

IL CONTRAPPUNTO COMICO

La forte varietà stilistica dei *MOT* appare tale da trascendere la tendenza romantica alla mescolanza dei registri, alla quale certamente si ispira. Resta un margine refrattario a una spiegazione epocale. Chateaubriand lirico, tragico, macabro, violentemente polemico, comico, malizioso... Chi volesse riaprire oggi il dossier stilistico sull'autore potrebbe allora partire dal dato macroscopico di una fragorosa polifonia, risultante non solo dal coro delle frequentissime inserzioni allografe, ma inerente alla natura composita dell'io autobiografico e del suo dettato. L'effetto è tale da invitare a un riesame degli stili di Chateaubriand, che dia rilievo proprio a quelli schiettamente dialogici come il polemico e il comico¹, a lungo trascurati o svalutati perché estranei all'*enchantement*.

Concentrarsi sul secondo ambito non significa quindi calare il testo in un modulo estraneo e snaturante, ma amplificare una voce certo più sommessa di altre, eppure udibile in un insieme virtualmente onnicomprensivo, tendente alla saturazione dei registri stilistici. L'ipotesi polifonica può semmai scontrarsi con un vistoso dato locale: la presenza a se stesso di un soggetto pieno, forte perfino della consapevolezza delle sue falle e risolutamente premoderno. Ne risultano un controllo pressoché totale

1. L'ovvio rimando è alla concezione plurilinguistica del testo in prosa in M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979 (in particolare il cap. II, 1); sulla polifonia dei *MOT* si veda anche l'introduzione di J.-C. Berchet al primo volume della sua edizione, Paris, Bordas, "Classiques Garnier", 1989, pp. LII ss.

della scrittura, e il paradosso di una polifonia non dispersiva ma compatta e centripeta. Se ha senso parlare di un principio unitario della scrittura autobiografica di Chateaubriand, nei suoi molteplici esiti, bisognerà individuarlo in una forza, una formidabile energia che presiede non soltanto alle invettive più brutali o alle scene più icastiche, ma che, cambiando registro, sceglie e ordina le parole in modo da produrre un effetto incantatorio. Perfino la tematica nichilistica del vuoto o quella così appariscente della morte devono la loro efficacia all'esercizio esperto e controllato di tale energia e non smentiscono un'istanza autoriale potentemente vitalistica². Vediamo in quali circostanze e entro quali limiti questa forza assume i connotati di una *vis comica*.

A differenza di altri aspetti minoritari del testo, quello in questione sembra essere sfuggito all'attenzione della critica³. Mi limiterò qui a una ricognizione della componente comica, dei suoi motivi e stilemi, individuandovi due ambiti principali. Dai luoghi del testo ascrivibili al genere e dagli sporadici interventi in materia dell'autore emerge infatti una gradazione di intensità che invita a distinguere un comico leggero di matrice settecentesca da un più ambizioso comico «grave» («gravité du comi-

2. Questa ipotesi di lettura trova conferma nei saggi raccolti in *Le Tremblement du temps* (Colloque de Cerisy), textes réunis et présentés par J.-C. Berchet, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994; si vedano, tra le varie suggestioni, i rilievi di Philippe Roger sulla «maîtrise démiurgique» e sulla «mainmise sur le monde ré-aligné despotiquement par une écriture qui se dispense de produire ses raisons», in contrasto con la lettura barthesiana della *Vie de Rancé* fondata sull'anacoluto e sul discontinuo (Ph. Roger, *L'Histoire à toute extrémité*, *ibid.*, p. 107).

3. Se si eccettuano i sondaggi di H. Guillemin, *Chateaubriand savait rire*, "Le Figaro littéraire", 18 mai 1957 e di A. Lebois, *L'Humour dans les 'Mémoires d'outre-tombe'*, "Annales de Bretagne", LXXV, 3, 1968, pp. 559-569; entrambi mirano soprattutto a correggere la vulgata biografica di uno Chateaubriand univocamente «serio», appoggiandosi agli stessi *MOT* e alle testimonianze dei contemporanei.

que», II, 4), riservato soprattutto alla satira politica⁴.

Un commento dell'autore sulle proprie memorie, situato alla congiunzione dei Cento Giorni a Gand e dei Cento Giorni a Parigi, conferma la natura composita del testo, includendo il comico nell'impasto stilistico; confortati dal modello shakespeariano, i *MOT* coltivano un'arte del contrasto, alternando scene alte a scene basse: «il y a partout une chaumière auprès d'un palais, un homme qui pleure auprès d'un homme qui rit» (I, 952). Non ne consegue, tuttavia, un'equiparazione dei due ordini. Uno Chateaubriand ancorato all'estetica classicistica aveva ribadito, nel saggio del 1801 su Shakespeare, la sproporzione tra tragico e comico, e in particolare il fatto che il primo contiene il secondo (non viceversa). Un grande autore tragico sa far ridere, argomenta Chateaubriand, mentre non si dà il contrario:

Quiconque peint savamment le côté douloureux de l'homme, peut aussi représenter le côté ridicule, parce que celui qui saisit *le plus* peut à la rigueur saisir *le moins*. Mais l'esprit qui s'attache particulièrement aux détails plaisants laisse échapper les rapports sévères, parce que la faculté de distinguer les objets infiniment petits suppose presque toujours l'impossibilité d'embrasser les objets infiniment grands: d'où il faudrait conclure que le sérieux est le véritable génie de l'homme⁵.

4. Non è tenuto conto dell'ampio settore dell'autoironia, che periodicamente, lungo l'intero testo, investe l'autoritratto di Chateaubriand nei suoi ruoli disparati di autore di successo e di seduttore, di politico e ambasciatore; aspetto che, anche in quanto procedimento tipico della memorialistica, sconfinava nella dimensione propriamente autobiografica dei *MOT*.

5. *Mélanges littéraires*, in *Œuvres de Chateaubriand*, réimpression de l'édition Pourrat frères, XIV, Paris, Gennequin, 1859, p. 51 (modernizzo la grafia). L'articolo, intitolato *Shakspere ou Shakspeare* e datato «avril 1801», fu pubblicato sul "Mercure de France" nei fascicoli del 5 e 25 pratile anno X (25 maggio e 14 giugno 1802); fu ripreso con qualche variante nell'*Essai sur la littérature anglaise* (cfr. *Œuvres...*, cit., XVI, pp. 137 sgg. per la parte in questione).

La chiusa attua quasi un rovesciamento della massima di *Gargantua*, riaffermando una gerarchia consolidata. Un forte dislivello segna il confronto tra le due grandezze, l'una relativa e contingente, l'altra universale: «les peuples ont différentes manières de rire, et [...] ils n'en ont qu'une de pleurer»⁶. Dunque il comico sarà marginale, come si addice all'esiguità dei suoi argomenti e al livello medio o basso della sua lingua. Costituirà il rovescio («l'envers des événements que l'histoire ne montre pas», per riprendere il passo sui Cento Giorni) o il contrappunto del discorso serio, che, lungi dal minacciare quest'ultimo, potrà tutt'al più sospenderlo beffardamente, come il latrato di un importuno doganiere austriaco (II, 727) interrompe una delle *performances* più ispirate dell'Enchanteur. L'effetto è stridente, ma sono poche righe contro due pagine di *Invocation à Cynthie*.

Sul piano letterale, Chateaubriand fa di tutto per dissociare la propria persona autobiografica dal riso grossolano e disonorevole: «Je ne sais rire que des lèvres; j'ai le *spleen*, tristesse physique, véritable maladie» (II, 626). Altrove, tuttavia, dichiara di condannare, affermandolo al tempo stesso, il proprio insopprimibile «penchant ironique» (II, 19), o «cette moquerie que je repousse continuellement et qui me revient sans cesse» (I, 474); e nell'autoanalisi che apre l'undicesimo libro, confessa una segreta propensione all'abbassamento satirico e a un'ironia romantica che relativizza e sminuisce le qualità umane: «le côté petit et ridicule des objets m'apparaît tout d'abord; [...] Poli, laudatif, admiratif pour les suffisances qui se proclament intelligences supérieures, mon mépris caché rit et place sur tous ces visages enfumés d'encens des masques de Callot» (I, 380).

Una propensione nativa alla derisione sarebbe quindi sottoposta a un severo autocontrollo. In realtà, tale propensione è bloccata solo dal riconoscimento di bersagli tutto sommato innocui se non assimilabili. Quando al contrario si appunta su

6. *Essai sur la littérature anglaise*, cit., p. 137.

Talleyrand o su Luigi Filippo, l'estro satirico fluisce incontrastato. E la gamma molto svariata del comico dei *MOT* smentisce sia le ritrattazioni che i conclamati rimorsi dell'autore. In effetti, la contraddizione si riduce se impostiamo meglio il problema. Sia che ami o detesti il riso⁷, Chateaubriand non può praticarlo senza intaccare il prestigio del *malheur* e il fascino del *vague* che avvolgono il suo autoritratto. Di conseguenza, mette al bando l'allegria gratuita ma dà libero sfogo alla giusta derisione satirica, la cui intrinseca superbia ben si addice, d'altronde, all'ipertrofia dell'io autobiografico⁸; più in generale, tende e con notevole frequenza a una comicità ambigua e dissimulata, spesso iriconoscibile perché confusa con umori violentemente contrastanti: dal disprezzo, appunto, fino alla crudeltà. Questa miscela produce tipologie distinte, ma corrispondenti comunque a casi-limite: tragicomico, comico grave, umorismo nero. Esiti che, riconducendo sempre il dato comico a una sfera superiore ed estranea, lo snaturano e tradiscono un innegabile intento riduttivo.

7. La distinzione tra l'autoritratto dei *MOT* e il suo modello si rivela anche a questo riguardo necessaria, se si presta fede alla testimonianza di Mathieu Molé sugli incontrollabili accessi di riso di Chateaubriand (cit. in H. Guillemin, *Chateaubriand...*, cit.). Anche A. Lebois, *L'Humour...*, cit., insiste sulla componente ilare «bretone» del temperamento dell'autore. Si veda inoltre l'«édition du Centenaire» di M. Levaillant, Paris, Flammarion, IV, p. 170, nota 28.

8. Nelle lezioni pubblicate postume su *Comicità e riso* (Torino, Einaudi, 1988; ed. orig. 1976), Wladimir Propp riserva ampio spazio alla categoria schiettamente comica della derisione dei difetti («riso che deride»), comprensiva tra l'altro della satira, e la contrappone al «riso gioioso», ossia all'allegria immotivata e vitalistica. Nell'esaminare il comico dei *MOT* mi rifarò più di una volta a questo lavoro. Sul senso di superiorità del soggetto sull'oggetto come presupposto del «riso che deride», si veda *Ibid.*, pp. 173-174. Si tratta comunque di un *topos* ricorrente, con diverse sfumature, nella letteratura sull'argomento (ricordo soltanto *De l'essence du rire* di Baudelaire e *Der Witz* di Freud).

La rarefazione del riso schietto, «innocente» e rasserenante nel racconto dell'infanzia è la prova più appariscente di questo orientamento. I primi libri dei *MOT* costruiscono l'immagine di un'infanzia complessivamente grave, benché selvatica e *polissonne*, offrendo una chiave per spiegare l'ostentata repulsione successiva. Il testo presenta infatti un'esplicita contrapposizione «proustiana» tra un *côté de Combourg* saturnino e lugubre e un più accogliente *côté de Monchoix*, dominato dallo zio Antoine de Bedée, ilare e solare: «passer de Combourg à Monchoix, c'était passer du désert dans le monde» (I, 25). Anche ignorando l'ammiccante nome di Monchoix, è facile postulare un'aspirazione segreta e frustrata, risoltasi poi in avversione. Ricordiamo le parole rapide ma estremamente dure sull'infanzia e il suo riso stolto: «l'enfant manque même de la plus belle des grâces, le sourire: il rit, et ne sourit pas» (I, 680).

Il racconto dell'infanzia riduce quindi al minimo gli episodi divertenti, e confina le rare irruzioni del comico nel registro leggero. È il caso del capitolo su Hervine Magon (libro I, cap. 5), dove Chateaubriand, aggiungendo al massimo una patina eroicomica, sfrutta la situazione canonica del disastro che, svolgendosi, si aggrava progressivamente⁹. Altrimenti, la preclusione di Monchoix e l'esilio a Combourg producono sul bambino un trasferimento del riso dal segno vitale e positivo a quello opposto. Ciò è evidente nell'episodio del ciarlatano chiamato per curare una malattia del bambino. La figura farsesca è tracciata con tratti inconfondibilmente molieriani (abbigliamento spocchioso e di dubbia pulizia, gergo incomprensibile), ma la conclusione introduce una nota più personale: «Je ne savais, au milieu de mes douleurs, si je mourrais des drogues de cet homme ou des éclats de rire qu'il m'arrachait» (I, 62). La formula stereotipata

9. Nella fattispecie, una fila di bambini che cadono l'uno sull'altro; l'episodio può rientrare nella situazione comica definita della «palla di neve» da Bergson (*Le Rire*, cap. 2).

(«morire dal ridere», il riso doloroso del malato) è oggetto di una ricarica che ne fa una base di partenza per un trattamento specifico del comico, collegato al grande tema funerario¹⁰.

Ma prima di sfociare nel discorso necrologico, il comico di Chateaubriand ammette diverse gradazioni intermedie. Riunirei le più blande all'insegna del comico leggero. La polifonia dei *MOT* include infatti una forma di intrattenimento piacevole, calcolato per riposare il lettore dai ritornelli martellanti del *memento mori* e della *vanitas*. La funzione di intermezzo di questi inserti spiega la loro forma spesso rapida e incidentale. Chateaubriand conosce a Berlino la moglie di Gaspare Spontini:

[...] elle semblait vouloir expier la volubilité des femmes par la lenteur qu'elle mettait à parler: chaque mot divisé en syllabes expirait sur ses lèvres; si elle avait voulu vous dire: *Je vous aime*, l'amour d'un Français aurait pu s'envoler entre le commencement et la fin de ces trois mots. Elle ne pouvait pas finir mon nom, et elle n'arrivait pas au bout sans une certaine grâce (II, 45).

Esempio, piuttosto sporadico, di un'arguzia disimpegnata che, contrapponendo lentezza e velocità e deridendole entrambe, potrebbe al limite illustrare l'assunto bergsonianesimo secondo cui si ride di tutto ciò che ostacola la fluidità della comunicazione sociale.

Trattandosi della versione più leggera del comico, il contrappunto viene qui ad opporsi all'alchimia lirica dell'Enchanteur, rivolgendo contro questi la sua ironia. Così avviene ad esempio nel racconto della festa romana per la granduchessa Elena (II, 346) o al termine della già ricordata *Invocation à Cynthie*. Il motivo del francese storpiato alla tedesca, ricorrente nella quarta parte, forma peraltro il caso pressoché esclusivo (se vi aggiungiamo un rapido ritratto di balbuziente: I, 938-939), di comico

10. Mi riservo di approfondire altrove la relazione del riso con la morte nei *MOT* e la comicità corrispondente: smodata, macabra e insieme vitalistica, prossima all'umorismo nero.

schiettamente verbale. La lingua di Chateaubriand riserva le sue sottili anfibologie al registro serio. Nonostante la forte stilizzazione, la comicità prende di rado a oggetto la materia verbale. Quest'ultima, come ha mostrato Jean Mourot¹¹, può al massimo rafforzare, mediante omofonie, assonanze o antitesi, l'efficacia di una gamma prevalentemente concettuale o di situazione.

Sempre nel quadro di un umorismo sorprendentemente leggero e ricco di sottintesi autoironici si situa il notevole esercizio «dialogico» del libro XVIII, laddove Chateaubriand, ricalcando Cervantes e volendo forse atteggiarsi ad anti-Diderot, fa interloquire il proprio *Itinéraire* con il prosaico resoconto del medesimo viaggio in Terrasanta stilato dal servitore Julien. Ora, nei *MOT* il proletario, quando non è l'incarnazione torva e bestiale del Terrore giacobino, tende naturalmente al ridicolo; la sua irruzione nel contesto dell'autobiografia aristocratica provoca in genere un abbassamento di tono, propizio al riso. D'altronde, nel montaggio dei due testi non mancano spunti scherzosi: il nobile autore che si addormenta sul cavallo o l'assurdo errore, troppo inverosimile per poter essere preso sul serio, di certi arabi che scambiano Julien per il suo padrone, e viceversa (I, 604 e 609-610). Tuttavia, in entrambi i casi è Chateaubriand ad additare il lato ridicolo; e il riso del lettore non nasce dal racconto dimesso in sé, che dovrebbe garantirlo, ma dal contrasto tra l'incorreggibile uniformità della prosa di Julien e la ricchezza di toni dell'*Itinéraire*. Si rileggano le pagine rispettive su Cartagine (II, 615-616), dove il comico non scaturisce dai contenuti ma dalla giustapposizione di due stili incommensurabili. È unicamente questa sproporzione a creare l'effetto comico, il che sottintende e riconferma la convinzione di Chateaubriand

11. J. Mourot, *Le Génie d'un style: Chateaubriand, rythme et sonorité dans les 'Mémoires d'outre-tombe'*, Paris, Colin, 1969 (1960)¹, pp. 69-70 e 80; lo studioso si sofferma soprattutto sul ritratto fortemente satirico del duca di Rohan-Chabot (II, 197) e sul bozzetto più gratuito della moglie dell'usuraio (II, 696).

quanto al potenziale umoristico dell'autore serio¹².

Questa prima rubrica del comico dei *MOT*, multiforme ma unita da una diffusa leggerezza, non può essere definita e compresa al di fuori di una dialettica controversa con l'*esprit* settecentesco, con la pratica del *bon mot* e con l'ironia illuministica¹³. Chateaubriand fustiga continuamente quello che gli appare un vizio nazionale inguaribile, la *légèreté* appunto (basti ricordare che è uno dei difetti principali di Talleyrand). Nel già citato articolo su Shakespeare, aveva contrapposto il comico «morale» di Sterne e di Fielding che, posponendo alla descrizione dei vizi quella delle virtù, sfocia a suo dire nella pietà, con quello esattamente antitetico dei Lumi, il quale

[...] consiste à donner d'abord quelques louanges, et à ajouter successivement tant de ridicules, qu'on oublie les meilleures qualités, et qu'on perd enfin toute estime pour les plus nobles talents et les plus hautes vertus: c'est la manière du Français, c'est le comique de Voltaire, c'est le *nihil mirari* qui flétrit tout parmi nous¹⁴.

La condanna di questa leggerezza dalle conseguenze paradossalmente pesanti, immorale e iconoclasta non esclude però una certa persistenza del suo formulario nella scrittura di Chateaubriand. Il *bon mot* sulla signora Spontini, con la sua misoginia proverbiale e la sua allusione galante, adotta ad esempio una forma svagata per fingere di condannare l'incostanza amorosa, variante della *légèreté* francese. E Chateaubriand dedica tutto un capitolo (XVII, 2) all'umorismo settecentesco nella sua forma più innocua. Madame de Coislin, proprietaria di un'abita-

12. Nella sua introduzione all'edizione italiana dei *MOT* (*Memorie d'oltretomba*, a cura di I. Rosi, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, I, p. LXXX), anche Cesare Garboli rileva il comico dell'*Itinéraire*.

13. Cfr. F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997 (1982)¹, che imposta l'ironia settecentesca come formazione di compromesso assimilabile alla negazione freudiana.

14. *Mélanges littéraires*, cit., p. 52.

zione parigina dell'autore, aristocratica del tutto illetterata ma argutissima, forse amante dell'esecrato Luigi XV, è un tipo da commedia (è inguaribilmente avara) e al tempo stesso un'ottima narratrice comica. Il capitolo allinea insolitamente una sfilza di esempi del talento di madame de Coislin, che formano un compendio di spirito leggero, permettendo a Chateaubriand di praticare un genere sospetto senza assumersene la paternità.

Limitiamoci a qualche esempio. Madame de Coislin è infastidita dal canto del gallo di una vicina: «Elle écrivit à madame Suard: “Madame, faites couper le cou à votre coq”. Madame Suard renvoya le messenger avec ce billet: “Madame, j'ai l'honneur de vous répondre que je ne ferai pas couper le cou à mon coq”. La correspondance en demeura là» (I, 580). La comicità si regge sul contrasto tra il rigido cerimoniale e il fondo di rozzezza aggressiva dell'aristocrazia *ancien régime*.

Altrove, Chateaubriand deride implicitamente le incertezze religiose di madame de Coislin¹⁵, opponendo loro l'altrettanto discutibile ed acceso misticismo di madame de Krüdener. Lo scontro si conclude con un raro motto verbale: «Madame de Krüdener dit passionnément à madame de Coislin: “Madame, quel est votre confesseur intérieur? – Madame”, répliqua madame de Coislin, “je ne connais point mon confesseur intérieur; je sais seulement que mon confesseur est dans l'intérieur de son confessionnal”. Sur ce, les deux dames ne se virent plus» (I, 579).

15. «Madame de Coislin s'était fait un illuminisme à sa guise. Crédule et incrédule, le manque de foi la portait à se moquer des croyances dont la superstition lui faisait peur» (I, 579). Su questo punto il *Cahier rouge* di madame de Chateaubriand, fonte principale del capitolo in questione, diverge sensibilmente dai *MOT*: madame de Coislin vi è presentata come una fervente «illuminée», lettrice assidua delle Scritture e di Saint-Martin (cfr. *Les Cahiers de madame de Chateaubriand*, ed. J.-P. Clément, Paris, Perrin, 1990, pp. 51-53). Stando così le cose, il memorialista avrebbe eliminato un elemento preromantico suscettibile di intaccare la cornice *Louis XV* del suo ritratto.

Si considerino infine le ultime parole di madame de Coislin: «Au moment où elle était prête à passer, on soutenait au bord de son lit qu'on ne succombait que parce qu'on se laissait aller; que si l'on était bien attentif et qu'on ne perdît jamais de vue l'ennemi, on ne mourrait point: "Je le crois", dit-elle; "mais j'ai peur d'avoir une distraction". Elle expira» (I, 581). La chiusa lapidaria, tipica «chute brève»¹⁶ che liquida bruscamente l'aneddoto, riporta il discorso sul binario consueto del registro necrologico; e il capitolo termina su una nota grave e amara, con i parenti che accorrono a contare le monete della defunta. L'aneddoto in sé sfrutta un ingrediente comico classico, la distrazione; ma ridicola, agli occhi di Chateaubriand, è soprattutto la frivolezza settecentesca applicata al nero dell'esistenza, alla mortalità. Il testo sembra sottintendere che per scherzare sulla morte, per raggiungere il vero tragicomico occorrono una fede ben salda e una scrittura vigorosa. Del resto, sebbene in forma più leggera, negli aneddoti di e su madame de Coislin ricorrono testamenti, uccisioni e epidemie, cosicché il montaggio di questa sorta di catalogo dell'*esprit* risulta in definitiva tendenzioso e orientato verso un tema privilegiato.

L'avversione dell'autore per una comicità propriamente illuministica trova una chiara espressione nel resoconto della cena con il filosofo mistico Saint-Martin (XIV, 1). L'anfitrione, Neveu, ha combinato l'incontro tra le due celebrità promettendo a Chateaubriand rivelazioni esoteriche: ma non accade nulla, la delusione è completa. Ora, il radicato scetticismo dell'autore del *Génie* verso qualsiasi misticismo eterodosso lo espone sempre alla tentazione dello scherno quando sfiora l'argomento, che ha il potere di liberare anche sulla pagina un riso incontenibile¹⁷. Così, la scena in questione si risolve in una satira esperta

16. Cfr. J. Mourot, *Le Génie...*, cit., I, cap. 4.

17. Cfr. la nota relativa di J.-C. Berchet nella sua edizione dei *MOT* (II, Paris, Bordas, "Classiques Garnier", 1992, p. 62, nota 17). In un passo del li-

e stilizzata. Se la definizione più estensiva del comico consiste nella derisione dei difetti umani, qui il lettore è invitato a ridere di difetti molto letterali: una serie di assenze. In un'atmosfera rarefatta e in un tempo dilatato («depuis six mortelles heures, j'écoutais et je ne découvrais rien», I, 474), le portate della cena si succedono a intervalli interminabili, mal riempiti da una conversazione stentata: «M. de Saint-Martin [...] ne prononçait que de courtes paroles d'oracle. Neveu répondait par des exclamations, avec des attitudes et des grimaces de peintre; je ne disais mot» (I, 473). Ma al di là dell'aspettativa delusa, domina qui una satira cattolica che, per il suo razionalismo e a causa del comune bersaglio, l'*illumine* esaltato e fumoso, si presta ad essere confusa con quella di matrice enciclopedista. Questa indesiderata convergenza rafforza a mio parere il senso dell'energica ritrattazione che Chateaubriand inserisce al termine della scena: «cette moquerie que je repousse continuellement et qui me revient sans cesse, me met en souffrance; car je hais l'esprit satirique comme étant l'esprit le plus petit, le plus commun et le plus facile de tous» (I, 474). Segue non a caso una riabilitazione di Saint-Martin, con un elenco delle sue virtù, secondo il procedimento «costruttivo» all'inglese¹⁸.

Occorre però notare che subito dopo la condanna esplicita dell'«esprit satirique», l'autore torna ad esercitarlo, e con una violenza tale da trascendere l'umorismo leggero, contro Saint-Lambert e madame d'Houdetot, «représentant l'un et l'autre les opinions et les libertés d'autrefois, soigneusement empailées et conservées: c'était le dix-huitième siècle expiré et marié à sa manière» (I, 475). L'anziana coppia illegittima, relitto come madame de Coislin di un'età sepolta ma ben altrimenti riprove-

bro su madame Récamier, a proposito delle riunioni di preghiera di madame de Krüdener, l'autore confessa: «Je ne trouvais rien à dire à Dieu, et le diable me poussait à rire» (II, 212).

18. Cfr. anche il corrosivo ritratto del duca di Rohan-Chabot (si veda la nota 11), che si conclude con un'analogia palinodia.

vole dal punto di vista di Chateaubriand perché «compromessa» con i Lumi, suscita la recrudescenza di un aspro stile anti-frastico: «On se sent une estime infinie pour l'immoralité, parce qu'elle n'a pas cessé de l'être, et que le temps l'a décorée de rides» (I, 475).

L'intera sequenza (satira «equivoca»/ pentimento/ satira «morale») illustra il carattere spiccatamente tendenzioso dell'*esprit* di Chateaubriand. Il modello settecentesco che permea la sua formazione è oggetto di un severo controllo e di una riappropriazione, fino a ridursi a ricetta espressiva che l'autore tende a investire di contenuti antitetici a quelli di un Voltaire.

La distanza di Chateaubriand da tale modello si accresce se, restando nel livello leggero, ci spostiamo dalla satira del misticismo a quella di certi aspetti della società contemporanea. Il tono si inasprisce, la *verve* aumenta, lo stile si colora. La forma e gli argomenti abbandonano gli stereotipi comici, suscitando un effetto di maggiore autenticità. Tuttavia, mi pare che in Chateaubriand la satira di costume, a differenza di quella politica e nonostante la sua virulenza, vada ascritta al registro brillante, per lo scarso peso delle relative poste in gioco.

Un ottimo campione è fornito dalla pagina particolarmente briosa sui dandies inglesi, inclusa nel resoconto dell'ambasciata di Londra. L'efficacia della scrittura è naturalmente rafforzata dal fatto che il dandismo è per Chateaubriand il terreno di una malcelata competizione, dove, dietro i mediocri epigoni, si profila il rivale Byron. Eccone uno stralcio: «En 1822 le fashionable devait offrir au premier coup d'oeil un homme malheureux et malade; il devait avoir quelque chose de négligé dans sa personne, les ongles longs, la barbe non pas entière, non pas rasée, mais grandie un moment par surprise, par oubli, pendant les préoccupations du désespoir» (II, 77); un'immagine analoga a quest'ultima torna nel passo successivo, dedicato al tipo posteriore di dandy: «il monte à cheval avec une canne qu'il porte comme un cierge, indifférent au cheval qui est entre ses jambes

par hasard» (*ibid.*). «Surprise», «oubli», «hasard» sono d'altronde ingredienti costitutivi del comico, tanto più riuscito quanto più inopinato e repentino.

La satira degli inglesi, indice di una più generale xenofobia di varia intensità che rientra comunque nella tradizione comica, si riaccende durante l'ambasciata di Roma, di fronte al fastidioso spettacolo delle orde turistiche,

[...] cette multitude d'insipides Anglaises et de frivoles dandys qui, se tenant enchaînés par les bras comme des chauves-souris par les ailes, promènent leur bizarrerie, leur ennui, leur insolence dans vos fêtes, et s'établissent chez vous comme à l'auberge. Cette Grande-Bretagne vagabonde et déhanchée, dans les solennités publiques, saute sur vos places et boxe avec vous pour vous en chasser: tout le jour elle avale à la hâte les tableaux et les ruines, et vient avaler, en vous faisant beaucoup d'honneur, les glaces de vos soirées (II, 259).

Animalizzazione dell'umano e personificazione dell'astratto, iperboli e ipotiposi: cominciamo a ravvisare uno stile più energico.

Passando al «comico grave» della satira politica, l'intensità cresce ancora e si accentua soprattutto il carattere ibrido di questo tipo di comicità, indicato del resto dalla stessa definizione. Quest'ultima è formulata in un luogo significativo del testo. All'inizio del libro XXV, saldando l'imponente epopea napoleonica alla propria carriera politica, i fasti dell'Impero al microcosmo della Restaurazione, Chateaubriand riassume con intento chiaramente riduttivo la materia che si appresta a trattare. Per tappezzare il vuoto lasciato dall'imperatore, dispone soltanto di «portraits à qui le génie de Molière pourrait seul donner la gravité du comique!» (II, 4).

Nel testo su Shakespeare del 1801, Chateaubriand aveva già osservato: «un seul poète comique marche l'égal des Sophocle et des Corneille: c'est Molière. Mais il est remarquable que le comique du *Tartuffe* et du *Misanthrope*, par son extrême

profondeur, et, si j'osais le dire, par sa tristesse, se rapproche beaucoup de la gravité tragique»¹⁹. Ed è molto probabile che Chateaubriand pensi soprattutto a Molière quando, prendendo le distanze dall'«esprit satirique», eccepisce per la «haute comédie»: «bien entendu que je ne fais pas ici le procès à la haute comédie» (I, 474). Nella terza parte dei *MOT*, ultima in ordine di stesura, Chateaubriand riprende dunque un'idea già espressa in altre forme. Non è il caso di sottolinearne l'originalità; il discrimine tra produzione alta e bassa del poeta comico è tracciato con decisione fin dall'*Art poétique* di Boileau, e la percezione di una tristezza molieriana è diffusa in epoca romantica. Importa di più esaminare l'elaborazione, sull'esempio di questa autorità, di un comico paradossale, serio più che tragico, nei *MOT*. Proprio per la forte ibridazione, si tratta della rubrica più dissimulata dell'inventario che propongo qui. Inoltre, data la prevalenza del contenuto politico, il comico grave di Chateaubriand risulta più delle altre versioni circoscritto, sia pure in una zona ampia del testo: la terza parte appunto, ultima in ordine di stesura, e più occasionalmente la quarta (dove domina piuttosto un'autoironia disillusa e beffarda). È in sostanza uno stile dell'ultimo Chateaubriand, alimentato da un astio senile e, all'esterno, dalla farsa mediocre della monarchia borghese.

La dichiarazione programmatica del prologo del libro XXV non trova un'applicazione immediata nel racconto della Restaurazione. Gli inserti comici sulla vita politica sotto Luigi XVIII e Carlo X, fino alla crisi del 1829, non corrispondono in realtà ai «portraits» annunciati. Le sedute alla Camera dei Pari, la «réunion Piet», le ambasciate suscitano piuttosto un umorismo leggero. L'autentica impennata si verifica con le dimissioni di Chateaubriand dalla carica di ambasciatore a Roma, dimissioni caldegiate da conoscenti e politici con quello che gli appare uno sfacciato opportunismo. A questo proposito Chateaubriand

19. *Mélanges littéraires*, cit., pp. 51-52.

fornisce un'illustrazione canonica del comico grave, calandosi perdipiù nei panni d'un personaggio molieriano. Il passo va citato per esteso:

On était rempli pour moi d'abnégation, on ne pouvait jamais assez se dépouiller pour moi de tout ce que je possédais: «Allons, George Dandin, le cœur au ventre; corbleu! mon gendre, ne forlignez pas; habit bas! Jetez par la fenêtre deux cent mille livres de rente, une place selon vos goûts [...] Tel est notre bon plaisir. A ce prix, vous aurez notre estime. De même que nous nous sommes dépouillés d'une casaque sous laquelle nous avons un bon gilet de flanelle, de même, vous quitterez votre manteau de velours, pour rester nu. Il y a égalité parfaite, parité d'autel et d'holocauste» (II, 378).

Il *pastiche* di *George Dandin* riprende testualmente alcuni stili dell'amara commedia di Molière («corbleu! mon gendre, ne forlignez pas»), e soprattutto la situazione centrale dell'inganno più o meno meritato; ma la trasposizione è profonda, l'appropriazione totale. Domina nettamente la polemica militante. La lettura stilistica dello Chateaubriand politico proposta da Jean Mourot trova qui un'applicazione aderente, in particolare per la brutalità dell'imperativo, l'abbassamento triviale del tono e del lessico, il falso parallelismo che si risolve in un'antitesi polemica, la sostituzione del ritmo ternario con quello binario²⁰. Colpisce inoltre l'uso personalizzato dell'ironia illuministica. Se la forma dell'intero passo è acidamente antifrastica, il trattamento di questa figura allontana ogni reminiscenza sette-

20. Cfr. J. Mourot, *Le Génie...*, cit., pp. 121-137, e il contributo su *Chateaubriand satirique: quelques aspects de son style*, "C.A.I.E.F.", 21, mai 1969, pp. 167-191. Il critico riallaccia lo stile polemico di Chateaubriand a una tradizione retorica sei-settecentesca, giudicandolo comunque artificioso e calcolato. Limitatamente all'uso dell'antitesi, anche l'altra monografia stilistica sui *MOT* ne decreta l'inautenticità (cfr. J.-M. Gautier, *Le Style des 'Mémoires d'outre-tombe'*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1959, pp. 155-157; per una campionatura del realismo «basso», pp. 203-205).

centesca. Emergono con prepotenza la gravità e l'asprezza del riso dell'uomo romantico.

Altrove, il contenuto può essere ancora più violento e l'espressione, inversamente, più controllata. Accostiamo al «falso» molieriano un passo della quarta parte, situato tra l'una e l'altra delle grottesche missioni al servizio della duchessa di Berry. Chateaubriand deve rimettersi in viaggio nella carrozza acquistata dall'odiato voltagabbana Talleyrand, attualmente (1833) ambasciatore a Londra:

[...] pendant que je pérégrinais derechef dans la calèche du prince de Bénévent, il mangeait à Londres au râtelier de son cinquième maître, en expectative de l'accident qui l'enverra peut-être dormir à Westminster, parmi les saints, les rois et les sages; sépulture justement acquise à sa religion, sa fidélité et ses vertus (II, 763).

Un'autentica iettatura espressa in una forma impassibile, tagliente ma controllata, come conferma l'ironica ripresa del ritmo ternario stabilizzante, frequente nello stile «serio» di Chateaubriand²¹.

Altro grande vivaio di dolorosa comicità è la rivoluzione di Luglio. Il racconto dell'affermazione di Luigi Filippo provoca una recrudescenza di questo stile, in particolare quando Chateaubriand osserva il beffardo corteo diretto all'Hôtel de Ville. Il ricorso a una figura prediletta, la prosopopea («la monarchie ambulante», «la matière électorale royale»), si accompagna ad altri ingredienti tipici come l'onomatopea e la degradazione a cosa o ad animale: «et puis, *plan! plan!* la litière de Benjamin Constant et le cheval blanc de Louis-Philippe rentrèrent moitié hués, moitié bénis, de la fabrique politique de la Grève au Palais-Marchand» (II, 438). I ranghi sociali, dal canto loro, sono ridotti alle divise corrispondenti: «Les vestes étaient aux postes d'honneur, les casquettes dans les salons, les blouses à table

21. Cfr. J. Mourot, *Le Génie...*, cit., pp. 89-120.

avec les princes et les princesses» (II, 440). L'estro satirico si è talmente scatenato che a questo punto l'autore ritiene di dover-si scusare («J'aurais voulu mettre plus de gravité dans la description de ces scènes», *ibid.*), come se il piacere comico avesse prevalso sulla legittima indignazione, la gratuità ludica sul ruolo istruttivo e morale della satira. Ma generalmente Chateaubriand, forte di tale ruolo, dà libero sfogo all'impulso satirico riversando nel comico grave quell'elemento triviale se non corporeo che stenta a trovare espressione nei *MOT*; nel bilancio finale su Luigi Filippo: «Philippe est un sergent de ville: l'Europe peut lui cracher au visage; il s'essuie, remercie et montre sa patente de roi» (II, 864). Oppure, a proposito di Thiers, funzionario della monarchia borghese: «Afin de garder ou de reprendre sa place, il chantera toutes les palinodies que le moment ou son intérêt sembleront lui demander; à se dépouiller devant le public il y a audace, mais M. Thiers est-il assez jeune pour que sa beauté lui serve de voile?» (II, 872).

Esempi incidentali, tra i molti possibili, di contrappunti comici gravi inseriti in un contesto di invettiva politica (i grandi ritratti polemici della *Politique générale du moment*). Un brusco abbassamento di registro, una sintassi incalzante, talora una singola parola brutale catapultano il discorso argomentativo nella satira eloquente. Si tratta di uno stile virtualmente onnipresente sul versante politico dei *MOT*, e spesso inscindibile dal registro serio dell'invettiva: il perfetto contraltare della suggestione lirica, lo stile del disincanto. Secondo una collaudata tradizione classica, il difetto umano campeggia in primo piano, esposto al pubblico ludibrio nella sua disarmata e ridicola nudità (l'insulto a Thiers è in questo senso paradigmatico). Ma se il reale prende il sopravvento spazzando via sogni e chimere, ciò è pur sempre frutto di un'esperta orchestrazione verbale e non di uno sfogo immediato. Non a caso, l'accusa più spesso rivolta allo Chateaubriand polemico è di artificio e inautenticità: il vigore satirico non sarebbe che una manifestazione superficiale rispetto alla

natura profonda dell'autore, al suo «accento» tradotto nel lirismo e nelle diverse gradazioni del *sérieux*²². Allo stesso tempo, però, si sono rilevate le cadute nel registro basso attribuendole implicitamente a un cedimento dell'autocontrollo, sull'onda dello sdegno politico o di altri umori: aporia lampante secondo la quale il testo peccherebbe simultaneamente di un eccesso e di un difetto di calcolo. Ma la trascuratezza risulta fuori luogo nella fattispecie, e la sincerità si rivela un metro inservibile per una scrittura prossima alla prestidigitazione e per un soggetto notoriamente controverso e sfuggente. Senza contare che il gusto del contrasto e della contraddizione appare ormai parte integrante dell'uomo e dello scrittore, «chimérique» e «positif», «ardent» e «glacé» (I, 380). Meglio allora concludere, con Pierre Clarac, che la polemica offre al tormentato io dei *MOT*, nemico del riso a buon mercato, un raro e autentico piacere²³. La perplessità è lecita quanto allo statuto comico di questo riso contraffatto e tortuoso, ma se il lettore resta serio, Chateaubriand si diverte.

Fabio Vasarri

22. Si veda la nota 20.

23. Cfr. P. Clarac, *Le Pamphlétaire et le journaliste*, dans *Chateaubriand. Le livre du Centenaire*, Paris, Flammarion, 1949, pp. 133-165.