



## LA RIVOLUZIONE NEI *MÉMOIRES D'OUTRE-TOMBE* CENSURE E SPOSTAMENTI

In questo mio intervento mi propongo di soffermarmi sull'aspetto letterario del tema che ho scelto (dunque: alcuni modi stilistici di rappresentazione della Rivoluzione), e non esiterò nemmeno ad entrare nel campo di ciò che Croce chiama la valutazione estetica dell'opera d'arte: esprimerò cioè dei giudizi di valore. Sento però la necessità di premettere una rapidissima ricostruzione delle posizioni ideologiche di Chateaubriand, non tanto per opporre le scelte ideologiche alla prassi letteraria, come più di uno studioso è stato tentato di fare, quanto per far discendere l'una dalle altre. Non credo infatti nell'esistenza di una contraddizione tra lo Chateaubriand pubblico e quello privato, tra il politico e lo scrittore: se non altro perchè in lui, molto modernamente, la distanza tra le due figure tende ad assottigliarsi molto, se non proprio a scomparire. Sono invece d'accordo con quella ipotesi critica, difesa per esempio da Jean-Marie Roulin nel suo recente libro<sup>1</sup>, che identifica il nucleo più fondamentale e più fondante dello stare al mondo di Chateaubriand nella continua oscillazione tra un bisogno di integrazione e un bisogno di separazione, tra il desiderio di essere riconosciuto e apprezzato e quello di un margine e una distanza da preservare, quando non siano subite (per usare i termini di Roulin, «le thème qui domine la conception de l'identité chez cet auteur se situe dans l'antithèse du rejet et de l'amour, de l'exclusion et de la

1. J.-M. Roulin, *Chateaubriand: l'exil et la gloire*, Paris, Champion, 1994.

fusion, de l'exil et de la gloire»<sup>2</sup>; la medesima idea è formulata in molti tra gli studi più classici su Chateaubriand, ma la nozione psicanalitica di ambivalenza, sottesa alle righe citate, permette di evitare di considerare i termini in opposizione come i termini di un *aut aut*, sostituendo a questo il modello di una tensione dinamica tra pulsioni compresenti).

Tradotto in termini politico-ideologici tale atteggiamento richiede a Chateaubriand di rimanere fedele alla propria eredità di figlio dell'Ancien Régime senza tagliarsi i ponti con il mondo moderno (o, specularmente, di avere un ruolo nel mondo post-rivoluzionario senza rinunciare alla propria differenza nei suoi confronti). All'epoca della stesura della prima opera in cui affronta il tema della Rivoluzione (*l'Essai* del 1797) Chateaubriand non ha ancora trovato il modo di risolvere questo problema (e perciò l'opera ha un tono così passimista, anarchico, nihilista); molti elementi della futura soluzione sono però già presenti nell'*Essai*, e devono solo essere collegati gli uni agli altri in modo coerente: è quanto comincia ad avvenire col *Génie du christianisme*, dove Chateaubriand per la prima volta si rende conto del fascino esercitato sul mondo post-rivoluzionario da valori obsoleti, superati, perduti (e proprio perchè tali). Ciò che avviene nel *Génie*, e cioè l'assunzione e la rivendicazione del punto di vista di ciò che è passato, di ciò che è morto, l'invenzione, sarei tentato di dire, di un'ottica sepolcrale, è cosa diversissima, anche se ne sfrutta molti luoghi comuni, dalla tradizionale *contemptio mundi* cristiana, perchè questa tende alla svalutazione, all'eliminazione e in definitiva alla sostituzione dei valori mondani, mentre quella può esistere solo *dentro* il mondo moderno, in un quadro in cui la vigenza dei valori ad essa alternativi non risulti minacciata, sia anzi fuori discussione; questa assunzione dunque di un'ottica sepolcrale, a tratti presente già nell'*Essai*<sup>3</sup>,

2. *Ibid.*, p.16.

3. «Attaqué d'une maladie qui me laisse peu d'espoir, je vois les objets

ma in esso ancora inefficace, ritorna poi in tutte le opere successive al *Génie*, fino a trovare la sua orchestrazione più ricca e sontuosa nei *MOT* (anche per questo essi possono essere considerati il suo capolavoro).

Chi ha visto con più chiarezza e ha espresso nel modo più icastico tale «situazione» di Chateaubriand politico è stato, mi sembra, Charles Maurras (molto a proposito citato da Ivanna Rosi nell'apparato dell'edizione dei *MOT* da lei curata<sup>4</sup>). In *Trois Idées politiques* del 1898 stanno scritte queste righe, alle quali non mi sentirei di aggiungere o di togliere nulla (se non la riprovazione e il giudizio negativo che vi sono implicati): «Chateaubriand n'a jamais cherché, dans la mort et le passé, le transmissible, le fécond, le traditionnel, l'éternel; mais le passé, comme passé, et la mort, comme mort, furent ses uniques plaisirs». Poco più sopra Chateaubriand era definito «le nécrologue des théocraties et des monarchies», e invece «le grand obligé» della Rivoluzione francese<sup>5</sup>.

Affermazioni esplicite (anche se non troppo insistite, com'è ovvio) dello scarso attaccamento giovanile di Chateaubriand per i valori e le istituzioni dell'Ancien Régime, quando erano ancora in vigore (questo mi sembra il vero discrimine), e al contrario della sua simpatia per gli ideali della Rivoluzione, almeno nella prima fase di essa, sono facilmente rinvenibili nel testo dei *MOT*; ne citerò solo qualche esempio. Per primo questo, di ammirabile lucidità (sia pure alleata alla soddisfazione di vanità di chi si sente arrivato, e può permettersi di considerare con umo-

d'un œil tranquille. L'air calme de la tombe se fait sentir au voyageur qui n'en est plus qu'à quelques journées» (F.-R. de Chateaubriand, *Essai sur les révolutions*, in *Essai sur les révolutions. Génie du christianisme*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1978, p.44).

4. F.-R. de Chateaubriand, *Memorie d'oltretomba*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, I, p. CLI.

5. Ch. Maurras, *Trois Idées politiques. Chateaubriand Michelet Sainte-Beuve*, Paris, Champion, 1912, pp. 14 e 11.

rismo l'eventualità opposta):

[... ] si l'ancienne monarchie eût subsisté [...] je ferais dans quelque corridor abandonné la consolation de mes petits-neveux. «C'est votre grand-oncle François, le capitaine du régiment de Navarre: il avait bien de l'esprit! il a fait, dans le *Mercur* le logogriphe qui commence par ces mots: *Retranchez ma tête*, et dans l'*Almanach des Muses* la pièce fugitive: *Le Cri du Cœur*» (II, 624).

Oppure quest'altro passo: «les sentiments généreux du fond de nos premiers troubles allaient à l'indépendance de mon caractère; l'antipathie naturelle que je ressentais pour la cour ajoutait force à ce penchant» (I, 145). Si aggiungano anche l'elogio dell'Assemblea Costituente nel cap. 11 del libro V, e questi giudizi sull'emigrazione: «je sentais que l'émigration était une sottise et une folie», e «mon peu de goût pour la monarchie absolue, ne me laissait aucune illusion sur le parti que je prenais» (I, 302-303). Queste sono cose che Chateaubriand può confessare benissimo, non sono queste ad essere oggetto di censura o di spostamento nelle pagine sulla Rivoluzione dei *MOT*.

Ma se la soluzione trovata da Chateaubriand di farsi il paladino e il testimone nel mondo moderno di valori sentiti come irrimediabilmente passati si mostra meravigliosamente atta a salvaguardare separazione e integrazione, «rejet» e «amour», «exclusion» e «fusion», fedeltà al passato e diritto di cittadinanza nel mondo nuovo, per richiamare i termini già adoperati, essa però ha una conseguenza indesiderabile, evidenziata da Maurras, e che se venisse troppo allo scoperto rischierebbe di rovinare l'equilibrio e la conciliazione così felicemente raggiunti. Se Chateaubriand può aderire ai valori del passato solo in quanto sono passati, allora ha bisogno che la Rivoluzione avvenga per renderli tali; rischia dunque di apparire il figlio e il prodotto della Rivoluzione, anziché il cavalleresco e romantico «dernier sujet du dernier des rois» miracolosamente approdato nel mondo moderno (e proprio per questa alterità detentore di un fasci-

no, e capace di entrare in sintonia con le aspirazioni più intime dei contemporanei, ai quali rivela come il rimpianto per il superato sia un elemento costitutivo della modernità). Non è tanto, quindi, l'inevitabilità e la parziale positività in generale della Rivoluzione, che è inconfessabile nei *MOT*, quanto il suo ruolo, la sua necessità e il suo carattere fondante nei confronti dell'identità, pubblica e privata, di Chateaubriand stesso. Questa mi sembra la difficoltà interna, il *blind spot* dell'ottica sepolcrale che con tanta eloquenza trova applicazione nei *MOT*. Per usare un'immagine: la Rivoluzione può fornire di una specie di cassa di risonanza ogni altro avvenimento e ogni altro punto del testo, eccetto quelli in cui è direttamente descritta, che risulteranno dunque singolarmente sordi di echi. In un suo intervento su questo tema di qualche anno fa Maria Rosaria Ansalone ha avuto la franchezza e il coraggio di parlare di «una sorprendente caduta di tono»<sup>6</sup> a proposito di alcuni passi sulla Rivoluzione nei *MOT*. Se questo giudizio può essere almeno parzialmente accolto, credo che il motivo sia quello che ho appena indicato.

Arrivo dunque alle censure e agli spostamenti. Per occultare il ruolo della Rivoluzione nella costruzione della propria identità Chateaubriand ricorre in primo luogo ad una serie di argomenti e di procedimenti che potrebbero essere riassunti nella formula: tutto è già successo prima (della Rivoluzione). Lo scrittore si proclamerà quindi predestinato alle future vicissitudini: «Le Ciel semble réunir ces diverses circonstances pour placer dans mon berceau une image de mes destinées» (I, 18). La prima catastrofe, il primo esilio è la nascita<sup>7</sup>. I brani più si-

6. M. R. Ansalone, *Figure della rivoluzione e scrittura apologetica nell'opera di F.-R. de Chateaubriand*, in AA.VV., *Dalla rivoluzione alla restaurazione. Ideologia, eloquenza, coscienza di sé*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991, p.261.

7. Cfr. a questo proposito B. Didier, *De l'émigration à l'exil intérieur: Chateaubriand, les 'Mémoires d'outre-tombe'*, "C.A.I.E.F." 43, maggio 1991, p. 67.

gnificativi sono però quelli relativi al castello di Combourg; l'ingresso nel quale è forse non casualmente detto essere stato l'occasione di una «révolution»<sup>8</sup> nella vita dell'adolescente.

Francesco Orlando ha mostrato il debito nei confronti di Rousseau dei primi libri dei *MOT*<sup>9</sup>. Va anche tenuto presente che il genere delle *confessions* si prestava al racconto dell'infanzia e dell'adolescenza assai più dei *mémoires*, che tradizionalmente non vi davano nessuno spazio (con rarissime e parziali eccezioni: penso soprattutto alla duchessa di Montpensier, la *Grande Mademoiselle*). Avanzo l'ipotesi che tra i motivi dell'interesse portato da Chateaubriand per i suoi giovani anni ci sia anche la volontà di localizzarvi una vocazione che, vista dal di fuori, apparirebbe molto più tardiva<sup>10</sup>. La serietà esaltata dei passi relativi alle poesie scritte su istigazione della sorella Lucile contraddice clamorosamente l'ironia delle righe precedentemente citate sul futuro, anche letterario, promesso a Chateaubriand dall'Ancien Régime (il logogrifo sul "Mercure", la «pièce fugitive» sull'"Almanach" ...).

Ancora Orlando osserva come la decadenza dell'aristocrazia in generale, e della famiglia di Chateaubriand in particolare, giustifichino la descrizione del castello di Combourg come di un'anacronistica sopravvivenza di tempi ormai passati, prima che la Rivoluzione ne sancisca tale carattere<sup>11</sup>. Ma cosa giustifi-

8. «A peine étais-je revenu de Brest à Combourg, qu'il se fit dans mon existence une révolution; l'enfant disparut et l'homme se montra avec ses joies qui passent et ses chagrins qui restent» (I, 85).

9. Vedi F. Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Padova, Liviana, 1966, cap. 6.

10. «C'est dans les bois de Combourg que je suis devenu ce que je suis, que j'ai commencé à sentir la première atteinte de cet ennui que j'ai traîné toute ma vie, de cette tristesse qui a fait mon tourment et ma félicité» (I, 105).

11. Cfr. F. Orlando, *Infanzia...* cit., pp. 94-95. Vedi anche, dello stesso autore, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, p.139 (a proposito di una descrizione della rovina del castello avito in *René*): «Come causa dello stato del castello, nel testo citato, l'espropriazione

ca il fatto che i pochi abitanti del castello vi vivano dispersi e isolati «à toutes les aires de vent» (I, 80), che il giovane François-René in particolare vi celebri il proprio «avènement à la solitude» (I, 45), che infine vengano attribuite all'edificio (mediante una comparazione con la certosa di Grenoble) le connotazioni di deserto, di vuoto, di morte e di assenza di centro (I, 80)? Cosa giustifica tale accumulazione di connotazioni, tutte opposte a quelle che normalmente caratterizzano il nido familiare, se non la volontà di Chateaubriand di far sì che il proprio sradicamento non si trovi a dipendere troppo esclusivamente da una determinazione storico-politica (la Rivoluzione); dalla sua volontà di dargli un'origine più privata e personale, di farne una vocazione, appunto, e in fondo una propria creazione? La storia non è dimenticata; con un'operazione che si presta a definire i *MOT* nella loro intrezza, essa è convocata a nobilitare il suo opposto: il quotidiano, le vicende private, il carattere; è introiettata<sup>12</sup>. Una semplice visita a Saint-Malo può fornire pretesto a considerazioni di questo tenore: «Je touchais presque à mon berceau et déjà tout un monde s'était écoulé. [...] Désormais sans compagnon, j'explorais l'arène qui vit mes châteaux de sable: *campos ubi Troja fuit*» (I, 103-104), dove l'allusione alle catastrofi della storia pubblica è di un'iperbolicità, di una gratuità e di un'inadeguatezza veramente massime, riferita ai castelli, ma quelli di sabbia!, dell'infanzia; ciò che conta è che Chateaubriand non ha dovuto aspettare la Rivoluzione per veder «passare dei mondi»: la rivoluzione cessa di appartenere ad un momento storico determinato, per diventare una costante della vita in generale, o, forse più verosimilmente, della vita di Chateaubriand in particolare.

economica (oltre che genealogica) fa le veci della rivoluzione di cui fu contemporaneo l'autore e non il personaggio».

12. Cfr. C. Garboli, *Introduzione* a F.-R. de Chateaubriand, *Memorie d'oltretomba* cit., I, p. LXXXIX: «se c'è una novità nei *Mémoires* è che le passioni pubbliche sono vissute *proprio* come private, e viceversa».



Lo spostamento della crisi in un'epoca anteriore alla Rivoluzione può prendere la forma della riflessione storico-politica: in un articolo sul "Conservateur" del luglio 1819 Chateaubriand scrive che «la Révolution était achevée lorsqu'elle éclata; c'est une erreur de croire qu'elle a renversé la monarchie; elle n'a fait qu'en disperser les ruines»<sup>13</sup>. Un'altra variante «storica» del «tutto è già successo prima» fa della Rivoluzione francese nient'altro che la ripetizione di analoghi sconvolgimenti del passato, negandole novità e originalità. Tale spostamento è attuato in maniera sistematica nell'*Essai sur les révolutions*, che consiste proprio in un insistito paragone tra la Rivoluzione francese e le «rivoluzioni» dell'antica Grecia. Questi paragoni dell'attualità con l'epoca classica erano di moda e, come è stato osservato<sup>14</sup>, venivano praticati nelle scuole; intanto però questo procedimento permette a Chateaubriand di non parlare della Rivoluzione francese per quasi tre quarti dell'*Essai*; è un modo di tenere a distanza una materia troppo scottante. Tracce di questo atteggiamento rimangono nei *MOT*: Malesherbes giustifica l'emigrazione citando i guelfi e i ghibellini, Mirabeau è paragonato a Catilina e ai Gracchi, Marat a Jacques Clément (I, 303, 175, 299).

Ma il tipo più importante di censura nella rappresentazione della Rivoluzione nei *MOT* a me sembra consista nella cancellazione all'interno del racconto del punto di vista del protagonista, o almeno nell'attenuazione del privilegio ad esso accordato. È una scelta importante e dalle conseguenze significative, perché tocca uno dei punti nodali della rappresentazione: come ho già accennato e come è noto, la fusione di autobiografia e di memorialistica che si attua nei *MOT*<sup>15</sup> è resa possibile proprio

13. Citato in J.-P. Clément, *Chateaubriand était-il contre-révolutionnaire?*, "Bulletin de la Société Chateaubriand", n.s., n° 33, 1990.

14. Cfr. J. Roussel, *Chateaubriand et la révolution: philosophie de l'histoire et poésie*, in AA.VV., *Révolution et littérature*, Varsovie, Editions de l'Université de Varsovie, 1992, p.86.

15. Cfr. J.-C. Berchet, *Histoire et autobiographie dans la première partie*

dal sistematico filtraggio degli eventi esteriori da parte di un punto di vista soggettivo fortemente caratterizzato; la notoria invadenza di Chateaubriand sia narratore che protagonista, ciò che Poulet chiama l'«absorption de l'objet par le sujet»<sup>16</sup>, tecnicamente domanda una notevole accentuazione prospettica del racconto. Ora, già Béatrice Didier ha osservato come l'eroe-narratore, molto presente nei primi libri dei *MOT*, si assenti in qualche modo durante la Rivoluzione, per ricomparire col viaggio in America e l'emigrazione<sup>17</sup>. La spiegazione fornita («l'horreur de la Révolution est de l'ordre de l'indicible»<sup>18</sup>) mi sembra un po' generica: non è tanto la Rivoluzione ad essere «indicibile» nei *MOT*, quanto il rapporto di Chateaubriand con essa.

La più completa ed esplicita soppressione del punto di vista di Chateaubriand è causata dalle sue assenze dalla scena degli avvenimenti. «L'année 1789, si fameuse dans notre histoire et dans l'histoire de l'espèce humaine, me trouva dans les landes de ma Bretagne; je ne pus même quitter la province qu'assez tard, et n'arrivai à Paris qu'après le pillage de la maison Réveillon, l'ouverture des Etats-Généraux...» (I, 165) etc. (continua la lista degli avvenimenti mancati da Chateaubriand). Simili dichiarazioni di assenza ricorrono abbastanza spesso: «Le 5 octobre arrive. Je ne fus point témoin des événements de cette journée» (I, 173); «Je n'assistai pas à la Fédération de juillet 1790» (I, 185); «Je regretterai toujours de n'avoir pas vu [...]» (I, 186); «J'entendais beaucoup parler de madame Roland, que

*des 'Mémoires d'outre-tombe'*, "Saggi e ricerche di letteratura francese" n.s., XIX, 1980, p.32, e Y. Coirault, *De Retz à Chateaubriand: des mémoires aristocratiques à l'autobiographie symbolique*, "R.H.L.F.", 1, 1989, p.64.

16. G. Poulet, *La Pensée indéterminée. De la Renaissance au Romantisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p.229

17. Cfr. B. Didier, *Le Roman noir et la mise en scène de la Révolution*, "Bulletin de la Société Chateaubriand", n.s., n° 32, 1989, pp.53-54. Vedi anche J.-C. Berchet, *Histoire...*, cit., p.42.

18. B. Didier, *Le Roman noir...*, cit., p. 54.

je ne vis point» (I, 306). In qualunque modo poi Chateaubriand interpreti o noi stessi interpretiamo il viaggio in America, questo resta la più significativa e la più lunga delle sue assenze dalla scena rivoluzionaria.

Ma cosa succede quando Chateaubriand è presente (o meglio: quando afferma di essere stato presente<sup>19</sup>)? È stato detto da vari studiosi, soprattutto recenti<sup>20</sup>, che egli assiste alla Rivoluzione come ad uno spettacolo, come ad un evento teatrale. L'osservazione è senz'altro condivisibile, e avvalorata da numerosi passi dei *MOT*; ritengo tuttavia che sia possibile spingersi un po' oltre. Consideriamo ad esempio l'episodio della presa della Bastiglia (I, 168-169). L'inizio mostra sia il carattere spettacolare dell'avvenimento sia il ruolo di Chateaubriand quale suo pubblico: «J'assistai, comme spectateur, à cet assaut»; «Je vis tirer deux ou trois coups de canon»; ma ben presto la scena si riempie di altri spettatori, ed è su di essi che il narratore rivolge la sua attenzione e il suo sguardo: «Les experts accoururent à l'autopsie da la Bastille. Des cafés provisoires s'établirent sous des tentes; on s'y pressait, comme à la foire Saint-Germain ou à Longchamp [...]» (segue un lungo elenco di astanti: «des femmes élégamment parées», «des jeunes gens à la mode», «les gens de lettres les plus connus», etc.). È chiaro come gli spettatori siano a questo punto diventati il vero spettacolo, contemplato del resto senza nessuna simpatia; in un paio di occasioni Chateaubriand dissocia esplicitamente il suo punto di vista da

19. C'è infatti chi ha messo in dubbio che Chateaubriand abbia realmente assistito a tutti gli avvenimenti che pretende di aver visto con i propri occhi. Vedi per es. J. Mourot, *Études sur les premières œuvres de Chateaubriand*, Paris, Nizet, 1962, pp. 193-194.

20. Cfr. tra gli altri Ph. Berthier, *Le Genre humain en vacances*, "Bulletin de la Société Chateaubriand", n.s., n° 32, 1989, G. Gengembre, *Le Paris révolutionnaire des 'Mémoires d'outre-tombe'*, in AA.VV., *Paris et la Révolution*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, e M. R. Ansalone, *Figure della Rivoluzione...*, cit., pp. 261 e 263.

quello degli altri: «c'est ce spectacle que des béats sans cœur trouvaient si beau»; «ce qu'il fallait voir, dans la prise de la Bastille (et ce que l'on ne vit pas alors) c'était [...]». Stessa prospettiva in occasione dell'ingresso del re a Parigi (I, 173-174): anche qui gran parte del racconto è focalizzata sugli spettatori dell'avvenimento, folla plebea aggressivamente vociante che Chateaubriand contempla e descrive con disgusto e orrore.

C'è qui un'intuizione storica (espressa esclusivamente mediante la tecnica del punto di vista): in periodo rivoluzionario la folla anonima esce dal ruolo di spettatrice muta e diventa protagonista; e c'è un problema più personale: questi spettatori che si accalcano sul palcoscenico rendono difficile a Chateaubriand continuare ad esercitare pacificamente il suo ruolo di coscienza privilegiata all'interno della quale la storia viene a riflettersi come in una lanterna magica; da questo ruolo egli è scacciato da una moltitudine di concorrenti, e può cercare di recuperarlo solo dissociandosi da essi e volgendo su di loro il riflettore. Una controprova: nei momenti più cupi della Rivoluzione sembra che per Chateaubriand questa dialettica e competizione degli sguardi assuma un carattere (da incubo) positivamente minaccioso ed estremo, radicalizzandosi intorno ai due poli opposti dello spiare e dell'essere spiati:

On ne rencontrait dans les rues que des figures effrayées ou farouches, des gens qui se glissaient le long des maisons, afin de n'être pas aperçus, ou qui rôdaient cherchant leur proie: des regards peureux et baissés se détournaient de vous, ou d'après regards se fixaient sur les vôtres pour vous deviner et vous percer (I, 293).

La situazione è qui allucinatoriamente portata all'estremo: i detentori del potere conferito dallo sguardo (i portatori di una visione del mondo) non si limitano più a entrare in competizione tra loro rispetto ad uno spettacolo esterno, ma si scontrano direttamente, e chi è sconfitto deve rinunciare alla propria capacità di vedere («des regards peureux et baissés se détour-

naient de vous»), così come alla propria visibilità («afin de n'être pas aperçus»).

Non tutte le pagine che i *MOT* dedicano alla Rivoluzione funzionano così: ci sono momenti in cui la prospettiva è quella tipica del resto dell'opera (piena valorizzazione del punto di vista dell'eroe-narratore), come nell'incontro con Mirabeau, che si piazza sulla linea di quelli con Luigi XVI, Washington, etc.; come soprattutto nella scena dell'invettiva rivolta dal balcone agli assassini di Foulon e Bertier (I, 171), questa sì una scena teatrale nel peggior senso del termine, pesantemente simbolica (lontanissima dal «mirabile scioglimento del simbolo in immagini di vita quotidiana», da quel tipo di «immagine così sensorialmente concreta e così storicamente condizionata e significativa» di cui parla con ammirazione Orlando<sup>21</sup>). Ci sono poi pagine miste, a cavallo tra le due tecniche: nel resoconto delle sedute dell'Assemblea Nazionale (I, 179-181) l'attenzione passa alternativamente dai deputati al pubblico («les dames de la Halle, tricotant dans les tribunes»)<sup>22</sup>. Si faccia attenzione anche a queste righe:

A la fin d'une discussion violente, je vis monter à la tribune un député d'un air commun, d'une figure grise et inanimée, régulièrement

21. F. Orlando, *Infanzia...* cit., p.105. Ha forse ragione M. de Diéguez (*Chateaubriand ou le Poète face à l'histoire*, Paris, Plon, 1963, pp.27-32) nel ritenere che la verità del passo stia in una sorta di fissazione quasi affascinata nei confronti dell'orrore.

22. Fatto significativo e abbastanza straordinario, Chateaubriand come testimone qui si mimetizza e si fonde in una collettività anonima e impersonale: «On se levait de bonne heure pour trouver place dans les tribunes encombrées», cui risponde l'anonimato dei supposti protagonisti: «On parlait pour ou contre, tout le monde improvisait bien ou mal» (I, 179 e 180). Cfr. anche, nel capitolo successivo (I, 182 e 184): «On se transportait du club des Feuillants au club des Jacobins»; «On courait entendre chanter Mandini et sa femme»; «et l'on voyait à travers les fenêtres les éblouissantes illuminations du cercle de la Reine».

coiffé, proprement habillé comme le régisseur d'une bonne maison, ou comme un notaire de village soigneux de sa personne. Il fit un rapport long et ennuyeux; on ne l'écouta pas; je demandai son nom: c'était Robespierre (I, 181).

Questo far precedere il momento dell'identificazione da una descrizione depistante è un procedimento che (come ha mostrato Gaëtan Picon<sup>23</sup>) Proust utilizzerà spesso:

J'aperçus un homme grand et gros, en feutre mou, en longue houppelande et sur la figure mauve duquel j'hésitai si je devais mettre le nom d'un acteur ou d'un peintre également connus pour d'innombrables scandales sodomistes. J'étais certain en tous cas que je ne connaissais pas le promeneur; aussi fus-je bien surpris quand [...]. Une seconde je me demandai qui me disait bonjour: c'était M. de Charlus<sup>24</sup>.

Se, in modo del tutto irriuale, decido di interpretare l'autore più antico alla luce di quello più moderno, anziché il contrario, scopro che il procedimento serve a privilegiare e connotare come maggiormente rivelatrice una visione soggettiva della realtà a scapito della sua definizione oggettiva (la percezione a scapito della nozione, indipendentemente dallo sguardo che se ne fa carico). Si vede benissimo quanto questo porti vicino alla definizione dell'arte (e della verità) secondo Proust<sup>25</sup>; non avviene forse lo stesso anche per Chateaubriand?

La lunga descrizione delle riunioni del club dei Cordiglieri durante il Terrore (I, 295-298) non contiene indicazioni pro-

23. Vedi G. Picon, *Lecture de Proust*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 39 ss. (in particolare le pp.50-51).

24. M. Proust, *A la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1954, III, p.763.

25. «Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément [...]» (*ibid.*, p. 889). Picon (*Lecture...*, cit., p. 39) definisce la presentazione depistante in Proust «un principe de son esthétique».

spettiche (ad eccezione di due: «on voyait», «on ne demêlait que», in un testo comunque lungo varie pagine), nonostante Chateaubriand affermi di avervi assistito tre o quattro volte. Questa indeterminatezza del punto di vista maschera, più di quanto non risolva, l'improbabilità fattuale e biografica della descrizione: di ritorno dall'America per fedeltà al re, sposatosi clandestinamente di fronte ad un prete refrattario, in procinto di emigrare per combattere armi in pugno i rivoluzionari, come passa i pochi giorni del suo soggiorno parigino Chateaubriand? Frequentando il club dei Cordiglieri? E infatti, la descrizione di quelle sedute non è che un *pastiche* del *Paradiso perduto* di Milton.

*Piero Toffano*