

LO SGUARDO E IL GIUDIZIO INTORNO AL RITRATTO

Sulle migliaia di figure contenute nei *MOT* si posa uno sguardo che, mai neutro o meramente descrittivo, comporta un giudizio in grado di caratterizzare il contatto fra l'autore e la persona descritta. Chateaubriand, almeno quando si applica al ritratto, va oltre il «regard descripteur» studiato da Philippe Hamon¹: la sua non è semplice presa d'atto di una realtà, ma esercizio analitico in cui l'io si confronta con l'altro. Rappresentare gli altri significherà anche contribuire alla vasta opera di edificazione della propria immagine, e all'individuazione della propria identità. La soggettività dello sguardo, e del giudizio che l'accompagna, è sempre orgogliosamente rivendicata. Il carattere celebrativo dell'impresa autobiografica di Chateaubriand esige una forte presenza dell'io; ma proprio per questo, a maggior ragione, occorre interrogarsi sul rapporto che si viene a stabilire fra il pittore e il suo modello².

La comunicazione che segue indagherà tale problema nell'ambito della relazione creata dallo sguardo del primo sul secondo, vista come un percorso di valutazione e di autovalutazione.

1. Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, pp. 186 ss.

2. Sul ritratto nei *MOT* si rimanda a H. Bouillier, *Portraits et miroirs*, Paris, SEDES, 1979, e soprattutto a F. Bercegol, *La Poétique de Chateaubriand: le portrait dans les 'Mémoires d'outre-tombe'*, Paris, Champion, 1997, volume uscito a convegno avvenuto. Sul ritratto letterario in generale si veda *Le Portrait littéraire*, a cura di K. Kupisz, G.-A. Pérouse, J.-Y. Debreuille, Presses Universitaires de Lyon, 1988.

Chateaubriand stesso, prima di arrivare a giudicare gli altri, ha dovuto subire la prova di uno sguardo inquisitorio, quello del padre. È noto quanto questi fosse contrariato dall'incapacità del figlio di mettere ordine nella propria vita: «Il m'épiait sans cesse pour me gourmander» (I, 100). Chateaubriand attribuisce in buona parte al peso insopportabile di quello sguardo l'accesso di follia durante il quale, fra i sedici e i diciassette anni, cerca di togliersi la vita:

Lorsque je revenais de mes courses sauvages et que je l'apercevais assis sur le perron, on m'aurait plutôt tué que de me faire rentrer au château. Ce n'était néanmoins que différer mon supplice: obligé de paraître au souper, je m'essayais tout interdit sur le coin de ma chaise, mes joues battues de la pluie, ma chevelure en désordre. Sous les regards de mon père, je demeurais immobile et la sueur couvrait mon front: la dernière lueur de la raison m'échappa (I, 100).

Il rimprovero del padre non viene reso esplicito; la tensione della scena è tanto più forte in quanto nessuno pronuncia una parola. Lo sguardo paterno, terribile, racchiude e concentra la disapprovazione dalla quale il giovane si sente schiacciato. Quello sguardo ha un potere concretamente aggressivo: «Quand la colère y montait, la prunelle étincelante semblait se détacher et venir vous frapper comme une balle» (I, 15). Tale capacità di proiezione offensiva ne esprime il carattere ambivalente: non soltanto strumento di contatto, ma anche strumento di valutazione e di condanna. Grazie ad esso il padre prende atto dell'aspetto selvatico e stravolto del giovane, ma immediatamente va oltre, e coglie in quel disordine la manifestazione riprovevole di un disordine interiore. È uno sguardo che penetra in profondità per scoprire e scrutare le manchevolezze, di ordine morale, che modellano l'aspetto esteriore del figlio.

È sempre attraverso lo sguardo, infine, che viene comminata la condanna. L'occhio del padre pesa più di qualunque altro.

Anche lo sguardo di Chateaubriand ha la capacità di scendere sotto alla superficie per cogliere la vera essenza dei caratteri:

«Ma perception distincte et rapide traverse vite le fait et l'homme, et les dépouille de toute importance» (I, 380). Il ritratto nei *MOT* si fonda su di una disincantata penetrazione psicologica. I desideri riposti, le ambizioni, le ipocrisie piccole o grandi, le meschinità o (più raramente) la nobiltà d'animo appaiono subito palesi. Chateaubriand si sofferma sulla propria capacità di scorgere, dietro alle maschere, i veri tratti dei volti: coglie così il giubilo segreto negli occhi del duca d'Orléans subito dopo la morte del duca di Berry: «Je fus frappé d'une expression mal déguisée, jubilante, dans ses yeux, à travers la contenance contrite qu'il s'imposait; il voyait de plus près le trône» (II, 23). L'effetto prodotto in quell'occasione dallo sguardo *perçant* ne prova il potere d'intuizione, e la capacità di trasmettere un giudizio che pesa sul piano morale: «Mes regards l'embarrassèrent; il quitta la place et me tourna le dos». Si svela la piccolezza che alligna nelle cose e nelle persone:

Loin de m'entraîner d'idéaliser les vérités applicables, mon imagination ravale les plus hauts événements, me déjoue moi-même; le côté petit et ridicule des objets m'apparaît tout d'abord; de grands génies et de grandes choses, il n'en existe guère à mes yeux. 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).

Chateaubriand usa senza risparmio il potere, da sempre insito nella memorialistica, di far scoccare l'ora della resa dei conti. Fra l'impeccabile cortesia dell'uomo di mondo e la spietatezza di tanti ritratti dei *MOT*, c'è il piacere che si prova nel ristabilire la verità, e nell'infrangere i vincoli imposti dalle norme della convenienza sociale. I *MOT* sono, per questo aspetto, il luogo di una confessione; ben diversa però da quella che pretendeva di attuare Rousseau e che, com'è noto, Chateaubriand rifiuta. È invece la confessione di ciò che, a lungo taciuto, può trovare espressione grazie ad una scrittura proiettata in una distanza d'«oltretomba». La cruda sincerità del giudizio è

inoltre consentita, e anzi ritenuta meritevole, se colui che scrive vuole inserirsi, e inserire ciò che narra, nella storia. E questo è sicuramente il caso di Chateaubriand. La pratica del giudizio assume allora il prestigio morale della valutazione dello storiografo.

Ciononostante esiste, al termine dell'opera, un momento di dubbio: «Ai-je eu le droit de parler des autres? Que me servirait le repentir si ces *Mémoires* faisaient quelque mal?» (II, 934).

In realtà Chateaubriand si sente in diritto di esprimere il suo giudizio, così come riconosce a suo padre il diritto di giudicare il giovane François-René. Il rapporto che si stabilisce fra l'autore e le innumerevoli figure presenti nei *MOT*, è, infatti, un rapporto di filiazione. Quei ritratti sono presenti nel testo perché Chateaubriand ha voluto che vi fossero; e, proprio perché li ha fatti esistere nell'universo della scrittura, gli è possibile accampare diritti simili a quelli di un padre. Lo sguardo giudicante sancisce sì un contatto, ma anche una distanza e una differenza, dietro alle quali si avverte il peso dell'autorità creatrice. Allo sguardo del padre compete il giudizio sulla propria opera.

Il dubbio si manifesta, piuttosto, nella coesistenza di interpretazioni diverse dello stesso ritratto, che permangono nei *MOT* come una documentazione delle varie fasi del giudizio. Chateaubriand, ad esempio, coglie con estrema ironia gli aspetti caricaturali della categoria di artisti cui appartiene Forbin, «gentilhomme peintre au droit de la révolution» (I, 584); ma mostra anche come quegli artisti vengano riscattati da un sincero amore per l'arte, improntato a sensibilità, abnegazione, idealismo e generosità. Instaura con scrupolo, mentre il ritratto prende forma, una dialettica fra i pro e i contro. Grazie a tale modo di procedere può rivendicare l'equità di valutazioni spesso divergenti rispetto al luogo comune, come accade nei ritratti problematici di Mirabeau, Byron e Napoleone, o di altri personaggi di rilevante importanza storica.

Ma vi sono nei *MOT* anche molte figure fugaci, intraviste di

solito nel corso di un viaggio³. L'autore non disdegna di descriverle, seppure in poche righe. Sono «ombres» che passano; non, tuttavia, senza lasciare una traccia. L'episodicità e la provvisorietà stessa che le caratterizza mette infatti in rilievo la *durata* indotta in esse dalla loro presenza nel testo.

Le candidate più naturali in quest'operazione di preservazione dell'attimo sono le figure femminili. Subito perdute nella realtà, appaiono per questo ancor più affascinanti e meritevoli di un posto, benché piccolo, nel vasto affresco dei *MOT*. Lo sguardo, almeno sulla pagina, potrà contemplarle ancora.

Il ritratto femminile è però particolarmente impegnativo per il pittore. Mette in gioco, infatti, la sua moralità e la sua stessa immagine. Nei *MOT*, come si sa, vi sono vistose lacune: le amanti di Chateaubriand sono state oggetto di forti istanze censorie. Su madame Récamier, l'unica alla quale venga dedicato ampio spazio, agiscono filtri encomiastici la cui convenzionalità è un ulteriore indizio di censura. Il ritratto delle donne e delle fanciulle appena intraviste, al contrario, sfugge all'omissione. Vi si percepisce una sensualità tanto più suggestiva in quanto sapientemente dosata. Attraverso l'allusione l'autore coltiva il piacere silenzioso dello sguardo sulla donna, ed addirittura sulla sua nudità. La donna chimerica anelata in gioventù era «Aphrodite sans voile», Diana «vêtue d'azur et de rosée» (I, 93); ma elementi di nudità sono presenti anche nel ritratto della fanciulla di Saint-Pierre, che «avait les jambes nues quoiqu'il fit froid» (I, 211); nelle due «filles peintes» delle Floride, che devono il loro fascino non solo ai profumi esotici e alle gioie rare e inusuali con le quali si adornano, ma anche alle loro «jambes nues losangées de dentelles de bouleau» (I, 262). Lo sguardo dell'autore indugia sugli

3. Su questo tema si veda M. Lehtonen, *Un aspect narratif des 'Mémoires d'outre-tombe': les personnages secondaires*, in AAVV, *Relire les 'Mémoires d'outre-tombe'*, Journées d'étude organisées par la Société des études romantiques (15-18 janv. 1977) à l'École Normale Supérieure, Clermont-Ferrand, Faculté des Lettres, Société des Études Romantiques, 1978, pp. 92-101.

strappi del corsetto della contadinella di Hohlfeld (II, 371).

Paradigma di questi incontri è quello con madame de Chastenay, che Chateaubriand vede due volte soltanto durante il suo primo soggiorno a Parigi, nel 1787: «qui était cette dame de Chastenay? Je n'en sais rien: elle a passé come une ombre charmante dans ma vie» (I, 116). Nella descrizione dell'incontro brilla il braccio «demi-nu, et la plus belle main du monde» che vengono portati al giovane al momento del commiato – e che egli non ardisce baciare. Tale braccio offerto, ammirato per un attimo ma rimasto distante dalle labbra, propone l'immagine emblematica di una sensualità resa inoffensiva dalla sua stessa fugacità. Lo sguardo su madame de Chastenay più che mai stabilisce un contatto, e denuncia un desiderio; ma Chateaubriand implicitamente dice al lettore che esso non ha potuto, né avrebbe mai potuto, incarnarsi in azione.

Sappiamo quanto abbia pesato, su François-René, lo sguardo e il giudizio del padre; che abbastanza presto scompare, morendo, dalla vita di suo figlio. Ma il padre torna a vivere nel giudizio del lettore, che osserverà i ritratti presenti nei *MOT*. Chateaubriand è consapevole di far parte di quella galleria di ritratti. E non soltanto, com'è ovvio, in virtù delle numerose notazioni su se stesso, ma anche per effetto del modo in cui egli descrive gli altri. Ogni ritratto induce un giudizio non soltanto sul modello, ma anche e soprattutto sul pittore.

Guardare significa essere guardati; giudicare significa essere giudicati.

Si chiariscono allora alcune ambiguità del ritratto del padre e di quello della moglie: più di ogni altro provocherà un giudizio su colui che li ha composti.

Lo sguardo paterno s'incrocia con quello rivolto al padre dal figlio. E mi riferisco non tanto alle pagine che l'autore dedica al genitore all'inizio dei *MOT*, quanto a quelle, ben più coinvolgenti, con cui ne commemora la morte.

Colpisce come, al centro di esse, si collochi il giudizio, ormai

impossibile, del padre sul figlio: «Mon père m'eût-il apprécié?» si domanda Chateaubriand nel titolo del capitolo. Lo sguardo paterno, per quanto spento, è inscindibile dall'idea tormentosa della sentenza. L'autore, tornando sul tema, rivela un disagio cui certamente non sono estranei la paura che il padre gli incuteva, e un forte senso di esclusione dalla sfera degli affetti e dei valori paterni⁴. La risposta a quella domanda sarebbe infatti, secondo Chateaubriand, negativa.

Accanto alle frasi in cui esprime quest'opinione, l'autore pone le amare considerazioni del maresciallo di Montluc. Questo aspro militare, sfigurato da orribili ferite, si rimprovera l'eccessiva rigidità nei confronti del figlio appena scomparso, e lo rimpiange dolorosamente.

Siamo qui di fronte al procedimento che, come è noto, Chateaubriand utilizza in modo sistematico, e che consiste nel sovrapporre, al ritratto che egli sta tracciando, quello di un personaggio storico o letterario. Il corto circuito fra le due immagini trasmette un senso non detto esplicitamente.

Il raffronto fra il maresciallo e il padre di Chateaubriand non è certo lusinghiero per il secondo: il maresciallo appare, per sua stessa ammissione, freddo, insensibile, quasi disumano. Il rimorso avvalorava il rimprovero che il figlio morto fa pesare su di lui. Evidente l'inversione della situazione nella quale si trova l'autore, perché nella realtà è il figlio – Chateaubriand – a sopravvivere al padre. Si assiste quindi ad uno scambio di ruoli, grazie al quale il figlio prende il posto del padre nella morte. Così facendo, ne prende il posto anche nel diritto al giudizio. S'inverte allora la direzione dello sguardo giudicante, che aveva condotto Chateaubriand sull'orlo della follia. Tale sguardo va adesso dal figlio al

4. Sentimenti rintracciabili in molti suoi personaggi, come ha mostrato J.-M. Roulin (*Chateaubriand: l'exil et la gloire*, Paris, Champion, 1994, p. 23). Sull'inquietante figura del padre di Chateaubriand si rileggerà l'attenta analisi di Francesco Orlando (*La sala troppo vasta*, in *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Padova, Liviana, 1966, in particolare pp. 98 ss).

padre, e lo condanna. La condanna passa, con sottile ironia, attraverso le parole di un padre (il maresciallo di Montluc) che ha rivolto contro se stesso il proprio sguardo accusatorio.

D'altra parte Chateaubriand sa bene che un figlio non può dir male del proprio padre. Il rispetto dovuto al genitore assume tratti ancora più impegnativi e stringenti, se rivolto ad un'immagine postuma. Subito dopo aver posto il genitore accanto al maresciallo, l'autore si affretta a negare le implicazioni biasimevoli di tale accostamento. Il maresciallo riteneva che suo figlio, a ragione, non l'amasse; Chateaubriand torna nei panni del figlio convenzionalmente amorevole negando, per quanto lo riguarda, la verità di tale opinione («*Ma volonté ne fut point portée bien froide envers mon père [...]*»)⁵.

Ma la ricerca di un altro padre, costante nell'opera narrativa⁶, rivela l'insufficienza di quello originario. Nell'esperienza di Chateaubriand è il pastore Ives, conosciuto in Inghilterra nel 1795, a proporsi come il padre ideale: «Un père instruit, aimant et cultivant les lettres, *pour remplacer le père dont le ciel m'avait privé*»⁷. Il paragone col reverendo evidenzia le manchevolezze del padre reale, che non era istruito, non coltivava le lettere, né avrebbe mai potuto apprezzarle: «Une renommée littéraire aurait blessé sa gentilhommerie; il n'aurait vu dans les aptitudes de son fils qu'une dégénération» (I, 121).

La figura del maresciallo tuttavia non è univoca. La sua eccessiva severità può aver provocato timore, inibizione, forse rancore nel figlio; ma la severità non è, di per sé, fuori luogo in un padre. Comparando alcune figure paterne sostitutive (Souël e Chactas, in *René*), si desume anzi che il padre severo ha un prestigio maggiore di quello comprensivo. Montluc è inoltre

5. I, 121. Il corsivo, di Chateaubriand, indica le parole riprese dai *Commentaires* di Montluc.

6. Sulle figure paterne sostitutive nell'opera narrativa si rimanda a J.-M. Roulin, *Chateaubriand...*, cit., p. 39.

7. I, 370. Il corsivo è mio.

l'archetipo del vecchio militare la cui durezza, correlata all'ardimento e alla forza d'animo, suscita ammirazione in chi, invece, è incline all'introspezione, alla malinconia, al *songe*. Rappresenta un mondo scomparso che Chateaubriand non cesserà in definitiva di rimpiangere: quello, nobilitato dal tempo, della vecchia aristocrazia guerriera, orgogliosa, perfino sprezzante, ma non incapace di sentimento, né di pentimento.

Il ritratto della moglie presenta non poche analogie con quello del padre. È un altro esempio di ritratto conflittuale, in cui Chateaubriand muove con cautela il pennello per non incorrere nella disapprovazione dello sguardo superiore dal quale si sente osservato. François-René ha sposato una donna «adverse aux lettres» (I, 289); la loro unione è afflitta da scarsa sintonia intellettuale e gravi discordanze di sentire (cfr. II, 506); d'altronde madame de Chateaubriand rappresenta il dovere morale, familiare e sociale. I tratti negativi del suo ritratto richiedono una compensazione che scongiuri il biasimo del lettore. Chateaubriand ammette, almeno implicitamente, le proprie colpe nei confronti della consorte: «Ai-je été irréprochable envers elle? Ai-je reporté à ma compagne tous les sentiments qu'elle méritait et qui lui devaient appartenir?» (I, 289); si pone così nel solco della tradizione penitenziale cristiana, che prevede il riconoscimento dei propri peccati. Accanto al ritratto di Céleste traccia il proprio, evidenziando la pochezza che, comparativamente, lo caratterizza: le opere del letterato, del politico, del giornalista vengono infatti superate, in merito, dalle concrete opere di bene compiute dalla moglie. Denunciare i propri limiti, oltre quelli altrui, avvalora l'equità del giudizio; ma mostra anche come lo sguardo, che osserva gli altri, osservi e giudichi Chateaubriand stesso. Ogni rapporto di somiglianza o di differenza introduce al giudizio di sé.

Nel brano dedicato allo studente tedesco incontrato sulle Alpi nel 1832, l'autore scambierebbe volentieri i suoi cavalli con le gambe del giovane; se ciò potesse avvenire, lo studente se ne andrebbe arrancando «vieux comme le temps, ennuyé comme un

mort, détrompé par l'expérience» (II, 582). Attraverso l'artificio ironico dello scambio impossibile Chateaubriand rappresenta se stesso.

Nei ritratti dei letterati incontrati a Parigi prima della rivoluzione, Chateaubriand mostra, ancora una volta, come lo sguardo sugli altri implichi la valutazione di sé (libro IV, cap. 12): che è però positiva, poiché la distanza fra il modello e il suo pittore va adesso a vantaggio di quest'ultimo. Ginguené, Lebrun, Chamfort, sono altrettanti esempi di ciò che Chateaubriand è riuscito a *non* essere. Tale differenza è già un merito.

Il caso più noto di giudizio comparativo è il ritratto di Byron⁸. Credo, tuttavia, che l'insistenza con la quale Chateaubriand torna sulla figura del poeta inglese non sia dovuta soltanto all'esigenza di prevalere come fondatore della «nouvelle école». Byron, nei *MOT*, sembra dover scontare una colpa: non essersi mai degnato di parlare di Chateaubriand. Che, al contrario, parla, e molto, di Byron; già questo lo rende migliore del rivale, il cui silenzio denoterebbe debolezza, forse paura. A Chateaubriand è comunque impossibile porre rimedio, a posteriori, a quel silenzio. Più che per motivi di preminenza letteraria è in quest'assenza di sguardo, e quindi di giudizio, che individuerei la radice della conflittualità percepibile nei *MOT* nei confronti di Byron. Se il processo della valutazione è strettamente legato a quello dell'autovalutazione attraverso il confronto, l'esistenza di sé nel giudizio dell'altro è fatto di primaria importanza. Nelle pagine dedicate a Napoleone, esempio macroscopico di ritratto e di giudizio comparativo, Chateaubriand evidenzia ogni occasione in cui l'imperatore posa il suo sguardo su di lui. Nel ritrarre Enrico V e Luisa, i giovani nipoti di Carlo X incontrati a Praga, Chateaubriand esprime ammirazione per la loro bella fan-

8. Sull'argomento si veda in particolare W. Troubetzkoy, *Chateaubriand et Byron ou le père refusé*, "Revue de Littérature comparée", avr.-juin 1990, pp. 327-350.

ciullezza, e rispetto per il loro problematico ruolo di continuatori di una stirpe regale oramai stremata; rivela la sua immediata capitolazione di fronte al fascino primaverile di Luisa («elle rougissait comme une rose», II, 670); ma ci fa capire anche come la sua simpatia sia dovute all'attenzione «merveilleuse» dei due fanciulli durante la narrazione dei suoi viaggi. Il piacere con cui rievoca i loro begli occhi brillanti «fixés sur les [siens]» (II, 681) indica quanto lo sguardo sull'altro possa essere gratificante, se inserito in un rapporto di reciprocità.

L'assenza di sguardo da parte di Luigi XVIII, di Monsieur e della duchessa d'Angoulême è, al contrario, un chiaro segnale di rifiuto, in cui Chateaubriand ministro percepisce l'imminenza della propria disgrazia politica (II, 104). A Praga, una decina di anni dopo, gli occhi della duchessa ristabiliranno il contatto: «Madame me regarda avec affabilité [...] Elle semblait toujours surprise de trouver un Chateaubriand si différent de celui qu'on lui avait peint» (II, 722). L'autore si compiace nel vedere riflessa in quegli occhi l'immagine di sé che egli ritiene corretta.

L'ammirazione mostrata dagli occhi dei giovani principi era assai lusinghiera, ma si fondava su alcuni aspetti soltanto di quell'immagine: «Jeunes proscrits, le voyageur aux terres lointaines vous a caché une partie de son histoire» (II, 682). Chateaubriand ricorda allora la disperazione e la malinconia che hanno segnato gran parte della sua esistenza, e perfino il sacrilego tentativo di togliersi la vita. Questa esigenza di completare e correggere il proprio ritratto prende avvio dal giudizio altrui.

Lo sguardo del padre era insopportabile perché latore di condanna; ma peggio sarebbe stato, forse, uno sguardo indifferente o assente, lontano da ogni possibilità d'interazione. «Si, par hasard, lord Byron m'avait fait vivre de sa vie...» Vivere della vita dell'altro: è quindi questo l'effetto del giudizio che Chateaubriand non vuole gli sia negato.

Mirabeau rivolge una sola frase a Chateaubriand, che era nel 1789, al momento del loro incontro, un perfetto sconosciuto.

L'autore ricorda con emozione come Mirabeau lo abbia guardato in faccia «avec ses yeux d'orgueil, de vice et de génie» (I, 178). Contatto breve, ma sufficiente ad aprire una via fra l'uno e l'altro: una via allo sguardo di Chateaubriand che, dal 1821, anno della redazione di queste pagine, risale al 1789; ma anche una via allo sguardo di Mirabeau, che avrebbe potuto, forse, penetrare il futuro per scorgervi un'immagine ben diversa da quella del giovane insignificante da lui incontrato: «Lorsque Mirabeau fixa ses regards sur un jeune muet, eut-il un pressentiment de mes futuritions?» *Futurition*: termine raro che indica, secondo il Littré, la «condizione di una cosa in quanto futura». A Chateaubriand fa piacere attribuire allo sguardo di Mirabeau, almeno in via ipotetica e verso il futuro, il potere di visione che riconosce al proprio verso il passato.

Il ritratto di Mirabeau conferma che il movimento degli sguardi può – e, diciamo pure, *deve* – instaurare un rapporto di reciprocità che ripaghi l'io della quantità di «vita» tributata all'altro. Lo sguardo giudicante che si posa su Mirabeau vorrebbe incrociarsi con quello di Mirabeau sul suo giudice: «Pensa-t-il qu'il comparaitrait un jour devant mes souvenirs?» (I, 179)⁹.

Lo sguardo può dunque trascendere il momento attuale. Non mi riferisco allo sguardo della memoria, ma, piuttosto, alla possibilità di vedere il passato nel presente, in un processo che arricchisce il secondo con i fasti e il prestigio – o anche la malinconia – del primo. Osservando la duchessa d'Angoulême intenta a cucire, Chateaubriand viene colpito da una somiglianza sinistra: «Madame a pris l'air de son père; quand je voyais sa tête baissée comme sous le glaive de la douleur, je croyais voir celle de Louis XVI attendant la chute du fer» (II, 715). Nel momen-

9. Questa reciprocità almeno potenziale trova alimento anche nell'affinità che Chateaubriand percepisce, per alcuni tratti, fra se stesso e Mirabeau: temperamento generoso, sensibilità al fascino femminile, oltre al fatto di aver avuto un padre severo, ecc.

to della decapitazione, Luigi XVI assurge alla dimensione del martire; il riaffiorare dei tratti del padre in quelli della figlia rivela un comune destino di nobile sventura. Mettendo in rilievo tale somiglianza, l'autore esprime nel modo più chiaro l'intenzione di leggere il ritratto della duchessa d'Angoulême attraverso il filtro encomiastico del passato «malheur». La duchessa, donna di per sé alquanto arida e limitata, viene così trasfigurata. Il suo volto si proietta su una tela ben più vasta di quella, misera, del presente nel quale si trova a vivere.

L'esilio compromette, inevitabilmente, l'immagine dei membri della famiglia reale: «on devient vulgaire par les souffrances vulgaires» (II, 678). Ma a tale situazione di degrado Chateaubriand può porre rimedio, ripristinando, almeno nel ritratto, la grandezza originaria. Questo processo di trasfigurazione si manifesta, più che in ogni altro, nel ritratto di Carlo X. È evidente l'intenzione dell'autore di rendere al re decaduto la sua dignità perduta, con significativa inversione di ruoli rispetto alle numerose occasioni in cui la famiglia reale l'ha mal ripagato dei suoi servizi. L'anziano monarca è diventato anch'egli «un homme de peine» (II, 678); come e più che nella duchessa d'Angoulême l'autore esalta in lui la nobiltà della sventura; ma in Carlo X avverte anche una vertiginosa profondità temporale, nella quale lo sguardo si smarrisce: «Il m'était impossible de retrouver la voix, en regardant [...] le soixante-huitième roi de France courbé sous le poids de ces règnes» (II, 665). Carlo X, non più re, è pur sempre l'ultimo rappresentante di una dinastia che porta lo sguardo a risalire il corso dei secoli fino ad un leggendario passato. Ha il prestigio del tempo e la forza della storia: «La poussière de mille générations est mêlée à la sienne, l'histoire le salue, les siècles s'agenouillent à sa tombe» (II, 910). Ciò che la monarchia ha rappresentato per la Francia esala il suo ultimo respiro nel vegliando in esilio. Chateaubriand vede in Carlo X non la sua triste condizione attuale, ma il passato di una nazione.

Termineremo esaminando il ritratto di Zanze, fanciulla vene-

ziana già descritta da Silvio Pellico nelle *Mie prigioni*.

Chateaubriand trova il modo d'incontrare Zanze durante il soggiorno a Venezia del 1833: «Je tenais beaucoup à savoir ce qu'était devenue la petite gardienne de Pellico» (II, 778). Quali sono i motivi di tanto interesse?

Pellico è uno degli «specchi» che Chateaubriand usa per riflettere una certa immagine di sé. Il patriota, come Chateaubriand, viene ingiustamente imprigionato per le sue idee; ma trova nella scrittura una via di fuga, e in Zanze una fonte d'ispirazione. Chateaubriand evidenzia volentieri le analogie con la propria esperienza carceraria, di gran lunga meno drammatica, ma ugualmente segnata dall'arte e da una fanciulla: «L'auteur de Francesca da Rimini pensait à Zanze dans sa geôle; moi, je chantais dans la mienne une jeune fille que je venais de voir mourir» (II, 778)¹⁰.

Ogni somiglianza lancia una sfida all'io. Chateaubriand non ha conosciuto Pellico, e non può quindi sottoporlo direttamente al giudizio del suo sguardo. Può, tuttavia, stabilire un contatto attraverso *Le mie prigioni*. Va dunque a vedere, a Venezia, le persone e i luoghi descritti nel testo di Pellico; ne visita la prigione, e ci fa sapere che «la description que le prisonnier fait de sa première et de sa seconde chambre est de la dernière exactitude» (II, 777). Sottoporre a verifica l'esperienza del patriota significa appropriarsene, e porre il proprio sguardo in concorrenza col suo. L'interesse per Zanze ha la sua origine innanzi tutto in questo gioco, nel quale Chateaubriand da una parte, e Pellico dall'altra, osservano lo stesso soggetto.

Siamo quindi di fronte a qualcosa di nuovo e di più complesso rispetto a quanto rilevato in precedenza. Infatti quando Chateaubriand osserva e descrive Zanze, compie un'opera di valutazione non soltanto della fanciulla, ma anche del ritratto che

10. Si allude ad Élixa Frisell, figlia di un amico di Chateaubriand, sir John Fraser Frisell.

Pellico ne propone. Anche nel ritrarre Zanze sono all'opera i processi della valutazione dell'altro e di sé, all'interno però di una relazione che coinvolge questa volta ben quattro individualità: Zanze, osservata da Pellico e da Chateaubriand; Chateaubriand, «concorrente» di Pellico come ritrattista di Zanze; Pellico stesso, nella sua veste di primo osservatore di Zanze; ed infine, come sempre, il lettore, sorta di giudice supremo dello sguardo dei due osservatori.

Zanze rappresenta, naturalmente, un ulteriore esempio di figura femminile affascinante e fugace, che, come aveva sedotto Pellico, seduce Chateaubriand. Lo sguardo di Pellico nelle *Mie prigioni* viene approvato e condiviso, soprattutto quando rileva la leggiadria della «bruttezza» di Zanze: «Pellico a très bien peint le charme de ce qu'il appelle la laideur de la petite geôlière» (II, 1012). Non manca una notazione relativa alle «spalle nude» di Zanze, irresistibili nell'attrarre l'occhio in cerca di contatto. Il turbamento di Pellico di fronte a Zanze viene silenziosamente rivissuto da Chateaubriand.

Il gioco degli sguardi e dei giudizi si complica quando Chateaubriand fornisce a Zanze una copia delle *Mie prigioni*. La giovane s'indigna contro Pellico, che l'avrebbe pubblicamente descritta in atteggiamenti censurabili. Per smentirlo, redige uno scritto in cui il ritratto proposto da Pellico viene contestato e corretto. Un terzo sguardo, quello del modello stesso, entra così in concorrenza con quelli del patriota e del memorialista, producendo un ulteriore ritratto di Zanze.

Tocchiamo qui il secondo motivo dell'interesse provato da Chateaubriand per questa vicenda. L'autore non vuole sapere – così afferma – il «segreto» di Zanze (II, 1012); se cioè la fanciulla fosse davvero innamorata del prigioniero. Non perde però l'occasione di erigersi a giudice nel contenzioso concernente la «vera» immagine di Zanze. L'ampio spazio dedicato alla giovane viene significativamente ridotto dopo la revisione del 1846, ma, nella redazione originale, rivela con chiarezza l'intenzione

«inquisitoria» di Chateaubriand. Ricordiamo, inoltre, che egli stesso ha provocato tale contenzioso, permettendo a Zanze di venire a conoscenza del testo di Pellico.

La narrazione dell'incontro con Zanze e sua madre vuole puntigliosamente fornire tutti gli elementi utili ad esprimere un giudizio equo. Vi si rileva una costante preoccupazione di oggettività: Chateaubriand cita il ritratto della madre di Zanze proposto da Pellico, e subito lo aggiorna, in un linguaggio ironico-burocratico, con i suoi nuovi «tratti segnaletici». Il dialogo con Zanze e con sua madre, in buona parte in italiano, risponde alla stessa esigenza. Chateaubriand opta per una sorta di trascrizione stenografica, in cui le frasi vengono introdotte dal semplice nome di colui che le pronuncia, come se fossero battute teatrali – o parti di un verbale. Il manoscritto di Zanze, tutt'altro che breve, viene riportato per intero in italiano, quasi fosse una sorta di memoria difensiva da lasciare inalterata. Così facendo Chateaubriand non solo preserva il brio e la grazia che lo affascina in quel testo, ma si prepara anche a rispondere alla domanda: «Qui de Pellico ou de Zanze a raison?» (II, 827).

È il momento della sentenza. Ricorrendo, con una certa civetteria, ad alcuni termini del linguaggio giuridico, Chateaubriand assume le vesti del giudice imparziale. È propenso a credere al patriota: «[Zanze] conteste le fait avec tant de charme, qu'elle le prouve en le niant» (II, 827); riconosce la correttezza del ritratto di Pellico, comparandolo con quello sotteso dal manoscritto della giovane: «Le portrait de Zanze dans la mémoire du demandeur est si ressemblant, qu'on le retrouve dans la réplique de la défenderesse» (*ibid.*); d'altra parte, nello scritto di Zanze, ammira la forza patetica ed eloquente con la quale la giovane rimprovera Pellico di non aver avuto per lei nessun riguardo.

Ma alla fine Chateaubriand dirime la controversia fra i due, probabilmente e malgrado tutto indecidibile, ponendosi al di fuori del processo: «Moi, étranger au procès, je ne veux rien perdre». Cosa non vuole perdere? Né la Zanze delle *Mie prigio-*

ni, né quella del manoscritto difensivo, perché entrambe vere e veritiere: «Je tiens donc que la Zanze de Mie Prigioni est la Zanze selon les Muses, et que la Zanze selon l'apologie est la Zanze selon l'histoire» (II, 828). Pellico non ha mentito: infatti l'artista vede la realtà non così com'è, ma come se la figura. Gli è lecito quindi descriverla e giudicarla allontanandosi dalla mera oggettività. Il ritratto «oggettivo» si apre alle potenzialità infinite dell'immaginazione. Lo storico lascia il posto al poeta.

Con questo vigoroso scarto finale Chateaubriand rivendica, almeno per l'artista e nei limiti della propria visione, il diritto all'arbitrarietà del giudizio. Traccia quindi un ultimo ritratto di Zanze, ben diverso da quello proposto in precedenza; adesso la giovane veneziana è veramente bella perché non ha più «le petit défaut de taille que *j'avais cru voir* [...] Angélique de la prison de Silvio est faite comme la tige d'un jonc, comme le stipe d'un palmier»¹¹.

Esperto della differenza, più volte ribadita, fra realtà e chimere, Chateaubriand è convinto che, nell'ambito del *songe*, lo sguardo dell'artista crei ciò che osserva. Per questo Zanze può trovare posto accanto alla silfide; diventa anch'essa un essere immaginario nel quale lo sguardo può ammirare, e porre, ogni bellezza¹².

Filippo Martellucci

11. *Ibid.* Il corsivo è mio.

12. Chateaubriand ci offre numerosi esempi di questo processo di interiorizzazione e rielaborazione: si pensi, in particolare, alle due fanciulle delle Floride, divenute Atala e Céluta (cfr. I, 260). Tocchiamo qui il delicato tema del rapporto fra il ritratto di una persona reale e quello di un personaggio fittizio, assai prossimi quando il secondo nasce dal primo, ma separati dal confine esistente fra «verità» e immaginazione. Non può non apparire problematico il passaggio dall'una all'altra categoria, come già notava Todorov («N'est-ce pas une forme de violence – réservée exclusivement aux artistes créateurs – que de pouvoir modeler ainsi à sa guise et pour ses propres besoins l'identité des personnes qu'on a rencontrées?» T. Todorov, *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989, p. 331).