, mantenendo praticamente invariata la versione primitiva. Ne risulta un profilo di «honnête homme» in piena regola, cui le doti intellettuali permettono d'intraprendere qualsivoglia attività senza incorrere nella pedanteria: «avec les facultés d'un homme de lettres, je n'en ai eu ni l'air hébété, ni la gaucherie, ni les habitudes crasseuses, ni les mœurs bourgeoises, ni encore moins la triste envie et la sottise vanité» (*MMV*, 66). Secondo il Poulet, Chateaubriand non ha voluto mettere in campo sé stesso «en tant que personne déterminée, mais au contraire, ce sentiment de soi anonyme, que chacun possède et qui fait de chacun un centre solitaire autour duquel il n'y a plus qu'un décor»³⁶. Riconosciamo, alla luce di questa affermazione, la statua del classico evocata da Garboli, statua che il memorialista «era riuscito col passare del tempo a costruirsi addosso, senza rinunciare [per questo] a nessuno dei materiali del romanticismo»³⁷. Si conferma allora, anche nella pratica testuale dei *MMV*, quel procedimento di assestamento o correttivo estetico annunciato fin dalla lettera a Joubert, il quale, lungi dal risolversi in singoli interventi topici d'impronta idealizzante o moralizzatrice, prelude alla configurazione mitica dell'opera compiuta.

Tra gli interventi che vanno nel senso dell'indeterminatezza non può essere sottaciuto quello che investe la pratica della descrizione. Inizierei anche in questo caso ad esaminare alcune costanti di tendenza che emergono fin dai manoscritti. La presentazione del castello di Combourg, nella sua prima redazione autografa, mostra una tecnica prevalentemente oggettiva che si

36. *La Pensée indéterminée*, cit., p. 230.

37. *Introduzione alle Memorie d'oltretomba*, cit., p. XLVIII.

sostanza, nei *MMV*, in un approccio più soggettivo, mutuato dai tempi del racconto retrospettivo e dai verbi di percezione. Alla visione distaccata: «*Quand on arrive au château [...] du côté de Rennes, on trouve une avant-cour [...] de là [on entre]*»³⁸, ne subentra un'altra, più circostanziata, che pone l'accento sul piacere della scoperta infantile: «*nous atteignîmes une avant-cour [...]. De là nous pénétrâmes [...]. J'aperçus [...]*» (*MMV*, 39). Ma se andiamo a verificare la versione dei *MOT*, possiamo constatare che la primitiva tendenza riaffiora nella descrizione meticolosamente oggettiva e sistematica di Combourg: «*A droite étaient des longues écuries [...]; à gauche un autre bouquet de marronniers. Au fond de la cour [...] le château se montrait*» (*G*, I, 167). Alla luce di questi riscontri i *MMV* appaiono dunque come un momento di transizione critica tra due diverse modalità oggettive della rappresentazione: mentre la prima scaturisce d'istinto, per una connaturata disposizione dell'autore, la seconda chiude il percorso di maturazione della sua scrittura.

Anche il procedimento analogico, quando interviene nella pratica descrittiva, concorre, in ugual misura nei due testi, ad accentuare questa caratteristica d'indeterminatezza. Mi riferisco in particolare alla descrizione della primavera in Bretagna che, già nei *MMV*, è rappresentata in relazione ad altro da sé, nella fattispecie, i dintorni parigini e la campagna inglese. Nei *MOT* questa tendenza risulta ancora più accentuata per l'inserimento di nuovi raffronti che convocano nel testo dapprima Roma e le sue chiese, poi la Grecia e la Provenza, con le loro fragranze e i loro colori. Certo il paragone multiplo non può non incidere sulla rappresentazione e lo fa in due modi diversi: stabilendo un rapporto di somiglianza con alcuni comparanti di gran lunga più noti del comparato, che ne determinano la valorizzazione, e moltiplicando le informazioni su quest'ultimo per effetto di contiguità tra situazioni omologabili. Ora, però, que-

38. *Le Manuscrit autographe...*, cit., p. 730.

sto comparativismo esteso, dilatando di molto il campo della visione, rende meno distintamente percepibili le proprietà specifiche del luogo rappresentato, il quale viene descritto non per quello che è, ma per quello che lo accomuna ad altri luoghi celebri, non per quelle caratteristiche che gli appartengono in proprio, ma per quelle che gli vengono attribuite per implicita affinità. Questa accensione simultanea d'immagini che moltiplica e insieme sfuma i punti di visione è una delle cause dell'indeterminazione del testo. L'effetto non è dissimile da quello che presiede alla creazione, da parte del narratore adolescente, dell'oggetto del proprio desiderio. La silfide incarna infatti tutte le donne desiderabili e nessuna di loro in particolare: Afrodite, Diana, Talia, Ebe, o una qualche fata. Dice infatti l'autore:

Sans cesse, je retouchais ma toile [...]; j'en empruntais à tous les pays, à tous les siècles, à tous les arts, à toutes les religions. Puis, quand j'avais fait un chef-d'œuvre, j'éparpillais de nouveau mes dessins et mes couleurs; ma femme unique se transformait en une multitude de femmes, dans lesquelles j'idolâtrais séparément des charmes que j'avais adorés réunis (G, I, 222-23).

Una e multipla, concreta e evanescente, la silfide è secondo Poulet «une forme qui n'est pas entièrement indéterminée – puisqu'elle est à ses yeux une forme – ni entièrement déterminée non plus, puisqu'elle s'altère considérablement en cours de route»³⁹. Nei due casi esaminati è infatti riscontrabile un fenomeno comune di plurisemanticità correlato all'unicità del segno linguistico: «le signe vacant susceptible de toutes les significations» di cui parla Michel Jeanneret a proposito di Nerval?⁴⁰ Ritornando alla descrizione della primavera bretone, appare chiaramente, nel passaggio da una versione all'altra, la maggiore

39. *La Pensée indéterminée*, cit., p. 228.

40. Citato da J.-C. Berchet, nella *Introduction* a Chateaubriand, *Atala, René, Les Aventures du dernier Abencérage*, Paris, Garnier-Flammarion, 1996, p. 43.

organizzazione sistematica dei dati osservati o soltanto descritti. Se nella prima fase del ricordo, «la terre se couvre d'une multitude de primevères, de hyacinthes de champs et de fleurs sauvages» (*MMV*, 38), in cui domina l'impressione sensoriale pur nell'indistinzione degli elementi, in seconda istanza, la tassonomia prende il sopravvento e «la terre se couvre de marguerites, de pensées, de jonquilles, de narcisses, d'hyacinthes, de renoncules, d'anémones [...]» (*G*, I, 162), con un effetto di amplificazione che favorisce senza dubbio il passaggio dal generale al particolare, ma influisce negativamente sulla soggettività della visione per un effetto di eccedenza paradigmatica. Come definire la specificità di questa enumerazione floreale in rapporto a tutte le possibili tassonomie primaverili? La terra bretone non si copre forse di fiori «comme les espaces abandonnés qui environnent Saint-Jean-de-Latran et Sainte-Croix-de-Jérusalem, à Rome?» (*G*, I, 162). Ora se l'enumerazione rivendica una funzione prevalentemente referenziale, è pur vero che i *MOT* sanciscono la supremazia del poetico sul narrativo, per cui quella indefinitezza può senz'altro essere interpretata *à rebours* come il passaggio obbligato che conduce al poetico. La riprova di quanto ho affermato è fornita dal trattamento cui Chateaubriand sottopone le coordinate spazio-temporali nell'una e nell'altra versione. Si è spesso detto che i *MMV* tendono a conferire maggior rilievo e concretezza all'esperienza del reale ancorando il racconto allo spazio e al tempo. Affermazione, questa, senz'altro giustificata dal carattere narrativo del testo, ma oppugnabile alla luce di alcuni riscontri letterali. Infatti la maggior precisione deittica sembra indotta più da un'esigenza d'iperdeterminazione, verificabile in molte prime redazioni, che da un preciso e prestabilito intento autoriale. Così il celebre passaggio dei giochi maloini, che nei *MMV* recita: «C'est donc sur les grèves du côté de la pleine mer entre ce château et un fort appelé le fort Royal que se rassembraient les enfants de la ville» (*MMV*, 21) diviene nei *MOT*: «C'est sur la grève de la pleine

mer, entre le château et le Fort Royal, que se rassemblent les enfants» (G, I, 150); versione che allenta il filo del racconto recidendo il nesso avverbiale, sopprime le determinazioni pleonastiche, e proietta il ricordo, sottratto alla contingenza dell' *hic et nunc*, in una dimensione temporale indeterminata e poetica. In questo caso, il semplice fatto di nominare – «la grève [...] le château [...] les enfants» – presuppone la conoscenza e la complicità di chi legge per cui la visione soggettiva viene a coincidere virtualmente con quella di ognuno di noi. Avviene dunque che la riduzione deittica, favorendo l'applicazione estesa dell'esperienza individuale, porti come conseguenza la separazione e l'assenza da sé. L'indeterminazione ha infatti, in Chateaubriand, una duplice causa: il reperto memoriale può essere o totalmente fagocitato dal narratore che lo priva così della sua esistenza separata, o proiettato fuori da sé con un gesto di alienazione che lo recide dal soggetto rendendolo tuttavia fruibile a un determinato livello di astrazione. Così la massima prossimità affettiva che porta all'accecamento convive con la massima lontananza che adduce nel testo un modello di riferimento di chiara risonanza classica, del tipo – «dans les tableaux de l'humanité, chacun doit reconnaître l'homme»⁴¹ – e insieme un'implicita richiesta di riconoscimento.

I procedimenti narrativi e discorsivi fin qui analizzati: la proiezione della dimensione soggettiva sullo sfondo comune della coscienza collettiva, la generalizzazione dell'esperienza individuale mediante il ricorso alla citazione e alla digressione dotto, la persistente analogia, l'indeterminatezza della visione, l'illusoria spontaneità intimistica e il codice classico e, infine, il ruolo della morte come desiderio fusionale e, allo stesso tempo, come suprema separazione, conducono a quella grande messa in sce-

41. J.-J. Rousseau, *Préface de Julie ou entretien sur les romans*, dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse, Œuvres Complètes*, II, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1964, p. 12.

na dell'assenza di cui ha parlato Jean-Pierre Richard⁴². Scrittura bipolare, che fonde alienazione e immanenza dell'istanza soggettiva, quella delle memorie riflette, e non solo a livello retorico, le contraddizioni di un io in bilico tra due abissi: «je m'étais placé entre deux désespoirs» (G, I, 230), tra la coscienza del proprio genio e il senso della propria nullità, la volontà di affermazione e l'intima certezza dell'assoluta vanità di tutto, il sogno di gloria e quello di una vita oscura: «Quelquefois je ne me croyais qu'un être nul, incapable de s'élever au-dessus du vulgaire; quelquefois il me semblait sentir en moi des qualités qui ne seraient jamais appréciées» (G, I, 230). Da questo punto di vista le due versioni sono assolutamente omogenee e sviluppano alcuni elementi già presenti nell'avantesto. Di qui prendono origine le diverse rappresentazioni di sé o figure d'identificazione, tutte sottese dal comune denominatore della precarietà esistenziale: quella dell'esiliato, prematuramente ostentata («en sortant du sein de ma mère, je subis mon premier exil», G, I, 136); dell'eroe romantico flagellato, come il vascello nella tempesta, dalla furia degli eventi, «*symbole d'une vie, qui devait être comme ce mâ, battue par la tempête, et qui comme lui ne devait reposer qu'un instant au rivage*» (MMV, 68); dell'eterno viaggiatore «*livré au caprice des vents et du sort*» (MMV, 16), il quale, esposto all'«inconstance de [sa] voile»⁴³ e incessantemente sospinto verso nuovi altrove, «va bientôt remonter sur son vaisseau, et ne fait à terre aucun établissement solide»⁴⁴; ed infine quella del mitico uccello marino che tutte le comprende: «alcyon, j'ai fait mon nid sur les flots»⁴⁵. Il bipolarismo insito in questo percorso memorialistico, le contraddizioni di questa scrittura che Poulet definiva «confusa», appunto perché «les différences qu'on y

42. J.-P. Richard, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil, 1967, p. 84.

43. *Préface testamentaire*, G, I, 844.

44. *Préface générale*, G, I, 838.

45. *Préface testamentaire*, G, I, 844.

relève, le plein et le vide, la présence et l'absence, l'inquiétude et la surabondance, finissent par si bien se mélanger, qu'elles en arrivent à s'annuler»⁴⁶, più che annullare le sue tensioni interne, le ricomponne in un'immagine unitaria, quell' «unité indéfinissable» che apre nel testo una dimensione sovratemporale. In uno dei suoi testi prefatori più significativi, l'*Avant-propos* del 1846, con la stessa problematicità che già abbiamo avuto modo di verificare nei *MMV* ed in altri documenti preparatori, Chateaubriand definisce lo statuto uno e plurimo del soggetto autobiografico in una sorta di maestosa figura ossimorica:

Les formes changeantes de ma vie sont entrées les unes dans les autres: [...] se croisant et se confondant [elles] ont produit dans mes récits une sorte de confusion, ou, si l'on veut, une sorte d'unité indéfinissable; mon berceau a de ma tombe, ma tombe a de mon berceau: mes souffrances deviennent des plaisirs, mes plaisirs des douleurs, et je ne sais plus, en achevant de lire ces *Mémoires*, s'ils sont d'une tête brune ou chenué⁴⁷.

Come per questo aspetto in particolare, i testi prefatori contemporanei della redazione dei *MOT*, quali la *Préface générale* alle *Œuvres Complètes*, del 1826, il *Prologue* dell'edizione del Centenario, probabilmente del 1832, e che coincide con l'*incipit* dell'opera, la *Préface testamentaire* del 1833 ed infine l'*Avant-propos* del 1846, confermano senza eccezione le tendenze di massima già espresse nei documenti programmatici e successivamente messe in opera nella stesura definitiva. Evocherò, riassumendole molto brevemente, alcune problematiche costitutive del discorso memorialistico di Chateaubriand che presentano, proprio per questo, un carattere di permanenza in un arco di tempo ampio che va dal 1800 al 1847, data delle ultime revisioni sul manoscritto dei *MOT*. Si conferma infatti il carat-

46. *La Pensée indéterminée*, cit., p. 231.

47. *Avant-propos*, G, I, pp. 117-118.

tere testimoniale di questa scrittura attraverso l'iscrizione nel testo di un'immagine autoriale di alto profilo. Nel *Prologue* dell'edizione del Centenario infatti, le memorie sono annunciate come «un temple de la mort élevé à la clarté de mes souvenirs» (G, I, 123), simile al monumento imperituro evocato nei *MMV*, tempio innalzato ai propri ricordi che, alla luce dell'etimo latino, saranno illustri, puri e facilmente intelligibili, ossia conformi a taluni canoni di convenienza estetica ed elevazione morale e per questo degni di essere affidati alla memoria dei posteri⁴⁸. D'altro canto, nella *Préface générale*, tappa importante nella genesi delle memorie, lo scrittore mette in evidenza soprattutto il suo ruolo di vate: «J'ai beaucoup prédit et il restera après moi des preuves irrécusables de ce que j'ai inutilement annoncé» (G, I, 839) e, proprio in ragione di questo attaccamento ai valori tradizionali, rivolge ai suoi compatrioti una richiesta di attestazione di gloria, la quale non può, a suo dire, non onorare quanti siano disposti a concedergliela: «Vous pouvez tout pour lui, en déclarant que son attachement à votre religion, à votre roi, à vos libertés, vous fut agréable. Illustre et belle patrie, je n'aurais désiré un peu de gloire que pour augmenter la tienne» (G, I, 842). Una richiesta di celebrità che, come altrove, porta con sé un'implicita interrogazione sul valore del richiedente; una immortalità ambita ed insieme respinta, giocata sul filo della preterizione o della denegazione e comunque sempre insidiata da una disarmonica rappresentazione di sé: «Plus d'un quart de siècle passé sur mes premiers écrits sans les avoir étouffés ne m'a pas fait présumer une immortalité que j'ambitionne peut-être moins qu'on ne le pense» (G, I, 837). Alla comprensibile esigenza di spiegarsi: «Je vais m'expliquer» (G, I, 115) dell'*Avant-propos* del 1846, che si richiama ad altri propositi analoghi, disvelatori del profondo, si affianca l'interrogativo sulla qualità delle proprie rivelazioni. Nella *Préface générale* del

48. Cfr. lettera a Joubert del dicembre 1803.

1826, come nel «prologo» dei *MMV*, Chateaubriand è convinto che la sua testimonianza non possa essere sospettata di travisamenti o superfetazione: «Je crois ne me faire aucune illusion» (G, I, 839), con tuttavia una differenza modale in quest'ultimo, che gli conferisce una leggera venatura di dubbio: «je vais me montrer meilleur que je ne suis? J'en serai peut-être tenté?» (*MMV*, 8). Non si tratterà tuttavia che dell'esitazione di un momento, superata in nome di una verità totale, ma alla fin fine soltanto programmatica: «Je ne le crois pas. Je suis résolu à dire toute la vérité» (*MMV*, 8), e dalla certezza della propria assoluta obiettività: «Je crois [...] me juger avec impartialité»⁴⁹. L'allusione alle possibili reazioni del proprio interlocutore e la volontà di sottoporsi al giudizio dei posteri sono due aspetti nodali della scrittura autobiografica, nonché imprescindibili ai fini dell'individuazione dei moventi dell'opera e del suo statuto autoriale. L'impianto di tipo giudiziario cui Gisèle Mathieu-Castellani assimila il discorso autobiografico è presente nell'opera di Chateaubriand con tutto il corredo terminologico del caso. Esso si configura principalmente come una richiesta a non procedere o perché l'imputato si dichiara non colpevole o perché il tribunale non è abilitato ad emettere sentenze sul suo conto. Nella *Préface générale* del 1826, il giudizio della posterità è infatti scontato: «elle pourra m'oublier, mais elle ne maudira pas ma mémoire» (G, I, 839), così come nei *MMV* il narratore sospendeva ogni possibile giudizio sul suo tentato suicidio, appellandosi al «Dieu vivant qui m'a jugé» (*MMV*, 99). Si conferma dunque, anche in questi testi, l'antirousseauismo della lettera a Joubert: l'anima grande, in fin dei conti, non ha nulla da confessare, ma soprattutto non ha nulla da farsi perdonare, per lo meno su questa terra. Si conferma, ancora una volta, il carattere carismatico e religioso di queste memorie destinate a parlare dall'oltretomba, garanzia assoluta di veridicità. Pubblicate in

49. *Préface générale*, G, I, 839.

vita, esse non avrebbero avuto la stessa autorità: «D'abord je serais, malgré moi, moins franc et moins véridique; ensuite j'ai toujours supposé que j'écrivais assis dans mon cercueil. L'ouvrage a pris de là un certain caractère religieux»⁵⁰. Gli uomini giudicano e soprattutto non dimenticano, la morte invece contribuisce, perfezionando il lavoro di mondatura già intrapreso dall'autore, a sfumare «les défauts du peintre»⁵¹, disarmando la conflittualità e superando le incomprensioni; la morte libera inoltre il testo dalle scorie referenziali connesse al percorso individuale, proiettandolo in una dimensione ultraterrena. «Lorsque quelqu'un comme lui – afferma Poulet – prend l'habitude de considérer toutes déterminations du point de vue de l'outre-tombe, celles-ci ne semblent qu'une insignifiante agitation à la surface de l'indéterminé»⁵². Secondo Gisèle Mathieu-Castellani, la morte sarebbe sempre presente all'orizzonte dell'autobiografia, come il vero destinatario da esorcizzare: «J'écris à la Mort une lettre qui lui parviendra, et qui, peut-être, détournera ses coups»⁵³. Non è così per i *MOT*. Chateaubriand sa che nell'oltretomba, dove avrà meritato di soggiornare, sarà probabilmente felice e ascoltato, lì si ricomporrà definitivamente la separazione tra sé e gli altri, di cui i *MOT* avranno nel frattempo tracciato il lungo percorso riparatore: «la vie me sied mal; la mort m'ira peut-être mieux»⁵⁴.

Secondo la critica testuale, ogni prima redazione, indipendentemente dallo stadio di elaborazione raggiunto, rappresenta un testo vero e proprio dotato di una sua coerenza. Ora i *MMV* non fanno eccezione alla regola. Essi costituiscono infatti un pregevole esempio di coerenza, che riflette tuttavia nella sua

50. *Préface testamentaire*, G, I, 847.

51. *Ibid.*, p. 848.

52. *La Pensée indéterminée*, cit., p. 232.

53. *La Scène judiciaire...*, cit., p. 182.

54. *Préface testamentaire*, G, I, 848.

strategia globale e nella relazione strutturale tra le componenti, l'incoerenza del soggetto autobiografico, diviso tra postulazioni opposte, e un volontaristico nonché contraddittorio percorso introspettivo inficiato, come mi auguro di aver saputo dimostrare, sia a livello delle intenzioni programmatiche che della pratica della scrittura. I *MOT*, pur nella loro autonomia e diversità, sono il risultato di quelle spinte divaricate, che l'opera finita incorpora, ricomponendole in armoniosa unità.

Lucia Omacini