

## INTRODUZIONE

*Una lunga “infanzia”*

*Cause di un naufragio letterario*

Ho incontrato casualmente l'opera di Alphonse de Lamartine traducendo l'Entretien 116 del *Cours familier de littérature* dedicato al *Lépreux de la cité d'Aoste*<sup>1</sup>. Un luminoso scenario alpestre fa da cornice al racconto di Xavier de Maistre citato quasi per intero, un racconto che ha lasciato molte tracce in Lamartine. Nell'Entretien il prezioso manoscritto del *Lépreux* è letto alternativamente da tre compagni di collegio, Virieu, Vignet e lo stesso Alphonse, uniti nell'emozione della loro appassionante e segreta lettura, circostanza anticipatrice dell'amicizia che li unirà per tutta la vita. Risonanze letterarie, memorie personali affettive, inscritte in un paesaggio vividamente impresso nel ricordo. Un insieme di sorprendente complessità.

Mi sono chiesta perché, in tanti anni di insegnamento universitario non ho mai tenuto un corso su Lamartine, né l'abbia visto fare ai miei colleghi<sup>2</sup>. Lamartine non è mai comparso nei nostri convegni annuali di francesistica, neppure in quelli, più rari, dedicati alla poesia. Non molto diversa la situazione in Francia; mancano tuttora edizioni critiche della maggior parte delle opere in prosa<sup>3</sup>. Solo recentemente sono comparse monografie importan-

---

<sup>1</sup> La traduzione dell'Entretien 116 è in appendice all'edizione del *Lebrosso della città di Aosta*, X. DE MAISTRE, 2022. Al momento della lettura dei giovani collegiali, da situarsi tra il 1804 e il 1808, l'opera era ancora inedita in Francia, e resterà tale fino al 1817. Ma cfr. *infra*, pp. 132,135, ove si riferisce di un ritiro anticipato (di tre o di due anni) di Vignet dagli studi; il momento non sarebbe successivo al 1805/1806.

<sup>2</sup> Francesco Orlando gli dedicò uno studio nel 1966, contemporaneamente ai saggi innovatori di Poulet e Richard. Tra le altre rare eccezioni, M. COLESANTI, 1992, la comunicazione di Valerio Magrelli, in T. GORUPPI – L. SOZZI, 2002, e S. AGOSTI, 2010, pp. 57-60.

<sup>3</sup> La Pléiade ha reso disponibile solo la produzione in versi. In lavori specialistici d'insieme Lamartine è spesso citato, ma a latere rispetto ad

ti, che mostrano un ritorno di interesse non solo per il poeta, ma anche per il prosatore (queste ultime dedicate soprattutto al *Voyage en Orient*), per l'oratore e il politico<sup>4</sup>. Credo che sia venuto il momento di mettere da parte i pregiudizi antiromantici che in varie forme arrivano fino a noi, e di rileggere questo grande scrittore e poeta.

L'attività poetica di Alphonse de Lamartine occupa un ventennio, dal 1820, data della pubblicazione delle *Méditations poétiques*, che ottennero uno straordinario successo, alla pubblicazione dei *Recueils poétiques*, nel 1839. Il suo prestigio decrebbe dopo il '48 insieme, non a caso, a quello di Chateaubriand che Lamartine riteneva il suo maestro.

Questa eclissi è dovuta ad una serie impressionante di fattori letterari, storici e personali. Anzitutto al prevalere, sulla metà dell'Ottocento, di correnti antiromantiche. Così colui che per alcuni decenni era stato il protagonista appartato ma di peso di una rivoluzione letteraria che aveva trionfato sulla poesia neoclassica di fine Settecento e dell'Impero, che aveva immesso in versi musicali una inedita freschezza di sentimenti e di pensieri, maestro riconosciuto della giovane generazione poetica, Hugo, Musset, Vigny, Sainte-Beuve, diventa verso la fine degli anni Cinquanta il bersaglio prescelto di un'altra rivoluzione, prodotta dal romanzo della realtà, dalla poesia del Male di Baudelaire con il suo vasto seguito<sup>5</sup>, e dalla poesia parnassiana. Nel 1857 escono contemporaneamente *Madame Bovary* e *Les Fleurs du mal*. In *Madame Bovary* come nell'*Education sentimentale* Flaubert aggredisce il sentimentalismo romantico, ne denuncia quella che a lui pare la falsità e la pericolosità sociale, il veleno che conduce alla morte Emma Bovary e all'impotenza Frédéric Moreau e Mme Arnoux. I due romanzi possono essere letti come la smentita delle utopie poetiche lamartiniane. Alla poesia del cuore, alla spontaneità, alla facilità del verso, a quella che gli appare l'effeminatezza di un'ar-

---

altri poeti a lui vicini, come Victor Hugo; ad esempio nello studio sul platonismo romantico di M. BRIX, 1999. Per l'oblio di Lamartine nella Francia di fine secolo, cfr. F. ROSIÈRES, 1896. Per lo stato della ricerca in Francia, ancora alla fine degli anni Sessanta, C. CROISILLE, 1971, pp. 249-250.

<sup>4</sup> N. COURTINAT, 2003; A. LOISELEUR, 2005; D. DUPART, 2019; C. CROISILLE (introduzioni, note, apparati alla *Correspondance*, 2000-2014).

<sup>5</sup> Celebre l'attacco a Lamartine di Tristan Corbière, in *Le fils de Lamartine et de Graziella*, cfr. T. CORBIÈRE, 1873, p. 197.

te senza nerbo, Flaubert oppone il virile e duro lavoro dello stile; alla menzogna della poesia romantica la verità di una narrativa priva di illusioni che, per l'alta elaborazione stilistica della sua prosa, assume il prestigio della poesia<sup>6</sup>. Nel romanzo come nella poesia parnassiana il dogma dell'impersonalità succede all'invadenza dell'io lirico.

Grande nel discredito dell'opera di Lamartine è anche il ruolo di una critica letteraria (basti pensare a due autorevoli giornalisti come Gustave Planche e Sainte-Beuve), che vuole essere rigorosa e diventa di fatto pesantemente normativa, secondo principi ancora classici, e contrasta la libertà e il lirismo in nome della chiarezza e dell'equilibrio<sup>7</sup>. In più viene rimproverata a Lamartine la noncuranza e talvolta addirittura la scorrettezza della scrittura sia poetica che in prosa<sup>8</sup>.

Altro fattore determinante del naufragio è l'azione politica di Lamartine, che si estende dai primi anni Trenta al colpo di Stato del 1851. La scelta di abbandonare la poesia per la politica e non tornarvi se non in modo sporadico gli sarà rimproverata come una apostasia o una abdicazione, da Sainte-Beuve fino a Barrès<sup>9</sup>. Lo si vuole rinchiudere nel suo ruolo di poeta ed è quello che Lamartine rifiuta, giustificando il passaggio dalla poesia all'azione sia sul piano letterario, con l'idea del trasferimento della parola poetica nell'oratoria politica secondo i modelli antichi, sia sul piano esistenziale; sostiene a più riprese di non ritenersi esclusivamente poeta, e che nel suo caso la poesia debba limitarsi ad occupare le due parti inattive, contemplative e solitarie della vita, la giovinezza e la vecchiaia, lasciando la maturità all'azione<sup>10</sup>.

In realtà il suo è il temerario tentativo di realizzare nella politica quello che ritiene il ruolo profetico del poeta<sup>11</sup> e questo tentativo non è affatto privo di lucidità e di intelligenza, ma si scontra inevitabil-

<sup>6</sup> Recentemente A. LOISELEUR, *Le procès*, s.d. ma 2009.

<sup>7</sup> Per il rapporto tra critica militante e autori, in questo periodo, cfr. P. MOREAU, 1932, pp. 356-369; esemplari a questo proposito le recensioni di G. PLANCHE, 1850, 1852; e di C. SAINTE-BEUVE, 1849, in ID., 1857, vol. 1.

<sup>8</sup> Per il dettaglio cfr. L. FAM, 1971, Parte terza, "Le travail de la lime".

<sup>9</sup> C. SAINTE-BEUVE, 1861 (1948, ed. M. Allem); L. BARRÈS, 1927, cap. 5. *L'abdication du poète*.

<sup>10</sup> *Préface* 1849 alle *Méditations*, cfr. *Appendici* 2 e 3.

<sup>11</sup> P. BÉNICHOU, 1988, pp. 21-22 – ma va visto l'intero capitolo *La double mission* – sottolinea che Lamartine è il solo tra i poeti della sua generazione a realizzare concretamente questo connubio tra poesia e politica.

mente con i poteri e gli obbiettivi più realistici di uomini come Thiers o Guizot. L'obiettivo di coniugare lirismo e politica fallisce per Lamartine nel '48, con la perdita del suo ruolo predominante nell'Assemblea costituente e nel governo provvisorio, poi con il fallimento del suo repubblicanesimo moderato nella sanguinosa repressione delle giornate di giugno<sup>12</sup>. Il tracollo si conclude con la sconfitta elettorale del dicembre '48. Dopo il colpo di Stato di Luigi Bonaparte, Lamartine darà l'addio alla politica. Credo che non gli sia stato perdonato, secondo due prospettive opposte, né il suo schierarsi dalla parte della repressione, che dimostrerebbe l'inconsistenza del suo progressismo, interno ad una prospettiva sostanzialmente conservatrice, né, al contrario, l'abbandono del suo legittimismo "razionale" per una incomprensibile svolta repubblicana. Barrès<sup>13</sup> vedrà nel passaggio di Lamartine da un chiaro legittimismo al repubblicanesimo del '48 il prevalere di una vertigine emotiva sulla abituale lucidità.

C'è una doppia illusione alla base della politica di Lamartine. Da un lato l'idea di poter governare dall'alto, carismaticamente, la furibonda lotta tra i partiti in questi primi decenni di esperienza parlamentare che si riannoda a quella delle assemblee rivoluzionarie. Dall'altro la visione religiosa e palinogenetica alla base del suo progetto repubblicano, che risolve i conflitti di classe nell'unione e nella pacificazione, nell'armonia sociale, da perseguire attraverso l'innalzamento culturale e civile del popolo<sup>14</sup>. In un momento in cui si attribuisce ancora alla poesia e all'oratoria un'influenza pubblica fondamentale, questi momenti utopici lamartiniiani entrano in collisione anche con le idee e le utopie socialiste<sup>15</sup>.

Bisogna infine aggiungere a questa serie di fattori negativi il discredito personale cui presto soccombe Lamartine per l'enormità dei debiti accumulati proprio durante gli anni della politica, dovuti alla sua prodigalità, all'inesperienza dei meccanismi finanziari e ad una gestione azzardosa delle sue risorse. Barrès lo giudicò un inguaribile giocatore d'azzardo, sempre pronto a rilanciare<sup>16</sup>. Il passaggio dalla liberalità aristocratica alle difficoltà insormontabili dell'indebitamento

<sup>12</sup> Cfr. D. DUPART 2018, con riferimenti a Proudhon e al giovane Marx.

<sup>13</sup> L. BARRÈS, 1927, cap. 5, *L'abdication du poète*, §. 3.

<sup>14</sup> Anche V. MAGRELLI, 2002, sulla *Préface a Gèneviève*.

<sup>15</sup> D. DUPART cit. e A. LOISELEUR PICARD, 2007.

<sup>16</sup> L. BARRÈS, 1927, cap.5, *L'abdication du poète*, pp. 224-225.

crescente lo costringe al lavoro forzato delle ultime opere, a pubblicazioni ingombre di estratti e autocitazioni, a lavori disordinati, ripetitivi, che affossano il suo prestigio anche presso il pubblico. Eppure queste opere di una dolorosa vecchiaia contengono molte ricchezze che varrebbe la pena di prendere in considerazione. Così il *Cours familier de littérature*, con tutta la sua “improvvisazione” e il suo disordine<sup>17</sup>.

### *Storia e politica nelle Confidenze*

La necessità di contrastare l'indebitamento con guadagni letterari, ma soprattutto il desiderio di indagare il processo della Rivoluzione del 1789 che Lamartine vede alla radice della situazione sociale e politica del presente, determinano la sua scelta per la prosa, non solo a favore della battaglia parlamentare ma anche della scrittura storica. *L'Histoire des Girondins* (1847), uno dei grandi successi di Lamartine, è scritta in un momento in cui molti storici riflettono come lui sul recente passato della Francia<sup>18</sup>.

Contemporaneamente alla *Histoire des Girondins* Lamartine sperimenta un altro genere di narrazione in prosa, il racconto personale. Si può dire che le due narrazioni si intrecciano, poiché interrompe le *Confidenze* che aveva cominciato nel '43, per dedicarsi alla redazione dei *Girondins*, e le riprenderà una volta terminata l'opera. *Confidenze*, *Raphaël* e *Nuove Confidenze* saranno poi pubblicati tra il 1849 e il 1851<sup>19</sup>. È dunque nel pieno della riflessione storica che Lamartine rievoca i ricordi personali.

<sup>17</sup> Vedi a questo proposito M. HAMLET-METZ, 1973, e le letture di DUPART, 2019, e DIAZ, 1993.

<sup>18</sup> *L'Histoire* esce nel giro di pochi mesi tra quella di Michelet (febbraio 1847, primo volume) e quella di Louis Blanc (egualmente un primo volume). La narrazione storica di Lamartine, teatrale, ispirata ai modelli antichi, in particolare a Tacito, enuncia idee e punti di vista molto personali e liberi da stereotipi sui personaggi dominanti della Rivoluzione. Sarà seguita da diverse altre opere storiche; per le principali, oltre all'*Histoire des Girondins*, cfr. Bibliografia.

<sup>19</sup> Le *Confidenze* sono pubblicate sulla «Presse» tra il 2 gennaio e il 20 febbraio 1849 (con interruzioni), poi in volume il 24 febbraio; *Raphaël* solo in volume il 20 gennaio. Anche le *Nuove Confidenze* escono sulla «Presse», conclusa la pubblicazione dei *Mémoires d'outre-tombe* di Chateaubriand, dal 30 luglio al 6 settembre 1850, con la fine del secondo libro. In volume nel gennaio 1851.

In effetti *Confidenze* e *Nuove Confidenze* sono saldamente radicate nella storia, dagli ultimi anni dell'Ancien Régime alla definitiva sconfitta di Napoleone. In questo periodo si svolgono le vicende della famiglia e la giovinezza di Alphonse, un passato prossimo che ha una stretta relazione con il presente del narratore. Il '93 e il Terrore sembrano poi essersi pericolosamente riavvicinati nelle violenze del Trenta e sul punto di riaccendersi proprio mentre lo scrittore redige le sue pagine autobiografiche; le nuove monarchie non si mostrano più di Luigi XVI capaci di resistere all'urto rivoluzionario. Tuttavia c'è una parte della Rivoluzione che Lamartine giudica come importantissima eredità positiva, le conquiste dell'89 e del '90: la nuova monarchia o addirittura la repubblica che si profilavano in quegli anni. La repubblica in particolare, superato il Terrore, avrebbe potuto consolidarsi col Direttorio se non fosse poi stata confiscata da Napoleone<sup>20</sup>. La rivoluzione dell'89 rimane per Lamartine un evento assolutamente fondatore della storia moderna.

È in questa direzione che appare orientata, nelle *Confidenze*, la famiglia dello scrittore, di illuminata nobiltà provinciale: da questo fondamento familiare Lamartine lascia intendere di aver mutuato le linee guida della sua politica. C'è dunque una correlazione tra la storia che fa da sfondo alle *Confidenze* e la posizione di Lamartine tra il '30 e il '40: la sua immagine di politico viene a saldarsi con quella del giovane che si forma nella parte migliore dello spirito rivoluzionario, del legittimismo liberale, dell'antibonapartismo. Tutto questo è evidente soprattutto nel primo libro delle *Nuove Confidenze*, in cui i vari personaggi della famiglia Lamartine e i loro conoscenti, in particolare i frequentatori del salotto dello zio a Mâcon, formano un gruppo rappresentativo della élite politica e culturale della cittadina e della regione che ne integra la precisa fisionomia ambientale e sociale. Non a caso proprio uno dei frequentatori del salotto dello zio viene posto da Lamartine alle origini delle idee e della stessa scrittura dei *Girondins*.

È Larnaud che per primo mi ha imbevuto l'immaginazione di quelle grandi scene, di quelle fisionomie, di quei nomi, di quelle eloquenze del secondo periodo della rivoluzione, a cui aveva partecipato, che dipin-

<sup>20</sup> *Cours familier*, vol. 28, Entretien 165, cap. 71.

geva con tratti di fuoco e che avrei *dipinto* io stesso molto tempo dopo in una pagina di storia, *I Girondini*. (*infra*, p. 237)

Un punto di partenza solidamente e vividamente storico hanno anche i vari episodi romanzeschi disseminati nelle *Confidenze* e nelle *Nuove Confidenze*. In tutti questi casi la scrittura è asciutta, rapida e piena di colore, e si alterna efficacemente con il ritmo lento della scrittura del ricordo affettivo.

Il tema religioso è anch'esso lucidamente storicizzato, e collegato ai nuovi orientamenti del narratore. Numerosi sono i personaggi, uomini e donne, delle *Confidenze* e delle *Nuove Confidenze* che hanno indossato l'abito religioso senza alcuna vocazione, per le consuetudini patrimoniali (maggiorasco) dell'Ancien Régime, o per i vantaggi che l'abito allora presentava; alcuni continuano ad indossarlo con fastidio (l'abbé Dumont) o se ne sono liberati (lo zio abbé de Lamartine). Tutti però hanno mantenuto il rispetto per quegli abiti, magari conflittualmente come una delle zie di Alphonse, Mme du Villards (*infra*, p. 223). Ci sono poi i giovani, che, catturati dalle idee deiste<sup>21</sup>, Vignet, Virieu, lo stesso abbé Dumont, hanno in seguito superato le distinzioni dello scetticismo orientandosi verso una fede rinnovata dal sentimento, la fede delle madri, o quella della nuova apologetica<sup>22</sup>. Il Lamartine degli anni Quaranta ritesse, attraverso questa ricostruzione del passato, il suo travaglio in cerca di una religione nuova ma diversa dal cattolicesimo del *Génie du Christianisme*.

Infine la comunità di Milly, con la sua cooperazione e il suo accordo tra i proprietari e i contadini, vignaioli, artigiani e pastori, offre un modello di armonia sociale, privo di conflitti, anzi tendente alla fusione, stabile, fondato sulla terra, lontano dall'industrializzazione che crea una classe di uomini infelici e pericolosi. È la viva immagine dell'utopia sociale del Lamartine del '48.

---

<sup>21</sup> Sul problematico deismo di Lamartine cfr. J.-P. JOSSUA, 1991; LOISELEUR s.d. ma 2007.

<sup>22</sup> Dal *Génie du Cristianisme* di Chateaubriand al più tardo *Essai sur l'indifférence en matière de religion* di Lamennais: su Lamennais e la sua influenza cfr. J.-R. DERRÉ, 1962.

*Perché non ho incluso Graziella*

Questo solido impianto storico (e ideologico) non impedisce alla potente immaginazione di Lamartine di far virare spesso il racconto verso il romanzesco. Numerosi ne sono gli esempi: l'avventura amorosa dell'abbé Dumont, tra Walter Scott e Bernardin de Saint-Pierre, il racconto umoristico dell'idillio ossianico di Alphonse e Lucy, la trasposizione fantastica di una vicenda amorosa della bellissima Lena del Mazza nei panni della principessa romana Regina, nel secondo libro delle *Nuove Confidenze*<sup>23</sup>, e anche le scene degli amori pericolosi e "acrobatici" del padre prigioniero e della madre durante la rivoluzione (*infra*, pp. 30-31).

Il ricordo stesso è trampolino di lancio per la fantasia. E anche quando il racconto segue più da vicino le indicazioni della memoria, la realtà tende alla simbolizzazione e alla trasfigurazione, pur mantenendo la sua verità profonda. È questa la narrazione autobiografica di Lamartine, e qui sta la sua originalità e genialità. Chi sarebbe capace di trarre dalla rievocazione del proprio vissuto tanta ricchezza immaginativa? La forza della fantasia lo trascina rendendolo indocile al patto autobiografico col lettore.

In particolare, le *Confidenze* erano concepite per contenere al loro interno due episodi romanzeschi principali, vertici passionali e drammatici, *Graziella* e *Raphaël*. Il secondo fu pubblicato a parte contemporaneamente alle *Confidenze*, ma quello che avrebbe dovuto essere il suo posto, tra *Confidenze* e *Nuove Confidenze* è chiaramente indicato. *Graziella* invece rimase all'interno della narrazio-

---

<sup>23</sup> Il secondo libro delle *Nuove Confidenze* contiene un racconto, la storia d'amore di una bellissima principessa italiana, Regina, e di un giovane ufficiale di nome Saluce. È probabilmente una vicenda romanzesca costruita intorno ad un personaggio reale, Léna de Larche, una nobildonna fiorentina, Maddalena del Mazza, con cui Lamartine ebbe una focosa relazione tra la morte di Julie Charles e il matrimonio con Marianne (cfr. Cronologia). Alphonse vi ha solo il ruolo di amico e confidente ma alla fine del racconto, che termina con la rottura tra i due amanti, la bella Regina dà ad Alphonse un enigmatico appuntamento a Parigi. Gli altri due libri delle *Nuove Confidenze* contengono un quadro dettagliato dei salotti parigini sotto la Restaurazione e parti del poema incompiuto *Les Visions*.

ne. Questa struttura mi ha fatto pensare per analogia ai *Natchez* di Chateaubriand. Scritti in Inghilterra durante l'emigrazione, furono pubblicati solo nel 1827, nel quadro delle *Œuvres complètes*, privi dei due racconti, *René* e *Atala*, che in origine dovevano farne parte. Il testo dei *Natchez* conserva tracce evidenti del posto che avrebbero dovuto occuparvi. *Atala* fu pubblicata separatamente nel 1801, *René* nel 1805. Furono invece inseriti nel *Génie du Christianisme* del 1805, ma tolti dalle successive edizioni. Se Lamartine parla di *René* e *Atala* nel *Cours familier*<sup>24</sup> come di due episodi del *Génie* e non cita mai i *Natchez*, è sicuro che li abbia letti<sup>25</sup> e certamente il segno che *René* e *Atala* vi avevano lasciato non può essergli sfuggito. In ogni caso, i due racconti che considera come il punto più alto dell'opera di Chateaubriand, gli sono apparsi per le loro vicende editoriali come narrazioni autonome e separabili dal loro contesto. Penso che abbia considerato alla stessa stregua i suoi *Graziella* e *Raphaël*, tanto da togliere il secondo dal contesto cui era destinato e da pubblicare ben presto anche *Graziella* separatamente. La storia di *Graziella*, sebbene si collochi nel suo reale viaggio in Italia del 1811-12 e in particolare nel breve soggiorno napoletano, ha legami davvero troppo tenui con le vicende personali di Alphonse se non con l'immaginario della memoria.

Queste considerazioni, che riguardano la logica compositiva delle *Confidenze*, valgono a giustificare l'esclusione di *Graziella* dalla mia traduzione, aggiungendosi a quelle più esterne ed ovvie, che riguardano le vicende editoriali italiane del ben conosciuto racconto napoletano di Lamartine. *Graziella* è stata tradotta e ristampata continuamente dalla metà dell'Ottocento fino a tempi recentissimi (mentre *Le confidenze* e *Nuove Confidenze* sono pressoché ignorate dall'editoria)<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Cfr. gli Entretien 161-165.

<sup>25</sup> Cfr. la testimonianza di Pierre-Henri DE LACRETELLE (1878, p. 158) sul giudizio negativo di Lamartine sui *Natchez*, citata da A. VANDEGANS, 1990, p. 32.

<sup>26</sup> *Graziella* occupa i libri VII-X delle *Confidences*. In Francia fu più volte ristampata separatamente, a partire dalla prima edizione del 1852. Anche in Italia contiamo numerose traduzioni e ristampe del testo separato, dal 1856 al 2021 (verificato su OPAC). Numerose le edizioni italiane tra le due guerre, e negli anni Cinquanta-Sessanta. *Graziella* esce da Salani, Rizzoli, Lattes, riprendendo le edizioni degli anni Venti-Trenta; si aggiungono le Edizioni

Questa esclusione mi ha permesso di circoscrivere la parte più decisamente autobiografica dell'opera, quella che tornerà continuamente e quasi ossessivamente negli scritti successivi di Lamartine. Lo stesso criterio mi ha indotto a tradurre solo il primo libro delle *Nuove Confidenze*, dal momento che gli altri tre riservano al racconto personale solo una funzione di cornice.

Ho dunque tradotto quella che è la base dell'imponente edificio autobiografico che Lamartine rielabora e arricchisce successivamente e che ha come fondamento proprio la parte più familiare delle *Confidenze* e delle *Nuove Confidenze*. Ho messo in appendice alcuni frammenti di questo edificio che mostrano l'impulso incoercibile dello scrittore a ritornare ai suoi inizi e alle dimore dell'infanzia e della giovinezza, e le trasformazioni che i suoi ricordi subiscono per le variazioni della memoria e per la mobilità dell'immaginazione, oltre che per le vicissitudini della vita. Nella sua ultima, vastissima opera, il *Cours familier de littérature*, questo impulso produce molte pagine autobiografiche, tanto che Levaillant e poi Guyard avevano proposto di raccogliere in volume<sup>27</sup>. E la sua ultima opera incompiuta saranno dei *Mémoires inédits* ai quali oggi è stato dato giustamente il titolo di *Mémoires de jeunesse*.<sup>28</sup>

### *Memorie e Confidenze*

*Atala* e *René* di Chateaubriand, ancor più di *Paul et Virginie* di Bernardin de Saint-Pierre, delle *Confessions* di Rousseau, sono stati i grandi modelli del lirismo di Lamartine. Tuttavia nel *Cours familier de littérature* si trovano molte critiche alle opere successive di Cha-

---

Paoline. Dopo una pausa, abbiamo diverse edizioni dagli anni Novanta ad oggi: Napoli, Gallina, 1993; *Graziella e Rapbaël*, Milano, Fabbri, 1995 (tr. F. De Dominicis Jorio), ristampa dell'ed.1970; Garzanti 1995 (C. D'Agostino), fino a Imagaenaria, Lacco Ameno (Ischia), 2004 (nel 2011 una ristampa con illustrazioni A. de Curzon) e Nutrimenti, Procida, 2021 (C. D'Agostino). Le *Confidenze*, dopo la versione De Castro del 1856, furono nuovamente tradotte da C. Artuso, Milano, Sonzogno, 1906, e col sottotitolo *Memorie di infanzia e di adolescenza* da Giuseppe Fanciulli, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1916 e ristampe. Le *Nuove Confidenze non sono mai state tradotte.*

<sup>27</sup> M. FR. GUYARD, 1956, p. 107.

<sup>28</sup> Cfr. A. DE LAMARTINE, 1990, ed. Morin.

teaubriand e in particolare ai *Mémoires d'Outre-Tombe* dove il memorialista gli appare come un attore che incarna diversi ruoli per il pubblico<sup>29</sup>, dunque un personaggio ben lontano dall'ideale di naturalezza. Ora, per una serie di coincidenze, la morte di Chateaubriand nel luglio del '48, le ripercussioni degli eventi politici di quell'anno sulla «Presse», le scelte editoriali di Lamartine nello stesso periodo, a cui si può aggiungere forse l'abile orchestrazione del direttore del giornale, Émile de Girardin, i feuilleton dei *Mémoires d'Outre-Tombe*, delle *Confidenze* e delle *Nuove Confidenze* si intrecciarono sulla «Presse» tra la fine del '48 e la fine del '50<sup>30</sup>. Questo mise in risalto la loro grande differenza che non sfuggì a Sainte-Beuve. Memorie e confidenze, due modi profondamente diversi di narrarsi: Chateaubriand segue il modello delle memorie storiche, sebbene l'io vi abbia una parte dominante e la sua relazione con la storia produca effetti inediti, rivoluzionando il genere<sup>31</sup>. Lamartine sceglie una modalità di relazione col lettore molto più intima, appunto *confidenziale*, diversa anche dall'idea di confessione (Sant'Agostino, Rousseau). Non a caso la prefazione alle *Confidenze* ha la forma di una lettera ad un amico e la stessa ambiguità tra realtà e affabulazione si presenta in altri testi introduttivi, come nella lettera-*préface* a Léon Bruys che apre i *Recueils poétiques* (1839)<sup>32</sup> o quella a Dargaud per le *Méditations* del 1849<sup>33</sup>. Analogò il registro confidenziale dell'«entretien» ovvero conversazione, modulo narrativo che Lamartine impiega sistematicamente nel *Cours familier*, sottolineandone fin dall'inizio dell'opera il carattere personale e affettivo:

Permettetemi dunque un intimo ritorno con voi sui miei primi e ultimi anni. Non vi insegno, ma parlo con voi e se l'abbandono della conversa-

<sup>29</sup> *Cours Familier*, vol. 9, Entretien 49, 34-41; 28, Entretien 165.

<sup>30</sup> Cfr. nota 19. I *Mémoires* di Chateaubriand uscirono in feuilleton nella «Presse» dal 21 ottobre del '48 alla fine dell'anno, poi di nuovo tra la fine di febbraio del 1849 e il 5 luglio del 1850.

<sup>31</sup> D. ZANONE, 2006; D. ZANONE-CH. MASSOL eds., 2005.

<sup>32</sup> Cfr. *Nuove Confidenze*, *infra*, pp. 252-253, e n. 73.

<sup>33</sup> Si tratta del breve testo che funge da *préface* al secondo volume (*Nouvelles Méditations*) della raccolta completa (1849) della produzione poetica di Lamartine, poi voll. 1-2 della «édition des suscripteurs»; cfr. F. LETESSIER, in A. DE LAMARTINE, 1968. Anche un romanzo come *Fior d'Aliza* è preceduto da una parte autobiografica presentata come «confidenze dell'autore», *Le mie Confidenze*.

zione mi trasporta verso qualcuno dei miei ricordi, non mi astengo dal riposarmi con voi un momento né dall'allungare il cammino imboccando quei sentieri, quando quei sentieri riconducono indirettamente ma piacevolmente alla strada<sup>34</sup>.

Introducendo le *Confidenze* Lamartine si rivolge uno dopo l'altro a due destinatari che appartengono entrambi al cerchio ristretto delle sue relazioni; oltre all'amico Guichard de Bienassis, al quale è indirizzata la lettera prefazione, si rivolge a un altro personaggio anonimo, apparentemente un uomo («A M...»), in realtà una donna come mostra chiaramente il modo in cui il memorialista le parla<sup>35</sup>.

Questa maniera confidenziale, che al di là dei due destinatari designati è diretta inevitabilmente al pubblico, può sembrare impudica, e Lamartine anticipa o risponde alle critiche nella lettera a Bienassis e nel *préambule* alle *Nuove Confidenze*. Le sue giustificazioni, come le critiche su questo punto di autorevoli giornalisti come Gustave Planche, si spiegano meglio se teniamo presente che doveva far parte delle *Confidenze* un romanzo come *Raphaël*, dove era evocata la storia d'amore di Lamartine e Julie Charles. Nella sua recensione alle *Confidenze* Planche lo considera parte integrante dell'opera, nonostante la pubblicazione separata<sup>36</sup>. Se prescindiamo da *Raphaël*, e anche da *Graziella*, di cui è evidente la natura romanzesca, i segreti che il testo offrirebbe senza pudore al pubblico non sarebbero altro che lo svelarsi di una natura individuale, di un cuore e di un'anima, di sentimenti e pensieri.

Il confronto con i *Mémoires d'Outre-Tombe* aiuta a precisare per contrasto altre caratteristiche delle *Confidenze*. La narrazione di Chateaubriand è, come naturale, diacronica. Gli eventi personali, sia quelli del bambino, dell'adolescente e del giovane sia quelli dell'adulto, scrittore e uomo politico, sono collocati sullo stesso

<sup>34</sup> Entretien 1 del *Cours familier*, vol. 1, 1856, p. 6.

<sup>35</sup> Con molta probabilità la nipote Valentine, con la quale Lamartine ha un rapporto di grande confidenza e collaborazione a partire dalla fine del 1842 (cfr. A. DE LAMARTINE, *Correspondance. Lettres à Valentine de Cessiat*, 2014).

<sup>36</sup> G. PLANCHE, 1849.

asse temporale ben scandito. Il racconto di Lamartine tende invece ad una sincronia, ad un tempo omogeneo, in cui la successione dei fatti è spesso imprecisa, sfocata, come se non avesse in sé significato.

Questo dipende in buona parte dalla scelta del periodo di vita oggetto di narrazione, ovvero la lunga *enfance* che secondo un'idea tradizionale<sup>37</sup> è la parte di esistenza che precede quella dell'uomo attivo con una sua posizione pubblica e sociale, vale a dire la vita oscura del bambino o del giovane. Per Lamartine è il segmento più importante del vissuto, quello particolarmente caro e affascinante della formazione di un individuo. Lo stato di *enfance* dura per Alphonse ben oltre i vent'anni, e in questa fase lo scorrere del tempo si perde in una sorta di unità scandita da qualche ricordo significativo, e l'abitazione familiare con i suoi dintorni resta il principale sfondo di questa prima esistenza.

Se torniamo ai *Mémoires d'Outre-Tombe*, è facile notare come la modesta residenza campagnola di Milly, nido pieno di amore e di calore, è l'opposto del castello di Combourg, luogo di una adolescenza dura e solitaria in una famiglia anaffettiva e dispersa nella vastità della dimora<sup>38</sup>. All'isolamento degli abitanti di Combourg corrisponde per contrasto la concentrazione nello stesso ambiente della famiglia di Alphonse, come risulta dal primo quadro rievocato dalla memoria, la lettura serale del Tasso fatta dal padre in una stanza in cui è riunita tutta la famiglia, genitori e bambini. Una famiglia affettuosa e profondamente unita, a cui hanno dato vita due genitori legati da una passione reciproca, nata alla fine dell'Ancien Régime e messa alla prova, con episodi che rasentano il romanzesco, dagli anni bui della Rivoluzione. Matrimonio d'amore di cui il narratore mette in evidenza il carattere inconsueto in quell'epoca. All'infelicità burrascosa del bambino di Saint-Malo e dell'adolescente di Combourg si oppone la felicità dell'infanzia di Alphonse che si svolge in una atmosfera di amore e di armonia e nella relazione profondissima con la madre. Sono gli elementi che determinano le caratteristiche della persona fisica e morale di Alphonse e che gli permettono di presentarsi nei suoi inizi come modello di umanità, *kalòs k'agathòs*.

<sup>37</sup> M. DE MONTAIGNE, *Essais*, I, 14.

<sup>38</sup> *Mémoires d'Outre-Tombe*, III, capp. 1 e 2.

*Il poema della madre*

Alla base della felicità del bambino e della sua bellezza fisica e morale c'è in effetti la madre. Nella sua recensione alle *Confidenze* Sainte-Beuve<sup>39</sup> additava quelle che gli sembravano forzature della verità e soprattutto indelicatezze e mancanza di buon gusto: la sensualità del ritratto della madre e il narcisismo dell'immagine del figlio in quanto versione maschile della bellezza materna. L'accusa di narcisismo si è prolungata fino a tempi più recenti: ne rimane condizionato lo stesso Francesco Orlando nella sua sensibilissima lettura delle *Confidenze* di cui valorizza proprio la parte del ricordo familiare.

In realtà queste pretese falsificazioni sono da leggere in una chiave di ricerca estetica, simbolica e filosofica. La verità delle *Confidenze* nasce dall'immaginazione della memoria e da una visione del mondo, ed è libera da legami documentari con il vissuto, come da focalizzazioni psicologiche. Non è certo con un criterio di verità fattuale che si possono apprezzare<sup>40</sup>. Così la bellezza della madre è la sensibilità dell'anima che si manifesta nell'espressività della fisionomia, e la somiglianza con lei di Alphonse indica l'unione simbo-

---

<sup>39</sup> Nella sua recensione sul «Constitutionnel» del 9 ottobre 1849 paragonava il ritratto della madre nelle *Confidenze* a quello della “femme de trente ans” nel romanzo omonimo di Balzac, CH. A. DE SAINTE-BEUVE, 1857, vol. 1, p. 27.

<sup>40</sup> Lo stesso Lamartine in seguito invocherà il criterio di verità proprio a proposito del *Lys dans la vallée* di Balzac, nel *Cours familier*, Entretien 108 del 1864, paragonandolo al suo *Raphaël*, bersaglio delle critiche di Sainte-Beuve e di Planche (del 1849 l'articolo di Sainte-Beuve su *Raphaël* nel «Constitutionnel» del 29 ottobre; del 1850 di Planche su *Raphaël* e le *Confidences* nella «Revue des deux mondes» cfr. G. PLANCHE, 1850). Scrive Lamartine a proposito del *Lys dans la vallée*: «Si può dire che il capolavoro finisce qui. Il resto è bello ma comune. La donna non ha abbastanza virtù per congedare l'amante, né abbastanza passione per darsi tutta intera. Non c'è più calore, ma tiepidezza. La tiepidezza conduce alla freddezza. E l'ultima parte del romanzo fa dubitare della prima. Evidentemente questo mi somiglia, quando volendo unire l'ipocrisia del mondo al delirio della passione, scrissi il libro mezzo vero e mezzo falso intitolato *Raphaël*. Il pubblico si sentì ingannato e mi abbandonò. L'avevo meritato. La passione è bella, ma a condizione di essere sincera. Lo stesso accade nel *Lys dans la vallée*. Bisogna o rinunciare a rappresentare l'amore, o sacrificarlo alla virtù. Questo carattere ermafrodita comincia con l'incanto e finisce col disgusto».

lica di madre e figlio. Il figlio generato a immagine e somiglianza della madre. È la stessa relazione mistica così nettamente definita in *Jocelyn*:

[...] qui pouvait démêler d'un regard  
 Cette existence à deux, faire à chacun sa part  
 Distinguer toi de moi dans cette âme commune,  
 Restituer en deux ce qui sentait en une,  
 Dans nos doubles clartés voir laquelle avait lui  
 Et, sans mentir au ciel, dire: «C'est elle ou lui?»  
 Aussi qu'étais-je ici que ta vivante image?  
 Ton oeil semblait avoir façonné mon visage;  
 Jeune, dans la maison on ne distinguait pas  
 Le timbre de nos voix ni le bruit de nos pas;  
 Par le frémissement de chaque même idée  
 Dans le même moment notre âme était ridée;  
 Le même sentiment battait dans nos deux coeurs;  
 Si tu devais pleurer, mes yeux roulaient des pleurs;  
 S'il passait sur mon front quelque fraîche pensée,  
 D'un sourire avant moi ta lèvre était plissée.  
 Un en deux, toi le tronc, moi le tendre rameau,  
 Toi la voix, moi le son, toi la source, et moi l'eau!  
 Union si profonde et si forte des âmes,  
 Que Dieu seul peut de l'oeil en démêler les trames,  
 Que lui seul peut savoir, en sondant nos deux coeurs,  
 Si c'est toi qui survvis, ou si c'est moi qui meurs<sup>41</sup>.

L'idea di una vita "doppia", di due esseri che costituiscono una unità si ripresenta nelle *Confidenze* a proposito dell'amicizia. Il

---

<sup>41</sup> *Jocelyn, Sixième époque*. "Suite des lettres à sa sœur", A. DE LAMARTINE, 1963 (Pléiade), pp. 718-719. «Chi poteva distinguere con uno sguardo / quell'esistenza a due, fare a ciascuno la sua parte, / separarti da me in quell'anima comune / ridividere in due ciò che sentiva in uno, / nel nostro doppio chiarore vedere chi riluceva / e senza mentire al cielo, dire: "è lei o lui?" / Per il fremito di ogni stessa idea le nostre anime / nello stesso istante s'increspavano / un sentimento solo batteva nei nostri cuori / se piangevi i miei occhi si riempivano di lacrime / se sulla mia fronte passava qualche fresco pensiero / le tue labbra sorridevano prima delle mie. / Unione delle anime tanto forte e profonda / che solo l'occhio di Dio può distinguerne l'intreccio, / che solo Lui può sapere, sondando i nostri cuori, / se sei tu che sopravvivi, o se son io che muoio».

legame simbiotico con la madre si riproduce nel legame spirituale e affettivo con Virieu al quale le *Confidenze* riservano una successione di capitoli, come alla madre. La loro corrispondenza quasi quotidiana fino alla morte di Virieu, i suoi preziosi e autorevoli consigli sempre ascoltati, i suoi aiuti finanziari, la sua ospitalità, infine la sua attiva partecipazione a tutti gli eventi della vita dell'amico, fanno delle loro esistenze una sola esistenza comune. Ci sono per Lamartine vite che tendono a fondersi, altre che invece si respingono invincibilmente, come la sua e quella dello zio capofamiglia. Reciprocità e fusionalità affettiva e spirituale sono esperienze esistenziali fondamentali nelle *Confidenze*.

Per meglio caratterizzare l'unione con la madre, Lamartine isola il suo legame con lei da quello di Alix con le cinque figlie che in effetti sono poco presenti nelle *Confidenze*, e solo in un secondo tempo, correggendo le bozze, cercherà di attenuare questa omissione. Correggerà ad esempio «ma mère» con «notre mère»<sup>42</sup>. Tuttavia il racconto rimane concentrato sulla relazione tra il corpo e l'anima della madre e quelli del figlio, e sull'effetto che questo legame ha avuto nella formazione della sua persona. È una relazione intensamente fisica (si veda l'insistenza sulle scene di allattamento) e intensamente spirituale, con le prime fondamentali impronte che la mamma dà all'anima del bambino. È l'esempio più significativo dell'interdipendenza tra materia e spirito, corpo e anima, tema fortemente insistito in Lamartine. Il passaggio dall'uno all'altra è continuo e impercettibile. Così la gestazione femminile è un fenomeno al tempo stesso fisico e spirituale. L'educazione materna non è che una seconda gestazione, in cui l'anima del figlio vive e si sviluppa all'interno di quella della mamma. Alix tiene Alphonse «nel ventre per nove mesi e nel cuore tutta la vita»<sup>43</sup>, lo nutre prima nel proprio corpo e poi nella propria anima fino ai suoi dodici anni, cioè fino

---

<sup>42</sup> Si vedano le conclusioni del saggio di PIERRE JOUANNE, *Quelques variantes des Confidences de Lamartine. Suite et fin*, RHLF, 33, 4, 1926, pp. 626-627. Nelle scene delle *Confidenze* dedicate alla prigionia del padre e ai romanzeschi rapporti tra il prigioniero e la famiglia, non compare mai la sorella Cécile, nata poco dopo il suo arresto.

<sup>43</sup> *Manuscrit de ma mère. Epilogue*, A. DE LAMARTINE, 1871, p. 302.

alla traumatica separazione dovuta all'ingresso del ragazzo nel collegio di Lione (*infra*, p. 70). La sua dedizione appassionata per la sistemazione adulta dei figli è anch'essa considerata una prolungata gestazione (*infra*, pp. 52 e 194).

Una profonda concordanza esiste tra queste enunciazioni di Lamartine e le parole tragicamente religiose della stessa Alix nel suo diario, nella circostanza dell'agonia della figlia Suzanne: «Voglio raddoppiare gli sforzi per preparare la mia Susanna al grande passaggio dal mondo all'eternità. Mi dicevo ieri, nel mio dolore, che quello che Dio mi ha dato è un secondo parto. L'ho una volta partorita per il tempo, ma il parto che la deve far nascere all'immortalità sarà molto più doloroso!» (*Journal*, t. 2, p. 293).

È ancora la madre che inizia il figlio alla scrittura e alla lettura (cfr. *Appendice* 4), e nella lettera-prefazione a Bienassis è a lei che viene attribuita idealmente, per l'esempio fornito dal suo diario, quotidiano esame di coscienza, "specchio dell'anima", la genesi delle *Confidenze*. Courtinat nota che l'idea stessa di "méditation" come discesa profonda dentro di sé sembra ispirata dall'educazione materna<sup>44</sup>. E la lettera prefazione ai *Recueils* di cui sopra mette implicitamente il titolo e la tematica della raccolta in relazione con la parte più preziosa delle giornate di Alix, il tempo del raccoglimento. Aggiungerei che l'entusiasmo religioso di Alix e la sua interpretazione mistica della natura somigliano all'ispirazione poetica e sembrano indicare nella madre anche la fonte originaria della vocazione poetica e visionaria di Alphonse. La madre è generatrice del figlio nel senso più totale.

[...] Ce cœur source du mien, ce sein qui m'a conçu,  
Ce sein qui m'allaita de lait et de tendresses,  
Ces bras qui n'ont été qu'un berceau de caresses,  
Ces lèvres dont j'ai tout reçu<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> N. COURTINAT, 2004, p. 46.

<sup>45</sup> *Le tombeau d'une mère* (nelle *Harmonies poétiques et religieuses*), A. DE LAMARTINE, 1963 (Pléiade), p. 421. «Quel cuore fonte del mio, quel seno che mi ha concepito, / quel seno che mi allattò di latte e tenerezze, / quelle braccia che furono una culla di carezze, / quelle labbra da cui ho ricevuto tutto».

Alix è dunque la prima ed essenziale maestra, guidata da quello che potremmo definire un roussoismo istintivo. I suoi insegnamenti sono fondati sull'esperienza delle cose e sulla libertà dei figli, come quelli del precettore dell'*Émile*, con la differenza che scaturiscono spontaneamente dall'amore e non da presupposti filosofici<sup>46</sup>.

Alix fa partecipare i figli ai suoi contatti quotidiani con gli abitanti del borgo e delle campagne, ed è questo uno degli aspetti principali della loro formazione. Lamartine distingue la vita della madre da quella futile e inattiva delle donne di un certo rango. Non la rappresenta mentre ricama, dipinge o suona l'arpa e tanto meno come donna da salotto intellettuale. La mostra perpetuamente indaffarata e assorbita dalla conduzione e dall'economia della famiglia, dalla cura medica e si direbbe infermieristica dei dipendenti, contadini e domestici. Ne fa un esempio di responsabilità e generosità caritatevole, secondo una tradizione aristocratica e religiosa, penetrata dalle nuove idee di fratellanza sociale. Il forte legame tra la madre e il popolo di Milly è alla radice della felice relazione di Alphonse con gli abitanti della campagna e della montagna, e più in generale del suo pensiero sociale.

Un'impronta essenziale è lasciata nei figli dalla bontà inalterabile della madre, sulle cui labbra non compare mai la minima increpatura di ironia<sup>47</sup>. La sua simpatia umana, il suo amore per tutte le creature, sono all'origine della benevolenza del figlio, del suo senso della natura, come del suo rispetto per gli animali e della sua tendenza vegetariana. Cani e cavalli fanno parte della cerchia affettiva delle *Confidenze*, insieme agli uccelli, e fino all'universo vitale degli insetti. Gli amatissimi cani sono protagonisti di vari episodi.

Ma la parte più eccezionale di questa educazione e del segno che lascia nei figli è quella religiosa: la fede materna, piena di passione e sentimento, fatta di adorazione della creazione e di un colloquio personalissimo e intimo con Dio, si trasmette ai figli all'aperto,

---

<sup>46</sup> Dal *Journal* di Alix risulta un giudizio non uniforme su Rousseau, letto comunque abbastanza tardi (vol. 1, pp. 33, 48, 154, 316; vol. 2, p. 49). Per la presenza di Rousseau nei romantici cfr. J.-J. ROUSSEL, 1972.

<sup>47</sup> È evidente la dissociazione dall'ironia settecentesca e voltairiana. cfr. M. HAMLET-METZ, 1985. Per le tarde ironie e asprezze del *Cours familier* cfr. L. BABONNEIX, 1937.

nello scenario della natura, attraverso il corpo, la gestualità viva, la mobilità espressiva del volto, la vicinanza fisica, e soprattutto attraverso l'amore. Libera, istintiva, corporea, fluisce, senza alcuno sforzo, inavvertitamente dalla madre ai figli. È insegnamento rousso- sovianamente efficace e felice.

La traccia che lascia nell'anima di Alphonse è per ciò diversa dall'impronta religiosa che vi si sovrapporrà nel collegio dei gesuiti, come diverse sono le esperienze infantili rispetto a quelle adolescenziali.

L'insegnamento religioso dei maestri di Belley si avvale del fascino degli arredi e delle cerimonie, dei canti, delle adorazioni nel chiuso del tempio. Induce nell'anima adolescente un misticismo in qualche modo voluttuoso, artificioso, esaltato, che modellerà nel corpo di Alphonse un nuovo genere di bellezza, e gli lascerà nel cuore una cicatrice, una "bruciatura", segno al tempo stesso indelebile e doloroso, come un richiamo impossibile. Sembra di poter leggere che la traccia religiosa più capace di contrastare lo scetticismo dell'adulto e di farlo approdare a una idea di religione universale e "razionale" che troverà un'espressione architettonica nella cattedrale di San Pietro (una San Pietro trasfigurata), sia proprio quella, più dolce, più legata alle origini della vita, lasciata dalla madre.

Alix è centro irradiante di armonia sia nel paradiso di Milly che nel purgatorio di Mâcon. È nello scenario di Milly che la sua figura emana maggior luce e seduzione. Nelle *Nuove Confidenze* la sua bellezza più matura si fa meno femminile e più angelica, il suo ruolo meno trionfante e più dolente. Resta tuttavia la mediatrice, il fulcro dell'unità familiare.

Le *Confidenze* sono dunque un inno alla madre, un poema della maternità. Dal personaggio dominante di Alix si irradia una costellazione materna: le madri di Bienassis, di Vignet, di Virieu le fanno da corona. Nei due quadri che vedono la famiglia riunita nelle *Confidenze* e nelle *Nuove Confidenze* Lamartine la rappresenta nel pieno della sua maturità materna: nel primo circondata da Alphonse bambino e da quattro figlie ancora piccole, nel secondo attornata dal bouquet delle cinque figlie nel fiore della loro adolescenza, e legata dallo sguardo al figlio che osserva la scena della loro uscita dalla chiesa un po' da lontano. Ambedue i quadri sono allegorie della maternità trionfante.

La grande complicità tra madre e figlio è condensata in una scena teatrale delle *Nuove Confidenze* in cui Alix, seduta al capezzale di Alphonse in un'ora mattutina, espone esemplarmente il tema centrale del libro: l'inazione, la noia e la disperazione che attendono il figlio nella cittadina di provincia. La comprensione della madre, i suoi incoraggiamenti e i suoi consigli mostrano ancora una volta la sintonia tra le due anime. Il loro è un colloquio ininterrotto, nella prossimità come nella lontananza.

A differenza di altri eroi romantici, primo tra tutti René, soli nelle loro disperazioni, Alphonse può sempre contare sull'accoglienza della casa paterna, e trovarvi l'ambiente ideale delle sue ripetute convalescenze morali. Così mi sembrano molto belle le pagine che nelle *Nuove Confidenze* raccontano il ritorno di Alphonse a casa, dopo il vagabondaggio desolato seguito alla morte di Julie<sup>48</sup>. Qui la sua prostrazione è attutita dall'affetto paterno, dalla perspicacia dolorosa della madre e anche dalle feste rumorose del cane.

Del resto le doti naturali di simpatia e benevolenza di Alphonse, coltivate da una educazione priva di castighi, durezza e costrizioni, fatta solo di accorta tenerezza, gli rendono facile entrare in contatto con gli altri. Il tema dell'ospitalità è onnipresente, anche in *Graziella* e *Raphaël*. Entrare in una casa è per Alphonse penetrare nei cuori degli ospiti. La giovinezza e la simpatia umana sono le chiavi di una penetrazione felice del mondo.

È questa una caratteristica essenziale dell'*enfance* di Alphonse, anche nei momenti di malinconia; si leggano le pagine sulla intimità affettuosa tra Alphonse e Dumont in un momento di profonda, imprecisata tristezza. La memoria indugia sul percorso noto e amato da Milly a Bussières, sulle immagini della canonica modesta e ospitale, piena dei segni dell'inquietudine del povero curato, sulle conversazioni animate dal dubbio e dalla sete di conoscenza, sui libri sparsi nel tavolo dei registri parrocchiali. Un grande balsamo per le ferite del cuore.

---

<sup>48</sup> In realtà Alphonse riceve la notizia della morte di Julie a Mâcon. Cfr. Cronologia.

### *Esumazioni*

Un dato biografico essenziale per la comprensione delle *Confidenze* sono i gravi lutti che colpiscono Lamartine: la morte della madre nel novembre del 1829, quella del figlio Alphonse nel 1822, dell'amatissima figlia Julia nel 1832, durante il viaggio in Oriente, seguita da quella del figlio illegittimo Léon de Pierreclau (1841), che lasciano Lamartine senza posterità. Ad esse si aggiungono le morti nel 1824 delle sorelle Césarine e Suzanne, del padre nel 1840, e nel 1841 dell'amico fraterno, Aymon de Virieu. Scriverà nel primo *Entretien* del *Cours familier*:

Non ho in me di che sorridere al passato né al futuro; invecchio senza posterità nella mia casa vuota e circondata dalle tombe di quelli che ho amato; non muovo un passo fuori di casa senza urtare in una delle pietre d'inciampo dei nostri affetti o delle nostre speranze. Sono altrettante fibre sanguinanti strappate al mio cuore ancora vivo e sepolte prima di me, mentre questo cuore batte ancora nel petto come un orologio che hanno dimenticato di scaricare abbandonando una dimora, e che suona ancora nel vuoto delle ore che nessuno conta più<sup>49</sup>.

Le testimonianze raccontano di un Lamartine accasciato da queste perdite, soprattutto da quelle tanto vicine tra loro della madre e della figlia Julia. Il *Voyage en Orient* si svolgerà sotto il segno della trasfigurazione mistica della madre e del dolore incommensurabile per la perdita della piccola Julia, espresso senza veli, in tutto il suo strazio, nel poema *Getzemani ou la mort de Julia*<sup>50</sup>.

In un certo senso la rielaborazione antologica dei diari della madre effettuata da Lamartine nel 1858 e pubblicata postuma (1871), preceduta dai suoi ricordi, inframezzata dai suoi commenti, conclusa dal racconto della morte e dei funerali di Alix, può essere considerata come la continuazione e l'inverso lugubre e luttuoso del luminoso poema al centro delle *Confidenze*. Negli appunti della

<sup>49</sup> *Entretien 1. Cours familier*, vol. 1, 1856, pp. 69-70.

<sup>50</sup> Pubblicata nel *Voyage*, A. DE LAMARTINE, 1835; cfr. A. DE LAMARTINE, 1963 (Pléiade), pp. 560-565. Per la presenza del lutto nel *Voyage* cfr. N. COURTINAT, 2003, Terza parte, cap.1, "Les déchirements de l'histoire intérieure". Al 1830 Lamartine fa risalire la visione di una sorta di esumazione di Graziella. Cfr. *Confidenze, infra*, nota 78.

madre selezionati da Lamartine si assiste al triste svuotamento del suo ruolo con la dispersione della famiglia e i lutti che falciano il bouquet delle figlie scolorite nella scena ricordata delle *Nuove Confidenze*. Alla morte di Césarine e di Susanne si aggiunge quella della benefattrice Mme Paradis, di cui Alix fa un affettuoso elogio nel suo monologo al capezzale di Alphonse (*infra*, p. 201). La dimora che conteneva la nidiata si svuota e si oscura.

Le *Confidenze* raccontavano gli inizi di Alix, felici e ricchi di incontri con personaggi celebri nella dimora principesca di Saint-Cloud; i diari pubblicati da Lamartine finiscono con le lugubri vicende dei suoi funerali. La separazione improvvisa e traumatica del figlio e della madre è sacralizzata dalla *via crucis* di questo funerale che Alphonse organizza per renderle il più alto omaggio. Il brano (*Appendice 8*) racconta l'esumazione della bara dal luogo in cui Alix era stata frettolosamente sepolta in assenza di Alphonse, la sua apertura, che gli consente di riappropriarsi per un istante dell'immagine materna, e poi il lungo percorso tra foreste e montagne nella notte, nella neve, per condurre la salma da Mâcon nel luogo che Alphonse le destina, Saint-Point. Percorso penitenziale, scena ossianica adeguata alla profondità del dolore. Lo straordinario funerale vuole compensare l'assenza di Alphonse, in quel momento a Parigi, all'agonia di Alix. Ne è riprova la scena di *Jocelyn* in cui il giovane curato non solo è presente all'agonia della madre, ma può in quanto sacerdote amministrarle l'estrema unzione e l'estrema consolazione<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> *Jocelyn*. «Suite des lettres à sa soeur», 19 luglio 1800, «Récite-moi, mon fils, ces divines prières...»: «Recitami, figlio, le divine preghiere/che accompagnano il volo dell'anima fedele/perché spirando ancora benedica», A. DE LAMARTINE, 1963 (Pléiade), p. 716. L'episodio di Jocelyn ricorda quello del *Lépreux de la cité d'Aoste* di Xavier de Maistre, in cui il lebbroso tiene tra le braccia la sorella morente e recita seguendo il suo invito la preghiera degli agonizzanti (cfr. X. DE MAISTRE, 2022, pp.70-71). Vi sono altre tracce del *Lépreux* nel poema: come il lebbroso non visto spia una coppia di sposi novelli, Jocelyn uscito dalla grotta in cui si nasconde spia una coppia di pastori innamorati (*Jocelyn*, 6 luglio 1793. *Troisième époque*, ivi, pp. 613-616, e X. DE MAISTRE, 2022, 62-63). Un richiamo esplicito è nei versi: «On voit qu'à leur vertu ma présence est suspecte,/Qu'on me craint, qu'on m'évite, et que je suis pour eux/Un objet de dégoût, comme un pauvre lépreux./Partout où je parais j'étends ma solitude», «Alla loro virtù la mia presenza è sospetta,/mi temono, mi evitano, e sono per loro/ una cosa ripugnante come un povero lebbroso./Ovunque compaio accresco la mia solitudine». (25 luglio 1797. *Sixième époque*, ivi, p. 695).

Il particolare dell'apertura della bara che consente ad Alphonse di rivedere un'ultima volta la madre, scena necrofilica addolcita dal sentimento, mi pare significativa e da collegarsi ad una delle scene iniziali delle *Confidenze*: lo scrittore racconta di essere arrivato due volte troppo tardi per assistere alla morte di donne amate, e di aver esitato se sollevare o no il velo che già copriva i loro volti. Poi di aver ceduto al desiderio di rivederli un'ultima volta. Chi sono le due donne morte? La madre, la figlia, Julie? Poco importa, sappiamo che la verità di Lamartine è simbolica e allegorica. L'arrivo di Alphonse nelle stanze mortuarie è una scena di teatro che dà forma estetica al dolore e al lutto. Ed è anche una indicazione di lettura sulla destinazione memoriale delle *Confidenze*. Delle donne amate ha voluto conservare l'ultima immagine divenuta ormai quella di una statua, come per imprimerla eternamente nel ricordo. Ma aggiunge che quella immagine fredda si mescola dentro di lui con la visione dei volti vivi e animati, e le due forme si confondono e si uniscono rinforzandosi reciprocamente (*infra*, p. 14). È la lotta del poeta o dello scrittore contro la morte, grazie alla sua facoltà di fissare e al tempo stesso animare il ricordo.

L'autore delle *Confidenze*, nel suo sforzo doloroso di mantenere vivo il passato, somiglia ad uno strano personaggio, Valmont,<sup>52</sup> che dopo essere apparso nelle *Nuove Confidenze* come misterioso frequentatore del salotto dello zio di Alphonse a Mâcon, ricompare come figura allegorica in uno degli episodi del primo *Entretien* del *Cours familier* (*Appendice 6*). Qui Valmont introduce il giovane Alphonse nella sua biblioteca, ovvero in un cimitero polveroso di volumi sparsi e ammuccati per terra che sembrano crollati per il cedimento di una libreria. Di volta in volta Valmont ne esuma qualcuno dai mucchi, a caso, ridando vita attraverso la lettura allo spirito che esso racchiude. L'episodio pone genialmente insieme i due estremi dell'esistenza di Lamartine: il giovane che trae dall'inaspettata visita alla solitaria dimora di Valmont un invito alla lettura, e il vecchio Lamartine che ha ormai rinunciato alla compagnia degli uomini e vive come Valmont nella caotica compagnia dei libri. Anch'egli, come il misterioso personaggio, è una sorta di becchino, che esuma con assoluta casualità un autore dopo l'altro, traendo da

---

<sup>52</sup> Per qualche congettura sul personaggio di Valmont cfr. *infra*, p. 234 n. 276.

ogni libro la vita immortale che il suo involucro contiene come una bara, per depositarla nel memoriale del *Cours familier*.

Così l'autore delle *Confidenze* rianimerà con la sua arte le figure amate del passato, sollevando i loro sudari.

*Statue, ritratti, paesaggi.*

La recensione di Gustave Planche<sup>53</sup> alle *Nuove Confidenze* denunciava l'abbondanza di pause descrittive e in particolare di ritratti che si sostituivano alla narrazione autobiografica. In effetti *Confidenze* e *Nuove Confidenze* e soprattutto il primo libro di queste ultime, somigliano ad una galleria di quadri di paesaggio, di interni, o di ritratti. Ciò dipende dal fatto che la narrazione si concentra sui personaggi e sui luoghi impressi nella memoria: volti e figure scomparsi, luoghi svuotati dalla morte, che conservano le impronte del passato e che costituiscono il patrimonio interiore del vissuto. Da questa osservazione si può dedurre che il deprecato narcisismo di Lamartine è in realtà contraddetto dalla posizione periferica dell'io nel racconto, il cui centro è riservato alle persone e agli scenari che hanno costituito la sua esperienza infantile e giovanile, che ne hanno riempito i sentimenti e formato la mente.

È indirettamente, attraverso di loro, che l'io si rappresenta. Solo in pochi momenti si pone al centro, ma grazie ad una sorta di sdoppiamento che fa dell'adolescente o del ragazzo di un tempo una sorta di statua o di ritratto osservato con innocenza, da lontano, da lontano dall'io narrante (*infra*, p. 75). Niente di paragonabile al ruolo dinamico e centrale dell'io nelle *Confessions* di Rousseau o nei *Mémoires* di Chateaubriand. Perfino la relazione fusionale di Alphonse con la madre è tutta a vantaggio di quest'ultima: a lei sono riservati l'azione e il proscenio, al figlio la dipendenza infantile o il ruolo di osservatore e uditore adulto.

Per richiamare la vita e l'anima sui volti scomparsi, e specialmente su quello della madre nelle sue età successive, Lamartine si serve di quella che potremmo definire una fisiognomica romantica desunta da Lavater. Si veda questo passo dedicato proprio alla fisiognomia della madre:

---

<sup>53</sup> Recensione di Planche, cit. (ottobre 1850) ai primi due libri delle *Nuove Confidenze*: «Il primo libro delle *Nuove Confidenze* non è che una galleria di ritratti».

La mia aveva nel cuore la pietà di un angelo e nei tratti la sensibilità di una donna. Il suo viso, in cui la bellezza dei lineamenti e la santità dei pensieri lottavano tra di loro, come per perfezionarsi reciprocamente, mi offriva, ancor più di un libro, lo spettacolo della trasformazione quasi visibile della mente in espressione fisica e di questa nella mente. È ciò che si chiama *fisionomia*, cosa che si definisce continuamente perché non si è mai riusciti a definirla. La fisionomia è in effetti il fenomeno visibile, ma sempre mistero: *l'anima nei tratti e i tratti nell'anima*. Vi si può vedere, più che in qualunque altra cosa, l'unione della materia e dello spirito; ma la natura ci impedisce di distinguere nella fisionomia ciò che appartiene alla materia e ciò che appartiene allo spirito; è la soglia in cui le due nature si confondono. Adoriamo e sentiamo il nostro nulla<sup>54</sup>!

Lamartine interpreta in chiave spirituale il disegno delle strutture ossee e dei rilievi muscolari, ai quali toglie rigidità e fissità materiale ammorbidendoli col movimento fluttuante delle capigliature, con l'umidità degli occhi, con la mobile espressività dei lineamenti, con la flessuosità delle figure, Virieu, Vignet, abbé Dumont, il padre. Si può notare incidentalmente che l'edera sui vecchi muri, la luce che penetra negli interni hanno sulla durezza delle architetture lo stesso effetto fluidificante e vitalizzante delle ondulazioni delle capigliature sui volti.

Si potrebbe anche osservare, come ha fatto qualche critico<sup>55</sup>, che sarebbe difficile al lettore ricavare dalla molteplicità di dettagli, da questi geroglifici fisionomici, una visione reale e sintetica dei volti. È l'effetto della ricerca della misteriosa singolarità di ogni anima che affiora nella fisionomia e che la scrittura si sforza di cogliere con la sensibilità del pennello o della matita. E a questo proposito, tornando al dilemma che coglie Lamartine all'inizio del racconto (sollevare o no il sudario dal volto pietrificato dalla morte della donna amata?), credo che vi si possa leggere anche una indicazione estetica: è dall'unione di scultura e pittura, fuse nella scrittura commemorativa, che si realizza il miracolo dell'eternizzazione viva del ricordo. Il pennello con la sua sensibilità e il suo colore ha il potere di far affluire la vita nella statua.

<sup>54</sup> Primo Entretien del *Cours familier* (Appendice 4). Per Lavater nel romanticismo cfr. A.-M. JATON, 1984.

<sup>55</sup> G. PLANCHE, 1850, cit.

Questo tentativo di fusione tra scultura e pittura caratterizza la scena delle *Nuove Confidenze* che ritrae la madre attorniata dalle cinque figlie, all'uscita dalla messa (*infra*, p. 205). Gruppo statuario riunificato dall'immaginazione di Lamartine dopo le falcidiazioni della morte, insieme di figure osservate a distanza da un occhio che unisce al ricordo affettuoso la contemplazione di un artista. Il gruppo è posto su una sorta di piedistallo che lo isola dal contorno e lo pone in evidenza e in alto come un monumento. Ma il pennello del pittore interviene a dare movimento e vita alle statue cogliendo la mobilità del volto materno e sfumando con i suoi chiaroscuri le figure delle sorelle, collocandole fluttuanti e leggere tra terra e cielo, sospendendole come angeli tra oscurità e splendore, tra morte e resurrezione.

La descrizione di paesaggi, ambienti e interni ha lo stesso scopo memoriale dei ritratti. Nelle *Confidenze* la casa, il giardino, le vigne di Milly, i monti che li racchiudono fanno parte dell'infanzia e della giovinezza di Alphonse e le loro ripetute descrizioni, talvolta assaporate con diletto e lentezza nella rievocazione di percorsi abituali, sono un modo di eternizzarli nella memoria<sup>56</sup>.

Il vincolo tra l'io e i suoi luoghi è accentuato dal senso lamartiniano della terra posseduta o lavorata. L'interesse economico di proprietari e lavoratori è un legame affettivo tra di loro e con la terra, in qualche modo comune. È una terra che nutre nobiltà e contadini, e che da tutti è coltivata con amore: Alix vi pianta il suo frutteto, il padre le sue viti. Ed è anche la terra che contiene quei monumenti per eccellenza memoriali che sono le tombe della famiglia. Si capisce dunque che in questa prospettiva sentimentale essere spossessati delle proprie terre, delle proprie case, significa assistere alla distruzione di indissolubili rapporti: è anch'esso un lutto irreparabile.

Nelle pagine introduttive delle *Confidenze* il dramma di questa perdita è espresso con forza teatrale nella passeggiata di ricognizione di Alphonse e del sensale attraverso le proprietà di Milly per scegliere le parti da vendere. Il risultato è che nessun lembo del-

---

<sup>56</sup> Nel *Cours familier*, Entretien 137, Lamartine rievoca la visita di due donne, madre e figlia (*Les pèlerines de Renève*), che gli raccontano di aver fatto il pellegrinaggio di tutti i suoi luoghi con sacrificio e venerazione. Una rievocazione dei luoghi consacrati affidata alla memoria del pubblico degli umili.

la terra paterna può essere alienato perché è un pezzo dell'anima. Il tema torna continuamente nell'opera di Lamartine. In *Jocelyn* i vecchi proprietari si introducono furtivamente nella dimora perduta per rivedere i luoghi della loro esistenza felice, ma devono fuggire come ladri al sopraggiungere dei nuovi padroni.

Mais des pieds de chevaux dans la cour résonnèrent,  
 Le marteau retentit et les cloches sonnèrent.  
 À ce bruit tout à coup reprenant nos esprits,  
 Et comme des voleurs craignant d'être surpris,  
 Emportant dans mes bras ma mère évanouie,  
 Dont cette émotion venait d'user la vie,  
 Dérobés aux regards par le mur de jasmin,  
 Je regagnai tremblant la porte du chemin,  
 Soutenant sur mon coeur ma mère à demi morte;  
 Et, dans le moment même où la secrète porte  
 Se fermait doucement sous la main de ma soeur,  
 J'entendis les enfants du nouveau possesseur,  
 Sortant de la maison en joyeuse volée,  
 Courir de haie en haie et d'allée en allée,  
 Et leurs cris de bonheur monter et retentir  
 Sur les pas de la mort qui venait d'en sortir<sup>57</sup>.

Non a caso perdita della proprietà e morte della madre sono qui legate da un rapporto di causa ed effetto.

In *Fior d'Aliza* il dramma è determinato dall'espropriazione della terra e in particolare del castagno che nutre la povera famiglia (siamo

---

<sup>57</sup> *Jocelyn*, "Suite des lettres à sa sœur", 1 agosto 1800 (A. DE LAMARTINE, 1963, *Pléiade*, pp. 713-714). «Ma zoccoli di cavallo risuonarono nel cortile, / Il battente echeggiò e campanelli suonarono. / Tornando di colpo in noi a quel rumore / E temendo di essere sorpresi come ladri, / Portando tra le braccia mia madre svenuta / A cui l'emozione aveva scorciato la vita, / Nascosti allo sguardo dal muro del gelsomino / Riguadagnai tremando della strada la porta, / Mia madre sostenendo sul cuore quasi morta. / E nello stesso istante in cui la porta segreta / Richiudeva piano la mano di mia sorella / Sentii i bambini del nuovo proprietario / Uscire dalla porta con volo gioioso / Correndo da siepe a siepe e di viale in viale / E le loro grida di gioia salire e risuonare / Sui passi della morte che ne era appena uscita».

nelle montagne della lucchesia). La proprietà è fondata in questo caso sull'uso e sul lavoro. E la critica è unanime nel sottolineare il tema della perdita e la nostalgia dei luoghi dell'infanzia nel poema *La vigne et la maison*, inserito nel *Cours familier* (1857)<sup>58</sup>. Questi versi riecheggiano uno dei vertici descrittivi delle Confidenze, la rievocazione del giardino di Milly nella sua luminosa immagine primitiva, seguita da quella struggente del suo abbandono: un poema in prosa, dalla scrittura ellittica, intuitiva e libera come quella poetica (*infra*, pp. 49-50).

*Il ritratto dello zio: la cifra e la fiamma.*

Nell'architettura complessiva della parte propriamente autobiografica di *Confidenze e Nuove Confidenze* il primo libro di queste ultime fa da contrappunto alle prime. Vi domina lo zio paterno François-Louis de Lamartine, il capofamiglia, che detiene il patrimonio ed è quindi arbitro del destino dei nipoti e in particolare di Alphonse, unico maschio a sua volta destinato a riunire in sé il patrimonio familiare. Lo zio è l'antitesi della madre che, come si è detto, in questo libro delle *Nuove Confidenze* perde la sua centralità. La relazione conflittuale dello zio con il nipote è l'inverso della relazione armoniosa e fusionale di Alphonse con la madre. Se nelle *Confidenze* il capofamiglia si limitava ad introdurre una nota dissonante nel mondo felice di Alphonse imponendogli con la sua autorità l'esilio scolastico nel Collegio, qui la sua relazione col nipote rappresenta un vero confronto e scontro padre-figlio. Per la sua determinazione a decidere del futuro e della formazione di Alphonse, questo personaggio è figura paterna più forte e incisiva del vero padre, che in fondo abdica alla paternità come aveva abdicato alla sua parte di proprietà e dunque alla sua autorità in famiglia: si legge tra le righe la contrarietà di Lamartine di fronte a queste abdicazioni, nonostante l'affetto con cui rappresenta la rettitudine militaresca del padre.

Una bella pagina mette in rilievo il netto contrasto tra zio e nipote, nature ambedue eccellenti ma opposte e reciprocamente repulsive come la matematica e la poesia, il numero e la fiamma (*infra*, p. 220). Si capisce che lo zio è nella vita di Alphonse la discordanza, allo stes-

---

<sup>58</sup> *Cours Familier*. Entretien 15; A. DE LAMARTINE, 1963 (Pléiade), pp. 1484-1494.

so modo in cui la madre ne è l'accordo. Ed è lei che interponendosi tra i due introduce qualche attenuazione nel loro dissidio. Ancora una volta Alphonse si dichiara figlio della madre, fatto a sua immagine, disconoscendo la paternità dello zio e, potremmo aggiungere, anche quella del padre, sfocata e rinunciataria. In queste pagine viene fuori il tema della rivolta, sentimento che in Lamartine urta contro l'aspirazione all'unità e all'armonia che caratterizza tutto il suo spazio morale e intellettuale, dalla letteratura alla politica.

Allo zio è dedicato un bellissimo ritratto che ci dice tutto sulla sua storia, sulla sua personalità complessa e sui rapporti col nipote. Ci dice anche che sarebbe una eccessiva semplificazione considerare questo personaggio solo sotto l'aspetto della disarmonia. Il ritratto è un chiaroscuro di note negative e positive, al limite della contraddizione. Vi emergono un alto livello intellettuale, delle capacità amministrative, dunque un ruolo decisivo nella conservazione del patrimonio familiare, e questo non può non essere un merito per Lamartine. La stessa approvazione riceve la posizione dello zio agli inizi della Rivoluzione, come fautore della forma primitiva, costituzionale, della politica rivoluzionaria. Una sfumatura inquietante emerge da certe particolarità del ritratto, gli occhi imperiosi, le labbra serrate per la concentrazione del pensiero, il carattere autoritario e perentorio, che fanno supporre in lui qualcosa di un potenziale rigorismo giacobino. Ma lo stesso Robespierre rivela, d'altra parte, nella *Histoire des Girondins* qualità di aristocratica purezza<sup>59</sup>. Ancora più in accordo con la politica di Lamartine il coraggioso e nobile antibonapartismo dello zio, la sua indipendenza di proprietario e intellettuale provinciale di fronte alle lusinghe di un potere dispotico e centralizzatore. Per il memorialista è un grande titolo di merito questa dissociazione della famiglia Lamartine, legata alle sue terre e alla sua libertà, dal regime autoritario di Bonaparte. Si capisce che nonostante l'inconciabilità dei caratteri, Alphonse attribuisce al capofamiglia una parte importante nella propria formazione: anche il terribile zio si integra in quell'insieme familiare degno di rispetto al quale Lamartine rende omaggio all'inizio delle *Confidenze*.

Il René di Mâcon non rinnega dunque il ruolo di François-Louis de Lamartine nella sua educazione, e non solo per quanto riguarda

---

<sup>59</sup> Cfr. M.-Fr. GUYARD, 1956, pp. 96-97.

la politica. Lo zio gli apre le serate del suo salotto, di gran lunga il più interessante di Mâcon, in cui si ritrovano i personaggi notevoli della zona. Un mosaico di ritratti è dedicato a questi visitatori, che nell'insieme compone uno scenario variato di abiti, idee, conoscenze, testimonianze che permangono nella realtà provinciale, mantenendovi l'eredità preziosa di un passato recente. Alphonse ha in queste riunioni la posizione eccentrica e subordinata che mantiene generalmente nelle *Nuove Confidenze*, e che qui indica lo stato malinconico, il desiderio di isolamento del giovane, ingabbiato nella cittadina di provincia che si oppone al suo istinto di fuga in spazi più vasti. Ma mostra anche la modestia e la curiosità di un giovane che sa ascoltare e assorbe come una spugna la sapienza e l'esperienza dei più anziani. Tutta una cultura di fine Settecento, che sarà base solida per la sua educazione, ancora una volta in presa diretta sulle realtà umane. Nel salotto dello zio prosegue, su un piano più virile e adulto, lo stesso tipo di apprendimento inaugurato dalla madre.

Nella formazione a-scolastica, da autodidatta, di Alphonse, i libri hanno un ruolo importantissimo, come risulta non solo dalle *Confidenze* ma anche da molte altre pagine autobiografiche. Si tratta di un rapporto libero, diretto, attraverso le biblioteche di famiglia che si aprono alla sua avidità di lettore, alla sua curiosità e alla spontaneità del suo desiderio di conoscere. Si veda ad esempio la biblioteca proibita di casa Bienassis, di cui i *Mémoires inédits* (Appendice 9) ci danno maggiori dettagli rispetto alle allusioni un po' vaghe della pagina iniziale delle *Confidenze*. Biblioteche, *cabinets de lecture*, passeggiate solitarie sempre con un libro in tasca: è così, disordinatamente, liberamente, che si costruisce la vasta cultura di Lamartine<sup>60</sup>, alla quale gli studi del collegio tra i dodici e i diciotto anni hanno contribuito moderatamente. In fondo il vecchio solitario che pubblica i ventotto volumi del *Cours familier* procede allo stesso modo.

I sentimenti contraddittori di repulsione e di rispetto del giovane prigioniero di Mâcon producono un effetto di ironia addolcito dal partito preso di benevolenza, ad esempio nei ritratti delle due zie,

---

<sup>60</sup> Per le letture giovanili 1807-1819 di Alphonse cfr. G. LANSON, *Introduction* a LAMARTINE, 1922 (II éd.), IX-XVIII; per le letture filosofiche, in senso ampio, vedi M. CITOLEUX, 1906 (1973). *L'Alceste*, il veliero del viaggio in Oriente, è dotato da Lamartine di una biblioteca scelta. Il *Cours familier* è il monumento di Lamartine lettore.

nelle scene delle visite d'obbligo alla famiglia, o del gioco serale nei salotti cittadini (*infra*, pp. 229 s.). Perciò Mâcon, se è l'inverso tedioso di Milly, è anche esempio di unità sociale, di comunanza di abitudini e sentimenti tra le classi di piccola nobiltà e di borghesia agiata che ne costituiscono il nucleo. Le *Nuove Confidenze* raccontano una docilità, una obbedienza e una benevolenza che urtano contro impulsi di rivolta.

Il tempo del soggiorno a Mâcon dopo l'imprecisata catastrofe sentimentale, ha una scansione ancora più incerta del tempo delle *Confidenze*. Rappresenterebbe sulla base di vaghe indicazioni, i due anni che dopo la morte di Julie precedono il matrimonio, la vita attiva e il successo letterario. In realtà alcuni dettagli sembrano dilatare di diversi anni questo periodo, retrocedendolo fino al 1815, quando Alphonse rientra dalla Svizzera, o a periodi anteriori<sup>61</sup>. È un tempo globale, uniforme, lento.

Alla fine del libro il desiderio di solitudine di Alphonse lo trasporta in un altro scenario, molto più adatto al suo stato d'animo, Montculot, nel castello di un altro zio, l'abbé Jean-Baptiste de Lamartine, assai più benevolo e discendente del fratello capofamiglia. È un'altra interessante figura che riassume i costumi dell'Ancien Régime, il passaggio attraverso le violenze rivoluzionarie, e l'approdo ad una pacifica solitudine in un quadro naturale esuberante di vegetazione e ricco di fasciose acque. È l'ambiente ideale per le cavalcate di Alphonse, per le sue immersioni voluttuose sotto le chiome degli alberi, per le sue *rêveries* sulle acque che sgorgano libere e si perdono nei prati. Acque anch'esse piene di ricordi, cantate nel poema che termina il libro, *La source*<sup>62</sup>. Questa immersione del giovane nella foresta e nelle acque è una delle due modalità estreme ed opposte della sua relazione con la natura: l'altra è quella ascensionale<sup>63</sup> su rocce nude di montagne come nella giornata del piccolo Alphonse con i pastori di Milly, nelle *Confidenze*, o nel pomeriggio in cima alla montagna di Monsard nel primo *Entretien* del *Cours familier* (*Appendice 5*).

<sup>61</sup> In effetti la morte di uno dei principali frequentatori del salotto, l'abbé Sigorgne, risale al 1809.

<sup>62</sup> A. DE LAMARTINE, 1963 (Pléiade), 352-356, già pubblicata nelle *Harmonies* (1830).

<sup>63</sup> Cfr. P. LAUDE, 1991.

Ma esistono modalità intermedie, orizzontali, come quando lo sguardo scorre su vaste superfici, oppure il narratore, come un pittore, sceglie un punto di vista particolare, per “inquadrare” compiutamente un paesaggio, come nella scena finale delle *Confidenze*<sup>64</sup>.

### *Il mosaico autobiografico*

Il mosaico autobiografico, che ha il suo nucleo nelle *Confidenze*, è formato da molte tessere sparse in commenti, in prefazioni e altri testi introduttivi, nei *Mémoires politiques* (1863), e negli *Entretien del Cours familier*. Lamartine riconduce a sé le proprie opere, sottolineandone il legame con l'intimità e il passato personale. Anche *Le manuscrit de ma mère* viene a far parte di questo mosaico per gli abbondanti interventi dello scrittore. Negli ultimi anni Lamartine inizierà un'opera memorialistica vera e propria, che rimarrà incompiuta e sarà pubblicata postuma col titolo di *Mémoires inédits* (nel 1871).

Ho messo in appendice alcuni frammenti di questo insieme tratti dal *Manuscrit de ma mère*, dai *Mémoires inédits*, dalla *Préface* alle *Méditations poétiques* del 1849 e dal primo *Entretien* – interamente autobiografico – del *Cours familier*. I brani tratti da questi due ultimi testi dipingono in varie scene la nascita nel bambino e nel giovane dell'istinto e della vocazione poetica e letteraria, guidata per lo più dalla triade mistica Madre, Padre, Natura, e che ha i suoi strumenti nella parola scritta e nel libro. È il filo conduttore che lega tra loro la maggior parte delle *Appendici*.

Colpisce la fertilità di una immaginazione che riesce a trarre nuove e sempre più ricche note da ricordi già trasformati in quadri: così la scena della lettura in famiglia della *Gerusalemme liberata* all'inizio delle *Confidenze* ritorna nella *préface* del 1849 alle *Méditations poétiques*, ma con molte variazioni, spostando l'obbiettivo dalla seduzione della bellezza materna a quella della voce del padre che recita non più i versi del Tasso ma quelli della *Méropé* di Voltaire<sup>65</sup>. Protagonista della scena è proprio questa voce che inebria e

<sup>64</sup> Sul paesaggio di Lamartine cfr. le analisi fondanti di G. POULET, 1961 e J.-P. RICHARD, 1970. Cfr. anche N. COURTINAT, 2004.

<sup>65</sup> Sulla presenza di Voltaire nei romantici cfr. A. BILLAZ, 1974.

culla il bambino come l'ondeggiare di un mare, infondendogli con intensità e naturalezza il senso poetico (*Appendice 1*).

Lamartine insiste sugli aspetti materiali, sensibili, della sua iniziazione alla poesia (*Préface alle Méditations*) e alla letteratura (*Premier Entretien*). Così la visita col padre al vecchio poeta, raccontata nella *Préface*, è un insieme di impressioni visive che compongono nel ragazzo un'idea di poesia e di poeta a prescindere dal valore effettivo, mediocre, di quei versi: una scrittura regolare su fogli candidi, una rilegatura artigianale decorata a mano con amore, l'accento posto proprio sulla confezione casalinga del piccolo volume (che non può non richiamare il lavoro dello stesso Lamartine per le sue autoedizioni, i suoi giornali e per il *Cours familier*), la luce del giorno che inonda la stanza, gli uccelli che si mescolano agli strumenti di scrittura e di disegno, soprattutto la bella vecchiaia del poeta e i suoi capelli bianchi, formano complessivamente un'immagine di serenità e di piacere che si accorda con quanto Lamartine sostiene in quegli anni sulle due età propizie alla poesia, la giovinezza e la vecchiaia, con il loro agio contemplativo (*Appendice 2*).

Memoria e allegoria cooperano per ribadire la stessa idea nella rievocazione delle due piccole arpe eolie costruite dai bambini nel giardino di Milly, una con dei capelli giovanissimi, l'altra con dei capelli bianchi. Per le orecchie infantili ambedue emettono misteriosi, leggerissimi suoni attribuiti dalle loro immaginazioni agli spiriti dell'aria (*Appendice 3*).

Queste prime immagini poetiche e letterarie si presentano spesso al giovane Alphonse in spazi aperti o comunicanti con la natura, come nell'episodio della "académie en plein air" nel primo *Entretien* del *Cours familier*. Sulla montagna dal nome classico Monsard (*Mons arduus*), ricompaiono insieme al padre due personaggi delle *Confidenze* e delle *Nuove Confidenze*, Vaudran e Dumont. Le conversazioni dei tre uomini, le loro letture e discussioni sotto il cielo pomeridiano e crepuscolare, alla maniera dei filosofi dell'antica Grecia, destano l'attenzione del bambino in mezzo ai suoi giochi e si imprimono nella sua fresca sensibilità come sulla cera (*Appendice 5*). Il legame tra natura e letteratura è centrale nel romanticismo di Lamartine; si accorda con la sua concezione aristocratica e antipedantesca del lavoro letterario.

Una scena segnata dal contesto doloroso del *Cours familier*, in equilibrio tra pessimismo e speranza (pessimismo sugli uomini, speranza sulla letteratura), scena particolarmente complessa e sorprendente, è

l'incontro del giovane Alphonse con il misterioso Valmont di cui ho già parlato, e in cui è evidente l'elaborazione fantastica e allegorica dell'episodio corrispondente delle *Nuove Confidenze* (Appendice 6).

Diverso sarà il rapporto con le *Confidenze* dei *Mémoires inédits* che oltre alla giovinezza dovevano raccontare la maturità dell'uomo, poeta, scrittore e politico. In realtà questi *Mémoires* arrivarono, per l'età avanzata di Lamartine, solo al 1815. Ne resta fuori la relazione con Julie Charles alla quale riservano solo un nostalgico accenno. Qui la narrazione rientra nei canoni della memorialistica. Il racconto è diacronico, preciso, dettagliato, appare "vero" e come fondato su appunti. Riempie molti vuoti lasciati volontariamente negli episodi corrispondenti delle *Confidenze* immerse nel vago e nell'atemporale. Rettifica e spiega le connessioni tra i vari avvenimenti, riempie di personaggi lo spazio lasciato spesso vuoto intorno all'io nelle *Confidenze*. Nella nuova prospettiva varia molto il ruolo dei personaggi. Manca la madre nutrice ed educatrice, centro della casa e della famiglia. L'obiettivo si sposta dalla madre e dall'ambiente familiare sul figlio che appare nella sua autonomia dal contesto domestico e che acquista qui la normale e attesa centralità dell'io autobiografico. Di conseguenza la narrazione si fa più realistica. Lo sguardo abbraccia ancora con predilezione, con una straordinaria memoria dei dettagli, il paesaggio che circonda Milly e Mâcon, come per trasferire su questo involucro naturale e amato l'attrazione che richiamava il fanciullo e l'adolescente delle *Confidenze* verso il polo affettivo della casa paterna. Nei *Mémoires* si dà spazio ai viaggi, alle vacanze con gli amici, alla tendenza centrifuga del giovane. Sarebbe dunque interessante mettere a confronto vari episodi paralleli: ad esempio quello del collegio di Lione molto più circostanziato e realistico che nelle *Confidenze*. Vi si trovano alcune scene crude come il martirio dell'anatra, istigato dagli stessi maestri. Diverso anche il racconto del tentativo di fuga, nei *Mémoires* organizzato da Alphonse con altri due compagni, mentre nelle *Confidenze* era una evasione solitaria. Manca nelle *Confidenze* il viaggio di Alphonse con la madre per il collegio di Belley, che nei *Mémoires* diviene un pittoresco itinerario alpestre. È assente nelle *Confidenze* anche il racconto dell'idillio con Henriette, taciuto per discrezione, e sostituito da quello con Lucy come una delle cause del viaggio in Italia<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Nei *Mémoires inédits* questi episodi si trovano nel libro II (il collegio) e IV (Henriette).

Mi sono però limitata a tradurre due episodi dei *Mémoires* che presentano temi affini a quelli delle altre *Appendici*. Così ho dato spazio alle furtive incursioni dei tre amici, Alphonse, Virieu e Bienassis, nella biblioteca “segreta” della casa di quest’ultimo, spinti dalla fame adolescenziale di letture proibite come le *Liaisons dangereuses* o il *Faublas*<sup>67</sup> ma anche di opere innovative come le *Confessions* di Rousseau. Le prime opere piene di sentimento e incanto di Chateaubriand (*René*, *Atala*, *Génie du Christianisme*) sono invece scoperte dai tre amici al collegio di Belley.

Il racconto delle incursioni nella biblioteca è vivace e realistico, vi si mescolano un certo moralismo e l’indulgenza per le disobbedienze e monellerie letterarie dei tre collegiali in vacanza. Sarà per il lettore un esempio della diversità dell’impianto narrativo tra *Confidenze* e *Mémoires* (*Appendice 9*).

Ho tradotto poi alcuni frammenti del soggiorno di un mese di Alphonse nella casetta in riva al lago di Ginevra nel 1815, in un romitaggio immerso nella natura, sfiorato dalle onde (*Appendice 10*), in cui affiorano suggestioni del *Lépreux de la cité d’Aoste* di Xavier de Maistre. Dal breve racconto Lamartine ha tratto diverse variazioni sul tema della solitudine. Si tratta qui di una solitudine scelta, e assaporata in un edificio abbandonato e adattato ad abitazione, come la torre di Aosta, e allietata dalla compagnia di un cane che ricorda il cagnolino del lebbroso, al quale del resto è fatto esplicito riferimento<sup>68</sup>. È un esempio della fertilità dell’immaginazione di Lamartine, a cui basta uno spunto letterario per creare situazioni e scenari nuovi e prodigiosamente arricchiti. Basti pensare alle molteplici variazioni e invenzioni nella sua opera a partire da temi di Bernardin de Saint-Pierre, o di Chateaubriand<sup>69</sup>. Anche per questo episodio si potranno fare confronti con i passi corrispondenti delle *Confidenze*.

<sup>67</sup> C. DE LACLOS, *Les liaisons dangereuses*, 1782, Louvet de Couvray, *Les amours du chevalier de Faublas*, 1787-1790. Le *Confessions* di Rousseau uscirono postume, 1782-1789.

<sup>68</sup> Cfr. *infra*, p. 283, nota 15. Per le tracce del racconto di Maistre in Lamartine, cfr. *infra*, p. XXII, nota 51 e p. 295, nota 27.

<sup>69</sup> Ad esempio in *Jocelyn* la grotta devastata, che evoca con ricchezza immaginativa la capanna di Chactas ritrovata dal personaggio dopo una lunga assenza, o il castello abbandonato di René.

*Qualche problema di traduzione e note al testo*

Un problema particolare è stata la traduzione delle parole *enfance* e *enfant* che Lamartine usa con predilezione e attribuendo loro una estensione temporale ben oltre i venti anni di età. Ho dovuto riservare alle età specifiche i termini *infanzia*, *bambino/i/a/e* e tradurre negli altri casi con *adolescenza* o *giovinezza*, *adolescente*, *giovane*, perdendo l'alone sentimentale e nostalgico che i termini *enfant*, *enfance* emanano nel testo lamartiniiano.

A Lamartine è stata rimproverata spesso la trascuratezza della scrittura, sia in versi che in prosa. Ma è stato anche osservato che quelli che sembrano errori di grammatica, di sintassi o di prosodia possono essere spesso considerati scarti innovativi<sup>70</sup>. Si è anche insistito, per la prosa, sulla lunghezza eccessiva delle frasi, paratattiche o piene di subordinate alla maniera latina, che si snodano come ad 'ondate successive'. Questa metafora, così pertinente all'immaginario di Lamartine, definisce bene la sua volontà di raccogliere nella frase lo sviluppo delle immagini e del pensiero e aderire al movimento interiore. Volendo conservare alla scrittura la sua spontaneità nativa, raramente Lamartine si volge indietro per correggere. Tuttavia i suoi manoscritti recano tracce di correzioni di sua mano, che tendono a regolarizzare il flusso della scrittura e talvolta spezzano con qualche segno di interpunzione le frasi. Traducendo capita di fare lo stesso, proprio come avrebbe fatto lo scrittore rileggendosi. Comunque raramente ho spezzato le frasi, per non perderne il caratteristico flusso. Ma poiché in italiano la loro lunghezza risulterebbe fastidiosamente accresciuta da una traduzione troppo aderente, ho talvolta alleggerito i pleonasmi, le ripetizioni, il ricorrere di preposizioni non necessarie al senso, ed evitato quando era possibile l'accumulo di pronomi relativi, oltre che, ovviamente, di possessivi e dimostrativi. Ho in certi casi semplificato leggermente il testo ed eliminato qualche incongruenza, pur resistendo alla tentazione di razionalizzare e correggere. Ho insomma cercato di rispettare il più possibile la complessità della frase e soprattutto di rimanere fedele alle sue corrispondenze interne, al disegno delle immagini e agli scarti espressivi di una scrittura che a tratti si fa poema in prosa.

---

<sup>70</sup> L. FAM, 1971. Si veda anche CH. BRUNEAU, 1953, "Le genre méditation". Vedi JOUANNE, 1926.

Quanto alla traduzione dei due poemi interni alle *Confidenze* e alla *Nuove confidenze* ho cercato di imprimere al verso italiano una certa cadenza interna che alludesse, per quanto possibile, alla melodia lamartiniana. Nell'Introduzione ho sempre dato le citazioni da Lamartine in traduzione, ad eccezione di alcuni testi poetici, che ho voluto proporre anche in originale, per farne apprezzare la melodia, mettendo la traduzione in nota.

Quanto alle appendici, mi sono dovuta limitare per motivi di spazio ad una scelta antologica e talvolta frammentaria di passi a mio parere particolarmente significativi in rapporto alle *Confidenze* e *Nuove Confidenze*. Per la traduzione del testo e delle appendici mi sono servita delle seguenti edizioni francesi:

per le *Confidenze* e le *Nuove Confidenze* – l'edizione delle *Œuvres complètes 'chez l'auteur'*, vol. 29, 1863;

per i passi tratti dal *Cours familier de littérature* – l'edizione (unica esistente) 'chez l'auteur', Paris, 1856-1869;

per la *Prémère préface* (= *Des Méditations*) alle *Méditations poétiques* del 1849 – l'edizione delle *Œuvres complètes 'chez l'auteur'*, vol.1, 1860;

per il *Manuscrit de ma mère* – l'edizione Hachette Furne Jouvett, Paris, 1871;

per i *Mémoires inédits de Lamartine (1790-1815)* – l'edizione Hachette Furne Jouvett Pagnerre, Paris, 1870.

I rinvii diretti ai testi tradotti in questo volume sono indicati da *infra* seguito dal numero della pagina e/o della nota.