



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
www.unibg.it/cav-elephantandcastle

MUTEVOLI LABIRINTI DI FORME NATURA E METAMORFOSI

a cura di Greta Perletti
aprile 2011

ELENA MAZZOLENI

Chateaubriand: le rovine come paesaggio affettivo

È con la raccolta poetica *Antiquités de Rome* (1558) di Joachim du Bellay che le rovine entrano a far parte del panorama culturale europeo. Dall'ammirazione per la grandezza dell'impero romano e dal sentimento di melanconia per la sua caduta nasce e si sviluppa una meditazione sulle rovine che mette in luce la fragilità dei destini umani [Fig. 1]. L'immaginario seicentesco e settecentesco iscrive più precisamente le rovine nei termini di una riflessione di carattere morale. Quest'inclinazione si coniuga, peraltro, con la moda delle "nature morte" e delle *Wunderkammern* che, attraverso il legame tra artificio e natura, testimoniano di un'analogia sensibilità. Due sono le opere letterarie che restituiscono in modo più significativo quest'orizzonte, *L'An 2440* (1770) di Louis-Sébastien Mercier e *Les ruines ou méditation sur les révolutions des empires* (1791) di Constantin-François Volney. Che si tratti delle rovine di una Versailles futura o delle vestigia di una civiltà passata, l'ammoneimento sulla vanità delle azioni umane resta sempre centrale. Parallelamente, si distingue un altro modo di intendere le rovine che risale ai versi di Francesco Petrarca. Durante le sue passeggiate tra le vestigia romane, il poeta era rimasto affascinato dalla grandezza dei monumenti romani di cui aveva celebrato i fasti perduti. Le arti visive fanno eco alla riflessione letteraria, da una parte, con i "panorami" di Gian Paolo Pannini che non esita ad associare il paesaggio reale con elementi immaginari d'invenzione [Fig. 2]; e dall'altra, con le "vedute" di Giambattista Piranesi, in particolare le raccolte di acquedotti *Antichità romane* (1756) e *Della Magnificenza e architettura de' Romani* (1761) [Fig. 3, Fig. 4, Fig. 5]. Le rovine si col-



Fig. 1: Hermanus Posthumus, *Landscape with Roman Ruins*, 1536, olio su tela, Vienna, Liechtenstein Museum.



Fig. 2: Gian Paolo Pannini, *Galleria immaginaria di vedute di Roma antica*, 1758, olio su tela, Parigi, Musée du Louvre.

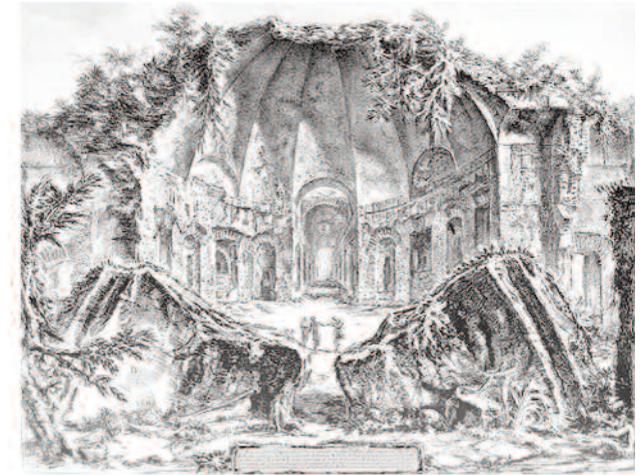


Fig. 3:
Giovanni Battista Piranesi, *Avanzi del tempio del Dio Canopo a Villa Adriana*, 1761.



Fig. 4:
Giovanni Battista Piranesi, *Veduta del tempio di Giove tonante*, 1756.
Acqueforti in *Della Magnificenza e architettura de' Romani*, 1761.



Fig. 5:
Giovanni Battista Piranesi, *Grottesco*, 1758, acquaforte, New York, Metropolitan Museum of Art.

locano ormai al centro di un dibattito ideologico quanto mai ampio e complesso che giungerà fino a René de Chateaubriand. Un brano di *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) dedicato all'esaltazione della sfida delle piramidi contro la distruzione del tempo testimonia dello stretto dialogo tra l'autore e l'immaginario delle rovine tradizionali:

Confesso che sulle prime ho provato soltanto ammirazione al cospetto delle Piramidi. Sono consapevole che la filosofia potrebbe sorridere all'idea che il più grande monumento costruito dall'uomo sia una tomba. Ma perché vedere nella Piramide di Cheope soltanto un ammasso di pietre con uno scheletro? Non è per la consapevolezza della sua vanità che l'uomo ha costruito questo sepolcro, è invece per il suo istinto d'immortalità: questa tomba non è tanto il limite che annuncia la fine di una carriera durata un giorno, quanto la soglia che determina l'entrata in una vita senza fine. È una specie di porta eterna costruita sui confini dell'eternità. (Chateaubriand 1811: 469)

Tuttavia, nel Settecento matura un nuovo modo di guardare le rovine che, prendendo le distanze dalla riflessione precedente, le confronta con una nuova sensibilità, quella più vasta del pittorresco, nata dalla pratica, sempre più diffusa nelle élites, del *Grand Tour*. L'Italia e le sue vestigia antiche sono naturalmente la meta principale di questi viaggi che contribuiranno alla formazione di uno sguardo estetico nuovo [Fig. 6, Fig. 7, Fig. 8]. Intorno agli anni Novanta, muovendo, *in primis*, dall'opera di William Hogarth *The Analysis of Beauty* (1753) dedicata all'analisi della linea della bellezza (*Line of Beauty* o linea serpentina) come sintesi di varietà e di movimento; dal concetto di sublime proposto da Edmund Burke in *A Philosophical Enquiry into the Origin of the Sublime and Beautiful* (1757) e infine dalle considerazioni di Thomas Whately contenute in *Observations on Modern Gardening* (1770), William Gilpin teorizza un concetto fondamentale per la percezione moderna del paesaggio: il pittorresco. Questo principio estetico, fondato sull'irregolarità e la varietà, fa costantemente appello allo



Fig. 6: Pierre-Henri de Valenciennes, *L'ancienne ville de Agrigente*, 1796, olio su tela, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 7: Canaletto, *Capriccio con rovine*, 1740, olio su tela, Firenze, Palazzo Vecchio.



Fig. 8:
 Francesco Guardi, *Capriccio con arco in rovina e porto di mare*, 1770 ca., olio su tela, Gazzada Schianno, Museo Villa Cagnola.

spettatore tramite le emozioni suscitate dalle rovine. L'evoluzione di questa tendenza si manifesta eminentemente nell'arte dei giardini, dove la natura diventa "paesaggio", un luogo deputato a suscitare le emozioni. Franca Franchi, in *Promenade au pays des émotions. Le jardin des lumières* (2008), si confronta con l'immaginario settecentesco del giardino che, oltre a mettere in luce l'ineadeguatezza di uno stereotipo che consegna l'Illuminismo al dominio esclusivo della ragione, traduce una nuova idea di natura che non può esimersi dalla presa di coscienza del passaggio del tempo e della memoria.

Il maggior interprete e promotore di questa sensibilità è Denis Diderot, che, nel *Salon* del 1767, presenta il paesaggio con rovine secondo un punto di vista non più eminentemente morale, ma più propriamente estetico. Le rovine non rimandano più esclusivamente ai fasti di un passato perduto, ma si rivolgono all'uomo offrendosi come la proiezione del suo destino:

L'effetto di queste composizioni, buone o cattive che siano, è di lasciarvi in uno stato di dolce melanconia. Portiamo il nostro sguardo sui frammenti di un arco di trionfo, di un portico, di una piramide, di un tempio, di un palazzo e ritorniamo comunque sempre a noi stessi. Anticipiamo il flusso del tempo, e la nostra immaginazione si disperde sulla terra e sugli edifici stessi che abitiamo. Di colpo, la solitudine e il silenzio regnano intorno a noi. Siamo soli, orfani di tutta una generazione che non c'è più. Questo è il primo verso della poetica delle rovine. (Diderot 1767: 335)

In questa prospettiva, le rovine non sono più considerate come ciò che è sopravvissuto di un'opera originaria, al contrario cominciano a essere percepite nella loro autonomia come il risultato del trascorrere del tempo, ciò che le assimila alla natura. Nel conciliare la caducità della natura e la tensione verso l'Infinito dell'arte, la rovina si offre come una forma nuova, differenziata rispetto all'universo circostante. Testimonianza del tempo passato, non può più essere riconosciuta come un "frammento" architettonico ma come sopravvivenza all'oblio quindi anche come specchio della fragilità umana. Da qui, un approccio estetizzante ma anche un'idea d'identificazione da parte dell'uomo nella natura che riflette l'interiorità dello sguardo. L'immaginario di fine Settecento consegna, infatti, una certa rappresentazione delle rovine che, rivisitate nella prospettiva di un rispecchiamento dell'animo umano, le identifica come "paesaggio", frutto delle interrelazioni tra uomo e natura. A questo punto, il paesaggio non può che essere "affettivo" poiché accoglie e trasmette una certa sensibilità legata alla malinconia. In *Études de la nature* (1784) Bernardin de Saint-Pierre è tra i primi a mettere in luce l'associazione tra melanconia e rovine: "Le rovine, dove la natura combatte contro l'arte dell'uomo, ispirano un sentimento di dolce melanconia" (Bernardin de Saint-Pierre 1784: 220). Non casualmente, negli stessi anni è anche coniato il termine "nostalgia" che, dal greco νόστος (ritorno) άλγος (dolore), rinvia all'idea di un viaggio nel dolore, di un ritorno verso l'origine perduta. Fondata sulla dialettica tra presenza e assenza, la poetica

delle rovine non può che comunicare la perdita e, conseguentemente, trovarsi al centro di un paesaggio malinconico: "fantasticare sulle rovine significa sentire che la nostra esistenza non ci appartiene e che raggiunge l'immensità dell'oblio" (Starobinski 1964: 180). Diderot conferma queste considerazioni quando evoca le rovine come espressione dell'aspirazione umana all'eternità:

Le idee che le rovine risvegliano in me sono grandiose. Tutto passa, tutto perisce. Soltanto il mondo resiste. Soltanto il tempo continua a durare. Io cammino tra due eternità. Ovunque io guardi, gli oggetti che mi circondano, mi annunciano la fine, e mi mettono in guardia rispetto a ciò che mi attende. Cos'è la mia esistenza effimera in comparazione a quella di una roccia che sprofonda nella terra o a quella di una valle che si frantuma o ancora a quella di questa foresta che cambia come queste masse che, sospese sopra la mia testa, si muovono? [...] Un torrente conduce le nazioni, una sopra l'altra, verso una vertigine comune; io voglio restare sul bordo e fermare l'onda che scorre al mio fianco! (Diderot 1767: 338)

Secondo il *philosophe*, tra gli artisti a lui contemporanei che più sanno rappresentare la "natura affettiva", vi è il pittore Hubert Robert, principale interprete della melanconia delle rovine. Nei suoi quadri, più spesso composizioni immaginarie dove scene di vita quotidiana incontrano sfondi leggendari, la natura si associa alle rovine in un'unità artistica d'effetto. Ai semplici sfondi di rovine archeologicamente esatti, Robert predilige composizioni immaginarie in cui scene di vita quotidiana di epoche diverse si accostano incrociandosi in modo sempre diverso [Fig. 9, Fig. 10]. In particolare, gli effetti di luce e ombra di questa pittura tendono a suscitare nello spettatore sensazioni dai forti echi emotivi e associazioni d'idee inattese: "Con abilità infinita, M. Robert sa associare il movimento alla quiete; il giorno alle tenebre e il silenzio al rumore" (Diderot 1767: 333). Nel 1754 il pittore arriva a Roma e vi soggiorna per undici anni. È insieme all'amico Jean-Honoré Fragonard che, durante un'escursione alla villa Adriana a Tivoli, realizza i primi



Fig. 9, in alto:
Hubert Robert, *Pavillon avec cascade*, 1767, olio su tela, San Pietroburgo, L'Hermitage.

Fig. 10, a destra:
Hubert Robert, *Ruines anti-ques*, 1756, olio su tela, Parigi, Musée du Louvre.





Fig. 11, in alto:
Hubert Robert, *Vue des terrasses de la villa Mattei*, 1753, acquarello, Parigi, Musée du Louvre.

Fig. 12, a sinistra:
Jean-Honoré Fragonard, *Le Temple de la Sibylle à Tivoli*, 1760, sanguigna su carta, Besançon, Musée des Beaux-arts et d'Archéologie.

tra i più celebri disegni di rovine [Fig. 11, Fig. 12]. Al suo ritorno in Francia, Robert espone il primo di centinaia di paesaggi con rovine al *Salon* del 1767 ed è sin da subito riconosciuto quale interprete della nuova sensibilità delle rovine. In una sequenza di tele il tempio di Vesta a Tivoli cambia forma in un turbinio di variazioni inventive: la struttura circolare è dipinta con tetto a cupola, poi con

Fig. 13, a destra:
Hubert Robert, *Le Temple de la Sibylle à Tivoli*, 1763, sanguigna su carta, Parigi, Musée du Louvre.

Fig. 14, in basso:
Hubert Robert, *Paysage avec aqueduc et torrent, dit à tort de Tivoli*, 1754, olio su tela, Parigi, Musée du Louvre.



una copertura di paglia; le colonne doriche diventano ioniche; in una prima versione il tempio si trova prima su un'altura, poi ai bordi di un lago [Fig. 13, Fig. 14]. Durante la rivoluzione, Robert è imprigionato e torna in libertà solo nel 1794. Benché la priorità del pittore sia ormai limitata alla rappresentazione di eventi eroici

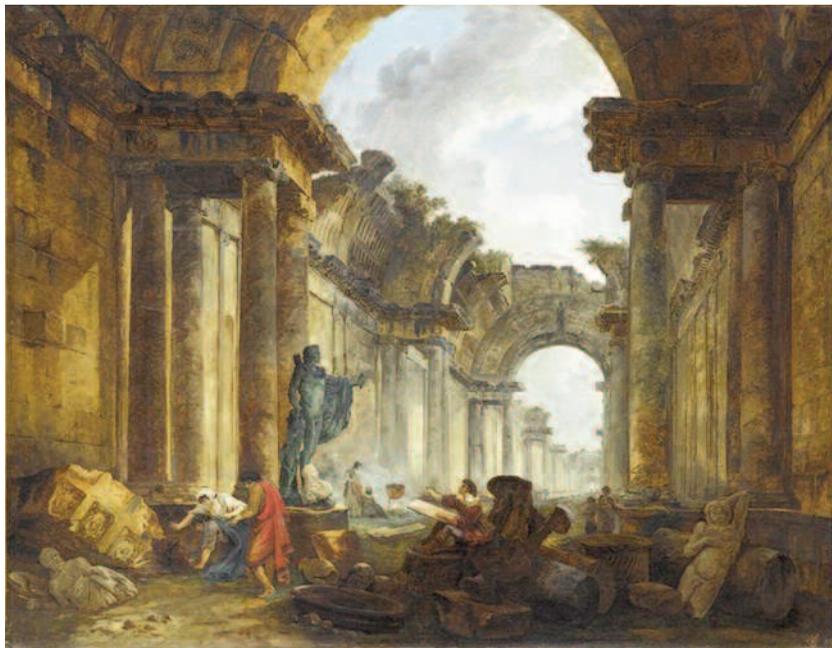


Fig. 15: Hubert Robert, *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines*, 1796, olio su tela, Parigi, Musée du Louvre.

riguardanti la Rivoluzione, tuttavia al Salon del 1797 espone una tela singolare, *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines* [Fig. 15]. Illuminata insolitamente dall'alto, *La Grande Galerie* appare come una galleria d'indefinita lunghezza che termina in un'architettura ormai informe che assume le sembianze di una rovina futura. È con quest'opera che Robert fornisce il riscontro più rilevante dei principi estetici proposti da Diderot: l'arte non deve rappresentare la natura ma inventarla. Se l'imitazione presuppone un universo fisso in cui la forma sia definitiva, al contrario questo presupposto creativo fa appello a uno sguardo estetico che presuppone l'associazione tra cultura e natura. In particolare, la pittura di paesaggio deve suggerire, senza ritrarre esattamente la realtà, al fine di restituire la fascinazione della natura nel suo essere sottoposta alla trasformazione del tempo. Da qui, la predilezio-



Fig. 16: Hubert Robert, *Le pont sur le torrent*, 1796, olio su tela, Parigi, Musée du Louvre.

ne di Diderot per l'opera d'arte che reca in sé più un valore simbolico ed emotivo che un'armonia strettamente formale: "Perché un bello schizzo ci affascina più di un quadro compiuto? È che ha più vita, e meno forme. Quando s'introducono le forme, la vita viene meno" (Diderot 1767: 335). Profondamente legata alla concezione del sublime di Edmund Burke, la riflessione diderotiana supera le vecchie teorie dell'imitazione e predilige una rappresentazione paesaggistica indefinita, in grado di mettere in discussione il senso dell'operare artistico e l'identità dell'oggetto dipinto. Da qui, una sensibilità estetica che fa della piena armonia tra rovine e natura il fondamento di un paesaggio [Fig. 16].

Rispecchiando uno stato d'animo, le rovine si offrono come possibile ritratto dell'osservatore. Sulla scorta della riflessione estetica di fine secolo che aveva individuato "l'equilibrio tra le forze antagoniste della natura e della cultura nella dispersione delle tracce dello sforzo umano" (Starobinski 1964: 180), René de Chateaubriand arriverà, in particolare nei *Mémoires d'Outre-tombe* (1849-

50), a riconoscersi nelle rovine. Mentre evoca il passato, l'autore definisce se stesso come "un edificio caduto [...] un palazzo crollato e ricostruito con delle rovine" (Chateaubriand 1849-50: 302) e nella lettera all'amico de Fontanes ritorna significativamente sull'accostamento tra sé e la rovina: "l'uomo che cerca delle ragioni per convincersi della sua vanità, medita sui resti degli imperi, ma non pensa che lui stesso sia una rovina destinata a crollare prima di tutti i monumenti" (Chateaubriand 1804: 332). Del resto, nel 1802, con il *Génie du Christianisme*, Chateaubriand aveva inaugurato la coscienza romantica nel segno dell'assenza, istituendo per la prima volta un profondo legame tra le rovine, la religione cristiana e l'identità nazionale [Fig. 17]. L'anno dopo era partito come ambasciatore per Roma, dove aveva scoperto le vestigia dell'impero romano partecipando, peraltro, in modo attivo agli scavi archeologici di Tor Vergata. Già durante questo lungo soggiorno romano, nel 1804, Chateaubriand scriveva all'amico de Fontanes una lettera in cui accennava a una poetica affettiva del paesaggio: "Per bastare a noi stessi, occorre guardare ancora con interesse alla natura e investirla dei ricordi della società. [...] Le rovine devono assumere diversi caratteri secondo i ricordi di cui sono investite" (Chateaubriand 1804: 330).

Nei *Mémoires d'Outre-tombe* (1849-50) il paesaggio suscita una *rêverie* secondo la quale le rovine, peraltro motivo principale della scrittura, sono l'effigie dell'autore poiché esprimono in modo preciso la sua impossibilità a congedarsi con il passato: "Ritornando dalla mia famiglia che non c'è più, ricordando le illusioni passate, dimenticherò il mondo in cui vivo e rispetto al quale mi sento estraneo" (Chateaubriand 1849-50: 70). Nel testo questo "paesaggio-stato d'animo" è evocato attraverso la costante associazione di piani temporali diversi, di toni eterogenei e di situazioni inattese, che mettono in scena il rapporto conflittuale dell'uomo con la memoria. Se il passato non è mai concluso perché fa costantemente appello al presente, allora i ricordi ossessionano l'esistenza che diventa, di fatto, come una rovina:



Fig. 17: William Turner, *Tintern Abbey*, 1795, olio su tela, Londra, British Museum.

Evocando tutti questi ricordi, a forza di rovine, diventerò folle ... La mia memoria contrappone costantemente i miei viaggi ai miei viaggi, le montagne alle montagne, i fiumi ai fiumi, la foresta alla foresta. La mia vita distrugge la mia vita. (Chateaubriand 1849-50: 235-236)

Questo immaginario nostalgico, completamente ipotecato al trascorrere del tempo, si riconosce nell'abbraccio tra rovina e natura, una sorta di "paesaggio-palimpsesto" in grado di mettere in scena il cortocircuito tra presente e passato, l'impossibilità di congedarsi con la memoria. L'opera di Chateaubriand è la celebrazione di una spazialità "affettiva" che, fondandosi sul ricordo, non può che essere popolata da rovine. Il testo stesso si presenta, infatti, come una grande rovina in cui ogni elemento naturale diventa il richiamo a un evento personale o storico lontano nel tempo. La scrittura dissolve il paesaggio reale per poi ricomporlo secondo uno scenario dell'assenza in grado di manifestare la sopravvivenza dell'oblio. Da qui, una poetica caratterizzata dalla corrispondenza totale tra lo stato di rovina e l'io narrante preoccupato di colmare la distanza tra il presente e il passato. Costruzione di "ossa e rovine" (Chateaubriand 1849-50: 234), i *Mémoires* s'impongono significativamente come evocazione della fine di tutta una generazione e di un universo, l'*Ancien Régime*: "Tutto un mondo era crollato" (Chateaubriand 1849-50: 70). In effetti, la Rivoluzione francese aveva contribuito, da una parte, a determinare una frattura reale nella società e, dall'altra, a creare una ferita nell'immaginario dell'epoca, ormai completamente ipotecato al lutto. Il mondo rivoluzionato obbliga Chateaubriand, così come gli altri rappresentanti dell'aristocrazia, a misurarsi con i valori di una società radicalmente nuova. Michel Delon offre un ritratto preciso degli uomini dell'epoca: "Assomigliano a naufraghi approdati su un'isola deserta; ognuno è costretto a dimenticare la propria condizione per ritornare allo stato di natura" (Delon 2010: 70). Facendosi carico delle illusioni perdute di tutta una generazione che si confronta con l'incapacità di conciliare il desiderio con la realtà, l'opera di Chateaubriand assume a sua volta una percezione traumatica dell'esistenza e del tempo di cui la natura si fa estroflessione.

Nei *Mémoires* è, in particolare, la scena dell'addio al Castello di Combourg a dare conto dell'identificazione tra uomo e rovina. L'esistenza di diverse varianti dell'episodio e il suo costante rimando dall'esperienza personale alla finzione romanzesca testimonia-

no della sua fondamentale importanza. Chateaubriand scrive una lettera a Madame de Staël in cui fa riferimento a una visita al castello avvenuta tra il 1800 e il 1802: "Ho visto il tetto paterno, la Rivoluzione è passata di là; e con ciò ho detto tutto" (Chateaubriand 1814: 89). Tuttavia, nel testo non compare alcun riferimento preciso al viaggio a Combourg avvenuto, peraltro, durante la stesura del romanzo *René* (1802). La reticenza, o comunque, la sintesi con cui è riportato l'evento nella lettera contrasta con l'ampiezza concessa alla scena nelle memorie. Da qui, il valore del tutto simbolico che assume l'episodio in seno alla scrittura. Già nella tradizione gotica di fine Settecento l'analogia tra le rovine del castello e i suoi abitanti costituiva, com'è noto, il motivo principale in grado di esprimere i sentimenti dei personaggi. Nel romanzo *Les enfants des Vosges, ou Mémoires d'un vieillard alsacien* (1799) di Simon Coiffier de Moret le maestose rovine del castello di Königsbourg si confondono con i cespugli e gli alberi di un fitto bosco che formano una vera e propria barriera vegetale cresciuta sui resti della costruzione. Il protagonista è costretto a farsi strada "a fatica tra i cespugli spessissimi, una barriera di muri..." (Delon 2010: 76). Questa relazione tra la vegetazione e le rovine del castello è di tutto rilievo perché si rivela funzionale al racconto: l'aspetto difensivo degli alberi, amplificato dalla maestosità dei muri, suscitando un senso di timore e estraneità, rispecchia lo stato d'animo dei personaggi. La foresta suggerisce la dispersione della natura, mentre le rovine del castello, con la loro verticalità e le loro fondamenta radicate in sotterranei e passaggi segreti profondi, affermano la volontà umana di elevarsi [Fig. 18]. Se la natura disperde le opere dell'uomo, cancellando le sue tracce, il castello, invece, custodisce la memoria. Nel contrasto tra la natura e la rovina, questo paesaggio comunica il desiderio d'eternità dell'uomo. Tra gli eredi più rappresentativi di questo immaginario vi è il racconto di Edgar Allan Poe, *The Fall of the House of Usher* (1839). Qui le rovine ricoperte di funghi e di muschi sono l'immagine della maledizione della casa e delle colpe dei suoi inquilini. In particolare è nel paesaggio notturno che s'inscrivono i desideri e i tormenti dei



Fig. 18: Caspar David Friedrich, *Le rovine di Eldena*, olio su tela, 1825, Berlino, Alte Nationalgalerie.

personaggi. Non casualmente, mentre il protagonista fugge dal castello, si staglia nel cielo notturno una luna rossa che, risplendendo attraverso una fenditura simile a una ferita nel muro, rivela il destino dello sventurato.

Allo stesso modo, il castello di Combourg, benché sia la casa dell'infanzia, appare sin da subito come un luogo inquietante che comunica all'autore un senso d'estraneità. Nessuno lo riconosce, tutto è cambiato: "Mentre mi avvicinavo alla mia terra, mi accorgevo che tutto un mondo era crollato" (Chateaubriand 1849-50: 294). Dopo la Rivoluzione, che come un vento aveva spazzato via gli affetti, tutto l'universo reca il segno di una sorta di "polverizzazione generale" (Richard 1967: 56) che contamina l'orizzonte interiore. Non casualmente, per parlare della sua solitudine, Chateaubriand predilige un paesaggio deserto, coperto di sabbia:

L'uomo non ha una sola vita uguale a se stessa; al contrario ve ne sono di diverse per aspetto. Ecco la sua miseria. Ormai senza amici, esploravo la spiaggia sulla quale si ergevano i miei castelli di sabbia: *campos ubi Troia fuit*. (Chateaubriand 1849-50: 295)

Il castello, nel suo stato di precarietà e pervaso dalla vegetazione del parco circostante, è l'estroflessione delle rovine interiori. È principalmente in virtù della cessata funzionalità dell'abitazione, della sua diserzione e dell'emersione di spazi marginali, vuoti, che la costruzione si offre quale metafora dell'abbandono. La scrittura rende manifesta la desolazione del castello attraverso l'immagine dell'invasione vegetale sui muri: l'edera s'insinua ovunque, tra le soglie delle porte e i gradini delle scale. L'eco dei passi negli appartamenti vuoti, la tela del ragno negli angoli più remoti, la penombra delle sale disadorne e ancora i passaggi segreti e le ramificazioni dei sotterranei vuoti contribuiscono a creare uno spazio labirintico. La desolazione non è, tuttavia, assoluta, di tanto in tanto si erge una rovina di vita passata che è un segno di diserzione [Fig. 19]. L'assenza emerge laddove crescono i muschi, nelle soglie delle porte laddove corre un filo di edera. In particolare, la tela del ragno evoca la precarietà dell'esistenza. Fragile struttura circolare, come la goccia di rugiada, esiste nella sua perfezione per pochi istanti per poi essere inevitabilmente distrutta. L'opalescenza della tela condensa il minimo gesto rendendolo visibile, ma al tempo stesso, nell'eterno ritorno dei suoi infiniti arabeschi regolari, si lascia interpretare come *memento mori*. Come una ragnatela o una rovina, l'edera s'insinua tra le fessure, le colma ma ne rende visibile il vuoto aprendo metaforicamente l'emorragia di una mancanza originale. Se, come afferma Francesco Orlando, "la misura della defunzionalizzazione di luoghi e di oggetti è data dal tema dell'invasione vegetale" (Orlando 1993: 140), allora la presenza pervasiva della natura nell'edificio assume un valore simbolico legato alla perdita. A testimonianza della centralità di questa *rêverie* in seno alla scrittura di Chateaubriand, s'impone, tra gli altri, un passaggio



Fig. 19: Caspar David Friedrich, *Abbazia nel bosco di querce*, 1809-1810, olio su tela, Berlino, Alte Nationalgalerie.

della lettera a M. de Fontanes a proposito del “quadro pittoresco e selvaggio” del paesaggio romano:

Prima di partire per Napoli, sono passato per Tivoli, ho visitato le rovine dei dintorni, soprattutto quelle di Villa Adriana. Sorpreso dalla pioggia, mi sono rifugiato negli atri delle terme di *Pæcile*, sotto un albero che, crescendo, aveva rovesciato un muro. In una piccola sala, una vigna nuova s'insinuava attraverso la volta dell'edificio e con il suo grosso ceppo, rossastro e tortuoso, si arrampicava sul muro come un serpente. Intorno a me, tra gli archi in rovina, si aprivano degli squarci sulla campagna romana. Dei cespugli fitti riempivano le sale deserte, la vegetazione disegnava un tessuto di mosaici sul bianco dei marmi. In questi palazzi della morte cipressi altissimi sostituivano le colonne; l'acanto selvatico ricopriva le rovine, come se la natura si fosse compiaciuta a riprodurre sui capolavori mutilati dell'architettura l'ornamento della loro bellezza passata. [...] Mentre contemplavo questo quadro pittoresco e selvaggio, mille idee si succedevano nella mia testa: pensavo a tutto un mondo perduto. (Chateaubriand 1804: 333)

L'interruzione dei gesti suggerisce la fine di un'epoca e di una generazione. Il castello di Combourg è un luogo abbandonato, un crescendo di vuoti e di spazi che si moltiplicano fino a convergere in un centro altrettanto desertico. È come se tra la solitudine interiore dell'io narrante, raccolta nella dimora paterna in un prolungamento intimo, e la desolazione del castello si venisse a creare una relazione simbolica. Da un lato, il castello che con i suoi ampi saloni si apre e si chiude allo sguardo confermando la sua tendenza riflessiva; e dall'altro, l'estensione del parco che sembra convergere verso il vuoto dell'edificio stesso. Presentandosi come un palinsesto della memoria dove i ricordi tormentano il presente con le loro rovine, il castello di Combourg, oltre rispecchiare l'animo di chi l'ha abitato, è l'incarnazione del cortocircuito del tempo: “Il castello cristallizza un immaginario. Reca i segni di diverse epoche come un palinsesto. Si trova al centro di un triplo gioco tra passato e presente, topologia e racconto, modello e variazione” (Delon 2010: 74). Tuttavia, è proprio nel tentativo di far rivivere il passato che la descrizione del castello di Combourg conferma la solitudine di Chateaubriand:

Rimasto solo, l'antico maniero piange le sue querce, vecchie compagne che lo circondavano e lo proteggevano contro la tempesta. Isolato come lui, avevo visto morire tutta la mia famiglia che era la gioia dei miei giorni e mi proteggeva. Fortunatamente la mia esistenza non era ancorata a terra così solidamente come lo sono le torri in cui ho passato la mia giovinezza. L'uomo resiste con meno vigore alle tempeste rispetto ai monumenti da lui eretti. (Chateaubriand 1849-50: 298)

Il tema dell'addio, come rappresentazione della “dimensione del compiuto” (Starobinski 1964: 179) che trova nelle rovine del maniero ricoperte dalle erbe e dai cespugli il suo scenario privilegiato, attraversa i *Mémoires*. La stessa *rêverie* ritorna in un altro passo, *La mort de Madame de Beaumont*, dove al momento del congedo supremo fa eco un paesaggio malinconico. L'evocazione della morte dell'amata Pauline è lasciata alle rovine del Colosseo e alla stagione autunnale:

Un giorno la portai al Colosseo; era uno di quei giorni di ottobre, come non se ne vedono che a Roma. Pauline riuscì a scendere e a sedersi su una pietra di fronte ad un altare. Alzò gli occhi e osservò quei portici morti e in rovina da tanti anni. Le rovine, inondate dalla luce, erano decorate da arbusti e da fiori ingialliti dall'autunno. (Chateaubriand 1849-50: 142-143)

Infine, il motivo delle rovine come riflesso della nostalgia dell'animo ritorna anche in un altro testo di Chateaubriand, la *Vie de Rancé* (1844) che è significativamente la sua opera-testamento. Verso la fine della sua esistenza, l'autore decide, su consiglio del suo confessore l'Abate Séguin, di raccontare la vita di un religioso vissuto nel secolo precedente. Quattro capitoli narrano della gioventù mondana, della maturità austera e della vecchiaia di Rancé che, profondamente turbato dalla morte della sua amata, si converte e si ritira all'età di trentasette anni nel monastero della *Trappe*, dove con il suo apostolato instaura una dottrina severa. Chateaubriand rintraccia in ogni tappa della vita del suo personaggio l'immagine stessa della propria rovina. La *Vie de Rancé*, l'ultima opera dell'autore, si configura dunque anche come la rivisitazione disincantata del suo universo, particolarmente tormentato dai propri fantasmi e descritto non a caso come una grande rovina. Egli è, infatti, sempre incerto se varcare la soglia dei suoi ricordi, rappresentati dal monastero della *Trappe*, laddove tramite la narrazione il passato torna a essere presente. Oltre a evocare il paesaggio di Combourg, "i gradini erano ricoperti di muschio; l'edera gialla cresceva tra le loro pietre disgiunte e oscillanti" (Chateaubriand 1844: 570-571), l'intreccio tra rovina e natura che domina questo scenario esprime, ancora una volta, l'interiorità, il conflitto con la memoria. Il tema del ricordo, quello della vecchiaia e, più in generale, quello della fugacità del tempo sono i fondamenti di una scrittura che, tramite la paratassi, le metafore e le antitesi, elegge la rovina quale tratto costitutivo: "La parola letteraria sembra un immenso e grandioso frammento, la rovina di un'Atlantide perduta..." (Barthes 1953: 121). Da qui, una poetica delle rovine che



Fig. 20: Johann Heinrich Füssli, *L'artista sgomento di fronte alla grandezza delle rovine antiche*, 1778-1780, disegno a sanguigna, Zurigo, Kunsthaus.

sancisce l'origine della scrittura, in particolare quella autobiografica che, come afferma l'autore, muove principalmente dalla volontà di "rievocare i miei anni più belli, spiegare il mio cuore inspiegabile" (Chateaubriand 1849-50: 70) [Fig. 20].

Nell'Ottocento, dopo aver trovato nella scrittura di Chateaubriand la celebrazione dei propri fasti, il tema della rovina è ab-

bandonato dalla letteratura e dalle arti visive, che mettono in scena altre strategie d'identificazione: il doppio, l'ombra e lo specchio. In effetti, è in particolare nel periodo compreso tra il 1750 e il 1820 che la rovina popola l'immaginario europeo tanto da diventare un motivo di identificazione personale. Nel saggio *L'invention de la liberté. 1700, 1789* (1964) Jean Starobinski introduce la sua riflessione sulle rovine ponendo un quesito significativo: "Al di fuori della poesia, esiste per le arti visive (che sono le arti della presenza) la possibilità di esprimere l'assenza?" (Starobinski 1964: 179) La risposta fornita dalla cultura di fine Settecento e inizio Ottocento risiede in una sensibilità che si riconosce essenzialmente nelle rovine perché elette come "gli oggetti la cui presenza ci parla di un'epoca perduta" (Starobinski 1964: 179).

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES R. (1953), "Chateaubriand. *Vie de Rancé*" in *Il grado zero della scrittura. Nuovi saggi*, Einaudi 1972, Torino, pp. 105-116.
- BURKE E. (1757), *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, Aesthetica 2002, Milano.
- CAYEU J. (1987), *Les jardins d'Hubert Robert*, Hercher, Paris.
- CHATEAUBRIAND de R. (1811), *Itinéraire de Paris à Jérusalem, Les Pyramides*, Gallimard 1999, Paris, pp. 465-470.
- CHATEAUBRIAND de R. (1849-50), *Memorie d'Oltretomba*, Longanesi 2001, Milano, 2 voll.
- CHATEAUBRIAND de R. (1912), *Correspondance*, Gallimard 1979, Paris.
- CHATEAUBRIAND R. (1844), *Vita di Rancé*, Giunti Editore 1995, Firenze.

- COIFFIER de MORET S. (1799), "Les enfants des Vosges, ou Mémoires d'un vieillard alsacien", in DELON M., *Le château ou le lieu de la crise*, in SETH C. (a cura di), *Imaginaires gothiques aux sources du roman noir français*, Desjonquères 2010, Paris, pp. 69-83.
- DELON M. (2010), "Le château ou le lieu de la crise", in SETH C. (a cura di), *Imaginaires gothiques aux sources du roman noir français*, Desjonquères, Paris, pp. 69-83.
- DIDEROT D. (1767), *Ruines et paysage. Salon 1767*, Hermann 2005, Paris.
- DU BELLAY J. (1558), *Le Antichità di Roma*, Carocci 2005, Roma.
- DUROT-BOUCÉ E. (2004), *Le lierre et la chauve-souris. Réveils gothiques. Émergence du roman noir anglais. 1764-1824*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris.
- FACELLI P. (2006), "Estetica delle rovine e del paesaggio: la dimensione conservativa", in TORTORA G. (a cura di), *Semantica delle rovine*, Manifesto Libri, La Nuova talpa, Milano, pp. 24-41.
- FRANCHI F. (2008), *Promenade au pays des émotions. Le jardin des lumières*, Bergamo University Press - L'Harmattan, Bergamo.
- GUÉRIN P. (2005), "Le lézard, la chèvre et le vautour: de la ruine comme provocation", in FABRIZIO-COSTA S. (a cura di), *Entre trace(s) et signe(s)*, Peter Lang, Bern, pp. 1-52.
- HOGARTH W. (1753), *L'analisi della bellezza*, Aesthetica 1999, Palermo.
- HUNT J. D. (2002), *The Picturesque Garden in Europe*, Thames & Hudson, New York.
- LE BRUN A. (1982), *Les châteaux de la subversion*, Garnier, Paris.
- LOMBARDO DATURI E. (2005), "Dagli atri muscosi, dai fori cadenti. Riflessioni sulla poetica delle rovine nella rappresentazione artistica", in FABRIZIO-COSTA S. (a cura di), *Entre trace(s) et signe(s)*, Peter Lang, Bern, pp. 227-235.
- LUGLIO D. (2005), "Profond jadis, jadis jamais assez. La ruine: de la trace au signe", in FABRIZIO-COSTA S. (a cura di), *Entre trace(s) et signe(s)*, Peter Lang, Bern, pp. 53-68.
- MAKARIUS M. (2004), *Ruines*, Flammarion, Paris.

- MERCIER L. S. (1771), *L'anno 2440*, Dedalo 1993, Bari.
- MORTIER R. (1974), *La poésie des ruines en France*, Droz, Genève.
- ORLANDO F. (1993), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino.
- RICHARD J-P. (1967), *Paysage de Chateaubriand*, Seuil, Paris.
- SAINT-PIERRE de B. (1784), *Études de la nature*, in *Œuvres complètes*, Les Belles Lettres 1952, Paris.
- SIMMEL G. (1919), "La Rovina", in *Rivista di Estetica* 1981, XXI: 8, Torino.
- STAROBINSKI J. (1964), *L'invenzione della libertà. 1700-1789*, Abscondita 2008, Milano.
- VOLNEY C.-F., (1791), *Les ruines ou méditation sur les révolutions des empires*, in *Œuvres complètes*, Fayard 1998, Paris.