UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI

Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso di laurea in Lettere

# L'eredità di Chateaubriand nell'opera di Julien Gracq

Tesi di:

Cristina Diana

Relatore:

Prof. Fabio Vasarri

Anno Accademico 2011-2012

“La speranza è una virtù, “virtus”, una determinazione eroica dell'anima.
La più alta forma della speranza è la disperazione vinta”.
Georges Bernanos, *La libertà perché?*

# Sommario

Capitolo I. La letteratura come sistema: l'intertestualità. ..... 4

Capitolo II. Rapporti tra surrealismo e romanticismo ..... 25

Capitolo III. Il riflesso oscuro del romanticismo ..... 48

III. 1. Eros e thanatos..... 55

III. 2. La donna fatale ..... 65

III. 3. La Violenza ..... 69

Capitolo IV. Il respiro della natura ..... 79

Capitolo V. Il flusso del tempo..... 103

Capitolo VI. Esseri di carta e carne ..... 134

Capitolo VII. Il ritmo della scrittura ..... 160

Conclusione ..... 184

Bibliografia ..... 187

# I

# La letteratura come sistema: l'intertestualità.

«Ogni nuovo libro che leggo entra a far parte di quel libro complessivo e unitario che è la somma delle mie letture. Questo non avviene senza sforzo: per comporre quel libro generale, ogni libro particolare deve trasformarsi, entrare in rapporto coi libri che ho letto precedentemente, diventarne il corollario o lo sviluppo o la confutazione o la glossa o il testo di referenza. Da anni frequento questa biblioteca e la esploro volume per volume, ma potrei dimostrarvi che non ho fatto altro che portare avanti la lettura d'un unico libro".

Italo Calvino, *Se un notte d'inverno un viaggiatore*.

"Il n'y a peut-être pas de jours de notre enfance que nous ayons si pleinement vécus que ceux que nous avons cru laisser sans le vivre, ceux que nous avons passés avec un livre préféré »

Marcel Proust, *Sur la lecture*.

"Nous lui devons presque tout"

Julien Gracq, *Le grand Paon*.

Seppure protagonista di una complessa storia definitoria, da quando ha visto la luce negli anni sessanta-settanta, la nozione d'intertestualità ha regalato una visione nuova della letteratura. Un patrimonio di opere e di storie che, più che a un enorme archivio, ha iniziato ad assomigliare a un organismo vivente, a un complesso di elementi interconnessi e intercomunicanti tra loro, legati da rapporti di dipendenza, somiglianza e opposizione. La stessa etimologia di *testo*, dal latino *textus*, "ciò che è intessuto, intrecciato",[1]

[1] Edmondo D'Arbela, Alessandro Anarattone, Lorenzo Cammelli, *Vocabolario Latino italiano Italiano Latino*, Milano, Carlo Signorelli Editore.

presuppone un concetto di opera che nasce dalla commistione di elementi già esistenti al di fuori di essa, un nuovo ricamo di tessere già presenti in altri prodotti dello stesso sistema. Il concetto di intertestualità è divenuto quindi un assunto necessario ogni qualvolta ci si accosta ai rapporti tra diversi testi e diversi autori, in quanto stabilisce le regole e il funzionamento di un sistema. Una visione di letteratura nutrita di letteratura che assimila e restituisce moltiplicato ciò che ha recepito da altri elementi dello stesso sistema.

Nell'utilizzare un termine, come quello di intertestualità, che ha conosciuto nella sua storia una stratificazione di definizioni, in questa sede intenderemo l'insieme di rapporti e di connessioni esistenti tra i diversi prodotti della letteratura, quelle tracce di un DNA in comune che rende le opere consanguinee tra loro[2]. E all'interno di questa complessa rete di rapporti e rimandi del sistema letterario ciò su cui ci soffermeremo sarà il patrimonio comune tra uno scrittore contemporaneo che ha militato tra le fila del surrealismo, Julien Gracq, e uno degli autori simbolo del romanticismo francese, François-René de Chateaubriand. Un'eredità di temi, stile e sensibilità, assunta e rielaborata dallo scrittore più giovane ma che, come si vedrà, conserva una traccia della personalità del suo antenato ottocentesco. Un'affinità latente e a tratti anche dichiarata, visibile in filigrana all'interno di diverse opere, sia come fioritura di costanti tematiche che come sensibilità poetica.

[2] "Chiamiamo intertestualità il legame che un testo istituisce con altri testi, talora nell'ambito di un genere letterario. L'intertestualità si evidenzia ad ogni livello, (tematico e stilistico) […] dove si pone il problema della dialogicità segreta (per allusioni, scarti, rinnovamenti, etc.) fra autore e autore spesso lontani nel tempo" Angelo Marchese, *Introduzione alla semiotica della letteratura*, Torino, SEI, 1981, p. 40.

I teorici dell'intertestualità hanno individuato un'innumerevole serie di strumenti attraverso i quali cogliere i riferimenti che un'opera fa a un'altra opera: allusione, citazione, riscrittura, pastiche, etc. Nel voler delineare un quadro dei rapporti di dipendenza tra Julien Gracq e François-René de Chateaubriand questi strumenti, seppure importanti, saranno comunque secondari rispetto a un concetto più ampio e più libero d'intertestualità che confina senz'altro con quello di influenza e fascinazione. È una risonanza tra i testi quella che si vuole qui approfondire, una suggestione artistica che permea diversi aspetti della produzione poetica. Una chiave di lettura che trova le sue radici nel ruolo fondamentale del lettore all'interno del processo ermeneutico quale decifratore non solo di senso, ma anche di parentele e affinità tra i testi. Un ruolo interpretativo attivo del ricevente del messaggio "testo poetico" che diversi studiosi come Roland Barthes, Cesare Segre, Umberto Eco, etc. si sono soffermati ad analizzare.

> Nessun testo viene letto indipendentemente dall'esperienza che il lettore ha di altri testi. La competenza intertestuale rappresenta un caso speciale di ipercodifica e stabilisce le proprie sceneggiature. […] La competenza intertestuale (estrema periferia di una enciclopedia) comprende tutti i sistemi semiotici familiari al lettore.[3]

Intertestualità non tanto e non solo come allusione o citazione diretta di opere di riferimento, quanto come affinità, autorità morale e suggestione di un autore su un altro, di un universo narrativo su un altro, di una sensibilità su un'altra. In una conferenza tenuta all'Università di Castilla-La Mancha nella quale ha analizzato l'influenza di Borges sulla sua opera, Umberto Eco parla di una somiglianza che va al di là della ripresa consapevole di temi,

[3] Umberto Eco, *Lector in Fabula*, *la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979, p. 81.

situazioni narrative e approcci metodologici. Individua infatti un'ispirazione comune, inconsapevole e inspiegabile, una suggestione quasi arcana e non completamente definibile.

> Dico questo non per negare i miei debiti, che sono tanti, ma per ricondurvi e ricondurci a un principio che credo sia basilare: la cosa più importante è che i libri parlano tra loro.[4]

Ed è proprio a questo dialogo segreto e misterioso che qui si vuole rimandare, a questa fascinazione che attraversa i secoli, a questa "affinità elettiva" tra autori e opere[5]. La tradizione, secondo Cesare Segre, che in questo riprende e commenta il lavoro di Paul Zumthor, diventa garante del filo rosso che unisce testi di epoche e scrittori diversi.

> È giusta l'insistenza di Zumthor sulla ripetitività, non tanto in singoli testi, quanto nell'insieme dei testi di una cultura. Perciò la differenza che si fa normalmente tra, per esempio, un leitmotiv, e viceversa la ripetizione del tema attraverso i testi di una cultura o i testi di varie culture, non ha nessun senso se noi consideriamo appunto i testi non isolatamente ma all'interno del grande testo della cultura. È la tradizione che palesa le sue tracce nella ricorrenza dei clichés da testo a testo. La tradizione, come sempre, si rivela in una dialettica di passività e reattività, il cliché può essere riportato meccanicamente, può farsi stimolatore di sviluppi concettuali, può essere rinnovato.[6]

La stessa Julia Kristeva mette in evidenza questo continuo e inevitabile lavoro di "cucitura" intertestuale:

---

[4] Umberto Eco, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, p. 132.

[5] Ancora Eco a questo proposito: "Arriva poi un giorno che, per sapere qualcosa su un certo argomento, ci si decide finalmente ad aprire uno dei tanti libri mai letti, si comincia a leggerlo e ci si accorge che lo si conosceva già. […] ma la vera spiegazione è che, tra il momento in cui quel libro ci era arrivato e il momento in cui lo si è aperto, si sono letti altri libri, nei quali c'era qualcosa che diceva quel primo libro, e quindi alla fine di questo lungo giro intertestuale, si scopre che anche quel libro che non avevamo letto faceva parte del nostro patrimonio mentale e forse ci aveva profondamente influenzato" U. Eco, *Sulla letteratura*, cit., p. 142.

[6] Cesare Segre, *Semiotica filologica – testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979, p. 78.

[…] ogni testo si costruisce come mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo. Al posto della nozione di intersoggettività si pone quella di intertestualità, e il linguaggio poetico si legge per lo meno come "doppio".[7]

Restringendo l'obiettivo sull'autore oggetto di studio, lo stesso Gracq, grande lettore, testimonia un amore viscerale per i libri e una forte fiducia nell'importanza della tradizione e dell'eredità lasciata dagli scrittori. In un saggio su Edgard Allan Poe, pubblicato all'interno di *Préférences*, delinea il percorso di questo scrittore americano ma europeo d'origine, che riesce a distillare nella sua opera la sensibilità e la temperie culturale del suo continente di provenienza. Un lavoro che gli americani non riusciranno ad apprezzare completamente ma che gli scrittori europei della stagione del simbolismo sceglieranno come una delle linee guida del proprio movimento.

Les plus beaux poèmes de Mallarmé sont des fleurs de cimetière, des bouquets frileux de la Toussaint : que de tombeaux à visiter ! - tombeau d'Edgard Poe - tombeau de Wagner – tombeau de Baudelaire. C'est une génération d'arrière-saison, une école commémorative. Elle vit sur un capital. Ce gens-là dilapidaient le magot: ils avaient hérité d'un oncle d' Amérique.[8]

Una consapevolezza molto lucida del ruolo tutt'altro che trascurabile dell'influenza dei classici nell'opera dei loro successori, che Gracq definisce come patrimonio ed eredità. Lo stesso titolo di una delle sue opere critiche più conosciute, *En lisant en écrivant*, testimonia di questo filo doppio che lega la lettura alla scrittura, la conoscenza di un universo letterario alla produzione artistica, l'assimilazione della tradizione all'innovazione. Un processo senza soluzione di continuità in cui la lettura è premessa

[7] Julia Kristeva, *Semeiotiké, ricerche per una semanalisi,* Milano, Feltrinelli, 1978, p. 121.

[8] Julien Gracq, *Edgar Poe et l'Amérique*, in *Œuvres complètes*, éd. Bernhild Boie, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade », I, 1989, p. 933. Da ora in avanti quest'edizione sarà indicata con la sigla OC, I o OC, II.

indispensabile della scrittura. Un aspetto che Bernhild Boie ha messo in evidenza nell'edizione delle opere complete nella collana La Pléiade:

> Pour Gracq, le temps de l'incubation littéraire, les années de préparation à l'écriture sont, de façon quasi exclusive, des années de lecture, d'entrée en possession d'un univers romanesque. A l'école primaire, il dévore Jules Verne ; au lycée, il découvre Stendhal et la différence entre le plaisir de la lecture et l'assouvissement d'un besoin esthétique. La lecture le prend tout entier; l'écriture tardera à venir. Du coup, les débuts littéraires se feront sous le signe de cette envie de lire qui bascule un beau jour en envie d'écrire. Le dialogue entre ses textes et ceux d'autrui irrigue l'œuvre toute entière, et un discours critique va accompagner dès l'origine la création poétique.[9]

Ogni produzione letteraria per Gracq si nutre dell'humus della letteratura preesistente, e la scrittura non è nient'altro che una lettura in atto. Il continuo parlare della sua esperienza di lettore, il suo continuo evocare nelle note critiche altri autori e il loro importante contributo alla tradizione letteraria, testimoniano di quanto per lui la scrittura sia in fondo una riscrittura, come ogni opera non sia che una continuazione letteraria, e come la lettura debba essere il punto di partenza, la premessa indispensabile della scrittura. È la tradizione a essere lo spunto creativo e il "materiale" di ogni nuova opera letteraria. È Gracq stesso a spiegarlo in un'intervista:

> Le titre que j'ai donné à un de mes livres: *En lisant en écrivant* (sans virgule) indique que le passage de la lecture (forcement en partie critique) à l'écriture se fait sans angoisse ni crispation, sans sentiment d'aliénation, ou de perte d'authenticité. Je pense – et j'ai écrit – que tout livre pousse (en bonne partie) sur d'autres livres. Le besoin chimérique, qui démange beaucoup de « créateurs », de ne se sentir redevables en rien à la littérature qui les a précédés, ne m'obsède en aucune façon.[10]

---

[9] Bernhild Boie, « Notice » di *En lisant en écrivant*, OC, II, p. 1480.

[10] *Entretien avec Jean Carrière*, OC, II, p. 1249. A questo proposito si esprime chiaramente anche in *Préférences*, OC, I, pag.864: "tout livre en effet se nourrit, comme on sait, non seulement des matériaux qui lui fournit la vie, mais aussi et peut-être surtout de l'épais terreau de la littérature qui l'a précédé. Tout livre pousse sur d'autres livres, et peut-être que le génie n'est pas autre chose qu'un apport de bactéries particulières, une chimie individuelle délicate, au moyen de laquelle un esprit neuf absorbe, transforme et finalement

Alcuni critici dell'opera gracquiana si spingono anche oltre, e mettono in evidenza come soprattutto le sue prime opere narrative siano un esempio di riscrittura ironica di topoi della letteratura precedente. Ad essere oggetto di ripresa e allusione all'interno dei suoi romanzi sono soprattutto convenzioni e temi tipici della letteratura romantica. L'approccio ludico e metaletterario è un tratto tipicamente novecentesco, e la creazione artistica intesa come un gioco letterario, come un intreccio di riferimenti intertestuali è senz'altro uno dei fenomeni più originali della letteratura del XX secolo. Un uomo del Novecento quindi, un fine intellettuale che "gioca" con quanto ha di più caro, ovvero i frutti della letteratura precedente, che costruisce una nuova opera riusando, anche con una dose di ironia, stilemi e convenzioni della letteratura romantica. Un periodo letterario che gli è particolarmente caro[11] e che quindi diventa materia stessa delle sue prime opere.

A sottolineare questo aspetto intellettualistico e fortemente "letterario" della sua opera è tra gli altri Ariel Denis, che nel suo articolo *L'éternelle imminence*[12] traccia un'evoluzione all'interno della sua opera narrativa che porta dalle prime opere fortemente "citazioniste" a un distacco dalla letterarietà per una maggiore adesione al "reale". Un riuso di materiali narrativi evidente soprattutto nella sua prima opera, *Au château D'Argol*, ed

---

restitue sous une forme inédite non pas le monde brut, mais plutôt l'énorme matière littéraire qui préexiste à lui ».

[11] *En lisant en écrivant*, OC, II p. 768: « mon siècle, dans le passé, c'est le dix-neuvième, commencé avec Chateaubriand, et prolongé jusqu'à Proust, qui vient l'achever un peu au-delà de ses frontières historiques, tout comme Wagner est venu lui-même achever le romantisme off-limits ».

[12] Ariel Denis, *L'éternelle imminence,* in *Julien Gracq,* cahier dirigé par Jean-Louis Leutrat, Paris, Editions de l'Herne, 1972.

esplicitato dello stesso Gracq nell' *Avis au lecteur*[13]. Denis entra nello specifico e analizza la ripresa di elementi e convenzioni romantiche in quest'opera che giunge al limite del *pastiche*:

> Ce qui nous intéresse encore dans ce livre, c'est justement son intellectualisme Hyper-littéraire, sa violence glacée et immobile comme cette foret inanimée de Storrvan qu'aucun souffle ne ride, -le fait qu'il ne doive rien (et ne renvoie jamais ) à « la vie », et qu'il ne soit *que* littérature (et littérature se signalant comme telle, c'est-à-dire romantisme - orages, châteaux perdus, contrées désolées) ; rien n'est « vrai » ou « vivant » dans *Argol*: les paysages sont des vignettes romantiques […] ; la « nature » n'est pas vraiment décrite, elle est écrite, ou plutôt réécrite (elle est vue comme à travers une vitre, celle de l'écriture qui l'a déjà désignée) ; les personnages sont des « héros de roman », les situations reproduisent des situations littéraires […] la convention est désignée comme convention – non pour être parodiée, mais célébrée.[14]

Un gioco iper letterario quindi, un omaggio quasi esplicito alle situazioni narrative del romanzo gotico inglese ("roman noir"), una ricorsività letteraria che costituisce la cifra stilistica del primo romanzo di Gracq. Anche il suo secondo romanzo, *Un beau ténébreux,* mantiene questo approccio fortemente intertestuale, evidente sin dal titolo stesso che richiama in maniera esplicita un topos della letteratura romantica[15]. L'eroe melanconico, irresistibile per le donne, costantemente inquieto e funereo, è infatti una presenza ricorrente nella letteratura dallo "Sturm und Drang" sino a metà Ottocento[16]. Ad essere ripreso e omaggiato in questo romanzo non è

---

[13]"Puissent ici être mobilisées les puissantes merveilles des Mystères d'Udolphe, du Château d'Otrante, et de la Maison Usher pour communiquer à ces faibles syllabes un peu de la force d'envoutement qu'ont gardée leurs chaines, leurs fantômes, et leurs cercueils : l'auteur ne fera que leur rendre un hommage à dessein explicite pour l'enchantement qu'elles ont toujours inépuisablement versé sur lui ». *Château d'argol*, OC, I, p. 5.

[14] A. Denis, *L'éternelle imminence*, cit., p. 132-133.

[15] « il n'est pas rare, on l'a déjà remarqué, qu'un écrivain, lorsqu'il dispose de qualités de mise en point indispensables, et du don de la formule, mette en évidence au sein même de son œuvre la clé qui sert à l'ouvrir sous la forme significative du titre ». *André Breton, quelques aspects de l'écrivain*, OC, I, p. 429.

[16] Si veda in proposito Giuseppe Scaraffia, *Il bel tenebroso: l'uomo fatale nella letteratura del XIX secolo,* Palermo, Sellerio, 1999.

l'universo del "romantisme noir" come in *Argol*, bensì tutto il serbatoio del "romanzesco": troviamo infatti l'eroe bello e misterioso che si reca in vacanza al mare e sconvolge gli equilibri creatisi all'interno del gruppo dei villeggianti, una ragazza inquieta e sensibile che s'innamora dell'eroe, un narratore che è uno scrittore e uno studioso di letteratura. Una ripresa puntuale di topoi della letteratura ottocentesca che non è certamente casuale o inconsapevole.

Sui forti richiami intertestuali all'interno di quest'opera si è soffermata anche Ruth Amossy, che ha dedicato un intero studio all'argomento, *Les jeux de l'allusion littéraire dans "Un beau ténébreux" de Julien Gracq.* La sua analisi, andando oltre la constatazione della ripresa di convenzioni e moduli tipici della letteratura precedente, coglie in maniera puntuale e dettagliata tutta una serie di allusioni a opere e autori del patrimonio culturale di Gracq. Nelle conclusioni raggiunte dalla Amossy, l'allusione letteraria è la prova dell'assorbimento della tradizione poetica da parte dell'opera, strumento che si appropria dei testi più conosciuti, o in quanto opere particolari o in quanto fonte di stereotipi e convenzioni letterarie, e che diventa l'indizio del modo in cui un testo legge la storia e s'inserisce in essa. L'allusione gracquiana non ha una veste univoca, è bensì proteiforme: si presenta a volte mascherata, come ad esempio nella scelta dei nomi dei personaggi (Allan/Poe et Gérard/Nerval), e talvolta a viso scoperto come ad esempio nell'episodio del ballo in maschera dove i protagonisti vestono i panni di famosi personaggi di opere letterarie. La Amossy mette in campo la categoria bachtiniana del *carnevalesco* per rendere conto della funzione e del significato di queste

allusioni, che non fanno che rovesciare il sistema culturale di riferimento facendo assumere al romanzo una connotazione parodica. Utilizzando i materiali della letteratura romantica quindi Gracq ne rovescia gli assunti per far assumere a quegli elementi un significato sovversivo rispetto all'originale. Il trattamento subito dai testi romantici diventa dunque a tratti rovesciamento ironico, a tratti rispettoso omaggio. Il gioco delle allusioni letterarie in *Un beau ténébreux* quindi non è soltanto una ripresa creatrice, bensì anche sovversione e riscrittura:

> Une seconde lecture s'articule dès lors qui, attentive à toutes les interférences des allusions-masques, manifeste les jeux parodiques qui forcent et déconstruisent les « modèles » romantiques originels. Ainsi se trouve mis à jour le dialogue textuel constitutif du récit gracquien : l'emprunt et la raillerie, l'identification et la destruction, le sérieux et le plaisant, y coexistent dans une ambivalence irréductible. *Un beau ténébreux* ne reprend en effet ses « maîtres » romantiques, que pour les entraîner dans une ronde carnavalesque où se dissolvent tous leur principes fondamentaux. […] à l'instar du Carnaval, le texte gracquien ne redouble un ensemble préexistant que pour le déconstruire et le ré-agencer : si sa texture doit faire appel à des fils d'emprunts, c'est pour marquer les modalités spécifiques du tissage nouveau.[17]

Un lavoro di rovesciamento intertestuale e riscrittura quindi, che giunge a toccare tutto il vasto patrimonio culturale dell'autore, con una rete di allusioni che si ramifica dai capolavori della letteratura francese sino alle Sacre Scritture, passando attraverso vicende e personalità della Storia. Il percorso del protagonista Allan viene così alternativamente accostato a quello del Cristo e a quello di Napoleone attraverso una serie di riferimenti disseminati in maniera allusiva nel testo. Ma è soprattutto la letteratura a costituire il bacino di riferimento delle allusioni all'interno dell'opera: *Guerra e Pace* di Lév Tolstoi, *Le Père Goriot* di Honoré de Balzac, *Les caves du Vatican* di

[17] Ruth Amossy, *Les jeux de l'allusion littéraire dans Un beau ténébreux de Julien Gracq*, Neuchâtel, A la Baconniere, 1980, p. 62.

André Gide, *Les Amants di Montmorency* di Alfred Vigny, *Le rouge et le noir* di Stendhal, oltre naturalmente alla *Vie de Rancé* e a *Atala* di Chateaubriand. Tutti presenti in una complessa rete di riferimenti testuali e allusioni che testimonia l'estrema importanza dell'approccio intertestuale nell'analisi dell'opera di Gracq.

La presenza di altri autori all'interno del suo universo narrativo è quindi innegabile e imprescindibile, e anche nella considerevole mole delle sue opere critiche tanti sono gli scrittori verso i quali esprime il suo apprezzamento e la sua stima. Edgard Allan Poe, Jules Verne, André Breton, Richard Wagner, Stendhal, Ernst Jünger, Barbey d'Aurevilly, Lautréamont, Arthur Rimbaud: Gracq esprime a chiare lettere la passione per i "suoi" autori ed individua con lucidità i loro punti di forza e di debolezza. Il suo stesso approccio metodologico nei saggi di critica letteraria è infatti improntato non ad un'analisi di tipo strutturalista o semiotico, bensì ad un approccio più da autore e lettore, appassionato. L'analisi che si appoggia su una scienza specifica come la psicanalisi o lo strutturalismo opera infatti secondo le stesse parole di Gracq "une vivisection peu ragoûtante"[18]. Un'analisi troppo artificiosa e razionale che finisce per essere limitante nei confronti delle potenzialità del testo poetico:

> *Psychanalyse littéraire – critique thématique– métaphores obsédantes,* etc. Que dire à ces gens, qui, croyant posséder une clef, n'ont de cesse qu'ils aient disposé votre œuvre en forme de serrure ?[19]

[18] *André Breton quelques aspects de l'écrivain*, OC, I, p. 400.

[19] *Lettrines*, OC , II, p. 161.

Considerare il testo come un mero oggetto non fa che ridurne la funzione poetica, perciò quello che lui sceglie è un approccio più emotivo, “une critique de sympathie”[20]. Lo stesso titolo di una raccolta di saggi critici, *Préférences*, è sintomatica di questo approccio “passionale” alla critica letteraria . E numerosi sono gli autori verso i quali esprime una predilezione[21]:

Il y a eu pour moi Poe, quand j’avais douze ans - Stendhal, quand j’en avais quinze - Wagner, quand j’en avais dix-huit - Breton, quand j’en avais vingt-deux. Mes seuls véritables intercesseurs et éveilleurs. Et auparavant, pinçant une à une toutes ces cordes du bec grêle de son épinette avant qu’elles ne résonnent sous le marteau du piano forte, il y a eu Jules Verne. Je le vénère, un peu filialement. Je supporte mal qu’on me dise du mal de lui. Ses défauts, son bâclage m’attendrissent. Je le vois toujours comme un bloc que le temps patine sans l’effriter. C’est mon primitif à moi. Et nul ne me donnera jamais honte de répéter que Les Aventures du capitaine Hatteras sont un chef-d’œuvre.[22]

Tuttavia all’interno di questa ampia rete di figure di riferimento si è scelto di delimitare l’analisi ai rapporti tra Gracq e uno soltanto dei suoi illustri maestri, François-René de Chateaubriand, verso il quale esprime più volte chiaramente la sua predilezione e con il quale ci sembra di cogliere un’affinità latente, una sensibilità simile e una convergenza di atteggiamenti letterari.

Je lisais beaucoup au lycée les poètes romantiques français, goût qui m’a passé assez vite, tandis que le goût pour Chateaubriand, je l’ai gardé. [23]

Un legame che si coglie ad esempio nel fatto che in diverse occasioni Gracq citi passi delle opere di Chateaubriand, una lettura per lui così fondamentale

[20] *André Breton quelques aspects de l’écrivain*, OC , I, p. 400.

[21] Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française* -Paris : Bordas, 1994: “Lecteur qui ne se préoccupe jamais de justifier ses gouts, il pourrait reprendre à son compte la phrase de Christel dans *Un Beau ténébreux*: «ce que j’aime, je ne sais pourquoi je l’aime. Sinon que tout à coup cela s’offre à moi ainsi».

[22] *Lettrines*, OC, II, p. 156.

[23] *Entretien avec Jean Carrière*, OC, II, p. 1233.

e amata, così assimilata nella sua “enciclopedia” personale, da diventare rappresentativa e paradigmatica di diverse situazioni, da affiorare in superficie come uno scrigno contenente le parole più adatte da usare in un determinato frangente[24]. E neppure si esime dal dichiarare esplicitamente la sua predilezione per l’”Enchanteur” in diversi passi delle sue riflessioni critiche.[25]

Diversi riferimenti metatestuali a Chateaubriand appaiono dunque all’interno dei suoi saggi e delle sue raccolte di riflessioni come *Lettrines* e *Les Carnets du grand chemin*. Nei prossimi capitoli ci si occuperà soprattutto dei richiami intertestuali, sia cogliendo allusioni o citazioni dirette, che rifacendosi alla ripresa di temi all’interno delle opere narrative, nell’intento di tracciare una parentela ad ampio spettro. In questo capitolo introduttivo invece intendiamo partire dai riferimenti fatti da Gracq all’interno dell’opera critica come

[24] *La forme d’une ville*, OC, II, p. 808 : “il me semble que pleuvait toujours, impitoyablement, sur cette enceinte dont les genêts et les bruyères, l’horizon vague et désert, continuent à orchestrer dans mon souvenir la phrase de René, à laquelle leur image se trouva liée dès que je connus le livre : « le jour, je m’égarais sur de grandes bruyères, terminées par des forets .» Et il me semble toujours que ce champ de courses mangé par la lande continue à matérialiser pour moi, davantage que la solitude même, tout ce que le mouvement de la phrase de René suggère plus fortement encore: les glacis dépeuplés qui en sont les avant-coureurs ». O ancora si veda in *Carnets du grand chemin*, OC, II p. 1081 cosa dice a proposito di Ernst Jünger: “il semble par son abstention indifférente reprendre le mot de Chateaubriand à la fin des *Mémoires*: “ces scènes à venir ne me regardent plus, à vous, messieurs!”. E ancora in *Lettrines*, OC, II, p. 353: « un mot m’est revenu en souvenir à ce spectacle, mot que Chateaubriand emploie dans le début de *Mémoires* et qui me plait: campagnes pélagiques ».

[25] Si veda ad esempio *Entretien avec Jean Roudat*, OC, II, p. 1218 : « les noms d’écrivains que j’aime beaucoup et qui n’y figurent pas, comme Chateaubriand […], sont souvent ceux d’écrivains sur lesquels j’ai écrit plus longuement ailleurs ». E ancora in *Carnets du grand chemin* Gracq, OC, II p. 1091 e segg. sta parlando della scarsa importanza che ha a suo avviso la narrazione dei suoi amori all’interno dei *Mémoires d’outre-tombe*: «pourquoi le cacher? Moi qui admire Chateaubriand si pleinement, je n’ai jamais trouvé grand renfort de poésie dans l’évocation de ses amours si impeccablement estampillés par le Gotha de l’époque. […] ce qui déçoit dans les Mémoires, au milieu de tant de beautés de tous les autres ordres, c’est que les belles amies de Chateaubriand n’y prennent rang qu’au moment […] chagrinant et un peu abstrait où elles entrent dans l’universel par le congédiement ».

premessa per il raffronto tra i due autori. Il riferimento metatestuale risulta infatti non solo una parte del rapporto intertestuale, ma anche una sua base di partenza, in quanto mette in evidenza il rapporto di dipendenza tra i due e costituisce un legame dichiarato. Passando in rassegna gli elementi più importanti messi in luce da Gracq nell'opera di Chateaubriand ci apprestiamo quindi non solo ad addentrarci all'interno del campo di analisi intertestuale, ma anche a trovare una chiave di lettura che meglio potrà guidarci nell'esame dell'eredità dell'Enchanteur presa in carico da Gracq. Alcune considerazioni da lui elaborate in sede critica oltre a fornirci le ragioni di una predilezione, e quindi le motivazioni della scelta di studio qui operata, fungeranno infatti come indizi per individuare i legami di tipo intertestuale tra i due autori.

L'opera che costituisce il maggiore riferimento metatestuale di Gracq al suo predecessore è senz'altro L*e Grand Paon,* articolo pubblicato all'interno della raccolta *Préférences.* In questo breve saggio Gracq esprime la sua ammirazione per lo scrittore romantico, mettendo in luce i motivi della sua grandezza ed individuando diversi elementi importanti della sua opera che è poi possibile riconoscere in parte anche all'interno dell'opera gracquiana stessa. Innanzitutto lo descrive come un genio solitario, che campeggia unico nel panorama della letteratura francese della sua epoca: un "isolement dans la supériorité"[26] dovuto oltre che all'immediato successo delle sue opere, come *Le Génie du Christianisme*, anche alla particolare congiuntura storica

[26] *Le grand Paon*, OC, I, p. 914.

che gli ha permesso di vivere non nella “république des Lettres”[27] ma nell’Impero. Chateaubriand è stato perfetto interprete del romanticismo francese, della temperie storico-culturale della Restaurazione: un momento in cui forte sferzava “le vent du gouffre”[28], in cui l’emorragia di vite umane e di certezze aveva riversato in uno stato di malinconia, sofferenza, quasi annientamento, la Francia e con essa la sua classe intellettuale. Un clima che ha indirizzato la letteratura verso i temi quali la morte, l’isolamento, il crollo delle civiltà, la fuga del tempo, il declino dell’amore. E a saper esprimere alla perfezione questo sentire comune è stato Chateaubriand, che col suo *René* è riuscito a dare voce a questa sconfitta, alla rovina della Storia.[29] Una Storia che entra di prepotenza nella sua opera non solo come stimolo poetico, ma come tema e strumento di stile che permea fortemente la sua scrittura. Una cifra stilistica fortemente originale che Gracq descrive così:

> […] un étrange univers lacunaire, qui dérive peu à peu vers la nuit, troué de ces longues déchirures intercalaires qu’on voit aux nuages de couchant, morcelé par le grands effondrements du souvenir. Un monde surtout où tout ce qui est se voit contesté, mordu au cœur par ce qui a été. Le mouvement de l’imagination de Chateaubriand est toujours commandé par la même pente: sur toute scène, sur tout paysage, sur tout haut lieu affectif qu’elle se propose, elle fait glisser successivement, une, puis deux, trois, quatre lames superposées aux couleurs du souvenir, - et, comme quand on fait tourner rapidement un disque peint aux couleurs du spectre, elle obtient par cette rapide superposition tonale une espèce d’annulation qui reste vibrante, un blanc tout frangé d’un subtile irisation marginale qui est la couleur du temps propre aux Mémoires, et qui fait d’eux et de la Vie de Rancé le plus chatoyant hymne à l’impermanence qui soit dans notre littérature. […] Ce qui frappe ce n’est pas tellement l’irruption neuve de l’histoire comme dimension souffrante, inguérissable, de la sensibilité, par où les Mémoires ouvrent

[27] *Ibidem*, p. 915.

[28] *Ibidem*, p. 916.

[29] “La France de la révolution et de l’empire, elle, a trouvé sur le champ une voix pour ce spleen, comme on dit si bien, pour ce viscère endommagé où ne se réforment que mal les globules rouges, et cette voix c’est celle de René. Chateaubriand […] c’est le poète inoubliable des relevailles chancelantes et du sang perdu d’un monde accouché. Cette voix […] c’est celle de grandes mises au tombeau de l’histoire » *ibidem*, p. 916.

véritablement les temps modernes de la littérature, c'est son usage, propre à Chateaubriand, comme outil privilégié de la délectation morose, c'est ce monde réduit sous le regard a une pure transparence rêveuse, laminée entre ce qui a été et ce qui va être dans une formidable pince de néant.[30]

Una scrittura vibrante e caratterizzata da una risonanza storico-emotiva così tanto amata da Gracq da essere menzionata in più di un'occasione nelle sue note critiche come una delle punte più alte raggiunte dall'arte chateaubriandiana.[31] Un lavoro di tessitura stilistica esclusivo e peculiare che tuttavia cercheremo di cogliere anche nella prosa di Gracq come reminiscenza e tributo al suo predecessore. Secondo Gracq la vera grandezza di Chateaubriand, "Réactionnaire de charme",[32] è comunque quella letteraria, che offusca la sua carriera politica, di viaggiatore, e militare, percorsi minori rispetto alla sua grandezza di scrittore. E anche ciò che a prima vista potrebbe appannare la sua carriera in realtà la valorizza; niente sembra riuscire a sminuire la sua figura, e lo rende "familiare e maggiore",[33] con un rapporto alla pari con tutti, come nessun altro degli scrittori francesi.

---

[30] *Ibidem*, pp. 917 – 919.

[31] A questo proposito scrive in *En lisant en écrivant*, OC, II, p. 875. "ce sentiment tragique de l'histoire, du temps coulant à plein bords avec toute sa charge orageuse du destin, il est né dans notre littérature bien longtemps avant Malraux, et c'est quelque part entre les *Confessions* de Rousseau et les Mémoires d'outre-tombe qu'on peut le voir paraitre. Confronter les deux textes c'est enjamber une faille: d'un écrivain à l'autre, quelque chose de fondamental dans la conscience que l'homme a de son univers a craqué. La différence entre le livre de Rousseau et celui de Chateaubriand c'est la différence entre une vie, - celle de Rousseau – qui se conçoit comme une exemple absolument intemporel, qui se propose au jugement de Dieu beaucoup plus qu'aux attendus de l'histoire – et une autre, celle de Chateaubriand, entièrement, dramatiquement consciemment replongée dans le lit de l'histoire, une vie allongée de tout son long dans le fil du fleuve qui jamais ne remontera vers sa source ». O ancora dice riferendosi a Chateaubriand : « l'ambassadeur de plein exercice du Temps passé. Personne n'a jamais su capitaliser à ce point l'emmagasinement du souvenir, s'en faire comme un auréole perceptible. Pour une simple visite de digestion, il a toujours l'air de resurgir distraitement des champs Elysées : c'est le Monsieur Jadis en habit de fonction dans les salons de la Monarchie tempérée » *Carnets du grand chemin*, OC, II, p. 1078.

[32] *Le grand Paon*, cit., p. 921.

[33] *Ibidem,* p. 924.

Incredibile testimone del suo tempo, Chateaubriand ha visto tutto, in settant'anni ha assistito a tantissimi rivolgimenti storici: "dans cet univers qui bivouaque entre deux crépuscules […] il a vu l'homme, un moment unique, mêlé a son histoire comme a la matière même de ses songes". La particolare congiuntura storica è stata per lui humus fertile per la crescita del suo genio e lente di ingrandimento privilegiata per la sua osservazione del mondo, della storia, e dell'uomo:

> Il a su que l'époque ajoutait d'unique a son génie: il a regardé l'homme et le monde, soulevé sur les épaules de Bonaparte, d'où on les voyait tout de même comme de nulle part. […] Chateaubriand presque à chaque page, accroche un reflet du soleil impérial; c'est comme un rehaut qui n'est qu'à lui, une phosphorescence dérobée, qui déroule les Mémoires ainsi que sur le fond d'or des mosaïques byzantines. Son génie lui suffisait pour le mettre à part de la génération qui était la sienne, mais , noyé peut-être dans celles qui viendraient, il a su qu'on le verrait mieux, et longtemps, hissé sur l'encolure de Napoléon.[34]

Nel tracciare un bilancio dell'opera dell'*Enchanteur* e della sua importanza per la cultura contemporanea, Gracq dice che una parte della sua opera, quella pseudo-classica, - ovvero il *Genie du Christianisme*, i *Martyrs* e i *Natchez* - è morta, ma che tanto è riuscito a rimanere vitale. Chateaubriand ha abbandonato qualcosa di sé al continente che s'inabissava sotto la cenere, ma ciò che ha resistito allo scorrere del tempo si può con convinzione considerare classico e intramontabile. Una scrittura caratterizzata da un connubio di estrema maturità e modernità, che ha fatto dell'estro creativo il suo marchio distintivo, in cui l'anomalia e l'originalità linguistica sono divenute essenza velata della sua arte e un seme dell'evoluzione futura. Sono soprattutto due le opere che possono godere di

[34] *Ibidem*, p. 925.

questo privilegio di estrema maturità e al tempo stesso di presagio degli sviluppi a venire, e che infatti Gracq custodisce come le sue predilette. I *Mémoires d'outre-tombe* e la *Vie de Rancé* sono per lui capolavori intramontabili, e soprattutto quest'ultimo riesce a precorrere i tempi ed anticipare gli sviluppi della prosa poetica successiva, lanciando un ponte verso il futuro. [35]

Un contributo fondamentale dunque per la letteratura francese e per i posteri, che possono pescare a piene mani in questo patrimonio di sensibilità, stile e lucidità, che possono avventurarsi senza incertezze nella strada tracciata da Chateaubriand. Un'eredità inestimabile, un'unicità e supremazia artistica verso la quale Gracq stesso ammette di essere debitore:

> Au lointain de toutes les avenues du parc romantique, au bord du miroir d'eau, il y a ce bel oiseau qui gonfle ses plumes. «Le cri d'un paon n'accroit pas davantage la solitude du jardin déserté» (Claudel). Nous lui devons presque tout.[36]

Ed è proprio a partire dall'esplicito riconoscimento di questo debito che partiremo qui per esaminare diversi punti di contatto tra i due autori. Per farlo verrà presentata un'analisi dei testi che non opererà una dissezione basata su un rigido parametro teorico di riferimento, ma che rispetti l'integrità del testo e la sua complessità poetica. Perciò la modalità utilizzata sarà quella di scandagliare l'universo narrativo e tematico per arrivare proprio a quel senso del "romanzesco" tanto amato da Gracq, quella "entrée en résonance

---

[35] "Les Mémoires n'ont jamais été plus jeunes: conjonction prodigieuse et solitaire d'une grande époque, d'un grand style et d'un grand format – la langue de la vie de Rancé enfonce vers l'avenir une pointe plus mystérieuse: ses messages en morse, saccadés, déphasés, qui coupent la narration tout à trac, comme s'ils étaient captés d'une autre planète, bégayent déjà des nouvelles de la contrée où va s'éveiller Rimbaud ». *ibidem*, p. 925-926.

[36] *Ibidem*, p. 926.

universelle",[37] quel "sang romanesque"[38] che solo fa vivere l'opera d'arte. Sarà in questo campo, -tematico e narrativo, e solo in ultima istanza stilistico- che si tenterà di delineare l'eredità dell'Enchanteur presente nell'opera gracquiana. Ad essere presi in considerazione saranno comunque diversi testi dei due autori: non ci si soffermerà quindi su un'unica opera ma verrà considerata la globalità dei testi senza che alcuno di essi diventi oggetto di studio esclusivo. Per Gracq all'interno della vasta bibliografia saranno considerati soprattutto *Au château D'Argol*, *Un beau ténébreux, Le rivage des Syrtes,* e *Un balcon en forêt* per quanto riguarda le opere narrative, mentre per le opere critiche ci si avvarrà soprattutto delle riflessioni di *Lettrines I e II, En lisant en écrivant, André Breton,* e diversi articoli contenuti in *Préférences*. Per quanto riguarda Chateaubriand invece verranno considerati soprattutto i romanzi *Atala, René* e *Les aventures du dernier Abencérage,* con alcuni riferimenti anche ai *Martyrs* e ai *Natchez, la Vie de Rancé,* biografia del riformatore della Trappa e, infine, la monumentale opera autobiografica *Mémoires d'outre-tombe*.

Innanzitutto partiremo esaminando i rapporti di dipendenza tra il surrealismo, a cui Gracq, seppure non completamente e non lungo tutto l'arco della sua vita, si richiama, e il romanticismo, (non sempre dichiarato) serbatoio e punto di riferimento della scuola di Breton. Dopo aver esaminato questi elementi di dipendenza di tipo culturale che costituiscono l'indispensabile premessa storica per contestualizzare il debito specifico di Gracq nei confronti di

[37] *Lettrines*, OC, II, p. 150.
[38] *Ibidem*, p. 150.

Chateaubriand, si passerà ad analizzare il tema della natura e del paesaggio nelle opere dei due scrittori. Si vedrà come entrambi infatti lascino ampio spazio agli spazi naturali, alle distese d'acqua, alle foreste, ai luoghi deserti e solitari, sfondo su cui si riflettono le sensazioni dei protagonisti. Verranno perciò accostati alcuni passi delle loro opere per mettere a confronto il tema della natura e l'approccio dello scrittore nella descrizione naturalistica. Si prenderà poi in considerazione la presenza di elementi "gotici" nei rispettivi romanzi, quali ad esempio l'amore inteso come passione distruttiva, le ambientazioni fosche, gli scenari bellici. Un "romantisme noir" di cui si colgono le tracce nello scrittore ottocentesco e che si conserva a livello tematico anche in Gracq. Si analizzerà poi il ruolo del tempo all'interno dell'opera dei due scrittori, che può essere declinato sia come ruolo della Storia, che come presenza del tema della fuga del tempo e dell'attesa della morte nelle opere narrative. Un'importanza dell'asse temporale che si esprime anche nella scrittura e che può essere percepito nel già citato procedimento stilistico che accosta e sovrappone diversi piani temporali sul livello sintattico e lessicale, e che secondo Gracq ottiene un effetto di "impermanenza",[39] di annullamento. Un capitolo tratterà poi dei personaggi, delle caratteristiche comuni come la solitudine, il vuoto interiore, l'insoddisfazione, soffermandosi poi sui richiami più diretti ed espliciti dei personaggi di Gracq ai protagonisti maschili e femminili delle opere di Chateaubriand. Si prenderà infine in considerazione la scrittura, mettendo a confronto la prosa dei due autori per individuare suggestioni e tratti comuni,

[39] *Le Grand Paon*, OC, I, p. 917.

quali l’ampiezza del periodo o il forte accostamento sul piano lessicale del reale e dell’irreale, seppure con la consapevolezza che si tratterà più di una raccolta di spunti di riflessione da approfondire, che di conclusioni di studio.

# II

# Rapporti tra surrealismo e romanticismo

« Je me sens beaucoup d'affinités avec le romantisme […],
il y a une espèce de printemps merveilleux qui n'est pas sans rapport avec le surréalisme »
(J. Gracq, intervista rilasciata a Guy Dumur per il "Nouvel observateur", 29 marzo 1967.)

Nato ufficialmente nel 1924,[40] dopo aver iniziato a muovere i suoi primi passi dal 1916, il movimento del Surrealismo prende avvio dall'azione di André Breton e riesce a coinvolgere in breve tempo con la sua carica innovatrice ed eversiva numerosi intellettuali ed artisti. Sorto in un'Europa sprofondata nel cataclisma della prima guerra mondiale, il surrealismo si propone sin da principio di abbandonare i limiti imposti dalla logica e dal razionalismo per andare incontro a una visione più completa e complessa del reale, che comprenda al suo interno anche il livello del fantastico, dell'inconscio e dell'onirico. Un'esigenza forte che accomuna letteratura e vita nella tensione verso un piano che vada al di là della tradizione, delle consuetudini e delle prassi già assodate:

Il surrealismo […] è un movimento di rivolta spirituale e un tentativo eminentemente sovversivo di *re-incantesimo del mondo*, vale a dire il tentativo di riportare al centro dell'esistenza umana i momenti "incantati", "magici" cancellati dalla civiltà borghese: la poesia, la passione, l'amore folle, la fantasia, la magia, il mito, la meraviglia, il sogno, la rivolta, l'utopia. Oppure, se si vuole, una protesta contro la razionalità

[40] Anno di pubblicazione del primo *Manifeste du Surréalisme* di André Breton.

angusta, lo spirito commerciale, la logica meschina, il piatto realismo della società capitalistica/industriale, e l'aspirazione utopica e rivoluzionaria a "mutare vita". Si tratta di un'avventura intellettuale e passionale a un tempo, politica e magica, poetica e onirica […].[41]

Un'esperienza culturale ed umana dai molteplici risvolti che vuole rimettere al centro dell'esistenza umana nella sua globalità l'immaginazione, il cosiddetto "irrazionale", la tensione verso l'utopia. In questo modo si costituisce il gruppo, che attrae a sé scrittori, intellettuali, pittori, e che sotto il profilo meramente artistico propone un trittico che permea di sé tutta la produzione surrealista: l'immaginazione, l'amore e la poesia. Tre punti centrali attorno ai quali ruota la creazione artistica degli aderenti al gruppo e che pur nella diversità delle singole personalità riescono a restare costanti[42].

Ma profondamente legata all'aspetto artistico vi è anche una forte tensione all'azione, una componente concreta e fattiva che porta infatti il movimento anche all'impegno politico. Una carica eversiva rispetto alle condizioni della società contemporanea che porta il movimento a diverse azioni dimostrative, a gesti eclatanti sullo scenario civile e politico, e che ne rimarrà componente essenziale.

Il surrealismo volle essere una filosofia di vita, un modo di essere, pensare, agire, riflettere, in entrambi i sensi, i fatti della vita e della storia. […] fedeli all'esigenza espressa da Marx: "i filosofi finora hanno interpretato il mondo, si tratta ora di trasformarlo", e alla Parola d'ordine di Rimbaud, "cambiare la vita", la riflessione surrealista trova la propria ragion d'essere nella messa in atto delle sue premesse ideali[43].

---

[41]Micheal Löwy, *La stella del mattino. Surrealismo e Marxismo*, Bolsena, Massari, 2001, p. 7.

[42] "[…] surtout, dans cette quête du surréel le groupe va être amené à mettre consciemment l'accent sur trois mots qui sont pour lui vraiment des mots de passe : l'imagination, l'amour, la poésie » J. Gracq, *Le Surréalisme et la littérature contemporaine*, OC, I, p. 1017.

[43] Arturo Schwarz, *L'avventura surrealista: amore e rivoluzione, anche*, Bolsena, Erre emme, 1997, p. 11.

Una corrispondenza tra pensiero e azione che pur nelle ambiguità e contraddizioni è fortemente caratterizzante dell'immagine del gruppo e della sua identità. Una vocazione "rivoluzionaria" e contestataria comune tuttavia anche ad altri movimenti di avanguardia contemporanei, come il dadaismo. Vi era infatti una comune radice di insofferenza verso l'assetto istituzionale e sociale e un desiderio di rinnovamento che caratterizzava lo scenario culturale, ma che ebbe poi risultati ed espressioni diversificate nei singoli movimenti. Quale fu in questo contesto lo specifico del gruppo surrealista?

> Ciò che più di tutto avvicinò i giovani arrabbiati fu lo stato d'animo di quei precursori, stato d'animo manifestatosi in un dubbio radicale […] che induceva ad affidarsi alla spontaneità e dunque all'inconscio. La fede nell'inconscio –motivata da una diffidenza nei confronti delle categorie logiche convenzionali -, era espressione della comune rivolta dei dadaisti e dei surrealisti contro l'establishment politico, filosofico e artistico. Il discredito che scaturì dalla fiducia nel lato sommerso della mente segnò in modo diverso i due movimenti. La tendenza distruttiva nichilista ebbe il sopravvento nel dadaismo, mentre nel surrealismo emerse la tendenza creativa romantica[44].

Uno slancio di positività, di ottimismo ed energia che, pur innestandosi su una base di scontento e sfiducia verso il contesto attuale, caratterizzò il movimento donandogli una vita, pur se travagliata, certamente lunga e fertile, ricca di estimatori e di sviluppi anche nei decenni a venire. Una carica costruttiva e idealistica che differenzia il surrealismo nel contesto contemporaneo e che diversi critici, tra i quali come abbiamo visto Schwarz, ascrivono alla matrice del romanticismo, in particolare quello tedesco. E Scharwz non è l'unico a cogliere quest'influenza romantica e questa specificità del surrealismo all'interno del contesto culturale.

[44] *Ibidem*, p.14.

Se dei pensatori marxisti […] sono stati affascinati dal surrealismo, questo è avvenuto perché hanno capito che esso rappresentava l'espressione più elevata del romanticismo rivoluzionario del xx secolo. Per "romanticismo rivoluzionario" intendo l'ampia corrente di protesta culturale contro la moderna società capitalistica che si ispira ad alcuni valori del passato precapitalistico e che aspira ad una nuova utopia rivoluzionaria – da Rousseau a Fourier fino ai surrealisti e ai situazionisti. Il profondo nesso tra romanticismo e surrealismo […] si manifesta non solo in temi come il nuovo mito, ma nel complesso dei sogni, delle ribellioni e delle utopie del movimento. Quel che il surrealismo condivide con i giovani Friedrich, Schlegel e Novalis, con Victor Hugo e Pétrus Borel […] è l'intenso, a volte disperato, tentativo di *re-incantare il mondo* – certamente non con la religione, come per tanti romantici, ma con la poesia.[45]

Una parentela, un'affinità che si traduce quindi, oltre che nella predominanza degli aspetti onirici e fantastici del reale, nella tensione idealistica, nel desiderio di superare e conciliare i conflitti e le contrapposizioni della realtà, nel recupero di una dimensione più umana, che restituisca cioè all'uomo, inteso nella globalità delle sue componenti, la sua centralità. Un'affinità tra i due movimenti che ha probabilmente contribuito all'avvicinamento di Gracq al gruppo di Breton. Infatti quando in diversi suoi scritti Gracq si troverà a dover tracciare un bilancio dell'attività artistica e culturale del Surrealismo sarà proprio questo il nocciolo duro che metterà in luce, la profonda fiducia del movimento nelle potenzialità dell'uomo, la sua carica utopica, il suo profondo umanesimo[46]. Quello che per Gracq è il maggiore lascito del surrealismo alla società contemporanea è anche ciò che più lo accomuna al romanticismo, e contemporaneamente ciò che più ha attratto lo stesso Gracq

[45] M. Löwy, *La stella del mattino Surrealismo e Marxismo*, cit, p. 13. Sempre a questo proposito lo stesso Löwy aggiunge: "come mito poetico, il surrealismo è l'erede, un secolo e mezzo più tardi, del programma annunciato dal "primo romanticismo" (Fruhromantik)". *Ibidem*, p.24.

[46] « […] le témoignage irremplaçable que le surréalisme représente dans le grand débat qui agite la littérature contemporaine et qui est au fond plus que jamais le problème de l'homme : ce qu'est l'homme, ce que sont ses espoirs permis, ses limites, ses perspectives et ses définitives dimensions. Ce que je vous ai dit du surréalisme montre que ce problème a toujours été pour lui au centre […]». *Le surréalisme et la littérature contemporaine*, OC, I, pp. 1028-1029.

al gruppo di Breton. Un terreno comune, un patrimonio condiviso che coincide anche con il nostro campo di ricerca, visto che proprio queste affinità tra Gracq, surrealismo e romanticismo diventano condizione e premessa dell'affinità più specifica tra Chateaubriand e Gracq. Per questo diventa per noi rilevante indagare l'avvicinamento di Gracq al surrealismo e i rispettivi punti di contatto col romanticismo, proprio in quanto presupposto dell'analisi di punti in comune più specifici tra il nostro autore e uno degli esponenti più importanti del romanticismo francese.

Ad aver avvicinato Gracq al gruppo surrealista attorno al 1930[47] è stato il profondo interesse e stupore suscitato dalla lettura di alcune opere del caposcuola, ovvero *Nadja*, il *Manifeste du Surréalisme* et *Les Pas perdus*. Una scoperta che farà nascere tra i due una lunga amicizia e una stima reciproca, e che porterà Gracq anche a scrivere nel 1948 un saggio critico sull'opera dell'amico: *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*. In lui, pur in tempi bui per il surrealismo, durante i quali verrà misconosciuta la sua importanza storica e artistica, Gracq continuerà a vedere e difendere un'artista a tutto tondo, un'icona vivente del surrealismo, l'incarnazione del suo spirito ispiratore[48]. L'ispirazione e la sensibilità artistica bretoniana folgorarono infatti il giovane scrittore e il pensiero surrealista gli fece intravedere una via sconosciuta e inattesa. È Gracq stesso a raccontare questo colpo di fulmine e il conseguente avvicinamento al gruppo :

---

[47]*Entretien avec Jean Carrière*, OC, II, p. 1241.

[48]Si veda in proposito Bernhild Boie, "Notice", *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, OC, I, p. 1275 : "De toute évidence, l'esprit du surréalisme, c'est, pour Gracq, l'esprit d'André Breton."

La vérité est que je me suis toujours connu envers le surréalisme, non une obédience que tout en moi refusait, mais seulement, et ce n'est pas peu, une immense dette de reconnaissance. Il a poussé pour moi une porte, et deux livres, presque simultanément, ont présidé à cette ouverture: *Nadja*, vite complété par la lecture du premier *Manifeste* et des *Pas perdus*, puis l'album des collages de Max Ernst: *La Femme 100 têtes*. Toute une terra *incognita* de la sensibilité s'est ouverte à moi d'un coup avec ces deux livres, et je ne connais aucune lecture qui m'ait donné un tel sentiment d'annexion: celle d'un vaste territoire, en même temps exploré et assimilé pour toujours.[49]

Una rivelazione, un incontro quasi magico che avrà profonde ripercussioni sulla sensibilità e sulla vita dello scrittore. E' comunque dopo il primo incontro a Nantes nel 1939[50] e l'inizio dell'amicizia con Breton che Gracq inizia ad avvicinarsi al gruppo, anche pubblicando dei poemetti in prosa nelle riviste surrealiste, alcuni dei quali saranno poi pubblicati in *Liberté grande* nel 1946[51]. Accetterà anche di figurare in una foto dei membri del gruppo surrealista ed interverrà in due polemiche al fianco di Breton: la prima riguardava il presunto cristianesimo di Alfred Jarry[52], la seconda verteva attorno al supposto deviazionismo di Breton dai principi dell'ateismo[53]. Si crea dunque un sodalizio umano ed artistico che, anche dopo aver esaurito la fase della più stretta collaborazione, proseguirà nella stima e nel sostegno reciproco[54]. L'affinità artistica e la vicinanza intellettuale e umana dei due

---

[49] *Carnets du grand chemin*, OC, II, p. 1034. E ancora in *Entretien avec Jean Carrière*, OC, II, p. 1242 : « j'ai eu avec ces ouvrages le sentiment d'une porte ouverte sur des domaines inexplorés, ou à peine entrevus, de la poésie. […] j'ai le sentiment d'avoir eu ici une chance biographique : il y a eu, après le surréalisme, des « mouvements » intéressants, il n'y en a guère eu, à mon sens, de fertilisants ».

[50] *Béatrix de Bretagne*, OC, I, p.958.

[51] B. Boie, « Notice », OC, I, p.1224.

[52] Benjamin Péret, *Jarry est-il un poète chrétien ?* , in « L'Étoile-Absinthe », № 65-66, Société des Amis d'Alfred Jarry, 1995, p. 12. Consultabile online all'indirizzo: http://www.alfredjarry2007.fr/amisjarry/fichiers_ea/etoile_absinthe_065_66reduit.pdf

[53] Simone Grossman, *Julien Gracq et le surréalisme*, Paris, José Corti, 1980, pp.20-21.

[54]Breton fu tra i primi a parlare dell'importanza di *Au Château d'Argol* nel suo discorso del 1942 agli studenti dell'Università di Yale: "(Le surréalisme) il commence en 1919 par la publication […] des premiers chapitres des *Champs Magnétiques* […] pour aboutir vingt ans

scrittori non furono tuttavia sufficienti a ufficializzare e rendere continuativa l'esperienza di Gracq all'interno del gruppo surrealista. Nonostante le presumibili pressioni dello stesso Breton la sua vicinanza al gruppo non assumerà mai la forma di un'adesione piena e totale al movimento:

> Ce fut, entre le surréalisme et moi, une histoire d'amour, avec tout ce qu'elle traîne après elle en souvenir d'éblouissement, de reconnaissance émue, de fidélité sentimentale, et, il faut bien le dire aussi, comme tous les coups de foudre, d'impossibilité de cohabitation stable et de renouvellement[55].

Nonostante il debito poetico ed artistico che sente di avere con il gruppo di Breton sono troppi gli elementi che gli impediscono di avere una militanza piena ed esclusiva. Le azioni dimostrative eclatanti, le esigenze della vita di gruppo, l'impegno politico in prima linea, la componente dadaista con la sua carica distruttiva e nichilista, fanno si che, nonostante il forte debito di riconoscenza, si mantenga defilato dalle attività del gruppo. Le divergenze di tipo estetico ed artistico, come la diffidenza verso il procedimento della scrittura automatica -tanto importante per i surrealisti-, la loro dichiarata avversione per il romanzo, il disaccordo riguardo l'imitazione della natura nelle arti figurative[56], completano il quadro sancendo la distanza dal surrealismo. Esso rimane per Gracq un importante punto di riferimento e di suggestione artistica ma non un gruppo di appartenenza. Nonostante la sua

---

après, sur le plan littéraire à l'apparition d' *Au Château d'Argol*, de Julien Gracq, où, sans doute pour la première fois le surréalisme se retourne librement sur lui-même pour se confronter avec les grandes expériences sensibles du passé et évaluer tant sous l'angle de l'émotion que sous celui de la clairvoyance, ce qu'a été l'étendue de sa conquête". ( Breton, « Situation du Surréalisme entre les deux guerres », *La Clé des Champs*, Pauvert, Paris, 1967, p. 72). Mentre Gracq, « ancora » nel 1967 diceva a proposito dell'amico: "la poésie: je ne sais si, comme on le dit, elle a eu ses martyrs, mais le plus grand de ses confesseurs de notre époque, sans nul doute, a été André Breton" *Lettrines*, OC, II, p. 165.

[55]*Carnets du grand chemin*, OC, II., p. 1034.

[56] André Breton, *L'arte magica*, con la collaborazione di Gerard Legrand, Milano, 1991, Adelphi, p. 299.

militanza nel partito comunista, -che poi però termina nel 1939 a seguito della notizia del patto germano-russo-, è comunque soprattutto l'impegno politico a non incontrare il suo apprezzamento:

> La démarche du surréalisme ne garde plus tout à fait, dés 1925, la même liberté insolente.[...] II y a désormais une doctrine [...] et une organisation [...] vis-à-vis desquelles il importe bon gré mal gré de se mettre idéologiquement en règle. La capacité insigne propre au communisme d'amener même les groupements qu'il n'influence que de très loin à se mouvoir d'instinct comme sous un regard qui ne passe rien, et plus ou moins à s'autocensurer, parvient ainsi à s'exercer vaguement même sur un mouvement d'essence tout à fait libertaire comme l'était le surréalisme.[57]

Simone Grossman, nel suo importante studio *Julien Gracq et le surréalisme*, rileva la stessa esigenza di libertà ed autonomia alla base della scelta dell'autore di mantenersi indipendente dal gruppo che pure lo ha tanto segnato:

> Malgré l'amitié «un peu cérémonieuse» [...] qui l'unissait à Breton et l'admiration qu'il portait à ce dernier, Gracq se défend d'avoir jamais appartenu au mouvement surréaliste. [...] Cette réserve est autant due à un tempérament porté à prendre ses distances, à «se sentir un peu marginal» - il déclare ne pas aimer l'activité collective en elle-même - qu'à un parti pris de refus envers ce qu'il nomme le «côté négateur du surréalisme», parlant des exclusives surréalistes, des interdits violemment jetés, citant, par exemple, le rejet édicté du roman et de la musique. Gracq se montre profondément allergique au style violent des manifestations surréalistes, qu'il n'approuve pas. Ses relations avec Breton n'avaient rien de contraignant à cet égard car ce dernier n'exigeait de lui qu'il adhère au mouvement surréaliste ni qu'il signe de déclaration d'aucune sorte.[58].

---

[57] *Préface à La Victoire à l'ombre des ailes de Stanislas Rodanski*, OC, II, p. 1118. E ancora dichiara durante un'intervista : « […] quant à la vie de groupe, essentielle aux surréalistes, c'est une chose à laquelle je n'aurais pu m'adapter. Dans une certaine mesure, la coté politique du groupe surréaliste m'en a aussi écarté. Je ne croyais beaucoup à l'efficacité de cette politique idéale, de ces prises de position tout de même assez éloignées du réel… c'est téméraire de dire cela, mais je ne crois pas que le conctat continuel avec la politique soit tellement désirable pour un écrivain ». (intervista rilasciata a Guy Dumur per il "Nouvel observateur" del 29 marzo 1967, p.32.

[58] S. Grossman, *Julien Gracq et le surréalisme*, cit., pp. 19-20.

Eppure la “via” aperta dal surrealismo avrà un grosso peso nell’esperienza artistica di Gracq[59] e nonostante la profonda indipendenza ed autonomia dell’autore la sensibilità e i valori del movimento hanno avuto naturalmente un peso nella sua formazione estetica e letteraria. La sua vicinanza al surrealismo è infatti quanto meno indicativa di una visione del mondo affine, di un interesse comune per determinati temi, stili e punti di riferimento della tradizione letteraria. Poiché in questa sede si tenta di indagare le suggestioni di Chateaubriand nell’opera di Gracq, ci soffermeremo più da vicino sul rapporto del surrealismo con la tradizione romantica e sulla temperie culturale di quegli anni, visto che entrambi potrebbero aver avuto un ruolo mediatore nella vicinanza di Gracq alla sensibilità romantica. Una passione per la cultura e la concezione artistica del romanticismo che diventa premessa necessaria per contestualizzare i punti di contatto e l’eredità chateaubriandiana in Gracq.

Nel periodo che va dagli anni Venti agli anni Quaranta si assiste in Francia alla rinascita di un interesse per la letteratura tedesca, in particolare per quella del periodo romantico. Vi è un fiorire di saggi critici e riletture delle opere del romanticismo germanico, - tra i quali ad esempio lo studio fondamentale di Albert Béguin[60]-, che coinvolge non solo l’ambito universitario. In questo contesto di riscoperta della cultura romantica anche i

[59] Si pensi ad esempio all’”*Avis au lecteur*” che introduce il suo primo romanzo *Au château d’Argol* dove l’autore fa riferimento al surrealismo: “[…] un récit dont le contenu peut passer pour s’apparenter visiblement […] à certains ouvrages d’une école littéraire qui fut la seule […] à apporter dans la période d’après-guerre autre chose que l’espoir d’un renouvellement ». OC, I, p. 3.

[60] Albert Béguin, *L’anima romantica e il sogno*, Milano, Garzanti, 1975.

surrealisti non nascondono un'attrazione verso gli autori e la sensibilità dell'Ottocento. In essa ritrovano la loro medesima fascinazione per i domini sconosciuti della mente, l'irrazionale, la stessa apertura alle espressioni culturali "esotiche" da cui sono animati. Infatti pur se in diversa maniera si richiamano sia al romanticismo tedesco che a quello inglese e francese. Si assiste quasi a una riemersione della ricerca e dello spirito romantici in pieno Novecento, che si concretizza sia in un'affine visione del mondo che negli interessi artistici e letterari. Un filo rosso messo in evidenza anche nel classico studio di Albert Béguin, che nel suo *L'âme romantique et le rêve*, studia la sopravvivenza dei temi romantici, il "sogno" in primis, nella letteratura successiva:

> Il surrealismo prese una più netta coscienza di taluni procedimenti divenuti familiari alla poesia durante l'ultimo secolo. Per questo, almeno quanto per l'uso ch'esso fece del sogno, si accosta al romanticismo tedesco. Non senza motivo Breton e i suoi amici si sono occupati di tutti i romantici, salvo a rinnegarli più tardi, abbastanza ingiustamente, salvando il solo Arnim […]. Nella Germania del 1800 come nella Parigi del 1925, giovani poeti cercavano insieme –mediante una *sin*-filosofia e una *sim*-poesia organizzate– un metodo preciso che permettesse di trarre alla luce l'occulta realtà della vita inconscia.[61]

Una somiglianza tra i due movimenti tuttavia non sempre riconosciuta e accettata dai surrealisti, che hanno un rapporto con la tradizione letteraria precedente piuttosto tormentato. Eppure, pur con le sue ambiguità e contraddizioni, il rapporto col passato è comunque imprescindibile. Lo stesso Gracq sottolinea l'esigenza del movimento di rileggere in maniera critica la tradizione letteraria, di definire le proprie radici o quanto meno i propri "gusti",

[61] *Ibidem*, pp. 525 -526.

situandosi all'interno della storia letteraria e dando una rilettura "surrealista" della vita artistica precedente.

> Attirant à lui, dans le présent, tout ce qui lui parait pouvoir prendre feu à sa chaleur, triant impérativement son bien dans le passé (« lisez ne lisez pas »)[62], annexant rétrospectivement dans ce même passé non seulement des œuvres mais des hommes, le surréalisme a fait preuve dans toute sa période active, d'un pouvoir d'agglutiner qui ne laisse tout à fait de côté aucun compartiment de la vie. […] Le corpus surréaliste se compose donc, et de ce que le surréalisme a fait naitre, et en partie de ce qu'il a rebaptisé. Il arrive en effet que le besoin d'expression d'un artiste au regard neuf ne puisse se contenter de ce qu'il fait lui-même, mais requiert aussi, et parfois tout autant un éclairage plus suggestif, une mise en perspective plus enrichissante des œuvres passées […] pour un artiste il s'agit […] non pas d'anéantir ce qui a été fait avant lui, mais de lui faire, chaque fois que c'est possible, parler une autre langue: la sienne.[63]

Un'esigenza di riappropriazione e rilettura della tradizione che si traduce sia nel rigetto di tutto ciò che non è consono alla propria visione del mondo, sia nel plauso ai maestri della letteratura precedente, designati come precursori. Il rapporto dei surrealisti con i propri "antenati" comunque non è pacifico e coerente, conosce bensì numerose svolte, smentite e riconferme. Nei diversi *Manifesti* del movimento, in articoli apparsi sulle riviste surrealiste, in raffigurazioni pittoriche di alcuni artisti, in proclami dello stesso Breton, il surrealismo individua si dei punti di riferimento, negli artisti -ma non solo- del passato: asserzioni che però vengono riviste e smentite da dichiarazioni successive, in un turbinio di annessioni ed espulsioni che non conosce sosta[64]. Anche se spesso è la stessa necessità di un rapporto col passato a essere messa in dubbio, e in diversi proclami l'unica dimensione di

---

[62] Lista che presenta in due colonne opposte gli autori consigliati o sconsigliati alla lettura, pubblicata nel 1931 da José corti all'interno di un catalogo di pubblicazioni del movimento surrealista.

[63] *Preface à la beautè compulsive*, OC, II, pp. 1152-1153.

[64] Cfr. Fabio Vasarri, *I surrealisti e la ricerca degli antenati*, in *Tradizione e contestazione IV, Le avanguardie: canone e anticanone*. a cura di Giovanna Angeli, Firenze, Alinea editrice, 2009, pp. 103-129.

appartenenza che emerge è quella del presente[65], si può tuttavia affermare che in sostanza nel surrealismo l'approccio distruttivo è superato in funzione di un recupero della dimensione storica della letteratura[66]. Ma quali sono questi antenati? In chi e in cosa si riconoscono i surrealisti?

> Nonostante le epurazioni e gli appassionati partiti presi, si conserva l'impressione complessiva che il surrealismo, oltre a selezionare le esperienze più contestatarie, attinga a piene mani dalla tradizione letteraria, non limitata alla lingua francese […]. La componente tardoromantica del movimento, segnalata polemicamente da Jean Clair, appare innegabile. L'orizzonte storico-culturale è alquanto incombente perfino nel *Second Manifeste*, che non si perita, per i bisogni dell'argomentazione, ossia illustrare il nuovo assetto del movimento nel 1930, di sfruttare come termini di paragone proprio il romanticismo e il simbolismo […]. Anche Aragon dedica un testo dell'ultimo fascicolo della "Révolution surrealiste" a un parallelo tra i primi decenni dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento.[67]

Questo richiamo al romanticismo è dunque riconoscibile, ed emerge, oltre che come vedremo nella vicinanza dei temi trattati, nella scelta degli antenati, tra i quali fanno capolino, seppure in maniera non continuativa e controversa, diversi scrittori romantici. Nel primo *Manifeste du surréalisme* ad esempio Breton stila una lista degli artisti del passato che possono essere considerati "surrealisti", pur se solo limitatamente a determinate caratteristiche, e tra questi nomi compare un poeta preromantico inglese come Edward Young, uno scrittore e politico come Benjamin Constant, e ancora Victor Hugo, Edgard Allan Poe, e persino lo stesso Chateaubriand. Considerati precursori del movimento per alcune caratteristiche, subiscono tuttavia in seguito un'espulsione non venendo più menzionati in dichiarazioni programmatiche

---

[65] *Ibidem* pp. 110-111 e p.115.

[66] "Le surréalisme, en rupture violente avec la négation totale de Dada, ne répugne même plus à s'insérer dans une tradition, à se reconnaitre des ancêtres, que Breton invoque expressément dans le premier manifeste" *Le surréalisme et la littérature contemporaine*, OC, I, p. 1014.

[67] F. Vasarri, *I surrealisti e la ricerca degli antenati*, cit., pp.123-124.

successive. Ma seppure con un ritmo intermittente fatto di epurazioni e riammissioni i nomi dell'età romantica possono dirsi di casa all'interno del pantheon dei progenitori del surrealismo: si pensi ad esempio alla composizione di *Eruttaretil*, del 1923, dove vengono presentati in diverso carattere tipografico i nomi degli autori precedenti in base alla loro importanza per il movimento. Campeggiano tra gli altri ancora Hugo, Chateaubriand, Young, Constant, Nerval, Byron, Maturin[68]. O ancora una simile composizione elaborata da Max Ernst nel 1942 contiene i nomi di Novalis, Heine, Goethe, Rabbe, Blake, Arnim, Coleridge[69]. Leggendo una lista pubblicata nel 1931 dove i surrealisti propongono una serie di scrittori da leggere o da non leggere ("*Lisez, ne lisez pas*") anche se tra gli autori ricusati si trovano i romantici Madame de Staël, Hoffmann, Vigny, Lamartine, Renan, Banville, tra i nomi consigliati si trovano i già citati Young, Arnim, Maturin, Rabbe, e Nerval. Addirittura nello scritto di Breton *Du surréalisme en ses oeuvres vives*, del 1955, compaiono come predecessori nella trattazione di alcuni temi letterari i nomi di Stendhal e Vigny[70]. O ancora Aragon si sente di non dover dedicare lo stesso disprezzo meritato da altri autori classici al bravo Musset[71]. Una presenza di autori romantici non trascurabile dunque che testimonia di una sensibilità non dissimile e di un humus fertile per la ripresa di temi già trattati dal romanticismo.

---

[68] *Ibidem,* pp. 106-107.
[69] *Ibidem,* pp. 112-113.
[70] *Ibidem*, p. 127.
[71] *Ibidem,* p.125.

Per quanto riguarda invece nello specifico la considerazione di Chateaubriand da parte dei membri del gruppo surrealista si possono ricordare alcuni documenti. Oltre la già citata presenza dell'autore romantico all'interno della lista dei precursori nel primo *Manifeste du Surréalisme*, motivata dal suo "esotismo", e la sua menzione nella composizione grafica di *Eruttaretil*, troviamo traccia di un certo interesse nei suoi confronti da parte di Michel Leiris. Nel 1929, all'indomani dell'abbandono del gruppo di Breton, Leiris annota nel suo diario l'intenzione di leggere i *Memoires de l'outre-tombe* e alcuni stralci dei *Martyrs*[72]. Un interesse dettato dall'intenzione del giovane scrittore di rinnovare la sua scrittura autobiografica. Un'attenzione concessa da un autore gravitante attorno al gruppo surrealista che non è da trascurare, nonostante faccia contrasto con il fatto che invece ad esempio Aragon lo definisca assieme al coevo Lamartine con un epiteto non proprio lusinghiero[73]. Lo stesso Breton comunque cita un giudizio di Baudelaire secondo il quale Chateaubriand possiede uno "style éternel", e Gracq stesso assicura che il caposcuola surrealista apprezzava *Le grand paon*, il suo saggio critico su Chateaubriand.[74]

La letteratura romantica è quindi, nonostante l'alternarsi di annessioni ed espulsioni, una presenza costante per il surrealismo. Non va comunque nascosta l'ambiguità e spesso la contraddittorietà della scelta degli antenati

[72] Cfr. Fabio Vasarri, *Tradizione o avanguardia? Chateaubriand nel Novecento*, in *Tradizione e contestazione II La manipolazione della forma nella letteratura francese dell'Ottocento*, a cura di Maria Emanuela Raffi, Firenze, Alinea Editrice, 2009, p. 30.

[73] "Altrove e più tardi Aragon distingue tra gli "emmerdeurs" Chateaubriand e Lamartine e i bravi Hugo e Musset". ( F. Vasarri, *I surrealisti e la ricerca degli antenati*, cit., p. 125).

[74] F. Vasarri, *Tradizione o avanguardia? Chateaubriand nel Novecento*, cit., p. 31.

da parte dei surrealisti, che, oltre a conoscere sostanziali mutazioni di parere, accostano figure in evidente contrasto tra loro e nei confronti dei propri stessi proclami. Si pensi ad esempio alla ricusazione del genere romanzesco e alla presenza tra i precursori di alcuni romanzieri come Huysmans o Sade e perfino al dichiarato rispetto per Zola[75]. Ma questa ambiguità non deve rendere meno credibili le dichiarazioni surrealiste. Lo stesso Gracq spiega e dà una giustificazione a queste "contraddizioni" nella scelta degli antenati e non solo:

> Le propre du mouvement, comme l'a fort bien montré Jules Monnerot, était […] d'allier tant bien que mal des positions et des doctrines contradictoires, préoccupé surtout de rien laisser échapper de ce qui comptait. Ce n'est pas autour d'une doctrine logiquement déduite (tout le surréalisme y répugne) que se groupent ses membres – bien plutôt ils participent d'un esprit – « l'esprit nouveau » - ils sont les dépositaires d'une illumination « d'une révélation générale » […]. La cohésion, d'ailleurs toute relative, du groupe, témoigne au fond de la vérité du mot de Proust selon lequel « la communauté des opinions importe moins que la consanguinité des esprits[76].

Le ambiguità dei proclami surrealisti vengono quindi spiegate come incongruenze minime e trascurabili in una coerenza di fondo che racchiude una medesima visione del mondo e una comune ispirazione dei membri. Ciò che a noi interessa è proprio questa ispirazione, questo terreno comune, poiché al suo interno contiene anche un filo rosso, un relazione di affinità che lega il surrealismo al romanticismo. Ci accosteremo perciò a quel bagaglio di temi e sensibilità che accomuna e rende vicine, pur nella distanza cronologica, le due esperienze artistiche.

---

[75] F. Vasarri, *I surrealisti e la ricerca degli antenati,* cit., p. 118.

[76] *Le surréalisme et la littérature contemporaine*, OC, I, p. 1011.

Anche Gracq, tra gli altri studiosi, sottolinea nei suoi saggi una forte affinità tematica alla base dei due diversi movimenti. In *Novalis et "Henri d'Ofteringen"* ad esempio, analizzando le caratteristiche del romanticismo tedesco propone un accostamento al gruppo surrealista: proprio a causa della loro affinità di fondo, le differenze dei letterati tedeschi rispetto al gruppo di Breton possono essere utili per meglio comprendere la specificità del movimento ottocentesco:

> Reportons nous maintenant un peu plus d'un siècle plus tard. Un mouvement va naitre – au lendemain d'une secousse historique guère moins violente que celle de 1789 – dont on a bien souvent souligné les affinités intimes avec le romantisme allemand. Qui va reprendre comme lui le combat contre un *Aufklärung* toujours desséché et toujours renaissant, chercher comme lui de toutes ses forces à changer le monde selon la loi du rêve et du désir, à « pratiquer » enfin la poésie, et qui est le surréalisme. Rien ne peut nous aider mieux à définir l'originalité du romantisme allemand que cette seconde « vague de rêves » qui s'enfle et déferle à plus d'un siècle de la première – cette braise tout à coup ranimé qui projette après coup sur le groupe d'Iéna […] un violent et neuf éclairage.[77]

Si sottolinea quindi la derivazione del surrealismo da questo primo sbocciare delle istanze dello spirito e del sogno che è stato il romanticismo. Nonostante le specificità storiche e artistiche dei due gruppi, la radice è la medesima, e convinto di questo l'autore si spinge sino a definire il surrealismo una "*seconde* « vague de rêves » qui s'enfle et déferle à plus d'un siècle de la *première*", come una "braise tout à coup ranimée". La derivazione è quindi per lui assodata e la individua in alcune caratteristiche comuni, ovvero la lotta contro il razionalismo, la scelta del sogno come linea guida della propria azione, l'aspirazione a cambiare il mondo. Si tratta tuttavia solo di alcuni dei numerosi punti di contatto che si possono cogliere tra i due movimenti.

[77] *Novalis et "Henri d'Ofteringen*", in *Préférences*, OC, I, pp. 994-995.

Partendo dallo spunto offerto dalla riflessione di Gracq proveremo ora ad esaminarne alcuni, seppure con la consapevolezza che sono troppo numerosi e complessi per essere esaminati in maniera approfondita ed esaustiva in questa sede.

L'importanza accordata al sogno, all'immaginazione, al versante onirico dell'esistenza, nasce con il romanticismo. Nonostante il fantastico e l'irrazionale siano comparsi nella letteratura ben prima del fiorire di questo movimento, esso ha senz'altro accordato loro una preminenza e una centralità che sino ad allora non avevano conosciuto. Tutto ciò che sta al di là della veglia e del pensiero logico e razionale è per i romantici il fulcro dell'esistenza umana, il suo motore segreto, nonché la scintilla della creazione artistica. L'immaginazione, il sovrannaturale, tutto ciò che va oltre l'esperienza sensibile viene eletto a campo di indagine prediletto dei pensatori romantici. Béguin riesce ad esprimere esemplarmente la specificità dell'uso del sogno da parte di questi poeti:

> Certo, tutti i poeti ispirati hanno sempre attinto ai tesori dell'inconscio; ma appunto l'originalità del romantico non sta nello scoprire una nuova magia che gli permetta di evocare i tesori dell'ombra; […] se qualche cosa distingue il romantico dai suoi predecessori e ne fa il vero iniziatore dell'estetica moderna, è appunto l'alta coscienza ch'egli ha *sempre* di essere radicato nelle tenebre interiori. Il poeta romantico è colui che, sapendo di non essere il solo autore dell'opera sua, avendo appreso che ogni poesia è anzitutto il canto sorto dagli abissi, cerca *deliberatamente* e *con piena lucidità* di provocare l'emersione delle misteriose voci. […] il romantico assiste al nascere del poema, al sorgere dell'immagine, segue con lo sguardo il percorso dei materiali che, dall'ombra, salgono alla piena luce della forma rivelata.[78]

Un meccanismo di creazione artistica che non può non ricordare la poetica surrealista. Anche per il gruppo di Breton infatti a dover venire alla luce sono

[78] A. Béguin, *L'anima romantica e il sogno*, cit., pp. 216-217.

le profondità della psiche, i misteri del pensiero irrazionale, l'imperscrutabilità dell'inconscio. Seppure certamente divisi nella propria concezione del sogno dalla conoscenza di Freud e della sua psicanalisi, è innegabile che i due movimenti siano accomunati dal desiderio di dare voce alle pulsioni più recondite del cuore umano, di far esprimere la voce misteriosa che alberga nel segreto dell'individuo. Basti pensare alla stessa definizione di surrealismo data da Breton nel primo manifesto del movimento: un automatismo psichico puro che si propone di esprimere il funzionamento reale del pensiero. In assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di qualsiasi preoccupazione estetica e morale, il surrealismo si fonda sull'idea del raggiungimento di un grado di realtà superiore grazie alla libera associazione di idee, alla libertà conoscitiva del sogno, al gioco disinteressato del pensiero. Un programma artistico e soprattutto conoscitivo che pur con le differenze terminologiche dovute alla scoperta della psicanalisi, ricalca da vicino gli intenti del romanticismo.

Un altro aspetto che accomuna fortemente i due movimenti è l'aspirazione dell'individuo alla fusione con la natura. Il rimpianto di un'età dell'oro, in cui l'uomo viveva profondamente connesso con l'ambiente circostante, in armonia con la natura, caratterizza il romanticismo e gli trasmette una nostalgia del paradiso perduto e un afflato alla ricomposizione di questo rapporto. L'uomo desidera ricreare questa unione e superare la frattura che nell'età moderna si è creata con il mondo, desidera ricucire la cesura per ricreare la simbiosi originaria. Una tensione che è presente anche nella

poetica surrealista e che lo stesso Gracq individua come aspirazione condivisa dai due movimenti:

> Pour Breton […] la déchéance de l'homme ne peut se concevoir ailleurs que dans le cadre de la série historique – son désespoir autrement que comme le regret tenace d'un paradis réellement perdu […]. C'est là c'est qui l'apparente au romantisme allemand, tourmenté de la volonté forcenée de réconcilier l'homme et le monde, explique la sympathie que Breton témoigne à des hommes tels que Arnim, Lichtenberg, Novalis, Hegel, (et Gérard de Nerval). […] la réduction rationnelle des liens naïfs que l'homme se sentait spontanément avec le monde se paie cher – se paie du prix excessif d'une mutilation.[79]

Una ricomposizione tra individuo e natura a cui dunque sia i romantici che i surrealisti aspirano e che lo stesso Gracq ha fatto sua. Si pensi ad esempio al suo concetto di "plante humaine",[80] ovvero dell'individuo che ha la necessità di riconnettersi alle sue radici naturali, di vivere in perfetta sintonia con un universo di cui è parte vivente. Una connessione uomo-natura che dunque il surrealismo, contrariamente a una parte di letteratura posteriore, non ha trascurato. È ancora una volta Gracq a sottolineare l'importanza di questo elemento per la letteratura in generale e a evidenziare il fatto che i surrealisti, come i romantici prima di loro, hanno scelto di dargli spazio:

> […] cette espèce de mariage, mariage d'inclination autant et plus que de nécessité, mariage indissoluble qui se scelle chaque jour et chaque minute entre l'homme et le monde qui le porte, et qui fonde ce que j'ai appelé pour ma parte la *plante humaine*. […] une sève humaine qui nous irrigue et nous recharge de vitalité. […] les temps que nous vivons, trop chargés de tensions, […] nous donnent plus d'une fois la nostalgie de cet âge d'or, par exemple, qu'a été le romantisme allemand, monde de Novalis ou de Nerval, où l'homme était constamment replongé dans ses eaux profondes, réaccordé magiquement aux forces de la terre, irrigué de tous les courants nourriciers dont il a besoin comme de pain. Il est temps de repenser à ces noces rompues. Ces immenses réserves de calme d'où monte le sentiment aveugle, débordant, du consentement confiant et de l'accord, d'où jaillit vraiment la mélodie de la vie, et qui sourdent pour moi inépuisablement de l'œuvre de Novalis ou de Hölderlin, comme aujourd'hui de l'œuvre de Jünger, rien de ce qui peut nous en rouvrir l'accès ne devrait être négligé dans le monde surchargé de tragique un

[79] *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, OC, I, pp. 458-59.

[80] *Pourquoi la littérature respire mal*, OC, I, p. 879.

peu trop consenti où nous vivons. […] je parlerais maintenant d'un mouvement qui sans doute parait à la plus parte de vous un chapitre dès longtemps clos de l'histoire de la littérature […] mais qui garde toujours un valeur exemplaire et qui s'est appelé le surréalisme. […] il a eu cette vertu essentielle de revendiquer à tout instant l'expression de la totalité de l'homme […].[81]

Ma questa aspirazione alla "totalità" del surrealismo non si esprime solo nel tentativo di ricreare la connessione tra uomo e natura. Proprio come il romanticismo, il movimento di Breton ha cercato di ricomporre *ogni* frattura, di conciliare gli opposti, di trovare quel piano dove tutte le contraddizioni del reale si sciolgono e si superano per ricreare l'Armonia perduta. Sogno e realtà, pensiero e azione, ogni antinomia che attanaglia l'esistenza umana si deve sciogliere e risolversi in una Totalità tanto bramata. Questa tensione a ricreare l'unità del tutto è espressa chiaramente da entrambi i movimenti: si pensi alla formula di Schlegel che spiega questa concezione nella poesia romantica.

L'esprit romantique se plaît dans un rapprochement continuel des choses les plus opposées. Toutes les antinomies : la nature et l'art, la poésie et la prose, le sérieux et la plaisanterie, le souvenir et le pressentiment, les idées abstraites et les sensations concrètes, le terrestre et le divin, la vie t la mort, […] s'embrassent et se confondent dans l'union la plus étroite et la plus intime.[82]

Un'aspirazione alla totalità che caratterizza anche il surrealismo, e che viene ben illustrata dallo stesso Breton nel secondo manifesto programmatico. La surrealtà tanto vagheggiata, -è lo stesso caposcuola a spiegarlo-, è infatti un piano di realtà in cui gli opposti non esistono più, avendo raggiunto un'unità superiore. Un elemento che anche Gracq individua come fulcro del pensiero surrealista e che tratteggia in uno dei suoi saggi:

---

[81] *Ibidem*, pp. 879-880.

[82] Wilhem August Schlegel, *Cours de littérature dramatique* in: Armel Guerne, *Les romantiques allemands*, Paris, Desclée de Bower, 1963, p.286.

Un surréaliste se définit par une acte de foi en la surréalité. Reste à définir cette surréalité, et la chose n'est pas facile […]. Elle est essentiellement suppression des contradictions, éliminations des antinomies, son pressentiment est celui d'une totalité sans fissure où la conscience pénètrerait librement les choses, et s'y baignerait sans cesser de l'être, où l'irréversibilité du temps abolirait le passé et le futur. Breton n'en a jamais mieux donné le pressentiment et l'exigence que dans la formule souvent citée […] : « tout porte souvent à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'irréel, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point.[83]

Una medesima volontà di conciliazione degli opposti che a distanza di un secolo accomuna dunque i due movimenti, e che diversi studiosi hanno messo in luce[84]. Ma l'importanza del sogno, la volontà di ricomposizione della frattura tra uomo e natura, il desiderio di conciliazione degli opposti non sono gli unici punti di contatto tra surrealismo e romanticismo. Si pensi ad esempio ad alcuni temi narrativi come il viaggio, l'avventura, la libertà, il castello[85], e ancora all'importanza del concetto di mito[86], la fascinazione per la notte, la rivalutazione delle culture primitive o arcaiche, il primato dell'io, il concetto di energia vitale e altri ancora. Una miriade di elementi di contatto che testimonia la vicinanza tra i due movimenti e diventa premessa

[83] *Le surréalisme et la littérature contemporaine*, OC, I, p. 1015.

[84] "Leur est commun le refus des dualismes, sources du tragique, et la volonté de substituer à toutes les oppositions, et à la principale entre elles, elle du monde et de l'homme, une réconciliation libératrice, prélude à l'unification harmonique de la totalité du réel. L'attrait de Gracq pour le Surréalisme doit se comprendre dans les limites de cette résurgence de « l'extraordinaire énergie euphorique » caractérisant le mouvement romantique ». Michèle Monballin, *Gracq création et recréation de l'espace*, Bruxelles, Editions Universitaires De Boeck Université,1987, p. 10.

[85] "[…] réseaux d'imagines cristallisent autour des thèmes essentielles qui sont le voyage, l'aventure, le château, la liberté. […] la plupart de ces thèmes, avant tout ceux qui relèvent du magnétisme, on fait leur entrée dans la littérature avec le romantisme allemand. Il faut sans doute y voir l'une des raisons de l'attrait qu'exerce celui-ci sur Breton et de l'intérêt que Gracq porte à son tour aux rapports du surréalisme avec la poésie romantique ». (B. Boie, « Notice », OC, I, p. 1279, v. anche in nota 3).

[86] M. Löwy, *La stella del mattino Surrealismo e Marxismo*, cit., pp.19-26.

necessaria per contestualizzare l'affinità tra il nostro autore e uno scrittore del primo romanticismo francese come Chateaubriand.

Un passaggio che ci pare necessario nonostante Gracq sia un surrealista certamente *sui generis* e che non ha mai fatto atto di militanza e adesione ufficiale all'interno del movimento. La necessità di tale premessa è dovuta al fatto che malgrado la sua autonomia e distanza rispetto al gruppo surrealista Gracq vi riconosce comunque un'importante legame, una dipendenza di fondo che non verrà mai ricusata.

> Les grands mouvements, ceux qui comptent, ne sont pas les mouvements formalistes, […] dont on discerne très clairement les motivations, le commencement et la fin; ce sont ceux qui se perdent, comme l'eau d'un oued dans les sables, qui disparait à la vue, mais continue à irriguer souterrainement. En ce qui me concerne, le surréalisme ne m'a pas tracé du chemin. Il me semble m'être incorporé une bonne partie de ses apports, puis, à partir de là, n'en avoir fait qu'à ma guise. Une imprégnation qui me lassait libre, plutôt qu'une voie à suivre.[87]

A legarlo quindi al gruppo di Breton è, pur nelle reciproche differenze, una sintonia di fondo, una medesima concezione letteraria e un'affine visione del mondo. Un'unione che non necessita di essere comprovata da adesioni ufficiali e da cui non è possibile prescindere per comprendere appieno la personalità artistica gracquiana.[88] Illuminante per comprendere il profondo legame che lo lega al surrealismo è la riflessione di Bernhild Boie che, introducendo il saggio scritto da Gracq su André Breton, in cui l'autore difende l'amico dagli attacchi di Sartre e degli esistenzialisti, scrive:

---

[87] *Entretien avec Jean Carrière*, OC, II, p.1243.

[88] "Personne, ou presque, ne reconnait plus son appartenance au surréalisme, mais chacun, ou presque, la trahit au coin de son œuvre, comme le nègre blanc d'Amérique sa race au cerne imperceptible de l'ongle» *Le surréalisme et la littérature contemporaine*, OC, I, p.1023.

Il prend parti dans une querelle qui tend à exclure du monde d'après-guerre non seulement Breton et le surréalisme, mais en fin de compte, tout ce qui, pour Gracq, constitue l'essence même de la littérature. […] mais au-delà de cet évident désir de rendre justice à Breton, il y a la volonté de défendre une conception de la poésie qui est aussi la sienne. La lumière qu'il projette sur l'œuvre d'un autre éclaire sa propre voie, prendre parti pour Breton, c'est aussi parler pour soi-même. [89]

Nel difendere le posizioni di Breton e l'operato del gruppo surrealista, Gracq sta sottolineando il fondamentale apporto dell'avanguardia alla cultura e alla società francesi, l'enorme debito che i letterati contemporanei hanno contratto verso di essa. Una difesa appassionata che testimonia come quell'esperienza non solo abbia dato un contributo fondamentale alla cultura europea, ma rappresenti tutto ciò che l'uomo può chiedere alla letteratura, e soprattutto sia per Gracq stesso una linfa ormai profondamente e inestricabilmente connessa alla sua visione del mondo.

[89] Boie, « Notice », OC, I, p. 1274. E ancora si veda la passione con cui Gracq difende il fondamentale apporto e l'immortalità del surrealismo: "c'est pourquoi le surréalisme vit toujours: il vit peut-être à la manière de ces petites lumières quel les hommes emportaient dans les cavernes au temps où s'étendait sur la terre le grand embâcle des glaciers, mais l'étincelle qu'il porte est la plus précieuse […]. Au milieu d'une époque qui l'abdique, il est un acte de foi sans retour dans la puissance inconditionnée de l'esprit ». *Le surréalisme et la littérature contemporaine*, OC, I, p.1031.

# III

# Il riflesso oscuro del romanticismo

"Oh! Quelle action voluptueuse que celle de la destruction…
Je n'en connais pas qui chatouille plus délicieusement;
il n'est pas d'extase semblable à celle que l'on goute en se livrant à cette divine infamie"
Sade, *Juliette*.

Se uno dei traits d'union principali tra surrealismo e romanticismo è l'importanza accordata all'inconscio e alla parte irrazionale della mente umana, vogliamo qui approfondire una delle ripercussioni di questa predilezione nelle scelte letterarie di Gracq, autore come abbiamo visto legato, seppure in maniera diversa, ad entrambi i movimenti.

Sin dagli esordi del romanticismo l'attrazione verso gli antri misteriosi della mente umana e tutto ciò che oltrepassa la normale percezione del reale si è tradotta in un interesse per gli aspetti più oscuri e inquietanti della realtà, toccando sia il mondo del soprannaturale che gli aspetti più neri e sinistri dell'essere umano. La stessa nascita e fortuna del romanzo gotico è da ascrivere alla predisposizione del clima romantico verso tutto ciò che sconvolge la quotidianità e va al di là delle normali percezioni. In questo contesto la paura, il terrore, il fascino esercitato dal male sono comprensibili

proprio in quanto sentimenti ed emozioni che vanno a toccare le pieghe più riposte dell'animo umano, quei fondali dell'inconscio tanto vagheggiati dai romantici prima e dai surrealisti poi, in quanto fonte di una conoscenza più vera della realtà. Una "spiegazione" della fortuna del romanzo gotico messa in luce da diversi studiosi che hanno preso in considerazione questo particolare genere letterario:

> La peur qui se manifeste dans ces récits, cette peur humaine, nous l'avons prise au sérieux, considérée avec respect. A mesure que nous nous enfoncions dans les souterrains d'Anne Radcliffe, que nous pénétrions dans d'autres appartements plus secrets, que nous descendions ces degrés qui jamais ne conduisent nulle part, s'affirmait plus nettement en nous l'étrange sentiment que nous explorions les couches les plus archaïques d'une « psyché », d'un inconscient collectif[90].

La paura quindi diventa strumento letterario-emotivo per entrare in contatto con gli abissi dell'animo umano, per far emergere voci ancestrali dall'inconscio, e anche per entrare in contatto col soprannaturale e il mondo dell'ignoto. Non solo un genere letterario specifico come quello del romanzo gotico ma anche il romanticismo nel suo complesso ha fatto appello agli aspetti più oscuri del reale. Albert Béguin nel suo studio sul romanticismo tedesco sottolinea questo aspetto mentre delinea il temperamento artistico di un autore specifico come Ernst Theodor Hoffmann:

> Se la poesia esige dal suo adepto devozione totale e sacrificio d'ogni altro appagamento, anche le apparizioni venute dalle tenebre esaltano lo spirito, perché gli insegnano, invitandolo a difendersi dalle loro minacce, che l'essere umano affonda le sue radici nell'ignoto. […] essere eletti o maledetti significa sempre appartenere a una forza più possente di noi. […] Hoffmann ne è pienamente consapevole: "l'uomo preferisce il peggiore spavento alla spiegazione naturale di ciò che gli sembra appartenga al mondo dei fantasmi; non vuole ad alcun patto

[90] Maurice Lévy, *Le roman « gothique » anglais 1764-1824*, Paris, A. Michel , 1995, p. XXXI.

appagarsi del nostro universo, desidera vedere qualche cosa che sorga da un altro mondo, capace di manifestarsi senza l'intervento del corpo[91].

La seduzione esercitata dal mistero del mondo e della natura umana si può quindi in alcuni casi tradurre nell'attrazione verso gli aspetti più foschi del reale, spingendo alcuni autori ad addentrarsi negli antri più inquietanti, maledetti e terribili della realtà. Un'attrattiva che ci pare lo stesso Gracq abbia sperimentato, andando a raccogliere nelle sue opere narrative tutto quel fondo di mistero, quel lato "nero" del reale, così vicino alla sensibilità dei romantici e dei surrealisti. Non solo infatti le sue narrazioni sono permeate da un atmosfera di mistero e di sospensione, ma riprendono in abbondanza temi, motivi, situazioni e personaggi appartenenti sia al romanzo gotico che al romanticismo "nero" in generale. Una sensibilità "fosca" che anche il cattolico Chateaubriand, nonostante la sua figura istituzionale, ha in parte condiviso. Eventi truculenti e macabri, amori maledetti e con pulsione autodistruttiva, sono infatti presenti anche nell'opera dell'autore del *Génie du Christianisme*, che ha mostrato in alcuni aspetti della sua produzione un'anima "notturna". Si pensi ad esempio al suo apprezzamento per un'opera come *Il monaco* di Matthew Gregory Lewis, -valutazione che dichiara nei *Mémoires-,* e alle sue frequentazioni con l'autore di questo romanzo gotico dalla forte componente erotica.[92] Un lato meno conosciuto dell'Enchanteur che spinge a riflettere su alcuni aspetti della sua sensibilità letteraria. Per questi motivi ci vogliamo addentrare nell'individuazione di taluni di questi

[91] Albert Béguin, *L'anima romantica e il sogno*, Milano, Garzanti, 1975, p. 404.

[92] Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1976, p. 176. "Lo Chateaubriand era a Londra nel 1796, l'anno della pubblicazione del *Monk*, che egli lesse e apprezzò: incontrò il Lewis due volte. Altrove egli dice che il *Monk* del Lewis e *Caleb Williams* del Godwin sopravviveranno".

elementi “foschi”, che sono, nonostante le rispettive differenze, presenti in entrambi gli autori, e che possono essere quindi considerati come parte del patrimonio comune e dell’affine sensibilità artistica dei due scrittori.

Ma prima di soffermarsi sugli elementi “oscuri” che accomunano i due autori occorre domandarsi quali sono le caratteristiche letterarie del romanzo gotico e in generale del versante lugubre e oscuro del romanticismo. Il romanzo gotico, nato attorno alla metà del Settecento, è il genere letterario che ha meglio "incarnato" le teorie di Edmund Burke sul sublime come categoria estetica connessa al terrore, come orrido che riesce a suscitare una profonda emozione, superiore a qualsiasi concetto di Bello[93]. Il gusto per il sovrannaturale e il terrificante, il clima orrido e tenebroso portano alle atmosfere cupe e misteriose di un visionario Medioevo. Spesso, infatti, le trame sono ambientate in questo immaginario Medioevo, ricco di episodi macabri e inspiegabili, di paesaggi lugubri e terrificanti, di spiriti e presenze inafferrabili, eventi inspiegabili, efferati omicidi, erotismo perverso. Le vicende si svolgono normalmente in castelli grandiosi, palazzi infestati, prigioni, laboratori, conventi, rovine, oscure chiese, con la loro notevole schiera di sotterranei, passaggi segreti, stanze di tortura; oppure fanno da scenario cimiteri, brughiere desolate, foreste impenetrabili, montagne scoscese, tutto connotato da una dimensione onirica e angosciante. I personaggi travalicano o sono spesso in bilico sui confini dell’illecito, vengono mostrati i turbamenti e le perversioni dell’animo umano arrivando alle soglie della crudeltà o della

[93] Edmund Burke pubblica nel 1757 il trattato *"Enquiry upon the origin of our ideas of the sublime and beautiful".*

follia. I surrealisti amavano particolarmente il romanzo gotico, il caposcuola Breton in primis[94]. E lo stesso Gracq vanta tra le sue numerose letture esemplari di questa produzione gotica:

> J'ai lu avec beaucoup de plaisir *le Moine* de Lewis, le *Château d'Otrante* de Walpole, les romans d'Anne Radcliffe. Plutôt j'ai remonté vers ces livres à partir des ouvrages d'Edgar Poe, que j'ai lus très jeune (vers douze ou treize ans) et dont la lecture a été pour moi déterminante. Aucun d'entre eux n'a eu pour moi l'importance qu'ont eue les nouvelles d'Edgar Poe[95].

Gracq conosce ed apprezza quindi i principali esemplari della letteratura gotica, ma, come da lui stesso dichiarato, il romanzo gotico non è l'unico genere letterario a vantare il gusto per le tinte fosche, l'inquietudine e gli aspetti tenebrosi dell'animo umano. Si pensi appunto ad Edgar Allan Poe, uno degli autori più amati da Gracq, o ad esempio ad Hoffmann, al marchese de Sade, tanto amato dai surrealisti, ai canti di Ossian, ai poeti cimiteriali inglesi, e altro ancora. Un universo letterario in cui la morte, l'inquietudine, la violenza, la perversione, l'angoscia, il mistero, hanno pieno diritto di cittadinanza e al quale Gracq è per certi versi vicino[96]. A questo proposito Bernhild Boie, introducendo la prima opera di Gracq *Au château d'Argol*, rileva che essa racchiude quasi un concentrato di temi ripresi dalla letteratura

---

[94] M. Lévy, *Le roman « gothique » anglais 1764-1824*, cit., p. XXX. « Il (André Breton) imagine, dans *Les Vases Communicants*, une petite bibliothèque vitrée, « de style gothique et accrochable au mur », qui eût pu contenir, dit-il, tous les romans noirs de l'époque préromantique qu'il possède et ceux qu'il lui tarde encore de découvrir».

[95] Cit. in Bernhild Boie, *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, Munich, Wilhelm Fink, 1966, in B. Boie, "Notes", OC, I p. 1147-48.

[96] «Dans les lectures de jeunesse, de J. Verne à E. Poe, en passant par le « gothic novel » d'A. Radcliffe et H. Walpole, se dessine une première configuration de thèmes et d'ambiance – l'aventure et le mystère, associés respectivement à la dynamique de la découverte et à la pesanteur de l'insolite – qui trouve ses prolongements dans la deuxième strate formée par le romantisme allemand […] ». Michèle Monballin, *Gracq, création et recréation de l'espace*, Bruxelles, Editions Universitaires De Boeck Université,1987, p. 9.

“nera”, un richiamo alla tradizione precedente che serve a rafforzare gli esiti che lo scrittore vuole ottenere:

> Le souvenir littéraire affiché y est rare; c’est le récit tout entier qui est porté par la mémoire des livres. […] la singularité du roman tient précisément à ce que la mécanique de la mémoire fait place à l’appropriation passionnée d’un fonds de culture considéré comme l’infaillible sésame-ouvre-toi de l’imaginaire.[97]

Boie sottolinea quindi l’aspetto intertestuale di queste tematiche gotiche, che affondano le proprie radici in un retroterra letterario precedente[98]. Un elemento che ci interessa visto l’approccio intertestuale di questo lavoro, ma non perché si voglia dimostrare che Gracq abbia raccolto direttamente o unicamente da Chateaubriand queste suggestioni, quanto perché delinea un immaginario e un patrimonio comune di attrazione per il lato fosco del reale che in parte lo accomuna allo scrittore cattolico, a sua volta certamente non alieno a questa fascinazione. Lo stesso Gracq, nell’ “Avis au lecteur”, comunque dichiara la natura intertestuale di questa componente “nera” del suo primo romanzo:

> Quant aux machines de guerre qui dans ce récit sont mises en œuvre çà et là, et destinées à faire mouvoir les ressorts toujours malaisément maniables de la terreur, un soin particulier a été porté à ce qu’elles ne fussent, et surtout ne parussent pas inédites, et pussent par conséquent jouer du plus loin possible le rôle d’un signal avertisseur. Le répertoire toujours prenant des châteaux branlants, des sons, des lumières, des spectres dans la nuit et des rêves, nous enchantant surtout par sa complète familiarité, […] n’a pas semblé pouvoir être laissé de côté […]. De même que les stratagèmes de guerre ne se renouvellent qu’en se copiant les uns dans les autres, […] il semble décidément ratifié que l’écrivain ne puisse vaincre que sous ces signes consacrés, mais indéfiniment multipliables[99].

---

[97] B. Boie “Notice”, OC, I, p. 1127.

[98] A questo proposito Franz Hellens osserva : « s’il faut, pour situer l’œuvre de Gracq dans les limites temporelles, remonter, non à des sources mais à des tendances plutôt morales qu’intellectuelles, je nommerais de préférence […] une Radcliffe ». Franz Hellens, *Le paysage dans l’œuvre de Julien Gracq*, in *Julien Gracq*, cahier dirigé par Jean-Louis Leutrat, Paris, Editions de l'Herne, 1972, p. 227.

[99] *Au château d’Argol*, OC, I, p. 5.

L'autore quindi dichiara di "pescare" volontariamente e a piene mani nel serbatoio di temi, motivi e situazioni del romanzo gotico, in quanto strumenti funzionali al suo progetto narrativo. Ma oltre alle ambientazioni e situazioni tipiche di questo genere letterario già elencate, e sinteticamente enumerate dallo stesso Gracq, vi sono anche altri elementi da ricordare e che si rifanno a una produzione molto più ampia di quella del romanzo gotico. Mario Praz nel suo fondamentale lavoro "La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica" individua infatti alcuni dei temi principali di una corrente molto più vasta, ovvero quella del "romanticismo nero". Lo studioso ha inteso studiare i temi della sensibilità erotica -e non solo- lungo il corso dell'intera corrente del romanticismo, individuando in questo modo alcuni dei principali topoi del suo lato oscuro[100]. Vengono così enucleati diversi elementi ricorrenti nella letteratura dell'Ottocento che dal romanticismo sino al decadentismo accompagnano la produzione artistica europea[101]: la bellezza medusea dei personaggi, caratterizzati dal fascino torbido o malinconico; la figura di Satana come protagonista che si cela negli eroi maledetti e tormentati; l'erotismo sadico e perverso; la figura femminile che oscilla tra l'innocente perseguitata, oggetto delle morbose pulsioni maschili, e la "belle dame sans merci", donna fatale che riesce a unire in sé lussuria e pulsione di morte. Una serie di temi e personaggi che in parte ritroveremo all'interno della

[100] Si noti in proposito che nell'edizione francese il saggio è stato titolato nel seguente modo: *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle. Le romantisme noir.*

[101] M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit.

produzione letteraria di Gracq e Chateaubriand. Ora infatti proveremo ad accostare e raffrontare l'uso di alcune di queste tematiche all'interno dell'opera dei nostri due autori, mettendo in rilievo similarità e differenze.

## Eros e thanatos

Il primo punto ad essere esaminato sarà il connubio di amore e morte, l'intreccio inestricabile di eros e thanatos che permea la concezione della passione amorosa. Si osserverà come il sorgere del sentimento erotico sia sempre legato al nascere di pulsioni distruttive o autodistruttive, che si possono concretizzare o nella scelta di un amore proibito, o nello sfociare del sentimento verso l'omicidio o il suicidio, o nel suo assumere forme di un erotismo morboso. Quello della passione maledetta è un tema letterario ricorrente e multiforme a partire dal romanticismo; tenteremo adesso di ritrovarne alcune tracce nelle opere dei nostri due autori. Nella sua analisi del secondo romanzo gracquiano, Ruth Amossy sottolinea questa concezione autodistruttiva della passione che sta alla base di tanta letteratura europea e nello specifico dello svolgimento narrativo di *Un beau ténébreux*.

> Analysée à partir de sa manifestation littéraire primordiale (Tristan et Iseut), la passion s'avère consister en un "amour de l'Amour" qui se résume, en dernière instance, en un inavouable « amour de la mort » : « il n'y aurait pas de mythe » note Rougemont, « il n'y aurait pas de roman si Tristan et Iseut pouvaient dire quelle est la fin qu'ils se préparent de toute leur volonté profonde, et plus que profonde, abyssale. Qui donc oserait avouer qu'il veut la mort ? et qu'il attend de tout son être l'anéantissement de son être? [102]

[102]Ruth Amossy, *Les jeux de l'allusion littéraire dans Un beau ténébreux de Julien Gracq*, A la Baconniere, Neuchâtel, c1980, pp. 110-111.

Il secondo romanzo di Gracq, vista la situazione narrativa che rappresenta, è certamente paradigmatico di questa concezione oscura dell'amore. Il protagonista Allan, personaggio carismatico che, col suo fascino carico di ambiguità, sconvolge gli equilibri del gruppo di villeggianti presso l'hôtel des Vagues, è infatti legato da un patto suicida alla sua amante Dolores. Una relazione amorosa basata quindi sul desiderio di morte e che proprio da questo oscuro e comune desiderio trae forza. Nella concezione romantica la commistione tra amore e morte nasce dal desiderio dei due esseri di annullare la propria individualità per fondersi in un tutto, alla ricerca di un assoluto, quasi un'aspirazione religiosa all'unità che porta ad abbandonare le spoglie del proprio essere singolo[103]. Considerati dalla Amossy come una riscrittura in chiave moderna di un'importante opera del romanticismo, - gli Amanti di Montmorency del poema di Vigny, anch'essi legati da un patto suicida-, gli amanti del romanzo di Gracq in questa ricerca di annientamento individuale sembrano però andare oltre la concezione romantica.

Ce qui dans l'optique gracquienne résume la fascination profonde exercée par les « Amants de Montmorency » c'est ce dont l'amour ne semble que le support et le prétexte : la dissolution de l'être dans la fusion érotique, l'extase quasi mystique d'une communion totale réalisée à l'ombre vénéneuse de la Mort. […] plutôt que sur le plan de la passion amoureuse, c'est sur le terrain de la mort que se réalise cette abolition des individualités, cette communion située au-delà du langage. […] en effet, pour les héros gracquiens, la mort ne conclut pas l'histoire d'amour: elle s'y substitue […] Allan et Dolores sont les amants de la Mort. L'union n'y représente plus l'aspiration à la pureté et à l'unité divine qui se réalise dans la nature et, à la limite, dans la mort. L'érotisme que désignent emblématiquement les Amants gracquiens, dépouillé des oripeaux de la grande passion, ne marque plus que le désir d'une violence fondamentale. […] le double suicide se donne comme l'objet

[103] Cfr. Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939.

d'une fascination quasi hypnotique. S'il éveille l'angoisse, c'est celle qui nait à la découverte du plus profond des désirs.[104].

Una forte pulsione di morte caratterizza dunque la concezione amorosa che sta alla base di *Un beau ténébreux,* nella quale il sentimento erotico è legato in maniera inestricabile alla tensione autodistruttiva. Un groviglio che ha le sue radici direttamente nell'inconscio, e che trasmette tensione e turbamento all'intero filo narrativo. Ma questo non è l'unico romanzo di Gracq dove il legame tra amore, violenza e morte appare così forte: in L*e rivage des Syrtes* ad esempio il protagonista Aldo è fortemente attratto da Vanessa, donna enigmatica e sensuale, principessa di un palazzo e di una città in decadenza, intrisi di malattia e sintomi di morte. Il loro legame sarà lo stimolo che spingerà sempre più Aldo verso la sua pulsione segreta e inconfessabile, che lo farà andare incontro a quello che egli crede essere il proprio destino, diventando così lo strumento che spingerà il suo paese alla guerra aperta contro il Farghestan. Un'inconfessata pulsione di morte che lo accompagna lungo tutto il romanzo e che è il fulcro stesso del suo amore con Vanessa, anch'essa fautrice dello scontro bellico in cui ravvisa il compimento del destino di Orsenna, anch'essa ammaliata e attratta inesorabilmente verso la distruzione e l'abisso.

Un inconfessabile legame psicologico tra amore e morte è presente anche in alcune opere di Chateaubriand. Si pensi ad esempio all'epopea dei *Natchez,* dove l'amore tra René e Céluta, costantemente ostacolato dalla violenza

[104] R. Amossy*, Les jeux de l'allusion littéraire dans Un beau ténébreux de Julien Gracq*, cit., pp. 108-109 e 113.

delle guerre e dall'odio e dalle minacce dell'antagonista Ondouré, è intriso di dolore e presagi di morte. Ecco uno stralcio della lettera di René a Céluta, in cui appare chiara la commistione tra erotismo e morte:

> Le sein nu et déchiré, les cheveux trempés de la vapeur de la nuit, je croyais voir une femme qui se jetait dans mes bras ; elle me disait : « Viens échanger des feux avec moi, et perdre la vie! mêlons dés voluptés à la mort! Que la voûte du ciel nous cache en tombant Sur nous!» […] « Je vous ai ténue sur ma poitrine au milieu du désert, dans les vents de l'orage, lorsque; après vous avoir porté de l'autre côté d'un torrent, j'aurais voulu vous poignarder pour fixer le bonheur dans votre sein et pour me punir de vous avoir donné ce bonheur.[105]

Lo slancio erotico è quindi accostato al sotterraneo e inconfessabile fascino per la violenza e per la morte. Anche Praz, nel contesto della sua analisi dell'erotismo torbido nella letteratura romantica, sottolinea questa componente fosca nella visione amorosa di Chateaubriand. Soffermandosi su *Atala* ad esempio vede come il sentimento che unisce la giovane indiana cristiana e l'amato Chactas contenga degli aspetti torbidi:

> Non contento di fare di Atala una quasi sorella, egli ce la dipinge anche come una vergine che ha fatto voti di castità, onde al sapore d'incesto s'aggiunga quello del sacrilegio. E questo amore uccide Atala, "la vierge des dernières amours": la voluttà è coronata dalla morte. […] lo sfondo idillico alla Bernardin de Saint-Pierre, e il fascino della cristianità primitiva conferiscono un'aureola d'innocenza alla torbida materia sensuale dello Chateaubriand. Pure a lui, dunque, può applicarsi l'osservazione del Baudelaire "le satanisme a gagné, Satan s'est fait ingénu" […]. Lo Chateaubriand ama indugiarsi su spettacoli ove la bellezza s'associa alla morte.[106]

Lungi dall'essere luminosa fonte di vita, l'amore anche in Chateaubriand diventa quindi morboso propagatore di morte, e la sua stessa attrattiva sembra consistere non nella felicità dell'unione tra due esseri ma nel sapore

---

[105] François-René de Chateaubriand*, Les Natchez*, Paris, A. Degorce-Cadot Éditeur-Libraire, 1931, p. 150.

[106] M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p. 102.

amaro della felicità negata, nel gusto acre dell'oscurità. Pur se in maniera sottile e sotterranea l'autore sembra concepire la morte come il necessario corollario della passione.

Anche quando non vi è un viluppo così stretto tra eros e thanatos la concezione dell'amore nei due autori è comunque tutt'altro che luminosa e serena, ed è costantemente tempestata di divieti, difficoltà, e pulsioni contrastanti. Ci pare interessante a questo proposito una riflessione di Marc Eidelberg, fatta in seno a un'analisi della funzione narrativa della foresta all'interno dei romanzi di Gracq:

> Quant à l'arbre isolé, […] modelé par le sol pierreux où il croit et par les brulures du soleil, si bien qu'il représente symboliquement la tension dramatique et les violences de l'amour. « j'ai toujours vu dans le pin un arbre tragique. La torsion dure et violente des branches, la toison dure, ces aigrettes de sabres minuscules […] aucune concession à la mollesse végétale, mais le gout du terrain sec, caillouteux, de la pierre à fusil, de la vie brulante, quelque chose de calciné, comme l'incarnation d'une idée sauvage de l'amour: aride, harassant, sans repos.[107]

Nello stralcio citato di *un Beau ténébreux* Lo stesso Gracq assimila quindi la passione amorosa a un albero scarno e nodoso, arido e violento, una metafora che esprime chiaramente la visione certamente poco rassicurante e serena del sentimento a due. Una concezione problematica e tormentata dell'amore che troviamo rappresentata in quasi tutte le sue opere narrative e anche in quelle di Chateaubriand. Si pensi all'amore disperato e non corrisposto della sacerdotessa pagana Velléda verso il romano cristiano Eudore nell'epopea dei "*Martyrs*", all'amore impossibile e sacrilego tra il

[107] Marc Eigeldinger, *La Mythologie de la forêt dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, in *Julien Gracq*, cahier dirigé par Jean-Louis Leutrat, Paris, Editions de l'Herne, 1972, p. 240.

pagano Chactas e la cristiana Atala, che porterà quest'ultima al suicidio per impedire a se stessa di sposare l'amato rompendo così il voto di consacrazione fatto per lei dalla madre. O ancora all'amore proibito e incestuoso che lega René alla sorella Amélie e che porta entrambi alla disperazione e alla fuga dal mondo, o all'amore tormentato tra l'ultimo esponente dell'illustre stirpe degli Abenceragi e la bella spagnola, erede dell'uccisore dell'avo del suo amato. Una sequenza di situazioni amorose caratterizzate dalla sofferenza o addirittura dalla morte, dall'impedimento morale o sociale che grava sull'unione, e a ben guardare dal fascino del proibito. La passione sembra infatti sorgere laddove vi è l'infrazione di un tabù, la trasgressione di una legge sociale o morale, un sentimento quindi dai risvolti oscuri e dalle sotterranee pulsioni autodistruttive. Un delinearsi di amori maledetti dove si può forse scorgere addirittura un compiacimento quasi sadico nella sofferenza derivata da una passione illecita e impossibile. Una situazione parzialmente riflessa nell'opera di Gracq: si pensi ad esempio alla passione non corrisposta di Christel per il bel tenebroso Allan, o al triangolo tra Albert, Heide ed Herminien in *Au Château d'Argol*, dove la gelosia tra i due uomini per il possesso completo ed esclusivo della donna, una volta che il desiderio non potrà essere soddisfatto, sfocerà nella violenza.

Ma la componente più morbosa della passione amorosa, dove maggiormente possiamo ravvisare l'attrazione per il proibito e il compiacimento per il male, è sicuramente il lato più violento e pruriginoso dell'erotismo, che si esprime

nei motivi dell'incesto e dello stupro. Entrambi ravvisabili all'interno dell'universo narrativo dei nostri due autori, questi temi confermano e rafforzano la concezione amorosa fosca fin qui descritta. Per quanto riguarda il tema dell'incesto in Chateaubriand esso è ravvisabile pienamente e chiaramente nel romanzo René, dove il protagonista, tormentato da una segreta inquietudine e dal male di vivere, trova l'unico sollievo nel rapporto speciale ed esclusivo con la sorella Amélie. Anch'essa prova lo stesso sentimento, e per sottrarsi a questa maledizione decide di prendere il velo ed entrare in convento. Turbato da questa scoperta René parte per le Americhe per dimenticare il suo dolore e questa passione proibita. Un amore maledetto quindi, che trova la sua voluttà nell'infrazione di un tabù, portando solo disperazione nella vita dei due innamorati. Interessante a questo proposito, per esaminare la concezione amorosa di Chateaubriand e soprattutto il suo interesse per i rapporti tra consanguinei, è uno stralcio del discorso di Padre Aubry ai due giovani. Infatti nel momento in cui parla ai due fidanzati delle caratteristiche dell'amore e dell'incostanza del desiderio, descrive un'epoca primitiva in cui l'incesto era la normalità:

> Je ne vous parlerai point des mariages des premiers-nés des hommes, de ces unions ineffables, alors que la sœur était l'épouse du frère, que l'amour et l'amitié fraternelle se confondaient dans le même cœur, et que la pureté de l'une augmentait les délices de l'autre.[108]

Una descrizione idilliaca dell'unione incestuosa che sembra confermare la presenza della componente torbida e oscura nella concezione amorosa di

[108] François-René de Chateaubriand, *Atala, René, Le dernier Abencérage*, Paris, Gallimard, 1936, p.81.

Chateaubriand.[109] Una situazione simile si viene a creare anche in *Au château D'Argol* di Gracq, dove pur non essendo presente una vera e propria passione tra consanguinei, si delinea comunque un erotismo violento e morboso che, oltre a legare strettamente eros e thanatos può prefigurarsi come la rappresentazione di un incesto. Un significato nascosto della vicenda messo in luce da Ariane Gagné che, in un articolo sulla rappresentazione della donna all'interno del romanzo, mette in luce il ruolo del femminile ancestrale assolto dalla figura di Heide:

> Dans la campagne d'Argol, désir et cruauté coexistent autour de la figure centrale de Heide. La splendeur de la jeune femme […] éveille spontanément l'avidité érotique d'Albert et aussi celle d'Herminien. […] Albert gravera, dans un geste prémonitoire, le nom de la jeune femme sur l'une des croix d'un ancien cimetière et inscrira de la sorte Heide dans une étroite relation avec Thanatos. À ce propos, les allusions à l'agonie et à la mort se multiplient au sein du texte et nourrissent la description physique du personnage féminin dénudé. […] L'ostentation de Heide, qui a partie liée avec la destruction et l'anéantissement, laisse croire à un aveu implicite de la femme dont le désir érotique correspondrait à un ardent désir de mort. Heide se laisse posséder, figer, aliéner par l'œil d'Albert en qui elle trouve une espèce de complice. […] Enfin, sous l'effet de l'hallucination du couple maudit Heide-Herminien se rappelant à lui avec une « terrible fixité » et le jetant dans un désarroi total, Albert réalise le but inconscient des êtres humains qui consiste à connaître le bonheur absolu éprouvé dans l'inceste mythique. Il s'empare du corps inerte de Heide et se consume dans cet acte incestueux avec l'Autre préhistorique - ou la Mère - incarné par le personnage féminin.[110]

---

[109] A questo proposito Praz osserva: "anche l'incesto […] sarà un tema caro ai romantici, in particolar modo allo Chateaubriand, che circonfonde di poetico fascino e di sentimentale dignità l'amore incestuoso tra fratello e sorella, elaborando in misura imprecisabile certi dati della sua propria vita. In *Atala* egli fa culminare la passione degli amanti nella scoperta di vincoli di fraternità spirituale, di "amitié fraternelle" […]. Simile mescolanza di incesto e sacrilegio in *René*: quando Renè, padrino di Amelie all'atto della monacazione, ode dalle sue labbra la confessione della "criminelle passion", l'abbraccia nella bara della morte simbolica turbando la cerimonia". M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., pp. 101-102.

[110] Ariane Gagné, *Heide ou la représentation de la mère dans « Au château d'Argol » de Julien Gracq*, « Québec français », n° 136, 2005, pp. 72-76, consultabile online all'indirizzo http://id.erudit.org/iderudit/55511ac.

Una lettura psicanalitica dunque del triangolo amoroso alla base della narrazione gracquiana, che intravede nell'ossessione dell'uomo per il possesso di Heide una sorta di incesto simbolico. Una rappresentazione dell'erotismo all'interno del romanzo che esprime delle forti pulsioni inconsce verso la violenza e la sopraffazione oltre che verso l'auto annientamento.

Per quanto riguarda la rappresentazione del motivo dello stupro possiamo senz'altro partire da questa stessa opera, dove è anch'esso presente. Heide infatti, in quanto oggetto dell'ossessione erotica di entrambi i protagonisti maschili, in un gesto di perfidia viene condotta da Herminien nella foresta e stuprata. Un atto di estrema crudeltà e violenza che sembra tuttavia mantenere una componente di sensualità ed erotismo nel modo in cui è rappresentato. Si osservi ad esempio il passo in cui Albert ritrova la vittima abbandonata nel bosco dopo la violenza. Un quadro in cui crudeltà e morboso e sottile erotismo sembrano tranquillamente coesistere:

> Longtemps, cherchant en vain à fuir dans son désespoir au fond d'un abime d'ombre et d'oubli, il tint ses yeux clos et comprima de ses mains serrées l'affreux bondissement de son cœur. Mais déjà il savait. En un bond il fut sur pied, et contempla le corps entièrement nu de Heide. Ses cheveux flottaient en longues vagues dans la source et sa tête rejetée en arrière, et noyée dans l'ombre où luisaient seulement les dents nues de sa bouche, faisait avec son corps un angle horrible et haussait vers le ciel ses seins gonflés et caressés par la lune avec l'élan d'une insoutenable ardeur. Du sang tachait, éclaboussait comme les pétales d'une fleur vive son ventre et ses cuisses ouvertes, plus sombre que les fleuves de la nuit, plus fascinant que ses étoiles, et autour de ses poignets ramenés en arrière, une corde mince avait pénétré dans les chairs où elle disparaissait entièrement au fond d'une minuscule entaille rouge, de laquelle une goutte de sang filtra avec une lenteur insensée, roula le long d'un doigt et tomba enfin dans l'eau de la source avec un son bizarrement musical.[111]

[111] *Au Château d'Argol*, OC, I, pp. 64-65.

Una scena macabra e morbosa che esprime in maniera esemplare la concezione erotica fosca che abbiamo scelto di individuare all'interno dell'opera dei due autori. L'atto criminale perpetrato ai danni di Heide infatti non sembra essere sufficiente a spegnere in Albert il desiderio, che anzi sembra ammaliato dall'impatto emotivo e sensuale dello spettacolo che si trova davanti. Una simile scena di compiacimento morboso nella violenza può essere individuata anche nei *Natchez*, dove Céluta viene stuprata dallo spasimante deluso Ondouré, che decide di compiere questo oltraggio dopo aver ucciso il rivale René.

René va sortir: un bruit d'armes retentit au dehors. René tourne la tête ; la hache lancée l'atteint et s'enfonce dans son front, comme la cognée dans la cime du chêne, comme le fer qui mutile une statue antique, image d'un dieu et chef-d'œuvre de l'art. René tombe dans sa cabane: René n'est plus ! Ondouré a fait retirer ses complices : il est seul avec Céluta évanouie, étendue dans le sang et auprès du corps de René. Ondouré rit d'un rire sans nom. A la lueur du flambeau expirant, il promène ses regards de l'une à l'autre victime. De temps en temps il foule aux pieds le cadavre de son rival et le perce à coups de poignard. Il dépouille en partie Céluta et l'admire. Il fait plus... [112]

Pur scegliendo di non descrivere esplicitamente e dettagliatamente la scena della violenza, Chateaubriand tratteggia uno scenario piuttosto macabro e morboso: Ondouré, dopo aver ucciso selvaggiamente René, ride in maniera quasi diabolica, e infierisce sul corpo di Céluta mentre essa giace a terra accanto al cadavere del marito, cosparsa del suo stesso sangue. Particolari raccapriccianti che non fanno sentire la mancanza dei dettagli successivi

[112] F. R. de Chateaubriand, *Les Natchez*, cit, p. 23.

della violenza, e che confermano la componente nera della rappresentazione dell'erotismo nello scrittore[113].

## La donna fatale

Un altro elemento che può avvicinare l'opera dei due autori agli elementi del romanticismo nero è la presenza del personaggio della "femme fatale", la donna che affascina, seduce e al tempo stesso inquieta l'uomo. Dotata di attrattive fisiche ma anche di oscure energie interiori, questa figura femminile ammalia e seduce l'uomo, apparendo come una figura ambigua ed inquietante. Nell'opera di Chateaubriand il personaggio che meglio incarna questo tipo è senz'altro quello di Velléda dei *Martyrs.* Sacerdotessa pagana, innamorata del cristiano Eudore, essa ha le caratteristiche della strega ammaliatrice. Ecco l'entrata in scena del personaggio:

> Elle chantait en luttant contre la tempête et semblait se jouer dans les vents : on eût dit qu'ils étaient sous sa puissance, tant elle paraissait les braver. Je la voyais jeter tout à tour en sacrifice, dans le lac, des pièces de toile, des toisons de brebis, des pains de cire et de petites meules d'or et d'argent. […] Sa taille était haute; une tunique noire, courte et sans manches, servait à peine de voile à sa nudité. Elle portait une faucille d'or suspendue à une ceinture d'airain, et elle était couronnée d'une branche de chêne. La blancheur de ses bras et de son teint, ses yeux bleus, ses lèvres de rose, ses longs cheveux blonds, qui flottaient épars, annonçaient la fille des Gaulois, et contrastaient, par leur douceur, avec sa démarche fière et sauvage. Elle chantait d'une voix mélodieuse des paroles terribles, et son sein découvert s'abaissait et s'élevait comme l'écume des flots.[114]

---

[113] A questo proposito Ivanna Rosi scrive: "Céluta che, svenuta accanto al cadavere di René, ha subito lo stupro del malvagio Ondouré, assassino del marito, si risveglia smarrita nelle tenebre della capanna insanguinata. Si tratta di una scena gotica e parossistica". I. Rosi, *Tradurre Chateaubriand: dubbi e riflessioni retrospettive*, in *Il viaggio della traduzione,* atti del convegno di Firenze, 13-16 giugno 2006, a cura di Maria Grazia Profeti, p. 338.

[114] François-René de Chateaubriand, *Les martyrs,* Paris, Henri Laurens Éditeur, 1921, pp. 26-27.

Vestita di una corta tunica nera che lascia trasparire la bellezza del suo corpo, Velleda sembra riuscire a dominare la potenza del vento, e unisce la dolcezza del suo aspetto e della sua voce alla fierezza del suo portamento e alle parole terribili che pronuncia per celebrare i suoi riti. È in quest'unione di fascino e poteri spaventosi che consiste l'ambiguità e l'essenza stessa del personaggio. La maga bretone compie orrendi sacrifici e per sedurre Eudore gli offre l'impero, disposta anche a tradire il suo popolo pur di conquistarlo. Praz è stato il primo a ravvisare in questo personaggio le caratteristiche della donna fatale:

> Essa come Maga ricorda specialmente la Matilda del Lewis. Anche la druidessa veste d'una tunica nera senza maniche e compie orrendi sacrifici. […] Eudore sedotto dalla pagana Velleda offre un caso parallelo a quello d'Ambrosio sedotto dalla maga Matilda. Morto il padre, Velleda si uccide con la roncola d'oro, e qui lo Chateaubriand s'allontana dall'inglese per ravvicinarsi a Virgilio e al Tasso. Il suo genere di sensualità esigeva la morte della donna.[115]

Il personaggio può quindi essere accostato a uno dei personaggi più rappresentativi delle letteratura gotica, creato dalla penna di Lewis, e che incarna proprio le fattezze della "belle dame sans merci". Donna tentatrice che mette alla prova il protagonista Eudore, Velleda unisce in sé le caratteristiche della maga e dell'innamorata. Chateaubriand ne fa lo strumento attraverso il quale esprimere la potenza e le insidie della passione, i pericoli dell'erotismo quando esso è disgiunto dall'amore vero, possibile solo in seno alla religione cristiana. Interessante a questo proposito l'analisi di Fabienne Bercegol, che ha studiato da vicino le caratteristiche della passione in Chateaubriand:

[115] M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., pp. 176-177.

Il utilise le point de vue de son héros médusé pour faire triompher le thème érotique: il affiche avec complaisance la volupté des manières de Velléda, revient avec insistance sur sa quasi-nudité, sur son "sein découvert", et débarrasse sa prose des artifices de la rhétorique […] qui en atténuaient la sensualité. […] Proche par la même d'Armide et de Circé, Velléda hérite, de cette lignée de magiciennes aux sortilèges fameux, l'ambivalence de son être et de son art, tour à tour bénéfique et maléfique. […] ainsi on prouve tout ce que l'épopée de Chateaubriand doit à la vogue du roman noir et à l'esthétique de la terreur qu'il entend promouvoir. […] Velléda fait une fois de plus voler en éclats la poétique prétendument néo-classique des *Martyrs,* pour imposer un goût beaucoup plus ambigu, où le plaisir se mêle à l''effroi et à la souffrance, se fait jouissance du négatif. On comprend que Mario Praz ait pu la rapprocher de Matilda de Lewis, qu'elle rappelle par cette beauté fascinante relevée de férocité, par son attitude farouche et désordonnée, par ses crimes horribles ainsi que par ses pouvoirs de démone.[116]

Erotismo e terrore, amore e malvagità si uniscono in un'unica figura che insieme seduce e spaventa. Ancora una volta l'erotismo sembra miscelarsi inesorabilmente con l'oscurità, la sofferenza e il richiamo demoniaco. Velléda in quanto "femme fatale" esprime quindi il lato seduttivo del male e dell'oscurità. Una definizione che può applicarsi benissimo anche a un'altra donna fatale, ovvero la Vanessa Aldobrandi di *Le rivage des Syrtes*. Seducente e misteriosa, bella di un fascino inesplicabile ed oscuro, Vanessa è colei che guida il protagonista Aldo nella ricerca del proprio destino. Da poco giunto alla Fortezza il giovane sente sempre più un richiamo provenire dalla frontiera col Farghestan, sente che è proprio in quella guerra sopita da anni e in quella fortezza abbandonata che si nasconde il segreto della propria esistenza. Sarà proprio Vanessa a dare tacita conferma alle sue speranze: anch'essa convinta che solo dallo scontro bellico col nemico d'oltremare il principato d'Orsenna potrà rinascere, trascina Aldo in un

[116] Fabienne Bercegol, *Velléda ou la passion selon Chateaubriand*, in *La Pensée du paradoxe. Approches du romantisme*, a cura di Fabienne Bercegol e Didier Philippot, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2006, pp. 623-631.

percorso costellato di presagi e segnali che portano inevitabilmente al compimento delle loro attese. Ammaliata e manipolatrice, sedotta e seduttrice al tempo stesso, la giovane nobile è irrimediabilmente attratta verso l'abisso, e, regina di un regno in decadenza, attende l'annientamento e la morte. Una figura che quindi ancora una volta unisce erotismo e oscurità, fascino e pulsione di morte, dolcezza e malvagità. Si legga ad esempio questo stralcio in cui viene descritta la sua grazia fisica:

> Vanessa achevait tout juste de s'habiller quand je pénétrai dans sa chambre. Je fus frappé de sa pâleur, une pâleur presque ostentatoire, qui n'était pas celle de la fatigue ou de la maladie, bien qu'il fût visible que depuis longtemps elle n'avait guère dormi ; cette pâleur descendait plutôt sur elle comme la grâce d'une heure plus solennelle : on eût dit qu'elle l'avait revêtue comme une tenue de circonstance. Elle portait une robe noire à longs plis, d'une simplicité austère: avec ses longs cheveux défaits, son cou et ses épaules qui jaillissaient très blancs de la robe, elle était belle à la fois de la beauté fugace d'une actrice et de la beauté souveraine de la catastrophe; elle ressemblait à une reine au pied d'un échafaud.[117]

Una bellezza medusea[118] che racchiude il suo fascino proprio nell'estenuazione dei tratti, nella carenza di vitalità, nel vagheggiamento del lato oscuro. Le caratteristiche fisiche corrispondono dunque pienamente a quelle dei personaggi femminili del romanticismo nero, che uniscono grazia e terrore, fascino e corruzione, incarnando un modello di bellezza triste e dolente. E anche l'atteggiamento psicologico è il medesimo: anche Vanessa infatti vuole trascinare il suo amato in quell'oscurità in cui essa si trova a proprio agio, vuole essere iniziatrice del suo percorso verso la distruzione.

> Vanessa est du sexe qui donne la vie et la mort, qui reviennent d'ailleurs presque au même de ses propos ; elle peut donc « peser de tout son poids sur les portes de

[117] *Le rivage des Syrtes*, OC, I, p. 766.

[118] M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., pp. 23-48.

l'angoisse », pour les ouvrir sans doute, et en se tournant vers le passé et vers la mort, amener son amant, Aldo, à retrouver dans la destruction d'Orsenna son aïeul Piero Aldobrandi […] destinateur de toutes les tentatives belliqueuses de cette dernière.[119]

Un tentativo di corruzione dunque, una sottile manipolazione del personaggio maschile, che comunque è anch'esso irresistibilmente attratto verso l'annientamento. Vanessa ha dunque tutte le caratteristiche della donna fatale, trascina verso la morte il suo uomo, figlia in questo di una famiglia, di una città e di un'atmosfera anch'esse attratte inesorabilmente verso lo scontro bellico, buco nero che inghiotte tutto e tutti dentro di sé.

## La Violenza

Un altro elemento che accomuna i due autori è la presenza della forza e della brutalità nel quadro dei rapporti tra i personaggi. Il tema dell'aggressività e della violenza, come abbiamo già visto presente anche nella sfera erotico-amorosa, è infatti presente in maniera diversificata all'interno delle loro opere. A partire dal tema della guerra per arrivare nel campo dei rapporti interpersonali la forza è un elemento onnipresente: battaglie truculente, omicidi, suicidi, aggressioni, costellano le dinamiche interpersonali che quindi risultano a tinte fosche. A questi si può aggiungere il motivo dello stupro, che abbiamo già esaminato, e che contiene anch'esso una forte carica di brutalità. Una componente di violenza che è una delle caratteristiche principali del romanzo gotico, e che per questo si vuole provare a individuare all'interno dell'opera di entrambi i nostri autori.

[119] Maryse Lafitte, *Indétermination et événement dans Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq*, in « Revue Romane », Bind 20 , 1985, p. 269.

Partendo dal livello della violenza di gruppo, quindi dalle attività belliche, certamente vi è una maggiore presenza di battaglie e di scontri armati all'interno dell'opera di Chateaubriand. Soprattutto nei *Natchez*, dove vengono descritte le guerre tra tribù indiane, e nei *Mémoires d'outre-tombe*, dove vengono descritte le reali vicissitudini belliche della rivoluzione, la violenza la fa da padrone. Le battaglie avvengono con grande spargimento di sangue e brutalità, e si può ravvisare in esse un gusto per le scene truculente e la rappresentazione del sopruso e della prepotenza. Si veda a questo proposito l'analisi di Valerio Magrelli, che nel suo articolo *Chateaubriand, La gloria, il mattatoio* evidenzia l'uso della violenza fatto dall'autore:

> Le atrocità belliche, qui, si dispiegano innumerevoli, di pari passo con l'ammirazione e la deprecazione per il loro regista. […] Lo ha rilevato Fabienne Bercegol […] Rompendo con la morbosa voluttà di Atala, la narrazione si orienta verso un esplicito realismo, che non nasconde più il dolore di corpi distrutti dalla malattia o straziati dalle ferite: «Les descriptions des champs de bataille des campagnes napoléoniennes avec leurs portraits, rapides en général, de soldats mutilés, affamés, déguenillés, mourant dans d'atroces souffrances physiques et morales, donnent la mesure de cette esthétique de l'horreur qui s'impose dans les Mémoires d'outre-tombe, et qui n'a plus rien à voir avec le spectacle de la mort glorieuse que chantait avec enthousiasme le poète épique des Natchez ou des Martyrs ». […] un punto di svolta nella rappresentazione del Male, tanto da esigere la formulazione di una nuova retorica che esponga il lettore alla visione diretta dell'insostenibile. Venuta meno la magniloquenza dello spettacolo bellico, subentra ora un realismo brutale, segnato dall'assurdità e dall'assenza di grandezza.[120]

Vissuto in un'epoca turbolenta, e segnato dal trauma della rivoluzione, che gli ha strappato via metà della famiglia, Chateaubriand quindi descrive senza remore la brutalità e l'atrocità della guerra, e, soprattutto nella sua opera

[120] Valerio Magrelli, *Chateaubriand, la gloria, il mattatoio: immagini di guerra nei Mémoires d'outre-tombe,* in "Belfagor", anno LXII n. 3 - 31 maggio 2007 n. 369, pp.283-291.

autobiografica, -più che nelle opere narrative dove prevale il gusto del romanzesco-, esprime la sua denuncia e della sua condanna. Questa compresenza della rappresentazione della brutalità e la sua condanna è presente anche in Gracq, anch'egli partecipante in prima persona a un conflitto bellico[121]. Pur non descrivendo in maniera estesa e diretta lo svolgersi di scontri armati all'interno delle sue opere narrative infatti Gracq ne fa comunque un punto nevralgico della narrazione, attorno al quale ruota tutto il resto. Si pensi ad esempio ad *Un balcon en forêt*, dove l'azione si svolge in una piazzaforte all'interno della foresta delle Ardenne, dove un gruppo di soldati attende l'arrivo dell'offensiva nemica. Una lunga attesa dove la battaglia pur non essendo al centro della narrazione è il fulcro delle riflessioni, delle paure e delle speranze dei soldati. Si pensi ancora a *Le rivage des Syrtes*, dove tutta l'azione è incentrata sul vagheggiamento dello scontro bellico: Aldo, Vanessa, i cittadini di Maremma, i politici che tramano nell'ombra, tutti attendono lo scontro col Farghestan, tutti credono che questo possa essere un ritorno ai fasti del Principato di Orsenna, e tutto il movimento del romanzo è incanalato verso l'autodistruzione. Nonostante non sia descritto alcuno scontro armato vero e proprio, dunque, il tema della guerra è sempre presente in maniera sotterranea, come obiettivo e centro di tutto il tessuto narrativo.

Quelque chose est énigmatiquement désignée à travers le rapport d'Orsenna avec l'Orient. Le Farghestan […] n'est in effet évoqué qu'à travers ses activités transgressives. Ce sont les « pirateries continuelles des Farghiens au long de ses

[121] « La guerre a inspiré à Gracq des réflexions qui auraient pu être celles de Chateaubriand devant 1789 ». (B. Didier, *Fascination de Chateaubriand*, in *Julien Gracq*, cahier dirigé par Jean-Louis Leutrat, Paris, Editions de l'Herne, 1972, p.344).

cotes » qui causent les représailles d'Orsenna. Il n'y a pas donc interaction légiférée mais incursions violentes […]. Le Farghestan est par ailleurs l'espace de la discontinuité, […] sa vie politique se développe « à la manière des pulsations aussi brutales que déconcertantes», elle passe des luttes sanguinaires des clans feudaux à la fusion dans la « torche » qui devient le pays « aux mains d'un conquérant ambitieux ». Sa temporalité est donc mouvement pulsionnel et discontinu, son activité violence pure. […] la guerre représentant, dans cette perspective, une entrée en contact directe et dangereuse avec la violence, métaphorisée dans les images de l'incendie et du flamboiement.[122]

Una violenza quindi che a livello dei rapporti tra stati non è sempre espressa chiaramente, ma che resta un concetto fondamentale sotteso alla struttura narrativa. La tensione degli individui e degli stati verso la violenza e la distruzione si nasconde dietro la rappresentazione dell'attesa e del vagheggiamento della violenza stessa, ma proprio in questo modo essa diventa una costante del suo universo narrativo, il motore stesso dell'azione. A questo proposito Denis Labouret esprime l'importanza del tema della caccia e della violenza all'interno di *Un balcon en foret,* dove il protagonista Grange e i suoi uomini vagano e vivono all'interno della foresta*:*

Gracq est depuis longtemps fasciné par la chasse: il y voit volontiers l'image d'une violence débordante, qui se laisse libre cours au sein des grands mythes. Dans cette perspective, le meurtre et la guerre ne violent pas les lois de la chasse mais les prolongent et les exacerbent par d'autres moyens. […] Si toutes sortes d'indices soulignent ici la parenté entre la guerre et la chasse, c'est sans doute pour montrer dans la guerre moderne la survivance d'une violence archaïque.[123]

Il tema della caccia diventa quindi un modo per sublimare la brutalità della guerra che si svolge al di là della foresta, la presenza della violenza all'interno dello scenario romanzesco. Nonostante dunque la battaglia non

---

[122] Ruth Amossy*, Parcours symboliques chez Julien Gracq: Le rivage des Syrtes*, Paris, CDU-SEDES, 1982, pp.165-166.

[123]Denis Labouret, *Scènes de chasse en forêt. Sur Un balcon en forêt et La Presqu'île de Julien Gracq*. Conferenza presentata per la Journée d'Agrégation dell'Università François-Rabelais a Tours,12 gennaio 2008. Consultabile online all'indirizzo: http://www.fabula.org/atelier.php?Energ%26eacute%3Btique_du_r%26eacute%3Bcit.

sia rappresentata in maniera estesa e sistematica, viene qui confermato come essa sia una componente fondamentale della concezione poetica di Gracq. La violenza è onnipresente, ed esprime una paura e al tempo stesso una tensione ineliminabile. Un'attrazione per l'autoannientamento che caratterizza non solo gli individui ma il corpo sociale nel suo complesso. Vi sono ad esempio dei passaggi in cui nonostante non vengano rappresentati degli scontri bellici veri e propri la violenza si esprime nel suo versante pubblico-istituzionale. Si osservi ad esempio questo stralcio da *Le rivage des Syrtes* nel quale il tutore dell'ordine pubblico Belsenza, nel momento in cui a Maremma cominciano a diffondersi per le strade santoni e profeti di sventura che predicono l'imminente arrivo della guerra, decide di fustigare una ragazza colpevole di predire il futuro a un angolo di strada.

> L'interrogatoire s'engagea mal ; son mutisme obstiné devint d'une telle insolence, et son regard lointain et dédaigneux si provocant, que, sur le visage de Belsenza, plus nerveux que d'habitude, ou peut-être effleuré par une arrière-pensée plus trouble, je vis monter peu à peu une colère froide. «tu ne veux pas parler, tu l'aura voulu […] fouettez-la ! » dans la pénombre de la pièce il me sembla voir les yeux de la jeune fille noircir. Les mains liées au dos, on lui serra le cou dans un collier scellé assez bas dans le mur, puis un policier releva haut ses jupes par-derrière et l'en encapuchonna. Il y eut un mouvement de fébrilité friande et de joueuse humeur dans la poste. […] quelque chose d'insolite, dans ce silence de tombe. […] on entendait sangloter à petit coups sous le retroussis de linge, et je savais que maintenant elle ne parlerait pas. […] la croupe se zébrait des marbrures rouges, rebondissait sous les lanières avec un tremblement monotone. Un ennui gêné descendait maintenant sur la pièce ; il y avait erreur sur la personne : on eut dit qu'on fouettait une morte.[124]

Una scena di repressione violenta che colpisce la giovane ed esprime la paura della polizia verso l'evento che si sta per scatenare, e che si spera di allontanare facendo tacere i suoi profeti. Ma il modo in cui la fustigazione

[124] *Le rivage des Syrtes*, OC, I, p. 690.

viene rappresentata esprime soprattutto il gusto per la violenza e la sopraffazione di un individuo indifeso, un sottile compiacimento per la violenza, con una sfumatura di erotismo nel gesto della fustigazione della "croupe" della ragazza. Un tormento inutile che è reso possibile dall'esplodere delle paure e della violenza repressa di Belsenza.

Ma ad essere rappresentata più esplicitamente e frequentemente rispetto alla violenza bellica e istituzionale è senz'altro l'aggressività che regola i rapporti interpersonali. Omicidio, suicidio, aggressioni, sono presenti all'interno delle opere di Gracq e le relazioni interpersonali sono tutt'altro che esenti dalla brutalità e dalla violenza. Si pensi a *Au château d'Argol*, dove il personaggio femminile Heide, dopo aver subito lo stupro e le vessazioni psicologiche dei suoi due amici si toglie la vita, e ancora Albert, ritenendo colpevole di quanto accaduto Heminien lo aggredisce e lo pugnala. O ancora si pensi al patto suicida della coppia Allan – Dolores in *Un beau ténébreux.* Elementi attinenti con la nostra ricerca della rappresentazione della violenza nei due autori non solo in quanto si tratta di gesti violenti in sé e per sé, ma anche perché brutali nella rappresentazione che ne viene effettuata, o per il sottile compiacimento della violenza e della paura che ci pare di percepire indirettamente nella loro raffigurazione. Si osservi uno stralcio da *Au château d'Argol* dove Herminien, che si appresta a lasciare il castello, sente una presenza minacciosa che lo segue.

Et derrière lui, et dans son cerveau qu'ils atteignaient dans les régions aigues où siègent les sens exacerbés, résonnèrent des pas au fond de la nuit glaciale – ses pas? Ils venaient vers lui du fond de la nuit – et il les reconnut comme s'il les eût attendus de toujours. Mais il ne se retourna pas vers le mystérieux voyageur. Il ne

se retourna pas. Il se mit à courir au milieu de l'allée, très vite, et les pas suivirent. Et, perdant le souffle, il sentit maintenant que les pas allaient le rejoindre, et, dans la toute-puissante défaillance de son âme, il sentit l'éclair glacé d'un couteau couler entre ses épaules comme une poignée de neige.[125]

L'aggressione viene descritta in maniera pulita, senza dettagli brutali o l'insistenza sullo dinamica del gesto omicida. Eppure il romanzo si chiude proprio con la descrizione dell'aggressione come resa dei conti tra i due protagonisti maschili. Il rapporto conflittuale tra Albert ed Herminien, fatto di amicizia e competizione, emulazione e complicità nella perversione, si risolve con l'atto violento del padrone di casa verso il suo amico. Nonostante la sua brevità la scena diventa lo scioglimento dell'intreccio, ed è caratterizzata da una profonda inquietudine, da un senso di attesa e dall'ineluttabilità della violenza.

Anche nelle opere di Chateaubriand l'aggressività è presente nel quadro dei rapporti interpersonali. Le tinte fosche colorano la dinamica delle relazioni tra i personaggi, che sfociano nell'omicidio o nel suicidio. Si pensi ad esempio a René, esasperato dal suo male di vivere e dalla passione proibita che nutre per la sorella Amelie, che sarà più volte tentato dall'idea del suicidio, e che verrà poi barbaramente ucciso, una volta stanziato in America presso una tribù indiana, dal suo rivale Ondouré. O ancora si pensi a Chactas che nel racconto *Atala* viene catturato da una tribù indiana nemica e rischia più volte la vita, o alla stessa Atala, che decide di togliersi la vita per non rompere il voto di verginità fatto per lei dalla madre. La drammaticità e l'intensità dei

[125] *Au château d'Argol*, OC, I, p. 95.

sentimenti e delle situazioni quindi porta spesso all'esplodere della violenza e del desiderio di morte. Il pathos è sempre alto, i sentimenti sono vissuti intensamente dai personaggi e la tensione emotiva è quindi spesso accompagnata dall'uso della forza. Si veda ad esempio il suicidio di Velleda nei Martyrs, che dopo aver scatenato l'odio del suo popolo contro i romani, calunniando l'amato Eudore, si pente, e rendendosi conto di aver provocato la morte in battaglia del padre, si toglie la vita.

Elle vole sur les traces du vieillard, arrive dans la plaine où se donnait le combat fatal pousse ses chevaux à travers les rangs et me découvre gémissant sur son père étendu mort à mes pieds. Transportée de douleur, Velléda arrête ses coursiers et s'écrie du haut de son char :« Gaulois, suspendez vos coups. C'est moi qui ai causé vos maux, c'est moi qui ai tué mon père. Cessez d'exposer vos jours pour une fille criminelle! Le Romain est innocent. La vierge de Sayne n'a point été outragée : elle a violé volontairement ses vœux. Puisse ma mort rendre la paix à ma patrie ! » Alors, arrachant de son front la couronne de verveine, et prenant à sa ceinture sa faucille d'or, comme si elle allait faire un sacrifice à ses dieux : « Je ne souillerai plus, dit-elle, ces ornements d'une vestale ». Aussitôt elle porte à sa gorge l'instrument sacré: le sang jaillit. Comme une moissonneuse qui a fini son ouvrage et qui s'endort fatiguée au bout du sillon, Velléda s'affaisse sur le char; la faucille d'or échappe à sa main défaillante et sa tête se penche doucement sur son épaule. Elle veut prononcer encore le nom de celui qu'elle aime, mais sa bouche ne fait entendre qu'un murmure confus: déjà je n'étais plus que dans les songes de la fille des Gaules, et un invincible sommeil avait fermé ses yeux[126].

L'intensità dei sentimenti della donna, l'amore ferito, il rancore, e poi il pentimento la portano a una serie di azioni che culmina con la morte. La passionalità del personaggio e l'intensità emozionale delle situazioni narrative costruite da Chateaubriand colorano spesso di tinte scure gli esiti dell'intreccio delle sue opere.

Abbiamo fin qui esaminato il forte legame tra eros e thanatos, l'amore distruttivo e autodistruttivo, il personaggio della donna fatale e l'uso della

[126]F.-R. de Chateaubriand, *Les martyrs*, cit., p. 31.

violenza e della brutalità come elementi che accomunano i nostri due autori e affondano le loro radici nel “romanticismo nero”. Esso è per Chateaubriand una sensibilità culturale emergente e quasi contemporanea, il contesto storico-culturale in cui si trova a operare, mentre per Gracq è un serbatoio intertestuale talmente assimilato da risultare inscindibile dalla sua sensibilità e immaginazione. Ma vi sono altri punti di contatto che potrebbero essere messi in luce a questo proposito e che per motivi di spazio si è scelto di non approfondire, si pensi ad esempio alla componente funerea e cimiteriale delle loro opere. In *Au château d’Argol* è rappresentativa di questa suggestione per la morte e l’ambientazione funerea la scena di Albert che si ritrova casualmente un cimitero abbandonato, vaga rapito tra le tombe e infine senza riflettere incide il nome di Heide su una croce. Oppure nei *Natchez* è interessante l’episodio di René che nella sua fuga trova rifugio in un cimitero indiano, dove per sopravvivere è costretto a cibarsi delle pietanze lasciate sulla tomba di un bambino, sepoltura che diventa la sua mensa e poi il giaciglio dove trova riposo. Altri elementi comuni che sarebbe possibile ravvisare sono l’ambientazione dei romanzi, come ad esempio la presenza di foreste, deserti, lande desolate, che verranno esaminate in riferimento alla tematica naturalistica in un capitolo apposito, e ancora i paesaggi notturni e lunari, le tempeste[127]. O ancora potrebbe essere interessante approfondire la bellezza medusea dei personaggi, il personaggio maschile del bello e

[127]«L’espace romanesque peut ainsi loger tous les lieux qui parlent à l’imagination: rochers escarpés, gorges sauvages, landes désolées, rivières rapides, eaux noires, marais grisâtres, forêt triste, mer immobile. Le même mouvement narratif qui privilégie ce qui met l’émotion en état d’alerte et peut devenir percée sur le mystère fait se succéder avec une rapidité vertigineuse averses torrentielles, chaleurs accablantes, orages, jours et nuits ». B. Boie, “Notice”, OC, I, p. 1133.

maledetto e il personaggio femminile dell'innocente perseguitata. Una serie di elementi che ancora una volta sottolinea il comune interesse di Gracq e Chateaubriand per il lato fosco e misterioso del reale, per l'oscurità e l'ignoto.

# IV

# Il respiro della natura

« Les paysages sont « dans le roman » comme les personnages, et au même titre. Dire quel est celui qui joue le rôle passif, le décor, et celui qui joue le rôle actif n'a pas de sens pour moi. »

(J. Gracq, *Entretien avec Jean-Louis Tissier*.)

La rilevanza del tema della fusione tra l'uomo e la natura è stata già evidenziata all'interno del capitolo che tratta i rapporti tra surrealismo e romanticismo, in quanto costituisce uno dei traits d' union più importanti tra le due correnti letterarie. Ed è proprio la descrizione dei paesaggi, il modo di concepire la natura e la sua funzione all'interno dell'opera narrativa, che si vuole ora qui analizzare come uno dei più importanti punti di contatto tra Gracq e Chateaubriand. Lo scopo non sarà solo quello di studiare le costanti tematiche relative al paesaggio presenti nei due autori, ma anche quello di riflettere su alcuni espedienti letterari che li accomunano, concentrandosi prevalentemente sull'aspetto della descrizione. Per fare questo proveremo a seguire un percorso che parte da alcuni spunti sull'importanza della presenza della natura nei due scrittori per poi soffermarci sulle costanti paesaggistiche

più importanti, nello specifico l'elemento liquido e quello vegetale, ovvero soprattutto mare e foreste.

La natura è sfondo continuo dei romanzi di Gracq, un dato evidenziato anche dal fatto che nella maggior parte dei titoli è presente un rinvio naturalistico, geografico o paesaggistico (es. *Au château d'Argol*, *Le rivage des Syrtes*, *Un balcon en forêt* etc.). In diverse occasioni nella sua produzione saggistica lo stesso Gracq, prima studente appassionato e poi professore di geografia, sottolinea la sua passione per lo studio del paesaggio e per i suoi estimatori, e si definisce amante dei panorami e delle *promenades*. Nell'intervista rilasciata a Jean-Louis Tissier, rispondendo alla domanda: «*Cette faculté à mémoriser le paysage vous paraît-elle innée ou acquise?*[128] *»,* egli racconta di come sin da piccolo, durante i viaggi con la famiglia amasse sporgersi dal finestrino per ammirare il paesaggio e di come i suoi studi sulla geografia l'abbiano aiutato a non guardare la natura con occhi indifferenti ma a saperne cogliere i dettagli anche più minuziosi. Una spiccata curiosità e attenzione per la natura e il territorio che gli ha lasciato in eredità la capacità di cogliere "l'anima" del paesaggio, la sua essenza. Le caratteristiche diversificate ed individuali del territorio così colte possono addirittura arrivare ad influire sul comportamento umano:

> […] pour moi [les paysages] influent sur l'humeur, sur le comportement. Il y a des paysages sombres, attristants, des paysages ennuyeux. Il y a des paysages où au contraire, on aime se tenir[129].

[128] *Entretien avec Jean Louis Tissier*, OC, II, p. 1201.

[129] *Ibidem.*

Un'influenza dell'ambiente sull'uomo che è certamente uno dei motivi principali per i quali la natura è così presente e preponderante all'interno degli equilibri narrativi dell'opera. Questa costante narrativo - paesaggistica ha infatti una funzione letteraria ben precisa in entrambi gli scrittori e rappresenta una chiave importante per la comprensione dei richiami intertestuali chateaubriandiani presenti in Gracq. Il primo punto di contatto che vogliamo mettere in luce infatti riguarda proprio questa funzione della natura all'interno delle opere.

In Chateaubriand l'ambiente naturale è innanzitutto funzionale alla rappresentazione dei personaggi; essa riflette, come in uno specchio, il loro stato d'animo, li accoglie nel momento del loro distacco dal mondo e nella loro via di fuga (*revêrie*). L'eroe dei romanzi di Chateaubriand entra in comunione con la natura: una natura speculare al suo animo, in cui egli si riflette o al contrario si contrappone. Spesso desolata e tempestosa, rispetto ad essa però l'uomo non è mai impermeabile o indifferente :

> la paix […] et le calme de la nature autour de moi me font rougir du trouble et de l'agitation de mon âme[130].

O ancora :

> […] aimant à voir les forêts balancer leurs cimes dépouillés, les nuages voler dans les cieux, et à entendre les vents et les torrents gronder dans la solitude[131].

---

[130]François-René de Chateaubriand, *Atala, René, Le dernier Abéncérage*, Paris, Gallimard, 1936, p. 106.

[131] *Ibidem*, p. 65.

La solitudine dei protagonisti chateaubriandiani trova quindi ristoro soltanto nella natura, solo il respiro dello spazio naturale può dare sollievo all'angoscia interiore, o al contrario esacerbare questo tormento. Il mondo della natura diventa quasi un interlocutore privilegiato, al tempo stesso uno specchio e un termine di paragone per il proprio stato d'animo.

Anche in Gracq le storie dei personaggi sono legate, con un legame viscerale che si può quasi toccare durante la lettura, agli ambienti naturalistici nei quali sono immersi. Il paesaggio non è soltanto un quadro che funge da contorno, ma è parte integrante della storia dei personaggi. In *Pourquoi la littérature respire mal* Gracq per esprimere questa profonda e ineliminabile connessione tra uomo e natura parla addirittura di «plante humaine»,[132] esemplificando in un'immagine forte l'esigenza dell'animale-uomo di ricollegarsi alla natura, quasi un anelito di ritorno all'Età dell'Oro.

> […] cette espèce de mariage, mariage d'inclination autant et plus que de nécessité, mariage indissoluble qui se scelle chaque jour et chaque minute entre l'homme et le monde qui le porte, et qui fonde ce que j'ai appelé pour ma parte la plante humaine. […] cette bulle enchantée, cet espace au fond amical d'air et de lumière qui s'ouvre autour de lui et où […] il vit et refleurit. Une sève humaine qui nous irrigue et nous recharge de vitalité. […] les temps que nous vivons, trop chargés de tensions, […] nous donnent plus d'une fois la nostalgie de cet âge d'or […] où l'homme était constamment replongé dans ses eaux profondes, réaccordé magiquement aux forces de la terre, irrigué de tous les courants nourriciers dont il a besoin comme de (*sic*) pain.[133]

L'uomo quindi ritrova veramente se stesso solo all'interno del rapporto privilegiato ed esclusivo con la natura, essa diventa componente ineliminabile del suo essere, ed è per questo che Gracq vi accorda tanta importanza all'interno delle sue opere.

---

[132] *Pourquoi la littérature respire mal*, OC, I, p. 879.

[133] *Ibidem*, p. 879.

Come fa notare Susanne Dettmar-Wrana in un suo contributo sulle componenti romantiche dell'opera di Gracq[134], Grange, personaggio principale di *Un balcon en forêt,* rappresenta al meglio questa tendenza narrativa, questo desiderio di voler riconciliare in modo simbiotico la diegesi con il paesaggio[135]. Un desiderio e un intento rivelato dallo stesso Gracq, che infatti parlando del personaggio di Grange dice:

> Il est sensible, comme une plante enracinée dans un sol, au climat, au temps et à la saison. […] Si on ne tient pas compte de cette idée de la plante humaine, il est évident qu'il ne se passe rien dans le livre. Si on n'admet pas que l'homme est constamment influencé par la nature, la terre, les saisons, le sol, la forêt, il est tout à fait vide d'événements, et même de contenu conventionnel, mais pour moi, c'est là aussi un contenu, et très important. En fait même je crois que c'est pratiquement le seul contenu de mes livres.[136]

Una dichiarazione esplicita che spiega la funzione preminente dei paesaggi e dell'ambiente naturale all'interno delle sue opere narrative, in particolare di *Un balcon en forêt*.

Secondo Michel Murat «la véritable incarnation de la plante humaine[137]» è rappresentata da Mona, creatura spogliata di ogni interesse sociale, incontrata da Grange nella foresta e descritta attraverso delle analogie che richiamano il mondo vegetale ed animale:

> […] la vie semblait lâchée dans ce corps gracile comme un poulain dans une prairie[138].

---

[134] Susanne Dettmar-Wrana, *Julien Gracq et la réception du romantisme allemand*, tesi di dottorato diretta da Michel Murat e Oskar Roth, Università di Paris IV, Presses universitaires du Septentrion, 2002. Consultabile online all'indirizzo : http://d-nb.info/961959592/34.

[135] *Ibidem*, p. 160.

[136] *Sur «Un Balcon en Forêt»*, intervista tra Julien Gracq e Gilbert Ernst, cit. in *Julien Gracq,* cahier dirigé par Jean-Louis Leutrat, Paris, Editions de l'Herne, n° 20, 1972, pp. 219-220.

[137] Michel Murat, *Je voulais pour l'ensemble du nom et du prénom, un total de trois syllabes: Julien Gracq*, Adpf- Ministère des Affaires etrangères, 2000, p. 41.

[138] *Un balcon en foret*, OC, II, p. 29.

E ancora :

[…] elle était venue se soigner, ou plutôt accomplir son vœu, en forêt, où la guerre l'avait trouvée comme l'oiseau sur la branche[139].

Essa rappresenta ciò che Gracq chiede alla letteratura, il ricongiungimento dell'uomo con la sua parte più profonda, con quel flusso vitale che solo nella fusione con la natura trova compimento. Richiama all'uomo quella necessità di coesione che la società gli ha fatto dimenticare, eliminando così una parte importante della sua dimensione umana. Si crea dunque, nelle opere gracquiane un vero e proprio dialogo/connubio tra la natura e l'uomo. Proprio come accade ai protagonisti dei romanzi di Chateaubriand dunque, anche nelle opere di Gracq la natura "risponde" allo stato d'animo dei personaggi. Citando sempre *Un balcon en forêt* pensiamo al passo in cui essa riflette la malinconia e l'inquietudine di Grange:

Derrière cette beauté timide et encore dorée, cette paix frileuse d'arrière-saison, on sentait le froid monter et gagner la terre, un froid mordant qui n'était pas celui de l'hiver ; la clairière était comme une île au milieu de la menace vague qui semblait monter de ses bois noirs.[140]

Possiamo notare come questo scorcio di fine stagione da un lato stimoli i sensi del personaggio, lo inviti a godere del paesaggio stesso, e d'altro canto rifletta il suo stato d'animo cupo e malinconico, trovando espressione nel bosco nero che si intravede dalla radura, e che sembra proprio andargli incontro per penetrare nel suo animo ed entrare in comunione con lui e con i suoi sentimenti.

---

[139] *Ibidem*, p. 30.

[140] *Un balcon en forêt*, OC, II, p. 15.

Proprio prendendo spunto da questa descrizione possiamo altresì sottolineare come spesso i sentimenti dei personaggi gracquiani seguano il ritmo delle stagioni. Si pensi a *Au château d'Argol*, dove la narrazione inizia in primavera, raggiunge il suo apice in estate per poi portare all'annientamento e alla conclusione violenta del destino dei personaggi in inverno. In particolare poi si può rilevare la frequente presenza degli scorci autunnali; l'autunno, infatti, è la stagione malinconica per eccellenza, che porta in sé quell'alone di magia molto apprezzato dagli autori romantici[141].

Una seconda funzione narrativa della natura, presente soprattutto nel corpus chateaubriandiano, è quella funzionale a dare forza ad un pensiero. Natura, religione e amore infatti, nelle opere dell'Enchanteur, formano una sorta di triangolo tematico volto a dimostrare il pensiero chateaubriandiano della Fede come unica modalità dell'eroe romantico per vivere appieno l'età storica in cui è chiamato ad esistere. Chateaubriand ammette di voler utilizzare i suoi scritti, le storie dei suoi personaggi, come un canale per dimostrare che il cristianesimo è la religione più poetica, più favorevole alle arti e alle lettere, e soprattutto l'unica che può accordare pienezza all'esistenza dell'uomo. Come fa notare Philippe Antoine in un suo saggio sulla scrittura del paesaggio in Chateaubriand:

La description, celle de la nature en particulier, constitue l'un des principaux apports du christianisme à la littérature. […] Chateaubriand pose les fondements d'une

[141] Si veda a questo proposito una dichiarazione rilasciata da Gracq : « L'automne – plus proche du romantisme français, m'a fasciné par l'idée du désir, de la fuite du temps et de la mort ». S. Dettmar-Wrana, *Julien Gracq et la réception du romantisme allemand*, cit., p. 363.

poétique qui engage à la fois le sujet, son œuvre et son rapport à la littérature et à l'histoire[142].

Chateaubriand quindi nella rappresentazione della natura esprime il suo forte afflato religioso; essa, infatti, ricorda all'uomo che egli è una creatura divina e che tutto l'universo gli è stato affidato da Dio. La natura quindi diventa un elemento che rafforza la visione religiosa dell'autore.

Gracq non ha un intento apologetico di questo tipo, né un afflato religioso così esplicito, però, come giustamente fa notare la Bénel-Coutelou, nelle sue opere vi è in un certo senso un richiamo a qualcosa di sacro:

> […] *le Rivage des Syrtes* illustrera cette idée de la hiérophanie, c'est a dire l'irruption de quelque chose de sacré se montrant à l'homme. Chez Gracq il est rarement question de religion, encore moins de théologie, et pourtant le climat dans lequel baigne *Le Rivage des Syrtes* est un climat religieux.[143]

Anche in Gracq quindi l'aspirazione alla fusione con la natura è in un certo senso aspirazione al ricongiungimento col divino, scoperta di un richiamo universale e insondabile tra tutti gli elementi del cosmo, senso di stupore davanti al mistero. Un elemento dimostrato ad esempio dalla descrizione di alcuni luoghi, dipinti con un'aura di sacralità e di mistero. Soprattutto in *Le rivage de Syrtes*, la descrizione di determinati luoghi, ad esempio il vulcano Tangri, fa pensare ad una volontà da parte dell'autore di voler riconciliare, attraverso la fotografia narrativa del paesaggio, il sacro col profano, la terra col cielo, l'aldiquà con l'aldilà:

---

[142] Philippe Antoine, *Chateaubriand et l'écriture des paysages*, in «Revue des lettres modernes», 19, 2008, p. 9.

[143] Marguerite-Marie Bénel-Coutelou, *Magies du Verbe chez Julien Gracq*, Thèse pour le Doctorat de troisième cycle de Littérature française, Université Paul Valéry de Montpellier, Novembre 1975. Consultabile online all'indirizzo: http://www.autourdejuliengracq.fr/Autour_de_Julien_Gracq/Lespace.html.

Le volcan! Le volcan! […] Et, très haut, très loin au dessus de ce vide noir, dressé à une verticale qui plombait la nuque, collé au ciel d'une ventouse obscène et vorace, émergeait d'une écume de néant une espèce de signe de fin des temps […][144].

Nelle mentalità arcaiche la montagna rappresentava infatti il legame tra la terra e il cielo, il passaggio da un mondo all'altro; la stessa etimologia del toponimo Tangri ce lo testimonia: per le popolazioni mongole primitive Tangri era il nome del Dio Cielo[145]. Lungi da Gracq quindi l'avere lo stesso intento di Chateubriand, ovvero quello di veicolare un particolare pensiero religioso-filosofico, ma nonostante questo in alcune descrizioni compare l'aspetto del sacro, probabilmente in parte un'eredità contenutistica e in parte frutto di una sensibilità affine. Entrambi vivono la natura come uno strumento di connessione con il mistero, con il sacro, con quanto di inesplicabile e magico è racchiuso nell'universo.

La cura per le descrizioni è sicuramente un altro aspetto importante che accomuna i due autori. Nel capitolo *Littérature et peinture* del saggio *En lisant en écrivant*, Gracq, ragionando a lungo sul rapporto tra letteratura ed arti figurative, fa una interessante riflessione proprio a proposito dell'uso della descrizione. Soffermandosi sulle differenze tra la pittura e la letteratura sottolinea come una delle caratteristiche della prima sia quella di poter produrre delle opere d'arte uniche prendendo da angolazioni diverse un medesimo soggetto già rappresentato; in letteratura, al contrario, questo non

[144] *Le rivage de Syrtes*, OC, I, pp. 743- 744.

[145] M. Bénel-Coutelou, *Magies du Verbe chez Julien Gracq*, cit.

è possibile, in quanto essa, per le sue stesse caratteristiche non può riprendere un medesimo oggetto da diverse angolazioni, essendo per sua natura "in cammino". L'aspetto del romanzo che maggiormente può assomigliare ad un quadro, è tuttavia proprio la descrizione. Essendo parte del racconto però, essa non può reiterarsi come accade in pittura, in quanto la storia deve andare avanti:

> Tout au contraire, ce qui en littérature se rapproche le plus d'un tableau, la description, ne ressemble en rien à une série de prises de vues qui constamment se ressourcent à leur foyer. En littérature, toute description est chemin (qui peut ne mener nulle part), chemin qu'on descend, mais qu'on ne remonte jamais […] la totale impossibilité de l'instantané […] fonde l'antinomie propre à la littérature descriptive[146].

Per Gracq quindi la descrizione ha un ruolo importante, delicato e specifico all'interno dell'opera narrativa, e lo dimostra non solo ciò che egli dice nei suoi saggi, ma anche lo spazio davvero considerevole che le accorda all'interno delle sue opere narrative. È comunque interessante notare come per spiegare questo concetto della necessità del movimento e della prosecuzione della trama anche all'interno della descrizione, Gracq citi proprio Chateaubriand, ed in particolare il famoso passo del Meschacebé che apre *Atala*, definendo lo stile descrittivo dello scrittore romantico in questi termini:

> la description tend non pas vers un dévoilement quiétiste de l'objet, mais vers le battement de cœur préparé d'un lever de rideau. Nulle part ce caractère de prélude théâtral n'est plus clairement apparent que dans la célèbre description du Meschacebé, au début d'Atala, qui pose une tonalité, se divise en mouvements contrastés, s'anime et finalement explose dans le terminal d'une ouverture d'opéra.

[146] *En lisant en écrivant*, OC, II, p. 564.

[…] la description, c'est le monde qui ouvre ses chemins, qui devient chemin, où déjà quelqu'un marche ou va marcher[147].

Gracq quindi rileva proprio nella celebre apertura di *Atala* la sua stessa visione della descrizione, come strumento che non solo dipinge ma racconta, mette in marcia la storia. Citando proprio questo passo di *Atala* sottolinea il fatto che condivide con Chateaubriand la medesima funzione assegnata alla descrizione, che è sia la rappresentazione dell'ambiente in cui si svolge la narrazione, che uno strumento per far procedere l'azione.

*Atala* è sicuramente l'opera narrativa di Chateaubriand che contiene il maggior numero di scorci naturalistico - paesaggistici. La natura appare grandiosa e lussureggiante, espressione della cultura romantica nel suo vagheggiamento di luoghi incontaminati e selvatici. Questa però, non è inanimata, ma sembra sbracciarsi, correre e fermarsi, sembra tendere ad un anelito; è movimento:

Les deux rives de Meschacebé présentent le tableau le plus extraordinaire. Sur le bord occidental, des savanes se déroulent à perte de vue ; leurs flots de verdure, en s'éloignant, semblent monter dans l'azur du ciel, où ils s'évanouissent. On voit dans ces prairies sans bornes errer à l'aventure des troupeaux de trois ou quatre buffles sauvages. […] telle est la scène sur le bord occidental ; mais elle change sur le bord opposé, et forme avec la première un admirable contraste. […] des arbres de toutes formes, de toutes les couleurs, de tous les parfums, se mêlent, croissent ensemble, montent dans les airs à des hauteurs qui fatiguent les regards[148].

Già da queste poche righe si nota come il paesaggio sia tutt'altro che statico. La natura assume un fascino, un'attrattiva, sembra voler attirare dentro di sé

[147] *Ibidem*, p. 565.

[148] F.-R. de Chateaubriand, *Atala, René, Le dernier Abencérage*, cit., pp. 28-29.

chi la osserva. Una tensione, un movimento insito nella fotografia del paesaggio che è proprio quello voluto e ricercato da Gracq.

Questo famoso brano è stato ed è tuttora al centro di molti studi letterari sul romanticismo. In esso è ben individuabile il fascino per l'esotico e la ricerca di una contemplazione del paesaggio riconducibile alla ricerca dell'Età dell'Oro da parte dell'eroe romantico, che tenta la fuga dai luoghi dell'urbanizzazione. La natura è ancora vergine, la civiltà non è ancora giunta a mutarla. Un rapporto con la natura che è proprio quello vagheggiato da Gracq nel suo concetto di "plante humaine".

Tornando però allo stile descrittivo, e ai punti di contatto nell'uso della descrizione da parte dei nostri due autori, in *Lettrines* Gracq fa una distinzione tra scrittori miopi e presbiti:

> […] Les écrivains qui, dans la description, sont myopes, et ceux qui sont presbytes. Ceux-là chez qui même les menus objets du premier plan viennent avec une netteté parfois miraculeuse, pour lesquels rien ne se perd de la nacre d'un coquillage, du grain d'une étoffe, mais tout lointain est absent – et ceux qui ne savent saisir que les grands mouvements d'un paysage, déchiffrer que la face de la terre quand elle se dénude. Parmi les premiers: Huysmans, Breton, Proust, Colette. Parmi les seconds: Chateaubriand, Tolstoi, Claudel.[149].

Come si può facilmente intuire, gli scrittori miopi sono quelli che nelle loro descrizioni focalizzano l'attenzione sul dettaglio, sul particolare di un oggetto o di uno scorcio, tra i quali viene menzionato Breton. Gli altri sono coloro che, lasciando in secondo piano i dettagli, centrano il *focus* descrittivo sull'estensione del paesaggio, sugli ampi spazi, sui grandi piani. Abbiamo già sottolineato come quest'ultima sia una tendenza narrativa tipica di Chateaubriand, il quale infatti viene collocato dallo stesso Gracq nel novero

[149] *Lettrines*, OC, II, pp. 160-161.

degli scrittori presbiti. Gracq stesso si definisce così. In *Entretien avec Jean-Louis Tissier* afferma infatti:

> Personnellement, je m'intéresse plutôt aux panoramas, aux vastes paysages, et il est certain, que si je dois me promener, si j'ai le choix, je prends un chemin de crête pour avoir des vues. C'est la face de la terre qui m'intéresse […] au fond un grand panorama, c'est une projection d'un avenir dans l'espace, et c'est une sorte de chemin de la vie – mais un chemin de la vie qu'on choisirait librement. Parce que dans ce paysage on a le sentiment que l'on peut aller partout […] je pense qu'il y a la projection dans l'espace du temps. […] J'ai cité Breton, je citerai aussi Colette qui avait une attention extraordinaire pour les petits objets, le grain de l'étoffe, un bijou, un fruit. Chateaubriand c'est le paysage[150].

Entrambi quindi hanno la medesima attrazione verso gli ampi spazi, la predilezione per i vasti scenari che riescono a mostrare il movimento narrativo, lo svolgersi di un destino. Vediamo alcuni esempi di descrizioni paesaggistiche di Gracq che mostrano lo stesso sguardo "presbite" da lui attribuito a Chateaubriand:

> Vers le nord, où l'éperon rocheux se terminait par des précipices abrupto, les landes jaunes et rases étaient coupées par les méandres capricieux d'une vallée, que l'on devinait emplie d'arbres jusqu'à son bord, comme si le souffles rudes de l'Océan eussent émondé impitoyablement tous les rameaux qui dépassaient la surface unie du plateau. A une distance qui paraissait à l'œil infinie, la vallée en s'élargissant venait percer le revers d'une ligne de falaises qui dessinait l'horizon […] de grands marais aux couleurs grisâtres s'étendaient au pied des derniers versants jusqu'à l'horizon de l'est[151].

O ancora :

> […] s'étend un grand arc de plage bordé de dunes, un paysage complètement nu, d'un vide oppressant, tout tressaillant du tonnerre des grands rouleaux de vagues sur le sable désœuvré. Sous le ciel gris, entre les vagues marines et les vagues de sable, c'était comme une chaussée de plain-pied au péril de la mer, le cercle enchanté d'un atoll […] au niveau de cet isolement, de cette majesté sous la fuite des lourds nuages…[152]

---

[150] *Entretien avec Jean-Louis Tissier*, OC, II, p. 1205.

[151] *Au château d'Argol*, OC, I, pp. 15-16.

[152] *Un beau ténébreux*, OC, I, p. 121.

Come si può notare entrambe le descrizioni concedono al lettore di spaziare con la vista e spesso anche con l'immaginazione. Nel primo brano, tratto da *Au château d'Argol*, abbiamo la descrizione del paesaggio che il protagonista contempla affacciato alla torre del castello. Nella descrizione compare più volte il termine «orizzonte», che ci dà modo di meditare su uno sguardo che abbraccia un paesaggio vasto e spazioso. Il secondo brano invece, tratto da *Un beau ténébreux*, descrive una delle tante *promenades* compiute dal protagonista. Anche qua la natura è maestosa e promette largo spazio all'immaginazione di chi la osserva. Si può quindi osservare come davvero lo stile descrittivo di Gracq sia presbite, e in cosa consista questo suo sguardo ampio, distanziato, questa predilezione per gli ampi scenari. In entrambi gli autori questo senso di vaghezza e di indeterminazione è ottenuto anche grazie all'esclusione dell'assegnazione della toponomastica ai luoghi, che difficilmente vengono menzionati con i loro nomi geografici[153], tranne nelle descrizioni e nella menzione della loro terra d'origine, la Bretagna.

Entrambi gli autori infatti hanno trascorso parte della loro infanzia e giovinezza nella terra bretone, e le caratteristiche di questo territorio hanno lasciato una traccia nelle loro opere. Gracq parla esplicitamente della sua terra in diversi contesti. In *Lettrines*[154], ad esempio, dedicandole ampio spazio, parla di come questa terra sia cambiata. Le tante trasformazioni subìte hanno reso questa «terre de la mer»[155] diversa rispetto a quella descritta nei romanzi di Chateaubriand. La Bretagna con i suoi paesaggi

[153] *Entretien avec Jean-Louis Tissier*, OC, II, p. 1207.
[154] *Lettrines*, OC, II, p. 231.
[155] *Entretien avec Jean-Louis Tissier*, OC, II, p. 1202.

evocativi e le sue lande solitarie è vista infatti dalla tradizione letteraria e da Gracq stesso come la patria di René, dell'eroe romantico per eccellenza. È quindi legata in maniera inequivocabile alla figura di Chateaubriand, ma anche Gracq si riappropria letterariamente di questa terra, che è anche sua, e la descrive. Anche la Didier sottolinea come i due autori siano legati da questa appartenenza e da questo amore per la Bretagna, che rimane punto di riferimento onnipresente in qualsiasi paesaggio naturale che i due scrittori si apprestino a rappresentare:

> de même que Chateaubriand n'oublie pas sa forêt bretonne lorsqu'il est censé promener son lecteur dans les savanes di Nouveau Monde, Gracq ne se contente pas de placer ses romans dans des terres authentiquement bretonnes comme Argol ; la Bretagne réapparait étrangement, mais par une superposition toute naturelle, au milieu des Ardennes dans *Un balcon en forêt* et, comme l'a bien fait remarquer Jean-Louis Leutrat, la mer du Rivage des Syrtes, malgré Orsenna et les consonances latines, n'est pas la Méditerranée, mais bien l'Océan.[156]

Sia per Gracq che per Chateaubriand quindi i paesaggi della Bretagna conservano un posto privilegiato nell'immaginario; essa è una terra che con le sue caratteristiche evocative riesce a permeare di sé anche ambienti e territori fisicamente lontani, facendoci così percepire la forte carica emotiva che mantiene per i due autori.

Per quanto riguarda invece le diverse tipologie naturali e paesaggistiche, gli elementi che maggiormente governano sia l'opera di Gracq che quella di Chateaubriand sono il liquido e il vegetale.

L'elemento liquido è molto presente nell'opera di Chateaubriand ed è una delle costanti naturalistiche che meglio mostra e rafforza la caratteristica

[156] Béatrice Didier, *Fascination de Chateaubriand*, in *Julien Gracq*, cahier dirigé par Jean-Louis Leutrat, Paris, Editions de l'Herne, n° 20, 1972, p. 343.

della “presbiopia” nella sua narrazione. Il mare, l’oceano, il lago, le distese d’acqua, sono infatti tipologie di paesaggio che si prestano bene alla rappresentazione di uno spazio che richiama l’infinito, le grandi estensioni e il flusso della natura. Prendiamo come esempio la descrizione delle coste dell’Île de Saint-Pierre in *Mémoires d’outre-tombe*:

> […] ses côtes perçaient en forme de bosse noire, à travers la brume. L'espace tendu d'un double azur avait l'air d'une toile préparée pour recevoir les futures créations d'un grand peintre. La couleur des eaux était pareille à celle du verre liquide. De longues et hautes ondulations ouvraient dans leurs ravines, des échappées de vue sur les déserts de l'océan: ces vacillants paysages rendaient sensible à mes yeux la comparaison que fait l'écriture de la terre chancelante devant le Seigneur, comme un homme ivre. Quelquefois, on eût dit l'espace étroit et borné, faute d'un point de saillie ; mais si une vague venait à lever la tête, un flot à se courber en imitation d'une côte lointaine, un escadron de chiens de mer à passer à l'horizon, alors se présentait une échelle de mesure. L'étendue se révélait surtout lorsqu'une brume rampant à la surface pélagienne, semblait accroître l'immensité même[157].

Uno sguardo vasto quindi, che riesce ad abbracciare l’estensione infinita delle acque e del cielo. Come fa notare Baudoin, l’arte di Chateaubriand poi non sta tanto nel descrivere, ma nel suggerire, nel provocare delle sensazioni:

> Tout l‘art descriptif de Chateaubriand ne consiste pas toujours seulement à peindre, mais à suggérer, anticipant par là Mallarmé: suggérer l‘au-delà du tableau ou l‘espace qui croît à l‘intérieur de ce tableau est un moyen de faire vivre la description, souvent considérée à tort comme un temps mort du récit[158].

Anche in questa descrizione quindi, come in quella già citata del Mississippi emerge ancora una volta la volontà dello scrittore di creare movimento

---

[157] F-R. de Chateaubriand, *Mémoires d’outre-tombe: extraits*, Paris, Librairie Larousse, 1973, pp 90-91.

[158] Sébastien Baudoin, *La poétique du paysage dans l’œuvre de Chateaubriand*, Thèse de Doctorat nouveau régime, Université de Clermont-Ferrand II – Blaise Pascal, 2009, p. 104. Consultabile online all’indirizzo : http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/65/87/56/PDF/stream.pdf.

all'interno della scena. La descrizione non rappresenta una fotografia, ma un modo in cui lo spazio e il paesaggio diventano storia, narrazione e movimento. Questo è testimoniato ad esempio dall'utilizzo di talune forme verbali come il verbo «venir» e il verbo «ouvrir».

Anche in Gracq il paesaggio liquido assume una particolare importanza, soprattutto in *Au château d'Argol*, nel quale ritroviamo, oltre che la costante presenza dell'elemento liquido, una serie di metafore che lo richiamano. Come evidenziato da Grazia Tamburini, ad esempio il castello di Argol è metaforicamente un vascello,[159] e i personaggi di quest'opera entrano in stretto contatto con l'ambiente marino, sembrano quasi dialogare con esso, come se il mare fosse uno dei personaggi del romanzo. Talvolta esso riveste il ruolo di un interlocutore dei protagonisti, talvolta costituisce lo sfondo naturalistico, e talvolta invece guida le loro azioni. Per quanto concerne il rapporto tra personaggi e ambiente è interessante la riflessione di Jean-Paul Weber che, nel suo saggio *Domaines thématiques*[160], fa notare il paragone effettuato da Gracq tra gli occhi di Albert e il mare:

> Les yeux fascinaient par un piège insidieux de la nature qui avait voulu que leurs axes ne fussent pas rigoureusement parallèles, et, semblant toujours regarder derrière celui qu'ils examinaient, lui communiquaient comme physiquement le poids d'une immense rêverie intérieure – dans les regards lancés de côté, le blanc pur qui se décroutait alors déconcertait comme le signal inhumain et brusque d'une demi-divinité[161].

Più avanti il mare viene descritto così :

---

[159]Grazia Tamburini, *Il testo abitabile: saggio su Julien Gracq*, Padova, Unipress, 2001, p. 23.

[160] Jean-Paul Weber, *Domaines thématiques*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 312-313.

[161] *Au château d'Argol*, OC, I, p. 8.

Cette mer qui n'offrait a l'œil, qui balayait en un instant son immense étendue, ni un oiseau ni une voile, lui paraissait surtout insupportable, par sa mortelle vacuité, car, demeurant tout entière d'un blanc grisâtre […] [elle] imposait irrésistiblement à l'esprit l'image d'un œil révulsé dont la pupille eût chaviré en arrière, et dont seul fût resté visible le blanc hideux et atone, dont la surface eût tout entière regardé, et posé à l'âme le plus insoutenable des problèmes[162].

Il mare e gli occhi di Albert pur mettendo in campo l'antitesi *humanité/Inhumanité*, entrano in comunione tra loro e sono l'uno speculare all'altro. Un raffronto, quello operato da Weber, che testimonia ancora una volta la stretta connessione tra l'elemento naturale e l'uomo, rappresentati in una maniera così simile e quasi simbiotica.

Inoltre ci pare di poter sottolineare come in entrambi gli autori il mare richiami l'infinito e porti l'uomo a sognare, ad immergersi nel ricordo o nel sogno. Vediamo a tal proposito due brani a confronto: il primo è la promenade di Grange verso il faro, già citata precedentemente.

Sous le ciel gris, entre les vagues marines et les vagues de sable, c'était comme une chassé de plain-pied au péril de la mer, le cercle enchanté d'un atoll […] au niveau de cet isolement, de cette majesté sous la fuite des lourdes nuages, on ne pouvait imaginer que… je ne sais : derrière un pli de sable, la fumée du bûcher de Shelley ou la file solennelle des cavaliers de Gauguin chevauchant à cru, à longs gestes nobles, ces chevaux frères de la mer, pommelés et brusques comme elle, ces grands chevaux qui sortent de la mer dans les catastrophes les plus immémoriales des fables[163].

Si può accostare a questa esperienza fisica e mentale di Grange durante la passeggiata sulla spiaggia, un brano tratto dai *Mémoires d'outre-tombe*, la "promenade" lungo il porto di Brest.

[…] mon imagination se jouait dans ces espaces. Là, ne voyant plus rien qu'une vallée tourbeuse, mais entendant encore le murmure confus de la mer et la voix des hommes, je me couchais au bord de la petite rivière. Tantôt regardant le couleur de l'eau, tantôt suivant des yeux le vol de la corneille marine, jouissant du silence

[162] *Ibidem*, p. 10.

[163] *Un beau ténébreux*, OC, I, p.121.

autour de moi […] je tombais dans la plus profonde rêverie. […] il faisait chaud […] tout au coup je me suis réveillé […] j'ouvre les yeux […] les détonations de l'artillerie se succédaient, la rade était semé de navires…[164]

Possiamo intanto notare l'organizzazione del ritmo della frase, molto simile nei due scrittori. Ma ciò che salta subito agli occhi è il ritorno di determinati *topoi* : il mare che sollecita l'immaginazione del personaggio, il caldo dell'ambiente marino che concilia il sonno e porta alla *rêverie*, la maestosità del mare che richiama grandi gesta del passato. Grange alla visione del paesaggio marino sovrappone immagini maestose ispirate dalle grandi opere d'arte, il piano del reale e il piano dell'immaginario si sovrappongono, creando un piano intermedio di "rêverie" alimentato dalla stessa natura. Anche Chateaubriand alla vista del paesaggio acquatico si abbandona all'immaginazione: lo specchio d'acqua, i colori, i movimenti degli animali sono anche qui lo spunto per immergersi un altro piano del reale, di cui la natura sembra essere co-artefice assieme all'uomo. Per entrambi gli autori quindi la natura ha una funzione evocativa, che permette all'uomo di entrare in un piano che vada oltre il reale per attingere alla fantasia e all'inconscio.

Un altro elemento che sottolinea la sensibilità affine con cui i due scrittori si accostano all'elemento liquido è l'uso del motivo della tempesta. Essa rappresenta lo scatenarsi delle forze della natura, della sua carica distruttiva e primordiale, e forse per questo viene accostata da entrambi gli autori all'emergere del desiderio sessuale. Un accostamento interessante che rafforza la componente istintuale e quasi violenta della rappresentazione dell'erotismo da parte di entrambi gli autori. Ecco ad esempio come la Bénel-

[164] F. R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe,* cit., pp. 55-56.

Cotelou mette in evidenza questa carica sensuale ed erotica presente nella rappresentazione del fenomeno atmosferico in A*u château d'Argol,* estrapolando alcuni passi del romanzo:

Nous voyons […] comment l'orage gracquien est associé à la révélation et au spasme sexuel : « Les passées de l'ouragan, comme dans une chevelure fragile, ouvraient de rapides et fugitives tranchées dans la masse des arbres gris qu'elles écartaient comme des herbes, et l'on voyait alors l'espace d'une seconde un sol nu, des rocs noirs, des fissures étroites des ravins. […] ; les troncs, tout à l'heure cachés sous un moutonnement de verdure, étaient dénudés par les secousses du vent ; on voyait leurs membres fragiles et gris tendus par l'effort comme un lacis de cordages. Et ils succombaient, ils succombaient, […]. L'averse déchaîna les fraîcheurs glaciales de son déluge comme la volée brutale d'une poignée de cailloux, et la forêt répondit de tout le rebondissement métallique de ses feuilles[165].

Si osservi come il vento e la pioggia abbiano un impeto quasi selvaggio nell'avventarsi sugli alberi e sulla foresta: denudano i tronchi, che sono tesi quasi a riprodurre lo spasmo sessuale, si infiltrano tra le fessure delle rocce, che mimano la natura sessuale femminile, scuotono ripetutamente i rami come in un fremito sensuale. Si pensi poi ad esempio al fatto che lo stupro di Heide avvenga in un capitolo che inizia proprio con lo scrosciare di insistenti piogge sul castello, piogge che dopo la scoperta dell'avvenuta violenza continuano anche nelle pagine successive.

Una medesima funzione della tempesta viene messa in evidenza anche nell'opera di Chateaubriand. Raymond Lebègue sottolinea ad esempio come la tempesta sia all'interno della narrazione il momento in cui il desiderio erotico emerge con tutta la sua forza e istintività.

Dans *Atala*, éclate un orage si violent que Chactas perd sa maîtrise de soi et que la vertu de l'héroïne succomberait, si le tonnerre n'éclatait près d'eux et si le P. Aubry n'arrivait opportunément. L'orage développe chez Chateaubriand le désir érotique. A

[165] M. Bénel-Coutelou, *Magies du Verbe chez Julien Gracq*, cit.

l'orage d'*Atala* correspond, dans *les Martyrs*, celui qui consommera la chute de Velléda[166].

Anche in Chateaubriand quindi lo scatenarsi degli elementi naturali rappresenta lo scatenarsi degli istinti erotici dell'uomo, il suo abbandonare i freni inibitori per cedere alla forza della passione. Le condizioni climatiche eccezionali sembrano scuotere l'autocontrollo dei personaggi e farne emergere le pulsioni più recondite.

Il secondo elemento più rappresentato dai due autori dopo quello acquatico è quello vegetale, e in particolare spiccano le descrizioni delle foreste. Nell'opera di Gracq, come giustamente fa notare Marc Eigeldinger in un suo contributo sulla mitologia della foresta nei romanzi gracquiani[167], il corpo vegetale della foresta presenta delle analogie con la massa liquida marina:

> […] la forêt est assimilée à la mer par les ondulations du feuillage. Dans *Au château d'Argol* nombreuses sont .les images qui établissent une analogie entre la végétation et l'eau. […] les arbres composent une mer verte et uniforme, la végétation ondule, moutonne, elle est douée d'une fluidité comparable à celle de l'eau[168].

Una similarità importante dunque che accosta due degli elementi naturali più presenti all'interno dell'opera di Gracq. Un accostamento che ci ricorda inoltre che la foresta, proprio come il mare, influisce sui comportamenti e sulla psicologia dei personaggi. Un altro elemento da considerare è il fatto

---

[166] Raymond Lebègue, *Remarques sur le texte des œuvres de Chateaubriand*, in « Cahiers de l'Association internationale des études francaises », 1969, N°21. pp. 135-145.

[167] Marc Eigeldinger, *la Mythologie de la forêt dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, in *Julien Gracq*, cahier dirigé par Jean-Louis Leutrat, Paris, Editions de l'Herne, n° 20, 1972, p. 237.

[168] *Ibidem*, p. 238.

che, sia negli scritti di Chateaubriand che nelle opere di Gracq, l'elemento vegetale si accosta volentieri alle descrizioni dei paesaggi notturni. La luna e gli scenari notturni sono infatti un'altra delle costanti tematiche presenti nei due autori[169]. Si osservi ad esempio l'accostamento tra questi due brani, il primo dei quali è tratto dai *Mémoires*:

La lune se montrait à la cime des arbres; une brise embaumée, que cette reine des nuits amenait de l'orient avec elle, semblait la précéder dans les forêts, comme sa fraîche haleine. L'astre solitaire gravit peu à peu dans le ciel : tantôt il suivait sa course, tantôt il franchissait des groupes de nues, qui ressemblaient aux sommets d'une chaîne de montagnes couronnées de neiges. Tout aurait été silence et repos, sans la chute de quelques feuilles, le passage d'un vent subit, le gémissement de la hulotte; au loin, on entendait les sourds mugissements de la cataracte de Niagara, qui, dans le calme de la nuit, se prolongeaient de désert en désert, et expiraient à travers les forêts solitaires. C'est dans ces nuits que m'apparut une muse inconnue; je recueillis quelques-uns de ses accents ; je les marquai sur mon livre, à la clarté des étoiles, comme un musicien vulgaire écrirait les notes que lui dicterait quelque grand maître des harmonies[170].

Un paesaggio di quiete e armonia notturna, di magia, non dissimile da quello rappresentato da Gracq nelle pagine di *Au Château d'Argol*:

Délivré des battements de son cœur, la minutie d'enregistrement, la puissance de suggestion qu'acquéraient peu à peu ses sens l'étonna : l'odeur grisante de la résine du pin, le frissonnement argenté des feuilles, les ténèbres veloutées du ciel l'enfantaient de seconde en seconde à une vie nouvelle qui tenait dans la mesure même de l'incroyable vigueur de ses perceptions. En silence, vers les branches que la lune éclairait avec douceur, son esprit montait dans une paix légère, se perdait dans la fraicheur purifiante de la nuit […] lui paraissait remplir la fôret entière de ses harmonies cristallines et transformer en sons mêmes, d'une pureté et d'une transparence indicibles, les flaques d'argent descendues de la lune[171].

Il primo brano, tratto dai *Mémoires d'outre-tombe*, è la descrizione di una foresta immersa in un notturno lunare. Il chiaro di luna è sicuramente uno dei

---

[169] Béatrice Didier dice in proposito : « il ne paraît pas que Gracq ait cherché à éviter les thèmes majeurs du paysage chateaubrianesque. Au contraire. […] de très beaux clairs de lune baignent les nuits du monde romanesque de Gracq. […] mais surtout ce paysage de lune au début d'*Un beau ténébreux* […] fait songer au meilleur Chateaubriand ». Beatrice Didier, *Fascination de Chateaubriand*, cit., pp. 343 -344.

[170] F-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, tome II, Paris, Eugen et Victor Penaud frères éditeurs, 1849, pp. 242-243.

[171] *Au château d'Argol*, OC, I, p. 64.

cliché del romanticismo, nei paesaggi notturni l'eroe romantico entra in comunione con se stesso, col suo animo, con le sue passioni più profonde. La luna è colei grazie alla quale il paesaggio può esistere, è colei che illumina la scena. Possiamo notare infatti come lo scrittore inizi la descrizione ponendo la luna, innalzata sopra gli alberi, come faro. Anche la foresta è una foresta solitaria, il vento è più che altro una leggera brezza e le foglie sembrano immobili, quasi ad accompagnare questa atmosfera magico - simbolica. Una magia che parla al cuore dell'autore, e gli suggerisce parole e immagini, che lui trattiene proprio come un musicista che trascrive le note dettate dal suo maestro d'armonia. Una notte evocativa quindi, che parla al cuore dell'uomo, foriera di messaggi e richiami dal mondo del mistero.

Una funzione del paesaggio notturno simile a quella espressa nel secondo brano, estrapolato dal capitolo sulla foresta di *Au château d'Argol*. Spesso anche in Gracq la foresta viene accostata ai paesaggi notturni, tranne in *Le rivage des Syrtes* dove vengono descritte anche foreste alla luce del giorno. Il ritmo della frase è simile a quello del primo brano e anche qua la luna, con i suoi raggi argentati guida la comprensione del paesaggio circostante, è posta al centro della scena. In entrambi i brani il tempo sembra fermarsi e tutti gli aspetti del bosco sembrano richiamare ad una allegoria magico-ancestrale[172]. Anche qui il paesaggio notturno sembra parlare al cuore dell'uomo, metterlo in contatto con una dimensione più profonda, dove i suoi

[172] M. Eigeldiner, *la Mythologie de la foret dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, cit, pp. 236-245.

sensi si acuiscono, e la natura stessa diventa un linguaggio nuovo, un codice segreto.

Interessante a proposito del rapporto tra il paesaggio notturno e i personaggi nelle opere di Gracq la riflessione della Dettmar-Wrana:

> La nuit est un moment essentiel de l'activité humaine, le temps où l'être humain se sent appelé par l'attente; par conséquent, la nuit "comme lieu du Sommeil, qui exclut tout changement », se voit condamnée ou, comme dans le romantisme, ignorée. Les personnages gracquiens vivent la nuit ainsi dans une liberté absolue. Dans l'obscurité, les barrières entre l'homme et le monde se dissolvent; l'intérieur de l'être humain entre en correspondance avec le monde extérieur. […] La nuit offre ainsi l'espace de liberté le plus important aux personnages de Gracq, le temps où ils ont la possibilité de s'abandonner entièrement à leur intériorité, aux pensées qui les occupent, mais aussi à leur existence cosmique […] Beaucoup plus qu'à la lumière du jour, l'homme se sent appelé par la terre: il doit aiguiser ses sens afin de la sentir, afin de trouver son chemin.[173]

Il paesaggio naturale quindi, e in particolare la notte, è lo strumento attraverso cui l'uomo si rimette in contatto con se stesso e con la sua dimensione cosmica, rendendo così possibile la fusione uomo-natura tanto vagheggiata dal romanticismo e tanto auspicata dallo stesso Gracq attraverso il concetto di "plante humaine". Un importante raccordo tra i due scrittori quindi, che trovano nel forte richiamo esercitato dalla natura verso l'essere umano uno dei topoi più importanti della loro opera.

[173] S. Dettmar-Wrana, *Julien Gracq et la réception du romantisme allemand*, cit., pp. 190-191.

# V

# Il flusso del tempo

"In fondo portate nel cuore sangue che è destinato a seccare,

vivete un morire."

Baustelle, *Corvo Joe,* in "La Malavita", Atlantic, 2005.

La dimensione temporale è una delle fondamentali coordinate dell'esistenza umana, che permette agli eventi di dipanarsi e fornisce loro l'irrinunciabile chiave di lettura, poiché toglie i fatti dalla loro singolarità per inserirli in un flusso unico e continuo. Da sempre l'uomo, una volta raggiunta la consapevolezza di questa dimensione, ha però vissuto con apprensione e angoscia la sua esistenza, che nel momento in cui dava consistenza e realtà alle cose, portava anche con sé mutevolezza, deteriorabilità e disfacimento dell'esistente. Il topos del "tempus fugit", sempre molto presente nell'orizzonte culturale della civiltà occidentale, condensa proprio il timore e l'angoscia esistenziale davanti all'ineluttabilità del tempo che scorre e che tutto distrugge. Un parametro di riferimento che rende l'uomo consapevole

della vanità delle sue azioni, delle sue realizzazioni e della sua vita, ridotta a un mucchietto di polvere se messa davanti all'interminabile corsa del tempo.

Una consapevolezza angosciosa condivisa e restituita con estrema sensibilità artistica e umana anche da Gracq, che nelle sue opere cura molto la dimensione temporale. Uno degli aspetti maggiormente noti ed approfonditi dalla critica è infatti ad esempio quello dell'attesa, un tema che permea fortemente i suoi romanzi[174]. Un elemento che sottolinea quanto per l'autore sia importante la dimensione cronologica dell'esistenza: un nucleo tematico che come vedremo assume diverse forme ed espressioni all'interno della sua visione del mondo e della sua opera narrativa, declinandosi infatti in differenti motivi e tematiche. Vedremo poi come questi differenti aspetti e sfumature della concezione temporale dell'autore sia possibile ravvisarli anche nella sensibilità artistica e nell'opera di Chateaubriand.

Il nodo cruciale del rapporto con il tempo che ci pare di poter cogliere nell'opera di Gracq, da cui poi va a dipanarsi tutto l'insieme di atteggiamenti, visioni e rappresentazioni del ciclo temporale, è senz'altro quello del "fugerit invida aetas". Un verso che, nell'intento poetico di Orazio, esprime il potere distruttivo del tempo, la sua lenta e inesorabile corsa verso l'annientamento e la morte. Un concetto che Gracq imprime in maniera forte ed evidente nelle sue opere, dove la tensione narrativa è spesso incentrata proprio sull'attesa

[174] Francis Marie, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, Paris, Nizet, 1979 ; Anna Whiteside, *Analyse structurale et stylistique du thème de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, Dissertation abstracts international, vol. 33 ; Gilles Plazy *Julien Gracq en attente extrême*, Rennes, Part commune, 2006.

della morte, in un clima sospeso e lento che porta inesorabilmente alla distruzione, e che solo in questo scioglimento trova il suo senso. Si pensi ad esempio alla trama di *Le rivage des Syrtes*, dove i gesti e le azioni del protagonista Aldo e di tutta la popolazione di Orsenna ruotano attorno all'attesa del conflitto bellico col Farghestan, in un clima di sospensione che trova sfogo e compimento solo nella messa in atto della guerra. Si pensi ancora alla vicenda di *Un beau ténébreux*, dove il tempo scorre lento e inesorabile verso il suicidio dei protagonisti Allan e Dolorès, un flusso temporale quasi risucchiato e tenuto in moto da questo compimento drammatico. Ma vediamo alcuni degli stralci dell'opera da cui maggiormente emerge l'angoscia per lo scorrere del tempo e il suo potere distruttivo. In questo passo di *Au château d'Argol* ad esempio, il protagonista Albert sta passeggiando fra le lapidi di un cimitero abbandonato e la desolazione di questo luogo di morte fa emergere in lui con tutta la sua forza la coscienza angosciosa dell'inesorabilità del tempo:

> Aucune inscription déjà n'était plus lisible, et l'agent de cette impitoyable et deux fois sacrilège destruction était révélé par le sifflement incessant des grains du sable dont le vent, seconde après seconde, et avec un acharnement atroce, projetait la fine poussière sur le granit. Il paraissait couler de Sa paume inépuisable, c'était le sablier horrible du Temps ! la pâleur du visage d'Albert se fit alors plus vive que de coutume, et le vent agita follement le mèches de ses cheveux blonds étrangement ternes, couleur d'avoine et de sable[175].

Albert accoglie con un anomalo pallore l'improvvisa consapevolezza della fuga del tempo che lo scenario del cimitero gli comunica. La sabbia che vola, granello dopo granello, gli ricorda l'immensa clessidra del Tempo, polvere

[175] *Au château d'Argol*, OC, I, p. 26.

che inesorabilmente si consuma e corre via. Un'immagine paradigmatica e ripresa dalla tradizione che esprime con efficacia il concetto e rende evidente l'intento di Gracq di sottolineare la vanità del tutto e l'inesorabilità della morte. Una scelta letteraria analizzata anche da Bernhild Boie, che riconosce l'importanza del motivo del "tempus fugit" nel primo romanzo di Gracq:

> Le récit est fortement marqué par l'écoulement d'un temps irréversible, ici très clairement lié à l'idée de la mort. Cette alliance est évoquée par quelques images familières : l'horloge, le sablier, l'eau. Elles convergent au début et à la fin du récit dans la scène du cimetière comme prises dans un seul et même prisme […] « alors Albert, ayant puisé dans le creux de sa main une poignée de sable sec, en laissa filtrer à travers ses doigts le courant des grains ténus et chauds comme un liquide de mort ». L'écho se fait insistant. La mort est ainsi inscrite dans le roman dès le deuxième chapitre, elle s'accomplit doublement dans le suicide et le meurtre de la fin. […] Elle hante le récit d'un bout à l'autre […].[176]

Lo scorrere del tempo viene quindi rappresentato con immagini riprese dalla tradizione, come la sabbia che scende, l'acqua che cade ritmicamente goccia a goccia, l'orologio che ticchetta, topoi che sottolineano la sua cadenza inesorabile che avanza ineluttabilmente verso la morte. Ma questa rappresentazione del tempo non è presente solo nel suo primo romanzo, anche in *Un beau ténébreux* l'autore utilizza questo genere di immagini per rafforzare il sentimento angoscioso del tempo che, come sabbia, vola via e sfugge di mano. Si legga ad esempio questo stralcio dove la comitiva di villeggianti siede allo stesso tavolo dell'hotel in un momento di silenzio e inquieta paralisi:

> à une table tout proche de la baie, Dolorès, Gérard, Christel, Henri, Jacques étaient réunis devant une dernière coupe. Allan, debout, le dos tourné, regardait distraitement vers la mer. Frileux, contractés, immobiles, un long moment ils restèrent silencieux, semblant écouter fuir les secondes, ce temps soudain plus

[176] Bernhild Boie, "Notice", OC, I, p.1133.

irréparable, ces dernières minutes qui glissent plus vite, comme le sable au fond du sablier. Quelque chose, ici, allait se défaire[177].

Il silenzio, la quiete, il tedio, fanno percepire ai presenti come il tempo sia sfuggente, come tutto sia vano, e i minuti che scorrono via veloci sembrano lasciare i personaggi ancora più soli, vuoti. La mancanza di senso del tempo che scorre sembra minare dalle fondamenta il ritrovo conviviale, sottolineandone l'estrema vanità e insensatezza. Interessante il modo con cui Marguerite Benel-Coutelou sottolinea l'importanza del ruolo del tempo all'interno dell'equilibrio narrativo dei romanzi gracquiani, quasi un "deus ex machina" del destino dei personaggi:

Le temps qui passe est un des leitmotivs du roman gracquien. On pourrait relever le nombre d'allusions faites aux horloges, aux sabliers, aux changements que subissent les personnages et les choses d'une saison, d'un jour, d'un instant à l'autre. Le temps est peut-être le démiurge qui tient les ficelles de la destinée[178].

Un'estrema sensibilità alla dimensione temporale e ai suoi effetti sull'esistenza umana e sul suo significato caratterizza dunque l'opera di Gracq[179].

Ma anche l'opera di Chateaubriand è fortemente permeata da questa sensibilità e dalla consapevolezza della precarietà delle realizzazioni umane e della crudeltà del tempo. Soprattutto per la sua esperienza umana e per il

---

[177] *Un beau ténébreux*, OC, I, p. 237.

[178] Marguerite-Marie Bénel-Coutelou, *Magies du Verbe chez Julien Gracq*, Thèse pour le Doctorat de troisième cycle de Littérature française, Université Paul Valéry de Montpellier, Novembre 1975. Consultabile online all'indirizzo: http://www.autourdejuliengracq.fr/Autour_de_Julien_Gracq/Le_temps.html.

[179]Si veda a questo proposito una dichiarazione rilasciata da Gracq : « L'automne – plus proche du romantisme français, m'a fasciné par l'idée du désir, de la fuite du temps et de la mort ». Susanne Dettmar-Wrana, *Julien Gracq et la réception du romantisme allemand*, tesi di dottorato diretta da Michel Murat e Oskar Roth, Università di Paris IV, Presses universitaires du Septentrion, 2002. Consultabile online all'indirizzo : http://d-nb.info/961959592/34, p. 363.

periodo storico travagliato in cui ha vissuto, l'Enchanteur sa benissimo quanto la storia possa travolgere e distruggere uomini, cose, istituzioni e intere civiltà. Quella della rivoluzione è una ferita storica ed esistenziale che ha caratterizzato fortemente l'esperienza umana di Chateaubriand e che si è poi ripercossa in maniera evidente anche nella sua opera. Lo stesso Gracq infatti ama nell'opera dello scrittore ottocentesco proprio questa rappresentazione della fuga del tempo, del potere distruttore della Storia, della vanità delle cose davanti al ciclo eterno della vita. La fragilità e la deperibilità dell'esistente, destinato a dissolversi e morire, vengono per Gracq rappresentate in maniera artisticamente compiuta in *Vie de Rancé*, una delle opere chateaubriandiane che più ama. Nella biografia del riformatore della Trappa infatti Chateaubriand ritrae il percorso umano e spirituale di un uomo sul quale aleggia lo spettro della morte, sembra rappresentare in fondo un'inevitabile corsa verso la "grande mietitrice" che è unico compimento e termine dell'esistenza umana. L'importanza che ha per Gracq quest'opera si può rilevare in maniera evidente nella citazione testuale che ne ha fatto nel suo romanzo *Un beau ténébreux*. Nel diario di Gérard, narratore della prima parte del romanzo, appare infatti a un certo punto uno stralcio de la *Vie de Rancé*, che Gérard stesso commenta. Il riferimento sottolinea l'ineluttabilità della morte come tema centrale sia della biografia di Rancé che del romanzo gracquiano. Il commento di Gérard infatti, seppure entusiasta per l'opera chateaubriandiana appena letta, sottolinea il suo significato funereo e l'ineluttabilità della Morte:

Livre étonnant, abruptement griffonné, je veux dire tracé de l'ongle négligent, fabuleux, du griffon, du monstre au coup de patte d'éclair qu'est l'écrivain-né. Branchu, hirsute, bossu, avertisseur, il est comme l'arborisation calcinée de cendres grises que laisse après lui un coup de foudre. Il a le goût de la cendre du Mercredi, la vigueur astringente de ces matinées froides, lucides, emportantes de septembre qui semblent démeubler la planète [...]. Puis on croit traverser à bride abattue des garnis de fantômes [...] - dans le cliquetis léger d'un attelage d'ossements -, dans ce mouvement rapide de farandole spectrale qu'évoque le Don Juan de Molière. De temps en temps, une phrase âcre, revenue de tout, à goût de feuille morte longtemps recrachée dans une vigne dépouillée par la vendange, remâche l'amertume comme un vieux cheval. [...] On croit entendre marcher à pas de loup dans ce livre, déblayé à grands coups de pelle comme le cimetière d'Hamlet [...]. Quelque chose s'approche: quelle surprise! c'est la Mort? Ce n'est que la mort.[180]

Il commento di Gérard sottolinea quindi la pervasiva presenza della morte nell'opera di Chateaubriand, e di rimando ci fa comprendere la funzione di questa citazione all'interno del romanzo. Proprio in un punto centrale dell'opera la morte viene evocata e preannunciata, suggerendo un forte accostamento tra l'opera di Chateaubriand e la parabola dei protagonisti Allan e Dolorès, anch'essi consapevolmente proiettati verso la morte. Si tratta di un riferimento intertestuale considerevole, non solo per la sua estensione quantitativa, ma anche perché ci fa comprendere l'importanza di Chateaubriand per l'autore, e anche quanto consideri paradigmatica la sua opera quando si debba rappresentare il tema del "tempus fugit"[181].

La *vie de Rancé* non è comunque l'unico elemento che ci fa comprendere quanto in Chateaubriand sia presente l'idea della fuga del tempo e della caducità delle cose. È interessante a questo proposito il contributo di Elena

[180] *Un beau ténébreux*, OC, I, pp. 205-206.

[181] A proposito di questa passione di Gracq per la *Vie de Rancé* e della simmetria riscontrabile in *Un beau ténébreux*, Béatrice Didier sottolinea: "Gracq éprouve à la lecture de Rancé ce qu'éprouve Grange quand il vient mourir dans la maison de Mona, à la fin d'*Un balcon en forêt*, ce qu'éprouvent finalement tous ses héros qu'il conduit toujours, par une fatalité longuement ourdie – et qui forme parfois la seule trame du roman – jusqu'à la Rencontre suprême ». Béatrice Didier, *Fascination de Chateaubriand*, in *Julien Gracq*, cahier dirigé par Jean-Louis Leutrat, Paris, Editions de l'Herne, n° 20, 1972, p. 342.

Mazzoleni, che in un articolo sulla presenza del tema delle rovine in Chateaubriand, sottolinea la loro funzione di segni del tempo che tutto distrugge. Le rovine sono infatti una presenza ricorrente nell'opera chateaubriandiana; non solo l'autore ne parla estesamente nel *Genie du Christianisme*, dove intende creare un legame tra la religione cristiana e l'identità nazionale, ma soprattutto le riprende più volte nei *Mémoires d'outre-tombe*. Esse non solo sono segno tangibile dei rivolgimenti bellicosi della Rivoluzione, ma anche metafora della distruzione e dell'annientamento che la vita stessa porta inevitabilmente con sé. In questo contesto non è solo la Storia coi suoi rovesci ad essere portatrice di distruzione, ma la vita stessa e il Tempo sono i latori della precarietà dell'esistente.

> Sulla scorta della riflessione estetica di fine secolo che aveva individuato "l'equilibrio tra le forze antagoniste della natura e della cultura nella dispersione delle tracce dello sforzo umano" (Starobinski 1964: 180), René de Chateaubriand arriverà, in particolare nei *Mémoires d'Outre-tombe* (1849- 50), a riconoscersi nelle rovine. Mentre evoca il passato, l'autore definisce se stesso come "un edificio caduto […] un palazzo crollato e ricostruito con delle rovine" e nella lettera all'amico de Fontanes ritorna significativamente sull'accostamento tra sé e la rovina: "l'uomo che cerca delle ragioni per convincersi della sua vanità, medita sui resti degli imperi, ma non pensa che lui stesso sia una rovina destinata a crollare prima di tutti i monumenti". […] Il tema del ricordo, quello della vecchiaia e, più in generale, quello della fugacità del tempo sono i fondamenti di una scrittura che, tramite la paratassi, le metafore e le antitesi, elegge la rovina quale tratto costitutivo[182].

Le rovine sono quindi un elemento essenziale della scrittura chateaubriandiana, costituiscono uno specchio dell'esistenza umana che non riesce a sconfiggere la distruzione e l'oblio. La consapevolezza che le cose siano destinate a perire e che questo sia il destino inevitabile dell'uomo e di una vita che in fondo non gli appartiene davvero, è quindi molto forte in

[182] Elena Mazzoleni, *Chateaubriand: le rovine come paesaggio affettivo*, "Elephant & Castle", Università degli studi di Bergamo, n. 3, aprile 2011, pp. 18-26.

Chateaubriand. Un angosciante fardello che lo accomuna al successore Gracq e che mette in moto in entrambi una serie di sentimenti e stati d'animo che si traducono in concetti e motivi letterari. Possiamo infatti ritrovare in tutte e due gli autori una serie di motivi collaterali a quello della fugacità del tempo e che proprio dall'inquietudine davanti alla mutevolezza e precarietà del reale hanno origine.

Che cos'è infatti la vocazione autobiografica della scrittura chateaubriandiana se non un tentativo di fermare il tempo e di salvare il passato e i suoi ricordi dall'oblio? Il continuo riferimento alla propria memoria e alle proprie radici sembra costituire una reazione ai misfatti del tempo che tutto distrugge, un disperato tentativo di salvaguardare quanto di prezioso il passato ha regalato. La componente autobiografica è molto forte anche nella scrittura di Gracq, e sia nei romanzi che nelle opere saggistiche i riferimenti al proprio vissuto personale sono molto presenti. Un continuo intrecciarsi della finzione narrativa e anche della scrittura saggistica alla memoria autobiografica: un connubio che conferma il tentativo di fermare qualcosa del proprio passato e custodirlo nella scrittura dagli attacchi feroci del tempo distruttore. Si osservi ad esempio quanto dice Boie a proposito della scrittura di *Le rivage des Syrtes,* dove l'ispirazione artistica è supportata e sorretta dalla memoria del vissuto personale:

> Peut-être ne trouve-t-on à l'origine de l'acte d'écrire que la mémoire d'un instant privilégié qui miraculeusement avait su mettre en accord la sensation et la rêverie créatrice. […] c'est en ces termes que Gracq parle du travail de création évoquant même parfois, comme ici, un exemple très concret : « je quittais la France pour la

première fois : je me souviens avec une netteté particulière de ce départ; je m'en suis souvenu quand j'ai écrit le début du R*ivage des Syrtes*»[183] .

Alla base della creazione artistica dunque vi è la memoria personale, e il vissuto dell'autore entra a far parte in maniera quasi impercettibile ma inestricabile delle pagine di finzione narrativa. L'importanza attribuita al passato e ai propri ricordi fa si che i suoi romanzi siano un serbatoio inaspettato di memorie personali. Senza aver necessità di scrivere un'autobiografia la vocazione memorialistica viene quindi sviluppata e trova la sua espressione. Si pensi ad esempio alle notazioni autobiografiche presenti nella descrizione dei personaggi di *Un beau ténébreux*, riferimenti nascosti che però Boie ha puntualmente rilevato e messo in luce.

Ce sont ses propres souvenirs d'enfance que Gracq prête à Christel. Tout à long du roman, d'autres éléments autobiographiques vont resurgir, mêlés à la fiction, dans les récits ou la mémoire d'autres personnages : Gérard, Gregory, Allan. L'expérience de l'internat sera d'ailleurs évoquée dans d'autres œuvres encore, où elle s'accompagne toujours de la même atmosphère d'abandon, de solitude, de réclusion. […] c'est encore une réminiscence autobiographique qui est à l'œuvre ici : la découverte de la Tosca et, par-delà, celle de l'univers magique de l'opéra, par un enfant de treize ans que sa sœur ainée conduit pour la première fois […] dans tout ce récit que Christel fait d'une adolescence, c'est bien la voix de Julien Gracq que nous écoutons en réalité.[184]

Nelle opere di finzione dunque Gracq riesce ad inserire spezzoni del suo vissuto personale. Per quanto riguarda la trama di *Un balcon en forêt* ad esempio, che narra l'attesa della guerra di un gruppo di soldati in un fortino nella foresta delle Ardenne, Michel Murat dice: "c'est le roman qui a puisé dans les sources vives de la mémoire"[185]. Per quest'opera infatti l'autore ha

[183] B. Boie, "Notice", OC, I, p.1329.

[184] *Ibidem*, pp. 1190-1191.

[185] Michel Murat, *Je voulais pour l'ensemble du nom et du prénom, un total de trois syllabes: Julien Gracq*, Adpf- Ministère des Affaires étrangères, 2000, p. 52.

sicuramente tratto spunto dalla propria esperienza di soldato nel conflitto mondiale.

Ma la componente autobiografica non è presente solo nelle opere narrative bensì anche nelle opere saggistiche, come *Préférences* ad esempio, e nei suoi quaderni o raccolte di frammenti, come *Lettrines* o *Les carnets du grand chemin,* che sono costituite in prevalenza proprio da materiale autobiografico. Pur trattandosi di un tipo di produzione che tratta di cultura, letteratura, attualità, o, nel caso di *Préférences*, di vera e propria critica letteraria, la componente autobiografica è comunque fortemente presente. Numerose riflessioni infatti si concludono con riferimenti a ricordi personali, e anche i saggi su opere letterarie contengono spesso inaspettatamente informazioni autobiografiche. A questo proposito Boie sottolinea:

> Un ample mouvement se dessine, dont *Préférences* montre déjà les prémices et qui va entrelacer, dans l'œuvre de Gracq, fiction, critique et autobiographie. Dans «Lautréamont toujours», la critique est traversée par des souvenirs d'internat, Chateaubriand fait surgir l'évocation d'une visite à Combourg, « journée grise et brumeuse de la fin de septembre »et «Beatrix de Bretagne » s'achève sur un « je me souviens… ». [186]

Sono diversi quindi i saggi dove Gracq inserisce in maniera inaspettata notazioni autobiografiche: nel saggio su Chateaubriand *Le grand Paon,* mentre commenta un passo dei *Mémoires* dove l'autore descrive la propria dimora d'infanzia, Gracq ricorda una propria visita al castello di Combourg[187]; nel saggio sull'opera di Balzac *Béatrix de Bretagne* evoca il proprio primo

[186] B. Boie, « Notice », OC, I, p. 1389.

[187] *Le Grand Paon*, OC, I, p.919.

incontro con André Breton, durante il quale discussero di quest'opera[188]. O ancora in *Lettrines* l'autore inframmezza alle riflessioni di natura sociale, culturale o storica, i suoi ricordi personali: egli stesso infatti definisce quest'opera "une mosaïque de notes de lecture, de réflexions, de souvenirs"[189]. Si veda ad esempio questo stralcio dove, nel descrivere una località geografica, inserisce un proprio ricordo personale:

> *La Corse*: l'odeur de maquis vient au-devant de vous au large du port d'Ajaccio et ne vous quitte plus : en rouvrant au retour ma valise, je la retrouve sur mes vêtements enfermés. C'est une odeur sèche, chaude, résineuse, mais sur cette exhalation de pinède surchauffée s'exaltent des essences plus délicates[190].

Anche la descrizione di un luogo diventa quindi un'occasione per raccontare, seppure in maniera fuggevole, qualcosa della propria esperienza personale e fermare su carta un ricordo.

La medesima vocazione autobiografica è presente in maniera ancora più forte nell'opera di Chateaubriand. Lo stesso Gracq sottolinea in alcuni passi dei suoi "quaderni" l'amore di Chateaubriand per il ricordo e la memoria, il culto per il passato che traspare dalla sua opera e dal suo modo di essere. Una tensione memorialistica che anche in Chateaubriand è dovuta al tentativo di conservare qualcosa del passato dalla furia distruttrice del tempo. Gracq, per esprimere quanto la tutela del passato sia importante per Chateaubriand, dice che dai lettori odierni, egli è ricordato non tanto come ambasciatore di Roma e Londra quanto come

---

[188] *Béatrix de Bretagne*, OC, I, p. 958.

[189] Intervista rilasciata a Guy Dumur per il "Nouvel observateur" del 29 marzo 1967, p.32.

[190] *Lettrines*, OC, II, p. 167.

l'ambassadeur de plein exercice du Temps passé. Personne n'a jamais su capitaliser à ce point l'emmagasinement du souvenir, s'en faire comme un auréole perceptible. Pour une simple visite de digestion, il a toujours l'air de resurgir distraitement des champs Elysées : c'est le Monsieur Jadis en habit de fonction dans les salons de la Monarchie tempérée[191].

Un'immagine ironica ma ricca di rispetto che esprime quanto sia fondamentale e fondante per l'identità dello scrittore il culto del passato e la tutela della memoria. Proprio lo stretto legame col passato è ciò che ha reso Chateaubriand quello che è, e non è solo una delle sue opere più note, i *Mémoires d'outre-tombe*, a testimoniare la vocazione memorialistica dell'autore, ma è tutta la sua scrittura a essere una manifestazione di questa fortissima tensione autobiografica. Si osservi a questo proposito quanto dice Dominique Rincé, nell'analizzare *l'Essai des révolutions*:

Non seulement l'histoire n'y est pas tenue à distance de celui qui écrit, mais, pour être dite, elle impose dans le discours la permanente présence du sujet vivant, faisant du livre le premier grand récit chateaubrianesque du moi: "je n'en ignore pas les défauts, avouera l'auteur dans sa Notice; si le moi y revient souvent, c'est que cet ouvrage a d'abord été entrepris pour moi. […] On y voit presque partout un malheureux qui cause avec lui-même". L'essai affirmait ainsi, trente ans avant les *Mémoires*, qu'il ne saurait y avoir d'intelligence de l'histoire que dans les arcanes de l'individu[192].

Il suo approccio alla letteratura e alla storia è quindi fondato sul racconto dell'io, nel narrare le vicende del passato di una nazione e di un popolo non può prescindere dal narrare anche la propria storia personale, seppure trasfigurandola a tratti su un piano più generale. Chateaubriand vuole quindi conservare sia la memoria di un popolo che la propria memoria personale, e per farlo le fonde assieme, perché ciò che conta è solo salvare il passato.

[191] *Carnets du grand chemin*, OC, II, p. 1078.

[192] Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française* –Paris, Bordas, 1994, tome I, p. 451.

L'urgenza di questa missione viene sottolineata in maniera interessante nel saggio di Manuel de Diéguez, che evidenzia quanto per Chateaubriand sia fondamentale salvare la memoria dalla furia distruttrice del tempo:

> C'est que la mort est pour Chateaubriand un évanouissement parmi les ténèbres éternelles. C'est pourquoi il a fait alliance avec la mémoire – c'est pourquoi il a besoin de l'Histoire. Et ce que Chateaubriand reproche à Rancé, c'est d'avoir rompu avec sa propre mémoire. « Rompre avec les choses réelles, ce n'est rien ; mais avec les souvenirs ! le cœur se brise à la séparation des songes, tant il y a peu de réalité dans l'homme ». […] Rancé pour Chateaubriand, a commis le seul crime inexpiable, il a rompu avec la poésie dès l'instant qu'il descend dans la tombe sans splendeur, […] sans souvenirs[193].

Il ricordo dunque è ciò che conferisce senso all'esistenza dell'uomo, che salva una vita altrimenti cancellata dal nulla della Morte. Solo la poesia può salvare e dare senso a ciò che altrimenti è votato all'annullamento, solo la Storia salva l'uomo dalle tenebre del tempo fuggevole. Anche per Gracq la memoria e la letteratura vanno a coincidere, in quanto entrambe servono a salvaguardare e proteggere il passato. Anche per lui la poesia è la cassa di sicurezza in cui custodire gelosamente i segreti della memoria. Si legga quest'analisi di Bruno Tritsmans, che conferma come per Gracq la tensione autobiografica latente in tutta la produzione letteraria non sia nient'altro che un tentativo di proteggere il vissuto personale dall'inesorabilità della morte. La Storia che si fa Poesia diventa l'unico strumento in mano allo scrittore per combattere la precarietà delle cose:

> Dans *Autour de sept collines* […] loin de reconfigurer l'histoire évènementielle en tragédie, l'écriture même apparait comme un lieu de sédimentation du passé, à l'instar de Venise, et se pente ainsi en quelque sorte comme collection. […] Gracq

[193] Manuel de Diéguez, *Chateaubriand ou le poète face à l'histoire*, Paris, Plon, 1963, p. 227.

cherche […] à rendre la littérature un espace où survivent les formes devenues inopérantes du passé[194].

Per questo dunque le opere, a prescindere da una matrice prettamente autobiografica, sono colme di riferimenti ai propri ricordi personali e di frammenti del passato, perché solo la memoria può salvare l'uomo dal potere distruttivo del Tempo.

Per custodire gelosamente all'interno delle proprie opere, di finzione narrativa e non, la memoria del proprio vissuto personale, i due autori utilizzano in alcuni casi una tecnica di scrittura particolare. Nel descrivere il presente essi vi inframmezzano stralci di passato, in un incrociarsi inestricabile di diversi piani temporali che da un sapore tutto particolare alla loro prosa. Questa tecnica è frutto di una concezione particolare del tempo, visto come un ciclo in cui passato presente e futuro sono un tutt'uno, in cui i vari piani temporali s'intrecciano e si corrispondono. Il passato infatti è visto come prefigurazione e segno del presente, il presente è già gravido di futuro ed è perciò esso stesso passato e reminiscenza, creando così uno strano tempo sospeso in cui le categorie di ieri, oggi e domani sembrano non avere più senso. Questa particolare tecnica di espressione e rappresentazione del tempo, simile a un palinsesto, è considerata tipica di Chateaubriand, e infatti Gracq la menzione e la descrive con estrema precisione e minuziosità nel suo saggio *le Grand Paon*.

Le mouvement de l'imagination de Chateaubriand est toujours commandé par la même pente: sur toute scène, sur tout paysage, sur tout haut lieu affectif qu'elle se

[194] Bruno Tritsmans, P*oétique de l'histoire chez Gracq et Jünger*, "Poétique", 100, nov. 1994, p. 484.

propose, elle fait glisser successivement, une, puis deux, trois, quatre lames superposées aux couleurs du souvenir, - et, comme quand on fait tourner rapidement un disque peint aux couleurs du spectre, elle obtient par cette rapide superposition tonale une espèce d'annulation qui reste vibrante, un blanc tout frangé d'un subtile irisation marginale qui est la couleur du temps propre aux *Mémoires*, et qui fait d'eux et de la *Vie de Rancé* le plus chatoyant hymne à l'impermanence qui soit dans notre littérature. […] Ce qui frappe dans ce parfait coucher de soleil romantique, ce n'est pas tellement l'irruption neuve de l'histoire comme dimension souffrante, inguérissable, de la sensibilité, par où les *Mémoires* ouvrent véritablement les temps modernes de la littérature, c'est son usage, propre à Chateaubriand, comme outil privilégié de la délectation morose, c'est ce monde réduit sous le regard a une pure transparence rêveuse, laminé entre ce qui a été et ce qui va être dans une formidable pince de néant[195].

Questo strumento stilistico è quindi fortemente caratterizzante dell'identità letteraria di Chateaubriand, e Gracq lo evidenzia come uno dei suoi maggiori apporti alla letteratura francese. Lui stesso è colpito e conquistato dalla capacità di Chateaubriand di sovrapporre nella scrittura diversi piani temporali, che riescono a fornire alla sua prosa quel particolare colore e risonanza emotiva. Si tratta di un gioiello di stile che ha comunque come effetto quello di custodire, ancora una volta, le memorie del passato dall'annullamento e dalla morte. Considerare il tempo come un tutt'uno, come un ciclo in cui i diversi piani non sono strettamente separati, è un modo per salvare il passato dalla furia distruttrice del tempo. La scrittura diventa cioè un continuo rinvio tra passato, presente e futuro, che cerca di stringere le maglie del tempo affinché la morte non distrugga tutto. Ciò che ne viene fuori è un tempo ciclico che ci pare l'ennesimo disperato tentativo di salvare l'esistente dalle grinfie di Chronos. Si possono individuare diversi esempi di questa tecnica utilizzata da Chateaubriand, si veda ad esempio questo

[195] *Le Grand Paon*, OC, I, pp.917 - 919.

stralcio dei *Mémoires*, dove l'autore è in visita presso il castello della contessa di Colbert-Montboissier:

> Je suis maintenant à Montboisser, sur les confins de la Beauce et du Perche. Le château de cette terre, appartenant à madame la comtesse de Colbert-Montboissier, a été vendu et démoli pendant la révolution ; il ne reste que deux pavillons, séparés par une grille et formant autrefois le logement du concierge. […] Hier au soir je me promenais seul ; le ciel ressemblait à un ciel d'automne. A la percée d'un fourré, je m'arrêtais pour regarder le soleil : il s'enfonçait dans des nuages au-dessous de la tour d'Alluye, d'où Gabrielle, habitante de cette tour, avait vu comme moi le soleil se coucher il y a deux cent ans. Que sont devenus Henri et Gabrielle? Ce que je serai devenu quand ces *Mémoires* seront publiés. Je fus tiré de mes réflexions par le gazouillement d'une grive perchée sur le plus haute branche d'un bouleau. A l'instant ce son magique fit reparaitre à mes yeux le domaine paternel ; j'oubliais les catastrophes dont je venais d'être le témoin, et, transporté subitement dans le passé, je revis ces campagnes où j'entendis si souvent siffler la grive. Quand j'écoutais alors j'étais triste de même qu'aujourd'hui[196].

Nel corso del racconto della passeggiata si possono, com'è evidente, rilevare molteplici salti da un piano temporale a un altro. Mentre descrive i resti del castello attorno ai quali sta passeggiando, riesce prima a menzionare la donna che vi abitava duecento anni prima, compie poi un salto nel futuro immaginando la sua morte imminente. Nella frase successiva il verso di una pernice lo fa tornare al tempo della sua infanzia, compiendo un balzo all'indietro di trent'anni, quando udiva il medesimo suono nel castello di suo padre, e paragona il suo stato d'animo attuale a quello che aveva quand'era poco più che un bambino. Nello spazio di poche righe Chateaubriand riesce quindi a passare da un piano temporale all'altro, dal presente a un passato lontanissimo, poi dal passato al futuro, e di nuovo dal presente a un passato più recente. Un viaggio nella memoria e nel tempo compiuto solo attraverso le parole e la pregnanza della sua prosa. Si tratta di un esempio luminoso

[196] F-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe: extraits*, Paris, Librairie Larousse, 1973, pp. 58-59.

della perizia della sua arte e della particolare tecnica espressiva che si desidera qui mettere in luce. Un altro esempio che è interessante citare è il passo nel quale Chateaubriand, rievocando il suo primo incontro con la regina Maria Antonietta, lo accosta al secondo e spettrale "incontro" che ebbe con lei, ovvero la vista del suo cadavere durante la riesumazione dei suoi resti mortali. È interessante in merito a questo passo il commento di Valerio Magrelli, che in un suo contributo rileva la capacità di Chateaubriand di saltare con poche parole da un'epoca ad un'altra:

> Come esprimere meglio e più letteralmente il senso dell'impresa cui mirano i *Mémoires d'outre-tombe*? Ecco il testo in questione: «Marie-Antoinette, en souriant, dessina si bien la forme de sa bouche, que le souvenir de ce sourire (chose effroyable!), me fit reconnaître la mâchoire de la fille des rois, quand on découvrit la tête de l'infortunée dans les exhumations de 1815» (MOT, I, 167).Se il brano è assai noto, più sorprendente è il fatto che esso è stato fatto oggetto di un inatteso omaggio da parte di un romanziere americano. Nel suo recente *Libro delle illusioni*, Paul Auster sceglie come protagonista del racconto uno studioso intento alla traduzione dei *Mémoires d'outre-tombe*. […] Fra i pochi passi citati, spicca per l'appunto quello relativo alla salma della regina. Ed ecco il commento propostone: "Era un'immagine macabra, da togliere il respiro, e continuai a ripensarci anche dopo che avevo chiuso il libro e l'avevo riposto sullo scaffale. La testa mozza di Maria Antonietta riesumata da una fossa piena di resti umani. In tre brevi frasi, Chateaubriand viaggia per ventisei anni, passa dalla carne alle ossa, da una vita ricca di significato a un'anonima morte, e nel baratro fra quegli estremi si stende l'esperienza di tutta una generazione, gli anni innominati del terrore, della ferocia e della follia. Quel brano mi lasciò sgomento".[197]

Lo studioso Valerio Magrelli e anche il romanziere Paul Auster sottolineano quindi la capacità dello scrittore francese di collegare con una sola frase punti estremi che stanno sulla linea del tempo, come con un trucco magico egli riesce ad accostare ciò che è lontano, a ritrovare e recuperare ciò che sembrava inesorabilmente perduto nei meandri del passato. In

[197] Valerio Magrelli, *Chateaubriand, la gloria, il mattatoio: immagini di guerra nei Mémoires d'outre-tombe*, in "Belfagor", anno LXII n. 3 - 31 maggio 2007 n. 369, p. 130.

Chateaubriand il tempo pare un tutt'uno in cui è possibile cogliere contemporaneamente l'inizio e la fine di ogni processo, in cui ieri e domani sono l'uno accanto all'altro[198].

Ma questo particolare strumento stilistico, tanto amato da Gracq nella prosa dell'Enchanteur, è in realtà presente anche nella stessa opera gracquiana. Anche lo scrittore novecentesco infatti riesce a miscelare in maniera sapiente presente e passato, inserendo il germe del ricordo anche nella rappresentazione dell' "hic et nunc". Questa sovrapposizione di piani temporali evidenzia ancor di più la tensione autobiografica e l'importanza attribuita al passato. Si veda ad esempio questo commento di Michel Murat che, analizzando *Autour de sept collines*, evidenzia come la descrizione della città di Roma da parte di Gracq sia caratterizzata da questa sovrapposizione continua di diversi piani temporali:

> Le ton d'*Autour des sept collines* est dicté par la confrontation d'un pays et d'une ville imaginés à travers les tableaux et les livres avec la réalité perçue. […] Plusieurs notes de *Lettrines II* étaient consacrées à l'époque où Rome demeurait une ville selon le cœur de Gracq: la jalousie rétrospective envers Goethe, Chateaubriand ou Stendhal fixe le cadre d'une confrontation à venir et se relie directement aux pages écrites «loin de Rome», un après le retour. La substance du livre est faite de ces plans entrecroisés. Même dans la partie centrale, «À Rome», les aspects immédiats de la ville occupent peu de place, et sont souvent laminés entre les analogies qui leur prêtent forme et les images issues du souvenir; ainsi le centre de la Rome des papes est-il comparé, par l'auteur, à «un gâteau urbain compact et cuisant sous le

[198]Interessante la riflessione dello stesso Gracq su questa capacità e su come essa sia a suo avviso correlata alla vecchiaia: "la surimpression envahissante de ce qui a été sur ce qui est, constitue le don mélancolique et pulpeux du vieillissement, qui est, autant qu'une décrépitude physiologique, un décryptement fantomatique du palimpseste que devient avec l'âge le monde familier. Chateaubriand l'a senti venir e s'y est complu plus vite qu'un autre: à partir de quarante ans toutes ses descriptions sont des repeints transparents au dessin premier. Rimbaud l'a rejeté de toutes ses forces dès qu'il a senti son approche, toute sa poétique est une rature radicale du sédiment, eidétique ou affectif". (*Lettrines*, OC, II, p. 335).

soleil», puis rapproché des «ruelles pleines de douves et de tonneaux du Saint-Florent de [son] enfance[199].

Mentre descrive la tanto agognata visita alla città di Roma Gracq riesce quindi a fotografare della città eterna contemporaneamente il passato, il presente e il futuro. Il presente della sua visita è giustapposto alle immagini del passato tanto ammirato da Goethe, Chateaubriand e Stendhal o del suo passato personale, e anche al "futuro" del suo rientro a casa. Questo lavoro di "cucitura" della cronologia è fortemente connotativo e ricorda da vicino la tecnica espressiva di Chateaubriand. Si osservi ancora il commento sul ruolo del tempo nell'opera di Gracq formulato da Serge Gaubert, che sottolinea la stretta connessione tra presente, passato e futuro. Anche dove non vi è un riferimento diretto a questi tre diversi piani temporali, essi sono presenti in maniera velata ed implicita all'interno del tempo del racconto:

> Le récit qui ne fait en lui-même aucune place ou presque aux souvenirs, est toujours pris dans la lumière du souvenir. Tout y est réminiscence. Les promesses et les signes de l'évènement – comme l'imperceptible frisson d'une aile qui va se déplier ou la congestion de l'écorce à la place du bourgeon – il faut, pour les reconnaitre et les traduire, savoir de quoi ils sont promesses. Il faut les observer à travers leur avenir, comme la nuit à travers l'aurore. […] difficile équilibre entre ombre et lumière, pressentiment et découverte. Le romancier, plutôt que de souvenir, préfère parler de ressouvenir. Le passé qui remonte en Aldo au moment qu'il le raconte, on doit dire qu'il se le rappelle ou qu'il le revit? [200]

I piani temporali sono connessi in maniera inestricabile, il presente è prefigurazione del futuro, il passato diviene presente nel momento in cui è rievocato, il futuro è contenuto nel presente come segno e promessa.

---

[199] Michel Murat, *Je voulais pour l'ensemble du nom et du prénom, un total de trois syllabes: Julien Gracq*, Adpf- Ministère des Affaires étrangères, 2000, p. 63.

[200] Serge Gaubert, *Julien Gracq et le temps perdu*, in *Julien Gracq*, cahier dirigé par Jean-Louis Leutrat, Paris, Editions de l'Herne, n° 20, 1972, pp. 322- 323.

L'intrecciarsi dei livelli temporali è quindi fortemente presente nell'opera di Gracq, e la sua concezione di tempo ciclico, in cui ieri, oggi e domani sono strettamente collegati, pare la medesima di Chateaubriand. Per entrambi ciò che deve accadere è carico della presenza di ciò che è stato ieri e di ciò che ora è. Ancora una volta questa rappresentazione del tempo e tecnica espressiva ci pare un modo per custodire il passato e per reagire alla lenta distruzione dello scorrere del tempo. Si legga questo passo tratto da *Lettrines II*, dove Gracq giustappone alla visione della citta di Chicago, che sta descrivendo, quella di Nantes al tempo della sua infanzia. Il presente della città americana e il passato della città francese vanno a coincidere, sono presenti nello stesso momento, un qui ed ora della mente dell'autore e della pagina scritta.

> Dans Adams Street, où je descends du taxi au milieu des gratte-ciels, soudain surgit du fond de ma mémoire une sensation très ancienne et oubliée : cette pénombre encavée du *canyon* des rue sous le soleil éclatant, c'est l'impression même qu'à sept ou huit ans me donnait *Nantes* et ses immeubles de cinq étages assombrissant les avenues, quand nous y faisions escale pour quelques heures en revenant de la mer. Je ne connais que les maisons de Saint Florent. Ce qui fait, hélas! La rareté de la fameuse expérience de la madeleine de Proust, c'est que souvent le seuil d'excitation s'élève avec l'âge : pour ressusciter la rue Crébillon de mon enfance, il me faut à soixante ans pas moins que le *Prudential Building*[201].

Una scena quasi proustiana dunque, dove la visione dello scorcio urbano di Chicago fa risalire alla memoria le linee della citta francese della sua infanzia. Le due immagini si sovrappongono nella memoria dell'autore e nella pagina scritta, diventando quasi la stessa immagine e lo stesso tempo. La distanza cronologica tra le due esperienze viene annullata ed entrambe

[201] *Lettrines II*, OC, II, p. 370.

vanno a confluire in un'unica immagine. Lo stesso Gracq dirà nella sua opera *La forme d'une ville* a proposito della città a lui tanto cara: "tant le présent que le passé se mêlent confusément dans l'idée que j'ai de Nantes"[202]. L'idea è una, l'immagine della città è una, perciò i due diversi piani temporali devono diventare un tutt'uno per confluire in quest'unica immagine.

Ma vi è un altro modo con cui i due autori reagiscono alla crudeltà del tempo e alla distruzione da esso operata, essi cioè si pongono un obiettivo che è ancor più fondante all'interno della loro opera letteraria. Davanti allo scorrere del tempo e della Storia, davanti al suo ciclo naturale che distrugge le esistenze dei singoli uomini e della civiltà, Gracq infatti non rimane indifferente, impassibile. Egli vuole raccontare la Storia, vuole narrare il suo senso, lo spirito che la anima. Andando al di là dei singoli eventi e delle individuali vicissitudini egli vuole cioè cogliere il senso complessivo della storia, narrarne lo spirito, trovarne il filo conduttore. L'importanza che ha nella sua opera la Storia, proprio quella con la S maiuscola, intesa come flusso degli eventi nel quale si dispiega il destino degli uomini, è testimoniato dalle sue opere. Sia nelle opere di finzione che nei saggi i riferimenti al flusso della storia sono sempre presenti: si pensi a *un Balcon en forêt*, in cui l'azione è incentrata su un gruppo di soldati che attendono l'arrivo dell'offensiva nemica durante la seconda guerra mondiale, o a *Le Roi Cophetua*, ambientato durante il primo conflitto bellico. Stessa presenza degli eventi storici anche in *Préférences, Lettrines,* o *En lisant en écrivant*, dove alle analisi di tipo

[202] *La forme d'une ville*, OC, II, p. 879.

letterario e alle riflessioni di argomento culturale si inframmezzano le osservazioni della realtà storica e sociale. Lo stesso Gracq afferma quanto per lui sia fondamentale prendere in considerazione la dimensione storica dell'esistenza, lo svolgersi dei destini degli uomini. Un contenuto della sua opera al quale non saprà rinunciare e che infatti lo porterà al distacco da Breton e dal surrealismo. A questo proposito Boie osserva:

> Il n'est pas indiffèrent de noter qu'en ce même automne 1946 où il achève l'essai sur Breton, Julien Gracq se met en route pour un roman dont le sujet caché, - l' Histoire – devait déjà le porter loin d'André Breton et du surréalisme : « à côté de tant de manières de sentir que j'avais en commun avec lui, l'exigence de ce qui est resté pour moi les vraies « formes a priori de la sensibilité », m'écartait intimement du monde de Breton, pour qui la terre était une arche de Noé inépuisable en prodiges naturels, pour qui l'histoire « tombait au dehors comme la neige.[203]

La dimensione storica è quindi per Gracq fondamentale, e al di là dei riferimenti ad eventi storici precisi o alla ricostruzione di scenari del passato, il grande flusso degli eventi che coinvolge uomini e civiltà è per lui molto importante. Non osserva con indifferenza ciò che gli accade attorno, il flusso degli eventi nel quale egli stesso è inserito, ma se ne sente coinvolto, e sceglie perciò di rappresentarlo. Non si fa quindi conquistare dal distacco ostentato da Breton e dai surrealisti, ma sceglie invece di raccontare quello che considera un tassello fondamentale del mondo in cui vive.

Per continuare con il romanzo oggetto della riflessione di Boie, proprio in *Le rivage des Syrtes* si può vedere come l'azione sia collocata in un'epoca indefinita, dove anzi i riferimenti storici comprensibili sono riconducibili a una pluralità di periodi: dalla Venezia del rinascimento alla decadenza dell'impero

[203] B. Boie, « Notice », OC, I, p. 1289.

Romano, dai tempi biblici all'epoca di Gioacchino da Fiore. Eppure, nonostante questa indefinitezza della collocazione storica, possiamo dire che proprio la Storia è al centro dell'azione del romanzo. Una civiltà intera viene rappresentata nel suo periodo di decadenza, a cui reagisce andando incontro volontariamente a una guerra, ovvero alla propria morte. Una rappresentazione storica che, pur non essendo riconducibile direttamente a un evento storico unico e determinato, racconta la vicenda di tante civiltà e tanti popoli. Ciò che interessa infatti a Gracq è cogliere la storia nel suo movimento, non raccontarne i singoli eventi e dettagli, bensì catturarne il senso generale. Fondamentale a questo proposito il contributo di Ruth Amossy, che nel suo *Parcours symboliques chez Julien Gracq*, esprime in maniera efficace il rapporto con la storia del nostro scrittore:

> Le roman de Malraux parle *de* l'Histoire; le récit symbolique gracquien parle l'Histoire, non en contant ses avatars et en décrivant son enchainement, mais en en dégageant la quintessence. C'est-à-dire en tentant de restituer le mouvement pur, dépouillé en quelque sorte des contingences. Or le mouvement irrépressible qui pousse Aldo vers Rhages, et Orsenna toute entier vers une guerre dévastatrice avec le Farghestan, révèle de la fiction. Rien dans l'intrigue épouse les contours d'une réalité connue et ne restitue fidèlement des évènements d'époque. […] L'Histoire apparait ainsi dans son intime vérité lorsqu'elle est arrachée à tout ce qui la constitue conventionnellement : son ancrage spatio-temporelle, son armature factuelle, son support économique et social. Elle subit une véritable opération de transsubstantiation. Dans un décor théâtrale où tout est factice, elle livre sa pulsation la plus sécrète. […] Cette façon de mettre en scène, à travers des grands schèmes symboliques, non pas une réalité datée mais l'Histoire elle-même, appartient en propre à Julien Gracq. Si l'Histoire devient poésie, la poésie se fait méditation sur l'Histoire[204].

Rappresentare in un'opera di finzione il senso della storia è quindi lo scopo di questo romanzo, che pur raccontando una vicenda collocata in un tempo indefinito diventa una fotografia della storia. Proprio perché privo di

[204] Ruth Amossy, *Parcours symboliques chez Julien Gracq : Le rivage des Syrtes*, Paris, CDU-SEDES, 1982, pp. 239- 242.

riferimenti a un'attualità pressante o a un evento storico preciso e definito, il romanzo infatti può rappresentare in maniera più efficace lo spirito della storia, il suo movimento inesorabile e inspiegabile, la sua dinamica distruttrice. Gracq sembra distinguere in maniera netta il piano dell'attualità da quello della storia: l'attualità esprime la concretezza degli eventi storici realmente accaduti e dotati di dettagli, particolari e specifiche motivazioni, la Storia invece_si pone su un piano più astratto, costituisce il filo rosso che guida il destino degli uomini, lo spirito più rarefatto e generale che conduce il destino del mondo. Gracq sceglie di rappresentare la Storia intesa in questo senso, e di trascurare invece l'Attualità, mettendo in secondo piano i singoli eventi storici e politici con la loro specificità e concretezza. Una scelta ben precisa che è confermata da questa sua riflessione contenuta nel saggio *Pourquoi la littérature respire mal*. Tracciando un quadro della letteratura a lui contemporanea, Gracq rileva infatti la presenza forte dell'attualità e della politica nell'opera degli autori cosiddetti "impegnati". Una presenza degli eventi politici e sociali che lui considera eccessiva e dannosa per gli equilibri della letteratura e della società contemporanee.

> Cette littérature, les temps qui viennent vont être appelés maintenant à la juger. […] si oppressante que soit devenue la pesée sur notre vie de l'histoire, très circonscrits restent malgré tout à sa surface les points d'impact par lesquels elle nous atteint et nous pénètre. Les neuf dixièmes de notre temps vécu, de ce temps dont rien après tout n'est inintéressant pour la littérature, se déroulent dans un monde sans passé et sans avenir, dans le monde de ce qu'Eluard a nommé la Vie immédiate, monde où l'histoire mord à peine, où le souci de l'action et de l'engagement n'a pas de prise. Le monde énorme du rêve, […] échappe a cette littérature. Celui des paysages. Celui, tout de même immense, des religions. Celui de l'amour[205].

[205] *Pourquoi la littérature respire mal*, OC, I, p. 878.

Gracq quindi invita gli scrittori a non sopravvalutare la dimensione politica e sociale dell'esistenza umana a discapito di altre sfere, come quella del sogno, o dell'amore o del rapporto con la natura. Respinge quindi un approccio alla storia che si traduce semplicemente nella descrizione del contesto storico-sociale attuale o nella rappresentazione dei drammi collettivi del suo secolo. Un approccio di questo tipo è infatti riduttivo e non rende giustizia alla complessità dell'esperienza umana, perciò egli cerca invece di andare al di là dei singoli eventi per cogliere la quintessenza della storia, il suo senso astratto. Lo stesso Gracq infatti nel saggio *En lisant en écrivant* dichiara a proposito del suo romanzo *Le rivage des Syrtes* l'intento di cogliere e restituire al di là degli eventi storici il significato più riposto del destino dei popoli. E la finzione narrativa, la possibilità di manipolare gli eventi per creare una narrazione nuova, da ancor più la possibilità di catturare il significato della storia, di trasformare la letteratura in mito:

> Ce que j'ai cherché à faire, entre autres choses, dans *Le rivage des Syrtes*, plutôt qu'à raconter une histoire intemporelle, c'est à libérer par distillation un élément volatile, «l'esprit-de-l 'histoire», au sens où on parle de l'esprit-de-vin et à le raffiner suffisamment pour qu'il put s'enflammer au contact de l'imagination. Il y a dans l'histoire un sortilège embusqué, un élément qui, quoique mêlé à une masse considérable d'excipient inerte, a la vertu de griser.[206]

Ciò che Gracq intende cogliere e rappresentare dunque è proprio la quintessenza della Storia, il principio segreto ed astratto che la anima e che va al di là delle contingenze.

Un interesse particolare che lo rende sensibile e lo avvicina all'opera di Chateaubriand, che tanto spazio concede a questo tema nella sua

[206] *En lisant en écrivant*, OC, II, p. 707.

produzione artistica. Sembra infatti essere questo uno dei motivi per cui ama tanto l'opera dell'Enchanteur, proprio perché anch'egli è particolarmente sensibile alla dimensione storica dell'esistenza[207]. In alcuni passi della produzione saggistica Gracq stesso sottolinea l'importanza della storia nell'opera dello scrittore ottocentesco, e anzi il suo ruolo di iniziatore per l'ingresso della sensibilità storica nella letteratura francese. Nel saggio *Pourquoi la littérature respire mal* dichiara:

> Ce sentiment tragique de l'histoire, du temps coulant à plein bords avec toute sa charge orageuse du destin, il est né dans notre littérature bien longtemps avant Malraux, et c'est quelque part entre *Les confessions* de Rousseau et les *Mémoires d'outre-tombe* qu'on peut le voir paraitre. Confronter les deux textes c'est enjamber une faille: d'un écrivain à l'autre, quelque chose de fondamental dans la conscience que l'homme a de son univers a craqué. La différence entre le livre de Rousseau et celui de Chateaubriand c'est la différence entre une vie, - celle de Rousseau – qui se conçoit comme un exemple absolument intemporel, qui se propose au jugement de Dieu beaucoup plus qu'aux attendus de l'histoire – et une autre, celle de Chateaubriand, entièrement, dramatiquement consciemment replongée dans le lit de l'histoire, une vie allongée de tout son long dans le fil du fleuve qui jamais ne remontera vers sa source[208].

Gracq vuole rimarcare l'importanza di Chateaubriand per la concezione della storia nella cultura occidentale contemporanea: egli fu il primo intellettuale che sentì sulla propria pelle la forza della storia e il suo impatto sulla vita dell'uomo, e di questa dolorosa consapevolezza si fece cantore. Ancora nel saggio dedicato esclusivamente a Chateaubriand, *le Grand Paon,* Gracq in un passo sottolinea:

---

[207] A questo proposito Béatrice Didier sottolinea : "Gracq représente admirablement ce courant de la critique du XIX siècle […] pour qui Chateaubriand est essentiellement l'auteur de la *Vie de Rancé* et des *Mémoires d'outre-tombe*: les deux œuvres où le Temps est le personnage central: *les Mémoires* par la remontée du souvenir et par leur dimension historique, la V*ie de Rancé* continûment visitée par l'image de la mort" (B. Didier, *Fascination de Chateaubriand*, cit., p.341). Gracq valorizza dunque proprio le opere in cui il tempo e la storia sono protagonisti principali.

[208] *Pourquoi la littérature respire mal*, OC, I, pp. 875-876.

[…] l'irruption neuve de l'histoire comme dimension souffrante, inguérissable, de la sensibilité, par où le Mémoires ouvrent véritablement les temps modernes de la littérature [….].[209]

Chateaubriand è quindi il primo intellettuale francese che espresse la coscienza storica contemporanea, riuscendo a concentrare nella sua opera tutta la carica di sofferenza, impotenza e ribellione dell'uomo davanti allo scorrere degli eventi. Una sofferenza davanti alla quale però egli reagisce cercando di trovare un senso al flusso della storia, di trovarne un significato nascosto, che vada al di là dello svolgersi dei singoli eventi. Proprio da questo desiderio nasce anche il suo progetto autobiografico: i *Mémoires d'outre-tombe* altro non sono che il tentativo di raccontare, mentre si appresta per lui il termine della vita, gli eventi non solo della sua esistenza singola ma di tutto un popolo. Il racconto di un periodo storico travagliato per un'intera nazione che vuole però rappresentare, andando al di là della contingenza storica, il movimento nascosto e incomprensibile della storia. E proprio questo è l'intento espresso dalla parola "oltretomba": Chateaubriand scrive le sue memorie immaginando di essere già morto, cerca cioè di cogliere il senso di quanto accaduto ponendosi in un punto che sta al di là della storia. Vuole raccontare gli eventi come colui che dall'alto può coglierne il significato generale, il senso fondamentale, disegnarne il filo rosso. Un intento espresso con chiarezza da Dominique Rincé:

Mais comment faire si le discours et l'écriture, seuls instruments de l'écrivain, sont également périssables […]? En se situant délibérément, par une sorte de coup de force poétique, en dehors de l'histoire. Aussi Chateaubriand, homme dans l'histoire et même personnage de l'histoire, s'est-il constamment voulu paradoxalement en marge ou plutôt au-delà de l'histoire. L'obsessionnel « outre-tombe » .[…] n'est rien

[209] *Le grand paon*, OC, I, p. 919.

d'autre que l'image pertinente du lieu poétique et stratégique pour une parole délivrée de la servitude du temps et de l'histoire. Car il n'est pas que les *Mémoires* à être d'outre-tombe. De *René* à *Rancé*, toutes les grandes œuvres sont écrites « d'outre-tombe » dans une perspective que l'on qualifiera de globalisante ou téléologique (P. Barberis a suffisamment montré que, pour Chateaubriand, il n'y a pas d'histoire sans fin de l'histoire), mais qui est […] constitutive d'une conscience et d'un être cohérents par-delà le flux de l'histoire en devenir, instauratrice d'un regard « fondamental » par-delà « les travestissements du temps.»[210]

Chateaubriand intende quindi raccontare il movimento della storia, la sua essenza nascosta tra le pieghe degli eventi. Ma per farlo deve allontanarsi dalla storia, porsene al di fuori, guardarla da un punto più elevato e distaccato. Per questo la sua scrittura è "oltretomba", perché vuole cogliere questo senso generale e astratto del destino degli uomini. Interessante a questo proposito la riflessione di Rincé che nel tracciare un'analisi delle due opere *l'Essai des révolutions* e *le Genie du christianisme*, ne sottolinea la dimensione storica:

Point d'intersection entre ces deux versants d'une écriture en quête d'elle-même: une cohérente poétique du temps et de l'histoire. […] Essentielle parait encore le constant souci de l'écrivain de faire de son livre le « plan de rencontre entre le temps et l'éternité» (P. Reboul). A aucun moment le triomphalisme du discours de circonstance n'écarte pleinement l'obsédant horizon d'une temporalité dramatiquement éprouvée : « l'homme est suspendu dans le présent, entre le passé et l'avenir, comme sur un rocher entre deux gouffres ; derrière lui, devant lui, tout est ténèbres; à peine aperçoit-il quelques fantômes qui, remontant du fond des deux abimes, surnagent un instant à leur surface et s'y replongent ». Il faudra l'immense patience rétrospective des *Mémoires* pour refermer dans les plis de l'écriture cette « béance » du temps que l'*Essai* criait sur le mode de l'anathème et que « les anneaux nécessaires d'un beau style » (Proust), dans le *Génie*, ne parvenaient que mal à rendre moins pathétiques[211].

La tensione umana ed artistica dell'autore è quindi indirizzata al ritrovamento di un equilibrio atemporale, di uno sguardo che riesca a porsi sul piano dell'eternità trascendendo il caos del presente. Grazie ai *Mémoires*

---

[210] J.-P. de Beaumarchais, D. Couty, A. Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française*, cit., tomo I, p. 448.

[211] *Ibidem*, p. 452.

Chateaubriand riesce a far tacere i drammi e le tensioni della storia per porli su un piano che è quello dell'eternità, distillandoli nel senso più astratto del destino del mondo. Una tensione che ricorda da vicino quella di Gracq e che diventa l'ennesimo punto di contatto tra i due autori. Entrambi proiettati nell'interpretazione e decriptazione degli eventi della storia per coglierne il senso più generale e profondo.

Ma qual è questo senso? In cosa si può tradurre il movimento più profondo della storia, la sua traiettoria? È il cambiamento a condurre le fila della storia, tutto è destinato a mutare, e questa evoluzione e mutevolezza è quella che i due autori colgono mentre leggono gli eventi del mondo. Questa è la chiave di lettura che entrambi gli autori hanno elaborato nel rappresentare le dinamiche della storia. Si pensi ad esempio a *Le rivage des Syrtes*: il principato di Orsenna, governato da una classe nobiliare anziana e ormai in decadenza, vive solo del ricordo delle glorie passate e pare non avere nessuna prospettiva verso il futuro. Solo l'attrazione verso il nemico e la pulsione verso la guerra col Farghestan e l'inevitabile distruzione la tengono in vita. Una pulsione di morte che sembra trasformarsi in anelito di vita, visto che anche nel sermone tenuto nella chiesa di Saint-Damase ci sono tanti riferimenti alla morte dello Stato vista come nuovo inizio. La storia sembra quindi essere rappresentata come ciclo di trasformazione e cambiamento. Una visione che sembra essere presente anche in Chateaubriand: si pensi ad esempio ai *Martyrs*, dove l'autore descrive con grande partecipazione ed empatia le vicende del popolo dei Galli destinato a soccombere alla

conquista dei cristiani vincitori. Nonostante l'Enchanteur eccella nella rappresentazione delle civiltà che muoiono, descritte con grande partecipazione e sensibilità, egli non sembra condannare la storia. I galli dovranno arrendersi e non potranno sopravvivere ai rivolgimenti storici a cui saranno sottoposti. Il vero motore della Storia è il cambiamento, e a tale forza primordiale occorre adeguarsi, senza potersi ribellare. Questo sembra essere il senso della storia, l'oggetto di quella visione "d'oltretomba" tanto vagheggiata. E per chiudere sottolineando l'importanza per i due autori della rappresentazione della storia e del suo ciclo di morte e rinascita, citando le parole di Béatrice Didier si può affermare:

> Poètes du temps et de la mort: là se trouve la clef de Gracq et de Chateaubriand, le sésame de leur paysage, le secret de ce retombement désenchanté de la phrase où le rythme intérieur affleure, et vient battre sur nos rivages[212].

[212] B. Didier, *Fascination de Chateaubriand*, cit., p. 345.

# VI

# Esseri di carta e carne

"Grandi personaggi romanzeschi, da Robinson Crusoe a Flem Snopes,

da Tess a Molly Bloom,

non possono essere inquadrati, né visti come semplici funzioni narrative.

*Perché mai dovremmo farlo?*

Sono troppo interessanti,

troppo straordinari e misteriosi per essere ridotti a semplici funzioni".

Irving Howe, *A critic's notebook*.

L'universo romanzesco di Gracq è caratterizzato da un tempo ciclico, in cui l'uomo quasi si perde, un mondo, come abbiamo visto, in cui passato, presente e futuro si uniscono per creare un atmosfera di sospensione e indefinitezza. Ma qual è l'uomo che abita questo universo, che vive sospeso in ascolto del proprio destino? Che caratteristiche deve avere per riuscire a insediarsi in questo mondo così indistinto? È l'autore stesso a tracciare un profilo di quest'uomo, trovando le caratteristiche salienti che accomunano tutti i personaggi delle sue opere narrative. In *Lettrines* sintetizza così questo ritratto:

Epoque : quaternaire récent.

Lieu de naissance : non précisé.

Date de naissance : inconnue.

Nationalité : frontalière.

Parents : éloignés.

Etat civil : célibataires.

Enfants à charge : néant.

Profession : sans.

Activités : en vacances.

Situation militaire : marginale.

Moyens d'existences : hypothétiques.

Domicile : n'habitent jamais chez eux.

Résidences secondaires : mer et forêt.

Voiture : modèle à propulsion secrète.

Yacht : gondole, ou canonnière.

Sports pratiqués : rêve éveillé - noctambulisme. [213]

Questa «fiche signalétique du personnage»[214] delinea l'abitante tipo dell'universo romanzesco di Gracq, un uomo o una donna appunto sospeso, slegato da ogni vincolo sociale e da forti legami col mondo concreto. Individui dai contorni indefiniti, sfuggenti, che sembrano non vivere ma quasi aleggiare nell'universo romanzesco dell'autore. Una consistenza dei personaggi perfettamente coerente dunque con la conformazione del tempo e dello spazio narrativo, che sono appunto sfumati e fluidi. I romanzi gracquiani, vista l'indefinitezza e la scarsità di solidità dei personaggi, non possono

[213] *Lettrines*, OC, II, p.153.

[214] *Ibidem.*

perciò essere definiti romanzi psicologici. Essi rappresentano infatti delle figure non compiutamente e dettagliatamente descritte e comprensibili, ma delle entità dai contorni un po' vaghi, nelle quali le emozioni e i sentimenti hanno sì largo spazio, ma non esprimono completamente la singolarità dell'individuo. Quasi miraggi di esseri umani che racchiudono emozioni e pulsioni ma che non hanno la coerenza e l'approfondimento interiore propri delle figure del romanzo psicologico. Si veda ad esempio quanto espresso da Marguerite Bénel-Coutelou:

> Dans l'œuvre de Julien Gracq, tout au moins dans les récits que nous venons de citer, les personnages n'ont pas vraiment de vérité psychologique profonde. Rien ne peut évoquer ici, les personnages solidement campés de Mme de Lafayette, de Gide, de Mauriac, de Proust. Chez Julien Gracq les personnages sont des êtres fantomatiques, évanescents, ambigus qui n'ont rien à voir ou si peu, avec la réalité. Ils ont une présence, certes, c'est ce qui en fait leur beauté, mais une présence poétique, qui touche notre sensibilité, en son point le plus élevé qui est celui de l'esthétique. Et cette présence est non pas l'incarnation, ce serait trop froid et trop arbitraire, mais l'amplification d'une idée, d'une philosophie, d'une rêverie sur la destinée humaine.[215]

I personaggi di Gracq quindi non incarnano individui compiuti e coerenti, dai tratti definiti e realisticamente fondati, ma suggestioni e comportamenti che possono essere propri di tanti uomini o di nessuno. Il loro profilo psicologico più che incarnare l'identità di un individuo sembra rappresentare un certo tipo di uomo, o essere un simbolo di determinati atteggiamenti e punti di vista dell'essere umano in generale. Una caratteristica che ci pare di poter ritrovare, seppure in maniera meno netta, anche in Chateaubriand. Sebbene collocato nell'età del romanticismo, che accorda notevole peso all'analisi dell'interiorità dei personaggi, l'autore infatti delinea delle figure ricche di

[215] Marguerite-Marie Bénel-Coutelou, *Magies du Verbe chez Julien Gracq*, Thèse pour le Doctorat de troisième cycle de Littérature française, Université Paul Valéry de Montpellier, Novembre 1975.

emozioni e sentimenti ma non definite e dettagliate nella loro individualità. Anche René, per quanto rappresenti uno dei primi esempi di personaggio dall'interiorità tormentata tipici del romanticismo, non ha in realtà una forza e una definizione che lo renda realistico e compiuto nella sua identità personale. Appare quasi come un portatore di sentimenti e pulsioni universali, quasi un involucro che contiene l'espressione lirica del dissidio interiore dell'autore, e con lui di tutti gli uomini. Si pensi ad esempio allo stile lirico ed esclamativo che caratterizza le sue dichiarazioni: il fatto che l'espressione dei suoi pensieri e sentimenti sia poetica li rende maggiormente universali e condivisibili da tutti. Egli diviene quasi un pretesto, uno strumento per esprimere sentimenti in forma lirica.[216] La rappresentazione delle sue emozioni e sofferenze non riesce dunque a delineare un individuo singolo con la sua specificità, le sue particolari motivazioni, la sua coerenza, la sua concretezza. Si può rilevare come questo sia un aspetto che fa capo alla componente classicista di Chateaubriand, che, rifiutando l'introspezione alla Rousseau, non entra nell'intimo e nel subbuglio dell'interiorità, ma si mantiene a un livello di rappresentazione più superficiale del versante psicologico. Anche i personaggi di Chateaubriand sono quindi caratterizzati a nostro avviso come quelli di Gracq da una sorta di sospensione e indefinitezza, da una fluidità dei contorni e da una mancanza di solidità del profilo psicologico.

[216]« René a également été lu comme un poème par ses contemporains, Sand y voyait un «poème désolé». Jean-Louis Cabanes, Mémoire cours magistral, Université Paris X, Nanterre. Consultabile online all'indirizzo : http://membres.multimania.fr/coinlitteraire/histoires/dixneuf.html.

Una somiglianza rafforzata dalla scarsità di dettagli e informazioni di tipo sociale ed economico che abbiamo prima evidenziato nella “fiche signalétique” dei personaggi di Gracq. I personaggi “realisti” infatti vengono presentati in maniera precisa, con dovizia di particolari sul loro aspetto fisico, sulle loro origini, sulla posizione sociale, proprio per dare l’idea di una persona realmente esistente. Il profilo dei personaggi di Gracq che abbiamo visto sintetizzato dallo stesso autore, li rende invece uomini dalla vita evanescente, poco concreta, per i quali è evidente che il creatore non intende creare l’illusione della verosimiglianza. Una mancanza di dettagli concreti, soprattutto notazioni di tipo sociale ed economico, che ci pare appunto di ritrovare anche nei personaggi di Chateaubriand. Il loro non possedere una situazione lavorativa e finanziaria precisa, dei rapporti sociali definiti o delle incombenze civili li rende degni antenati dei fluidi ed evanescenti personaggi gracquiani. Si pensi ad esempio a René, per il quale si potrebbero applicare diverse voci della “fiche signalétique” dei personaggi gracquiani: anch’egli come Aldo o Allan non ha la famiglia vicina –poiché ha perso i genitori-, è celibe, non ha figli, non ha una professione, è sempre lontano da casa. Per quanto vengano fatti all’interno del suo racconto a Chactas dei riferimenti alla storia della sua famiglia e le sue origini, si può dire che la situazione familiare, economica, lavorativa e sociale di Renè sia piuttosto vaga e imprecisa. Ci pare dunque che questo approccio alla rappresentazione dei personaggi sia piuttosto caratterizzante e indicativo per delineare l’affinità tra i due autori.

Ma oltre a questo stile di rappresentazione comune vi sono altri punti di contatto più specifici tra i personaggi di Gracq e quelli di Chateaubriand. Essi sono infatti contraddistinti da tratti caratteriali, abitudini e atteggiamenti in comune, e se si spinge il confronto ancor più nello specifico si possono anche rilevare citazioni e allusioni intertestuali. Non solo infatti i personaggi di Gracq ricordano per alcuni dati caratteriali gli eroi di Chateaubriand, ma in alcuni casi l'autore si spinge oltre e omaggia l'Enchanteur con un riferimento diretto ai personaggi da lui creati e resi celebri.

Proviamo per questo a portare avanti il confronto accostando i profili dei personaggi maschili dei rispettivi romanzi ed evidenziandone i tratti in comune. Solitari, inquieti, insoddisfatti, sognatori, alla ricerca di un "di più" che possa appagare il loro vuoto interiore, i personaggi di Gracq e Chateaubriand incarnano infatti dei tipi umani piuttosto simili. Dotati di un ego ipertrofico, malinconici, affascinati dalla morte, i personaggi maschili di Gracq sono molto vicini agli eroi del romanticismo, di cui il René chateaubriandiano è il rappresentante per eccellenza. Una riflessione sui tratti romantici dei vari Allan, Aldo, Herminien, è stata portata avanti in maniera interessante da Susanne Dettmar-Wrana*:*

Vu leur ancrage social faible, les personnages gracquiens ont la possibilité de suivre leurs prédestinations extraordinaires et d'affronter la vie différemment. Ils sont d'avance introduits en tant qu'êtres exceptionnels, de véritables individus, descendants d'une race noble: "Beauté, domination de l'intelligence, grande naissance et grande fortune sont [...] conférées aux personnages, comme des signes visibles d'une énergie intime et d'une puissance de désir en quoi consiste proprement la souveraineté." […] Allan et Herminien incarnent sans doute le plus clairement le mythe commun du héros romantique. […] Ils réalisent leurs rêves et leurs idées sans égard à la vie sociale - tout comme les héros romantiques allemands. De plus, ils ont le même penchant à vivre pleinement ce qui est marginalisé: une existence rêveuse, l'appel de l'insolite, le désir amoureux,

l'érotisme. Comme les protagonistes du romantisme allemand, ils vivent leur vie 'à l'envers' en attribuant une importance fondamentale à tout ce qui, pour les gens 'normaux', n'est qu'une occupation de loisirs éventuelle.[217]

Dotati di una personalità forte, dall'interiorità spiccata, affascinanti, intelligenti, desiderosi di autoaffermazione, intimamente convinti di essere predestinati a qualcosa di grande, i personaggi di Gracq incarnano quindi il tipo dell'eroe romantico. Essi non danno peso all'accettazione sociale, non sentono il bisogno di conformarsi, –dimensione praticamente assente nei romanzi di Gracq-, ma vivono intensamente la loro avventura interiore disinteressati alle ripercussioni reali delle loro scelte. Si pensi ad Aldo che, travolto dai misteriosi segni del suo destino, non esita a scatenare una guerra tra il suo paese e il Farghestan pur di rispondere a quella che sente essere la sua vocazione. Non bastano le ferme indicazioni dell'anziano e saggio capitano Marino, che gli consiglia di stare coi piedi per terra e di abbandonare le fantasticherie sulla gloria per dedicarsi ai suoi reali compiti nella fortezza. Aldo seguirà comunque la pulsione che sente crescere sempre più nel suo intimo e che vede riflessa in Vanessa e in tanti piccoli segnali che lo circondano. Ciò che per un essere comune è solo una fantasticheria, un'inutile e rischiosa chimera con cui trastullarsi la sera prima di prendere sonno, per un essere eccezionale è un richiamo irresistibile a cui non si può non rispondere. O si pensi ancora ad Allan, giovane uomo ricco, brillante, fascinoso, da sempre però tormentato dall'idea della morte, e che, come segnato da un destino tragico e al tempo stesso grandioso, stringe un

[217] Susanne Dettmar-Wrana, *Julien Gracq et la réception du romantisme allemand*, tesi di dottorato diretta da Michel Murat e Oskar Roth, Università di Paris IV, Presses universitaires du Septentrion, 2002, pp.138-139.

patto suicida con la sua donna Dolorès. Entrambi col loro tormento interiore, col loro rifiuto delle regole della vita normale, con la loro pulsione di morte, ricordano René. L'eroe chateaubriandiano con il suo vuoto interiore che lo spinge a vagare per il mondo, la sua aspirazione a un grande destino, il segreto di un amore maledetto, il vagheggiamento del suicidio, è infatti un uomo tormentato, che compie azioni che vanno contro la morale comune. È il simbolo dell'uomo martoriato ed angustiato dal mal di vivere, è il primo a sentire su di sé il peso dell'"ennui", che lo porta a compiere azioni autolesioniste, controproducenti e non comprese dai suoi simili. In questo i personaggi di Gracq paiono eredi di René, anch'essi prigionieri del loro vuoto interiore e spinti verso un inutile tentativo di colmarlo. Béatrice Didier azzarda addirittura una somiglianza tra i personaggi di Gracq e lo stesso Chateaubriand, quasi che l'autore novecentesco abbia voluto omaggiare il suo illustre predecessore creando dei profili simili alla personalità di Chateaubriand.

> Chateaubriand, tel que le voit Gracq, est un frère d'Herminien ou d'Allan. Essentiellement « cavalier seul ». Malgré toutes ses femmes, célibataire comme le sont les héros de Gracq. Seul par goût romantique de la solitude mais aussi par sa supériorité même qui l'isole au sein de notre littérature […] Comme Allan il possède cette étrange incandescence de l'*ailleurs* qui est celle de l'aérolithe. Comme Allan, il est de la race des voyageurs, habitant d'un palais déménagé […] Sans Chateaubriand le héros gracquien n'eut pas exactement ce qu'il est. Une certaine qualité d'âme hautaine, une tonalité de l'ennui, une obsession du suicide qui n'est que la forme aigue de la présence de la mort : tout cela crée, de Chateaubriand à Herminien et à Allan, une parenté qui se situe dans les profondeurs de l'être. C'est dans cette confrontation avec la mort que se révèlent la qualité propre des personnages de Gracq, leur façon très moderne, certes, et sans qu'aucune ride vienne vieillir leurs jeunes visages – d'être nos René du xx siècle[218].

[218] Béatrice Didier, *Fascination de Chateaubriand*, in *Julien Gracq*, cahier dirigé par Jean-Louis Leutrat, Paris, Editions de l'Herne, n° 20, 1972 p.342.

La studiosa individua quindi una forte somiglianza e un forte debito tra i personaggi di Gracq, il René romanzesco e persino lo stesso Chateaubriand. Essi incarnano dei tipi umani che sono fortemente debitori dei personaggi del romanticismo e per certi versi della stessa vita dell'Enchanteur.

Proseguendo nel confronto tra i personaggi maschili si può ad esempio rilevare la somiglianza tra la presentazione del personaggio di Aldo e quella di René. Un accostamento operato anche da Catherine Mayaux in un articolo sulla struttura romanzesca di *Le rivage des Syrtes*:

> Les origines aristocratiques du héros, sa situation sociale, sa jeunesse, son caractère, laissent pressentir au lecteur qu'il aborde le récit de l'initiation d'un jeune homme dont le destin se forge à l'instar des Raphael et autres Lucien de Rubempré balzaciens […] On pense encore à René de Chateaubriand […][219].

Il modo in cui i due autori presentano rispettivamente i due personaggi è quindi simile: vi si legge un comune stile narrativo e forse, da parte di Gracq, l'intento di assimilare Aldo al suo grande predecessore del romanticismo. Si pensi ad esempio nelle prime pagine del romanzo alla descrizione delle cavalcate solitarie di Aldo, alle sue interminabili passeggiate nella foresta, che rivelano il suo carattere schivo e sognatore, la sua riflessività. Un tratto che troviamo anche nel René di Chateaubriand, visto che anch'egli amava passeggiare nel giardino della villa paterna, percorrere i boschi durante la caduta delle foglie, andare in barca sul lago contemplando il silenzio e la bellezza della natura[220]. Anche in questo caso l'autore vuole sottolineare il

---

[219] Catherine Mayaux, *A propos de la structure romanesque du « Rivage des Syrtes » de Julien Gracq*, « Intercambio » , nº. 03, 1992, p. 141.

[220] Per quanto riguarda Aldo si veda *Le rivage des Syrtes*, OC, I, p. 556; per René si veda *Atala, René, Le dernier Abencérage,* Paris, Gallimard, 1936, p. 107.

suo carattere sognatore e melanconico, il suo desiderio di riflessione per la ricerca del suo destino.

Un altro punto di contatto che può essere rilevato è quello tra l'indiano Chactas, innamorato di Atala, e il bel tenebroso Allan. Al si là delle macroscopiche differenze tra i due personaggi, -il primo infatti è un uomo braccato che trova la libertà grazie a una donna che ama, ma che perderà per un fatale malinteso di lei, il secondo è un giovane affascinato dalla morte che decide di togliersi la vita insieme alla sua bellissima amante-, vi è un aspetto in comune che ci pare interessante da rilevare. Allan pur essendo votato alla morte con Dolorès, sente una vicinanza con la giovane Christel, di lui innamorata. Sembra quasi che davanti alle profferte amorose della ragazza egli stia per cedere e rinunciare al progetto suicida, come se sentisse la tentazione di salvarsi e sfuggire dal vuoto che lo attanaglia grazie all'amore genuino e innocente della ragazza. Una mano tesa che poi Allan deciderà di non afferrare e che resterà un'occasione mancata di salvezza. A questo proposito Ruth Amossy, descrivendo la figura di Allan, osserva:

> Le double scénario qu'il joue ainsi, d'une part avec Dolorès, d'autre part avec la nouvelle Marguerite, dessine dès lors l'entrecroisement de deux intrigues inconciliables, qui se dénoncent simultanément. «Il y avait une fois un homme qui vendit son âme au diable, et grâce à ces enchantements il gagna en retour le cœur d'une jeune fille. Et maintenant, gagné par la pureté de son amour, il crut que par cet amour il serait sauvé et briserait le piège... ». «Fable» bien connue, qui trouve une application toute particulière dans l'exemple d'Allan fasciné par Christel (« cristal ») la pure, et espérant malgré lui trouver en elle quelque recours contre le sortilège qui l'enchaine.[221]

[221] Ruth Amossy, *Les jeux de l'allusion littéraire dans «Un beau ténébreux» de Julien Gracq*, A la Baconniere, Neuchâtel, c1980, p. 44.

Un’opportunità di redenzione quindi, vagheggiata ma poi perduta da Allan, che rimane fedele al suo progetto originario decidendo di non afferrare quella mano tesa. Un’occasione di salvezza mancata che ci pare di poter ravvisare anche nella vicenda di Chactas. Anche l’indiano, pur non avendo le stesse tragiche pulsioni di Allan, è un uomo in fuga, un uomo che, sfuggito a una tribù nemica e trovato rifugio presso uno spagnolo, non riesce a stare bene presso il suo amorevole padre adottivo e decide quindi di ritornare nella foresta per cercare la sua serenità. Sembra che sia finalmente riuscito a trovarla grazie all’amore della dolce Atala, che dopo averlo salvato dalla sua prigionia, lo vuole far convertire alla gioie della fede cristiana. Ma quest’opera di salvezza non giungerà a termine, Atala infatti si toglierà la vita a causa del fraintendimento del voto di purezza operato da sua madre. E anche per Chactas dunque si profila un futuro tragico, pur se non conclusosi col suicidio certamente caratterizzato dall’impossibilità di trovare la serenità. I due uomini quindi sono accomunati dalla perdita dell’occasione di salvezza che gli si è presentata davanti, occasione rappresentata per entrambi da una donna. Una somiglianza tra i due acuita poi dal fatto che, come vedremo a breve, il personaggio gracquiano di Christel è fortemente in debito con l’Atala di Chateaubriand.

Un altro accostamento, forse azzardato, che ci pare di poter fare tra i personaggi maschili dei due autori, è quello sul loro rapporto con gli altri e sulla loro visione dell’alterità. In un’analisi magistrale Ruth Amossy ha sapientemente dimostrato come in *Le rivage des Syrtes* l’alterità non esista,

ovvero come tutti i personaggi siano in realtà proiezioni di Aldo, e per lui non esista quindi un altro diverso da sé con cui confrontarsi. Questo traduce un'incapacità di Aldo di vedere veramente l'altro e di rapportarsi con esso, infatti egli riesce a vedere all'esterno di sé soltanto i riflessi della sua interiorità. Un'incapacità pericolosa, perché poi questo universo narcisistico si scioglierà nella morte:

> Dans cette perspective la quête de l'autre qui attire Orsenna vers le Farghestan marque un échec plutôt qu'un dépassement. Elle révèle une impossibilité foncière à assumer l'altérité en dehors de la projection fantasmatique que s'en offre plaisamment le sujet (que ce soit l'individu ou le corps politique). Dès lors le surgissement réel de l'Autre fait voler en éclats les miroirs dans lesquels le sujet s'enfermait délibérément.[222]

Aldo quindi nella ricerca del suo destino, nell'attenzione ai segni che lo circondano, è in realtà in comunicazione solo con se stesso, ciò che vede e sente è solo il riflesso della sua voce interiore, non fa che rapportarsi con il suo ego. Una mancanza di apertura e un'incapacità di vedere oltre se stessi che è propria anche del Principato di Orsenna. Questa chiusura e autoreferenzialità del personaggio ci pare importante perché rinvia a una similare cecità del personaggio di René. Alla fine dell'opera infatti il missionario padre Souël, dopo aver sentito il racconto delle sue vicissitudini e le ragioni del suo tormento interiore, rimprovera René, dicendogli che deve distogliere gli occhi da se stesso e dalle proprie sventure per rivolgerli agli altri. Solo in questo modo potrebbe sconfiggere il suo vuoto interiore e uscire dalla sua angoscia esistenziale. Come se il suo tedio e il suo mal di vivere non fossero quindi nient'altro che il risultato dell'abnormità del suo ego e

[222] Ruth Amossy, *Parcours symboliques chez Julien Gracq : Le rivage des Syrtes*, Paris, CDU-SEDES, 1982, pp. 220-221.

della sua incapacità di vedere realmente gli altri e di dedicarsi ad alleviare le loro sofferenze. Ecco le parole che gli amici Padre Souël e Chactas gli rivolgono:

«Je vois un jeune homme entêté de chimères, à qui tout déplaît, et qui s'est soustrait aux charges de la société pour se livrer à d'inutiles rêveries. On n'est point, monsieur, un homme supérieur parce qu'on aperçoit le monde sous un jour odieux. On ne hait les hommes et la vie que faute de voir assez loin. Étendez un peu plus votre regard, et vous serez bientôt convaincu que tous ces maux dont vous vous plaignez sont de purs néants. [...] Que faites-vous seul au fond des forêts où vous consumez vos jours, négligeant tous vos devoirs? [...] La solitude est mauvaise à celui qui n'y vit pas avec Dieu ; elle redouble les puissances de l'âme en même temps qu'elle leur ôte tout sujet pour s'exercer. Quiconque a reçu des forces doit les consacrer au service de ses semblables ; s'il les laisse inutiles, il en est d'abord puni par une secrète misère, et tôt ou tard le ciel lui envoie un châtiment effroyable». [...] « Mon fils, dit le vieil amant d'Atala, [...] il faut que tu renonces à cette vie extraordinaire qui n'est pleine que de soucis; il n'y a de bonheur que dans les voies communes.»[223]

Sono quindi l'orgoglio, l'individualismo, l'incapacità di vedere gli altri con le loro sofferenze e il loro bisogno d'aiuto, a creare questa ferita profonda dell'interiorità di René, e gli stessi suoi più cari amici fanno quest'analisi della sua situazione. Una caratteristica che ci pare per certi versi metta in relazione René col suo successore Aldo. Entrambi i personaggi paiono infatti caratterizzati da questa chiusura e da questa estrema autoreferenzialità, che gli impedisce di rapportarsi in maniera equilibrata e serena con gli altri esseri umani, sancendo così la propria infelicità.

Non va comunque dimenticata nell'operare questo accostamento dei personaggi di Gracq ai personaggi di Chateaubriand la riflessione operata da Ruth Amossy nella sua opera *Les jeux de l'allusion littéraire dans "Un beau ténébreux" de Julien Gracq.* La studiosa infatti nel suo evidenziare una fitta

[223] *Atala, René, Le dernier Abencérage*, cit., pp. 135-136.

rete di riferimenti intertestuali operati dall'autore nei confronti di diverse opere letterarie della tradizione, rileva un intento di tipo ludico e parodico nei confronti dei modelli citati. Attraverso un'analisi dettagliata delle numerosissime allusioni sparse per tutto il testo, la Amossy rileva come l'autore intendesse operare un rovesciamento ironico delle figure della tradizione letteraria, e soprattutto di alcuni temi fondanti del romanticismo. Intessere legami con motivi e personaggi della tradizione letteraria all'interno di un romanzo novecentesco significa voler rileggere quel patrimonio in chiave moderna, scardinandolo e al tempo stesso ricostruendolo in maniera ironica e rinnovata.

> Emportées dans une ronde carnavalesque, les allusions littéraires se donnent dans *Un beau ténébreux* à la fois comme marques d'intertextualité, et comme masques. […] Une deuxième lecture s'articule dès lors qui, attentive à toutes les interférences des allusions-masques, manifeste les jeux parodiques qui forcent et déconstruisent les « modèles » romantiques originels. […] Il fait éclater les valeurs individualistes et les vérités absolues ; il ouvre derrière le drame du romantisme la scène fascinante de l'érotisme et de la mort que celui-ci n'annonçait que encore qu'imparfaitement. A l'instar du Carnaval, le texte gracquien ne redouble un ensemble préexistant que pour le déconstruire et le ré-agencer : si sa texture doit faire appel à des fils d'emprunts, c'est pour marquer les modalités spécifiques du tissage nouveau; s'il désigne un système de valeurs anciens, c'est pour le faire craquer de toutes parts en laissant émerger dans ses fissures les eaux nocturnes et étrangement enivrantes de la violence carnavalesque[224].

Il gioco delle allusioni intertestuali ha quindi secondo la studiosa uno scopo ironico e intellettualistico, i riferimenti letterari sono certamente un omaggio alla tradizione ma anche un divertissement dal sapore post-moderno, e quest'aspetto non deve senz'altro essere dimenticato per non travisare il significato delle riprese chateaubriandiane. Soprattutto occorrerà tenere conto di quest' osservazione in maniera particolare ora che ci si appresta a

[224] R. Amossy, *Les jeux de l'allusion littéraire dans «Un beau ténébreux» de Julien Gracq*, cit., pp. 62-63.

mettere a confronto due figure femminili per eccellenza dell'universo letterario dei due autori come Atala e Christel.

Dopo aver raffrontato i personaggi maschili si passerà infatti ora ad accostare le figure femminili tratteggiate dai due autori, trovando anche in questo caso non solo diverse somiglianze ma anche delle vere e proprie allusioni e citazioni intertestuali. L'esempio più macroscopico è appunto senz'altro quello del forte legame tra Christel e Atala. L'eroina del romanzo *Un beau ténébreux* infatti viene posta dall'autore in esplicito rapporto con la protagonista chateaubriandiana: innanzitutto sin dalla sua presentazione viene descritta con una croce d'oro al collo, -oggetto simbolo posseduto anche dall'indiana Atala-, inoltre addirittura durante un ballo in maschera a tema letterario Christel sceglierà di assumere le vesti proprio dell'eroina ottocentesca. Un rapporto esplicito dunque, una vera e propria citazione intertestuale che non è che il più evidente di tanti indizi che mettono in relazione le due donne. Si pensi anche allo stesso nome di Christel, che, in questa prospettiva, alluderebbe non tanto al cristallo, ma alla religiosità di Christel-Atala. Questo legame ha lo scopo di rivelare il volto nascosto del personaggio, di assicurarne la completa comprensione attraverso il suo inserimento nel patrimonio letterario della tradizione. Questo è uno scopo generale individuato nell'opera già citata di Ruth Amossy per tutta la fitta rete di allusioni intertestuali in cui sono inseriti i personaggi, nessuno escluso. I personaggi di *Un beau ténébreux* possono quindi essere completamente

compresi interpretandoli alla luce dei personaggi letterari a cui fanno riferimento.

> Si l'allusion littéraire assume son rôle consacré – celui d'adresser « un clin d'œil de connivence » au lecteur cultivé- c'est donc pour l'engager à parcourir un espace textuel nouveau à la lumière des chefs-d'œuvre du passé. Elle figure des lors une « clé » qui assure la lisibilité d'*Un beau ténébreux*. […] C'est ainsi que chacune des références nominales, métaphoriquement représentées par le « masque », constitue le centre d'une constellation d'indices qui ouvrent le cercle clos du récit sur un discours antérieur. Ingénieusement greffé sur l'épisode du bal, l'appellatif d' « Atala » attire dans sa zone d'aimantation une série d'éléments dispersés dans le texte, et qui revêtent soudain dans l'image d'une héroïne modèle leur pleine signification. La superposition des œuvres, jusque-là discrètement suggéré, s'impose dès lors avec une nécessité impérieuse. Une double lecture s'articule, relevant les jeux d'échos et les processus mimétiques qui soumettent le texte (et, dans la fiction, le personnage) à son médiateur de prédilection.[225]

Dire quindi che Christel è una « Atala fort baptisée et très décente»[226] significa chiedere al lettore di considerare questa figura come comprensibile solo all'interno di questo schema di riferimento, significa dire che essa è angelica, pura, dolce, e al tempo stesso tormentata e sfortunata in amore come il suo modello ottocentesco. E che di questa figura simbolo del romanticismo essa è al tempo stesso debitrice e ripresa ironica, omaggio e gioco intellettualistico. Interessante a questo proposito la riflessione fatta da Gérard, l'autore del diario attraverso il quale noi apprendiamo le vicende narrate nel romanzo, che sottolinea l'estrema importanza del segno della croce d'oro e di conseguenza del legame con Atala:

> Je remarquais à son cou, pour la première fois, une petite croix d'or suspendue à un collier, avec laquelle, en parlant, elle joue. Ce détail me frappa, et je ne sais pourquoi je ne parvins pas à la perdre de vue pendant toute la promenade comme douée d'une signification subtile dont la portée pourtant m'échappait.[227]

---

[225] *Ibidem,* pp. 33 - 34.

[226] *Un beau ténébreux*, OC, I, p.226.

[227] *ibidem*, p. 107.

L'autore rimarca l'importanza di quest'oggetto attraverso la voce di Gérard, è una strizzatina d'occhio al lettore, che capisce così che l'accostamento di Christel all'indiana non è casuale. La croce d'oro viene dipinta quasi come un segno divino, una premonizione. Il destino di Christel è legato a doppio filo a quello della sua antenata Atala, il suo legame con la donna è uno svelamento della sua identità e anche un presagio. Entrambe vedranno macchiato il loro sogno d'amore con la morte, entrambe belle ma eteree, pure ma melanconiche, entrambe vittime giovani ed innocenti di un destino, anche se in modi diversi, crudele. E questo parallelo l'autore intende sottolinearlo con la fitta rete di allusioni e citazioni. Si osservi ad esempio quanto sia simile la descrizione delle due donne: la stessa Ruth Amossy individua una serie di elementi in comune. Innanzitutto la loro bellezza eterea e triste, la loro melanconia e sensibilità:

> […] elle en veut à Christel de pouvoir faire l'ange, d'émouvoir l'imagination, la rêverie, plus immédiatement que les sens.[228]

Christel viene descritta dall'invidiosa Irene con queste caratteristiche, il suo essere così angelica, spirituale quasi, suscita negli uomini un interesse non solo carnale ma un'attrazione spirituale, totale. Un tipo di donna molto simile a quello incarnato da Atala in queste righe:

> Elle était régulièrement belle; l'on remarquait sur son visage je ne sais quoi de vertueux et de passionné, dont l'attrait était irrésistible. Elle joignait à cela des grâces plus tendres; une extrême sensibilité, unie à une mélancolie profonde, respirait dans ses regards; son sourire était céleste[229].

[228] *Ibidem,* p. 116.

[229] *Atala, René, Le dernier Abencérage*, cit., pp. 35-36.

O si pensi ancora all'epiteto di "Vierge des dernières amours" che Allan dà ironicamente alla bella Christel quando essa si reca da lui per convincerlo ad abbandonare il suo proposito suicida, scegliendo così di fargli compagnia nelle ultime ore della sua vita. Una definizione celebre, ispirata a un'usanza indigena, data all'indiana Atala dal prigioniero Chactas quando la vede avvicinarsi al suo luogo di prigionia:

> Je crus que c'était la Vierge des dernières amours, cette vierge qu'on envoie au prisonnier de guerre pour enchanter sa tombe. Dans cette persuasion, je lui dis en balbutiant, et avec un trouble qui pourtant ne venait pas de la crainte du bûcher: "Vierge, vous êtes digne des premières amours, et vous n'êtes pas faite pour les dernières. Les mouvements d'un cœur qui va bientôt cesser de battre, répondraient mal aux mouvements du vôtre. Comment mêler la mort et la vie? [...] "La jeune fille me dit alors: "Je ne suis point la Vierge des dernières amours[230].

Gracq scegliendo di mettere in bocca ad Allan questo epiteto, seppure in maniera ironica, sta dunque ancora una volta mettendo in stretta relazione Christel con la sua antenata Atala. O ancora la Amossy mette in rilievo altri due punti di contatto tra le due donne:

> Aussi Christel, comme Atala au sein de la forêt américaine, reste-t-elle « même à minuit, seule avec un homme au fond de cette obscurité dépeuplée […] gardée davantage que dans un salon au milieu de vingt personnes ». Digne descendante de celle qui s'est vue déchirée entre sa passion pour Chactas, et les vœux de chasteté faits en son nom à la Vierge, elle vibre à l'Opéra aux doubles accords de l' « Amour sacré » et de l' « Amour profane ».[231]

Sono quindi svariati i punti di contatto tra i due personaggi. Gracq ha disseminato il testo di velati riferimenti alla famosa opera di Chateaubriand creando così diverse allusioni e citazioni intertestuali.

---

[230] *Ibidem*, p. 36.

[231] R. Amossy, *Les jeux de l'allusion littéraire dans « Un beau ténébreux » de Julien Gracq*, cit., p. 35.

Ma Christel e Atala non sono gli unici due personaggi femminili tra i quali si può rilevare una connessione, è infatti riscontrabile un'allusione intertestuale al personaggio di Atala anche all'interno del romanzo *Au château d'Argol*. I funerali del personaggio femminile Heide posti alla fine dell'opera ricordano infatti la cerimonia funebre di Atala. L'atmosfera malinconica ma pacata, il paesaggio crepuscolare ma non angosciante, la scrittura chiara e distesa con cui la scena viene descritta, rendono i due episodi molto simili. Non a caso sia Béatrice Didier che Ariel Denis[232] hanno riscontrato una parentela tra i due brani:

> Bien que dans son œuvre critique Gracq leur accorde peu d'importance, *Atala* et *Les Martyrs* semblent avoir secrètement orienté chez lui plusieurs scènes romanesques. La sépulture de Heide dans le château d'Argol rappelle les funérailles d'Atala de façon frappante, et peut-être d'ailleurs l'image plastique du tableau de Girodet intervient-elle également. [233]

La Didier sottolinea quindi la somiglianza tra i due episodi, che si manifesta sia nella tonalità con cui essi sono raccontati che nelle stesse azioni che vengono descritte. Si legga a proposito uno stralcio dei funerali di Atala:

> Vers le soir, nous transportâmes ses précieux restes à une ouverture de la grotte, qui donnait vers le nord. L'ermite les avait roulés dans une pièce de lin d'Europe, filé par sa mère: c'était le seul bien qui lui restât de sa patrie, et depuis longtemps il le destinait à son propre tombeau. […] Quand notre ouvrage fut achevé, nous transportâmes la beauté dans son lit d'argile. Hélas, j'avais espéré de préparer une autre couche pour elle! Prenant alors un peu de poussière dans ma main, et gardant un silence effroyable, j'attachai, pour la dernière fois, mes yeux sur le visage d'Atala. Ensuite je répandis la terre du sommeil sur un front de dix-huit printemps; je vis graduellement disparaître les traits de ma sœur, et ses grâces se cacher sous le rideau de l'éternité; son sein surmonta quelque temps le sol noirci, comme un lis blanc s'élève du milieu d'une sombre argile: "Lopez, m'écriai-je alors, vois ton fils inhumer ta fille!" et j'achevai de couvrir Atala de la terre du sommeil.[234]

---

[232] Ariel Denis, *L'éternelle imminence,* in *Julien Gracq,* cahier dirigé par Jean-Louis Leutrat, Paris, Editions de l'Herne, 1972 p.132.

[233] B. Didier, *Fascination de Chateaubriand*, cit., p. 342.

[234] *Atala, René, Le dernier Abencérage*, cit., pp.88- 91.

Si legga ora invece il passo dove Gracq narra la cerimonia funebre della giovane Heide:

> Les funèbres préparatifs furent vite achevés. Le soleil se cacha derrière d'épaisses brumes lorsque Albert et Herminien, portant sur leurs épaules le fragile cercueil de Heide, et les mèches folles de leur cheveux tordues dans les dernières passées de l'ouragan, s'acheminèrent lentement vers le cimetière des grèves. Leur macabre voyage fut étrangement silencieux. […] ils creusèrent la fosse, ils descendirent le cercueil de Heide dans son lit humide, alors Albert, ayant puisé dans le creux de da main une poignée de sable sec, se penchant au-dessus de la tombe dans une attitude de farouche recueillement, en laissa filtrer à travers ses doigts le courant des grains tenus et chauds comme un liquide de mort[235].

Il crepuscolo, la lenta camminata verso il luogo della sepoltura, il silenzio osservato dai presenti, l'insistito riferimento al letto funebre, il gesto di prendere in mano la sabbia e coprire il viso della giovane donna, sono tutti elementi presenti in entrambi i testi. Non è dunque solo il fatto che si tratti in entrambi i casi del funerale di una fanciulla, ma anche gli elementi presenti e per certi versi la tonalità narrativa fanno rilevare una parentela tra i due brani.

Ma il personaggio di Heide non è significativo solo per quanto riguarda la sua cerimonia funebre, bensì anche perché induce una riflessione sulle caratteristiche generali della donna nell'universo romanzesco di Gracq. Heide infatti incarna il tipo della "femme-fée", la donna fata celebrata dal surrealismo, che coniuga nel suo modo di essere la civiltà e la natura, l'umanità e l'aspirazione all'assoluto. La figura femminile nell'immaginario surrealista era infatti il tramite per accedere al mistero, per trascendere dalla sfera del reale e del concreto e accedere alle vere dimensioni ricercate dall'essere umano: il fantastico e l'onirico. Heide può essere benissimo considerata come una rappresentazione di questo tipo di donna: bella, affascinante, vagheggiata con insistenza da Albert e Herminien, essa vive

[235] *Au Château d'Argol*, OC, I, p. 93.

uno stretto rapporto col mistero della foresta. La forte attrazione sensuale che i due uomini sentono per lei è dovuta al fatto che essa appare come la chiave del loro destino, come la guida in grado di condurli verso il mistero. La foresta è l'immagine degli abissi dell'inconscio, rappresenta le radici ancestrali dell'uomo, ed Heide, col suo essere in stretto rapporto con la natura, è un tramite per attingere a questa sorgente primigenia. Il suo stesso nome, che in tedesco significa terra[236], sottolinea il forte legame con la natura, spiega il suo fondersi con lo spirito del bosco, e il suo essere una chiave di accesso all'assoluto. Azedine Benjelloul sottolinea in maniera interessante questa funzione della donna nelle dinamiche romanzesche gracquiane, prendendo in considerazione in modo particolare i personaggi di Heide e Mona, protagonista femminile di *Un balcon en forêt*:

> Chez Gracq, la femme est un substitut de l'inaccessible, d'où les qualificatifs surprenants qui la déterminent. Et pour plus de clarté sur ce point, il nous semble très fructueux de faire appel, au personnage de Heide, qui a fortement marqué *Au Château D'Argol*. La rencontre entre le protagoniste et la femme, dans la fiction gracquienne, est toujours vécue comme un moment d'exception. La figure féminine n'est jamais limpide, et de fait elle est systématiquement conçue comme un objet de fascination pour le protagoniste masculin. [...] Femme fatale - dans les deux sens du terme -, Heide apparaît d'emblée comme une créature hybride, mi- humaine mi-surnaturelle. De manière sous-jacente s'établit une relation intertextuelle entre elle et une figure féminine chateaubrianesque, Atala. La femme, parce qu'elle est une « envoyée de l'autre monde », personnifie le mythe de l'inaccessible. […] Il se déroule dans le récit un rituel, que la femme provoque davantage qu'elle ne conduit; médiatrice entre le monde sensible et le monde spirituel, le personnage féminin est l'intercesseur qui permettra au protagoniste de mener sa quête à bien[237].

---

[236] Ariane Gagné, *Heide ou la représentation de la mère dans «Au château d'Argol» de Julien Gracq*, in «Québec français», n° 136, 2005, p. 73.

[237] Azedine Benjelloul, *Etude du personnage de Mona dans « Un balcon en forêt » de Julien Gracq*, Mémoire pédagogique, Ecole normale supérieure de Meknès - Agrégation de français 2010. Consultabile online all'indirizzo : http://memoireonline.com/02/12/5314/tude-du-personnage-de-Mona-dans-un-balcon-en-fort-de-julien-Gracq.html.

Interessante il fatto che nel sottolineare la funzione di guida verso l'assoluto di Heide, la Benjelloul trovi un riferimento all'Atala di Chateaubriand. Ma al di là di questo legame intertestuale si voleva qui riflettere sul fatto che Heide non è l'unico personaggio femminile gracquiano a incarnare la rappresentazione surrealista della donna. Ancor più di essa Mona, la ragazza amata da Grange, incarna il mito della "femme-enfant", della donna dotata di spirito vitale, che vive in armonia spontanea con la natura e coi suoi misteri, caratterizzata in modo da incarnare quasi un genio della foresta. Come si è già visto nel capitolo sul tema della natura, essa è assimilata agli animali del bosco, descritta come figlia della pioggia e del vento, e rappresenta per Grange una via di fuga "vitalistica" all'approssimarsi della guerra[238]. È intermediaria tra reale e irreale, e, come femme-fée del surrealismo essa rivela Grange a se stesso, lo accompagna nella sua ricerca di infinito. Solo dopo il suo incontro con Mona lui riuscirà a sentire il fascino della morte, che lo condurrà poi ad affrontare la guerra incombente. Mona è la tappa iniziatica della sua ricerca, per lei non prova amore: essa è un ponte prima del salto finale, la donna fata che permette l'accesso nel paese dei morti.

Questa donna quasi spirituale, che funge da tramite per l'assoluto, è quindi una figura emblema per il surrealismo e anche per lo stesso Gracq. Ma possiamo trovare alcune caratteristiche comuni nella rappresentazione della femminilità anche in Chateaubriand. Pur partendo da un diverso retroterra culturale anche le donne rappresentate dall'Enchanteur sono infatti per certi

[238] *Ibidem*.

versi delle mediatrici dell'assoluto, che hanno la funzione di accompagnare l'uomo nella sua ricerca esistenziale. Si pensi ad Atala, che chiede al pagano Chactas di convertirsi al cristianesimo, di cedere alla voce del vero Dio. Un invito fattogli anche dallo spagnolo Lopez, ma che Chactas aveva rifiutato. Invece la giovane donna riuscirà nel suo intento, e malgrado l'indiano assista alla sua morte decide comunque di tenere fede al suo impegno e iniziare un percorso di conversione. Anche se poi si convertirà solo in punto di morte, è innegabile il richiamo spirituale esercitato dall'amata Atala. Si pensi ancora al romanzo *Les aventures du dernier Abencérage*, dove la bella spagnola chiede all'amato principe moro di abbracciare la fede cristiana per poterla avere in sposa. In entrambi i casi è la donna ad avere la funzione di richiamo e slancio verso il mondo spirituale, l'uomo può accogliere o non accogliere la sua richiesta, ma la donna ha questa funzione di accesso verso l'assoluto, è più vicina al mondo soprannaturale. Si pensi ancora ad Amélie, l'amata sorella di René, che cercherà di sublimare la sua colpa entrando in convento e dedicando la sua vita a Dio e all'amore per il prossimo. Mentre il fratello René, reo della stessa colpa, vagherà invano per il mondo in preda alla sua inquietudine, essa fa una scelta più spirituale, dimostra nonostante i suoi peccati di avere un animo più puro ed elevato. Pur muovendosi su un piano tematico molto diverso, ovvero quello della fede cristiana, sembra quindi che anche Chateaubriand veda la donna come un essere più spirituale, più vicino al mistero, al mondo dell'irrazionale e del sovrannaturale. Come Gracq, che certamente non si muove su un piano di religiosità istituzionale, anche l'Enchanteur quindi dipinge la donna come un essere in connessione con le

forze primigenie dello spirito, in grado di cogliere al di là della superfice del reale, l'essenza delle cose.

Se ci si sofferma sugli aspetti più foschi di questa vocazione sovrannaturale della donna diventa interessante un parallelo tra i personaggi di Vanessa, protagonista femminile de *Le rivage des Syrtes*, e Velléda, personaggio femminile dei *Martyrs*. L'attrazione esercitata sulla donna dal mistero e il suo legame col mondo dell'irrazionale possono infatti avere anche dei risvolti ambigui o inquietanti. Si pensi al personaggio di Vanessa, che già si è avuto modo di analizzare nel contesto degli elementi del romanticismo nero: essa unisce erotismo e oscurità, fascino e pulsione di morte, dolcezza e malvagità. Il suo essere guida dell'uomo, in questo caso Aldo, verso il suo destino, ha un risvolto fosco visto che essa lo conduce verso la guerra e l'annientamento di Orsenna. I suoi tratti oscuri, come abbiamo già visto in precedenza, la mettono in relazione con una sua antenata, la Velléda di Chateaubriand. Anch'essa incarna il tipo della "femme fatale": bella e seduttiva, la principessa bretone è inestricabilmente legata al male, in quanto maga e in quanto disposta anche a tradire il suo popolo pur di conquistare il suo amato Eudore. Ma oltre a questa similitudine nella caratterizzazione generale dei due personaggi possiamo cogliere altri dettagli in comune. Si pensi ad esempio al loro abbigliamento: Velléda è rappresentata con un abito nero che le lascia scoperta le braccia, un abbigliamento con cui appare anche Vanessa[239].

[239] *Le Rivage des Syrtes*, OC, I, p. 766.

O ancora appare molto interessante un parallelo operato da Yves Le Hir tra un episodio del romanzo gracquiano e un passo dei *Martyrs*, in cui tra le due donne, e non solo, si manifesta una somiglianza notevole. Eudore nei libri IX e X viene infatti inviato in servizio in una terra lontana, la Bretagna, che viene descritta come una regione solitaria, triste, tempestosa, avvolta da nebbia e il frastuono dei venti. Una descrizione che ben si attaglia anche al clima di *Le Rivage des Syrtes* dove "l'orage" ha un posto preminente. Eudore poi scopre l'esistenza di un misterioso galeone sulla riva di un lago, allo stesso modo con cui Aldo scopre la presenza di una misteriosa imbarcazione a Sagra. Inoltre l'incontro di Eudore all'interno del castello con Velléda, donna misteriosa che appare all'improvviso al fondo del corridoio, ricorda molto l'apparizione di Vanessa ad Aldo nella stanza delle carte nautiche. Una constatazione che induce Le Hir a formulare questa riflessione:

> Dans *Préférences*, J. Gracq a célébré "la femme-fée, la femme naturellement fée, celle que Breton nommera plus tard Viviane ou Mélusine ». C'est exactement la nature de Velléda : « je suis Fée », si proche de Vanessa. Guérande et Vezzano ne sont pas tellement éloignés non plus dans cette géographie imaginaire[240].

Lo studioso quindi individua non solo una somiglianza nella struttura narrativa dei due episodi, ma anche nella stessa caratterizzazione delle due donne, entrambe belle ma maledette, streghe in grado di ammaliare l'uomo e condurlo dove egli non vuole andare. A questo le Hir aggiunge anche una somiglianza fonica tra i nomi dei due personaggi: Vanessa/Velléda, notandone però anche delle altre: come Eudore/Aldo, Venise/Venetes. Una suggestione interessante che induce senz'altro a riflettere. Uno studio

[240] Yves Le Hir, *Des « Martyrs » de Chateaubriand au « Rivage des Syrtes » de J. Gracq*, in « L'information littéraire », n°34, maggio-giugno 1982, p.122.

onomastico che è stato utilizzato anche da Michel Murat seppure con un'altra funzione: egli infatti rileva come il nome di Vanessa sia un anagramma di Vezzano e anche di Venise, e come questo sottolinei la funzione del suo personaggio all'interno dell'opera gracquiana. Murat inoltre sottolinea come il nome di Vanessa sia disseminato anche nella descrizione del vulcano Tangri, in maniera da valorizzare la sua sensualità funesta e la sua ambiguità[241]. Lo studio dei nomi propri pare quindi una strada fertile nell'analisi dell'opera di Gracq. In conclusione, pur nella diversità delle trame narrative, della sensibilità storica e della funzione attribuita alla letteratura dai due autori, come abbiamo visto si possono quindi riscontrare delle affinità profonde sia tra i personaggi maschili che tra quelli femminili, una parentela forse lontana ma a nostro avviso certamente non casuale.

[241] Michel Murat*, Le système des noms propres dans « Rivage des Syrtes », in Travaux de linguistique et de littérature*, Université de Strasbourg, Centre de philologie et de littératures romanes, t. 17, 1979*,* p.187.

# VII

## Il ritmo della scrittura

«Le récit n'est plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture».

Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman.*

La comunanza di sensibilità, punti di vista ed opinioni tra due persone può spesso sfociare in una comunanza di atteggiamenti ed azioni. Nel caso di due autori come Gracq e Chateaubriand, l'eredità comune fin qui evidenziata determina caratteristiche espressive e stilistiche che possono apparire molto simili. Tanti sono gli studiosi che hanno analizzato lo stile rispettivamente dell'uno e dell'altro scrittore e diversi sono gli elementi che si potrebbero approfondire in vista della ricerca di un approccio comune all'espressione letteraria. In questa sede, tuttavia, per diverse ragioni ci soffermeremo solo su alcune di queste caratteristiche in comune dandone una breve descrizione, con la consapevolezza che gli elementi evidenziati sono solo spunti, eventualmente fertili di successivi sviluppi.

Una delle peculiarità stilistiche per le quali Gracq è conosciuto è senz'altro la struttura della sua prosa: il suo periodare ampio e solenne è stato più volte oggetto di studio e ancora più spesso menzionato come la sua cifra stilistica. Il ritmo suggestivo dei suoi lunghi periodi ricchi di termini evocativi resta senz'altro impresso anche al lettore più ingenuo, e conferisce all'autore un'immediata riconoscibilità. Interessante la definizione data da Thierry Maulnier al periodare gracquiano e citata nel saggio *Magie du verbe dans Julien Gracq*:

> Cette intelligence des profondeurs, cette marche sûre et tranquille dans les dimensions mystérieuses et sacrées de l'Univers, cette phrase ample, précise et somptueuse, un peu drapée, brillante sur un fond de nuit comme les célèbres miniatures de Vienne, héritière de Chateaubriand, de Lautréamont, de Breton, cette ardeur de révolte contenue dans le style, d'une parade solennelle, tout cela témoigne pour un écrivain véritable, de l'espèce qu'on ne compte que par douzaines à chaque génération.[242]

L'immagine bellissima della frase sontuosa e come drappeggiata, brillante sullo sfondo notturno, esprime in maniera visiva l'intensità e la bellezza della prosa gracquiana, frutto di un lungo lavoro di cesellatura. Maulnier inoltre ricorda in primo luogo, tra le fonti alle quali Gracq si è ispirato, l'Enchanteur, sottolineando l'ascendenza ottocentesca della sua prosa. Ma questa non è l'unica definizione calzante data al periodare gracquiano; altri studiosi hanno sottolineato in maniera convincente la peculiarità e il fascino della sua scrittura:

> Une syntaxe «naturellement observée», selon le mot de Breton, […] le procédé du soulignement, qui lave le mot des scories de la banalité, l'absence fréquente de

[242] Thierry Maulnier. *Julien Gracq à la conquête du Graal* dans « Le Figaro Littéraire ». 30 avril 1949, in Marguerite-Marie Bénel-Coutelou, *Magies du Verbe chez Julien Gracq*, Thèse pour le Doctorat de troisième cycle de Littérature française, Université Paul Valéry de Montpellier, Novembre 1975.

complément, qui évite de fermer trop rapidement ce qui doit rester ouvert, permettent à la phrase de Gracq de dérouler longuement ses vagues, de rebondir, de s'amplifier jusqu'à devenir une chambre d'échos suggérant le mariage «indissoluble qui se scelle chaque jour et chaque minute entre l'homme et le monde qui le port».[243]

Si sottolinea qui l'estrema apertura della sua scrittura, che lascia lo spazio alla frase di distendersi, abbondare e fiorire in una prosa di ampio respiro. Grazie anche al lavoro sulla punteggiatura, che assegna un ruolo importante ai due punti, virgola e punto a virgola, il periodo si distende e trabocca in una prosa che non conosce steccati. Una sinuosità e un rigoglio della scrittura che ricorda certamente anche la prosa di Proust, verso il quale Gracq nutre un atteggiamento ambivalente[244]. Tuttavia la somiglianza della prosa è evidente, e lo stesso Gracq non disconosce un debito verso l'operato proustiano per quanto riguarda il versante della lingua[245]. Ma, tornando ai due autori oggetto del nostro studio, dobbiamo rilevare che l'ampiezza e la ricchezza del periodo sono come ben noto caratteristiche anche della prosa di Chateaubriand, e infatti questa affinità di costruzione sintattica dei due autori è già stata messa in luce:

La langue de Gracq pose des énigmes pour le critique littéraire. En effet, parfois et plus il avance dans sa carrière, sa phrase ample, longue, aux arrêts et aux virements inattendus mêle les mots familiers […] Dans la mesure où Gracq est grand admirateur de Chateaubriand, de Stendhal, d'Edgar Poe, on est tenté de conclure que sa prose est romantique.[246]

---

[243] Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française* –Paris, Bordas, 1994, tome II, p. 367.

[244] «Je n'ai jamais pu savoir où j'en étais avec Proust. Je l'admire. […] Mais je ne sais pas si j'aime ça.» *Lettrines*, OC, II, p. 157.

[245] « Proust ici a fait beaucoup pour nous, en œuvrant pour un *continuum* de prose débarrassé de l'obsession de la suture, plus soluble dans l'esprit, et où la différence de valeur et même de sens entre le signes de ponctuation tend à s'amenuiser ». *En lisant en écrivant*, OC, II, p. 735.

[246] M. Bénel-Coutelou, *Magies du Verbe chez Julien Gracq*, cit.

Marguerite Bénel-Coutelou rileva quindi come questo periodare disteso, ampio, che si sviluppa e vira in maniere sempre inaspettate, sia in parte debitore degli scrittori del romanticismo, in primo luogo di Chateaubriand che è il primo a essere menzionato. Anch'egli infatti, grazie ad incisi ed accrescimenti, sembra rimandare la conclusione della frase rendendola un rigoglio di proposizioni, quasi il prolungarsi di un'onda lunga sulla risacca. Lo stesso Gracq nel descrivere la prosa dello scrittore ottocentesco sottolinea questa caratteristica. In un passo del suo saggio *En lisant en écrivant* infatti, nel delineare un paragone tra la scrittura di Stendhal e quella di Chateaubriand, sottolinea questa peculiarità dell'Enchanteur:

> Il me semble que le secret qu'a la prose de Stendhal de nous faire en quelques instants, quand on le reprend, « tomber sous le charme » serait à chercher, à l'opposé de celui de la prose oratoire de Bossuet ou de Chateaubriand, non pas dans la coulée unie de l'écriture et dans sa richesse cumulative, mais plutôt dans des valeurs exquisément négatives. [247]

Gracq quindi individua nella colata unica della scrittura, nella linea sinuosa e lunga della sua prosa che inanella proposizioni, una delle peculiarità dello stile chateaubriandiano. Ed è perciò ancor più curioso scoprire che egli utilizza la stessa espressione per descrivere la propria scrittura. Si tratta di un'implicita ammissione dunque di una somiglianza tra i due stili di scrittura.

> […] La coulée unie et sans rupture, le sentiment qu'on mène le lecteur en bateau et non en chemin de fer, m'a fasciné, lorsque je commençais à écrire, au point que dans mon premier livre je l'ai poursuivie aux dépens presque de toute autre qualité.[248]

Lo stesso Gracq quindi descrive la sua scrittura come una prosa fluida e di ampio raggio, ammettendo la sua predilezione per questo stile letterario e

[247] *En lisant en écrivant*, OC, II, p. 580.

[248] *Lettrines*, OC II, p. 181.

utilizzando la medesima espressione che ha usato per descrivere il periodare chateaubriandiano. Si osservi ad esempio questo stralcio che descrive una località di mare e che dà l'avvio a *Un Beau Ténébreux*.

J'évoque, dans ces journées glissantes, fuyantes, de l'arrière-automne, avec une prédilection particulière les avenues de ce petite plage, dans le déclin de la saison soudain singulièrement envahis pour le silence. […] Sur le front de mer les terrasses vitrées, mortes, leur ferronneries mangées de lèpres salines, angoissent comme des bijouteries mises au pillage – le bleu usé, lessivé, des volets clos sur des fenêtres aveugles recule soudain incroyablement dans le temps le reflux de vie responsable de cette décrépitude. […] Sur le fonds de la verdure sombre, minérale des pins et des cèdres, soudain les bouleaux, les peupliers flamboient, se résorbent en une légère fumée dorée, font courir leurs flammes rouges comme les chenilles de feu sur un papier consumé[249].

E' subito evidente l'ampiezza e la ricchezza del periodare gracquiano, che prolifera in sinonimi, incisi, analogie, facendo fiorire e amplificare il nucleo tematico della singola frase. Anche grazie all'uso abbondante di virgole e altri segni non convenzionali come il trattino, egli riesce a distendere il periodo conferendogli un'ampiezza per altri difficile da gestire. Una ricchezza che però non appesantisce e non sconfina nella ridondanza, ma che in maniera fluida delinea un'atmosfera o una situazione in maniera precisa ed evocativa al tempo stesso. Si accosti al brano appena letto un passo dei *Mémoires d'Outre-tombe,* dove l'autore descrive una passeggiata autunnale immersa nella natura:

Comme aux oiseaux voyageurs, il me prend au mois d'octobre une inquiétude qui m'obligerait à changer de climat, si j'avais encore la puissance des ailes et la légèreté des heures : les nuages qui volent à travers le ciel me donnent envie de fuir. […] Aux jours de *René*, j'aurais trouvé les mystères de la vie dans le ruisseau de la Thève: il dérobe sa course parmi des prèles et des mousses ; des rousseaux le voilent ; il meurt dans ces étangs qu'alimente sa jeunesse, sans cesse expirante, sans cesse renouvelée : ces ondes me charmaient quand je portais en moi le désert

[249] *Un beau ténébreux*, OC, I, pp. 99-100.

avec les fantômes qui me souriaient, malgré leur mélancolie, et que je parais des fleurs[250].

Anche in questo passo si può rilevare l'ampiezza del periodo, costellato da sinonimi, incisi, che si distende e si espande in tanti sintagmi, anche grazie a un uso sapiente della punteggiatura. Un ampio respiro che delinea in maniera sinuosa un paesaggio e uno stato d'animo senza soluzione di continuità.

Per questo particolare e comune ritmo della prosa, la cura e la bellezza dello stile, è stato riconosciuto ad entrambi gli autori il potere affabulatorio e ammaliante della scrittura. Il nome di Enchanteur designa infatti Chateaubriand in maniera tradizionalmente riconosciuta, proprio perché l'incantamento della sua prosa è stato ammirato sin da subito dai suoi stessi contemporanei. Allo stesso modo, seppure non in maniera così conclamata e istituzionalizzata, anche a Gracq diversi critici hanno riconosciuto il potere ammaliante e incantatorio della prosa. Interessante a questo proposito ancora una volta l'osservazione della Coutelou:

> Le critique se trouve gêné devant une œuvre qui oppose à l'arsenal méthodologique, le mystère d'un charme insondable, d'un envoûtement ineffable. L'œuvre résiste à la critique analytique parce que sa valeur réside dans l'enchantement qu'elle procure et que détruit l'analyse. Il conviendra donc de noter ce qui différencie une phrase, un paragraphe de Julien Gracq de ceux d'un autre écrivain. C'est alors qu'apparaîtront les sortilèges de son écriture qui brisent le carcan étroit de la prose ordinaire.[251]

---

[250] F-R. de Chateaubriand*, Mémoires d'outre-tombe: extraits,* Paris, Librairie Larousse, 1973, pp. 25-26.

[251] M. Bénel-Coutelou, *Magie du verbe chez Julien Gracq*, cit.

Il fascino della scrittura gracquiana, che si costruisce con queste linee distese e sinuose, rimane dunque insondabile. La malia esercitata dalla sua prosa è data dal suo tessere un percorso misterioso: la struttura sintattica e la potenza del lessico diventano un chiavistello che fa accedere a una dimensione magica e ineffabile del pensiero, creando un fascino per certi versi inspiegabile[252].

La somiglianza del periodare dei due scrittori pare dunque ampiamente accertata, ma pur essendo la più evidente e probabilmente la più riconosciuta, non è certamente l'unica. Una delle peculiarità che ci pare di poter rilevare nello stile di entrambi è quella della compresenza e della forte connessione tra il piano del reale e quello dell'immaginario, tra la concretezza e la "rêverie". Una convivenza che si manifesta soprattutto sul piano del lessico e nell'accostamento originale tra termini dei due differenti piani. All'interno della frase infatti sono compresenti elementi della realtà e suggestioni dell'irrealtà, tratteggiate sia grazie all'accostamento ai termini concreti di aggettivi inaspettati, sia attraverso l'uso di analogie e metafore che legano i due diversi piani dell'esistente. Si leggano ad esempio alcuni stralci tratti dall'opera di Gracq, in questo caso da *Au Château d'Argol*:

[252] Interessante a questo proposito anche la conclusione dell'opera di Carla Cariboni Killander, che in *De la théorie de la description à la description chez Julien Gracq* si avvale degli strumenti della teoria della descrizione per analizzare la scrittura gracquiana: "Mais il est difficile de soutenir que la théorie nous permettra de mieux savourer la prose de Julien Gracq; notre lecture inspirée par la théorie est restée en-deçà de sa dimension esthétique. Aussi enrichissante qu'ait été cette lecture, elle a conjuré l'envoutement de la prose descriptive gracquienne; nous souhaitons à présent recouvrer nos droits de lectrice moins avertie, ou plus ordinaire, pour retomber sous l'envoûtement. Nous espérons en retrouver la puissance intacte» (Carla Cariboni Killander, *De la théorie de la description à la description chez Julien Gracq*, Lund, Romanska Institutionem, 2000, pp. 321-322).

Au sortir de l'escalier sur les terrasses du château, comme sur le pont d'un haut navire engagé dans les houles, les splendeurs du soleil jusque-là seulement *interprétées* par les dalles de cuivre, les minces ogives, les épaisses murailles de soie, se déployaient dans leur farouche liberté. [….] les plis échevelés des hauts pavillons de soie, dont on entendait soudain le claquement tout proche et semblable à celui des voiles, faisaient partout courir des ombres dansantes.[253]

Nel descrivere la terrazza del castello l'autore crea un analogia col ponte di una nave, e vuole rappresentare sia la luce abbacinante che si dispiega all'uscita dall'edificio, sia i giochi di luce creati dall'intersecarsi dei raggi solari con le tende che delimitano l'ingresso alla terrazza. Per descrivere come la luce del sole venisse prima contenuta e bloccata dalle finestre e dalle tende, Gracq utilizza il termine "interprétées", come se l'opera di protezione dai raggi solari non fosse un semplice fenomeno fisico ma un'opera di interpretazione, quasi di intercettazione di un messaggio che proviene dall'esterno. Una scelta lessicale particolare che l'autore sottolinea anche con l'uso del carattere corsivo. Per descrivere un semplice fenomeno fisico di ostacolo alla luce utilizza un termine che appartiene alla sfera dell'intelligenza, dando così una sfumatura di mistero al fenomeno e a tutta la frase. Inoltre per rappresentare il dispiegarsi della luce nello spazio aperto della terrazza utilizza il sintagma "farouche liberté", accostando all'entità fisica del raggio solare un sentimento di libertà unito alla ferocia. Crea così una singolare unione tra un'entità fisica e un sentimento di tipo umano, che conferisce all'espressione un effetto vagamente inquietante. Un risultato leggermente straniante che è aumentato dalla frase successiva, dove le pieghe dei tendaggi di seta creano, a causa all'infiltrarsi dei raggi di luce, delle ombre danzanti. Una metafora forse abbastanza tradizionale ma che in

[253] *Au château d'Argol*, OC, I, p. 15.

questo contesto dà ancora una volta l'idea di una rappresentazione umanizzata e senziente degli elementi fisici. Un tocco vagamente straniante ottenuto grazie all'accostamento di termini inaspettati agli oggetti più concreti e quotidiani. Una semplice ombra in movimento diventa così quasi un fantasma, un essere impalpabile che inspiegabilmente danza. Si veda ancora questo passo sempre tratto dal primo romanzo di Gracq:

> Cette mer qui n'offrait à l'œil, qui balayait en un instant son immense étendue, ni un oiseau ni une voile, lui paraissait surtout insupportable par sa mortelle vacuité, car demeurant tout entière d'un blanc grisâtre et terne sous un ciel éclatant, sa surface parfaitement bombée, dont la vue suivait malgré elle les courbes, imposait irrésistiblement à l'esprit l'image d'un œil révulsé dont la pupille eût chaviré en arrière, et dont seul fût resté visible le blanc hideux et atone, dont la surface eut tout entière regardé, et posé à l'âme le plus insoutenable des problèmes.[254]

In questo caso l'analogia è molto più estesa e dettagliata, e non è a un solo termine che viene accostato un aggettivo inusuale, ma è a un intero quadro descrittivo concreto che viene accostata un'immagine totalmente straniante e irreale. Nel descrivere la distesa delle acque marine, con la sua assenza di qualsiasi animale ed essere vivente, con la sua opacità e con la sua forma bombata, l'autore immagina di vedere un immenso occhio con la pupilla rovesciata all'indietro: un'immagine inquietante e agghiacciante nella naturalezza con la quale viene proposta. Un accostamento inaspettato e straniante che dimostra la capacità di Gracq di accostare ad elementi della realtà immagini oniriche e fantastiche, mettendo in connessione due piani della realtà solitamente agli antipodi. Egli parte dall'attribuire alla distesa marina una "mortelle vacuité" utilizzando un termine di un piano astratto per

[254] *Ibidem*, p. 25.

un elemento concreto, per poi appunto spingere questa connessione inaspettata ad un livello più alto e generale creando l'immagine dell'immenso occhio bianco senza sguardo. Un elemento naturale come il mare diventa in questo modo un immenso e terrificante occhio rovesciato che proviene direttamente dagli abissi dell'inconscio. Questa predilezione per l'accostamento di concreto ed astratto, reale ed onirico, fisico e metafisico, è una caratteristica che ci pare di ritrovare anche nello stile di Chateaubriand. Anch'egli infatti mette in connessione a livello tematico il piano del reale con l'immaginazione, ad esempio accostando spesso a descrizioni della natura, fantasticherie e percorsi della mente. Un collegamento a livello tematico che si esplicita poi anche a livello della scrittura. Si osservi uno stralcio tratto dai *Mémoires d'outre-tombe* :

> Il n'est sorti de la mer qu'une aurore ébauchée et sans sourire. La transformation de ténèbres en lumière, avec ses changeantes merveilles, son aphonie et sa mélodie, ses étoiles éteintes tour à tour dans l'or et les roses du matin, ne s'est point opérée. […] le sable guirlandé de fucus, était ridé par chaque flot, comme un front sur lequel le temps a passé. La lame déroulante enchainait ses festons blancs à la rive abandonnée.[255]

L'autore intende descrivere l'attesa dell'alba all'interno di un paesaggio marino, ma il suo linguaggio, pur partendo da osservazioni di tipo visivo, assume degli accenti poetici ed evocativi. In un intrecciarsi di analogie e di metafore infatti gli elementi del paesaggio naturale assumono valenze che vanno al di là del reale per lambire il mondo dell'immaginario. L'aurora appare triste e senza sorriso, quasi un essere senziente che percepisce la malinconia dell'autore. Il trascolorare delle tenebre notturne nelle luci

[255] F-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, cit., pp. 108-109.

dell'alba viene accostata all'"aphonie" e alla "mélodie", conferendogli una dimensione auditiva inusitata. La sabbia solcata dalle onde diventa una fronte solcata dal tempo, assumendo una mortalità non conosciuta. La schiuma delle onde diventa un festone bianco che orna la battigia rendendola ancor più desolata. Anche Chateaubriand dunque connette gli elementi del concreto a quelli dell'immaginario, soprattutto grazie a un uso sapiente e frequente dell'analogia e della metafora. Possiamo per questi motivi azzardarci ad affermare che nel ritmo della prosa di entrambi gli scrittori "le réel côtoie l'irréel"[256] e il corporeo è sempre legato a doppio filo all'immaginario.

Quest'analisi ci ha dunque permesso anche di cogliere quanto la scrittura di entrambi sia ricca di analogie, uno strumento che essi utilizzano per rendere la scrittura più evocativa e caricarla appunto di significati legati al piano dell'astratto e del mistero. La prosa gracquiana è densissima di paragoni ed accostamenti inaspettati, rilevati come un tratto stilistico peculiare:

> […] la prose de Julien Gracq offre une infinité de comparaisons, d'images. On peut dire que la caractéristique de son style réside dans l'analogie, ce "démon de l'analogie" qui hante l'esprit d'Albert et celui d'Herminien. On ne peut tenter de classer les comparaisons inventées par Julien Gracq sans en oublier de fondamentales comme celles par exemple de l'émeute perçue d'un lieu retiré et tranquille: «Au cœur de ces cavées vertes des avenues, la rumeur de la mer ne parvient qu'incertaine comme une rumeur d'émeute au fond du jardin endormi de banlieue» ; ou encore «On eût dit que la forêt écumeuse allait d'un instant à l'autre déferler par-dessus sa digue, dans une espèce de revanche élémentaire. Et pourtant, au fond du village reclus, au fond de cet après-midi de tempête, se cachait je ne sais qu'elle tranquillité protégée». L'image chez Julien Gracq se présente de deux façons, soit sous la forme de comparaison, soit sous celle de l'identification[257].

[256] M. Bénel-Coutelou, *Magie du verbe chez Julien Gracq*, cit.

[257] *Ibidem.*

Quella di utilizzare un linguaggio analogico per descrivere il mondo esterno è dunque una cifra stilistica dell'autore, che riesce ad arricchire anche lo scenario più banale con un accostamento originale e inatteso. Uno strumento che riesce inoltre ad amplificare le suggestioni e il tocco di mistero dell'universo narrativo gracquiano poiché mette in relazione elementi tra loro in apparenza distanti. Una caratteristica che come abbiamo già visto è presente anche nell'Enchanteur, e che soprattutto nella sua ultima opera, *Vie de Rancé*, raggiunge livelli inattesi che anticipano per certi aspetti il gusto letterario del Novecento.

> Intervenendo in tempi ancora più recenti sugli effetti di rottura in Chateaubriand, Genette fornisce un complemento interessante. […] quel che più conta è la riduzione del valore stravagante se non incongruo delle associazioni. Genette dimostra che Chateaubriand non si sottrae di fatto all'esplicitazione dei nessi, ma semplicemente propone analogie ardite e sfrutta al massimo l'estensione dello spazio metaforico[258].

Anche per l'Enchanteur il linguaggio analogico e metaforico è dunque fondamentale, ed è testimone di una medesima sensibilità che crea legami fra elementi e piani tra loro distanti. Pur essendo presente in tutte le opere anche della maturità, -si veda l'analogia presente nell'ultimo passo dei *Mémoires* analizzato qui sopra-, questa predilezione per le analogie conferisce soprattutto al suo ultimo lavoro un tratto distintivo e una modernità che in certi periodi storici non fu capita e apprezzata. Si osservi ora un passo appunto della biografia di Rancé:

> Mlle de Scudéri était la grande romancière du temps, et jouissait d'une réputation fabuleuse. Elle avait gâté et soutenu à la fois le grand style, accoutumant les esprits

[258] Fabio Vasarri, *Tradizione o avanguardia? Chateaubriand nel Novecento*, in *Tradizione e contestazione II La manipolazione della forma nella letteratura francese dell'Ottocento*, a cura di Maria Emanuela Raffi, Firenze, Alinea Editrice, 2009, p. 38.

à passer de Clélie à Andromaque. Nous n'avons rien à regretter de cette époque. Mme Sand l'emporte sur les femmes qui commencèrent la gloire de la France : l'art vivra sous la plume de l'auteur de Lélia. L'insulte à la rectitude de la vie ne saurait aller plus loin, il est vrai, mais Mme Sand fait descendre sur l'abîme son talent, comme j'ai vu la rosée tomber sur la mer Morte. Laissons-la faire provision de gloire pour le temps où il y aura disette de plaisirs. Les femmes sont séduites et enlevées par leurs jeunes années ; plus tard elles ajoutent à leur lyre la corde grave et plaintive sur laquelle s'expriment la religion et le malheur. La vieillesse est une voyageuse de nuit : la terre lui est cachée ; elle ne découvre plus que le ciel.[259]

Come si vede, si può rilevare un'analogia nella quale l'autore paragona il talento di George Sand, che, in un'ottica moralistica, "è caduta in basso", ovvero nell'abisso, alla rugiada che cade sul Mar Morto. Un'immagine molto poetica che mette in risalto la bellezza del talento della scrittrice, che riesce a vivificare le acque stagnanti del malcostume imperante. Dopo qualche riga troviamo un altro accostamento ardito. In questo caso non si tratta di un'analogia ma di una metafora. In una frase divenuta celeberrima Chateaubriand descrive la vecchiaia come una viaggiatrice notturna, che non vede ciò che ha intorno ma scorge benissimo il cielo sopra di lei. Una metafora bellissima[260] che illumina in maniera inaspettata il concetto di vecchiaia grazie alla similitudine con un essere umano che vive una particolare situazione. Come si vede l'autore ama gli accostamenti originali ed audaci, e non accontentandosi di rappresentare qualcosa singolarmente ama mettere in connessione elementi tra loro distanti, sia sotto le vesti dell'analogia che della metafora.

---

[259] François-René de Chateaubriand, *Vie de Rancé*, Le Figaro, Éditions Garnier, 2011, p. 6. Consultabile online all'indirizzo: http://www.ibibliotheque.fr/vie-de-rance-francois-rene-de-chateaubriand-cha_rance/lecture-integrale/page6.

[260] Roland Barthes, affascinato da questa immagine, ha intitolato la sua analisi dell'opera *Vie de Rancé* proprio *La voyageuse de nuit*. (R. Barthes, *La voyageuse de nuit*, préface à la *Vie de Rancé*, Paris, Union générale d'éditions, 1965, p. 13).

Un altro punto di contatto che ci pare di cogliere sempre a livello di struttura della frase è l'uso frequente di coppie o gruppi di aggettivi o di sintagmi. Una struttura bipartita o tripartita che riguarda sia l'utilizzo di sinonimi, soprattutto gli aggettivi, che veri e propri sintagmi. Uno strumento stilistico che ben si accompagna alla caratteristica che abbiamo già evidenziato del periodare lungo e ampio dei due autori. A questo proposito Robert Dion, nel suo articolo *Julien Gracq contre l'évanescence et la fragilité du monde,* afferma *:*

> Les gains techniques y sont, par ailleurs, stupéfiants, qu'illustrent à l'envi un art admirable du fondu, et une puissance inouïe de la description, fondée sur une maîtrise de la surcharge dont cette phrase peut donner l'idée: «Devant nous, pareil au paquebot illuminé qui mate son arrière à la verticale avant de sombrer, se suspendait au-dessus de la mer vers des hauteurs de rêve un morceau de planète soulevé comme un couvercle, une banlieue verticale, criblée, étagée, piquetée jusqu'à une dispersion et une fixité d'étoile de buissons de feux et de girandoles de lumière». Ce n'est pas l'un des moindres mérites de l'idiolecte gracquien que de nous rendre, par moments, la langue française un tant soit peu étrangère[261].

E' evidente il « sovraccarico » di aggettivi e di complementi che caratterizza la frase di Gracq, che inanella gruppi di due o tre sinonimi o di due o tre sintagmi dal significato simile. Si legga ancora ad esempio questo passo di *Au Château d'Argol*, dove questo ritmo binario è ancora più evidente:

> Au milieu même de la longue nuit de décembre, par les escaliers déserts, par les salles désertes, aux flambeaux éteints, aux flambeaux renversés, il quitta le château sous l'habit du voyageur.[262]

In questo caso l'autore utilizza anche delle ripetizioni per caricare maggiormente l'espressione, e le inserisce per di più in queste coppie di sintagmi, dando alla frase il suo ritmo particolare. Si tratta delle ultime righe del romanzo, dove l'autore sta preparando lo svolgersi dell'assassinio di

---

[261] Robert Dion, *Julien Gracq : contre l'évanescence et la fragilité du monde,* in « Nuit blanche, le magazine du livre », n° 39, 1990, pp. 71-72.

[262] *Au Château d'Argol*, OC, I, p. 95.

Herminien, e crea quest'atmosfera di attesa e tensione anche grazie alle ripetizioni e all'abbondanza di aggettivazione. Anche Bernhild Boie sottolinea questo come un tratto stilistico distintivo di Gracq e presente soprattutto nel suo primo romanzo:

> la tendance à surcharger toute description d'adjectifs qui soulignent complaisamment, et […] la manie de rassembler les adjectifs par deux dans une redondance volontairement monotone.[263]

Un elemento sintattico che, come si è già accennato, è presente anche nella scrittura di Chateaubriand. Anch'egli costruisce molto spesso un ritmo bipartito o tripartito per la sua prosa ampia ed estesa. Si veda questo passo estrapolato da *Mémoires d'outre-tombe*:

> Au sortir de la Bavière, de ce côté, une noire et vaste forêt de pins sert de portique à la bohème. Des vapeurs erraient dans les vallées, le jour défaillait, et le ciel, à l'ouest, était couleur de fleurs de pêcher ; les horizons baissaient presque à toucher la terre. La lumière manque à cette latitude, et avec la lumière la vie ; tout est éteint, hiémal, blêmissant ; l'hiver semble charger l'été de lui garder le givre jusqu'à son prochain retour. Un petit morceau de lune qui entreluisait me fit plaisir ; tout n'était pas perdu, puisque je trouvais une figure de connaissance[264].

È evidente la cura e l'attenzione ai dettagli di questa descrizione, che si sofferma in maniera particolareggiata su ogni elemento di un paesaggio al tramonto. La foresta è "noire et vaste", tutto attorno è "éteint, hiémal, blêmissant": gli aggettivi sono dunque accostati a gruppi di due o di tre. Stesso discorso per i sostantivi che fungono da soggetto della frase e che si organizzano in una struttura tripartita "Des vapeurs...le jour…le ciel…". Si legga ancora questo passo tratto da *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem*:

---

[263] Bernhild Boie, "Notice", OC, I, pp. 1127-1128.

[264] F-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, cit., p. 91.

Il faut maintenant se figurer cet espace tantôt nu et couvert d'une bruyère jaune, tantôt coupé par des bouquets d'oliviers, par des carrés d'orges, par des sillons de vignes ; il faut se représenter des fûts des colonnes et des bouts de ruines anciennes et modernes, sortant du milieu de ces cultures ; des murs blanchis et des clôtures de jardins traversant les champs.[265]

In questo caso la struttura bipartita e tripartita è molto più evidente: si veda nella prima proposizione « tantot nu/tantot coupè", da cui dipendono "par des bouquets/par des carrés/par des sillons". Per quanto riguarda i sostantivi semplici e gli aggettivi si vede ancora "nu et couvert", "des colonnes et des bouts", "des murs et des coltures". Si rileva insomma in maniera evidente quanto questo ritmo bipartito e tripartito sia molto presente anche nella prosa chateaubriandiana.

Un altro elemento per cui i due autori sono raffrontabili è l'importanza attribuita alla descrizione (soprattutto paesaggistica) all'interno delle opere narrative. I quadri descrittivi sono infatti un importante spazio di respiro del testo, dove la narrazione non solo può prendere una pausa ma soprattutto trarre nuova linfa e nuovi significati. Ciò che viene ritratto dalla descrizione infatti serve a contestualizzare, arricchire e dare corpo a ciò che accade nel versante narrativo. Si legga quanto afferma a proposito Carla Cariboni Killander nel suo saggio sulla descrizione nell'opera di Gracq:

Dans chaque récit de Julien Gracq, la description occupe une place centrale. Avec Chateaubriand et Rousseau, Gracq est mentionné par les théoriciens de la description comme l'un des « grands prosateurs » dont « les descriptions tendent

[265] F-R. de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, in Œuvres Complètes, Paris, Pourrat Frères Editeurs, 1835, VIII, p. 148.

souvent à prendre une place autonome dans le corps même du texte »; on le cite comme l'un de rares écrivains qui « se sont risqués à la description continue»[266].

Gracq e Chateaubriand sono quindi accomunati dall'importanza attribuita al versante descrittivo, che risplende di luce propria e non riflessa dalla parte narrativa del testo. Nelle opere di Gracq ad esempio è spesso difficile trovare un limite definito tra descrizione e narrazione, proprio perché la prima ha uno spazio considerevole ed è strettamente legata alla seconda per darle linfa e corpo. Essa, anzi, lungi da essere solo uno sfondo nel quale avvengono le azioni, ha un'importanza paritaria per il significato dell'opera. Un'importanza che, come sottolineato dalla Killander, le è assegnata anche da Chateaubriand. Anche per quest'ultimo la descrizione è parte integrante e fondamentale dell'opera.

Le «désir de paysages» qui anime Chateaubriand est avant tout fondé sur une volonté de rivaliser avec la peinture dans le domaine du mouvement et de la redistribution des données paysagères. […] La matrice picturale, a bien des égards fondatrice de l'art visuel du paysage chateaubrianesque, devient le berceau fertile de son art descriptif, dépassant ses maîtres et le stade mimétique pour acquérir une valeur intrinsèque au sein de la hiérarchie littéraire. Loin d'être un simple décor à l'action ou un arrière-plan du récit, la description paysagère occupe souvent le premier plan des œuvres de Chateaubriand aussi est-elle en ce sens fondatrice dans l'approche de l'écrivain et de son esthétique. Dès *Atala,* ce roman-paysage, il est un acteur primordial de la diégèse, représenté par le Meschacebé, allégorie du récit et du mouvement des passions comme de l'Histoire[267].

La descrizione quindi, secondo l'analisi di Sébastien Baudoin qui riportata, nasce come esigenza di riproduzione pittorica della natura circostante, ma

[266] Carla Cariboni Killander, *De la théorie de la description à la description chez Julien Gracq*, cit., p. 13.

[267] Sébastien Baudoin, *La Poétique du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand*, Thèse de Doctorat nouveau régime, Université de Clermont-Ferrand II – Blaise Pascal, 2009, pp. 663-664. Consultabile online all'indirizzo: http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/65/87/56/PDF/stream.pdf

diventa poi fulcro della narrazione. Non più semplice sfondo e abbellimento, diventa un attore principale della narrazione che contiene in nuce il significato stesso dell'opera. Non si dimentichi poi che fra i due autori vi è un'altra somiglianza che riguarda sempre la descrizione, visto che, come si è già visto nel capitolo sul tema della natura, entrambi possono essere definiti "presbiti". Secondo la distinzione operata da Gracq in *Lettrines* gli scrittori si suddividono infatti in miopi e presbiti a seconda dello sguardo che utilizzano per descrivere il mondo circostante. Chateaubriand viene menzionato tra gli scrittori "presbiti", cioè coloro che hanno uno sguardo ampio e vasto sul paesaggio.[268] Gracq stesso poi ammette di rientrare nella stessa categoria individuando così egli stesso questo punto di contatto tra loro.[269]

Tra le numerose osservazioni compiute dallo stesso Gracq nei confronti dell'opera di Chateaubriand ci sembra ora interessante ricordare ciò che ha scritto a proposito dell'attenzione dell'Enchanteur per la stesura e la composizione dell'opera letteraria. Gracq, infatti, nei *Carnets du grand chemin,* nel delineare un paragone tra Stendhal e Chateaubriand rileva come essi si distinguano per la predilezione per uno specifico e differente momento del processo creativo. Egli spiega che l'apparente incomunicabilità tra le loro

[268] «[…] Les écrivains qui, dans la description, sont myopes, et ceux qui sont presbytes. Ceux-là chez qui même les menus objets du premier plan viennent avec une netteté parfois miraculeuse, pour lesquels rien ne se perd de la nacre d'un coquillage, du grain d'une étoffe, mais tout lointain est absent – et ceux qui ne savent saisir que les grands mouvements d'un paysage, déchiffrer que la face de la terre quand elle se dénude. Parmi les premiers: Huysmans, Breton, Proust, Colette. Parmi les seconds: Chateaubriand, Tolstoi, Claudel.» *Lettrines*, OC, II, pp. 160-161.

[269]« Personnellement, je m'intéresse plutôt aux panoramas, aux vastes paysages, et il est certain, que si je dois me promener, si j'ai le choix, je prends un chemin de crête pour avoir des vues. C'est la face de la terre qui m'intéresse". (*Entretien avec Jean-Louis Tissier*, OC, II, p. 1205).

opere è dovuta a una questione di struttura più che di natura. È come se la poesia, che costituisce "le bien souverain" dell'uno come dell'altro, si trovasse per l'uno più vicina alla spinta immaginativa ancora informe, per l'altro più vicina alla felicità d'espressione della mano che concretizza il testo scritto. Per Stendhal il principio attivo della pianta medicinale si estrae dalla radice, per Chateaubriand dal fiore[270]. Secondo Gracq quindi l'Enchanteur predilige il momento della stesura, della cesellatura dell'opera, della sua concretizzazione testuale piuttosto che la fase creativa dell'ideazione. Un'attenzione espressiva che ci pare di poter rilevare anche nello stesso Gracq. Anch'egli infatti impiega molta cura nella composizione e nella scrittura delle sue opere, la cui bellezza consiste forse più nella particolarità dello stile e dell'atmosfera creata grazie alla scrittura, che nello spunto creativo originario. Si legga in proposito quanto affermato da Ariel Denis nel suo l'articolo *L'éternelle imminence:*

> Il s'agit d'un de ces livres dont l'enchantement vient de ce qu'il ne s'y *passe* absolument rien, que tout y est dans l'atmosphère, la saisie de l'instant, de l'écoulement du temps par l'écriture, l'attente inutile des choses, la vie même comme prise dans le tissu des mots. C'est la seule description du réel qui raconte l'histoire, rien n'arrive jamais […] L'art le plus simple et le plus grand dans la manière de dire les choses par les mots et par les phrases, ce rêve presque réalisé du fameux « roman sur rien, soutenu par la force interne du style ». […] le réel *dans* l'écriture : par l'art prodigieuse d'un *style* c'est tout le langage qui s'imprègne du monde, l'absorbe, par une transmutation chimique, pour le rendre en quelque sorte plus vrai, plus pur, délivré de l'imperfection du vécu. Au fond, s'il est un écrivain auquel Gracq puisse être comparé, c'est Colette : même sens du réel qui fouille jusqu'à l'odeur la plus subtile, même gout sensuel des mots et de la phrase, à la limite de la préciosité, - même manière de dire par l'écriture les saisons, les parfums [….] – et les mots coexistant tranquillement avec la vie, rendant compte d'elle dans leur domaine propre. […] En ce sens, on pourrait croire Julien Gracq l'un des derniers grands représentants de la prose française –le dernier grand écrivain pour qui le langage – transformé en cette essence intemporelle qu'est un *style* –

[270] *Carnets du grand chemin*, OC, II, p. 1090.

*représente* la réalité, la mime sans être séparé d'elle, la dise sans ne dire que lui-même"[271].

Secondo Denis dunque il fulcro dell'arte gracquiana sta proprio nella capacità di espressione del mondo circostante, non in un approfondimento psicologico, non in una trama forte, ma nell'incantamento che deriva dalla capacità di narrare, nello stile che è in sé stesso un universo narrativo. In questo senso possiamo affermare che anche Gracq come Chateaubriand è uno scrittore che trova nel fiore il principio attivo della "pianta medicinale della letteratura", ovvero nella concretizzazione testuale dell'opera.

Sempre traendo spunto dalle riflessioni letterarie di Gracq si può ricordare un'altra caratteristica stilistica in comune, sulla quale ci si è già soffermati nel capitolo sul flusso del tempo, ovvero la capacità di entrambi di sovrapporre nella scrittura diversi piani temporali. Una particolarità che Gracq dichiara di amare particolarmente in Chateaubriand[272] e che lui stesso come abbiamo già evidenziato possiede[273]. Una "hypotypose diachronique"[274] che regala alla scrittura di entrambi una particolare vibrazione e risonanza emotiva, imprimendo indelebilmente un effetto di impermanenza[275] che rende la prosa dei due autori incredibilmente vicina.

---

[271] Ariel Denis, *L'éternelle imminence*, in *Julien Gracq*, cahier dirigé par Jean-Louis Leutrat, Paris, Editions de l'Herne, 1972, pp. 136-137.

[272] *Le Grand Paon*, OC, I, pp. 917 - 919.

[273] Cfr. capitolo V "il flusso del tempo", pp. 18-20.

[274] Philippe Roger, *L'Histoire à toute extrémité*, cit. in F. Vasarri, *Tradizione o avanguardia? Chateaubriand nel Novecento*, cit., p. 37.

[275] « Le mouvement de l'imagination de Chateaubriand est toujours commandé par la même pente: sur toute scène, sur tout paysage, sur tout haut lieu affectif qu'elle se propose, elle fait glisser successivement, une, puis deux, trois, quatre lames superposées aux couleurs du souvenir, - et, comme quand on fait tourner rapidement un disque peint aux couleurs du spectre, elle obtient par cette rapide superposition tonale une espèce d'annulation qui reste

Tra gli elementi di parentela dello stile ci si vuole soffermare anche sull'attenzione agli aspetti di musicalità delle parole e di mimesi fonica nelle descrizioni della natura. Sia il desiderio di restituire la dimensione uditiva degli oggetti rappresentati, sia la cura per l'aspetto musicale della prosa tramite alcuni espedienti retorici, sono presenti in entrambi gli autori. Béatrice Didier sottolinea questo aspetto:

> Au plus profond du mécanisme créateur, dans le rythme même de la phrase, s'affirme encore cette consanguinité de Gracq et de Chateaubriand. […] et cette extrême attention auditive plus encore que visuelle, ce « qu'on n'entendait presque plus » qui justement permet si bien au lecteur d'entendre, grâce au rythme de la phrase, le rythme du paysage auquel il se moule, s'informe dans une si parfaite adéquation.[276]

Per entrambi quindi è importante rappresentare nella pagina scritta la dimensione sonora della natura, restituendole così nell'universo letterario la propria complessità e forza suggestiva. Ma vi è anche la volontà di curare l'armonia e la fluidità della parola scritta, perché l'aspetto fonico della scrittura sia perfettamente funzionale alle finalità evocative e suggestive della prosa. Perciò per Gracq la scelta di nomi propri, e anche sostantivi e verbi, dalle sonorità ricercate permette di suscitare ben precise risonanze e suggestioni nel lettore[277]. Contribuendo così a creare l'atmosfera magica e sospesa caratteristica della sua opera narrativa. E se Robert Dion definisce la prosa di Gracq "une langue portée à son plus haut degré de perfection et

---

vibrante, un blanc tout frangé d'un subtile irisation marginale qui est la couleur du temps propre aux *Mémoires*, et qui fait d'eux et de la *Vie de Rancé* le plus chatoyant hymne à l'impermanence qui soit dans notre littérature. » (*Le Grand Paon*, OC, I, p. 917).

[276] Béatrice Didier, *Fascination de Chateaubriand*, in *Julien Gracq*, cahier dirigé par Jean-Louis Leutrat, Paris, Editions de l'Herne, n° 20, 1972, p. 344.

[277] « L'impulsion est généralement donnée à partir d'une rêverie autour de mots, de noms propres, dont l'aspect musical et lointain rappelle à l'écrivain certains souvenirs » M. Bénel-Coutelou, *Magie du verbe chez Julien Gracq*, cit.

de musicalité", Patrick Drevet gli fa eco sottolineando l'effetto artistico ed estetico di una ricerca letteraria e retorica originale :

> Je découvrais une langue. Je voyais les mots employés comme jamais je n'aurais cru possible qu'ils le fussent. Ils avaient un caractère serré qui comprimait le sens de chacun d'eux et donnait à leur enchaînement une densité dont je ne les aurais jamais soupçonnés capables. A presser ainsi leur carapace les uns contre les autres, ils rendaient des sonorités de crustacés grouillant dans une bourriche. Ils composaient une musique rauque de graviers et de branches, d'un tempo martelé de grégorien, dont le nom de l'auteur annonçait, il est vrai, la tessiture, présentait comme un échantillon : Julien Gracq. [278]

L'aspetto sonoro e musicale della lingua scritta è quindi una parte importante della ricerca che l'autore compie sul lessico e sulla lingua per i suoi romanzi. Una lingua che è a tratti ardua e ostica ma mai banale e corrispondente ai cliché. E la sua sonorità è sempre funzionale alla creazione di un'atmosfera e di un universo narrativo a lungo progettato.

Lo scrittore ottocentesco è ugualmente attento alla dimensione sonora del linguaggio e la sua nomea di Enchanteur è infatti certamente dovuta anche alla musicalità e all'armonia della sua parola scritta. La scelta del lessico è sempre ben calibrata anche dal punto di vista fonico. Un'attenzione che è evidente in diversi stralci della sua opera: si noti ad esempio nel passo seguente la cura nelle scelte lessicali. Ecco l'effetto liquido dato dalle "l" e dalle "r" che descrivono il mare e le sue coste, l'effetto fluido e fumoso delle "v" e delle "n" che descrivono i venti e la nebbia, e altro ancora.

> Aujourd'hui, le pays conserve des traits de son origine : entrecoupé de fossés boisés, il a de loin l'air d'une forêt et rappelle l'Angleterre : c'était le séjour des fées, et vous allez voir qu'en effet j'y ai rencontré ma sylphide. Des vallons étroits sont arrosés par de petites rivières non navigables. Ces vallons sont séparés par des landes et par des futaies à cépées de houx. Sur les côtes, se succèdent phares,

[278] Patrick Drevet, *La forteresse Gracq*, in "Initiales réedition", Gennaio 2008, p. 14.

vigies, dolmens, constructions romaines, ruines de châteaux du moyen−âge, clochers de la renaissance : la mer borde le tout. […] Entre la mer et la terre s'étendent des campagnes pélagiennes, frontières indécises des deux éléments : l'alouette de champ y vole avec l'alouette marine ; la charrue et la barque à un jet de pierre l'une de l'autre sillonnent la terre et l'eau. Le navigateur et le berger s'empruntent mutuellement leur langue : le matelot dit les vagues moutonnent, le pâtre dit des flottes de moutons. Des sables de diverses couleurs, des bancs variés de coquillages, des varechs, des franges d'une écume argentée, dessinent la lisière blonde ou verte des blés. […] Mais ce qu'il faut admirer en Bretagne, c'est la lune se levant sur la terre et se couchant sur la mer. Etablie par Dieu gouvernante de l'abîme, la lune a ses nuages, ses vapeurs, ses rayons, ses ombres portées comme le soleil ; mais comme lui, elle ne se retire pas solitaire ; un cortège d'étoiles l'accompagne. A mesure que sur mon rivage natal elle descend au bout du ciel, elle accroît son silence qu'elle communique à la mer ; bientôt elle tombe à l'horizon, l'intersecte, ne montre plus que la moitié de son front qui s'assoupit, s'incline et disparaît dans la molle intumescence des vagues. Les astres voisins de leur reine, avant de plonger à sa suite, semblent s'arrêter, suspendus à la cime des flots. La lune n'est pas plus tôt couchée, qu'un souffle venant du large brise l'image des constellations, comme on éteint les flambeaux après une solennité[279].

Un brano di altissimo pregio artistico che pare dipingere il paesaggio non solo grazie alla forza evocativa delle parole, ma anche grazie alla loro sonorità. Ecco le consonanti sibilanti degli “astres voisins de leur reine” che “semblent s'arrêter suspendus à la cime des flots” e che evocano il brusio del silenzio notturno. O all’inizio del brano l’allitterazione della vocale “é”, che si ripete a distanza regolare nel sintagma “entrecoupé de fossés boisés” e che riesce a suggerire efficacemente la frammentazione del suolo in diverse e distinte zone boscose. Si può riscontrare un’innumerevole serie di espedienti fonici che rende non solo questo brano esteticamente pregevole, ma anche più comunicativo e suggestivo.

Vi sono poi tanti altri elementi che si possono riscontrare nel patrimonio comune dello stile dei due autori, come ad esempio l’uso di arcaismi, esotismi e parole rare. Pur appartenendo a due periodi storici diversi,

[279] F-R. de Chateaubriand, *Mémoires d’outre-tombe*, cit., p. 38.

entrambi infatti hanno cercato di dare alla propria prosa una sfumatura arcaizzante. E come Chateaubriand arricchisce la prosa di *Atala* e *René*, ambientati nel continente americano, di esotismi, anche Gracq nei suoi quaderni, come *Lettrines II* ad esempio, nel descrivere l'America utilizza dei termini debitori della lingua locale. Entrambi poi impreziosiscono la propria lingua con l'uso di parole rare ed aggettivi desueti e raffinati, con un culto della lingua che punta molto sulla forza della parola. Si possono poi riscontrare anche altri punti di contatto, ad esempio la commistione tra poesia e prosa, o l'effetto d'indeterminato e indefinito dato soprattutto dalle scelte lessicali.

Vi sono quindi numerosi punti di contatto tra la scrittura dei due autori, e tanti altri possono essere certamente individuati. Alcuni di essi sono solo di superficie, altri vanno più a fondo sino alle radici dell'uso della lingua, ma tutti quanti contribuiscono a dare a chi si accosta all'opera di Gracq quella sensazione di familiarità e reminiscenza dello stile chateaubriandiano.

# Conclusione

La ricerca del legame intertestuale tra l'opera di Gracq e l'universo narrativo di Chateaubriand ci ha condotto a toccare diversi punti: il contesto e il bagaglio culturale, i contenuti tematici, la caratterizzazione dei personaggi, lo stile di scrittura, e, in prima battuta, l'apertura del nostro scrittore al patrimonio della tradizione letteraria. Un viaggio lungo ma avvincente che ci ha fatto scoprire terreni fruttuosi nascosti sotto uno strato di sabbia, ma anche sassi dove sembrava luccicare il miraggio dell'acqua. Gracq si è senz'altro rivelato uno scrittore apertissimo all'approccio intertestuale e caratterizzato da una lucida consapevolezza di appartenenza al sistema letterario e dunque cosciente di un debito naturale verso tutto ciò che è stato scritto prima di lui. Ciò che maggiormente condivide con Chateaubriand come sensibilità umana ed artistica si è rivelato essere un temperamento di estrema sensibilità e connesso con la sfera dell'immaginario e dell'immateriale. Un taglio caratteriale che si è espresso nell'amore per la natura vista come forza primigenia che attrae irresistibilmente l'uomo e lo completa, nella sofferenza provata in rapporto allo scorrere del tempo e alla fragilità dell'esistere, nella visione dell'uomo come creatura vulnerabile e alla ricerca di un senso della propria vita, e inaspettatamente anche nelle tinte fosche che hanno spesso colorato le vicende umane delle loro narrazioni. Un bagaglio di visioni comuni che si è espresso in una prosa dal respiro e dal

battito quasi unisono, caratterizzata da una magia e da un incanto quasi indistinguibili. Certamente uno sguardo più esperto avrebbe individuato altre parentele ed approfondito in maniera più puntuale i punti di contatto evidenziati; tra gli altri temi suscettibili di analisi ma non esaminati hanno suscitato la nostra curiosità ad esempio il riferimento a Napoleone, rappresentato da Chateaubriand come personaggio reale e protagonista di un periodo storico, e inserito da Gracq in filigrana nella propria opera come allusione e citazione a un grande personaggio della storia nazionale[280]. O ancora il riferimento alle credenze celtiche, usate da Chateaubriand soprattutto nei *Martyrs*, rielaborate in maniera moderna da Gracq e presenti in maniera velata all'interno di alcune opere come *Le Roi Copethua*. Vi potrebbero essere dunque ancora altri punti da esaminare, in vista dell'individuazione di un'eredità lasciata inconsapevolmente dallo scrittore ottocentesco a Gracq. Naturalmente la stima di un tal genere di eredità non è mai facile, ed è invece agevole lasciarsi trascinare dall'emozione nell'individuazione di punti di contatto che sono invece caratteristiche sorte in maniera autonoma e distinta. Nonostante questo ci sentiamo di concludere che un'eredità vi è senz'altro, e che l'intuizione e l'emozione del lettore sono spesso il miglior termometro per poter avviare un'analisi scientifica. E se la dichiarazione di riconoscenza di Gracq, "nous lui devons presque tout", fosse considerata soltanto una pura formalità, vogliamo concludere con un

[280] Ruth Amossy, *Les jeux de l'allusion littéraire dans « Un beau ténébreux » de Julien Gracq*, A la Baconniere, Neuchâtel, c1980, pp. 69 e segg.

pensiero espresso in maniera esemplare da Béatrice Didier, che ben prima noi si è accostata alla ricerca di questa eredità:

> Il ne s'agit en rien de dépister ici une "influence", de faire jaillir une de ces innombrables "sources" dont l'ancienne histoire littéraire était assoiffée. On s'est assez moqué des « sourciers » et de leur quête – bien vaine parfois, il est vrai. Je ne crois pourtant pas que l'œuvre de Gracq eût été telle sans la présence de l'Enchanteur.[281]

[281] B. Didier, *Fascination de Chateaubriand*, cit., p. 344.

# Bibliografia

## Testi

Gracq, Julien, *Œuvres complètes*, éd. Bernhild Boie, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade », 2 tomi, 1989 – 1995.

Tomo I*: - Au château d'Argol*

*- Un beau ténébreux*

*- Liberté grande*

*- Le Roi pêcheur*

*- André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*

*- La Littérature à l'estomac*

*- Le Rivage des Syrtes*

*- Préférences.*

Appendices : *- Éclosion de la pierre*

*- Un cauchemar*

*- La Surréalisme et la Littérature contemporaine*

*- Prose pour l'étrangère*

*- Enquête sur la diction poétique*

*- Kleist : «Penthésilée»*

*- Entretien sur «Penthésilée» de H. von Kleist*

Tomo II : *-Un Balcon en forêt*

*- Lettrines*

*- Lettrines 2*

*- La Presqu'île*

*- Les Eaux étroites*

*- En lisant en écrivant*

- *La Forme d'une ville*

- *Autour des sept collines*

- *Carnets du grand chemin*

Appendices : Préfaces

Témoignages

Entretiens

Chateaubriand, François-René de, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, in *Œuvres Complètes*, Paris, Pourrat Frères Editeurs, 1835, VIII.

Id., *Atala, René, Le dernier Abencérage*, Paris, Gallimard, 1936.

Id., *Les martyrs*, Paris, Henri Laurens Éditeur, 1921.

Id., *Les Natchez*, Paris, A. Degorce-Cadot Éditeur-Libraire, 1931.

Id., *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Eugen et Victor Penaud frères éditeurs, 1849.

Id., *Mémoires d'outre-tombe: extraits*, Paris, Librairie Larousse, 1973.

Id., *Vie de Rancé*, Paris, Éditions Garnier, 2011.

## Critica :

### I. Studi generali

### I. 1. Teoria della letteratura.

Bernardelli, Andrea, *Intertestualità*, Firenze, La nuova Italia, 2000.

Eco, Umberto, *Lector in Fabula, la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

Eco, Umberto, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002.

Genette, Gérard, *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

Kristeva, Julia, *Semeiotiké, ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978.

Marchese, Angelo, *Introduzione alla semiotica della letteratura*, Torino, SEI, 1981.

Segre, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, c1985.

Segre, Cesare, *Semiotica filologica – testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979.

## I. 2. Contesti letterari.

Béguin, Albert, *L'anima romantica e il sogno*, Milano, Garzanti, 1975.

Breton, André, *L'arte magica*, con la collaborazione di Gérard Legrand, Milano, Adelphi, 1991.

Guerne, Armel, *Les romantiques allemands*, Paris, Desclée de Bower, 1963.

Beaumarchais Jean-Pierre de, Couty Daniel, Rey Alain, *Dictionnaire des littératures de langue française,* Paris, Bordas, 1994.

Lévy, Maurice, *Le Roman Gothique Anglais 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1995.

Löwy, Micheal*, La stella del mattino. Surrealismo e Marxismo,* Bolsena, Massari, 2001.

Nadeau, Maurice, *Storia e antologia del surrealismo*, Milano, Mondadori, 1972.

Péret, Benjamin, *Jarry est-il un poète chrétien?* , in «L'Étoile-Absinthe», № 65-66, Société des Amis d'Alfred Jarry, 1995. Consultabile online all'indirizzo: http://www.alfredjarry2007.fr/amisjarry/fichiers_ea/etoile_absinthe_065_66reduit.pdf.

Praz, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica,* Firenze, Sansoni, 1976.

Rougemont, Denis de, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939.

Scaraffia, Giuseppe, *Il bel tenebroso: l'uomo fatale nella letteratura del XIX secolo*, Palermo, Sellerio, 1999.

Schwarz, Arturo, *L'avventura surrealista: amore e rivoluzione, anche,* Bolsena, Erre emme, 1997.

Vasarri, Fabio, *I surrealisti e la ricerca degli antenati*, in *Tradizione e contestazione IV, Le avanguardie: canone e anticanone*, a cura di Giovanna Angeli, Firenze, Alinea editrice, 2009, pp. 103-129.

# II. Studi su François-René de Chateaubriand:

## II. 1. Volumi

Antoine, Philippe, Chateaubriand et l'écriture des paysages, in «Revue des lettres modernes», 19, 2008.

Barbéris, Pierre, *A la recherche d'une écriture: Chateaubriand*, Tours, Maison Mame, 1974.

Baudoin, Sébastien, *La poétique du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand*, tesi di dottorato, Université de Clermont-Ferrand II – Blaise Pascal, 2009. Consultabile online all'indirizzo : http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/65/87/56/PDF/stream.pdf.

Diéguez, Manuel de, *Chateaubriand ou le poète face à l'histoire*, Paris, Plon, 1963.

## II. 2. Articoli

Barthes, Roland, *La viaggiatrice notturna*, prefazione a *Vita di Rancé*, Milano, R.C.S. libri & grandi opere, 1994.

Baudoin, Sébastien, *Espaces de la douleur: de la sublimation des paysages cathartiques dans l'oeuvre de Chateaubriand*, in *Représentations littéraires et picturales de la douleur du XIXe au XXIe siècle*, atti del colloquio, a cura di Makki Rebai, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, pp. 11-23. Consultabile online all'indirizzo: http://celis.univ-bpclermont.fr/IMG/pdf/Vol_douleur.pdf.

Bercegol, Fabienne, *Velléda ou la passion selon Chateaubriand*, in *La Pensée du paradoxe. Approches du romantisme*, a cura di Fabienne Bercegol e Didier Philippot, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2006, pp. 617-640.

Bonenfant, Luc, *Chateaubriand et les moyens épiques de la poésie en prose*, in «Questions de style», n° 4, 2007, pp. 1-11.

Lebègue, Raymond, *Les archaïsmes dans les trois premiers livres des "Mémoires d'outre-tombe"*, in «Cahiers de l'Association internationale des études francaises», 1967, N°19, pp. 59-68.

Lebègue, Raymond, *Remarques sur le texte des œuvres de Chateaubriand*, in « Cahiers de l'Association internationale des études francaises», 1969, N°21. pp. 135-145.

Magrelli, Valerio, *Chateaubriand, la gloria, il mattatoio: immagini di guerra nei "Mémoires d'outre-tombe*", in "Belfagor", n. 369, anno LXII n. 3 - 31 maggio 2007, pp. 127-134.

Mazzoleni, Elena, *Chateaubriand: le rovine come paesaggio affettivo*, in "Elephant & Castle", Università degli studi di Bergamo, n. 3, aprile 2011, pp. 5-30.

Principato, Aurélio, *Chateaubriand et le tournant de la langue littéraire*, in *Langue littéraire et changements linguistiques*, a cura di Françoise Berlan, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, pp. 129-144.

Rosi, Ivanna, *Tradurre Chateaubriand: dubbi e riflessioni retrospettive*, in *Il viaggio della traduzione*, atti del convegno di Firenze, 13-16 giugno 2006, a cura di Maria Grazia Profeti, pp. 329-339..

Vasarri, Fabio, *Tradizione o avanguardia? Chateaubriand nel Novecento*, in *Tradizione e contestazione II La manipolazione della forma nella letteratura francese dell'Ottocento*, a cura di Maria Emanuela Raffi, Firenze, Alinea Editrice, 2009, pp. 25-49.

# III. Studi su Julien Gracq:

## III.1. Volumi

Amossy, Ruth, *Les jeux de l'allusion littéraire dans «Un beau ténébreux» de Julien Gracq*, Neuchâtel, A la Baconniere, 1980.

Amossy, Ruth, *Parcours symboliques chez Julien Gracq: «Le rivage des Syrtes»,* Paris, CDU-SEDES, 1982.

Bénel-Coutelou, Marguerite-Marie, *Magies du Verbe chez Julien Gracq*, tesi di dottorato di terzo ciclo, Università Paul Valéry di Montpellier, 1975. Consultabile online all'indirizzo: http://www.autourdejuliengracq.fr/Autour_de_Julien_Gracq.html.

Cariboni Killander, Carla, *De la théorie de la description à la description chez Julien Gracq*, Lund, Romanska Institutionem, 2000.

Dettmar-Wrana, Susanne, *Julien Gracq et la réception du romantisme allemand*, tesi di dottorato diretta da Michel Murat e Oskar Roth, Università di Paris IV, Presses universitaires du Septentrion, 2002. Consultabile online all'indirizzo: http://d-nb.info/961959592/34

Dodille, Norbert, *La Description dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, tesi di dottorato di III ciclo diretta da Pierre Reboul, Università di Lille, 1976. Consultabile online all'indirizzo : http://dodille.fr/Etudes/wp-content/uploads/2011/08/La-Description-dans-loeuvre-de-Julien-Gracq-OCR-1.pdf

Garcia Lopez, Maria del Mar, *L'émergence du Moi dans l'oeuvre fragmentaire de Julien Gracq: fiction et autobiographie*, Tesi di dottorato dell'Università di Barcellona, 2000. Consultabile online all'indirizzo: http://tesisenred.net/handle/10803/4928.

Grossman, Simone, *Julien Gracq et le surréalisme*, Paris, José Corti, 1980.

Leutrat, Jean-Louis, *Julien Gracq*, Paris, Seuil, 1991.

Monballin, Michèle, *Gracq création et recréation de l'espace*, Bruxelles, Editions Universitaires De Boeck Université, 1987.

Murat, Michel, *Je voulais pour l'ensemble du nom et du prénom, un total de trois syllabes: Julien Gracq*, Adpf- Ministère des Affaires etrangères, 2000.

Tamburini, Grazia, *Il testo abitabile: saggio su Julien Gracq*, Padova, Unipress, 2001.

Weber, Jean-Paul, *Domaines thématiques*, Paris, Gallimard, 1963.

## III.2. Articoli

Béalu, Marcel, *La relecture de Julien Gracq*, in *Julien Gracq*, cahier dirigé par Jean-Louis Leutrat, Paris, Editions de l'Herne, 1972, pp. 44-46.

Benjelloul, Azedine, *Etude du personnage de Mona dans « Un balcon en forêt » de Julien Gracq*, Mémoire pédagogique, Ecole normale supérieure de Meknès - Agrégation de français 2010, Consultabile online all'indirizzo : http://memoireonline.com/02/12/5314/tude-du-personnage-de-Mona-dans-un-balcon-en-fort-de-julien-Gracq.html.

Denis, Ariel, *L'éternelle imminence*, in Cahier de l'Herne, cit., pp. 131-138.

Didier, Béatrice, *Fascination de Chateaubriand*, in Cahier de l'Herne, cit., pp. 340-345.

Dion, Robert, *Julien Gracq: contre l'évanescence et la fragilité du monde*, in «Nuit blanche, le magazine du livre», n° 39, 1990, pp. 71-72.

Drevet, Patrick, *La forteresse Gracq*, in "Initiales réedition", Gennaio 2008, pp.14-17.

Dumur, Guy, *Un écrivain qui aime son époque*, intervista a Julien Gracq, in "Le Nouvel observateur", 29 marzo 1967, p. 32.

Eigeldinger, Marc, *la Mythologie de la forêt dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, in Cahier de l'Herne, cit., pp. 236- 245.

Favre, Yves-Alain, *La notion d'espace-temps et structure musicale dans « le Rivage des Syrtes » de Gracq*, in «Cuadernos de investigación filológica», Nº 9, 1983, pp. 21-34.

Faye, El Hadj Souleymane, *La ponctuation dans Le rivage des Syrtes de Julien Gracq : Une poétique de l'ouverture*, in «Sud Langues» Rivista elettronica internazionale di scienze del linguaggio, n. 6, giugno 2006, pp. 182 - 195. Consultabile online all'indirizzo: http://www.sudlangues.sn/IMG/pdf/doc-179.pdf

Gagné, Ariane, *Heide ou la représentation de la mère dans « Au château d'Argol » de Julien Gracq*, in « Québec français », n° 136, 2005, pp. 72 – 76. Consultabile online all'indirizzo: http://id.erudit.org/iderudit/55511ac

Gaubert, Serge, *Julien Gracq et le temps perdu*, in Cahier de l'Herne, cit., pp. 319-327.

Hellens, Franz, *Le paysage dans l'œuvre de Julien Gracq*, in Cahier de l'Herne, cit., pp. 225-229.

Labouret, Denis, *Scènes de chasse en forêt. Sur «Un balcon en forêt» et «La Presqu'île» de Julien Gracq*. Conferenza presentata per la Journée d'Agrégation dell'Università François-Rabelais a Tours, 12 gennaio 2008.

Consultabile online all'indirizzo: http://www.fabula.org/atelier.php?Energ%26eacute%3Btique_du_r%26eacute%3Bcit.

Lafitte, Maryse, *Indétermination et événement dans Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq*, in «Revue Romane», Bind 20, 1985. Consultabile online all'indirizzo: http://e-tidsskrifter.dk/ojs/index.php/revue_romane/article/view/11817/22474.

Le Hir, Yves, *Des « Martyrs » de Chateaubriand au « Rivage des Syrtes » de J. Gracq*, in « L'information littéraire », n°34, maggio-giugno 1982, pp. 121-122.

Maulpoix, Jean-Michel, *Julien Gracq ou le sentiment de la merveille*, in *Qui vive ? Autour de Julien Gracq*, éditions José Corti, 1989.

Mayaux, Catherine, *A propos de la structure romanesque du « Rivage des Syrtes » de Julien Gracq*, in « Intercambio » , nº. 03, 1992, pp. 139 - 147.

Murat, Michel, *Le système des noms propres dans « Rivage des Syrtes »*, in *Travaux de linguistique et de littérature*, Université de Strasbourg, Centre de philologie et de littératures romanes, t. 17, 1979.

Pollmann, Leo, *le mythe de soi dans « Au château d'Argol »*, in Cahier de l'Herne, cit., pp. 63-71.

Riese-Hubert, Renée, *Julien Gracq et la solution poétique*, in « Cahiers de l'Association internationale des études francaises », 1962, N°14. pp. 195-207.

Rincé, Dominique, *Vanessa Aldobrandi, une femme hors limites*, in « Sans Papier », Cornell University, 2008. Consultabile online all'indirizzo : http://as.cornell.edu/departments/french/publications/index9d73.html?pubid=3992.

*Sur «Un Balcon en Forêt»,* intervista di Gilbert Ernst a Julien Gracq, cit. in Cahier de l'Herne, n° 20, 1972, pp. 219-220.

Tritsmans, Bruno, *Poétique de l'histoire chez Gracq et Jünger*, in "Poétique", 100, nov. 1994, pp. 473-486.