

I turbamenti del giovane Chateaubriand

Aurelio Principato*

ABSTRACT

Nei *Mémoires de ma vie* di Chateaubriand, le emozioni del periodo infantile e adolescenziale sono più visibili che nella loro rielaborazione matura dei *Mémoires d'outre-tombe*. I ricordi di questo periodo sono molto legati al mondo di Combourg, in Bretagna, e al castello che suo padre vi aveva acquistato per ritrovarvi quanto era possibile recuperare del passato aristocratico della famiglia. Attraverso tre esempi tratti da quest'ambito, lo studio analizza come le immagini impresse nella memoria riaffiorino con modalità che possono far pensare a volta alle tecniche di inquadratura e di montaggio proprie del linguaggio cinematografico. Dopo avere distinto questo tipo di immagine da un uso più statico della descrizione, fra le tante che hanno reso famoso lo scrittore, il terzo esempio mostra come una singola visione scenica, collocata all'interno di un insieme di riflessioni psicologiche fondamentalmente associabili all'età puberale, possa motivare lo sviluppo di queste appoggiandosi su richiami di vario tipo alle tematiche care all'autore. In conclusione, si intende suggerire come talune caratteristiche della narrazione memorialistica di Chateaubriand si prestino bene a una potenziale trasposizione cinematografica.

In Chateaubriand's *Mémoires de ma vie*, children and adolescents' emotions are more apparent than in their mature re-worked version of *Mémoires d'outre-tombe*. Memories from this period are very much linked to Combourg's world, in Brittany, and to the castle his father had purchased in order to recuperate, as much as possible, the family's aristocratic past. Through three examples taken from this area of interest, this study examines how images stamped in the memory re-emerge in ways similar to framing and editing techniques typical of the cinematographic language. After distinguishing this type of images from a more static use of the description, among the many that have made the writer famous, the third example shows how a single scenic vision, situated within a set of psychological reflections mainly linked to adolescence, can motivate their development relying on the themes dear to the author. In conclusion, we want to suggest how some of Chateaubriand's features of memorialist narrative can easily be adapted into film scripts.

* Università Roma Tre.

1. Introduzione

Non sono mai stato portato, come Bruna Donatelli, agli studi multimediali. Desiderando aderire allo spirito di questo volume a lei dedicato, proverò tuttavia a cimentarmi in tale esercizio, a proposito della vicinanza che l'affiorare del ricordo infantile o adolescenziale può offrire rispetto al linguaggio cinematografico. Per motivi pratici, prenderò spunto dall'opera di Chateaubriand che mi occupa molto attualmente, ovvero i *Mémoires de ma vie*¹, e più in particolare da brani che riguardano Combourg, uno dei luoghi privilegiati dei primi anni di vita dello scrittore. Preciso che la mia scelta a favore della versione originaria di tre libri che successivamente verranno rifusi nei *Mémoires d'outre-tombe* si giustifica con il fatto che, nel testo più maturo e completo, Chateaubriand ha molto spesso attenuato il carattere intimo delle sue "confessions mal faites"² per adattare alla nuova dimensione epica che intendeva conferire al capolavoro autobiografico. Di conseguenza, la versione finale ha meno interesse ai fini degli argomenti che mi accingo a svolgere.

Partirò dalla constatazione che, nell'opera di Chateaubriand, l'immagine si sostituisce facilmente, come strumento comunicativo di contenuti concettuali, all'espressione verbale astratta. Per circoscrivere ulteriormente il terreno sul quale desidero muovermi, alla ricerca di affinità tra il linguaggio del cinema e la fecondità dell'immaginario, unanimemente riconosciuta allo scrittore, escluderò l'uso generico della *descrizione* in quanto tale, cioè quanto lo ha reso particolarmente famoso, distinguendone tre occorrenze testuali che più aderiscono alla mia argomentazione.

Prima di introdurre un esempio del materiale che non intendo qui utilizzare, ricorderò che a Combourg, in Bretagna, grazie ai proventi accumulati con i commerci marittimi esercitati nella fase precedente della sua esistenza, il padre di Chateaubriand aveva acquistato un castello e le terre circostanti, facendo così riprendere possesso alla sua famiglia di un bene che era appartenuto al più ampio dominio dei suoi antenati. Il giovane François vi compì una prima visita nel suo nono anno di vita, poi

¹ Il rinvio alle pagine si farà all'edizione dei *Mémoires d'outre-tombe* curata da Jean-Claude Berchet, Paris, La Pochothèque, vol. II, 2003-2004. Per i *Mémoires de ma vie*, pubblicato in testa al I volume, mi servirò della sigla *MMV* seguita dal numero di pagina. Il testo nelle citazioni è tuttavia, salvo l'ortografia modernizzata, quello da me curato in preparazione dell'edizione critica per CHATEAUBRIAND, *Œuvres complètes*, sous la direction de Béatrice Didier, Paris, Champion éditeur, e basata, per i frammenti che possediamo, sul manoscritto autografo.

² La formula, ricavata dallo stesso Chateaubriand, viene utilizzata da J.-C. CAVALLIN per il titolo del suo *Chateaubriand cryptique ou Les Confessions mal faites*, Paris, Champion, 2003.

intervallò i suoi soggiorni con gli studi di *collège* e qualche mese a Brest, fino a una permanenza più continuativa negli anni 1784-1786.

Alla fine dunque del primo libro dei *Mémoires*, Chateaubriand racconta la prima visita compiuta al castello paterno, nel maggio 1777. L'episodio è preceduto da una descrizione della primavera bretone:

Le printemps en Bretagne est beaucoup plus beau qu'aux environs de Paris : il commence trois semaines plus tôt. La terre se couvre d'une multitude de primevères, de hyacinthes de champs et de fleurs sauvages. Le pays entrecoupé de haies plantées d'arbres offrent l'aspect d'une continuelle forêt et rappelle singulièrement l'Angleterre. Des vallons profonds où coulent de petites rivières non navigables, présentent des perspectives riantes et solitaires : les bruyères, les roches, les sables qui séparent ces vallons entre eux en font mieux sentir la fraîcheur et l'agrément.

Malgrado l'aspetto pittorico di questa descrizione, nulla in essa sembra proiettarsi su una sequenza temporale paragonabile allo sguardo di una cinepresa.

Diverso è il caso del dettaglio che appare subito dopo, al momento della partenza della famiglia verso Combourg, dettaglio nel quale individuo invece la prima tecnica da identificare.

2. *Il flash emergente*

Nous partîmes de Saint-Malo au lever du soleil, ma mère, mes quatre sœurs et moi. Nous étions dans une énorme berline dorée traînée par huit chevaux parés comme des mulets en Espagne, avec des sonnettes et des houppes de laine de diverses couleurs.

A differenza del tipo di descrizione delle righe precedenti, notiamo qui un'inquadratura che balza agli occhi senza sembrare preventivamente organizzata nella mente. Salvo a introdurre nell'episodio una connotazione euforica, i particolari vividamente evocati (l'enormità della carrozza, il numero dei cavalli con la loro variopinta bardatura) si dimostreranno peraltro assolutamente irrilevanti per il seguito del testo. Quest'ultimo prosegue infatti rendendo prima conto degli atteggiamenti del piccolo François come delle presenze familiari da cui è circondato, poi analizzando minuziosamente i vari tipi di paesaggio attraversato durante il viaggio verso il castello paterno.

Neanche il seguito del racconto, benché facilmente trasponibile in sequenze filmiche, offre quella particolare immediatezza visiva che abbiamo rilevato nella presentazione della carrozza con i suoi otto cavalli. Possiamo giudicare infatti allo stesso modo la successiva dettagliatissima descrizione del castello, dove tuttavia si alternano estese fasi di descrizioni rese statiche dall'elaborazione del ricordo (« Sa triste et sevère façade présentait un corps de logis ou plutôt une courtine portant une galerie denticulée et couverte ; cette courtine liait ensemble deux tours inégales en hauteur et en grosseur », ecc.) e altri momenti più “mossi”, come quello dell'arrivo (« La voiture s'arrêta au pied du perron : mon père vint au-devant de nous »). Ed è interessante osservare in proposito come tale alternanza sia il risultato, nella genesi di queste pagine, di una descrizione concepita originariamente come sistematica, ma proiettata più tardi su un episodio dell'infanzia dello scrittore³. La caratteristica sulla quale vorrei insistere è però quella del dettaglio legato a un'impressione visiva immediata, come abbiamo osservato nel passo sulla carrozza già analizzato.

3. *Il dettaglio insignificante*

In un altro punto della descrizione del castello, originariamente collegato a quella precedente, e poi rimasto separato nel III libro, Chateaubriand parla del *cabinet* paterno:

Les meubles de ce cabinet consistaient en trois chaises de cuir noir, et dans une table couverte de titres et de parchemins. Un arbre généalogique de la famille des Chateaubriand tapissait le manteau de la cheminée, et dans l'embrasure d'une fenêtre on voyait toutes sortes d'armes depuis le pistolet jusqu'à l'espingle, depuis le couteau de chasse jusqu'à l'épée.

Accostandoci a questo passo, abbiamo modo di apprezzare un an-

³ Ho ricostruito queste fasi della redazione del testo nell'articolo «Chateaubriand et la mémoire du château paternel», in P. Oppici e S. Pietri (a cura di), *L'Architecture du texte, l'architecture dans le texte*, Macerata, EUM (Edizioni Università di Macerata), coll. “Experimtra”, 2018, pp. 197-210. Come Chateaubriand abbia corretto i verbi impersonali portandoli alla prima persona del *passé simple* narrativo, era stato già notato da J.-C. BERTHET («Le manuscrit autographe du livre I des *Mémoires de ma vie*», R.H.L.F., juillet-août 1987, pp. 713-732): così «on aperçoit» diventa «j'aperçois», «on entre» viene modificato «nous pénétrons» e così via.

damento che a una prima lettura può passare inosservato. La descrizione parte dal mobilio, passando poi agli oggetti presenti alle pareti, con un'attenzione crescente che culmina nell'accento alla varietà di armi appese nel vano della finestra. Dunque, è solo nella seconda parte che troviamo gli elementi più pregnanti di significato: l'albero genealogico, che rivela l'attaccamento del padre a una antica nobiltà di cui egli si è sforzato in tutti i modi di recuperare lo smalto, e la collezione di armi, che rimandano al suo passato guerriero. Invece, la prima impressione che coglie lo sguardo non è data da queste testimonianze di nobiltà e di valore cavalleresco, e neanche dai titoli di proprietà e dalle pergamene che ingombrano il tavolo, rinviando ai beni e alla preoccupazione di ricostruire la fortuna della famiglia: curiosamente, la descrizione parte invece da tre sedie con la spalliera di cuoio nero, che non suggeriscono niente di tutto questo!

Mi sembra perciò di potere concludere che l'intento di caratterizzare il conte di Chateaubriand anche attraverso l'arredo del suo studio, sia sottomesso a un ordine della visione che coglie ciò che si mostra per primo (le sedie con le loro spalliere in rilievo), approfondendo quindi man mano l'osservazione. La presentazione mi sembra insomma subire l'andamento di una carrellata cinematografica, nella quale l'ordine d'apparizione rovescia la gerarchia d'importanza degli oggetti. Ed è interessante notare, sul manoscritto autografo dei *Mémoires de ma vie*, come Chateaubriand abbia trasformato in tale direzione l'ordine espositivo, cancellando in corso di scrittura il particolare che aveva indicato originariamente per primo (il tavolo), riportandolo dopo quello delle sedie: quasi che abbia voluto sottomettere la descrizione a un ordine di carattere visivo più che a un'esposizione lineare e razionale.

4. *Dallo stimolo percettivo alla visione interiore*

Se l'ultimo esempio proposto suscita l'idea di una possibile trasposizione in un piano-sequenza, invece la scena dei cavalli bardati, con il riassunto dei personaggi in carrozza che la segue, ci portava nella direzione del montaggio cinematografico. Una tecnica, quest'ultima, che potremmo facilmente assimilare alla costruzione di molti passi descrittivi di Chateaubriand. A margine, bisognerebbe ricordare il costante suo lavoro di composizione e ricomposizione, visibile non solo nei rimaneggiamenti presenti sul manoscritto autografo dei *Mémoires de ma vie*⁴, ma

⁴ Si vedano in proposito, per l'episodio del soggiorno a Brest del II libro, l'articolo di

anche attraverso le sue varie opere, nella frequente ripresa e riformulazione dei suoi più celebri brani⁵. Ciò che ci interessa qui non è però una qualsiasi operazione testuale, bensì la presenza di un ordine sintagmatico che funzioni nella transizione da un'immagine all'altra. Vorrei perciò commentare adesso il caso, più complesso, di un'altra pagina ugualmente ambientata a Combourg.

Stesa verosimilmente nel 1813, successivamente rimaneggiata nei *Mémoires d'outre-tombe*⁶, essa racconta l'effetto prodotto, su François adolescente, dalla presenza di truppe occasionalmente accampate a Combourg:

L'orgueil de mon père était plus grand que son avarice. Vrai seigneur de château, trente officiers étaient tous les jours invités à sa table. Ces hôtes étrangers dérangèrent mes plaisirs pendant les vacances. Les plaisanteries des officiers me déplaisaient ; les soldats troublaient la paix de mes bois. C'est pour avoir vu un jour le colonel en second du Régiment de Conti le marquis de Wignacourt galoper sous des arbres que des idées vagues de voyage me passèrent par la tête. L'accent des soldats gascons et auvergnats me faisait aussi une grande impression. Je me figurais que ces gens-là venaient du bout de la terre. Quand j'entendais quelque officier parler de Paris et de la Cour je devenais triste. Je cherchais à deviner ce que c'était que la société. J'entrevois quelque chose de confus et de lointain, je supposais des choses cachées, des mystères. Mais bientôt je me troublais. Des tranquilles régions de l'innocence en jetant les yeux sur le monde j'avais des vertiges, comme la tête tourne lorsqu'on regarde la terre du haut des tours qui se perdent dans le ciel. Je reculais effrayé et me retrouvais avec joie le petit François dans la retraite de mes bois, à l'abri de l'amitié de mes sœurs et sous l'aile de ma mère⁷.

Dopo la premessa sul carattere del padre («L'orgueil de mon père

BERCHET, «Le séjour à Brest dans les *Mémoires de ma vie*», in C. Montalbetti (éd.), *Chateaubriand. La fabrique du texte*, Presses Universitaires de Rennes, 1999, pp. 19-31, con nuove osservazioni da me proposte in A. PRINCIPATO, «Le port de Brest et la genèse d'une rêverie épique (*Mémoires d'outre-tombe* livre II, chap. 8)», *Bulletin de la Société Chateaubriand*, année 2016, nouvelle série, n. 59, 2017, pp. 115-130.

⁵ Si veda, su tale aspetto, P. Tucci (éd.), *Chateaubriand réviseur et annotateur de ses œuvres*, Paris, Champion, 2010.

⁶ Nell'edizione citata, la ritroviamo sempre nel vol. I, p. 168 (Livre II, chap. 3).

⁷ *MMV*, pp. 47-48.

était plus grand que son avarice»), lo scrittore espone la circostanza in questione, sottolineando così quanto sulla motivazione economica prevalesse nel conte di Chateaubriand quel sogno di recupero dell'antico prestigio nobiliare che abbiamo visto emanare anche dall'arredo del suo studio nel castello⁸. Quindi introduce una prima impressione sgradevole («Ces hôtes étrangers dérangèrent mes plaisirs pendant les vacances»). Immediatamente dopo, questo spazio intimo “disturbato” dalle battutacce degli ufficiali («Les plaisanteries des officiers me déplaisaient») si precisa e si materializza: «des soldats troublaient la paix de mes bois».

Da qui alla frase successiva il passaggio è brusco, in quanto nella durata del turbamento (espressa anche dai tempi verbali all'imperfetto) irrompe, sciolta dal contesto, una singola impressione visiva: «C'est pour avoir vu un jour le colonel en second du Régiment de Conti le marquis de Wignacourt galoper sous des arbres que des idées vagues de voyage me passèrent par la tête».

Sottolineo come l'immagine dell'ufficiale al galoppo trasformi profondamente il senso del brano, poiché produce un'improvvisa espansione spaziale. Tale apertura che ci trasporta da un luogo confinato verso l'esterno è accompagnata infatti da nuove sensazioni, prima di estraneità («L'accent des soldats gascons et auvergnats me faisait aussi une grande impression»), poi di lontananza estrema: «Je me figurais que ces gens-là venaient du bout de la terre». La scoperta di una realtà estranea e lontana viene vissuta in modo disforico: «Quand j'entendais quelque officier parler de Paris et de la Cour je devenais triste». Sul manoscritto, lo scrittore cancella una reazione più forte, registrata dalle parole «je me sentais effrayé», per evitare una ripetizione in una frase successiva.

La tristezza viene subito associata all'ignoto: «Je cherchais à deviner ce que c'était que la société. J'entrevois quelque chose de confus et de lointain, je supposais des choses cachées, des mystères». Quindi assistiamo al ritorno del verbo “troubler”: «Mais bientôt je me troublais». Con un passaggio quasi felliniano, tale turbamento assume adesso una direzione verticale: «Des tranquilles régions de l'innocence en jetant les yeux sur le monde j'avais des vertiges, comme la tête tourne lorsqu'on regarde la terre du haut des tours qui se perdent dans le ciel». François prova una vertigine e cerca di tornare, spaventato («Je reculais effrayé»),

⁸ La frase fa eco a quanto era stato affermato dal padre diverse pagine prima (Livre I): «Une seule passion le dominait, celle de son nom» (MMV, p.13). Infatti Chateaubriand mira qui soprattutto a esaltare la contraddizione tra la generosa ospitalità offerta ai trenta ufficiali temporaneamente di stanza a Combourg con le loro truppe, e il carattere chiuso e severo del conte di Chateaubriand, accompagnato dall'inclinazione alla solitudine, su cui le memorie continueranno ad insistere.

al guscio protettivo familiare. L'idea della regressione nel rassicurante grembo sororale e materno si manifesta in fine («je reculais effrayé et me retrouvais avec joie le petit François dans la retraite de mes bois, à l'abri de l'amitié de mes sœurs et sous l'aile de ma mère»).

Mi pare che, coscientemente o no, Chateaubriand anticipi qui la crisi della pubertà, argomento che affronterà nelle pagine successive con il dovuto pudore (la nascita del desiderio erotico si presenterà mediata dalle letture, così come le prime eiaculazioni verranno denotate metaforicamente, con un'allusione esplicita che comparirà solo nei *Mémoires d'outre-tombe*). Nel frattempo, Chateaubriand avrà accennato al matrimonio delle due sorelle maggiori: un'altra forma di passaggio dal mondo esistenziale all'età adulta.

Leggiamo dunque di un episodio circostanziato e imperniato sul soggiorno di truppe, ma fortemente associato all'immagine del galoppo dell'ufficiale nei boschi, che produce uno sviluppo di sensazioni che si legano al contesto più ampio della crisi adolescenziale. Prestandosi alla sintassi del brano analizzato, altre immagini si coniugano configurando l'opposizione fra spazio circoscritto e spazio sconfinato, in cui si situano i turbamenti e le paure del giovane François.

Inizialmente, abbiamo l'intrusione di estranei in uno spazio fortemente sentito come riservato allo stretto ambito familiare, nel quale François, che frequenta il collegio della vicina città di Dol e compirà undici anni alla fine di quell'estate del 1779, ama rifugiarsi nel corso delle vacanze. La frase verrà eliminata nei *Mémoires d'outre-tombe*. Rendeva forse ancora più torbida tale sensazione un "troublèrent", utilizzato di primo getto dallo scrittore e corretto con "dérangèrent" già sul manoscritto, anche in questo caso per evitare la ripetizione del verbo che ricorre altre due volte nel brano.

A loro volta, veicolate dalle immagini, si rivelano via via le tematiche care allo scrittore. Lo spazio profanato consiste proprio nei boschi che circondano il castello, descritti dettagliatamente alla fine del I libro e dove, nel terzo, si svolgeranno le romantiche passeggiate di François con l'amata sorella Lucile e l'illuminazione della sua vocazione alla scrittura poetica. Parliamo dunque di un luogo che può adesso dirsi, a buon diritto, profanato dalla presenza dei soldati. Del resto, per ribadire quanto sia forte l'associazione con il sacro che gli alberi ricevono costantemente nell'immaginario letterario di Chateaubriand, basterebbe citare la famosa comparazione dei pilastri della cattedrale gotica alla foresta («tout retrace les labyrinthes des bois dans l'église gothique ; tout en fait sentir la reli-

gieuse horreur, les mystères et la Divinité») nel *Génie du christianisme*⁹.

Un carattere sacrale che prelude all'esplosione della dimensione spaziale, come abbiamo visto, e la giustifica. All'idea di un luogo circoscritto e riservato che viene invaso, subentrano due motivi che sottolineo: quello del vago, che ha ispirato il più celebre capitolo dello stesso *Génie*¹⁰, e quello del viaggio, che percorre tutta l'opera di Chateaubriand. Entrambi i motivi rinviano a uno spazio infinito che, nello scrittore, viene espresso il più delle volte tramite l'immagine orizzontale del mare e dell'oceano. Mare e oceano di cui egli è stato l'"inventore" in letteratura, come ha scritto suggestivamente Marc Fumaroli, quanto Rousseau lo era stato delle montagne e del lago¹¹. Infinito che spinge alla contemplazione e alla meditazione. Qui invece lo sconfinamento sceglie la dimensione verticale.

Colpisce inoltre la negatività così accentuata, e inattesa per il lettore, di una simile apertura spaziale, e ci domandiamo per quale motivo il memorialista ritenga importante registrarla e rivolgerla contro la presenza delle truppe. Sarà utile ricorrere a due associazioni extra-contestuali. Circa la lontananza spropositata che si configura nella mente, ne ritroviamo l'idea nell'episodio della fine di questo II libro, dove Chateaubriand racconta l'incontro a Brest con un suo amico d'infanzia, Gesril, arruolato nella Marina reale e che tornava ferito – notava lo scrittore prima di rimaneggiare il testo – “dalla Cina”, anche se questa provenienza non sembra in realtà designare altra idea che quel “bout de la terre” del nostro brano. La seconda associazione è con i passi collocati all'inizio del I libro, dove Chateaubriand sottolinea la riluttanza a servire nell'esercito reale, collegandola a un sentimento di indipendenza e di estraneità dei bretoni nei confronti di Parigi e della corte che, nella sua opera, si manifesta a ogni occasione:

Cette antipathie des Bretons pour le service de terre subsistait encore en partie au commencement de la Révolution, et nous nous regardions toujours un peu comme des étrangers dans les armées du roi de France¹².

L'éloignement ou plutôt la haine du service et de la Cour était, comme

⁹ CHATEAUBRIAND, *Génie du christianisme*, éd. M. Regard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978, p. 802.

¹⁰ *Ivi*, pp. 714-716 (II^e Partie, Livre III, chap. 9).

¹¹ M. FUMAROLI, *Chateaubriand. Poésie et Terreur*, Éditions de Fallois, 2003, p. 274.

¹² *MMV*, pp. 11-12.

je l'ai déjà dit, naturel à tout Breton et particulièrement à mon père.
[...] Il est curieux de remarquer cet esprit d'indépendance de ma province, jusque dans la nouvelle constitution de la France¹³.

Queste ultime motivazioni si aggiungono ai molteplici elementi che si mescolano e convergono in questo brano: la società come entità opposta alla condizione solitaria nella quale Chateaubriand ama crogiolarsi, ma anche la coscienza dell'esistenza di una realtà alla quale il fanciullo non è abbastanza maturo per accedere; il presentimento del disagio che si vive a contatto con esseri umani non trasparenti e l'atteggiamento misantropico in cui si sente ancora l'eco della passione provata per Rousseau. In un simile miscuglio, il rifugio del bosco con il valore sacrale di cui si caricano gli alberi della foresta, l'affiorare dell'idea del viaggio con l'inclinazione costante dell'autore, l'espansione all'infinito dello spazio con il tema dell'oceano, formano un paradigma di icone a cui egli ricorre, lasciandone veicolare nei nuovi contesti il senso già acquisito. Vi aggiungo adesso le "tours qui se perdent dans le ciel" della penultima frase, che marcano una verticalità senza confine e vertiginosa, forse con connotazioni falliche, per altri versi paragonabile al famoso episodio, in *René*, dell'ascensione del protagonista all'Etna¹⁴.

5. Conclusione

L'ultimo esempio proposto ci ha permesso, data la sua complessità, di spaziare maggiormente nell'immaginario di Chateaubriand. Torniamo adesso al punto da cui eravamo partiti. Nei tre brani presi in esame, ho cercato di focalizzare un'immagine che affiora autonomamente rispetto al filo logico del racconto: una visione immediata che si imprime nella memoria (la ricca bardatura dei cavalli attraccati a un'enorme carrozza), un dettaglio insignificante fra gli altri ma che viene fatto comparire in prima posizione (le sedie del *cabinet* paterno) e, infine, una scena di galoppo che scatena fantasticherie e vertigini. Sento di intravedere in tutte un'inquadratura pronta, per così dire, per essere utilizzata da un regista cinematografico, con un prima e un dopo che potrebbero essere facilmente riempiti da uno sceneggiatore, a cominciare dai dialoghi dei personaggi nella carrozza o dalle grezze battute degli ufficiali. Possiamo

¹³ *Ivi*, p. 17. Questo passo sarà in gran parte soppresso nei *Mémoires d'outre-tombe*.

¹⁴ CHATEAUBRIAND, *René*, éd. C. Smethurst, in *Œuvres complètes*, cit., vol. XVI, 2008, pp. 400-401.

chiederci come mai l'opera de Chateaubriand sia stata così poco recepita dal cinema. Forse perché, quando la decima arte è nata, lo spirito dell'epoca non si incontrava con quello dello scrittore, e la distanza che si è creata allora non è mai stata recuperata.

Spero che Bruna trovi convincenti queste argomentazioni che le offro con molta gratitudine, anche per avermi consentito, incoraggiando il mio trasferimento a Roma, di trascorrere i dieci anni di vita universitaria più gradevoli alla fine della mia carriera.