

Fabio Vasarri, *Chateaubriand e la gravità del comico*, Lisi, Taranto 2009, 224 pp.

Ivanna Rosi, *Le maschere di Chateaubriand. Libertà e vincoli dell'auto-rappresentazione*, Le Lettere, Firenze 2010, 321 pp.

Non è certo difficile accorgersi, sfogliando a caso l'enorme *corpus* di Chateaubriand, di quale sia il dato saliente della personalità dell'autore e – tradotto in forma letteraria – della sua scrittura: «le malheur», «le vague», «la mélancolie». Declinato in questa triade, esso è d'altronde motivabile sulla base d'un ulteriore intreccio, esistente a prescindere e ancor prima che l'uomo diventi scrittore: quello tra il dato biografico e il dato storico o eventuale. A rinsaldare i poli provvedono, si sa, la Rivoluzione, il Terrore, l'esilio, senza scordare la contrastata carriera politica del filo-monarchico. Insomma, quella di Chateaubriand, tanto per rievocare la fatidica quinta lezione di Sainte-Beuve, è una generazione «qui ne rit plus»¹. La critica se ne è ricordata – forse anche troppo e a dispetto di altro – facendo dell'illustre Enchanteur un personaggio “sclerotizzato”. Questo, almeno, fino all'uscita dei preziosi contributi di Fabio Vasarri e Ivanna Rosi, entrambi sostenuti dal Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze dell'Università di Pisa. I titoli non tardano, peraltro, a dichiararne il taglio innovativo: *Chateaubriand e la gravità del comico*, Lisi, Taranto 2009; *Le maschere di Chateaubriand. Libertà e vincoli dell'auto-rappresentazione*, Le Lettere, Firenze 2010.

L'idea dalla quale i due studi si diramano o, se si vuole, il loro punto di partenza, verte su una constatazione comune: la presenza, in Chateaubriand, di un «mélange de styles». Polifonica e plurilinguistica², l'intera opera del Bretone travalica spesso, in realtà, il ritratto ufficiale, austero e tormentato, congenitamente attribuito al suo autore. Vasarri, ad esempio, prediligendo l'occultata dimensione comica, riattraversa su questo *fil rouge* la totalità dei suoi testi, dal giovanile *Essai sur les révolutions* (1797) alla tardiva *Vie de Rancé* (1844), senza scartare, certo, l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) e il monumento epico dei *Mémoires d'outre-tombe* (1840-41). Ivanna Rosi, invece, scandaglia nella sua raccolta di saggi le forme stilistiche del mascheramento dell'io. Seppur in base a un *corpus* di testi più ristretto, la studiosa apre spiragli interessanti: sembrano, infatti, molteplici ed originali le piste stimulate dall'auto-rappresentazione.

Ma fermiamoci dapprima su *Chateaubriand e la gravità del comico*. Nel capitolo introduttivo (*Il discorso*), ci si imbatte in uno Chateaubriand teorico della letteratura e dei registri stilistici. Una rapida scorsa alle sue affermazioni non lascia alcun dubbio; la condanna del riso è evidente: «L'homme est [...] un être grave par essence; il rit un moment, et pleure des années. Voilà pourquoi il y a des règles pour toutes les sortes d'élo-

quence et pour tous les genres d'esprit, hors pour la plaisanterie, parce que c'est quelque chose d'étranger à notre nature»³. Ciò che emerge, d'altro canto, nell'impianto dei diversi generi letterari: «Che il riso mantenga una forte inflessione negativa è confermato dall'opera narrativa, novelle ed epopee la cui forte codificazione classicistica [...] radicalizza un partito preso originario» (p. 35). Ora, sia i diavoli dei *Natchez* che il Satana dei *Martyrs* sogghignano beffardi.

È, dunque, oseremmo dire, un comico sfumato, grave – contrappunto marginale al serio – ad essere eletto dapprima da Chateaubriand (tramite una rilettura di Molière, *La Fontaine* o *John Milton*). E questo, nella sola dialettica possibile, quella in cui «ogni elemento è messo in risalto dal suo contrario» (pp. 53-4). Tuttavia, la distinzione alto/basso relativa allo stile si ripropone all'interno del comico stesso, per il quale l'*Itinéraire* concepisce una gradazione ascendente. Ora, lungi dal pensare, in adesione alla critica e al neoclassicismo dell'autore, che solo il primo – dignitoso e inoffensivo – possa trovare spazio in una scrittura di per sé polimorfa, Vasarri dimostra, affiancando all'analisi testuale le numerose dichiarazioni di poetica, che la gamma è in realtà più corposa. La «raillerie» non è sempre inoffensiva, la satira aggredisce, la «plaisanterie» sa essere «mauvaise» (specie se associata al macabro), il comico corporeo o, ancora, sfociante nella deformazione linguistica.

Il secondo capitolo, *I giorni*, fa leva invece sull'«immagine privata di Chateaubriand in relazione al comico e al suo effetto, il riso» (p. 66). Anche qui si procede per contrasti. Da un lato, l'ufficialità dell'autoritratto memorialistico (proprio dei *Mémoires d'outre-tombe*) che, nel proporre un soggetto dissociato dal riso rozzo e disonorevole, si appoggia su un duplice fattore: il dato esistenziale e familiare (la tetraggine paterna) e quello scopertamente storico (il lutto rivoluzionario). Dall'altro, il piglio disteso dell'epistolario che disegna, di pari passo con i momenti di serenità biografica, uno Chateaubriand «gai» ed in preda al «fou rire». Quantunque, si badi bene, il campionario giocoso non vi esaurisca le dinamiche del riso: dalla fresca autoironia allo sprezzante sarcasmo contro gli avversari il passaggio, difatti, è assai breve. Tanto che un riso nero e inquietante (di sapore misantropico) ricopre le forme più estreme: lo dimostra l'aneddoto legato alla morte della moglie o la sua predilezione – attestata da Marcellus – per un proverbio greco sul riso mortuario⁴.

Un esame prezioso sulle forme espressive del comico è intrapreso di seguito (capitolo terzo *Le forme*), fino a chiudere il libro. Le fasi intermedie sono qui analizzate più a fondo: la comicità di carattere e di situazione («portraits» e scene), il «bel esprit» salottiero, punteggiano l'*Itinéraire* facendone, sul piano del riso, un atelier generoso. *L'homo viator*, infatti, seppur colto da un aspro destino, è molto spesso leggero e autoironico

(si veda, oltre all'*Itinéraire*, la quarta parte dei *Mémoires*). Poi, rimpiazzando il leggero col grave – passando, cioè, dal sé all'alterità – il soggetto scrivente si rivolge al patetico e, nei ritratti più arditi, al registro satirico (quando l'oggetto del riso è diverso per fede o cultura). Il comico detto "verbale", babelico (arcaismi, prestiti, impasti), quello corporeo, o anche il comico macabro vanno, infine, nel ramo smodato e eccessivo. Chateaubriand e Rabelais, si può dire, rileggendo i *Mémoires d'outre-tombe*. Tanto più se l'autore dei famosi «géants»⁵ contribuisce a legare le forme: l'allegria del mangiare e dell'eros, ad esempio, «solidamente ancorata al grande tema funebre», «l'equilibrio rabelaisiano tra istanze vitali e mortuarie [...] compromessi nel suo lontano epigono» (p. 190). Ciò che inoltre non sembra sfuggire, sotto tale passaggio, è una latente impalcatura ideologica: «Solo i registri del comico grave permettono un'espressione efficace delle potenti emozioni (indignazione, orrore, vanificazione generale) suscitate dagli eventi epocali» (p. 194). Coniugando: i *Mémoires* e lo spettacolo rivoluzionario.

Tuttavia, si può vincer la morte? ci si chiede seguendo scrittore e saggista: la fede cristiana e la «gloire» letteraria si ergono contro la *vanitas*; ma che uscite può offrire il ricorso, in sede di comico, alla difesa umoristica? Il primo passo è ritornare in se stessi; poi, come è noto, autorittrarsi, ma in nero: «Usare l'umorismo anche e soprattutto contro di sé, ovvero, in realtà, a proprio vantaggio e per proteggersi, mostrandosi capace di coraggio e di distacco dalle cose terrene. È evidente che questa forma di autoderisione ha un carattere più profondo e forte» (p. 205). E in che altra direzione se non in quella difensiva va l'autonecrologio – umore macabro alla Swift – del libro veneziano dei *Mémoires*?⁶ La conclusione è chiara: la tecnica eternizza, il riso può salvare.

Seguendo, insomma, un ideale percorso dalla poetica alla pratica della comicità (interrogando frattanto gli elementi biografici), Vasarri realizza, rileggendo l'autore, un sapiente sondaggio del comico nei suoi modi diversi. La rassegna – si è visto – prende avvio dalle forme canoniche (comicità di situazione, comicità di carattere, ironia salottiera, autoironia retorica) per giungere infine a soluzioni più estreme (la violenza satirica, la storpiatura linguistica, l'umor nero autoironico). Il risultato è evidente: proiettare Chateaubriand senza più forzature – e con l'apporto del riso – alle origini stesse dell'umorismo moderno.

I meriti e gli apporti del secondo contributo – quello di Ivanna Rosi – si dispiegano, al proposito, su un più ampio spettro di indagine. La varietà, d'altro canto, sembra esser sancita dalla fisionomia del libro: una raccolta di studi (in parte editi in riviste) risistemati in un organico disegno. «En d'autres mots», se già Fabio Vasarri aveva spinto il nostro sguardo sull'occultato aspetto del «portrait autoironique», ora il proble-

ma si amplifica ed avanza. Si procede, indagando la scrittura del sé, «à rebours», verso ciò che precede o, meglio, che genera: *Le maschere di Chateaubriand. Libertà e vincoli dell'autorappresentazione*. A destare l'attenzione è, ancora una volta, un apparente contrasto: «L'uso continuo del discorso personale e il modo di rappresentarsi hanno spesso destato nel lettore di Chateaubriand una sorta di disagio [...]: questo io onnipresente da un lato invade le svariate forme dell'opera e vi si impone in maniera accentratrice – nella finzione, nella scrittura saggistica, storica, biografica, e, trionfalmente, nei *Mémoires d'outre-tombe* – dall'altro delude per la sua carenza psicologica e introspettiva, per l'assenza “crucele” di ogni relazione con il “tu”» (*Introduzione*, p. 11). L'Enchanteur, «tout compte fait», ama la maschera. Tanto da far cadere in grave errore chiunque si avvicini alla sua prosa (specie quella del memorialista) convinto di esaurire i vari volti di chi scrive limitandosi allo storico, al poeta, o al profeta dei tempi. L'io, dichiara l'autrice, è in realtà «arricchito da costellazioni criptiche che rivelano nelle pieghe della scrittura, miti personali più reconditi» (*Introduzione*, p. 12). Far cadere la maschera è un'imperante esigenza, decrittare il più sensato degli atti. Ivanna Rosi ci prova, riuscendoci *in toto*, con l'aiuto d'una chiave esegetica derivante in gran parte dal ben noto Sainte-Beuve e elaborata negli ultimi anni da Fumaroli: la verità dei *Mémoires* non è né autobiografica, né personale, né tanto meno «historique»; essa è piuttosto «une vérité d'artiste»⁷, una sostanza poetica: «La “poesia” – scrive dunque – è una chiave interpretativa che funziona, poiché si accorda con la grande libertà con cui il memorialista si raffigura, con cui ricrea il vissuto, vi introduce il sogno, condensa in scene icastiche e simboliche il senso più diluito e più pallido dell'accaduto o indossa maschere che non sono strumenti banalmente menzogneri, ma invenzioni della propria immagine» (*Introduzione*, pp. 13-4).

Non sorprende, pertanto, che la prima sezione del libro sia dedicata a René (*I. René: immaginazione e censura*), controfigura romanzesca del «moi» dell'autore. Interessata anzitutto alla libertà del ritrarsi in gioco nel «malheureux», la studiosa lo colloca dapprima nel contesto coevo alla redazione dei *Natchez*, saga indiana per la quale fu pensato. Così facendo, la genesi letteraria legata al personaggio si dispiega a più livelli: sull'estetica settecentesca roussoiana o voltairiana, sull'antropologia del primitivo “selvaggio” sposato a quello “classico” degli antichi, sui dilemmi della storia postrivoluzionaria. Al punto che la primigenia immagine del sé tradisce il proprio volto, ora nell'incontro con la fantasmagorica realtà americana, ora nel disparato campionario emotivo dei rapporti tra gli uomini. È l'eros, infatti, nelle forme più varie (primitivo, materno, incestuoso, selvaggio, necrofilo) a ricucire nel testo frustrazioni, dolori, e proiezioni di colpe che non restano mute. Archetipi come il viaggio e la casa-capanna (indagati in

René, Chactas, il viaggiatore, pp. 89-96) ripropongono, nella loro valenza di simbolo, l'esilio e la patria investiti dall'io.

D'altra parte, è già in questo René che si vedono in atto le modalità narrative del futuro scrittore: negazione e censura. Modalità con le quali gli stessi *Mémoires*, a molti anni di scarto, reclameranno un moderno distacco dal canone. René, in conclusione, per la sua proiezione costante anche oltre il suo *corpus* (alla base i *Natchez* e i due racconti *René* e *Atala*): malinconico e grave nel «récit» americano; storicizzato (un inquieto adolescente) ad apertura dei *Mémoires d'outre-tombe*.

La seconda sezione (II. *Chateaubriand giudice di François: le note del 1826 all'Essai sur les révolutions*) si dispiega in molteplici sensi: da un lato, ridisegna il passaggio dalla pura finzione al «discours personnel» di René; dall'altro, rileggendo l'apparato di note aggiunto all'*Essai* per le *Œuvres complètes* (1826), analizza il confronto tra le forme esitanti (intimistiche) del «moi» della prima edizione (1797) e i più maturi ritratti del sé dell'autore già anziano (lo Chateaubriand della Restaurazione). Dall'*Essai* ai *Mémoires* l'io poi si modifica e si storicizza, esprimendosi in forme più chiuse (con la scomparsa di un "tu" dialogante). Memorialista e biografo (quello di Rancé. Cfr. III. *Il memorialista, il biografo*) si autocensurano, reprimono impulsi suicidi, legami affettivi o colpevoli, e congedano l'"altro" (*Retorica allusiva*, pp. 157-82). Così come l'io dei *Mémoires* si delinea nell'istinto di patria ed in quello del viaggio (esaminati in *Due temi identitari*, pp. 183-230), e la «vérité artistique» di cui parlava Sainte-Beuve rimodella idealmente figure simboliche (ma realmente esistite) con cui confrontarsi (*Confronti*, pp. 231-314): Napoleone, Rancé, Talleyrand, Rousseau, ma altresì personaggi più intimi (la famiglia, le donne, gli amori), stemperati questi ultimi per il tramite storico o col "documento". Per finire, talvolta, nel derider se stesso.

È la maschera dell'autoironia, a questo punto, a rievocare Vasarri e legare i due studi. Entrambi, del resto, sono tesi a un medesimo fine: riesumare un fedele ritratto del «nageur entre deux rives», smascherando, alla luce dei testi, un nuovo volto, eclettico, vario, di pirandelliana memoria. Chateaubriand uno, nessuno e centomila.

PIERINO GALLO

Note

1. C.-A. Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire. Cours professé à Liège en 1848-49* [1860], éd. Maurice Allem, Garnier, Paris 1948, vol. 1, p. 123.

2. Si intenda, qui, nell'accezione tipicamente bachtiniana. Cfr. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris 1978.

3. *Génie du christianisme*, II, IV, 12. Cfr. nell'edizione curata da Maurice Regard per la Bibliothèque de la Pléiade (*Essai sur les révolutions – Génie du christianisme*, Gallimard, Paris 1978) p. 750, var. *b*.

4. L'aneddoto riguardante i funerali della moglie, Céleste de Chateaubriand, è riportato da Victor Hugo in *Choses vues 1830-1848* e rievocato da Fabio Vasarri alle pp. 86, 87 e 88 del suo saggio. Lo scrittore, in uno slancio autoironico, sarebbe scoppiato a ridere di gusto per la «liberazione» auspicata ma ormai troppo tardiva. Il proverbio a cui allude Marcellus recita: «Vit-on jamais des noces où on ne pleure, et des funérailles où on ne rit?».

5. Gargantua e Pantagruel, personaggi dalla taglia gigantesca, che fecero la fortuna letteraria di François Rabelais (1494?-1553).

6. *Mémoires d'outre-tombe*, Venezia, 12; II, 1382. L'edizione di riferimento è quella di Jean-Claude Berchet [1989-1998], deuxième édition revue et corrigée, Le Livre de Poche – Classiques Garnier, Paris 2003-04, II voll. L'autonecrologio di Chateaubriand si trova in un capitolo soppresso del libro veneziano.

7. La definizione è di Charles-Augustin de Sainte-Beuve ed è tratta dalla «Troisième leçon» del succitato *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire* (vol. I, p. 89).