LIBERA UNIVERSITÀ DI LINGUE E COMUNICAZIONE IULM
Milano
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere
TESI DI DOTTORATO DI RICERCA
Le letterature, le culture e l'Europa: storia, scrittura e traduzione
XIX ciclo

UNIVERSITÉ PARIS 8 - VINCENNES-SAINT-DENIS
U.F.R. Histoire, littérature et société
Thèse pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS 8
Discipline: Langues et littératures françaises

LA RAPPRESENTAZIONE DEL PAESAGGIO TRA LETTERATURA E PITTURA NELLE PRIME OPERE DI CHATEAUBRIAND

Présentée et soutenue publiquement
par
Cristina ROMANO
Le 14 décembre 2006

Directeurs:
M. Aurelio PRINCIPATO
Mme Béatrice DIDIER

Jury:
Président: Mme Patrizia NEROZZI
M. Aurelio PRINCIPATO, Professore ordinario di Storia della Lingua francese, Università IULM di Milano
Mme Béatrice DIDIER, Professeur émérite, Discipline: Littérature française, École Normale Supérieure Ulm, Paris
Mme Patrizia NEROZZI, Professore ordinario di Letteratura inglese, Università IULM di Milano
Mme Madeleine PINAULT-SØRENSEN, Conservateur au Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris

Ai paesaggi della mia vita.
Una distesa di riso
Quand la plaine est fumante et tremble sous juillet
La mia finestra sulle montagne
Il lungo inverno di Parigi e il suo azzurro d'estate

Grazie

À Madame Béatrice Didier, vous qui avez suivi mon parcours de formation tout au long de ces années avec vos conseils et votre positivité.

Al Professor Principato, per la sua onestà intellettuale e per la sua passione per la ricerca. Lei è stato per me un modello di insegnante che sa trasmettere il proprio sapere, ma anche e soprattutto valorizzare, stimolare e sostenere.

À Madame Madeleine Pinault, à votre infinie disponibilité et à votre patience. Aux journées que j'ai passées avec vous au Département des Arts graphiques du Louvre où j'éprouvais le plaisir de me faire entourer par les images et d'en apprendre le langage.

À Monsieur Philippe Antoine, à vos précieux conseils pour mon travail de recherche et surtout à votre grande disponibilité.

Ai Professori Peretti e La Rocca,
Da voi ho imparato l'amore per lo studio della filosofia e della letteratura francese.

A Laura, splendida insegnante e amica preziosa.

Alla mia mamma, a Serena, Marisa, Fragola, Roberto, Evelyne, Aude e Anne, che negli ultimi mesi hanno letto e riletto queste pagine a caccia di refusi.

Alla mia preziosa famiglia,

punto di riferimento costante per la mia vita.
A te, papà, per la tua logica, il modello di disciplina, per la tua passione per la partecipazione politica.
A te, mamma, per la tua positività (che tento di imparare!) e per la sicurezza che mi hai sempre trasmesso. Alle nostre lunghe telefonate.
A te, Manu, al tuo sguardo lucido e pragmatico. Ai nostri ritrovi di sorelle ormai adulte.
A te, Anna, a te che sai quanto ci mancava una nonna.

Agli amici

A Serena e Fragola, sorelle nei momenti belli e difficili, compagne sorridenti ed infaticabili di quando ognigiornoèun'avventura. Voi che non mi lasciate addormentare sulle mie paure.

Alle amiche «di Nizza». Valentina, Marisa, Milena, Simona.
Voi che avete voci e colori diversi. Ognuna con la sua scintilla di forza
Ai vostri diversi segreti di felicità.
Voi che spero di avere sempre al mio fianco.

A Chiara, alla tua forza. Alla certezza di potere sempre contare su di te.

Ai tanti amici che hanno abitato e vivificato la mia casa in questi anni:
Sonia, Ivana, Matteo, Gaia,
Manu, Maddalena, Roberta
Simona, Valentina, Vale, Alessandro,
Michele, Monica, Beppe,
Serena, Fragola, Mimmo, Gaetano, Massimino,

Maura, Marisa, Marco, Assunta, Margherita, Elena.
Con voi ho capito quanto poco conti la lontananza geografica.

Ad Andrea, per avermi insegnato a credere nelle mie capacità.

A Cristina «grande», per l'ascolto e l'esempio di gioiosa riscoperta.

Aux amis de Paris

À Arnaud, Annesophie et Alix, exemple de famille dont j'admire la force et la constance.
À Arnaud, pour avoir grandi un peu ensemble.
À Aude, à ton bonheur, à ton rire contagieux, à ta capacité d'écoute. À nos joyeuses retrouvailles.
À Anne, à ton intelligence, à ta franchise et à ton humour. À ta présence rassurante.

Je garde en moi le souvenir de vos maisons, de votre accueil, de tous les moments vécus ensemble dans les derniers deux ans. Soirées, journées, dîners, vacances.
Merci infiniment.

À Habib, à ta positivité, ta constance dans l'amitié.

À Marie Neige, à ton exemple de courage.

À Ioana, à ton amitié valorisante, à ton charme naturel.

À James, à notre rencontre (et à notre passion commune pour la cuisine italienne !).

Aux Sœurs Salésiennes et à toutes les jeunes filles de l'Espace Laura,
pour l'inoubliable année vécue au foyer de la Providence.
Au sentiment de joie que j'éprouvais, en rentrant le soir, quand je vous trouvais autour de la table.

A Michela, per la tua dolce presenza. Un grazie infinito per avermi «portata» nella tua casa.

A Gabriellina, per le risate a colazione, per le serate pasta e vino, per la tua instancabile allegria.

A Federica, per il tuo ottimismo e per le vacanze romane dell'anno scorso.

À Evelyne, Nicolas et à vos petits Aude, Ange et Anouk.
Le souvenir de votre foyer a toujours été pour moi une source de sérénité et de bonheur.

Alla BN, luogo di studio e di incontro. Per la condivisione di idee che vi ho sperimentato. Per tutte le persone che vi ho incontrato.
Anna. Marie. Marco P. Ioana. Michela. Mattia. Marco M.

À l'Académie de Musique, qui m'a fait redécouvrir le plaisir du chant.
À Annesophie (et à une toute petite Alix), avec qui j'ai partagé les moments le plus touchants de nos spectacles.

À Madame Colombani, vous qui m'avez aidée à trouver mon chemin de bonheur.

A Roberto,

mia magnolia. Per il nostro mondonellatesta.

La rappresentazione del paesaggio tra letteratura e pittura nelle prime opere di Chateaubriand.

Introduzione 1

1. La biografia, le opere e le esperienze culturali del giovane Chateaubriand 6

1.1 Introduzione storica alla vita e alle prime opere 6

1.1.1 Biografia dell'autore dal 1768 al 1805 6

1.1.2 I *Tableaux de la nature* 9

1.1.3 L'*Essai sur les révolutions* 10

1.1.4 *René* 13

1.1.5 *Atala* 13

1.1.6 *Génie du christianisme* 14

1.1.7 *Voyage au Mont-Blanc* 16

1.1.8 Il *Voyage en Italie* e la *Lettre à M. Fontanes* 16

1.1.9 I *Natchez* 17

1.1.10 Il *Voyage en Amérique* 18

1.2 Il contesto culturale e le esperienze visive e letterarie del giovane Chateaubriand. 19

1.2.1 Chateaubriand a Parigi: prima tappa della sua formazione culturale nei *salons* mondani 19

1.2.2 Le letture 21

1.2.3 Le esposizioni pittoriche a Parigi e a Londra 23

1.2.4 Il «Muséum du Louvre» e i musei rivoluzionari 28

1.2.5 La diffusione delle stampe 31

1.2.6 L'esilio in Inghilterra: l'esperienza del Suffolk 33

1.2.7 Il viaggio a Roma 36

2. Il concetto di paesaggio pittorico e letterario alla fine del Settecento: influenza e innovazione nelle prime opere 40

2.1 I paesaggi testuali e la pittura: tre concetti metodologici 40

2.1.1 Il paesaggio storico e il sublime: una nota dell'*Essai sur les révolutions* 40

2.1.2 La pittura «d'après nature» e la questione dell'«ut pictura poesis»: la *Lettre sur l'art du dessin dans les paysages* 44
2.1.3 Il ritorno del personaggio umano nel paesaggio: la *Lettre sur la campagne romaine* 51
2.2 La tradizione pastorale 56
2.2.1 I *Tableaux de la nature* 56
2.2.2 La descrizione delle stagioni 70
2.2.3 Il passaggio alla prosa: l'affermazione dell'autobiografia 75
2.2.4 La Svizzera idillica dell'*Essai sur les révolutions* 78
2.2.5 *Atala*: tra le due rive 83
2.2.6 *Locus amœnus* e *locus terribilis* 85
2.2.7 *Génie du christianisme*: ripresa della tradizione settecentesca e innovazioni 87
2.2.8 Le feste campestri 92
2.3 Il paesaggio sublime 96
2.3.1 La letteratura inglese: Ossian 97
2.3.2 Tra eredità artistica e memoria personale 102
2.3.3 La poesia cimiteriale 106
2.3.4 Milton: il barocco 112
2.3.5 La pittura del mare: Vernet e i suoi successori 119
2.3.6 La tempesta nelle prime opere 122
2.3.7 L'altro volto sublime del mare 129
2.3.8 Le cascate del Niagara 135
2.3.9 L'immagine della catastrofe 139
2.3.10 Il trauma dell'esilio 148
2.4 L'America 155
2.4.1 Il viaggio e le fonti 155
2.4.2 Una nuova visione del paesaggio: la ripresa del tema naturalistico di Gustave Doré 158
2.4.3 La «Nuit chez les Sauvages de l'Amérique» 161
2.4.4 L'aspetto magico della natura 163
2.4.5 L'America nel ricordo 164
2.5 Il paesaggio italiano 169
2.5.1 I piani dell'immagine 171

2.5.2 La veduta 175
2.5.3 Le vedute italiane 176
2.5.4 Luce e sfumature su Roma: la definizione dell'immagine 179
2.5.5 La campagna romana, il paesaggio urbano e il rapporto con le rovine 183
2.5.6 Il *Génie du christianisme*: la rovina prima della rovina 191
2.5.7 Il viaggio in Italia e la tradizione dei «voyages pittoresques» 199
2.6 La montagna e la prospettiva verticale 204
2.6.1 La montagna nel XVIII secolo 204
2.6.2 Il complesso rapporto con la montagna nell'opera di Chateaubriand 206
2.6.3 Il problema dell'orizzonte 210
2.6.4 Jean-Jacques Rousseau 214
2.6.5 Un particolare tipo di montagna : la descrizione del vulcano 217
2.6.6 La visione dall'alto. Esempi pittorici e i voli dei *Natchez* 221

3. **Il ruolo della descrizione nelle prime opere** 227
3.1 L'*Essai sur les révolutions*: un primo approccio 227
3.1.1 La nostra metodologia 227
3.1.2 La dialettica dell'infinito e nel non-finito nella struttura dell'*Essai*: introduzione all'opera 231
3.1.3 Il problema dell'incipit descrittivo 232
3.1.4 I cambiamenti di prospettiva 242
3.1.5 Lo strappo della descrizione: analisi dei finali 253
3.1.6 Il filo rosso delle descrizioni 255
3.2 *René*: la tensione dell'infinito 259
3.3 *Génie du christianisme* 267
3.3.1 Il testo come luogo 267
3.3.2 La ricerca di senso 271
3.4 *Voyage en Italie* 277
3.4.1 Il *Voyage en Italie*, ovvero la corrispondenza interrotta 277
3.4.2 La *Lettre à M. Fontanes*: la nascita di una autobiografia 286
3.5 La questione della soglia: i paesaggi letterari 290
3.5.1 *Atala*. 290

3.5.2 L'itinerario mistico 295
3.5.3 Ancora l'*Essai sur les révolutions* 298
3.6 La poetica della soglia in pittura 306
3.6.1 Il ruolo della cornice 306
3.6.2 La soglia del paesaggio in epoca romantica: il caso della pittura tedesca 308
3.6.3 Un esempio di autoritratto: i pittori nei loro paesaggi. Analogia con la «promenade Vernet» di Denis Diderot 311

Tabella di comparazione delle parti descrittive 316
Tabella di comparazione della «Nuit chez les Sauvages de l'Amérique» 317
Tabella di comparazione della «Cataracte de Niagara» 332
Tabella di comparazione de «L'île Graziosa» 338
Tabella di comparazione de «L'île Saint-Pierre» 340
Tabella di comparazione de «La Remontée d'Hudson» 342
Tabella di comparazione del capitolo II,31 345

Conclusione 349

Résumé 353
Introduction. 356
1. Biographie, oeuvres et expériences culturelles du jeune Chateaubriand 358
1.2 Contexte culturel et expériences visuelles et littéraires du jeune Chateaubriand 359
2. Le concept de paysage pictural et littéraire à la fin du XVIII^e^ siècle: influences et innovations dans les premières œuvres 366
2.1 Les paysages textuels et la peinture: trois concepts méthodologiques 366
2.2 La tradition pastorale 370
2.3 Le paysage sublime 378
2.4 L'Amérique 393
2.5 Le paysage italien 398
2.6 La montagne et la perspective verticale 407
3. Le rôle de la description dans les premières œuvres 413
3.1 Première approche de l'*Essai sur les révolutions* 413

3.2 *René*: la tensione de l'infini 422
3.3 *Génie du christianisme* 425
3.4 *Voyage en Italie* 428
3.5 La question du «seuil des paysages»: les paysages littéraires 432
3.6 La poétique du seuil en peinture 437
Conclusion 442

445

Illustrazioni

1- Élisabéth Vigée-Lebrun, *Portrait de Madame de Staël*. (1818)
2- Anne-Louis Girodet-Trioson, *Portrait de Chateaubriand*. (1808)
3- Abraham Pether, *The Snowdrop* in *Temple of Flora*. (1804)
4- Antoine-Jean Gros, *Sapho à Leucate*. (1801)
5- Jean-Baptiste Regnault, *Déluge*. (1789)
6- Léon Cogniet, *Marius sur les ruines de Carthage*. (1824)
7- Johann Heinrich Füssli, *Le Serment de Rütli*. (1779)
8- Jean-Antoine Watteau, *Pèlerinage à l'île de Cythère*. (1717)
9- Jean-Honoré Fragonard, *L'île d'amour* o *Fête à Rambouillet*. (1770)
10- Claude Joseph Vernet, *La Bergère des Alpes* [stampa]. (1763)
11- Anne-Louis Girodet-Trioson, *Le chant d'Armin pleurant ses enfants* in *Dessins sur le thème d'Ossian*. (1797-1799)
12- Alexander Cozens, *A new Method of assisting the invention in drawing original compositions of landscape* [planches]. (1785)
13- Claude Joseph Vernet, *Naufrage*.
14- Claude Joseph Vernet, *Le port de Cette*. (1757)
15- Charles-Antoine Jombert, *Méthode pour apprendre le dessin* [planche]. (1755)
16- Claude Joseph Vernet, *La mort de Virginie* [stampa]. (1789)
17- Simon-Mathurin Lantara, *Dieu planant sur les eaux*. (1752 ca)
18- *Nouvelle Découverte d'un très grand pays situé dans l'Amérique entre le Nouveau Mexique et la Mer Glaciale* [illustrazione nel testo di Padre Louis Hennepin]. (1698)
19- Thomas Davies, *Niagara Falls*. (1762 ca)
20- Anne-Louis Girodet-Trioson, *Une scène de déluge*. (1806)
21- Pierre-Antoine Demachy, *La démolition de l'Eglise Saint-Barthélémy en la Cité*. (1770)

22- Atala e Chactas attraversano il fiume a nuoto [illustrazione di Gustave Doré per *Atala*, Hachette, Paris, 1863, planche n°20]

23- Croce nella foresta [illustrazione di Gustave Doré per *Atala*, Hachette, Paris, 1863, planche n°29]

24- Atala e Chactas nella foresta [stampa da *Atala*, in *Œuvres complètes illustrées*, Ladvocat, Paris, 1826, tome XVI, p. 68]

25- Atala sviene [stampa da *Atala*, in *Œuvres complètes illustrées*, Ladvocat, Paris, 1826, tome XVI, p. 72]

26- Le cascate del Niagara [stampa da *Atala*, in *Œuvres complètes illustrées*, Ladvocat, Paris, 1826, tome XVI, p. 128]

27- Le cascate del Niagara [stampa da *Atala*, in *Œuvres complètes illustrées*, Ladvocat, Paris, 1826, tome XVI, p. 130]

28- Chactas piange sulla tomba di Atala [stampa da *Atala*, in *Œuvres complètes illustrées*, Ladvocat, Paris, 1826, tome XVI, p. 124]

29- René sotto il convento [stampa da *René*, in *Œuvres complètes illustrées*, Ladvocat, Paris, 1826, tome XVI, p. 184]

30- François-Marius Granet, *Vue de Rome prise de la place de la Trinité-des-Monts au soleil couchant*.

31- Pierre-Henri de Valenciennes, *Cielo a Villa Borghese*. (1782-1784 ca)

32- *Tombeau de Rousseau à l'île des Peupliers* [stampa].

33- Giampattista Piranesi, *Via Appia* [stampa]. (1756)

34- Hubert Robert, *Pyramide de Cestius*. (1785 ca)

35- Abbé Saint-Non, *Voyage pittoresque des royaumes de Naples et de Sicile* [4 piccole immagini di Vulcano e Stromboli]. (1781-1786)

36- Père Aubry sulla montagna [illustrazione di Gustave Doré per *Atala*, Hachette, Paris, 1863, planche n°28]

37- Francis Towne, *La source de l'Aveyron: le Mont-Blanc à l'arrière-plan*. (1781)

38- John Pye, *Hardraw Fall*. (1818)

39- Samuel Middiman, *Moss Dale Fall*. (1822)

40- William Mallord Turner, *Liber studiorum. Mont St-Gothard*. (1808)

41- William Mallord Turner, *Liber studiorum. La mer de glace. Vallée de Chamonix*. (1812)

42- Pierre-Jacques Volaire, *Éruption*. (1771)

43- *Plan du combat de Salamine* [planche tratta da Abbé Barthélemy, *Voyage d'Anacharsis*].

44- Leonard Knyff, *Clandon Park*. (1708)

45- Francesco Pannini, *Galeries de vues de Rome*. (1758-1759)

46- Otto Runge, *Die Morgen*. (1808)

47- Caspar David Friedrich, *Das Große Gehege bei Dresden*. (1832)

48- Caspar David Friedrich, *Friedhof bei Schnee*. (1826)

49- Caspar David Friedrich, *Zur Erinnerung an Johann Emanuel Bremer*. (1817 ca)

50- Marc-Théodore Bourrit, *La grotte aux fées*. (1780 ca)

51- Jacob Philip Hackert, *Refuge dans la vallée de Chamonix*. (1781)

Bibliografia 474

Edizioni delle opere di Chateaubriand 474

Opere consultate 474

Bibliografia critica 477

Raccolte di articoli 477

Articoli e testi critici relativi a Chateaubriand 479

Articoli e testi critici letterari 483

Cataloghi e testi critici di storia dell'arte 487

Tematica specifica: il Louvre e le esposizioni alla fine del XVIII secolo 493

Dizionari 494

Introduzione

La rappresentazione del paesaggio, tra letteratura e pittura. Per introdurre il nostro soggetto, partiamo dalla parola chiave: «paesaggio». Come definire questa entità? La voce del dizionario Garzanti lo qualifica come l'«aspetto di un luogo, di un territorio quale appare quando lo si abbraccio con lo sguardo». Citiamo anche alcune parole tratte *Il paesaggio e l'estetica*, fondamentale opera di Rosario Assunto[1]: la premessa indispensabile che egli propone è di definire il paesaggio come uno spazio e non «oggetto nello spazio» per poterlo costituire oggetto di esperienza e soggetto di giudizio[2]. Questo spazio si delinea al contempo come negazione della finitezza chiusa e della infinità limitata: «spazio *limitato*, il paesaggio, ma *aperto* perché a differenza degli spazi chiusi, ha sopra di sé il cielo, cioè lo spazio illimitato; e non *rappresenta l'infinito* (simbolicamente o illusionisticamente), ma si apre all'infinito, pur nella finitezza del suo essere limitato: costituendosi come *presenza*, e non come *rappresentazione*, dell'infinito nel finito»[3]. Dunque, questa entità che è lo spazio esterno, e dunque, per essenza, il fuori-da-sé, è il primo riferimento per la nostra analisi.

Seconda punto: la «rappresentazione» del paesaggio. Una parola-chiave per la sua comprensione potrebbe essere «natura»: la rappresentazione del paesaggio può essere definita *mimesis* della natura o, meglio ancora, di una parte di essa che, contemplata e scelta dall'artista, finisce per essere ritagliata da un più vasto insieme e ricomposta su di una tela, o sulla pagina di uno scrittore. Questa definizione di paesaggio mette dunque immediatamente in evidenza la distanza che separa le due realtà che a prima vista sembravano tanto legate: l'infinità di ciò che chiamiamo natura e che resta dietro la tela del pittore e le delimitazioni che i limiti fisici del quadro, un cavalletto o i margini di una pagina, impongono al paesaggio. Richiamiamo a questo proposito la differenza tra i due termini francesi «pays» e «paysage» citando le parole di Alain Roger: «le "pays" est […] le degré zéro du "paysage", ce qui précède son artialisation [...] un pays n'est pas d'emblée un paysage […] il y a de l'un à l'autre, toute l'élaboration de l'art»[4]. Georg Simmel definisce il paesaggio come una visione concepita come autosufficiente la quale, tuttavia, si intreccia con qualcosa di meno definito e di più grande, l'unità divina[5]. Il segmento discreto di natura che ci propone l'arte del paesaggio è dunque una realtà contraddittoria, poiché riflette una soggettività (quella dell'artista) che la natura ignora. Possiamo per questo comprendere perché, ci spiega

---

[1] Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, ed. Novecento, Palermo, 1994.
[2] *Ibidem*, p. 23.
[3] *Ibidem*, p. 27 (il corsivo è nel testo).
[4] *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris, 1997, p. 18.
[5] Georg Simmel, *Il volto e il ritratto*, Il Mulino, Bologna, 1985, p. 72.

ancora Simmel, il Medio Evo, che viveva profondamente il sentimento della natura, non conosceva però l'arte del paesaggio, che obbliga a vivere una lacerazione nei confronti della totalità del *cosmos*.

Se ripercorriamo la storia della pittura di paesaggio, ci accorgiamo di come la sua genesi sia stata lenta, difficile e certamente non spontanea nella maggior parte delle culture quanto lo è stato, ad esempio, la rappresentazione dell'uomo e delle sue attività[6]. Il paesaggio nasce in area fiamminga, dove gli artisti seppero cogliere quella scintilla di naturalismo descrittivo che già i trecentisti italiani avevano saputo infondere nelle loro opere[7]: solo che per questi ultimi la cultura del paesaggio doveva ancora tardare, mentre per i pittori nordici, flora e fauna non si potevano rappresentare se non all'interno del loro contesto naturale[8]. Questo fu il primo stimolo a generare la pittura di paesaggio. Al contrario, nell'arte che scaturisce dagli ambienti artistici italiani il paesaggio non compare se non successivamente e nell'ambito della pittura religiosa, attraverso «finestre» opportunamente sistemate al fianco delle figure sacre[9]. Ricordiamo a questo proposito il principio della «finestra aperta» espresso nel 1436 da Leon Battista Alberti (*De pictura*): «dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto»[10].

Soltanto nell'epoca moderna, nella quale l'uomo sperimenta il doloroso dualismo secondo cui l'individuo aspira essere unità à sé, diventando tuttavia cosciente del ruolo secondario che il Tutto gli assegna, si sviluppa il «sentimento del paesaggio»[11]. La condizione di esistenza dell'opera d'arte come totalità per sé, soprattutto nel caso del paesaggio, necessita, dunque, di qualcosa che la delimiti con precisione: nel caso della pittura, è la cornice ad assicurare una definizione esatta e una chiusura assoluta dell'arte nei confronti del mondo[12].

---

[6] Rimandiamo anche alla lettura di Heinrich Lützeler, che ricostruisce le tappe della nascita ed evoluzione della pittura paesaggistica («L'essenza della pittura di paesaggio», in H. Lehmann, M. Schwind M., C. Troll, H. Lützeler, *L'anima del paesaggio tra estetica e* geografia, Associazione culturale Mimesis, Milano, 1999, pp. 96-103), a Ernst Gombrich dans *Norm and form: studies in the art of Renaissance*, Phaidon Press, London, 1966, chap. «The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape», pp. 107-121, e ad Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, PUF, Paris, 2002, pp. 27-34.

[7] Alain Roger, *op. cit.*, chap. IV «Naissance du paysage en Occident».

[8] *Ibidem*, p. 67.

[9] Da cui la domanda di Giorgio Bertone: «il paesaggio entra in Occidente per la finestra?» (*Lo sguardo escluso*, Interlinea, Novara, 1999, p. 25. Si veda anche Alain Roger, *op. cit.*, pp. 73-76).

[10] Leon Battista Alberti, *La peinture*, texte latin, traduction française, version italienne, éditions du Seuil, Paris, 2004, I, § 19, p. 227. Citazione al testo tradotto in volgare dallo stesso Alberti nel 1436 (quello latino era dell'anno precedente).

[11] *Il volto e il ritratto*, p. 73 e *Norm and form: studies in the art of Renaissance*, pp. 107-108.

[12] Simmel, *Il volto e il ritratto*, p. 101.

Queste le premesse, e questi i testi metodologici di cui ci siamo serviti[13]. Il nostro lavoro si colloca in bilico tra descrizione letteraria, biografia dell'autore e storia della pittura, concentrandosi sui paesaggi di Chateaubriand, quei fuori-da-sé ammirati e ricercati fin dalla prima giovinezza, evocati dagli scrittori che l'hanno preceduto e dipinti da tanti artisti che proprio nella seconda metà del '700 stavano rivoluzionando il ruolo della rappresentazione naturale nella severissima gerarchia dei generi.

In un campo tanto vasto, occorrono alcune definizioni precise: innanzitutto, per quanto riguarda la pittura di paesaggio, poiché, come abbiamo accennato, un generico gusto per la natura è presente anche, ad esempio, nell'arte ornamentale. La denominazione di pittura di paesaggio invece deve riservarsi per una pittura che «si ritaglia uno spazio limitato entro quello sconfinato della natura e si volge ad esso, configurandolo nella sua connessione organica e per se stesso – «nella sua connessione organica», ovvero non limitandosi a un gruppo di animali o a un mazzo di fiori; «per se stesso», cioè escludendo il predominio della figura e dell'azione umana». Ci atterremo a questa definizione di Heinrich Lützeler[14] per parlare di «pittura di paesaggio», anche se nella nostra analisi prenderemo in considerazione, in termini più generici, anche lo sviluppo del genere nell'ambito di altre forme artistiche (come ad esempio, il ruolo della natura nello sfondo dei ritratti).

Nella prima parte di questa tesi ricostruiremo le tappe della formazione dello scrittore: che cosa poteva conoscere in modo diretto Chateaubriand della rappresentazione di paesaggio del suo tempo? Riproporremo le fasi della vita dell'autore cercando di individuare le tappe della sua formazione di scrittore, i suoi viaggi, le letture, gli incontri, ma anche le eredità pittoriche che hanno influenzato il suo modo di descrivere il paesaggio dai primi *Tableaux de la nature* al *Voyage au Mont-Blanc*. In questa sezione, chiameremo «esperienze visive» tutte le occasioni che lo scrittore ebbe durante la sua gioventù di entrare in contatto con l'arte del suo tempo che stava sviluppando un nuovo interesse per la natura e nuove modalità espressive per la sua rappresentazione. Anche se Chateaubriand non racconta di avere visitato, ad esempio, le grandi esposizioni dei *Salons* parigini, non si possono prescindere le manifestazioni artistiche che si svolsero a Parigi e a Londra negli anni in cui egli si muoveva tra le due capitali e che rappresentavano anche e soprattutto dei momenti di ritrovo mondano ai quali si può presumere che anche egli prese parte.

Nella seconda sezione, cercheremo di comprendere quali furono le fonti di ispirazione dello scrittore tra gli scrittore settecenteschi così come negli esempi artistici del XVIII secolo (di conoscenza diretta o indiretta), una ricerca legata più propriamente alla tecnica letteraria della descrizione: in questa parte, il nostro metodo non si baserà più semplicemente sulla cronologia dello scrittore, ma sarà

[13] In modo particolare Alain Roger, Georg Rimmel (pp. 71-108) e l'articolo di Heinrich Lützeler.
[14] «L'essenza della pittura di paesaggio», pp. 95-96.

organizzato invece in base a cinque grandi soggetti paesaggistici («la pastorale»; «il sublime»; «l'America»; «il paesaggio italiano»; «la montagna e la prospettiva verticale») più un capitolo iniziale in cui prenderemo in analisi le parole con cui Chateaubriand stesso si espresse in relazione alla tecnica pittorica e descrittiva della natura.

Nella terza e ultima parte infine, prenderemo in considerazione nuovamente le descrizioni delle prime opere, ma non più in un'ottica prettamente estetica quanto piuttosto strutturale, cercando di individuare la funzione che la tecnica descrittiva si ritaglia in ogni testo e come si inserisce nei vari contesti narrativi (finzionali, saggistici, autobiografici). La descrizione è, secondo la definizione latina data da Aftonio (retore del III-IV secolo[15]), il discorso che espone l'oggetto in modo da offrirlo alla vista: essa realizza così l'*enargeia*, ovvero la possibilità di fare percepire ai sensi un determinato oggetto. In modo particolare, restando nel campo del paesaggio, ci interesseremo di quella particolare descrizione che viene classificata come topografica, ovvero la descrizione che ha per oggetto un luogo. I nostri riferimenti metodologici sulla questione della descrizione saranno: *Du descriptif* di Philippe Hamon e *La description* di Jean-Michel Adam[16].

Rispetto al *corpus* delle opere di Chateaubriand, abbiamo scelto di limitarlo ai testi composti fino al 1805, per evitare un lavoro troppo esteso sull'*opera omnia* dell'autore. La scelta delle opere di gioventù è legata al desiderio di analizzare i primi tentativi e le sue prime esperienze da scrittore di Chateaubriand. Come potremo vedere, comunque, la sua vena feconda permette in questi pochi anni di prendere in conto un numero considerevole di opere, che comprendono anche generi letterari molto diversi.

[15] «Descriptio, est oratio rem sic exponens, ut eam oculis subjicere videatur», in Jean-Michel Adam, *La Description*, PUF, Paris, 1993, p. 32.

[16] Rimandiamo al § 3.1.1 per la metodologia di analisi della descrizione come struttura del testo.

TN: *Tableaux de la nature* (tomo XXII)

ER: *Essai sur les révolutions* (tomi I-II)

A: *Atala* (tomo XVI)

R: *René* (tomo XVI)

GC: *Génie du christianisme* (tomi XI-XV)

VA: *Voyage en Amérique* (tomi VI-VII)

Italie: *Voyage en Italie* (tomo VII)

VMB: *Voyage au Mont-Blanc* (tomo VII)

IPJ: *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (tomi VIII-X)

N: *Natchez* (tomi XIX-XX)

Lettre DP: *Lettre sur l'art du dessin dans les paysages* (tomo XXII)

Lettre F: *Lettre à M. Fontanes sur la campagne romaine* (tomo VII)

MOT: *Mémoires d'outre-tombe*

Tutti i riferimenti per le citazioni dalle opere di Chateaubriand si riferiscono all'edizione delle *Œuvres complètes* di Ladvocat (1826-1831): seguono il numero del volume e l'indicazione delle pagine. Per i *Fragments du Génie du christianisme*, invece ci rifacciamo alla versione riportata dall'edizione curata da Maurice Regard (Paris, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1978, pp.1293-1367) e per i *Mémoires d'outre-tombe* l'edizione di Jean-Claude Berchet (Paris, Classiques Garnier, La pochothèque, 1989-1998, tomi I-II).

1. La biografia, le opere e le esperienze culturali del giovane Chateaubriand

1.1. Introduzione storica alla vita e alle prime opere[17]

1.1.1 Biografia dell'autore dal 1768 al 1805

Chateaubriand nasce a Saint-Malo il 4 settembre del 1768, ultimo dei dieci figli, bambino apparentemente delicato ed erede di una famiglia nobiliare in cui i matrimoni combinati avevano «logorato» il patrimonio genetico. La sua famiglia, di antica nobiltà decaduta, era proprietaria di una fortezza ai confini dell'Anjou fin dall' XI secolo, tuttavia il padre dello scrittore, per riscattare la famiglia dalle ristrettezze in cui viveva, aveva scelto il poco nobile mestiere del commercio marittimo. Per questa ragione, Chateaubriand e i suoi fratelli crescono, fino al 1777, a Saint-Malo in riva al mare, dove il loro padre, quasi sempre lontano, aveva la sua attività.

Lo scrittore visse fin dall'infanzia in un contesto famigliare difficile, soprattutto per la rudezza del padre, la cui forte volontà lo condurrà, non senza fatiche, a recuperare il patrimonio aristocratico perduto e ad essere infine in grado di riacquistare la tenuta di Combourg: contrariamente al marito, la madre dello scrittore era caratterizzata da una naturale gioia di vivere confortata della fede e si può facilmente indovinare nei tratti psicologici del giovane Chateaubriand le eredità famigliari acquisite. Da un lato la volontà, così come il carattere fondamentalmente malinconico che caratterizzava il padre[18] dall'altra, anche se in rari momenti, la vivacità materna. La prima infanzia del giovane René non fu facile; appena venuto al mondo, venne affidato a una balia a Plancoët; in seguito fu riaccolto in famiglia, ma le vere gioie della sua infanzia furono legate, come testimoniano i racconti dei *Mémoires*, piuttosto al rapporto con l'ambiente circostante, l'affascinante Saint-Malo e la selvaggia natura bretone, che ai legami strettamente famigliari.

---

[17] La massima parte delle informazioni sulla vita di Chateaubriand sono state tratte da: George Duncan Painter, *Chateaubriand, une biographie, 1768-1793 Les orages désirés*, Gallimard, Paris, 1977; Marc Fumaroli, *Chateaubriand Poésie et Terreur*, Editions de Fallois, Paris, 2003; Pierre Christophorov, *Sur les pas de Chateaubriand en exil*, Les éditions de Minuit, Paris, 1960; Victor L. Tapié, *Chateaubriand par lui-même*, Seuil, Paris, 1965; Victor Giraud, *Nouvelles études sur Chateaubriand. Essais d'histoire morale et littéraire*, Hachette, Paris, 1912. Sulla storia delle edizioni: Jean Mourot, *Études sur les premières œuvres de Chateaubriand. Tableaux de la nature. Essai sur les révolutions*, Nizet, Paris, 1962; introduzioni ai testi della collana Gallimard Bibliothèque de la Pléiade; *Les Natchez*, introduction par Jean-Claude Berchet, Librairie Générale Française, Paris, 1989; *Les Natchez*, introduction par Gilbert Chinard, Droz, Genève, 1932; *Voyage en Italie*, introduction par J.-M. Gautier, Droz, Genève, 1969; *Mémoires d'outre-tombe* a cura di Jean-Claude Berchet.

[18] MOT, tome I, livre I, chap. 1, p. 125: «Une seule passion dominait mon père, celle de son nom. Son état habituel était une tristesse profonde que l'âge augmenta et un silence dont il ne sortait que par des emportements».

Nel 1778 Chateaubriand si trasferisce a Dol e nel 1781 a Rennes per frequentare il *collège*: la sua immaginazione di bambino verrà risvegliata dalle celebrazioni, dalle solennità, dalle cerimonie a cui partecipava in Bretagna, e ne conserverà l'impressione di un profondo sentimento religioso che si mescolava a un godimento estetico dell'arte bretone[19]. Tuttavia, diviso tra il collège e i periodi di vacanza a Combourg presso la famiglia, non svilupperà una vera vocazione religiosa e rimarrà indeciso tra il progetto di una vita militare e l'idea di consacrare la sua vita alla Chiesa: per due anni, tra il 1783 e il 1785, rimane stabilmente a Combourg in attesa di decidere del suo futuro, due anni di apparente inattività, di scoperta della poesia. In questa fase (nella quale si rafforza il legame con la sorella Lucile) la sua sensibilità adolescente lo porta a vivere in uno stato sognante di ricerca di sé e delle proprie emozioni. Nel 1784, sarà proprio Lucile a infondere al giovane François-René il desiderio di «peindre tout cela», una frase che Chateaubriand accolse come una rivelazione sulla futura carriera di scrittore.

Nel 1786, quando la sua famiglia lo spinge infine a compiere una scelta tra vita religiosa, militare o commerciale, Chateaubriand accetta allora il brevetto di luogotenente al reggimento di Navarra, che aveva la sua guarnigione a Cambrai, un evento che segnerà per lo scrittore il momento del distacco dalla famiglia e da Combourg e l'inizio della sua vita adulta. Alla morte del padre, nel medesimo anno, il patrimonio della famiglia passa nelle mani del figlio primogenito, Jean-Baptiste, che già da tempo frequenta a Parigi gli ambienti più mondani: le conoscenze del fratello sono importanti anche per lo scrittore, che sarà presentato alla corte di Luigi XVI e Maria Antonietta. In questo periodo, durante i brevi periodi di congedo, non torna a Combourg preferendo le frequentazioni mondane presso la casa parigina del fratello maggiore e della sorella Julie, divenuta contessa di Farcy. Ritorna in Bretagna poco prima dello scoppio della Rivoluzione e assiste alle prime rivolte della nobiltà bretone contro il potere reale. Sarà di nuovo a Parigi nel luglio del 1789, in tempo per vivere le giornate calde della Rivoluzione, senza riuscire tuttavia a riordinare le sue opinioni riguardo i fatti politici francesi e continuando a condurre una vita da brillante giovane ufficiale diviso tra cene mondane e serate a teatro.

In questo periodo così particolare della sua vita e della situazione nazionale, spinto dall'amico Malesherbes, decide di partire per l'America: abbandona la vita militare e si imbarca nel 1791 per fare ritorno il 2 gennaio dell'anno successivo, spinto dalle notizie della rivoluzione. Nel 1792, per volere della sua famiglia, Chateaubriand sposa clandestinamente la giovane Céleste Buisson de La Vigne, un matrimonio in cui i due sposi condivisero ben poco, segnato subito dalla separazione (che si ricostituì

[19] «Le jour de l'Ascension de l'année 1775, je partis de chez ma grand-mère, avec ma mère, ma tante de Boisteilleul, mon oncle de Bedée et ses enfants, ma nourrice et mon frère de lait, pour Notre-Dame de Nazareth. J'avais une lévite blanche, des souliers, des gants, un chapeau blanc, et une ceinture de soie bleue. Nous montâmes à l'Abbaye à dix heures du matin. Le couvent, placé au bord du chemin, s'envieillissait d'un quinconce d'ormes du temps de Jean V de Bretagne. Du quinconce on entrait dans le cimetière: le chrétien ne parvenait à l'église qu'à travers la région des sépulcres: c'est par la mort qu'on arrive à la présence de Dieu. Déjà les religieux occupaient les stalles; l'autel était illuminé d'une multitude de cierges; des lampes descendaient des différentes voûtes: il y a dans les édifices gothiques des lointains et comme des horizons successifs» (MOT, tome I, livre I, chap. 4, p. 136).

soltanto nel 1803). Poco dopo le nozze, Chateaubriand insieme con il fratello passò clandestinamente la frontiera e si unì all'armata di Condé e dei Principi. Combatté a Thionville e a Verdun, ma venne ferito e successivamente si ammalò di vaiolo. Ottenne un congedo e, in una drammatica marcia di duecento leghe, gravemente segnato dalla malattia, raggiunse uno zio materno a Jersey, dove rimase fino alla guarigione: in questi mesi la rivoluzione scivola nel Terrore e si decidono le sorti di Luigi XVI. Lo scrittore, venuto a conoscenza dell'esecuzione del re Borbone, non appena le possibilità economiche glielo permisero, scelse di partire per l'Inghilterra, dove giunse il 21 marzo 1793 con i suoi manoscritti. Lì concepì il progetto di uno studio comparativo delle rivoluzioni che avrebbe dato inizio alla sua carriera di uomo di lettere. In Inghilterra Chateaubriand conobbe la fame e dovette adattarsi a lavorare come istitutore: tra i suoi allievi, importante fu il personaggio della sua giovane allieva Charlotte Ives, conosciuta nel Suffolk, a cui lo scrittore dava lezione di letterature comparate. Di lei Chateaubriand si innamorò e sognò probabilmente il matrimonio d'amore, ma quando la famiglia della giovane propose le nozze fu costretto a confessare il suo precedente legame e a tornare a Londra.

Nel 1797, fu pubblicato a Londra l'*Essai sur les révolutions* che ebbe grande fortuna tra i francesi emigrati oltreoceano e che consacrò l'autore alla fama di scrittore di talento. Nel frattempo, Chateaubriand a Londra conobbe Fontanes, con il quale instaurò un importante legame di amicizia: siamo ormai nel 1798 e, mentre il nostro autore progettava un'epopea in prosa (i futuri *Natchez*), la fase rivoluzionaria volgeva ormai al termine e gli emigrati francesi si interrogavano sul futuro della Francia. Un evento drammatico scosse a quell'epoca la vita di Chateaubriand: la morte della madre, seguita dopo poco da quella della sorella Julie. Celeberrima la dichiarazione dello scrittore che affermò di essere ritornato a credere dopo questi drammatici eventi. Iniziò all'epoca la stesura di un'opera apologetica del cristianesimo che gli costò molte ricerche e che si proponeva di indagare il rapporto tra religione e morale e tra fede e poesia, proprio in memoria della madre e della sorella. Nel mentre, con l'avvento di Napoleone e la sua elezione a Primo Console, Chateaubriand decise di tornare in Francia: il 6 maggio del 1800 sbarcò a Calais dopo sei anni di lontananza e il 14 aprile 1802 veniva pubblicato il *Génie du christianisme*, proprio una settimana dopo che il culto venne ufficialmente reintrodotto a Nôtre-Dame.

In questi anni, Chateaubriand visse una intensa relazione con Pauline de Beaumont, la cui morte, nel romantico scenario delle rovine di Roma, venne celebrata nella pagine dei *Mémoires*. Nello stesso periodo, nel salotto di Madame de Staël (con la quale instaurerà poi un legame di amicizia), Chateaubriand conosce Madame Récamier: in quell'occasione la vedrà solo per un istante, ma rimarrà colpito dalla sua bellezza. Si rincontreranno dodici anni più tardi, sarà l'amore della maturità.

In questo periodo della sua vita, Chateaubriand non si dedicò esclusivamente alle lettere: Bonaparte lo scelse come ambasciatore a Roma, dove rimase dal giugno 1803 all'inizio del 1804, poi come ministro in Svizzera. I tempi stavano nuovamente però cambiando: l'esecuzione del duca d'Enghien, un crimine compiuto per spaventare l'opposizione monarchica, lo spinse a rassegnare le sue

dimissioni e a fare ritorno nel suo eremo della Vallée-aux-Loups, per dedicarsi temporaneamente alla sola carriera di letterato.

Tra il 1826 e il 1831, firmò un contratto con gli editori Ladvocat e Dufey per la pubblicazione delle sue *Œuvres Complètes* in trentun volumi: il primo testo fu l'*Essai sur les révolutions* che alla sua uscita nel 1826 era dotato di una nuova e rassicurante prefazione e di un apparato di note nelle quali lo scrittore da un lato tentava giustificare e rettificare, per quanto possibile, le sue posizioni giovanili e dall'altro ne condannava gli atteggiamenti estremi.

1.1.2. I Tableaux de la nature

Con questo nome si riassume la raccolta di dieci poemi ricchi di descrizioni naturali che lo scrittore cominciò probabilmente a comporre in quei due anni di adolescenza trascorsi a Combourg, in cui, come afferma nei *Mémoires*, la sua prima immaginazione non temperata dall'esperienza gli servette da inspirazione per «une foule de petites idylles». Questi daranno origine, molto probabilmente ridotti in numero, alla raccolta dei *Tableaux de la nature* pubblicata solo nel 1828 all'interno della grande edizione della sua opera completa (nel volume XXII). Al di là delle esplicite dichiarazione dello scrittore, che nel caso presente afferma «J'ai compris les vers de 1784 à 1790 sous ce titre: Tableaux de la nature. Je n'ai rien ou presque rien changé à ces vers»[20], ci troviamo di fronte a un interrogativo fondamentale sul rimaneggiamento del testo. Come nel caso del *Voyage en Amérique*, che nonostante la tematica direttamente legata al primo viaggio dello scrittore, fu pubblicato solo all'interno delle *Œuvres complètes*, anche per i *Tableaux de la nature* è lecito domandarsi se uno scrittore come Chateaubriand, sempre volto al passato, sia nella scrittura, che nella pratica, attraverso la continua rilettura e revisione delle sue opere, non sia mai ritornato sui suoi «petites idylles sans *moutons*»[21] della prima giovinezza. Secondo la fonte autorevole di Jean Mourot, è effettivamente difficile risalire al testo originario[22]: pur mancando la critica dei testi manoscritti originali, Mourot ha ricostruito parzialmente la storia delle dieci composizioni presentate nell'*omnia* basandosi soprattutto sulle modifiche che erano state effettuate in modo evidente nel caso delle tre composizioni pubblicate tra il 1790 e il 1802 su l'*Almanach des Muses* e il *Mercure de France*[23]: «L'amour de la campagne», «La forêt» e «Par un jeune homme âgé de seize ans» (che nella raccolta definitiva si intitolerà «Nuit d'automne»). Un'analisi incrociata basata sul confronto e sui commenti dell'autore stesso nei *Mémoires d'outre-tombe* lo conduce a rilevare la mancanza di peso dell'influenza americana nella descrizione di paesaggio, senza poter tuttavia escludere a priori la

[20] TN, tome XXII, Préface, p. XIII.
[21] *Ibidem*, p. XIII.
[22] *Op. cit.*, pp. 14-24.
[23] Quando ci occuperemo più nel dettaglio dell'analisi delle varie composizioni, nel caso di queste tre prenderemo in considerazione le versioni pubblicate nelle riviste dell'epoca.

possibilità di una revisione del testo durante l'esilio inglese, che era stato segnato dalle stesse influenze della prima giovinezza. A proposito di questi tre componimenti pubblicati a parte, Mourot giustifica le differenze soprattutto nel contesto di una maggiore cura stilistica che di un significativo cambiamento del gusto. Dal momento che la nostra ricerca necessita di definizioni cronologiche ben definite, consideriamo i *Tableaux de la nature* un esempio significativo della prima fase biografica dell'autore.

*1.1.3. L'*Essai sur les révolutions

Ci interesseremo in modo particolare a questa prima misconosciuta opera poiché, come lo scrittore stesso afferma in una nota del 1826 all'edizione Ladvocat, essa è il punto di partenza per le sue future e più celebri opere[24]. Essa è anche un testo cardine per comprendere il ruolo attribuito al paesaggio e il passaggio compiuto a questo proposito dall'estetica settecentesca a una rappresentazione della natura più complessa ed aperta a nuovi modelli. Ci riferiremo in modo particolare all'introduzione a cura di Aurelio Principato all'edizione Champion dell'*Essai sur les révolutions* (in corso di pubblicazione).

Chateaubriand ne intraprese la stesura fin dai primi mesi di permanenza nella capitale inglese, probabilmente già nel luglio del 1793. All'epoca, erano stati pubblicati molti testi sulla rivoluzione; ci si interessava alle sue cause e alle ripercussioni che essa avrebbe potuto esercitare su altri paesi. Interessanti, a questo riguardo, le indicazioni di Sénac de Meilhan (*Des principes et des causes de la Révolution en France*, 1790) che, come monito per il futuro delle società umane, non puntavano a raccontare i fatti, ma ad indagare i principi e le cause della Rivoluzione. L'intento di Chaetaubriand era quello di un'analisi parallela tra le varie rivoluzioni storiche[25] al fine di spiegare il meccanismo che conduce i popoli a rinnegare un sistema di governo e sceglierne un altro: il modello non è originale perché all'epoca della stesura dell'*Essai*, erano numerose le opere pubblicate che si basavano sul principio del parallelo inaugurato da Plutarco[26]. Quello che di innovativo propone l'opera di Chateaubriand è l'estensione del parallelo a tutti i soggetti trattati, anche estetici e culturali: alla base di questa ricerca di comparazione, è la volontà di dare un corollario alla argomentazione storica, ovvero, alla dimostrazione che le fasi della storia umana sono destinate a ripetersi proprio in virtù del fatto che l'uomo è sempre lo stesso, con il

[24] «L'*Essai historique*, comme les Natchez, est la mine d'où j'ai tiré la plupart des matériaux employés dans mes autres écrits». (ER, tome I, p. 331 note A).

[25] Per quanto riguarda la storia antica, le fonti alle quali Chateaubriand attinge regolarmente sono certamente l'*Histoire Ancienne* di Rollin et le *Voyage d'Anacharsis* dell'abbé Jean-Jacques Barthélemy. Per una rassegna più completa delle fonti dello scrittore, rimandiamo al paragrafo «Sources» dell'Introduction a cura di Aurelio Principato (futura edizione critica Champion).

[26] Cfr. Christophorov (*op. cit.*, p. 78) e la *Notice* di Maurice Regard (Gallimard Pléiade, 1978, pp. 1377-1405): tra le varie fonti, vengono citate le *Considérations sur la nature de la Révolution de France, et sur les causes qui en prolongent la durée* di Mallet du Pan (che erano state ripubblicate nel 1793), il *Manuel des révolutions, suivi du Parallèle des révolutions des siècles précédents avec celle actuelle* dell'abbé de Bévy (che data proprio 1793) e il *Parallèle des révolutions* dell'abate Sylvestre Guillon (pubblicato un anno prima) e il già citato *Des principes et des causes de la Révolution en France* di Sénac de Meilhan.

suo carico di sensazioni, desideri, aspirazioni. L'idea dominante dell'*Essai*, è l'armonia tra costumi e istituzioni politiche, un concetto che mette necessariamente al centro l'Uomo nel senso di individuo nella sua interezza, che lo rende protagonista della grande Storia. I paralleli proposti sono interessanti anche per la vastità del materiale a cui lo scrittore fa riferimento, che spazia dalla storia antica e moderna, alla storia della filosofia e della letteratura, agli ambiti scientifici. Un esempio particolare ci viene offerto dal riferimento alla letteratura sanscrita, che segnala il suo desiderio di confronto con culture diverse e la sua volontà di apertura allo studio della poesia orale e «primitiva» (i quali risulteranno fondamentali per i nascenti studi di comparatistica, fissati nei primi decenni del XIX secolo con le conferenze di Villemain, pubblicate nel 1848, e le opere dei suoi successori, Chasles e Ampère). Come è stato altresì osservato dalla Catriona Seth[27], il comparativismo letterario di Chateaubriand è un prodotto dello spirito illuminista nella misura in cui crede che esista una sorta di Repubblica delle Lettere, entità che valica i limiti geografici e temporali. Le note della nuova edizione del '26 raccolgono l'autocritica dello scrittore per la tecnica di confronto (definiti «parallèles extravagants», etc.) ma il metodo comparativo resta fondamentale nella costruzione dell'opera.

Nel 1796 Chateaubriand fa pubblicare un primo prospetto della materia trattata e un progetto di quello che doveva realizzare, cioè un'opera in tre volumi, e indica le librerie londinesi in cui il testo sarebbe stato disponibile: nel marzo del '97 è messo in vendita a Londra l'unico volume che Chateaubriand aveva effettivamente portato a termine, in un'edizione incompiuta che non recava il nome dell'autore. Da questa prima pubblicazione in poi, lo scrittore continua a rivedere e modificare il testo: nel 1817 Chateaubriand recupera gli esemplari dell'opera e li affida a Augustin Soulié, giovane scrittore, traduttore e redattore della rivista *La Quotidienne*. Le varianti del testo, che saranno conosciute sotto il titolo di *Exemplaire confidentiel* e *Exemplaire de Flers* (che prende il nome dalla marchesa de Flers, erede dell'esemplare, minuziosamente copiato, del suo avo Augustin Soulié) non rivestono particolare interesse al fine dell'analisi critica dell'opera. Ricordiamo anche, nel luglio del 1801, la pubblicazione dell'ultimo capitolo dell'*Essai*, la celebre «Nuit chez les Sauvages d'Amérique» nel periodico *Bibliothèque française* di Pougens.

La storia successiva di quest'opera è molto interessante: nel febbraio del 1811, infatti, l'*Essai sur les révolutions* viene sfruttato dai detrattori che sottolineeranno le imprudenze dello scrittore, neoeletto all'Académie Française, in materia di politica, religione e morale. Nella *Préface* all'edizione del '26, Chateaubriand decide di riportare una lettera del Barone de Pommereuil, nella quale egli definiva la pubblicazione dell'opera nel novembre del 1812 «bien peu convenable au temps présent». Lo scrittore spiega di avere preferito attendere altri tempi per potere ripubblicare l'*Essai*, invece di accettare la sottomissione alla censura dell'Impero.

[27] «Chateaubriand comparatiste: la recherche du bonheur perdu dans l'*Essai sur les révolutions*», in *BSC*, 1997, nº 40, pp. 32-38.

Prima dell'edizione del 1826, l'*Essai* viene pubblicato in Francia solo in edizioni mutilate e ridotte: ad esempio, nel 1814, al ritorno di Louis XVIII sul trono di Francia, un giornalista del *Journal de l'Empire*, Henri Lasalle pubblica una brochure anonima intitolata *Du Sacerdoce ou fragment d'un ouvrage publié à Londres par M. de Chateaubriand*, in cui ripropone i due capitoli del Saggio (XLVIII e XLIX) in cui più forte era l'attacco contro il clero. Pare che per il 1823 fosse stata prevista una pubblicazione del testo in versione integrale, ma nei fatti ciò non avvenne[28]. Sostanzialmente, quindi, l'*Essai sur les révolutions* esce in Francia per la prima volta solo nel 1826 con la già citata edizione in 31 volumi delle *Œuvres complètes* (tomi I e II). Nel passaggio all'edizione Ladvocat, l'*Essai* si rivoluzione: a distanza di ventinove anni, Chateaubriand riprende in mano la sua prima opera, dotandola di una *Préface pour l'édition des Œuvres complètes*, la quale precede l'*Avis* e la *Notice* già presenti nell'edizione inglese, e di un nuovo apparato di note per dimostrare che l'interpretazione attribuita fino a quel momento all'*Essai* partiva da un punto di vista sostanzialmente errato, sia in materia religiosa (nella *Préface* dirà «en lisant attentivement l'*Essai*, on sent partout que la nature religieuse est au fond, et que l'incrédulité n'est qu'à la surface»[29]) che per quanto riguarda il discorso politico («Loin de prêcher le républicanisme, comme d'officieux censeurs l'ont voulu faire entendre, l'*Essai* cherche à démontrer au contraire que dans l'état des mœurs du siècle, la république est impossible»[30]). La differenza di vedute, frutto della crescita umana dell'autore, è negata dalle parole dello stesso Chateaubriand: il testo sarà pubblicato interamente, ma le note aggiunte per l'occasione gli serviranno a spiegare, correggere, rileggere le sue antiche convinzioni sullo stampo delle nuove: in questo senso la riedizione delle *Œuvres complètes* è l'occasione per lo scrittore per stabilire un dialogo, non sempre interamente sincero, tra due fasi della sua vita.

[28] In Inghilterra, al contrario, la libreria Colburn pubblica nel 1814 un'edizione in compendio dell'*Essai* in cui erano stati tagliati i passi troppo palesemente anticlericali, alcune analisi politiche inneggianti alla libertà e alcune pagine di resoconti di viaggio. Nel 1815, durante la fase dei Cento Giorni napoleonici, lo stesso editore londinese Herny Colburn sceglie di ripubblicare l'opera, ancora una volta in compendio, preceduta da una sua préface in cui allude al tradimento delle truppe reali che avevano nuovamente sostenuto l'Imperatore. Per l'occasione, l'opera viene tradotta anche in inglese con il titolo di *A historical, political and moral Essay on Revolution ancient and modern*.

[29] *Préface*, p. XXXI.

[30] *Ibidem*, pp. XXXVI-XXXVII.

1.1.4. René

La fase dell'esilio si rivela molto feconda dal punto di vista letterario: sempre a Londra, dopo un breve soggiorno nel Suffolk nel 1794, lo scrittore inizia a lavorare il progetto dell'epopea degli indiani Natchez, un'opera che doveva all'origine portare il titolo ***René et Céluta***. La vicenda semiautobiografica[31] racconta la condizione esistenziale di un giovane europeo, i suoi trasporti appassionati e la complessa relazione che gli instaura con una sorella che sceglie la vita monastica e si chiude con la sua partenza per gli Stati Uniti. Ritroveremo la figura di René nei *Natchez*, trasferito in quel mondo non civilizzato e tanto idealizzato, ma non per questo divenuto più libero dai tormenti esistenziali che lo attanagliavano nel racconto. La storia di ***René***, in cui si riflette tutto il sentimento di solitudine che attanagliava lo scrittore al momento dell'esilio, era stata concepita (all'epoca in cui Chateaubriand si diceva ancora partigiano delle teorie roussoiste sui selvaggi[32]) come una parte dell'opera dedicata ai costumi della tribù indiana e avrebbe dovuto mostrare infine il protagonista europeo mentre sceglie di cambiare vita, unendosi alla comunità dei Natchez. In seguito invece il racconto fu inserito all'interno del *Génie du christianisme* e in una prospettiva didascalica che si proponeva di portare a esempio negativo la storia di un giovane troppo dedito a fatui sogni e a trasporti appassionati.

René non verrà mai pubblicato a parte, come avviene invece per *Atala*: la prima edizione, all'interno del capitolo «Du vague des passions» del *Génie du christianisme*, è del 1802, mentre nel 1805 viene edito da Le Normant insieme al solo *Atala*. Nell'ambito delle *Œuvres Complètes* poi sarà unito, nel sedicesimo tomo, agli altri due racconti *Atala* e *Les Aventures du Dernier Abencérage*.

1.1.5. Atala

Nella *Préface* alla prima edizione Chateaubriand scrive:

> J'étais encore très jeune lorsque je conçus l'idée de faire l'*épopée de l'homme de la nature*, ou de peindre les moeurs des sauvages, en les liant à quelque événement connu. Après la découverte de l'Amérique, je ne vis pas de sujet plus intéressant, surtout pour les Français, que le massacre de la colonie des Natchez à la Louisiane, en 1727. Toutes les tribus indiennes conspirant, après deux siècles d'oppression, pour rendre la liberté au Nouveau-Monde, me parurent offrir un sujet presque aussi heureux que la conquête du Mexique. Je jetai quelques fragments de cet ouvrage sur le papier; mais je m'aperçus bientôt que je manquais des vraies couleurs, et que si je voulais faire une image semblable, il fallait, à l'exemple d'Homère, visiter les peuples que je voulais peindre[33].

L'idea di base del racconto indiano, dunque, nasce nella mente dello scrittore prima del viaggio negli Stati Uniti e del contatto diretto con la natura e la cultura americana. Come accennavamo in

[31] Sulla scelta di questo titolo, che riprende il secondo nome dell'autore, cfr. Marc Fumaroli, *op. cit.*, pp. 111-113.

[32] La critica ha individuato l'ispirazione della vicenda nell'esempio del soldato di Luigi XV Philippe Le Coq, incontrato da Chateaubriand durante il viaggio Stati Uniti, che avrebbe sposato una giovane indiana stabilendosi a vivere con la sua tribù: questo incontro è riportato nel capitolo 56 della seconda parte dell'*Essai*.

[33] «Préface à la première édition», Gallimard Pléiade, in *Œuvres romanesques et voyages*, tome I, p. 16.

precedenza, anche *Atala* era originariamente uno degli episodi della saga dei Natchez, e faceva parte dello scambio di confessioni sulle disavventure del passato tra il saggio Chactas e il giovane René; dal punto di vista della genesi dell'opera, anche *Atala*, che sarebbe stato redatto «sous les huttes mêmes des sauvages»[34], è frutto del famoso manoscritto americano dal quale lo scrittore, preso nelle vicissitudini dell'esilio, avrebbe salvato solo qualche appunto (come racconta nella *Préface* dei *Natchez*)[35]. Il progetto dell'opera si volse sempre più in direzione del racconto di tipo religioso in concomitanza con il riavvicinamento alla fede, fino a che anche *Atala* diviene parte integrante dell'apologia della religione cristiana: la storia dei due disgraziati amanti indiani si conclude con il suicidio della giovane indiana che non può concedersi a causa del voto di castità fatto dalla madre, ma anche l'estremo gesto viene letto nella luce della carità e del perdono divino.

L'edizione originale di *Atala ou les Amours de deux Sauvages dans le Désert* è del 1801: in seguito verrà pubblicata all'interno del *Génie du christianisme* fin dall'edizione Migneret del 1802 (che comprendeva anche *René*) e più volte come racconto singolo, fino alla grande pubblicazione Ladvocat che, come dicevamo, la assocerà agli altri due celebri racconti, sconvolgendo le originarie macro-strutture della produzione globale di Chateaubriand.

1.1.6. Génie du christianisme

A seguito della notizia della morte della madre (il 31 maggio del 1798), Chateaubriand afferma di aver vissuto una subitanea conversione alla fede cattolica[36] che lo spinsero a progettare un'opera apologetica della fede cristiana che doveva mettere in risalto la formidabile lezione di civiltà artistica e sociale che il cristianesimo aveva risvegliato nel mondo: in questa fase storica lo scrittore bretone non fu il solo a dichiararsi convertito. Rinviamo alla lettura dell'«Onzième Leçon» di *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire* in cui Sainte-Beuve, ripercorrendo la storia del *Génie du christianisme* dichiara

---

[34] *Ibidem*, p. 15.

[35] «Lorsqu'en 1800 je quittai l'Angleterre pour rentrer en France sous un nom supposé, je n'osai me charger d'un trop gros bagage: je laissai la plupart de mes manuscrits à Londres. Parmi ces manuscrits se trouvoit celui des *Natchez*, dont je n'apportois à Paris que *René, Atala,* et quelques descriptions de l'Amérique. Quatorze années s'écoulèrent avant que les communications avec la Grande-Bretagne se rouvrissent. Je ne songeai guère à mes papiers dans le premier moment de la Restauration, et d'ailleurs comment les retrouver? Ils étoient restés renfermés dans une malle, chez une Angloise qui m'avoit loué un petit appartement à Londres. J'avois oublié le nom de cette femme; le nom de la rue, et le numéro de la maison où j'avois demeuré, étoient également sortis de ma mémoire. Sur quelques renseignements vagues et même contradictoires, que je fis passer à Londres, MM. de Thuisy eurent la bonté de commencer des recherches; ils les poursuivirent avec un zèle, une persévérance dont il y a très-peu d'exemples […] Ils découvrirent d'abord avec une peine infinie la maison que j'avois habitée dans la partie ouest de Londres. […] Mais mon hôtesse étois morte depuis plusieurs années […] Avoit-elle gardé la malle d'un émigré, une malle remplie de vieux papiers à peu près indéchiffrables? N'avoit-elle point jeté au feu cet inutile ramas de manuscrits françois? […] Rien de tout cela n'étoit arrivé: les manuscrits avoient été conservés; la malle n'avoit pas même été ouverte. Une religieuse fidélité, dans une famille malheureuse, avoit été gardée à un enfant du malheur». (N, tome XIX, «Préface», pp. 1-3).

[36] Come racconta nei *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, livre XI, chap. 4, p. 554: «Je ne me remis de ce trouble que lorsque la pensée m'arriva d'expier mon premier ouvrage par un ouvrage religieux: telle fut l'origine du *Génie du christianisme*. […] ma conviction est sortie du cœur; j'ai pleuré et j'ai cru».

di non poter scindere l'opera dall'insieme degli eventi sociali dell'epoca e così commenta la sua pubblicazione:

> C'est au milieu, c'est au sortir de cette cérémonie même [è il giorno di Pasqua del 1802 e una funzione religiosa in Nôtre-Dame celebra il Concordato con la Santa Sede e la pace di Amiens] que le *Génie du Christianisme* apparaît, et qu'il fait entendre ses accents demi-religieux et demi-profanes, comme l'accompagnement extérieur de la fête, comme l'orgue du dehors[37].

L'opera si articolava in una prima parte rivolta alla dottrina e alle prove dell'esistenza di Dio attraverso le meraviglie della Natura, una seconda centrata sulla poetica cristiana, e una terza si occupava delle belle arti e della letteratura (e comprendeva il racconto *Atala*, già pubblicato a parte l'anno prima). La quarta parte, infine, affrontava il tema dell'importanza sociale del culto cristiano.

Del *Génie du christianisme* non possediamo il manoscritto originale, che andò verosimilmente perso dopo il 1811. Durante l'esilio venne pubblicato, ma non messo in vendita, il primo volume del testo e alcune parti del testo uscirono sulle riviste dell'epoca (*Mercure de France*, *Paris pendant l'année*…), ma per la prima edizione commerciale dell'opera dobbiamo aspettare appunto il 14 aprile 1802 (il testo conteneva l'edizione originale di *René* nel tomo II e la sesta edizione di *Atala* nel III tomo). L'opera venne ripubblicata svariate volte durante la vita del suo autore, e tra queste edizioni alcune vennero corredate da stampe. Nel 1813 un'edizione Colburn viene pubblicata a Londra con il titolo *The Beauties of Christianity* e favorevolmente accolta dal mondo protestante per la bellezza delle descrizioni delle celebrazioni cattoliche e anche perché al centro della trattazione Chateaubriand non poneva il potere centrale della Chiesa romana quanto piuttosto il sentimento del divino. Nell'ambito dell'edizione Ladvocat, il testo verrà frazionato in quattro diversi tomi (XI-XV).

Nel *Génie* individuiamo la ripresa del modello del parallelo inaugurato nell'*Essai*, poiché l'analisi delle opere cristiane è effettuata per mezzo di un costante confronto con testi di cultura pagana. Comparazioni particolarmente interessanti sono poi quelle tra due o più opere di stampo cristiano, come avviene per il *Paradise Lost* e l'*Inferno* dantesco o, ancora, il parallelo dedicato alla figura angelica in Klopstock e Gessner. Come lo scrittore stesso dichiara, analizzare i sentimenti espressi da autori pagani per evidenziare le inconsapevoli analogie con tratti della cultura cristiana significa «ouvrir un nouveau sentier à la critique»[38].

1.1.7. Voyage au Mont-Blanc

[37] *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, nouvelle éditions annotée par Maurice Allem, Garnier, Paris, 1948, pp. 221-229.

[38] A proposito dell'*Andromaque* de Racine: «Ici nous proposons d'ouvrir un nouveau sentier à la critique; nous chercherons dans les sentiments d'une mère *païenne*, peinte par un auteur *moderne*, les traits *chrétiens* que cet auteur a pu répandre dans son tableau, sans s'en apercevoir lui-même» (GC, tome XII, II^{ème} partie, livre II, chap. 6, p. 71).

Dopo un breve soggiorno a Vichy, Chateaubriand compie, su proposta della moglie, un viaggio in Alvernia e nella regione del Monte Bianco che viene liquidato in poche pagine dei *Mémoires d'outre-tombe*. A questo testo, strutturato come un'epistola (datata «Fin d'août 1805») lo scrittore affida le sue considerazioni sulla bellezza e la disarmonia del paesaggio montuoso della Savoia. Venne pubblicato una prima volta nella rivista *Mercure de France* nel febbraio del 1806 e poi soltanto nel 1827. Si tratta di un'opera breve e misconosciuta[39], tuttavia l'interesse dal nostro punto di vista è grande poiché illustra una fase delicata del percorso estetico relativo al paesaggio. Nonostante all'apparenza sia uno dei tanti racconti di viaggio (l'edizione Ladvocat rispetta in questo caso l'analogia delle materie presentandolo nel tomo VII, insieme al *Voyage en Amérique*, il *Voyage en Italie* e il *Voyage à Clermont*), lo scrittore vi è condotto a riflettere in modo puntuale sugli effetti che determinati elementi naturali hanno sull'armonia di un paesaggio, da cui il sottotitolo *Paysages de montagnes*. Pur essendo ancora erede delle prime descrizioni nutrite dall'ispirazione del soggiorno negli Stati Uniti e a Roma, il *Voyage au Mont-Blanc* annuncia il futuro progetto di viaggio che stava per compiere e che darà vita ai *Martyrs* e all'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*.

1.1.8 Il Voyage en Italie *e la* Lettre à M. Fontanes

Questo racconto di viaggio, a livello cronologico, ci pone qualche problema poiché non esiste edizione originale precedente al 1827 (tomo VII). Infatti, se si eccettua il *Voyage au Mont-Vésuve*[40], e la celebre *Lettre à Fontanes*[41], che nell'edizione Ladvocat sarà l'epistola conclusiva del *Voyage en Italie* (mentre le parti precedenti, anch'esse sotto forma di lettera, erano indirizzate a M. Joubert), il resto dell'opera venne probabilmente rielaborato in seguito sulla base di vecchi appunti di corrispondenza inedita risalivano all'epoca del suo soggiorno a Roma e soltanto in vista della grande pubblicazione delle *Œuvres Complètes*. Da questo punto di vista, non possiamo considerare l'opera nel suo complesso come frutto della sua ispirazioni giovanile, quanto piuttosto una vera creazione artificiale: tuttavia, nel corso della nostra analisi, pur basandoci soprattutto sulla Lettera all'amico Fontanes (che riveste tra l'altro un maggiore interesse dal punto di vista della descrizione paesaggistica poiché è tutta incentrata sulla rappresentazione dei dintorni di Roma) faremo allusioni anche al soggiorno che l'autore compì nella capitale italiana come viene descritto nel *Voyage en Italie*, poiché, sebbene vi sia questo scarto nella redazione del testo conclusivo, la scelta delle scene riguardanti Roma si rifà ai medesimi soggetti che ispirano anche la lettera sulla campagna romana. Inoltre nella terza parte della nostra ricerca, nella sezione dedicata al senso della descrizione all'interno del racconto, includeremo anche il *Voyage en Italie*

[39] Cfr. postfazione al *Voyage au Mont-Blanc* a cura di Gabriel Faure, Rey éditeur, Grenoble, 1920, «Chateaubriand et la montagne».

[40] Pubblicato nel luglio del 1806 sul *Mercure de France*.

[41] Presentata sulla medesima rivista il 3 marzo del 1804, dunque tre soli mesi dopo la sua redazione, a seguire la datazione della lettera.

tra le opere analizzate in quanto, proprio a causa delle vicissitudini della sua redazione, riveste un notevole interesse tra i racconti di viaggio.

1.1.9 I Natchez

Come abbiamo visto, la *Préface* di quest'opera racconta la celebre quanto inverosimile storia di manoscritti sulla abbozzati durante il viaggio in America che Chateaubriand avrebbe lasciato a Londra nel ritorno dal suo esilio, accontentandosi di portar con sé pochi appunti dai quali avrebbe tratto *René* e *Atala*: i preziosi manoscritti tuttavia sarebbero stati recuperati da una coppia di amici, ma il testo, che all'origine doveva intitolarsi *Les Sauvages* o *René et Céluta*, è lungi dall'essere quello definitivo che venne pubblicato nel 1826 (nei tomi XIX e XX) e che racconta la saga della tribù Natchez, che visse nella regione meridionale degli Stati Uniti fino allo sterminio per opera degli occidentali. Lo scrittore inizia ed elabora in buona parte la trama dei *Natchez* durante l'esilio: rispetto al primigenio progetto di raccontare la storia del massacro degli indiani da parte dei *conquistadores*, il testo, che prende il titolo definitivo di *Nathez*, si modifica gradatamente fino a diventare piuttosto un'epopea in prosa dell'uomo selvaggio al quale lo scrittore lavora contemporaneamente al *Génie du christianisme*.

Siamo nel 1800: Chateaubriand decide di tornare in Francia; recupererà la bozza dell'opera soltanto nel 1816 e ricomincerà la lavorazione, intensificata soprattutto negli anni precedenti la pubblicazione. Ciò che colpisce della saga indiana è, come lo scrittore stesso ammette, la presenza di due registri completamente diversi:

> J'ai déjà dit qu'il existoit deux manuscrits des *Natchez*: l'un divisé en livres, et qui ne va guère qu'à la moitié de l'ouvrage; l'autre qui contient le tout sans division, et avec tout le désordre de la matière. De là une singularité littéraire dans l'ouvrage, tel que je le donne au public: le premier volume s'élève à la dignité de l'épopée comme dans *Les Martyrs*; le second descend à la narration ordinaire, comme dans *Atala* et dans *René*[42].

La prima parte sarebbe frutto della prima parte del suo lavoro, nel periodo dell'esilio, mentre la seconda, non più epica ma romanzesca, sarebbe stata concepita solo in seguito. Dal momento che non si è in grado di definire con certezza le date di redazione e coerentemente con la nostra definizione cronologica, non ci soffermeremo nel dettaglio su questa opera. Prenderemo principalmente in analisi la sezione «epica» dei *Natchez*, senza tuttavia dimenticare la parte successiva per eventuali confronti.

[42] N, Tome XIX, p. 9. Si legga l'articolo di Jean-Christophe Cavallin, *Un tombeau en forêt. La conjointure dans les* Natchez. sul passaggio dall'epopea al romanzo (in «BSC», 2004, n° 46, pp. 84-97).

1.1.10. Il Voyage an Amérique

Questo resoconto di viaggio, strutturato come una sorta di guida per il visitatore degli Stati Uniti (diviso in comodi capitoli sulla storia naturale, sociale, con descrizioni di usi e costumi locali e, rispetto alle consuetudini letterarie di Chateaubriand, povero in riflessioni personali e ricordi), faceva parte del gruppo di testi che sarebbero stati tratti dagli appunti inglesi perduti e ritrovati: non venne tuttavia pubblicato se non nell'*omnia* di Ladvocat (al tomo VII). La critica ha anche immaginato che il lavoro al *Voyage en Amérique* fosse solo preparatorio ai *Mémoires d'outre-tombe* nei quali tre interi libri sono consacrati al racconto del suo viaggio e la cui composizione, seguendo la datazione dei *Mémoires*, risalirebbe al 1822. Il *Voyage en Amérique* è dunque senza dubbio tardivo rispetto alla fase biografica dello Chateaubriand di cui ci occupiamo e pertanto ci limiteremo a citarlo come testo di confronto.

1.2. Il contesto culturale e le esperienze visive e letterarie del giovane Chateaubriand.

1.2.1. Chateaubriand a Parigi: prima tappa della sua formazione culturale nei salons modani.

Divenuto ufficiale sottoluogotenente al reggimento di Navarra nel 1786, dopo la morte del padre, che aveva lasciato in eredità i due terzi della fortuna famigliare al primo figlio, il giovane Chateaubriand assiste la sua guarnigione nel Nord della Francia, tra Dieppe, Cambrai e Rouen. Tuttavia negli anni successivi, soprattutto tra il 1788 e il 1791, lo scrittore risiedette spesso nella capitale. A Parigi, egli poté condurre, una vita piuttosto mondana soprattutto grazie al fratello maggiore Jean-Baptiste, il quale aveva sposato Mademoiselle de Rosambo, nipote di Malesherbes. Costui prese sotto la sua ala il giovane François René, di cui apprezzava l'acutezza, e lo introdusse nella sua cerchia familiare. Egli, che a suo tempo era stato protettore di Jean-Jacques Rousseau, gli istillò il desiderio di approfondire la conoscenza dei testi dello scrittore ginevrino e il pensiero liberale di autori come Voltaire e Diderot; sempre con Malesherbes, Chateaubriand progettò per la prima volta il viaggio americano, che doveva, secondo i piani originari, condurlo sulla rotta del celebre passaggio a Nord-ovest[43]. La sorella Julie poi, sposata al conte de Farcy, nel 1788 accolse nel suo personale salotto parigino il poeta Louis de Fontanes e nel corso di questi incontri Chateaubriand ne fece la conoscenza, ponendo le basi per una duratura amicizia destinata ad intensificarsi soprattutto nella fase dell'esilio. Della cerchia legata alla sorella Julie, autrice di poemi in versi, facevano parte in quegli anni diversi personaggi di rilievo della capitale: Madame Vigée-Lebrun, resa celebre dalla serata in stile greco che aveva tratto la sua ispirazione da un'opera edita proprio quell'anno, 1788, e destinata a conoscere un grande successo, il *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* dell'abbé Barthélemy[44]; i poeti Ecouchard-Lebrun, detto anche Lebrun-Pindare, che aveva tratto il suo soprannome sempre dalla serata grecizzante (il quale corteggiò anche la sorella più cara allo scrittore, la giovane Lucile), ed Evariste Parny, noto per le sue composizioni erotiche. Egli conobbe anche Delisle de Sales, autore di una monumentale *Histoire des hommes*, tramite il quale Chateaubriand entrò in contatto con Carbon de Flins, La Harpe, Ginguené, Chamfort[45].

Furono gli anni in cui lo scrittore, prima di essere costretto all'esilio, poté accostarsi a un mondo fatto di frivolezze, ma anche di discussioni letterarie e artistiche: la vicinanza di La Harpe e Chamfort,

---

[43] MOT, tome I, livre IV, chap. 13, p. 265: «Les franches façons de M. de Malesherbes m'ôtèrent toute contrainte. Il me trouva quelque instruction; nous nous touchâmes par ce premier point: nous parlions de botanique et de géographie, sujets favoris de ses conversations. C'est en m'entretenant avec lui que je conçus l'idée de faire un voyage dans l'Amérique du Nord pour découvrir la mer vue par Hearne et depuis par Mackenzie ».

[44] Una delle fonti più seguite dal giovane Chateaubriand nella stesura dell'*Essai sur les révolutions*.

[45] Questi personaggi sono ricordati da Chateaubriand nell'*Essai sur les révolutions*, in modo particolare al capitolo I,17. Cfr. anche Fumaroli, *op. cit.*, pp. 141-147, Painter, *op. cit.*, pp. 133-143 e Sainte-Beuve, *op. cit.*, vol I, III^{ème} et IV^{ème} leçon.

l'ala più radicalmente schierata a sinistra, fu particolarmente importante perché con il loro tramite Chateaubriand ebbe modo di conoscere il pensiero filosofico settecentesco e di assorbirne la visione della società. Nei relativi capitoli dei *Mémoires d'outre-tombe*[46] incontriamo uno Chateaubriand sempre più malinconico e solitario[47] che a fatica tollera l'ambiente frivolo dei salotti; tuttavia anche queste esperienze fecero parte della formazione del giovane autore e gli incontri avvenuti nell'ambiente mondano della Parigi pre-rivoluzionaria ebbero comunque influenza su di lui.

Tornando alla domanda di base della nostra tesi, l'individuazione delle conoscenze dello scrittore in materia d'arte, ci rendiamo conto che non è un quesito semplice: se dobbiamo considerare le parole dello scrittore, quello che risulta dalla sua corrispondenza o dalle sue prime opere, possiamo dedurre che la pittura non lo interessava in modo particolare o che, in ogni caso, date le sue esperienze biografiche, non ebbe una formazione specifica. D'altronde, l'ambiente del salotto privato parigino era un ambiente tanto stimolante quanto mobile e bisogna ricordare anche che nel XVIII secolo la tendenza a separare i circoli letterari da quelli musicali o artistici era meno netta. Inoltre proprio nel 1787 venne esposto a Parigi il celebre ritratto della regina Maria Antonietta dipinto da Madame Vigée-Lebrun. La nota pittrice era legata a Joseph Vernet e Hubert Robert e frequentò il salotto napoletano dell'ambasciatore Sir William Hamilton che ospitava nell'ultimo ventennio del Settecento i pittori inglesi più celebri dell'epoca notoriamente i paesaggisti come ad esempio Wright of Derby[48]; inoltre, nonostante debba la sua notorietà soprattutto alla grande numero di ritratti in cui rappresentò i nobili del suo tempi, fu lei stessa paesaggista: tra il 1818 e il 1809 compì un viaggio in Svizzera la quale, con i suoi paesaggi pittoreschi, le ispirarono, oltre a svariati disegno a pastello, anche alcune pagine descrittive che sono raccolte nei suoi *Souvenirs*[49].

Intendiamo ora prendere in analisi puntualmente la pittura, soffermandoci in modo particolare sugli esempi di rappresentazione del paesaggio, che si sviluppò negli anni in cui lo scrittore viaggiò e visse tra Parigi, Londra e Roma. Il nostro obiettivo è tentare di delineare l'atmosfera culturale di queste tre città, cercando di comprendere quale potevano essere le esperienze visive alle quali il nostro scrittore fu sottoposto nel quindicennio di grande fermento artistico che va dal 1788 al 1805, riservando per i capitoli successivi un'analisi più dettagliata dei testi.

---

[46] MOT, tome I, livre IV, chap. 8-13.

[47] «Quand la nuit approchait, j'allais à quelque spectacle; le désert de la foule me plaisait, quoiqu'il m'en coûtât toujours un peu de prendre mon billet à la porte et de me mêler aux hommes» (MOT, tome I, livre IV, chap. 8, p. 243); «Si mon inclination et celle de mes deux soeurs m'avaient jeté dans cette société littéraire, notre position nous forçait d'en fréquenter une autre; la famille de la femme de mon frère fut naturellement pour nous le centre de cette dernière société […]» (MOT, chap. 13, p. 263).

[48] Cfr. Emilie Beck-Saiello, *Le chevalier Volaire*, centre Jean Bérard, Naples, 2004, pp. 84-85.

[49] «Dans le récit de mes deux voyages en Suisse, je ne vous ai pas indiqué d'une manière complète les paysages que j'ai dessinés d'après nature; j'ai fait environ deux cent paysages au pastel» (Elisabeth Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, vol I et II, Ed. Claudine Herrmann, Paris, 1984-1986, vol II, p. 202).

1.2.2 Le letture

Pur cercando di ricostruire l'importanza di queste esperienze visive (anche sostanzialmente passive visto che basate su una scarsa preparazione della materia), riguardo la nascita della sua idea di paesaggio, non possiamo poi tralasciare la sua formazione letteraria. Essa resta la base indispensabile per comprendere le forme che lo ispirarono. In un excursus rapido su quello che Chateaubriand poté leggere nella sua giovinezza, ricordiamo che, come i suoi contemporanei, ebbe una prima base di conoscenze tratte dalla letteratura e dalla storia classica, indispensabili nella redazione dell'*Essai sur les révolutions*. Come fonti più recenti, ricordiamo in modo particolare gli sviluppi della poesia filosofica e descrittiva, i racconti di viaggio tanto in voga nel XVIII secolo, in modo particolare la serie delle esplorazioni degli Stati Uniti d'America[50] e infine le opere degli *idéologues* che aveva conosciuto e ammirato nei primi tempi del suo soggiorno a Parigi, spesso influenzato nel suo primo giudizio dai sopraccitati incontri di salotto[51]. Inoltre, naturalmente, le opere di questi stessi intellettuali conosciuti in sede mondana, primo tra tutti l'amico Louis Fontanes, fecero parte integrante della sua formazione[52]. Al termine di questa fase della sua vita, in concomitanza con gli sviluppi drammatici della rivoluzione egli prenderà le distanze tanto dalle teorie dei *philosophes* quanto da alcuni di questi intellettuali incontrati in gioventù[53]. Possiamo concludere affermando un po' genericamente che negli anni '90, il giovane scrittore viene in possesso di quelle conoscenze di base che rappresentavano il bagaglio culturale di tutti i suoi contemporanei e ha cura di aggiornarsi sulle novità circolanti nei circoli intellettuali, come ad esempio *De la littérature* di Madame De Staël, che suscita una sua risposta che venne pubblicata sul

---

[50] Cfr. § 2.4.1.

[51] Cfr. la nota del 1797 al capitolo I,17 dell'*Essai sur les révolutions*: «Nous autres émigrés avons tort de déprécier la littérature de France. Outre l'auteur que je viens de nommer, on y compte encore Bernardin de Saint-Pierre, Marmontel, Fontanes, Parny, Lebrun, Ginguené, Flins, Lemière51, Collin d'Harleville, etc., etc. J'avoue que ce n'est pas sans émotion que je rappelle ici ces noms, dont la plupart reportent à ma mémoire d'anciennes liaisons et des temps de bonheur qui ne reviendront plus. Je remarque avec plaisir que MM. Fontanes, Lebrun et plusieurs autres, semblent avoir redoublé de talents en proportion des maux qui affligent leurs compatriotes. On diroit que ce seroit le sort de la poésie, que de briller avec un nouvel éclat parmi les débris des empires, comme ces espèces de fleurs qui se plaisent à couvrir les ruines» (tome I, p. 104).

[52] Nell'*Essai sur les révolutions* (I,22) Chateaubriand inserisce alcuni versi tratta da *Le Jour des morts*, il suo più celebre poema che racconta la festa del 2 novembre, e definisce Fontanes il «Simonide français». Fumaroli (*op. cit.*, pp. 140-159) mostra come nei *Mémoires* Chateaubriand rinneghi parzialmente il connubio poetico che aveva dato origine al progetto del *Génie*. Tuttavia i due restarono sempre buoni amici e in lui Chateaubriand continuò ad apprezzare la sua fedeltà al verso classico francese, sebbene lo scrittore bretone sia il primo ad allontanarsene.

[53] Nell'*Essai sur les révolutions* il giudizio dello scrittore resta velato, ma nei leggiamo nel *Mémoires d'outre-tombe* la critica si fa aspra soprattutto verso i convinti militanti rivoluzionari. Su Chamfort: «Mais, sans contredit, le plus bilieux des gens de lettres que je connus à Paris à cette époque était Chamfort; atteint de la maladie qui a fait les Jacobins, il ne pouvait pardonner aux hommes le hasard de sa naissance. Il trahissait la confiance des maisons où il était admis; il prenait le cynisme de son langage pour la peinture des moeurs de la cour» (MOT, tome I, livre IV, chap. 12, p. 261); e su Ginguené: «Après la Terreur, Ginguené devint quasi chef de l'instruction publique. Ce fut alors qu'il chanta *l'Arbre de la liberté* au Cadran-Bleu, sur l'air: *Je l'ai planté, je l'ai vu naître*. On le jugea assez béat de philosophie pour une ambassade auprès d'un de ces rois qu'on découronnait» (*ibidem*, p. 260). Cfr. Tanguy Logé *Chateaubriand et les milieux littéraires pendant l'émigration*, in «BSC», 1989, n° 32, pp. 72-79.

Mercure de France nel dicembre del 1800 (22 nivôse an IX)[54]. Nel dettaglio della nostra trattazione, ricordiamo in breve i punti di riferimento che lo segnarono per quanto riguarda la visione del paesaggio[55]: certamente la visione idillica contenuta delle composizioni alla Delille e che si accompagnavano anche a un certo tipo di pittura basata sull'effimero; in secondo luogo, la letteratura inglese[56] della seconda metà del secolo che, con forme diverse che spaziano dalla poesia cimiteriale a *Ossian* allo sviluppo del romanzo nero, aveva dato il primo impulso a una nuova visione del paesaggio, senza dimenticare la fondamentale teorizzazione dell'estetica sublime data da Burke nel 1756.

I due più importanti riferimenti letterari per il giovane scrittore però furono senza dubbio Jean-Jacques Rousseau e Bernardin de Saint-Pierre: avremo modo di evidenziare nel dettaglio in che modalità essi, forse i primi autori per i quali la visione della natura si stacca dalla tradizione descrittiva settecentesca per accogliere il modello pittoresco e sentimentale, rappresentano un modello per le descrizioni paesaggistiche. Chateaubriand cita Rousseau a più riprese nell'*Essai sur les révolutions* ma solo a proposito del suo pensiero politico con l'*Emile* e il *Contrat social*: tuttavia il rapporto empatico con la natura che lo scrittore ginevrino inaugura in altre opere non era sconosciuto al nostro autori, e ritorna, anche senza dichiarazione di intenti da parte sua, in alcuni dei suoi paesaggi. Questa ammirazione si consuma progressivamente e nelle rettifiche contenute nella *Préface* del 1826 egli afferma

> Dans ma première jeunesse, à une époque où la génération étoit nourrie de la lecture de Voltaire et de J.-J. Rousseau, je me suis cru un petit philosophe, et j'ai fait un mauvais livre[57].

Bernardin de Saint-Pierre, con le *Études de la nature* (1784), *Paul et Virginie* (1788) e la *Chaumière indienne* (1791), fu certamente un modello per il giovane scrittore bretone per gli interessi scientifici e per la passione per i viaggi[58]. Per quanto riguarda le descrizioni, i paesaggi di Bernardin de Saint-Pierre sono un riferimento fondamentale perché per la prima volta assumono un'importanza capitale nell'ambientazione della trama e poiché si assiste all'esplodere del colore. I due scrittori non si incontrarono mai, anche se nelle note manoscritte dell'*Essai sur les révolutions* Chateaubriand racconta dell'occasione perduta di conoscere il futuro autore delle *Harmonies de la nature* il 15 gennaio 1791, quando a Parigi venne rappresentata la commedia in tre atti di Edmond de Favières e Rodolphe Kreutzer tratta da *Paul et Virginie*: «J'étois prié à dîner avec Bernardin chez Ginguéné lors de la publication de la *Chaumière indienne.* Je ne pus m'y rendre. On donnoit le soir l'opéra de *Paul et Virginie*

---

[54] Una lettera «à Monsieur Fontanes sur la deuxième édition de l'ouvrage de M^me^ De Staël» (pubblicata nel XIV volume delle *Œuvres Complètes* di Ladvocat), che contiene aspre critiche al sistema di perfettibilità teorizzato dalla scrittrice ginevrina.

[55] Su tutti questi argomenti torneremo poi con paralleli dettagliati nel corso della seconda parte.

[56] Nell'*Essai sur la littérature angloise* (tome XXI, pp. 25-130), datati 1801, Chateaubriand dimostra di conoscere alcuni grandi scrittori inglesi.

[57] ER, Tome I, *Préface*, p. XX.

[58] Riferimenti diretti alle sue opere maggiori nell'*Essai sur les révolutions* in: I^ère^ partie, «introduction», capitoli I,41 e II,13.

aux Italiens […] Il ne parut pas content du naufrage et dit qu'il avoit éprouvé une tempête un peu plus redoutable que *celle-là* à l'île de Bourbon» (I,41). Negli anni successivi l'apprezzamento di Chateaubriand si smorza, anche se il giudizio, meno carico di implicazioni politiche, risulta più laconico rispetto a quello che esprimerà in seguito su Rousseau: «Un homme dont j'admirais et dont j'admire toujours le pinceau, Bernardin de Saint-Pierre, manquait d'esprit, et malheureusement son caractère était au niveau de son esprit. Que de tableaux sont gâtés dans les *Études de la nature* par la borne de l'intelligence et par le défaut d'élévation d'âme de l'écrivain!»[59].

Per concludere citiamo ancora la sentenza con cui Chateaubriand nei *Mémoires d'outre-tombe* chiude la porta al suo passato e alle sue giovanili passioni letterarie, senza dimenticare tuttavia quanto questi autori così lontani dalla sua modalità espressiva pienamente ottocentesca l'avessero profondamente influenzato nelle prime opere:

> Lorsque je relis la plupart des écrivains du dix-huitième siècle, je suis confondu et du bruit qu'ils ont fait et de mes anciennes admirations. Soit que la langue ait avancé, soit qu'elle ait rétrogradé, soit que nous ayons marché vers la civilisation, ou battu en retraite vers la barbarie, il est certain que je trouve quelque chose d'usé, de passé, de grisaillé, d'inanimé, de froid dans les auteurs qui firent les délices de ma jeunesse. Je trouve même dans les plus grands écrivains de l'âge voltairien des choses pauvres de sentiment de pensée et de style[60].

1.2.3 Le esposizioni pittoriche a Parigi e a Londra

La questione delle esposizioni artistiche è molto importante per quanto riguarda lo sviluppo della nozione di sentimento nel Settecento poiché mostrare un'opera al grande pubblico equivale a sottoporlo alla prova non solo del suo giudizio razionale, ma soprattutto delle sue emozioni: Pierre-Jean-Baptiste Chaussard, detto Publicola, in uno dei suoi resoconti dei *Salons* (quello relativo all'anno 1799) redatti per la *Décade philosophique*, di fronte al *Retour de Marcus Sextus* di Pierre-Narcisse Guérin affermò «Je voulais critiquer, je ne puis que sentir»[61]. Questo discorso fu sostanziale per la pittura storica, ma rimase valido anche il paesaggio, che andava sviluppandosi proprio allora; esso subì il medesimo percorso volto a favorire un giudizio basato sulla soggettività e sostenuto sempre più dal concetto estetico dell'immaginazione.

---

[59] MOT, tome I, livre IX, chap. 2, p. 439.

[60] MOT, tome I, livre IV, chap. 12, p. 262.

[61] Cfr. Mehdi Korchane, *La réception des passions ou le sentiment du spectateur autour de 1800: Guérin et son public*, in *De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment*, actes du colloque des 14, 15, 16 mai 2002, Paris, Musée de la Musique, 2003, pp. 122-130.

Una delle maggiori manifestazioni artistiche organizzate nella capitale dalla grande Académie de peinture furono i *Salons*, che ebbero luogo a partire dal 1673[62] nel Louvre, in diverse sale, dal cortile del Palais Royal, alla Galerie au bord de l'eau e infine, dal 1737 nel Salon Carré che li ospitò poi fino al 1791. Inizialmente, per partecipare ai *Salons*, era indispensabile essere membri «Agrées de l'Académie», anche se nel XVIII secolo il numero degli iscritti all'Académie Royale de Peinture non era ristretto e a un artista bastava mostrarsi dotato per l'arte pittorica. Nel 1791 invece, l'accesso fu concesso a tutti i pittori: diventati biennali dal 1748 i *Salons* passarono ad essere esposizioni a scadenza annuale nel 1793[63]: questo fu un anno importante perché si segnala un cambiamento nel gusto. Si assistette ad una vera invasione di paesaggi[64], favorita da due fattori: innanzitutto l'insorgere di un gusto più prettamente borghese che privilegiava le composizioni facili e il successo di alcune personalità artistiche, Valenciennes e dei suoi allievi Chauvin e Bertin. A questo punto, la nostra indagine si semplifica, poiché, sapendo che lo scrittore era stato a Parigi dal 1788, non resta che l'esposizione del 1789 e quelle successive al 1800. Ci muoviamo sempre nell'ambito della possibilità, visto che lo scrittore non parla direttamente di una sua visita ai *Salons*. Tuttavia, nel 1789 Madame Marie Louise Élisabéth Vigée-Lebrun (1755-1842) espose svariati ritratti e, come abbiamo detto, faceva parte del circolo di nobili e intellettuali conosciuti e frequentati da Julie de Farcy: possiamo quanto meno azzardare che lo scrittore doveva essere al corrente di ciò che contemporaneamente veniva esposto, senza contare, più genericamente, la eco che queste esposizioni avevano in tutta Parigi. Il nostro interesse naturalmente è centrato sui paesaggi che vennero esposti, tuttavia bisogna

[62] Jules Guiffrey, *Table générale des artistes ayant exposé aux Salons du XVIII siècle*, Libraire des arts et métiers éditions, Nogent le roi, 1990. Egli ha repertoriato i libretti che venivano pubblicati in concomitanza delle manifestazioni, e ne ha contati trentasei dal 1673 al 1791, data della chiusura dell'Académie de Peinture.

[63] Cfr. Gérard Legrand, *L'art romantique. L'âge des Révolutions*, Bordas, Paris, 1989, p. 26 e Udolpho van de Sandt, *Le salon de l'Académie de 1759 à 1781*, in *Diderot et l'art de Boucher à David. Les salons: 1759-1781*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1984, pp. 79-81. Quest'ultimo propone un resoconto della sua organizzazione e il suo svolgimento, che nel corso degli anni si codifica sempre più: a partire dal 1725, il *Salon* apriva le porte il 25 agosto alle nove del mattino e restava aperto per un mese. L'ingresso gratuito favoriva l'affluenza di visitatori «de toute espèce» (come testimonia Mathon de la Cour nel 1763).

[64] Cfr. Romano, Giovanni, *Studi sul paesaggio*, Einaudi, Torino, 1978, pp. 150-166. Nell'articolo di Udolpho van de Sandt (*op. cit.*, p. 83) viene mostrato la classificazione in generi dei saloni interessati e possiamo notare come già in questo lasso di anni il numero di quadri esposti di genere paesaggistico passa da undici a sessantotto.

tenere presente che anche i confini tra le tipologie pittoriche si facevano meno nette e che gli stessi ritratti nascondevano un rinnovato interesse per la rappresentazione naturale nella rivoluzione del ruolo dello sfondo. Quest'ultimo tradizionalmente aveva il semplice scopo di riempire il secondo piano del quadro e fornire la giusta luminosità, mentre ora serve a rispecchiare la personalità del soggetto, come nel celebre ritratto di Madame De Staël della stessa Vigée-Lebrun (1807) in cui la scrittrice è rappresentata con una cetra, in abiti di stile greco, ma su sfondo di montagne scoscese e cielo tempestoso[65] o come nel *Portrait du Prince François de Bourbon* che mostra in secondo piano il vulcano di Napoli[66], o ancora il ritratto di François-Marius Granet di Ingres (1807), il cui secondo piano è un oscuro cielo presago di temporale. Citiamo anche il ritratto di Goethe «dans la campagne romaine» eseguito intorno al 1786-1787 da Wiolhelm Tischbein, in cui lo scrittore è ritratto a figura intera semisdraiato, con uno sfondo di rovine e di campagna italiana[67], e il *Portait de la comtesse de Bonneval* di Girodet (del 1800), in cui il carattere sensuale della donna si trova riflesso nello scorcio di montagne, fiumi e vallate in secondo piano[68]. Il ritratto più noto dello stesso Chateaubriand, fu composto nel 1808 da Girodet e si intitola *Portrait de Chateaubriand,* dit aussi *Un homme méditant sur les ruines de Rome*[69]: anche Pierre-Narcisse Guérin ritrae lo scrittore (una tela presentata al Salon del 1827), su sfondo di vallate e montagne.

---

[65] Notissima tela: illustrazione in Mary D. Sheriff, *The exceptional woman*, University Chicago Press, Chicago, 1996, p. 240. Illustrazione n° 1.

[66] Beck-Saiello, *op. cit.*, p. 81, nota 228.

[67] Illustrazione in Robert Rosenblum, *L'art au XVIII siècle. Transformations et mutations*, Gérard Monfort, Brionne, 1989, ill. n° 118.

[68] Illustrazione in Sylvain Bellenger, *Girodet 1767-1824*, Album de l'exposition, Musée du Louvre éditions, 2005, p. 39.

[69] Illustrazione n° 2. Cfr. anche § 3.6.3. su ritratti e autoritratti degli artisti nella natura. Ci sembra interessante citare anche la terza parte della *New Illustration of the Sexual System of Carolus von Linnaeus* del dottor Robert John Thornton (scritto tra il 1797 e il 1807), che si intitola «The Temple of Flora: Or, Garden of Nature» e che riprende l'antica tradizione degli erbari risalente al XVI secolo e molto comune in tutto il Settecento (questa pubblicazione ha il vantaggio di utilizzare la tecnica della mezzatinta che permette di inserire i colori nelle incisioni): in queste raccolte, fiori e piante sono dipinti nel mezzo di paesaggi e in posture che sembrano parodie della tradizione ritrattistica in cui appunto il personaggio è in primo piano su sfondi naturali (Illustrazioni in Charlotte Klonk, *Science and the perception of nature. British Landscape art in the late eighteenth and early nineteenth centuries*, Yale University Press, New Haven & London, 1996, chap. II «The Temple of Flora»). Illustrazione n° 3.

Per il filone del paesaggio urbano e della rappresentazione di rovine, al *Salon* del 1789 indichiamo[70] le tele di Hubert Robert (1733-1808), che presentò diversi quadri tra i quali una serie dal soggetto classico, templi e rovine, una *Destruction d'un temple* e due schizzi di Parigi dal vivo, l'uno illustra uno scorcio della Senna durante il grande freddo che quell'inverno aveva colpito la Francia e l'altro rappresenta la demolizione della Bastiglia.

Nell'ambito, invece, del paesaggio storico teorizzato da Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819), che univa l'ideale del *paysage composé* a quello della tradizionale pittura storica, indichiamo tre sue tele in cui, malgrado la presenza umana, la natura assume una certa importanza non limitandosi ad essere lo sfondo ornamentale al soggetto storico. Jean-François Hue (1751-1823), invece, vi partecipò con due soggetti classicheggianti, un *Paysage représentant l'isle de Chypre, caractérisée par des Nymphes* e un *Intérieur d'un bois, où Vénus présente son fils à Capypso*.

Il pittore Jean-Baptiste Regnault (1754-1829) propose una rappresentazione del diluvio universale in cui dominante resta ancora la teatralizzazione del sentimento umano: in primo piano una famiglia di sopravvissuti avanza faticosamente, mentre la madre, che soccombe nell'acqua, tenta di salvare il figlioletto. Il paesaggio, invece, resta oscuro e indefinito sullo sfondo. Negli anni successivi, come vedremo, il tema del diluvio universale invade la pittura.

Claude Joseph Vernet (1714-1789) presentò nello stesso anno tutta una serie di paesaggi e marine, tra cui una rappresentazione del naufragio di Virginie sulle coste dell'Isle de France[71], tre tempeste, un *Incendie pendant la Nuit*, un *Lever de soleil par un brouillard*, immagini di alberi e rocce selvagge «dans le goût de Salvator Rosa», come anche tramonti, scene di pesca «au Lever de Soleil, dans un tems de brouillard», e calme distese d'acqua. Infine, segnaliamo le rappresentazioni di feste e fiere di campagna del pittore de Marne, l'importante serie di rappresentazioni di interni di chiese e cattedrali, soprattutto di tipo gotico, in aggiunta a un *Intérieur de prison éclairé par une lampe où l'on voit Notre-Seigneur conduit par plusieurs soldats* ad opera di Pierre Joseph de la Fontaine (1758-1835) e le viste aeree dei «Plans de Paris» dell'architetto reale Charles de Wailly (1729-1798)[72].

---

[70] Fonti: Jules Guiffrey, *Table générale des artistes ayant exposé aux Salons du XVIII siècle* e Pierre Sanchez, *Dictionnaire des artistes exposant dans les Salons des 17e et 18e siècle*, L'échelle de Jacob, Dijon, 2004; *Collection des livrets des anciennes expositions. Salon de 1789*, vol. XXXV, éditeur Liepmannssohn, Paris, 1870.

[71] Illustrazione nel catalogo di Pierre Rosemberg *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1803*, édition des Musées Nationaux, Paris, 1974, p. 95.

[72] Ritorneremo in § 2.6.6. sull'importanza di questa visione sopraelevata che proponeva la topografia. Tra gli autori minori che esposero al *Salon* del 1789 segnaliamo: due paesaggi con «figures et animaux» di Jean-Pierre Laurent Hoüel (1735-1813); Jean-François Légillion (1739-1797) che espose, tra le varie opere, un *Intérieur d'une Grotte*, la rappresentazioni di rovine e alcuni disegni paesaggi ornati da figure e animali; Charles François Nivard (1739-1821) che presentò svariati paesaggi che illustrano già una certa attenzione agli effetti di luce e ai cambiamenti meteorologici; i panorami italiani del pittore Tonnay e la sua *Vue des environs de la Suisse*.

Il *Salon* che espose al Louvre nel 1801[73] fu ricchissimo di paesaggi di ispirazione molto varia. Antoine Schnapper[74] ha messo in evidenza il paradosso della pittura in fase post-rivoluzionaria: malgrado i richiami al gusto dell'antico e alla pittura storica e nonostante le critiche ufficiali alla proliferazione della pittura di genere, dal 1791 ritratti e paesaggi rappresentano più della metà delle opere esposte nei *Salons*: Tuttavia l'evoluzione del genere non avviene rapidamente come in altri paesasi, come sottolinea ancora Schnapper, e il paesaggio storico, rielaborato in atelier, resta il solo modello francese, resistente alle nuove tendenze provenienti da oltre-manica del paesaggio *en plein air*.

Tra gli artisti più conosciuti[75] artisti ricordiamo Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819) che espose due vedute e i suoi due più celebri allievi e eredi del paesaggio storico, Jean Victor Bertin (1767-1842) che si presentò con *Vue de la ville de Pheneos* e una *Matinée* (semplice paesaggio con donne e bambino in primo piano), e Pierre-Athanase Chauvin (1774-1832) che propose un *Site d'Italie, soleil levant*.

Passiamo a due artisti che fin dagli anni '60-'70 si erano distinti nella rappresentazione di scorci della capitale, Pierre-Antoine Demachy (1723-1807) e Jean-Baptiste Génillion (1750-1829): il primo presentò al *Salon* una *Vue prise dessous le pont de l'Hotel-Dieu* e una *Vue de la galerie du Louvre, éclairée par l'incendie de l'Odéon* (come Robert, questo pittore prese spesso come soggetto il Museo del Louvre, e soprattutto la sua Colonnade); il secondo, spostandosi invece sulla tematica in voga del viaggio in Italia, espose una *Vue d'une partie de la ville de Naples, au moment d'une éruption du Vésuve*. Anche Nicolas-Joseph Vergnaux (?-dopo il 1819) presentò

[73] Pierre Sanchez et Xavier Seydoux, *Les catalogues des Salons des beaux-arts (1801-1819)*, vol. I, L'échelle de Jacob, Paris, 1999, pp. 17-41.

[74] In Pierre Rosemberg *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1803*, pp. 109-117.

[75] Tra i meno noti citiamo un *Paysage d'après nature* di Joseph Bidault, due panorami della campagna francese dipinti da Pierre-Jean Boquet, l'*Entrée d'une foret* di Bruandet, due paesaggi di un altro allievo di Valenciennes Castellan, alcuni panorami italiani (*Vue du lac d'Agnano près de Naples*, *Vue des environs de Gênes*) di Colon, le *Quatre Saisons aux quatre heures du Jour* di François-Joseph Aloyse Doix, un aquarello che mostra la città di Blois dipinto da François-René Duchesne-Villiers, due *Vues d'après nature* dell'allievo di Briard Dunouy, la suggestiva *Vue de la grotte de Gédres* di Alexandre-Louis-Robert Duperreux, alcune marine di Fidanza, alcune viste di città francesi riprese da J.-B.-O. Lavit, un *paysage au temps pluvieux* e un *site pittoresque* di Pierre-Louis Meunier, alcuni paesaggi olandesi di François Swagers.

una serie di tele sul tema della città partenopea, tra cui una *Grotte de Neptune,* una *Cascade de Tivoli* e infine una visione delle *Cataractes du Rhin à Schaffousen* (altro soggetto molto comune nella veduta paesaggistica dell'epoca), mentre Jean-Baptiste Cazin propose quattro paesaggi (tra cui un tramonto), Watelet un *site pittoresque,* Victor Pillement un *Paysage au sujet idéal* e César Van Loo un'immagine di *Ruines d'une église gothique, avec un port dans le lointain couvert de neige*. Anche Jean-François Hue (1751-1823) espose quattro tele: due paesaggi e due marine.

Antoine-Jean Gros (1771-1835) infine partecipò al *Salon* del 1801 con *Sapho à Leucate*[76], il noto dipinto che illustra il suicidio della poetessa da un promontorio: la scena notturna, illuminata solo da una luna velata presenta uno sfondo paesaggistico erede delle atmosfere brumose alla Macpherson, ma è già intriso di spirito romantico nella rappresentazione passionale della giovane donna che si getta ad occhi chiusi verso il mare. Infine, Mme Constance Charpentier e François André Vincent esposero due rappresentazioni della malinconia, vista come una figura di donna immersa nella riflessione solitaria, in seno alla natura[77].

Al *Salon* del 1802[78] venne esposta una tela intitolata *Jeune femme surprise par un orage* di Laurent Dabos (allievo di Vincent) significativa nell'ambito del paesaggio perché modifica lo stereotipo della visione della tempesta e del diluvio (non più tragedia per mare o disastro dalle prospettive planetarie) riproponendo il tema del rapporto conflittuale tra l'uomo e la natura in uno schema più intimo e privato.

[76] Illustrazione n° 4.

[77] Cfr. Stephan Guégan, *Orgie noire: terreur et mélancolie au Salon de 1801*, catalogo dell'esposizione *Mélancolie, génie et folie en Occident*, Réunion des Musées nationaux, Paris, 2005, pp. 284-294.

[78] *Les catalogues des Salons des beaux-arts (1801-1819)*, pp. 43-68. Tra le opere minori: alcune viste di Parigi, tra cui un notturno, di Demachy, alcuni paesaggi di Demarne, una *Danse du Bolero* eseguita da Dutaillis il cui sfondo mostra una parte dell'Alhambra e una vista della città di Granata (che faceva parte delle illustrazioni al *Voyage pittoresque d'Espagne* di Alexandre Laborde), alcuni paesaggi di Hue, tra cui una *Vue des environs de Rome* e due marine (nelle due ricorrenti versioni di tempesta e tramonto), alcuni scorci italiani di Etienne Lorimier, svariati paesaggi di Pierre-Louis Meunier, Vergnaux e di Pau-St-Martin, alcune immagini di campagna olandese di Swagers.

Tra i più celebri artisti ricordiamo ancora Valenciennes, che espose svariati paesaggi nel 1802[79], una *Vue des cascades de Tivoli* di Chauvin (Pierre-Joseph Petit propose lo stesso tema e Alexandre Caze presentò due scorci di Roma e Tivoli), numerosi quadri di Van Loo tra cui alcune rappresentazioni delle stagioni (*Hiver*; *Neige au clair de lune*; *Matinée de neige, site d'Italie*; *Matinée d'été*; *Vue du pont de Tivoli*) e, in modo particolare, il *Convoi d'Atala* di Gautherot (ispirato ovviamente dall'opera di Chateaubriand) e un quadro di Mademoiselle Gérard intitolato *Jeune fille dans un paysage. Elle pleure en voyant le chiffre de son amant gravé sur un tronc d'arbre* che nella tematica ricorda l'episodio dei *Natchez*[80] in cui René incide il nome dell'amata in mezzo al bosco.

1.2.4. «Le muséum du Louvre» e i musei rivoluzionari.

Durante la Rivoluzione, anche l'arte diventa un fatto di stato: Bénézech, il ministro dell'Interno durante il Direttorio, consacra all'arte nazionale il «Musée des Monuments français» e il «Musée spécial de l'Ecole française» (che aveva sede fin dal 1797 nel castello di Versailles), comprendenti le collezioni classiche della tradizione pittorica francese.

Nel 1792 si lavora all'apertura di un nuovo grande museo d'arte nell'antica reggia del Louvre, proprio nel cuore della capitale: durante il regno di Luigi XIV il Louvre era diventato la sede dell'Académie, e fin dal 1750, Lafont de Saint-Yenne, un appassionato di pittura, aveva chiesto di poter esporre i tesori d'arte del re nel futuro museo. Le «Muséum centrale des arts», un progetto iniziato nel 1776 sotto la direzione del conte d'Angiviller, apre al pubblico in occasione della festa della Repubblica il 10 agosto del 1793: sarà gratuito, aperto agli artisti e al pubblico nei fine settimana. Fino al «messidor an II» (ovvero fino all'anno successivo), esso comprende soltanto il Salon carré, che dal 1795 ospiterà i capolavori dell'arte fiamminga, e una minima parte della Grande Galleria: due terzi delle opere esposte riflettono le collezioni della Corona, mentre non molte sono le opere settecentesche (che per buona parte vennero sottratte agli esiliati durante la rivoluzione) che vennero immediatamente esposte, eccezion fatta per le tele di Joseph Vernet. Il pittore Jacques-Louis David diventerà il «surveillant

[79] Dai titoli non specificati nel Livret del 1802.

[80] Dalla Lettera a Céluta: «Cependant j'ai écrit un nom sur des arbres, dans la profondeur des bois: il seroit impossible de le retrouver: qu'il croisse donc avec le chêne inconnu qui le porte: le chasseur indien s'enfuira à la vue de ces caractères gravés par un mauvais Génie» (N, tome XX, p. 227).

général» del nuovo museo, sostenuto da un gruppo di «conservateurs experts», tra i quali artisti del calibro di Fragonard e Hubert Robert[81]. Dal 1794 il Louvre si arricchirà di molti beni che erano stati trafugati dalle truppe rivoluzionarie: i capolavori italiani, invece, giungeranno al Louvre soltanto nel 1798 e saranno sistemati al piano terra della Piccola Galleria.

Visto che Chateaubriand si imbarcò per l'America nel 1791, ritornò in Francia per combattere nell'Armée des Princes e infine fuggì in Inghilterra nel marzo del 1793, possiamo concludere che egli non ebbe modo di ammirare le opere esposte fino al suo ritorno dall'esilio nel 1800. Nel *Génie du christianisme* Chateaubriand cita le rappresentazioni sacre presenti al Louvre che sono la prova della fecondità artistica della religione cristiana:

Soyez à jamais glorifiée, religion de Jésus-Christ, vous qui aviez représenté au Louvre le Roi des rois crucifié, le jugement dernier au plafond de la salle de nos juges, une résurrection à l'hôpital général, et la naissance du Sauveur à la maison de ces orphelins, délaissés de leur père et de leur mère! […]

C'est aussi la religion qui nous a donné les Claude Lorrain, comme elle nous a fourni les Delille et les Saint-Lambert. Mais tant de raisonnements sont inutiles: parcourez la galerie du Louvre, et dites encore, si vous le voulez, que le génie du christianisme est peu favorable aux beaux-arts82.

Ma nel 1800 il Louvre, che lo scrittore invita a visitare suggerendo di averlo fatto in prima persona, possedeva anche svariati paesaggi, anche se, come accennavamo, si tratta soprattutto dei grandi classici delle scuole francesi, italiane e fiamminghe (tra cui Rubens e Van Loo)83. Si poteva ammirare uno dei capolavori di Claude «Le Lorrain», il Débarquement de Cléopatre à Tarse (del 1642; coll. reali), il cui spettacolare tramonto sarà uno dei grandi soggetti di ispirazione per Turner84 e altri suoi paesaggi italiani tra cui «le petit tableau connu sous le nom de Brissac, il campo vaccino et un petit port de mer faisant pendant». Queste e altre tele restarono «au Musée central», come si può leggere nei processi verbali dell'epoca85. Chateaubriand mostra di conoscere fin dalla redazione del Génie du christianisme i grandi maestri della scuola francese, soprattutto Nicolas Poussin e Claude Gellée, i suoi

---

81 Sulla storia del Louvre e dei musei aperti durante il periodo rivoluzionaro: François Benoît, *L'art français sous la révolution et l'empire*, Slatkine, Genève, 1975, section II, chap. I «Les musées»; Christiane Aulanier, *Histoire du palais et du musée du Louvre*, édition des musées nationaux, Paris, 1948; *Histoire des collections des peintures au Musée du Louvre*, Musées nationaux, Paris, 1930; *Les collections du Louvre*, Réunion des Musées nationaux, Paris, 1999.

82 GC, tome XII, III^{ème} partie, livre I, chap. 4, pp. 311-312.

83 Fonti: www.louvre.fr; Gaston Brière, *Catalogue des peintures exposées dans les galeries du Musée national du Louvre*, Musées nationaux, Paris, 1924; Yveline Cantarel-Besson, *La naissance du musée du Louvre*, vol. I-II, édition des Musées nationaux, Paris, 1981; Yveline Cantarel-Besson, *Musée du Louvre (janvier 1797-juin 1798). Procès-verbaux du conseil d'administration du «Musée central des Arts»*, édition des Musées nationaux, Paris, 1992.

84 Il quale nel 1815 dipinge una veduta di porto invasa dal sole intitolata *Dido buildind Carthage or The Rise of the Carthaginian Empire*.

85 Cantarel-Besson, *Musée du Louvre (janvier 1797-juin 1789)*, p. 88: procès-verbal du 3 juin 1797.

punti di riferimento nell'osservazione del paesaggio romano. Il celebre ciclo delle Saisons di Nicolas Poussin (composto tra il 1660 e il 1664 che comprende Le Printemps ou le Paradis terrestre; L'été ou Ruth et Booz; L'Automne ou la grappe de la Terre promise; L'Hiver ou le Déluge) che univa alle tematiche sacre una visione del paesaggio nuova rispetto alle prime opere dello stesso pittore, tendente a privilegiare la natura sacrificando la figura umana, furono spostate nel 1797 nel Musée central de l'Ecole française di Versailles, ugualmente noto agli artisti dell'epoca[86].

Tra i pittori del XVIII secolo soltanto le tele di Joseph Vernet (citato direttamente nei Mémoires d'outre-tombe[87]), vennero esposte immediatamente poichè «le peuple voit toujours avec un nouveau plaisir les ports de Vernet, qu'ils luy donnent l'idée de ses forces maritimes»[88]. L'apporto di Vernet al cambiamento in atto nei confronti del paesaggio non è da sottovalutare. Se nella vicina Inghilterra la rivoluzione sarà ancora più profonda, in Francia, l'affermazione del paesaggio non più come genere inferiore avvenne a piccoli passi: così, nella serie di porti voluta da Luigi XV, la sua attenzione per la luce e gli effetti atmosferici (secondo la lezione del secentista Claude) segnano un passo in avanti rispetto alla tradizione documentaristica[89].

Segnaliamo infine, tra le opere francesi settecentesche, alcune tele di Hubert Robert, che aveva lavorato al progetto del Muséum fin dalla sua apertura e compiuto studi sull'organizzazione della Grande Galerie, dipingendo l'evoluzione dei lavori e anche la famosa Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines (del 1796), rappresentazione, come dice il titolo, immaginaria di interno che si apre sul cielo grazie a uno squarcio sul soffitto.

Per quanto riguarda i disegni originali, fino al 1797 le scelte che guidarono le esposizioni dei primi anni furono le stesse: i pittori scelti facevano parte delle scuole italiana, fiamminga, tra cui alcuni paesaggi di William Baur (1600-1694), Jean Breughel (1589-1642), Jacques Fouquières (1580-1659) e Paul Bril (1556-1626), e ancora i due grandi classici della scuola francese, Claude Lorrain (Una Marine avec Europe prête à être enlevée e Paysage orné d'arbres et de fabriques) e Nicolas Poussin (con alcuni disegni, tra i quali non pochi paesaggi)[90].

---

[86] *Ibidem*, p. 79: procès-verbal du 14 mai 1797.

[87] MOT, tome I, livre XVII, chap. 2, p. 769: «Madame de Coislin habitait dans son hôtel une chambre s'ouvrant sous la colonnade qui correspond à la colonnade du Garde-Meuble. Deux marines de Vernet, que Louis *le Bien-Aimé* avait données à la noble dame, étaient accrochées sur une vieille tapisserie de satin verdâtre».

[88] Cantarel-Besson, *La naissance du musée du Louvre*, vol. I, p. 110: procès-verbal du 3 novembre 1794, et vol II, p. 224, annexe archives du Louvre n° 21: presenta una lista delle tele di Vernet sistemate al «Museum».

[89] Nel catalogo di Giuliano Briganti *All'ombra del Vesuvio: Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento* (Electa, Napoli, 1990, pp. 107-126) si può osservare l'evoluzione della rappresentazione di Napoli dai primi esempi cartografici, alle vedute di Gaspar van Wittel, alle marine di Vernet. Rimandiamo anche alla lettura del § 2.3.5 su Vernet e i suoi successori.

[90] *Notice des dessins originaux, cartons, gouaches, pastels, émaux et miniatures du Musée Central des Arts exposés pour la première fois dans la Galerie d'Apollon*, Imprimerie des Sciences et Arts, Paris, 1797.

Nell'esposizione dell'anno X (1802) troviamo numerosi disegni della scuola italiana che prediligevano le rappresentazione a carattere sacro: ricordiamo solo alcuni disegni di rovine di Giovanni Paolo Pannini (1691-1764) e una Apparition de Saint-Janvier di Domenico Zampieri, detto Domenichino (1581-1641) in cui, durante una eruzione del Vesuvio, un monaco cappuccino esorta i Napoletani a domandare la protezione del Santo protettore il quale appare e spegne i fuochi del vulcano: il Domenichino rappresentò molti soggetti a carattere biblico, come la fuga in Egitto, e letterario, quali le Metamorfosi di Ovidio e la Gerusalemme Liberata del Tasso. In queste tele il paesaggio prende in posto di rilievo rispetto alla tematica: proprio nel caso della Fuga in Egitto, lo spazio del paesaggio è immenso rispetto alle figure di Maria e Giuseppe, quasi invisibili in basso a destra. Moltissimi sono invece i paesaggi della scuola fiamminga che vennero esposti nel 1802, tra cui svariate viste di piazze e città, alcune marine e un chiaro di luna che fa da sfondo al racconto della biblica fuga in Egitto di Jean William Baur (1600-1640); i disegni di Paul Bril (1556-1626) tra cui spicca una Vue du Temple rond de Tivoli; una vista di villaggio arroccato sulla montagna di Albert Dürer (1470-1528) e due immagini di assedio alle città (classiche rappresentazioni dall'alto) di Antoine-François Van der Meulen (1634-1690). Della scuola francese citiamo ancora una volta i prediletti dal gusto dell'epoca: sei paesaggi, di cui due «en hauteur» di Claude Lorrain e alcuni disegni, tra cui due di carattere paesaggistico, di Nicolas Poussin. Infine ricordiamo una rappresentazione di tempesta con vascello distrutto contro gli scogli disegnato dal pittore minore seicentesco Pierre Paul Pujet (1622-1694)91.

Possiamo concludere affermando che le scelte operate per l'organizzazione delle esposizioni per pubblico nel nuovissimo «Musée central des arts del Louvre» rendono conto di una preferenza per le opere classiche che contrasta con ciò che invece possiamo ritrovare nei Salons che, invece, si occupavano di esporre opere contemporanee: tra queste, si può osservare la nascita di un nuovo gusto per la rappresentazione naturalistica e un accresciuto interesse per i cosiddetti «generi minori».

1.2.5. La diffusione delle stampe

A parte la possibilità di ammirare i quadri dal vivo, valida solo per chi abitava in grandi centri dove venivano organizzate esposizioni e saloni, il modo più semplice per avere accesso alla pittura era dato dalla pratica per cui dai quadri più celebri venivano tratte incisioni poi vendute a prezzo modico in fascicoli o in raccolte tematiche92. Così, i capolavori delle esposizioni ottenevano rapidamente una grande diffusione tra il pubblico non solo degli esperti, ma anche dei collezionisti o dei semplici

---

91 *Notice des dessins originaux, cartons, gouaches, pastels, émaux, miniatures et vases étrusques exposés au Musée Central des Arts dans la Galerie d'Apollon en Messidor de l'an X de la République Française*, Imprimerie des Sciences et Arts, Paris, 1802.

92 Come la grande edizione in più volumi del *Manuel du Muséum Français. Contenant une description analytique et raisonnée avec une gravure au trait, de chaque tableau, tous classés par Ecoles, et par Œuvres des grands maîtres*, Chez Treuttel et Würtz, Paris, 1805.

amatori, oltre a essere spesso esposte, a loro volta, nei Salons[93]. Le vedute di Roma di Giovanni Paolo Pannini e del figlio Francesco, ad esempio, divennero celebri in Francia grazie soprattutto al fatto di essere serviti da modello per moltissime incisioni[94]. Tra i più grandi incisori del '700 ricordiamo tra coloro che si occuparono di illustrare i «voyages pittoresques» tanto in voga, Vivant Denon (1747-1825) che nel Voyage de la Haute et basse Egypte[95] incise una serie di studi etnografici sugli egiziani raccolta durante la spedizione napoleonica. Egli lavorò anche con l'abate Saint-Non[96] e con altri incisori come Pierre-Gabriel Berthault (1748-1819), Pierre-Philippe Choffard (1730-1809)[97] e Jacques-Joseph Coiny (1761-1809)[98] alla pubblicazione del Voyage à Naples et en Sicile[99]. Denon lavorò anche a testo e incisioni del Voyage pittoresque de Sicile, de Malte et de Lipari[100] con Jean Houël (1735-1813); infine, ricordiamo François-Denis Née (1735-1818) che si occupò di una parte delle incisioni della raccolta Description pittoresque de la France[101].

Jean-Joseph Balechou (1719-1764)[102], Jacques-Philippe Le Bas (1707-1783)[103], seguito dalla sua scuola (Bacheley, Chenu, David, Godefroy)[104], Jean-Michel Moreau le Jeune (1714-1814) [105], Charles-Nicolas Cochin (1715-1790)[106] furono i grandi incisori delle diffusissime marine di Vernet; Salomon Gessner (1730-1787) propose numerose acque-forti naturalistiche[107]; i fratelli Hackert (che lavorarono nella seconda metà del '700) furono grandi disegnatori e incisori di paesaggi normanni, italiani e svizzeri[108]; i due Piranesi, Jean-Baptiste (1721-1810), il grande rovinista autore delle *Prigioni*, e suo figlio Francesco che riprodussero i più celebri monumenti e rovine italiane[109]; Barthélemy Roger

---

[93] Le tecniche di incisione erano molto diverse tra cui, le più comuni, su legno (la più antica e comune, detta xilografia), su pietra (litografia), all'acquaforte: su questo soggetto si legga il manuale di Georges Duplessis, *Histoire de la gravure ancienne*, édition Jean de Bonnot, Paris, 1974, chap. «Procédés».

[94] Kiene, Michael, *Pannini*, coll. «Les dossiers du Musée de Louvre», Réunion des Musées nationaux, Paris, 1992, p. 21.

[95] Roger Portalis, *Les graveurs du dix-huitième siècle*, L'échelle de Jacob, Paris, 2001, vol. I, p. 737.

[96] Appassionato conoscitore e, a sua volta, incisore (*ibidem*, vol. III, pp. 483-492).

[97] *Ibidem*, vol. I, pp. 418-419. Choffard si occupò anche delle intestazioni di *Les Saisons* di Saint-Lambert del 1769.

[98] *Ibidem*, vol. I, p. 572.

[99] *Ibidem*, vol. I, pp. 167-172.

[100] *Ibidem*, vol. II, pp. 422-428.

[101] *Ibidem*, vol. III, pp. 220-230.

[102] *Ibidem*, vol. I, pp. 75-76.

[103] *Ibidem*, vol. II, pp. 564-590.

[104] Cfr. Léon Lagrange, *Joseph Vernet et la peinture au XVIII siècle*, Aubry Libraire, Paris, 1864, chap. «Les graveurs de Joseph Vernet», pp. 203-222.

[105] Portalis, *op. cit.*, vol. III, p. 127.

[106] *Ibidem*, vol. I, pp. 526-532.

[107] *Ibidem*, vol. II, pp. 295-297.

[108] *Ibidem*, vol. II, pp. 373-374.

[109] *Ibidem*, vol. III, pp. 314-317.

(1770-1840) che si occupò, tra altri soggetti, anche della «Morte di Virginie» per un'edizione Didot di *Paul et Virginie*[110].

Per quanto riguarda i soggetti esposti al Louvre il catalogo *Annales du Musée* di Landon del 1800 e 1802 mostra le opere che avevano vinto premi speciali in quegli anni e che avevano dunque avuto la possibilità di essere volgarizzate. Tra queste le opere più recenti e interessanti furono *Le sommeil d'Endymion* di Girodet[111],l una rappresentazione di *Guillaume Tell* di Vincent[112], in cui, a parte il tema storico, in primo piano viene riprodotta una barca rovesciata e sullo sfondo un paesaggio di montagne e nubi, una *La Suite d'un Naufrage: effet de clair de lune* di Hue in cui un uomo si ritrova con i cadaveri della propria compagna e del loro figlio su di un'isola sperduta[113], una riproduzione di un *Psyché et l'Amour* di Gérard[114], in cui il disegno classico sia nel tema che nella rappresentazione dei due personaggi mitologici è però arricchito dallo sfondo paesaggistico (fiori, natura rigogliosa, nubi in movimento)[115], *Une scène de déluge* di Regnault che era stato presentato in originale ai *Salons* del 1789 e 1791[116], il suicidio di Saffo di Gros[117] e infine il *Convoi d'Atala* di Gautherot[118].

1.2.6. L'esilio in Inghilterra: l'esperienza nel Suffolk.

Il periodo che lo scrittore trascorre in Inghilterra, malgrado le difficoltà di tipo economico e psicologico che dovette affrontare, si rivela molto interessante per quanto riguarda la sua formazione artistica. La pittura inglese si stava evolvendo molto più rapidamente rispetto a quella francese, ancora piuttosto radicata nella tradizione classica. Le rappresentazioni di paesaggio si moltiplicano nutrite dal nuovo sentimento per la natura suscitato dalla letteratura

---

110 *Ibidem*, vol. III, p. 398.

111 Charles-Paul Landon, (rédigé par), *Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts. Recueil de gravures au trait, d'après les principaux ouvrages de Peinture, Sculpture ou Projets d'Architecture, qui, chaque année, ont remporté le prix, soit aux écoles spéciales, soit aux concours nationaux*, Imprimerie de Didot Jeune, Paris, vol. I (1800) e vol. II-III (1802). Girodet, *Le sommeil d'Endymion:* vol. I, planche 55.

112 *Ibidem*, volume II, planche 45.

113 *Ibid*, planche 72. La critica che l'accompagna così commenta la scena: «Il ne peut être mis au rang des marines, et doit être considéré comme un épisode historique […] Au sein de la nuit, dans cet instant de calme qui succède à la tempête, un malheureux, jeté par les flots sur une roche isolée, avec sa femme et son enfant, dont il n'a sauvé que les cadavres, y semble abandonné par le sort. Un abyme affreux l'environne […]ses [de Hue] compositions de marine et de paysage, porte[nt] un caractère imposant et pathétique: composé d'un seul groupe isolé, perdu dans une immense solitude, il produit un effet d'autant plus terrible».

114 *Ibid*, planche 68.

115 Cfr. anche Yves Sjöberg, *Inventaire du fond français. Graveurs du XVIII^e siècle*, Bibliothèque nationale, Paris, 1977.

116 Landon, *Annales du Musée*, vol. III, planche 21. Illustrazione n° 5.

117 *Ibidem*, planche 28.

118 *Ibidem*, planche 51.

della seconda metà del XVIII secolo: il contatto tra scrittura e pittura si approfondisce, sia, come abbiamo visto, nella scelta dei soggetti, sia nelle modalità descrittive.

Guidati dalla ricerca di Pierre Christophorov[119] e dalle ricerche di Aurelio Principato per la futura edizione Champion dell'*Essai sur les révolutions*, scopriamo che lo scrittore partì per Beccles, non lontana da Norwich, tra la fine del 1793 e il gennaio del 1794 (ritornerà a Londra nel giugno del 1796, dopo la fine dell'idillio con Charlotte Ives[120]), non per svolgere una ricerca paleografica come Chateaubriand afferma nei *Mémoires d'outre-tombe* quanto piuttosto per intraprendere una carriera di istitutore di francese, spinto dalle ristrettezze di quegli anni. Immediatamente fece la conoscenza del reverendo Bence Sparrow[121] e di suo fratello, il rettore di Beccles Robert Sparrow, che lo introdussero nei circoli delle famiglie del Suffolk, attraverso i quali conobbe un pittore di nome Robert Davey: Christophorov insinua l'ipotesi che la famosa *Lettre sur l'art du dessin dans le paysage* sia il frutto di una meditazione sull'arte concepita insieme a questo giovane artista. Il soggiorno forzato dello scrittore a Londra e nella provincia inglese, si rivela quindi molto meno ininteressante per la sua personale formazione artistica di quanto si potesse immaginare: se la capitale inglese con il suo intenso fermento culturale offrì allo scrittore, nel momento in cui la sua condizione di esiliato si fece meno dura, grandi esposizioni d'arte come naturalmente anche la possibilità di ammirare i suoi tesori architettonici (ricordiamo l'esperienza che Chateaubriand vive all'interno della cattedrale di Westminster, raccontata con emozione nel decimo libro dei *Mémoires d'outre-tombe*), bisogna però dire che la rivoluzione apportata dalla pittura inglese alla rappresentazione di paesaggio nel periodo a cavallo dei due secoli nascerà nella campagna piuttosto che in città e si concentra proprio su quella rappresentazione della natura colta dal vivo di cui anche lo scrittore fa cenno nella sua Lettera sul paesaggio.

Passando poi al periodo londinese, ricordiamo le esposizioni organizzate dalla *Royal Academy of Arts* (la cui fondazione fu ufficialmente sottoscritta dal re alla fine del 1768[122]) e dalla *Great Room of the Society for the Encouragement of Arts*[123] che dal 1761 al 1800 vedono aumentare il numero delle vedute paesaggistiche esposte in cui trionfano il gusto per il sublime e i soggetti tratti da opere letterarie quali i racconti di Ossian, il *Paradise Lost* di Milton, i *Night's Thoughts* di Young, i romanzi di Ann Radcliffe e le tragedie di Shakespeare: tra questi, citiamo l'esempio delle vicende ossianiche dipinte da Alexander

[119] *Op. cit.*, chap. IV-V.

[120] *Ibidem*, p. 151.

[121] Costui è menzionato tramite le sue iniziali, nel capitolo I, 63 dell'*Essai sur les révolutions*: «[…] et que le Rév. B. S. a bien voulu me communiquer».

[122] Udolpho Van de Sandt, *Le salon de l'Académie de 1759 à 1781*, p. 79, nota 2.

[123] Sulle esposizioni londinesi della seconda metà del '700 leggere: Monk, Samuel, *The sublime*, Modern language association of America, New York, 1935, chap. «The sublime in Painting»; Brandon Taylor, *Art for the nation. Exhibitions and the London public (1747-2001)*, Manchester University Press, Manchester, 1999.

Runciman[124] (1736-1785, che partecipò ad esposizioni londinesi dal 1762 al 1782 e dipinse nel 1771 la volta della «hall of Ossian» nel castello di Penicuik), Johann Heinrich Füssli e Angelica Kauffmann[125]. Nel 1785 a Convent Garden (Robin's Room) Joseph Wright of Derby espose per la prima volta *La veuve indenne* in cui viene ripreso un tema neoclassico molto in voga, quello dell'afflizione femminile normalmente di matrice greca (con i personaggi di Andromaca e di Arianna) trasponendolo però nel contesto delle tribù indiane d'America: la tradizione voleva che la vedova trascorresse immobile la prima giornata di luna piena dalla morte del marito. In questa tela, la donna è così rappresentata, mentre sullo sfondo divampano le potenze naturali, un'eruzione vulcanica e un tremendo temporale, che rendono ancora più stoico l'atteggiamento raccolto e malinconico della protagonista[126].

Ricordiamo poi i più celebri acquerellisti inglesi della fine del XVIII secolo: Alexander Cozens (1717-1786), che espone le sue opere a Londra dal 1760 al 1781 e che nel 1785 pubblica *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, rivoluzionaria tecnica di pittura del paesaggio, che, abbandonato lo studio dei modelli, spingeva a dare libero corso all'immaginazione[127]; il figlio John Robert Cozens (1752-1797, che usa come ambientazione alle vicende sataniche raccontate nel *Paradise Lost* le grotte del Derbyshire visitate nel 1772) e Francis Towne (1739-1816), che partecipa alle esposizioni londinesi dalle 1762 al 1815. Passando a un pittore che divenne celebre nel secolo successivo, ricordiamo però che Joseph Mallord William Turner (1775-1851) iniziò le prime esposizioni della sua carriera nel 1790.

Come abbiamo già avuto modo di spiegare, non vi sono riferimenti precisi a visite dello scrittore a queste mostre di arte pittorica, tuttavia, è importante tenere presente del clima culturale nel quale lo scrittore si muoveva, soprattutto visto che la modalità di dipingere il paesaggio in Chateaubriand riflette lo spirito innovativo degli artisti suoi contemporanei.

Nell'ultimo decennio del XVIII secolo a Londra si inauguravano anche i primi «panorami», vaste tele circolari sulle quali venivano proiettate immagini (di città e battaglie) che si potevano ammirare da una falsata posizione sopraelevata: Fumaroli afferma che Chateaubriand ebbe occasione di vedere queste riproduzioni di celebri quadri in immenso formato e che non gli piacquero[128]. Queste manifestazioni per il grande pubblico furono organizzate a Londra (per poi diffondersi anche a Parigi e

[124] Monk, *op. cit.*, pp. 196-202; Algernon Graves, *A Dictionary of artists who have exhibites works in the principal London exhibitions of oil paintings from 1760 to 1880*, G. Bell, London, 1884 e *Ossian, 1974*, catalogue de l'exposition au Grand Palais 15 février-15 avril 1974, édition des musées nationaux, Paris, 1974, p. 23.

[125] *Ossian*, p. 23.

[126] *L'art au XVIII siècle*, pp. 46-47.

[127] Cfr. Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tâche*, édition du Limon, Montélimar, 1990.

[128] Fumaroli, *op. cit.*, pp. 343-347.

in tutta Europa) da Robert Baxter, ma già nel 1781 Philippe Jacques de Loutherbourg (1740-1812) presenta, sempre nella capitale inglese, gli antenati dei diorama, un sorta di «spettacolo della natura» come egli lo chiama (*Eidophusikon*), quadri trasferibili su una piccola scena che potevano essere modificati grazie a meccanismi di illuminazione ed effetti sonori[129]. Se anche lo scrittore affermerà in seguito di non apprezzare queste nuove tecniche (lo spettacolo venne riproposto a Londra nel 1793) non si può negare l'importanza che queste ricerche teoriche e tecniche ebbero sul ruolo della luce nelle composizioni paesaggistiche.

[129] Patrick Lhot, *Peinture de paysage et esthétique de la dé-mesure au XVIII^e et début XIX^e siècle*, L'Harmattan, Paris, 2000, pp. 97-99; Stephen Oettermann, *The Panorama. History of a Mass Medium*, Zone Books, New York, 1997, p. 71. Su questo argomento cfr. anche § 2.3.7.

1.2.7. Il viaggio a Roma.

Arriviamo al 15 giugno 1803 quando Chateaubriand, nominato segretario di Legazione in Italia, parte alla volta di Roma, dove soggiornerà dal 27 giugno al 20 gennaio dell'anno successivo. La visita alla culla della classicità era notoriamente un'esperienza importante per ogni artista; per il nostro autore sarà l'occasione di ammirare dal vivo le opere rinascimentali di cui già faceva cenno, senza averle viste, nel *Génie du christianisme*, ma anche lo scenario decadente della città, intriso di storia, e un panorama naturale completamente diverso rispetto a qualunque riferimento visuale delle sue esperienze personali precedenti, la brughiera bretone, le sterminate pianure americane, la malinconica campagna inglese.

L'Italia è fin dalla fine del '500 un mito che pervade le culture nordiche: in esso si condensano l'apprezzamento per l'arte rinascimentale, il senso della storia antica, l'incarnazione del classicismo e della grande retorica di origine latina. Nel 1725 l'Accademia di Francia istituita da Luigi XV si insedia a Roma a Palazzo Mancini, valorizzata specialmente dai due direttori (pittori a loro volta) Vleughels e Poerson: intere generazioni di artisti vi si recheranno portando il gusto francese nella capitale italiana, assorbendo a loro volta la ricchezza culturale della città e ritraendone le bellezze[130]. Roma dunque riveste una tripla valenza per lo scrittore: culturale, artistica, e personale. Essa infatti, con i suoi monumenti, faceva già parte dell'immaginario di Chateaubriand come di tutti gli scrittori e artisti della sua epoca grazie alle immagini dei suoi scorci che erano state diffuse in tutto il Settecento: in questo periodo le rappresentazioni non si limitavano alle tradizionali rovine, ma rendevano conto anche della realtà presente, con numerose immagini della città moderna. Questa ultime piacevano molto agli stranieri e furono molto richieste nella seconda metà del secolo soprattutto dagli inglesi, innamorati dell'Italia e del suo paesaggio, che amavano abbellire le loro dimore con queste antenate delle nostre cartoline d'autore: tra i pittori più celebri ricordiamo Jacob Philippe Hackert, Gaspar Van Wittel, Adrien

[130] Per uno sguardo generale sui viaggi dei francesi a Roma, cfr. Rodolfo Vitale, *Francesi a Roma nel settecento*, editrice Garigliano, Cassino, 1975.

Manglard, Andrea Locatelli, Jacques-Antoine Volaire**,** Jan Frans Van Bloemen[131]. Notissimi all'epoca furono poi le due coppie di padri-figli che produssero numerosissimi disegni e incisioni relativi agli esempi dell'architettura romana: Giambattista Piranesi e il giovane Francesco, Gian Paolo e il figlio Francesco Panini[132].

In secondo luogo, Roma fu fondamentale per la sua formazione artistica, perchè nella futura capitale Chateaubriand ha la possibilità di ammirare i capolavori conservati in Vaticano, al Museo Capitolino e alla Galleria Doria: nel caso dei musei romani, la ricostruzione di quello che lo scrittore ha personalmente visto si può ricostruire quasi senza errori grazie al racconto dettagliato contenuto nel *Voyage en Italie*[133]. Nell'economia dell'opera, tuttavia, il racconto di questi episodi si riduce a poche pagine e sembra evidente che l'incontro con l'arte lo commuove in misura minore rispetto all'osservazione reale della città. Come abbiamo già avuto modo di osservare, lo scrittore non si rivela mai un appassionato di pittura, tuttavia, è nostro interesse mostrare come certi modelli pittorici rientrino, anche se inconsapevolmente, nelle descrizioni di Chateaubriand. Si veda ad esempio la seguente scena con cui egli spiega il significato cristiano dei sacramenti e particolarmente del battesimo nel *Génie du christianisme*:

> Voyez le néophyte debout au milieu des ondes du Jourdain; le solitaire du rocher verse l'eau lustrale sur sa tête; le fleuve des patriarches, les chameaux de ses rivages, le temple de Jérusalem, les cèdres du Liban paroissent attentifs[134].

Questa immagine, che ritorna con simili dettagli nelle numerosissime rappresentazioni dell'arte cristiana di San Giovanni Battista, è a nostro avviso un esempio interessante di come determinate immagini abbiano influito nell'universo immaginativo del nostro autore.

---

[131] Si veda il catalogo dell'esposizione *Il Settecento a Roma, palazzo Venezia, 10 novembre 2005-26 febbraio 2006*, a cura di Anna Lo Bianco e Angela Negro, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, 2005.

[132] Cfr. *Piranesi e la veduta del Settecento a Roma*, Artemide edizioni, Roma, 1989.

[133] Sul suo percorso nei musei romani, facciamo parzialmente riferimento all'apparato di note di Gautier, curatore dell'edizione del *Voyage en Italie*, 1969, (pp. 161-165).

[134] GC, tome XI, I[ère] partie, livre I, chap. 6, p. 58.

Dunque, sebbene ridotto, il *Voyage* riporta un piccolo elenco di opere: delle collezioni vaticane egli indica soprattutto gli affreschi delle stanze di Raffaello Sanzio, *la Battaglia di Costantino contro Massenzio,* il *dialogo tra Leone il Grande ed Attila*, la *Disputa del Santo Sacramento*, il *Parnaso,* la *cacciata di Eliodoro dal tempio* (per il quale lo scrittore trova una somiglianza con i personaggi dell'*Ossian* di Girodet), *L'incendio del Borgo* (miracolosamente estinto da papa Leone IV nell'anno 847), la *Scuola di Atene* e infine la *Liberazione di San Pietro dal carcere*. Lo scrittore accenna poi a «Dieu débrouillant le Chaos»[135], laconica affermazione con la quale egli ricorda la prima della serie di affreschi con cui Raffaello rappresenta la Creazione nelle Logge vaticane, in cui Dio con un gesto imperioso della mano divide la luce dal caos primigenio, tema che senza dubbio affascinò l'immaginazione dello scrittore imbevuta di immagini miltoniane. Nel paragrafo successivo poi si legge «J'ai remarqué l'ange qui suit Loth et sa femme»: lo scrittore fa ancora riferimento a una delle volte di Raffaello in cui viene mostrato Loth mentre fugge da Sodoma in fiamme; tuttavia l'interpretazione di Chateaubriand è errata poiché quello che egli scambia per un angelo è in realtà proprio la moglie di Loth, Or (mentre le due donne in primo piano sarebbero le figlie) che, voltatasi a guardare l'incendio, è tramutata in una bianca statua di sale[136].

In seguito, dopo avere enumerato in modo assolutamente schematico una serie di statue esposte al Museo Capitolino, Chateaubriand passa alla Galleria della famiglia Doria Pamphilj che ospitava anche alcuni paesaggi: la visita a queste collezioni era una tappa molto apprezzata da coloro che si recavano a Roma e all'epoca dello scrittore era possibile visitare anche gli appartamenti del principe. Una fonte interessante per ricostruire il percorso nella Galeria Doria

[135] «Solitude de ces grands escaliers, ou plutôt de ces rampes où l'on peut monter avec des mulets; solitude de ces galeries ornées des chefs-d'oeuvre du génie, où les papes d'autrefois passoient avec toutes leurs pompes; solitude de ces Loges que tant d'artistes célèbres ont étudiées, que tant d'hommes illustres ont admirées: le Tasse, Arioste, Montaigne, Milton, Montesquieu, des reines, des rois ou puissants tombés, et tous ces pèlerins de toutes les parties du monde. Dieu débrouillant le chaos », Italie, tome VII, p. 189.

[136] Genesi, 19, 24. Sulla descrizione delle opere esposte al Vaticano, cfr. E. de Toulgoët, *Les musées de Rome*, éditeur Renouard, Paris, 1867, pp. 147-233.

alla fine del XVIII secolo, è la *Descrizione Ragionata della Galleria Doria* di Salvatore Tonci[137] le cui analisi relative ai quadri rivelano già un significativo interesse sviluppato per le rappresentazioni naturali. Nell'elenco di Chateaubriand, due errori di definizione: la *Vista di Napoli* e la *Fuga in Egitto* che egli attribuisce a «Gaspard Poussin» sono in realtà opera di Dughet (anche Tonci lo chiama «Gasparo Pussino», differenziandolo da «Niccolò Pussino») e il Rubens che egli indica alla fine è invece una rappresentazione mitologica effettuata da un pittore meno conosciuto della sua scuola (ma all'epoca era stato falsamente attribuito a Rubens e a Van Dick). Chateaubriand cita poi ancora due opere in modo anonimo, una *Cascata di Tivoli* e un *Tempio della Sibilla*, attribuite a Filippo Pietro Roos, svariati paesaggi del Domenichino e una tela di Annibale Carracci che veniva menzionata anche nelle guide dei viaggiatori settecenteschi. Passando infine a Claude Lorrain, Chateaubriand indica una *Fuga in Egitto*, una non bene indicata tela che egli definisce «Mariage patriarcal dans un bois»[138] e un altro paesaggio non identificato[139]. Confrontando le scarne descrizioni che ci lascia Chateaubriand rispetto all'attenta analisi di Tonci, notiamo che lo scrittore dimentica molte tele importanti, segnale della sua scarsa conoscenza della materia artistica ma anche della poca volontà di restringere il suo *Voyage en Italie* al dominio ben definito dei classici racconti di viaggi settecenteschi[140]. Tuttavia, in questo momento il nostro scopo si limita ad evidenziare quello che colpì maggiormente la sua attenzione: Chateaubriand non fa cenno dei capolavori fiamminghi, che pure erano presenti tra le collezioni della famiglia Doria e mostrano soggetti minori quali gli animali, le nature morte nonché numerosi paesaggi visti con una sensibilità del tutto diversa dai filoni artistici nati in Italia. La differenza si nota proprio nei temi più tradizionali quali ad esempio la *Creazione di Eva* e il *Paradiso terrestre* che vengono illustrati Brueghel the Elder in un'ambientazione naturalistica rigogliosa ed esotica che non ha nulla dell'*hortus conclusus*, ma che assume una profondità del tutto nuova si estende fino all'orizzonte più lontano. Tuttavia questi esempi di

[137] Roma, presso Luigi Perego Salvioni, 1794.
[138] Che Gautier individua nella tela intitolata *Incontro di Diana cacciatrice* (p. 164).
[139] Gautier indica come riferimento certo il *Paesaggio con mulino* (*ibidem*).
[140] Questione che tratteremo nel dettaglio nel § 3.4.1

paesaggio sembrano non colpire in modo significativo lo scrittore che alla galleria Doria cerca soprattutto i più noti artisti francesi del paesaggio classico.

In ultima analisi, il viaggio in Italia colpisce la sua immaginazione per il paesaggio stesso. Tuttavia, lo scrittore mostra di prediligere la campagna circostante al ben noto panorama delle rovine classiche. L'analisi dei dintorni di Roma che forma il contenuto della *Lettre à M. Fontanes* mostra come in ogni caso lo sguardo dello scrittore sulla natura non sia puro, ma risulti filtrato dall'esperienza artificiale della pittura: così per descrivere l'atmosfera e i colori della campagna romana, non trova comparazione migliore che con il modello pittorico del Lorenese.

> Une teinte singulièrement harmonieuse marie la terre, le ciel et les eaux: toutes les surfaces, au moyen d'une gradation insensible de couleurs, s'unissent par leurs extrémités, sans qu'on puisse déterminer le point où une nuance finit et où l'autre commence. Vous avez sans doute admiré dans les paysages de Claude Lorrain cette lumière qui semble idéale et plus belle que nature? eh bien, c'est la lumière de Rome![141]

In questi termini, la visita a Roma risulta un esempio interessante di come la visione sul paesaggio classico alla fine del Settecento sia sovente mediata dalla lente dell'arte, contrariamente al paesaggio sublime, per il quale la pittura, pure sviluppata, era meno nota. Nel paesaggio nordico, Chateaubriand faceva riferimento alla letteratura oltre che ai suoi ricordi personali; per il panorama italiano invece il discorso è più complesso proprio per la ricca tradizione esistente in pittura.

Citiamo infine due studi sulle conoscenze dello scrittore a Roma: Jean-Claude Berchet ricorda Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt, storico e archeologo, che dal 1779 si era stabilito nella capitale e che era uno specialista di arte medievale, autore di una monumentale *Histoire de l'art par le monuments, depuis sa décadence au IV^e^ siècle jusqu'à son rénouvellement*[142]; Agnès

[141] Lettre F, tome VII, p. 239.

[142] «Au moment même où je vous écris, j'ai le bonheur d'y connaître M. d'Agincourt, qui y vit seul depuis vingt-cinq ans, et qui promet à la France d'avoir aussi son *Winckelman*» (Lettre F, tome VII, p. 241). Jean-Claude Berchet, *Chateaubriand, Séroux d'Agincourt et les arts du Moyen Âge*, in *Chateaubriand et les arts*, sous la présidence

Verlet si occupa invece del pittore Granet, che visse nella capitale fin dal 1802 e che si dedicò alla rappresentazione di soggetti cristiani e come, Chateaubriand, prese ispirazione dal maestro Nicolas Poussin[143].

Infine ricordiamo un articolo fondamentale sulla questione del rapporto di Chateaubriand con le arti, a cura di Marc Fumaroli che apre il convegno del 1997 intitolato appunto *Chateaubriand et les arts*[144].

d'honneur de M.E. Bonnefois et sous la direction scientifique de M. Fumaroli, Paris, Editions de Fallois, 1999, pp. 57-82.

[143] Agnès Verlet, *Chateaubriand, Rome et Granet*, in «BSC», 1996, n° 38, pp. 61-72.

[144] Marc Fumaroli, *Ut pictura poesis: Chateaubriand et les arts*, in *Chateaubriand et les arts*, pp. 11-42.

2. Il concetto di paesaggio pittorico e letterario alla fine del Settecento: influenza e innovazione nelle prime opere

2.1 I paesaggi testuali e la pittura: tre concetti metodologici

Prima di analizzare le descrizioni del nostro autore, riprendiamo innanzitutto tre punti in cui egli si interroga sulla questione della descrizione della natura, sullo stile e sulle metodologie di rappresentazione, tre testi che scandiscono anche cronologicamente l'evoluzione del pensiero dello scrittore rispetto al problema della rappresentazione del paesaggio.

2.1.1.Il paesaggio storico e il sublime: una nota dell'Essai sur les révolutions.

Basandoci in prima battuta sulle parole dello scrittore stesso, osserviamo che, sebbene accenni ai suoi anni parigini e alle esperienze mondane che abbiamo citato in precedenza, tuttavia in nessuna sezione dell'*Essai sur les révolutions* egli nomina direttamente pittori o opere artistiche. Potremmo a ragione pensare che la pittura semplicemente non lo interessava. Tuttavia, nel capitolo V della seconda parte, in una nota a fondo pagina, troviamo il seguente passaggio:

> Cela me rappelle la réflexion touchante de Velleïus Paterculus sur Pompée, qui, croyant trouver un asile chez un roi comblé de ses bienfaits, n'y trouva que la mort. — *Sed quis*, dit l'historien, *beneficiorum servat memoriam? Aut quis ullam calamitosis deberi putat gratiam? Aut quando fortuna non mutat fidem?* Les fastueuses pyramides d'Égypte, bâties par les efforts réunis de tout un peuple; l'humble tombeau de sable du grand Pompée, élevé furtivement sur le même rivage par la piété d'un vieux soldat, durent offrir à César deux monuments bien extraordinaires de la vanité des choses humaines. Les peintres devroient chercher dans l'histoire des sujets de tableaux qui réuniroient à la fois la majesté de la morale et la grandeur de la nature. Le tombeau du rival de César pourroit offrir cette double pompe. Une mer agitée, les ruines de Carthage à moitié ensevelies dans le sable et sous le jonc marin, Marius contemplant l'orage, appuyé dans une attitude pensive sur le tronçon d'une colonne où l'on distingue peut-être, en caractères puniques, les premières lettres brisées du nom d'Annibal, voilà le sujet d'un second tableau non moins sublime que le premier. L'Histoire des Suisses en fournit un troisième. Le peintre représenteroit les trois grands libérateurs de l'Helvétie, vêtus de leurs simples habits de paysans, assemblés secrètement dans un lieu désert au bord d'un lac solitaire, et délibérant de la liberté de leur patrie au milieu des montagnes, des torrents, des forêts; le silence de la nature les environne, et ils n'ont pour témoin de leur sainte union, que le Dieu qui entassa ces Alpes glacées, et déroula ce firmament sur leur tête[145].

La nota si inserisce all'interno della trattazione storica che associa le vicende del greco Teramene alla sorte di Robespierre e, come ci capiterà di affermare anche a proposito di altri passaggi, l'*Essai sur les révolutions* sovente rivoluziona la funzione strutturale delle note a pie di pagina, le quali, lungi dall'essere semplici approfondimenti, diventano il luogo in cui l'immaginazione dello scrittore compie complesse

[145] ER, tome II, p. 107 note III.

evoluzioni. Nel caso presente, il filo del testo segue l'episodio dell'«infame decreto» con il quale i Trenta tiranni di Atene misero a morte Teramene; il tutto è descritto pateticamente e allo stile prettamente storiografico si sostituisce quello drammatico, poiché Chateaubriand abbozza la scena mescolandovi sue considerazioni personali.

> on arrache Théramènes de l'autel; le Sénat, sous le coup du poignard est obligé de garder le silence; Socrate seul s'oppose courageusement, mais en vain, à l'infâme décret. Le malheureux collègue de Critias, entraîné par les gardes, cherchoit en passant à travers la foule à attendrir le peuple; mais le peuple se souvient-il des bienfaits?[146]

Il popolo che dimentica e che permette la sventura rivoluzionaria, il dramma del tradimento; questi sono i pensieri che collegano la nota alla citazione di Velleio Patercolo a proposito di Pompeo. Non vi sarebbe nulla di anomalo se non fosse per le tre brevi descrizioni di paesaggio che fanno seguito alla citazione classica. Sappiamo che la rappresentazione storica era all'epoca il genere pittorico per eccellenza, modellato sulle dinamiche visive del teatro, e che tendeva, cioè, a essere dotato di una sorta di scena-palcoscenico centrale sulla quale agivano i protagonisti: era anche il campo artistico in cui un pittore poteva rivaleggiare con l'oratore e con il poeta, poiché nella pittura storica il soggetto primo era la rappresentazione delle passioni umane[147]. Chateaubriand evocando la scena storica si sofferma in realtà non tanto sul protagonista, quanto piuttosto sulla descrizione di ciò che lo circonda: così l'immagine che avrebbe colpito Giulio Cesare non è più offerta dall'espressività di un personaggio, ma dalla visione delle piramidi divenute metafora della pochezza dell'essere umano. Il paesaggio non prende il posto della Storia, ma diviene mezzo per rappresentare le passioni che essa suscita le quali non possono essere espresse dall'uomo, e che vanno dunque ricercate al di fuori di sé.

I soggetti di queste scene paesaggistiche non risultano particolarmente originali, tuttavia è interessante notare la modalità con cui vengono presentate. Le piramidi come immagine della rovina torneranno anche nel *Génie du christianisme*: nella seconda metà del Settecento questo soggetto non era nuovo, come si può osservare in alcuni quadri di Hubert Robert e nelle illustrazioni di alcuni resoconti di viaggio in Egitto, soprattutto *A Description of the East, and Some Other Countries* di Richard Potocke, pubblicato a Londra nel 1743-1745, il *Voyage d'Egypte et de Danube* di Frederock Ludwig Norden (Copenaghen, 1755) il *Voyage pittoresque et historique de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine et la Basse Egypte* di Louis-François Cassas (1799), come anche i disegni di Dénon, Dutertre, Jomard relativi alla spedizione in Egitto di Napoleone[148].

---

[146] *Ibidem*, pp. 106-107.

[147] Cfr. Alain Mérot, *Hiérarchie des genres picturaux et expression au XVII siècle*, in *De la rhétorique des passions à l'expérience du sentiment*, actes du colloque des 14, 15 et 16 mai 2002, Musée de la cité de la musique, Paris, 2002, pp. 20-25.

[148] Cfr. Madeleine Pinault-Sorensen, *Du dessin d'artiste ou d'ingénieur au dessin archéologique*, in in Patrice Bret (textes réunis par), *L'expédition d'Egypte, une entreprise des Lumières, 1789-1801*, Actes du colloque international 8-10

La seconda breve descrizione offre un interessante *mélange* di riferimenti, perché se da un lato si tratta ancora una volta di una rappresentazione a sfondo classico, sia per il periodo storico evocato sia per la presenza delle rovine sulla quale si appoggia Mario per riflettere, dall'altro incontriamo la metafora della tempesta di ispirazione prettamente settecentesca, come dimostra la grande occorrenza di questa tematica, in campo pittorico e letterario. Ricordiamo, ad esempio, la rappresentazione del temporale proposta da Loutherbourg in due tele realizzate intorno al 1771, *Voyageurs surpris par un orage* e *Scène d'ouragan*, in cui i personaggi rivelano la paura dell'uomo nei confronti del lato imprevedibile della natura, e dei celebri mari agitati e delle navi alla deriva del pittore Vernet[149], che tanto colpirono l'immaginazione di Denis Diderot nel *Salon* del 1767 al punto di invocare una vera e propria poetica dell'oscurità:

> Poètes, parles sans cesse d'éternité, d'infini, d'immensité, du temps, de l'espace, de la divinité, des tombeaux, des mânes, des enfers, d'un ciel obscur, des mers profondes, des forets obscures, du tonnerre, des éclairs qui déchirent la nue. Soyez ténébreux. Les grands bruits ouïs au loin; la chute des eaux qu'on entend sans les voir, le silence, la solitude, le désert, les ruines, les cavernes, le bruit des tambours voilés, les coups de baguettes séparés par des intervalles, les coups d'une cloche interrompus et qui se font attendre, le cri des oiseaux nocturnes, celui des bêtes féroces en hiver, pendant la nuit, surtout s'il se mêle au murmure des vents, la plainte d'une femme qui accouche, toute plainte qui cesse et qui reprend, qui reprend avec éclat et qui finit en s'éteignant; il y a dans toutes ces choses, je ne sais quoi de terrible, de grand et d'obscur[150].

Contemporaneo di Burke, Diderot, nella sua ricerca critica intrapresa con il commento dei *Salons*, mostrò di apprezzare particolarmente le opere di artisti come Vernet, Demachy, Robert, Loutherbourg, pittori della natura come anche del paesaggio urbano mentre parlando di Jean-Antoine Watteau (1684-1721) e Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), non lesina le critiche al genere rococò che per tutta la prima metà del Settecento aveva imposto un modello manierista di rappresentazione naturale:

> […] on ne fera jamais un morceau de peinture supportable d'après une scène théâtrale […] La politesse, cette qualité si aimable, si douce, si estimable dans le monde, est maussade dans les arts d'imitation […] je sais bien qu'on m'objectera les tableaux de Watteau; mais je m'en moque et je persiste. Otez à Watteau ses sites, sa couleur, la grâce de ses figures, celle de ses vêtements, ne voyez que la scène, et jugez. Il faut aux d'imitation quelque chose de sauvage, de brut, de frappant et d'énorme[151].

Effetti di luce, ricerca del colore, qualità del cielo, sublime, selvaggio, rifiuto del paesaggio come sfondo teatrale: le caratteristiche che Diderot ricerca nel paesaggio guardano già ben oltre gli sfondi campestri delle *fêtes galantes*. Una tempesta, metaforica e reale, si abbatte sulla rappresentazione naturale alla metà

---

juin 1998, éditions TECHNIQUE et DOCUMENTATION, Paris, 1999, pp. 157-176. Rinviamo anche all'opera di Vivant Denon, *Point du lendemain*.

[149] Avremo modo di riflettere nei prossimi capitoli sull'occorrenza del tema delle catastrofi naturali.

[150] In Diderot, *Ruines et paysages. Salon de 1767*, Hermann, Paris, 1995, p. 235.

[151] Diderot, *Essais sur la peinture*, Hermann, Paris, 1984, p. 56. Gli *Essais sur la peinture pour faire suite au Salon de 1765* vennero inseriti nella *Correspondance littéraire* che lo scrittore intratteneva con Grimm e pubblicati in fascicoli venduti tra il primo agosto e il 15 dicembre del 1766.

del secolo, e come quella che divampa nella scena finale di *Paul et Virginie*, segnerà definitivamente l'epilogo dell'idillio settecentesco.

Tornando al nostro ipotetico quadro, notiamo che Mario è inserito tra i vari soggetti ed è descritto senza particolare interesse per la sua postura o l'abbigliamento, mentre l'attenzione si sposta sugli elementi naturali, descritti nel dettaglio, segnale della perdita di centralità del personaggio umano. Il pittore Léon Cogniet esporrà al *Salon* del 1824 un quadro intitolato proprio *Marius sur les ruines de Carthage* direttamente ispirato dal soggetto proposto da Chateaubriand[152], in cui il protagonista è posto in primo piano rispetto a un sfondo semplice ma carico di significato simbolico, con il mare alle spalle e un cielo presago di tempesta.

La tematica del terzo potenziale soggetto ricorda una tela intitolata *Le Serment de Rütli* dipinta da Johann Heinrich Füssli nel 1779[153]. Il pittore svizzero vi illustra il *pacto conclusus* nella piana di Rütli, sulla riva occidentale del lago dei Quattro Cantoni il primo agosto 1291: tuttavia, Füssli si concentra sulla rappresentazione della gloria dei tre liberatori che sono dipinti in atteggiamento marziale, le mani e lo sguardo levati verso l'alto, le gambe ferme con i muscoli tesi, la luce sui volti, mentre non c'è traccia dello sfondo naturale evocato da Chateaubriand. Lo scrittore abbiglia semplicemente i tre liberatori e la loro presenza quasi sfuma nel contesto naturale, una condizione accentuata da quel «segretamente» che definisce il loro incontro, mentre la tenuta militaresca e la centralità dei protagonisti nella composizione della tela di Füssli dà tutt'altra importanza al tema politico rispetto al contesto.

Chateaubriand dimostra una accentuata sensibilità per la rappresentazione della natura, un atteggiamento certamente non nuovo alla sua epoca, ma che rivela un aspetto di interesse particolare nel momento in cui viene sviluppato nel contesto dell'*Essai sur les révolutions*. Il paesaggio era stato abbondantemente rivelato dagli scrittori del XVIII secolo, ma nel caso di Chateaubriand esso si mescola all'analisi storica, favorendo non solo un innalzamento del suo ruolo nella gerarchia dei generi (fenomeno già avviato all'epoca dell'*Essai*), ma accennando a una sorta di fusione dei soggetti. Il paesaggio non è dunque più solo lo scenario immobile di una rappresentazione teatrale, ma un elemento vivo, in movimento, *natura naturans* che diventa parte integrante della relazione dell'uomo con la Storia. Il XVIII secolo aveva visto la crescita di interesse per la geografia[154] e, con essa, anche l'attenzione visiva per gli eventi storici (un evento si immagina più facilmente se viene descritto anche il

---

[152] Illustrazione in Sylvain Bellenger, *Girodet et la littérature, Chateaubriand et la peinture*, in *Chateaubriand et les arts*, p. 122. Illustrazione n° 6.

[153] Illustrazione in Werner Hofmann, *Une époque en rupture 1750-1830*, Gallimard, Paris, 1995, p. 204. Illustrazione n° 7.

[154] Come evidenzia Loretta Innocenti nella «Premessa» a *Scene, itinerari dimore* (Bulzoni, Roma, 1995, pp. 11-17) anche se la descrizione non si sviluppa ancora particolarmente come poi avverrà nel romanzo del XIX secolo, i luoghi citati nel romanzo settecentesco vengono indicati con una certa precisione, al punto di potere essere rintracciabili su atlanti e carte. Portiamo come esempio *Paul et Virginie*, che pur rispettando alcuni stereotipi del modello pastorale, ne viola in partenza uno fondamentale, trasponendo la storia in un'ambientazione esotica e geograficamente molto ben definita.

luogo fisico in cui avviene). La novità che apporta la sensibilità romantica è nella modalità soggettiva della descrizione e nel modo di percepire la natura, che come nel caso presente, non si limita a essere accennata nei suoi tratti fondamentali per fornire un riferimento geografico al lettore, ma è infusa del sentimento dell'autore. Chateaubriand poco prima aveva infatti dichiarato:

> Les peintres devroient chercher dans l'histoire des sujets de tableaux qui réuniroient à la fois la majesté de la morale et la grandeur de la nature[155].

Il consiglio indirizzato ai pittori, indicativo di un certo interesse per la materia, è appunto di non limitarsi alla sola storia, ma di associarvi la presenza dell'elemento naturale: questa dichiarazione di intenti è rivolta dunque non solo al pittore, ma anche un poco a se stesso visto che Chateaubriand in questa nota inserita in un saggio a pretesa storica, è il primo a compiere la congiuntura tra i due generi. Dietro all'idea di *grandeur* si nasconde il concetto di sublime naturale («voilà le sujet d'un second tableau non moins sublime que le premier»), ben in evidenza nella scelta dei soggetti naturali.

2.1.2. La pittura «d'après nature» e la questione dell'«ut pictura poesis»: la Lettre sur l'art du dessin dans les paysages.

Affrontiamo ora l'analisi di un testo che, fin dalle prime righe, pone non pochi problemi a livello di interpretazione e datazione: infatti questa celebre lettera, che Chateaubriand fece pubblicare nel 1828 all'interno del XXII volume (*Mélanges et poésies*) delle *Œuvres Complètes* dell'edizione Ladvocat, porta la data «Londra 1795», ma secondo la ricostruzione della sua vita sappiamo con certezza che lo scrittore non si trovava a Londra in quell'anno, quanto nella cittadina di Bungay, nel Suffolk, dove era divenuto istitutore della giovane Charlotte Ives. Questa parte di Inghilterra sarà resa celebre grazie agli acquerelli della cosiddetta scuola di Norwich, guidata dai due Crome e da Robert Ladbrooke, pittori di scorci della campagna inglese, i quali, sfruttando le potenzialità dell'acquerello per la riproduzione della luce e per l'effetto di non-finito del cielo, inaugureranno una nuova modalità di rappresentare il paesaggio debitrice degli esempi della pittura fiamminga. Pierre Christophorov[156] ha smentito la tesi per la quale lo scrittore avrebbe avuto un contatto diretto con questi pittori poiché essi avrebbero cominciato la loro attività nella regione solo pochi anni dopo la partenza dello scrittore. Non intendiamo mettere in discussione la sua ricostruzione, tuttavia non si possono dimenticare due elementi: innanzitutto la lettera, indirizzata a uno sconosciuto M***, venne pubblicata per la prima volta soltanto nel 1828 con le *Œuvres complètes* e lo scrittore fornì in ogni caso un'informazione

[155] ER, tome II, 107.

[156] Commento al I volume della *Correspondance générale (1789-1807)*, Gallimard, Paris, 1977, pp. 69-73 (commento pagine 435-437). La ricostruzione cronologica del periodo si basa altresì sul testo di William Frederick Dickes, *The Norwich School of painting*, Jarrold & Sons, London, 1905.

imprecisa rispetto ai suoi spostamenti. A questo proposito Jean-Claude Berchet[157] immagina che Chateaubriand abbia modificato l'indicazione del luogo perché la cittadina di Beccles sarebbe risultata sconosciuta ai suoi lettori, ma a nostro avviso, sebbene la spiegazione sia plausibile, resta il dubbio sulla datazione che noi immaginiamo posteriore: sfortunatamente, senza dati positivi, risulta impossibile affermare con certezza la tesi che dà fiducia alla dichiarazione dello scrittore o il suo contrario, che tiene presente del grande lavoro ma anche dell'artificialità del monumento costituito dalle *Œuvres Complètes* di Ladvocat. Ci limitiamo dunque a insinuare il sospetto sostenuto soprattutto sull'analisi contenutistica della lettera.

In queste poche pagine Chateaubriand si rivolge a un immaginario «jeune poète ou jeune peintre», un'espressione da cui si deduce che egli associa le due pratiche, pittura e letteratura, secondo la formula oraziana dell'«ut pictura poesis» che le definiva arti gemelle. Per Chateaubriand le due attività, in relazione in modo particolare al paesaggio, sono evidentemente parallele, come possiamo anche notare dall'uso ripetuto di un vocabolario pittorico (le parole «tableau» per indicare la descrizione e il riferimenti al «pittore» che osserva la natura ritornano continuamente). Tuttavia, indirizzandosi tanto al pittore quanto al poeta, non riteniamo che Chateaubriand abbia inteso prendere posizione sul dibattito suscitato dal *Laocoon* di Lessing (del 1766) tra le arti spaziali (plastiche, basate su figure, profondità e colori) e l'arte basata sulla temporalità (poesia). Molto più probabilmente, il riferimento al poeta è rivolto a se stesso, mentre l'allusione alla pittura sarebbe parte di una sorta di gioco letterario abbastanza comune in un'epoca in cui aumentano saggi sul disegno, intesi come veri e propri brevi corsi per artisti principianti: due le pratiche a cui si rivolgono gli autori di questi trattati, il ritratto e la rappresentazione del paesaggio.

L'evoluzione delle tecniche per la stampa conduce nel Settecento a un cambiamento dalla visione tradizionale, passando da una rappresentazione sostanzialmente geometrica, a una nuova prospettiva che esalta la soggettività della realtà e il rapporto tra l'uomo e la natura[158]. Dunque lo scrittore non si allontana in questo senso dalla moda della conversazione sull'arte (Berchet sottolinea anche come questa lettera faccia eco a una omonima *Lettre sur le paysage* del poeta-pittore Salomon Gessner, pubblicata in Francia del 1772[159]); tuttavia le sue affermazioni assumono un carattere metodologico nel momento in cui egli associa la pratica letteraria a quella pittorica (nella figura del destinatario ideale si confondono i due ruoli) e non possiamo non notare che ciò che Chateaubriand affermerebbe nel 1795 contrasta con la nota dell'*Essai sur les révolutions* precedentemente analizzata

[157] «Le bicentenaire de la lettre sur les paysages», in *BSC*, 1996, n° 38, pp. 30-34.

[158] Cfr. Charlotte Guichard, *Les livres «à dessiner» à l'usage des amateurs à Paris au XVIII siècle*, in «Revue de l'art», n° 143 «Le dessin», 2004-1, pp. 49-58. In questa interessante raccolta sul tema del disegno nel '700 si vedano anche gli articoli di Christian Michel *Le goût pour le dessin en France aux XVII et XVIII siècles: de l'utilisation à l'étude désintéressé*, pp. 27-34 e di Chiara Stefani, *Dessiner le paysage entre XVIII et XIX siècles*, pp. 59-66.

[159] «Le bicentenaire de la lettre sur les paysages», p. 31.

(redatta certamente prima del 1797) e soprattutto con le descrizioni che lo scrittore ci offre a quest'epoca.

Lo scrittore inizia con un preambolo su un ipotetico piccolo paesaggio che il destinatario della missiva avrebbe richiesto, a cui fa seguito un breve accenno alla dolorosa condizione di salute dello scrittore: egli ci inserisce così nel contesto storico degli anni dell'esilio, riferendosi alla broncopolmonite sofferta, al freddo della stagione inglese, al progetto di una «grande *vue* du Canada». In seguito egli accenna a un interesse personale per la questione della pittura dovuto all'abitudine, fin dall'infanzia, di disegnare scorci della natura bretone, e propone «la solution la plus satisfaisante que j'aie pu me donner» alla questione dibattuta sulla pittura dal vero e da modello.

> En général les paysagistes n'aiment point assez la nature et la connaissent peu […] On nous apprend à forcer ou à éclaircir les ombres, à rendre un trait net, pur, et le reste; mais on ne nous apprend point à étudier les objets mêmes qui nous flattent si agréablement dans les tableaux de la nature[160].

Lo scrittore si pone dunque in tono scettico di fronte allo studio da modello e invita lo studente a copiare dalla natura, come Gessner, il quale, in un'altra celebre lettera *Lettre sur le paysage*, raccontava le tappe della sua formazione e dichiarava infine che, dopo essersi lungamente dedicato alla copia dai grandi artisti, aveva scelto di abbandonare completamente questa tecnica accademica[161]. Non dobbiamo spingere la nostra analisi troppo oltre ciò che indicano le parole e dunque, in questa affermazione, Chateaubriand non va considerato precursore della pittura cosiddetta *en plein air*, ma semplicemente seguace delle dottrine che spingevano i pittori a comporre bozzetti «d'après nature» per poi rielaborarli in atelier, come egli afferma poco oltre («Ces souvenirs le suivront dans son atelier»). Citiamo come solo esempio teorico il capitolo «De l'étude du paysage» del *Cours de peinture par principes* di Roger de Piles (1708), nel quale, pur non negando l'importanza dell'esempio dei grandi autori, si afferma:

> Je souhaiterais, par exemple, qu'il copiât d'après nature et sur plusieurs papiers les effets différents que l'on remarque aux arbres en général […] Je voudrais encore qu'il étudiât de la même manière les effets du ciel dans les différentes heures du jour, dans les différentes saisons, dans un temps serein et dans celui des tonnerres et des orages[162].

Gli esempi di questo tipo di pratica si moltiplicano nel XVIII secolo[163]: Vernet consigliava addirittura di dipingere e non solo di disegnare d'«après nature», riservando all'atelier le migliorie da apportare al

---

[160] Lettre DP, tome XXII, pp. 4-5.

[161] «Malheur aux artistes et aux poètes, serviles esclaves de leurs modèles. Ils ressemblent l'ombre qui fuit le corps jusque dans ses moindres mouvements» (in *Œuvres complètes de M. Gesner*, vol. III, Genève, 1786, p. 226). Anche la lettera di Gessner iniziava con il racconto di una esperienza personale simile a quella di Chateaubriand: «Je crayonnais donc dans mon enfance tout ce qui s'offrait à moi […]» (p. 215).

[162] Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Gallimard, Paris, 1989, p. 120.

[163] In ambito fiammingo ricordiamo il *De Grondt der edelvry Schilder-const uitgegeven en van vertaling en comentaar voorzien door H. Miedema* di Karel van Mander del 1604 e il *Teutsche Accademie der edeln Bau-, Bild- und Malerey-Künste*

paesaggio nella ricerca dell'effetto più consono, cambiamenti indispensabili per evitare la copia servile della realtà, ma da operare in un secondo momento[164]. Nella sua *Méthode pour apprendre le dessin* (del 1755), Charles-Antoine Jombert assimila il concetto di «bon goût» a una capacità di rendere il dettaglio degli elementi naturali che si acquisisce soltanto se formati a osservare la realtà dal vivo:

> Il serait à souhaiter que le paysagiste copiât d'après nature, et su plusieurs papiers, les effets différents que l'on remarque aux arbres en général, et qu'il fit la même chose sur les différentes espèces des arbres en particulier, comme dans la tige, dans la feuille, et dans la couleur […] C'est particulièrement cette variété de touche, qui donne l'esprit et le bon goût aux Paysages que l'on dessine[165].

Dunque, la prima regola che stabilisce Chateaubriand, erede di questi trattati, è quella di un accurato *apprentissage* in seno a quella natura che si vuole ritrarre. Rispettò lo scrittore questa indicazione? Nell'osservazione e nella pratica descrittiva di Chateaubriand si intrecciano continuamente due elementi, da una parte la tradizione letteraria che egli ben conosce (soprattutto per quanto riguarda l'America e l'Italia che godevano di una lunga tradizione di racconto di viaggio) e dall'altra la sua l'esperienza di viaggio e esplorazione. Possiamo affermare che non mentiva dunque lo scrittore quando affermava che la natura va colta sul vivo, poiché nel suo caso, se il viaggio letterario iniziò sempre ben prima di quello reale risvegliando in lui l'immaginazione e il desiderio di scoprire nuovi mondi, fu comunque l'esperienza concreta di osservazione che lo spinse a dipingere i paesaggi più intensamente vissuti. Inoltre, se parole e immagini gli vennero suggerite da chi prima di lui aveva avuto modo di compiere gli stessi viaggi, è innegabile, specialmente nelle prime descrizioni tanto ricche di dettagli e di impressioni personali, una partecipazione spontanea e una scrittura non ancora filtrata da successive rielaborazioni.

La frase seguente tocca invece il problema della costruzione dell'immagine:

> On ne fait point remarquer que ce qui nous charme dans ces tableaux, ce sont les harmonies et les oppositions des vieux bois et des bocages, des rochers arides et des prairies parées de toute la jeunesse des fleurs. Il semblerait que l'étude du paysage ne consiste que dans l'étude des coups de crayon ou de pinceau[166].

Se quindi lo studio del dettaglio va condotto di fronte al suo modello naturale, l'artista deve sapere acquisire uno sguardo sulla complessità della sua opera, e questo deve apprendere a riconoscere i principi che regolano l'insieme degli elementi, l'armonia e l'opposizione. Nella parte finale della lettera,

---

di Joachim von Sandrart del 1675 (Bert W. Meijer, *La perfetta imitazione de' veri paesi*, in *Paesaggio e veduta da Poussin a Canaletto*, Skira, Milano, 2005, pp. 37-39).

[164] Il testo della lettera (del 1788, destinata a François Tronchin) è citato nell'articolo di Marianne Roland Michel, *Entre théorie et pratique. Le paysage français au XVIII siècle*, in *Le paysage et la question du sublime*, association Rhône-Alpes des Conservateurs, Réunion des musées nationaux, 1997, p. 182.

[165] Charles-Antoine Jombert, *Méthode pour apprendre le dessin*, Minkoff Reprint, Genève, 1973, p. 119.

[166] Lettre DP, tome XXII, p. 5.

lo scrittore entra nel dettaglio prendendo in esame le singole parti che compongono un paesaggio e si sofferma in modo particolare sul discorso dell'orizzonte e della prospettiva aerea:

> Le paysagiste apprendra l'influence des divers horizons sur la couleur des tableaux: si vous supposez deux vallons parfaitement identiques dont l'un regarde le midi et l'autre le nord, les tons, la physionomie, l'expression morale de ces deux vues semblables, seront dissemblables[167].

Sull'importanza della cornice al paesaggio ritorneremo in modo più preciso quando ci interesseremo al problema della montagna: quello che colpisce in questo passo è la grande importanza che lo scrittore attribuisce alla luce, certamente debitrice delle teorizzazioni pittoriche di autori come il già citato De Piles o Jombert[168], ma che diventerà sempre più centrale nella pittura di paesaggio dalla fine del Settecento in avanti.

> La perspective aérienne est d'une difficulté prodigieuse; cependant il y faut savoir placer la perspective linéaire des plans de la terre, et détacher sur les parties fuyantes les nuages, si différents aux différentes heures du jour[169].

Anche questo interesse per la rappresentazione del cielo non è nuovo e ha le sue radici nel paesaggio di un classico come Claude Gellée (detto il Lorenese); tuttavia in questo caso è ancore una volta chiara l'analogia con le nuove tecniche pittoriche che proponevano come studio preliminare alla pittura di paesaggio proprio l'osservazione e il disegno dei medesimi scorci ripresi in momenti del giorno e dell'anno sempre diversi.

Nello stesso momento in cui alcuni pittori si specializzano in questo tipo di rappresentazione documentaristica che ripropone le stesse scene, anche Chateaubriand analogamente continuerà a rielaborare i paesaggi che lo avevano maggiormente colpito, fornendo diverse versioni scandite dal passare degli anni, dal variare della maturità e del gusto, e caratterizzate da colori ogni volta differenti.

Lo scrittore continua poi affermando che

> Le paysage a sa partie morale et intellectuelle comme le portrait[170].

Al paesaggio non si può attribuire un valore à sé, ma in funzione dei significati voluti dall'autore e delle impressioni che un certo elemento veicola: dunque, pur senza dimenticare le regole della realtà (per cui egli raccomanda, ad esempio, lo studio della botanica), attribuisce un'importanza fondamentale ai sentimenti del suo autore, dei quali il paesaggio è specchio.

Se finora Chateaubriand sembra riassumere a grandi linee ciò che veniva teorizzato e parzialmente realizzato già alla fine del Settecento, ciò che segue ci obbliga a riflettere sulla sua scrittura:

---

[167] *Ibidem*, p. 11.

[168] «Le paysagiste doit étudier de la même manière [d'après nature] les effets du ciel, dans les différentes heurs du jour, dans les diverses saisons, dans les différentes dispositions des nuages dans un temps serein, et dans celui des orages et du tonnerre. Il doit faire la même chose pour les lointains, pour les fabriques de l'Architecture et les ruines, pour les divers caractères des rochers, des eaux, et des principaux objets qui font partie du paysage». (*op. cit.*, p. 119)

[169] Lettre DP, tome XXII, p. 11.

[170] *Ibidem*, p. 6.

> Lorsque l'élève aura franchi les première barrières, quand son pinceau plus hardi pourra errer sans guide avec ses pensées, il faudra qu'il s'enfonce dans la solitude, qu'il quitte ces plaines déshonorées par le voisinage de nos villes. Son imagination, plus grande que cette petite nature, finirait par lui donner du mépris pour la nature même; il croirait faire mieux que la création[171].

Questa prima affermazione ha condotto Berchet a sostenere che lo scopo dello scrittore sarebbe quello di contenere le derive delle teorie sul sublime[172], tuttavia i paesaggi che Chateaubriand ci offre nelle sue prime opere sono proprio testimonianza di questa ipertrofia dell'io che immagina (e descrive) più di quanto veda. Un'analisi comparata delle scene che egli ripropone a fasi alterne della sua vita in alcune opere[173], mostra come la tendenza dello scrittore sia gradualmente quella di tagliare e ridurre e di passare dalla descrizione all'evocazione. Per questo motivo principalmente, se non è possibile affermare con sicurezza che la lettera è successiva al 1795 e che venne retrodatata, possiamo quantomeno rimarcare che le dichiarazioni teoriche espresse non rispecchiano il gusto descrittivo del primo Chateaubriand.

> Gardons-nous de croire que notre imagination est plus féconde et plus riche que la nature. Ce que nous appelons *grand* dans notre tête est presque toujours du désordre. Ainsi dans l'art qui fait le sujet de cette lettre pour nous représenter le *grand*, nous nous figurons des montagnes entassées jusqu'aux cieux, des torrents, des précipices, la mer agitée, des flots si vastes que nous ne les voyons que dans le vague de nos pensées, des vents, des tonnerres; […][174]

E ancora

> Cela ne serait-il point une preuve du penchant que l'homme a pour détruire? Il nous est bien plus facile de nous faire des notions du chaos que des justes proportions de l'univers.[…] Nous avons toutes les peines du monde à nous peindre le calme des flots, à moins que nous n'y mêlions des souvenirs de terreur: c'est ce dont on se peut convaincre par la description de ces calmes où l'on trouve presque toujours les mots de *menaçant*, de *profond silence*, etc. Que, rempli de ces folles idées du sublime, un paysagiste arrive pendant un orage au bord de la mer qu'il n'a jamais vue, il est tout étonné d'apercevoir des vagues qui enflent, s'approchent et se déroulent avec ordre et majesté l'une après l'autre, au lieu de ce choc et de ce bouleversement qu'il s'était représenté[175].

In questi due paragrafi Chateaubriand introduce il concetto di disordine: nelle parole del nostro autore si direbbe che le proporzioni del paesaggio seicentesco alla Poussin sia preferibile alla più recente visione del paesaggio, inaugurata dagli artisti della seconda metà del secolo, che inseriva il concetto di sublimità tanto negli elementi quanto nella struttura. Tuttavia, se prendiamo ad esempio le descrizioni americane contenute nell'*Essai sur les révolutions* ci rendiamo immediatamente conto del fatto che, tra i tanti elementi di questo paesaggio per lui completamente nuovo, proprio il carattere selvaggio colpì la sua immaginazione: come vedremo oltre a proposito della «Nuit chez les Sauvages», egli non solo non

---

171 *Ibidem*, pp. 7-8.
172 «Le bicentenaire de la lettre sur les paysages», p. 32.
173 Cfr. III parte sul ruolo delle descrizioni nelle prime opere.
174 Lettre DP, p. 8.
175 *Ibidem*, pp. 8-9.

può esimersi dal descrivere in ogni minimo dettaglio la maestosità del panorama, ma nel bel mezzo della pacifica notte americana, inserisce l'eco temibile delle cascate del Niagara. Un testo come ***René***, poi, che è intessuto di descrizioni di paesaggio, ci mostra nuovamente come nella pratica Chateaubriand preferisca ciò che dichiara di negare: la scelta dei soggetti e la modalità descrittiva sono tutte atte a suscitare l'emozione intensa che il protagonista ricerca incessantemente nella natura. Inoltre, come abbiamo analizzato nel paragrafo precedente, anche nell'***Essai sur les révolutions*** Chateaubriand si esprimeva su un ideale di pittura storica che si intreccia con un paesaggio maestoso e sublime. Non è facile dunque fare combaciare questi due aspetti teorici che, a credere alle parole dello scrittore, sarebbero frutto degli stessi anni di riflessione. Al contrario, se posticipiamo questa lettera a una fase successiva rispetto alle prime opere, così tanto debitrici dell'eredità di Ossian e di Burke, potremmo leggere una volontà di rivedere e attenuare una certa visione del paesaggio, ricolma di «folles idées du sublime» che lo avevano caratterizzato in gioventù e che gradatamente si stempera nelle opere della maturità:

> Mais si son esprit est bon, il reviendra bientôt de ses notions exagérées; il rectifiera son imagination […] Ces montagnes idéales ne s'élèveront plus jusqu'aux étoiles, mais les neiges couvriront la tête des Alpes, les torrents s'écouleront de leur cime […] Fort alors de ses études et de son goût épuré, l'élève se livrera à son génie[176].

Se dunque nei concetti espressi sulla pratica della pittura lo scrittore non rivela niente di particolarmente innovativo per l'epoca in cui la lettera venne redatta, questa forte volontà di negare un certo tipo di paesaggio, che è tanto presente nelle sue opere di gioventù, rivela invece un interesse capitale. Se riflettiamo sull'evoluzione della rappresentazione naturalistica nei suoi paesaggi, comprendiamo appieno questa lettera a carattere metodologico, la quale sembra sancire l'evidente cambiamento di gusto che trova la sua espressione ultima nelle descrizioni dei ***Mémoires d'outre-tombe***[177].

[176] ***Ibidem***, p. 10.

[177] Nella nostra terza parte ritorneremo in modo più puntuale sull'analisi comparata di brani tratti dalle prime opere e riproposte completamente modificate nei ***Mémoires d'outre-tombe***.

2.1.3. Il ritorno del personaggio umano nel paesaggio: la Lettre sur la campagne romaine

Arriviamo alla terza indicazione metodologica sulla pittura di paesaggio che lo scrittore ci offre attraverso un'altra lettera, indirizzata questa volta all'amico poeta Louis de Fontanes all'inizio del 1804, poco prima del suo ritorno in Francia dopo il soggiorno a Roma. Sul carattere del paesaggio che viene descritto rimandiamo all'analisi, da noi condivisa, di Pierre Glaudes[178], il quale individua due elementi combinati nella descrizione della campagna romana: da un lato, l'aspetto neoclassico (dato il destinatario e il panorama, che rimanda spontaneamente a un certo tipo di tradizione), dall'altro la connotazione sublime che si genera dall'incessante riferimento alla morte e attraverso la connotazione di «grandeur»[179].

Vogliamo ora sottolineare la novità comportata da questa lettera rispetto alla visione del paesaggio espressa precedentemente. Prima di tutto il «ritorno» del personaggio umano all'interno della natura; in secondo luogo l'importanza che viene ad assumere il ruolo della storia. Se percorriamo l'evoluzione del ruolo del paesaggio nelle opere dello scrittore ci accorgeremo che la presenza/assenza dell'uomo è strettamente legata alla incapacità/capacità della natura di rispecchiare con le sue manifestazioni i sentimenti dello scrittore. Nella nota dell'*Essai* Chateaubriand conciliava la rappresentazione storica con il paesaggio, ma proponeva infine di raffigurare sostanzialmente drammi personali (Pompeo, Mario); nel terzo caso però stravolgeva le proporzioni degli elementi con i tre liberatori svizzeri ridotti a dimensione infinitamente piccole rispetto alla natura sublime che li circonda. Nella presentazione degli Stati Uniti, il concetto di libertà che egli esprime si riferisce meno a quella politica acquisita con la rivoluzione del 1776 che al mito della terra vergine e del selvaggio felice. La libertà della Natura, cercata e trovata infine nella foresta americana, sancisce la nascita di un rapporto privilegiato, quello tra Chateaubriand e il paesaggio che lo circonda, un rapporto capace di rivelargli le potenzialità di artista che non aveva trovato nel mondo civilizzato: in questa fase, il paesaggio basta a se stesso. Così anche nella vicenda semi-autobiografica di *René*, non è con personaggi umani (esclusa Amélie) che egli interagisce: tutto ciò che egli cerca e fugge risiede nella natura, e l'intero racconto si regge sul rapporto conflittuale del protagonista con se stesso e sul riflesso di questo nel paesaggio. Anche in *Atala*, i personaggi sono pochi: i due indiani non tentano di ricostruirsi un'esistenza insieme all'interno di una comunità, ma fuggono in seno alla Natura la quale, pur rivestendo il nuovo ruolo di antagonista della coppia, è interlocutrice presente. Con il *Génie du christianisme* si avverte un primo radicale cambiamento, perché la presenza di Dio informa il mondo attraverso le manifestazioni della

[178] «Le sublime de la campagne romaine» in *BSC*, 2006, n° 48, pp. 33-42..

[179] «Vous croirez peut-être, mon cher ami, d'après cette description, qu'il n'y a rien de plus affreux que les campagnes romaines? Vous vous tromperiez beaucoup; elles ont une inconcevable grandeur», Lettre F, tome VIII, pp. 237-238. Nella *Correspondance générale (1789-1807)*, la lettera si trova alle pagine 298-314.

natura: tuttavia, sebbene intimamente risignificata alla luce della fede, la natura, libro della creazione, resta l'interlocutore favorito dello scrittore.

Nelle prime opere fino al *Génie*, la natura è il filtro con cui lo scrittore osserva se stesso, ma con la lettera a Fontanes, questo rapporto si spezza. Il paesaggio è informato dalla storia passata della grandezza di Roma, la campagna non esiste senza le rovine che la punteggiano (segno tangibile del percorso dell'umanità) e, come nel paragrafo seguente, diventa la lente di cui ci si serve per osservare il paesaggio:

> Dans un petit salon octogone, une vigne vierge perçoit la voûte de l'édifice, et son gros cep lisse, rouge et tortueux, montoit le long du mur comme un serpent. Tout autour de moi, à travers les arcades des ruines, s'ouvroient des points de vue sur la campagne romaine. Des buissons de sureau remplissoient les salles désertes où venoient se réfugier quelques merles. Les fragments de maçonnerie étoient tapissés de feuilles de scolopendre, dont la verdure satinée se dessinoit comme un travail en mosaïque sur la blancheur des marbres. Çà et là de hauts cyprès remplaçoient les colonnes tombées dans ce palais de la mort; l'acanthe sauvage rampoit à leurs pieds, sur des débris, comme si la nature s'étoit plu à reproduire sur les chefs-d'oeuvre mutilés de l'architecture l'ornement de leur beauté passée. Les salles diverses et les sommités des ruines ressembloient à des corbeilles et à des bouquets de verdure, le vent agitoit les guirlandes humides, et toutes les plantes s'inclinoient sous la pluie du ciel[180].

In questa descrizione della villa Adriana, Chateaubriand osserva la campagna attraverso i portici della rovina classica[181]: anche se la desolazione e l'assenza di essere umani sono il carattere fondamentale del paesaggio («Point d'oiseaux, point de laboureurs, point de mouvements champêtres»[182]); anche se lo scrittore non vi incontra nessuno e, infine, afferma in molti punti l'impossibilità per ogni testimonianza umana di sopravvivere al tempo, proprio i segnali del passaggio dell'uomo nell'architettura e nelle rovine sono gli elementi che lo interessano realmente.

> Rien n'est comparable pour la beauté aux lignes de l'horizon romain, à la douce inclinaison des plans, aux contours suaves et fuyants des montagnes qui le terminent. Souvent les vallées dans la campagne prennent la forme d'une arène, d'un cirque, d'un hippodrome; les coteaux sont taillés en terrasses, comme si la main puissante des Romains avoit remué toute cette terre[183].

Le immagini che Chateaubriand utilizza per descrivere la scena (valli come arene e ippodromi, colline come terrazze) attingono al vocabolario architettonico, poiché il paesaggio naturale stesso sembra essere frutto del lavoro dell'uomo (come se la mano potente…).

> Quiconque s'occupe uniquement de l'étude de l'antiquité et des arts, ou quiconque n'a plus de liens dans la vie, doit venir demeurer à Rome. Là il trouvera pour société une terre qui nourrira ses réflexions et qui occupera son coeur, des promenades qui lui diront toujours quelque chose. La

[180] *Ibidem*, pp. 248-249.

[181] Cfr. paragrafo 3.1.4., nel quale analizziamo l'evoluzione di una descrizione dall'*Essai sur les révolutions* ai *Mémoires d'outre-tombe* osservando proprio come il ritorno della presenza umana modifichi le strutture del paesaggio.

[182] Lettre F, tome VII, p. 236.

[183] *Ibidem*, p. 238.

> pierre qu'il foulera aux pieds lui parlera, la poussière que le vent élèvera sous ses pas renfermera quelque grandeur humaine[184].

Nel ritorno del personaggio umano e nell'importanza della Grande Storia individuiamo l'indicazione metodologica che supporta la lettera. In una sezione successiva, Chateaubriand spiega chiaramente il cambiamento che la maturità gli ha portato nella dinamica del rapporto con la natura.

> Il faudroit maintenant, mon cher ami, vous décrire le temple de la Sibylle, à Tivoli, et l'élégant temple de Vesta, suspendu sur la cascade; mais le loisir me manque […] Je vous dirai plus: j'ai été importuné du bruit des eaux, de ce bruit qui m'a tant de fois charmé dans les forêts américaines. Je me souviens encore du plaisir que j'éprouvois lorsque, la nuit, au milieu du désert, mon bûcher à demi éteint, mon guide dormant, mes chevaux paissant à quelque distance, j'écoutois la mélodie des eaux et des vents dans la profondeur des bois. Ces murmures, tantôt plus forts, tantôt plus foibles, croissant et décroissant à chaque instant, me faisoient tressaillir; chaque arbre étoit pour moi une espèce de lyre harmonieuse dont les vents tiroient d'ineffables accords[185].

L'utopico incontro fusionale con la natura, l'emozionante esperienza della sua giovinezza, è ormai perduto. L'America resta nella mente di Chateaubriand l'originaria fonte di ispirazione, la vera e propria scoperta del segreto del paesaggio, ma quattordici anni dopo quell'esperienza, lo scrittore non si considera più capace di vivere con la medesima intensità quel muto dialogo. L'immaginazione dello scrittore sperimenta la propria disillusione a Roma:

> Ma première vue de Tivoli dans les ténèbres étoit assez exacte; mais la cascade m'a paru petite, et les arbres que j'avois cru apercevoir n'existoient point[186].

Vedremo nel capitolo sul paesaggio italiano come solo il contatto con l'arte gli permetta di godere del fascino del paesaggio mediterraneo: dal piacere della scoperta, dallo stupore dell'inatteso, Chateaubriand passa a gustare un altro tipo di piacere, quello del ritrovamento, di chi rivede qualcosa per la seconda volta o ritorna su un suolo conosciuto.

> Aujourd'hui je m'aperçois que je suis beaucoup moins sensible à ces charmes de la nature; je doute que la cataracte de Niagara me causât la même admiration qu'autrefois. Quand on est très jeune, la nature muette parle beaucoup; il y a surabondance dans l'homme; tout son avenir est devant lui […]; il espère communiquer ses sensations au monde, et il se nourrit de mille chimères. Mais dans un âge avancé, lorsque la perspective que nous avions devant nous passe derrière, que nous sommes détrompés sur une foule d'illusions, alors la nature seule devient plus froide et moins parlante, *les jardins parlent* peu. Pour que cette nature nous intéresse encore, il faut qu'il s'y attache des souvenirs de la société; nous nous suffisons moins à nous-mêmes: la solitude absolue nous pèse, et nous avons besoin de ces conversations *qui se font le soir à voix basse entre des* amis[187].

La giovinezza ricerca nella natura un interlocutore superiore, mentre la maturità necessita di un rapporto privilegiato con i proprio simili e trova meno interesse nel mondo esterno: anche se non possiamo chiamare comunicazione personale questa lettera che Chateaubriand fece pubblicare nel marzo dello stesso anno, nella scelta di Fontanes come destinatario di questo messaggio risalta il nuovo valore che lo scrittore attribuisce al confronto e al dialogo. I giardini parlano poco: è dunque la fine della relazione privilegiata tra Chateaubriand e la natura. Il paesaggio resterà sempre un elemento

[184] *Ibidem*, pp. 241-242.
[185] *Ibidem*, pp. 250-251.
[186] Italie, tome VII, p. 170.
[187] Lettre F, pp. 252-253 (il corsivo è nel testo).

fondamentale nella sua scrittura, ma non basta a se stesso. Anche nell'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* lo scrittore riprende il concetto per ricordare come la natura selvaggia sia unica

> à vingt ans, parce que la vie se suffit pour ainsi dire à elle-même, et qu'il y a dans la première jeunesse quelque chose d'inquiet et de vague qui nous porte incessamment aux chimère, *ipsi sibi somnia fingunt*; mais dans un âge plus mûr l'esprit revient à des goûts plus solides: il veut surtout se nourrir des souvenirs et des exemples de l'histoire[188].

Ci sembra interessante notare come all'epoca del *Voyage en Italie* lo scrittore si lasci ispirare dai modelli di Poussin nella tipologia di paesaggio classico: alla fine del Settecento questo tipo di rappresentazione del paesaggio viene riportata in auge da pittori come Pillement, Valenciennes, Michallon nel movimento fine-settecentesco definito «neopoussinisme». Tuttavia ricordiamo che per il grande artista secentesco (e anche per i suoi successori) la scoperta del paesaggio come entità a sé giunge in una seconda fase del suo lavoro, proprio in parallelo con l'annullamento dei personaggi che se non scompaiono divengono nondimeno piccolissimi rispetto alle proporzioni della tela: nelle prime opere Poussin si dedicò infatti a rappresentazioni di battaglie, passando successivamente a dipingere una grande quantità di scene a carattere mitologico e religioso. In questa fase, l'uomo occupa la maggior parte dello spazio della tela, secondo il ben noto modello che relegava la natura a grazioso fondale. Nelle ultime opere invece il rapporto si rovescia perché il paesaggio prende tutta la scena: quadri come *Le paysage au serpent*, *Le paysage avec femme qui se lave les pieds* o *Phyrame et Thisbé* non hanno bandito il racconto, ma certamente la natura assume un'importanza del tutto nuova rispetto alle vicissitudini degli uomini; l'evento umano, anche drammatico, si perde nell'idealizzazione del paesaggio che diventa quasi autonomo. Per il nostro autore il meccanismo è assolutamente inverso: il paesaggio classico è il punto di arrivo di un processo. Esso è inalienabile dalla visione delle rovine umane e risveglia continuamente nella sua mente l'idea della presenza umana nella natura, fino a offuscare quell'altra natura spaventosa e imprevedibile che lo aveva affascinato negli Stati Uniti.

Possiamo concludere chiedendoci se questa dichiarazione di intenti nella pittura del paesaggio venga rispettata: certamente con René si chiude la fase in cui lo scrittore dedica tutta la sua attenzione alla descrizione, al punto di annullare il racconto. Parallelamente, il rapporto privilegiato che l'alter ego di Chateaubriand aveva stabilito con il mondo esterno viene a mancare. La natura resta un punto di riferimento non solo per un'attitudine estetica, ma anche e soprattutto perché l'immaginazione visiva di Chateaubriand predilige le metafore paesaggistiche. Prendiamo ad esempio i *Natchez*, abbozzati e parzialmente composti in gioventù, ma poi abbondantemente rimaneggiati negli anni successivi. Essi presentano il seguito delle vicende di René ambientandole nel contesto naturale statunitense: in questo seguito della storia, il protagonista è inserito in un contesto sociale e allora il monologo lascia il posto a un racconto in terza persona che include i pensiero anche il pensiero di altri personaggi. La natura ha ancora una forte valenza simbolica, ma mantiene un rapporto di sudditanza quasi patologica solamente con l'infelice René, mentre il soggetto del racconto non si limita al paesaggio, ma è in primo luogo racconto di una grande saga umana. La crescita di Chateaubriand giunge infine ai *Mémoires d'outre-tombe*, in cui egli ripercorre tutte le fasi della sua vita mantenendo un grande interesse per i luoghi che le hanno ospitate (e che lo hanno ispirato), ma in cui lo sguardo si allarga al di fuori di se stesso e racchiude anche un secolo di storia francese.

[188] IPJ, tome VIII, pp. 102-103.

2.2. La tradizione pastorale.

2.2.1. I Tableaux de la nature

Edouard Guitton, che ha ricostruito le tappe della formazione di questo genere[189], considera la poesia descrittiva come un'invenzione moderna erede del tradizionale genere pastorale, del poema epico e di quello didattico che ha le sue radici nella tradizione classica con opere quali le *Bucoliche* di Teocrito e le *Georgiche* di Virgilio fondate sulla rappresentazione della natura. Un rinnovato interesse per la descrizione, considerata dalla retorica tradizionale un accessorio del discorso a cui raramente veniva accordato un ruolo di primo piano (essendo l'attenzione portata piuttosto sulla narrazione), si risveglia alla fine del XVII secolo. Esempi primigeni giungono dall'estero: le opere di Milton (*L'allegro* e *Il Pensieroso*, due poemi del 1645), di Pope (*Pastorals*, del 1709), di Thomson (*Seasons*, pubblicate tra il 1726 e il 1730), di Haller[190] e le pastorali dello svizzero Salomon Gessner; Guitton sottolinea soprattutto l'impulso che in questa fase la poesia francese, nel cui ambito i più celebri esponenti saranno Helvetius (1715-1771), Saint-Lambert (1716-1803, le cui *Saisons* furono pubblicate alla fine del 1768, anche se datate 1769[191]) e l'abbé Delille (1738-1813), ricevette dalla sensibilità verso la natura sviluppatasi dei paesi nordici, rispetto ai secoli precedenti in cui si era resa ereditaria della tradizione classica[192]. Lo spirito del '700 aveva favorito lo sviluppo di un didattismo che rendeva l'arte partecipe della formazione intellettuale dell'uomo poiché svelava i meccanismi che regolano la natura e, nel caso delle epopee teologiche (come *La Religion* di Louis Racine, autore che Chateaubriand conosce e apprezza, *La Grandeur de Dieu dans les merveilles de la nature* di Paul-Alexandre Dulard, *La Religion vengée* di François Bernis), spiegano il mistero della divinità. Per quanto riguarda la tradizione pastorale, il genere si diffonde in tutta Europa tra il 1780 e il 1790: citiamo tra gli esempi di teorizzazione l'opera di Florian, *Essai sur la pastorale* e le definizioni che Marmontel propone nell'*Encylcopédie* di «idylle» (quadro descrittivo di una scena campestre, meno comune), «eglogue» (che presuppone anche una scena e un

---

189 Édouard Guitton, *Jacques Delille et le poème de la nature en France de 1750 à 1820*, Service de reproduction des thèse, Université de Lille III, 1974. Rimandiamo anche all'interessante articolo di Emmanuelle Tabet, *Les* Tableaux de la nature *et leurs réécritures*, in *Chateaubriand avant le* Génie du christianisme, Actes du Colloque ENS Ulm, Champion, Paris, 2006, pp. 119-131.

190 Sull'influenza del poeta tedesco cfr. Gabriel Cunche, *La renommée de A. de Haller en France*, Imprimerie Supôt, Alençon, 1918, chap. III «Influence du poète des Alpes sur la poésie descriptive en particulier sur Saint-Lambert, Roucher, Delille, etc.», pp. 101-138.

191 Cfr. Luigi De Nardis, *Saint-Lambert. Scienza e paesaggio nella poesia del Settecento*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1984, p. 127.

192 De Nardis ha messo in rilievo l'evoluzione del pensiero che, alla metà del '700, ha portato alla nascita del descrittivismo, sostenuto dallo spirito scientifico illuminista e dai contributi di quel pensiero estero meno influenzato dalla visione puramente idillica della Natura (*op.cit.*, pp. 121-141).

dialogo, più diffuso) e «roman pastoral» (che si confonde con il racconto a sfondo moraleggiante e che fu ugualmente molto amato dal pubblico)[193].

L'influenza di queste opere è molto importante nei primi passi del nostro scrittore, quei *Tableaux de la nature* che compose molto probabilmente tra il 1784 e il 1790: le dieci composizioni che vennero riunite nel XXII volume delle *Œuvres Complètes* (pp. 305-324) si intitolano:

[1] «Invocation»
[2] «La forêt»
[3] «Le soir, au bord de la mer»
[4] «Le soir, dans une vallée»
[5] «Nuit de printemps»
[6] «Nuit d'automne»
[7] «Le printemps, l'été et l'hiver»
[8] «La mer»
[9] «L'amour de la campagne»
[10] «Les adieux»[194]

Per l'analisi delle parti di quest'opera non presenteremo le poesie separatamente, ma cercheremo di mostrare con liste tematiche le varie modalità di descrizione.

Nature:
[1] [Je voudrois célébrer] L'innocente nature et ses tableaux touchants

La prima composizione si chiude su questa nota di serenità. L'aggettivo *innocente* è relativo alle sue parti e rinvia alla tradizione del romanzo pastorale alla Gessner in cui i personaggi si stupiscono della semplice bellezza della natura, compiono azioni mossi da affezione gratuita, si amano innocentemente e sanno risvegliare nei cuori induriti il medesimo sentimento[195]. Nella definizione di «tableaux touchants» troviamo un primo accenno alla relazione che la natura intrattiene con l'uomo. Lo scopo dello scrittore non è dunque una descrizione nuda della natura, ma di quelle sue parti che suscitano un sentimento nello scrittore.

Saint-Lambert, nel «Discours Préliminaire» alle *Saisons* individuava quattro aspetti della Natura, e per ognuno di essi, portava l'esempio di un paesaggio:

1) Elle est sublime dans l'immensité des cieux et des mers, dans les vastes déserts, dans l'espace, dans les ténèbres, dans sa force et sa fécondité sans bornes et dans la multitude infinies des êtres. Elle est sublime dans les grands phénomènes, comme les tremblements de terre, les volcans, les

[193] Citati da Jean-Michel Racault nell'articolo *Pastorale et roman dans* Paul et Virginie, in *Études sur Paul et Virginie*, publication de l'Université de la Réunion, Didier Erudition, Paris, 1986, p. 179.

[194] In seguito i rimandi alle poesie saranno effettuati attraverso la citazione dei relativi numeri tra parentesi quadra.

[195] Salomon Gessner, *Idylles*, Lyon, 1762: Idylle IV, «Daphnis»; VIII «Damon et Daphné»; XI «Daphnis et Chloé».

débordements, les tempêtes. Elle est sublime dès qu'elle peut donner des sensations qui excitent en nous l'étonnement et la crainte.

2) Elle est grande et belle lorsqu'elle nous présente un espace étendu, mais que l'imagination peut terminer; de riches plaines, de belles montagnes, un pays varié, cultivé, peuplé, qui nous promet des biens, la sécurité et le bonheur. Elle est grande et belle, lorsqu'elle nous donne des sensations qui excitent l'admiration et l'amour.

3) Elle est aimable et riante dans un espace fertile et borné, dans un vallon frais et orné de fleurs, sur un coteau parsemé de différentes sortes de verdure, dans un jardin que le luxe n'a point trop paré; enfin dans les lieux où elle nous promet du plaisir, et nous donne d'abord des sensations agréables.

4) Elle est triste et mélancolique, lorsqu'elle excite en nous peu de sensations, et nous donne peu d'idées; lorsqu'elle nous occupe de bruits monotones; lorsqu'elle nous laisse à nous-mêmes; lorsqu'elle est moins un vaste désert qui nous effraierait, qu'une solitude qui nous laisse tranquilles; lorsqu'elle nous promet, ni richesses, ni plaisirs[196].

Secondo le considerazioni del poeta dunque, il sublime è dato sostanzialmente dall'eccezionalità del fenomeno, e dall'infinitezza del paesaggio; la bellezza e l'amabilità sono le qualità del paesaggio definito, che trasmettono un senso di sicurezza e prevedono una presenza dell'uomo all'interno di esso; la malinconia invece è l'assenza dell'emozione relativamente alla natura ed è assimilabile alla sterilità perché non produce alcun effetto sull'osservatore. La natura che sceglie Chateaubriand presenta indubbiamente già un accenno della sue propensione per i paesaggi tormentati:

Sauvage / sublime:
[1] [Je voudrois célébrer] ces monts exaltés […] Et le pin qui, croissant sur des grèves sauvages,/ semble l'écho plaintif des mers et des orages
[4] sous de larges sycomores,/ dans ce désert d'un calme menaçant,/ rouloient les flots agités et sonores./ Le noir torrent, redoublant de vigueur,/ entroit fougueux dans la forêt obscure/ de ces sapins, au port plein de langueur,/ qui négligés comme dans la douleur,/ laissent tomber la longue chevelure,/ de branche en branche errant à l'aventure./ Se regardant dans un silence affreux,/ des rochers nus s'élevoient, ténébreux./ Leur front aride et leurs cimes sauvages/ voyoient glisser et fumer les nuages/ […] rocs inaccessibles […] sites terribles […] surpris de la nuit,/ couché parmi des bruyères laineuses/ sur le courant des ondes orageuses/ je vais pencher mon front chargé d'ennui.

In modo particolare questa ultima composizione («Le soir, dans une vallée») è ricca di elementi che rimandano al sublime i quali sono rappresentati dallo scrittore mentre egli si avventura nella natura (v. 4 «Je m'avançois vers la pierre grisâtre»[197]): il sublime del paesaggio non si può comunque definire in sé, poiché si gioca proprio nella relazione tra lo spettatore e la natura, e così negli ultimi versi, infine, gli elementi terribili si rivelano consonanti con le emozioni vissute dallo scrittore. Il dubbio, l'*ennui* si riflettono nel paesaggio nebbioso, nel preludio di una tempesta che aumenta il timore e l'attesa.

[196] Saint-Lambert, *Les Saisons*, chez Hubert-Martin Cazin, Londres, 1782, pp. VIII-IX.

[197] Van Tieghem, *Ossian en France*, Rieder et C[ie] éditeurs, Paris, 1917, vol. II, pp. 183-184, considera i paesaggi contenuti in questo poema e nei seguenti come un'eredità di Ossian: «En scintillant dans le zénith […] la voix plaintive» et «Je m'avançais vers la pierre grisâtre […] Je vais pencher mon front chargé d'ennuis».

[7] L'aquilon vient, et l'on voit tristement/ l'arbre isolé sur le coteau sauvage,/ se balancer au milieu de l'orage./ De blancs oiseaux en troupes partagés/ quittent les bords de l'Océan antique:/ tous, en silence à la file rangés,/ fendent l'azur d'un ciel mélancolique./ J'erre aux forêts où pendent les frimas:/ interrompu par le bruit de la feuille/ que lentement je traîne sous mes pas,/ dans ses pensers mon esprit se recueille.

La descrizione dell'inverno richiama l'idea della durezza del tempo atmosferico e introduce un'immagine di tempesta: tuttavia in questa scena lo scrittore si limita ad accennare l'arrivo del maltempo, ma poi si sofferma lungamente sull'immagine del cielo ancora azzurro e dell'ordinato stormo di uccelli che iniziano la migrazione, una scena che fa pensare piuttosto all'autunno inoltrato che all'inverno (segue un accenno alle foglie cadute)[198]. Dal sublime al malinconico, dal terrore per le precipitazioni abbondanti della stagione fredda all'inazione che viene suscitata dall'assenza di emozioni. Lo scrittore conclude ancora una volta con una considerazione che lo rende protagonista della scena.

[3] Tout est grandeur, pompe, mystère, amour:/ et la nature, aux derniers feux du jour,/ avec ses monts, ses forêts magnifiques,/ son plan sublime et son ordre éternel,/ s'élève ainsi qu'un temple solennel/ resplendissant de ses beautés antiques./ Le sanctuaire où Dieu s'introduit,/ semble voilé par une sainte nuit;

Tuttavia, come appare in questo finale del terzo *tableau*, l'idea di natura resta ancora sostanzialmente legata a immaginari di altro genere: l'accenno alla notte santa e alla purezza che suggerisce una serena e perfetta immutabilità del mondo (in linea con il pensiero del suo tempo) chiude una composizione che si era aperta su una nota temibile.

[3] Les bois épais, les sirtes[199] mornes, nues,/ mêlent leurs bords dans les ombres chenues.

La serenità infine viene ristabilita, secondo lo schema pastorale per cui la tempesta si scatena nella prima parte per potere lasciare in seguito spazio alla descrizione della natura che si rinnova[200].

Mer:

[8] De vastes mers tableau philosophique,/ tu plais au cœur de chagrins agité:/ quand de ton sein par les vents tourmenté/ quand des écueils et des grèves antiques/ sortent des bruits, des voix mélancoliques/ l'âme attendrie en ses rêves se perd,/ et s'égarant de penser en penser/ comme les flots de murmure en murmure,/ Elle se mêle à toute la nature/

198 Cfr. immagine delle migrazioni in *Génie du christianisme* (XI, p. 211): «Par un temps grisâtre d'automne, lorsque la bise souffle sur les champs, que les bois perdent leurs dernières feuilles, une troupe de canards sauvages, tous rangés à la file, traverse en silence un ciel mélancolique».

199 grafia esatta: *syrtes* (sabbie mobili).

200 Si vedano ancora le *Idylles* di Gessner: Idylle VIII «Damon et Daphné»: «Il est passé ce sombre orage;/ Le tonnerre effrayant ne gronde plus dans l'air […] Quelle magnificence étale ce rivage!/ Vois, au travers de ce nuage/ que dans son choc l'orage a déchiré,/ comme des cieux luit le dôme azuré! […] Mais déjà l'ombre fuit, le soleil la remplace,/ comme, devant le jour qui vole sur sa trace,/ l'ombre court à travers les prés couvert de fleurs».

L'ottava composizione è interamente dedicata al mare: nei primi versi segnaliamo la definizione di «tableau philosophique», che richiama l'abitudine settecentesca di rappresentare quadri naturali con intento didascalico, ma ne rivoluziona il senso poiché in questo caso non troviamo una vera descrizione del mare, quanto un primo esempio di natura specchio dell'animo: il mare è qui immagine dell'affanno dello spettatore. Il movimento incessante dell'animo descritto in seguito precorre l'invito dello scrittore nel capitolo «Aux Infortunés» dell'*Essai sur les révolutions* a vivere a fondo il contatto con la natura, in grado di sanare le ferite della vita civile[201]. Lo scrittore si inserisce interamente nel quadro naturale fino a che il suo animo sembra assumere il ritmo ciclico dell'onda (de penser en penser, de murmure en murmure) e, infine, si confonde con «toute la nature». La scena conclusiva dell'*Essai sur les révolutions* riproporrà il medesimo concetto secondo il quale il sentimento della malinconia suscita una sorta di perdita di senso della realtà che trascina l'animo umano in una corsa ipnotica in cui esso finisce per confondersi nel paesaggio[202]. Fusione anche di due concetti che Saint-Lambert distingueva, il malinconico e il sublime: si direbbe qui che l'accidia alla quale si abbandona il corpo nell'osservazione immobile del paesaggio produca un movimento di accelerazione nella mente che giunge fino alla vertigine della perdita di sé.

A proposito delle immagini con cui Chateaubriand ritrae il mare, segnaliamo l'aggettivo «grèves antiques» che aggiunge una nota di quella vertigine che produce il sentimento del tempo.

> [8] […] Mais quand le jour sur les vagues tremblantes/ s'en va mourir; quand souriant encor,/ le vieux soleil glace de pourpre et d'or le vert/ changeant des mers étincelantes,/ dans des lointains fuyants et veloutés,/ en enfonçant ma pensée et ma vue,/ j'aime à créer des mondes enchantés/ baignés des eaux d'une mer inconnue./ L'ardent désir, des obstacles vainqueur,/ trouve, embellit des rives bocagères,/ des lieux de paix, des îles de bonheur,/ où, transporté par les douces chimères,/ je m'abandonne aux songes de mon coeur

In questa descrizione di tramonto sul mare notiamo come primo elemento la grande importanza dei colori porpora, oro verde che si stagliano nettamente nel paesaggio e contrastano con quel «lointains fuyants et veloutés» che crea l'atmosfera vaga e indefinita di invito al viaggio con cui Chateaubriand conclude il poema. Il mare è, fin dalla sua prima opera, un elemento fondamentale del paesaggio, sia per ragioni autobiografiche, che per il suo significato simbolico: attraversamento di un elemento affascinante e al tempo stesso pericolosamente misterioso come l'acqua, desiderio dell'ignoto, sogno di «un'isola (separazione dal mondo) di felicità». Sulla scarna descrizione (rives bocagères) prevalgono le sue emozioni e le sue aspettative (paix, bonheur, songes de mon coeur): come nel caso della

[201] «Que celui que le chagrin mine s'enfonce dans les forêts; qu'il erre sous leur voûte mobile; qu'il gravisse la colline, d'où l'on découvre, d'un côté de riches campagnes, de l'autre le soleil levant sur des mers étincelantes, dont le vert changeant se glace de cramoisi et de feu, sa douleur ne tiendra point contre un pareil spectacle» (tome II, pp. 168-169).

[202] ER, tome II, p. 425.

rappresentazione idillica, il riferimento a elementi precisi non è tanto importante quanto lo stato d'animo del personaggio che abita i luoghi incantati. Questo sogno ad occhi aperti ricorda il *Pèlerinage à l'île de Cythère* dipinto da Watteau nel 1717[203], in cui i colori decisi in primo piano contrastano con un effetto talmente sfumato sullo sfondo che quasi non si riescono a distinguere le linee di definizione del cielo e delle colline: dame e nobili si apprestano a valicare una collina che li separa da una vallata tranquilla e il pittore ci rappresenta questa semplice promenade come una vera fuga dalla realtà verso un mondo immaginario.

Plaine / prés:
[1] herbe qui d'un tapis couvre les vertes plaines;
[2] Sur un tapis de fleurs, sur l'herbe printanière
[5] des bois dont l'ombre, en ces prés blanchissants,/ avec lenteur se dessine et repose
[7] Vallée au nord, onduleuse prairie,/ déserts charmants, mon cœur formé pour vous,/ toujours vous cherche en sa mélancolie./[…] Dans un coin frais de ce vallon paisible,/ je lis assis sous le rameux noyer/ au rude tronc, au feuillage flexible.
[9] Vous m'allez voir encore, ô verdoyantes plaines!/ Assis nonchalamment auprès de vos fontaines,/ un Tibulle à la main, me nourrissant d'amours.
[10] Je vous salue, ô vallons que je perds![204]

Due gli elementi: orizzontalità e definitezza. Nei *Tableaux de la nature* troviamo poche montagne ma molte pianure (descritte nel dettaglio) a indicare una prevalenza della linea orizzontale su quella verticale. Questa scelta riflette una visione della natura molto semplice: la vallata, la piana permettono uno sguardo di insieme molto più immediato e rassicurante che la chiusura del paesaggio montuoso. Questi prati poi assumono spesso un aspetto che sconfina nella visione del giardino settecentesco, cioè di quel mondo protetto e creato ad arte dall'uomo[205]: non per niente, in due poesie, Chateaubriand elegge questi luoghi per un suo ritiro privato nella lettura. In modo particolare nel nono poema, «L'amour de la campagne», queste pianure verdi, come nei quadri di Watteau, si arricchiscono di fontane, un elemento che sottolinea ancor più la presenza umana nel paesaggio: il successivo riferimento alle sue letture (del poeta elegiaco Tibullo) e soprattutto il finale della composizione (il ricordo dello scrittore che verrà perpetrato dal racconto dei pastori) recuperano i riferimenti che erano stati lungamente sfruttati dalla poesia pastorale:

> Au séjour des grandeurs mon nom mourra sans gloire,/ mais il vivra long-temps sous les toits de roseaux;/ mais d'âge en âge, en gardant leurs troupeaux,/ des bergers attendris feront ma courte

[203] Illustrazione n° 8.

[204] Al di là del luogo comune sul commiato, secondo la ricostruzione della biografia di Painter, i *Tableaux de la nature* furono composti probabilmente nel momento in cui il fratello Jean-Baptiste aveva intenzione di mandare il futuro scrittore a Santo-Domingo (*op. cit.*, p. 157).

[205] Citiamo la definizione di giardino di Grimal (*L'art des jardins*, PUF, Paris, 1954, p. 6): «Monde clos, indéfiniment malléable, il donne un corps au vieux rêve du microcosme. On le façonne, consciemment, comme l'image, à l'échelle humaine, du cosmos démesuré». Cfr. anche Alain Roger, *Court traité sur le paysage*, chap. II «Du jardin au *Land Art*», pp. 31-47. Sulla pittura dei giardini e il rapporto tra questo tipo di paesaggio e l'artista, si veda catalogo a cura di Roy Strong, *The artist & the garden*, Yale University Press, New Haven, London, 2000.

> histoire:/ «Notre amis, diront-ils, naquit sous ce berceau;/ Il commença sa vie à l'ombre de nos chênes;/ Il la passa couché près de cette eau/ et sous les fleurs sa tombe est dans ces plaines![206]

Questa natura organizzata nello spazio delimitato di un giardino non corrisponde a quella più selvaggia che proponeva Thomson, ad esempio nella descrizione dei Tropici, inserita nel quadro dell'Estate:

> From These the Prospect varies. Plains immense/ Lie stretch'd below, interminable Meads,/ And vast Savannahs, where the wandering Eye,/ Unfixt, is in a verdant Ocean lost […][207].

Anche Saint-Lambert, nel canto dell'estate, proponeva un nuovo tipo di paesaggio che si caratterizzava per la sua estensione illimitata (confusa con l'idea del mare):

> Je n'irai plus chercher au bord de la prairie/ cet émail, ces beautés que le Printemps varie./ Je porte mes regards sur de vastes guérets[208];/ je parcours d'un coup-d'œil les champs et les forêts,/ un océan de bleds, une mer de verdure[209].

La pianura dei *Tableaux de la nature* ha caratteristiche completamente diverse: al gusto esotico e alla ricerca di sublime contrappone la visione dei giardini classici, teatro di una rappresentazione del mondo idealizzato. Del 1774 è il *Essai sur les jardins* di Watelet, nel quale alla contemplazione reale del paesaggio si sostituiva una visione filtrata da concetti quale «pittoresque», «poétique», «romanesque». Nel maggio del 1782 vengono pubblicati i *Jardins* dell'abbé Delille che, con il pretesto di spiegare come si abbellisce un paesaggio, offrono il quadro di una natura civilizzata e senza eccessi:

> […] l'audace est commune, et le bon sens est rare./ Au lieu d'être piquant, souvent on est bizarre./ Gardez que, mal unis, ces effets différents/ Ne forment qu'un chaos de traits incohérents;/ Les contradictions ne sont pas des contrastes./ D'ailleurs, à ces tableaux il faut des toiles vastes./ N'allez pas resserrer dans des cadres étroits/ des rivières, des lacs, des montagnes, des bois[210].

Nella composizione che chiude *Tableaux de la nature* Chateaubriand si rivolge stranamente, prima alle pianure e solo in seguito a fiumi e foreste[211]: se pensiamo all'evoluzione del paesaggio nello scrittore, in modo particolare al *Génie*, l'influenza dei canoni della natura settecentesca risulta piuttosto evidente.

---

[206] TN, p. 322.

[207] James Thomson, *The Seasons*, Oxford at the Clarendon Press, 1981, «Summer», p. 94, vv. 690-693. Per un esempio di traduzione dell'epoca di Chateaubriand si veda Thomson, *Les Saisons* (trad. Par Jean Poulin), Imprimerie de Durand, Paris, 1802, p. 80: «Mais la scène a changé: l'imposante étendue/ d'un immense jardin vient s'offrir à ma vue:/ une mer de verdure attire et séduit l'œil».

[208] Campi di maggese.

[209] Saint-Lambert, *Saisons*, «Eté», p. 54.

[210] Delille, *Les Jardins ou l'Art d'embellir les paysages*, Chez Levrault, Paris, 1801, chant I, p. 21.

[211] «Oui, j'aimerais ce rivage enchanteur,/ ces monts déserts qui remplissoient mon coeur/ et de silence et de mélancolie; surtout ces bois chers à ma rêverie […]», p. 323.

Tuttavia, nell'accenno di dialogo agli uccelli del luogo incontriamo un tema piuttosto frequente nello Chateaubriand più maturo che attribuisce a questi animali il compito di tramandare il ricordo[212].

Montagne:

[1] Sur ces monts exaltés le cèdre précieux/ qui parfume les airs, et s'approche des cieux/ pour offrir son encens au Dieu de la nature,

[10] ces monts déserts qui remplissoient mon cœur/ et de silence et de mélancolie;

Come accennavamo, la montagna ritorna in pochi accenni, senza alcuna descrizione vera e propria, come semplice sfondo alla scena (contrariamente al mare il quale veniva dipinto nel dettaglio). Nel primo abbozzo di descrizione di montagna, lo scrittore inserisce l'albero del cedro, un elemento che si avvicina più all'idea della natura mediterranea che a quella svizzera (destinata a diventare proprio in questi anni il riferimento obbligato a tutti i pittori di paesaggio alpino): Chateaubriand non descrive una realtà che conosce (la natura bretone avrà, soprattutto sotto la sua penna, colori e impronte simboliche molto diverse), e sebbene anche in fase successive la montagna non sarà uno dei suoi soggetti favoriti, una descrizione così configurata si riferisce, una volta ancora, a schemi tradizionali della poesia settecentesca. Anche Delille così descrive le montagne della regione marittima:

> Ô Nice! Heureux séjour, montagnes renommées/ De lavande, de thym, de citron parfumées,/que de fois sous tes plants d'oliviers toujours verts,/Dont la pâleur s'unit au sombre azur des mers/ J'égarai mes regards sur ce théâtre immense! […][213]

Forêt:

[1] Le tremble au doux parler, dont le feuillage frais/ remplit de bruits légers les antiques forêts;

[2] forêt silencieuse, aimable solitude,/ que j'aime à parcourir votre ombrage ignoré! Dans vos sombres détours, en rêvant égaré,/ J'éprouve un sentiment libre d'inquiétude!/ […] Tout parle, tout me plait sous ces voûtes tranquilles:/ ces genêts, ornements d'un sauvage réduit,/ Ce chèvrefeuille atteint d'un vent léger qui fuit,/ balancent tour à tour leurs guirlandes mobiles.

[3] Les bois épais, les sirtes mornes, nues […]

[4] dans la forêt obscure/ de ces sapins, au port plein de langueur,/ qui négligés comme dans la douleur,/ laissent tomber la longue chevelure,/ de branche en branche errant à l'aventure./ Se regardant dans un silence affreux,/ des rochers nus s'élevoient, ténébreux./ Leur front aride et leurs cimes sauvages/ voyoient glisser et fumer les nuages:/ leurs longs sommets, en prisme partagés,/ étoient des eaux et des mousses rongés.

[6] De ces peupliers,/ au bord des sentiers,/ les zéphyrs descendent,/ dans les airs s'étendent,/ effleurent les eaux,/ et de ces ormeaux/ raniment la sève:/ comme une vapeur/ la douche fraîcheur/ de ces bois s'élève./ Sous ces arbres verts,/ qu'un vent frais balance/ j'entends en silence/ leurs légers concerts

[7] J'erre aux forêts où pendent les frimas

[8] elle [l'âme] gémit le long des bois sauvages

[9] Rentré dans la nuit des tombeaux,/ mon ombre, encor tranquille et solitaire,/ dans les forêts cherchera le repos.

---

[212] *Ibidem*, «Simples oiseaux, retiendrez-vous la mienne [chanson]?». Cfr. articolo di Bernard Sève *Chateaubriand, la vanité du monde et la mélancolie*, in «Romantisme», 1979, n° 23, pp. 31-42. Chateaubriand dedica numerosi passaggi alla descrizione degli uccelli nel *Génie*, mostrando di volta in volta la loro consonanza perfetta rispetto all'ambiente naturale che vivono (ad esempio tome XI, I[ère] partie, livre V, chap. 8 «Oiseaux de mer; comment utiles à l'homme», pp. 225-232).

[213] *Les Jardins*, chant II, p. 72.

Tra gli antecedenti del genere, Guitton[214] segnala la *Forêt de Windsor* di Pope, la descrizione di una foresta nell'ottavo canto della *Henriade* di Voltaire e la poesia intitolata *La forêt de Navarre* di Fontanes (apparsa sull'*Almanach des Muses* del 1780): quest'ultima, in modo particolare, innova evitando presenze mitologiche e storiche e accogliendo nella sua sfilata di immagini riferimento biblici e ossianici. Nelle descrizioni di foreste dei *Tableaux de la nature* incontriamo sostanzialmente due tipologie di immagini: quelle, più comuni, che risvegliano un sentimento di quiete e serenità (che riprende la visione del bosco sacro, gradevole e protetto rispetto al mondo esterno) e quelle più rare che richiamano elementi gotici e tenebrosi, che si caratterizzano per uno spaventoso silenzio o per la mancanza di luce (foresta come luogo misterioso come nella terza composizione «Le soir, au bord de la mer», o ancora come rappresentazione della sofferenza, come nel quarto *tableau* «Le soir, dans une vallée»).

Nell'ambito della prima tipologia, troviamo innanzitutto la descrizione del secondo *tableau*, che mostra la foresta come esempio di *locus amoenus*, in cui lo scrittore, pur trovandosi solo, non ha timore. In questa composizione, secondo lo schema delle *fêtes galantes* settecentesche la natura non partecipa alla scena se non come grazioso fondale. L'ambito del teatro e quello della pittura tendono a fondersi e a presentare univocamente la stessa visione del paesaggio che è erede del primo (della sua forma circolare, della sua struttura a piani) ma che si ravviva grazie all'ispirazione della seconda: da una parte infatti la pittura settecentesca si teatralizza con pittori quali Watteau o Fragonard che illustrano la vita della nobiltà francese in costruiti decori naturali (non si possono poi dimenticare i numerosi dipinti e disegni legati indirettamente al tema del teatro e della danza), e dall'altra questi stessi artisti si renderanno anche autori di fondali e scenografie[215]. Segnaliamo come esempi la *Fête di Rambouillet* del 1770[216] in cui Jean-Honoré Fragonard mostra uno squarcio di foresta dall'apparenza selvaggia, con alberi piegati dal vento e un fiume dalle acque torbide nella parte sinistra della tela, che però si rivela illusorio, poiché nella parte destra, illuminata dal sole, spunta una barca carica di eleganti nobili che conversano. Vediamo poi i *Plaisirs du bal* di Watteau (1717)[217]: in primo piano, i nobili assiepati danzano e conversano su una terrazza che guarda verso un giardino/bosco (una fontana troneggia in primo piano, ma lo sfondo sfumato sembra comprendere una vaga visione di montagne). Questo squarcio sull'esterno è visibile tramite un colonnato che mantiene una certa ambiguità sulla sua natura: vera o dipinta?

---

[214] Guitton, *op. cit.*, 1974, pp. 399-403.

[215] Cfr. *Jardins d'Opéra*, ouvrage édité à l'occasion de l'exposition «Jardins d'Opéra» à la bibliothèque-musée de l'Opéra National de Paris, du 19 janvier au 26 mars 1995 e *Les arts du théâtre de Watteau à Fragonard*, Galerie des Beaux-arts, Bordeaux, 1980.

[216] Illustrazioni in *Au temps de Watteau, Chardin et Fragonard* di Bailey, Conisbee et Geahtgens, La renaissance du Livre, Paris, 2003, p. 31. Illustrazione n° 9.

[217] *Ibidem*, pp. 128-129.

Il contatto con questa natura positiva è ben diverso da quello che Chateaubriand scoprirà in America dove il passaggio per la foresta si rivela un'esperienza completamente straniante con caratteristiche mai viste (notte chiara, profondità e infinità) per le quali lo scrittore è chiamato a inventare un linguaggio nuovo. In questo caso, il bosco è un luogo conosciuto (e per questo non temuto) che viene descritto con termini generici e codificati: vento leggero, volte tranquille, ghirlande, caprifoglio, ginestra. Lo scrittore afferma di intrattenere un dialogo con questa natura bonificata («à quel amant jamais serez-vous aussi chères?»), ma il tutto resta in questo caso iscritto nella scia delle convenzioni letterarie. Nel caso della sesta composizione, relativa all'autunno, la dolcezza della stagione sono il preludio per l'egloga che segue: il pastore innamorato che intona un canto per l'amata Adele, la quale, in una maliziosa e sensuale scena degna di Boucher[218], ascolta turbata dalla sua stanza.

Per quanto riguarda invece la seconda più ridotta serie di descrizioni in cui la foresta rivela un aspetto meno vivace, segnaliamo la personificazione contenuta nella quarta poesia: la descrizione della scena isolata prende come modello quello della figura umana per cui gli alberi sono l'immagine di una persona scarmigliata che lascia dondolare la capigliatura, mentre le rocce si osservano in silenzio da un lato all'altro della foresta, divorati dall'acqua e dal muschio. Il *locus terribilis* in questione, contraltare delle precedenti scene, si arricchisce di questo espediente metaforico che trasforma la natura in personaggio umano; anche nel *Génie du christianisme* Chateaubriand riprenderà la stessa personificazione per descrivere in termini grotteschi l'universo privato della presenza di Dio:

> La lune, trop près ou trop loin de nous, tour à tour seroit invisible, tour à tour se montreroit sanglante, couverte de taches énormes, ou remplissant seule de son orbe démesuré le dôme céleste. Saisie comme d'une étrange folie, elle marcheroit d'éclipses en éclipses, ou se roulant d'un flanc sur l'autre, elle découvriroit enfin cette autre face que la terre ne connaît pas[219].

Rispetto alla tradizione poetica descrittiva, qui la rappresentazione della foresta tenebrosa risulta comunque edulcorata: Saint-Lambert fa riferimento alla cultura nordica per esprimere il silenzio spaventoso e nelle sue descrizioni del mistero che esala dalle foreste incontriamo elementi che saranno molto comuni nello Chateaubriand successivo, ad esempio nel capitolo dell'*Essai sur les révolutions* dedicato ai costumi dei Celti (I, 38) e soprattutto nella sezione in cui viene descritta la conversione dei Barbari (II, 37):

---

[218] «Dans son lit heureux/ la pauvre attentive/ écoute, pensive,/ ces sons dangereux:/ le drap qui la couvre/ loin d'elle a roulé,/ et son oeil troublé/ mollement s'entr'ouvre»: la tematica della giovanetta schiva che prima si nega e poi cede all'amore è molto comune (si veda ad esempio l'«Eglogue» di Evariste de Parny, nella raccolta *Poésies Erotiques*).

[219] GC, tome XI, I[ère] partie, livre V, chap. 4, p. 195.

Temples où le Druide égaroit nos aïeux,/ Sanctuaire où Dodone allait chercher ses dieux […] Vous pénétrez mes sens d'une agréable horreur,/ le plaisir que j'éprouve est mêlé de terreur;/ je ne sais quoi de grand s'imprime à mes pensées./ Ce dôme ténébreux, ces ombres entassées,/ ce tranquille désert, ce calme universel,/ leur donne un caractère et grave et solennel/ tout semble autour de moi plein de l'Etre Suprême[220].

Plantes:

[1] Je voudrois célébrer dans des vers ingénus/ les plantes, leurs amours, leurs penchants inconnus,/ l'humble mousses attachée aux voûtes des fontaines

Il vocabolario di questi primi versi, con i quali si apre l'invocazione del primo *tableau* e che sottolineano la semplicità e l'ingenuità del soggetto trattato, ricorda ancora una volta quello dell'idillio pastorale, con gli elementi vegetali che acquistano personalità quasi umane (gli amori e le simpatie delle piante, il muschio umile)[221]. Inoltre, fin dalle prime parole Chateaubriand introduce l'architettura umana nel paesaggio che si rivela ancora come un giardino classico.

[4] Des liserons[222], d'humides capillaires,/ couvroient les flancs de ces monts solitaires;/ plus tristement des lierres encor/ se suspendoient aux rocs inaccessibles;/ et contrasté, teint de couleurs paisibles,/ le jonc couvert de papillons d'or/ rioit au vent sur des sites terribles.
[7] Vers la terre courbés/ nous imitons, ou flétris ou tombés,/ l'herbe en hiver et la feuille en automne.

Quarto *tableau*: nei *Mémoires d'outre-tombe* egli racconta come Malesherbes gli avesse trasmesso la passione per la botanica[223]; interessante, sempre per nel quadro della personificazione della natura, il contrasto tra l'aspetto temibile delle prime piante che rivelano, nell'infestazione dei dintorni, una sorta di segreta volontà di conquista del territorio e il giunco (ricoperto di farfalle dorate: tono di luminosità nella scena dai colori scuri) che pare sbeffeggiare l'ambiente circostante.

Vent:

[2] ce chèvrefeuille atteint d'un vent léger qui fuit
[3] du vent du soir se meurt la voix plaintive;
[6] Les zéphyrs descendent,/ dans les airs s'étendent,/ effleurent les eaux,/ et de ces ormeaux raniment la sève
[7] L'aquilon vient, et l'on voit tristement/ l'arbre isolé sur le coteau sauvage,/ se balancer au milieu de l'orage.

---

[220] Saint-Lambert, *Les Saisons*, «L'été», p. 64. Nel *Génie* (III[ème] partie, livre I, chap. 8) avremo modo di osservare l'evoluzione di quest'immagine della foresta come luogo di culto.

[221] Ricordiamo alcuni versi di Salomon Gessner che così descrive il risveglio della natura al mattino: «Abandonnant la fleur où la nuit sommeille,/ A ton aspect Zéphire prend l'essor,/ voltige autour des fleurs, et dans ses jeux réveille/ ses frères qui dorment encor» (Idylle XX, *Chanson du matin*).

[222] «Convolvoli», piante infestanti.

[223] MOT, tome I, livre V, chap. 15, pp. 309-310: «M. de Malesherbes […] me disait: «[…]C'est bien dommage que vous ne sachiez pas la botanique!» Au sortir de ces conversations, je feuilletais Tournefort, Duhamel, Bernard de Jussieu, Grew, Jacquin, le Dictionnaire de Rousseau, les Flores élémentaires; je courais au Jardin du Roi, et déjà je me croyais un Linné». Jean Mourot (*op. cit.*, p. 18) ricorda come l'interesse per la botanica fu ampiamente condiviso con Bernardin de Saint-Pierre, che era uno degli autori più letti dal giovane Chateaubriand.

Il vento ritorna come elemento che vivacizza il paesaggio, come indicava Roger de Piles nel suo *Cours de peinture par principes* «Entre les choses qui donnent l'âme au paysage, il y en a cinq qui sont essentielles: les figures, les animaux, les eaux, les arbres agités du vent et la légèreté du pinceau»[224], ma nel *Tableaux de la nature* prevale decisamente l'immagine del vento calmo che tende talvolta a suggerire struggimento, ma che raramente diventa elemento dirompente e temibile.

Torrent:
[1] [Je voudrois célébrer] Le roseau qui frémit au bord d'une onde pure
[2] Cette onde que j'entends murmure avec mollesse;/ et dans le fond des bois semble encor m'appeler.
[6] Près des ruisseaux clairs,/ au chaume d'Adèle/ le pasteur fidèle/ module ses airs.

In queste prime scene, la presenza dell'acqua che sgorga assume il ruolo rasserenante e al tempo stesso vivacizzante che caratterizza l'immaginario del giardino edenico[225], il contesto in cui tipicamente si svolgevano le vicende del romanzo pastorale e dell'idillio; questo *topos* letterario, facilmente individuabile, non riguarda soltanto una realtà artistica, ma denota anche un modo di vivere la relazione con il paesaggio improntata al godimento della bellezza naturale e delle sensazioni. In campo pittorico citiamo l'illustrazione che Claude Joseph Vernet (1714-1789) trasse da un noto e lacrimevole racconto di Marmontel, la *Bergère des Alpes*,[226]: la tela, commissionata da Madame Geoffrin, riscosse un incredibile successo al Salon del 1763[227].

[4] Du haut d'un mont une onde, rugissant,/ s'élançoit: sous des larges sycomores,/ dans ce désert d'un calme menaçant,/ rouloient les flots agités et sonores./ Le noir torrent, redoublant de vigueur,/ entroit fougueux dans la forêt obscure

Tuttavia, il rovescio della medaglia è questo torrente che trasformandosi in cascata mostra un'altra tipologia di rappresentazione in cui prevale il rumore sul sussurro e l'oscurità rispetto alla trasparenza dell'acqua; già l'abbé Delille aveva teorizzato un doppio ruolo per la cascata inserita nel contesto paesaggistico:

---

[224] *Op. cit.*, pp. 124-125.

[225] Come sottolinea Raffaele Milani, il concetto di paesaggio ideale nella tradizione occidentale deriva dalla descrizione contenuta nel *Fedro* di Platone «le bel endroit pour s'arrêter! Ce haut platane étend largement ses branches. Et ce gattilier, lui aussi, est grand, son ombre st merveilleuse; il est en pleine floraison, et rien ne peut embaumer davantage. Et cette source délicieuse, qui coule sous le platane! Son eau est bien fraîche, mon pied le sent. Elle est consacrée à des nymphes ainsi qu'à Achéloos, si l'on juge par ces figurines et ces statues. Observe, je te prie, comme la brise est agréable en ce lieu –quel charme, quelle douceur!- C'est le chant léger de l'été, qui répond au cœur des cigales. Mais le plus exquis, c'est l'herbe: elle couvre une pente douce, et permet si l'on s'étend d'avoir la tête parfaitement à l'aise. Tu as été le meilleur des guides pour un étranger, mon cher Phèdre» (*Esthétiques du paysage. Art et contemplation*, Actes Sud, 2005, p. 58): cfr. anche una simile descrizione del ruscello in Gessner, *Idylle* (XXXVII), «Erythie».

[226] Illustrazione in *L'invention du sentiment aux sources du Romantisme (Musée de la Musique, 2 avril-30 juin 2002)*, Réunion des musées nationaux, Paris, 2002, p. 259. Illustrazione n° 10.

[227] Malgrado il giudizio assolutamente negativo di Diderot (*Œuvres esthétiques*, Garnier, Paris, 1968, pp. 566-568).

La cascade d'ailleurs a plus d'un caractère./ Il faut choisir. Tantôt d'un cours tumultueux/ L'eau se précipitant dans son lit tortueux/ Court, tombe et rejaillit, retombe, écume et gronde:/ Tantôt avec lenteur développant son onde,/ Sans colère, sans bruit, un ruisseau doux et pur/ S'épanche, se déploie en un voile d'azur./ L'œil aime à contempler ces frais amphithéâtres,/ Et l'or des feux du jour sur les nappes bleuâtres,/ Et le noir des rochers, et le vert des roseaux,/ Et l'éclat argenté de l'écume des eaux[228].

[7] Si l'on savait le calme qu'un ruisseau/ en tous mes sens porte avec son murmure,/ ce calme heureux que j'ai, sur la verdure,/ goûté cent fois seul au pied d'un coteau […] Fleuve témoin de mes soupirs/ dans ces prés émaillés, au doux bruit des zéphyrs,/ ton passage offre ici l'image de la vie./ En des vallons déserts, au sortir de ces fleurs,/ tu conduis tes ondes errantes;/ ainsi nos heures inconstantes/ passent des plaisirs aux douleurs

[9] Fleuve de ces vallons, là, suivant tes détours,/ J'irai seul et content gravir ce mont paisible;/ souvent tu me verras, inquiet et sensible,/ arrêté sur tes bords en regardant ton cours.

In queste due ultimi esempi, il torrente è nuovamente visto come l'elemento che porta la vita nella natura e diventa anche metaforicamente carico di senso nel momento in cui fa riflettere l'uomo sulla mutevolezza dei momenti della vita, riprendendo il *topos* del pensiero di Eraclito per cui tutto scorre come un fiume.

Coucher de soleil:

[3] En scintillant dans le zénith d'azur/ on voit percer l'étoile solitaire;/ A l'occident, séparé de la terre,/ L'écueil blanchit sous un horizon pur,/ tandis qu'au nord, sur les mers cristallines,/ flotte la nue en vapeurs purpurines. D'un carmin vif les monts sont dessinés;/

[8] Mais quand le jour sur les vagues tremblantes/ s'en va mourir; quand, souriant encor,/ le vieux soleil glace de pourpre et d'or/ le vert changeant des mers étincelantes/ […]

Nella terza e nell'ottava composizione colpisce la grande varietà di colori che lo scrittore utilizza nel descrivere questi tramonti e la scelta del mare le cui tinte creano un contrasto molto forte (oro, rosso/ verde, blu): questo grande interesse per l'uso dei colori vivaci è un esempio dell'eredità di Bernardin de Saint-Pierre, che si rivelerà ancora più feconda nelle opere a venire. L'autore di *Paul et Virginie* ad esempio nel *Voyage en Ile de France*, proponeva un variegato tramonto dal carattere molto simile a quello descritte da Chateaubriand:

Mai 1768. […] J'ai admiré souvent le lever et le coucher du soleil. C'est un spectacle qu'il n'est pas moins difficile de décrire que de peindre. Figurez-vous à l'horizon une belle couleur orange qui se nuance de vert, et vient se perdre qu zénith dans une teinte lilas, tandis que le reste du ciel est d'un magnifique azur. Les nuages qui flottent ça et là sont d'un beau gris de perle. Quelquefois ils se disposent en longues bandes cramoisies, de couleur ponceau et écarlate: toutes ces teintes sont vives, tranchées, et relevées de franges d'or. Un soir les nuages se disposèrent vers l'occident sous la forme d'un vaste réseau, semblable à de la soie blanche. Lorsque le soleil vint à passer derrière, chaque maille du réseau parut relevée d'un filet d'or. L'or se changea ensuite en couleur de feu et en ponceau, et le fond du ciel se colora de teintes légères de pourpre, de vert et de bleu céleste[229].

[228] *Les Jardins*, III canto, p. 95.

[229] Bernardin de Saint-Pierre, *Voyage en Ile de France*, in *Paul et Virginie*, Gallimard, Paris, 1979, p. 225.

Notiamo l'attenzione nella descrizione delle sfumature (soprattutto per il rosso: pourpre, cramoisi, ponceau, écarlate e per il blu: bleu, azur, céleste) che utilizza anche termini specifici della botanica come «ponceau» (papavero selvatico). Anche se l'impressione generale della scena assume una grandiosità ancora sconosciuta al giovane Chateaubriand, tuttavia è innegabile un medesimo interesse per l'elemento coloristico. Bernardin de Saint-Pierre nella decima delle sue *Études de la nature* dedica una lunga sezione ai colori. Dopo avere esaurito la trattazione più prettamente scientifica «Au lieu de les examiner dans un prisme de verre», preferisce mostrarli in un grandioso *tableau* dei cieli dove, come egli spiega, «nous y verrons les cinq couleurs primordiales s'y développer dans l'ordre où nous les avons annoncées»[230].

Anche ne *L'Imagination*, poema composto tra il 1785 e il 1794, l'abbé Delille introduce una lode al fascino e al significato di ogni singolo colore all'interno di una composizione[231], tuttavia fino ancora a Rousseau non troviamo nella letteratura francese un uso reale e appassionato del colore nemmeno nella tecnica paesaggistica. Come sottolinea Pierre Fortassier[232], però, è nell'ambito del teatro che un contemporaneo di Bernardin de Saint-Pierre poteva ispirarsi e lasciarsi abbagliare: i fondali, i costumi e gli effetti scenici studiati per l'opera lirica del XVIII secolo comprendevano tessuti e colori che dovevano evocare quelle fantasmagorie che la lingua classica, appuntata più sull'analisi psicologica, non concedeva. Quest'esperienza rappresentò certamente una base interessante, ma poi tanto Bernardin de Saint-Pierre quanto Chateaubriand poterono viaggiare e ammirare con i loro occhi paesaggi esotici e una natura non solo nuova ma soprattutto reale per la quale divenne ben presto indispensabile far evolvere anche la lingua che la descriveva: dalla tradizione puramente descrittiva al sentimento della natura che si definisce nel Romanticismo.

> [6] Le pale couchant/ brille encore à peine;/ de Vénus, qu'il mène,/ L'astre va penchant;/ la lune emportée/ vers d'autres climats/ ne montrera pas/ sa face argentée. […] Là, des nuits l'azur/ dans un cristal pur/ déroule ses voiles,/ et le flot brillant/ coule en sommeillant/ sur un lit d'étoiles.

Molto diverso questo sesto *tableau* che reintroduce il bianco e nero e avvolge il paesaggio in una luce diafana, somigliante a quel raggio ambrato che nel *Sommeil d'Endymion* di Girodet illumina il giovane addormentato. La descrizione del tramonto ritorna molto spesso nelle opere successive di Chateaubriand, con accenni molto più sentiti e nutriti da esperienze autobiografiche; in questa fase, i suoi paesaggi sono il frutto di esperienze più letterarie che reali.

---

230 *Études de la nature*, vol. II, Didot le jeune, Paris, 1784, *Étude* X, chap. «Des couleurs», p. 78.

231 Delille, *L'Imagination*, Hiard Libraire-éditeur, Paris, 1832, chant III, pp. 83-84: «Les couleurs avant tout ont des charmes suprêmes […] Le pourpre éblouissant, le tendre azur des cieux,/ le blanc pur et le vert, sont le charme des yeux […]».

232 Pierre Fortassier, *Jean-Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre et la palette de Chateaubriand*, in «BSC», 1988, nº 31, pp. 6-16.

Nuit:

[4] Déjà le soir de sa vapeur bleuâtre/ Enveloppoit les champs silencieux;/ par le nuage étoient voilés les cieux:/ je m'avançois vers la pierre grisâtre […] Mais tout s'efface; et surpris de la nuit,/ couché parmi des bruyères laineuses,/ sur le courant des ondes orageuses/ je vais pencher mon front chargé d'ennui.

[5] Le ciel est pur, la lune est sans nuage:/ déjà la nuit au calice des fleurs/ verse la perle et l'ambre de ses pleurs;/ aucun zéphyr n'agite le feuillage./ Sous un berceau, tranquillement assis,/ où le lilas flotte et pend sur ma tête,/ je sens couler mes pensers rafraîchis/ […] Mais quoi, déjà, belle nuit, je te perds!/ Parmi les cieux à l'aurore entr'ouverts/ Phébé n'a plus que des clartés mourantes,/ et le zéphyr, en rasant le verger,/ de l'orient, avec un bruit léger,/ se vient poser sur ces tiges tremblantes.

Ecco due notturni contrastanti: la prima immagine, oscura e misteriosa la cui rima bleuâtre/ grisâtre accentua il carattere negativo che si prepara (fa seguito quella descrizione della natura personificata che abbiamo analizzato a proposito della foresta) si contrappone alla seconda, limpida e serena, ma molto più convenzionale in cui ritorna anche un riferimento mitologico[233].

Ciel:

[3] Mais dans les airs la coupole hardie/ des arts divins gracieuse harmonie,/ offre un contour peint des fraîches couleurs/ de l'arc-en-ciel, de l'aurore et des fleurs.

[5] Le ciel est pur, la lune sans nuage

[6] La voûte pressée/ en dôme orgueilleux/ serre son ombrage,/ et puis s'entr'ouvrant/ du ciel lentement/ découvre l'image. Là, des nuits d'azur/ dans un cristal pur/ déroule ses voiles,/ et le flot brillant/ coule en sommeillant/ sur un lit d'étoile.

Tra queste immagini, che abbiamo parzialmente già incontrato, ci appare interessante soprattutto la prima, poiché «Le soir, au bord de la mer» iniziava con un'immagine molto cupa che descriveva elementi terrestri (boschi fitti; tetre, nude sabbie mobili) ma si concludeva con uno sguardo verso l'alto e con la ricomposizione di una perfetta armonia. Inoltre l'immagine del cielo come volta, che ritorna anche nell'ultimo esempio, reintroduce una confusione tra la natura osservata e il prodotto artistico che si accentua con il vocabolario ricco di riferimenti alla pittura (volta di un duomo, arte divina, contorno dipinto).

I *Tableaux de la nature* comprendono le quattro modalità di vedere il paesaggio che aveva illustrato Saint-Lambert: alla bse Chateaubriand non si allontana dalla natura umanizzata alla Delille, non elimina il giardino, la pianura delimitata, la serenità di un panorama che si annuncia sempre uguale a se stesso. In alcuni momenti però egli mostra uno spirito già diverso, orientato

[233] Sul tema dei notturni in Chateaubriand si veda l'articolo di Jean Claude Berchet *Chateaubriand, poète de la nuit*», in Richard Switzer, *Chateaubriand, Actes du congrès de Wisconsin pour le 200e anniversaire de la naissance de Chateaubriand, 1968*, Droz, Genève, 1970, pp. 45-62.

verso gli aspetti temibili del paesaggio; questo impulso si incarna sempre nel movimento rapido, come nel caso della tempesta, del mare, del ruscello e in ultima analisi, quindi, nel cambiamento contrapposto alla staticità serena dell'idillio.

2.2.2. La descrizione delle stagioni.

La descrizione della ciclicità delle stagioni rappresenta nel Settecento una tematica molto comune: nelle lettere, sono fondamentali gli apporti di Thomson e di Saint-Lambert[234], in campo musicale, l'esempio più noto di pastorale barocca sono le *Quattro stagioni* che Vivaldi compone nel 1725. Il musicista veneziano inserisce nell'incipit la fonte di ispirazione per la composizione dei concerti, quattro anonimi sonetti in cui l'osservazione del paesaggio è mossa da un intento descrittivo e i personaggi che lo animano sono contadini che l'autore osserva e ritrae con un certo distacco[235].

In questo interesse per la circolarità del tempo Guitton legge una corrispondenza con la visione ottimistica del XVIII secolo, in cui il mondo si delinea sempre uguale a se stesso e comprensibile all'uomo grazie alla sua prevedibilità. In questo senso per i *Tableaux de la nature*, Chateaubriand segue una moda piuttosto diffusa di cui condivide anche lo spirito illuminista. Ci spingiamo un poco oltre diacronicamente rispetto alle opere di Chateaubriand, per ricordare come nella conclusione dell'*Essai sur les révolutions* però già si incontrano affermazioni radicalmente opposte a questa fiducia nel progresso che i Lumi avevano portato: «Déjà nous possédons cette importante vérité, que l'homme, foible dans ses moyens et dans son génie, ne fait que se répéter sans cesse; qu'il circule dans un cercle, dont il tâche en vain de sortir»[236]: tuttavia l'*Essai*, contemporaneo alla rivoluzione, si inserisce in un contesto già completamente cambiato rispetto alla poesia descrittiva, e che alla circolarità eterna del processo naturale sovrappone un'altra ciclicità, connotata in termini assolutamente drammatici, quella dell'ineluttabilità della storia umana.

> **Printemps**:
> [5] Le ciel est pur, la lune est sans nuage:/ déjà la nuit au calice des fleurs/ verse la perle et l'ambre de ses pleurs;/ aucun zéphyr n'agite le feuillage./ Sous un berceau, tranquillement assis,/ où le lilas flotte et pend sur ma tête,/ je sens couler mes pensers rafraîchis/ dans les parfums que la nature apprête.
> […] Des bois dont l'ombre, en ces prés blanchissants,/ avec lenteur se dessine et repose,/ deux rossignol, jaloux de leurs accents,/ vont tour à tour réveiller le printemps/ qui sommeilloit sous ces touffes de rose.
> Mélodieux, solitaire Ségrais,/ jusqu'à mon cour vous portez votre paix!/ Des près aussi traversant le silence,/ j'entends au loin, vers ce riant séjour,/ la voix du chien qui gronde et veille autour/ de l'humble toit qu'habite l'innocence.
> [7] Vallée au nord, onduleuse prairie,/ déserts charmants, mon cœur formé pour vous/ toujours vous cherche en sa mélancolie. […] Si le printemps les champs vient émailler,/ dans un coin frais de ce

[234] Cfr. De Nardis, *op. cit.*, pp. 130-131: confronto tra il poema di Thomson e le *Saisons* di Saint-Lambert.
[235] Cfr. Jean-François et Claude Labie, *Vivaldi, une saison à Venise*, Gallimard, Paris, 1996, pp. 63-64.
[236] ER, tome II, p. 399.

vallon paisible,/ je lis assis sous le rameux noyer/ au rude tronc, au feuillage flexible./ Du rossignol le suave soupir/ enchaîne alors mon oreille captive,/ et dans un songe au dessus du plaisir,/ laisse flotter mon âme fugitive.

Ritorniamo dunque ai *Tableaux de la nature*: nella descrizione della primavera incontriamo alcuni motivi che si trovavano anche in Saint-Lambert: il riferimento all'usignolo che risveglia la bella stagione[237] e il tema dei lavori agricoli sono largamente trattati dal poeta francese[238]. Chateaubriand vi fa soltanto rapidamente cenno evocando la presenza della capanna e del cane da pastore. Il riferimento al solitarie «ségrais»[239] è significativa poiché indica la preferenza per un terreno abitato rispetto al paesaggio selvaggio: la solitudine nella natura è dunque solo parziale. Infine, l'immagine che Chateaubriand presenta all'inizio della quinta composizione ritorna quasi identica nel poema di Saint-Lambert:

[…] j'admirois les gazons, les ruisseaux argentés,/ et le jeu des rayons dans ces perles liquides/ que dépose la nuit sur les vallons humides[240].

All'inizio del canto, anche il poeta inglese delle stagioni, con una immagine simile a quella di Chateaubriand, si descrive in mezzo alla natura intento a godere della freschezza primaverile[241], ma il poema di Thomson accoglie poi descrizioni meno bucoliche: ad esempio, lo scrittore inserisce in questa sezione della sua opera la descrizione del diluvio universale, in linea con la tradizione scientifica settecentesca che a lungo si era interrogata sulle modalità di questa catastrofe mondiale tramandata in tutte le culture[242].

Eté:
[7] Au fond d'un bois quand l'été va durant,/ est-il une onde aimable et sinueuse/ qui dans son cours, lente et voluptueuse,/ à chaque fleur s'arrête en soupirant?

---

237 Saint-Lambert, *op. cit.*, p. 29 (versi tratti dalla prima parte del poema, quando si mostra l'arrivo della primavera): «Ce vert sombre et foncé des humbles végétaux,/ doit bientôt revêtir les chênes, les ormeaux,/ et dans un peu la forêt reprendra sa parure./ Quels chants vont éclater sous son toit de verdure!/ Déjà la rossignol fait retentir les bois;/ Il fait précipiter et ralentir sa voix».

238 *Ibidem*, p. 31: «Il [l'agriculteur] veut, par son travail, mériter l'abondance;/ il se plait dans sa peine; il craint la pauvreté;/ mais il craint plus encor la triste oisiveté […]». Anche James Thomson affronta questo argomento nell'incipit del canto alla primavera: *op. cit.*, p. 4, vv. 32-43 (trad. 1802, pp. 2-3).

239 Porzione di territorio agricolo.

240 Saint-Lambert, *op. cit.*, pp. 39-40.

241 «Where Freshness breathes, and dash the trembling Drops/ From the bent Bush, as thro' the verdant Maze/ of Sweet-briar Hedges I pursue my Walk;/ or Taste the Smell of Diary […]», *op. cit.*, p. 7 vv. 104-107. Trad., ed. 1802, p. 5: «J'irai me promener dans la plaine embaumée,/ respirer du matin l'agréable fraîcheur,/ et des prés renaissans la bienfaisante odeur/ laissant errer mes pas au gré de ma pensée,/ j'agite des buissons la tremblante rosée».

242 Thomson, *op. cit.*, p. 18, vv. 309-335 (trad., 1802, p. 13). Thomson è ricordato nell'articolo TEMPETE dell'*Encyclopédie* di Diderot et D'Alembert come uno degli autori che, insieme a Milton, ha saputo meglio dipingere la tempesta. Nell'articolo ORAGE, poi, viene citata la sua descrizione del temporale nel canto dell'Autunno.

In seguito analizzeremo la ricostruzione che Chateaubriand compie a sua volta del diluvio nel primo capitolo dell'*Essai sur les révolutions*.

Questo breve accenno risulta molto generico: soltanto la rappresentazione della primavera, in realtà, racchiude qualche elemento di descrizione realistica, perché per il resto lo scrittore è più interessato alla riflessione personale ispirata dal paesaggio. Chateaubriand resta comunque ancora più attaccato alla visione idillica della natura e assolutamente disinteressato alla riflessione scientifica di matrice illuminista, mentre gli autori di poesia descrittiva osavano introdurre, accanto al racconto di vicende amorose consumate *en plein air* immagini di carattere sublime: Saint-Lambert ad esempio mostra uragani e tempeste estive che rovesciano il sentimento di calma e di immobilità che si respira invece nel *Tableaux*[243]. Thomson invece introduce quadretti dal gusto esotico in cui si mescolano visioni delle regioni africane e indiane[244], come anche descrizioni di animali selvaggi[245].

Automne:

[6] Mais des nuits d'automne/ goûtons les douceurs;/ qu'aux aimables fleurs succède Pomone./ […] Au bord des sentiers,/ les zéphyrs descendent,/ dans les airs s'étendent/ effleurent les eaux/ et de ces ormeaux/ raniment la sève:/ comme une vapeur/ la douche fraîcheur/ de ces bois s'élève./ Sous ces arbres verts,/ qu'un vent frais balance/ j'entends en silence/ leurs légers concerts

In questa breve descrizione del clima autunnale, ritornano anche vaghi riferimenti mitologici. Lo scrittore però non vi indugia, e propone nelle descrizioni la sua impronta personale: le sue descrizioni delle stagioni, infatti, si confondono molto più rispetto a quelle della tradizione poetica che connotavano ogni periodo dell'anno in base ai lavori agricoli, alle produzioni stagionali dei campi, ecc.

Hiver:

[7] L'aquilon vient, et l'on voit tristement/ l'arbre isolé sur le coteau sauvage,/ se balancer au milieu de l'orage./ De blancs oiseaux en troupes partagés/ quittent les bords de l'Océan antique:/ tous, en silence à la file rangés,/ fendent l'azur d'un ciel mélancolique./ J'erre aux forêts où pendent les frimas:/ interrompu par le bruit de la feuille/ que lentement je traîne sous mes pas,/ dans ses pensers mon esprit se recueille./ Qui le croiroit? plaisirs solacieux,/ je vous retrouve en ce grand deuil des cieux:/ L'habit de veuve embellit la nature./ Il est un charme à des bois sans parure:/ ces prés riants entourés d'aulnes verts,/ où l'onde molle énerve la pensée,/ où sur les fleurs l'âme rêve bercée/ aux doux accords du feuillage et des airs;/ ces prés riants que l'aquilon moissonne,/ plaisent aux cœurs.

[243] Saint-Lambert, *op. cit.*, pp. 62-63: «Dans ces mêmes climats, aux bords de l'Océan,/ repose sur les monts le terrible ouragan:/ il s'ébranle, mugit, lance des clartés sombres/ et part environné du tumulte et des ombres […]»; pp. 72-73: «On voit à l'horizon de deux points opposés,/ des nuages monter dans les airs embrasés;/ on les voit s'épaissir, s'élever et d'étendre […]».

[244] Thomson, *op. cit.*, pp. 94-96, vv. 716-783 (trad., 1802, pp. 80-82).

[245] *Ibidem*, pp. 102-103, vv. 898-938 (trad., pp. 89-91).

Come accennavamo anche in precedenza, questa immagine che dovrebbe illustrare l'arrivo dell'inverno mantiene una connotazione piuttosto generica, in cui prevale il tono malinconico sul sublime che, invece, è onnipresente nelle *Seasons* di Thomson[246] e di Saint-Lambert. Quest'ultimo introduce la descrizione di una terribile tempesta nel suo quadretto dell'inverno:

> Quel bruit s'est élevé des forêts ébranlées/ du rivage des mers et du fond des vallées?/ Pourquoi ces sons affreux, ces longs rugissements/ ce tumulte confus, ce choc des éléments?/ Le fougueux Aquilon déchaîné sur nos têtes,/ sous un ciel sans clarté promène les tempêtes;/ Il siffle, tourne, gronde, et des vallons déserts,/ rapide tourbillon s'élançant sur les mers,/ il élève des monts sur leurs voûtes profondes,/ sur les bords effrayés brise les vastes ondes,/ et des bornes d'Alcide aux rives de Thulé,/ balance l'Océan sur le globe ébranlé[247].

In questa connotazione dell'Aquilone, ad esempio, risalta la differenza tra i suoi toni possenti e temibili e quelli languidi e tristi di Chateaubriand (che si accentua in seguito con quel «habit de veuve»). Contrariamente a questi testi, gli *Idylles* di Gessner, che per quanto riguarda il paesaggio sono probabilmente la fonte di ispirazione più presente nel testo di Chateaubriand, anche nella descrizione della campagna innevata della stagione fredda, propongono un'immagine vivace e luminosa[248].

La descrizione delle stagioni di Chateaubriand è molto più prevedibile di quella di Thomson, che, come abbiamo visto, mescola elementi di genere molto diverso, cosicché i tradizionali riferimenti alle serene regioni pastorali della Grecia[249] si uniscono a immagini più mobili e innovative come il caotico arrivo della neve che giunge in inverno[250] o il movimento degli astri nella notte autunnale[251] oltre a una folla di riferimenti che rimandano all'universo figurativo

---

[246] Che esordisce nel canto «To the Winter» esclamando: «*Vapours*, and *Clouds*, and *Storms*. Be these my Theme,/ These, that exalt the Soul to solemn Thought,/ And heavenly Musing. Welcome, kindred Glooms!/ Cogenial Horrors, hail! […]», *op. cit.*, p. 202, vv. 3-6 (traduzione, 1802, p. 185). Lo scrittore relega invece all'autunno quello che chiama «the POWER of PHILOSOPHIC MELANCHOLY», p. 186, vv. 1004-1005 (trad. 1802, p. 169).

[247] *Op. cit.*, p. 115.

[248] *Idylle*, IV, «Daphnis».

[249] «[…] The Shepherd's sea-girt Reign […] Sees CALEDONIA, in romantic View:/ Her airy Mountains, from the waving Main,/ Invested with a keen diffusive Sky,/ Breathing the Soul acute; […]», cit, p. 179, vv. 874-887 (trad. 1802, p. 164).

[250] «The keener Tempests come: and fuming dun/ From all the livid East, or piercing North,/ Thick Clouds ascend; in whose capacious Womb/ A vapoury Deluge lies, to Snow congeal'd./ Heavy they roll their fleecy World along;/ and the Sky saddens with the gather'd Storm./ […]», *op. cit.*, p. 214, vv. 223-233 (Trad., 1802, p. 195 «Vers le Septention s'élève avec lenteur,/ Se rassemble, se presse, en neige se condense,/ dans les plaines de l'air étend sa masse immense./ Par ce nouveau fléau les cieux sont attristés […] Comme un déluge affreux bientôt leur masse augmente ,/ et la neige tombant à flots impétueux/ donne au jour qui s'enfuit un aspect ténébreux./ […]»).

[251] «But when half-blotted from the Sky her Light,/ Fainting, permits the starry Fires to burn,/ With keener Lustre thro' the Depth of Heaven;/ Or quite extinct her deaden'd Orb appears,/ and scarce appears, of

sublime, che anche Chateaubriand prediligerà nelle sue opere successive. Per il poeta inglese, poi, la rappresentazione delle stagioni diventa sovente un pretesto per parlare dei temi più disparati, come ad esempio la questione del commercio in Inghilterra, introdotto nell'incipit del canto all'Autunno, o, poco oltre, il memento che lo scrittore rivolge agli uomini abbienti affinché non dimentichino coloro che sono nella miseria[252]. Inoltre Thomson ama i contesti esotici (come il Gange, il Niger, l'Abissinia), mentre il nostro autore attribuisce, a nostro avviso, un valore nettamente superiore al significato archetipico dell'oggetto descritto. In questo senso, il tramonto, una foresta o le impressioni suscitate da una stagione assumono valore assoluto, sono uniche e suscitano precise reazioni: rispetto alle composizioni alla Gessner, dal quale Chateaubriand certamente eredita una certa idealizzazione del paesaggio arcadico e rispetto ai poemi descrittivi, il nostro scrittore innova proprio nel momento in cui rifiuta da una parte la mitologia e dall'altra la descrizione a sfondo didascalico-scientifico. Appare chiaro in molti punti, infatti, che il suo intento non è tanto di mostrare il meccanismo su cui si regge la natura, quanto piuttosto di esprimere le sensazioni che essa gli suggerisce e l'affinità che si stabilisce tra l'uomo e il paesaggio: la sua è una presenza viva, poiché rispetto a Saint-Lambert o Thomson, lo sguardo di Chateaubriand non si limita a studiare e a ritrarre, ma si fa coinvolgere *in primis* dallo spettacolo naturale.

2.2.3. Il passaggio alla prosa: l'affermazione dell'autobiografia

Con l'***Essai sur les révolutions*** lo scrittore abbandona definitivamente la forma poetica a favore della prosa. Quali le motivazioni di questo cambiamento e in che modo esso va a modificare la tecnica di rappresentazione del paesaggio? Se nei ***Tableaux de la nature*** la descrizione impera, l'***Essai*** non può che essere assimilato alla grande tradizione della saggistica[253]. Anche per il ***Génie du Christianisme*** vale lo stesso discorso: possiamo dunque affermare che la materia trattata modifica la tecnica? Certamente sì, ma non si può nemmeno dimenticare che all'interno di questi saggi tra lo storico e il filosofico, non mancano i momenti in cui lo scrittore si abbandona al ricordo di paesaggi ammirati negli anni precedenti l'esilio: così, nel passaggio alla prosa Chateaubriand scopre una modalità di rappresentare la natura che esce dai clichè della sua epoca (la poesia alla Delille) in cui il suo stile personale, forgiato

---

sickly beamless White;/ Oft in this Season, silent from the North/ a Blaze of Meteors shoots: ensweeping first/ The lower Skies, they all at once converge/ High to the Crown of Heaven, and all at once/ Relapsing quick as quickly reascend,/ And mix, and thwart, extinguish, and renew,/ All Ether coursing in a Maze of Light», cit, p. 190-192, vv. 1103-1114 (traduzione, ed. 1802, p. 174: «[…] Nous voyons quelquefois s'amasser en silence/ vers le Septentrion qu'éclaire leur présence,/ mille flèches de feu qui dans cette saison/ brillent, en convergeant, au haut de l'horizon,/ retombent tout-à-coup, se relèvent, se mêlent,/ se croisent en fuyant, meurent, se renouvellent, et semblent embraser le vaste champ des airs»).

[252] «[…] Ye Masters, then,/ Be mindful of the rough laborious Hand,/ That sinks you soft in Elegance and Ease»., *op. cit.*, p. 157, vv. 350-352 (Trad., ed. 1802, p. 144).

[253] Cfr. § 1.1.3 sui testi precursori del nostro saggio.

anche dall'esperienza, può realmente rivelarsi[254]. Come abbiamo analizzato nel paragrafo 2.2.1, la prima originalità delle composizioni del nostro scrittore rispetto a un abbé Delille risiede nell'importanza attribuita non più tanto alla natura in sé, quanto alla relazione più romanticamente intesa che si instaura tra essa e il soggetto, la rivelazione del romanticismo ma, nei *Tableaux de la nature*, questa scoperta di un nuovo modo di sentire il mondo circostante è appena abbozzata. Prendiamo in esempio l'*Invocation* che apre la raccolta:

> Je voudrois célébrer dans des vers ingénus,
> Les plantes, leurs amours, leurs penchants inconnus,
> L'humble mousse attachée aux voûtes des fontaines,
> L'herbe qui d'un tapis couvre les vertes plaines, […]
> Le roseau qui frémit au bord d'une onde pure,
> Le tremble au doux parler, dont le feuillage frais
> Remplit de bruits légers les antiques forêts,
> Et le pin, croissant sur de grèves sauvages,
> Semble l'écho plaintif des mers et des orages:
> L'innocente nature et ses tableaux touchants […][255]

In questi versi, Chateaubriand offre, secondo lo schema della tradizionale invocazione alle Muse in cui l'autore presenta i suoi argomenti (primo esempio di patto con il lettore qui sostituita da una più semplice dichiarazione di intenti), una sorta di lista di paesaggi. L'interesse dello scrittore è ancora più sugli elementi che sul senso che essi rivestono, come invece sarà tipico delle opere successive, in cui ogni parola si carica di senso e di valore autobiografico[256]: il mare sarà allora evocatore dell'infanzia, la tempesta sintomatica del suo destino, l'esotismo dei nomi uno spunto dettato dalla sua volontà documentaristica, ma anche e soprattutto legato all'esperienza diretta dei suoi viaggi. Se nei *Tableaux de la nature* Chateaubriand è l'attento osservatore, che guarda e descrive come di fronte a un quadro, nelle opere successive, la visione della natura risveglia in lui soprattutto ricordi e sensazioni. Da un lato quindi il passaggio alla prosa, un campo ancora vergine dal punto di vista della descrizione di paesaggio, facilita l'innovazione, dall'altro, nella costruzione stessa del discorso, la perdita dei limiti obbligati del verso è una conquista che favorisce la ricerca di nuove forme che possano tuttavia eguagliare la capacità patetica della poesia.

Mettiamo in parallelo una scena che Chateaubriand propone inizialmente nel terzo *tableau* («Le soir, au bord de la mer») e che ritorna, poi, rielaborata nell'*Essai sur les révolutions*:

> En scintillant dans le zénith d'azur,
> On voit percer l'étoile solitaire;

---

254 Cfr. Fumaroli (*Chateaubriand, poésie et Terreur*, p. 165) individua nella scelta di rinunciare al verso operata da Chateaubriand e Fontanes un rifiuto di quello che esso simboleggiava, l'immagine di un ordine perso per sempre dopo la Rivoluzione. Ad esso, lo scrittore avrebbe opposto una nuova appassionata eloquenza.

255 TN, p. 305.

256 Fin dalla Notice dell'*Essai sur les révolutions*, egli afferma: «si le *moi* y revient souvent, c'est que cet ouvrage a d'abord été entrepris pour *moi,* et pour *moi* seul. On y voit presque partout un malheureux qui cause avec lui-même».

> À l'occident, séparé de la terre,
> L'écueil blanchit sous un horizon pur,
> Tandis qu'au nord, sur les mers cristallines,
> Flotte la nue en vapeurs purpurines.
> D'un carmin vif les monts sont dessinés;
> du vent du soir se meurt la voix plaintive;
> Et mollement l'un à l'autre enchaînés
> Les flots calmés expirent sur la rive […][257]

> j'ai vu, et c'en est assez, j'ai vu le soleil suspendu aux portes du couchant dans des draperies de pourpre et d'or. La lune, à l'horizon opposé, montoit comme une lampe d'argent dans l'orient d'azur. Les deux astres mêloient au zénith leurs teintes de céruse et de carmin. La mer multiplioit la scène orientale en girandoles de diamants, et rouloit la pompe de l'occident en vagues de roses. Les flots calmés, mollement enchaînés l'un à l'autre, expiroient tour à tour à mes pieds sur la rive, et les premiers silences de la nuit et les derniers murmures du jour luttoient sur les coteaux, au bord des fleuves, dans les bois et dans les vallées[258].

Senza addentrarci in un'analisi contenutistica dell'immagine, notiamo che la descrizione in prosa ha mantenuto una costruzione molto semplice, con frasi brevi, così come nel *tableau* troviamo una pausa (punto o punto e virgola) quasi ogni due versi, caratteristica assai ricorrente in questa serie di composizioni. Cosa è cambiato? Innanzitutto la prima differenza risiede nell'assenza del narratore della prima versione[259], in cui tutta l'attenzione è portata sul tempio della natura, mentre nell'*Essai* lo scrittore racconta in prima persona di una scena ammirata personalmente (i tempi verbali passano dal presente all'imperfetto). La rinuncia al verso non toglie all'armonia del testo in prosa, che procede con ritmo lento e maestoso proprio grazie alla brevità delle frasi (l'aggiunta di «expiraient tour à tour», ad esempio, serve a rallentare ancora la cadenza della lettura e moltiplica il senso di ripetitività del movimento delle onde), e il cui finale accenno di rima (luttaient/vallées) regala una sensazione di completezza alla scena. La trascrizione in prosa dalla scena non appare dunque meno curata nei dettagli. Al contrario, in essa lo scrittore può permettersi di esplorare le possibilità dei nuovi strumenti stilistici.

Notiamo nel seguente brano tratto dalla prima «perspective de la nature» illustrata nel *Génie*, il cambiamento di ritmo provocato dall'uso della punteggiatura:

> Pour tout bruit on entendoit le froissement de la proue sur les flots, tandis que des étincelles de feu, couroient avec une blanche écume le long des flancs du navire. Dieu des chrétiens! c'est surtout dans les eaux de l'abîme, et dans les profondeurs des cieux, que tu as gravé bien fortement les traits de ta toute-puissance! Des millions d'étoiles rayonnant dans le sombre azur du dôme céleste, la lune au milieu du firmament, une mer sans rivage, l'infini dans le ciel et sur les flots! Jamais tu ne m'as plus troublé de ta grandeur que dans ces nuits où suspendu entre les astres et l'Océan, j'avais l'immensité sur ma tête, et l'immensité sous mes pieds! Je ne suis rien; je ne suis qu'un simple solitaire; j'ai souvent entendu les savants disputer sur le premier Etre, et je ne les ai point compris: mais j'ai toujours remarqué que c'est à la vue des grandes scènes de la nature, que cet Etre inconnu se manifeste au coeur de l'homme.

[257] TN, tome XXII, p. 307.
[258] ER, tome II, pp. 286-287.
[259] Cfr. § 3.1.6.

«Je ne suis rien» seguito dal punto e virgola provoca un rallentamento del ritmo, un'improvvisa interruzione della concitazione delle frasi precedenti, dall'accumulo di immagini e di esclamazioni.

Nel prologo al racconto *Atala*, ritroviamo invece un'attenzione agli effetti sonori delle parole che pare presa in prestito dalle tradizione poetica:

> Si tout est silence et repos dans les savanes de l'autre côté du fleuve, tout ici, au contraire, est mouvement et murmure: des coups de bec contre le tronc des chênes, des froissements d'animaux qui marchent, broutent ou broient entre leurs dents les noyaux des fruits; des bruissements d'ondes, de faibles gémissements, de sourds meuglements, de doux roucoulements, remplissent ces déserts d'une tendre et sauvage harmonie[260].

Opere come les *Études* di Bernardin de Saint-Pierre comprendevano ampie descrizioni di paesaggi, ma non ritroviamo in esse la stessa volontà di sperimentazione che invece dimostra Chateaubriand, le cui opere mostrano una maggiore volontà poetica.

In conclusione richiamiamo la considerazione di Marcello Pagnini[261] sulle scelte ritmiche delle *Saisons* di Thomson: esse sono scritte in *blank verse*, ovvero un verso molto meno rigido del distico rimato, e trovano una ancor maggiore fluidità di ritmo grazie all'uso frequente dell'enjambement. Pagnini parla a proposito di questa poetica di quella stessa «linea serpentina» che verrà poi teorizzata da William Hogarth. Chateaubriand scegliendo la prosa, precedentemente relegata alla narrazione e alla saggistica, favorisce ulteriormente l'uscita del paesaggio dal campo definito e codificato della tradizione poetica settecentesca.

*2.2.4. Due visioni idilliche nell'*Essai sur les révolutions*: la Svizzera e la Scizia.*

Se da un punto di vista morfologico, l'*Essai sur les révolutions* è quindi un testo innovativo, permane l'influenza di alcuni autori e anche di una certa visione del paesaggio: la presenza di un modello estetico è più evidente in alcune parti, quali ad esempio i due capitoli in cui Chateaubriand parla della dei costumi dei popoli Sciti e Svizzeri e delle loro regioni presentandole come due angoli di paradiso sopravvissuti all'avvento della civilizzazione (I, 46 «Les trois âges de la Scythie et de la Suisse. Premier âge: la Scythie heureuse et sauvage» e I, 47 «Suite du premier âge: la Suisse pauvre et vertueuse»). Senza soffermarci sulla ricostruzione del mito del selvaggio[262], ci limitiamo a un'analisi circostanziata del tipo di paesaggio che ne deriva.

---

[260] A, tome XVI, p. 23.

[261] In *Critica della funzionalità*, Einaudi, Torino, 1970, cap. «Paesaggio inglese settecentesco», p. 183.

[262] Rimandiamo alla lettura delle note all'*Essai sur les révolutions*, Champion, a cura di Aurelio Principato (I, 46): «Les quatre chapitres suivants […] représentent un intermède arcadique, annonçant l'idylle indienne de la fin de l'*Essai*, qui reprend tous les *topoi* de la littérature utopique du XVIII[e] siècle, comme le rend évident aussi la prétention de synthèse idéale, annoncée par la note (sur l'idée d'une évolution commune à tous les peuples de l'Histoire». Sul mito del selvaggio, poi, si veda Lionello Sozzi, *Immagini del selvaggio. Mito e realtà nel primitivismo europeo*, Edizioni Storia e letteratura, Roma, 2002.

> [La Scizia] Libre comme l'oiseau de ses déserts, le Scythe[263], reposé à l'ombrage de la vallée, voyoit se jouer autour de lui sa jeune famille et ses nombreux troupeaux. Le miel des rochers, le lait de ses chèvres suffisoient aux nécessités de sa vie; l'amitié aux besoins de son cœur. Lorsque les collines prochaines avoient donné toutes leurs herbes à ses brebis, monté sur son chariot couvert de peaux, avec son épouse et ses enfants, il émigroit à travers les bois au rivage de quelque fleuve ignoré, où la fraîcheur des gazons et la beauté des solitudes l'invitoient à se fixer de nouveau.
> Quelle félicité devoit goûter ce peuple aimé du ciel! À l'homme primitif sont réservées mille délices. Le dôme des forêts, le vallon écarté qui remplit l'âme de silence et de méditation, la mer se brisant au soir sur des grèves lointaines, les derniers rayons du soleil couchant sur la cime des rochers, tout est pour lui spectacle et jouissance. Ainsi je l'ai vu sous les érables de l'Érié, ce favori de la nature qui sent beaucoup et pense peu, qui n'a d'autre raison que ses besoins, et qui arrive au résultat de la philosophie comme l'enfant, entre les jeux et le sommeil. Assis insouciant, les jambes croisées à la porte de sa hutte, il laisse s'écouler ses jours sans les compter. L'arrivée des oiseaux passagers de l'automne, qui s'abattent à l'entrée de la nuit sur le lac, ne lui annoncent point la fuite des années, et la chute des feuilles de la forêt ne l'avertit que du retour des frimas. Heureux jusqu'au fond de l'âme, on ne découvre point sur le front de l'Indien comme sur le nôtre, une expression inquiète et agitée. Il porte seulement avec lui cette légère affection de mélancolie qui s'engendre de l'excès du bonheur, et qui n'est peut-être que le pressentiment de son incertitude. Quelquefois, par cet instinct de tristesse particulier à son cœur, vous le surprendrez plongé dans la rêverie, les yeux attachés sur le courant d'une onde, sur une touffe de gazon agitée par le vent, ou sur les nuages qui volent fugitifs par-dessus sa tête, et qu'on a comparés quelque part aux illusions de la vie: au sortir de ces absences de lui-même, je l'ai souvent observé jetant un regard attendri et reconnoissant vers le ciel, comme s'il eût cherché ce je ne sais quoi inconnu, qui prend pitié du pauvre Sauvage[264].

I luoghi comuni vi si moltiplicano: il paesaggio sereno della regione, lo stile di vita e lo stato d'animo perennemente pacifico dei suoi abitanti formano una sola armonia nella descrizione della Scizia. Gli elementi del paesaggio: «colline», «fleuve», «gazons», «forêt» (dôme: rimanda all'idea di qualcosa non più di infinito, ma di raccolto e protetto), «vallon écarté», «mer» (lontana), «couchant», «courant d'une onde», «touffe de gazon agitée par le vent», «nuages qui volent fugitifs». Le sensazioni: freschezza e solitudine. Attività dell'uomo: pastorizia (nella più pura tradizione bucolica), meditazione, godimento dello spettacolo naturale, *rêverie*, ringraziamento a un divino senza nome. Gli elementi del paesaggio che vengono citati non sono indicativi della regione sciita, ma anzi riflettono un'assoluta genericità. In questo tipo di visione sublimata, in un senso dal ricordo diretto del viaggio in America, nell'altro dalla letteratura che vanta innumerevoli esempi di *locus amœnus*[265], ricordiamo con Roland Barthes che «le *paysage* est détaché du *lieu*, car sa fonction est de constituer un signe universel, celui de la Nature: le paysage est le signe culturel de la Nature»[266]. Rispetto all'egloga di un Gessner, non troviamo riferimenti

[263] François Hartog (*Les anciens, les modernes, les sauvages ou le «temps» des sauvages*, in *Chateaubriand. Le Tremblement du temps*, Presses Universitaires du Miral, Toulouse, 1994, pp. 181-182) cita le fonti di questa visione degli Sciti come esempio di buoni selvaggio: il testo teatrale di Voltaire intitolato *Les Scythes* (del 1766), l'articolo SCYTHE dell'*Encyclopédie*, e prima ancora Rollin il quale a sua volta si basava su Omero e Giustino.

[264] ER, tome I, pp. 284-286.

[265] Cfr. Klaus Garber, *Der «Locus Amoenus» und der «Locus terribilis»*, Böhlau-Verlaf, Köln, 1974 e Jean-Michel Adam, *La Description*, pp. 40-47.

[266] *L'ancienne rhétorique*, in «Communications», 1970, n° 16, Le Seuil, Paris.

agli amori tra i pastori, un elemento che era già molto raro nei *Tableaux de la nature* al quale Chateaubriand contrappone l'attività meditativa del saggio[267].

Latte e miele come alimenti richiamano poi l'immagine biblica con la quale Dio prometteva al suo popolo una vita migliore dopo l'esilio, al sicura nella Terra Promessa: «Sono sceso per liberarlo dalla mano dell'Egitto e per farlo uscire da questo paese verso un paese bello e spazioso, verso un paese dove scorre latte e miele, verso il luogo dove si trovano il Cananeo, l'Hittita, l'Amorreo, il Perizzita, l'Eveo, il Gesubeo»[268]. Il seguente parallelo tra lo Sciita e l'Indiani d'America sottolinea il riferimento a una terra in cui l'esiliato trova riparo dalle sue disavventure e amicizia: la conclusione del capitolo I, 46 è un'invocazione al popolo Scita che si ripete poi specularmente nell'ultimo capitolo dell'*Essai* quando lo scrittore prende congedo dalla famiglia degli Indiani d'America[269]. Questa chiave di lettura è fondamentale per comprendere questo tipo di paesaggio all'interno dell'*Essai* che è opera successiva alla rottura della Rivoluzione. I selvaggi sono connotati come spensierati, nel senso che sanno astrarsi dalla temporalità umana riducendo la ciclicità ai soli eventi naturali ed eludendo così quell'eterno ritorno degli eventi sociali che conduce alle rivoluzioni.

> [La Svizzera] Le voyageur qui pour la première fois entre sur le territoire des Suisses, gravit péniblement quelque montée creuse et obscure. Tout à coup, au détour d'un bois, s'ouvre devant lui un vaste bassin, illuminé par le soleil. Les cônes blancs des Alpes couverts de neige percent à l'horizon l'azur du ciel. Les fleuves et les torrents descendent de la cime des monts glacés, des plantes saxatiles pendent échevelées du front des grands blocs de granit, des chamois sautent une cataracte, de vieux hêtres sur la corniche d'une roche se groupent dans les airs, des capillaires lèchent les flancs d'un marbre éboulé, des forêts de pins s'élancent du fond des abîmes, et la cabane du Suisse agricole et guerrier se montre entre des aulnes dans la vallée[270].

---

[267] La semplicità della vita rurale è richiamata anche in un originale accostamento con il suono della vocale A (GC, tome XII, II[ème] partie, livre III chap. 6, pp. 140-141, note 1): «On peut remarquer que la première voyelle de l'alphabet se trouve dans presque tous les mots qui peignent les scènes de la campagne, comme *charrue*, *vache*, *cheval*, *labourage*, *vallée*, *montagne*, *arbre*, *pâturage* […] La lettre *A* ayant été découverte la première, comme étant la première émission naturelle de la voix, les hommes, alors pasteurs, l'ont employée dans les mots qui composoient le simple dictionnaire de leur vie. […] Le son de l'*A* convient au calme d'un coeur champêtre et à la paix des tableaux rustiques. L'accent d'un âme passionnée est aigu, sifflant, précipité; l'*A* est trop long pour elle: il faut une bouche pastorale, qui puisse prendre le temps de la prononcer avec lenteur. Mais toutefois il entre fort bien encore dans les plaines, dans les larmes amoureuses, et dans les naïfs *hélas* d'un chevrier. Enfin, la nature fait entendre cette lettre rurale dans ses bruits, et une oreille attentive peut la reconnoître diversement accentuée, dans les murmures de certains ombrages, comme dans celui du tremble et du lierre, dans la première vois, ou dans la finale du bêlement des troupeaux, et, la nuit, dans les aboiements de chien rustique».

[268] Esodo, 3, 8. Nell'Antico Testamento questa espressione ritorna in diversi libri: Esodo, Numeri, Deuteronomio, Libri storici (Giosué), Libri profetici (Siracide, Geremia, Baruc, Ezechiele).

[269] «Bons Scythes, que n'existâtes-vous de nos jours! J'aurois été chercher parmi vous un abri contre la tempête» (tome I, p. 286). «Bienfaisants Sauvages! […] Généreuse famille, son sort est bien changé depuis la nuit qu'il passa avec vous; mais du moins est-ce une consolation pour lui, si, tandis qu'il existe au delà des mers, persécuté des hommes de son pays, son nom, à l'autre bout de l'univers, au fond de quelque solitude ignorée, est encore prononcé avec attendrissement, par de pauvres Indiens» (tome II, pp. 427-428).

[270] ER, tome I, pp. 287-288.

Come lo scrittore stesso segnala, questa descrizione della Svizzera riprende parzialmente gli *Sketches of the natural, civil and political state of Swisserland, in a series of letters to William Melmoth, esq.* di William Coxe[271]. Come avremo modo di vedere a proposito del successivo *Voyage au Mont-Blanc*, Chateaubriand non mostra di apprezzare particolarmente il paesaggio montuoso. Anche in questo caso, però, siamo di fronte a un'immagine idealizzata della realtà che nulla ha a che vedere con il realismo della relazione di viaggio sulle Alpi (ma si avvicina piuttosto al già citato racconto di Marmontel, la *Bergère des Alpes*). In questo testo il riferimento diretto non sono le pastorali settecentesche (almeno per quanto riguarda il paesaggio, poiché a ben vedere la seguente descrizione del popolo svizzero non si discosta da questa lunga tradizione[272]), quanto piuttosto una visione che si rivela debitrice dell'ideale utopico dello spazio isolato, delimitato e sicuro. Il villaggio svizzero, «vaste bassin, illuminé par le soleil», vero angolo di paradiso in cui vive l'onesto uomo primitivo, risulta protetto proprio dalla cinta di montagne difficili da superare[273]. Nel momento in cui il viaggiatore riesce a valicarle, il paesaggio si apre in tutto il suo splendore. La verticalità della scena («cônes blancs», «fleuves et torrents [qui] descendent», «cataracte», «forêt de pins [qui] s'élancent») evoca il sentimento dell'altezza di questa cornice rocciosa che circonda il villaggio, che, però, anche nei suoi caratteri più temibili, ben diversi dal sereno paesaggio scita, fortifica il senso di protezione di cui gode la capanna del contadino svizzera, in ultimo citata. A questo proposito gli esempi di paesaggi delimitati nelle opere di Rousseau e Bernardin de Saint-Pierre che propone Ingrid Kisliuk[274] ci appaiono molto interessanti: da una parte troviamo quel paradiso artificiale che è il «jardin de Julie» della *Nouvelle Héloïse* (tradizionale visione del giardino come microcosmo), dall'altra l'île de Saint-Pierre, cinta dal lago di Bienne e poi ancora dalla riva, che lo delimita, e infine

---

[271] Nell'edizione Champion dell'*Essai* citiamo il testo nella sua traduzione francese: «[…] le chemin semble se terminer brusquement à un mur de roches verticales, percé de plusieurs cavernes auxquelles il semble conduire; mais sous ce roc, il tourne de côté et gagne le côté gauche de la montagne qui présente une ouverture. A peine on y est arrivé que la scène change; la vallée disparoît et l'on se trouve dans une petite plaine traversée par un ruisseau paisible et fermée de tous côtés par des roches; […] quelques huttes bâties en pierre que nous trouvâmes abandonnées, étoient semées autour du ruisseau et achevoient la décoration de ce désert. […] nous côtoyâmes le mur de roches, marchant dans une vallée bordée à droite par l'imposante chaîne du *Gomliberg* revêtue de neiges éternelles et parsemée de glaciers que dominent des pointes de granit dont la couleur sombre contraste avec leur blancheur. Après trois quarts-d'heure de marche, nous arrivâmes au terme de cette vallée, et nous vîmes au-dessous de nous, dans la même direction, une autre vallée plus large et plus fertile, fermée à gauche par le même mur de roches, et à droite par le *Gomliberg*. Cette vallée, qui se déployoit toute entière à notre vue, présente un charmant tableau; ses riches pâturages sont parsemés de cabanes et arrosés par la *Lindmatt*, qui, bordée d'arbres, coule doucement au pied des montagnes. Nous descendîmes dans cette belle vallée par un chemin très-rapide, si l'on peut donner le nom de chemin à un ravin très-large, à une face entière de montagne formée de débris mouvans qui, roulant sous nos pieds, nous rendirent cette descente assez désagréable. […] ici, elle se transforme en une gorge tout-à-fait sauvage, qui s'ouvre dans une vallée plus creuse et qu'une sombre forêt de sapins ombrage dans toute son étendue» (*Lettres de M. William Coxe à M.W. Melmoth sur l'état politique, civil et naturel de la Suisse*, Belin, Paris, 1781, pp. 76-78; testo tratto dalla nota a cura di Laura Brignoli, chap. I,47).

[272] «Adorer Dieu, défendre la patrie, cultiver son champ, chérir et l'épouse et les enfants que le ciel lui a donnés, telle étoit la profession religieuse et morale du Suisse. Ignorant le prix de l'or, de même que le Scythe, il ne connoissoit que celui de l'indépendance» (*op. cit.*, p. 288).

[273] Cfr. § 3.5.2. sulla letteratura utopica settecentesca.

[274] *Le symbolisme du jardin et l'imagination créatrice chez Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand*, in «Studies on Voltaire and the 18th century», 1980, 185, Oxford, pp. 297-414.

dalle montagne. In *Paul et Virginie* poi l'esempio è ancora più calzante poiché, non solo il racconto di svolge su di un'isola, ma le abitazioni che Marguerite e Mme de la Tour scelgono per i loro figli hanno «comme abri une enceinte de rochers». La Svizzera dell'*Essai sur les révolutions* ci sembra avere le stesse caratteristiche geografiche, le quali riflettono una temporalità sospesa che giustifica la loro presunta innocenza rispetto ai costumi del mondo «esterno».

I riferimenti alla tradizione del Settecento si moltiplicano poi nel capitolo I, 58 «Les arts en Perse et en Alle magne. Poésie. Kreeshna. Klopstock. Fragment du poème Maharabat, tiré du Sanscrit. Fragment du Messie. Sacontala. Evandre». A proposito di questo breve saggio di comparazione letteraria citiamo una nostra nota al capitolo I, 58 (edizione Champion): « L'expression que Chateaubriand propose ici, toutefois, est l'une des plus remarquables: cette enquête axée non pas sur une littérature en particulier, mais plutôt sur la créativité de l'esprit humain, constituera le fondement de la recherche comparatiste, dépassant les parallèles traditionnels entre différentes cultures[275]». In esso, Chateaubriand propone esempi di letteratura europea (oltre alla saga indiana) noti ed apprezzati dai suoi contemporanei: il già citato Salomon Gessner (1730-1788), tradotto in francese fin nel 1766 dall'abate Bruté de Loreille (nella raccolta *Pastorales et poëmes de M. Gessner, qui n'avoient pas encore été traduits*) e apprezzatissimo per i suoi *Idylles*, di cui Chateaubriand cita una pastorale minore (*Evandre*) e il tedesco Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) autore di *Der Messias* (1748-1773), un dramma privo di plasticità, interamente basato sulle meditazioni dei protagonisti, erede della tradizione pietistica e del gusto descrittivo che ne derivò. Tuttavia lo scrittore, commentando il brano della morte di Cristo, esclama

> Les enfers, les cieux, les hommes, les générations écoulées, et les générations à naître, les globes arrêtés dans leurs révolutions, le cours de l'univers suspendu, la nature couverte d'un voile, un Dieu expirant, quel tableau! Sa sublimité fera excuser la longueur de la citation[276].

mostrando si mantenere una percezione rispetto allo stile descrittivo ancora molto legato alle strutture settecentesche[277]. L'esclamazione «quel tableau!», in modo particolare evidenzia una certa modalità di ricezione del testo: la lunga descrizione della spaventosa notte in cui Cristo viene crocifisso e dell'oscurità in cui la terra viene avvolta[278] sono percepiti da Chateaubriand come una bella immagine

[275] «Voir Catriona Seth […] qui, analysant l'histoire des parallèles dans la culture française de l'époque, en souligne les aspects les plus proprement philosophiques, et particulièrement la foi dans une sorte de République des Lettres, permettant des raccourcis entre des périodes et des auteurs historiques très éloignés».

[276] ER, tome I, p. 340

[277] Un giudizio positivo che egli condivide con Madame De Staël: cfr. *De L'Allemagne*, Hachette, Paris, 1959 (collection Les Grand écrivains de la France), tome II, II[ème] partie, chap. 5 «Klopstock».

[278] Citazione del testo tradotto in francese nel capitolo I, 58 (tome I): «les bourreaux le crucifièrent!…. À ce spectacle terrible, les anges et les patriarches restoient dans un morne silence. Le calme effrayant qui régnoit dans toute la nature, étoit l'image de la mort. On auroit dit qu'elle venoit d'en détruire tous les habitants, et que rien d'animé n'existoit plus dans aucun monde…. Bientôt l'obscurité couvrit la terre, où régnoit un profond

proprio per la mancanza di un'azione reale. Forse, più probabilmente, come il tradizionale corollario delle immagini sacre.

A che momento corrisponde dunque un cambiamento di prospettiva rispetto a questo tipo di eredità descrittiva? L'*Essai sur les révolutions* deve per forza considerarsi una terra di mezzo: lo scrittore è ancora appassionato lettore di quei testi descrittivi-filosofici che poi rinnegherà già a partire dal *Génie du christianisme* e che contaminano la sua rappresentazione del paesaggio. Tuttavia, già nell'*Essai* incontriamo i primi significativi cambiamenti di prospettiva, innanzitutto perché questo tipo di natura si mescola a quello ereditato dalla tradizione nordica, ma soprattutto perché la natura idealizzata risulta in quest'opera sempre finalizzata al discorso storico-politico. Contrariamente ai *Tableaux de la nature* che erano letture agevoli e senza scopi altri che il diletto del lettore, nell'*Essai* la visione del paesaggio idillico serve a mostrare un esempio di quella società utopica che Chateaubriand considera perduta nella Francia del dopo Rivoluzione. La visione puramente giocosa e teatrale settecentesca, che si incontra nei *Tableaux*, viene sostanzialmente ribaltata nell'*Essai*, come lo scrittore stesso paventa alla fine della prima parte, quando si serve proprio di una metafora teatrale per descrivere la mutevolezza delle relazioni umane alle quali non ci si può completamente affidare senza temere il tradimento:

> Nous sommes ici-bas comme au spectacle: si nous détournons un moment la tête, le coup de sifflet part, les palais enchantés s'évanouissent; et lorsque nous ramenons les yeux sur la scène, nous n'apercevons plus que des déserts et des acteurs inconnus[279].

La natura non umanizzata diventa dunque la sola via di salvezza per l'uomo:

> Que de fois elle [« cette soif vague de quelque chose »] m'a contraint de sortir des spectacles de nos cités, pour aller voir le soleil se coucher au loin sur quelque site sauvage![280]

In questo ultimo capitolo della prima parte, Chateaubriand prepara la fuga reale dello scrittore (descritta al termine dell'*Essai*) in una natura esotica e incontaminata che non esclude il sentimento della paura né la vertigine dell'infinito e che non ha più nulla della rassicurante visione del giardino della pastorale settecentesca.

2.2.5. Atala: *tra le due rive.*

In *Atala*, il primo testo finzionale che ha come sfondo gli Stati Uniti, diverse rappresentazioni di paesaggio si mescolano fin dalle prime righe del prologo, la lunga descrizione del Mississippi.

---

silence, et ce silence morne augmentoit avec les ténèbres et l'inquiétude. Les oiseaux, devenus muets, s'envolèrent au fond des forêts; les animaux cherchèrent un asile dans les cavernes et les fentes des rochers; la nature entière étoit ensevelie dans un calme sinistre. Les hommes, respirant avec peine un air qui n'avoit plus de ressort, levoient les yeux vers le ciel où ils cherchoient en vain la lumière. L'obscurité augmentoit de plus en plus; elle devint universelle et effrayante, lorsque l'astre eut entièrement occupé le disque du soleil; toutes les plaines de la terre furent enveloppées dans les horreurs d'une nuit épouvantable» (ER, pp. 336-337).

[279] *Ibidem*, p. 77.

[280] *Ibidem*, p. 76.

> Les deux rives du Meschacebé présentent le tableau[281] le plus extraordinaire. Sur le bord occidental, des savanes se déroulent à perte de vue; leurs flots de verdure, en s'éloignant, semblent monter dans l'azur du ciel où ils s'évanouissent. On voit dans ces prairies sans bornes errer à l'aventure des troupeaux de trois ou quatre buffles sauvages[282].

In questa prima sezione la scena è solo abbozzata, poiché lo scrittore sembra volere solo trasmettere la sensazione di vago e indeterminato che emana la natura americana: espressioni come à «perte de vue», «flots de verdure», «prairies sans bornes» e quella fusione della linea dell'orizzonte che è cardinale in ogni definizione del paesaggio poiché indica lo spazio di cui lo sguardo riesce ad appropriarsi, sono segnali di una ricerca di indefinito[283].

> […] Telle est la scène sur le bord occidental; mais elle change sur le bord opposé, et forme avec la première un admirable contraste. Suspendus sur le cours des eaux, groupés sur les rochers et sur les montagnes, dispersés dans les vallées, des arbres de toutes les formes, de toutes les couleurs, de tous les parfums, se mêlent, croissent ensemble, montent dans les airs à des hauteurs qui fatiguent les regards. Les vignes sauvages, les bignonias, les coloquintes, s'entrelacent au pied de ces arbres, escaladent leurs rameaux, grimpent à l'extrémité des branches, s'élancent de l'érable au tulipier, du tulipier à l'alcée, en formant mille grottes, mille voûtes, mille portiques. Souvent, égarées d'arbre en arbre, ces lianes traversent des bras de rivière sur lesquels elles jettent des ponts de fleurs. Du sein de ces massifs le magnolia élève son cône immobile; surmonté de ses larges roses blanches, il domine toute la forêt, et n'a d'autre rival que le palmier, qui balance légèrement auprès de lui ses éventails de verdure[284].

In questo brano, che, contrariamente alla riva occidentale del Mississippi, è descritto nel dettaglio, la nostra attenzione è attratta dall'attenta costruzione dell'immagine nella quale il numero tre ritorna ossessivamente (suspendus, groupés, dispersés; formes, couleurs, parfums; se mêlent, croissent, montent; s'entrelacent, grimpent, s'élancent). Nell'immagine «[…] s'élancent de l'érable au tulipier, du tulipier à l'alcée, en formant mille grottes, mille voûtes, mille portiques» notiamo un'evoluzione nell'immaginario evocato dallo scrittore, che da riferimenti puramente naturali (mille grottes) passa a utilizzare termini dell'architettura umana (voûtes e portiques): da Eden di primigenia bellezza, la riva orientale sembra assumere le forme del tradizionale giardino settecentesco e poco oltre, le liane formeranno dei «ponts de fleurs» e la palma esporrà il suo «éventail de verdure». La natura è sì esotica, come segnalano le varietà di piante citate, ma l'immaginario paesaggistico che viene evocato dal linguaggio dello scrittore, resta quello occidentale.

> Une multitude d'animaux placés dans ces retraites par la main du Créateur y répandent l'enchantement et la vie. De l'extrémité des avenues on aperçoit des ours, enivrés de raisins, qui chancellent sur les branches des ormeaux; des cariboux se baignent dans un lac; des écureuils noirs se jouent dans l'épaisseur des feuillages; des oiseaux moqueurs, des colombes de Virginie, de la grosseur d'un passereau, descendent sur les gazons rougis par les fraises; des perroquets verts à têtes jaunes, des piverts empourprés, des cardinaux de feu, grimpent en circulant au haut des cyprès; des colibris étincellent sur le jasmin des Florides, et des serpents-oiseleurs sifflent suspendus aux dômes des bois en s'y balançant comme des lianes.
> Si tout est silence et repos dans les savanes de l'autre côté du fleuve, tout ici, au contraire, est mouvement et murmure […] Mais quand une brise vient à animer ces solitudes, à balancer ces corps flottants, à confondre ces masses de blanc, d'azur, de vert, de rose, à mêler toutes les couleurs à réunir tous les murmures; alors il sort de tels bruits du fond des forêts, il se passe de telles choses aux yeux, que j'essaierais en vain de les décrire à ceux qui n'ont point parcouru ces champs primitifs de la nature[285].

---

[281] Meschacébé è segnalato da Chateaubriand come vero nome del fiume Mississippi.

[282] A, tome XVI, p. 21.

[283] Sulla nozione di orizzonte si veda Michel Collot, *L'horizon fabuleux I*, Libraire José Corti, Paris, 1988, pp. 11-13 e il nostro § 2.4.2.

[284] A, tome XVI, p. 22.

[285] *Ibidem*, pp. 22-23.

Questi ultimi paragrafi Chateaubriand appare ancora, da un lato, debitore al linguaggio e allo stile del secolo che l'ha preceduto, come risulta dalla sua attenzione nel dettaglio e dal suo gusto enciclopedico (nomi di piante, animali…) che si rifà anche alla tradizione del racconto di viaggio. La ripresa del modello di racconto proposto da Bernardin de Saint-Pierre in *Paul et Virginie* (idillio pastorale, amore contrastato, ambientazione esotica), poi, appare evidente[286]. Dall'altro, però, questo prologo propone due grandi visioni innovative del paesaggio: nell'attenzione al ritmo e alla sonorità e nella meticolosa costruzione della frasi, esempi della ricerca di una sorta di prosa poetica (come accennavamo nel paragrafo 2.2.2.). Inoltre, la conclusione («Mais quand une brise…») riprende il tono del primo paragrafo, con un'immagine votata all'impressionismo in cui prevalgono le pennellate di colore («masses de blanc, d'azur, de vert, de rose»); si rileva la mancanza di realismo e il desiderio di non-definizione (generici «corps flottants», «de tels bruits […] de telles choses»). In questo caso, alla descrizione Chateaubriand preferisce un'evocazione della realtà intrisa della sua percezione soggettiva la quale, ad esempio in apertura del prologo, lo spinge a rilevare solo il sentimento dell'infinito tra le tante sensazioni visive che la riva occidentale propone: in questa scelta letteraria, individuiamo la fine del gusto filosofico descrittivo[287].

2.2.6. Locus amœnus e locus terribilis.

Procedendo nella lettura delle descrizioni di *Atala*, il modello della natura idealizzata che aveva contraddistinto il genere pastorale torna in primo piano accompagnato dalla visione opposta che caratterizza la natura nel suoi aspetti più terrificanti. Innanzitutto, proprio nelle prime linee del Prologo, troviamo un richiamo alla descrizione biblica dell'Eden:

> Quatre grands fleuves, ayant leurs sources dans les mêmes montagnes, divisoient ces régions immenses: le fleuve Saint-Laurent, qui se perd à l'est dans le golfe de son nom; la rivière de l'Ouest, qui porte ses eaux à des mers inconnues; le fleuve Bourbon, qui se précipite du midi au nord dans la baie d'Hudson, et le Meschacebé qui tombe du nord au midi dans le golfe du Mexique[288].
>
> Un fiume usciva da Eden, per irrigare il giardino, poi di lì si divideva in quattro corsi, il primo fiume si chiama Pison […] il secondo fiume si chiama Ghicon […]il terzo fiume si chiama Tigri […]il quarto fiume è l'Eufrate[289].

---

[286] I paralleli tra i due racconti sono molteplici: rimandiamo all'articolo di Tanguy Logé, in *Revue d'histoire littéraire de la France*, septembre/octobre 1989, n°5, pp. 887-888.

[287] Segnaliamo un interessante analisi di Micheline Tison-Braun (in *Poétique du paysage: essai du genre descriptif*, Nizet, Paris, 1980, pp. 28-29) che comparando la descrizione alla tecnica pittorica decreta l'impossibilità della prima a comunicare direttamente l'intimità dell'oggetto, ma che può avvalersi della possibilità di sprigionare il senso dell'oggetto e rendersi capace di comunicarlo. La descrizione non dipinge dunque l'oggetto nella sua integrità, ma ne propone un senso.

[288] A, pp. 19-20.

[289] Genesi, 2, 10-14. La divisione nei quattro bracci è ripresa da Milton nella descrizione dell'Eden (IV libro del *Paradise Lost*, vv. 233-235).

A suggellare poi ancora più chiaramente il riferimento alla tradizione poetica, troviamo la storia d'amore dei due indiani Atala e Chactas che cercano protezione e riparo nella natura: «Le désert n'est-il pas libre? Les forêts n'ont-elles point de replis où nous cacher?». L'armonia che si instaura tra lo stato d'animo dei protagonisti e il mondo circostante è la misura della prima parte del racconto. Citiamo alcuni stralci di testo:

> Tout étoit calme et superbe au désert. La cigogne crioit sur son nid; les bois retentissoient du chant monotone des cailles, du sifflement des perruches, du mugissement des bisons et du hennissement des cavales siminoles. […] Un regard tantôt levé vers le ciel, tantôt attaché à la terre, une oreille attentive au chant de l'oiseau, un geste vers le soleil couchant, une main tendrement serrée, un sein tour à tour palpitant, tour à tour tranquille, les noms de Chactas et d'Atala doucement répétés par intervalles[290]
>
> […] La nuit était délicieuse. Le Génie des airs secouait sa chevelure bleue, embaumée de la senteur des pins, et l'on respirait la faible odeur d'ambre qu'exhalaient les crocodiles couchés sous les tamarins des fleuves. La lune brillait au milieu d'un azur sans tache, et sa lumière gris de perle descendait sur la cime indéterminée des forêts. Aucun bruit ne se faisait entendre, hors je ne sais quelle harmonie lointaine qui régnait dans la profondeur des bois: on eût dit que l'âme de la solitude soupirait dans toute l'étendue du désert.
>
> […] Elle me broda des mocassines[291] de peau de rat musqué avec du poil de porc-épic[292].
>
> […]C'étoit dans ces riantes hôtelleries, préparées par le grand Esprit, que nous nous reposions à l'ombre[293].
>
> […] Chaque soir nous allumions un grand feu et nous bâtissions la hutte du voyage avec une écorce élevée sur quatre piquets. Si j'avais tué une dinde sauvage, un ramier, un faisan des bois, nous le suspendions devant le chêne embrasé, au bout d'une gaule plantée en terre, et nous abandonnions au vent le soin de tourner la proie du chasseur. Nous mangions des mousses appelées tripes de roche, des écorces sucrées de bouleau, et des pommes de mai, qui ont le goût de la pêche et de la framboise[294].

La Natura è un unico essere che si muove e comunica con i due giovani: gli animali intonano un canto, la notte è serena, il cibo, un riparo e persino di che vestirsi sono tutte cose a portata di mano nella foresta. In questo, troviamo una modernizzazione del mito arcadico del pastore-poeta che vive spensierato nella natura poiché ad esso di somma la visione illuminista del selvaggio (a cui si associa una natura esotica inesistente nella poetica pastorale).

Continuando la lettura, a questa visione edulcorata della foresta americana se ne sostituisce un'altra che riporta in primo piano il suo carattere di pericolo e negatività:

---

[290] A, pp. 38-39.

[291] In questa immagine, un'eco di *Paul et Virginie*, Gallimard, Paris, 1979, p. 31: «Cependant Virginie, s'étant un peu reposée, cueillit sur le tronc d'un vieux arbre penché sur le bord de la rivière de longues feuilles de scolopendre qui pendaient de son tronc; elle en fit des espèces de brodequins dont elle s'entoura les pieds, que les pierres des chemins avaient mis en sang; car dans l'empressement d'être utile elle avait oublié de se chausser».

[292] A, p. 58.

[293] *Ibidem*, p. 59.

[294] *Ibidem*, p. 60.

> Ce lieu étoit un terrain marécageux. Nous avancions avec peine sous une voûte de smilax, parmi des ceps de vigne, des indigos, des faséoles, des lianes rampantes, qui entravoient nos pieds comme des filets. Le sol spongieux trembloit autour de nous, et à chaque instant nous étions près d'être engloutis dans des fondrières. Des insectes sans nombre, d'énormes chauves-souris, nous aveugloient; les serpents à sonnettes bruissoient de toutes parts, et les loups, les ours, les carcajous, les petits tigres, qui venoient se cacher dans ces retraites, les remplissoient de leurs rugissements[295].
>
> Cependant l'obscurité redouble: les nuages abaissés entrent sous l'ombrage des bois. La nue se déchire, et l'éclair trace un rapide losange de feu, un vent impétueux, sorti du couchant, roule les nuages sur les nuages; les forêts plient, le ciel s'ouvre coup sur coup, et à travers ses crevasses on aperçoit de nouveaux cieux et des campagnes ardentes[296].

Il rovesciamento è completo: Chateaubriand riprende le stesse immagini per capovolgerne il senso (rumori degli animali che prima erano sottofondo lieve diventano causa di terrore; notturni che da sereni diventano forieri di tempesta). Infine, l'epilogo di *Atala* mostra la cascata del Niagara, ennesimo rovesciamento di immagini rispetto all'orizzontalità del Mississippi. Il quadro esotico nasconde problematiche più complesse che se da una parte rispecchiano un luogo comune assolutamente codificato, il *locus amœnus* con il suo doppio antitetico, il *locus orribilis*, da un altro punto di vista, ci rendiamo conto che il principio della pastorale è stato infranto. Nella tradizione classica infatti questi due *topoi* restavano relegati in secondo piano, così come il paesaggio in pittura era semplicemente lo sfondo alle vicende dell'uomo. Chateaubriand invece, come Bernardin de Saint-Pierre aveva già accennato prima di lui, carica di senso simbolico i due volti della natura, la fa interagire con le vicende e diventare protagonista[297]: il risvegliarsi della natura che prende il sopravvento decreta, come nella tempesta conclusiva di *Paul et Virginie*, la fine dell'idillio.

2.2.7. Génie du christianisme*: ripresa della tradizione settecentesca e innovazioni.*

Anche il *Génie du christianisme* è un'opera di confine. Infatti, nonostante in essa Chateaubriand inauguri lo stile che lo renderà celebre e che già rivela uno spirito romantico, le influenze della tradizione settecentesca sono ancora presenti[298]. Nel 1742 viene pubblicata una prima versione (che l'autore rielaborerà fino al 1763) de *La Religion* di Louis Racine. Alcuni anni prima lo stesso autore aveva composto *La Grâce*, mentre *La grandeur de Dieu dans les merveilles de la nature* di Paul-Alexandre Dulard data 1749 e del 1795 è *La religion vengée* di François-Joachim Bernis (il quale però ne iniziò la stesura nel 1737): questi sono gli antecedenti poetici che si erano occupati, con modalità differenti, di trattare la

---

[295] *Ibidem*, p. 67.

[296] *Ibidem*, pp. 67-68.

[297] Rimandiamo al § 3.5.1. sulla simbologia degli elementi e la funzione della descrizione nel racconto.

[298] Cfr. l'articolo di Ádám, Anikó, *Les réflexions de Chateaubriand sur la nature à l'aube du romantisme*, in *Cultivateur de son jardin. Mélanges offerts à M. Imre Vörös*, Université de Budapest, 2006, pp.15-27. Rinviamo anche al catalogo redatto per il bicentenario del *Génie* sul rapporto tra l'opera e le arti: *Un livre, un siècle: le bicéntanaire du Génie du christianisme*, Conseil général des Hauts-de-Seine, Maison de Chateaubriand, 2002 (specialmente l'intervento di Marc Fumaroli, *Le* Génie du christianisme *et les arts visuels*, pp. 109-113).

questione dell'esistenza di Dio e le ragioni della fede cristiana[299]. Edouard Guitton[300] ha evidenziato l'eredità del giovane Racine nell'epopea di Chateaubriand nella visione della fede cristiana come portatrice di evoluzione e progresso nella società umana, contrapposto alla fede illuminista nella ragione, e in un certo sentimentalismo nella descrizione delle meraviglie naturali che si ergono a prova dell'esistenza di Dio, come ad esempio l'immagine poetica della migrazione degli uccelli (un *topos* letterario piuttosto comune al quale però il poeta attribuisce una particolare risonanza nostalgica) che Chateaubriand cita nel *Génie*[301]. Tuttavia, come Guitton sottolinea, lo scrittore bretone parte da questi versi tratti dal primo canto de *La religion* per stabilire un parallelo con la condizione degli esiliati, e dunque, esce in qualche modo dallo scopo didascalico che era ancora insito nell'esempio poetico[302]. All'epoca del *Génie*, in realtà, lo scrittore ha già maturato un certo spirito critico riguardo la poesia descrittiva: innanzitutto esprime chiaramente il concetto secondo il quale il mondo classico, complice la tradizione mitologica, non offrirebbe esempi di poesia della natura vera e propria:

> les poètes même qui ont chanté la nature, comme Hésiode, Théocrite et Virgile, n'en ont point fait de *description* dans le sens que nous attachons à ce mot. Ils nous ont sans doute laissé d'admirables peintures des travaux, des moeurs et du bonheur de la vie rustique; mais quant à ces tableaux des campagnes, des saisons, des accidents du ciel, qui ont enrichi la muse moderne, on en trouve à peine quelques traits dans leurs écrits[303].

Solo gli autori di fede cristiana sarebbero dunque stati in grado di avvertire la grandezza della natura, specchio del suo creatore[304], tuttavia, anche tra questi ultimi, Chateaubriand rivede il giudizio su alcuni scrittori che pure, nella sua prima giovinezza, erano stati fonte di ispirazione primo fra tutti Salomon Gessner, per il quale parla di «teinte doucereuse de l'idylle»[305] e Thomson («En ne peignant plus que la vraie nature, elle [la muse des champs] voulut tout peindre, et surchargea ses tableaux d'objets trop petits ou de circonstances bizarres. Thompson même, dans son chant de l'hiver, si supérieur aux trois autres, a des détails d'une mortelle longueur: telle fut la seconde époque de la poésie descriptive»[306]). In generale, il giudizio sulla scuola descrittiva (della quale Chateaubriand elegge Louis Racine come

---

[299] Cfr. capitolo «Les épopées théologiques» in Guitton, *Jacques Delille*…, pp. 83-104.

[300] *Le* Génie du christianisme *et les legs poético-religieux du XVIII^e siècle*, in «BSC», 2002, n° 45, pp. 133-139.

[301] GC, tome XI, I^ère partie, livre V, chap. 7, p. 218: «On connoît ces vers charmants de Racine le fils sur la migration des oiseaux […]».

[302] *Le* Génie du christianisme *et les legs poético-religieux du XVIII^e siècle*, pp. 136-137.

[303] GC, tome XII, II^ème partie, livre IV, chap. 1, pp. 166-167.

[304] *Ibidem*, p. 169: «Il a fallu que le christianisme vînt chasser tout ce peuple de faunes, de satyres et de nymphes, pour rendre aux grottes leur silence, et aux bois leur rêverie. Les déserts ont pris sous notre culte un caractère plus triste, plus vague, plus sublime; le dôme des forêts s'est exhaussé, les fleuves ont brisé leurs petites urnes, pour ne plus verser que les eaux de l'abîme du sommet des montagnes: le vrai Dieu, en rentrant dans ses oeuvres, a donné son immensité à la nature», e ancora, tome XII, II^ème partie, livre IV, chap. 3, p. 182: «Au reste, les tableaux répandus dans la Bible peuvent servir à prouver doublement que la poésie descriptive est née, parmi nous, du christianisme».

[305] GC, tome XII, II^ème partie, livre I, chap. 4, pp. 29-30.

[306] GC, tome XII, II^ème partie, livre IV, chap. 3, pp. 180-181.

fondatore e Delille quale celebre continuatore[307]) resta sostanzialmente negativo. L'unico autore settecentesco che egli considera degno di lode incondizionata è Bernardin de Saint-Pierre:

> Bernardin De Saint-Pierre nous semble avoir surpassé les bucoliastes de l'Italie et de la Grèce. Son roman, ou plutôt son poëme de *Paul et Virginie*, est du petit nombre de ces livres, qui deviennent assez antiques en peu d'années, pour qu'on ose les citer, sans craindre de compromettre son jugement[308] […] Bernardin De Saint-Pierre, qui, dans ses *Études de la nature*, cherche à justifier les voies de Dieu, et à prouver la beauté de la religion, a dû nourrir son génie de la lecture des livres saints[309].

Con i poeti delle epopee teologiche, Chateaubriand condivide l'obiettivo della trattazione, ovvero la spiegazione dell'esistenza di Dio attraverso la bellezza e la perfezione del creato, e la passione per lo studio tassonomico che si rivela nei dettagliati inventari della creazione (soprattutto nel campo della botanica e della zoologia). Tuttavia, le immagini che vengono utilizzate sono rivelatrici del cambio di prospettiva che aveva apportato il Romanticismo nascente.

Nel caso di Louis Racine, solo il primo canto de *La Religion*[310] è dedicato alla descrizione, mentre nel resto del trattato in versi il poeta ricusa le obiezioni contro il cristianesimo. L'opera di Dulard[311], invece, è un enciclopedico inventario della creazione in sette canti, che racchiude quasi soltanto paesaggi e descrizioni: Chateaubriand condivide la pretesa di rappresentare il creato in tutti i suoi elementi, ma lo stile del *Génie du christianisme* è sostanzialmente più moderno: intanto lo scrittore ha rinunciato definitivamente alla poesia e ai riferimenti mitologici, e riduce anche considerevolmente esclamazioni e invocazioni che appesantivano il trattato filosofico in versi. Le descrizioni di paesaggio poi rivelano un sentimento nuovo che, ancora una volta, è particolarmente intenso nel caso delle rievocazioni dei paesaggi realmente ammirati.

La religion vengée di Bernis comporta ben poche scene descrittive, ma in almeno due punti si dimostra interessante: una descrizione notturna che, per la centralità del personaggio umano e il sentimento di fusione nell'atmosfera naturale ricorda la «Perspective terrestre de la nature» in cui Chateaubriand rielabora la «Nuit chez les Sauvages de l'Amérique» introducendo la presenza del divino con la quale l'uomo dialoga: nel testo dello scrittore bretone scopriamo caratteristiche simili (ad esempio, la chiarezza della notte), ma egli innova evidenziando principalmente le impressioni tratte dalla vertiginosa grandezza della natura.

> Quand j'observe ces nuits si pures, si tranquilles,/ où le ciel est semé d'escarboucles mobiles,/ où la lune annonçant le calme et la fraîcheur,/ ranime l'univers par sa douce blancheur,/ je sens d'un saint respect mon âme pénétrée;/ mon œil embrasse l'arc de la voûte azurée,/ des astres de la nuit

---

307 GC, tome XII, II^{ème} partie, livre IV, chap. 3, p. 180, nota I.
308 *Ibidem*, II^{ème} partie, livre III, chap 6, p. 142.
309 *Ibidem*, II^{ème} partie, livre III, chap. 7, p. 146.
310 Louis Racine, *La Religion*, chez Laporte Imprimeur, Paris, 1785.
311 Dulard, *La grandeur de Dieu dans les merveilles de la nature*, Chez Desaint & Saillant, Paris, 1749.

> admire la splendeur,/ de l'empire des airs mesure la grandeur,/ et, se perdant enfin dans cet espace immense,/ s'arrête et se confond où l'infini commence[312]

> […]dans ces régions sauvages, l'âme se plaît à s'enfoncer dans un océan de forêts, à planer sur le gouffre des cataractes, à méditer au bord des lacs et des fleuves, et, pour ainsi dire, à se trouver seule devant Dieu[313]

Un secondo punto è l'incipit del V canto, in cui Bernis si rivolge alle foreste:

> Enfin je vous revois, bois antique et sauvage,/ Lieu sombre, lieu désert, qui dérobez le sage/ au luxe des cités à la pompe des cours,/ où, quand la raison parle, elle convainc toujours,/ où l'âme, reprenant l'autorité suprême,/ dans le sein de la paix s'envisage elle-même;/ […][314]

In questo caso ci appare interessante il confronto con il seguente passaggio del *Génie du christianisme,* il quale, pur contenendo lo stesso invito a riscoprire la superiorità del cuore sulla ragione, evoca con frasi brevi e il richiamo diretto al lettore un'atmosfera in cui le sensazioni dell'uomo a contatto con la foresta risultano moltiplicate:

> Pénétrez dans ces forêts américaines aussi vieilles que le monde: quel profond silence dans ces retraites, quand les vents reposent! quelles voix inconnues, quand les vents viennent à s'élever! Êtes-vous immobile, tout est muet: faites-vous un pas, tout soupire. La nuit s'approche, les ombres s'épaississent; on entend des troupeaux de bêtes sauvages passer dans les ténèbres; la terre murmure sous vos pas; quelques coups de foudre font mugir les déserts: la forêt s'agite, les arbres tombent, un fleuve inconnu coule devant vous […] Il y a dans l'homme un instinct qui le met en rapport avec les scènes de la nature[315].

Il poema di Bernis, infine, mostra una catastrofica visione della fine del mondo

> Je crus être témoin de la chute du monde;/ Les astres égarés dans une nuit profonde,/ Sous le grand arc du ciel vainement suspendus,/ Roulèrent dans les airs, ensemble confondus./ Tout parut s'abîmer: moi seul, calme et tranquille,/Je vis l'affreux chaos entourer mon asile:/ tu me donnais, grand Dieu, cette intrépidité![…][316]

che ricorda un altro passaggio del *Génie du christianisme,* già precedentemente citato, in cui Chateaubriand si immagina il creato in distruzione per l'abbandono di Dio[317].

---

[312] Bernis, *La religion vengée*, chez Amand Koenig, Paris et Strasbourg, 1796, chant VII, p. 129.
[313] GC, tome XI, Ière partie, livre V, chap. 12, p. 258.
[314] *La religion vengée*, chant V, p. 79.
[315] GC, tome XII, IIème partie, livre IV, chap. 1., pp. 170-172.
[316] *La religion vengée*, chant V, pp. 80-81.
[317] GC, tome XI, Ière partie, livre V, chap. 2, p. 195.

Passiamo infine alle *Études de la nature* (del 1784) di Jacques Henri Bernardin de Saint-Pierre, in cui si ritrovano molte e profonde somiglianze con il *Génie du christianisme*[318]. In primo luogo, nella scelta della prosa che inserisce le due opere nel genere della saggistica (e in modo specifico nella passione per la botanica e lo studio degli animali). Inoltre, per entrambi gli autori la descrizione dell'afflato sentimentale suscitato dallo spettacolo della natura riveste un interesse particolare: così, nell'*Essai* Chateaubriand consiglia al giovane sfortunato la terapeutica pratica dell'erborizzazione:

> Notre botanophile se plaît à rencontrer la *tulipa silvestris* qui se retire comme lui sous les ombrages les plus solitaires; il s'attache à ces *lis* mélancoliques, dont le front penché semble rêver sur le courant des eaux. À l'aspect attendrissant du *convolvulus*, qui entoure de ses fleurs pâles quelque aulne décrépit, il croit voir une jeune fille presser de ses bras d'albâtre son vieux père mourant; l'*ulex* épineux, couvert de ses papillons d'or, qui présente un asile assuré aux petits des oiseaux, lui montre une puissance protectrice du foible[319].

Nella seguente descrizione, invece, le piante diventano una sorta elementi umanizzati, abitanti del paesaggio:

> En automne, ces marais sont plantés de joncs desséchés, qui donnent à la stérilité même, l'air des plus opulentes moissons; au printemps ils présentent des forêts de lances verdoyantes. Un bouleau, un saule isolé où la brise a suspendu quelques flocons de plumes, domine ces mouvantes campagnes: le vent glissant sur ces roseaux, incline tour à tour leurs cimes: l'une s'abaisse, tandis que l'autre se relève, puis soudain, toute la forêt venant à se courber à la fois, on découvre ou le butor doré, ou le héron blanc, qui se tient immobile sur une longue patte, comme sur un épieu[320].

Un parallelo si istituisce anche nella scelta di alcune singole tematiche. Il capitolo «Instinct de la patrie» è inserito nel *Génie* dopo quello su «L'homme physique» e fa da contraltare alla dodicesima *Étude* in cui Bernardin de Saint-Pierre analizzava i cinque sensi e, poi, nella sezione sui «Sentiments de l'âme» inseriva «De l'amour de la patrie»[321]. Nel V libro della I parte («existence de Dieu prouvée par les merveilles de la nature») Chateaubriand porta esempi tratti dal mondo vegetale, animale e umano come nelle *Études* IV e VI che rispondevano alle obiezioni contro la Providence «tirées des désordres du

---

[318] Cfr. Tanguy Logé, *Chateaubriand et Bernardin de Saint-Pierre*, pp. 879-890.

[319] ER, tome II, pp. 169-170.

[320] GC, tome XI, I[ère] partie, livre V, chap. 10, p. 246.

[321] *Ibidem*, I[ère] partie, livre V, chap. 14, pp. 264-274; *Études*, tome III, pp. 67-70. Nonostante l'affinità delle tematiche segnaliamo la differenza di approccio di Chateaubriand per il quale l'amore della patrie è un elemento istintuale dell'uomo, e fa dunque parte della sfera degli studi fisici. Nelle *Harmonies de la nature*, poi Bernardin de Saint-Pierre affronterà nuovamente l'argomento portando il medesimo esempio dell'Eschimese che compare anche nel *Génie*: «Et qu'y a-t-il de plus heureux que l'Esquimaux dans son épouvantable patrie? […] Le hardi sauvage, sur son écueil mobile, au milieu de l'écume des flots, du tourbillon des vents et des neiges, presse sur son coeur la femme que Dieu lui a donnée, et trouve avec elle des joies inconnues dans ce mélange de voluptés et de périls»; *Harmonies*, chez Lequien fils libraire, Paris, 1830, vol. I, pp. 77-78: «Le Groenlandais, arraché par l'avare et dur navigateur à son climat qui nous parait affreux, devenu objet de curiosité à la cour des rois, soupire, sous leurs lambris dorés, après la campagne de neige, les montagnes de glace et les aurores boréales de sa patrie: et, s'il entend par hasard les cris d'un nourrisson dans les bras de sa mère, il lève vers le ciel des yeux baignés de larmes, au souvenir de sa compagne fidèle et de ses chers enfants qui l'appellent en vain sur les rivages brumeux et retentissants de son île fortunée».

règne végétal[322], du règne animal et des maux du genre humain»). L'uso molto comune del termine «harmonies», poi, è un evidente legame con il principio studiato da Bernardin de Saint-Pierre che regolerebbe la relazione tra gli esseri[323]: un'intera sezione del *Génie* si intitola «Harmonies de la religion chrétienne avec les scènes de la nature et les passions du coeur humain»[324]. Tuttavia, Chateaubriand mette al centro la questione della fede e instaura il rapporto armonico tra Dio e la sua creatura piuttosto che come principio di corrispondenze interno alla natura[325]. Nell'ambito dell'estetica del paesaggio, infine, citiamo come unico esempio questa descrizione di un tramonto tropicale che racchiude alcune somiglianze con le descrizioni del nostro autore sia per quanto riguarda l'uso del colore e della luce che nel gusto per l'infinito (opposto al paesaggio delimitato, ancora settecentesco, che era metaforizzato dall'onnipresenza dei «giardini»[326]):

> Quand le soleil vient à descendre derrière ce magnifique réseau, on voit passer par toutes ses losanges une multitude de rayons lumineux qui y font un tel effet, que les deux côtés de chaque losange qui en sont éclairés, paroissent relevés d'un filet d'or, et les deux autres, qui devroient être dans l'ombre, sont teints d'un superbe nacarat. Quatre ou cinq gerbes de lumière, qui s'élèvent du soleil couchant jusqu'au zénith, bordent de franges d'or les sommets indécis de cette barrière céleste, et vont frapper des reflets de leurs feux les pyramides des montagnes aériennes collatérales, qui semblent alors être d'argent et de vermillon. C'est dans ce moment qu'on aperçoit au milieu de leurs croupes redoublées une multitude de vallons qui s'étendent à l'infini, en se distinguant à leur ouverture par quelque nuance de couleur de chair ou de rose. Ces vallons célestes présentent dans leurs divers contours des teintes inimitables de blanc, qui fuient à perte de vue dans le blanc, ou des ombres qui se prolongent sans se confondre sur d'autres ombres[327].

Dell'importanza di Bernardin de Saint-Pierre nella descrizione della rovina all'interno del paesaggio ci occuperemo in modo più puntuale nel capitolo 2.5.

2.2.8. Le feste campestri.

Per quanto riguarda invece la tradizione pittorica settecentesca, richiamiamo l'esempio delle feste campestri, come il tema delle nozze nel villaggio o le fiere di campagne, che si ritrovano molto spesso nelle illustrazioni delle riviste della metà del XVIII secolo come anche in pittura. Il modello di questo «genre paysan»[328] nasce nell'arazzeria nel 1400 ed si sviluppa particolarmente in ambito fiammingo; tra l'inizio del 1600 e la metà del '700 i temi più trattati riguardano matrimoni, sagre e rappresentazioni di danze all'aperto con i fiamminghi Pieter Brueghel il Vecchio (1525-1569)[329], Jan Siberechts (1627-1703) e Henri-Joseph Van Blarenberghe (1750-1826), l'italiano Giacomo Ceruti (1698-1767)[330] e il

---

322 Un disordine solo apparente (*Étude* V, pp. 15-16): «La terre est, dot-on, un jardinier fort mal ordonné […] Mais, en réfléchissant, il m'a paru que non seulement la nature avait fait un jardin magnifique […] pour embellir le même sol de ses plus charmantes harmonies».

323 Nell'*Essai sur les révolutions* Chateaubriand utilizza anche il verbo «harmonier» (al posto di «harmoniser»), comune in Bernardin de Saint-Pierre. Cfr. la nota linguistica di Aurelio Principato al capitolo I,9.

324 III[ème] partie, livre V.

325 Sulla questione dell'armonia del creato, cfr. bibliografia di testi precedenti Bernardin de Saint-Pierre segnalata da Nicolas Perot, *Discours sur la musique à l'époque de Chateaubriand*, PUF, Paris, 2000, p. 92.

326 Tanguy Logé ricorda che Bernardin de Saint-Pierre ricerca comunque meno l'immensità del paesaggio rispetto a Chateaubriand (op.cit., p. 883 nota 25). Una maturazione rispetto alla concezione settecentesca ci sembra comunque evidente anche nelle immagini dell'autore delle *Études*.

327 *Étude* X, pp. 155-156.

328 Cfr. capitolo «Le paysan monumental. Histoire et fonction d'un genre artistique», in Emmanuel Le Roy Ladurie (sous la direction de), *Paysages, paysans. L'art et la terre en Europe du Moyen Age au XX siècle*, Bibliothèque nationale de France, Paris, 1994, pp. 101-115.

329 Illustrazioni del tema della danza in Brueghel in *Paysages, paysans*, pp. 132-133.

francese Louis Le Nain (1593-1648): tra gli esempi del secolo successivo si vedano le quattro *Fêtes villageoises* di cui Etienne Jeaurat fornì i cartoni per la Tapisserie des Gobelins, tra cui la *Foire du village*[331], *Le bonheur au village* di François Boucher (1703-1770)[332]. Ricordiamo poi le già citate *fêtes galantes* di Watteau, che prese spunto proprio dalla cultura nordica segnata dal gusto per la festa, ed infine citiamo l'esempio della pittrice Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun la quale, nel 1808, in occasione del suo viaggio in Svizzera, dipinse una *Fête des bergers suisses à Unspunnen*[333].

Chateaubriand riprende questo modello nel *Génie* quando sceglie di ambientare nelle campagne la descrizione delle festività della tradizione cristiana (un'immagine, quella della festa popolare, che probabilmente gli veniva dalla sua infanzia bretone). Anche nella disposizione del calendario cristiano lo scrittore trova un ennesimo esempio di armonia con la ciclicità naturale dell'anno:

> Toutes ces solennités du christianisme sont coordonnées d'une manière admirable aux grandes scènes de la nature. […] L'homme rustique sent avec joie son âme s'ouvrir aux bénignes influences de la religion, et sa glèbe aux rosées du ciel: heureux celui qui portera des moissons utiles, et dont le cœur humble s'inclinera sous ses propres vertus, comme le chaume sous le grain dont il est chargé![334]

La descrizione della Fête-dieu (la festività del Corpus Domini) viene rappresentata in tutto il suo fascino tradizionale in una descrizione che mescola la sua ben nota attenzione per il dettaglio naturale e l'attenzione documentaristica per l'evento:

> Aussitôt que l'aurore a annoncé la fête du Roi du monde, les maisons se couvrent de tapisseries de la laine et de soie, les rues se jonchent de fleurs, et les cloches appellent au temple la troupe des fidèles. Le signal est donné: tout s'ébranle, et la pompe religieuse commence à défiler.
> On voit paraître d'abord les corps qui composent la société des peuples[335]. […]
> Mais où va-t-il ce Dieu redoutable, dont les puissances de la terre proclament ainsi la majesté? Il va se reposer sous des tentes de lin, sous des arches de feuillages, qui lui présentent, comme au jour de l'ancienne alliance, des temples innocents et des retraites champêtres. Les humbles de coeur, les pauvres, les enfant le précèdent; les juges, les guerriers, les potentats le suivent. Il marche entre la simplicité et la grandeur, comme en ce mois qu'il a choisi pour sa fête, il se montre aux hommes entre la saison des fleurs et la saison des foudres[336].

A questo modello descrittivo della vita paesana si associa il capitolo sulle rogazioni in cui Chateaubriand rappresenta un'assemblea di contadini i quali, lasciate le mansioni dei campi, si riuniscono nel cimitero campestre:

> Les cloches du hameau se font entendre, les villageois quittent leurs travaux: le vigneron descend de la colline, le laboureur accourt de la plaine, le bûcheron sort de la forêt; les mères, fermant leurs cabanes, arrivent avec leurs enfants, et les jeunes filles laissent leurs fuseaux, leurs brebis et les fontaines pour assister à la fête.

---

330 *Ibidem*, p. 114: *Dance paysanne*.

331 Illustrazioni in *Au temps de Watteau, Chardin et Fragonard*, pp. 206-207.

332 Illustrazioni in *Paysages, paysans*, p. 144.

333 *Ibidem*, p. 170.

334 GC, tome XIII, IV[ème] partie, livre I, chap. 7, pp. 170-171: «La fête du créateur arrive, au moment où la terre et le ciel déclarent toute sa puissance, où les bois et les champs fourmillent des générations nouvelles: tout est uni par les plus doux liens; il n'y a pas une seule plante veuve dans les campagnes. La chute des feuilles, au contraire, amène la fête des Morts pour l'homme, qui tombe comme la feuille des bois. Au printemps, l'Église déploie dans nos hameaux une autre pompe. La Fête-Dieu convient davantage aux splendeurs des cours, et les Rogations aux naïvetés du village».

335 *Ibidem*, p. 168.

336 *Ibidem*, p. 170. Il capitolo presenta una lunga descrizione di questa processione, che si conclude con una annotazione sonora: «Par intervalles, les voix et les instruments se taisent, et un silence aussi majestueux que celui des *grandes mers* dans un jour de calme, règne parmi cette multitude recueillie; on n'entend plus que ses pas mesurés sur les pavés retentissants» (p. 169).

> On s'assemble dans le cimetière de la paroisse, sur les tombes verdoyantes des aïeux[337] […]
> La procession rentre enfin au hameau. Chacun retourne à son ouvrage: la religion n'a pas voulu que le jour où l'on demande à Dieu les biens de la terre, fût un jour d' oisiveté[338].

L'idealizzazione di uno stile di vita visto come esempio di laboriosità e costanza attualizza le immagini evangeliche del contadino e del pastore di cui si parla nelle parabole del Cristo e rimanda a esempi pittorici antichi, del XVI secolo, in cui la visione della campagna e dei suoi abitanti è lontana dall'essere realista, mentre già nel secolo successivo (in Francia con i fratelli Louis e Antoine Le Nain) la rappresentazione si conforma maggiormente alla realtà descritta e perde quella simbologia che aveva caratterizzano la tradizione fiamminga alla Brueghel. Il Settecento le rappresentazioni campestri sono molto di moda a vengono esposte facilmente anche nelle dimore più lussuose, tuttavia, se non possono essere definite completamente idealizzanti, pure gli artisti preferiscono non mostrare direttamente la durezza dei lavori della terra, ma piuttosto scene di riposo nei campi; dopo la Rivoluzione, poi, questo tema tende ad attenuarsi, a causa dei terribili ricordi delle razzie avvenute nelle zone intorno alle città[339]. Nel testo di Chateaubriand i riferimenti si mescolano e la visione puramente idillica si arricchisce di senso (nel *Génie* infatti non vengono descritte feste pagane), senza contare il peso non indifferente che lo scrittore attribuisce all'immagine della natura e della sua segreta armonia con la visione provvidenziale cristiana. Come possiamo vedere nella conclusione del capitolo sulle rogazioni, la natura intona un silenzioso canto di lode che si riflette nella coralità del gesto con cui le piante, crescendo, tendono al loro creatore.

> La lune répand alors les dernières harmonies sur cette fête que ramènent chaque année le mois le plus doux, et le cours de l'astre le plus mystérieux. On croit entendre de toutes parts les blés germer dans la terre, et les plantes croître et se développer: des voix inconnues s'élèvent dans le silence des bois, comme le choeur des anges champêtres dont on a imploré le secours: et les soupirs du rossignol parviennent jusqu'à l'oreille des vieillards, assis non loin des tombeaux[340].

Un ultimo esempio è quello del rito del fidanzamento che viene ancora una volta dipinto sullo sfondo della campagna, una tematica quella della *Noce de Village* molto comune nella tradizione delle stampe della fine del settecento: si veda ad esempio il disegnatore Charles Melchior Descourtis (1753-1820)[341]:

> Dans nos campagnes, les fiançailles se montroient encore avec leurs grâces antiques. Par une belle matinée du mois d'août, un jeune paysan venoit chercher sa prétendue à la ferme de son futur beau-père. Deux ménestriers, rappelant nos anciens *minstrels*, ouvroient la pompe en jouant sur leur violon des romances du temps de la chevalerie, ou des cantiques de pèlerins. Les siècles, sortis de leurs tombeaux gothiques, sembloient accompagner cette jeunesse avec leurs vieilles moeurs et leurs vieux souvenirs […]La fête se terminoit par une ronde dans la grange voisine; la demoiselle du

[337] GC, tome XIII, IV[ème] partie, livre I, chap. 8 «Les rogations», p. 172.
[338] *Ibidem*, p. 174.
[339] Cfr. *Paysages, paysans*, pp. 117-156.
[340] Tome XIV, pp. 174-175.
[341] Illustrazioni in *Graveurs français de la seconde moitié du XVIII siècle*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1985, p. 98-99. Il tema non è nuovo nel '700: si veda l'arazzo delle *Noces paysannes* della fine del XVI secolo, in *Paysages, paysans*, p. 105.

château dansoit, au son de la musette, une ballade avec le fiancé, tandis que les spectateurs étoient assis sur la gerbe nouvelle, avec les souvenirs des filles de Jéthro, des moissonneurs de Booz, et des fiançailles de Jacob et de Rachel[342].

[342] GC, tome XI, Ière partie, livre I, chap. 10, pp. 94-95.

2.3. Il paesaggio sublime.

Tra la seconda metà del XVIII secolo e i primi anni dell'800 si sviluppa un modello estetico in cui il caos, la sregolatezza, l'aberrante e il terrifico si sostituiscono all'ordine e alla regolarità del modello pastorale, modello che sarà essenziale nel Romanticismo, tanto in letteratura quanto nelle arti figurative: «sublime» è il sentimento che l'uomo sperimenta di fronte alla Natura, soprattutto nel momento in cui essa si mostra nel suo aspetto più temibile, proprio perché nella consapevolezza della sua finitezza, l'uomo diventa cosciente anche dell'esistenza di ciò che è «altro», dell'infinito. Il primo riferimento a questa estetica è nel trattato greco *Peri Upsos*, falsamente attribuito al filosofo del terzo secolo Longino, diffusosi in Europa nel 1674 grazie alla traduzione di Boileau: insieme all'analisi del sublime nell'ambito retorico (argomento principale della trattazione), il testo greco presentava già come alcuni esempi del sublime naturale individuato negli elementi «straordinari» di un paesaggio:

> par une sorte de penchant naturel, notre admiration, par Zeus, ne va pas aux petits fleuves, en dépit de leur transparence et de leur utilité, mais au Nil, au Danube ou au Rhin, et bien plus encore à l'Océan; la petite flamme allumées par nous, qui conserve la pureté de son éclat, nous frappe moins que les feux célestes, bien que souvent l'obscurité les atteigne et elle mérite moins notre admiration que les cratères de l'Etna. […] De tout cela on peut tirer la conclusion suivant: si ce qui est utile on meme nécessaire à l'homme est à sa portée, en revanche ce qui suscite son admiration, c'est toujours l'extraordinaire[343].

Del 1756 è poi l'*Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* di sir Edmund Burke[344] che analizza in modo sistematico tutti gli elementi che sono all'origine della percezione sublime e propone una differenza tra il concetto di bello e il nuovo ideale. Il discorso viene poi ripreso dal filosofo Immanuel Kant, che, in *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* ovvero *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime* (del 1771), propone esempi di paesaggio e natura sublime. Esso viene definito non tanto in rapporto all'oggetto in sé quanto nella soggettività che lo riceve: la seconda sezione, ad esempio, analizza la sua diversa ricezione a seconda dei quattro tradizionali temperamenti dell'uomo (malinconico, sanguigno, collerico, flemmatico); infine nella *Kritik der Urteilskraft* (*Critica del giudizio*, del 1791) il filosofo introduce ancora molteplici esempi concreti di natura terrificante, quali ad

---

[343] *Du sublime*, trad. dal greco di Henri Lebègue, société Les Belles Lettres, Paris, 1965, XXXV, pp. 4-5, p. 51.

[344] Non entriamo nel dettaglio della storia dello sviluppo dell'estetica sublime e rimandiamo alla lettura di alcuni testi chiave: Baldine Saint-Girons, *Fiat lux: une philosophie du sublime*, Quai Voltaire, Paris, collection La république des lettres, 1993 e Samuel Monk, *The sublime*. Relativamente al paesaggio, consigliamo l'opra collettiva *Le paysage et la question du sublime*, association Rhône-Alpes des Conservateurs, Réunion des musées nationaux, 1997 (in modo particolare gli articoli di Baldine Saint-Girons, *Le paysage et la question du sublime*, pp. 75-118; Marianne Roland Michel, *Entre théorie et pratique. Le paysage français au XVIII siècle*, pp. 177-186 e Alain Roger, *Du «pays affreux» aux sublimes horreurs*, pp. 187-197).

esempio, le nubi tempestose, il rombo di un temporale, la potenza distruttrice dei vulcani, l'oceano immenso, la cascata...[345]

Come evidenzia Baldine Saint-Girons[346], il paesaggio riveste un ruolo particolarmente interessante rispetto al concetto di sublime, in modo particolare nel campo della pittura perché, se da una parte il paesaggio permette l'esistenza del sublime in quanto luogo, e in quanto sorta di prolungamento del corpo (nel momento in cui smette di essere semplice sfondo esterno ai soggetti), dall'altra, la nuova estetica è storicamente legata alla scoperta di nuovi paesaggi, quale quello alpino. Infine, proprio nella rappresentazione di ciò che è per sua essenza il fuori di sé, l'artista ripropone l'atto stesso che costituisce il mondo e spinge l'osservatore a rivivere il medesimo processo: e proprio nell'atto di costruzione e nel risvegliarsi di una vitalità creatrice, più che nel risultato finale, si insinua la prima rivelazione del sublime[347].

2.3.1. La Letteratura inglese: Ossian

La cultura inglese del XVIII secolo è fondamentale per lo sviluppo del sentimento della natura: Chateaubriand nel XXI tomo delle *Œuvres complètes* cita il testo di *The Minstrel*[348] (1771-1774) poema dello scozzese James Beattie (1735-1803), nel quale la storia del pastorello Edwin, nato e cresciuto nelle alture della Scozia, serve da modello per «peindre les effets de la muse sur un jeune berger de la montagne et retracer des inspirations qu'il [Beattie] avoit sans doute éprouvé lui-même»[349].

Già al paragrafo 1.2.6. abbiamo evidenziato il risveglio del gusto per il sublime nell'ambito della pittura inglese della seconda metà dell'Ottocento e osservato come l'ispirazione, anche nelle rappresentazioni artistiche, fosse spesso tratta da temi letterari: «ut pictura poesis». Primo motivo ispiratore fu il mito ossianico, destinato a giocare un ruolo di primo piano nello sviluppo del primo Romanticismo. La mistificazione letteraria operata da Macpherson (che non venne smascherata se non nel 1805 grazie a una missione scientifica voluta dalla «Highland Society» di Edimburgo) vide la luce in una prima pubblicazione definitiva nel 1773: tra il 1776 e l'anno seguente comincia a circolare in Francia la traduzione integrale di Pierre Le Tourneur. L'interesse per questi canti in gaelico, esempio di una letteratura che si voleva autentica e primitiva ma che riprendeva anche lo schema ben noto dai conoscitori del mondo classico di racconti orali, contagia ben presto l'Europa intera incontrando il favore di letterati (tra cui Goethe, Klopstock, Diderot e in seguito André Chénier, Madame De Staël, Senancour), uomini politici (Turgot fu il primo traduttore d'Ossian e non occorre ricordare la

---

345 *Kritik der Urteilskraft*, I parte, libro II, paragrafo 28.

346 *Le paysage et la question du sublime*, p. 76.

347 Baldine Saint-Girons aggiunge poi che non bisogna relegare l'esperienza del sublime a una «expérience incommunicable et mythique», e dunque fermarsi alle reazioni che essa suscita, ma analizzare le modalità che la contraddistinguono.

348 In *Essai sur la littérature angloise*, pp. 73-85.

349 *Ibidem*, p. 74.

predilezione che Napoleone nutriva per il mito di Ossian) e pittori che si appassionarono per le vicende dell'antica storia scozzese. Abbiamo già citato in ambito inglese Runciman, Füssli e Angelica Kauffmann che rappresentarono i soggetti letterari verso il 1770 (ma, ancora nel 1817, troviamo una grande tela di John Martin, intitolata appunto *The bard*), mentre in Francia questo impulso giunse in pittura decisamente più tardi, soprattutto con Napoleone. Sul suolo francese, i due più celebri illustratori di Ossian furono François Gérard che, tra il 1800-1801, lavora a *Ossian évoquant les fantômes au son de la harpe*, decorazione per il «Salon doré» della Malmaison, la villa dell'Imperatore dei Francesi e Anne-Louis Girodet-Trioson che nel 1802 usa il tema ossianico come figura allegorica per la vittoria napoleonica[350].

Nel 1804, Jean-François Le Sueur rappresenta al teatro de l'Académie Imperiale la sua più celebre opera, *Ossian ou les Bardes*, in cinque atti, la cui vicenda si svolge quasi interamente in esterni (foreste, vallate selvagge, caverne dall'aspetto inquietante); essa piacque particolarmente al pubblico[351]. L'atmosfera incantata dell'opera trova il suo culmine nella III scena del IV atto, quando Ossian si addormenta e sul palco vengono mostrate le immagini che egli vede in sogno, un palazzo sospeso dal quale escono i bardi, seduti su brillanti nubi, mentre nell'aria si ode il suono delle arpe[352].

Anche Chateaubriand si lasciò affascinare dal mito nordico: nel 1793 tradusse in forma di racconto alcuni episodi ossianici[353] basandosi non sul testo di Macpherson, ma su quello di John Smith[354], che aveva a sua volta prodotto nel 1780 la «traduzione» inglese di quattordici poemi che narravano le gesta dell'ormai celebre bardo. Inoltre, nell'ambito della rappresentazione della natura è evidente l'influenza dello stile ossianico: non ripeteremo l'analisi che è già stata condotta in modo

---

350 Illustrazione n° 11: *Le chant d'Armin pleurant ses enfants* in Girodet, *Dessins sur le thème d'Ossian*. Rimandiamo al catalogo *Ossian, 1974*, che propone una ricca rassegna della rappresentazioni che il tema di Ossian suscitò nei vari paesi dell'Europa. Per quanto riguarda Girodet, Van Tieghem (*Ossian en France*, vol. II, Slatkine Reprints, Genève, 1967, chap. V «La peinture ossianique») ha evidenziato come anche nei *Funerali di Atala* il modello del Père Aubry sia quello del vecchio bardo.

351 E in modo particolare a Napoleone, che attribuì a Le Sueur la croce di cavaliere della Legion d'onore: cfr. Jean Mongrédien, *Du coté de la musique*, in *Invention du sentiment aux sources du Romantisme (2 avril-30 juin 2002)*, Musée de la Musique, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, pp. 36-39.

352 Testo completo dell'opéra e descrizione delle scene nel fascicolo: *Ossian ou les Bardes de M. Le Sueur*, 10 juillet 1804.

353 «Dargo», «Duthona», «Gaul», (tome XXII, pp. 15-76).

354 *Galic antiquities, consisting of a history of the druids particularly of those of Caledonia, a dissertation on the authenticity of the poems of Ossian, and a collection of ancient poems traslated from the Galic*, Edinburgh, 1780. *Préface* al XXII volume di Ladvocat, p. II-III: «Lorsqu'en 1793 la révolution me jeta en Angleterre, j'étois grand partisan du Barde écossois: j'aurois, la lance au poing, soutenu son existence envers et contre tous, comme celle du vieil Homère. Je lus avec avidité une foule de poèmes inconnus en France, lesquels, mis en lumière par divers auteurs, étoient indubitablement, à mes yeux, du père Ossian, tout aussi bien que les manuscrits runiques de Macpherson. Dans l'ardeur de mon admiration et de mon zèle, tout malade et tout occupé que j'étois, je traduisis quelques productions ossianiques de John Smith. Smith n'est l'inventeur du genre; il n'a pas la verve épique de Macpherson; mais peut-etre son talent a-t-il quelque chose de plus élégant et de plus tendre. Au reste, ce pseudonyme, en voulant peindre des hommes barbares et des mœurs sauvages, trahit à tout moment, dans ses images et dans ses pensées, les mœurs et la civilisation des temps modernes».

esaustivo da Paul Van Tieghem[355], il quale riporta svariati esempi paesaggistici in cui Chateaubriand dipinge il mondo nordico con un inconfondibile gusto per la natura sublime[356], per gli elementi *noir* che avevano trovato spazio nella tradizione gaelica[357], come anche esempi di linguaggio tratti da Ossian[358]. Ci limitiamo ad aggiungere la seguente immagine tratta dal *Génie du christianisme*:

> L'homme est suspendu dans le présent, entre le passé et l'avenir, comme sur un rocher entre deux gouffres; derrière lui, devant lui, tout est ténèbres; à peine aperçoit-it quelques fantômes qui, remontant du fond des deux abîmes, surnagent un instant à leur surface, et s'y replongent[359].

In queste poche linee (che prendono avvio dalla discussione sui resti delle culture primitive e sulle loro origini), individuiamo due elementi che costruiscono all'analisi della poetica dello scrittore. Innanzitutto il fatto che Chateaubriand ama utilizzare un lessico paesaggistico per descrivere delle condizioni esistenziali e che propone degli esempi dalla forte portata visuale. Secondariamente, analizzando il tipo di paesaggio che ci propone, ritroviamo accenni degni di Ossian e della letteratura cimiteriale, quali l'abisso, i fantasmi, le tenebre non rimandano certamente alla visione più positiva della condizione umana, nemmeno in un'opera che dichiara l'obiettivo di fare l'apologia di una fede illuminante. D'altra

---

[355] *Ossian en France*, (che nel secondo tomo dedica un intero capitolo a Chateaubriand, pp. 182-210, in cui suppone che traccia del paesaggio americano si sia mescolata, nelle opere di Chateaubriand, a reminiscenze di tipo ossianico per dare vita a un paesaggio austero, deserto, segnato dalla profondità) e, dello stesso autore, *Le Préromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*, Slatkine, Genève, 1973, tomo I: Os*sian et l'Ossianisme ai dix-huitième siècle* (nel capitolo «Influence d'Ossian sur l'expression des sentiments», pp. 278-284, evidenzia la nascita di una poesia «siderale» per l'importanza che gli astri acquistano nell'economia del paesaggio ossianico).

[356] Ne riportiamo alcuni riferimenti: R, tome XVI, p. 151: «Sur les monts de la Calédonie, le dernier barde qu'on ait ouï dans ces déserts me chanta les poëmes dont un héros consoloit jadis sa vieillesse […] Aussi pacifique que les divinités de Selma étoient guerrières, elle garde des troupeaux où Fingal livroit des combats, et elle a répandu des anges de paix dans les nuages qu'habitoient des fantômes homicides»; GC, tome XI, I[ère] partie, livre VI, chap. 6, p. 313: «Les joies du ciel des Scandinaves étoient sanglantes […] égaré de pensée en pensée, comme les flots de murmure en murmure, dans le vague de ses désirs, il se mêloit aux éléments, montoit sur les nues errantes, balançoit les forêts dépouillées, et voloit sur les mers avec les tempêtes »; GC, tome XIII, III[ème] partie, livre V, chap. 5, pp. 121-122: «sous un ciel nébuleux, au milieu des vents et des tempêtes, au bord de cette mer dont Ossian a chanté les orages […] Le vent circule dans les ruines, et leurs innombrables jours deviennent autant de tuyaux d'où s'échappent mille plaintes; l'orgue avait jadis moins de soupirs sous ces voûtes religieuses»; GC, tome XIII, IV[ème] partie, livre II, chap. 4, p. 204: «Quatre pierres couvertes de mousse marquent sur les bruyères de la Calédonie la tombe des guerriers de Fingal […]c'est ce frémissement des cordes produit par le toucher d'une Ombre, lorsque la nuit, dans une salle déserte, elle annonçoit la mort d'un héros».

[357] A, tome XVI, p. 134: «Le fils d'Outalissi a raconté que plusieurs fois, aux approches de la nuit, il avoit cru voir les ombres d'Atala et du père Aubry s'élever dans la vapeur du crépuscule. Ces visions le remplirent d'une religieuse frayeur et d'une joie triste». Aggiungiamo un riferimento tratto da *Atala* (p. 59) che viene riproposto anche nei *Fragments du Génie*: «Presque tous les arbres de la Floride, en particulier le cèdre et le chêne vert, sont couverts d'une mousse blanche, qui descend de leurs rameaux jusqu'à terre. Quand la nuit, au clair de la lune, vous apercevez sur la nudité d'une savane, une yeuse isolée, revêtue de cette draperie, vous croiriez voir un fantôme, traînant après lui ses longs voiles» (Fragments, Pleiade, *op. cit.*, p. 1316.).

[358] Ad esempio in *Atala:* «la fille de l'exil», «l'homme du rocher», «l'homme des anciens jours».

[359] GC, tome XVI, I[ère] partie, livre IV, chap. 3, p. 166.

parte, nel *Génie* egli esalta proprio la preminenza della cultura cristiana, con la sua eredità di ombre nelle epoche medievali e barocche, contrapposta a quella della tradizione classica[360].

Vogliamo ora proporre un riferimento diretto al mondo descritto da Macpherson[361], che si traduce in una interessante *rêverie* paesaggistica:

> Durant les quinze jours que nous passâmes à terre, T. et moi nous allions courir dans les montagnes de cette île affreuse; nous nous perdions au milieu des brouillards dont elle est sans cesse couverte. L'imagination sensible de mon ami se plaisoit à ces scènes sombres et romantiques: quelquefois, errant au milieu des nuages et des bouffées de vent, en entendant les mugissements d'une mer que nous ne pouvions découvrir, égarés sur une bruyère laineuse et morte, au bord d'un torrent rouge qui rouloit entre des rochers, T. s'imaginoit être le Barde de Cona; et, en sa qualité de demi-Écossois, il se mettoit à déclamer des passages d'*Ossian*, pour lesquels il improvisoit des airs sauvages, qui m'ont plus d'une fois rappelé le «*t was like the memory of joys that are past, pleasing and mournful to the soul*»[362].

La scena si svolge durante il secondo scalo che la nave dello scrittore compie prima di giungere in America, all'isola di Saint-Pierre (piccola isola dell'Atlantico, all'altezza del Canada e non lontana dalle sue coste) e ciò che ci appare interessante è vedere come queste letture, effettuate in compagnia dell'amico Francis Tulloch, provoca un certo modo di vivere il paesaggio inesplorato dell'isola. Di essa, d'altra parte, viene menzionata soprattutto l'atmosfera che l'autore respira in un paesaggio da contorni non ben definiti: la percezione delle cose prevale sulla descrizione realistica, perché Saint-Pierre appare avvolta dalla nebbia, dalle nubi, circondata da una sorta di invisibile oceano. Gli elementi ossianici, come li indica Van Tieghem[363], sono rappresentati dalla nebbia, il torrente rosso (un aggettivo che non può che rimandare alla sfera delle sensazioni e che sottolinea la profondità dell'acqua), il vento, la brughiera «lanosa» (che mantiene l'immagine di un luogo in cui si può restare invischiati) e «morta». Segnaliamo poi le qualifiche di «oscuro», «pauroso» e soprattutto il significativo uso di «romantico». Poco dopo lo scrittore ricorda che con Tulloch egli declamava brani dell'Ossian e cita alcuni versi (che ritornano anche nel *Génie*[364]) in cui viene proposto proprio l'ossimoro più noto dell'estetica sensibile insita nel sublime: il concetto di piacere mescolato a quello della tristezza. Nella modalità con cui i due

---

360 Ricordiamo una delle più celebri lettere di Chateaubriand, datata dicembre 1800 e indirizzata all'amico Fontanes «sur la seconde édition de l'ouvrage de Madame de Staël», nella quale, sostenendo appieno la tesi del falso storico, dimostra di apprezzare ancora maggiormente l'opera di Macpherson, uomo del suo secolo e «nourri des lectures de la Bible». Una constatazione che lo porta infine ad esclamare «*Ossian lui-même est chrétien*!» (corsivo nel testo. *Correspondance générale*, tome I, 1789-1807, Gallimard, Paris, 1977, pp. 106-123).

361 All'epoca del passaggio all'isola di Saint-Pierre, nel 1791, Chateaubriand aveva veramente già letto Ossian? Possiamo solo dedurre che lo lesse a Londra, negli anni in cui lavora all'*Essai sur les révolutions*. Su questo argomento, cfr. Colin Smethurst, *Ossian et le* Génie du christianisme, «BSC», 2002, n° 45, pp. 200-201.

362 ER, tome II, p. 380, note 1.

363 *Ossian en France*, vol. I, pp. 210-212: indica i nuovi elementi paesaggistici che la poesia gaelica aveva introdotto in Francia tra il 1760 e il 1770: mare agitato e oscuro, isole tempestose, temporali che si scatenano dopo una situazione di calma minacciosa, rapide e brughiere nebbiose.

364 GC, tome XIII, IV^{ème} partie, livre II, chap. 4, p. 204. Maurice Regard (Gallimard Pléiade, p. 1573) segnala l'esatta citazione (tratta dal poema *The death of Cuchullin*): «The music was like the memory […] pleasant, and mornful».

vivono la relazione con il mondo esterno, quel correre sulle montagne, errare senza meta e perdersi negli effetti brumosi dell'isola, si intrecci profondamente il modello sublime, che, nel momento in cui prevale, modifica il rapporto con la natura nei termini di una totale empatia[365]. Lo scrittore ricerca la fusione con gli elementi del paesaggio che, in questo caso, si prestano particolarmente grazie alla loro indefinitezza.

Nell'*Essai* Chateaubriand sembra essere particolarmente debitore degli schemi estetici codificati, come appare evidente nel capitolo II,37 «Conversion des Barbares», in cui egli avanza una teoria che collega i culti celtici al clima tempestoso dei luoghi in cui si sviluppa, contrapposti al Cristianesimo che nasce in regioni calde (un'idea che riprende le teorie Mallet[366] e scorre parallelamente alle definizioni di letteratura «du Midi» e «du Nord» proposte in *De la littérature*):

> D'autres raisons facilitoient encore la conversion des Barbares au Christianisme. À mesure qu'ils émigroient vers le Sud, en quittant les régions sombres et tempestueuses du Septentrion, ils perdoient l'idée de leur culte paternel, inhérent au climat qu'ils habitoient. Un ciel rasséréné ne leur montroit plus dans les nuages les âmes des héros décédés; ils ne traversoient plus, à la pâle lueur de la lune, des bruyères désertes, des vallées solitaires, où l'on entendoit derrière soi les pas légers des fantômes; des Ombres irritées ne saisissoient plus la cime des pins dans leur course; le météore ne reposoit plus entre les rameaux du cerf, au bord du torrent bleuâtre; le brouillard du soir avoit cessé d'envelopper les tours, la bouffée de la nuit de siffler dans les salles abandonnées du guerrier; le vent du désert, de soupirer dans l'herbe flétrie, et autour des quatre pierres moussues de la tombe: enfin la religion de ces peuples s'étoit dissipée avec les orages, les nues et les vapeurs du Nord[367].

In questo brano, Chateaubriand ama moltiplicare gli echi di quel mondo lontano al quale oppone un altro codificato modello, quello del paesaggio classico (del quale viene evocato solo il cielo sereno). E' altresì interessante mostrare come lo scrittore individui dei riferimenti ben precisi che associano questa idea di natura, con tutte la caratteristiche che abbiamo mostrato, a un'idea di lingua, quella inglese, che si delinea meno legata all'idea di chiarezza che denotava invece quella francese: così nella *Préface* al XXII volume delle *Œuvres complètes* (che conteneva, oltre ai già citati *Tableaux de la nature*, i tre racconti ossianici) il giudizio dello scrittore su Ossian, al quale non crede più e che, come afferma «non suscita più lo stesso entusiasmo», si irrigidisce proprio di fronte all'associazione tra le nebbie che velano i paesaggi e i metaforici vapori che ottenebrano la comprensione degli enunciati inglesi:

> J'ai fait disparoître les redites et les obscurités du texte anglois: ces chants qui sortent les uns des autres, ces histoires qui se placent comme des parenthèses dans des histoires, ces lacunes supposés d'un manuscrit inventé peuvent avoir leur mérite chez nos voisins; mais nous voulons en France des choses *qui se conçoivent bien et qui s'énoncent clairement*. Notre langue a l'horreur de ce qui est confus […] Quand à moi, je l'avoue, le vague et le ténébreux me sont antipathiques: un nominatif qui se perd, des relatifs qui s'embarrassent, des amphibologies qui se forment, me désolent. Je suis

[365] L'altro riferimento letterario al quale si appoggia Chateaubriand è Rousseau, citato poco oltre: «Nous nous rappelions alors Rousseau s'amusant à lever des roches dans son ile» (ER, p. 380) [l'isola Saint-Pierre nel lago di Bienne, riferimento tratto dalle *Confessions*].

[366] Rimandiamo alla lettura della nota relativa a cura di Aurelio Principato (edizione Champion).

[367] ER, tome II, pp. 310-310.

> persuadé qu'on peut toujours dégager une pensée des mots qui la voilent, à moins que cette pensée ne soit un lieu commun guindé dans des nuages[368].

Infine, concludiamo il discorso relativo a Ossian, ricordando che al di là della scelta prettamente estetica nella visione della natura e del rapporto che l'uomo stabilisce con essa, i canti in gaelico portavano alla ribalta il tema della malinconia, della nostalgia del passato e del proprio paese destinato a colpire particolarmente gli animi. Citiamo a tal proposito la conclusione del racconto «Duthona» che Chateaubriand riprende nei suoi *Contes ossianiques*, che esalta ancora una volta il sentimento dell'escluso dalla società, dell'esiliato che sente di vivere in un'epoca alla quale non appartiene più:

> Vallée de Cona, les sons de la harpe ne se font plus entendre le long de tes ruisseaux, dont la voix s'élève à peine sur les collines silencieuses. La biche dort sans frayeur dans la hutte abandonnée du chasseur; le faon bondit sur la tombe guerrière dont il creuse la mousse avec ses pieds. Je suis resté seul de ma race: je n'ai plus qu'un jour à passer dans un monde qui ne me connoît plus[369].

A queste parole, che riportano a galla un dolore realmente provato dallo scrittore, farà eco la drammatica interrogazione che lo scrittore rivolge a se stesso nei *Mémoires d'outre-tombe* durante la sua visita a Cannes, dove Napoleone fece ritorno dopo l'esilio all'Elba:

> Pourquoi ai-je survécu au siècle et aux hommes à qui j'appartenais par la date de ma vie? Pourquoi ne suis-je pas tombé avec mes contemporains, les derniers d'une race épuisée? Pourquoi suis-je demeuré seul à chercher leurs os dans les ténèbres et la poussière d'une catacombe remplie? Je me décourage de durer[370].

2.3.2. Tra eredità artistica e memoria personale: la Bretagna

Le descrizioni della natura che abbiamo definito di gusto ossianico vanno tuttavia ricondotte anche all'esperienza personale di paesaggio vissuta da Chateaubriand durante l'infanzia: la Bretagna, come egli la descrive nei *Mémoires d'outre-tombe*, ricorda in tutto e per tutto l'Inghilterra nebbiosa che ha ispirato quel tipo di letteratura, sia nel suo paesaggio desolato, sia nei resti della cultura celtica ancora visibili sul territorio:

> Aujourd'hui, le pays conserve des traits de son origine: entrecoupé de fossés boisés, il a de loin l'air d'une forêt et rappelle l'Angleterre: c'était le séjour des fées, et vous allez voir qu'en effet j'y ai rencontré ma sylphide. Des vallons étroits sont arrosés par de petites rivières non navigables. Ces vallons sont séparés par des landes et par des futaies à cépées de houx. Sur les côtes, se succèdent phares, vigies, dolmens, constructions romaines, ruines de châteaux du moyen âge, clochers de la renaissance: la mer borde le tout. Pline dit de la Bretagne: *Péninsule spectatrice de l'Océan*[371].

---

[368] Tome XXII, *Préface*, p. IV.
[369] Tome XXII, p. 52.
[370] MOT, tome I, livre XXIV, chap. 17, p. 1261: «Ma visite à Cannes».
[371] *Ibidem*, livre I, chap. 6, p. 154.

In modo particolare, pensiamo all'importanza che viene attribuita qui alla foresta, dove Chateaubriand afferma di aver incontrato la sua «Sylphide», fantasma amoroso che lo ossessiona negli anni della giovinezza e che rappresenta per lo scrittore il primo stimolo estetico.

> Au nord du château s'étendait une lande semée de pierres druidiques; j'allais m'asseoir sur une de ces pierres au soleil couchant. La cime dorée des bois, la splendeur de la terre, l'étoile du soir scintillant à travers les nuages de rose, me ramenaient à mes songes[372].

Nel delirio adolescenziale che vive a Combourg, Chateaubriand assume le pose che caratterizzavano i personaggi dei suoi racconti, l'atteggiamento malinconico e la ricerca della solitudine e tenta di vivere in comunione con la natura, prediligendo la notte. Sempre nei *Mémoires*, poi Chateaubriand inserisce l'incontro con la «Musa poetica» nella notte americana: la foresta assume dunque una valenza quasi sacra per l'autore, sancita anche dalla teoria (esposta nel *Génie du christianisme*) che in essa si nasconde il modello dei templi di moltissime culture[373]. Foresta e tempio sono visti come ricettacoli della stessa sacralità che si avverte tramite le sensazioni acustiche: da una parte gli uccelli (animali particolarmente interessanti nell'opera di Chateaubriand[374], ai quali lo scrittore dedica paragrafi interi del *Génie*) e gli effetti naturali come vento e tuono, dall'altra la musica che l'uomo compone per la divinità.

> Les forêts des Gaules ont passé à leur tour dans les temples de nos pères, et nos bois de chênes ont ainsi maintenu leur origine sacrée. Ces voûtes ciselées en feuillages, ces jambages qui appuient les murs, et finissent brusquement comme des troncs brisés, la fraîcheur des voûtes, les ténèbres du sanctuaire, les ailes obscures, les passages secrets, les portes abaissées, tout retrace les labyrinthes des bois dans l'église gothique; tout en fait sentir la religieuse horreur, les mystères et la Divinité. Les deux tours hautaines, plantées à l'entrée de l'édifice, surmontent les ormes et les ifs du cimetière, et font un effet pittoresque sur l'azur du ciel. Tantôt le jour naissant illumine leurs têtes jumelles; tantôt elles paroissent couronnées d'un chapiteau de nuages, ou grossies dans une atmosphère vaporeuse. Les oiseaux eux-mêmes semblent s'y méprendre, et les adopter pour les arbres de leurs forêts: des corneilles voltigent autour de leurs faîtes, et se perchent sur leurs galeries. Mais tout-à-coup des rumeurs confuses s'échappent de la cime de ces tours, et en chassent les oiseaux effrayés. L'architecte chrétien, non content de bâtir des forêts, a voulu, pour ainsi dire, en conserver les murmures; et au moyen de l'orgue et du bronze suspendu, il a attaché au temple gothique, jusqu'au bruit des vents et des tonnerres, qui roule dans la profondeur des bois. Les siècles, évoqués par ces sons religieux, font sortir leurs antiques voix du sein des pierres, et soupirent dans la vaste basilique: le sanctuaire mugit comme l'antre de l'ancienne Sibylle; et, tandis l'airain se balance avec fracas sur votre tête, les souterrains voûtés de la mort, se taisent profondément sous vos pieds[375].

---

[372] *Ibidem*, livre III, chap. 9, p. 211.

[373] «Les forêts ont été les premiers temples de la divinité […]», GC, tome XII, III^{ème} partie, livre I, chap. 8, pp. 324.

[374] GC, tome XI, I^{ère} partie, livre V, chap. 5, p. 208: «La nature a ses temples de solennité, pour lesquels elle convoque des musiciens des différentes régions du globe. On voit accourir de savants artistes avec des sonates merveilleuses, de vagabonds troubadours qui ne savent chanter que des ballades à refrain, des pèlerins qui répètent mille fois les couplets de leurs longs cantiques. Le loriot siffle, l'hirondelle gazouille, le ramier gémit […]». Sul ruolo sacerdotale degli uccelli, leggere l'articolo di Bernard Sève, *Chateaubriand, la vanité du monde et la mélancolie*, pp. 37-38.

[375] GC, tome XII, pp. 324-326.

Questa descrizione si sofferma particolarmente sui dettagli architettonici che vengono associati agli elementi vegetali[376]: la passione per la botanica si coniuga qui all'ammirazione per le costruzioni umane. Ricordiamo l'interessante analisi di Francesco Orlando[377] secondo la quale lo scrittore sviluppa un grande interesse per le chiese nel *Génie du christianisme*, ovvero dopo che esse avevano dovuto subire le devastazioni rivoluzionarie e che dunque vengono ritratte sempre desolatamente vuote. Anche in questa scena, infatti, la maggiore attenzione è riposta nei suoni che si percepiscono all'interno di uno spazio vasto e non abitato (se non dai rari animali). La chiesa gotica incarna dunque la stessa atmosfera sacrale che si ritrova nel bosco, in cui l'uomo, lontano dai suoi simili, può lasciarsi andare all'incontro con la Divinità.

L'esempio di chiesa che lo scrittore ha in mente è quella della cattedrale gotica, che aveva potuto ammirare, ad esempio, a Saint-Malo[378]: in Bretagna lo scrittore sperimenta un rapporto con la natura che si avvicina a quello sentito dai suoi contemporanei inglesi proprio grazie alla somiglianza del paesaggio, ma può d'altra parte anche ammirare le opere umane che questa natura, unita alla fede cristiana, ha saputo ispirare. La Bretagna non è soltanto un paesaggio che si fa arte agli occhi di Chateaubriand, ma certamente il modello naturale primo che egli conosce e che l'aiuta a formarsi una sua definizione di paesaggio, nonostante i numerosi viaggi che lo porteranno negli anni a conoscere e ad amare realtà molto diverse. In Italia, egli si abbandona due volte ai ricordi della sua terra natale:

> J'ai jeté un dernier regard sur les montagnes du nord que les brouillards du soir couvroient d'un rideau blanc, sur la vallée du midi, sur l'ensemble du paysage, et je suis retourné à ma chambre solitaire. A une heure du matin, le vent soufflant avec violence, je me suis levé, et j'ai passé le reste de la nuit sur la terrasse. Le ciel étoit chargé de nuages; la tempête mêloit ses gémissements, dans les colonnes du temple, au bruit de la cascade: on eût cru entendre des voix tristes sortir des soupiraux de l'antre de la Sibylle. La vapeur de la chute de l'eau remontoit vers moi du fond du gouffre comme une ombre blanche: c'étoit une véritable apparition. Je me croyois transporté au bord des grèves ou dans les bruyères de mon Armorique, au milieu d'une nuit d'automne; les souvenirs du toit paternel effaçoient pour moi ceux des foyers de César: chaque homme porte en lui un monde

[376] A proposito della colonna corinzia «avec son chapiteau de feuilles», costruita «sur le modèle du palmier» citiamo la somiglianza con un passo delle *Harmonies de la nature*: «Si le palmier, dans son ensemble, présente la plus belle des proportions pour l'élévation et la largeur des voûtes, il offre également dans sa tige le plus beau modèle des colonnes qui doivent les supporter. Les Grecs, qui ont voulu s'approprier l'invention de tous les arts libéraux, ont prétendu qu'ils avaient imaginé les ordres toscan, dorique, ionique et corinthien; qu'ils avaient pris les proportions de la colonne ionique et des voûtes de son chapiteau d'après la taille et la coiffure d'une fille ionienne, et le chapiteau corinthien, d'après une plante d'acanthe sur laquelle on avait posé par hasard un panier. Mais, bien longtemps avant eux, la nature en avait offert les divers modèles, dans le palmier-dattier, aux peuples de l'Asie, comme on le voit encore dans les ruines de Persépolis à Chelmina, dont les colonnes ont des chapiteaux à feuilles de palmier» (in *Œuvres Complètes*, vol. VIII, Lequien fils, 1830, Paris, p. 57 «le palmier est le modèle des colonnes grecques»). Le *Harmonies* vennero pubblicate solo postume, nel 1815, anche se una prima versione di quest'opera in tre volumi era già stata elaborata nel 1790: sappiamo che durante l'esilio Chateaubriand ammirava Bernardin de Saint-Pierre e non si può escludere che tramite le sue conoscenze a Londra avesse potuto conoscere il primo abbozzo delle *Harmonies*, anche se non possiamo naturalmente azzardare alcuna affermazione certa.

[377] *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai Romantici*, Liviana editrice, Padova, 1966, cap. 6 «La sala troppo vasta», p. 104.

[378] Cfr. Alice Poirier, *Les idées artistiques de Chateaubriand*, PUF, Paris, 1930, pp. 67-83.

> composé de tout ce qu'il a vu et aimé, et où il rentre sans cesse, alors même qu'il parcourt et semble habiter un monde étranger[379].

> Sorti de Naples par la grotte du Pausilippe, j'ai roulé une heure en calèche dans la campagne[…] Des terrains humides semés de fougères, attenant à des fonds boisés, m'ont rappelé les aspects de la Bretagne. Qu'il y a déjà longtemps que j'ai quitté mes bruyères natales![380]

La prima citazione è tratta dalla lettera scritta alla Villa Adriana e la seconda dal viaggio dello scrittore in Campania, nel cuore del paesaggio che aveva dato origine alla cultura classica. Tuttavia allo scrittore basta il vapore della cascata di Tivoli e la vista di alcune felci per ritornare alla Bretagna col pensiero: ci potremmo ragionevolmente chiedere che cosa in realtà lo scrittore cerchi e osservi nel paesaggio, se la realtà per quella che è, o per quel qualcosa che lo riporta incessantemente a se stesso e al suo passato. Come egli stesso puntualizza, l'uomo non è che un tutto complesso e indistinto, porta in sé «tout ce qu'il a vu et aimé» e la scrittura diventa un modo per attribuire in un certo senso una diacronia a quella catena di impressioni che si formano istantaneamente nella mente umana: la vista di qualcosa suscita per reazione il ricordo di qualcos'altro. Nel caso dello scrittore, parliamo di paesaggi. Il ricordo si traduce in esperienza sostanzialmente visiva e dunque se la felce della campagna attorno a Napoli mal si coniuga all'immagine della «brughiera» che Chateaubriand evoca una riga dopo, il meccanismo del ricordo restituisce dignità al paragone. Ci pare interessante citare a questo proposito le parole di Alexander Cozens che nel suo rivoluzionario metodo per comporre i paesaggi incoraggiava i suoi allievi a farsi ispirare dalle forme indistinte e casuali, le macchie, cercando in esse il modello per i primi bozzetti (che andavano poi ritoccati fino a renderli un disegno nel quale fosse possibile distinguere le parti del paesaggio). Nella sua trattazione afferma che

> Idea may also be revived by recollection, wheter casual or intended. To these may be added, the method of blotting now offered, which has a direct tendency to recal ideas[381].

Come l'ombra bianca che si sviluppa nei vapori delle cascate di Tivoli e che prende le forme di un'apparizione agli occhi di Chateaubriand, così nel 1785 Cozens proponeva di basarsi sostanzialmente sulle associazioni spontanee della mente per riconoscere nella macchia («the blot») un paesaggio *in nuce*.

Non possiamo non citare in conclusione, il celebre passo dei *Mémoires* nel quale lo scrittore, di fronte al castello di Montboissier e in balia delle sue personali riflessioni, viene richiamato dal canto del tordo al ricordo della sua giovinezza a Combourg.

> Je fus tiré de mes réflexions par le gazouillement d'une grive perchée sur la plus haute branche d'un bouleau. A l'instant, ce son magique fit reparaître à mes yeux le domaine paternel; j'oubliai les

[379] Italie, tome VII, pp. 175-176.
[380] *Ibidem*, pp. 223-224.
[381] Alexander Cozens, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, éditions Allia, Paris, 2005, p. 77. Illustrazione n° 12.

> catastrophes dont je venais d'être le témoin, et, transporté subitement dans le passé, je revis ces campagnes où j'entendis si souvent siffler la grive[382].

In questa associazione basata sulle impressioni fisiche (in questo caso uditive), Chateaubriand pare precorrere il meccanismo della memoria su cui si baserà la scrittura proustiana.

2.3.3. La poesia cimiteriale

Un altro grande filone letterario che si sviluppò nell'Inghilterra della seconda metà del XVIII secolo fu quello della poesia cosiddetta cimiteriale e anche a questo proposito non possiamo che rimandare alla lettura del secondo volume delle ricerche di Paul Van Tieghem sul Pre-Romanticismo[383], che ripercorre le tappe in cui si forma il gusto per la poesia notturna e la particolare modalità con cui i poeti del Settecento vivevano il rapporto con il macabro tema. Tra i principali esempi destinati ad essere conosciuti a livello europeo citiamo innanzitutto i *Night Thoughts* di Young, (1742-1745) nei quali il sentimento e la malinconia sono prioritari rispetto alla questione religiosa[384]: nelle prime righe dell'*Essai sur la littérature anglaise*, pubblicato soltanto nel 1836 (un saggio sul quale Chateaubriand lavora da dopo la redazione dei *Martyrs*), Chateaubriand avrà su di lui un giudizio non completamente positivo: «Young doit peut-etre une grande partie de sa réputation au beau tableau que présente l'ouverture des ses *Nuits*. Un ministre du Tout Puissant, un vieux père, qui a perdu sa fille unique, s'éveille ai milieu de la nuit pour gémir sur des tombeaux; il associe à la Mort, au Temps et à l'Eternité, la seule chose que l'homme ait de grand en soi-même, la Douleur. Ce tableau frappe. […] Mais avancez un peu dans ces Nuits […] vous ne trouverez plus rien de ce que l'on vous a promis»[385]. Ricordiamo poi la prosa poetica di Hervey, che nel 1748 scrisse le *Meditations among the tombs*, in cui prevale la presentazione degli elementi macabri[386] e infine la celebre *Elegy written in a country church-yard* (1742-1750) di Thomas Gray, che seppe unire il gusto per la descrizione di natura agreste al tema della morte: egli rappresentò un punto di riferimento fondamentale per le generazioni di scrittori che gli succedettero, tra i quali ricordiamo Ugo Foscolo e i suoi *Sepolcri*.

Durante l'esilio Chateaubriand aveva lavorato su un poema di 105 alessandrini «imitation de l'élégie de Gray sur un *Cimetière de Campagne*»[387] e l'aveva pubblicato sul giornale di Peltier nel 1796. In questa composizione intitolata «Les tombeaux champêtres», il modello inglese è seguito passo a passo per quanto riguarda la trattazione del tema: un primo sguardo sulla campagna tranquilla, il calar della

---

[382] MOT, tome I, livre II, chap. 10, pp. 191-192.

[383] *Le Préromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*, vol. II *La poésie de la nuit et des tombeaux*.

[384] Van Tieghem sottolinea la ripresa nel *Génie du christianisme*, nonostante la preferenza dello scrittore per uno stile meno intimo, di uno dei temi cari a Young: quello della morte del cristiano, (*Ibidem*, vol. II, pp. 108-115).

[385] *Essai sur la littérature angloise*, «Young. Mars 1801», tome XXI, p. 26.

[386] *Ibidem*, p. 32*:* «Hervey, dans ses Méditations (quoique d'un génie moins élevé que l'auteur des Nuits), a quelquefois montré une sensibilité plus douce et plus vraie».

[387] Tome XXII, *Préface*, p. XV.

notte, la meditazione del poeta sulle persone defunte (un padre che non rivedrà più la sua prole, il ricordo dell'epoca in cui queste persone lavoravano nei campi…) e sull'oblio a cui esse sono destinate, poiché il poeta si rivolge soprattutto alle «tombe senza onore», ricordo di persone dall'esistenza comune. Infine, il poema si chiude, come nell'*Elegy*, con la citazione dell'epitaffio inciso sulla tomba di un uomo malinconico, amante della natura. Se Chateaubriand non inventa nulla nella tematica, tuttavia ci sembrano interessante alcune espressioni che lo scrittore usa distaccandosi dal testo originale, e che denotano un tocco già molto più personale: le proponiamo in confronto diretto con il testo di Gray[388].

> v. 5-8 Now fades the glimmering landscape on the sight/ And all the air a solemn stillness holds/ Save where the beetle wheels his droning flight/ And drowsy tinklings lull the distant folds;
>
> v. 6-9 Dans l'orient d'azur l'astre des nuits s'avance/ Et tout l'air se remplit d'un calme solennel./ Du vieux temple verdi sous ce lierre immortel/ L'oiseau de la nuit seul trouble le grand silence.

Le due immagini del tramonto con cui si apre l'elegia risultano diverse tra loro: mentre Gray convoglia l'attenzione verso la fugacità del paesaggio («fades…on the sight»: scolora alla vista; «glimmering»: luccicante), Chateaubriand propone un'immagine che riapparirà anche nell'*Essai* («La lune, à l'horizon opposé, montoit comme une lampe d'argent dans l'orient d'azur»[389]) e che introduce una nota di colore, l'azzurro, molto ricorrente nei suoi tramonti (ad esempio la «Nuit») e contrariamente alla prima immagine porta l'attenzione sulla luna, elemento luminoso. Nel due versi successivi, al di là della differenza più evidente (Gray parla di una coccinella e solo nei versi successivi del gufo, uccello notturno, mentre Chateaubriand li presenta nell'ordine contrario), ci interessa invece soprattutto l'espressione «lierre immortel» che introduce già una certa visione della natura, che, così come fino ai suoi più umili elementi, si definisce per la sua antichità. Come dirà nel *Génie du christianisme*, «*Dieu a dû créer, et a sans doute créé le monde, avec toutes les marques de vétusté et de complément, que nous lui voyons*»[390] (nella citazione che segue, ne troviamo un altro esempio nell'espressione «tasso antico»).

> v. 13-16 Beneath those rugged elms, that yew-tree's shade,/ Where heaves the turf in many a mouldering heap,/ Each in his narrow cell for ever laid,/ The rude Forefathers of the hamlet sleep.
>
> v. 14-17 Dans ce champ où l'on voit l'herbe mélancolique/ Flotter sur les sillons que forment ces tombeaux,/ Les rustiques aïeux de nos humbles hameaux/ Au bruit du vent des nuits, dorment sous l'if antique.

[388] Il poema di Chateaubriand si trova al tomo XXII, pp. 327-331.
[389] Tome II, II, 31, p. 287.
[390] [il corsivo è nel testo] GC, tome XI, I[ère] partie, livre IV, chap. 5, p. 185.

In questi quattro versi, Chateaubriand attenua i termini con cui Gray dipinge le tombe: il «ruvido olmo» diventa «erba malinconica», la «stretta cella» diventa una «rustico cascinale»[391], i «monticelli di terra in decomposizione» sono semplicemente dei solchi sui quali ondeggia l'erba. Se Gray non utilizza eufemismi per ricordarci che i suoi protagonisti sono defunti, il testo francese non si sofferma altrettanto sui dettagli morbosi e sul fenomeno biologico prediligendo un'immagine purificata, non ancora esente dall'influenza pastorale: la tomba diventa «rustica» dimora.

> v. 53-54 Full many a gem of purest ray serene/ The dark unfathom'd caves of ocean bear:
>
> v. 48 Ainsi brille la perle au fond des vastes mers

Il discorso scivola a parlare di coloro che non hanno la possibilità di mettere in valore le loro qualità e che rimangono un gioiello prezioso perduto per sempre. Sottolineiamo in questa metafora l'espressione «vastes mers» che non modifica il senso del testo inglese, ma togliendo realismo all'immagine (le «oscure caverne dell'oceano»), aumenta il potere evocativo grazie all'aggettivo «vasto», unito al plurale «mari». La natura descritta da Chateaubriand assume il carattere dell'immensità, mentre il paesaggio di Gray è più semplice e più legato alla sfera dell'esperienza prettamente visiva.

> v. 76 They kept the noiseless tenour of their way.
>
> v. 61 Traversèrent sans bruit les déserts de la vie.

Il soggetto di entrambi i versi sono sempre i pastori che sono morti senza lasciare una fama che permetterà loro di essere ricordati[392], ma mentre l'espressione inglese è piuttosto semplice, Chateaubriand utilizza un'immagine paesaggistica che gli resterà cara anche nelle opere successive: il termine *désert*, che ritorna spesso anche nella celebre «Nuit chez les sauvages»[393]. Il termine assume qui il significato di solitudine, come nel lessico della vita monacale, ma evocando al tempo stesso l'immensa distesa sabbiosa, porta con sé una carica metaforica particolarmente intensa, poiché si tratta di un'immagine naturale in un poema che parla della natura. In Chateaubriand, la natura non è dunque

---

391 Dal momento che la metrica e la rima (con «tombeaux») vengono rispettati («Les rustiques aïeux de nos humbles hameaux»), questo verso è un esempio di ipallage.

392 ER, tome I, p. 110 (I, 18), lo scrittore riprende le parole della sua libera traduzione: «Les cours qui gouvernent sont pleines de gaieté et de pompe. Qu'importent leurs vices? Qu'ils dissipent leurs jours au milieu des orages, ceux-là qui aspirent à de plus hautes destinées; pour nous, chantons, rions aujourd'hui. Passagers inconnus, embarqués sur le fleuve du temps, glissons sans bruit dans la vie». Nel medesimo capitolo (p. 111, nota II) poi egli cita (in modo impreciso) proprio i versi di Gray «Some mute inglorious Milton here may rest / […]», nei quali egli si immagina poeti che non hanno avuto la possibilità di farsi conoscere in vita e che non potranno dunque godere del potere esternatrice dell'arte: nell'*Essai sur les révolutions* vengono richiamati a proposito di personaggi storici che divengono celebri, a scapito di altri, grazie alle particolari condizioni della loro posizione sociale o della loro epoca storica.

393 Cfr. § 3.1.3.

presa in senso proprio come un paesaggio da osservare, ma diviene spesso materia per la creazione di strutture metaforiche.

> The Epitaph. Here rests his head upon the lap of Earth/ A youth to Fortune and to Fame unknown.
>
> Epitaphe. Ici dort, à l'abri des orages du monde,/ Celui qui fut long-temps jouet de leur fureur.

Concludiamo con questi versi, in cui sottolineiamo la presenza di questi inquietanti «orages du monde», i cui «furori» rendono il protagonista di Chateaubriand ben più deprecabile del personaggio commemorato da Thomas Gray. L'immagine della tempesta, come vedremo anche nei capitoli successivi ritorna incessantemente, sia come realistica descrizione di naufragio, come è il caso di Chactas nei *Natchez*, sia come metafora della condizione dell'uomo. Da una parte, essa si delinea come un desiderio pressante nel cuore René in preda al vuoto[394], dall'altra come ineluttabile catastrofe dal contorno storico, come nella *Préface* del 1826 quando Chateaubriand parla della storia dell'*Essai sur les révolutions*: «Dans cette position tout homme sage doit songer à lui; il doit se séparer de ce qui nous perd, pour trouver un abri au moment de l'orage»[395]. All'apparenza tanto simile al poema inglese, questa composizione risulta a un'attenta lettura molto meno convenzionale e scontata di quanto potrebbe sembrare e, come abbiamo visto, unisce al gusto tipicamente in voga a quell'epoca una rielaborazione del tutto personale che racchiude alcune delle immagini naturalistiche cardine del nostro scrittore.

A parte questo componimento, il gusto per le descrizione a sfondo cimiteriale non mancano anche nelle opere successive. René, tra le varie peregrinazioni, non esclude l'osservazione delle tombe in una scena che riporta tutti i *topoi* del genere, l'ambientazione notturna, i segnali del passaggio dell'uomo (la rovina, la tomba medesima) mescolati agli elementi organici (le piante che crescono nel cimitero) in una sfida senza fine: l'uomo muore lasciando dietro di sé solo la polvere, ma anche i resti più imponenti dell'umanità non sono eterni e subiscono l'assalto delle erbe infestanti.

> Lorsque la lune éclairoit à demi les piliers des arcades et dessinoit leur ombre sur le mur opposé, je m'arrêtois à contempler la croix qui marquoit le champ de la mort et les longues herbes qui croissaient entre les pierres des tombes[396].

Ricordiamo inoltre la lunga sezione di *Atala* dedicata al racconto del suo funerale che ha dato origine al quadro di Girodet come anche alla meno nota rappresentazione dei *Funerali di Atala* di Gautherot (del 1802), in cui l'indiano segue il Père Aubry in cammino trasportando il corpo della sua amata.

---

[394] «Levez-vous vite, orages désirés qui devez emporter René dans les espaces d'une autre vie! Ainsi disant, je marchois à grands pas, le visage enflammé, le vent sifflant dans ma chevelure, ne sentant ni pluie, ni frimas, enchanté, tourmenté et comme possédé par le démon de mon cœur», tome XIV, p. 163.

[395] Tome I, p. ILII.

[396] R, tome XVI, pp. 147-148

Nell'ultimo capitolo del racconto, Chateaubriand si attarda a descrivere nei termini più patetici, il momento in cui Chactas e il vecchio padre scavano la fossa della giovane e poi, depostala, ne ricoprono il corpo.

> il eût fallu voir un jeune sauvage et un vieil ermite à genoux l'un vis-à-vis de l'autre dans un désert, creusant avec leurs mains un tombeau pour une pauvre fille dont le corps étoit étendu près de là, dans la ravine desséchée d'un torrent. Quand notre ouvrage fut achevé, nous transportâmes la beauté dans son lit d'argile. Hélas, j'avais espéré de préparer une autre couche pour elle! Prenant alors un peu de poussière dans ma main et gardant un silence effroyable, j'attachai pour la dernière fois mes yeux sur le visage d'Atala[397].

Passando al *Génie du christianisme*, nel libro II della IV parte, interamente dedicato alle tombe, troviamo moltissime immagini che possono essere ricondotte a questo modello estetico. Tra i vari esempi di sepoltura, lo scrittore annovera le culture latine e greche, seguite da quelle cinesi, turche, polinesiane, scozzesi, per passare infine a parlare del culto cristiani dei morti: le immagini si iscrivono a due tipi di registri, uno gotico, che richiama l'idea della morte come degenerazione del corpo e si concentra sugli interni delle chiese e uno che si iscrive invece nel contesto bucolico e che rimanda dunque una sensazione di serenità (morte come riposo). Tra questi ultimi, citiamo l'esempio della sepoltura degli Svizzeri, nel decoro sublime delle montagne

> Les cimetières de la Suisse sont quelquefois placés sur des rochers, d'où ils commandent les lacs, les précipices et les vallées. Le chamois et l'aigle y fixent leur demeure, et la mort croît sur ces sites escarpés, comme ces plantes alpines dont la racine est plongée dans des glaces éternelles. Après son trépas, le paysan de Glaris ou de Saint-Gall, est transporté sur ces hauts lieux par son pasteur. Le convoi a pour pompe funèbre la pompe de la nature, et pour musique, sur les croupes des Alpes, ces airs bucoliques qui rappellent au Suisse exilé, son père, sa mère, ses soeurs, et les bêlements des troupeaux de sa montagne[398].

Nel 1802, Jacques Delille, porterà lo stesso esempio dei cimiteri immersi nella natura degli Svizzeri, in *L'homme des champs*:

> Ces lieux chers aux vivants sont aussi chers aux morts:/ Qui vous empêchera de placer sur ces bords,/ près d'un ruisseau plaintif, sous un saule qui pleure,/ d'un ami regretté la dernière demeure?/ Est-il un lieu plus propre à ce doux monument/ où des mânes chéris dorment plus mollement?/ Du bon Hélvétien qui ne connaît l'usage?/ Près d'une eau murmurante, au fond d'un vert bocage,/ il place les tombeaux; il les couvre de fleurs:/ par leur douce culture il charme ses douleurs,/ et pense respirer, quand sa main les arrose,/ l'âme de son ami dans l'odeur d'une rose[399].

Tornando al modello gotico, osserviamo nel capitolo «Tombeaux dans les églises»[400] come lo scrittore conduce il lettore nel labirinto degli antichi cattedrali[401] e monasteri[402] e confronta le tombe moderne

[397] A, tome XVI, pp. 120-121.
[398] GC, tome XIII, IV^{ème} partie, livre II, chap. 7, «Cimetières de campagne», pp. 214-215.
[399] in *Œuvres choisies de Delille*, Librairie de Firmin Didot Frères, Paris, 1805, chant I, p. 341.
[400] GC, tome XIII, IV^{ème} partie, livre II, chap. 8.

con i gotici monumenti funebri, giudicando questi ultimi decisamente più capaci di destare un'emozione venata di orrore a causa delle realistiche statue che li sovrastano[403]: evidenziamo come il modello sublime metta in risalto soprattutto le sensazioni e le impressioni che la realtà o l'arte suscitano, quelle auditive *in primis* («L'office des morts est un chef-d'oeuvre; on croit entendre les sourds retentissements du tombeau»[404]). Dopo ciò, Chateaubriand ci conduce nelle cripte delle medesime chiese e, nel capitolo successivo, passa a parlare di Saint-Denis, luogo di sepoltura dei re di Francia, laddove «L'âme entière frémit en contemplant tant de néant et tant de grandeur»[405].

> Ici les ombres des vieilles voûtes s'abaissent, pour se confondre avec les ombres des vieux tombeaux; là des grilles de fer entourent inutilement ces bières, et ne peuvent défendre la mort des empressements des hommes. Ecoutez le sourd travail du ver du sépulcre, qui semble filer, dans tous ces cercueils, les indestructibles réseaux de la mort![406]

---

401 «[…] parcourez ces ailes du choeur, ces chapelles, ces nefs, ces cloîtres pavés de la mort, ces sanctuaires remplis de sépulcres» GC, tome XIII, IV^{ème} partie, livre II, chap. 8, p. 216. Una visita che lo scrittore personalmente compie e racconta del capitolo dei *Mémoires d'outre-tombe*, in cui ricorda la notte passata a Westminster Abbey, definita «temple monolithe des siècles pétrifiés» (tome I, livre X, chap. 5, p. 511), ricordo eterno di tanti personaggi che si sono succeduti, luogo fisico in cui il Tempo incontrandosi con la Storia pare immobilizzarsi su se stesso. Cfr. anche, sul tema degli epitaffi, Agnès Verlet, *Épitaphes vagabondes*, in *Chateaubriand mémorialiste*, Droz, Genève, 2000, pp. 133-147.

402 Anche questo soggetto, il *Génie du christianisme* offre alcune rappresentazioni di grande valore, come il paragrafo dedicato ai siti dei monumenti religiosi che vengono costruiti in paesaggi particolarmente affascinanti: «On voit ça et là, dans la chaîne du Liban, des couvents Maronites bâtis sur des abîmes On pénètre dans les uns par de longues cavernes, dont on ferme l'entrée avec des quartiers de roche; on ne peut monter dans les autres qu'au moyen d'une corbeille suspendue […] Du haut de la tour bâtie au milieu de ces [des Egyptiens] couvents, on découvre des landes de sable d'où s élèvent les têtes grisâtres des pyramides, des bornes qui marquent le chemin au voyageur. Quelquefois une caravane abyssinienne, des bédouins vagabonds, passent dans le lointain à l'un des horizons de la mouvante étendue; quelquefois le souffle du midi noie toute la perspective dans une atmosphère de poudre. La lune éclaire un sol nu, où des brises muettes ne trouvent pas même un brin d'herbe, pour en former une voix. Le désert sans arbres se montre de toutes parts sans ombre; ce n'est que dans les bâtiments du monastère qu'on retrouve quelques voiles de la nuit Sur l'isthme de Panama en Amérique, le cénobite peut contempler du faîte de son couvent les deux mers qui baignent les deux rives du Nouveau-Monde: l'une souvent agitée quand l'autre repose, et présentant aux méditations le double du tableau du calme et de l'orage. Les couvents situés dans les Andes voient s'aplanir au loin les flots de l'océan Pacifique […]» (GC, tome XIII, III^{ème} partie, livre V, chap. 2, pp. 101-102). In *René*, lo scrittore ricordava come «Plus notre coeur est tumultueux et bruyant, plus le calme et le silence des déserts nous attirent. Ces hospices de mon pays, ouverts aux malheureux et aux faibles, sont souvent cachés dans des vallons, qui portent au coeur le vague sentiment de l'infortune, et l'espérance d'un abri; quelquefois aussi on les découvre sur de hauts sites, où l'âme religieuse, comme une plante aromatique des montagnes, semble s'élever vers le ciel, pour lui offrir ses parfums» (Tome XVI, p. 147). Il tema della vita dei monaci appassiona e ritorna anche nelle rappresentazioni artistiche, soprattutto in ambito germanico: Friedrich dipinge innumerevoli conventi avvolti nella nebbia, tra cui il celebre *Abbaye dans la chênaie* del 1809-10 (Illustrazioni in Werner Hofmann, *Une époque en rupture 1750-1830*, p. 409) e del 1810 è anche *Le monastère* di Jean-Antoine Constantin (1756-1844), che illustra una processione di monaci in un'ampia vallata, tema che viene ripreso anche da Ernst Friedrich Oehme nella *Procession dans le Brouillard* (illustrazioni nel catalogo *L'invention du sentiment*, pp. 266-267). Nel 1805 venne anche pubblicata la septième livraison del *Manuel du muséum français* di Toulongeon, che comprendeva le stampe di alcune opere di Eustache Le Sueur (1617-1655): in modo particolare la serie di quadri in cui viene narrata la vita di San Bruno.

403 «mais vous vous arrêtez devant ce tombeau poudreux, sur lequel est couchée la figure gothique de quelque évêque […]» (GC, tome XIII, p. 216).

404 GC, tome XII, III^{ème} partie, livre I, chap. 2 «Du chant grégorien», p. 300.

405 Tome XIII, IV^{ème} partie, livre II, chap. 9, p. 223.

406 *Ibidem*.

In questo punto, lo scrittore si lascia veramente andare a un lessico atto a suscitare paura e vivo orrore nel lettore[407]. Cripte, gallerie, fughe nei sotterranei di chiese e palazzi sono alcuni dei *topoi* più ricorrenti nel genere del romanzo gotico, sviluppatosi in Inghilterra tra la fine del '700 e il secolo successivo: ricordiamo i due titoli più noti all'epoca di cui ci occupiamo *The Castle of Otranto* di Horace Walpole (pubblicato nel 1764) e *The Monk* di Matthew Gregory Lewis (del 1796)[408].

2.3.4. Milton

Passiamo a Milton, altro oggetto di ispirazione per alcune immagini dalla sfumatura sublime. Chateaubriand conosce la sua opera durante l'esilio, nella fase in cui racconta di come il progetto di scrivere una epopea cominciò a formarsi nella sua mente: come Jean Gillet ricorda[409], in questa fase la sua figura lo affascina soprattutto per il contesto rivoluzionario nel quale egli viveva e che lo porta ad assimilare al medesimo momento della società inglese vissuto da Milton (come testimonia anche il poema datato 1797 «Milton et Davenant»). Nel *Génie du christianisme* comincia a riflettere sul *Paradise Lost*[410], confrontando il testo con altre epopee cristiane e soprattutto classiche: come l'Inferno dantesco, anche questa epopea ha il difetto di non utilizzare il «meraviglioso» come strumento ma di renderlo soggetto dell'opera, conclude Chateaubriand[411], tuttavia l'ispirazione viene mostrata come superiore nella misura in cui tocca più direttamente l'uomo (il lettore) nella sua esperienza di vita (di peccatore)[412]. E' superfluo ricordare l'importanza di questo modello letterario nella prima parte dei *Natchez* divisa in dodici libri, la parte cioè che con buona probabilità fu composta durante il soggiorno di Chateaubriand a Londra. La seconda, invece, abbandona la costruzione tipica dell'epopea a favore del romanzo e si può affermare che in un certo senso si destruttura, presentandosi come un unico racconto senza

---

[407] Come nella conclusione dello stesso capitolo «Saint-Denis est désert, l'oiseau l'a pris pour son passage, l'herbe croit sur ses autels brisés, et au lieu de l'éternel cantique de la mort, qui retentissait sous ses dômes, on n'entend plus que les gouttes de pluie, qui tombent par son toit découvert, la chute de quelque pierre qui se détache de ses murs en ruines, ou le son de son horloge, qui va roulant dans les tombeaux vides et les souterrains dévastés» (p. 225).

[408] Sull'influenza delle descrizioni del romanzo nero nella rappresentazione degli eventi rivoluzionari, leggere l'articolo di Béatrice Didier, *Le roman noir et la mise en scène de la révolutions dans les* Mémoires d'outre-tombe («BSC», 1989 n° 32, pp. 48-54). Rimandiamo anche all'articolo su Patrizia Nerozzi, *Sept ans de séjour en Angleterre (1793-1800)*, in *Chateaubriand avant le* Génie du christianisme, pp. 11-27.

[409] In *Le paradis perdu dans la littérature française de Voltaire à Chateaubriand*, Klincksieck, Paris, 1975, chap. XII «Chateaubriand et Milton», pp. 557-631.

[410] Anche se brevi rimandi a Milton sono presenti in tutto il *Génie*, i seguenti tre capitoli sono quelli in cui l'analisi del *Paradise Lost* è condotta nel dettaglio: II partie, livre I, chap. 3 «Paradis perdu»; II partie, livre II, chap. 3 «Suite des époux- Adam et Eve»; II partie, livre IV, chap. 9 «Caractère de Satan».

[411] GC, tome XII, II[ème] partie, livre I, chap. 3, p. 12.

[412] Gillet (*op. cit.*, pp. 560-562) sottolinea l'«errore» di Chateaubriand, che confonde cattolicesimo con cristianesimo, ponendo in primo piano non più il risvolto politico dell'opera e il pensiero del suo autore, bensì l'analisi puramente estetica: una scelta, secondo Gillet, non innocente, ma da ascrivere alla finalità propagandistica del *Génie*.

divisione in capitoli o parti[413]. Chateaubriand si occuperà anche della traduzione del testo completo del *Paradise Lost*, una traduzione in prosa che, come egli afferma, si vuole «littérale dans toute la force du terme»[414].

La figura del «caos» infernale è la prima grande rivoluzione dell'immagine di Milton, che marca la differenza più significativa rispetto all'ordinato inferno dantesco; l'altro punto che rende il *Paradis Perdu* tanto originale, è legato al ruolo preponderante e certamente affascinante che il poeta attribuisce a Satana[415]: questo nuovo modello di inferno sarà di ispirazione anche per la pittura e il teatro. William Blake tra il 1790 e il 1793 compone *The marriage of Heaven and Hell*, una raccolta di composizioni poetiche su temi biblici abbinate a miniature dello stesso autore: tra queste ritroviamo la presenza di uomini nudi e inermi che precisano nell'abisso infernale o che, distesi su uno sfondo di fiamme, attendono il Giudizio universale di Dio[416]. In ambito teatrale, l'immagine del Pandemonium che Milton descrive soprattutto nel I e nel VI libro fu ripresa da Servandoni, il quale nel 1758 presenta al teatro della Salle des Machines uno spettacolo in tre atti sul tema della caduta degli angeli ribelli descritta da Milton che si coniugava alle nuove possibilità offerte dalle macchine di scena[417]. Riportiamo alcuni estratti del libretto:

---

413 Nel *Bulletin de la société Chateaubriand* nº 46 sono presentate le comunicazioni della Journée-colloque del 21 giugno 2003 sul tema «Relire *Les Natchez*». In modo particolare rimandiamo all'articolo di Aurelio Principato (*L'*Essai historique *e l'épopée des sauvages en vis-à-vis*, pp. 33-45) sull'uso del meraviglioso come trasgressione (nel cui intervento è anche proposto qualche criterio per porre un limite cronologico ad alcune parti dei *Natchez*).

414 «Remarques», p. 101, in *Le Paradis perdu*, traduit et présenté par Chateaubriand, Belin, Paris, 1990.

415 Ricordiamo la lunga descrizione che Chateaubriand propone del serpente nel capitolo «Chute de l'homme» nel *Génie du christianisme*, (tome XI, Ière partie, livre III, chap. 2), nella quale rispetto alla sensazione di orrore, traspaiono maggiormente il mistero e il fascino esotico dell'animale che emana dai suoi movimenti e dai suoi colori: «Tout est mystérieux, caché, étonnant dans cet incompréhensible reptile. Ses mouvements diffèrent de ceux de tous les autres animaux; on ne sauroit dire où gît le principe de son déplacement, car il n'a ni nageoires, ni pieds, ni ailes, et cependant il fuit comme une ombre, il s'évanouit magiquement, il reparoît, et disparoît encore, semblable à une petite fumée d'azur, ou aux éclairs d'un glaive dans les ténèbres. Tantôt il se forme en cercle, et darde une langue de feu; tantôt, debout sur l'extrémité de sa queue, il marche dans une attitude perpendiculaire, comme par enchantement. Il se jette en orbe, monte et s'abaisse en spirale, roule ses anneaux comme une onde, circule sur les branches des arbres, glisse sous l'herbe des prairies, ou sur la surface des eaux. Ses couleurs sont aussi peu déterminées que sa marche; elles changent à tous les aspects de la lumière, et comme ses mouvements, elles ont le faux brillant et les variétés trompeuses de la séduction» (pp. 138-139).

416 Testo ed illustrazioni nell'edizione The Tate Gallery and The William Blake Trust di *The Early Illuminated Books*, vol. III, 1993, pp. 113-222. A proposito della «pittura gotica» che si sviluppa in Inghilterra tra il 1770 e il 1830 rimandiamo alla lettura del catalogo a cura di Martin Myrone, Christopher Frayling e Marina Warner, *Gothic Nightmares: Fuseli, Blake, and the Romantic Imagination*, Tate Publishing, London, 2006.

417 Il resoconto e la descrizione dello spettacolo in *Description du spectacle de la chûte des anges rebelles. Sujet tiré du poème du Paradis perdu de Milton, exécuté pour la première fois sur le grand Théâtre de la Salle des Machines aux Thuilleries, le dimanche 12 mars 1758 par le Sieur Servandoni*, Imprimerie de S. Jorry, Paris, 1758: (pp. 3-6) «[…] le Chevalier Servandoni a tiré les idées de la Chûte des Anges rebelles […]Son but est donc de représenter les Anges rebelles ensevelis dans les gouffres profonds où les a précipité leur orgueil, l'Assemblée de ces mêmes Anges dans le

I Acte; Scène I (Livre I *Paradise Lost*): «On apperçoit les Antres terribles où la Justice divine a précipité les Anges Rebelles, un Fleuve de feu roule au milieu, et ne répand qu'une obscure lueur qui sert à les découvrir, Satan Prince des Démons s'élève du milieu de ces flots enflammés […] Il [Satan] l'excite [Béelzebut] à rallier leurs Troupes qui paroissent en désordre le long de l'Abîme». […]

Scène III: «D'affreux Rochers, dont le sommet vomit des tourbillons de feu et de flammes, et dans les cavités desquelles sont renfermées des Mines d'Or, d'Argent et de Pierreries occupent le fond du Théâtre; c'est là que Satan se fait conduire […] il ordonne à Mammone Dieu des Richesses de faire tirer les Matériaux nécessaires pour la construction du *Pandemonium*; on obéit». […]

III Acte; Scène I (Livre VI du *Paradise Lost*): «Des monceaux de Rochers sans ordre paroissent sur le devant, et au bas du Théâtre. Des nuées noires et épaisses en occupent le haut, et le fond; on en voit sortir des Foudres et des Eclairs; une troupe innombrable de Démons arrive en confusion sur les Rochers, Satan donne le signal pour l'Escalade». […]

Scène III: «Les Nuages se dissipent tout-à-coup, la gloire de l'Eternel paroît dans l'éloignement, le Char d son Verbe avance porté par des Chérubins […] Des Tonneres et des Eclairs sortent de devant le Char, cependant les Démons se relèvent et recommencent le combat; mais enfin épouvantés par l'éclat de la gloire, ils perdent courage et la Foudre tombe sur eux, les précipite dans l'étang de feu avec un fracas horrible».

Sfortunatamente, nonostante il lavoro congiunto di Servandoni, del musicista Duny e dell'architetto De Wailly che si era occupato della rappresentazione del Pandemonium (attraverso un grande baldacchino sostenuto da colonne doriche e illuminato appena con candelabri), il risultato non fu all'altezza delle promesse del libretto[418]: tuttavia, quello che ci interessa mostrare, grazie al testo del resoconto, è quanto la trama fosse poca cosa rispetto alla grande messa in scena del pandemonio e come la sensibilità dell'epoca apprezzasse soprattutto i dettagli di ordine visivo, le grandi descrizioni, le immagini pittoriche del luogo in cui si svolge l'azione.

Per quanto riguarda Chateaubriand, tuttavia, le influenze più evidenti di questa immagine sublime sono da cercare non tanto nei paesaggi, quanto nelle descrizioni della rivoluzione. Ad esempio nell'*Essai sur les révolutions* (I, 15) quando lo scrittore racconta come «Au même instant, mille guillotines sanglantes s'élèvent à fois dans toutes les cités et dans tous les villages de la France»[419] possiamo trasporre questa rappresentazione di diabolica perfezione e di solennità del movimento nel I libro, nel quale Satana raduna le sue truppe «Anon they move/In perfect phalanx to the Dorian mood/Of flutes

---

Pandemonium, pour tenter les moyens de remonter au Ciel, enfin leur dernière chûte prédite par l'Archange Gabriel […] Il a lieu de croire que la Nouveauté du Sujet traité avec tout l'Art de la Peinture et de la Perspective et les Mouvements ingénieux des Machines qui doivent animer ce grand Spectacle, ainsi que la Musique qui sera analogue à la chose, surprendront les Spectateurs, et mériteroient les suffrages des Connoisseurs».

418 Cfr. articolo di Marie-Françoise Christout, *Décors d'opéra et pièces à machines au XVIII^e siècle*, in «Médecine de France», n° 109, p. 27-30.

419 ER, tome I, p. 93.

and soft recorders; such as raised/To highth of noblest temper heroes old/Arming to battle […]» (vv. 549-553). L'immagine del pandemonio primigenio, l'idea del caos[420], sono invece la fonte del racconto delle vicissitudini rivoluzionarie, come ad esempio, nel IX libro della prima parte dei *Mémoires d'outre-tombe*, «Danton. Camille Desmoulins. Fabre d'Eglantine», i rivoluzionari sono presentati come una razza disumanizzata, dedica a pratiche semi sataniche:

> A l'époque où l'on faisait des pensions à la guillotine, où l'on portait alternativement à la boutonnière de sa carmagnole, en guise de fleur, une petite guillotine en or, ou un petit morceau de coeur de guillotiné, à l'époque où l'on vociférait: *Vive l'enfer!* où l'on célébrait les joyeuses orgies du sang, de l'acier et de la rage, où l'on trinquait au néant; où l'on dansait tout nu le chahut des trépassés, pour n'avoir pas la peine de se déshabiller en allant les rejoindre […][421].

Nel capitolo precedente («Orateurs»), invece, vengono descritte con le assemblee spontanee che prendono forma nelle strade, riunioni votate alla sregolatezza, al sadismo gratuito.

> Les harangueurs, à la voix grêle ou tonnante, avaient d'autres interrupteurs que leurs opposants: les petites chouettes noires du cloître sans moines et du clocher sans cloches s'éjouissaient aux fenêtres brisées, en espoir du butin; elles interrompaient les discours. On les rappelait d'abord à l'ordre par le tintamarre de l'impuissante sonnette; mais ne cessant point leur criaillement, on leur tirait des coups de fusil pour leur faire faire silence: elles tombaient palpitantes, blessées et fatidiques, au milieu du Pandémonium. Des charpentes abattues, des bancs boiteux des stalles démantibulées, des tronçons de saints roulés et poussés contre les murs, servaient de gradins aux spectateurs crottés, poudreux, soûls, suants, en carmagnole percée, la pique sur l'épaule ou les bras nus croisés[422]

La parola chiave resta il caos e Chateaubriand parla di diavoli e di Pandemonio, anche se la scena in cui, nel II libro, i Diavoli si riuniscono per deliberare era molto più caratterizzata dall'ordine: nella parte seguente del libro (vv. 506-581), invece, l'immagine in cui, sciolta l'assemblea, i demoni si allontanano in gruppi sciamando, riprende il tono del fermento e del disordine che si riflette in un paesaggio tempestoso e oscuro. Così, gli oratori rivoluzionari sono rappresentati nel contesto della strada affollata e rumorosa e la loro attività votata alla totale mancanza di ogni strategia retorica:

> Les orateurs, unis pour détruire, ne s'entendaient ni sur les chefs à choisir, ni sur les moyens à employer; ils se traitaient de gueux, de gitons, de filous, de voleurs, de massacreurs, à la cacophonie des sifflets et des hurlements de leurs différents groupes de diables. Les métaphores étaient prises du matériel des meurtres, empruntées des objets les plus sales de tous les genres de voirie et de fumier, ou tirées des lieux consacrés aux prostitutions des hommes et des femmes. Les gestes rendaient les images sensibles; tout était appelé par son nom avec le cynisme des chiens, dans une pompe obscène et impie de jurements et de blasphèmes. Détruire et produire, mort et génération, on ne démêlait que cela à travers l'argot sauvage dont les oreilles étaient assourdies.[423].

In particolare, una delle espressioni usata da Milton nel II libro (vv. 476-477) «Their rising all at once was as the sound of thunder heard remote» ricorda l'immagine con cui Chateaubriand descrive la scena

---

[420] Cfr. *Chateaubriand, poésie et Terreur*, p. 697, in cui egli riflette sul valore si questo «principe d'inquiétude» si un'epopea che, malgrado la promessa della redenzione del Cristo, si chiude sul «désastre d'un monde enténébré, où le premier couple a introduit le péché, le travail, le malheur et la mort». Per quanto riguarda la figura di Satana, Fumaroli propone diversi confronti la modalità con cui Chateaubriand presenta Napoleone (pp. 607-608, pp. 647-648).

[421] MOT, tome I, livre IX, chap. 5, p. 452.

[422] *Ibidem*, livre IX, chap. 3, p. 447.

[423] *Ibidem*.

del consiglio indiano che condanna a morte Chactas in *Atala*, riprendendo e amplificando la metafora paesaggistica:

> Comme on voit les flots de la mer se briser pendant un orage, comme en automne les feuilles séchées sont enlevées par un tourbillon, comme les roseaux du Meschacebé plient et se relèvent dans une inondation subite, comme un grand troupeau de cerfs brame au fond d'une forêt, ainsi s'agitoit et murmuroit le conseil[424].

Per concludere l'excursus sulle immagini più vicine al *Paradise Lost*, citiamo una descrizione tratta dal II libro dei *Natchez*, nella quale viene descritto il palazzo demoniaco:

> Sur cette montagne est bâti un palais, ouvrage des Puissances infernales. Ce palais a mille portiques d'airain; les moindres bruits viennent frapper les dômes de cet édifice, dont le silence n'a jamais franchi le seuil. Au centre du monument est une voûte tournée en spirale, comme une conque, et faite de telle sorte que tous les sons qui pénètrent dans le palais y aboutissent; mais par un effet du génie de l'Architecte des Mensonges, la plupart de ces sons se trouvent faussement reproduits: souvent une légère rumeur s'enfle et gronde en entrant par la voie préparée aux éclats du tonnerre, tandis que les roulements de la foudre expirent, en passant par les routes sinueuses destinées aux foibles bruits[425].

Questa visione architettonica, così diversa da quelle regolari e fotografiche che si diffondono alla fine del Settecento in concomitanza con lo sviluppo del paesaggio urbano, riprende il *topos* miltoniano della confusione infernale: come spesso accade l'attenzione dello scrittore si fissa sulla dicotomia rumore/silenzio e in questo caso sulla modalità con cui i suoni si moltiplicano nella spirale demoniaca che è qui architettonicamente trasfigurata nel palazzo medesimo. La visione di questo labirintico edificio non può non fare pensare, a sua volta, alle *Prigioni* del Piranesi. L'influsso del Paradiso perduto è evidente anche nei libri II e IV che illustrano i voli di Satana, del Demone della Renomée e dell'angelo protettore delle Americhe[426] riprendendo i numerosi esempi in cui il protagonista del Paradiso miltoniano si sposta volando[427].

---

[424] A, tome XVI, p. 49. Sulle assemblee rivoluzionarie cfr. Aurelio Principato, *L*'Essai historique *e l'épopée des sauvages en vis-à-vis*, *op. cit.*

[425] N, tome XIX, p. 58.

[426] Ritorneremo sulla visione dall'alto al § 2.6.6

[427] Ricordiamo anche la più generica influenza del gusto barocco in certe descrizioni di scene bibliche, come ad esempio questo giorno del giudizio presente nel *Génie du christianisme*: «En ce temps-là, des signes funestes se manifesteront dans les cieux: le puits de l'abîme s'ouvrira: les sept anges verseront les sept coupes pleines de la colère; les peuples malades s'entretueront; les mères entendront leurs fruits se plaindre dans leur sein, et la Mort parcourra les royaumes sur son cheval pâle. Cependant la terre commence à trembler sur ses bases; la lune se couvre d'un voile sanglant, les astres menaçants pendent à demi détachés de leur voûte: l'agonie du monde commence. Tout à coup l'heure fatale vient à frapper; Dieu suspend les flots de la création, et le monde a passé comme un fleuve tari. Alors se fait entendre la trompette de l'ange du jugement; il crie: *Morts, levez-vous!* SURGITE, MORTUI! Les sépulcres se fendent à grand bruit, le genre humain sort du tombeau, et les races s'assemblent dans Josaphat. Le Fils de l'homme apparoît sur les nuées; les puissances de l'enfer remontent du fond de l'abîme, pour assister au dernier arrêt prononcé sur les siècles; les boucs et les brebis sont séparés, les méchants s'enfoncent dans le gouffre, les justes montent dans les cieux; Dieu rentre dans son repos, et partout règne l'éternité», Tome XI, I[ère] partie, livre VI, chap. 7, pp. 318-319. Una rappresentazione simile, anche se più

Relativamente al paradiso terrestre invece, quattro sono le scene che Chateaubriand riporta nel suo discorso su Milton: innanzitutto il risveglio di Adamo[428] (che corrisponde al VIII libro, vv.273-277), in cui l'uomo per la prima volta dà un nome alle cose che lo circondano; in secondo luogo la nascita della prima donna e l'incontro nel paradiso con il suo sposo[429] (libro IV, vv.449-502); infine il tramonto sulle isole Azzorre che prepara il momento in cui la Adamo ed Eva andranno a riposare[430] (IV, vv.589-622). Come Jean Gillet ha evidenziato[431], la coppia primigenia si presenta in Milton molto diversa rispetto alla rappresentazione idillica che nel '700 si era soli attribuirle e Chateaubriand riprende il modello inglese. Quello che appare altresì interessante è notare, nella scelta delle scene da inserire come esempio dell'epopea nel *Génie*, la predilezione per queste scene paradiso terrestre: dalla parte infernale, l'ispirazione che viene tratta è sostanzialmente politica anche se naturalmente si traduce in immagini e non in concetti (nello specifico, in immagini del caos), mentre per quanto riguarda il paradiso, a interessarlo è piuttosto l'aspetto naturalistico e il rapporto che l'uomo nuovo intrattiene con il suo paesaggio. L'America sarà lo sfondo per la sua epopea e la scena nella quale l'europeo René si risveglia nella capanna degli indiani e sente di rinascere a una nuova esistenza ricorda il momento della creazione in cui Adamo apre gli occhi[432].

Tuttavia, quando Chateaubriand nel IV libro dei *Natchez* dipinge una sua visione non più del paradiso terrestre, ma del paradiso dove vengono accolte le anime beate e dove, nello specifico della storia, giungono Génévièvе e Cathérine, la descrizione assume un aspetto nuovo:

> En sortant de la mystique vallée, Geneviève et Catherine entrèrent enfin dans ces régions où commencent les joies du ciel. Ces joies ne sont pas comme les nôtres, sujettes à fatiguer et à rassasier le coeur; elles nourrissent, au contraire, dans celui qui les goûte, une soif insatiable de les goûter encore. […] Aussitôt qu'elles découvrent les murs de la Jérusalem céleste, elles descendent du char et se prosternent comme des pèlerines aux champs de la Judée, lorsque, dans la splendeur du Midi, Sion se montre tout à coup à leur foi ardente. […]
> Les eaux, les arbres, les fleurs de ces champs inconnus, n'ont rien qui ressemble aux nôtres, hors les noms: c'est le charme de la verdure, de la solitude, de la fraîcheur de nos bois, et pourtant ce n'est pas cela; c'est quelque chose qui n'a qu'une existence insaisissable.
> Une musique qu'on entend partout et qui n'est nulle part, ne cesse jamais dans ces lieux […] Des voix, des modulations brillantes sortent tout à coup du fond des forêts célestes, puis dispersés par le souffle des esprits, ces accents semblent avoir expiré. Mais bientôt une mélodie confuse se relève dans le lointain, et l'on distingue ou les sons veloutés d'un cor sonné par un ange, ou l'hymne d'un séraphin qui chante les grandeurs de Dieu au bord du fleuve de vie […] une molle clarté tombant

---

estesa e dettagliata, è nel *Fragment du Génie du christianisme* intitolato «Résurrection et jugement dernier» (éd. Pléiade, pp. 1334-1336).

[428] GC, Tome XII, IIème partie, livre I, chap,3, pp. 14-15.

[429] *Ibidem*, IIème partie, livre II, chap. 3.

[430] *Ibidem.*

[431] *Le paradis perdu dans la littérature française de Voltaire à Chateaubriand*, p. 570.

[432] Nel § 3.5.3. ritorneremo in modo più dettagliato sulla scena dei *Natchez*.

> sans bruit sur les terres mystiques s'y fond, pour ainsi dire, comme une neige, s'insinue dans tous les objets, les fait briller de la lumière la plus suave, leur donne à la vue une douceur parfaite[433].

Questa rappresentazione che si basa più sull'ineffabile che sul concreto, alla quale la presenza di una musica senza definizione e di un velo di luminosità attribuisce profondità alla scena, è proprio l'antitesi del giardino delle delizie e anche solo del luogo chiuso e protetto in voga nel periodo rococò. Naturalmente i due luoghi anche a livello teologico si definiscono in modo di verso, ma è interessante notare come Chateaubriand scelga per l'epopea indiana non più l'Eden pre-storico, ma il paradiso celeste, ovvero di coloro che sono ammessi a godere del volto di Dio e che gli permette di giocare molto di più sul tratto del paesaggio sconfinato[434].

2.3.5. La pittura del mare: Vernet e i suoi successori

Analizzate le fonti di ispirazione che danno vita a una rappresentazione sublime della realtà, affrontiamo ora la questione da un punto di vista tematico, relativo alla descrizione e alla pittura del mare. Tanto la sua rappresentazione fu trascurata dalla tradizione italiana e dai suoi eredi, per la quale venne molto spesso relegata a scopi decorativi, tanto essa fu presente nelle opere degli artisti fiamminghi fin dal '500, dei quali è ben nota la precoce sensibilità per la natura[435]: tuttavia, non si può sostanzialmente parlare di un genere pittorico autonomo fino al Settecento.

Claude Joseph Vernet (1714-1789) fu il primo ad inaugurare una vera tradizione di marine in Francia: prima di lui si possono enumerare Claude Gellée (1600-1682) e l'italiano Salvator Rosa (1615-1673), i quali, tra i vari soggetti paesaggistici, si occuparono anche di panorami marini e rappresentazioni dei porti, ma esso non rivestì nella loro opera l'importanza e il carattere quasi ossessivo che caratterizzerà le tele del pittore francese settecentesco[436]: Vernet si recò in Italia per formarsi sulla pittura storica, ma si orientò immediatamente verso il paesaggio, formandosi alla scuola del pittore di marine Adrien Manglard, dal quale trasse i modelli per le rappresentazioni di porti e di elementi architettonici (ma che ben presto superò in abilità). Nelle opere di Vernet troviamo i due

---

433 N, tome XIX, pp. 107-110.

434 Anche nel «Paradis Chrétien» dei *Fragments du Génie du christianisme* (pp. 1336-1342), la rappresentazione dello spazio infinito genera una lunga e complessa descrizione del viaggio delle anime attraverso il Paradiso «[…] des soleils après des soleils sortent incessamment de l'immensité, à mesure qu'il avance; et des univers inconnus succèdent à des univers plus ignorés encore; l'infini suit l'infini, et l'espace succède à l'espace». Questa scena si avvale di numerosi paragoni come «dans les campagnes d'un or pur, semblable à du verre […]» o «des frémissements […] pareils aux vibrations rares d'une harpe éolienne» (che non mancano di citare anche Ossian come esempio di quelle voci sconosciute che «sortent longuement du fond des forets») indispensabili per creare un legame tra linguaggio umano e l'indicibile spettacolo terrestre e trasmettere al lettore le impressioni visive e uditive dell'«esprit bienheureux».

435 Rappresentati, nel campo delle marine, soprattutto da Paul Bril, Pieter Brueghel e dalla famiglia olandese Van de Velde. Si veda il capitolo «Mari e marine» nel catalogo *Il paesaggio nell'arte* di Francesca Castria Marchetti e Gabriele Crepaldi, Electa, Milano, 2003, pp. 152-169.

436 Florence Ingersoll-Smouse, *Joseph Vernet (1714-1789), peintre de marine. Étude critique et catalogue raisonné*, vol. I, éditeur Etienne Bignou, Paris, 1926, chap. «La peinture de marine avant Vernet».

registri: da una parte, la pittura del mare in bonaccia e del lavoro dei pescatori, dall'altra, un grandissimo inventario di tempeste[437]. Lavorò sovente su commissione, dettaglio che spiega la grandissima produzione di paesaggi molto simili, ma che invita anche a riflettere sulla diffusione del gusto comune per le rappresentazioni marine e in modo particolare per le tempeste[438], favorite dall'accresciuto interesse per le colonie e dunque per i viaggi per mare nonché per la conoscenza diretta dei pericoli che questi comportavano. La più celebre serie di quadri è quella commissionata nel 1753 dal Marchese di Marigny, directeur général des bâtiments, che fa approvare a Luigi XV i «Porti di Francia», quindici viste dei principali porti francesi che Vernet dipingerà tra il 1754 e il 1762. Nel 1763 si stabilì a Parigi per insegnare la poetica della natura e fu apprezzato e molto conosciuto anche dal grande pubblico, grazie all'opera dei numerosi incisori che lavorarono sulle sue opere[439].

Nelle marine di Vernet gli elementi pittoreschi in primo piano, offerti dalle scene popolari che si svolgono sulle rive, l'attenzione per il cielo e i cambiamenti atmosferici, frutto dello studio della natura dal vivo e dell'esempio pittorico del seicentesco Claude Lorrain, si mescolano alla cura del dettaglio (ad esempio, nella raffigurazione delle navi) consona al realismo che aveva alimentato questa serie di quadri. Queste caratteristiche delle sue tele cambiano completamente la modalità di rappresentare i porti rispetto al passato: ad esempio la *Vue de Rochefort* (1762) reca in primo piano un rogo; nella *Vue de La Rochelle* (1762) ammassi di nubi nere incombono su di un cielo rosso; la *Troisième vue de Toulon* (1755) è vista in un momento particolare della giornata, un'alba o un tramonto dal cielo rosato mentre il *Port de Cette ou Sète* (1757) sembra essere dipinta dal mare in tempesta e il porto si delinea in secondo piano[440]. Questa varietà nella serie di quadri segnano un cambiamento rispetto alle visioni puramente topografiche dei suoi predecessori, come ad esempio Alberto Pollicino (verso 1719-av. 1765)[441]: in una lettera del 1756, egli afferma «La plupart des autres ports sont décrits dans ce même goust; je ne l'ai point suivi […] C'est comme si on me demandait de peindre en un seul tableau l'intérieur du jardin des Tuileries, où l'on vit la façade du bâtiment, le pont tournant, d'un côté Bellevue et Saint Clou, et de l'autre le Pont Neuf, les tours Nôtre-dame, Pantin et Saint-Denis. Vous jugés bien, Monsieur, qu'on ne pourrait le faire à moins de faire une carte géographique»[442].

Il suo successore Jean-François Hue (1751-1823), che fu chiamato negli anni '90 a completare la serie di porti di Francia, rivela la stessa cura nella rappresentazione di cielo, nubi ed eventi atmosferici,

---

437 Per le incisioni cfr. Ingersoll-Smouse, *op. cit.*, vol. I-II. Per le immagini a colori dei porti: *Joseph Vernet (1714-1789). Les vues de ports de France*, Musée National de la Marine; Manœuvre Laurent e Rieth Eric, *Joseph Vernet (1714-1789). Les ports de France*, éditions Anthèse, Paris, 1994.

438 Marianne Roland Michel riporta alcuni degli ordinativi che il pittore ricevette (*Entre théorie et pratique. Le paysage français au XVIII siècle*, pp. 181-182). Illustrazione n° 13.

439 Cfr. Léon Lagrange, *Joseph Vernet et la peinture au XVIII siècle*, Aubry Libraire, Paris, 1864, chap. «Les graveurs de Joseph Vernet», pp. 203-222.

440 Illustrazione n° 14.

441 Esposte al Musée de la Marine di Parigi.

442 Citata in *Joseph Vernet (1714-1789). Les vues de ports de France*, pp. 10-13, tratta dalla «Correspondance entre Joseph Vernet et le Marquis de Marigny».

ovvero nella sola parte dei quadri non soggetta alle richieste precise dei mecenati, in cui la fantasia degli artisti poteva realmente spaziare. Si vedano soprattutto la *Première vue de la rade de Brest*, con i suoi impressionanti effetti di luce dei raggi solari che filtrano dalle nuvole e la *Vue de la ville et de la rade du port de Saint-Malo*, in cui il vero soggetto pare la tempesta marina poiché la città rimane quasi invisibile in fondo alla composizione[443]. Un nuova sensibilità per il mare nasce con Vernet et Hue e prepara l'arrivo di pittori romantici specializzati in marine, come il francese Théodore Gudin (1802-1879).

Altri pittori loro contemporanei dipinsero il mistero del mare, anche se Vernet fu il solo a compiere studi dal vivo che gli permisero di raggiungere una conoscenza approfondita degli effetti naturali (sebbene le sue rappresentazioni risultassero ancora filtrate dalle regole del buon gusto): tra questi indichiamo i porti italiani di Le Mettay (1726-1760), le opere dell'italiano Carlo Bonavia che seguirono lo stile del pittore francese, le spaventose tempeste di Jacques de Lajoüe (1687-1761) e i più celebri Jean Pillement (1727-1808) che si orientò verso la rappresentazione della tempesta[444], Alexandre-Jean Noël (1752-1834) e Pierre-Jacques de Loutherbourg (1740-1812), le cui tempeste sono particolarmente violente[445].

Il tema della nave in balia dello scatenarsi di imprevedibili potenze marine ritorna continuamente nella pittura e nella letteratura, di questa epoca, frutto della volontà di rappresentare quel sentimento di «oscurità» del paesaggio che Diderot evocava nel *Salon* del 1767. Con una volontà più scientificamente descrittiva anche la poesia settecentesca aveva trattato il tema del temporale e della tempesta sul mare[446], ma solo sul finire del '700 essa entra a fare parte di un immaginario pittorico ben codificato[447]. Si moltiplicano anche i riferimenti teorici al tema della tempesta, primo tra tutti i lunghi articoli ORAGE e TEMPETE dell'*Encyclopédie*, l'ultimo dei quali include una sezione dedicata alla poesia che riporta i migliori esempi di rappresentazione artistica dello sconvolgimento naturale, nonché i trattati che spiegano come dipingere la tempesta: tra i più conosciuti ricordiamo i già citati *Cours de peinture par principes* di Roger de Piles del 1708 (che ne fa un breve accenno, nella sezione relativa al paesaggio all'acqua, «tantôt impétueuse, lorsqu'un orage la fait déborder»[448]) e la *Méthode pour apprendre le dessin* nella quale Charles-Antoine Jombert (1755) dedica una tavola in cui si distingue una nave in primo piano che si avvicina agli scogli durante una tempesta e altre navi in lontananza spinte dal

---

443 Illustrazioni nel catalogo di stampe *Les ports de France peints par Joseph Vernet et Huë par M. P. -A. M.****, Paris, 1812, pp. 83-87, p. 98.

444 Cfr. L. de Veyran, *Peintres et dessinateurs de la mer*, librairie Renouard, Paris, 1901.

445 Altre illustrazioni di naufragi ad opera di Jacques-Antoine Vallin, Jean-Baptiste Pillement, Pierre-Jacques de Loutherbourg e Pierre-Antoine Demachy nel catalogo *Le paysage et la question du sublime*, pp. 62-64.

446 James Thomson, *The Seasons*, «Winter», p. 210, vv. 161-174, «Meantime the Mountain-Billows, to the Clouds/ In dreadful Tumult swell'd, Surge above Surge,/ Burst into Chaos with tremendous Roar,/ And anchor'd Navies from their Stations drive,/ Wild as the Winds across the howling Waste/ Of mighty Waters […]». Testo in traduzione in *Les Saisons*, p. 192.

447 Cfr. catalogo *L'invention du sentiment aux sources du Romantisme (2 avril-30 juin 2002)*, pp. 262-265.

448 *op. cit.*, p. 110.

vento[449]. Nel 1800 infine, nei paragrafi «De l'orage», «De la tempête» e «Suites de l'orage», Pierre-Henri de Valenciennes[450] affronta nel dettaglio la rappresentazione del fenomeno su terra e soprattutto sul mare.

Legata alla tempesta troviamo infine il genere degli ex-voto marini: questa pratica di dipingere una composizione votiva in seguito a un salvataggio miracoloso occorso dopo l'invocazione alla Vergine o ai Santi, più raramente a Cristo, si diffonde e si popolarizza proprio tra il XVII e il XVIII secolo. All'aumentare de viaggi per mare e delle conseguenti tempeste, che erano anche il motivo per cui la rappresentazione del mare diviene più comune, aumentano anche queste opere vengono offerte come un ringraziamento per la grazia ricevuta. Normalmente queste composizioni rappresentano le navi in balia della tempesta e recano spesso le quattro iniziali V.F.G.A. (Votum Fecit Gratiam Accepit) come anche iscrizioni che servono a commemorare la data o il nome del vascello: questi quadri votivi venivano infine esposti nelle cattedrali e rappresentano, pur nella codificazione del loro genere, un esempio interessantissimo sia come documento storico (soprattutto relativamente ai periodi in cui non esistevano testimonianze fotografiche) sia per la spontaneità e la fantasia con cui venivano dipinti. Al di fuori di qualunque accademia, essi furono esempi di pittura sacra e di paesaggio nello stesso tempo, immagini dalla forte carica drammatica e sacrale[451].

2.3.6. La tempesta nelle prime opere.

La presenza del mare è assolutamente centrale nella vita e conseguentemente nell'opera del bretone Chateaubriand, come testimonia il ricordo dei primi momenti di vita dello scrittore:

> La chambre où ma mère accoucha domine une partie déserte des murs de la ville, et à travers les fenêtres de cette chambre on aperçoit une mer qui s'étend à perte de vue, en se brisant sur des écueils. J'eus pour parrain, comme on le voit dans mon extrait de baptême, mon frère, et pour marraine la comtesse de Plouër, fille du maréchal de Contades. J'étais presque mort quand je vins au jour. Le mugissement des vagues, soulevées par une bourrasque annonçant l'équinoxe d'automne, empêchait d'entendre mes cris […][452]

---

[449] Planche n° 91 della *Méthode pour apprendre le dessin*, 1755. Illustrazione n° 15. Richiamiamo anche la comunicazione di Madeleine Pinault-Sørensen, *Oeuvres et écrits d'artistes sur les tempêtes et les orages, XVII^e^-XVIII^e^ siècles*, al Colloque *Climat, orages, tempêtes. Nature et passions*: in questo capitolo rinviamo a diversi interventi di questo congresso internazionale che si è tenuto alla Sorbona e presso la Fondazione Singer-Polignac dal 18 al 21 gennaio 2006, sotto la presidenze di Édouard Bonnefous, i cui atti sono in via di pubblicazione.

[450] Valenciennes, *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes*, Minkoff Reprint, Genève, 1973 (réimpression de l'édition de Paris de 1800), pp. 268-275: «[…] Il faut que l'artiste qui les [les dégâts et les ravages de l'orage] contemple fasse de grands efforts sur lui-même, pour que la sensibilité de son cœur ne l'empêche pas d'étudier les scènes sublimes d'un spectacle qu'il ne peut guères admirer sans frémir […] Dans la Tempête, les vagues de la mer sont brunes, verdâtres et écumeuses; elles se brisent sur elles-mêmes et lorsque, poussés par la violence des vents, elles viennent à rencontrer un corps qui leur oppose de la résistance, leur impulsion devient terrible en raison de leur force et de leur dimension […] Après cette crise convulsive et les déchirements qu'elles a éprouvés, la Nature reprend peu à peu le calme et la sérénité […]».

[451] Sugli ex-voto: François et Colette Boullet, *Ex-voto marins*, éditions ouest-France, Rennes, 1996 e la comunicazione di Michel Delon, *Tempêtes peintes, de l'ex-voto à Géricault*, al Colloque International *Climat, orages, tempêtes. Nature et passions*.

[452] MOT, tome I, livre I, chap. 2, p. 128. Anche nel *Voyage en Italie* egli ricorda che il mare fu primo rumore udito nella sua vita: «Né sur les rochers de l'Armorique le premier bruit qui a frappé mon oreille en

Rimandiamo alla lettura del fondamentale testo Marie Pinel[453] che analizza il significato e la simbologia delle occorrenze delle immagini marine nell'opera del nostro scrittore e ci limitiamo a sottolineare l'ampiezza della questione, mentre il nostro interesse si volge ad ricercare i modelli pittorici e letterari e contemporaneamente le caratteristiche che sono invece proprie ed originali dello scrittore.

Innanzitutto, il mare agitato. Nella modalità con cui l'uomo fruisce di un tale impressionante panorama naturale, Chateaubriand ritrova gli elementi che caratterizzano particolarmente la natura sublime. Tratto dal *Génie du christianisme*, riprendiamo ancora la descrizione del mar glaciale:

> Et qu'y a-t-il de plus heureux que l'Esquimaux dans son épouvantable patrie? […] Entraîné par les courants, il s'avance en pleine mer sur ce trône du Dieu des tempêtes. La montagne balance sur les flots ses sommets lumineux et ses arbres de neiges; les loups marins se livrent à l'amour dans ses vallées, et les baleines accompagnent ses pas sur le noir océan. Le hardi sauvage, sur son écueil mobile, au milieu de l'écume des flots, du tourbillon des vents et des neiges, presse sur son coeur la femme que Dieu lui a donnée, et trouve avec elle des joies inconnues dans ce mélange de voluptés et de périls[454].

L'unione di bellezza e pericolo si fondono in questa esotica scena in cui, da una parte, lo scrittore mostra un paesaggio che riflette la grandezza di Dio, nella magnificenza dei suoi colori come nell'intelligenza delle sue creature, mentre dall'altra Chateaubriand presenta l'eschimese che si trova a dover lottare per difendersi contro le forze di mare e vento. Richiamiamo l'intervento di Jean-Paul Schneider, «De l'orage châtiment au chaos maîtrisé» al convegno internazionale *Climat, orages, tempêtes. Nature et passions* sulla questione della la lotta contro le forze naturali a cui avevano condotto le esplorazioni, soprattutto in montagna, della fine del '700: in questo contesto, il rapporto di «passione» (termine evangelico che indica la morte dolorosa del Cristo) che l'uomo vive nella battaglia contro la tempesta, tradizionalmente legata al sentimento della paura e dell'orrore, si tramuta in questa fase in «passione per la tempesta», ovvero nel desiderio di resisterle. La scelta dell'Eschimese non deve stupire, perché tanto l'articolo ESKIMAUX dell'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*,

---

venant au monde est celui de la mer», tome VII, p. 221. Sulla perigliosa burrasca come immagine stessa della venuta al mondo rimandiamo a Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1979 (riferimento all'edizione italiana: *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, il Mulino, Bologna, 1985, p. 53) che ricorda come nel II libro del *De rerum natura* lucreziano la nascita sia paragonata a un naufragio.

[453] *La mer et le sacré chez Chateaubriand*, éditions Claude Alzieu, Albertville, 1995. Citiamo altresì come testi di riferimento sull'argomento la tesi di dottorato di Jacques Bion, *La mer dans les* «Mémoires d'outre-tombe», Faculté des Lettres et Sciences humaines, Paris [versione dattiloscritta non datata]; Rosa Ercolano-Vallese, *Le thème de la mer dans l'œuvre de Chateaubriand*, Società anonima editrice Dante Alighieri, Milano, Genova, Roma, Napoli, 1934 e l'articolo della stessa Marie Pinel, *Marines et paysages marins*, in Jean Balcou (textes réunis par), *Enfance et voyages de Chateaubriand. Armorique, Amérique*, Actes du colloque de Brest, septembre 1998, Champion, Paris, 2001, pp. 35-46.

[454] GC, tome XI, I[ère] partie, livre V, chap. 14, pp. 266-267.

che il volume sui viaggi ai Poli del grande *Abrégé de l'Histoire générales des voyages*[455] parlano del modo con cui egli coraggiosamente si trova ad affrontare tempeste, grossi pesci e il furore delle onde: dunque, anche se «trascinato dalla corrente», Chateaubriand ci mostra in questo punto un uomo che vive con una sorta di voluttà il momento in cui si scontra con le forze della natura selvaggia.

Riguardo al tema della tempesta, riproponiamo la sezione della *Lettre sur l'art du dessin dans le paysage* in cui Chateaubriand teorizza la seguente visione delle marine:

> Que, rempli de ces folles idées du sublime, un paysagiste arrive pendant un orage au bord de la mer qu'il n'a jamais vue, il est tout étonné d'apercevoir des vagues qui enflent, s'approchent et se déroulent avec ordre et majesté l'une après l'autre, au lieu de ce choc et de ce bouleversement qu'il s'étoit représenté. Un bruit sourd, mêlé de quelques sons rauques et clairs entrecoupés de quelques courts silences, a succédé au tintamarre que notre jeune peintre entendoit dans son cerveau. Partout des couleurs tranchantes, mais conservant des harmonies jusque dans leurs disparates. L'écume éblouissante des flots jaillit sur des rochers noirs; dans un horizon sombre roulent de vastes nuages, mais qui sont poussés du même coté: ce ne sont plus mille vents déchaînés qui se combattent, des couleurs brouillées, des cieux escaladés par les flots, la lumière épouvantant les morts à travers les abîmes creusés entre les vagues[456].

Marie Pinel richiama questo testo quale esempio di un *art poétique* della pittura delle tempeste che si oppone a certi abusi della poetica del sublime[457], proponendone un modello non più caotico ma ordinato, quasi sereno[458]. In un certo senso si tratterebbe di una fuga dall'estremizzazione della portata

---

[455] La Harpe, Paris, Hotel de Thou, 1780, vol. XVIII, livre V, chap. III: «Habitans du Groënland», p. 256.

[456] Lettre DP, tome XXII, p. 9.

[457] *La mer et le sacré chez Chateaubriand*, p. 39.

[458] Proponiamo il testo del II canto de *La grandeur de Dieu dans les merveilles de la nature* di Dulard (Paris, Imprimerie d'Auguste Delalain, 1820, «Tableau de la mer», pp. 43-44) in cui il maestoso incedere delle onde produce un'immagine della tempesta ben lontano dalla turbolenta rappresentazione romantica: «Mais ce calme est troublé. Fièrement courroucée, /L'onde s'enfle et mugit jusqu'aux cieux élancée,/ Elle tombe écumante, et cent gouffres ouverts/ L'engloutissent soudain, et soudain dans les airs/ Vomissent de leurs flancs la vague renaissante./ Elle retombe et roule en montagne bruyante./ Le flot choque le flot. A leurs mugissements/ Les aquilons fougueux joignent leurs sifflemens./ L'onde tumultueuse, en cet affreux orage,/ Prête à tout submerger, va franchir le rivage./ Impuissante fureur! un frein impérieux/ Enchaîne, fière mer, tes flots séditieux./ Le doigt du Tout-puissant a tracé sur le sable/ Un ordre redouté, barrière insurmontable;/ Ton onde audacieuse, à cet auguste aspect,/ Tombe, et, pleine d'effroi, recule avec respect». A questo proposito ricordiamo il «Récit de Thèramène» che rappresenta un eccellente esempio di tempesta temperata del gusto classico: cfr. l'interprentazioni di Leo Spitzer, *The «Recit de Théramène» in*

simbolica del paesaggio come stato d'animo («Gardons-nous de croire que notre imagination est plus féconde que la nature») alla quale invece lo scrittore oppone una visione più ancorata alla reale osservazione della natura. Tuttavia egli suggerisce anche che l'animo umano ha, per sua natura, la tendenza a rappresentarsi il mare agitato piuttosto che in bonaccia:

> Cela ne seroit-il point une preuve du penchant que l'homme a pour détruire? Il nous est bien plus facile de nous faire des notions du chaos que des justes proportions de l'univers. Nous avons toutes les peines du monde à nous peindre le calme des flots, à moins que nous n'y mêlions des souvenirs de terreur: c'est ce dont on se peut convaincre par la description de ces calmes où l'on trouve presque toujours les mots de *menaçant*, de *profond silence*, etc[459].

Come interpretare queste parole? Certamente appaiono un controsenso se lette come una dichiarazione di intenti, perché mal si adattano alle tempeste sublimi delle prime opere (e di conseguenza riportano a galla il problema della datazione della lettera); tuttavia, se riportata al contesto degli anni rivoluzionari, questo accenno all'universale secondo il quale l'uomo non sarebbe in grado di immaginare lo spettacolo naturale al di fuori della visione catastrofica, come metafora dell'analoga incapacità a vivere una condizione sociale pacifica, la Lettera recupera il suo pieno significato.

Inoltre i suoi testi rivelano l'influenza di modelli predefiniti che si integrano all'esperienza personale della selvaggia Bretagna: per Chateaubriand, il mare fa parte dell'immaginario paesaggistico fin dalla più giovane età[460] e pertanto anche l'esperienza della tempesta marina con tutto il suo carico di terrore non rimane puramente letteraria. Si veda la traversata sull'oceano Pacifico di ritorno dall'America[461], ma si pensi anche alla sua infanzia in una città portuale nella quale era certamente possibile vedere attraccare navi che avevano subito la tempesta, come egli stessi racconta nei *Mémoires d'outre-tombe*[462].

> Je m'empressai de retourner aux vaisseaux […] Il se préparoit à visiter avec moi cette merveille, mais une tempête s'éleva […] La nuit étoit horrible […] En mettant la tête hors de l'entrepont, je

---

Racine's Phèdre, in «Essays on Seventeenth-century French Literature», 1983, Cambridge University Press, pp. 209-251.

[459] Lettre DP, p. 9 (il corsivo è nel testo).

[460] Ricordiamo questa pagina tratta dai ricordi di infanzia delo scrittore (MOT, tome I, livre I, chap. 5, p. 147) «Un autre jeu, inventé par Gesril, paraissait encore plus dangereux: lorsque la mer était haute et qu'il y avait tempête, la vague, fouettée au pied du château, du côté de la grande grève, jaillissait jusqu'aux grandes tours. A vingt pieds d'élévation au-dessus de la base d'une de ces tours, régnait un parapet en granit, étroit, glissant, incliné, par lequel on communiquait au ravelin qui défendait le fossé: il s'agissait de saisir l'instant entre deux vagues, de franchir l'endroit périlleux avant que le flot se brisât et couvrît la tour. Voici venir une montagne d'eau qui s'avançait en mugissant et qui, si vous tardiez d'une minute, pouvait, ou vous entraîner, ou vous écraser contre le mur. Pas un de nous ne se refusait à l'aventure, mais j'ai vu des enfants pâlir avant de la tenter».

[461] MOT, tome I, livre VIII, chap. 7.

[462] «Presque tous les ans, des vaisseaux se perdaient sous mes yeux, et, lorsque je m'ébattais le long des grèves, la mer roulait à mes pieds les cadavres d'hommes étrangers, expirés loin de leur patrie» (livre I, chap. 4, p. 145).

> fus frappé d'un spectacle affreux, mais sublime. A la lueur de la lampe qui sortoit de temps en temps des nuages, on découvroit sur les deux bords du navire, à travers une brume jaune et immobile, des cotes sauvages. La mer élevoit ses flots comme des monts dans le canal où nous étions engouffrés. Tantôt les vagues se couvroient d'écume et d'étincelles; tantôt elle n'offroient plus qu'une surface huileuse, marbrée de taches noires, cuivrées et verdâtres, selon la couleur des bas-fonds sur lesquels elles mugissoient: quelquefois une lame monstrueuse venoit roulant sur elle-même sans se briser, comme une mer qui envahiroit les flots d'une autre mer. Pendant un moment le bruit de l'abîme et celui des vents étoient confondus; le moment d'après, on distinguoit le fracas des courants, le sifflement des récifs, la triste voix de la lame lointaine. De la concavité du bâtiment sortoient des bruits qui faisoient battre le coeur au plus intrépide. La proue du navire coupoit la masse épaisse des vagues avec un froissement affreux; eu au gouvernail, des torrents d'eau s'écouloient en tourbillonnant comme au débouché d'une écluse. Au milieu du fracas, rien n'étoit peut-être plus alarmant qu'un murmure sourd, pareil à celui d'un vase qui se remplit[463].

In questa terribile tempesta, che nei *Natchez* riporta Chactas negli Stati Uniti, dopo il suo viaggio nel vecchio continente, mostra, malgrado le presumibili oscurità del paesaggio notturno, i colori vivaci («brume jaune», «surface huileuse», «marbrée de taches noires», «cuivrées et verdâtres») che caratterizzavano la pittura marina alla Vernet, così come anche la presenza della luna che si mostra tra le nuvole. Se una originalità va trovata nelle descrizioni di Chateaubriand, è relativa alle potenzialità della poesia rispetto all'immagine, ovvero alle possibilità della lingua di evocare diverse impressioni sensoriali. Nello specifico, la ricca gamma di sensazioni uditive, che tanto spesso completano i quadri testuali del nostro scrittore: «sifflements», «tristes voix», «bruits qui faisaient battre le coeur», «froissement affreux», «fracas», «murmure sourd». Questa attenzione per l'espressione delle sensazioni fisiche si ritrova nelle parole dell'inglese Addison il quale, dalle pagine di *The Spectator*, teorizzava «Thus any continued sound, as the music of birds, or a fall of water, awakens every moment the mind of the beholder, and makes him more attentive to the several beauties of the place that lie before him»[464].

> Il plut à la souveraine sagesse de sauver le vaisseau, mais la même vague qui le poussa hors des écueils, emporta l'un de ses mâts et me jeta dans l'abîme: j'y tombai comme un oiseau de mer qui se précipite sur sa proie. En un clin d'oeil le vaisseau, chassé par les vents, parut à une immense distance de moi; il ne pouvoit s'arrêter sans s'exposer une seconde fois au naufrage, et il fut contraint de m'abandonner. Perdant tout espoir de le rejoindre, je commençai à nager vers la côte éloignée[465] […] La solitude de la terre et de la mer étoit assise à ma table: Je découvrois à l'horizon, non sans une sorte d'agréable tristesse, les voiles du vaisseau où j'avois fait naufrage[466].

Il lucreziano concetto di *suave mari magno*[467] che Bernardin de Saint-Pierre aveva richiamato nella decima *Étude* («Lucrèce a eu raison de dire que notre plaisir et notre sécurité augmentent sur le rivage à la vue d'une tempête. Ainsi, un peintre qui voudroit renforcer dans un tableau l'agrément d'un paysage et le bonheur de ses habitans, n'auroit qu'à représenter au loin un vaisseau battu par les vents et par une mer irritée; le bonheur des bergers y redoubleroit par le malheur des matelots. Mais s'il vouloit, au contraire, augmenter l'horreur d'une tempête, il faudroit qu'il opposât au malheur des matelots le bonheur des bergers, et qu'il mît le vaisseau entre le spectateur et le paysage»[468]) oltre che, in senso metaforico, in *Paul et Virginie* («Comme un homme sauvé du naufrage sur un rocher, je contemple de ma solitude les orages qui frémissent dans le reste du monde; mon repos même redouble par le bruit lointain de la tempête»[469]) e a cui anche Kant fa cenno nella sua trattazione sul sublime[470], si ritrova espresso

---

[463] N, tome XIX, Livre VII, pp. 210-212.

[464] Lettera n° 412, *The Spectator*, June 23, 1712 (sulla questione dei «Pleasures of Imagination»), in *Addison's works*, with notes by Richard Hurd, London, 1854, vol III, p. 400.

[465] N, tome XIX, Livre VII, p. 213.

[466] N, tome XIX, Livre VIII, pp. 217-218.

[467] A proposito del quale rimandiamo alla sopraccitata lettura del fondamentale testo di Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer* (*Naufragio con spettatore*).

[468] Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la nature*, X, tome II, pp. 233-234.

[469] *Paul et Virginie*, p. 95.

nell'«agréable tristesse» del naufrago Chactas[471] e ritorna ancora nel capitolo II, 13 dell'*Essai sur les révolutions* (Aux infortunés), quando Chateaubriand cita alcuni versi di una poesia di Samuel Daniel, *The Civil War* (1695):

> Thrice happy you, who look as from the shore
> And have no venture in the wreck you see![472]

«Trois fois heureux, toi qui regarde comme du rivage / Et ne cours aucun risque dans le naufrage dont tu est témoin». Secondo la ricostruzione di Chateaubriand questi sono i versi che il re Riccardo II (monarca inglese della fine del XV secolo, vittima dell'insurrezione causata dal suo dispotico governo) avrebbe pronunciato in attesa della sua condanna a morte, gettando uno sguardo sulla campagna serena:

> Celui-là n'étoit pas un favori de la prospérité qui répétoit les deux vers qu'on voit à la tête de ce chapitre. C'étoit un monarque, le malheureux Richard II, qui, le matin même du jour où il fut assassiné, jetant à travers les soupiraux de sa prison un regard sur la campagne, envioit le pâtre qu'il voyoit assis tranquillement dans la vallée auprès de ses chèvres[473].

Il concetto di *Suave mari magno* ha letterariamente il suo modello più noto nel naufragio del Saint-Géran che trasporta Virginie dall'Europa alle costa dell'Ile-de-France:

> En effet tout présageait l'arrivée prochaine d'un ouragan. Les nuages qu'on distinguait au zénith étaient à leur centre d'un noir affreux, et cuivrés sur leurs bords. L'air retentissait des cris des paille-en-culs, des frégates, des coupeurs d'eau, et d'une multitude d'oiseaux de marine, qui, malgré l'obscurité de l'atmosphère, venaient de tous les points de l'horizon chercher des retraites dans l'île. Vers les neuf heures du matin on entendit du côté de la mer des bruits épouvantables, comme si des torrents d'eau, mêlés à des tonnerres, eussent roulé du haut des montagnes. Tout le monde s'écria: "Voilà l'ouragan!" et dans l'instant un tourbillon affreux de vent enleva la brume qui couvraît l'île d'Ambre et son canal. Le Saint-Géran parut alors à découvert avec son pont chargé de monde, ses vergues et ses mâts de hune amenés sur le tillac, son pavillon en berne, quatre câbles sur son avant, et un de retenue sur son arrière[474].

La scena, osservata da terra, assume poi tratti particolarmente drammatici quando Bernardin de Saint-Pierre descrive i tragici tentativi di Paul di avvicinarsi al vascello per trarre in salvo l'amata[475].

---

[470] *Kritik der Urteilskraft*, I parte, libro II, paragrafo 28: «Aber ihr Anblick wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden». In italiano: «Se ci troviamo in salvo, lo spettacolo [delle forze naturali] diventa tanto più attraente (anziehender) quanto più è terribile (furchtbarer)».

[471] Rimandiamo alla comunicazione presentata durante il Colloque International *Climat, orages, tempêtes.* da Frank Lestringant, *Tempêtes avec spectateurs, motif évangélique et umaniste*, che nel caso dei sopravvissuti alle tempeste letterarie interpreta il motivo della salvezza in termini o di valore cortese (nel caso della poesia trecentesca, la pulsione che spinge alla sopravvivenza è il desiderio di rivedere la donna amata) o di speranza evangelica.

[472] Tome II, p. 156.

[473] *Ibidem*, pp. 156-157.

[474] *Paul et Virginie*, pp. 120-121.

[475] *Ibidem*, pp. 123-124 «Paul allait s'élancer à la mer, lorsque je le saisis par le bras: «Mon fils, lui dis-je, voulez-vous périr? - Que j'aille à son secours, s'écria-t-il, ou que je meure!» Comme le désespoir lui ôtait la raison, pour prévenir sa perte, Domingue et moi lui attachâmes à la ceinture une longue corde dont nous saisîmes l'une

Vernet scelse di rappresentare il momento più patetico di *Paul et Virginie* in una marina che venne esposta al *Salon* del 1789 (l'anno dopo la pubblicazione del romanzo), destinata a diventare un modello per i romantici[476].

Tra le varie scene di naufragio, citiamo ora una particolare scena tratta dal *Génie du christianisme* nella quale Chateaubriand mostra ciò il dopo tempesta, nell'immagine di una donna che recupera i poveri resti degli oggetti del marito:

> En nous promenant un soir à Brest, au bord de la mer, nous aperçûmes une pauvre femme qui marchoit courbée entre des rochers; elle considéroit attentivement les débris d'un naufrage, et surtout les plantes attachées à ces débris, comme si elle eût cherché à deviner, par leur plus ou moins de vieillesse, l'époque certaine de son malheur. Elle découvrit, sous des galets, une de ces boîtes de matelots, qui servent à mettre des flacons. Peut-être l'avoit-elle remplie elle-même autrefois pour son époux, de cordiaux achetés du fruit de ses épargnes: du moins, nous le jugeâmes ainsi, car elle se prit à essuyer ses larmes avec le coin de son tablier[477].

In *La suite d'un naufrage*[478] Vernet mostra corpi tratti in salvo e, ben visibile, una donna si agita disperata. Però in realtà questo tema ricorre in ogni immagine di tempesta, nella quale Vernet porta soprattutto l'attenzione sull'agitazione dal carattere teatrale dei personaggi cha, da riva, tentano di salvare tanto i naufraghi quanto la mercanzia[479]. La rappresentazione delle passioni umane, soprattutto se, come in questo caso, osservate da un punto di vista esterno, riprendono il ben noto schema che ha segnato tutta la pittura storica: in questo caso, la scena, come nelle tele di Vernet, coniuga il paesaggio naturale (in

---

des extrémités. Paul alors s'avança vers le Saint-Géran, tantôt nageant, tantôt marchant sur les récifs. Quelquefois il avait l'espoir de l'aborder, car la mer, dans ses mouvements irréguliers, laissait le vaisseau presque à sec, de manière qu'on en eût pu faire le tour à pied; mais bientôt après, revenant sur ses pas avec une nouvelle furie, elle le couvrait d'énormes voûtes d'eau qui soulevaient tout l'avant de sa carène, et rejetaient bien loin sur le rivage le malheureux Paul, les jambes en sang, la poitrine meurtrie, et à demi noyé. A peine ce jeune homme avait-il repris l'usage de ses sens qu'il se relevait et retournait avec une nouvelle ardeur vers le vaisseau, que la mer cependant entrouvrait par d'horribles secousses. […] On vit alors un objet digne d'une éternelle pitié: une jeune demoiselle parut dans la galerie de la poupe du Saint-Géran, tendant les bras vers celui qui faisait tant d'efforts pour la joindre. C'était Virginie. Elle avait reconnu son amant à son intrépidité. La vue de cette aimable personne, exposée à un si terrible danger, nous remplit de douleur et de désespoir». Bernardin de Saint-Pierre aveva teorizzato nel 1784 la portata sublime della pittura di una tempesta con naufragio (*Études de la nature*, X, tome II, p. 227: «Il n'y a point de prairie qu'une danse de bergères ne rende plus riante, ni de tempête que le naufrage d'une barque ne rende plus terrible. La nature élève le caractère physique de ses ouvrages à un caractère moral sublime, en les réunissant autour de l'homme»).

476 Illustrazione in *Joseph Vernet (1714-1789)*, exposition 15 octobre 1976- 9 janvier 1977 au Palais Chaillot, Musée de la Marine, Paris, 1977, pp. 98-99: il pittore aumenta il pathos della scena rappresentando in primo piano i personaggi che da terra osservano il naufragio, secondo il modello di Bernardin de Saint-Pierre. I due artisti si conoscevano: Bernardin de Saint-Pierre parla dei suoi paesaggi nelle *Harmonies de la nature* e in uno scambio epistolare datato 1789 i due discutono della possibilità di dipingere il naufragio di Virginie. Illustrazione n° 16.

477 GC, tome XI, I[ère] partie, livre V, chap. 11, p. 251.

478 Ingersoll, *Joseph Vernet (1714-1789), peintre de marine*, vol. II, ill. n° 195.

479 Richiamiamo anche l'intervento di Florence Magnot-Ogily, «Dire ou ne pas dire la tempête: le *topos* et sa critique dans les romans du XVIII siècle» (*Climat, orages, tempêtes, Nature et passions*), che introduce un'interessante riflessione sulla questione della mercanzia perduta durante la tempesta nell'opera di Antoine Hamilton.

questo caso una natura interpretata come causa del dolore del protagonista) alla tradizionale rappresentazione delle tragedie umane.

Richiamiamo infine questo nuovo estratto dal *Génie* sugli uccelli marini e sulla loro utilità nei confronti dell'uomo che illustra, anche nel caso della tempesta, la presenza di un'armonia profonda tra le creature di Dio:

> Tous les accidents des mers, le flux et le reflux, le calme et l'orage, sont prédits par les oiseaux. La mauve descend sur une plage déserte, retire son cou dans sa plume, cache une patte dans son duvet, et, se tenant immobile sur l'autre, avertit le pêcheur de l'instant où les vagues se lèvent; l'alouette marine, qui court le long du flot, en poussant un cri doux et triste, annonce, au contraire, le moment du reflux: enfin, les procellaria s'établissent au milieu de l'Océan. Compagnes des mariniers, elles suivent la course des navires, et prophétisent les tempêtes. Le matelot leur attribue quelque chose de sacré, et leur donne religieusement l'hospitalité, quand le vent les jette à bord […][480]

Abbiamo già avuto modo di osservare l'attenzione che Chateaubriand dà alla presenza degli uccelli nel paesaggio: in questo caso, la fonte di ispirazione per il testo parrebbe essere Bernardin de Saint-Pierre che nella descrizione di una tempesta marina nelle *Études de la nature* parla anch'egli della «Nera procellaria»:

> La noire procellaria voltige en rasant l'écume des flots, et cherche au fond de leurs mobiles vallées des abris contre la fureur des vents. Si ce petit et foible oiseau apperçoit un vaisseau au milieu de la mer, il vient se réfugier le long de sa carène; et pour prix de l'asile qu'il lui demande, il lui annonce la tempête avant qu'elle arrive[481].

Ricordiamo infine che nel 1798 Samuel Coleridge pubblica il racconto terrifico di un viaggio per mare nel quale un vecchio marinaio viene colpito dalla maledizione destinata a coloro che uccidono l'albatros, animale beneugurante[482].

2.3.7. L'altro volto sublime del mare.

Tuttavia, il mare non è solo fonte di terrore e minaccia di morte alla metà del Settecento. Vernet, accanto alle tempeste, dipinse numerosissime marine serene, come ad esempio in *Le matin* (1765), *La source abbondante* (1766), *Matin à la mer*, *Entrée dans le port de Palerme* (1769) che trassero la loro ispirazione da Claude Lorrain: Vernet vi rappresenta un mare ideale inserito in un paesaggio bonificato in cui tutto, personaggi, cielo, luminosità concorrono a suscitare la serenità dell'animo.

---

[480] GC, tome XI, Ière partie, livre V, chap. 8, pp. 227-228.

[481] *Étude* X, tome II, pp. 229-230: il testo citato è preceduto da una lunga descrizione di tempesta.

[482] In *The Rime of the ancient Mariner* la voce fuori campo spiega gli avvenimenti che toccano il vecchio marinaio: «The albatross proveth a bird of good omen, and followeth the ship as it returned northward […] The ancient Mariner inhospitably killeth the pious bird of good omen […] His shipmates cry out against the ancient Mariner, for killing the bird of good luck» (in Samuel Taylor Coleridge, *The Rime of the ancient Mariner. Illustrated by Gustave Doré*, édition Flammarion, Paris, 1966, part 1, pp. 13-14 e part 2, p. 33).

Il modello estetico del mare in bonaccia che troviamo in Chateaubriand, invece, non porta le stesse caratteristiche. Perduta la valenza simbolica che permeava la rappresentazione della tempesta, per lo scrittore bretone il mare resta pur sempre lo spettacolo più grandioso e stupefacente della natura posto in essere per illustrare il paradigma dell'estensione infinita, quell'immagine dell'indelimitato che si incarna prima nella natura e, dopo la conversione, nella presenza divina. Anche in questo tipo di rappresentazione quindi permane il modello del sublime anche se non di sublime terribile: Burke stesso attribuiva al terrore un valore necessario, ma non sufficiente in sé[483].

> Un petit lac ne ravage pas ses bords, et personne n'en est étonné; son impuissance fait son repos: mais on aime le calme sur la mer, parce qu'elle a le pouvoir des orages, et l'on admire le silence de l'abîme, parce qu'il vient de la profondeur même des eaux[484].

Questa immagine, tratta dal *Génie du christianisme*, è meno immediata rispetto a uno spettacolo di tempesta e illustra la superiorità di ciò che è complesso rispetto al più semplice: essa rimanda anche, a nostro avviso, a quel potere evocativo che il mare calmo trasmette nella sua potenzialità a trasformarsi, alla sua imprevedibilità (che presuppone una forma di terrore nascosto). La profondità di un mare a riposo non è dunque necessariamente una visione idealizzante della natura opposta alla poetica del sublime.

Nell'*Essai sur les révolutions* la traversata verso gli Stati Uniti permette allo scrittore e al suo amico Francis Tulloch di godere dello spettacolo dell'oceano:

> Tulloch était, comme moi, épris de la nature. Nous passions les nuits entières à causer sur le pont, lorsque tout dormait dans le vaisseau, qu'il ne restait plus que quelques matelots de quart; que, toutes les voiles étant pliées, nous roulions au gré d'une lame sourde et lente, tandis qu'une mer immense s'étendait autour de nous dans les ombres, et répétait l'illumination magnifique d'un ciel chargé d'étoiles[485].

Il punto di osservazione è centrale rispetto a questa immensità che si raddoppia nel riflesso del cielo e in questo modo Chateaubriand si pone rispetto al paesaggio contemporaneamente come elemento esterno (poiché lo descrive) e interno (poiché lo vive); il silenzio che egli sperimenta, opposto al fragore della tempesta, non si carica tuttavia di serenità, ma di emozione. Le marine alla Vernet, erano invase di personaggi, pescatori, commercianti che evocavano un brulicare, una presenza di vita che qui manca completamente: Chateaubriand e Tulloch sembrano soli al mondo, dispersi in mezzo all'immensa distesa marina. Lo stesso episodio ritorna anche nel *Génie du christianisme* non più in termini puramente autobiografici ma come la prospettive naturale marina, (quella terrestre è data dalla notte americana)

---

[483] Baldine Saint-Girons ricorda la differenza che stabilisce Kant tra esso e il sublime nobile e magnifico (*Le paysage et la question du sublime*, pp. 75-118).

[484] GC, tome XIII, III[ème] partie, livre V, chap. 2, p. 100.

[485] ER, tome II, (II, 54) p. 379.

portati ad esempio dell'armonia della creazione. Nell'incipit Chateaubriand utilizza un linguaggio da pittore che sottolinea il senso di questo doppio quadro che egli predispone per noi:

> Le vaisseau sur lequel nous passions en Amérique, s'étant élevé au-dessus du gisement des terres, bientôt l'espace ne fut plus tendu que du double azur de la mer et du ciel, comme une toile préparée pour recevoir les futures créations de quelque grand peintre. La couleur des eaux devint semblable à celle du verre liquide. Une grosse houle venoit du couchant, bien que le vent soufflât de l'est; d'énormes ondulations s'étendoient d'un horizon à l'autre, et ouvroient, dans leurs vallées, de longues échappées de vues sur les déserts de l'Océan. Ces mobiles paysages changeoient d'aspect à toute minute: tantôt une multitude de tertres verdoyants représentoient des sillons de tombeaux dans un cimetière immense; tantôt les lames, en faisant moutonner leurs cimes, imitoient des troupeaux blancs répandus sur des bruyères[486]

Chateaubriand utilizza termini di paragone con il paesaggio terrestre, una confusione di ambiti che ritroviamo spesso (come ad esempio in ***René***: «je songerai à ces promenades que je faisais avec vous au milieu des bois, alors que nous croyions retrouver le bruit des mers dans la cime agitée des pins»[487], on ancora nell'***Essai sur les révolutions*** «ces arbres dont les sourds mugissements imitent la triste voix des mers lointaines»[488]) e che si inserisce sempre nella prospettiva di un'armonia tra gli elementi. Non si tratta di una descrizione facile e immediata, perché sebbene ci si possa ragionevolmente aspettare da un paesaggio marino una certa instabilità, essa viene ulteriormente accentuata dallo scrittore che ricerca nella distesa oceanica dei riferimenti concreti: le onde allora diventano «sillons des tombeaux dans un cimetière immense», un'associazione complessa che non vuole rendere più facile da visualizzare una realtà altrimenti indescrivibile, ma che tende piuttosto all'assurdo perché moltiplica l'idea di immensità associandola indirettamente a quella della morte.

> souvent l'espace sembloit borné, faute de point de comparaison; mais si une vague venoit à se lever, un flot à se courber comme une côte distante, un escadron de chiens-de-mer à passer à l'horizon, l'espace s'ouvroit subitement devant nous. On avoit surtout l'idée de l'étendue, lorsqu'une brume légère rampoit à la surface de la mer, et sembloit accroître l'immensité même. Oh! qu'alors les aspects de l'océan sont grands et tristes![489]

Chateaubriand tende anche ad alternare le impressioni di uno spazio indefinito con segnali di chiusura (che in realtà sono frutto di un semplice gioco ottico, l'immenso appare delimitato poiché occupando tutto lo spazio percepibile non permette la presenza di nient'altro e resta senza confronti). La pittura dell'oceano non potrebbe forse essere diversa, tuttavia alla base vi è sempre una scelta consapevole da parte dello scrittore, perché Chateaubriand ama mostrare una natura che porta il segno dell'immensità: in questa prospettiva simbolica foresta[490] (quella della prospettiva terrestre) e oceano appaiono quasi intercambiabili.

---

[486] GC, tome XI, I[ère] partie, livre V, chap. 12, pp. 252-253. Lo stesso episodio compare anche nei ***Mémoires d'outre-tombe***: «Le vaisseau roulait au gré des lames sourdes et lentes, tandis que des étincelles de feu couraient avec une blanche écume le long de ses flancs. Des milliers d'étoiles rayonnant dans le sombre azur du dôme céleste, une mer sans rivage, l'infini dans le ciel et sur les flots!» (tome I, livre VI, chap. 3, p. 328).

[487] R, tome XVI, p. 172.

[488] ER, tome II (II, 13), p. 170.

[489] GC, tome XI, I[ère] partie, livre V, chap. 12, p. 253.

[490] Baldine Saint-Girons ha evidenziato gli elementi della foresta che si inseriscono nella prospettiva sublime, soprattutto nella sua architettura (che si stabilisce come alternativa ma anche in rapporto di somiglianza con quella umana), nella sua oscurità che evoca la riservatezza e nella necessità di adottare un punto di vista

> Il nous arrivoit souvent de nous lever au milieu de la nuit, et d'aller nous asseoir sur le pont […]
> Le globe du soleil, prêt à se plonger dans les flots, apparoissoit entre les cordages du navire, au milieu des espace sans bornes. On eût dit, par les balancements de la poupe, que l'astre radieux changeoit à chaque instant d'horizon. Quelques nuages étoient jetés sans ordre dans l'orient, où la lune montoit avec lenteur; le reste du ciel était pur: vers le nord, formant un glorieux triangle avec l'astre du jour et celui de la nuit, une trombe, brillante de toutes les couleurs du prisme, s'élevoit de la mer, comme un pilier de cristal, supportant la voûte du ciel.
> Il eût été bien à plaindre celui qui dans ce spectacle n'eût point reconnu la beauté de Dieu[491].

Rimandiamo ancora al testo di Marie Pinel[492], che mostra come la ricchezza cromatica dello scrittore (un'abitudine descrittiva, abbiamo già visto, ereditata da Bernardin de Saint-Pierre) renda conto del «paesaggio in movimento» che offre il mare e illustra la modalità, irrealizzabile in pittura, con cui Chateaubriand descrive l'infinito: egli si pone al centro, sulla nave, permettendo allo sguardo di spaziare a trecentosessanta gradi intorno a sé. La pittura non poteva che offrire una tale visuale, essendo limitata alle due dimensioni, però all'epoca del *Génie du christianisme* Robert Barker aveva già presentato nella capitale inglese i suoi panorama che permettevano una visione circolare simile a quella che Chateaubriand adotta in questa descrizione di paesaggio[493].

Già nel 1712 Joseph Addison esaltava la sensazione che si trae dalla vista degli spazi infiniti come «an open champaign country, a vast uncultivated desert, af huge heaps of mountains, high rocks and precipices, or a wide espanse of waters […] Such wide and undetermined prospects are as pleasing to the fancy, as the speculations of eternity or infinitude are to the understanding»[494]. Ma nel *Génie* l'estensione del mare sottolinea la finitezza dell'uomo di fronte al mistero di Dio (che si mostra illusionisticamente nel cielo in quel «glorieux triangle»). Lo sguardo dell'ateo sul mondo, infatti, non sa cogliere quella scintilla di infinito che il creatore ha infuso in ogni elemento e allora la natura diventa come una custodia vuota e senza ragione di esistere. A livello estetico, non sa risvegliare nell'uomo quel

---

nuovo in quanto la foresta (massa di alberi) è luogo chiuso e ben determinato, ma anche luogo di erranza, di possibile movimento (*Le paysage et la question du sublime*, pp. 100-102).

[491] Tome XI, I[ère] partie, livre V, chap. 12, pp. 254-255.

[492] *op. cit.*, pp. 298-300.

[493] Stephen Oettermann, *The Panorama. History of a Mass Medium*, «Introduction: The Origins of the Panorama», pp. 5-7: «Robert Barker received a patent for his invention on June 17, 1787 […] In France […] the panorama was not introduced until 1799 […] the modern usage of the word "panorama" developed when the technical term coined to denote a new type of round painting came to be applied generally to mean "circular vista, overview (from an elevated point)" of a real landscape or cityscape». Cfr. anche paragrafo «From central Perspective to the Multiperspective of the Panorama», pp. 31-32. Chateaubriand nella *Préface* del 1826 all'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* affermerà di averli visti a Parigi: «On a vu à Paris les *Panorama* de Jérusalem et d'Athènes; l'illusion était complète; je reconnus au premier coup d'oeil les monuments et les lieux que j'avais indiqués» (Tome VIII, p. v).

[494] Lettera n[o] 412, *The Spectator*, pp. 397-398.

sentimento che mescola timore e esaltazione: il sublime è, dunque, nascosto nello sguardo soggettivo del credente[495].

Tornando al nostro testo, l'esaltazione che lo scrittore sperimenta a contatto con l'aspetto più grandioso del mare, che suggella la consapevolezza della propria imperfezione rispetto al Creatore (ad un certo punto egli conclude «Je ne suis rien»[496]), termina in un canto corale dei marinaio a *Notre-dame de bon secours*, una cantica che lo scrittore aveva ascoltato a Saint-Malo e che ritorna più volte ripetuta nelle sue opere[497]:

> Des larmes religieuses coulèrent malgré moi de mes paupières, lorsque mes compagnons, ôtant leurs chapeaux goudronnés, vinrent à entonner d'une voix rauque leur simple cantique à *Notre-dame de bon secours*, patronne des mariniers. Qu'elle étoit touchante, la prière de ces hommes qui, sur une planche fragile, au milieu de l'Océan, contemploient un soleil couchant sur les flots! Comme elle alloit à l'âme cette invocation du pauvre matelot à la Mère de Douleur! La conscience de notre petitesse à la vue de l'infini, nos chants s'étendant au loin sur les vagues, la nuit s'approchant avec ses embûches, la merveille de notre vaisseau au milieu de tant de merveilles, un équipage religieux saisi d'admiration et de crainte, un prêtre auguste en prières, Dieu penché sur l'abîme, d'une main retenant le soleil aux portes de l'occident, de l'autre élevant la lune dans l'orient, et prêtant, à travers l'immensité, une oreille attentive à la faible voix de sa créature: voilà ce qu'on ne sauroit peindre, et ce que tout le coeur de l'homme suffit à peine pour sentir.

Come segnala Baldine Saint-Girons, nella fede cattolica, Dio è la sorgente di tutto ciò che è sublime, poiché «lorsque cet éblouissement [che veniva indicato come la manifestazione di ciò che supera la portata umana] porte sur les grands spectacles de la nature, l'idée de la divinité ne doit pas se retrancher derrière l'objet qui s'offre à la vue, mais se révéler à la sensibilité, indépendamment de tout savoir»[498]. L'immagine del mare serve a Chateaubriand proprio per rappresentare lo spazio infinito del paradiso cristiano nei *Fragments du Génie du christianisme* (il primitivo testo che venne stralciato nella prima edizione francese e che vide la pubblicazione soltanto nel 1838 per volere dell'editore Pourrat il quale scelse di aggiungerli alle *Œuvres complètes de Chateaubriand*, tomo XXXI[499]).

> Cet immense séjour des bienheureux flotte dans la mer de l'immensité, et n'a d'autre point d'appui que la volonté immédiate de Dieu[500].

Per queste rappresentazioni, Chateaubriand non ha modelli definiti, innova completamente, ed è interessante notare l'importanza delle immagini di tipo visivo paesaggistico a cui fa appello per

---

[495] Cfr. capitolo 3.3.

[496] GC, Tome XI, p. 254.

[497] A proposito dell'«ossessione» di Chateaubriand per questo cantico ascoltato a Saint-Malo, cfr. Nicolas Perot, Nicolas Perot, *Discours sur la musique à l'époque de Chateaubriand*, PUF, Paris, 2000, p. 4. A p. 280 Perot riporta il testo della cantica che si conclude con la speranza «qu'en mourant je passe au jour du ciel sans fin», immagine visuale che evoca l'eternità.

[498] Baldine Saint-Girons, *Fiat lux*, p. 313.

[499] Su questa edizione primitiva del *Génie* rimandiamo all'articolo di Nicolas Perot, *Les Fragments du Génie du christianisme primitif*», in *Chateaubriand avant le* Génie du christianisme, pp. 107-117.

[500] *Fragments*, «Paradis chrétien», p. 1337.

esprimere concetti astratti. Anche quando afferma, come abbiamo appena visto «voilà ce qu'on ne sauroit peindre», Chateaubriand sa trovare comunque un'immagine per dipingere l'ineffabile della fede cristiana. La sua consapevolezza dell'esistenza di Dio si traduce allora nelle più varie rappresentazioni, in cui però la sua «immaginazione paesaggistica» è sempre al lavoro.

In ambito pittorico segnaliamo una tela poco conosciuta del pittore francese Simon-Mathurin Lantara (1729-1778) che intorno al 1752 dipinge un quadro a carattere fortemente religioso, la cui storia è probabilmente legata all'ambiente dei convitti ospedalieri che l'artista bohème frequentava, *L'esprit de Dieu planant sur les eaux*[501]: la tela riprende il primo versetto della Genesi[502] e rappresenta la presenza divina come i riflessi di un sole non più splendente ma anzi discreto e velato dalle nuvole, su di una distesa marina leggermente increspata. Se invece vogliamo trovare un seguito a questa visione del mare intrisa di sentimento religioso è certamente nel più celebre *Monaco sulla spiaggia* (*Der Mönch am Meer*) del protestante Caspar David Friedrich (dipinto intorno al 1808), in cui un mare paurosamente immobile diventa l'emblema dell'altro volto del sublime.

In conclusione, osserviamo come ultimo esempio di descrizione del mare tratto dal *Génie* e relativo all'arrivo dei navigatori all'isola di Taïti, dell'arcipelago polinesiano:

> Lorsque les navigateurs pénétrèrent pour la première fois dans l'Océan Pacifique, ils virent rouler au loin des flots que caressent éternellement des brises embaumées. Bientôt, du sein de l'immensité, s'élevèrent des îles inconnues. Des bosquets de palmiers mêlés à de grands arbres, qu'on eût pris pour de hautes fougères, couvroient les côtes, et descendoient jusqu'au bord de la mer en amphithéâtre: les cimes bleues des montagnes couronnoient majestueusement ces forêts. Ces îles, environnées d'un cercle de coraux, sembloient se balancer comme des vaisseaux à l'ancre dans un port, au milieu des eaux les plus tranquilles: l'ingénieuse antiquité auroit cru que Vénus avoit noué sa ceinture autour de ces nouvelles Cythères, pour les défendre des orages[503].

Questo tipo di descrizione è molto diverso rispetto a quello puramente poetico dell'esempio precedente: l'incipit si connota ancora come una descrizione generica, ma da «des bosquets» in poi, il modello diventa quello del racconto di viaggio, il cui scopo primario resta quello di dare informazioni sul luogo. A questo modello si possono ascrivere anche i paragoni tra la barriera corallina e le navi attraccate al porto, le palme e le felci che tramutano il riferimento dall'ambito semantico dell'esotico, a quello del conosciuto. L'ultimo accenno a Venere è tratto direttamente da Bougainville che, durante la sua traversata dell'oceano Pacifico, battezzò l'isola proprio Nouvelle Cythère: la storia del suo viaggio (compiuto tra il 1766 e il 1769) venne rese celebre dal *Voyage de Bougainville autour du monde* e poi ancor più dal *Supplément au Voyage de Bougainville* di Diderot (del 1772). All'interno dell'*Abrégé de l'histoire des*

[501] Illustrazione n° 17.

[502] Genesi, 1, 1-2: «In principio Dio creò il cielo e la terra. La terra era informe e deserta e le tenebre ricoprivano l'abisso e lo spirito di Dio aleggiava sulle acque». Vedi *Peintures françaises avant 1815*, Musée de Grénoble et Réunion des musées nationaux, Paris, 2000, p. 161.

[503] GC, tome XIII, IVème partie, livre II, chap. 5, p. 207. Capitolo «Otaïti» (antico nome per Taïti).

voyages La Harpe vi è il racconto delle sue esplorazioni unite a quelle di altri celebri navigatori: nell'edizione del 1780, che venne pubblicata fornita di numerose illustrazioni, la sezione dei viaggi del capitano Wallis (che precedette Bougainville e che narra la sua discesa a terra nelle isole polinesiane e l'accoglienza degli indigeni Otahitiens) mostra proprio una *Vue de Taïti et de plusieurs pirogues de cette isle*[504]. Sempre nel campo della pittura segnaliamo anche un *Retour à Tahiti* di William Hodges (1744-1797)[505], in cui dell'isola viene rappresentata proprio la struttura ad anfiteatro della catena montuosa[506].

2.3.8. Le cascate del Niagara.

Passiamo ora alla scena in cui vengono descritte le cascate del Niagara: per il confronto con le fonti letterarie, ovvero i racconti degli esploratori, rimandiamo al capitolo 2.4. espressamente dedicato alle descrizioni americane, mentre in questa sede ci atteniamo all'analisi del modello estetico del sublime, che appare tanto presente da meritare di essere analizzato in questa sezione. Questa descrizione è tratta dal capitolo II, 23 dell'*Essai sur les révolutions*, ma ritorna anche parzialmente ridotta in *Atala* e poi in una versione completamente rielaborata all'interno dei *Mémoires d'outre-tombe*[507]:

> cette fameuse cataracte […]formée par la rivière Niagara, qui sort du lac Érié, et se jette dans l'Ontario. À environ neuf milles de ce dernier lac se trouve la chute: sa hauteur perpendiculaire peut être d'environ deux cents pieds. Mais ce qui contribue à la rendre si violente, c'est que, depuis le lac Érié jusqu'à la cataracte, le fleuve arrive toujours en déclinant par une pente rapide, dans un cours de près de six lieues; en sorte qu'au moment même du saut, c'est moins une rivière qu'une mer impétueuse, dont les cent mille torrents se pressent à la bouche béante d'un gouffre. La cataracte se divise en deux branches, et se courbe en un fer à cheval d'environ un demi-mille de circuit. Entre les deux chutes s'avance un énorme rocher creusé en dessous, qui pend, avec tous ses sapins, sur le chaos des ondes. La masse du fleuve qui se précipite au Midi, se bombe et s'arrondit comme un vaste cylindre au moment qu'elle quitte le bord, puis se déroule en nappe de neige, et brille au soleil de toutes les couleurs du prisme: celle qui tombe au Nord, descend dans une ombre effrayante, comme une colonne d'eau du déluge.
> Des arcs-en-ciel sans nombre se courbent et se croisent sur l'abîme, dont les terribles mugissements se font entendre à soixante milles à la ronde. L'onde, frappant le roc ébranlé, rejaillit en tourbillons d'écume qui, s'élevant au-dessus des forêts, ressemblent aux fumées épaisses d'un vaste embrasement. Des rochers démesurés et gigantesques, taillés en forme de fantômes, décorent la scène sublime; des noyers sauvages, d'un aubier rougeâtre et écailleux, croissent chétivement sur ces squelettes fossiles[508].

La prima parte è quella che più risente della tradizione descrittiva dei resoconti di viaggi, anche se il tono descrittivo rivela l'ammirazione dello scrittore riguardo allo spettacolo naturale e l'attenzione alle

---

[504] La Harpe, *Abrégé de l'histoire générale des voyages*, tome XIX, planche 74.

[505] Illustrazione in Starobinski, *L'invention de la liberté, 1700-1789*, Skira, Paris, 1964, p. 169.

[506] Su questo soggetto rimandiamo anche alla raccolta di articoli a cura di Sonia Faessel, *Visions des îles: Tahiti et l'imaginaire européen. Du mythe à son exploitation littéraire, XVIII^e-XX^e siècle*, L'Harmattan, Paris, 2005.

[507] Cfr. la tabella di comparazione (III parte) e il § 3.1.4.

[508] Tome II, pp. 238-239, note I. Alcuni elementi di questa scena (presenza degli animali, acqua che ribolle e forma «une nappe d'eau») ricordano le parole con cui Bernardin de Saint-Pierre descrive la cascata che precipita non lontano dalla dimora dell'anziano narratore di *Paul et Virginie*.

sonorità, come nell'espressione «bouche béante d'un gouffre», che pur non essendo particolarmente originale, è apprezzabile per la consonanza del suono /b/. La moltiplicazione degli elementi è une delle cifre fondamentali insieme alla costruzione arborescente della pagina: il fiume si ramifica in due, i riflessi del sole sull'acqua riflettono «toutes les couleurs du prisme» e creano «mille arcs-en-ciel». Sottolineiamo anche la ridondanza dell'espressione «se bombe et s'arrondit [la masse du fleuve] comme un vaste cylindre» che viene poi semplificata in *Atala* («s'arrondit en vaste cylindre»). Nell' immagine delle due colonne d'acqua sorelle, in cui l'una riflette la luce del sole e si ammanta di colori chiari, mentre l'altra, scendendo nell'ombra come «une colonne d'eau du déluge» (in cui risalta l'allitterazione del suono /d/), rappresenta l'aspetto terrifico di questo spettacolo naturale, la Natura si mostra ambigua e offre un quadro in cui bellezza e orrore si mescolano: «sublime» è l'aggettivo che usa Chateaubriand per definire la scena che gli si presenta innanzi, un aggettivo che, secondo la terminologia di Hamon, potrebbe essere definito «affleurement d'un métalangage implicite»[509], che rientra, cioè, in quella schiera di termini che hanno un riferimento letterario ed estetico ben preciso. Possiamo ritrovare questa ambivalenza di connotazioni positive e negative ma mai rasserenanti, il «delightful horror» di Burke, anche nello spettacolo degli arcobaleni che si formano sopra le cascate i quali, pur offrendo un'immagine di bellezza multicolore e di grande luminosità e nonostante la componente simbolica che si ricollega al pensiero della fine della tempesta, non fanno tuttavia dimenticare il suono dell'acqua («terrible mugissement») che si espande tutt'attorno. Altra immagine da evidenziare a questo proposito, è quella dell'«embrasement», per cui il vapore delle cascate da lontano può essere scambiato per fumo: in questo caso il paragone è quasi un ossimoro perché acqua diventa fuoco, in un'immagine di grande potenza che rivela l'armonia implicita tra gli elementi naturali che finiscono per confondersi. Questa particolare cascata si presenta sostanzialmente come uno spettacolo spaventoso, vorticoso, pericoloso per l'uomo, che però, al contempo, lo attrae insensibilmente verso di sé, ovvero verso l'abisso.

Gli ultimi termini che ci interessano per concludere il discorso sul sublime sono «fantômes», attribuito alle rocce e «squelettes», a proposito degli alberi che illustrano con evidenza un certo gusto per il macabro, l'orrido e si inseriscono in una paragrafo in cui aggettivi ed avverbi, «écailleux», «croissent *chétivement*», «fossiles» sono tutti referenti di una stessa immagine che mescola il primordiale con il morboso. Nella partecipazione a un certo modello estetico scopriamo la maggiore differenza che separa Chateaubriand dalle opere di viaggio. La descrizione della cascata non perde la sua volontà di esattezza (al punto che se nell'*Essai* lo scrittore non è sicuro dell'altezza delle cascate e azzarda una misurazione, in *Atala* integra la descrizione affermando con sicurezza che sono alte centoquaranta piedi), ma la percezione del luogo risulta filtrata da un'immaginazione rappresentativa del modello paesaggistico sublime. Nei due attributi alle rocce «démesurés et gigantesques» si trova poi il più

[509] Philippe Hamon, *Du descriptif*, Hachette, Paris, 1993, p. 69.

interessante riferimento all'estetica di Burke, che nel suo saggio dedica alcune sezioni alla questione delle proporzioni arrivando a spiegare come la difformità sia l'opposto non della bellezza ma della forma comune delle cose[510]; questo riferimento sarà quando più interessante quando leggeremo il *Voyage au Mont-Blanc* in cui la critica al paesaggio montano si basa esattamente su un concetto prettamente classico di proporzioni ed armonia dell'insieme.

Dopo avere descritto la natura inanimata, Chateaubriand passa a parlare della fauna che abita i dintorni delle cascate e il paragrafo si apre con la laconica affermazione che «On ne voit auprès aucun animal vivant», presagio di desolazione e morte. Gli unici animali di cui lo scrittore avverte la presenza sono aquile, in cerca di prede (si notino i riferimenti precisi alla fauna locale) che tentano anch'essi di afferrare i cadaveri e serpenti a sonagli. Il primo paragrafo, in modo particolare, è molto dinamico: da un lato le aquile in cerca di cibo, dall'altro la violenza dell'acqua che le trascina verso il baratro realizzano un'autentica scena di lotta tra forze naturali:

> On ne voit auprès aucun animal vivant, hors des aigles qui, en planant au-dessus de la cataracte où ils viennent chercher leur proie, sont entraînés par le courant d'air, et forcés de descendre en tournoyant au fond de l'abîme. Quelque *Carcajou* tigré se suspendant par sa longue queue à l'extrémité d'une branche abaissée, essaye d'attraper les débris des corps noyés des élans et des ours que le remole jette à bord; et les serpents à sonnette font entendre de toutes parts leurs bruits sinistres[511].

Medesima idea di scontro tra gli animali e la cascata è presente nell'immagine successiva del mulinello, che inghiotte i cadaveri degli animali e, nella sua energia, scaglia i resti dei medesimi verso terra. Il mondo naturale che circonda lo scrittore, in cielo come in terra, appare caratterizzato dalla violenza e dalla lotta per la sopravvivenza: è su questa immagine che si chiude la pagina nell'*Essai*. Evidenziamo ancora la ripetizione del suono /s/ nelle ultime parole del testo, «les serpents à sonnette font entendre de toutes parts leurs bruits sinistres», allitterazione da manuale. Ancora una volta, lo scrittore congeda il suo lettore su una sensazione uditiva, che, in questo caso, insinua ancora più profondamente l'angoscia data da un pericolo nascosto e, per ciò stesso, ancora più temibile: ai «cries af animals», Burke dedica un paragrafo del suo saggio[512].

Tre figure chiave si riconoscono in questa descrizione, di cui la principale è la verticalità: Chateaubriand non osserva la cascata dall'alto, come poi farà letterariamente nei *Mémoires d'outre-tombe*[513], ma si ritrova comunque in una posizione parzialmente elevata[514], quindi da un lato la cascata di erge

---

[510] Edmund Burke, *A Philosophical enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Routledge and Kegan Paul, London, 1958, III part, section V, p. 102.

[511] ER, p. 239.

[512] Burke, *op. cit.*, II part, section XX, pp. 84-85.

[513] Cfr. § 3.1.4.

[514] Cosa che spiega gli episodi della caduta che precedono la descrizione (ER, pp. 237-238).

semifrontalmente come un muro invalicabile, dall'altra egli la può osservare in basso: la linea verticale in questo senso prevale e trova il suo riferimento nell'idea romantica di attrazione verso il gorgo che si era sviluppata sostanzialmente grazie alle esplorazioni dei siti montani.

La seconda caratteristica pittorica è data dalle curvature delle linee presente in quel «Des arcs-en-ciel sans nombre se courbent et se croisent sur l'abîme» che moltiplicano l'idea di una sorta di presenza di archi naturali che sovrastano la cascata e spezzano la rigidità della colonna (la cascata). Anche in questo caso possiamo trovare un riferimento alquanto preciso in Burke che parla di «gradual variation» nella terza parte dell'*Enquiry*: «as perfectly beautiful bodies are not composed of angular parts, so their parts never continue long in the same right line […] On the whole, the qualities of beauty […] Thirdly, to have a variety in the direction of the parts; but fourtly, to have those parts not angular, but melted as it were into each other […]»[515].

Come ultima immagine significativa della scena indichiamo quella del gorgo presente in quella «remole» che scaglia i cadaveri sulle rive, che introduce, proprio nella chiusura, la linea circolare: riguardo a questa figura, ci limitiamo a citare *The Snow Storm. Steam-boat off a Harbour's Mouth* di John Mallord William Turner, datata 1842 in cui la tempesta (l'elemento casuale per eccellenza, il caos) viene dipinto come una sorta di gorgo che circonda la nave[516].

La pittura dell'epoca si interessa in modo massiccio alla rappresentazione di altre cascate particolarmente apprezzate dai visitatori, quelle di Tivoli. Tuttavia queste dipinti partecipano del modello del paesaggio storico, mentre in questo caso il soggetto risulta essere la natura primordiale, non bonificata dalla mano dell'uomo. Nonostante questo, l'apprezzamento per queste immagini unite ai numerosi viaggi in America, favorirono lo sviluppo e la diffusione in Europa anche di stampe ricavate dai bozzetti degli esploratori in Canada o anche di semplici ufficiali in visita alle colonie.

Proprio per quanto riguarda le cascate del Niagara, la prima immagine fu inserita come tavola nel testo della *Nouvelle Découverte d'un très grand pays situé dans l'Amérique entre le Nouveau Mexique et la Mer Glaciale* di Padre Louis Hennepin[517] e mostra da un punto di vista sopraelevato il corso del fiume che si separa al momento della cascata (come segnalava l'autore del testo). Nella seconda metà del XVIII secolo due ufficiali britannici visitarono le cascate del Niagara e ne fornirono delle rappresentazioni: il primo fu il luogotenente Thomas Davies (1737-1812), esperto in bozzetti topografici, che viaggiò presso il lago Ontario tra il 1760 e il 1761 e negli anni successivi dipinse un acquerello con una suggestiva vista delle cascate non più frontale ma ripresa dal punto in cui il fiume precipita

---

515 Burke, *op. cit.*, III part, section XV, p. 114 e section XVIII, p. 117.

516 Illustrazione nel catalogo *J.M.W. Turner* curato da Martin Butlin e Evelyn Joll, Yale University Press, London, 1984, n° 404.

517 Prima edizione pubblicata ad Amsterdam, chez Abraham van Somersen, 1698, chap. VII «Description du Saut», planche a p. 44. Ritorneremo su questa descrizione in § 2.4.1 Illustrazione n° 18.

fragorosamente (lo stesso punto di osservazione che Chateaubriand adotta nel *Mémoires d'outre-tombe*): contrariamente all'esempio precedente, non vi sono personaggi umani nel quadro (che venivano normalmente mostrati di spalle in un angolo nell'atto di contemplare o dipingere il paesaggio) e la foresta che si intravede ai due lati della cascata evoca una natura selvaggia; verso il cielo i vapori della cascata si condensano in colonne di vapore e un uccello è rappresentato proprio al centro e ricorda la tradizionale rappresentazione delle colomba simboleggiante lo Spirito Santo delle pitture sacre[518].

Intorno al 1784 un altro ufficiale britannico, il capitano James Erskine, dipinge a sua volta le *Niagara Falls*, questa volta riprese da una posizione sottostante, con alcuni personaggi ritratti in primo piano quasi a fornire una scala che permette di fare le adeguate proporzioni sulle dimensioni delle cascate[519].

2.3.9. La figura della catastrofe

Concludiamo questa sezione dedicata alla rappresentazione sublime della natura con una macrotematica molto diffusa in letteratura come in letterature come nelle arti figurative a partire dalla metà del '700, quella della catastrofe[520], all'interno della quale, troveremo rappresentazioni di tempeste, diluvi, eruzioni vulcaniche, incendi. L'interesse per questi fenomeni naturali si risveglia all'epoca di Chateaubriand soprattutto grazie alle nuove scoperte scientifiche e alle conseguenti invenzioni di strumenti che permettevano di classificarli e comprenderli con maggiore facilità e precisione.

Nell'ambito della pittura gli esempi di moltiplicano. Tra i vari esempi di disastri naturali, segnaliamo in particolare il *Tremblement de terre* di Jean-Pierre Saint-Ours che illustra il terribile terremoto di Messina del 1783: venne dipinto tra il 1792 e il 1799 e grazie alle lettere dell'autore è possibile ricostruire il progetto dell'artista, ovvero il legame tra la rappresentazione metaforica del disastro naturale e gli effetti della sommossa, severamente repressa, degli abitanti di Ginevra contro l'oligarchia locale, nel 1782. Anche l'*Éruption du Vésuve et scène de naufrage* di Louis Ducros (dipinto tra il 1794 e il 1800) unisce due caratteristiche scene di paesaggio sublime in una unica composizione e fa parte di una serie di rappresentazioni delle catastrofi naturali (eruzioni, temporali e naufragi) che il pittore iniziò a dipingere a partire dal 1794[521].

---

[518] Illustrazione n° 19.

[519] Cfr. Adamson, *Niagara*, Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., 1985 e Elizabeth McKinsey, *Niagara Falls: icon of the American sublime*, Cambridge University Press, New York, 1985.

[520] Rimandiamo anche alla lettura dell'interessante articolo di Jean-Louis Cabanès, *L'idée de catastrophe dans l'*Essai sur les révolutions, in «BSC», 1993, n° 28, pp. 73-82.

[521] Sulla storia di queste due opere, cfr. *Emblèmes de la liberté. 21e exposition d'art du Conseil de l'Europe 1991*, Editions Stæmpfli, Berne, chap. «A l'aube des révolutions». Per quanto riguarda Ducros, consigliamo il catalogo *Ducros, a Swiss Painter in Italy* (National Gallery of Ireland, Dublin, 2003) che descrive il cammino di questo pittore dalla rappresentazione paesaggistica tradizionale (legata al modello del «paysage composé») a uno stile decisamente più votato al sublime, nel quale si iscrivono numerose rappresentazioni di tempeste ed eruzioni vulcaniche.

Anche nelle opere di gioventù del nostro autore, la rappresentazione di un mondo soggetto a innumerevoli fratture e cataclismi ritorna molto frequentemente, e, quello che ci appare più interessante ancora, questa distruzione parziale (o totale) di città, organizzazioni sociali o intere civiltà prende un carattere ineluttabile. Nel *Génie du christianisme* leggiamo:

> Il nous semble qu'on n'a qu'un sentiment en lisant cette histoire[522], c'est le désir de passer les mers, et d'aller, loin des troubles et des révolutions, chercher une vie obscure dans les cabanes de ces Sauvages, et un paisible tombeau sous les palmiers de leurs cimetières. Mais ni les déserts ne sont assez profonds, ni les mers assez vastes, pour dérober l'homme aux douleurs qui le poursuivent.
> Toutes les fois qu'on fait le tableau de la félicité d'un peuple, il faut toujours en venir à la catastrophe; au milieu des peintures les plus riantes, le coeur de l'écrivain est serré, par cette triste réflexion qui se présente sans cesse: *Tout cela n'existe plus.* Les missions du *Paraguay* sont détruites[523].

Questo stralcio del testo segue il racconto di Charlevoix (ripreso quasi parola per parola dal nostro scrittore) delle missioni cristiane in Paraguay, nelle quali la pratica evangelica genere una condizione di diffusa concordia: dopo avere citato il testo di Muratori, tuttavia, Chateaubriand interviene a cancellare questo quadretto idillico. Queste missioni, conclude, non esistono più. E, per come viene presentata, questa affermazione non si limita ad essere un dettaglio storico ma si eleva fino a diventare criterio universale per analizzare la storia delle civiltà, poiché ad ogni età dell'oro di un popolo segue la sua caduta. Questa visione desolante segnala, come nel finale di *Paul et Virginie*, come nel racconto di *Atala*, l'abbandono della speranza utopica di un mondo migliore lontano dal presente storico e dai limiti geografici conosciuti: soprattutto il sogno di una vita non regolata dai ritmi sociali e «loin des troubles et des révolutions». L'ineluttabilità di questo destino della società umana era già presente nella concezione dell'*Essai sur les révolutions* che intende mostrare il forzato ritorno dell'era rivoluzionaria in ogni società antica e moderna: un'idea che è inscritta nella parola stessa «rivoluzione», che nel vocabolario astronomico allude al movimento ciclico.

La catastrofe diventa dunque spesso la modalità con cui Chateaubriand racconta simbolicamente gli eventi della sua vita o della società di cui fa parte; talvolta essi ritornano come autentici paesaggi descritti, talvolta sono pure e sempre immagini in cui la catastrofe resta puramente metaforica.

A proposito della tempesta, di cui abbiamo già avuto modo di parlare, citiamo in questo contesto il già analizzato naufragio di Chactas raccontato tra il VII e l'VIII libro dei *Natchez*, in un parallelo con l'esperienza autenticamente vissuta dallo scrittore durante il suo viaggio di ritorno dagli Stati Uniti in Europa alla fine del 1791: lo scrittore e l'indiano incontrano la stessa difficoltà durante la traversata che li riporta in patria. Chactas corre dal suo popolo, che vivrà ben presto la tragedia storica

[522] *Il Cristianesimo felice* di Muratori.

[523] GC, tome XIV, IV^{ème} partie, livre IV, chap. 5, pp. 50-51. Il corsivo è nel testo, noi abbiamo sottolineato la parola «catastrophe».

della lotta con i conquistadores, mentre Chateaubriand ritorna in Francia all'annuncio dell'arresto di Luigi XVI:

> Le soleil ne se montra pas une seule fois. Le vaisseau gouvernant à l'estime, fuyait devant la lame. Je traversai l'océan au milieu des ombres; jamais il ne m'avait paru si triste […] J'éprouvais je ne sais quelle pesanteur de coeur, comme à l'approche d'une grande infortune. Promenant mes regards sur les flots, je leur demandais ma destinée, ou j'écrivais, plus gêné de leur mouvement qu'occupé de leur menace[524].

L'«infortune» che lo scrittore vede approssimarsi resta ambiguo: la tempesta che si profila sul mare o la rivoluzione che, infine, egli dovrà affrontare? Il naufragio effettivo di Chactas e solo minacciato di Chateaubriand avvengono in momenti della narrazione troppo topici per restare senza significato più profondo di quello estetico, ovvero la passione dell'epoca per le tempeste. Tra i numerosi usi metaforici di questa immagine di sconvolgimento naturale (che ricorda la rappresentazione di John Runciman del tema shakesperiano del Re Lear, in *Le Roi Lear dans l'orage*, del 1767, nel quale la tempesta è la metafora della condizione del protagonista[525]) individuiamo due ambiti: inizialmente la tempesta come profezia per il destino scrittore e poi come accadimento storico dirompente. Abbiamo già citato il brano dei *Mémoires d'outre-tombe* in cui viene descritta la nascita dello scrittore durante la burrasca; nella conclusione della *Lettre à Fontanes* del 1804, egli afferma

> Souvent, par le temps le plus serein, en regardant couler ses [du Tibre] flots décolorés, je me suis représenté une vie commencée au milieu des orages: le reste de son cours passe en vain sous un ciel pur; le fleuve demeure teint des eaux de la tempête qui l'ont troublé dans sa course[526].

Infine in René, è fin troppo celebre l'invocazione alla tempesta: «Levez-vous vite, orages désirés qui devez emporter René dans les espaces d'une autre vie!»[527]. Da una parte dunque, la tempesta è qualcosa che fa parte dello scrittore, una pulsione spesso volontaria, ma anche incontrollabile che egli attribuisce fatalmente a sé e al suo alter ego (che nei *Natchez* viene definito «sans patrie entre deux patries, […] âme isolée, immense, orageuse»[528]). Dall'altra però la tempesta è anche l'immagine che egli, in modo peraltro non originale, attribuisce agli eventi storici; nell'*Essai sur les révolutions*, la sua difficoltà a dipingere la reale situazione della Francia viene naturalmente attribuita alla rivoluzione, ma lo scrittore, nel 1826, non può impedirsi di utilizzare un'immagine paesaggistica di questo tipo:

---

524 MOT, tome I, livre VIII, chap. 7, pp. 427-428.

525 Illustrazione nel catalogo *De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment*, p. 30 (comunicazione di Emmanuel Schwartz, *Shakespeare et la peinture: persistance de la vision mélancolique*, pp. 28-37).

526 Lettre F, tome VII, p. 266.

527 R, tome XVI, p. 163.

528 Tome XX, p. 98. In *René*, troviamo la seguente invocazione all'amata sorella Amélie: «Ô Amélie, orageuse comme l'océan; un naufrage plus affreux que celui du marinier» (tome XVI, p. 187).

> j'écrivois sur un vaisseau pendant une tempête, et je prétendois peindre comme des objets fixes, les rives fugitives qui passoient et s'abîmoient le long du bord![529].

E nel capitolo I,49, la stessa immagine è ripresa in modo puntuale per definire come un naufragio la perdita della tradizionale virtù dei popoli svizzero e scita a cause degli sconvolgimenti storici:

> Bientôt il ne resta plus rien de leur antique vertu brisée sur l'écueil des révolutions. La tradition seule s'en élève encore dans l'histoire, comme on aperçoit les mâts d'un vaisseau qui a fait naufrage[530].

Per quanto riguarda la tempesta, di cui abbiamo già parlato per quanto riguarda la pittura, gli esempi del suo uso come metafora storica si moltiplicano.

Per rimanere nel contesto delle immagini legate all'acqua e alle precipitazioni atmosferiche, passiamo a parlare del diluvio universale[531], un argomento delicato alla fine del '700 per le numerose interpretazioni che, se ancora tentavano parzialmente di mantenere come un punto di riferimento il racconto biblico (come solo esempio citiamo l'articolo DELUGE dell'*Encyclopédie* il quale cita la Genesi come fonte storica, prima di passare a presentare le teorie scientifiche), nondimeno si appoggiavano sempre di più sugli studi geologici. La questione del diluvio unisce studi teologi, arte e scienza e resta un tema molto comune nella fase storica di cui ci occupiamo: a questo proposito tuttavia va segnalato che a livello linguistico, nel XVIII secolo la parola francese «déluge» diventa in molti casi semplicemente un sinonimo di «orage». Non a caso: proprio grazie agli studi scientifici, l'evento che tradizionalmente ricordava il giorno della collera di Dio, unico nella storia dell'umanità, era diventato gradatamente parte della storia biologica della terra ed esempio di un cataclisma naturale tra tanti[532].

Dal punto di vista letterario, la rappresentazione del diluvio era un tema onnipresente anche nella poesia settecentesca, trattato con modalità molto diverse: per Saint-Lambert (che lo inserisce, ma nel senso di generico temporale devastatore, nell'«Inverno») e per Thomson (come breve descrizione dell'evento biblico nella canto della «Primavera») la scena rientra nella struttura ciclica delle stagioni, un quadro dai colori particolarmente forti, ma da ascrivere agli accadimenti atmosferici. Salomon Gessner, invece, compone un breve poema sull'argomento, *Tableau du déluge*, nel quale lo spirito scientifico è completamente assente e la scena apocalittica resta sostanzialmente lo sfondo sublime per la storia d'amore dei due protagonisti (infatti la descrizione apre il poema ma poi il testo si sofferma soprattutto sull'ultimo dialogo tra i due sopravvissuti, Semin e Mortile, che infine soccombono insieme al genere

---

529 *Préface*, p. VVIII.

530 Tome I, p. 299.

531 Testo di riferimento: Maria Susana Seguin, *Science et religion dans la pensée française du XVIII^e siècle: le mythe du Déluge universel*, Champion, Paris, 2001.

532 Rimandiamo ancora a uno degli interventi del Colloque International *Climat, orages, tempêtes*: Maria Susana Seguin, *Passions humaines, passion divine: le déluge universel dans l'art au XVIII siècle.*

umano e muoiono «entraînés par les ondes,/ devinrent le jouet des vagues furibondes»)[533]. Le *Études de la nature* invece propongono una originale lettura dalla finalità scientifica: nel 1797 Chateaubriand conosceva questa teoria, basata sull'inclinazione dell'asse terrestre da cui sarebbe derivato lo scioglimento dei ghiacci polari e la cita nell'*Essai* come una fonte attendibile; in seguito, con una nota del 1826 egli svaluterà il valore della ricerca di Bernardin de Saint-Pierre sul diluvio[534].

Chateaubriand parla del diluvio (in senso biblico) in due occasioni, nel capitolo I, 1 dell'*Essai sur les révolutions* e nel *Génie du christianisme*, (I[ère] partie, livre IV, chap.4). Se nell'*Essai* lo scrittore enumera tra le varie fonti l'*Histoire naturelle* di Buffon e dunque si inserisce in un discorso di tipo scientifico, nel secondo caso la descrizione dell'evento biblico viene riportata è un grande affresco in cui lo scrittore si preoccupa solo di descrivere lo stato del pianeta invaso dalle acque[535]:

> Soit que Dieu, soulevant le bassin des mers, ait versé sur les continents l'océan troublé; soit que, détournant le soleil de sa route, il lui ait commandé de se lever sur le pôle avec des signes funestes; il est certain qu'un affreux déluge a ravagé la terre[536].

Dopo questa affermazione, lo scrittore presenta un dipinto particolarmente dettagliato della scena catastrofica, che riprende il testo biblico accentuando i tratti drammatici e grotteschi che la morte porta con sé:

> Le soleil qui n'éclairoit plus que la mort au travers des nues livides, se montroit terne et violet comme un énorme cadavre noyé dans les cieux; les volcans s'éteignirent, en vomissant de tumultueuses fumées, et l'un des quatre éléments, le feu, périt avec la lumière.
> Ce fut alors que le monde se couvrit d'horribles ombres, d'où sortoient d'effrayantes clameurs; ce fut alors qu'au milieu des humides ténèbres, le reste des êtres vivants, le tigre et l'agneau, l'aigle et la colombe, le reptile et l'insecte, l'homme et la femme gagnèrent tous ensemble la roche la plus escarpée du globe: l'Océan les y suivit; et soulevant autour d'eux sa menaçante immensité, fit disparoître sous ses solitudes orageuses, le dernier point de la terre[537].

In questo stralcio del capitolo, possiamo osservare una scena resa particolarmente spaventosa dalla lente deformante con cui Chateaubriand la osserva: un sole violetto come un cadavere morto per annegamento vi regna, circondato dalla più tenebrosa oscurità e da un senso di freddo. Nella coralità del movimento di elevazione di tutti gli esseri viventi che cercano riparo in virtù di una nuova

---

533 In *Idylles suivies du poème de la nuit et du Tableau du déluge* mis en vers français par Anrés de Vaucluse, chez Brunot-Labbe, Paris, 1820, «Tableau du Déluge», pp. 184-188.

534 Tome I (I, 41), p. 268, nota II: «La théorie des marées, par la fonte des glaces polaires, est une opinion, sinon une vérité prouvée, qui mérite la plus grande attention des savants, et de tout amant de la philosophie de la nature». Relativa nota del 1826: «Cette opinion ne mérite point l'attention des savants; si toutes les lois astronomiques et physiques ne détruisoient pas cette opinion, les derniers voyages du capitaine Parry dans les mers polaires, suffiroient pour renverser la théorie des marées, par la fonte des glaces. On peut se consoler de s'être trompé quelquefois quand on a fait *Paul et Virginie*». Sugli argomenti di Bernardin de Saint-Pierre rispetto al diluvio, cfr. Maria Susana Seguin, *op. cit.*, pp. 119-121.

535 Cfr. analisi di Marie Pinel, *op. cit.*, pp. 156-160.

536 GC, tome XI, I[ère] partie, livre IV, chap. 4, p. 180.

537 *Ibidem*, pp. 181-182.

solidarietà tra esseri (tigre e agnello, aquila e colomba), ritroviamo alcuni tratti tipici delle rappresentazioni pittoriche settecentesche[538] che portano più attenzione alla drammatica gestualità dei personaggi che al paesaggio in sé. Lo sguardo dello scrittore resta esterno, sembra che descriva da un punto sopraelevato le vicissitudini della natura e dei suoi abitanti: il capitolo sul diluvio è come un quadro a tema nella galleria degli innumerevoli soggetti trattati nel *Génie*. Nell'ultima parte del capitolo, lo scrittore ripercorre gli esempi di come il ricordo del diluvio venga celebrato dalla natura, come un memento all'uomo che «perd aisément la mémoire du malheur»[539]:

> Le soleil n'eut plus pour trône au matin et pour lit au soir, que l'élément humide, où il sembla s'éteindre tous les jours, ainsi qu'au temps du déluge. Les nuages du ciel imitèrent des vagues amoncelées, des grèves ou des écueils blanchissants. Sur la terre, les rochers laissèrent tomber des cataractes: la lumière trompeuse de la lune, les vapeurs blanches du soir, couvrirent quelquefois les vallées des apparences d'une nappe d'eau; il naquit dans les lieux les plus arides des arbres, dont les branches affaissées pendirent pesamment vers la terre, comme si elles sortoient encore toutes trempées du sein des ondes; deux fois par jour la mer reçut ordre de se lever de nouveau dans son lit, et d'envahir ses grèves plaintives; les antres des montagnes conservèrent de sourds bourdonnements et des voix lugubres; la cime solitaire des bois présenta l'image d'une mer roulante, et l'Océan sembla avoir laissé ses bruits dans la profondeur des forêts[540].

In tutti questi piccoli quadri naturali, il filo rosso è dato dalla presenza dell'acqua che, anche nei contesti più piacevoli (come il tramonto del sole sul mare), resta una presenza misteriosa e dunque non rassicurante. Sottolineiamo come nel dopo diluvio del *Génie*, la natura sembra aver frazionato la sua intensità in tante piccole rappresentazioni del grande cataclisma e come venga dunque espresso il concetto che la presenza di Dio (in questo caso un Dio che non dimentica e che non vuole essere dimenticato) è in ogni parte della creazione e anche l'unicità dell'esperienza del diluvio si frammenta in tanti piccoli modelli di catastrofe destinati a riproporsi. Richiamiamo a questo proposito rumori della cascata del Niagara che Chateaubriand avverte nella calma della notte americana come un rumore di sottofondo:

> mais au loin, par intervalle, on entendoit les roulements solennels de la cataracte de Niagara, qui, dans le calme de la nuit, se prolongeoient de désert en désert, et expiroient à travers les forêts solitaires[541].

---

[538] Abbiamo già visto come il soggetto era diventato comune nei *Salons* alla fine del secolo: una rassegna esaustiva di questi quadri è nel catalogo *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1803*, p. 53 (Jacques Gamelin, *Le Déluge*, dipinto intorno al 1779), p. 186 (Pierre-Henri Danloux, *Episode du déluge*, presentato al *Salon* del 1802), p. 94 (Jean-Baptiste Regnault, *Le déluge*, *Salon* 1789 e 1791). Segnaliamo anche *Une scène du déluge* di Girodet del 1806. Illustrazione n° 20. Si vedano anche illustrazioni dal catalogo *L'invention du sentiment*, pp. 114-115.

[539] GC, p. 182.

[540] *Ibidem*, p. 183.

[541] ER, tome II (II, 57), p. 425. In questo punto Chateaubriand mette in pratica uno degli esempi pratici che Diderot dava nel *Salon* del 1767 («Poètes […] Soyez ténébreux. Les grands bruits ouïs au loin […] il y a dans toutes choses, je ne sais quoi de terrible, de grand et d'obscur»).

Nell'epilogo di *Atala*, Chateaubriand incontrerà i superstiti della popolazione Natchez nei pressi della cascata (ai piedi della cascata per l'esattezza) e il furore delle acque si confonde con il racconto della decimazione della civiltà indiana: la cascata però è già nella descrizione serena dell'*Essai*, come a dire che i segnali della catastrofe sono sempre presenti.

Se partiamo dalle prime pagine dell'*Essai sur les révolutions*, ci accorgiamo dell'onnipresenza di questo tema:

> La destruction et le renouvellement d'une partie du genre humain, est une autre conjecture également fondée. Les corps marins transportés au sommet des montagnes, ou enfouis dans les entrailles de la terre; les lits de pierres calcaires; les couches parallèles et horizontales des sols, se réunissent avec les traditions des Juifs, des Indiens, des Chinois, des Égyptiens, des Celtes, des Nègres de l'Afrique et des Sauvages même du Canada, pour prouver la submersion du globe[542].

Citiamo la lettura di Aurelio Principato sul senso metaforico che questa scena assume nelle prime pagine dell'*Essai*, che anticipano l'analisi del *Contrat social* di Rousseau nel II capitolo (che tratta del primo esempio di società civile democratica che sia documentato, quello dell'antica Grecia). Chateaubriand inizia dalla distruzione e ricostituzione del mondo dopo la catastrofe naturale e poi passa a interrogarsi su quale sia per l'uomo lo stato naturale: se tutte le società civili antiche si basano storicamente sul modello monarchico, la libertà di cui parla Rousseau non può essere considerata naturale: al contrario, la rivoluzione e la sua ideologia dunque sono piuttosto risultato di uno sconvolgimento di questo sistema. Il collegamento tra i due temi si opera dunque affiancando l'evento naturale a quello storico: come il diluvio rappresenta l'episodio più antico documentato da tutte le civiltà, che si configura come un nuovo inizio per il mondo dopo la totale distruzione del genere umano, così nella società il punto di rottura è rappresentato dalla rivoluzione[543].

Passando all'immagine del fuoco richiamiamo ancora gli alberi che la folgore incendia nella tempesta del bosco di Atala[544] e le parole dell'*Essai*, in cui viene mostrato l'incendio di Siracusa, durante la lotta tra Dione e Dioniso per il potere in Sicilia:

> Un incendie général vient éclairer les horreurs de cette nuit, que le pinceau seul de Virgile pourroit rendre. Les teintes scarlatines et mouvantes du ciel annoncent à Dion, encore loin dans la campagne, l'embrasement de la patrie[545].

Dal XV secolo, la rappresentazione del fuoco e soprattutto degli incendi in città suscita l'interesse dei pittori, tra i quali, contemporanei al nostro scrittore, citiamo Francesco Guardi (1712-1793) con il suo

---

[542] Tome I, (I,1), pp. 30-31.
[543] *Tourmente ou déluge: métaphores révolutionnaires chez Chateaubriand*, in *Climat, orages, tempêtes*.
[544] Tome XVI, pp. 67-68. Ritorneremo su questa scena nel § 3.5.2.
[545] ER, tome I (II, 10), p. 136.

incendio di S. Marcuola[546], Jean-Baptiste François Genillion (1750-1829) che dipinse *L'incendie de l'hôtel dieu en 1772*, Hubert Robert che si occupò del medesimo soggetto intorno al 1773 e rappresentò anche gli incendi *de l'opéra du Palais Royal* nel 1781 e di Roma nel 1787[547] e infine Pierre-Jacques Volaire che eseguì un *Incendie d'un port la nuit*[548] che mostra gruppi di paesani, con animali e mercanzia, in fuga dalla città in fiamme. Anche Bernardin de Saint-Pierre nelle sue *Études*, ci offre un quadro dell'incendio di Roma che mostra la stessa attenzione per i colori e il valore pittoresco della scena: «Les grandes destructions offrent des effets pittoresques nouveaux; et ce fut la curiosité d'en faire naître, jointe à la cruauté, qui porta Néron à mettre le feu à Rome, pour avoir le spectacle d'un incendie […] ces tourbillons de fumée rousse et noire, ces nuées d'étincelles de toutes les couleurs, ces réverbérations scarlatines dans les rues, au haut des tours, sur la surface des eaux et sur les monts lointains, plaisent même dans les tableaux et les descriptions»[549]. Oltre a questa sorta di fascinazione per il fuoco e per i suoi effetti estetici (e più in generale potremmo dire, per il paesaggio tormentato), l'espressione che Chateaubriand usa, «l'embrasement de la patrie», sottintende a nostro avviso anche un significato più simbolico, nel quale l'incendio diventa una metafora della difficile situazione dello stato.

L'idea di società in rovina viene infine illustrata in pittura anche con un'immagine legata non all'ambito naturale quanto alla tradizione veduta urbana, tramite la rappresentazione di demolizioni di monumenti, palazzi e ponti di Parigi: questo tipo di soggetto si sviluppa ben prima della rivoluzione con autori come Pierre Antoine Demachy (1723-1807) con le sue tele illustranti il *Dégagement de la colonnade du Louvre* (1764) e la demolizione *de l'église des Saint-Innocens* (1787) e di altre chiese[550] e il più celebre e già citato Hubert Robert che non soltanto dipinse svariate immagini di demolizioni (*Démolition de l'Eglise Saint-Barthélémy en la Cité* del 1770[551], *Démolitions de maisons sur le Pont-Notre-Dame à Paris* del 1786, *Démolitions de maisons sur le Pont-au-change à Paris* del 1788, i *Jardins de Versailles au moment de l'abattages des arbres*, tra il 1774 e il 1775[552] e infine la *Bastille dans les premiers jours de sa démolition* presentata al *Salon* del 1789[553]) ma espose una *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruine* nello stesso anno (il 1796) in cui progettava (e ritraeva) il *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre*. Gli ultimi decenni del Settecento, al tramonto dell'Ancien Régime, la nuova attenzione per la catastrofi naturali e lo studio della loro periodicità portano negli artisti a considerare anche le opere dell'uomo fallimentari nella loro

---

546 Illustrazione in Luigi Salerno, *I pittori di vedute in Italia (1580-1830)*, p. 240.

547 Illustrazioni in Clay, *Le Romantisme*, Hachette, Paris, 1980, pp. 220-221.

548 Illustrazione in *Autour de Claude-Joseph Vernet. La marine à voile de 1650 à 1890*, Musée des beaux-arts de Rouen, Anthèse, 1999, p. 161.

549 *Étude* XII, tome III, p. 84. Cfr. anche Jacques Chouillet, *La métaphore du feu et son développement pictural de 1765 à 1781*, in Démoris, *Les fins de la peinture*, Desjonquères, Paris, 1990, pp. 19-27.

550 Tutte queste tele si possono ammirare al Musée Carnavalet di Parigi.

551 Illustrazione n° 21.

552 Illustrazioni in Hofmann, *Une époque en rupture*, pp. 349-350.

553 Illustrazione nel catalogo *David contre David, actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel du 6 au 10 décembre 1989*, Documentation française, Paris, 1993, tome I, p. 544.

utopica sopravvivenza. Così, oltre la tradizionale *topos* della rovina, questa idea si traduce in immagini di una volontaria distruzione dell'uomo alle cose che egli stesso crea. La società viene demolita insieme alle strutture che ne ospitano i momenti rituali fondamentali (case, chiese): nel caso della visione onirica di Robert, poi lo spazio diventa immediatamente distruzione e rovina, anche per un artista come lui che aveva attivamente partecipato, proprio attraverso i lavori del Museum, al sogno di riformulare la società e l'arte durante la rivoluzione.

Questa disillusione è la medesima che si legge nel *Voyage en Italie* quando Chateaubriand di fronte alla grandezza dei monumenti di Roma si spinge in avanti con l'immaginazione e li vede crollare davanti ai suoi occhi:

> Mais aussitôt que le soleil disparut à l'horizon, la cloche du dôme de Saint-Pierre retentit sous les portiques du Colisée. Cette correspondance établie par des sons religieux entre les deux plus grands monuments de Rome païenne et de Rome chrétienne me causa une vive émotion: je songeai que l'édifice moderne tomberoit comme l'édifice antique[554]

Il fatto che tanto i pittori quanto i letterati[555] scelgano di rappresentare gli sconvolgimenti sociale sotto forma di paesaggio e in modo particolare di disastro naturale e che si moltiplichino le visioni di tempeste, incendi, terremoti, eruzioni e distruzioni in questa ultima fase dell'Ancien Regime rende inevitabile il collegamento con la rivoluzione come qualcosa di ciclico e inevitabile; anche se questo non viene chiaramente espresso dalle teorie estetiche che mantennero intatte le gerarchie dei generi, il paesaggio sublime in questa fase cambia il suo ruolo e si eleva a immagine metaforica della condizione storica non solo per il nostro autore, ma nella coscienza collettiva dell'epoca.

2.3.10. Il trauma dell'esilio

Nel caso di Chateaubriand, un immaginario che si riempie di tale negatività, trova la sua spiegazione soltanto se partiamo dal presupposto che la rivoluzione e l'esilio rappresentano nella sua esperienza autobiografica un vero e proprio punto di non ritorno: la condizione di uomo senza patria è la definizione che lo scrittore si attribuisce più comunemente nelle prime opere; la tempesta la causa che ha provocato tale sconfortante risultato.

L'immagine dell'esiliato, è presente già nei *Tableaux de la nature* (nell'ultima poesia intitolata *Les Adieux* in cui egli si congeda dai luoghi della sua giovinezza), ma solo come malinconia e senso di distacco associabile ai normali cambiamenti e alla crescita di un giovane, ma non ha valore politico. Nel momento in cui Chateaubriand è costretto dagli eventi ad allontanarsi realmente dalla Francia, il

---

554 Lettre F, p. 246.

555 Si rimanda alla comunicazione di Anouchka Vasark-Chauvet, *L'orage du 13 juillet 1788, la tempête du 18 Brumaire an IX: l'inscription du politique dans le météorologique*, (in *Climat, orages, tempêtes*), che ricorda le immagini di distruzione, terremoti, tempeste e incendi in *L'Emigré* di Sénac de Meilhan (del 1797) e propone una lettura per la quale la tempesta rappresenterebbe.

problema dell'esilio prende le proporzioni di un'autentica un'ossessione: l'*Essai sur les révolution* in primis[556], la cui iniziale domanda «Qui suis-je?» trovava come laconica risposta «un emigré»[557], si conclude con l'amara dichiarazione secondo la quale il suo nome verrà dimenticato in patria[558]. In seguito egli si dedicherà a raccontare le vicende di individui sventurati perché senza patria, da *René*, colpito da un malessere esistenziale che non gli fa trovar pace in nessun luogo, ma anche, ci viene detto, figlio cadetto senza beni, nobile senza dimora (ennesima analogia con le vicende autobiografiche dello scrittore), Atala e Chactas, entrambi orfani e meticci, infine la saga degli indiani Natchez che si conclude sancendo la condizione di eterno esilio per i pochi sopravvissuti[559].

Abbiamo visto come il *Génie du christianisme*, pur composto in tempi migliori, consacri un intero capitolo «all'istinto della patria», qualcosa di connaturato all'animo umano indipendentemente dalla sua cultura: questo *mal du pays* non guarisce se non attraverso il ritorno a casa, ma, aggiunge lo scrittore, niente resta immobile nel tempo e l'esule ritrova

> des tombeaux où étaient des palais; le champ paternel est livré aux ronces ou à une charrue étrangère: et l'arbre sous lequel on fut nourri est abattu[560].

Già nell'*Essai sur les révolutions*, Chateaubriand aveva accennato questo concetto di naturale istinto della patria, ma se nel *Génie* esso viene teorizzato, nella prima opera, lo scrittore si immedesimava nella figura di Solone che ritornava nella sua Atene dopo dieci anni di assenza:

> mais le voyageur qui retourne aux champs paternels bouleversés pendant son absence, est tout à coup frappé des changements qui l'environnent: ses yeux parcourent amèrement l'enclos désolé, de même qu'en revoyant un ami malheureux après de longues années, on remarque avec douleur sur son visage les ravages du chagrin et du temps[561].

Da osservare soprattutto la tecnica della focalizzazione sugli occhi che valorizza l'effetto patetico.

---

[556] Cfr. Aurelio Principato, *Tourmente ou déluge: métaphores révolutionnaires chez Chateaubriand*, in *Climat, orages, tempêtes. Nature et passions*.

[557] «Tous les individus, depuis le paysan jusqu'au monarque, ont été enveloppés dans cette étonnante tragédie. «Non-seulement, dira-t-on, vous n'êtes pas spectateur; mais vous êtes acteur, et acteur souffrant, François malheureux, qui avez vu disparoître votre fortune et vos amis dans le gouffre de la révolution; enfin vous êtes un émigré» (Introduction, p. 10). Anche in una nota del 1826 (II, 5) Chateaubriand ricorda «pour la centième fois que l'*Essai* est l'ouvrage d'un émigré», tome II, p. 110.

[558] «Généreuse famille, son sort est bien changé depuis la nuit qu'il passa avec vous; mais du moins est-ce une consolation pour lui, si, tandis qu'il existe au delà des mers, persécuté des hommes de son pays, son nom, à l'autre bout de l'univers, au fond de quelque solitude ignorée, est encore prononcé avec attendrissement, par de pauvres Indiens», tome II, pp. 427-428.

[559] Dall'epilogo di *Atala*: «je dis alors, «Frère, je te souhaite un ciel bleu, beaucoup de chevreuils, un manteau de castor, et l'espérance; tu n'es donc pas de ce désert? -Non, répondit le jeune homme, nous sommes des exilés, et nous allons chercher une patrie», tome XVI, p. 128.

[560] GC, tome XI, I[ère] partie, livre V, chap. 14, p. 272.

[561] Tome I (I,9), p. 70.

In un precedente capitolo del *Génie*, Chateaubriand comparava altresì la condizione umana a quella migratoria degli uccelli, risolvendosi a deprecare la situazione dell'esiliato ben più di quella animale:

> L'oiseau n'est banni un moment que pour son bonheur; il part avec ses voisins, avec son père et sa mère, avec ses soeurs et ses frères; il ne laisse rien après lui: il emporte tout son coeur. […] Mais le mortel, chassé de ses foyers, y rentre-t-il jamais? Hélas! L'homme ne peut dire, en naissant, quel coin de l'univers gardera ses cendres, ni de quel côté le souffle de l'adversité les portera[562].

Nei *Mémoires d'outre-tombe* stessi, che si aprono decretando la condizione quasi esistenziale dello scrittore come esiliato («En sortant du sein de ma mère, je subis mon premier exil»[563]), la parola esilio ritorna continuamente e nel racconto degli anni trascorsi a Londra lo scrittore esprime il sentimento di essere in qualche sorta esiliato dalla storia poiché scarso era l'interesse per i francesi sfuggiti alla rivoluzione e rifugiati in Inghilterra[564]. Sul tema dell'esilio si innesta anche l'ammirazione per Dante[565] nonché il lungo parallelo storico con Napoleone al quale consacra un intero capitolo («Bonaparte»), che suscita divagazioni sul tema della giovinezza e della storia personale dello scrittore.

Il mare medesimo, tanto amato dallo scrittore, è l'elemento che lo condurrà in più occasioni lontano dalla patria e dunque avvertito come strumento dell'allontanamento forzato dalla sua terra:

> Lorsque je restais chez moi, j'avais pour spectacle la mer; de la table où j'étais assis, je contemplais cette mer qui m'a vu naître, et qui baigne les côtes de la Grande-Bretagne où j'ai subi un si long exil: mes regards parcouraient les vagues qui me portèrent en Amérique, me rejetèrent en Europe et me reportèrent aux rivages de l'Afrique et de l'Asie. Salut, ô mer, mon berceau et mon image! Je te veux raconter la suite de mon histoire: si je mens, tes flots, mêlés à tous mes jours, m'accuseront d'imposture chez les hommes à venir[566].

La storia degli esuli francesi è raccontata attraverso in una metafora marina, secondo la quale gli immigrati che giungono a più riprese sulle coste inglesi sono condotti dai «flots du déluge»:

> De temps en temps, la Révolution nous envoyait des émigrés d'une espèce et d'une opinion nouvelles; il se formait diverses couches d'exilés: la terre renferme des lits de sable ou d'argile, déposés par les flots du déluge[567].

La Manica, il breve braccio di terra che essi dovevano attraversare per mettersi in salvo, viene dunque assimilata alla più grande catastrofe mitica della storia umana, ma l'immagine è più complessa poiché, come sappiamo, il diluvio era stato anche oggetto del primo capitolo dell'*Essai sur les révolutions*,

---

[562] Tome XI, I[ère] partie, livre V, chap. 7, p. 219.

[563] MOT, tome I, livre I, chap. 3, p. 128.

[564] «Dans les histoires de la Révolution, on a oublié de placer le tableau de la France extérieure auprès du tableau de la France intérieure, de peindre cette grande colonie d'exilés, variant son industrie et ses peines de la diversité des climats et de la différence des moeurs des peuples» (MOT, tome I, livre X, chap. 8, p. 522).

[565] *Ibidem*, livre I, chap. 4, p. 137.

[566] *Ibidem*, chap. 6, p. 152.

[567] *Ibidem*, livre XI, chap. 3, p. 543.

metafora implicita della rivoluzione. Pierre Richard associa lo stato d'animo dell'esule alla sensazione di René che nel suo rapporto con il mondo esterno si trova spesso a fare i conti con l'allontanamento e infine la perdita degli oggetti del suo desiderio: così l'esilio obbliga l'uomo a rendersi conto di non essere al centro del mondo, ma un semplice margine[568]. Tuttavia se in gioventù, Chateaubriand è ancora completamente vittima degli eventi del suo tempo, che non solo non può in alcun modo controllare, ma di cui nemmeno riesce a comprendere profondamente le cause e i meccanismi[569], questa visione assume significati diversi nel corso della sua vita.

Nel *Voyage en Italie* tutto si confonde, lo sguardo diventa incerto come in una immagine sfocata e le linee si addolciscono fino a sovrapporre i ricordi di una vita e ancora la questione dell'esilio ritorna in controluce fino a generare una poetica dell'allontanamento. E' interessante osservare come la sensazione di non avere patria riemerga con prepotenza nello scrittore nel momento in cui egli soffre per la scomparsa della donna amata, un lutto che viene vissuto come un nuovo esilio:

> Né sur les rochers de l'Armorique le premier bruit qui a frappé mon oreille en venant au monde est celui de la mer; et sur combien de rivages n'ai-je pas vu depuis se briser ces mêmes flots que je retrouve ici?
> Qui m'eût dit il y a quelques années que j'entendrois gémir aux tombeaux de Scipion et de Virgile, ces vagues qui se dérouloient à mes pieds, sur les côtes de l'Angleterre, ou sur les grèves du Maryland? Mon nom est dans la cabane du Sauvage de la Floride; le voilà sur le livre de l'ermite du Vésuve. Quand déposerai-je à la porte de mes pères le bâton et le manteau du voyageur?
> O patria! o divum domus Ilium![570]

In ogni cambiamento, in ogni allontanamento si profila il ricordo di un trauma non sanato. Un testo chiave è la visita della villa di Adriano a Tivoli in cui egli cerca di tracciare nel buio i contorni di un paesaggio invisibile e questa incapacità di scorgere il panorama lo stimola a riflettere e a tentare di far luce su di un enigma più personale ed esistenziale:

> Le lieu est propre à la réflexion et à la rêverie: je remonte dans ma vie passée; je sens le poids du présent, et je cherche à pénétrer mon avenir.[571]

In queste poche parole è nascosto il desiderio di sciogliere questo garbuglio di eventi e raccontarsi in modo diacronico, ponendo fasi autobiografiche su di una linea orizzontale: egli riuscirà parzialmente in questo intento, nonostante i numerosi flash back, le escursioni nel passato risvegliate dai ricordi e le digressioni, soltanto nei *Mémoires d'outre-tombe*. In essi, un filo rosso permane, la cronologia della sua vita,

---

568 *Paysage de Chateaubriand*, Seuil, Paris, 1967, p. 10.

569 Aurelio Principato (*Tourmente ou déluge: métaphores révolutionnaires chez Chateaubriand*, in *Climat, orages, tempêtes*) ricorda come non si possa, fino a che la tempesta non si è esaurita, descriverne il parossismo.

570 Italie, pp. 221-222.

571 *Ibidem*, p. 169.

mentre nel *Voyage en Italie* Chateaubriand non riesce ancora a mettere ordine: sulla morte di Madame de Beaumont, nei *Mémoires* dirà

> depuis que je l'ai perdue, non loin de son tombeau, à Rome, j'ai plusieurs fois, du milieu de la campagne cherché au firmament les étoiles qu'elles m'avaient nommées[572]

In Italia vive ancora questa fase di ricerca delle sue tracce, dei ricordi che distorce la visione delle cose: i vapori caratteristici della campagna di Roma, le tinte pastello di un Lorrain, tutto crea un effetto paesaggistico che si armonizza con questa visione del mondo dai contorni poco netti[573].

Tuttavia, un primo passo per l'elaborazione del trauma è presente nelle parole del *Voyage à Naples* in cui compara apertamente l'immagine dell'eruzione vulcanica alle rivoluzioni degli imperi umani, un'associazione non nuova, ma per la prima volta esplicitata. Anche nell'*Essai sur les révolutions* troviamo questa metafora: nel capitolo I, 33 lo scrittore parla dei difficili rapporti tra Inghilterra e Stati Uniti che dovevano affrontare il problema del «volcan américain»[574]. Ma si serve ancora di una metafora: nella maggior parte dei casi, catastrofi e storia umana sono accostati senza una spiegazione, come l'esempio già visto del diluvio universale nel primo capitolo. Sta al lettore compiere un collegamento tra le immagini di distruzioni naturali e le successive trattazioni: il punto di contatto sono le rivoluzioni come cambiamenti catastrofici, ma la metafora non viene sciolta dallo scrittore.

Nella descrizione del Vesuvio del *Voyage en Italie*, invece l'immagine del vulcano veicola quella della rivoluzione e finalmente Chateaubriand dà un nome alla sua ossessiva rappresentazione di immagini catastrofiche: questo il primo passo per la comprensione delle vicende e potremmo avanzare l'ipotesi che si tratti della prima tappa per lo scioglimento del trauma della rivoluzione. I passaggi di questa associazione sono qui molto chiari: la discesa nel cratere[575] richiama alla mente il tema delle catastrofi naturali a cui viene associato il ricordo della rivoluzione[576]. Immediatamente lo scrittore si interroga sul suo avvenire e ritorna al patria perduta: «O patria! o divum domus Ilium!».

Infine, ma solo al termine dei *Mémoires d'outre-tombe* lo scrittore porterà a termine il compito più arduo, rileggere la sua vita e scioglierne i nodi più dolorosi. La scrittura si fa terapeutica nel momento in cui lo scrittore impara a dare un nome alle esperienze e nessun atto resta senza spiegazione. Così la morte di madame de Beaumont, rimossa nel *Voyage en Italie*, ritorna nell'autobiografia: i fatti sono gli

---

572 MOT, tome I, livre XIII, chap. 8, p. 633.

573 Ritorneremo più nel dettaglio su questo argomento in § 2.5.4.

574 Tome I, p. 212.

575 Italie, pp. 216-217: «Je touche au pied du cône; […] Je propose à mon guide de descendre dans le cratère; […] Nous voilà au fond du gouffre. Je désespère de pouvoir peindre ce chaos».

576 «On peut faire ici des réflexions philosophiques et prendre en pitié les choses humaines. Qu'est-ce en effet que ces révolutions si fameuses des empires, auprès des accidents de la nature, qui changent la face de la terre et des mers? Heureux du moins si les hommes n'employoient pas à se tourmenter mutuellement le peu de jours qu'ils ont à passer ensemble!». Italie, p. 220.

stessi, il racconto delle fughe, il ricordo della solitudine, ma in questo caso, lo scrittore non tralascia di esplicitare le motivazioni profonde del suo agire:

> Je partis pour Naples: là commença une année sans madame de Beaumont; année d'absence, que tant d'autres devaient suivre! […] Baïes, les Champs-Elysées et la mer, étaient des enchantements que je ne pouvais plus dire à personne. J'ai peint la baie de Naples dans *les Martyrs*. Je montai au Vésuve et descendis dans son cratère. Je me pillais: je jouais une scène de ***René***[577].

Nella «Récapitulation de la vie» Chateaubriand ripercorre i grandi eventi della sua vita:

> Quatre fois j'ai traversé la mer; j'ai suivi le soleil en Orient, touché les ruines de Memphis, de Carthage, de Sparte et d'Athènes; j'ai prié au tombeau de saint Pierre et adoré sur le Golgotha […] voyageur, soldat, publiciste, ministre, c'est dans les bois que j'ai chanté les bois, sur les vaisseaux que j'ai peint l'Océan, dans les camps que j'ai parlé des armes, dans l'exil que j'ai appris l'exil, dans les cours, dans les affaires, dans les assemblés que j'ai étudié les princes, la politique et les lois[578].

L'esilio rientra tra le altre esperienze vissute: in ultima analisi, egli riesce a riporre ogni tassello delle sue vicende, a nominare le sue ossessioni, a trarre una morale dalla storia:

> Je me suis rencontré entre les deux siècles comme au confluent de deux fleuves; j'ai plongé dans leurs eaux troublées, m'éloignant à regret du vieux rivage où j'étais né, et nageant avec espérance vers la rive inconnue[579].

Il mondo finito, l'Ancien Regime, non è più solamente desolante immagine della conclusione di un'era e della perdita della patria, ma acquista un valore teleologico e si accompagna di speranza in vista della «rive inconnue»: se confrontiamo questa immagine con la metafora del fiume dell'*Essai sur les révolutions* comprendiamo la crescita dello scrittore, la distanza che finalmente seppe prendere in rapporto agli eventi rivoluzionari rispetto all'epoca in cui affermava che la sua generazione non era stata in grado di seguire il fiume della storia, ma che tutti indifferentemente ne erano stati vittime:

> Chaque âge est un fleuve, qui nous entraîne selon le penchant des destinées quand nous nous y abandonnons. Mais il me semble que nous sommes tous hors de son cours. Les uns (les républicains) l'ont traversé avec impétuosité, et se sont élancés sur le bord opposé. Les autres sont demeurés de ce côté-ci sans vouloir s'embarquer[580].

Nei *Mémoires d'outre-tombe* prevale la ricostruzione cronologica della sua vita, una chiave di lettura che gli permette di dare un senso, un inizio e una fine alle cose: rimandiamo al paragrafo 3.1.4 per comprendere come questa visione della realtà che Chateaubriand matura dalle prime alle ultime opere trasformi molto spesso il rapporto con il mondo esterno e dunque la rappresentazione del paesaggio.

---

577 MOT, tome I, livre XV, chap. 7, p. 716.
578 MOT, tome II, livre ILII, chap. 17, pp. 1025-1026.
579 *Ibidem*, p. 1027.
580 ER, Introduction, p. 11.

Per uno scrittore come Chateaubriand che fin dalla prima giovinezza[581] ha adottato un'ottica «d'oltre-tomba», la conclusione della sua vita introduce necessariamente la questione della morte. Ma come è possibile dare un senso a questo atto estremo? L'ultima frase

> Je vois les reflets d'une aurore dont je ne verrai pas se lever le soleil. Il ne me reste qu'à m'asseoir au bord de ma fosse; après quoi je descendrai hardiment, le crucifix à la main, dans l'éternité[582].

fa entrare anche la morte all'interno del racconto. Fin dall'*Essai* è evocata come qualcosa di prossimo per ragioni pratiche (fame, guerra, incertezza, dolore); per tutta l'opera dello scrittore resta un'ossessione, dal carattere tipicamente romantico, che abita i suoi scritti; nei *Mémoires d'outre-tombe* è infine assunta consapevolmente come l'ultimo atto da compiere. Jean-Marie Roulin in *Chateaubriand, l'exil et la gloire*[583] ha riletto il ruolo dell'atto letterario come tentativo di ricostruzione dell'identità in seno a una società dalla quale la sua condizione di esule e privo di mezzi lo aveva allontanato. Noi aggiungeremmo che lo scopo primario è imparare a raccontare la propria vita nel tentativo di superare il trauma della rivoluzione e dell'esilio e che in questo processo la scrittura diventa un potente mezzo terapeutico con il quale lo scrittore impara a dare un nome alle cose e infine a risignificarle.

[581] Nella Préface all'*Essai sur les révolutions* per l'edizione delle *Œuvres complètes* del 1826, descriveva se stesso in esilio come «Un écrivain qui croyoit toucher au terme de la vie, et qui, dans le dénûment de son exil, n'avoit pour table que la pierre de son tombeau, ne pouvoit guère promener des regards riants sur le monde», tome I, p. VIII.

[582] MOT, tome II, livre ILII, chap. 18, p. 1030.

[583] Champion, Paris, 1994, pp. 377-378.

2.4. L'America.

2.4.1 Il viaggio e le fonti

Per Chateaubriand il viaggio negli Stati Uniti, che tanto attraeva la generazione di artisti e pensatori della seconda metà del Settecento, tanto per le sue terre vergini e sconosciute quanto per le sue istituzioni liberali, era un sogno nato alcuni anni prima ascoltando il racconto dei missionari cappuccini che vivevano in mezzo ai pellerossa d'America. Il progetto del giovane scrittore fu inizialmente quello di compiere un viaggio di esplorazione alla ricerca del leggendario passaggio a nord-ovest, meta dei viaggi dei grandi navigatori europei negli ultimi due secoli, che doveva collegare Pacifico e Atlantico. Sostenuto da Malesherbes, che lo aiutò a organizzare l'itinerario[584], Chateaubriand abbandonò dunque la vita militare e si imbarcò a Saint-Malo l'8 aprile del 1791.

Trascorse in America cinque mesi, un periodo che in parte sfugge ai biografi dello scrittore: il viaggio americano è stato oggetto di studi e analisi da parte di molti critici, ma non è stato possibile ricostruire con esattezza ogni tappa. Sappiamo che durante la traversata dell'oceano fece due scali, all'isola Graciosa (una delle Azzorre) e all'isola Saint-Pierre, già citata nel precedente capitolo. Arrivò a Baltimora il 10 luglio 1791.

Secondo le parole dello stesso scrittore (che però nei numerosi racconti di questo viaggio non segnala mai le date dei suoi spostamenti) egli si sarebbe diretto a Philadelphia, allora capitale politica degli Stati Uniti (dove sarebbe stato ricevuto da Washington in persona[585]) e, dopo una sosta a New York, sarebbe giunto a Boston. Poi, ritornato a New York, si sarebbe rimesso in viaggio per Albany, risalendo il fiume Hudson: qui cercò una guida («Le grand Hollandais») e proseguì il suo viaggio a cavallo. Durante questo tragitto, incontrò delle tribù di Indiani e fece la conoscenza del famoso Monsieur Violet che spesso viene citato nelle sue opere: costui, francese, organizzava a pagamento spettacoli di danza indiana. Chateaubriand stesso assisté a uno di questi, rimanendo fortemente deluso dalla commercializzazione delle

---

[584] Cfr. la nota del 1797 dell'*Essai sur les révolutions*, «Au reste, ce voyage que j'entreprenois alors, n'étoit que le prélude d'un autre bien plus important, dont à mon retour j'avois communiqué les plans à M. de Malesherbes, qui devoit les présenter au gouvernement. Je ne me proposois rien moins que de déterminer par terre la grande question du passage de la mer du Sud dans l'Atlantique par le Nord. On sait que malgré les efforts du capitaine Cook, et des navigateurs subséquents, il est toujours resté un doute» (tome II, p. 233).

[585] I biografi dello scrittore non sono concordi nella ricostruzione di questo episodio raccontato nei *Mémoires d'outre-tombe* (VI^e^ livre, chapitre 7): cfr. Painter, *Chateaubriand, une biographie, 1768-1793 Les orages désirés*, pp. 243-245, Gilbert Chinard, *Notes sur le voyage de Chateaubriand en Amérique. Juillet-Décembre 1791*, in «Modern Philology», University of Columbia publications, november 10, 1915, p. 278 e Joseph Bédier, *Chateaubriand en Amérique. Vérité et fiction*, in *Études critiques*, Colin, Paris, 1903, pp. 178-184.

tradizioni indigene[586]. Si recò quindi alle cascate del Niagara, ultima tappa certa del suo viaggio oltreoceano. All'epoca del suo viaggio, le cascate erano già state più volte visitate e il nostro autore avrebbe sicuramente potuto attingere ad altri testi, circolanti all'epoca anche in Europa, per la stesura della sua descrizione. Uno di questi in modo particolare colpisce per la somiglianza con quello del nostro scrittore, il *Nouveau voyage d'un pais plus grand que l'Europe* di Louis Hennepin (pubblicato una prima volta ad Amsterdam nel 1698):

Entre le Lac Ontario & le Lac Erié il y a un grand & prodigieux Saut, dont la chute d'eau est tout-à-fait surprenante. Il n'a pas son pareil dans tout l'Univers. On en voit quelques-uns en Italie; il s'en trouve même encore dans le Royaume de Suède : mais on peut dire, que ce n sont que de fort foibles échantillons de celui, dont nous parlons ici.

Au pied de cet affreux Saut on voit la Rivière de Niagara, qui n'a qu'un demi-quart de lieue de largeur. Mais elle est fort profonde en de certains endroits. Elle est même si rapide au dessus du grand Saut, qu'elle entraîne violemment toutes les bêtes sauvages, qui la veulent traverser pour aller pâturer dans les terres, qui sont au-delà, sans qu'elles puissent résister à la force de son cours. Alors elles sont précipitées de plus de six cent pieds de haut.

La chute de cet incomparable Saut est composée de deux grandes nappes d'au, & de deux cascades avec une isle en talus au milieu. Les eaux, qui tombent de cette grande hauteur, écument et bouillonnent de la manière du monde la plus épouvantable. Elles font un bruit terrible, plus fort que le tonnerre. Quand le vent souffle au Sud, on entend cet effroyable mugissement à plus de quinze lieues.

Depuis ce grand Saut, ou chute d'eau, la Rivière de Niagara se jette, sur-tout pendant deux lieues jusques au gros Rocher, avec une rapidité tout-à-fait extraordinaire : mais pendant deux autres lieues jusqu'au Lac Ontario, ou Frontenac, l'impétuosité de ce grand courant se ralentit[587].

Al di là dei dati oggettivi (che non sempre corrispondono: ad esempio l'altezza che Hennepin definisce superiore ai seicento piedi, diventa duecento nell'*Essai* e di soli centoquaranta piedi in *Atala*), la modalità con cui viene descritta la scena seguendo il percorso del fiume fino al salto, l'attenzione attribuita alle impressioni sonore e la descrizione degli animali travolti dalla potenza dell'acqua che vengono trascinati nell'abisso, ritornano anche in Chateaubriand[588].

---

[586] Episodio al quale Chateaubriand allude in una nota del 1826 (ER, II, 56) et che viene ripresa una prima volta nell'*Itinéraire* (tome X, pp. 102-103), poi nel *Voyage en Amérique* (tome VI, pp. 36-37) e infine nei *Mémoires d'outre-tombe* (tome I, livre VII, chap. 2).

[587] Hennepin, Louis, *Voyage ou nouvelle découverte d'un très-grand pays, dans l'Amérique, entre le nouveau Mexique et la mer glaciale*, Amsterdam, Chez. A. Braakman, 1704, chap. VII, pp. 44-46 «Description du Saut ou chute d'eau de Niagara, qui se voit entre le Lac Ontario & le Lac Erié».

[588] Cfr. anche il § 2.3.8.

Le grandi cascate canadesi erano servite da sfondo anche per opere puramente letterarie come il *Conte Iroquois* di Saint-Lambert (del 1770) che ambienta sulle rive del Niagara una storia d'amicizia tra due indiani[589]: come sappiamo, lo scrittore incontra i superstiti della tribù Natchez sulle rive delle cascate nel finale di *Atala*.

I presupposti per affermare che il viaggio americano di Chateaubriand fu quasi più letterario che reale non mancano: tuttavia, a sostegno della tesi della sincerità dello scrittore per quanto riguarda le grandi cascate, è opportuno sottolineare soprattutto l'importanza di questa esperienza nella vita dell'autore. Non dimentichiamo che, come per la notte tra gli Indiani, anche questa scena ritorna in vari testi composti in momenti diversi della sua vita e che rappresenta dunque innegabilmente una tappa fondamentale tra le sue esperienze visive del paesaggio[590].

Secondo la testimonianza dello scrittore egli avrebbe visitato in seguito la regione dei Natchez, esplorato la Louisiana e la Florida: su questa parte del suo viaggio, i dubbi aumentano. Per quanto riguarda la tribù dei Natchez, poi, all'epoca del suo viaggio non esisteva più. Si deve anche ricordare che la popolazione indiana citata da Chateaubriand aveva abitato la parte meridionale delle cosiddette «Florides», che all'epoca indicavano però genericamente la riva sinistra del Mississippi. Sappiamo infine che giunto a Chillicothe fu informato dell'arresto di Louis XVI il 20 giugno 1791 a Varenne. La notizia lo sconvolse al punto da spingerlo a tornare in Francia: il 10 dicembre 1791, da Philadelphia, si imbarcava nuovamente per fare ritorno a Le Havre il 2 gennaio dell'anno successivo.

Le ricostruzioni più precise del viaggio del nostro autore sono quelle di Gilbert Chinard[591] e di Joseph Bédier[592]. Quest'ultimo ha confrontato la relazione del *Voyage en Amérique* con quella dei *Mémoires d'outre-tombe* evidenziando le discrepanze (ad esempio la descrizione dei laghi canadesi che sparisce nei *Mémoires* sostituita da un generico «Je jetai, avant de partir, un coup d'oeil sur les lacs du Canada»[593]) e le possibilità logistiche offerte dai mezzi di trasporto. La sua ricostruzione lo spinge ad affermare che lo scrittore non avrebbe assolutamente potuto portare a termine un tale percorso nei cinque mesi esatti che ebbe a disposizione e che non visitò le regioni che fanno da sfondo esotico ai

---

589 Saint-Lambert, *Les deux amis. Conte Iroquois*, in *Contes américains*, University of Exeter Press, Exeter, 1997, pp. 27-49. Nella prima parte del racconto i due protagonisti, Mouza e Tolho, si allontanano dal villaggio irochese per andare a pesca e si recano in un golfo vicino alle cascate del Niagara, dove li assale una tremenda tempesta. Vengono citati i «vapeurs qui s'élèvent et retombent sur les bords de la cascade terrible» (p. 32), immagine che svela l'impatto visivo che le cascate dovevano avere sugli artisti.

590 A favore di questa tesi si veda anche la ricostruzione di Gilbert Chinard, *op. cit.*, pp. 288-289.

591 «Notes sur le voyage de Chateaubriand en Amérique», pp. 269-349.

592 *op. cit.*, Chap. «Difficultés chronologiques».

593 MOT, tome I, livre VIII, chap. 1, pp. 393-394.

suoi romanzi successivi[594]. E, come sottolinea ancora Bédier, all'epoca delle prime opere, quando egli romanzava il suo viaggio, non poteva prevedere che un giorno avrebbe invece redatto le memorie della sua vita, nelle quali la ricostruzione cronologica sarebbe diventata fondamentale[595]. D'altra parte, lo stesso Chateaubriand cita i nomi di alcuni viaggiatori ed esploratori da cui trasse le informazioni su luoghi e civiltà, soprattutto per il *Voyage en Amérique* e i *Mémoires d'outre-tombe* che necessitavano di una documentazione più precisa rispetto all'*Essai sur les révolutions* e ad *Atala*; basandoci ancora sugli studi comparatistici di Bédier e Chinard, riportiamo alcune tra le fonti più importanti[596]: William Bartram (*Travels through North and South Carolina, Georgia, East and West Florida, the Cherokee country…* la cui prima edizione è del 1791)[597], celebre studioso di botanica della prima metà del '700, il viaggiatore inglese Jonhatan Carver (*Travels Trought the Interior Parts of North America*, 1778), il gesuita Charlevoix (*Histoire et description générale de la Nouvelle-France* e il *Journal historique d'un voyage fait par ordre du roi dans l'Amérique septentrionale*, del 1744), lo scrittore e viaggiatore Gilbert Imlay, *A Topographical Description of the Western Territori of North America* (1792) e infine Giacomo Constantino Beltrami, *La scoperta delle sorgenti del Mississippi* (1824)[598]. Malgrado ciò, l'esperienza americana fu importantissima per Chateaubriand che entrò in contatto con un mondo completamente diverso dal punto di vista umano e naturalistico: rimase una costante sorgente di ispirazione, cosa che è particolarmente evidente nella ripresa in diversi momenti di alcune pagine della sua produzione, dedicate appunto alla descrizione dei luoghi del suo viaggio.

2.4.2. Una nuova visione del paesaggio: la ripresa del tema naturalistico di Gustave Doré

Come abbiamo visto, l'America in quanto meta di numerosi viaggi di esplorazione era stata ampiamente raccontata e descritta e l'osservazione dello stesso Chateaubriand appare spesso filtrata dalle parole dei suoi predecessori, che da una parte integrano le lacune del viaggio

---

[594] Bédier, *op. cit.*, pp. 167-170, p. 188. Ci basiamo anche sul contenuto della conferenza tenuta da Claude Fohlen il 14 ottobre 2002 presso la Maison de Chateaubriand alla Vallée-aux-loups (Châtenay-Malabry), ciclo di conferenze «Les Heures Romantiues», sul tema «Chateaubriand et l'Amérique».

[595] *op. cit.*, pp. 189-193.

[596] Chinard, *op. cit.*, p. 298, pp. 300-332; Bédier, II[ème] partie, chap. «Les sources». Tra le fonti secondarie Bédier segnala anche La Page du Pratz, *Histoire de la Louisiane* (1758) e Bonnet, *Les Etats-Unis d'Amérique à la fin du XVIII siècle* (1795).

[597] Bédier (*op. cit.*, p. 261) considera il testo di Bartram fondamentale per la redazione di Atala: sebbene la lettura di Charlevoix gli avesse fornito informazioni sulla fauna e sugli usi e i costumi indiani, la lingua poetica di Bartram avrebbe influenzato il nostro scrittore in modo profondo anche se meno direttamente riscontrabile (nel caso del *Voyage en Amérique* alcune porzioni di testo ritornano identiche in Chateaubriand e nella fonte). Cfr. anche Yvon Chatelin, *Le voyage de William Bartram* (1773-1776), éd. Karthala et Orstom, Paris, 1991, chap. «William et les belles-lettres».

[598] E. Dick (*Plagiats de Chateaubriand*, Berne, 1907) non soltanto lo considera la fonte primaria per il *Voyage en Amérique*, ma accusa Chateaubriand di avere saccheggiato il testo dell'esploratore italiano (che viaggiò negli Stati Uniti a partire dal 1822). Chinard (*op. cit.*, p. 343) invece, concorda per ciò che concerne la prima parte del *Voyage en Amérique*, ma non considera Beltrami una fonte completamente originale e soprattutto obietta rispetto alla possibilità che Chateaubriand abbia ripreso soltanto il suo testo: le fonti sarebbero molteplici.

e dall'altra influenzano in modo inconsapevole la visione dei siti più noti[599]. La scena che si presenta allo scrittore durante il viaggio del 1791 rimane tuttavia una tappa fondamentale tra le esperienze visive di contatto con la natura proprio per la differenza rispetto al paesaggio europeo: l'immagine di una terra ancora vergine e non piegata ai ritmi dell'uomo (immagine che è stata coltivata ancora fino ai nostri giorni grazie al cinema) è ciò che lo scrittore andò cercando negli Stati Uniti[600]. In America, quantitativamente lo spazio naturale supera quello abitato e civilizzato e dunque si prestava per realizzare in potenza quel sogno roussoista di ritorno alle sorgenti della vita selvaggia che lo scrittore abbraccia nella prima fase della sua vita[601]. Nei primi scritti, la natura è materna con l'uomo, lo nutre e gli concede quanto egli necessita per i suoi bisogni primari. Egli rinuncia a questa relazione per ritornare in Europa, nel momento in cui la Storia riprende interesse per lui: in America il paesaggio prende il sopravvento perché i ritmi naturali sostituiscono quelli umani, ma si tratta di un'esperienza di breve durata. Ciò che invece si mantiene vivo nell'immaginazione del nostro autore, è il ricordo della natura rigogliosa degli Stati Uniti e della sua grandissima e indefinita estensione: in *Atala*, Chateaubriand accenna alle «savanes qui se déroulent à perte de vue», alle «prairies sans bornes» e alle «solitudes démesurées»[602] del paesaggio americano.

Dato il successo del racconto indiano, si moltiplicano le edizioni illustrate, le stampe di disegni relativi ai singoli episodi di *Atala* (utilizzate anche per decorare piatti in ceramica e orologi) e alcuni quadri d'autore ispirati direttamente dalle vicende degli amanti: *Le Convoi d'Atala* di Pierre Gautherot (del 1802); Louis Hersent che nel 1806 illustrò Chactas e Atala

---

[599] Richiamiamo l'analisi di Gustave Charlier (*Le sentimenti de la nature chez les Romantiques français*, Fontemoing éditeurs, Paris, 1912, chap. V) che ritrova nella visione della condizione solitaria dell'uomo la grande innovazione del memorialista rispetto ai racconti di Charlevoix, Carver e Bartram.

[600] Per quanto riguarda le impressioni del nostro giovane scrittore in America, rimandiamo al capitolo «Sauvage, sacré, rien vivant» di Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand* (chap. II, pp. 29-34).

[601] Cfr. ad esempio alcuni stralci della «Lettre écrite de chez les sauvages de Niagara» sull'educazione dei giovani indiani: «[…]Cette manière d'élever les enfants dans toute leur indépendance devroit les rendre sujets à l'humeur et aux caprices; cependant les enfants des Sauvages n'ont ni caprices, ni humeur, parce qu'ils ne désirent que ce qu'ils savent pouvoir obtenir. S'il arrive à un enfant de pleurer pour quelque chose que sa mère n'a pas, on lui dit d'aller prendre cette chose où il l'a vue; or, comme il n'est pas le plus fort et qu'il sent sa foiblesse, il oublie l'objet de sa convoitise. Si l'enfant Sauvage n'obéit à personne, personne ne lui obéit: tout le secret de sa gaieté ou de sa raison est là. […] Nous ne pourrions pas élever ainsi notre jeunesse; il nous faudroit commencer par nous défaire de nos vices; or nous trouvons plus aisé de les ensevelir dans le coeur de nos enfants, prenant soin seulement d'empêcher ces vices de paraître au dehors. Quand le jeune Indien sent naître en lui le goût de la pêche, de la chasse, de la guerre, de la politique, il étudie et imite les arts qu'il voit pratiquer à son père […] Les filles jouissent de la même liberté que les garçons: elles font à peu près ce qu'elles veulent, mais elles restent davantage avec leurs mères, qui leur enseignent les travaux du ménage. Lorsqu'une jeune Indienne a mal agi, sa mère se contente de lui jeter des gouttes d'eau au visage et de lui dire: *Tu me déshonores*. Ce reproche manque rarement son effet», VA, tome VI, pp. 53-55 (il corsivo è nel testo).

[602] Le prime due citazioni sono tratte dal «Prologue» (A, tome XVI, p. 21), l'ultima dal racconto (p. 58).

sorpresi dalla tempesta; al *Salon* del 1808 vennero infine esposte le tele di Girodet de Trioson, i celebri *Funérailles d'Atala* e *La Communion d'Atala* di Pierre-Jérôme Lordon[603].

Tuttavia, nelle prime edizioni illustrate di *Atala* osserviamo che, nonostante l'ambientazione esotica fosse naturalmente presente, l'interesse maggiore risiedeva ancora nella vicenda e nella rappresentazione degli usi e costumi degli indiani d'America. Per le prime illustrazioni che seppero rendere la carica innovativa del paesaggio e il suo ruolo all'interno della storia, bisogna attendere l'edizione Hachette del 1863 arricchita dei disegni di Gustave Doré[604], nei quali la presenza dei protagonisti indiani è scarsissima rispetto alla visione dei grandi spazi e della natura lussureggiante. In modo particolare in due immagini Doré rivela di avere compreso e saputo tradurre in immagini grafiche quel sentimento che trascende il paesaggio americano di Chateaubriand e che lo rende il grande personaggio nascosto del racconto: la prima si riferisce al momento in cui Chactas e Atala attraversano a nuoto il fiume. La scena trasmette un'impressione di silenzio grazie alla rappresentazione della foresta vergine colta nella sua più totale immobilità[605]. La seconda invece illustra una delle tappe del viaggio di Chactas verso la missione («[…] s'élevait un grand bois de sapins. Les troncs de ces arbres, rouge marbré de vert, montant sans branches jusqu'à leurs cimes, ressemblaient à de hautes colonnes, et formaient le péristyle de ce temple de la mort ; il y régnait un bruit religieux, semblable au sourd mugissement de l'orgue sous les voûtes d'une église») : in questo disegno Chactas e il Père Aubry sono quasi invisibili nell'oscurità del bosco di abeti, nel quale filtra un solo fascio di luce che converge verso una piccola croce piantata nel terreno, sublime rappresentazione di quella duplice visione della foresta come luogo sacro e antenato architettonico del tempio[606]. Nel gioco di proporzioni sbilanciato verso una sempre maggiore attenzione per il paesaggio, Gustave Doré ha saputo comprendere e tradurre in codice visivo una delle più grandi rivoluzioni della scrittura di Chateaubriand, ispirata proprio dall'esperienza visiva statunitense.

Lorsque, dans l'intérieur du Canada, je gravissais une montagne, mes regards se portaient toujours à l'Ouest, sur les déserts infréquentés, qui s'étendent dans cette longitude. A l'Orient, mon imagination rencontrait aussitôt l'Atlantique, des pays parcourus, et je perdais mes plaisirs. Mais, à

---

[603] *L'Amérique vue par l'Europe*, exposition Grand Palais, Paris, éditions musées nationaux, 1976, chap. XIV «Atala», p. 247.

[604] Su questo soggetto si vedano il catalogo anche l'articolo di J.-R. Thomé, *Les illustrateurs de Chateaubriand*, in «Le Courrier graphique», n° 36, Paris, pp. 23-28.

[605] Illustrazione numero XX: cfr. nostra Illustrazione n° 22.

[606] Illustrazione n° 23. Rimandiamo anche alle Illustrazioni n° 24-29, tratte dall'edizione illustrata di delle *Œuvres complètes* di Ladvocat (*Atala* e *René*).

l'aspect opposé, il m'en prenait presque aussi mal. J'arrivais incessamment à la mer du Sud, de là en Asie, de là en Europe, de là…J'eusse voulu pouvoir dire, comme les Grecs: « Et là-bas! là-bas! la terre inconnue, la terre immense![607].

In questa citazione dall'***Essai*** ritroviamo anche il concetto di frontiera statunitense non definita, che permette il vagheggiamento dell'ignoto. Ricordiamo che lo scrittore racconta come all'origine anche il suo progetto di viaggio (poi completamente disatteso) era quello di un viaggio esplorativo. E se nell'***Essai sur les révolutions*** lo scrittore introduce i racconti di viaggio di Annone e di Cook, nei ***Mémoires d'outre-tombe*** il filo logico che collega l'idea dell'esplorazione a quello della creazione è ancora più evidente:

Il y a quelque chose de magique à voir s'élever la terre du fond de la mer […] Colomb dut éprouver cette sorte de sentiment que l'Ecriture donne au Créateur, quand, après avoir tiré le monde du néant, il vit que son ouvrage était bon : ***vidit Deus quod esset bonum***. Colomb créait un monde[608].

Nel titolo di questo capitolo (« Francis Tulloch. Christophe Colomb. Camoëns ») i nomi del compagno di viaggio dello scrittore, quello del viaggiatore genovese e dell'autore delle ***Lusiades*** sono non casualmente accostati, ad indicare la vicinanza dei destini e delle funzioni di creatori di mondi. Il riferimento a Cristoforo Colombo è già di per sé un'allusione al ***topos*** della scoperta; in questa visione l'île Graciosa che viene descritta nel capitolo successivo rappresenta la prima tappa del lungo viaggio che Chateaubriand immaginava come un'autentica esplorazione del nuovo continente e che lo avrebbe consacrato narratore-creatore[609].

2.4.3. La «Nuit chez les sauvages de l'Amérique»

Delle sei scene americane che saranno oggetto di analisi nella nostra terza parte, riprendiamo qui soltanto la più celebre e analizzata «Nuit chez les Sauvages de l'Amérique»[610]. Anche se naturalmente l'esperienza personale dello scrittore è al centro dell'ispirazione,

---

[607] «Lorsque, dans l'intérieur du Canada, je gravissois une montagne, mes regards se portoient toujours à l'Ouest, sur les déserts infréquentés qui s'étendent dans cette longitude. À l'Orient, mon imagination rencontroit aussitôt l'Atlantique, des pays parcourus, et je perdois mes plaisirs. Mais, à l'aspect opposé, il m'en prenoit presque aussi mal. J'arrivois incessamment à la mer du Sud, de là en Asie, de là en Europe, de là.… J'eusse voulu pouvoir dire, comme les Grecs: "Et là-bas! là-bas! la terre inconnue, la terre immense!"» (ER, tome I, p. 244).

[608] MOT, tome I, livre VI, chap. 3, p. 329.

[609] Cfr. anche Merete Grevlund, *Paysage intérieur et paysage extérieur dans les* Mémoires d'outre-tombe, Nizet, Paris, 1968, p. 45.

[610] Per il testo integrale di questo celeberrimo e commentatissimo capitolo II, 57 dell'***Essai***, rimandiamo alla tabella di comparazione dei testi.

possiamo rintracciare per questa pagina anche il modello della notte descritta in *Paul et Virginie*, la cui frase introduttiva ritorna quasi identica nel nostro testo («c'était une de ces nuits américaines que le pinceau des hommes ne rendra jamais»). Senza contare poi la costruzione (le due descrizioni partono ugualmente dalla luna, protagonista assoluta della scena, per passare poi alle impressioni uditive) e la caratteristica più rilevante comune alle due scene: la luminosità della notte, così forte da permettere allo scrittore di osservarne fino i minimi dettagli[611].

Il faisait une de ces nuits délicieuses, si communes entre les tropiques, et dont le plus habile pinceau ne rendrait pas la beauté. La lune paraissait au milieu du firmament, entourée d'un rideau de nuages que ses rayons dissipaient par degrés. Sa lumière se répandait insensiblement sur les montagnes de l'île et sur leurs pitons, qui brillaient d'un vert argenté. Les vents retenaient leurs haleines. On entendait dans les bois, au fond des vallées, au haut des rochers, de petits cris, de doux murmures d'oiseaux, qui se caressaient dans leurs nids, réjouis par la clarté de la nuit et la tranquillité de l'air. Tous, jusqu'aux insectes, bruissaient sous l'herbe. Les étoiles étincelaient au ciel, et se réfléchissaient au sein de la mer qui répétait leurs images tremblantes[612].

Tornando al testo del memorialista, rileviamo innanzitutto la sensazione di stupore propria di chi si trova di fronte a uno spettacolo totalmente nuovo e da un'intensità di sensazioni sconosciute, che si rivela nell'uso dei paragoni: Chateaubriand accosta la visione di luna e nuvole a «montagnes couronnées de neige», il ruscello a «un ruban de moire et d'azur, semé de crachats de diamants», le betulle semi nascoste nell'oscurità a «îles d'ombre». Lo scrittore, che rinasce nuovamente in un mondo primitivo, deve usare parole ed espressioni «del vecchio mondo» per parlare di ciò che vede. Come un bambino, per descrivere un oggetto che non conosce, Chateaubriand lo paragona a qualcos'altro che esiste già nel suo universo cognitivo.

Questa notte si caratterizza anche per il gioco di moltiplicazione degli elementi: ad esempio l'effetto di luminosità degli astri risulta raddoppiato grazie alla presenza dello specchio riflettente dell'acqua, il ruscello che scorre vicino allo scrittore in contemplazione[613]. La scena si conclude anche, in modo quasi identico in tutte le rielaborazioni del testo, con i «roulements solennels» delle cascate, il cui rumore dal ritmo ripetitivo si espande nella valle grazie al

[611] Cfr. anche la *querelle* sull'uso del termine «céruléen» (nostra tabella di comparazione, nota 6).
[612] *Paul et Virginie*, pp. 75-76.
[613] Che genera quel «paysage porteur d'ondes» di cui parla Jean-Pierre Richard (*op. cit.*, p. 73: «[…]Forme, couleur, substance, quelque chose devra y permettre l'acte d'une diffusion»).

fenomeno dell'eco: «[…] dans le calme de la nuit, se prolongeaient de désert en désert, et expiraient à travers les forêts solitaires». La moltiplicazione delle voci naturali in tutto lo spazio circostante ci pone di fronte a un esempio di «réverbération»[614]. *Tout se tient*, ogni elemento ne richiama un altro e la notte americana risulta percorsa di suoni e inondata di luce. Nei rumori che giungono da lontano, a turbare la delicatezza dei suoni della foresta, troviamo altresì una eco delle parole di Denis Diderot che nel *Salon* del 1767 invitava ad utilizzare le possibilità immaginative dei suoni per rendere «tenebrosa» la poesia: «Poètes […] Soyez ténébreux. Les grands bruits ouïs au loin; la chute des eaux qu'on entend sans les voir, le silence, la solitude, le désert […][615]».

La descrizione dell'*Essai*, inoltre, conserva il gusto enciclopedico per i dettagli, eredità delle descrizioni settecentesche, in modo particolare di un Bernardin de Saint-Pierre: termini come «chênes-saules» e «arbre à sucre», in quanto vocaboli tecnici della botanica, non sono certamente indispensabili in questo tipo di rappresentazione che non ha nessuna pretesa di scientificità. Infatti, nelle versioni più recenti i nomi dei due alberi sono stati sostituiti semplicemente con «le/les bois». Ma, come ci spiega J. M. Gautier, Chateaubriand, che aveva evidentemente letto e imparato molto in proposito ed era un vero conoscitore di flora e fauna, usava inserire nomi di alberi e di animali speciali o esotici per creare «le climat»[616]. Anche in *Atala*, lo scrittore propone elenchi di animali e piante esotiche che servono nello stesso modo a creare il contesto adeguato per la storia dei due giovani indiani[617].

Nel penultimo paragrafo della descrizione, Chateaubriand accantona la descrizione e si concentra sulle sue sensazioni. Nell'incipit Chateaubriand introduce il concetto di malinconia, «La grandeur, l'étonnante mélancolie de ce tableau»: come ci illustra Laurent Cantagrel[618], la rappresentazione della malinconia subisce un cambiamento alla fine del '700 e la *Nuit* offre un valido esempio di questa nuova concezione. Il protagonista umano perde importanza nell'ambito del quadro a vantaggio della pura presenza naturale: la Natura non è più, cioè, lo scenario in cui l'Uomo si muove, ma anzi testimonia la sua rottura con il resto del mondo, la distanza di incomunicabilità che intercorre tra il protagonista e la società umana. L'uomo, senza

---

614 Ancora un termine di Richard: cfr. chap. V, «La Réverbération».

615 In Diderot, *Ruines et paysage. Salon de 1767*, p. 235.

616 J. M. Gautier, *L'exotisme américain dans l'oeuvre de Chateaubriand*, Manchester University Press, Manchester, 1951, p. 40.

617 Esempi: A, tome XVI, p. 21 («Des serpents verts, des hérons bleus, des flammants roses»), p. 23 («écureuils noirs […] oiseaux-moqueurs […]colombes de Virginies […] perroquets verts […] piverts empourprés […] colibris […] serpents-oiseleurs»), p. 67 (serpents à sonnette […] carcajous […] tigres»).

618 *Dire l'absence. Chateaubriand et la mise en scène du mélancolique autour de 1800*, pp. 31-44.

farne parte, si limita ad ammirarla come si ammira un'opera d'arte (tableau)[619]. L'assenza umana diventa così indispensabile, ci dice lo scrittore stesso: per questo motivo i campi coltivati in Europa non permettono una medesima espansione dell'immaginazione. L'ambiente malinconico si delinea quindi saturo di elementi che rimandano all'assenza: il paesaggio del nostro scrittore si caratterizza in questo punto soltanto per la mancanza di confini e di dettagli, prestandosi dunque alla fantasticheria della sua mente. La fine del paragrafo si conclude, significativamente, con la fusione scrittore-Natura contrariamente al testo del *Génie* che, pur mantenendo ancora le caratteristiche della primitiva versione, stempera l'aspetto «patologico» della malinconia romantica inserendo il quadro in un nuovo orizzonte di fede.

La lunghezza del brano, l'attenzione nella descrizione, le numerose rielaborazioni del medesimo testo testimoniano l'importanza che Chateaubriand attribuiva a questo evento della sua vita: se pensiamo alla rivoluzione poetica apportata da autori come William Wordsworth con le sue *Lyrical Ballads* (del 1800-1802) e alla nuova concezione romantica della poesia come testimonianza dei momenti più intimi[620], ci accorgiamo di come anche il nostro scrittore, in questo passaggio della sua prima opera in prosa, abbia voluto elevare al rango di avvenimento storico (specialmente in un'opera di carattere almeno dichiaratamente storico come l'*Essai sur les révolutions*) un episodio della sua vita privata.

2.4.4. L'aspetto magico della natura

Infine, anche due brani tratti dai *Fragments* du *Génie du christianisme* attirano la nostra attenzione per l'aura di mistero che avvolge i paesaggi del Nuovo Mondo. Si veda ad esempio il seguente passaggio tratto dal frammento «Des plantes et de leurs migrations» (in modo particolare a proposito della vegetazione di Florida e Louisiana):

Presque tous les arbres de la Floride et de la Louisiane, en particulier le cyprès, le cèdre et le chêne vert, sont couverts d'une espèce de mousse blanche, qui descend de l'extrémité de leurs rameaux jusqu'à terre. Quand la nuit, au clair de la lune, vous apercevez, sur la nudité d'une savane, une yeuse isolée, revêtue de cette draperie, vous croiriez voir un fantôme traînant après lui ses longs voiles. La scène n'est pas moins pittoresque au grand jour, car une foule de brillants scarabées, de colibris, de petites perruches vertes, de cardinaux empourprés, viennent s'accrocher à ces mousses, et présentent

[619] Sul tema non si può non ricordare ancora il catalogo della grande esposizione al Grand Palais *Mélancolie, génie et folie en Occident*.

[620] Si veda anche Concetto Nicosia, *Dipinti della mente. Il paesaggismo lirico nel Romanticismo inglese*, nell'opera collettiva *Romanticismo. Il nuovo sentimento della natura*, Electa, Milano, 1993, pp. 425-433.

avec elles l'effet d'une tapisserie en laine blanche, où l'ouvrier aurait brodé des insectes et des oiseaux éclatants[621].

In questa scena l'episodio apparentemente semplice assume un carattere quasi magico. Anche nel frammento dell'«Episode indienne» (che narra dell'incontro nel suggestivo contesto della foresta americana di un indiano e di un «jeune Européen»[622]) l'incipit è tutto dedicato alla descrizione di flora e fauna locale che uniscono le loro voci e definiscono il quadro di una natura armoniosa e vibrante, riunita sotto la guida dell'«universel Pasteur»:

Prête à se livrer au silence, la solitude exécutait un dernier concert: les forêts, les eaux, les brides, les quadrupèdes, les oiseaux, les monstres, faisaient les divers parties de ce chœur unique […][623]

Se il *Génie du christianisme* propone innegabilmente anche una lettura trasversale del contesto naturale quale immagine suprema del suo creatore, l'esperienza americana con le sue peculiarità si presenta come l'esempio più significativo di paesaggio che Chateaubriand abbia potuto ammirare negli anni della sua giovinezza.

2.4.5. L'America nel ricordo

Il soggiorno di Chateaubriand negli Stati Uniti dura soltanto cinque mesi, ma il ricordo dell'esperienza non sbiadisce, come testimoniano le maggior parte delle sue opere successive. L'accenno agli Stati Uniti, al loro paesaggio e soprattutto alle sensazioni dell'autore a contatto con quella natura ritornano come un *leitmotiv* costante e anche come un metro di confronto per le esperienze dell'età matura. Alcune pagine dell'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, ad esempio, accolgono quelle riflessioni, inaugurate con la famosa *Lettre à M. Fontanes*, sull'insufficienza del rapporto uomo-natura che lo scrittore aveva, se non teorizzato, quantomeno più volte raccontato nell'*Essai sur les révolutions* in occasione del viaggio statunitense:

J'avois ainsi passé autrefois des nuits entières sur des mers plus orageuses ; mais j'étois jeune alors, et le bruit des vagues, la solitude de l'Océan, les vents, les écueils, les périls, étoient pour moi autant de jouissances. Je me suis aperçu dans ce dernier voyage que la face des objets a changé pour moi. Je sais ce que valent à présent toutes ces rêveries de la première jeunesse ; et pourtant telle est l'inconséquence humaine, que je traversois encore les flots, que je me livrois encore à l'espérance, que

621 Pleiade, *op. cit.*, p. 1316.
622 Pleiade, *op. cit.*, p. 1361.
623 *Ibidem.*

j'allois encore recueillir des images, chercher des couleurs pour orner des tableaux qui devoient m'attirer peut-être des chagrins et des persécutions[624].

Con la definizione di entusiasmo giovanile, lo scrittore bollerà per sempre la sua modalità di vivere, e di conseguenza descrivere, l'intensità delle sensazioni raccolte durante il suo soggiorno. E sulla scia della *Lettre sur la campagne romaine*, nell'*Itinéraire* Chateaubriand si dice sempre maggiormente interessato a quei luoghi che hanno visto svolgersi i grandi eventi storici e che sono impregnati del destino umano, come testimonia la domanda retorica dell'autore di fronte alle cascate del Niagara:

Qu'est-ce qu'une cascade qui tombe éternellement à l'aspect insensible de la terre et du ciel, si la nature humaine n'est là avec ses destinées et ses malheurs?[625].

Contrapposti a questi paesaggi della Storia, l'America viene dunque riconsiderata dallo scrittore come una terra astorica (anche se in realtà non mancano episodi come quello del Major André nello stesso *Essai*[626]). Nel rifiuto giovanile e roussoista della società umana, Chateaubriand cerca negli Stati Uniti quello che rinnegherà pochi anni dopo: un'esperienza di confronto con la sola natura.

Je m'endormis les yeux attachés au ciel […] Je me rappelle encore le plaisir que j'éprouvois autrefois à me reposer ainsi dans les bois de l'Amérique, et surtout à me réveiller au milieu de la nuit. J'écoutois le bruit du vent dans la solitude, le bramement des daims et des cerfs, le mugissement d'une cataracte éloignée, tandis que mon bûcher, à demi éteint, rougissoit en dessous le feuillage des arbres. J'aimois jusqu'à la voix de l'Iroquois, lorsqu'il élevoit un cri du sein des forêts, et qu'à la clarté des étoiles, dans le silence de la nature, il sembloit proclamer sa liberté sans bornes. Tout cela plaît à vingt ans, parce que la vie se suffit pour ainsi dire à elle-même, et qu'il y a dans la première jeunesse quelque chose d'inquiet et de vague qui nous porte incessamment aux chimères, *ipsi sibi somnia fingunt* ; mais dans un âge plus mûr l'esprit revient à des goûts plus solides : il veut surtout se nourrir des souvenirs et des exemples de l'histoire. Je dormirois encore volontiers au bord de l'Eurotas ou du Jourdain si les ombres héroïques des trois cents Spartiates ou les douze fils de Jacob devoient visiter mon sommeil ; mais je n'irois plus chercher une terre nouvelle qui n'a point été déchirée par le soc de la charrue[627].

Lo stesso giudizio viene ribadito nei medesimi termini nei *Mémoires d'outre-tombe*:

---

[624] IPJ, tome VIII, pp. 7-8.

[625] MOT, tome I, livre VII, chap. 8, p. 377.

[626] Le maggiore britannico André, che avendo negoziato segretamente con il generale americano Arnold durante la campagna del 1780, venne catturato e impiccato presso le rive del fiume Hudson: lo scrittore accenna a questo episodio nel capitolo II, 23 (tome II, p. 233).

[627] IPJ, tome VIII, pp. 102-103.

Pourquoi les solitudes de l'Erié, de l'Ontario, se présentent-elles aujourd'hui à ma pensée avec un charme que n'a point à ma mémoire le brillant spectacle du Bosphore? C'est qu'à l'époque de mon voyage aux Etats-Unis, j'étais plein d'illusions; les troubles de la France commençaient en même temps que commençait mon existence; rien n'était achevé en moi, ni dans mon pays. Ces jours me sont doux, parce qu'ils me rappellent l'innocence des sentiments inspirés par la famille et les plaisirs de la jeunesse[628].

In questo gioco sospeso tra ricordo rielaborato dalla maturità e un sottile rimpianto per quella capacità perduta di lasciarsi andare così completamente alle sensazioni risvegliate dal paesaggio, proseguono le allusioni al viaggio del 1791. L'idea che una fase sia definitivamente conclusa non si riferisce tuttavia solo alla sua biografia, ma anche all'epoca storica, come si può osservare soprattutto nei *Mémoires d'outre-tombe*:

Aujourd'hui, de grands chemins passent à la cataracte; il y a des auberges sur la rive américaine et sur la rive anglaise, des moulins et des manufactures au-dessous du chasme[629].

Des peuplades de l'Orénoque n'existent plus; il n'est resté de leur dialecte qu'une douzaine de mots prononcés dans la cime des arbres par des perroquets redevenus libres, comme la grive d'Agrippine gazouillait des mots grecs sur les balustrades des palais de Rome. Tel sera tôt ou tard le sort de nos jargons modernes, débris du grec et du latin[630].

Di fronte alle cascate del Niagara Chateaubriand può, all'epoca della sua autobiografia, confrontare lo scenario selvaggio ammirato in gioventù con il nuovo volto civilizzato della regione canadese. Dalla seconda citazione, con la premonizione sulla scomparsa delle lingue occidentali, si rivela poi il suo stato d'animo di sopravvissuto[631].

L'America, tuttavia, non è solo una terra che non sa più parlare allo scrittore. Nonostante le distanze prese, il ricordo ritorna spesso carico di un simbolismo dal quale traspare l'ammirazione mai

---

628 MOT, tome I, livre VIII, chap. 5, pp. 413-414.

629 *Ibidem*, livre VII, chap. 8, p. 377.

630 *Ibidem*, p. 388.

631 A questo riguardo, rimandiamo all'articolo di Claude Reichler, *Le deuil et l'enchantement dans les textes américains*, (in *Chateaubriand: le tremblement du temps*, textes réunis et présentés par Jean-Claude Berchet, Colloque de Cerisy, 13-20 juillet 1993, Presses Universitaires de Mirail, Toulouse, 1994, pp. 155-175) nel quale viene analizzata la visione di Chateaubriand come «ultimo storico», colui che tramandava l'ultima testimonianza di un mondo in via di estinzione, che si tratti del popolo indiano (la cui descrizione nel *Voyage en Amérique*, si apre con una «lista mortuaria»), o del Santo Sepolcro (a proposito del quale Chateaubriand, nell'*Itinéraire*, dichiara di essere l'ultimo ad averlo visto prima di un terribile incendio scoppiato in quegli anni che lo distrusse completamente).

sopita per una terra dalle parvenze sacre. La prova ineluttabile del disegno soprannaturale, come abbiamo visto nel *Génie*, si nasconde per Chateaubriand primariamente nella natura. La rielaborazione degli spazi americani come un paradiso terrestre prima della caduta (immagine veicolata soprattutto dalla quasi completa mancanza di uomini nel paesaggio) viene più volte riproposta:

La nuit se leva revêtue de cette beauté qu'elle n'a que dans les solitudes américaines. Le ciel étoilé étoit parsemé de nuages blancs semblables à de légers flocons d'écume, ou à des troupeaux errants dans une prairie azurée. Toutes les bêtes de la création, les biches, les caribous, les bisons, les chevreuils, les orignaux, sortoient de leur retraite pour pâtre les savanes. Dans le lointain on entendoit les chants extraordinaires des raines, dont les unes imitant le mugissement du boeuf laboureur, les autres le tintement d'une cloche champêtre, rappeloient les scène rustiques de l'Europe civilisée, au milieu des tableaux agrestes de l'Amérique sauvage[632].

Riprendiamo poi il seguente brano del *Voyage en Amérique* tratto dal «Journal sans date»:

Qui dira le sentiment qu'on éprouve en entrant dans ces forêts aussi vieilles que le monde, et qui seules donnent une idée de la création telle qu'elle sortit des mains de Dieu ? Le jour, tombant d'en haut à travers un voile de feuillage, répand dans la profondeur du bois une demi-lumière changeante et mobile, qui donne aux objets une grandeur fantastique. Partout il faut franchir des arbres abattus, sur lesquels s'élèvent d'autres générations d'arbres. Je cherche en vain une issue dans ces solitudes ; trompé par un jour plus vif, j'avance à travers les herbes, les orties, les mousses, les lianes et l'épais humus composé des débris des végétaux; mais je n'arrive qu'à une clairière formée par quelques pins tombés. Bientôt la forêt redevient plus sombre; l'oeil n'aperçoit que des troncs de chênes et de noyers qui se succèdent les uns les autres, et qui semblent se serrer en s'éloignant : l'idée de l'infini se présente à moi[633].

Questo passaggio è centrato sul concetto di antichità della natura, alternativa americana alla centenaria storia umana del vecchio continente. L'idea di espansione illimitata, che nel caso della foresta si rivela nella ripetizione cadenzata del medesimo elemento (albero), è altresì una prova tangibile della presenza divina nei disegni della natura. Un Dio che ha istillato la sua essenza propria nell'eternità e nell'infinità del paesaggio.

La rappresentazione del panorama americano in questi termini caratterizzerà, a partire dagli anni '30, anche la pittura statunitense: ci riferiamo alla corrente artistica denominata

[632] N, tome XX, pp. 148-149. Ancora esempi di termini specifici della fauna locale.
[633] VA, tome VI, pp. 71-72.

«Hudson River School», fondata da Asher Brown Durand (1796-1886) e Thomas Cole (1801-1848). Gli artisti legati a questa scuola, sovente di origine e formazione europea ed emigrati negli Stati Uniti, erano dei paesaggisti che amavano le scene grandiose capaci di esaltare il carattere selvaggio del panorama e furono ispirati a livello teorico da opere come *Nature* di Emerson (1836) e dalla sua visione religiosa della natura[634].

À notre droite étaient des ruines appartenant aux grandes fortifications trouvées sur l'Ohio, à notre gauche un ancien camp de sauvages; l'île où nous étions, arrêtée dans l'onde et reproduite par un mirage, balançait devant nous sa double perspective. À l'orient, la lune reposait sur des collines lointaines; à l'occident, la voûte du ciel était fondue en une mer de diamants et de saphirs, dans laquelle le soleil, à demi plongé, paraissait se dissoudre. Les animaux de la création veillaient; la terre, en adoration, semblait encenser le ciel, et l'ambre exhalé de son sein retombait sur elle en rosée, comme la prière redescend sur celui qui prie […] Nul souvenir distinct ne me restait ; je me sentais vivre et végéter avec la nature dans une espèce de panthéisme[635].

Questo brano tratto da uno dei più celebri capitoli relativi all'America compresi nei *Mémoires d'outre-tombe* (che comprende la scena delle giovani Floridiennes, a cui fa da sfondo uno dei più noti tramonti del nostro autore) contiene una serie di termini relativi alle sfera religiosa («création», «veiller», «adoration», «encenser», «prière», «prier») e si conclude con la sensazione panteistica dello scrittore che si ritrova a «vegetare» in comunione con la natura come Rousseau sul lago di Bienne[636]. Anche precedentemente, nel *Voyage en Italie* durante la visita al Vesuvio lo scrittore scriveva :

Je retrouve ici ce silence absolu que j'ai observé autrefois, à midi, dans les forêts de l'Amérique, lorsque, retenant mon haleine, je n'entendais que le bruit de mes artères dans mes tempes et le battement de mon cœur[637].

Da questo punto di vista, nel ricordo dell'America prevale un'evidente nostalgia per il passato.
Il viaggio negli Stati Uniti prende le forme di un'ossessione per lo scrittore: dichiarando di avere incontrato per la prima volta la Musa ispiratrice durante la famosa notte con gli Indiani[638], egli colloca

[634] Su questo argomento si veda: Francesca Castria Marchetti, *La pittura americana*, Electa, Milano, 2002, cap. «La scoperta dell'Ovest», pp. 34-65; Barbara Novak, *Nature and Culture: american landscape and painting (1825-1875)*, Oxford University Press, New York, 1995 e Wilton Barringer, *American Sublime. Landscape Painting in the United States (1820-1880)*, Princeton University Press, Princeton, 2002.

[635] MOT, tome I, livre VIII, chap. 4, pp. 407-408.

[636] Cfr. § 3.5.2.

[637] Italie, tome VII, p. 219.

[638] MOT, livre VII, chap. 7, p. 374: «C'est dans ces nuits que m'apparut une muse inconnue […]».

negli Stati Uniti l'inizio della sua carriera di scrittore. Scrittura come scoperta di mondi e, in un certo modo, creazione della realtà. Così il viaggio americano diviene l'archetipo del viaggio, costante metro di paragone per ogni esperienza successiva[639]. In questi termini, se l'entusiasmo delle prime opere si stempera e viene talvolta bonariamente riletto con lo sguardo della maturità come eccessivo, guidato dallo spirito giovanile e definitivamente perduto, tuttavia nell'evocazione di quel paesaggio e di quelle sensazioni si insinuerà sempre l'ideale sognante di viaggio avventuroso alla scoperta dell'ignoto e di quel potenziale nuovo inizio che l'uomo inevitabilmente ricerca.

[639] Cfr. livre VI, chap. 6, p. 342 [il corsivo è nostro]: «Deux jours après cet accident, nous aperçûmes la terre. Le coeur me battit quand le capitaine me la montra: l'Amérique! Elle était à peine délinéée par la cime de quelques érables sortant de l'eau. *Les palmiers de l'embouchure du Nil m'indiquèrent depuis le rivage de l'Egypte de la même manière*».

2.5. Il paesaggio italiano.

Con la definizione di paesaggio «classico» di norma ci si riferisce storicamente al Seicento e alle prime rappresentazioni pittoriche della natura. In precedenza, i soli Ovidio e Virgilio, rappresentanti dell'antica tradizione descrittiva, citati come unico esempio di visione del paesaggio nel mondo pagano nel *Génie du christianisme* (anche se con risultati non paragonabili a quelli della pittura cristiana), avevano introdotto una certa cura nella descrizione del dettaglio naturale. Dobbiamo giungere all'inizio del XVII secolo con i fratelli Carracci e i loro discepoli (Francesco Albani, Giovanni Lanfranco e Sisto Badalocchio) per avere un primo esempio di pittura di paesaggio[640], sebbene essa prevedesse ancora sostanzialmente una massiccia presenza della mitologia, della storia antica e dell'architettura decorativa a scapito della pura rappresentazione naturalistica. A eccezione della tradizione fiamminga con la sua acuta sensibilità per la natura, la quale però non influenzò in modo considerevole la cultura francese, e di alcune composizioni nelle quali la natura prende il sopravvento sulla storia degli uomini (come l'enigmatica *Tempesta* di Giorgione), quello secentesco classico resta sostanzialmente il solo modello di paesaggio che impera in Europa fino alla seconda metà del secolo successivo. Per questo motivo preferiamo dedicare il nostro capitolo al paesaggio «italico» in senso lato, dal momento che, come vedremo, diversi modelli, e non solo quello classico in senso stretto, vi si intersecano.

Detto ciò, non si può dimenticare la grande voga del paesaggio classico all'epoca dello memorialista. Roger de Piles, ancora all'inizio del '700, proponeva due grandi stili per il campo del paesaggio, quello eroico e quello campestre: se quest'ultimo si delinea come «une représentation des pays qui paraissent bien moins cultivés […] [La nature] s'y fait voir toute simple, sans fard et sans artifice»[641], il primo ha come rappresentante Poussin e viene definito «composition d'objets qui […] tirent de l'art et de la nature tout ce que l'un et l'autre peuvent produire de grand et d'extraordinaire»[642]. Il modello eroico, classico, è dunque l'esempio più elevato di pittura di paesaggio. D'altra parte, in Francia il predominio della cultura italiana in ambito estetico risale al Rinascimento e alle sovrane Caterina e Maria de Medici: così anche nel secolo successivo, se in campo letterario il Seicento francese è autonomamente fertile, per la pittura, Roma resta ancora la capitale nella quale numerosi artisti espatriano per formarsi. Ci soffermeremo in modo particolare su Nicolas Poussin e sul suo contemporaneo Claude Géllée, detto Le Lorrain, che vengono citati da Chateaubriand a più riprese: essi furono senza dubbio i più celebri tra i pittori francesi trasferiti in Italia e sostanzialmente i primi a rendere il paesaggio soggetto vero e proprio della composizione, autonomo dalla storia o dalla mitologia[643]. In realtà, all'inizio della sua produzione nemmeno Poussin fu esente dalla tradizione classica in cui il paesaggio viene relegato allo sfondo, ma nel corso della sua carriera egli si spostò gradualmente verso la rappresentazione della sola natura: i personaggi non vengono esclusi, ma prendono dimensioni più ridotte e si perdono nello sguardo di insieme sul panorama naturale.

---

[640] Secondo la definizione di Heinrich Lützeler (vedi introduzione), in questo caso la natura talvolta non è messa in primo piano rispetto all'azione umana, tuttavia si avvia a diventare predominante: si veda ad esempio l'opera dell'ultimo Poussin.

[641] *Cours de peinture par principes*, pp. 99-100.

[642] *Ibidem*, p. 99.

[643] Primi riferimenti bibliografici su questi due autori: Roger Fry, *Vision and design*, Chatto & Windus, London, 1957 [a proposito di Claude Lorrain]; Louis Marin, *Sublime Poussin*, Editions du Seuil, Paris, 1995.

Pur nella sostanziale differenza che separa questi due pittori, sui quali torneremo in seguito più nel dettaglio, possiamo affermare che in entrambi i casi si tratta un paesaggio «idealizzato»[644], basato sull'idea precostituita della «bella natura». L'imitazione non servile spinge il pittore a prediligere quegli elementi che sanno suscitare sentimenti elevati nell'osservatore e questo principio regge il concetto di paesaggio «composto», che contrariamente al modello realistico, può attingere da più fonti per giungere a un risultato in cui tutti gli elementi siano in armonia e rappresentativi della bella natura[645].

Questo dunque il modello pittorico più noto fino alla metà del Settecento, che proprio alla fine del secolo viene ripreso e rielaborato: potremmo dire che nessun artista dell'epoca ignorava tale visione della natura basata sul principio dell'armonia e sullo schema del paesaggio italiano, illuminato, sereno e caratterizzato dalla costante presenza architettonica classica. Il nostro capitolo intende mostrare l'impatto di questo tipo di immagine paesaggistica che nel caso di Chateaubriand si sovrappone alla natura sublime, percepita personalmente, in modo particolare, attraverso i paesaggi della sua Bretagna natale, e molto presente nelle prime opere. Ricordiamo la tela di Bernard-Prosper Debbia, *Classiques et romantiques*, del 1832, nella quale due modelli estetici si incontrano: sullo sfondo e nella parte destra il quadro mostra un cielo sereno e un'atmosfera luminosa, mentre in primo piano e sulla sinistra, una coltre di nero fumo lascia intravedere ombre e mostri. All'epoca che ci interessa, questa dicotomia non si inserisce ancora nella dialettica tra Classici e Romantici, tuttavia i due modelli, meridionale e nordico abbondantemente citati da Madame De Staël in *De la littérature*, sono già presenti nelle opere del nostro autore in modo particolare nel campo di indagine del paesaggio. In relazione invece al paesaggio italiano, inteso in senso lato, osserveremo come le modalità pittoriche più comuni nel Settecento si trovino trasposte nella tecnica descrittiva di Chateaubriand nel *Voyage en Italie*.

[644] Cfr. Kenneth Clark, *Landscpae into art*, John Murray, London, 1949, chap. «Ideal Landscape», pp. 54-73; Margaretha Rossholm Lagerlöf, *Ideal landscape, Annibale Carracci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain*, Yale University Press, New Haven, 1990: per definire il paesaggio ideale fa riferimento a una serie parole chiave quali, tra le altre, tema antico (biblico e mitologico) e ambientazione nel passato, spazio strutturato razionalmente, regolare e armonico… (p. 20).

[645] Il paesaggio classico si costruisce passo a passo e consiste nell'«enchaîner l'un à l'autre, faire voisiner naturellement des éléments choisis de paysage, qui concourent à un tout harmonieux: en un mot, *composer*» (p. 277) come spiega Sylvain Laveissière in *La poétique du paysage composé* (in *Le paysage dans la peinture occidentale du XVII au XIX siècle*, exposition Taïpeh 17-9-1995/31-12-1995, pp. 277-278).

2.5.1. I piani dell'immagine

Come abbiamo già accennato nella prima parte, il paesaggio di Roma e della zona di Napoli era molto conosciuto nel Settecento grazie alle numerosi illustrazioni dei pittori francesi e inglesi che vi si recavano in viaggio. Anche dal punto di vista letterario, gli esempi di racconto di soggiorni in Italia sono molteplici[646], tra cui il *Journal de voyage en Italie* di Montaigne (che vi si reca nel 1580), le *Lettres familières écrites d'Italie* di Charles de Brosses (appassionato di archeologia) del 1739-1740, le *Lettres sur l'Italie* di Dupaty del 1783, il *Nouveau voyage d'Italie* di Maximilien Misson (pubblicato una prima volta già nel 1691)[647], senza contare il testo forse più celebre all'epoca di Chateaubriand, il viaggio di Lalande (otto volumi pubblicati nel 1769) che lo scrittore stesso cita nei *Mémoires d'outre-tombe* come «ce qu'il y a de mieux et de plus exact sur la Rome des arts et sur la Rome antique»[648]. Citiamo anche il celebre *Italienische Reise* di Johann Wolfgang Goethe, effettuato tra il 1786 e il 1788, il cui racconto venne però redatto e pubblicato solo nel 1816[649]. Il viaggio di Chateaubriand non naturalmente essere stato ispirato da quello dello scrittore tedesco, tuttavia, le osservazioni di Chateaubriand e Goethe sul paesaggio italico si avvicinano in alcuni punti: la notazione del colore, della luce, di quel vapore che armonizza i contorni e che è tipico delle tele di Claude Lorrain Nella lettera del 19 febbraio 1787 Goethe afferma che: «sulla terra aleggia una bruma che non si può conoscere se non tramite i quadri e i disegni di Claude; ma è difficile veder nella natura il fenomeno più bello che in questo luogo [i dintorni della villa Medici]»[650]. Già nel 1772, tuttavia, Goethe aveva pubblicato un articolo in *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* nel quale parlava positivamente dei paesaggi del Lorenese. Infine nell'*Italienische Reise* Goethe mostra lo stesso gusto per le passeggiate notturne, compresa una visita al chiaro di luna al sito del Colosseo (lettera del 2 febbraio 1787) che verrà raccontata con la stessa emozione anche da Chateaubriand nella *Lettre à Fontanes*.

A proposito dei soggetti più ricorrenti, rimandiamo al paragrafo 1.2.7 e ricordiamo che erano legati soprattutto alla Roma antica, con vedute di rovine o ricostruzioni del mondo classico (spesso con gli antichi abitanti rappresentati nel mezzo del paesaggio), ma che anche il paesaggio urbano moderno

---

646 Su questo tema, rimandiamo alla ricostruzione di Marie-Madeleine Martinet, *Le voyage d'Italie dans les littératures européennes*, PUF, Paris, 1996 e a Philippe Antoine, *Les récits de voyage de Chateaubriand. Contribution à l'étude d'un genre*, Champion, Paris, 1997, chap. «Traditions du voyage d'Italie», pp. 29-32.

647 Il viaggio di Misson non si limita alla ristretta zona in cui si muove Chateaubriand, ma percorre l'Italia, partendo dall'odierno Veneto e scendendo sulla costa adriatica fino a raggiungere la Campania per poi risalire verso Roma, successivamente in Toscana e infine in Lombardia e Piemonte fino a raggiungere la frontiera con la Svizzera: nel primo volume si trova la descrizione della regione di Napoli (compresa la visita al Vesuvio, meta che diventerà tanto comune), mentre il secondo è principalmente dedicato a Roma e ai suoi dintorni, sezione che comprende le descrizioni delle celeberrime ville d'Este e di Adriano (Misson, *Nouveau voyage d'Italie, fait en l'année 1688*, chez Henri Van Bulderen, Le Haye, 1691: edizione arricchita di numerose incisioni relative a paesaggi e soprattutto ai monumenti romani).

648 MOT, tome II, livre IXXX, chap. 7, p. 213.

649 Su questo argomento cfr. R. Michéa, *Le «Voyage en Italie» de Goethe*, éditions Montagne, Aubier, 1945.

650 «über der Erde schwebt ein Duft des Tags über, den man nur aus Gemälden und Zeichnungen des Claude kennt, das Phänomen in der Natur aber nicht leicht so schön sieht als hier».

incontrava il favore degli acquirenti. Gli artisti cominciano a lavorare a stretto contatto con gli architetti: un esempio ci viene dal teatro, dove tra i soggetti più comuni per le scenografie sono da una parte i giardini e, dall'altra, le ambientazioni architettoniche che riprendono quelle cittadine (ben noto il connubio tra Servandoni e l'architetto De Wailly). Il paesaggio urbano può essere certamente considerato la forma di paesaggio più diffusa e studiata del XVIII secolo, e questo soprattutto se ci riferiamo alla rappresentazione di Roma. A questa grande opera di rappresentazione cittadina partecipano attivamente numerosi artisti francesi tra cui alcuni pittori della cerchia di Jacques-Louis David[651] e ancora Pierre-Henri de Valenciennes e Jean-Pierre Saint-Ours, in visita a Roma negli ultimi decenni del secolo. Anche i dintorni di Roma, soprattutto il sito di Tivoli con le sue due storiche ville, Villa Adriana (di cui Chateaubriand parla abbondantemente nel *Voyage*) e Villa d'Este (nella *Lettre à Fontanes*), era uno dei soggetti pittorici più ricorrenti; in modo particolare, le cascate di Tivoli vennero ritratte, con modalità e sguardi molto differenti, dai maggiori pittori e disegnatori del Settecento[652]: tra i più celebri ricordiamo Jean-Honoré Fragonard, Giambattista Piranesi[653], Louis Ducros e Richard Wilson. Sebbene modello «minore» di pittura, alla fine del Settecento la produzione di vedute dell'Italia era particolarmente apprezzata e, come una sorta di cartolina esotica, il paesaggio italico comincia a diffondersi nelle abitazioni dei nobili come anche in quelle della classe borghese in ascesa.

Il paesaggio, come abbiamo già accennato, è costruito dall'artista che deve scegliere esempi di bella natura e assemblarli in un insieme armonico: questa costruzione dell'immagine organizza lo spazio per piani che restano facilmente distinguibili. Chateaubriand stesso nella *Lettre sur l'art du dessin* dichiara:

> Le paysagiste apprendra l'influence des divers horizons sur la couleur des tableaux […] La perspective aérienne est d'une difficulté prodigieuse; cependant il y faut savoir placer la perspective linéaire des plans de la terre, et détacher sur les parties fuyantes les nuages, si différents aux différentes heures du jour[654].

La trasposizione dal metodo pittorico a quello letterario è evidente in alcuni passaggi del nostro scrittore:

> Rien n'est comparable pour la beauté aux lignes de l'horizon romain, à la douce inclinaison des plans, aux contours suaves et fuyants des montagnes qui le terminent[655].

---

[651] Cfr. Anna Ottani Cavina, *I paesaggi della ragione*, Einaudi editore, Torino, 1994, pp. 10-18: si tratta soprattutto dei suoi giovani allievi Jean-Baptiste Debret (1768-1848), Jean-Baptiste Wicar (1762-1843), Jean-Germain Drouais (1763-1788) e Louis Gauffier (1762-1799). David soggiorna in Italia tra il 1775 e il 1780 e poi vi ritorna nuovamente nel 1784 nel momento in cui si appresta a dipingere *Le Serment des Horaces*: a Roma era un artista molto conosciuto e apprezzato.

[652] Rimandiamo a Castria Marchetti, Crepaldi, *Il paesaggio nell'arte*, Electa, Milano, 2003, pp. 182-183, «Le cascate di Tivoli».

[653] A proposito delle fontane di Villa d'Este a Tivoli di Fragonard e Piranesi rimandiamo ancora all'analisi di Anna Ottani Cavina, *op. cit.*, pp. 8-9.

[654] LDP, Tome XXII, p. 11.

[655] Lettre F, tome VII, p. 238.

Anche nella «Nuit chez Sauvages de l'Amérique» Chateaubriand ricorre a un vocabolario pittorico, ma in questo caso egli utilizza proprio i termini legati alla tecnica dei «paysages composés», e il soggetto della scena è quel panorama classico che l'aveva vista svilupparsi: la definizione delle caratteristiche del panorama secondo la prospettiva di linee e piani rivela una volontà di rovesciare l'ordine delle cose, dove non si parte più dalla realtà come fonte di ispirazione per l'arte, ma piuttosto dai precetti teorici che regolano l'arte per applicarli al paesaggio[656].

> Je passai presque tout un jour à cette superbe villa[657]; je ne pouvois me lasser d'admirer la perspective dont on jouit du haut de ses terrasses: au-dessous de vous s'étendent les jardins avec leurs platanes et leurs cyprès; après les jardins viennent les restes de la maison de Mécène, placée au bord de l'Anio; de l'autre côté de la rivière, sur la colline en face, règne un bois de vieux oliviers, où l'on trouve les débris de la villa de Varus; un peu plus loin, à gauche, dans la plaine, s'élèvent les trois monts ***Monticelli***, ***san Francesco*** et ***sant Angelo***, et entre les sommets de ces trois monts voisins apparoît le sommet lointain et azuré de l'antique Soracte; à l'horizon et à l'extrémité des campagnes romaines, en décrivant un cercle par le couchant et le midi, on découvre les hauteurs de Monte-Fiascone, Rome, Civita-Vecchia, Ostie, la mer, Frascati, surmonté des pins de Tusculum; enfin, revenant chercher Tivoli vers le levant, la circonférence entière de cette immense perspective se termine au mont Ripoli, autrefois occupé par les maisons de Brutus et d'Atticus, et au pied duquel se trouve la ***villa Adriana*** avec toutes ses ruines.
> On peut suivre au milieu de ce tableau le cours du Teverone, qui descend vers le Tibre, jusqu'au pont où s'élève le mausolée de la famille ***Plautia***, bâti en forme de tour[658].

Chateaubriand in questo contesto ammira la prospettiva dal punto più vicino al punto più lontano, secondo il meccanismo caro a Poussin che conduce lo sguardo dell'osservatore a immergersi sempre più nella profondità della composizione[659]: il panorama orizzontale porta lo scrittore a stratificare il paesaggio (per mezzo di giardini, colline, boschi, montagne) per meglio descriverlo. Tuttavia, resta evidente da parte di Chateaubriand la ricerca di un'apertura e di un orizzonte sempre più lontano: concordiamo con l'analisi di Jean-Claude Berchet che in una descrizione del panorama di Trinità dei Monti tratta dai ***Mémoires d'outre-tombe*** rileva il ritmo e la geometria delle costruzioni poussiniane del paesaggio, ma evidenzia al tempo stesso una vicinanza allo stile del Lorenese nella visione della campagna, soprattutto per quanto riguarda l'ampiezza dello sguardo[660]. La schematicità con cui lo scrittore ritrae il panorama ritrova la forma del cerchio nei suoi elementi: l'orizzonte descrive una linea circolare e la prospettiva stessa si estende, senza incontrare ostacoli, tutta intorno al punto di visuale dell'osservatore. Il paesaggio ha dunque l'aspetto di un teatro, e il nostro scrittore si trova nella posizione dell'attore, al centro e in basso. Questa connotazione rende particolarmente interessante il

---

[656] Rimandiamo a Matthew Brennan e alla sua interessante analisi comparata del paesaggio in poesia e in pittura (***Wordsworth, Turner and Romantic Landscape. A study of the traditions of the Picturesque and the Sublime***, Camden House, Columbia (S.C.), 1987); alle pagine 15-19 cita anche il confronto di John Barrell (***The Idea of Landscape and the Sense of Place 1730-1840***, Cambridge University Press, Cambridge, 1963) tra la costruzione dell'immagine di Thomson nelle ***Seasons*** e di Claude nei suoi quadri.

[657] Si tratta della villa d'Este, che prende il nome dal cardinale che la costruì sulle rovine della villa di Mecenate.

[658] Lettre F, tome VII, pp. 255-256 (il corsivo è nel testo).

[659] Sulla tecnica con cui lo sguardo viene veicolato nel «paysage composé» di Nicolas Poussin, cfr. Clark, *op. cit.*, pp. 65-67.

[660] Jean-Claude Berchet, ***Chateaubriand et le paysage classique*** in ***Chateaubriand e l'Italia. Atti del Colloquio promosso dall'Accademia Nazionale dei Lincei in collaborazione con l'Ambasciata di Francia nella ricorrenza del II centenario della nascita di Chateaubriand (21-22 aprile)***, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, Anno 366, '69, n° 133. Problemi attuali di scienza e di cultura, p. 77.

brano: in esso si rileva ancora una volta la complicata costruzione dei paesaggi classici e l'artificio diviene ancora maggiore se ci si concentra sull'idea della scena teatrale. Claude dipingeva seguendo strettamente questo criterio: una sorta di palco centrale fiancheggiato da edifici o alberi, uno sfondo dai contorni sfuggenti invaso dalla luce. Abbiamo poi visto come questo modello diventi uno stereotipo: richiamiamo ancora il nome di Philip Loutherbourg, pittore e scenarista, che dipinge i suoi paesaggi modellandoli sulle forme semicircolari del teatro, con un'evidente necessità di chiusura in alcune parti. In questo caso l'apertura è a trecentosessanta gradi, abbraccia cioè l'intero orizzonte. Chateaubriand sembra dunque riprendere la struttura dei modelli teatrali sia nella frammentazione delle parti del panorama sia nella rigidità con cui lo sguardo è vincolato nel suo percorso (che viene infine interrotto nel punto in cui si eleva il mausoleo di Plauto). Tuttavia passando da semicerchio a cerchio, la descrizione non chiude completamente le possibilità immaginative dell'osservatore.

> Bientôt à l'horizon on découvre des montagnes, dont le sommet se colore des premières réfractions de la lumière. Peu à peu la Crète s'avance au-devant du vaisseau. Des moissons verdoyantes, des champs d'oliviers, des villages champêtres, des cabanes riantes, entrecoupées de bouquets de bois, toute l'île enfin se déploie en amphithéâtre sur l'azur calme et brillant de la mer [661].

Anche in questa descrizione, tratta dal lungo riassunto delle avventure di Télémaque nel capitolo II, 26 dell'***Essai sur les révolutions***, ritorna l'immagine di un meridione assolato e sereno, supportata in questo caso dall'idea che l'isola di Creta è un luogo idillico abitato da un popolo saggio («Quelle baguette magique a créé cette terre enchantée? Un bon gouvernement. Ici le spectacle d'un peuple heureux développe au jeune homme le secret des lois et de la politique. Il y apprend que le gouverné n'est pas fait pour le gouvernant, mais celui-ci pour le premier. Toujours croissant en sagesse, Télémaque refuse, par amour de la patrie, la royauté qu'on lui offre. Il s'embarque, après avoir mis un philosophe à la tête des Crétois; et Vénus, irritée de ses mépris, l'attend avec l'Amour à l'île de Calypso»[662], riferimento al quinto libro dell'opera di Fénélon). Ritorna anche l'impressione che l'isola si dispieghi interamente agli occhi dell'osservatore, come un «anfiteatro» appoggiato nel mezzo della prospettiva infinita del mare. La Natura nel paesaggio classico si mostra come un quadro sul cavalletto, non possiede più quella profondità caratteristica del modello sublime nel quale lo scrittore penetra e si perde.

2.5.2. La veduta

Sulla scia di questo discorso, ricordiamo anche un altro fondamentale elemento che caratterizza l'evoluzione della pittura di paesaggio nel Settecento, ovvero lo sviluppo del genere della veduta o vedutismo. Questa modalità pittorica si focalizza sui panorami di tipo urbano e prende la sua origine dai taccuini di viaggio, dagli schizzi con cui i viaggiatori appuntavano le caratteristiche dei monumenti visitati e anche dalle rappresentazioni topografiche delle città, che già nel Quattrocento esistevano, ma che solo l'invenzione dell'acquaforte rende popolari. Il vedutismo si codifica poi in un genere, nel

[661] ER, tome II, pp. 256-257.
[662] ***Ibidem***, p. 257.

momento in cui pittori e disegnatori iniziano a fare uso di apparecchi come il pantografo e la camera ottica per osservare il panorama, per cogliere i dettagli e ricostruire la distanza prospettica: questi ausili erano la base sulla quale poi gli artisti componevano i loro bozzetti. Se il progresso dell'ottica fu un elemento di indubbia importanza nello sviluppo di questo genere, poiché permetteva un buon margine di esattezza, le vedute settecentesche non sono semplici rappresentazioni topografiche a uso dei viaggiatori, ma opere d'arte che si basano comunque sulla capacità immaginativa dei loro artisti[663]. Cosa modifica il vedutismo nella pittura di paesaggio urbano? Abbiamo parlato della divisioni in livelli, la quadratura di cui anche Poussin si serviva per creare un effetto di profondità e veicolare lo sguardo in un certo modo. La veduta si caratterizza innanzitutto per l'ampiezza del panorama, che si assottiglia, ma si stende oltre quello che può ragionevolmente cogliere l'occhio nudo, fino a toccare i centottanta gradi (in completa opposizione, dunque, a un altro genere di paesaggio urbano, lo scorcio, che si limitava al dettaglio). Secondariamente, la sua caratteristica più interessante è legata a questa sorta di realismo (molto lontano da tutto quello che nel Settecento si poteva altrimenti definire paesaggio e che era legato ancora all'idea dell'arte che corregge la natura) soprattutto per quanto riguarda la rappresentazione prospettica. Il paesaggio dunque acquisisce profondità e larghezza. Riportiamo a questo proposito una definizione di Raffaele Milani che definisce il vedutismo rispetto alla generica pittura di paesaggio come un movimento circoscritto nel tempo (inizia alla fine del XVII secolo e si diffonde nel XVIII) e la veduta come «specchio mentale di una realtà esterna, conoscibile e percepita secondo le necessità di leggi razionali»[664]. Gli iniziatori del genere furono Giovanni Antonio Canal, detto il Canaletto (1697-1768) e il più celebre olandese Gaspar Van Wittel (1653-1736). Il primo, sublime disegnatore, riprende la tradizione topografica di Luca Carlevarijs superandolo con le numerosissime vedute della sua città, Venezia: egli lavora intensamente per Joseph Smith, mecenate inglese e futuro console, che gli commissiona delle vedute del Canal Grande, e in questo modo entra in contatto con il mondo anglosassone che in quel periodo subiva il fascino delle immagini italiane. Dedito alla rappresentazione dei monumenti di Roma, invece, fu Van Wittel (detto Vanvitelli, padre del più celebre Luigi, architetto della reggia di Caserta), il quale apprese la pratica del disegno topografico in Olanda e poi giunse a Roma ventenne: qui si dedicò completamente al vedutismo ritraendo soprattutto i monumenti moderni della città, su incarico delle più note famiglie romane. La sua committenza si arricchisce in breve di nomi stranieri: egli viaggia per tutta la penisola per soddisfare le richieste degli amanti del Gran Tour. Altri pittori di vedute furono Francesco Guardi (1712-1793), Nicolas-Didier Boguet (1755-1839), Valenciennes e il nutrito gruppo di artisti che si dedicarono specificatamente al paesaggio campano, tra

663 Sull'argomento, cfr. Luigi Salerno, *I pittori di vedute in Italia (1580-1830)*, Ugo Bozzi, Roma, 1991, Giuliano Briganti, *Gaspar Van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Ugo Bozzi editore, Roma, 1966, il catalogo *Landscape and veduta paintings*, Sinebrychoff, Walpole Gallery, Helsinki, London, 1996 e il catalogo dell'esposizione *Paesaggio e veduta da Poussin a Canaletto*, Skira, Milano, 2005 (in modo particolare l'intervento di Anna Lo Bianco, *Veduta reale e scena di rovine tra ragione e lirismo*, pp. 17-23).

664 *Esthétiques du paysage*, pp. 98-99.

cui Granet[665], Chauvin, Volaire, Turpin de Crissé e Vernet[666]. Il vedutismo nasce dunque per il paesaggio italiano, le cui città sono oggetto di tanta ammirazione, ma sarà in breve riconosciuto e apprezzato ben oltre i confini patri.

2.5.3. Le vedute italiane.

Ci sembra interessante accennare allo sviluppo di questa nuova forma di paesaggio, poiché anche alcune descrizioni del paesaggio italico di Chateaubriand sviluppano le due caratteristiche basiche della veduta: la sua estensione, il grandangolo con cui Chateaubriand osserva il paesaggio, di cui abbiamo appena parlato, ma anche la sua orizzontalità che si coniuga alla costruzione prospettica dei piani dell'immagine. Queste lunghe strisce di paesaggio riferite al panorama collinare ma sostanzialmente piatto di Lazio e Campania, e la scelta del soggetto urbano sono i due elementi che operano una sorta di «assuefazione» alla linea orizzontale[667]. Ricordiamo soprattutto, nel campo pittorico, le strisce di paesaggio di Boguet e Valenciennes o di opere a metà tra il vedutismo e la rappresentazione topografica come la grande veduta del porto di Brest di Herni-Joseph Van Blarenberghe, che in primo piano lasciavano una linea vuota per potenziare l'effetto di assottigliamento del paesaggio[668]. Questa orizzontalità risulta così dominante e invasiva nell'archetipo della «bella natura» creato dallo scrittore, che nel *Voyage au Mont-Blanc* egli sembra non potere apprezzare la bellezza prospettica delle montagne proprio perchè esse modificano il paesaggio in senso verticale.

> Il faut une toile pour peindre: dans la nature le ciel est la toile des paysages; s'il manque au fond du tableau, tout est confus et sans effet. Or, les monts, quand on en est trop voisin, obstruent la plus grande partie du ciel [669].

Il cielo, come vedremo in seguito, assume sempre una maggiore importanza in queste rappresentazioni basse e allungate, ma nel contesto montano la visuale aperta che lo scrittore apprezza nel panorama italiano non è più possibile. Al di là del discorso sulle proporzioni degli elementi (che tratteremo nel dettaglio relativamente alla montagna), è interessante notare come lo scrittore non riesca ad apprezzare nella montagna questa imponenza che si estende in verticale. Gli esempi presentati nel paragrafo precedente possono essere riletti anche in questa prospettiva: citiamo ancora dal *Voyage en Italie*:

> Au bout d'un petit bois d'ormes et de chênes verts, on aperçoit des ruines qui se prolongent le long de la *vallée de Tempé*; doubles et triples portiques, qui servoient à soutenir les terrasses des *fabriques* d'Adrien. La vallée continue à s'étendre à perte de vue vers le midi; le fond en est planté de roseaux, d'oliviers et de cyprès. La colline occidentale du vallon, figurant la chaîne de l'Olympe, est décorée par la masse du Palais, de la Bibliothèque, des Hospices, des temples d'Hercule et de Jupiter, et par

---

[665] Cfr. Arlette Sérullaz, *Granet*, Louvre, Paris, 2006. Illustrazione n° 30.

[666] Cfr. Giuliano Briganti, *All'ombra del Vesuvio: Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*.

[667] Un esempio interessante è questo *Cielo di Villa Borghese* di Pierre-Henri de Valenciennes, dipinto probabilmente tra il 1782 e il 1784: Illustrazione n° 31.

[668] Cfr. Clare Hornsby, *Nicolas-Didier Boguet (1755-1839). Disegni dei contorni di Roma*, edizioni Artemide, Roma, 2002.

[669] VMB, tome VII, p. 309.

> les longues arcades festonnées de lierre, qui portoient ces édifices. Une colline parallèle, mais moins haute, borde la vallée à l'orient; derrière cette colline s'élèvent en amphithéâtre les montagnes de Tivoli, qui devaient représenter l'*Ossa*[670].

Notiamo la visione prospettica con cui Chateaubriand si immerge nella profondità del panorama, che si stratifica sempre più: il principio dell'orizzontalità si moltiplica in questa immagine in cui svariate linee corrono parallele all'orizzonte, innanzitutto quella delle catene collinari, seguita dai portici in rovina («ruines qui se prolongent le long de la *vallée de Tempé*; doubles et triples portiques») e le coltivazioni che si scorgono in fondo alla valle. Alla fine, l'ultimo orizzonte circolare dell'«anfiteatro» che chiude il paesaggio è dato dalle montagne di Tivoli (una catena anch'essa più collinare che montuosa).

Se poi ci spostiamo a osservare gli elementi della descrizione di Napoli, e quindi verso un paesaggio non più urbano ma naturale, ritroviamo i colori di quelle vedute che avevano tanto successo tra i mecenati del Nord: la città campana come un'esplosione di luce (paragonata a un globo di lava emesso dal Vesuvio), con il suo contrasto tra il sole e il mare, ne emerge in tutto il suo fulgore, anche se, ci dice Chateaubriand, difetta di quel senso di grandioso che le rovine attribuiscono alla malinconica campagna romana:

> Je conviendrai toutefois que les sites de Naples sont peut-être plus éblouissants que ceux de Rome: lorsque le soleil enflammé, ou que la lune large et rougie, s'élève au-dessus du Vésuve, comme un globe lancé par le volcan, la baie de Naples avec ses rivages bordés d'orangers, les montagnes de l'Apouille, l'île de Caprée, la côte du Pausilippe, Baïes, Misène, Cumes, l'Averne, les Champs-Elysées et toute cette terre Virgilienne, présentent un spectacle magique; mais il n'a pas selon moi le *grandiose* de la campagne romaine[671].

Osserviamo lo schizzo che lo scrittore traccia partendo da questa atmosfera dai colori caldi (che vengono assorbiti anche dalla luna, tradizionalmente dal colorito tenue e che qui diventa invece rossa) e poi delinea in poche parole tutti quegli elementi che affascinano il suo sguardo abituato ai paesaggio del nord: le colture di aranci, la costiera che si estende per chilometri tra insenature, piccole città e isole. Anche in questa rappresentazione così abbozzata incontriamo da una parte la tecnica delle annotazioni sul taccuino di viandanti e artisti, dall'altra, ancora una volta, quello sguardo che percorre orizzontalmente il panorama.

> Les nuages s'entrouvrent maintenant sur quelques points; je découvre subitement, et par intervalles, Portici, Caprée, Ischia, le Pausilippe, la mer parsemée des voiles blanches des pêcheurs, et la côte du golfe de Naples, bordée d'orangers: c'est le Paradis vu de l'Enfer[672].

Anche in questo stralcio del *Voyage en Italie*, la panoramica che lo scrittore offre dell'insenatura partenopea si delinea sulla base di un percorso orizzontale e, come nelle celebri «strisce di paesaggio» che erano le vedute, si estende il più possibile verso l'orizzonte. Qui il punto di visuale è sopraelevato (lo scrittore racconta ciò che vede nella sua visita al Vesuvio) e si trasforma in una vertiginosa rappresentazione della prospettiva campana, più mossa di quella laziale. Su questo argomento ricordiamo le numerosissime rappresentazioni di Napoli che vengono proposte alla metà del secolo e che alternano la visione puramente topografica alle rappresentazioni a volo d'uccello, dalle più

[670] Italie, tome VII, p. 178 (il corsivo è nel testo).
[671] Lettre F, pp. 240-241 (il corsivo è nel testo).
[672] Italie, p. 216.

idealizzate (come le composizioni di Vernet) fino alle realistiche vedute di Gaspar Van Wittel e dei suoi successori[673]. In questa breve descrizione, Chateaubriand abbandona completamente una tecnica troppo minuziosa che si sofferma sul dettaglio preferendo lo schizzo che permette l'immediatezza della visione d'insieme e al contempo libera il paesaggio dalla visione troppo estetizzata del modello classico, a tutto vantaggio di un certo slancio verso il realismo dell'immagine. Abbiamo già visto come nel Settecento fosse abitudine ricorrente il prendere appunti *en plein air* per poi completare i quadri in atelier, tuttavia nel *Voyage en Italie* questa tecnica dell'abbozzo prende un'altra valenza per la sua mancanza di rielaborazione. Ad esempio, nel precedente brano come nel seguente, sempre relativo alla rappresentazione di Napoli, lo scrittore ci presenta volutamente un paesaggio incompiuto:

> Vue du golfe de Naples en revenant: cap dessiné par la lumière du soleil couchant; reflet de cette lumière sur le Vésuve et l'Apennin; accord ou harmonie de ces feux et du ciel. Vapeur diaphane à fleur d'eau et à mi-montagne. Blancheur des voiles des barques rentrant au port. L'île de Caprée au loin. La montagne des Camaldules avec son couvent et son bouquet d'arbres au-dessus de Naples. Contraste de tout cela avec la Solfatare. Un François habite sur l'île où se retira Brutus. Grotte d'Esculape. Tombeau de Virgile, d'où l'on découvre le berceau du Tasse[674].

Gli elementi estetici che si colgono in questa descrizione sono soprattutto legati, da una parte, alla luce che armonizza le parti del paesaggio e, dall'altra, ai contrasti che esse mantengono tra loro (mare/barche bianche; montagne verdeggianti e solfatara).

Ricordiamo l'evoluzione che la veduta compie nei disegni o negli acquerelli di Didier Boguet[675] e in alcune pitture a olio di Valenciennes[676], in cui viene mantenuta l'ampiezza dello sguardo sul panorama, ma si perdono i dettagli a profitto di tratti più vigorosi e un maggiore effetto di stilizzazione. Lo stesso meccanismo ci sembra riscontrabile nella scrittura abbozzata di questo Chateaubriand: la mancanza di predicati verbali demolisce il racconto e anche i naturali punti di riferimento di una descrizione letteraria. I vari predicati sono solo giustapposti e in ogni mini sequenza lo scrittore coglie e annota solo un aspetto del panorama: in questo modo, la pittura del paesaggio è più diretta, e, non risentendo di alcuna pesantezza del discorso, risulta infine ancora più prossima del procedimento pittorico.

2.5.4. Luce e sfumature su Roma: la definizione dell'immagine.

La luminosità dell'atmosfera è
certamente la prima caratteristica che il

---

673 Cfr. Briganti, *All'ombra del vesuvio*, pp. 27-56 e Beck-Saiello, *Le chevalier Volaire,* pp. 74-83.

674 Italie, p. 211.

675 Chateaubriand e Boguet si incontrarono una prima volta già nel 1803 e nei *Mémoires d'outre-tombe* per due volte lo scrittore lo definisce «le doyen de nos peintres» (tome I, livre XV, chap. 2, p. 697). Cfr. catalogo di Clare Hornsby, *op. cit.*

676 Cfr. catalogo *Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819). La nature l'avait crée peintre*, Somogy éditions d'art, Paris, 2003.

viaggiatore nota in Roma, una tinta che si riflette sui resti dei monumenti classici, una luce che resiste anche al tramonto: Chateaubriand, originario del Nord Europa, non è indifferente a questo spettacolo:

> Les ombres ne sont jamais lourdes et noires; il n'y a pas de masses si obscures de rochers et de feuillages, dans lesquelles il ne s'insinue toujours un peu de lumière. Une teinte singulièrement harmonieuse marie la terre, le ciel et les eaux: toutes les surfaces, au moyen d'une gradation insensible de couleurs, s'unissent par leurs extrémités, sans qu'on puisse déterminer le point où une nuance finit et où l'autre commence. Vous avez sans doute admiré les paysages de Claude Lorrain, cette lumière qui semble idéale et plus belle que nature? eh bien, c'est la lumière de Rome![677]

In questa descrizione, la tavolozza di Chateaubriand riduce l'importanza dei colori a profitto della luminosità: rimangono una vaga connotazione alle tinte soffuse mentre i contorni delle cose si confondono proprio in virtù di quell'atmosfera tanto «ideale» da sembrare introvabile nella realtà che lo scrittore conosce tramite il modello estetico seicentesco[678]. Roma risulta essere l'incarnazione del paesaggio classico come lo aveva fatto scoprire Claude Lorrain, le cui tele recano sempre uno sfondo invaso dalla luce e ornato di nubi leggere.

> Je ne me lassois point de voir à la *villa* Borghèse, le soleil se coucher sur les cyprès du mont Marius et sur les pins de la *villa* Pamphili, plantés par le Nôtre. J'ai souvent aussi remonté le Tibre à Ponte-Mole, pour jouir de cette grande scène de la fin du jour. Les sommets des montagnes de la Sabine apparoissent alors de lapis lazuli et d'or pâle, tandis que leurs bases et leurs flancs sont noyés dans une vapeur d'une teinte violette et purpurine. Quelquefois de beaux nuages comme des chars légers, portés sur le vent du soir avec une grâce inimitable, font comprendre l'apparition des habitants de l'Olympe sous ce ciel mythologique; quelquefois l'antique Rome semble avoir étendu dans l'occident toute la pourpre de ses Consuls et de ses Césars, sous les derniers pas du dieu du jour. Cette riche décoration ne se retire pas aussi vite que dans nos climats: lorsque vous croyez que ses teintes vont s'effacer, elle se ranime sur quelque autre point de l'horizon; un crépuscule succède à un crépuscule, et la magie du couchant se prolonge[679].

Nel successivo paragrafo, un tramonto sui dintorni di Roma, lo scrittore recupera la varietà di colore che gli è tipica, pur sfumando ancora i contorni della realtà tramite la famosa bruma che aveva impressionato anche Goethe. Il modello letterario resta comunque vincente in queste descrizioni, poiché il maggiore piacere che Chateaubriand sembra trarre dalla contemplazione del panorama è legato

---

[677] Lettre F, p. 239.

[678] Nell'analisi di un estratto dai *Martyrs* in cui viene descritta l'atmosfera partenopea, Jean-Claude Berchet (*Chateaubriand et le paysage classique*, pp. 49-50) ha evidenziato, la nostalgia che lo scrittore sembra provare nei confronti dell'ideale classico della bellezza, al quale egli ritorna nell'ambito ricerca delle armonie della natura (p. 79). Richiamiamo anche una considerazioni di Anna Ottani Cavina (*I paesaggi della ragione*, p. 49) sul fatto che, sebbene nel Settecento Roma presentasse soprattutto i tratti della cultura barocca, gli artisti che l'hanno ritratta a quest'epoca si rifacevano molto poco dall'osservazione dal vivo preferendo i soggetti imponenti della città neoclassica, riproducendo cioè gli elementi cari all'ideale poussiniano: anche Chateaubriand da questo punto di vista non fa eccezione.

[679] Lettre F, pp. 239-240 (il corsivo è nel testo).

al ritrovare nella realtà quelle immagini che aveva conosciuto in pittura; nell'ultimo paragrafo particolarmente, è evidente il passaggio quasi spontaneo che egli effettua tra la realtà e il modello della pittura mitologica: ritorna il principio per cui, come nella religione dei popoli nordici la natura aveva avuto un notevole peso ispirando ai suoi abitanti una visione del mondo ultraterreno che recava le stesse caratteristiche di oscurità e timore, anche nel mondo classico, ci dice Chateaubriand, il cielo sereno e le nuvole leggere erano state certamente la prima ispirazione per il sentimento religioso del mondo classico che si immaginava i divini abitanti del cielo. Ma in questa trasfigurazione della realtà (le nuvole che divengono carri per gli dei), non è certamente esente il modello della pittura che ancora nel Settecento fa ampiamente riferimento a questa tradizione. Notiamo la relazione che egli instaura con il paesaggio: Chateaubriand non vive più quel rapporto empatico che la natura nordica gli ispirava, ma anzi il distacco tra lui e la natura si fa invalicabile al punto che egli sembra osservare un quadro vivente piuttosto che uno scorcio dal vivo. I colori diventano decorazioni alla scena e il tramonto stesso è una visione frontale e lontana dall'osservatore: esso diviene uno spettacolo dalle tinte barocche che si accende e si spegne per rinnovarsi all'infinito.

Tornando alla presenza di quelle «vapeurs» che sembrano essere il tratto distintivo più tipico del paesaggio classico, citiamo un altro stralcio in cui essi circondano il paesaggio come un velo fino a rendere quasi invisibili i piani che differenziano il panorama:

> On aperçoit à la fois le temple de Vesta, les grottes de Neptune et des Sirènes, et les cascatelles qui sortent d'un des portiques de la *villa* de Mécène. Une vapeur bleuâtre répandue à travers le paysage en adoucissait les plans[680].

Questa incapacità di definire il contorno dei soggetti porta alla luce la questione della linea. L'atmosfera di Roma sembra sfumare il tratto dello scrittore fino ad annullare la demarcazione fra le parti. Lasciando da parte l'analisi esclusivamente letteraria, evidenziamo un tratto metodologico della descrizione del paesaggio romano di Chateaubriand in rapporto con la tecnica pittorica dell'epoca. Passando in rassegna il XVIII secolo fino alla fase rivoluzionaria, si possono individuare due tendenze che sono riscontrabili, da una parte, nelle opere di pittori come Watteau e Fragonard, e, dall'altra, nelle tele del più celebre autore neoclassico dell'epoca, Jacques-Louis David. Questi due poli contrastanti sono l'emblema di due differenti concezioni della società e del mondo: la rappresentazione della vita aristocratica nei primi; il racconto degli eventi del 1789, dei suoi personaggi e delle sue metafore storiche nel secondo. La diversità dei soggetti determina diverse forme di visualizzazione della realtà: nel caso di Watteau, troviamo una linea curva e indefinita, colori sfumati e vivaci che si fondono in una

[680] Italie, p. 172 (il corsivo è nel testo).

ricerca di impressionismo nelle visioni di *fêtes galantes*, mentre in David all'evocazione di ideali ed episodi rivoluzionari si associa la tecnica del chiaro-scuro, la quasi totale mancanza di colori e infine una definizione precisa dei limiti dell'immagine. Come è stato sapientemente spiegato da Jean Starobinski[681], la rappresentazioni dei momenti mondani della nobiltà settecentesca sono emblema di una classe sociale che si basa sull'effimero, e che pertanto è destinata a non durare, e di una concezione del mondo cui possiamo opporre il celebre *Serment des Horaces* (1784-1785) la cui «parfaite clôture du contour linéaire est l'expression d'une volonté sans défaillance […] symbole de la détermination morale […] Pour exprimer la fidélité du héros à son serment, le peintre éprouve la nécessité de manifester sa propre fidélité à la norme esthétique»[682]. Queste le premesse storiche sulla dicotomia sfumato/definito della pittura settecentesca. Per quanto riguarda Chateaubriand, partiamo dalla seguente metafora, tratta dal quinto libro della prima parte dell'*Essai sur les révolutions*, che diventa una sorta di teorizzazione della pittura della *nuance*:

> Mais il en résulta aussi que les lois ne furent jamais très-pures, et que le plan de la constitution offrit un mélange continuel de vérités et d'erreurs, comme ces tableaux, où le peintre a passé par une gradation insensible des ténèbres à la clarté; chaque nuance s'y succède doucement; mais elle se compose sans cesse de l'ombre qui la précède, et de la lumière qui la suit[683].

Lo sfumato non resta semplice espediente pittorico, ma si lega a una certa visione della realtà in cui regna la confusione e pure il senso della verità diviene meno netto. Nella *Lettre sur l'art du dessin dans les paysages* leggiamo ancora una dichiarazione estetica che va nella medesima direzione:

> Il y a pourtant certains caractères généraux propres à ces sortes de vues: le feuille doit être léger et mobile, le lointain indéterminé sans être vaporeux, l'ombre peu prononcé, et il doit régner sur toute la scène une clarté suave qui veloute la surface des objets[684].

Non ci riferiamo qui alla rappresentazione dei paesaggi brumosi, di cui abbiamo precedentemente parlato, perché essi risentono pesantemente di una tradizione consolidata, quella ossianica e derivano pertanto da una scelta tematica più che tecnica: in quel caso, la nebbia non era un espediente pittorico, ma restava legata a un certo cliché derivato dal modello sublime. Invece, nella rappresentazione del cielo del *Voyage en Italie* troviamo un esempio interessante di tecnica della sfumatura. Il mondo classico, ci ripete a più riprese Chateaubriand, è caratterizzato dalla luce, dalla mancanza quasi totale dell'oscurità, ma questo fenomeno non sembra essere funzionale alla chiarezza dell'immagine, perché anzi confonde lo sguardo annullando quegli elementi distintivi della realtà che sono i colori. Oltre agli esempi precedentemente osservati, citiamo dalla prima lettera a Joubert:

---

681 *1789, les emblèmes de la raison*, Flammarion, Paris, 1973.
682 *Ibidem*, p. 95.
683 Tome I, p. 52.
684 Lettre DP, tome XXII, p. 11.

> Quand vous êtes arrivé aux Echelles, le pays devient plus sauvage. Vous suivez, pour trouver une issue, des gorges tortueuses dans des rochers plus ou moins horizontaux, inclinés ou perpendiculaires. Sur ces rochers fumoient des nuages blancs, comme les brouillards du matin qui sortent de la terre dans les lieux bas: ces nuages s'élevoient au-dessus ou s'abaissoient au-dessous des masses de granit, de manière à laisser voir la cime des monts, ou à remplir l'intervalle qui se trouvoit entre cette cime et le ciel. Le tout formoit un chaos dont les limites indéfinies sembloient n'appartenir à aucun élément déterminé[685] […]
> Chambéry est situé dans un bassin dont les bords rehaussés sont assez nus, mais on y arrive par un défilé charmant, et on en sort par une belle vallée. Les montagnes qui resserrent cette vallée étoient en partie revêtues de neige; elles se cachoient et se découvroient sans cesse sous un ciel mobile, formé de vapeurs et de nuages[686].

e ancora dalla lettera a M. Fontanes:

> Une vapeur particulière, répandue dans les lointains, arrondit les objets et dissimule ce qu'ils pourroient avoir de dur ou de heurté dans leurs formes.[687]

In questo interesse per le nuvole e i loro movimenti è insito un modello di «terza via» rispetto alla netta dicotomia Fragonard/David e un richiamo alla pittura inglese, soprattutto alle celebri nubi di John Constable. Questa descrizione segue il cammino che spingeva nel Settecento ad alzare gradatamente la linea dell'orizzonte per mostrare sempre meno il paesaggio terrestre a tutto vantaggio del cielo che per sua natura non si può facilmente descrivere se non con queste caratteristiche impressionistiche (un cammino che condurrà la pittura ottocentesca a risultati ben noti). Il cielo è un elemento fondamentale nella pittura paesaggistica di tutte le epoche, ma resta molto spesso relegato al fondale. Nel momento in cui invece esso diventa soggetto primo, l'interesse dell'artista si sposta sensibilmente dalle cose che si possono facilmente delineare a una realtà che per sua stessa natura non permette una definizione. In questa fase particolarmente, Chateaubriand predilige una descrizione i cui toni favoriscono il vago, l'indeterminato e in cui, cioè, il colore e la linea si disperdono a vantaggio della luce e dell'effetto di insieme. Lo scrittore però innova decisamente rispetto alla tradizione della pittura settecentesca: infatti l'atmosfera idillica e il mondo rarefatto ed effimero di Fragonard sono ormai molto lontani dalla visione della natura che egli ha maturato, complessa e simbolica; tuttavia egli si allontana ugualmente anche dal gusto neoclassico che da un lato imponeva una riaffermazione della storia sulla paesaggio e dall'altro, ad esempio nelle raffigurazioni di Roma da parte degli allievi di David, propendeva per una netta affermazione della linea, marcata e precisa, a scapito del colore, la quale, con la sua estrema definizione, concedeva infine poco spazio all'immaginazione. Nelle scene italiane in cui lo

[685] Italie, pp. 151-152.
[686] *Ibidem*, p. 153.
[687] Lettre F, pp. 238-239.

sguardo dello scrittore tende a mescolare in modo ricorrente il piano del presente con quello del ricordo passato[688] e in cui la sua descrizione della città risulta sovente persa tra le meditazioni del suo autore, si realizza ciò che egli stesso teorizzava nell'*Essai sur les révolutions*: quando si vive una condizione di confusione è come osservare un quadro soggetto alla degenerazione della sfumatura. Il paesaggio romano, che si appoggia così profondamente al modello di Claude Lorrain, è dunque anche la diretta conseguenza di questa confusione dei livelli storici: la scelta di un soggetto come quello del cielo e la tecnica della nuance spingono dunque a utilizzare una tecnica impressionistica che favorisce la libera soggettività dello scrittore e, d'altro canto, veicola più facilmente il meccanismo del ricordo.

2.5.5. La campagna romana, il paesaggio urbano e il rapporto con le rovine.

Protagonista assoluta della visita di Chateaubriand al paesaggio romano è la rovina. Elemento chiave per comprendere non solo la peculiarità di un territorio segnato dalla storia, ma anche per la sensibilità che attraversa l'epoca del nostro scrittore, la rovina affascina gli artisti fin dal Cinquecento. Tuttavia nel 1711, con i primi scavi a Pompei ed Ercolano, l'interesse per la storia dei monumenti antichi si risveglia. L'evento attira in Italia moltissimi noti artisti e stimola una massiccia ripresa del soggetto poiché, per la prima volta, al gusto pittoresco si unisce l'interesse documentaristico della ricerca archeologica: l'ultimo capitolo del *Voyage en Italie* è il resoconto della visita dello stesso Chateaubriand al sito campano e comprende anche la visione con cui lo scrittore si immagina che quelle rovine possano essere restaurate come nell'antichità per permettere ai visitatori di vederle nella loro completezza[689]. Per ricostruire in breve il percorso che l'immagine della rovina compie nella storia, ci affidiamo a Roland Mortier[690], il quale parte proprio dal XVI secolo quando il gusto per la rovina si inserisce ancora nel contesto burlesco, e racconta come poi nel secolo successivo esso assuma un aspetto sinistro, quasi ad anticipare il romanzo nero e lo spirito romantico. Nel Settecento, infine, le rovine diventano uno dei soggetti privilegiati per gli artisti: all'epoca dei giardini, la decorazione più comune all'artificio dell'uomo sulla natura è fornita da resti di colonne e di templi. Nel pieno dell'Illuminismo, ci ricorda ancora Mortier, essi vanno a simboleggiare il passaggio del tempo inteso come sola forma di trascendenza possibile. Diderot, con i suoi *Essais sur la peinture* e le sue analisi critiche delle tele esposte ai *Salons* della metà del Settecento (soprattutto il grande rovinista Hubert Robert), introduce un nuovo senso all'immagine della rovina, che non intende più rimandare all'idea del monumento originario, ma che basta infine a se stessa, poiché proprio nella sua imperfezione trova la fonte del suo fascino. Un altro testo chiave per il XVIII secolo sono *Les ruines sur les révolutions des empires* di Volney in cui le rovine, metafora senza tempo per indicare la decadenza di una civiltà, sono inserite nel contesto di un discorso più prettamente politico e passano a rappresentare il sistema sociale della tirannia. Con l'avvento dei «voyages pittoresques» poi, non ci si interessa più soltanto ai resti delle culture classiche, ma, come nel caso di Volney, si intraprendono soggetti che recuperano scorci di paesaggi lontani ed esotici.

---

[688] Cfr. § 2.3.2 e capitolo 3.4.

[689] Italie, p. 231.

[690] *La poétique des ruines en France*, Droz, Genève, 1974. Rimandiamo anche all'analisi di Francesco Orlando, nel suo celebre *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino, 1993, pp. 306-308.

Classico, sublime, pittoresco? La rovina è dunque un soggetto che percorre la letteratura e la pittura per diversi secoli incarnando significati diversi e inserendosi in modelli estetici lontani. Abbiamo scelto di inserire il discorso in questo contesto perché è nel *Voyage en Italie* che la rovina entra in modo preponderante nelle descrizioni del nostro autore e poiché relativamente al paesaggio classico la rovina resta il *topos* più interessante e ricorrente: tuttavia prendendo in analisi diversi esempi descrittivi tratti anche da altre opere avremo modo di rendere conto delle diverse rappresentazioni artistiche che Chateaubriand attribuisce al soggetto. In questo caso, se finora ci siamo attenuti, nei limiti di una tale definizione, a modelli estetici piuttosto codificati, in questo caso il punto di partenza è la rovina come elemento del paesaggio umanizzato e vedremo quali tonalità questa presenza apporta alla descrizione.

Come abbiamo già detto, nel Settecento lo sguardo sul paesaggio italico è fortemente vincolato dalle rappresentazioni artistiche che ne erano state offerte: scrittori come Chateaubriand cercano ossessivamente nel paesaggio reale quelle tinte e quei soggetti che avevano potuto conoscere artificialmente nei *Salons* e nei precedenti resoconti di viaggio. Per la pittura, gli artisti più noti in Francia che avevano trattato il tema della rovina furono certamente Giovanni Paolo Panini (1691-1711), Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) e Hubert Robert. Il primo di essi divenne celebre soprattutto per avere sviluppato il genere del Capriccio, nel quale vedute immaginarie costellate di piccoli personaggi si compongono di elementi tratti dal reale, tra i quali spicca la presenza della rovina: notissimo e apprezzato negli ambienti francesi a Roma (soprattutto grazie alla relazione con il futuro direttore dell'Accademia di Francia, Vleughels), Panini fu maestro di diversi artisti tra cui lo scenografo Servandoni, che traspose questa visione della rovina architettonica nell'ambito del teatro, e il giovane Piranesi. Costui, il più celebre incisore del suo secolo[691], compila un inventario delle rovine della città di Roma nella raccolta intitolata *Antichità romane*[692](1756), dalle quali trapela la complessa unione che si gioca alla metà del secolo tra l'utopia dell'antico, con la sua portata finzionale, e l'interesse realistico per la rappresentazione architettonica. L'esempio del Piranesi risulta interessante perché, nell'ambito di queste rappresentazioni di paesaggio urbano, egli sposta l'attenzione dalla veduta *en plein air* di scorci cittadini verso la chiusura soffocante delle *Carceri* (pubblicate per la prima volta dal libraio Bouchard nel 1745): in questo contesto, non si può più parlare di paesaggio poiché rispetto all'archetipo di ciò che intendiamo come tale (ricordiamo la definizione Garzanti di paesaggio come «aspetto di un luogo, di un territorio quale appare quando lo si abbraccio con lo sguardo»), lo spazio architetturale si definisce ormai come totalmente interno e privo di qualunque fuga verso l'esterno; tuttavia è interessante ricordare come il punto di partenza di questo meccanismo di chiusura verso l'interno sia proprio dalla rovina, come parte elemento del paesaggio urbano. Ricordiamo infine il francese Hubert Robert che lavorò a Roma, seguendo anch'egli le orme del Panini, e che nel 1760 accompagnò l'abbé Saint-Non in visita alla zona di Pozzuoli, Ercolano e Pompei: se dunque egli poté ammirare direttamente quei resti archeologici che avevano ispirato i suoi predecessori, la sua maniera di dipingere questi scorci subisce un chiaro influsso, da una parte, dell'immaginazione compositiva del Panini e, dall'altra, della capacità visionaria del Piranesi.

---

691 Consigliamo la lettura del catalogo *Piranèse et les Français (1740-1790), Rome, Dijon, Paris, mai/novembre 1976* (Edizioni dell'elefante, Roma, 1976) che comprende le schede relative agli artisti francesi che nella fascia seconda metà del secolo presero ispirazione da Piranesi.

692 *Le Antichità romane, opera di Giambattista Piranesi, architetto veneziano, divisa in quattro tomi, Roma*, stamperia di Angelo Rotilj, 1756. Cfr. Starobinski, *L'invention de la liberté*, pp. 179-187 (chap. «La mélancolie dans les ruines»). Piranesi sarà fondamentale anche per tutta la generazione successiva a Chateaubriand: cfr. Georges Poulet, *Piranèse et les poètes romantiques français*, in *Trois essais de mythologie romantique*, José Corti, Paris, 1985, pp. 133-187.

I resoconti che Denis Diderot redige per i *Salons* settecenteschi non circolarono più di tanto all'epoca del nostro scrittore (destinati a diventare un punto di partenza per la critica artistica solo nel secolo successivo), tuttavia non possiamo non citare le parole che egli riservò a Hubert Robert nel 1767:

> […] monsieur Robert […] Vous excellerez dans votre genre. Mais […] puisque vous êtes voué à la peinture des ruines, sachez que ce genre a sa poétique. Vous l'ignorez absolument. Cherchez-la. […] Monsieur Robert, vous ne savez pas encore pourquoi les ruines font tant de plaisir […] Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux le monde! Je marche entre deux éternités[693].

Anche in altri commenti, malgrado un sincero apprezzamento per le qualità pittoresche delle tele di Robert, il giudizio di Diderot resta critico rispetto alla mancanza di quella che egli definisce la poetica delle rovine. Il ribaltamento del senso della rovina da accessorio decorativo a presenza onnipresente e il discorso sul piacere della rovina toccano profondamente invece la letteratura: innanzitutto citiamo le *Études*, nelle quali Bernardin de Saint-Pierre trattava in modo puntuale la questione del rapporto che lo spettacolo delle rovine intrattiene con l'osservatore, un discorso che abbondantemente ripreso nel *Génie du christianisme*:

> Quoi qu'il en soit, le goût passif de la ruine est universel à tous les hommes. Nos voluptueux font construire des ruines artificielles dans leurs jardins, les sauvages se plaisent à se reposer mélancoliquement sur le bord de la mer, surtout dans les tempêtes, ou dans le voisinage d'une cascade au milieu des rochers. Les grandes destructions offrent des effets pittoresques nouveaux […][694].

Percorriamo poi alcune pagine della lettera a Fontanes:

> Dans une belle soirée du mois de juillet dernier, j'étois allé m'asseoir au Colisée, sur la marche d'un des autels consacrés aux douleurs de la Passion. Le soleil qui se couchoit, versoit des fleuves d'or par toutes ces galeries où rouloit jadis le torrent des peuples; de fortes ombres sortoient en même temps de l'enfoncement des loges et des corridors, ou tomboient sur la terre en larges bandes noires. Du haut des massifs de l'architecture, j'apercevois, entre les ruines du côté droit de l'édifice, le jardin du palais des Césars, avec un palmier qui semble être placé tout exprès sur ces débris pour les peintres et les poëtes. Au lieu des cris de joie que des spectateurs féroces poussoient jadis dans cet amphithéâtre, en voyant déchirer des chrétiens par des lions, on n'entendoit que les aboiements des chiens de l'ermite qui garde ces ruines. Mais aussitôt que le soleil disparut à l'horizon, la cloche du dôme de Saint-pierre retentit sous les portiques du Colisée. Cette correspondance établie par des sons religieux entre les deux plus grands monuments de Rome païenne et de Rome chrétienne me causa une vive émotion: je songeai que l'édifice moderne tomberoit comme l'édifice antique; je songeai que les monuments se succèdent comme les hommes qui les ont élevés […] Les voûtes qui répétoient les sons de la cloche chrétienne étaient l'ouvrage d'un empereur païen marqué dans les prophéties pour la destruction finale de Jérusalem[695].

Questo brano è la prima delle due descrizioni del Colosseo. Tradizionale è il tema del *sic transit gloria mundi*, qui arricchito da uno schizzo di tipo naturalistico, il tramonto che funge da sfondo alla visita delle rovine e che porta i colori accesi delle tele del Lorrain, quella luminosità che si insinua in ogni dettaglio. Da una parte essa è simbolica del contesto, perché proprio la luce calante del sole si intona

---

693 Diderot, *Œuvres esthétiques*, Bordas, Paris, 1988, pp. 642-644.
694 *Op. cit.*, Étude XII, tome III, p. 84, «Plaisir de la ruine».
695 Lettre F, pp. 245-146.

con la visione decadente del paesaggio, dall'altra, la metafora del fiume si sdoppia passando a significare tanto la corrente di luce quanto la presenza del tempo umano (il «torrent des peuples»). L'atmosfera serena e luminosa è dunque solo apparente: *et in arcadia ego*. Lo sguardo visionario dello scrittore rievoca le epoche in cui il Colosseo ospitava momenti della vita sociale dei Romani, un pensiero che lo porta a comparare la situazione passata con il desolante presente (i leoni del circo sono sostituiti dal cane del guardiano). Nel momento in cui il paesaggio cambia e l'oscurità guadagna il controllo della scena, intervengono le impressioni sensoriali legate all'udito: nell'associazione tra il suono delle campane di San Pietro e il riverbero che esso suscita tra le rovine del Colosseo non mancano i consueti riferimenti alle armonie tra mondo classico e moderno; inoltre, questo espediente permette di aprire una riflessione sulla rovina infinita, basata sull'idea che ciò che esiste oggi decadrà domani. Anche il Cristianesimo e i suoi simboli non si salvano da questa ottica della storia ciclica. L'immagine del popolo ebreo, in perenne fuga e dispersione diventa esempio di come gli eventi umani si ripetano, come avviene anche nel destino delle costruzioni umane (destinate a cadere in frantumi). Chiude la scena un'altra sensazione uditiva, l'eco ritmica del suono delle campane, che suggerisce una volta di più l'idea dell'ineluttabilità del destino umano.

> J'y suis retourné hier, 9 janvier, au Colisée, pour le voir dans une autre saison et sous un autre aspect: j'ai été étonné, en arrivant, de ne point entendre l'aboiement des chiens qui se montroient ordinairement dans les corridors supérieurs de l'amphithéâtre parmi les herbes séchées. J'ai frappé à la porte de l'hermitage pratiqué dans le cintre d'une loge; on ne m'a point répondu; l'ermite est mort. L'inclémence de la saison, l'absence du bon Solitaire, des chagrins récents, ont redoublé pour moi la tristesse de ce lieu; j'ai cru voir les décombres d'un édifice que j'avais admiré quelques jours auparavant dans toute son intégrité et toute sa fraîcheur. C'est ainsi, mon très cher ami, que nous sommes avertis à chaque pas de notre néant; l'homme cherche au dehors des raisons pour s'en convaincre; il va méditer sur les ruines des empires, il oublie qu'il est lui-même une ruine encore plus chancelante, et qu'il sera tombé avant ces débris. Ce qui achève de rendre notre vie *le songe d'une ombre*, c'est que nous ne pouvons pas même espérer de vivre longtemps dans le souvenir de nos amis, puisque leur coeur, où s'est gravée notre image, est, comme l'objet dont il retient les traits, une argile sujette à se dissoudre.[696].

Proseguendo la lettura corsiva della lettera, lo scrittore racconta una seconda visita condotta al sito del Colosseo: se la prima descrizione era relativa al mese di luglio, ora siamo all'inizio di gennaio (allo scopo, ci dice, di vederlo con un altro quadro naturale). Questa ciclicità delle stagioni riflette qui il mortifero ciclo della Storia dell'uomo, poiché, come vediamo, l'immagine dell'inverno si moltiplica: le erbe sono secche, l'eremita che si occupa del monumento è defunto, i rari rumori animali sono assenti. La rovina di luglio è ricordata come un edificio integro e questo permette di vederlo «rovinare» una seconda volta. La domanda che resta sottesa a tutta questa trattazione è relativa alla possibilità di essere ricordati, che viene ulteriormente negata: essa è inattuabile nelle opere umane,come nel labile ricordo di altri esseri mortali.

[696] *Ibidem*, p. 247 (il corsivo è nel testo).

> On m'a montré à Portici un morceau de cendres du Vésuve, friable au toucher, et qui conserve l'empreinte, chaque jour plus effacée, du sein et du bras d'une jeune femme ensevelie sous les ruines de Pompeïa: c'est une image assez juste, bien qu'elle ne soit pas encore assez vaine, de la trace que notre mémoire laisse dans le coeur des hommes, *cendre et poussière*[697].

Quest'ultima immagine suggella la definitiva sconfitta dell'uomo nel confronto con il tempo e la conclusiva citazione dal libro di Giobbe ricorda come questo destino sia iscritto nella volontà di Dio sulla sua creatura. La lettera a Fontanes si delinea come un solo e unico susseguirsi di immagini di rovine e di dolorosi promemoria sulla brevità della vita. Ricordiamo come altro testo fondamentale dell'epoca fu *Telluris theoria sacra* di Thomas Burnet (pubblicato a Londra nel 1680) che analizzava i grandi eventi della Terra raccontati dalla Scrittura. Prima di giungere a una nuova condizione paradisiaca, la distruzione completa dei monumenti naturali come di quelli umani fu pronosticata da Burnet in questa opera apocalittica che venne più volte riedita nel Settecento e promosse nuovamente il discorso sulla rovina[698].

> Il me seroit impossible de vous dire ce qu'on éprouve, lorsque Rome vous apparoît tout à coup au milieu de ses *royaumes vides*, *inania regna*, et qu'elle a l'air de se lever pour vous de la tombe où elle étoit couchée. Tâchez de vous figurer ce trouble et cet étonnement qui saisissoient les prophètes, lorsque Dieu leur envoyoit la vision de quelque cité à laquelle il avait attaché les destinées de son peuple[699].

La città di Roma sembra venire inghiottita da una grande tomba a cielo aperto: la campagna che la circonda diventa immagine stessa della desolazione, come uno spazio che perde i suoi contorni e si caratterizza soltanto per il suo vuoto. La mancanza dei suoi abitanti, che non vengono quasi menzionati in queste grandi descrizioni, allontanano il *topos* della rovina come era inteso nel contesto della descrizione pittoresca e lo avvicinano alla drammaticità del Piranesi che documenta con precisione ogni resto per fornire l'immagine di una città composta di pietre e dei pochi vegetali che le infestano[700].

> Dans un petit salon octogone, une vigne vierge perçoit la voûte de l'édifice, et son gros cep lisse, rouge et tortueux, montoit le long du mur comme un serpent. Tout autour de moi, à travers les arcades des ruines, s'ouvroient des points de vue sur la campagne romaine. Des buissons de sureau remplissoient les salles désertes où venoient se réfugier quelques merles. Les fragments de maçonnerie étoient tapissés de feuilles de scolopendre, dont la verdure satinée se dessinoit comme un travail en mosaïque sur la blancheur des marbres. Çà et là de hauts cyprès remplaçoient les colonnes tombées dans ce palais de la mort; l'acanthe sauvage rampoit à leurs pieds, sur des débris, comme si la nature s'étoit plu à reproduire sur les chefs-d'oeuvre mutilés de l'architecture l'ornement de leur beauté passée. Les salles diverses et les sommités des ruines ressembloient à des corbeilles et à des bouquets de verdure: le vent agitoit les guirlandes humides, et toutes les plantes s'inclinoient sous la pluie du ciel[701].

---

[697] *Ibidem*, pp. 247-248 (il corsivo è nel testo).

[698] Paolo Rossi, *Il cielo, il tempo e le montagne*, nel catalogo a cura di Belli, Giacomoni, Ottani Cavina, *Montagna. Arte, scienza, mito da Dürer à Warhol*, Skira, Milano, 2003, pp. 111-115.

[699] Lettre F, p. 237 (il corsivo è nel testo).

[700] Cfr. l'analisi di Ottani Cavina, *I paesaggi della ragione*, cap. II, pp. 32-33 (sulle città pietrificate).

[701] Lettre F, pp. 248-249.

In questo stralcio della lunga descrizione relativa alla Villa di Adriano a Tivoli (uno dei soggetti più ricorrenti nella pittura e nelle incisioni dell'epoca) viene illustrato il contrasto tra l'opera umana e il potere insinuante del vegetale[702]: la scena assume un aspetto quasi inquietante poiché non si distinguono più i tratti di ciò che è rovina e ciò che la circonda e sembra quasi inghiottirla. Le stanze vuote vengono occupate, i muri ritappezzati, le colonne mancanti sostituite. Infine, l'ultima poetica immagine della pioggia che culla le piante sembra suggerire che la rovina sottostante sia divenuta tanto trasparente e leggera da accompagnarsi al movimento naturale; la rovina si perde dunque nell'elemento vegetale, come appare simbolicamente chiaro quando Chateaubriand afferma di potere osservare la campagna romana dai fori delle rovine: il verde della campagna che si intravede in trasparenza finisce per confondersi con quello delle erbe che infestano la rovina medesima. Ciò che è vivo (il vegetale), e dunque destinato a perire a sua volta, risulta comunque vittorioso rispetto alla solida roccia che il tempo corrode con pazienza nell'arco dei secoli. Citiamo a questo proposito un tema molto alla moda nelle arti grafiche della fine del XVIII secolo, la tomba di Rousseau all'Île aux peupliers[703]: lo scrittore morì in questa proprietà nel 1778 e il suo ospite, J. M. Moreau, come nella tradizione antica, fece erigere per lui una grande tomba il cui peristilio venne probabilmente progettato da Hubert Robert. L'incisione della scena, che rappresenta il mausoleo di Rousseau nel mezzo di una natura rigogliosa e circondato dalle acque, mostra a nostro avviso in modo interessante, il rapporto tra le opere dell'uomo che cercano di resistere all'assalto del tempo (la solida, maestosa tomba) e la natura: gli alberi, il lago e l'atmosfera serena sono simbolicamente la rappresentazione della inevitabile, lenta trasformazione e del deterioramento che la natura organica apporta ad ogni cosa.

> Rome sommeille au milieu des ruines. Cet astre de la nuit, ce globe que l'on suppose un monde fini et dépeuplé, promène ses pâles solitudes au-dessus des solitudes de Rome; il éclaire des rues sans habitants, des enclos, des places, des jardins où il ne passe personne, des monastères où l'on n'entend plus la voix des cénobites, des cloîtres qui sont aussi déserts que les portiques du Colisée. Que se passoit-il il y a dix-huit siècles à pareille heure et aux mêmes lieux? Non seulement l'ancienne Italie n'est plus, mais l'Italie du moyen âge a disparu. Toutefois la trace de ces deux Italies est encore bien marquée à Rome: si la Rome moderne montre son Saint-Pierre et tous ses chefs-d'oeuvre, la Rome ancienne lui oppose son Panthéon et tous ses débris; si l'une fait descendre du Capitole ses consuls, et ses empereurs, l'autre amène du Vatican la longue suite de ses pontifes. Le Tibre sépare les deux gloires: assises dans la même poussière, Rome païenne s'enfonce de plus en plus dans ses tombeaux, et Rome chrétienne redescend peu à peu dans les catacombes d'où elle est sortie[704].

Passando al *Voyage en Italie*, ritroviamo le stesse immagini: Roma come un tutt'uno con la rovine che la compongono, divisa secondo due tradizioni, quella romana e quella cristiana, ma ugualmente soggetta alla sparizione dei suoi resti. È difficile riconoscere un filo conduttore estetico diverso da quello della rovina, ma come abbiamo visto, esso percorre un periodo troppo esteso e finisce per incarnare momenti e modelli assolutamente diversi. Certamente l'idea di fondo è legata al concetto che il paesaggio classico segnato dai resti delle epoche passate sia una vasta scena teatrale nella quale viene rappresentata la tragedia della caducità del tempo. Ci sembra tuttavia interessante illustrare quanto la presenza della rovina si carichi di

---

[702] Sul tema della rovina (e del suo incontro con il mondo vegetale) si veda anche Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, pp. 67-72.

[703] Molto diffusa: se ne veda un esempio nell'edizione Poinçot delle *Œuvres complètes*, 1788-1793. Illustrazione n° 32.

[704] Italie, pp. 201-202.

senso nell'opera di Chateaubriand e finisca per diventare in un certo modo il solo e unico soggetto delle sue descrizioni:

> Des fenêtres du Capitole on découvre tout le Forum, les temples de la Fortune et de la Concorde, les deux colonnes du temple de Jupiter Stator, les Rostres, le temple de Faustine, le temple du Soleil, le temple de la Paix, les ruines du palais doré de Néron, celles du Colisée, les arcs de triomphe de Titus, de Septime Sévère, de Constantin; vast cimetière des siècles, avec leurs monuments funèbres, portant la date de leur décès[705].

Questa citazione conclude la lettera del 23 dicembre nella quale lo scrittore redige un elenco delle sculture esposte al Museo Capitolino (e che segue il paragrafo dedicato al Museo antico del Vaticano che si delineava come una visita cimiteriale ai resti di una cultura defunta[706]): in questo paragrafo conclusivo, lo sguardo dello scrittore si porta all'esterno e dal punto di osservazione sopraelevato del Campidoglio percorre il panorama che si offre dalle finestre del palazzo. La descrizione del paesaggio urbano prende qui la forma di un elenco nel quale le rovine dei Fori imperiali vengono semplicemente enumerate completando l'effetto di lista che aveva annunciato la descrizione dei monumenti capitolini: solo nell'ultima frase Chateaubriand abbandona l'ottica fotografica per affermare che lo spettacolo di questa moltitudine di rovine è «un cimitero dei secoli». Questa dichiarazione conclusiva ribalta il senso che sembrava più evidente, Roma come museo *en plein air*, le cui bellezze vanno raccontate come si raccontano le cose esposte in un museo, ovvero in modo diacronico seguendo l'ordine della visita, e propone una prospettiva sincronica per la quale ogni elemento si confonde tanto nel paesaggio quanto nella vasta e varia storia della città. Nella nostra terza parte, relativamente al ruolo della descrizione nel *Voyage en Italie*, vedremo nel dettaglio il senso del proliferare delle rovine nelle pagine di questo romanzo, il gioco letterario che vi si nasconde, l'associazione che si definisce con la biografia dell'autore e con il senso della sua scrittura: in questo contesto, sottolineiamo l'affinità con la documentazione delle rovine della via Appia del Piranesi[707], un vero assembramento di monumenti e resti di vario genere, in cui l'incisore non si limita al modello barocco della fuga dal vuoto, ma proprio nel sua confusione e moltiplicazione degli elementi delinea quella che ci sentiamo di definire la poetica della rovina. Come in questa visione di Chateaubriand, la rovina non è più un elemento particolarmente pittoresco che compone il paesaggio, come si vede, ad esempio, in alcuni quadri di Hubert Robert, non è nemmeno un semplice memento sulla vanità delle imprese umane, ma occupa tutto lo spazio dello sguardo, tutta la superficie della tela: come nelle parole di Diderot, «Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure»[708], la rovina diventa il solo elemento in gioco, immagine del «mondo che rovina», principio di una rappresentazione autoreferenziale nella quale tutto il resto viene annullato.

2.5.6. Il Génie du christianisme*: la rovina prima della rovina.*

[705] *Ibidem*, pp. 195-196.

[706] Così l'ultima frase della lettera: «Vase étrusque. Qui a bu à cette coupe? un mort. Toutes les choses dans ce musée sont trésor du sépulcre, soit qu'elles aient servi aux rites des funérailles ou qu'elles aient appartenu aux fonctions de la vie» (*ibidem*, p. 192).

[707] Che era il frontespizio di *Antichità Romane*. Illustrazione in John Wilton-Ely, *Piranèse. Les vues de Rome. Les prisons*, Arts et métiers graphiques, Paris, 1979, p. 54. Illustrazione n° 33.

[708] In *Œuvres esthétiques*, p. 644 (*Salon* del 1767). Purtroppo Diderot non ebbe la possibilità di osservare la *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruine* del 1796 in cui la rovina diventa anche per Robert una presenza ossessiva che corrode la realtà.

Tornando indietro rispetto alla biografia di Chateaubriand, notiamo come anche nel *Génie du christianisme* la rovina fosse una presenza consistente. Innanzitutto, nel contesto metaforico illustrato nel seguente paragrafo, che associa quest'immagine a quella dell'uomo peccatore, diviso pascalianamente tra la sublimità attribuitagli dalla somiglianza a Dio e l'infinita piccolezza del suo peccato:

> […] le péché originel est retrouvé, puisque l'homme tel que nous le voyons, n'est vraisemblablement pas l'homme primitif. Il contredit la nature: déréglé quand tout est réglé, double quand tout est simple, mystérieux, changeant, inexplicable, il est visiblement dans l'état d'une chose qu'un accident a bouleversée: c'est un palais écroulé et rebâti avec ses ruines: on y voit des parties sublimes et des parties hideuses, de magnifiques péristyles qui n'aboutissent à rien, de hauts portiques et des voûtes abaissées, de fortes lumières et de profondes ténèbres: en un mot la confusion, le désordre de toutes parts, surtout au sanctuaire[709].

La rovina ritorna poi in modo piuttosto stereotipato nella seguente immagine, nella quale lo scrittore mostra se stesso intento a passeggiare tra i resti delle costruzioni e a lasciare che questi risveglino in lui la riflessione sulla caducità dell'uomo:

> Pour moi, amant solitaire de la nature, et simple confesseur de la Divinité, je me suis assis sur ces ruines. Voyageur sans renom, j'ai causé avec ces débris comme moi-même ignorés. Les souvenirs confus des hommes, et les vagues rêveries du désert se mêloient au fond de mon âme. La nuit étoit au milieu de sa course: tout étoit muet, et la lune, et les bois, et les tombeaux. Seulement, à longs intervalles, on entendoit la chute de quelque arbre que la hache du temps abattoit, dans la profondeur des forêts: ainsi tout tombe, tout s'anéantit[710].

Non molto diversamente, nel *Voyage en Italie* lo scrittore si permette simili immagini, ma in quel caso, il paesaggio della rovina assume un significato molto diverso e anche più legato ai suoi ricordi personali, mentre in questa sezione Chateaubriand incarna il personaggio del quadro di Girodet, ovvero se stesso (*Portrait de Chateaubriand*) ma anche *Un homme méditant sur les ruines de Rome*, come recita il sottotitolo dell'opera. La genericità della definizione ricorda inoltre la presenza invasiva della rovina anche nell'ambito dei ritratti di pittori e poeti (abbiamo già citato nella prima parte quello di Goethe sullo sfondo della campagna di Roma).

Passando invece alla rassegna che Chateaubriand offre nel *Génie*, ricordiamo che all'epoca della sua redazione, eccezion fatta per i pochi resti romani a Parigi, lo scrittore non aveva potuto osservare direttamente le rovine di cui tuttavia pure parla abbondantemente nell'apologia del Cristianesimo. La fonte della sua ispirazione si limita dunque qui ai soli ricordi letterari. Sono soprattutto tre i capitoli nei quali questa immagine viene sezionata e presentata nelle sue sfaccettature e sono compresi nel V libro della III parte:

---

[709] GC, tome XI, I[ère] partie, livre III, chap. 3, p. 146.
[710] Tome XI, I[ère] partie, livre IV, chap. 2, p. 167.

> Tous les hommes ont un secret attrait pour les ruines. Ce sentiment tient à la fragilité de notre nature, et à une conformité secrète entre ces monuments détruits, et la rapidité de notre existence. Il s'y joint, en outre, une idée qui console notre petitesse, en voyant que des peuples entiers et des hommes, quelquefois si fameux, n'ont pu vivre cependant au-delà de ce peu de jours, assignés à notre propre obscurité. Ainsi les ruines jettent une grande moralité au milieu des scènes de la nature; et quand elles sont placées dans un tableau, en vain on cherche à porter les yeux autre part: ils reviennent bientôt s'attacher sur elles[711].

Chateaubriand riprende qui le parole di Bernardin de Saint-Pierre a proposito dello spontaneo afflato che prova l'uomo di fronte alle rovine (nell'ambito della dodicesima *Étude* nella sezione sul «plaisir de la ruine»): esse compongono la moralità del paesaggio naturale. Questa affermazione riporta a galla una domanda molto interessante riguardo questo tema e sul perché il Cristianesimo lo abbia bandito, preferendogli la figura di Cristo e dei Santi. Come abbiamo avuto modo di osservare e come vedremo anche oltre, la rappresentazione naturalistica non fa parte dei soggetti primi della pittura di tradizione giudaico-cristiana e ancora all'epoca dello scrittore è considerata un genere minore: in modo particolare, se percorriamo la storia della pittura, potremmo relegare questa affermazione al solo contesto culturale cattolico, poiché nel mondo fiammingo protestante il paesaggio si sviluppa ampiamente ben prima che nel resto dell'Europa. In quel filone pittorico che prende spunto dalla tradizione dell'Europa meridionale, la natura viene costantemente posta in secondo piano, meno importante della prima creatura di Dio, l'uomo e particolarmente i Santi; tuttavia, accenna il nostro scrittore, il mondo, terra del peccato, si riabilita con la presenza di oggetti simbolici come la rovina, la quale, segno del passaggio del tempo, si definisce come un memento alla caducità dell'uomo e riequilibra così l'univocità del paesaggio. Nel paragrafo successivo, lo scrittore istituisce poi una differenza tra rovina del tempo e dell'uomo:

> Il y a deux sortes de ruines: l'une, ouvrage du temps; l'autre, ouvrage des hommes. Les premières n'ont rien de désagréable, parce que la nature travaille auprès des ans. Font-ils des décombres, elle y sème des fleurs: entrouvrent-ils un tombeau, elle y place le nid d'une colombe: sans cesse occupée à reproduire, elle environne la mort des plus douces illusions de la vie.
> Les secondes ruines sont plutôt des dévastations que des ruines; elles n'offrent que l'image du néant, sans une puissance réparatrice. Ouvrage du malheur, et non des années, elles ressemblent aux cheveux blancs sur la tête de la jeunesse. Les destructions des hommes sont d'ailleurs bien plus violentes et bien plus complètes que celles des âges: les seconds minent, les premiers renversent[712].

Rispetto a quanto dirà nel *Voyage en Italie*, in cui ogni parola è avvelenata dal ricordo doloroso della morte di Mme de Beaumont, nel *Génie* lo sguardo fiducioso del credente si estende anche a quelle rovine che la semplice usura del tempo demolisce. Ribaltamento dell'immagine vagamente inquietante delle erbe che colonizzano il sito storico di Tivoli, qui nel movimento corale della natura che riempie i vuoti delle strutture in decadimento si cela la presenza divina, per cui nella prospettiva del credente questo primo tipo di rovina diventa un'immagine rassicurante e di grande bellezza. Il secondo tipo, che riguarda invece l'opera distruttiva dell'uomo, riprende la questione sulla fine degli imperi pronosticate

[711] Tome XIII, III[ème] partie, livre V, chap. 3 «Des ruines en général», p. 111-112.
[712] *Ibidem*, p. 112.

da Volney[713] e comprende un'immagine sublime di devastazione. Per le rovine degli uomini non vi è speranza, è l'uomo che si accanisce contro l'uomo.

Nel quarto capitolo sull'effetto pittoresco delle rovine, invece, il discorso si fa meno moraleggiante e più prettamente estetico:

> Les ruines, considérées sous les rapports du paysage, sont plus pittoresques dans un tableau, que le monument frais et entier. Dans les temples que les siècles n'ont point percés, les murs masquent une partie du site et des objets extérieurs, et empêchent qu'on ne distingue les colonnades et les cintres de l'édifice; mais, quand ces temples viennent à crouler, il ne reste que des débris isolés, entre lesquelles l'oeil découvre au haut et au loin les astres, les nues, les montagnes, les fleuves et les forêts. Alors, par un jeu de l'optique, l'horizons recule, et les galeries suspendues en l'air se découpent sur les fonds du ciel et de la terre. Ces beaux effets n'ont pas été inconnus des anciens; ils élevoient des cirques sans masses pleines, pour laisser un libre accès à toutes les illusions de la perspective[714].

Questa breve rappresentazione mette in evidenza le caratteristiche del complesso rapporto che la rovina intrattiene con il paesaggio: con i suoi giochi di vuoti e di pieni essa permette di intravedere o di celare tutto ciò che resta dietro di lei. L'immagine è particolarmente intensa perché accenna al passare degli anni con la scena posteriore che traspare sempre di più a mano a mano che i resti dei monumenti cadono e si sgretolano. Il paesaggio dunque resta nascosto dalla presenza imponente della rovina fino a che essa diviene così fragile da esser quasi invisibile: in questo momento, lo scrittore accenna all'immagine della rovina di Tivoli, già analizzata, nella quale la natura si mostra sempre di più attraverso le «finestre» causate dalla degenerazione del monumento. Il paesaggio naturale prende gradatamente il posto della rovina. Quest'ultima, pur non essendo soltanto una decorazione graziosa che segue il precetto pittoresco delle cosiddette *fabriques* nel paesaggio, ma anzi intrattenendo con il suo contesto un rapporto dialogico, non riveste ancora il ruolo preponderante dei paesaggi di pietra del *Voyage en Italie*.

Inizia ora una sezione in cui vengono prese in analisi diverse tipologie di rovine:

> Dans les pays chauds, peu favorables aux herbes et aux mousses, elles sont privées de ces graminées qui décorent nos châteaux gothiques et nos vieilles tours; mais aussi de plus grands végétaux se marient aux plus grandes formes de leur architecture[715].

---

[713] Sul significato di monito per l'uomo contro il desiderio di sopraffazione, si confrontino le parole dell'invocazione alle ***Ruines ou méditations sur les révolutions des empires*** (Garnier Frères, Paris, 1883, pp. 1-2): «Je vous salue, ruines solitaires, tombeaux sinistres, murs silencieux! […] Ainsi vous jetez un frein salutaire sur l'élan impétueux de la cupidité […] O ruines! je retournerai vers vous prendre vos leçons!».

[714] Tome XIII, chap. 4, «Effet pittoresque des ruines», pp. 116-117.

[715] ***Ibidem***, p. 117.

Primo riferimento alle più tradizionali rovine classiche, che nel paesaggio vengono associate ai grandi alberi che abitano quelle regioni. In questo breve paragrafo, per contrasto, Chateaubriand accenna alle rovine gotiche e al muschio che le orna: il paesaggio nordico si oppone a quello meridionale per stereotipi, essendo il primo quello che lo scrittore conosceva certamente meglio per osservazione diretta.

> À Palmyre, le dattier fend les *têtes d'hommes et de lion* qui soutiennent les chapiteaux du *temple du Soleil*; le palmier remplace par sa colonne la colonne tombée, et le pêcher que les anciens consacroient à Harpocrate, s'élève dans la demeure du silence. On y voit encore une espèce d'arbres, dont le feuillage échevelé, et les fruits en cristaux, forment, avec les débris pendants, de beaux accords de tristesse. Quelquefois une caravane, arrêtée dans ces déserts, y multiplie les effets pittoresques: le costume oriental allie bien sa noblesse à la noblesse de ces ruines, et les chameaux semblent en accroître les dimensions, lorsque, couchés entre de grands fragments de maçonnerie, ils ne laissent voir que leurs têtes fauves et leurs dos bossus[716].

In questo secondo esempio è riconoscibile il modello di Volney, che Chateaubriand non cita nel *Génie du christianisme,* ma che aveva nominato nell'*Essai sur les révolutions*. Tuttavia, le rovine di Palmira erano molto celebri all'epoca e numerosi erano i racconti di missioni archeologiche condotte in Siria che le descrivevano: esse vennero scoperte nel 1691 da un gruppo di commercianti inglesi che attraversavano la Siria e nel 1695 venne pubblicato il resoconto illustrato del loro viaggio che ebbe un incredibile successo. Alla metà del XVIII secolo poi sono ancora due viaggiatori inglesi a prendere il cammino di Palmira accompagnati da Giovanni Borra, un disegnatore italiano che si occuperà di ritrarre, in 57 illustrazioni, le rovine della città[717]. Le rovine di Palmira sono poi citate come esempio nell'articolo RUINES dell'*Encyclopédie* e nel 1785 anche il disegnatore francese Louis-François Cassas (1756-1827) intraprende un viaggio alla scoperta di questo sito[718]. Infine, nel 1787 Volney scrive il *Voyage en Egypte et en Syrie* (nel quale compaiono le rovine di Tyr, di Baalbeck e di Palmyre) e nel 1791 *Les ruines sur les révolutions des empires*: in quest'ultimo notissimo testo, la meditazione del protagonista prende spunto proprio dallo spettacolo delle rovine siriane[719] e dunque la tematica si sposta verso il significato simbolico dello spettacolo pur prendendo avvio da una scena reale. Ciò che Chateaubriand ritrae in questo stralcio è ugualmente legato più al *topos* della ricerca del pittoresco che a quello della ricerca storica, come si

---

[716] *Ibidem.*

[717] *The ruins of Palmyra otherwise Tadmor in the Desart*, racconto di questa missione archeologica condotta da James Dawkins e Robert Wood, venne pubblicato a Londra nel 1753.

[718] Sul viaggio di Cassas alle rovine di Palmira si veda il catalogo *Louis-François Cassas (1756-1827). Dessinateur-voyageur*, Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, 1994, chap. «La traversée du désert de Syrie- Le séjour à Palmyre. 4 mai-25 juin 1785».

[719] Volney, *Ruines ou méditations sur les révolutions des empires*, chap. I «Le Voyage».

deduce da questa descrizione, composizione piuttosto artificiale in cui ogni elemento, animali, vegetali e perfino gli abitanti con i loro costumi originali, è perfettamente inserito in quel modello di pittoresco esotico che aveva tanto successo alla fine del Settecento.

> Les ruines changent de caractère en Egypte; souvent elles étalent dans un petit espace diverses sortes d'architectures et de souvenirs. Les colonnes du vieux style égyptien, s'élèvent auprès de la colonne corinthienne; un morceau d'ordre toscan s'unit à une tour arabes, un monument du peuple pasteur à un monument des Romains. Des Sphynx, des Anubis, des statues brisées, des obelisques rompus sont roulés dans le Nil, enterrés dans le sol, cachés dans des rizières, des champs de fèves et des plaines de trèfles. Quelquefois, dans les débordements du fleuve, ces ruines ressemblent sur les eaux à une grande flotte; quelquefois des nuages, jetés en onde sur les flancs des ruines, les partagent en deux moitiés. Le chakal, monté sur un piédestal vide, allonge son museau de loup derrière le buste d'un Pan à tête de bélier; la gazelle, l'autruche, l'ibis, la gerboise, sautent parmi les décombres, tandis que la poule-sultane se tient immobile sur quelques débris, comme un oiseau hiéroglyphique de granit et de porphyre[720].

Per quanto riguarda le possibili fonti della descrizione sull'Egitto, che naturalmente lo scrittore non aveva visitato personalmente, rimandiamo al nostro paragrafo 2.1.1 nel quale accennavamo ai numerosi viaggi compiuti nella seconda metà del secolo in quella regione e i disegni, circolanti sottoforma di incisioni, che ne erano stati tratti. Anche le rovine dell'antico Egitto entrano nella sfera dell'esotico e lo scrittore dedica meno attenzione alla descrizione dei monumenti veri e proprio rispetto al paesaggio che lo circonda, preoccupandosi pure di riportare i nomi originali degli animali che lo popolano: questi ultimi due quadretti si delineano così molto più vivi rispetto alle fredde descrizioni dei marmi classici e delle edere che li infestano.

A proposito dell'Egitto, ci soffermiamo sul particolarissimo tipo di rovina rappresentato dalle piramidi: oltre ai già citati esempi di incisioni compresi nelle relazioni di viaggio, riportiamo un solo esempio tra tutti i mausolei eretti a Roma (e che vennero ritratti poi nella voga della rovina classica esplosa nel Settecento[721]), la piramide di Cestio nell'antica via Ostiense, soggetto molto comune per coloro che si occuparono delle antichità della capitale[722], a cominciare naturalmente da Panini[723] e Piranesi[724]. Nel *Génie du christianisme*, nel capitolo dedicati ai siti dei monumenti religiosi, Chateaubriand parla ancora della piramide e di come questo monumento funerario si inserisca nel panorama egiziano:

> Du haut de la tour bâtie au milieu de ces couvents, on découvre des landes de sable, d'où s'élèvent les têtes grisâtres des pyramides, ou des bornes qui marquent le chemin au voyageur. Quelquefois

[720] GC, tome XIII, p. 118.
[721] Si vedano le illustrazioni contenute nel catalogo *Piranèse et les Français (1740-1790)*.
[722] Illustrazione n° 34: Hubert Robert, *Pyramide de Cestius*. (1785 ca)
[723] Illustrazione in *Giovanni Paolo Panini*, édition musées nationaux, Paris, 1993, p. 13.
[724] In *Antichità romane*, illustrazione in Wilton-Ely, *Piranèse. Les vues de Rome. Les prisons*, p. 35.

> une caravane abyssinienne, des Bédouins vagabonds, passent dans le lointain à l'un des horizons de la mouvante étendue; quelquefois le souffle du midi noie la perspective dans une atmosphère de poudre. La lune éclaire un sol nu, où des brises muettes ne trouvent pas même un brin d'herbe, pour en former une voix. Le désert sans arbres se montre de toutes parts sans ombre; ce n'est que dans les bâtiments du monastère qu'on retrouve quelques voiles de la nuit[725].

Rispetto al precedente esempio, questa scena nella quale la piramide perde completamente il suo aspetto di rudere pone in realtà l'attenzione sull'armonia che il paesaggio naturale intrattiene con i resti delle costruzioni umane: il modello del racconto di viaggio è facilmente identificabile, anche se parzialmente edulcorato in questo paragrafo che non ha alcuna pretesa realistica, ma vuole semplicemente segnalare la bellezza che i siti religiosi cristiani apportano nei paesaggi.

> Vous ne pouvez faire un pas dans cette terre sans rencontrer un monument. Voyez-vous un obélisque, c'est un tombeau; les débris d'une colonne, c'est un tombeau; une cave souterraine, c'est encore un tombeau. Et lorsque la lune, se levant derrière la grande pyramide, vient à paroître sur le sommet de ce sépulcre immense, vous croyez apercevoir le phare même de la mort, et errer véritablement sur le rivage où jadis le nautonier des enfers passoit les ombres[726].

Nel capitolo dedicato alle tombe degli egizi l'attenzione ritorna invece al monumento, il quale appare sempre relativamente poco consumato dal tempo, benché molto più antico di tante altre rovine: la piramide diventa dunque soprattutto il monumento maestoso e resistente della morte[727]. Anche in ***Elégie romaine*** del pittore Jacques Sablet (1791)[728], la piramide che svetta sullo sfondo è uno strano esempio di «elegia romana»: invece che incarnare un esempio esotico di rudere resta l'immagine della tomba per antonomasia, quasi esente dal passare del tempo, resistente come la morte.

Tornando all'elenco delle tipologie di rovine, come quarto e ultimo tipo, Chateaubriand richiama l'esempio della Grecia: anche in questa scena la rovina è tutt'uno con i vegetali che la attaccano e che forniscono un elemento ancora più pittoresco.

> La vallée de Tempé, les bois de l'Olympe, les côtes de l'Attique et du Péloponnèse, étalent les ruines de la Grèce. Là, commencent à paroître les mousses, les plantes grimpantes, et les fleurs saxatiles. Une guirlande vagabonde de jasmin embrasse une Vénus, comme pour lui rendre sa ceinture; une barbe de mousse blanche descend du menton d'une Hébé: le pavot croît sur les feuillets du livre de Mnémosyne: symbole de la renommée passée, et de l'oubli présent de ces lieux[729].

Tuttavia, ciò che colpisce in questa scena è l'ambientazione poco classica che comprende il muschio, vegetale tipico del paesaggio bretone. I modelli dunque si mescolano, meccanismo

---

[725] GC, tome XIII, III[ème] partie, livre V, chap,2, p. 102.

[726] ***Ibidem***, IV[ème] partie, livre II, chap. 1, pp. 198-199.

[727] Come risulta da questa metafora contenuta in GC, tome XI, I[ère] partie, livre II, chap. 4, p. 116 («Des lois morales, ou du décalogue»): «Les lois des Minos et des Lycurgue ne sont restées debout, après la chute des peuples pour lesquels elles furent érigées, que comme les pyramides des déserts, immortels palais de la mort».

[728] Illustrazione in ***Un livre, un siècle: le bicentenaire du*** Génie du christianisme, 2002, Conseil général des Hauts-de-Seine, Maison de Chateaubriand, p. 194.

[729] GC, tome XIII, p. 119.

facilitato dal fatto che la trattazione del *Génie du christianisme* è interamente frutto di un viaggio letterario e probabilmente visivo, ma anch'esso relegato alla sola sfera dell'arte (le numerose rappresentazioni delle rovine classiche ed esotiche a cui accennavamo).

Infine, nel capitolo successivo lo scrittore passa a trattare la questione delle rovine dei monumenti cristiani.

> Les ruines des monuments chrétiens n'ont pas la même élégance que les monuments de Rome et de la Grèce; mais, sous d'autres rapports, elles peuvent supporter le parallèle. Les plus belles que l'on connoisse dans ce genre, sont celles que l'on voit en Angleterre, au bord des lacs du Cumberland, dans les montagnes d'Écosse, et jusques dans les Orcades. Les bas côtés du choeur, les arches pointues des fenêtres, les ouvrages ciselés des voussures, les pilastres des cloîtres, et quelques pans de la tour des cloches, sont les parties qui ont le plus résisté aux efforts du temps. Dans les ordres grecs, les voûtes et les cintres suivent parallèlement les arcs du ciel; de sorte que, sur la tenture grise des nuages ou sur un paysage obscur, ils se perdent dans les fonds; dans l'ordre gothique, au contraire, les pointes contrastent avec les arrondissements des cieux et les courbures de l'horizon. Le gothique étant de plus tout composé de *vides*, se décore ensuite plus aisément d'herbes et de fleurs, que les pleins des ordres grecs[730].

In questo passaggio, lo scrittore torna nel Nord e a quel mondo ossianico di cui abbiamo già discusso (le isole Orcadi si trovano sopra la Scozia): il confronto che egli istituisce tra gli effetti delle rovine classiche confrontate a quelle gotiche si gioca sul piano del paesaggio. La rovina classica, ci dice lo scrittore, segue le linee del cielo fino a scomparire nello sfondo, mentre nel gotico la linea sinuosa contrasta con il paesaggio naturale e appare quasi come un ricamo operato sul fondale del paesaggio. Inoltre, quest'ultimo risalta meglio nel secondo caso in cui i «vuoti» sono maggiori e dunque visibili in trasparenza. In questo tipo di discorso osserviamo come la rovina non sia ancora il solo elemento che interessa lo scrittore (come sarà nel caso del *Voyage en Italie*), ma al contrario l'autore la consideri come una presenza sostanzialmente pittoresca, un ornamento al resto del quadretto. Il paesaggio e il rapporto con esso restano in primo piano[731].

> Les filets redoublés des pilastres, les dômes découpés en feuillage ou creusés en forme de cueilloir, deviennent autant de corbeilles où les vents portent, avec la poussière, les semences des végétaux. La joubarbe se cramponne dans le ciment; les mousses emballent d'inégaux décombres dans leur bourre élastique, la ronce fait sortir ses cercles bruns de l'embrasure d'une fenêtre, et le lierre, se traînant le long des cloîtres septentrionaux, retombe en festons dans les arcades[732].

---

[730] GC, tome XIV, IV^{ème} partie, livre II, chap. 5, pp. 120-121.

[731] A proposito del gioco delle linee e dei vuoti/pieni che suggeriscono la distanza tra gli elementi, rimandiamo all'analisi, interessante e poetica, di Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, pp. 67-72.

[732] GC, tome XIII, p. 121.

Per quanto riguarda il seguito del paragrafo, Maurice Regard nel suo apparato di note al *Génie du christianisme* ha evidenziato la ripresa un passaggio di Bernardin de Saint-Pierre[733]; ma a nostro avviso, però, Chateaubriand rispetto al suo ispiratore costruisce la scena in modo più complesso seguendo il cammino delle piante che, come in una danza, si insediano nelle fessure dei ruderi gotici e ne vivificano l'immagine (sottolineiamo soprattutto l'espressione per cui alcune parti delle costruzioni diventano panieri per le semenze): la natura sembra pulsare all'interno di questo scenario di pietra.

> Il n'est aucune ruine d'un effet plus pittoresque que ces débris: sous un ciel nébuleux, au milieu des vents et des tempêtes, au bord de cette mer dont Ossian a chanté les orages, leur architecture gothique a quelque chose de grand et de sombre, comme le Dieu de Sinaï, dont elle perpétue le souvenir. Assis sur un autel brisé, dans les Orcades, le voyageur s'étonne de la tristesse de ces lieux; un océan sauvage, des syrtes embrumées, des vallées où s'élève la pierre d'un tombeau, des torrents qui coulent au travers la bruyère, quelques pins rougeâtres jetés sur la nudité d'un *morne* flanqué de couches de neige, c'est tout ce qui s'offre aux regards. Le vent circule dans les ruines, et leurs innombrables jours deviennent autant de tuyaux d'où s'échappent mille plaintes; l'orgue avoit jadis moins de soupirs sous ces voûtes religieuses. De longues herbes tremblent aux ouvertures des dôme. Derrière ces ouvertures, on voit fuir la nue et planer l'oiseau des terres boréales. Quelquefois égaré dans sa route, un vaisseau caché sous ses toiles arrondies, comme un Esprit des eaux voilé de ses ailes, sillonne les vagues désertes; sous le souffle de l'aquilon, il semble se prosterner à chaque pas, et saluer les mers qui baignent les débris du temples de Dieu[734].

Questa descrizione ci conduce ben lontano dal soggetto del paesaggio classico. Il filo della tematica della rovina qui mostra la sua fragilità, ma lo inseriamo in questo contesto per mostrare sostanzialmente due evidenze: innanzitutto che, contrariamente al *Voyage en Italie*, in cui la rovina classica è uno spettacolo reale e dunque viene descritta con grande attenzione, nel *Génie du christianisme* essa resta una costruzione artificiale che lo scrittore cita doverosamente senza però poterne davvero parlare. Inoltre, in questo piccolo capolavoro descrittivo la rovina non è ancora il soggetto primo, nonostante la dichiarazione sottesa al titolo. Lo sguardo dello scrittore si perde infatti su tutto ciò che la circonda e offre uno sguardo di insieme rifiutando qualunque primo piano sui ruderi. Il modello del paesaggio che li circonda è ancora tipicamente influenzato da quello ossianico, sia negli elementi (vallate, pietre, brughiere), che nelle tinte (brumose, rossastre), che nel clima (neve, vento). Proprio il sibilo del vento accompagna la tristezza del luogo e rievoca quell'immagine per cui i rumori naturali all'interno delle costruzioni gotiche sono simili a quelli che l'uomo avrebbe ricreato grazie agli strumenti musicali: la rovina qui è ancora di più un elemento vivo per la sua armonia con i colori e i suoni della natura.
Nell'ultima sequenza, poi, lo sguardo dello scrittore si insinua attraverso i «vuoti» della costruzione e si concentra nuovamente solo sul paesaggio: la rovina diventa qui la cornice del quadro, la lente dell'obiettivo con cui Chateaubriand ritaglia una sezione di quello sfondo dai contorni e dai movimenti altrimenti inafferrabili (nuvola, uccello, onda), per poterli descrivere meglio (allora, in questa poetica descrizione del paesaggio, la linea arrotondata della volta

[733] Bibliothèque de la Pléiade, 1978, p. 1829: riferimento a Étude XII, «[La nature] fait sortir des fentes de nos monuments des giroflées jaunes, des chenopondiums, des graminées […]».

[734] GC, tome XIII, pp. 121-122.

diventa una tela che protegge dal peso del cielo). La veduta naturale si connota per la sua mobilità e vivacità, un'immagine che si porta agli antipodi di quella immobile che sarà tipica delle rovine di Roma, in cui il solo elemento vivente sarà dato dalla lenta crescita vegetale. In conclusione di questa sezione, sottolineiamo come il paesaggio abbia nel *Génie* un ruolo più importante rispetto al tema della rovina che invece impera nel momento in cui il paesaggio classico si impone. In questo contesto, essa resta un semplice accessorio da inserire nel paesaggio nordico che egli descrive a più riprese, ma non è ancora fonte di una vera e propria poetica nella quale, come abbiamo visto e come riprenderemo poi nella terza parte, la rovina diventa metafora della frammentazione del suo vissuto a causa di dolorose esperienze biografiche nonché simbolo di una scrittura destrutturata.

2.5.7. Il viaggio in Italia e la tradizione dei «voyages pittoresques».

Per concludere la nostra rassegna sulle descrizioni relative al paesaggio italico, introduciamo infine il concetto di «pittoresco»: il termine deriva dall'italiano «pittore» ed era stato inizialmente utilizzato per definire la tecnica del Giorgione, e in seguito del Tiziano, che nella pittura paesaggistica favorivano l'effetto di insieme rispetto all'attenzione ai dettagli[735]. Già nelle sue *Réflexions critiques* (1719) l'abbé Du Bos stabiliva un collegamento tra l'idea del bello e il contesto della pittura[736]. Un paesaggio, e un'immagine naturale in genere, risultano tanto più esteticamente piacevoli quanto più recano visibili le tracce di un modello artistico: è l'artificiale ricercato nel naturale, come risulta evidente nel discorso delle rovine architettoniche, elemento pittoresco fondamentale del paesaggio classico, onnipresente nei «morceaux de caprice» come anche, abbiamo già visto, nella letteratura del XVIII secolo[737]. La stessa *Lettre sur l'art du dessin dans les paysages* risulta debitrice di questo concetto, anche se il termine pittoresco non compare e pur se lo scrittore spinga il giovane pittore a compiere uno studio attento della realtà invece di fare affidamento sui modelli o sulle immagini mentali del paesaggio. Nella seconda parte della lettera, tuttavia, Chateaubriand immagina il giovane artista (poeta o pittore, le due figure si fondono) che, purificato il suo gusto, si abbandona «à son génie» e allora «dans un vallon étroit, entouré de rochers nus, il placera les restes d'un vieux château»[738], una scelta selettiva che si rifà senza dubbio alla sfera artistica.

Nel 1792 il reverendo William Gilpin nei suoi celebri *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; And on Sketching Landscape: To Which Is Added a Poem on Landscape Painting* (tradotti in francese per la prima volta nel 1799) definisce infine nel dettaglio la nuova categoria estetica del pittoresco, individuandola come terza via tra il bello e il sublime[739] e situandola lontana dall'ideale classico della bellezza naturale, sostanzialmente nel contrasto e nella varietà. Queste caratteristiche si individuano nei paesaggi aspri e ineguali (la montagna che si oppone, ad esempio, alla pianura) in cui la linearità è continuamente spezzata e si favorisce la vivacità

---

[735] Postface di Michel Conan, *Le pittoresque: une culture poétique*, in Gilpin, *Trois essais sur le beau pittoresque*, éditions du moniteur, Paris, 1982, pp. 119-131.

[736] Sul concetto di pittoresco rimandiamo a Wil Munsters (*La poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Droz, Genève, 1991) e a Mario Praz (*La carne, la morte e il diavolo*, Sansoni editore, Firenze, 1948, pp. 20-21), il quale parla del pittoresco come di una teoria che si stabilisce à partire dal 1730 e che trova i suoi primi esempi nella pittura descrittiva, che portava il campo letterario le tecniche pittoriche del Lorenese e di Salvator Rosa.

[737] Ricordiamo ancora il «plaisir de la ruine» definito nella XII Étude di Bernardin de Saint-Pierre e rimandiamo ai paragrafi precedenti per il valore pittoresco che Chateaubriand attribuisce ai paesaggi con rovine.

[738] Lettre DP, tome XXII, p. 10.

[739] Cfr. anche la voce PITTORESCO del *Vocabulaire d'esthétique* di Etienne Souriau (PUF, 1990): la lingua francese avrebbe a lungo oscillato tra «pittoresque», «picturesque» e «peinturesque».

delle superfici[740]. In questi termini, il nuovo massiccio utilizzo delle definizioni coloristiche del paesaggio che propone Bernardin de Saint-Pierre e che Chateaubriand riprende e affina, ad esempio, nei suoi numerosissimi tramonti e nelle sue notti chiare, è un elemento da ascrivere alla categoria del pittoresco: in opposizione con il chiaro-scuro e i giochi di ombre che dominano nella pittura storica alla David, il colore ripropone un legame solido con la realtà di una natura che sa attirare lo sguardo dell'osservatore.

Nel Settecento il termine pittoresco si collega anche alla tradizione nascente dei cosiddetti «voyages pittoresques»[741], resoconti di itinerari che si ponevano nella prospettiva illuministica di una grande aderenza alla realtà e di un arricchimento culturale per il viaggiatore come per il lettore, e che vertevano quindi su svariati ambiti, dalla storia agli usi e costumi locali, dalla descrizione del paesaggio al folklore. I libri che sono il frutto di questi viaggi pittoreschi e che si diffondono in Francia nella seconda metà del XVIII secolo riportano anche tipograficamente alcuni caratteri comuni, sono pubblicati in grande formato e arricchiti di immagini, incisioni (rappresentazioni di città e panorami secondo la tradizione vedutistica che pur nella loro obiettività non negano l'apporto di ispirazione personale degli artisti che vi si dedicarono) e carte topografiche ad uso dei viaggiatori. I testi fondamentali di questo nuovo genere furono il *Voyage pittoresque des royaumes de Naples et de Sicile* (1781-1786) dell'abate Saint-Non[742], i *Tableaux topographiques, historiques, moraux, politiques de la Suisse* del barone di Zurlauben, pubblicati tra il 1780 e il 1786, il *Voyage pittoresque de la Grèce* (1782-1822) del conte Choiseul-Gouffier, il *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malthe et de Lipari* del pittore Hoüel (1782-1787) e il *Voyage pittoresque de la France* di La Borde (1781-1796). A questo proposito proponiamo alcuni brani tratti dal *Voyage en Italie* e dalla lettera a Fontanes nei quali, contrariamente a quelli precedentemente analizzati, i paesaggi descritti hanno la caratteristica di essere abitati. Come abbiamo visto, il ritorno del personaggio nel paesaggio viene teorizzato proprio nella lettera sulla campagna romana, tuttavia le descrizioni di Roma e dei suoi dintorni si caratterizzano per la totale solitudine con cui lo scrittore li rappresenta. Egli viaggia e visita da solo e rappresenta panorami apparentemente disabitati, che traggono il loro fascino malinconico proprio per la

---

[740] *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; And on Sketching Landscape: To Which Is Added a Poem on Landscape Painting*, Gregg, Farnborough, 1972, «Essay I». Watelet nell'*Essai sur les jardins* (1774), introduceva il concetto di bellezza pittoresca relativamente alla sistemazione dei giardini: «Des distributions de lignes parallèles sur un plan horizontal, bien uni, paraîtront si froides et si peu intéressantes à son imagination, qu'incapable de s'en occuper longtemps, il ira chercher sur le terrain des inégalités, et des accidents qui lui inspirent des idées plus piquantes et plus pittoresques» (*Essai sur les jardins*, édition Monfort, Saint-Pierre de Salerne, 2004, p. 44). Questa visione della natura si rivela deludente per i viaggiatori che incontrano paesaggi molto diversi. L'ideale così strettamente codificato da Gilpin, infatti, non rispecchiava la realtà né dal punto di vista geografico né da quello sociale. Cfr. Timothy Wilcox, *La montagna nell'arte e nella cultura britannica*, in *Montagna. Arte, scienza, mito da Dürer à Warhol*, pp. 159-170.

[741] Chateaubriand ne parla: «C'est à M. l'abbé de Saint-Non et M. de Choiseul-Gouffier qu'il faut rapporter l'origine des *Voyages pittoresques* proprement dits […] L'Italie, la Sicile, l'Égypte, la Syrie, l'Asie-Mineure, la Dalmatie, ont eu des historiens de leurs chefs-d'œuvre; on compte une foule de *tours* ou de Voyages pittoresques d'Angleterre; les monuments de la France sont gravés: il ne restoit plus que l'Espagne à peindre, comme le remarque M. de Laborde». Sui «voyages pittoresques», il nostro testo di riferimento è l'articolo di Madeleine Pinault Sørensen, *Les Illustrations des* Voyages pittoresques, pubblicato in «Études de lettres», Revue de la Faculté de lettres de l'Université de Lausanne, janvier-juin 1995, pp. 121-134. Nei *Mélanges littéraires* (XXI, pp. 308-309) l'articolo «Sur le voyage pittoresque et historique de l'Espagne, par M. Alexandre de Laborde» (datato luglio 1807), Chateaubriand ne parla: «C'est à M. l'abbé de Saint-Non et M. de Choiseul-Gouffier qu'il faut rapporter l'origine des *Voyages pittoresques* proprement dits […] L'Italie, la Sicile, l'Égypte, la Syrie, l'Asie-Mineure, la Dalmatie, ont eu des historiens de leurs chefs-d'œuvre; on compte une foule de *tours* ou de Voyages pittoresques d'Angleterre; les monuments de la France sont gravés: il ne restoit plus que l'Espagne à peindre, comme le remarque M. de Laborde».

[742] Illustrazione n° 35.

consonanza con lo stato d'animo dello scrittore in lutto. Come egli dirà in apertura della lettera a Fontanes, intorno a Roma

> […]point de laboureurs, point de mouvements champêtres, point de mugissement de troupeaux, point de villages. Un petit nombre de fermes délabrées se montrent sur la nudité des champs; et les portes en sont fermées; il n'en sort ni fumée, ni bruit, ni habitants[743].

Tuttavia, se lo scrittore sembra muoversi in un ambiente che non gli appartiene e con il quale non ha relazioni forti (come evoca malinconicamente in seguito a proposito dell'importanza di quelle «conversations *qui se font le soir à voix basse entre des amis*»[744]), il paesaggio italiano è punteggiato di minuscoli personaggi, gli abitanti sconosciuti di quei luoghi con cui lo scrittore non entra in contatto ma che pure sono presenti:

> Des prairies dont la verdure surpasse la fraîcheur et la finesse des gazons anglais se mêlent à des champs de maïs, de riz et de froment; ceux-ci sont surmontés de vignes qui passent d'un échalas à l'autre, formant des guirlandes au-dessus des moissons: le tout est semé de mûriers, de noyers, d'ormeaux, de saules, de peupliers, et arrosé de rivières et de canaux. Dispersés sur ces terrains, des paysans et des paysannes, les pieds nus, un grand chapeau de paille sur la tête, fauchent les prairies, coupent les céréales, chantent, conduisent des attelages de boeufs, ou font remonter et descendre des barques sur les courants d'eau[745].

Questa la descrizione della Lombardia, che si apre con il consueto sguardo sulla natura presa nella sua nudità, le cui sole coltivazioni suggeriscono una presenza di uomini, ma che poi si estende anche a questi ultimi nel seguente quadretto breve e vivace di vita campestre.

> Une vive aurore derrière ces montagnes, le temple de Vesta, à quatre pas de moi, dominant la grotte de Neptune, m'ont consolé. Immédiatement au-dessus de la chute, un troupeau de boeufs, d'ânes et de chevaux s'est rangé le long d'un banc de sable: toutes ces bêtes se sont avancées d'un pas dans le Teverone, ont baissé le cou et ont bu lentement au courant de l'eau qui passoit comme un éclair devant elles, pour se précipiter. Un paysan Sabin, vêtu d'une peau de chèvre et portant une espèce de chlamyde roulée au bras gauche, s'est appuyé sur un bâton et a regardé boire son troupeau; scène qui contrastoit par son immobilité et son silence avec le mouvement et le bruit des flots[746].

Nell'ambito della presentazione di Tivoli la parte puramente descrittiva e documentaristica è ridottissima e quasi forzata, perché lo scrittore si dimostra molto più attento a scrutare dentro di sé ed evocare ricordi e riflessioni che i frammenti di natura gli suscitano: allora, questo breve inquadramento sul pastore sabino e sulle sue greggi colpisce per la semplicità e la cura del dettaglio. Senza volere spingere troppo oltre il parallelo con il modello pittoresco di cui parlavamo, facciamo tuttavia notare come effettivamente i personaggi che sorgono da questo paesaggio spoglio non sono i protagonisti alla René, che vivono il contatto con la natura empaticamente, e nemmeno sono eroi da romanzo, ma sono i reali abitanti della regione, senza psicologia né storia, per i quali tuttavia lo scrittore sa cogliere, in poche righe, l'identità legata all'appartenenza a un luogo. Le incisioni che ornano i testi dei «voyages pittoresques» e dei «tableaux topographiques» a cui accennavamo, si caratterizzano anche per questa presenza degli abitanti nel paesaggio (elemento non costante, ma che ritorna molto spesso, affrontato

[743] Lettre F, tome VII, p. 236.
[744] *Ibidem*, p. 253 (il corsivo è nel testo).
[745] Italie, pp. 161-162.
[746] *Ibidem*, p. 171.

con diverse modalità a seconda dell'artista), i quali aumentano l'effetto di colore locale e fanno comprendere più facilmente anche gli aspetti sociali più evidenti di una regione. I protagonisti di Chateaubriand, inoltre si inseriscono in un contesto descrittivo che offre un colpo d'occhio sulla scena (come nel precedente brano che in poche parole tratteggia un quadro campestre con la cascata alle spalle e il contadino immobile in primo piano), ma che si cura altresì del dettaglio e salvaguarda un'ottica descrittiva classica.

> Du haut des collines renfermées dans l'enceinte de Rome, ou à l'extrémité de plusieurs rues, vous apercevez la campagne en perspective, ce qui mêle la ville et les champs d'une manière pittoresque. En hiver les toits des maisons sont couverts d'herbes, comme les toits de chaume de nos paysans. Ces diverses circonstances contribuent à donner à Rome je ne sais quoi de rustique, qui va bien à son histoire […] Quant au Tibre, qui baigne cette grande cité et qui en partage la gloire, sa destinée est tout à fait bizarre. Il passe dans un coin de Rome comme s'il n'y étoit pas; on n'y daigne pas jeter les yeux, on n'en parle jamais, on ne boit point ses eaux, les femmes ne s'en servent pas pour laver; il se dérobe entre de méchantes maisons qui le cachent, et court se précipiter dans la mer, honteux de s'appeler le *Tevere*[747].

In questo brano incontriamo l'aggettivo «pittoresco», attribuito alla visuale che, dall'alto delle colline si ha di Roma. Lo sguardo percorre il panorama soffermandosi sulle abitazioni e sul loro carattere rustico e termina sulla linea serpentina tracciata dal fiume Tevere, descritto in tono ironico come un escluso della società romana, sulle cui torbide acque Chateaubriand ritorna ancora al termine della lettera. In questo brano, rispetto all'armonia e alla purezza delle linee orizzontali che avevamo incontrato in altre scene, prevale la ricerca dell'elemento rustico, di una sorta di «principio di romanità» che si stacca dai modelli letterari classici per accoglierne altri. All'inconsistenza dei paesaggi alla Claude Lorrain, qui prevale la ricerca del dettaglio che possa colpire l'osservatore e una visione sostanzialmente più oggettiva della realtà, con donne che lavano, pastori e lavori agricoli.

> Voici les personnages, les équipages, les choses et les objets que l'on rencontre pêle-mêle sur les routes de l'Italie: des Anglois et des Russes, qui voyagent à grands frais dans de bonnes berlines, avec tous les usages et les préjugés de leurs pays; des familles italiennes qui passent dans de vieilles calèches pour se rendre économiquement aux *vendanges*; des moines à pied, tirant par la bride une mule rétive chargée de reliques; des laboureurs conduisant des charrettes que traînent de grands boeufs, et qui portent une petite image de la Vierge élevée sur le timon au bout d'un bâton; des paysannes voilées ou les cheveux bizarrement tressés, jupon court de couleur tranchante, corsets ouverts aux mamelles, et entrelacés avec des rubans, colliers et bracelets de coquillages; des fourgons attelés de mulets ornés de sonnettes, de plumes et d'étoffe rouge; des bacs, des ponts et des moulins; des troupeaux d'ânes, de chèvres, de moutons; des voiturins, des courriers, la tête enveloppée et un réseau comme les Espagnols; des enfants tout nus; des pèlerins, des mendiants, des pénitents blancs ou noirs; des militaires cahotés dans de méchantes carrioles; des escouades de gendarmerie; des vieillards mêlés à des femmes. L'air de bienveillance est grand, mais grand est aussi l'air de curiosité; on se suit des yeux tant qu'on peut se voir, comme si on voulait se parler, et l'on ne se dit mot[748].

[747] Lettre F, pp. 244-245 (il corsivo è nel testo).
[748] Italie, pp. 203-204 (il corsivo è nel testo).

Concludiamo con la prima lettera che apre la sezione dedicata al viaggio a Napoli: lo scrittore descrive i personaggi incontrati mentre attraversa le strade che da Roma lo conducono in Campania, soffermandosi su una molteplicità di elementi: il contrasto e la varietà su cui si basa la categoria del pittoresco sono qui abbondantemente sfruttati per rimandare un'impressione confusa, ma vivace di società umana estemporanea nella quale convivono l'amore per l'esotico (inteso letteralmente come attenzione a ciò che è diverso culturalmente, non necessariamente lontano) e l'attenzione documentaria che l'illuminismo aveva suscitato e che si trovava pienamente realizzata dei resoconti dei viaggi pittoreschi.

2.6. La montagna e la prospettiva verticale

2.6.1. La montagna nel XVIII secolo

In pittura come in letteratura, la montagna diventa interessante soggetto artistico soltanto nel XVIII secolo. Precedentemente la sua struttura inaccessibile le aveva riservato il destino di uno spettacolo che l'uomo si limitava ad osservare da lontano, con un misto di ammirazione e timore[749], e di conseguenza non era entrata a fare parte dei soggetti paesaggistici, se non come sfondo appena abbozzato. Come ricorda Gabriele Crepaldi[750], l'immagine biblica di Mosé chiamato a raccogliere le tavole della legge sul monte Sinai suggella il significato simbolico della scalata alla montagna quale sforzo del fedele in vista della purificazione[751]. Nella storia della pittura, la montagna non è in realtà un elemento completamente inesistente, ma resta relegata a ruoli marginali fino a quando, in campo fiammingo, artisti quali Dürer, Altdorfer, Huber e Leu la portano in primo piano. Nella pittura dell'Europa meridionale, invece, la rivoluzione, come per quasi ogni aspetto della rappresentazione paesaggistica, tarderà ancora[752].

Arriviamo dunque al Settecento per veder modificata l'ottica rispetto al paesaggio alpestre[753], grazie soprattutto a due elementi: per prima cosa, la passione con cui il pubblico accolse *Die Alpen* di von Haller (del 1732), le *Idylles* dello svizzero Salomon Gessner (1756) e *Julie ou la Nouvelle Héloïse* di Rousseau (1761). In secondo luogo, poi, proprio negli ultimi decenni del Settecento si inaugura la moda dell'alpinismo e la conseguenza più diretta di questa nuova più intima conoscenza della realtà della montagna fu il fiorire di racconti di viaggio che rendevano note le difficoltà e le gioie della scalata alla

---

749 Come indicano i tradizionali racconti orali delle Alpi: cfr. Philippe Joutard, *L'invention du Mont-Blanc*, Gallimard, Paris, 1986, chap. I «La montagne interdite».

750 In Crepaldi, Castria Marchetti, *Il paesaggio nell'arte*, p. 189 (cfr. anche il capitolo «I giganti di pietra» che ricostruisce la presenza della montagna nell'arte, pp. 188-203).

751 In questi termini si può leggere l'esperienza à metà tra la ricerca spirituale e la moderna rivoluzione estetica in favore della montagna, proposta nel 1336 da Petrarca nella nota ascesi al provenzale Mont Ventoux.

752 Cfr. Enrico Castelnuovo, *La montagna osservata e dipinta*, in *Montagna. Arte, scienza, mito da Dürer à Warhol*, pp. 41-48.

753 Cfr. Numa Broc, *Les montagnes au siècle des Lumières. Perception et représentation*, C.T.H.S., Paris, 1991, première partie «Les montagnes à vol d'oiseau», e il catalogo a cura di Cristina Natta-Soleri, *Alpi gotiche. L'alta montagna sfondo del revival medievale*, edizione Museo Nazionale della Montagna, Torino, 1998, che propone una carrellata sulla questione dell'apprezzamento delle Alpi tra Sette e Ottocento in campo letterario, pittorico e musicale. In modo particolare: *Le Alpi e la pittura romantica* di Valentina Anker (pp. 44-52), *Le Alpi dipinte. Il paesaggio alpino tra «pittoresco» e «sublime» nel melodramma tra Sette e Ottocento* di Michele Suozzo (pp. 80-85), *Configurazioni della montagna nella letteratura del tardo Settecento* di Marco Cerreti (pp. 86-95), *Paesaggio alpino e revival gotico nei testi letterari del primo Ottocento* di William Spaggiari (pp. 96-109) e *Le Alpi. Da Orride a sublimi nella letteratura francese* di Luciano Tamburini (pp. 110-122).

vetta. Anche se la meta per eccellenza furono quelle Alpi cantate da Albrecht von Haller[754], non si può dimenticare che la passione per la montagna subisce una forte spinta anche dall'Inghilterra, grazie anche ad alcuni artisti che, fuggendo dall'industrializzata Londra e dai centri urbani più popolosi, si rifugiarono alla metà del secolo tra i ridenti panorami del Lake District e negli Highlands scozzesi. Un paesaggio ben diverso, quanto ad altezza, dalle Alpi svizzere, ma pur sempre atto a fare nascere il desiderio di conoscere qualcosa di diverso dai panorami agresti.

Per quanto riguarda la Francia, è a partire dagli anni '70 che grazie ai primi viaggi nella regione svizzera cominciano a circolare disegni e rappresentazioni pittoriche realistiche[755]. Viaggiatori e anche semplici artisti visitatori si fanno ritrarre nell'atto di salire alla vetta[756]; si moltiplicano inoltre, nell'ambito dei «viaggi pittoreschi», le descrizioni destinate a preparare su usi e costumi i futuri visitatori[757], e le grandi visioni panoramiche dei monti svizzeri, tra le quali ritornano con frequenza alcuni soggetti come il passo del San Gottardo o il Ponte del diavolo nella valle di Schoellenen[758]. Il pericolo della montagna diventa una tematica tanto ricorrente come nei decenni prima era stata la tempesta in mare: tra le più celebri valanghe troviamo senza dubbio le sublimi rappresentazioni di William Mallord Turner, che viaggiò in Svizzera dei primi anni del XIX secolo (intorno al 1799 egli aveva compiuto un viaggio nel Galles settentrionale dipingendo i monti dello Snowdown[759]), ma anche Philip James de Loutherbourg che dipinse nel 1803 una *Avalanche in the Alps*[760]. Un altro grande pittore che nel Settecento dipinse numerosissimi scorci delle Alpi (tra il 1773 e il 1779) fu Caspar Wolf[761].

---

754 Gabriel Cunche (*La renommée de A. de Haller en France*, pp. 11-34) segnala che Haller era uno scrittore conosciuto in Francia fin dal 1750, grazie alle critiche positive apparse sul *Mercure de France*. Cfr. anche Philippe Joutard, *L'invention du Mont-Blanc*, pp. 82-84.

755 Madeleine Pinault-Sørensen, (*Visioni francesi*, nel catalogo a cura di Manuela Kahn-Rossi, *Itinerari sublimi. Viaggi d'artisti tra il 1750 e il 1850*, Skira, Milano, 1998, pp. 241-244) ricorda come le precedenti rappresentazioni del paesaggio alpino, comprese quelle delle tavole dell'*Encyclopédie*, fossero vaghe e ben lontane dalla realtà. Cfr. anche *La Svizzera, il turismo e l'immagine pittorica* di William Hauptman, in *Svizzera meravigliosa. Vedute di artisti stranieri 1170-1914*, Electa, Milano, 1991, pp. 13-43.

756 Cfr. Bruno Weber, *Die Figur des Zeichners in der Landschaft* in «Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», Band 34, 1977, Zurich, pp. 44-82: su questo articolo torneremo nell dettagli al § 3.6.3.

757 Come i *Tableaux topographiques, historiques, moraux, politiques de la Suisse* del barone di Zurlauben, pubblicati tra il 1780 e il 1786. Cfr. § 2.5.7.

758 Anche Chateaubriand descriverà questi due siti nei *Mémoires d'outre-tombe*, tome II, livre XXXV, chap. 13 «Pont du diable» e chap. 14 «Le Saint-Gothard». Sul tema del ponte del diavolo si vedano il catalogo *Emblèmes de la liberté*, 1991, p. 397 le illustrazioni del catalogo *Svizzera meravigliosa. Vedute di artisti stranieri 1170-1914*, Electa, Milano, 1991, pp. 24-30, p. 54, p. 57: secondo la leggenda, ne furono costruiti due, uno nel XII secolo, uno nel 1728 e non si poteva attraversarli senza invocare l'assistenza del diavolo. I più celebri artisti che lo ritrassero furono Turner, Claude-Louis Chatelet, Caspar Wolf, Peter Birmann, William Pars e Fussli.

759 Illustrazioni in *Turner e Constable, Natura, luce e colore nel Romanticismo inglese*, Leonardo Arte, Milano, 1999, pp. 26-27, pp. 38-41.

760 Illustrazione in *Science and the perception of nature*, p. 10. Cfr. anche Valentina Anker, *Le Alpi e la pittura romantica*», p. 49.

761 Su questo grande artista rimandiamo a Claude Reichler, *La découverte des Alpes et la question du paysage*, Georg éditeur, Genève, 2002, pp. 37-43.

Anche in campo letterario i racconti di viaggio non tardarono[762]: ricordiamo la *Relations de deux voyages aux glaciers de Chamonix (1741-1742*) di William Windham e Pierre Martel (1741), il *Voyage dans les Alpes* di Horace-Bénédict de Saussure (pubblicato tra il 1779 e il 1796), l'*Itinéraire de la vallée de Chamonix* di Van Berchem, (1790), e i *Descrptive Scketches* di Wordsworth, 1793. Nell'ambito di questa riscoperta del paesaggio montano, si inseriscono poi alcune scene tratte da opere a carattere finzionale, come *Delphine* (1802) di Madame De Staël, che racconta l'attraversamento delle Alpi tra Francia e Svizzera[763], e *Oberman* di Senancour (1804) che racconta la sua scalata al dente del Mezzogiorno[764]: in questo tipo di descrizioni, che si iscrivono nella scia dell'opera roussoista, l'ottica non è più quella del semplice racconto di viaggio, perché i protagonisti vivono la scalata come momento carico di portata simbolica. La descrizione della montagna dunque smette di essere relegata allo sfondo di un paesaggio, ma diventa un punto di partenza per il racconto di esperienze connotate da grande empatia tra il protagonista e l'ambiente esterno, anche grazie al successo del paesaggio sublime e terrifico[765].

2.6.2. Il complesso rapporto con la montagna nell'opera di Chateaubriand.

Proprio al concetto di sublimità Chateaubriand si appoggia nel *Voyage au Mont-Blanc* per ridurre la portata estetica della montagna come soggetto paesaggistico. La ricezione del tema della montagna da parte del nostro autore rivela un atteggiamento molto diverso rispetto agli artisti suoi contemporanei. La voga del paesaggio alpestre aveva, come abbiamo visto, letteralmente contagiato gli ambienti artistici. Chateaubriand invece ne individua alcuni elementi che lo attraggono, ma nell'insieme egli risente il fremito del sublime al quale era associato il piacere della montagna. Il suo *Voyage au Mont-Blanc* è dunque una voce fuori dal coro rispetto alla sua epoca e proprio in questo risiede il maggiore interesse di questa pur poco nota opera.

Prima del 1806 (prima cioè della sua pubblicazione sul *Mercure de France*) Chateaubriand aveva già abbozzato alcune descrizioni del panorama montuoso. Rispetto all'*Essai sur les révolutions*, abbiamo già analizzato la nota del capitolo II,5 in cui lo scrittore immagina tre ipotetici quadri e inserisce l'episodio dei liberatori elvetici in un paesaggio tipicamente montano in linea con la nuova moda («montagnes, des torrents, des forets; le silence de la nature […] Alpes glacées»[766]) e la descrizione di una Svizzera assolutamente ideale contenuta nel capitolo I,47[767]. Nel *Génie du christianisme* la montagna ritorna molto spesso, ma in un'ottica ben diversa rispetto alle descrizioni settecentesche che univano al

---

[762] Cfr. l'introduzione di Alain-Michel Boyer al *Voyage au Mont-Blanc* di Chateaubriand, Séquences, 1994.

[763] *Delphine*, Droz, Genève, 1987, tome I, V^ème^ partie, fragment V, pp. 743-746.

[764] Rimandiamo all'articolo di Fabienne Bercegol, *L'expérience de la montagne chez Senancour: la Lettre VII d'*Oberman, in «BSC», 2006, n^o^ 48, pp. 63-77 (colloque «Chateaubriand et la montagne»).

[765] Cfr. Baldine Saint-Girons, *Le paysage et la question du sublime*, pp. 94-98, Claude Reichler *La découverte des Alpes et la question du paysage*, pp. 69-73 e Mario Domenichelli *Il monte e la balena: il sublime dell'origine nel Romanticismo*, in *Alpi gotiche*, pp. 123-131.

[766] ER, tome I, p. 107. Cf § 2.1.1.

[767] Cfr. § 2.2.3.

godimento estetico del panorama una velleità documentaristica di tipo quasi scientifico. Nell'apologia del cristianesimo, le montagne sono presenti, ma non hanno profondità; assumono esclusivamente la valenza simbolica che tradizionalmente si attribuiva loro, ovvero la rappresentazione dello sforzo riservato all'uomo per potersi avvicinare a Dio.

> On peut comparer les sciences à des régions coupées de plaines et de montagnes: on avance à grands pas dans les premières, mais quand on est parvenu aux pieds des secondes, on perd un temps infini à découvrir les sentiers et à franchir les sommets, d'où l'on descend dans l'autre plaine[768].

Così Chateaubriand ripete a più riprese che, fin dalla notte dei tempi, l'uomo ha scelto zone sopraelevate per stabilire i suoi luoghi sacri. In *Atala*, il percorso inerpicato che i due amanti compiono insieme è non a caso quello che li conduce alla grotta del missionario.

> Nous sortîmes de la forêt, et nous commençâmes à gravir le revers d'une haute montagne. Le chien marchoit devant nous, en portant au bout d'un bâton la lanterne éteinte. Je tenois la main d'Atala, et nous suivions le missionnaire […] Après une demi-heure d'une marche dangereuse par les sentiers de la montagne, nous arrivâmes à la grotte du missionnaire[769].

In seguito, del Père Aubry (definito anche «Génie de la montagne»[770]) si racconta che «il étoit allé contempler la beauté de la nuit, et prier Dieu sur le sommet de la montagne[771]». Fino al *Voyage en Italie*, cioè fin quando lo scrittore non vede dal vivo le Alpi, la descrizione della montagna non si ammanta di una volontà anche solo vagamente realistica, ma espleta soltanto un ruolo simbolico: chiude la Svizzera idillica in un bozzolo protetto dal mondo esterno nell'*Essai*, ricorda all'uomo la presenza di Dio nel *Génie*. Durante la prima parte del viaggio in Italia, invece lo scrittore ha per la prima volta la possibilità di contemplare un paesaggio bordato dalle montagne: la prima lettera scritta da Torino, che apre il *Voyage en Italie* (datata 17 giugno 1803), ne è una testimonianza. In modo particolare ricordiamo due brani:

> Les vallées dont je vous parle se terminent au village qui porte le joli nom d'Aigue-Belle. Lorsque je passai dans ce village, la hauteur qui le domine étoit couronnée de neige: cette neige, fondant au soleil, avait descendu en longs rayons tortueux dans les concavités noires et vertes du rocher: vous eussiez dit d'une gerbe de fusées, ou d'un essaim de beaux serpents blancs qui s'élançoient de la cime des monts dans la vallée […]

---

768 GC, tome XI, Ière partie, livre IV, chap. 3, p. 176.

769 A, tome XVI, pp. 75-76. Torneremo ad analizzare i percorsi simbolici contenuti in *Atala* al § 3.5.1.

770 *Ibidem*, p. 77.

771 *Ibidem*, p. 80. Gustave Doré ha magnificamente reso l'immagine del vecchio sacerdote in preghiera notturna sulle alture americane in una delle illustrazioni che ornano l'edizione Hachette del 1863. (illustrazione numero XXVIII, consultabile in versione sul sito della Bibliothèque Nationale de France: http://gallica.bnf.fr). Illustrazione n° 36.

> Ces vallées prennent un caractère plus sévère et plus sauvage. Les monts des deux côtés se dressent; leurs flancs deviennent perpendiculaires; leurs sommets, stériles, commencent à présenter quelques glaciers: des torrents, se précipitant de toutes parts, vont grossir l'Arche, qui court follement. Au milieu de ce tumulte des eaux j'ai remarqué une cascade légère et silencieuse, qui tombe avec une grâce infinie sous un rideau de saules. Cette draperie humide, agitée par le vent, auroit pu représenter aux poètes la robe ondoyante de la Naïade, assise sur une roche élevée. Les anciens n'auraient pas manqué de consacrer un autel aux Nymphes dans ce lieu[772].

Nelle righe che seguono Chateaubriand si attarda a parlare di foreste, sentieri a picco e baratri[773]. In questa descrizione che pure contiene elementi sublimi (nel paragrafo successivo lo scrittore parlerà di «grandeur»), l'ultima parola è per il solo elemento nascosto tra cascate impetuose che scendono dalle montagne connotato da soavità e delicatezza: nel mezzo di una descrizione alpina, lo scrittore individua il ruscello delicato che gli ricorda l'abito fluttuante di una ninfa, quasi a prevedere lo spettacolo delle ville e delle cascate romane. Come abbiamo spesso ripetuto, in tanti casi non è la realtà osservata che viene descritta, ma attraverso la scelta di determinati elementi a scapito di altri si possono comprendere le aspettative dello scrittore rispetto al paesaggio. La sublimità della natura, intesa come imponente spettacolo che suscita nello scrittore una reazione di ammirazione e timore, si stempera nel momento in cui egli mostra di favorire il paesaggio classico tradizionale. Alla fine della medesima lettera dichiara ancora:

> Le Mont-Cenis du côté de la France n'a rien de remarquable. Le lac du plateau ne m'a paru qu'un petit étang. Je fus désagréablement frappé au commencement de la descente vers la Novalaise; je m'attendois; je ne sais pourquoi, à découvrir les plaines de l'Italie: je ne vis qu'un gouffre noir et profond, qu'un chaos de torrents et de précipices.
> En général les Alpes, quoique plus élevées que les montagnes de l'Amérique septentrionale, ne m'ont pas paru avoir ce caractère original, cette virginité de site que l'on remarque dans les Apalaches, ou même dans les hautes terres du Canada: la hutte d'un Siminole sous un magnolia, ou d'un Chipowois sous un pin, a tout un autre caractère que la cabane d'un Savoyard sous un noyer[774].

La delusione che qui Chateaubriand esprime si volge dunque verso la mancanza di autenticità del paesaggio savoiardo: la confusione in cui si mescolano burroni, torrenti e alte montagne, dice l'autore, non attrae l'attenzione quanto il carattere primitivo e selvaggio dei monti, pur meno elevati, del nuovo continente. La montagna esce qui perdente dal confronto con gli Stati Uniti.

Anche se la nostra ricerca si arresta proprio al *Voyage au Mont-Blanc*, ricordiamo che lo scrittore attraverserà le Alpi molte altre volte, come risulta dai *Mémoires*[775]: la descrizione della montagna rientra in quel caleidoscopio di paesaggi che Chateaubriand ammira nel corso della sua vita (e in modo

---

[772] Italie, tome VII, pp. 155-156.

[773] «Bientôt le paysage atteint toute sa grandeur: les forêts de pins, jusque alors assez jeunes, vieillissent; le chemin s'escarpe, se plie et se replie sur des abîmes; des ponts de bois servent à traverser des gouffres où vous voyez bouillonner l'onde, où vous l'entendez mugir», *ibidem*, pp. 156-157.

[774] *Ibidem*, p. 160.

[775] Non entriamo nel merito di questa analisi, rinviando all'articolo di Claude Reichler, *Chateaubriand et le paysage des Alpes*, in «BSC», 2006, n° 48, pp. 79-97 (colloque «Chateaubriand et la montagne») e alla sezione dedicata a Chateaubriand di *Les Alpes romantiques* di Claudine Lacoste-Veysseyre (Slatkine, Genève, 1981, tome I, pp. 66-89).

particolare in questa fase di grandi viaggi, in cui passa a distanza di pochi anni dall'Italia alle Alpi, e poi al tour in Oriente), ma non diventa mai un appassionato di questo tipo di panorama quanto lo fu, ad esempio, della lontana America. Il punto di vista globale dello scrittore su questo punto è racchiuso in queste parole dei *Mémoires d'outre-tombe*:

> En voilà trop à propos de montagnes; je les aime comme grandes solitudes; je les aime comme cadre bordure et lointain d'un beau tableau; je les aime comme rempart et asile de la liberté; je les aime comme ajoutant quelque chose de l'infini aux passions de l'âme: équitablement et raisonnablement voilà tout le bien qu'on en peut dire[776].

Le montagne sono apprezzabili solo per quello che simboleggiano (la solitudine), per la protezione che forniscono alle valli con la loro imponente chiusura (le mura)[777] e infine, se considerate con l'occhio dell'artista, sono essenziali perché servono da cornice al quadro. Il paesaggio alpino ritorna dunque al suo ruolo di secondo piano, relegato sullo sfondo, mentre nelle opere dei contemporanei del nostro autore era stato portato al centro della scena.

Ma quali le ragioni di tanta avversione dal punto di vista estetico? Il *Voyage au Mont-Blanc* non è il racconto del suo passaggio sul versante francese del Monte Bianco, ma, come si può intuire dal sottotitolo *Paysages de montagnes*, propone le riflessioni di un artista che analizza il panorama alpino quale soggetto o parte di un quadro: come afferma Claude Reichler[778], l'Enchanteur assume un modello pittorico, ma fissandosi troppo sui dettagli, perde di vista lo sguardo prospettico sul paesaggio. Chateaubriand compone infatti diverse varianti di uno stesso paesaggio sotto lo sguardo del lettore («Il y a deux manières de les [le montagne] voir: avec les nuages, ou sans les nuages»[779]) ed estrapola singoli elementi per sottoporli a una minuta descrizione («Quant aux arbres des montagnes, je ne parlerai que du pin, du sapin et du melèze, parce qu'ils font, pour ainsi dire, l'unique décoration des Alpes»[780]) e in questo modo entra troppo prepotentemente nel panorama, mostrandolo dall'interno, e in questo modo perde quel distacco che permette di ammirare la grandezza delle proporzioni[781]. Questo errato punto di visuale lo spinge quindi a concludere:

> On attribue aux paysages des montagnes la sublimité […] Mais […] pour jouir de leur beauté, il faut être au véritable point de perspective; autrement les formes, les couleurs, les proportions, tout

---

776 MOT, tome II, livre XXXV, chap. 16, p. 616.

777 Nella poesia «Les Alpes ou l'Italie» (datata 1822 e pubblicata tra i *Poèmes divers*, nelle *Œuvres Complètes*, Ladvocat, tome XXII, pp. 359-361), le Alpi venivano già definite mura che circondano l'Italia («Pour la première fois, quand, rempli d'espérances,/ Je franchis vos remparts,/ Ainsi que l'horizon, un avenir immense,/ S'ouvroit à mes regards./ L'Italie à mes pieds et devant le monde,/ Quel champ pour mes désirs!»). L'immagine recupera l'idea dello sforzo eroico che spetta all'uomo prima di raggiungere il suo scopo.

778 *Chateaubriand et le paysage des Alpes*, p. 90.

779 VMD, tome VII, p. 301.

780 *Ibidem*, p. 303.

781 Rimandiamo al paragrafo «sublimità» dell'articolo di Reichler (*Chateaubriand et le paysage des Alpes*, pp. 81-84) che riconduce questa analisi del concetto di sublime della montagna alla critica alle categorie illuministe.

> disparoît. Dans l'intérieur des montagnes, comme on touche à l'objet même, et comme le champ de l'optique est trop resserré, les dimensions perdent nécessairement leur grandeur[782].

La sublimità della montagna, poi, continua lo scrittore, non è tale nemmeno quando la si osserva da lontano, poiché a quel punto la grandezza della montagna non permette di godere della vista dei dettagli, come gli alberi o i ruscelli. La sproporzione resta dunque al centro del discorso. D'altro canto, esclusa la categoria del sublime, Chateaubriand propone quella del «gracieux»[783], ma anche questa si rivela inadatta: la grandezza delle rocce fa perdere di vista i piccoli dettagli (capanne, fiori) che renderebbero lo spettacolo un poco più gradevole, e nemmeno la presenza viva degli animali riesce, in tale ambiente inospitale, a camuffare l'atmosfera mortifera della montagna.

Il paesaggio montano, poco conosciuto, reca in sé anche un'altra difficoltà per lo scrittore: la mancanza di un linguaggio adatto. Per la descrizione della vegetazione, infatti lo scrittore usa termini tratti dal lessico dell'architettura (il pino è visto come un monumento, formato da piramide e colonna) e della marina (l'abete è come l'albero di una nave); in seguito egli dirà che

> Les bruits du pin, quand ils sont violents, ils ressemblent au mugissement de la mer: vous croyez quelquefois entendre gronder l'Océan au milieu des Alpes[784].

Sebbene spesso le impressioni dello scrittore si fondano sulla base del ricordo, in questo caso è innegabile un tentativo di rintracciare punti di riferimento nelle esperienze visive già note all'autore, il cui sguardo è, rispetto alla montagna, ancora totalmente vergine.

2.6.3. Il problema dell'orizzonte: l'esempio della pittura inglese

In campo pittorico, la montagna come soggetto offre anche un interessante esempio della ricerca che si effettua nel periodo romantico, contemporaneo o di poco successivo alle prime opere di Chateaubriand, sul problema della rappresentazione dello spazio naturale. Essa infatti, per sua stessa natura, mette in primo piano il problema dell'orizzonte, ovverosia il limite ultimo di ciò che possiamo definire paesaggio: ci riferiamo a Michel Collot affermando che, in quanto frontiera che delimita ciò che si può afferrare con lo sguardo, l'orizzonte è la condizione primaria per potersi appropriare del paesaggio e abitarlo[785]. Cosa succede allora quando si impongono immagini come quelle partorite da Cozens, Towne o Turner che scelgono di dipingere ciò che fino ad allora non era stato immaginabile, il

---

[782] VMD, tome VII, p. 306

[783] «Le *grandiose*, et par conséquent l'espèce de sublime qu'il fait naître, disparoît dont dans l'intérieur des montagnes: voyons si le *gracieux* s'y trouve dans un degré plus éminent», VMB, p. 310 (il corsivo è nel testo).

[784] *Ibidem*, p. 305.

[785] *L'horizon fabuleux I*, pp. 11-13, p. 17 («L'horizon apparaît comme la frontière qui me permet de *m'approprier* le paysage, qui le définit comme mon territoire, comme espace à portée de regard et à disposition du corps. Car le paysage n'est pas seulement vu, il est *habité*. […] L'horizon définit le paysage comme mon territoire perceptif, pris dans le cercle de mon regard et mes actes, agencé en fonction de mon point de vue; mais il articule aussi cet espace mien à une irréductible altérité»).

mistero della montagna? Citiamo la definizione di Jean Clay[786], il quale dei paesaggi in questione dichiara che sono invasi da un «rideau de rocs immenses». La prima rappresentazione della montagna è effettivamente impressionante perché, avvicinandosi esageratamente alle masse rocciose e rendendo perciò impossibile una visione prospettica, quasi viene eliminato il concetto di orizzonte. La montagna appena scoperta si impone così come protagonista della scena e occupa tutto lo spazio non lasciando vedere oltre di sé: nega in questo modo la visuale dell'orizzonte e crea infine un effetto di spaesamento nell'osservatore che perde il punto di riferimento che per eccellenza offre il paesaggio. Osserviamo per esempio *La Source d'Arveyron* (1781) di Francis Towne (1740-1816) in cui diverse fasce di colore azzurro si sovrappongono in diagonale sulla tela, lasciando libero solo un piccolo triangolo di cielo, anch'esso azzurro[787]. E ancora L'*Entrée du massif de la Grande Chartreuse* (1783) di Robert Cozens (1752-1797) nella quale la parte sinistra del quadro è letteralmente ostruita da un'immensa roccia scura. Se passiamo alle incisioni, per la storia del paesaggio del Richmondshire, nel 1818 John Pye (1782-1874) rappresenterà le *Hardraw Fall*[788]; quattro anni dopo sarà la volta delle *Moss Dale Fall* da parte di Samuel Middiman[789] (1750-1831): in entrambe, le linee delle rocce sono sinuose e permettono un effetto di prolungamento della prospettiva, ma l'impressione generale è quella di una chiusura al limite della claustrofobia, di un muro che copre il cielo e dell'ombra opprimente della montagna. Infine troviamo molti eccellenti esempi nelle opere dedicate alla montagna di Joseph Mallord William Turner (1775-1851): *Liber Studiorum. Mont St-Gothard* (1808)[790], *La mer de glace* (1812)[791], o la *Cascade de Reichenbach* (intorno al 1818)[792].

Nella nostra terza parte ci occuperemo della pittura di Caspar David Friedrich, per il quale l'effetto di straniamento sarà offerto dalla mancanza di un punto di riferimento nello spazio, la confusione tra cielo e terra, l'effetto di nebbia, di oscurità: in queste opere di artisti inglesi, invece, è la montagna a modificare completamente il rapporto dell'osservatore con il quadro, il quale ben lungi dall'essere una finestra sul mondo esterno, come spesso è il caso del paesaggio, pare piuttosto offrire una semplice illusione di apertura. Infatti, in questi casi di rappresentazione della montagna, i paesaggi invece di evocare uno squarcio nella parete sembrano raddoppiarne metaforicamente la presenza, poiché a quella esterna e reale, se ne ritaglia una seconda illusoria: la mancanza di visuale sul cielo, se non minima, sembra diventare in qualche modo negazione dell'idea stessa di paesaggio, poiché l'evocazione del cielo è ciò che permette alla rappresentazione definita del paesaggio di ricordare

---

786 *Le Romantisme*, p. 76.

787 Illustrazione n° 37.

788 Illustrazione nel catalogo curato da Andrew Wilton, *Turner and the sublime*, British Museum publictions for Art Gallery of Ontario and the Yale Center for British Art, Princeton, 1980, p. 127. Illustrazione n° 38.

789 *Ibidem*, p. 128. Illustrazione n° 39.

790 Illustrazione n° 40.

791 Illustrazione n° 41. Illustrazioni nel catalogo curato da John Walzer, *Joseph Mallord William Turner*, éditions Cercle d'art, Paris, 1978, p. 45, p. 47.

792 In Walzer, *Turner*, p. 147.

l'infinità della natura[793]. Se infatti all'epoca romantica cambia la nozione di orizzonte, che tende ad avvicinarsi sempre più a un'idea di limite che sfugge lontano, e se proprio la pittura inglese inaugura il principio del lavoro *en plein air* (anche se nella pratica le tele vengono ancora finite in atelier), una simile rappresentazione della montagna fa riflettere. La visione del paesaggio diventa spesso fondamentale per comprendere la relazione tra l'uomo e la natura: così, queste scelte pittoriche sono ragionevolmente il frutto del cambiamento del rapporto tra l'uomo e la montagna, per secoli contrassegnata dall'inaccessibilità, e solo nel XVIII secolo percepita come più raggiungibile, e dunque più vicina. Anche nei racconti degli esploratori, essa viene raccontata durante la salita, in un certo modo quindi dall'interno, e diventa dunque paesaggio percorso e vissuto. La montagna si avvicina così anche nelle tele, si ingrandisce offuscando la visuale di ciò che precedentemente si considerava paesaggio. Tale il rischio che Chateaubriand palesa nel *Voyage au Mont Blanc*:

> Ainsi, cette grandeur des montagnes, dont on fait tant de bruit, n'est réelle que par la fatigue qu'elle vous donne. Quant au paysage, il n'est guère plus grand à l'oeil qu'un paysage ordinaire[794]

Anche Hegel durante il suo viaggio sulle Alpi del 1796 affermava che

> pour l'habitant des plaines, l'étroitesse des vallées où les montagnes dérobent toute perspective, a quelque chose d'étouffant, d'angoissant. Il aspire toujours à un espace plus vaste, plus étendu, alors que son regard se heurte sans cesse aux rochers[795].

Questo è il problema che Chateaubriand esprime quando si sofferma sulla sproporzione delle montagne: l'equilibrio classico è un concetto che lo scrittore fatica ad accantonare, ma il grande problema della montagna è per lui, bretone, cresciuto in riva al mare, la mancanza di un'apertura. La sua visione della montagna è claustrofobica.

> Il faut une toile pour peindre: dans la nature le ciel est la toile des paysages; s'il manque au fond d'un tableau, tout est confus et sans effet. Or, les monts, quand on en est trop voisin, obstruent la plus grande partie du ciel […] Pour savoir si les paysages des montagnes avoient une supériorité si marquée, il suffisoit de consulter les peintres: ils ont toujours jeté les monts dans les lointains, on ouvrant à l'œil un paysage sur les bois et sur les plaines[796].

In realtà a quel tempo la pittura stava modificando, nei termini che abbiamo visto, il concetto tradizionale di paesaggio anche grazie al soggetto delle montagne. Ma per Chateaubriand il buon uso estetico della montagna nelle composizioni è quello che storicamente la pittura ha sfruttato, per bordare

---

[793] Rimandiamo al primo capitolo del testo di Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, ed. Novecento, Palermo, 1994: ritorneremo su questo argomento nel § 3.1.1.

[794] Tome VII, p. 307.

[795] Hegel, *Journal d'un voyage dans les alpes bernoises (du 25 au 31 juillet 1796)*, Jerome Millon, Montbonnot-St-Martin, 1988, p. 43.

[796] VMB, tome VII, pp. 309-310.

paesaggi pianeggianti e fornire quel famoso orizzonte al quadro. Gli stessi concetti che abbiamo letto nei *Mémoires d'outre-tombe* concludono anche il *Voyage au Mont-Blanc*:

> Après avoir fait la critique des montagnes, il est juste de finir par leur éloge. J'ai déjà observé qu'elles étoient nécessaires à un beau paysage, et qu'elles devoient former la chaîne dans les derniers plans d'un tableau. Leurs têtes chenues, leurs flancs décharnés, leurs membres gigantesques, hideux quand on les contemple de trop près, sont admirables lorsqu'au fond d'un horizon vaporeux ils s'arrondissent et se colorent dans une lumière fluide et dorée[797].

Nelle prime pagine di ***René***, ad esempio, la descrizione del villaggio della Missione a cui approda il giovane europeo si chiude con uno sguardo al paesaggio che la circonda, nel quale svettano i monti Appalachi:

> Vers l'orient, au fond de la perspective, le soleil commençoit à paroître entre les sommets brisés des Appalaches, qui se dessinoient comme des caractères d'azur dans les hauteurs dorées du ciel; à l'occident, le Meschacebé rouloit ses ondes dans un silence magnifique et formoit la bordure du tableau avec une inconcevable grandeur[798].

Prima del nostro scrittore, Roger De Piles aveva dichiarato nel suo *Cours de peinture par principes* (1708) che le montagne

> fort hautes et couvertes de neige sont propres à faire naître dans les lointains des effets extraordinaires qui sont avantageux au Peintre, et agréables au spectateur[799].

In questi termini capiamo infine le ragioni dell'accanimento contro la montagna che lo scrittore porta avanti andando controcorrente rispetto alla moda settecentesca e anche l'elogio ai monti come adeguata bordura ai paesaggi. Il ruolo di fondale non solo restituisce la necessaria distanza e addolcisce le proporzioni, ma permette anche di riappropriarsi di quel limite indispensabile che è segnato dall'orizzonte: anche il chiaro di luna viene indicato accidente che valorizza il disegno delle montagne, perché staglia nettamente i loro contorni sulla linea dell'orizzonte:

> Un seul accident laisse aux sites des montagnes leur majesté naturelle: c'est le clair de lune […] plus les coupes des monuments sont franches et décidées, plus leur dessin a de longueur et de hardiesse, et mieux la blancheur de la lumière profile les lignes de l'ombre[800].

2.6.4. Jean-Jacques Rousseau

Sebbene in Europa l'opera che ispirò la passione per la montagna fu certamente *Die Alpen* di Haller, in campo francese fu il grande successo di *Julie ou la Nouvelle Héloïse* a segnare una svolta, anche

[797] ***Ibidem***, pp. 318-319.
[798] R, tome XVI, p. 141.
[799] ***Op. cit.***, p. 105.
[800] VMB, tome VII, p. 310.

se, come segnala Claire-Eliane Engel[801], il paesaggio mostrato da Rousseau non era la montagna selvaggia, quanto piuttosto la parte più verdeggiante e pittoresca delle prealpi svizzere che lo scrittore ginevrino ben conosceva. Oltre all'esperienza visiva diretta, Rousseau ebbe una formazione artistica particolare: amante e collezionista di stampe del paesaggio, subì l'influenza dell'autore dell'*Essai sur l'Art des Jardins*, Claude-Henri Watelet, conoscitore della pittura nordica e fiamminga e dunque aperto a una sensibilità per il paesaggio estraneo alla cultura di origine classica[802]: se la descrizione paesaggistica fu per tutto il XVIII secolo appannaggio della poesia filosofica, la scrittura di Rousseau tradusse in prosa un nuovo rapporto più empatico e dialogico con il mondo esterno[803]. La sua influenza, tesi indiscussa sulla quale non ci soffermeremo oltre, è alla base del rinnovamento del gusto per il paesaggio nella fase letteraria nella seconda metà del Settecento. Anche la questione dell'eredità roussoana nell'opera di Chateaubriand è stata abbondantemente trattata: tra le più recenti pubblicazioni indichiamo gli articoli di Aurelio Principato e di Jean-Paul Clément[804] tratte dagli atti del convegno *Chateaubriand avant le* Génie du christianisme e il capitolo che Marc Fumaroli ha interamente dedicato al rapporto tra i due scrittori[805], che analizza il passaggio dalla giovanile infatuazione dell'autore bretone alla critica all'antinomia natura/cultura istituita da Jean-Jacques Rousseau (già espressa nella Préface di *Atala* del 1801[806]).

In questo contesto ridurremo l'analisi alla questione delle montagne svizzere che lo scrittore ginevrino contribuì a render celebre e che offrono un ausilio in più per comprendere l'evoluzione della fascinazione che le sue opere esercitarono sul giovane Chateaubriand. Romanzo epistolare sulla scia della *Pamela* di Richardson, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, che reca come sottotitolo proprio «Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes», rese celebre Jean-Jacques Rousseau: Julie e Saint-Preux piacquero agli animi sensibili della seconda metà del XVIII secolo che si identificarono nella loro tragica storia d'amore [807]. L'ambientazione svizzera non è tanto legata all'unicità dell'esperienza dello

---

801 *La littérature alpestre en France et en Angleterre au XVIII et XIX siècles*, Dardel, Chambéry, 1930, chap. I «Jean-Jacques Rousseau».

802 Cfr. Madeleine Pinault-Sørensen, *Rousseau et l'art du paysage*, in *Rousseau et les arts visuels*, Actes du colloque de Neuchâtel 20-22 septembre 2001, Droz, Genève, 2003, pp. 271-300.

803 Cfr. § 3.5.2, discorso sulla V^ème^ Promenade.

804 Rispettivamente *Le premier Chateaubriand entre le sauvage et le héros*, pp. 49-50 e *Chateaubriand rousseauiste et «monarchien»*, pp. 64-67. L'articolo di Principato segnala una nota dell'*Essai sur les révolutions* scritta nel 1826 per l'edizione delle *Œuvres Complètes* che, sebbene ribadisca che Rousseau «placé dans la véritable nature de son talent, il arrive à une éloquence de passions inconnue avant lui» rettifica in modo tagliente il giudizio sull'autore ginevrino (cf. I, 24).

805 *Chateaubriand Poésie et Terreur*, chap. III «Chateaubriand et Rousseau», pp. 97-137.

806 «Au reste, je ne suis point, comme Rousseau, un enthousiaste des sauvages, et, quoique j'aie peut-être autant à me plaindre de la société que ce philosophe avait à s'en louer, je ne crois point que la pure nature soit la plus belle chose du monde. Je l'ai toujours trouvée fort laide, partout où j'ai eu occasion de la voir. Bien loin d'être d'opinion que l'homme qui pense soit un *animal dépravé*, je crois que c'est la pensée qui fait l'homme. Avec ce mot de *nature* on a tout perdu» (Fumaroli, *op. cit.*, p. 104).

807 Cfr. l'introduzione di Daniel Mornet all'edizione della *La Nouvelle Héloïse* apparsa nell'ambito della collana *Les Grands Ecrivains de la France, dix-huitième et dix-neuvième siècles* (1925, vol. I, Première partie, «Le Milieu»).

scrittore (come al contrario, può essere classificata la scelta esotica di racconti quali *Atala* o *Paul et Virginie* strettamente legati alla biografia dei loro autori) quanto al significato ideale delle Alpi, al senso morale che esse rivelano nella loro forma e collocazione[808].

Chateaubriand, come abbiamo più volte ripetuto, non condivide questo apprezzamento, sebbene lo giustifichi nella scelta di chi si ritira dal mondo per dedicarsi alla preghiera e nella sua prima fase fortemente roussoista presenti la Svizzera come un luogo idillico[809]. Nella ventitreesima lettera della prima parte, Saint-Preux compie un viaggio nella regione Vallese della quale loda la varietà di un paesaggio che mescola «nature sauvage et nature cultivée». Dopo una lunga descrizione in cui parla dei numerosi elementi che compongono questo variegato panorama, egli contrappone la prospettiva delle zone pianeggianti e delle regioni montuose lodando queste ultime:

> Car la perspective des monts, étant verticale, frappe les yeux tout à la fois et bien plus puissamment que celle des plaines, qui ne se voit qu'obliquement, en fuyant, et dont chaque objet vous en cache un autre[810].

Nel *Génie du christianisme* Chateaubriand riprende la critica alle pianure modificandola però nel seguente modo:

> Si nous nous égarons dans le désert, une sorte d'instinct nous fait éviter les plaines, où l'on voit tout d'un coup d'œil; nous allons chercher ces forêts, berceaux de la religion; ces forêts dont l'ombre, les bruits et le silence sont remplis de prodiges […][811].

All'altezza, lo scrittore contrappone la profondità e il carattere nascosto delle foreste.

Nel *Voyage au Mont-Blanc*, poi lo scrittore cita a più riprese lo scrittore svizzero: descrivendo la parte abitata della regione vallese, egli afferma:

> Enfin, je suis bien malheureux, car je n'ai pu vois ces fameux chalets enchantés par l'imagination de J.-J. Rousseau, que de méchantes cabanes remplies du fumier des troupeaux, de l'odeur des fromages et du lait fermenté; je n'y ai trouvé pour habitants que de misérables montagnards qui se regardent comme en exil, et aspirent à descendre dans la vallée[812].

In seguito egli parla ancora del paesaggio inospitale i cui rari abitanti (la fauna locale) non riescono ad attenuare il senso di oppressione che vi si respira. Nella pagina precedente aveva dedicato una breve sezione alla flora che si mostrava o troppo scarsa e fragile, dato il clima, o irrimediabilmente troppo

---

808 Le descrizioni più interessanti si trovano alle lettere I, 23; IV, 6; IV, 17. Si veda anche il commento di Alain Roger, *Court traité du paysage*, pp. 89-91.

809 *Essai sur les révolutions*, I, 47. Sebbene la fonte di ispirazione diretta sia il testo di Coxe (vedi § 2.2.3) Rousseau e Salomon Gessner avevano contribuito a presentare la Svizzera come una terra connotata da paradisiaca semplicità.

810 *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Garnier, Paris, 1988, p. 51.

811 GC, tome XI, I^{ère} partie, livre I, chap. 2, p. 28.

812 VMB, tome VII, p. 311.

piccola per potere essere ammirata nell'insieme del panorama (ad esempio, il caso dei fiori di montagna, «imperceptibles merveilles»[813]). «On s'extasie sur les vallées de la Suisse»[814], dichiara lo scrittore con una punta di viva polemica per la grande moda del viaggio nel Paese di Rousseau, ma non vi è ragione per amare un luogo tanto inaccessibile e caratterizzato dalla mancanza della vita.

Chateaubriand passa poi a parlare dei sentimenti che si sviluppano a contatto di tale ambiente naturale e ancora Rousseau viene chiamato in causa: contrariamente a quanto veniva espresso nell'***Essai***, qui il nostro autore ricorda le fatiche che toccano all'abitante di una regione selvaggia:

> Je ne puis être heureux là ou je vois partout les fatigues de l'hommes, et ses travaux inouïs qu'une terre ingrate refuse de payer […] Mais les montagnes sont le séjour de la rêverie? j'en doute; je doute qu'on puisse rêver lorsque la promenade est une fatigue; lorsque l'attention que vous êtes obligés de donner à vos pas, occupe entièrement votre esprit[815].

Una chiara allusione al presupposto scarso realismo di cui fa prova Rousseau, quando fa dichiarare al suo Saint-Preux «Je voulais rêver, et j'en étais toujours détourné par quelque spectacle inattendu»[816]. A questo punto, il nostro autore si appoggia sul principio dell'autorità dei classici e chiama in causa Virgilio e le sue descrizioni di vallate e boschi. Con un certo malcelato disprezzo, egli ricorda che

> Il se seroit fort peu soucié de la vallée de Chamonix, du glacier de Taconay, de la petite et de la grande Jorasse, de l'aiguille du Dru et du rocher de la Tête-Noire[817].

Infine egli cita le stesse parole di Rousseau a proposito degli effetti benefici del clima e dell'aria montana:

> En effet, c'est une impression générale qu'éprouvent tous les hommes, quoiqu'ils ne l'observent pas tous, que sur les hautes montagnes, où l'air est pur et subtil, on se sent plus de facilité dans la respiration, plus de légèreté dans le corps, plus de sérénité dans l'esprit[818].

In questo ultimo punto, la critica all'autore si fa più feroce, perché l'affermazione banale che riportiamo nasconde per Chateaubriand una sovrastruttura di pensiero che interpreta materialisticamente l'uomo e le sue esigenze.

> Malheureusement […] un coeur chargé de sa peine n'est pas moins pesant sur les hauts lieux que dans les vallées. L'antiquité, qu'il faut toujours citer quand il s'agit de vérité de sentiments, ne pensoit pas comme Rousseau sur les montagnes; elle les représente au contraire comme le séjour de la désolation et de la douleur[819].

---

[813] VMB, p. 311.
[814] VMB, p. 310.
[815] *Ibid,*, pp. 312-313.
[816] *Op. cit.*, p. 50 (I[ère] partie, lettre XXIII).
[817] VMB, tome VII, pp. 314-315.
[818] *Op. cit.*, p. 51 (I[ère] partie, lettre XXIII).
[819] VMB, tome VII, pp. 315-316.

E naturalmente, tra le autorità sulle quali Chateaubriand appoggia le sue ragioni vi è anche quella tradizionale della Bibbia, che, come abbiamo illustrato, era stata alla base di una certa visione della montagna:

> L'Ecriture qui connoissoit mieux la nature de l'homme que les faux sages du siècle, nous montre toujours les grands infortunés, les prophètes, et Jésus-Christ même se retirant au jour de l'affliction sur les hauts lieux[820].

Superfluo evidenziare la critica diretta non più al solo Rousseau, e non soltanto alla questione estetica della montagna, ma a tutta la cultura illuminista e alla sua visione meccanica dell'uomo:

> Ce changement supposé de nos dispositions intérieures selon le séjour que nous habitons, tient secrètement au système de matérialisme que Rousseau prétendoit combattre. On faisoit de l'âme une espèce de plante soumise aux variations de l'air[821].

E per sancire il suo giudizio sul rapporto tra l'uomo e la montagna (e indirettamente sulla concezione che resta sottesa all'opera di Jean-Jacques Rousseau), Chateaubriand conclude il *Voyage au Mont-Blanc* ricordando il solo vero ritiro che l'uomo può compiere verso la montagna, la fuga dal mondo dell'anacoreta che si rifugia a pregare «plus près du ciel» laddove «il semble que la prière ait moins d'espace a franchir pour arriver au trône de Dieu»[822]: in conclusione egli recupera l'immagine già più volte espressa in *Atala* e nel *Génie* che riduce la montagna alla sola linea verticale, svuotata di ogni aspetto estetico e limitata a puro simbolo della ricerca spirituale dell'uomo.

2.6.5. Un particolare tipo di montagna: la descrizione del vulcano

Tra le montagne, il vulcano merita un capitolo a parte. Abbiamo già accennato al nuovo interesse suscitato nel XVIII secolo dalle rappresentazioni di eruzioni vulcaniche a proposito delle catastrofi (§ 2.3.9), un tema che si legava con il modello estetico del sublime, come testimonia lo stesso Longino:

> par une sorte de penchant naturel, notre admiration, par Zeus, ne va pas aux petits fleuves, en dépit de leur transparence et de leur utilité, mais au Nil, au Danube ou au Rhin, et bien plus encore à l'Océan; la petite flamme allumées par nous, qui conserve la pureté de son éclat, nous frappe moins que les feux célestes, bien que souvent l'obscurité les atteigne et elle mérite moins notre admiration que les cratères de l'Etna. En effet, ce volcan en éruption lance du fond des abîmes des pierres, des blocs entiers de rochers et répand parfois devant lui des fleuves d'un feu né de la terre et qui n'obéit qu'à sa propre loi. De tout cela on peut tirer la conclusion suivant: si ce qui est utile on même nécessaire à l'homme est à sa portée, en revanche ce qui suscite son admiration, c'est toujours l'extraordinaire[823].

---

[820] *Ibidem*, p. 316.
[821] *Ibidem*, p. 317.
[822] VMB, p. 318.
[823] *Du sublime*, société Les Belles Lettres, Paris, 1965, XXXV, pp. 4-5, p. 51.

Sia in letteratura che nell'arte, si assiste a una vera voga dei vulcani[824]: tra i vari esempi, ricordiamo la poesia filosofico-descrittiva, le già citate *Saisons* di Saint-Lambert, il cui capitolo sull'inverno contiene una descrizione dell'Etna in azione:

> L'Etna tonne; il s'entr'ouvre, et de ses flanc brisés/ il vomit à grand bruit des torrens embrasés./ Les éclairs jaillissoient de sa cîme tremblante;/ Il lançoit des rochers, une cendre brûlante./ Atteint par des rochers, par les flots enflammés,/ déchirés et sanglants, à demi consumés,/ les humains, les troupeaux, les animaux sauvages,/ fuyant, se rencontrent sous les mêmes ombrages,/ rapprochés par la peur, égarés, éperdus,/ remplissoient les déserts de leurs cris confondus[825].

Anche nel terzo canto del poema *L'Imagination* (composto tra il 1785 e il 1794), l'abbé Delille parla di questi «monti formidabili»:

> Oh! si j'osais unir dans ma vive peinture/ et les volcans du cœur et ceux de la nature,/ j'irais, j'approcherais ces formidables monts/ dont les feux souterrains vivent sous les glaçons;/ ces volcans, plus affreux que les champs du carnage!/ […] Ici l'homme sans gloire, ainsi que sans défense,/ demeure seul en proie à tous les éléments;/ la colère des flots, et des feux, et des vents,/ ces longs ébranlements qui déchirent la terre,/ ces orages de cendre, et de flamme, et de pierre,/ ces torrens embrasés et ces trombes de feux/ qui, du fond des enfers, s'allongent vers les cieux; /dans les champs, sur les monts, la fuite et l'épouvante;/ Tandis que, se heurtant dans la cité tremblante,/ des temples, des palais, les dômes chancelans/ tombent, tombent en foule en des gouffres brûlans;/ Quel spectacle à la fois effrayant et sublime!/ L'imagination seule au bord de l'abîme/ interroge en tremblant la nature en courroux […] Que du Vésuve éteint les feux soient rallumés,/ en contemplant ce mont et les cieux enflammés,/ et ces torrens de feu qui sillonnent la terre,/ L'homme admire et frémit. Mais, si l'affreux tonnerre,/ en foule amoncelant, sous leurs toits embrasés,/ femmes, enfans, vieillards, l'un sur l'autre écrasés,/ ne montre, à la lueur des ruines brûlantes,/ que des corps expirans et des cendres fumantes,/ qu'un reste d'abitans, par l'effroi dispersé;/ d'horreur alors, d'horreur l'homme se sent glacé,/ et croit voir célébrer, par sa mort, la tempête,/ de l'ange affreux du mal l'épouvantable fête[826].

Bernardin de Saint-Pierre nelle *Études de la nature* prima tentava una spiegazione scientifica sull'esistenza e sulla locazione dei vulcani[827] (si concentra specialmente su quello napoletano), poi accennava al piacere estetico espresso dallo spettacolo dei vulcani e di altri simili eventi sublimi:

> C'est par l'harmonie de ces deux puissances de nous-mêmes que les plus terribles révolutions de la nature nous intéressent souvent davantage que ses tableaux les plus rians. Le volcan de Naples attire plus les voyageurs, que les jardins délicieux qui bordent ses rivages; les campagnes de la Grèce et de l'Italie, couvertes de ruines, plus que les riches cultures de l'Angleterre; le tableau d'une tempête, plus de curieux que celui d'un calme; et la chute d'une tour, plus de spectateurs que sa construction[828].

Gli esempi si moltiplicano anche nella letteratura di viaggio: Maximilien Misson[829] non solo racconta come raggiungere il Vesuvio, ma inserisce anche una rappresentazione del celebre vulcano che anche

---

[824] Cfr. Raffaele Milani (*Esthétiques du paysage*, pp. 181-185) sulla simbologia del fuoco nel XVIII secolo.
[825] *Les Saisons*, p. 128.
[826] *L'Imagination*, pp. 98-104.
[827] *Études de la nature*, 1784, tome I, *Étude* IV, pp. 230-233.
[828] *Ibidem*, tome III, *Étude* XII, p. 83.
[829] *Nouveau voyage d'Italie, fait en l'année 1688*, vol 1, p. 293.

Chateaubriand visiterà nel 1804; Houel arricchirà la sua raccolta sulla Sicilia di moltissimi disegni di Vulcano e di Stromboli preso da diverse angolature (dal mare, dall'alto, con personaggi rappresentati sulla bocca del cratere)[830]; nel 1783 Dupaty racconterà la sua ascesa al Vesuvio nelle *Lettres sur l'Italie*[831]. Napoli e il suo vulcano Vesuvio divennero una meta particolarmente apprezzata del viaggio in Italia: tra gli artisti che si dedicarono più attivamente alla rappresentazione del sito, ricordiamo i celeberrimi Volaire[832], Wright of Derby, Desprez, Ducros e Hackert[833]. Alcune eruzioni poi, come gli episodi del 1771[834] e del 1779[835], particolarmente disastrosi, fecero talmente notizia da diventare un soggetto particolarmente richiesto dai mecenati stranieri.

Questo soggetto era divenuto talmente comune in pittura che Pierre-Henri de Valenciennes dedica uno specifico paragrafo dei suoi *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes* proprio all'«Eruption d'un volcan», le «spectacle le plus terribile et le plus magnifique que puisse présenter la Nature» al quale un pittore dovrebbe assistere, almeno una volta nella vita[836].

Anche nei racconti finzionali il vulcano è una presenza costante: William Beckford nel 1780 racconta il viaggio del giovane Benboaro alla ricerca del maestro Og de Basan alle pendici dell'Etna[837]. In *René* Chateaubriand ugualmente racconta l'ascesa del suo alter ego sull'Etna, un'esperienza simbolica nella quale il vulcano (che contrariamente alla montagna viene colto nella sua potenzialità sublime per l'orrore misto di attrazione che suscita anche nel nostro scrittore) serve a rappresentare visivamente l'incontro del protagonista con la sua identità più nascosta e cupa:

> Un jour j'étois monté au sommet de l'Etna, volcan qui brûle au milieu d'une île. Je vis le soleil se lever dans l'immensité de l'horizon au-dessous de moi, la Sicile resserrée comme un point à mes pieds et la mer déroulée au loin dans les espaces. Dans cette vue perpendiculaire du tableau, les fleuves ne me sembloient plus que des lignes géographiques tracées sur une carte; mais tandis que d'un côté mon oeil apercevoit ces objets, de l'autre il plongeoit dans le cratère de l'Etna, dont je découvrois les entrailles brûlantes entre les bouffées d'une noire vapeur.

---

830 Le illustrazioni del *Voyage pittoresque des isles de Sicile, Malte et Lipari* (1782) sono visibili sul sito della Bibliothèque nationale de France in versione digitalizzata.

831 *Lettres sur l'Italie*, chez A^d^ Mame et C^io^, Imprimeurs-libraires, Tours, 1840, Lettre LXXVII «A la lueur d'une éruption, à minuit», pp. 203-207.

832 Illustrazione n^o^ 42.

833 Alcune illustrazioni sono nel catalogo *Ducros, a Swiss Painter in Italy*, p. 25, pp. 78-80.

834 Rimandiamo a Jean-Patrice Marandel, *A painting by the Chevalier Volaire* (in *Studi sul Settecento, Antologia di belle arti*, Società editrice Umberto Allemandi & C., Torino, 1998, pp. 98-101) che parla della *Vue de l'Eruption du Mont Vésuve du 14 mai 1771, peinte sur le lieu par le Chevalier Volaire*, esibita al *Salon de la Correspondance* di Parigi (del 1779), che venne poi stampato nel 1781 per fare parte delle illustrazioni del *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile* di Saint-Non.

835 Dipinto da numerosi artisti, tra cui Volaire e Desprez. Cfr. Beck-Saiello, *op. cit.*, pp. 100-108 (illustrazione p. 107).

836 Minkoff Reprint, Genève, 1973, pp. 278-281.

837 *Vies authentiques de peintres imaginaires*, José Corti, Paris, 1990, pp. 74-75 («Le quatrième jour, après une nuit passée presque sans sommeil, il vit en se levant dressé devant lui le cratère de ce formidable volcan. La superstition de l'époque fit qu'il pense se trouver à l'entrée de l'Enfer. La solitude qui régnait, le grondement sourd du volcan, le spectacle terrifiant qui lui était offert impressionnèrent si fortement son esprit u'il pensa voir des formes étranges monter et descendre dans ce gouffre de flammes»).

> Un jeune homme plein de passions, assis sur la bouche d'un volcan, et pleurant sur les mortels dont à peine il voyoit à ses pieds les demeures, n'est sans doute, ô vieillards! qu'un objet digne de votre pitié; mais, quoi que vous puissiez penser de René, ce tableau vous offre l'image de son caractère et de son existence: c'est ainsi que toute ma vie j'ai eu devant les yeux une création à la fois immense et imperceptible et un abîme ouvert à mes côtés[838].

Nel *Voyage en Italie*, invece, lo scrittore racconta la sua visita al Vesuvio[839]. E' necessario rimarcare come la prospettiva cambi inevitabilmente quando le esperienze da immaginarie diventano reali, soprattutto in una fase storico-letteraria che affida tale importanza al viaggio immaginario e alla natura contemplata nell'arte. Tuttavia, sebbene l'attenzione in questa descrizione si sposti dalle sensazioni dell'autore alla descrizione del paesaggio, la sua visita al Vesuvio non perde la sua sacralità.

> Je touche au pied du cône; nous quittons nos mules; mon guide me donne un long bâton, et nous commençons à gravir l'énorme monceau de cendres. Les nuages se referment, le brouillard s'épaissit, et l'obscurité redouble.
> Me voilà au haut du Vésuve, écrivant assis à la bouche du volcan et prêt à descendre au fond de son cratère. Le soleil se montre de temps en temps à travers le voile de vapeurs qui enveloppe toute la montagne. Cet accident, qui me cache un des plus beaux paysages de la terre, sert à redoubler l'horreur de ce lieu. Le Vésuve, séparé par les nuages des pays enchantés qui sont à sa base, a l'air d'être ainsi placé dans le plus profond des déserts, et l'espèce de terreur qu'il inspire n'est point affaiblie par le spectacle d'une ville florissante à ses pieds.
> Je propose à mon guide de descendre dans le cratère […] nous marchons quelque temps sur les bords de l'abîme, pour trouver une ligne moins perpendiculaire et plus facile à descendre. […] Nous allons nous précipiter.
> Nous voilà au fond du gouffre. Je désespère de pouvoir peindre ce chaos[840].

Una volta arrivato al culmine, lo scrittore esprime il desiderio di discendere all'interno del Vesuvio, nell'inferno di lava e calore. Il rischio dell'eruzione rende la discesa verso il cratere come un'esperienza limite e quasi indicibile (come afferma lo scrittore all'ultima riga), in cui l'uomo si trova a confrontarsi con le sue paure: non a caso, nei paragrafi successivi l'attenzione si sposterà dalla descrizione del sito alle considerazioni dello scrittore rispetto al suo avvenire (già richiamate nel § 2.3.9). Per concludere, osserviamo che l'esempio del vulcano non modifica in realtà il punto di vista dello scrittore rispetto alla montagna e al suo ruolo nelle descrizioni: la montagna non poteva in nessun modo evocare la sublimità, a causa delle sue sproporzioni. Ma nella montagna, quello che lo scrittore considera è l'altezza e l'imponenza, mentre quello che conta nel vulcano è la sua caratteristica di essere concavo. In queste due descrizioni, infatti, non è l'ascesi in quanto esperienza della verticalità ad interessare lo scrittore, ma piuttosto la possibilità della discesa nel suo interno. Ciò che viene messo al centro, dunque, non è la salita verso l'alto quanto piuttosto la discesa nel baratro, l'esplorazione della montagna dal suo interno, che risveglia nell'uomo un misto di timore e sacralità.

2.6.6. La visione dall'alto. Esempi pittorici e i voli dei Natchez.

[838] R, tome XVI, pp. 152-153. Cfr. anche l'analisi di Frans Amélinck, *Le volcan et les montagnes dans* Réne, in «BSC», 1975, n° 18, pp. 55-61.

[839] Un brano che riveste una certa importanza nell'economia del racconto perché venne pubblicato anche a parte nel *Mercure de France* del 12 luglio 1806 («Le Vésuve»).

[840] Italie, tome VII, pp. 216-217. Gautier (*Voyage en Italie*, p. 167) compara la descrizione con quella contenuta in *Corinne*.

In quest'ultimo paragrafo il nostro punto di partenza non sarà tanto basato su un paradigma estetico (che normalmente strutturavamo secondo macrotemi quali il paesaggio urbano o secondo l'individuazione degli elementi più ricorrenti all'interno di un medesimo modello, come il mare o la rovina), quanto su una tecnica descrittiva. Un paesaggio si connota e assume diversi significati non solo a seconda del tipo di soggetto rappresentato o del modello storico seguito, ma anche a seconda della modalità con cui lo scrittore lo rappresenta: ad esempio, come abbiamo visto, le composizioni del genere della veduta tendono ad allungarsi orizzontalmente. In questo caso, a conclusione di questo capitolo sulla montagna che aveva introdotto l'idea della verticalità dello sguardo, ci interessiamo al punto di visuale sopraelevato rispetto al paesaggio.

Questo discorso è indispensabile perché nel XVII e XVIII secolo i panorami vengono spesso osservati utilizzando questa tecnica: abbiamo già parlato nel capitolo 2.5 della veduta che sperimenta parzialmente questa visione prospettica dall'alto per abbracciare in un solo quadro una sempre maggiore porzione di panorama. Invece, nel tradizionale soggetto storico di tipo encomiastico lo sguardo dall'alto è quello del comandante, il quale è ritratto in primo piano e generalmente a cavallo, o mentre combatte o mentre contempla lo spettacolo di accampamenti e campi di battaglia, che in entrambi i casi si estendono sullo sfondo a perdita d'occhio[841]. Senza poter azzardare ipotesi sull'influenza diretta di questo modello pittorico, citiamo comunque l'esempio in cui un simile punto di visuale sul paesaggio viene assunto dall'ipotetico osservatore: quello dello sventurato che nell'*Essai sur les révolutions* contempla le luci della città dall'alto di una collina.

> Un jour il va s'asseoir au sommet d'une colline qui domine la ville et commande une vaste contrée; il contemple les feux qui brillent dans l'étendue du paysage obscur, sous tous ces toits habités. Ici, il voit éclater le réverbère à la porte de cet hôtel, dont les habitants, plongés dans les plaisirs, ignorent qu'il est un misérable, occupé seul à regarder de loin la lumière de leurs fêtes […][842]

Pensiamo poi alla topografia, che alza ancora il punto di vista avvicinandosi a quello della veduta detta «a volo di uccello». Un esempio diretto ci viene da questa ricostruzione storica tratta dall'*Essai sur les révolutions*:

> La première ligne des galères grecques s'étendoit depuis cette pointe au port Phoron, qui lui correspond sur la côte du continent opposé. La seconde ligne, parallèle à la première, se plaçoit immédiatement derrière, et ainsi successivement des autres, en remontant dans l'intérieur du détroit[843].

Questa descrizione mostra la disposizione strategica di greci e persiani durante la battaglia di Salamina: in essa lo scrittore utilizza l'ottica sopraelevata con la quale venivano illustrate le

---

[841] Sulla pittura storica rimandiamo Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Arthena, Paris, 1978. Alcune rappresentazioni di battaglie ed accampamenti sono visibili nel piccolo catalogo *Scènes de campements et batailles dans la peinture des XVII et XVIII siècles*, Musée des Beaux-Arts, Dunkerque, 1990. Anche in ambito fiammingo il soggetto della battaglia viene presentato attraverso lo sguardo del pittore che plana sugli eventi, anche se con atmosfere che indugiano maggiormente nella contemplazione di una natura apocalittica come avviene, ad esempio nella *Battaglia di Alessandro* di Albrecht Altdorfer, del 1529 (illustrazione in Enzo Carli, *Le paysage dans l'art*, Nathan, Paris, 1980, p. 115).

[842] ER, tome II, p. 166 (chap. II, 13 «Aux infortunés»).

[843] ER, tome I, p. 31.

grandi battaglie nelle tavole dei testi storici (e difatti, egli si era servito, per ricostruire la scena, di una cartina presente nel *Voyage du jeune Anacharsis* dell'abbé Barthélemy[844]). La topografia si oppone in parte alle suggestive rappresentazioni urbane in voga fino al 1200 proponendo una descrizione precisa della planimetria cittadina che privilegia il realismo rispetto al bello, in cui il soggetto è spesso il semplice reticolo di strade e costruzioni. Ricordiamo ad esempio, la rappresentazioni dei parchi in voga in Inghilterra già negli ultimi decenni del XVII secolo, vedute aeree che permettevano di apprezzare meglio la geometria perfetta dei giardini[845]. Si pensi anche alla grande produzione di piante cittadine, come quella celeberrima di Parigi che venne effettuata tra il 1734 e il1739 secondo le direttive di Etienne Turgot e che si proponeva di «faire voir d'un seul coup d'oeil, tous les édifices, et toutes les Rues qu'elle renferme»[846]. Si può ancora parlare di paesaggio? Di certo siamo di fronte a una rappresentazione molto lontana rispetto al paesaggio classico, e ai modelli pittoreschi e pre-ottocenteschi, tuttavia ci sentiamo di inserire questi esempi nella rassegna di descrizioni urbane che, specialmente nel XVIII secolo, assumono un'importanza basilare se inseriti nel contesto culturale dell'epoca dei Lumi.

Passiamo dunque a mostrare come questa visione sia presente in alcune pagine dei *Natchez* e che tipo di significato essa rivesta: per quanto riguarda il *Génie du christianisme* ci limitiamo a citare soltanto il seguente passo tratto dal capitolo «Sites des monuments religieux, couvents maronites, coptes, etc.» quale unico esempio di come essa sia da riferire, ancora una volta, alla nuova *weltanschauung* dello scrittore convertito:

> Sur l'isthme de Panama en Amérique, le cénobite peut contempler du faîte de son couvent les deux mers qui baignent les deux rivages du Nouveau Monde: l'une souvent agitée quand l'autre repose, et présentant aux méditations le double du tableau du calme et de l'orage[847].

La questione è già stata abbondantemente analizzata: lo sguardo prospettico che in quest'opera predomina non è più vertigine sul nulla, ma diviene finalmente significativa perché associata al rapporto con Dio. Così, la descrizione dei monumenti religiosi che si ergono sulle sommità, e che per René rappresentavano ancora un'immagine vuota («quelquefois aussi on les découvre sur de hauts sites où l'âme religieuse, comme une plante des montagnes, semble s'élever vers le ciel pour lui offrir ses parfums»[848]) nel *Génie* si caricano di senso e pertanto il convento non è più visto dalla base, ma viene descritto dal cenobita stesso che, dall'alto, osserva il panorama. Senza voler forzare un'analisi unilaterale che individua un *axis mundi* in ogni traccia di linea verticale[849], ci sembra innegabile il cambiamento di prospettiva che è sotteso al *Génie du christianisme*.

---

[844] Illustrazione n° 43.

[845] Illustrazioni in nel catalogo di Roy Strong, *The artist & the garden*, Yale University Press, New Haven and London, 2000, pp. 141-144, p. 200. Illustrazione n° 44.

[846] Citazione dalla brochure dell'esposizione *Paris 1730 d'après le plan de Turgot*, Archives nationales di Parigi, 12 octobre 2005-30 janvier 2006 (p. 7). Diverse e interessanti illustrazioni di vedute urbane settecentesche si trovano poi nel catalogo completo *Le Paris des Lumières d'après le plan de Turgot (1734-1739)*, a cura di Alfred Fierro e Jean-Yves Sarazin, Réunion des musées nationaux, Paris, 2005.

[847] GC, tome XIII, III[ème] partie, livre V, chap. 2, p. 102.

[848] R, tome XVI, p. 147.

[849] Cfr. Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965, p. 34.

Ci concentriamo invece su alcuni brani tratti dai *Natchez* (tratti dai libri II, IV e X) per i quali, senza mettere in discussione la ricostruzione storica di Jean-Claude Berchet che li considera risultato di numerose rielaborazioni e dunque posteriori alla fase di cui ci stiamo interessando[850], il nostro interesse resta immutato dal momento che in essi Chateaubriand si serve in modo significativo di questo punto di visuale sopraelevato. Il distacco temporale che separa le prime opere da questi testi servirà anzi a illustrare, una volta di più, il rapporto tra lo sguardo sul paesaggio e l'ottica dello scrittore.

> Satan, planant dans les airs, au-dessus de l'Amérique, jetoit un regard désespéré sur cette partie de la terre, où le Sauveur le poursuit, comme le soleil qui, s'avançant des portes de l'Orient, chasse devant lui les ténèbres: le Chili, le Pérou, le Mexique, la Californie, reconnoissaient déjà les lois de l'Évangile; d'autres colonies chrétiennes couvrent les rivages de l'Atlantique, et des missionnaires ont enseigné le vrai Dieu aux Sauvages des déserts. Satan, rempli de projets de vengeance, va aux enfers rassembler le conseil des Démons[851].

Inutile citare ancora i riflessi di Milton su queste immagini[852]: in esse si mescola anche il piacere della citazione geografica precisa, in un'epoca nella quale si diffonde la passione per i viaggi oltremare.

> En même temps, le Roi des Enfers, jugeant le combat arrivé au point nécessaire pour l'accomplissement de ses dessein, songe à séparer les combattants. Il vole à la grotte où le Démon de la nuit se cache pendant que le soleil anime la nature. […]
> La Nuit, fille obéissante, arrache ses ornements: elle se revêt de vapeurs et de nuages, comme lorsqu'elle veut favoriser des amours funestes, ou les noirs complots de l'assassin. Elle attèle à son char deux hiboux, qui poussent des cris dolents et lamentables: conduite par le Prince des Enfers, elle arrive sur le champ de bataille[853].

La prima parte del romanzo riprende lo schema del poema epico, sia nella presenza massiccia del fantastico, sia nella divisione in libri, e questi voli degli dei sono un'altra chiara rivisitazione del modello epico (pensiamo solo a Ermes il messaggero, divinità alata per eccellenza). Nel brano che segue lo sguardo dall'alto prevede una componente di descrizione paesaggistica più importante:

> Satan et la Renommée sortent du sonore édifice, s'abattent comme deux aigles au pied de la montagne, où la nuit leur amène un char. Ils y montent. La Renommée saisit les rênes qui flottoient embarrassées dans les ailes des deux coursiers: Démon fantastique, dans les ténèbres elle ressemble à un géant, à la lumière elle n'est plus qu'un pygmée; l'Étonnement la précède, l'Envie la suit de près, et l'Admiration l'accompagne de loin[854].

La Fama era tradizionalmente rappresentata come una donna alata che reca una tromba (o con cento bocche): per fare un solo esempio, François Gérard rappresentò il disegno di un volo della

---

[850] Cfr. Jean-Claude Berchet (introduction de), *Atala, René, Les Natchez*, Librairie Générale Française, Paris, 1989, p. 30.

[851] N, tome XIX, livre II, p. 39. Per il nostro commento ci serviamo anche dell'edizione di Gilbert Chinard, *Les Natchez*, Librairie Droz, Paris, 1932.

[852] Cfr. § 2.3.4.

[853] N, tome XIX, livre X, pp. 300-302.

[854] *Ibidem*, livre II, p. 61.

«Renommée» al *Salon* del 1810. Questo brano, come possiamo osservare nelle linee successive, riveste però un interesse maggiore se inserito nella cultura romanzesca del Settecento, nella quale la grande mobilità dei personaggi è una costante. Costante destinata a stemperarsi gradatamente con lo sviluppo del monologo interiore, con i viaggi libreschi che prendono il posto di quelli reali e con il ripiegamento su di sé tipico del Romanticismo.

> Le couple pervers franchit ces mers inexplorées qui s'étendent entre la coupole de glace et ces terres que n'avoient point encore nommées les Cook et les Lapeyrouse. La Renommée, dirigeant ses coursiers sur la croix du sud, tourne le dos à ces constellations australes qu'un oeil humain ne vit jamais; puis, par le conseil de Satan, de peur d'être aperçue de l'ange qui garde l'Asie, au lieu de remonter l'océan Pacifique, elle descend vers l'orient, pour voler sur la plaine humide qui sépare l'Afrique du nouveau continent. Elle ne voit point Othaïti avec ses palmiers, ses chants, ses choeurs, ses danses, et ses peuples qui recommençoient la Grèce. Plus rapide que la pensée, le char double le cap où un océan, si long-temps ignoré, livre d'éternels combats aux mers de l'ancien monde.
>
> Satan et la Renommée laissent loin derrière eux les flammes qui s'élèvent des Terres Magellaniques; phare lugubre qu'aucune main n'allume, et qui brûle sans gardien, au bord d'une mer sans navigateur. Ils vous saluèrent, ruines fumantes de Rio de Janeiro, monument de ta valeur, ô mon fameux compatriote!
>
> Satan frappe de sa lance ses coursiers haletants, et bientôt il a passé ce promontoire qui reçut jadis une colonie de Carthaginois. L'amazone découvre son immense embouchure, ces flots que La Condamine, conduit par la céleste Uranie, visita dans sa docte course, et que Humboldt[855] devoit illustrer.
>
> A l'instant même, le char traverse la ligne que le soleil brûle de ses feux, entre dans l'autre hémisphère, et laisse sur la gauche la triste Cayenne, que l'avenir a marquée pour l'exil et la douleur. Les deux Puissances infernales, en perdant de vue cette terre qui les fait sourire, volent au-dessus des îles des Caraïbes, et se trouvent engagées dans l'Archipel du golfe Mexicain. La montueuse Martinique, qui n'étoit pas encore soumise à la valeur française, la Dominique conquise par les anglais, disparoissent sous les roues du char. Saint-Domingue, qui depuis s'enivra de richesses, de sang et de liberté, Saint-Domingue dont les destinées devoient être si extraordinaires, se montroit alors en partie sauvage, tel que les intrépides flibustiers l'avoient laissé en héritage à la France. Et toi, île de Saint-Salvador, à jamais célèbre entre toutes les îles! tu fus découverte par l'oeil de la Renommée, bien qu'une ingrate obscurité ait succédé à ta gloire. Élevant la tête entre tes soeurs de Bahama, ce fut toi qui souris la première à Colomb; ce fut toi qui vis descendre de ses vaisseaux l'immortel Génois, comme le fils aîné de l'Océan; ce fut sur tes rivages que se visitèrent les peuples de l'Occident et de l'Aurore, qu'ils se saluèrent mutuellement du nom d'hommes! Tes rochers retentissoient du bruit d'une musique guerrière annonçant cette grande alliance, tandis que Colomb tomboit à genoux, et baisoit cette terre, autre moitié de l'héritage des fils d'Adam.
>
> A peine la Renommée a-t-elle quitté Saint-Salvador, qu'elle aborde à l'isthme des Florides: elle arrête le char, s'élance avec l'Archange sur les grèves dont la mer se retire. Satan promène un moment ses regards sur les forêts, comme s'il aperçevoit déjà dans ces solitudes, des peuples destinés à changer la face du monde. La Renommée jette un nuage sur son char, étend ses ailes, donne une main à son compagnon: tous deux, renfermés dans un globe de feu, s'élèvent à une hauteur démesurée, et retombent au bord du Meschacebé[856].

Presentiamo nella sua interezza questo brano perché, proprio nella sua lunghezza e nella sua certa ripetitività, si comprende l'omaggio dello scrittore a un tipo di descrizione deambulante che egli stesso aveva annullato nella creazione di personaggi bloccati nel loro agire. Contrariamente a Satana e alla

[855] Questo riferimento ai viaggi di Humboldt, come segnala Aurelio Principato (*L'*Essai historique *et l'épopée des sauvages en vis-à-vis*, p. 43), permette di individuare una datazione post quem il brano risale: il 1811.

[856] N, tome XIX, livre II, pp. 61-64.

Fama, che si muovono a grande velocità e che attraversano le regioni più disparate, l'esempio di René, come viene presentato nella seconda parte del romanzo, si pone nel suo agire come esatto contrario: egli «Personnage immobile au milieu de tant de personnages en mouvement»[857] è il vero protagonista della letteratura della sua epoca, trascinato nel mezzo di una folla di personaggi settecenteschi. Anche gli spostamenti affannoso del primo René, protagonista dell'omonimo racconto, che scalava montagne e percorreva distanze con il solo scopo di dimenticare se stesso, è un'altra faccia della stessa medaglia. In questi voli invece, Chateaubriand si ispira a due modelli, il racconto epico e il romanzo settecentesco alla Fielding, per restituire il movimento ai suoi personaggi, un movimento calato nel reale dal momento che i luoghi sono geograficamente esistenti e rintracciabili. Nella terza parte, a proposito di *Atala*, ritorneremo sul tema dell'immobilismo dei personaggi di Chateaubriand analizzando nel dettaglio il ruolo della natura: resta qui da evidenziare la vertigine del viaggio richiamata dal volo rapidissimo dei protagonisti soprannaturali. In questa corsa intorno al mondo lo scrittore mescola ora frammenti epici («Satan frappe de sa lance ses coursiers haletants […] la Renommée […] arrête le char») e dettagli sulla storia delle esplorazioni (un'altra inevitabile eredità della cultura illuminista) alla quale si aggiunge l'amore per le sonorità esotiche della toponomastica, un particolare non irrilevante: il sentimento di vertigine che ne deriva raddoppia proprio perché al grandioso del volo divino si unisce la profondità del significato, la ricostruzione diacronica del luogo, pur se ridotta a semplici evocazioni storiche.

> L'ange protecteur de l'Amérique qui montoit vers le Soleil, avoit découvert le voyage de Satan et du Démon de la Renommée: à cette vue poussant un soupir, il précipite le mouvement de ses ailes. Déjà il a laissé derrière lui les planètes les plus éloignés de l'oeil du monde; il traverse ces deux globes que les hommes plongés dans les ténèbres de l'idolâtrie, profanèrent par les noms de Mercure et de Vénus. Il entre ensuite dans ces régions où se forment les couleurs du soleil couchant et de l'aurore; il nage dans des mers d'or et de pourpre; et sans être ébloui, les regards fixés sur l'astre du jour, il surgit à son orbite immense[858].

Concludiamo con questo volo tra i pianeti che sopraeleva ulteriormente lo sguardo rispetto al paesaggio terrestre. Attraverso le possibilità soprannaturali dei personaggi fantastici, Chateaubriand si permette di guardare l'intera Terra dall'alto e può così proporre un *excursus* di paesaggi visti da un'angolazione nuova. In questa tecnica descrittiva si può rintracciare un altro di quei segni, già segnalati a proposito della catastrofe[859], di superamento del trauma dell'esilio e della Rivoluzione, considerato anche che questi brani sono proprio quelle sezioni dei *Natchez* che lo scrittore rielaborò successivamente alla fase londinese. Lo scrittore risolleva lo sguardo sul paesaggio come sulla percezione degli eventi storici. In questi termini ci sentiamo di modificare la definizione di Marc Fumaroli[860] che parlava di «perspective plongeante» a proposito delle descrizioni contenute nell'*Essai sur les révolutions*, poiché nonostante nella

[857] *Ibidem*, livre IX, p. 253.
[858] *Ibidem*, livre IV, p. 95.
[859] § 2.3.9.
[860] *Chateaubriand Poésie et Terreur*, pp. 339-340.

prima opera lo sguardo dello scrittore abbracci effettivamente tutti i dettagli di un insieme, e che sia proprio la ricchezza descrittiva dell'*Essai* a creare un certo effetto di confusione, preferiamo piuttosto affermare che si tratta del punto di vista di un uomo che subisce gli eventi storici e che si traduca pertanto in una osservazione dal basso, mentre l'introduzione di una visuale sopraelevata giunge soltanto in questa fase e si coniuga alla scoperta di un nuovo ordine descrittivo: i voli di Satana, della Renommée e degli altri personaggi soprannaturali sono carrellate sul mondo ricostruite con una cura che non si può più definire nei termini di una visione confusa della realtà.

3. Il ruolo della descrizione nelle prime opere

In questa prima sezione analizzeremo l'*Essai sur les révoutions*, *René*, il *Génie du christianisme* e il *Voyage en Italie* per comprendere il senso della descrizione e il suo ruolo nel contesto del racconto. *Atala* sarà invece anche oggetto di analisi della seconda sezione, inserita all'interno di un discorso più complesso sul tema della soglia, in cui saranno riprese anche alcun considerazioni sulla primissima opera in prosa dello scrittore, l'*Essai sur les révolutions*.

3.1 L'*Essai sur les révolutions*: un primo approccio

La lettura dell'*Essai sur les révolutions*, suscita, quasi spontaneamente, alcuni interrogativi riguardo la presenza delle sequenze descrittive di cui ci stiamo occupando. Tra le tante questioni che quest'opera solleva, il discorso sul significato della descrizione riveste una notevole importanza, perché, pur portando ancora i segni dell'inesperienza dello scrittore e pur essendo la scelta del loro inserimento difficile da comprendere, quelle dedicate alle descrizioni sono pagine di grande bellezza e poesia, forse i passi dell'*Essai* in cui maggiormente si nota l'abilità del nostro ancor giovane autore. Tuttavia il lettore non può non domandarsi il senso delle immagini americane in un'opera come questa, un saggio storico-politico che apparentemente dichiarava la volontà di trovare una spiegazione al problema del ripetersi delle rivoluzioni.

Da questa domanda nasce la nostra ricerca relativa al valore che la descrizione riveste nell'economia del testo. La critica si è largamente occupata di questa problematica, tuttavia, a nostro parere, il discorso sul problema concettuale posto da queste scene non è stato ancora completamente esaurito. Lo scopo che ci prefiggiamo è di analizzare i passi che riteniamo più interessanti, basandoci soprattutto sul metodo di studio che Philippe Hamon propone nel suo *Du descriptif* e attingendo alla bibliografia esistente su questo argomento. Inoltre, attraverso un confronto con le versioni successive tenteremo di riportare il tutto verso un'analisi comparata completa che dia ragione di tutti i casi analizzati.

3.1.1. La nostra metodologia rispetto alla descrizione

Ci inoltriamo nella disamina di un metodo più specificatamente volto a comprendere le problematiche che pone la descrizione di paesaggio nel contesto di un'opera letteraria.

Il primo problema rispetto ai brani dell'*Essai* è legato all'inserimento della sequenza descrittiva nell'economia del testo: primariamente per un motivo di carattere piuttosto generale che fa riferimento allo studio della descrizione, poiché il meccanismo con cui essa si impone in un testo narrativo è uno dei punti problematici che da sempre vengono presentati dalla critica. La descrizione, infatti, pone fondamentalmente dei problemi a livello di statuto teorico: come sostiene Hamon che, nelle prime pagine del suo studio, ne ripercorre la storia, «Servant à définir et à caracteriser, elle semble indéfinissable»[861]. Il suo ruolo è sempre stato segnato, fin dall'Antichità, da alcuni limiti, riservato a generi ben definiti quali, ad esempio, la topografia, ovvero la descrizione dei luoghi, il ritratto, o, ancora, come parte del genere epidittico allo scopo di esaltare, lodare personaggi, luoghi o periodi. In generale, dunque, la descrizione non è mai gratuita e pertanto la sua presenza in un testo narrativo va, in un certo qual modo, giustificata: la domanda sul «perché» della descrizione è dunque fondamentale, poiché per essa genericamente non vale il discorso del piacere del testo, dal momento che «décrire», evidenzia Hamon, «c'est donc d'abord un "décrire pour"». Inoltre, la descrizione, nella sua volontà profonda di rendere conto della realtà tangibile, sconfina la dimensione del verificabile a scapito della fiction, allontanandosi così dall'idea di letteratura[862].

Il meccanismo dell'inserimento nel testo, come dicevamo, diventa fondamentale: la descrizione, interrompendo la narrazione per concentrarsi su di un dettaglio e approfondirlo, provoca una modificazione nelle attese del lettore che non si aspetta più fatti, ma dati: in altri termini, la narrazione si blocca e resta sospesa per tutta la durata della descrizione. Per ovviare a questo problema di interruzione del racconto, troviamo esempi di descrizione in movimento (il caso del viaggiatore, che mostra ciò che vede nel momento in cui lo vede, cioè mentre si sposta e osserva l'ambiente circostante: in questo modo, il tempo della descrizione coincide con il tempo della narrazione), ma ci rendiamo conto che, se pure questa è una soluzione, ci obbliga comunque ad ammettere che esiste un problema nell'accettazione della sequenza descrittiva all'interno di un qualsivoglia testo.

Resta dunque da comprendere la struttura interna del testo: questa affermazione può apparire a prima vista una contraddizione, poiché la sequenza descrittiva è concettualmente caratterizzata dall'assenza di un sistema strutturante (secondo la retorica classica, è il procedimento favorito dell'*amplificatio*, in cui lo scrittore tende a controllare meno il suo testo proprio in virtù di questo «luxe textuel»[863]). Per quanto riguarda il rapporto con il lettore, il rischio è quello di tradursi in una sorta di lista di cui non si intravede la conclusione, in cui lo scrittore fa sfoggio della profondità della sua

[861] *Du descriptif*, p. 10
[862] *Ibidem*, p. 14.
[863] *Ibidem*, p. 44.

conoscenza relativa alla realtà che descrive e che, infine, rischia di essere completamente «saltato» durante la lettura[864].

Per reazione a ciò, Hamon parla di un'autentica *obsession* del testo descrittivo nel sottolineare inizio e fine: proprio questo punto sarà fondamentale nella nostra analisi. Inoltre, la descrizione sollecita la ricerca da parte del lettore della gerarchia degli elementi che compongono l'oggetto[865]. Sempre nel rapporto con il fruitore dell'opera, il punto fondamentale è proprio la posizione in cui viene nominato l'oggetto della descrizione: posto all'incipit del testo, solleciterà la memoria del lettore durante l'enumerazione e la descrizione delle sue parti; relegato nella parte conclusiva, partecipa del meccanismo classico dell'indovinello in cui, fino alla fine, non si sa di cosa si stia parlando.

Il metodo di Hamon ci aiuterà anche a svelare il ruolo di alcuni elementi-chiave della descrizione, come ad esempio, la finestra, la cornice, che tendono a cercare un punto di osservazione privilegiato sul testo[866] o certe strutture sostanzialmente dicotomiche che dividono in due la scena e che permettono allo scrittore di individuare più facilmente elementi di comparazione o opposizione tramite il meccanismo che Hamon chiama «échange de focalisation»[867]. In tutte queste strutture, notiamo come uno solo è lo scopo, parcellizzare il *continuum* della realtà per delimitare gli spazi da descrivere e per crearsi una sorta di punto di partenza, nonché una prima struttura gerarchica degli elementi.

Un ultimo esempio di struttura è quello dello *stockage* dei dati, o, secondo la definizione di Hamon, la «métaphore […] du texte-magasin»[868] di cui l'esempio più calzante è un'opera quale *Au bonheur des dames* di Zola e in cui, come spiega la parola stessa, la descrizione è organizzata come un magazzino di documenti contenente una moltitudine di dettagli. Il *topos* metalinguistico del magazzino non è presente nei brani di nostra competenza, ma resta un punto di riferimento interessante per comprendere a livello di concetto come alcune caratteristiche della descrizione quali ad esempio l'imprecisata lunghezza, pur se considerate destrutturanti nell'economia di un racconto possono influenzare la forma dell'opera stessa[869].

---

[864] Non dimentichiamo che una caratteristica di fondo della descrizione è quella di essere facilmente individuata e che viene eliminata per prima nell'atto del riassunto.

[865] *Du descriptif*, p. 46. Hamon porta l'esempio di «casa», sostenendo che la scoperta di termini quali «tetto», «camino», «scale», ecc., vengono sentiti come unità integrate del tema centrale. La capacità di individuare e comprendere «systèmes hiérarchisés» è una competenza che viene richiesta al lettore nel momento dell'approccio alla descrizione.

[866] *Ibidem*, pp. 172-184.

[867] *Ibidem*, pp. 211-218.

[868] *Ibidem*, p. 207.

[869] *Ibidem*, p. 208.

Cercheremo di focalizzare le motivazioni della descrizione facendo riferimento al concetto di tendenza «orizzontale» e «verticale» del testo[870]; la prima, spiega ancora Hamon, vede la realtà come una superficie da percorrere, come «un espace rationalisé-rationalisable»[871], nel quale lo scrittore, come il viandante, si muove e descrive: è il tipico caso dei romanzi di Jules Verne e dei resoconti di viaggio in generale. La tendenza «verticale», viceversa, vede il reale come una sovrapposizione di strati, di cui quello più superficiale (che viene descritto) nasconde una verità ben più profonda e interessante: è, ad esempio, il caso dei romanzi realisti, in cui, lo scrittore vuole svelare i meccanismi e gli aspetti più nascosti della realtà, cerca l'identità al di là dell'apparenza superficiale.

Infine, analizzeremo le conclusioni delle singole descrizioni, momento del testo particolarmente interessante proprio perché, come dicevamo, la descrizione è, per definizione, interminabile. Come per il discorso sull'inserimento nel testo, anche la fine pone i medesimi problemi: lo scrittore deve trovare il modo adatto di chiudere la parentesi e riportare l'attenzione sul tema centrale della narrazione. Ma non solo: il più delle volte la conclusione diventa, citando Hamon, una chiave per leggere retrospettivamente l'intera sequenza.

Per quanto riguarda l'applicazione della nostra metodologia, sarà particolarmente interessante studiare la questione dell'inserimento della descrizione, oltre che per le motivazioni teoriche già menzionate, proprio a ragione della struttura dell'opera, come dicevamo, sostanzialmente paratattica nella presentazione delle tematiche: nella relazione con il resto del testo, la sequenza descrittiva ha spesso un ruolo dirompente, specialmente per quanto riguarda le scene americane, che sembrano non avere rapporto diretto con il corpo della trattazione.

Inoltre, in alcuni casi sarà altresì interessante il confronto con le versioni successive delle descrizioni contenute nel *Génie du Christianisme* e nei *Mémoires d'Outre-tombe*: ci accorgeremo di come, al variare della *weltanschauung* dello scrittore, la struttura della descrizione modificherà radicalmente il suo modo di presentare il reale.

Per la nostra analisi, abbiamo scelto sei *tableaux* tratti dalla seconda parte dell'opera. Dapprima i tre più celebri paesaggi statunitensi: la «Nuit chez les Sauvages d'Amérique», la descrizione delle cascate del Niagara e il racconto del viaggio in nave lungo il fiume Hudson che da New York conduce lo scrittore a Albany. Inoltre, prenderemo in considerazione la breve descrizione dell'isola Saint-Pierre e l'incipit del capitolo sull'Ile Graciosa, visitate durante la traversata dell'oceano e infine il capitolo II,

[870] *Ibidem*, pp. 60-64.
[871] *Ibidem*, pp. 60-61.

XXXI intitolato «Histoire du polythéisme depuis son origine jusqu'à son plus haut point de grandeur» il cui il tema centrale è un discorso sulla fede, ma che pure racchiude una sequenza descrittiva degna di analisi.

3.1.2 La dialettica dell'infinito e nel non-finito nella struttura dell'Essai: introduzione all'opera

Non possiamo tuttavia affrontare l'analisi delle descrizioni di paesaggio senza mostrare le peculiarità di questa particolarissima opera. Considerata da un punto di vista strutturale, ciò che determina il caos in cui «chaque mot y contredit le mot qui suit»[872], secondo le parole dello Chateaubriand maturo, è la mancanza di una struttura che sia resa evidente e che sappia gestire e armonizzare questo insieme eterogeneo. In un'altra nota del '26, Chateaubriand arriva a definire il secondo volume dell'*Essai* «moins fatigant», proprio perché, essendo ancora più multiforme del precedente, non vi è più traccia di quella «prétension de ramener sans cesse [in modo evidentemente fallimentare] le motif de mon travail»[873]. Dunque, se la stesura definitiva dell'*Essai*[874] delude lo scrittore, soprattutto se posta in confronto con il progetto iniziale che prevedeva una strutturazione molto precisa, vogliamo almeno comprendere quale era questo scopo ultimo e la sua motivazione intrinseca. Come abbiamo avuto modo di ripetere più volte, l'*Essai* ha le caratteristiche di un banco di prova, di un laboratorio in cui lo scrittore si cimenta per la prima volta con se stesso e le sue capacità. La sua poca esperienza emerge chiaramente soprattutto da questa incapacità di porre dei limiti alla sua materia che si espande senza uno schema e quasi senza una vera conclusione: spesso ad un oggetto di argomentazione ne viene associato un altro, per parallelismo (il procedimento più usato nella nostra opera), ma anche solo per desiderio di approfondimento (si veda, ad esempio, la lunga descrizione dei costumi celtici[875]). Alla fine della prima parte, Chateaubriand afferma che «A chaque page une mer de réflexions, de rapports nouveaux, s'ouvroient devant moi»[876], come in una sorta di meccanismo di proliferazione. Le discipline stesse risultano così difficilmente definibili, perché i loro confini sfumano e si perdono in una sorta di *continuum* nel quale non si distinguono i vari argomenti. Egli stesso lo dichiara, seppure a posteriori, nel '26:

> Littérairement parlant, l'*Essai* touche à tout, attaque tous les sujets, soulève une multitude de questions, remue un monde d'idées, et mêle toutes les formes de style[877].

872 ER, tome I, p. xxi (*Préface* del 1826).
873 *Ibidem*, tome II, p. 173, nota.
874 Non dimentichiamo, in ogni caso, che l'*Essai* è un'opera incompiuta. Per definitiva intendiamo qui la versione che venne data alla stampa.
875 ER, tome I (I,38).
876 *Ibidem*, p. 68.
877 *Ibidem*, p. 360.

Ciò a cui sembra tendere Chateaubriand nell'*Essai* è una disamina della conoscenza umana nella sua totalità, è la creazione di un'opera multidisciplinare: anche in questa negazione del particolare, in questa tendenza a una conoscenza di tutta la realtà nel suo complesso, troviamo una traccia inequivocabile della giovane età e del suo rifiuto della finitezza, del suo slancio verso l'assoluto. Prendiamo il capitolo 28, in cui Chateaubriand si interroga sulle modalità con cui la filosofia agisce sugli uomini; rendendosi conto della grande portata di un simile discorso, dichiara allora che restringerà il campo di analisi concentrandosi solo sulle influenze politiche e religiose che essa ha avuto in Grecia e Francia e, a questo proposito, ci spiega

> Un essai est un livre pour faire des livres; il ne peut passer pour bon qu'en raison du nombre de fétus d'ouvrages qu'il renferme. D'ailleurs, le sujet que je traite s'étend si loin, et mes talents sont si foibles, que je tâche de me circonscrire [878]

L'*Essai* è dunque un'opera riuscita in quanto generatrice di una moltitudine di spunti e dimostra una volontà quasi titanica nel tentare di includere la molteplicità che la realtà offre, ma lo scrittore stesso si trova a un certo punto a dovere circoscrivere il suo campo di analisi, essendo la materia di cui trattare potenzialmente infinita, ma incontrando inevitabilmente i limiti che ogni opera umana comporta, come lo stesso autore è costretto a concludere:

> d'une autre part, le temps se précipite, et je me fatigue.[879]

L'*Essai sur les révolutions* può essere infine così considerato un lavoro sulla scrittura stessa, l'esperimento di un giovane autore che impara a conoscere i suoi limiti.

3.1.3. Il problema dell'incipit descrittivo

Iniziamo proprio dalla più nota tra le scene statunitensi, la «Nuit chez les sauvages d'Amérique», capitolo interamente basato sul vivido ricordo del suo viaggio e della memorabile notte insieme agli Indiani che conclude l'*Essai sur les révolutions*. E' difficile a prima vista capire perché Chateaubriand sceglie di terminare la sua prima opera in questo modo: in virtù della sua disposizione nel testo, questa parte descrittiva, che spontaneamente colpisce l'immaginazione del lettore, rimane maggiormente impressa rispetto alla lunga dissertazione politica.

Il capitolo in questione, il 57 della seconda parte, è introdotto da Chateaubriand già nell'ultima parte del precedente: dopo una lunga, pessimistica lamentazione sulla mancanza di libertà nella società, lo scrittore sembra proporre una autentica e risolutiva via di fuga per l'Uomo, la libertà in seno alla

[878] Tome II, p. 278.
[879] *Ibidem*.

Natura. Ma questa soluzione al conflitto umano tra desiderio di socialità e anelito alla libertà più profonda non si delinea come una trattazione filosofica.

> Mais il n'y a donc point de gouvernement, point de liberté? De liberté? Si! une délicieuse! une céleste! celle de la Nature. Et quelle est-elle, cette liberté que vous vantez comme le suprême bonheur? Il me seroit impossible de la peindre; tout ce que je puis faire est de montrer comment elle agit sur nous. Qu'on vienne passer une nuit avec moi chez les Sauvages du Canada, peut-être alors parviendrai-je à donner quelque idée de cette espèce de liberté[880].

Esclusa la possibilità della libertà in senso politico[881], non resta che quella che l'uomo incontra se si abbandona alla vita in seno alla Natura[882]. Così, alla dissertazione razionale dei capitoli precedenti, fa seguito un racconto basato sulle impressioni dell'autore di fronte alla bellezza del continente americano. Questa descrizione ammirata e commossa della natura fa anche da contraltare all'immagine che, nel capitolo LVII veniva usata per dipingere la società europea: la metafora del corpo in putrefazione.

> Les corps politiques, quels qu'ils soient, ne sont que des amas de passions putréfiées et décomposées ensemble; les moins mauvais sont ceux dont les dehors gardent encore de la décence, et blessent moins ouvertement la vue; comme ces masses impures destinées à fertiliser les champs, sur lesquelles on découvre quelquefois un peu de verdure[883].

---

[880] Tome II, p. 415.

[881] Si vedano le pagine precedenti (pp. 407-408) del capitolo I,56.

[882] In questo capitolo, Chateaubriand racconta anche il celebre episodio del suo incontro con Philippe Le Coq (p. 410, nota 1): «Philippe Le Cocq, d'une petite ville de Poitou, passa au Canada dans son enfance, y servit comme soldat, à l'âge de vingt ans, dans la guerre de 1754, et, après la prise de Québec, se retira chez les Cinq Nations, où, ayant épousé une Indienne, il renonça aux coutumes de son pays, pour prendre les mœurs des Sauvages. Lorsque je voyageois chez ces peuples, je ne fus pas peu surpris, en entendant dire que j'avois un compatriote établi à quelque distance dans le bois. Je courus chez lui; je le trouvai occupé à faire la pointe à des jalons, à l'ouverture de sa hutte. Il me jeta un regard assez froid, et continua son ouvrage; mais aussitôt que je lui adressai la parole en François, il tressaillit au souvenir de la patrie, et la grosse larme roula dans ses yeux. Ces accents connus avoient reporté soudainement dans le cœur du vieillard toutes les sensations de son enfance: dans la jeunesse nous regrettons peu nos premiers ans; mais plus nous nous enfonçons dans la vie, plus leur souvenir devient aimable; c'est qu'alors chacune de nos journées est un triste terme de comparaison. Philippe me pria d'entrer; je le suivis. Il avoit de la peine à s'exprimer: je le voyois travailler à rassembler les anciennes idées de l'homme civil; et j'étudiois avidement cette leçon. Par exemple, j'eus lieu de remarquer qu'il y avoit deux espèces de choses relatives, absolument effacées de sa tête: celle de la propriété du superflu; et celle de la nuisance envers autrui sans nécessité. Je ne voulus lui faire ma grande question qu'après que quelques heures de conversation lui eurent redonné une assez grande quantité de mots et de pensées. À la fin je lui dis: «Philippe, êtes-vous heureux?» Il ne sut d'abord que répondre. «—Heureux? dit-il en réfléchissant; heureux, oui;... oui, heureux, depuis que je suis sauvage. — «Et comment passez-vous votre vie?» repris-je. Il se mit à rire. «J'entends, dis-je; vous pensez que cela ne vaut pas une réponse. Mais est-ce que vous ne voudriez pas reprendre votre ancienne vie, retourner dans votre pays? — Mon pays, la France? Si je n'étois pas si vieux, j'aimerois à le revoir.… —Et vous ne voudriez pas y rester?» ajoutai-je. Le mouvement de tête de Philippe m'en dit assez. «Et qu'est-ce qui vous a déterminé à vous faire, comme vous le dites, sauvage? — Je n'en sais rien; l'instinct.» Ce mot du vieillard mit fin à mes doutes et à mes questions. Je restai deux jours chez Philippe pour l'observer, et je ne le vis jamais se démentir un seul instant: son âme, libre du combat des passions sociales, me sembla, pour m'exprimer dans le style des Sauvages, «calme comme le champ de bataille, après que les guerriers ont fumé ensemble le calumet de paix».

[883] *Ibidem*, p. 414.

Peraltro, questo paragrafo sarà definito «boutade», in una nota successiva dello stesso autore, che si scusa per la sua giovanile irruenza. In questi termini, il capitolo 57 con il suo brusco cambiamento di prospettiva e di stile si presta a numerose interpretazioni. Chateaubriand, discepolo di Rousseau, sembrerebbe cercare nella natura la via di fuga alle aporie politiche del suo mondo, come conclude Merete Grevlund in *Paysage intérieur et paysage extérieur dans les* Mémoires d'Outre-Tombe[884]. Un recente saggio di Piero Toffano, invece, propone un'altra chiave di lettura: questo ritorno allo stato primitivo, pur essendo una «tentazione» ricorrente nell'*Essai*, non si concretizza realmente nemmeno in questo punto[885]. Secondo la sua analisi, che condividiamo, il sogno resta tale al punto che, all'annuncio della cattura del re a Varennes, Chateaubriand non esita ad abbandonare gli Stati Uniti per tornare in patria e lottare per l'unica forma di libertà, quella civile, che conosce e a cui anela. L'opera si chiude senza speranza e senza soluzioni, con l'immagine di una doppia fuga, quella del primitivo da una parte e quella dell'uomo civilizzato dall'altra, entrambi esuli e perseguitati[886]. A questo proposito, è interessante collegarci al capitolo 13 della seconda parte dell'*Essai*, dedicato «Aux Infortunés», in cui la fuga lontano dalla società è proposta come panacea al problema dell'uomo infelice che non riesce a inserirsi nella società civile: anche in questo punto, alla dissertazione filosofica fa seguito una breve sequenza descrittiva in cui viene esaltata la bellezza del paesaggio. In quest'ottica, il dolore viene rivalutato, perché permette di sviluppare una maggiore sensibilità: «sans lui [le malheur] les facultés aimantes de notre âme resteroient inactives»[887].

Per una maggiore comprensione di alcune strutture insite in questa descrizione di paesaggio, prendiamo anche in analisi alcune parole-chiave.

> *Désert*, che ritorna sette volte nel corse del capitolo, è il simbolo della ricerca di solitudine dell'autore. In questo caso, il termine è colto nel suo senso classico, secondo la definizione offerta da Michel Butor: «Le mot "désert" est ici l'équivalent de l'anglais *wilderness*. Il n'évoque nullement la stérilité, le Sahara; au contraire, ce désert est caracterisé par la splendeur de sa flore.

---

884 Merete Grevlund, *op. cit.*, p. 72. Per quanto riguarda questa interpretazione, richiamiamo anche il II capitolo di *Paysage de Chateaubriand* (pp. 29-34) in cui Richard partendo proprio dalla negatività dello Chateaubriand di quegli anni, sottolinea come il paesaggio americano rappresenta per lo scrittore la scoperta di una nuova sensibilità che lo allontana dalle sue ossessioni (in particolar modo, egli mette in evidenza il cambiamento di prospettiva nella presentazioni di alcune immagini come, ad esempio, l'acqua che, nel contesto americano, ritornano come motivi positivi, arricchiti da quelle che Richard chiama «la joie toute neuve de la sensation»).

885 Piero Toffano, *Chateaubriand et les indiens d'Amérique entre 1797 et 1802*, in Martellucci, «*L'instinct voyageur». Creazione dell'io e scrittura del mondo in Chateaubriand*, Unipresse, Padova, 2001, pp. 15-43.

886 Come sottolinea ancora Toffano (cit., p. 22) l'associazione tra lo scrittore e gli Indiani è più profonda perché in quanto nobile, Chateaubriand sa di non fare parte di quella classe borghese che si era gettata alla conquista del nuovo continente, ma che, anzi, proprio come le popolazioni americane, ne stava subendo l'avidità ed era condannata all'esilio.

887 Tome I, (II,13) p. 168.

Il s'agit d'un lieu que la société a laissé intact»[888]. Chateaubriand stesso afferma «déjà en 1790, noyé à Paris, […] pour retrouver le désert, je me réfugiais au théâtre»[889] per illustrare la sua aspirazione alla bellezza, alla poesia, opposti al rumore della società. Infatti il «désert» in cui Chateaubriand ritrova se stesso non è un mondo totalmente privo di esseri umani, ma piuttosto un universo opposto a quello della società europea: gli Indiani con cui entrerà in contatto lo scrittore, rappresentano proprio un esempio di presenza umana positiva, inserita armonicamente nel contesto naturale. Senza contare il valore dell'immagine, lo spazio desertico, per uno scrittore così affascinato dai suoni. Il «désert»[890] è dunque l'immagine ideale di uno spazio in cui il suono liberamente si propaga. Inoltre, come avremo modo di osservare più avanti durante l'analisi della pagina americana, la distesa deserta permette la formazione dell'eco, che riempie e attraversa lo spazio. In questa scena, la nota finale è appunto basata su di una sensazione auditiva, il rumore della «cataracte du Niagara» che, passando di «désert en désert», rompe la perfetta serenità della notte. D'altra parte, nell'*Essai* l'eco sembra essere simbolicamente presente a livello strutturale: la storia delle rivoluzioni, vista come ciclico ritorno, come un susseguirsi di medesimi conflitti, può essere considerata un esempio di eco in cui le voci del passato ritornano al presente. Richard cita una significativa frase dei *Mémoires* per illustrare la volontà di Chateaubriand di legare saldamente momenti e sensazioni presenti a ricordi del passato, in una trama di continui rimandi: «mes souvenirs se font écho»[891].

Altro emblematico termine della nostra pagina è *forêt*. La foresta, che nell'antichità e nel Rinascimento era tradizionalmente era considerata luogo di perdita per l'uomo, modifica qui la sua accezione forte del cambiamento di prospettiva settecentesco in cui alla natura domata dalle mani dell'uomo si sostituisce la *natura naturans*, viva e spontanea, universo parallelo e alternativo al mondo controllato dall'uomo. In relazione a Chateaubriand, la questione del suono è ancora una volta prioritaria, perché la foresta, per la sua profondità e per la presenza di molteplici barriere (alberi, rami), è un luogo particolare in cui la voce si perde e si disperde nello spazio, rifrangendosi. Nella Nuit, si parla di «océan de forêts»: un'immagine che associa l'idea dell'immensa distesa aperta del mare a quella ombrosa e nascosta del bosco (associazione tra i due elementi che ritorna anche altrove[892]), che si delinea sui due assi: la distesa orizzontale

---

888 Citato da Dominique Jullien, *Récits du Nouveau Monde. Les voyageurs français en Amérique de Chateaubriand à nos jours*, Nathan, Paris, 1992, p. 61. Sulla figura del «désert» rimandiamo anche ad Alain Roger, *op. cit.*, pp. 105-111 «L'invention du désert», che cita anche, tra le immagini che hanno un riferimento con questo concetto multiforme, anche la visione della *wilderness* americana (p. 110).

889 Citato da Christian Bazin, *Chateaubriand en Amérique*, éditions de la Table Ronde, Paris, 1969, pp. 85-86.

890 Si veda ancora il capitolo «La réverberation» di *Paysage de Chateaubriand*, p. 88.

891 *Ibidem*, p. 103.

892 Cfr. § 2.3.7.

dell'oceano che simboleggia la massima estensione, un vuoto che separa due punti di terra, unita alla verticalità della foresta che si presenta come uno spazio «abitabile» dallo scrittore, in cui la presenza di grandi alberi che nascondono in parte la vista, creano, come vedremo, giochi di luce e di presenze/assenze. In *Atala*, la vicenda si svolge per buona parte in questo luogo minaccioso, che prima accoglie i due protagonisti in fuga e poi assume sempre più le caratteristiche di un abisso minaccioso. Nel *Génie*, invece, la foresta è significativamente associata alla chiesa, e quella americana in modo particolare è descritta come una meta spirituale per coloro che vogliono trovare il silenzio e riscoprire il vero senso della preghiera[893]. Quindi la «forêt» in cui Chateaubriand si addentra sembra avere un molteplice valore: spirituale, per la simbologia che lo scrittore le attribuisce ed estetico, per il significato che avrà nella sua storia di scrittore, poiché in essa egli afferma di aver incontrato la sua Musa. La foresta «genera» dunque lo Chateaubriand scrittore.

Il terzo gruppo di termini chiave è relativo al lessico della follia. Chateaubriand infatti sembra descrivere un'esperienza simile a quella dell'invasamento divino che lo coglie nel momento stesso in cui penetra nel tempio/foresta, e questo risalta per l'uso di alcuni termini come *révolution*, *délire*, *fou*: in particolare, la parola *révolution*, usata qui nel senso di autentico stravolgimento emotivo, è un vocabolo interessante, perché accoglie un significato totalmente nuovo rispetto alle rivoluzioni di cui si è occupato finora. Chateaubriand sembra spiegare al lettore che dall'analisi storica, il suo interesse si è spostato verso una rivoluzione di tipo personale, spirituale e intima di un uomo che ammira la bellezza della Natura[894].

Nell'incipit della descrizione ci viene detto che lo scrittore, unico nell'accampamento, rimane sveglio per godere della bellezza della notte. Lo spettacolo, si premura di farci subito presente Chateaubriand, è così bello da diventare indescrivibile («le pinceau des hommes ne rendra jamais»): questa dichiarazione di incapacità dell'autore rientra nelle strategie classiche della letteratura, una *excusatio propter infirmitatem* che, come evidenzia Philippe Antoine[895], può essere più facilmente classificata tra i procedimenti stilistici atti a dare inizio a una descrizione piuttosto che a una reale dichiarazione di astensione dalla scrittura. Dichiarando la sua inadeguatezza, Chateaubriand segnala al lettore che sta per iniziare una sequenza descrittiva.

---

[893] GC, tome XII, III[ème] partie, livre I, chap. 8.

[894] Il senso di questa improvvisa follia verrà approfondito in un'analisi di tipo più prettamente antropologico al § 3.5.2.

[895] Philippe Antoine, *Les récits de voyage de Chateaubriand. Contribution à l'étude d'un genre*, Champion, Paris, 1997, p. 135.

Se torniamo alla domanda sulla sua funzione in chiusura del testo, a prima vista, pare che nell'*Essai* essai sia infine ben poco destrutturante. Infatti, in questo saggio, anche le parti descrittive sembrano rientrare nell'insieme degli altri temi che popolano l'opera: ogni pagina nell'*Essai* ha senso se vista nell'ottica dell'opera, cioè un tutto che appare sostanzialmente disorganico. Le sequenza descrittive, in molti casi, vivono a sé e quindi hanno una prospettiva più fluida rispetto alla stretta «necessità» a cui spesso è condannata la descrizione[896]. Tuttavia, anche nell'*Essai* non sono assenti procedimenti di «giustificazione» delle sequenze descrittive come, nel caso della «Nuit chez les sauvages», che la sequenza descrittiva sia ambientata di notte, ovvero in un momento preposto al riposo che «permette» in un certo senso più facilmente una pausa di narrazione (rispetto all'episodio dell'incontro con gli indiani): la sospensione dall'attività umana diviene nella *fiction* un momento senza azione e dedicato esclusivamente all'osservazione. La pagina dell'*Essai*, pur nella sua estraneità col resto del testo, ci appare pertanto più giustificabile anche nella sua esuberanza di dettagli che sconfina con lo sfoggio di erudizione nella descrizione di animali e oggetti locali. Per quanto riguarda il confronto della stessa pagina dell'*Essai* con i *Mémoires*, dobbiamo evidenziare il lavoro di limatura dei dettagli volto a favorire la sobrietà del testo rispetto alla precisione e alla poesia[897]. Al di là del cambiamento di gusto da parte dello scrittore, che col passare degli anni sembra preferire una certa semplicità nelle descrizioni, sarebbe opportuno interrogarsi in modo teorico sul ruolo della descrizione nei differenti testi. In un testo come i *Mémoires*, che sono il racconto di una vita, la descrizione, secondo le stesse parole di Hamon «modifie surtout […] le niveau où l'horizon d'attente du lecteur va se déployer […] Dans un récit, il attend une terminaison, dans une description, il attend des textes»[898]. Potremmo quindi affermare che nei *Mémoires* Chateaubriand ha interesse a mostrare i fatti, gli episodi e non vuole distrarre troppo il lettore con lunghe pagine statiche, senza avvenimenti.

Passiamo alla descrizione delle cascate del Niagara. Anche questa scena americana rappresenta a prima vista un vero rebus per il lettore, poiché Chateaubriand la inserisce all'interno di una lunga nota a fondo pagina del capitolo II,23 dedicato ai «Philosophes modernes»: perché una descrizione in questo punto, e soprattutto perché in una nota così articolata da occupare uno spazio maggiore del capitolo stesso? Chateaubriand inizia dichiarando, a proposito di Abelardo, che vi sono

> des morts dont le simple nom nous dit plus qu'on ne sauroit exprimer[899]

[896] Rinviamo alla lettura dell'introduzione e del nostro secondo capitolo per quanto riguarda il problema del piacere del testo. Inoltre ricordiamo il riferimento ad Hamon, *op. cit.*, pp. 72-75.

[897] Per un confronto più diretto delle pagine, si vedano le nostre tabelle di comparazione.

[898] *Op. cit.*, p. 41.

[899] Tome II, p. 233.

e, mentre il testo «principale» prosegue poi sulla presa di Costantinopoli da parte dei Turchi, il pretesto della breve considerazione dello scrittore dà il via alla nota, un vero e proprio secondo testo parallelo, ben più articolato del primo. Lo scrittore racconta inizialmente del viaggio in nave sul fiume Hudson, che lo porta da New York a Albany, durante il quale, essendo stato menzionato il Maggiore André, ufficiale britannico morto durante la Guerra d'Indipendenza Americana, viene levato un canto in sua memoria[900]. Il filo che aggancia la nota al capitolo XXIII è sottile (nomi di grandi uomini del passato che risvegliano pensieri inesprimibili), soprattutto se si osserva come poi il discorso prosegue nel puro e semplice racconto e ci offre due grandi affreschi dedicati agli Stati Uniti: l'Hudson e le cascate. Se analizziamo il valore di questa descrizione nel contesto del capitolo, la scarsa coesione tra il filo del discorso e la parentesi descrittiva rappresenta una variazione di ritmo difficile da giustificare. A proposito di questo problema, citiamo l'analisi di Philippe Roger[901] che, riprendendo le parole dello scrittore nella nota del 1826, («Il faut convenir que c'est accrocher subtilement une note à un mot»[902]), parla di «accrochage», termine usato nel campo dei musei e delle gallerie d'arte. Nell'inserimento della scena nell'*Essai*, Roger vede il gesto del gallerista che appende un quadro («un beau tableau de la nature») per poi sganciarlo e inserirlo in un'altra sua opera, *Atala*. Ma non solo: partendo da un'analisi sulla figura di Chateaubriand come storico, interpreta il passo delle cascate del Niagara come un tentativo di inscrivere a livello concettuale la Storia nello spazio. Vogliamo almeno accennare all'argomentazione di questo studio che inquadra l'opera di Chateaubriand in un fine lavoro di giustapposizione di immagini. In questo senso, Roger risponde alla critica di Roland Barthes, che nella sua prefazione del 1965 a *La Vie de Rancé*, aveva definito questo tipo di accostamento «anacoluthe stupéfiante». La figura retorica che avrebbe usato metalinguisticamente Chateaubriand non è l'anacoluto, ci dice Roger, quanto piuttosto la paratassi, o, meglio, una stratificazione di livelli che non si preoccupa di svelare a una prima e superficiale lettura le cause più profonde delle sue concatenazioni[903].

Perché dunque questo accostamento di scene storiche, di immagini così lontane? Qual è il filo conduttore che guida l'opera? Non la «rupture», come avrebbe detto Barthes, ma la «stratification». Roger individua questo processo in tutta l'opera del nostro autore: un «empilement vertigineux», ovvero un tentativo di organizzare uno sull'altro quadri storici. Lo Spazio diventa primariamente il luogo di sedimentazione delle scene che nel Tempo si sono succedute: ecco dunque il legame tra la Storia e i Luoghi che l'hanno determinata e che sono spia dei cambiamenti, testimoni degli eventi, portatori dei ricordi. La Storia necessita dei luoghi e deve, imperativamente, essere innestata nello Spazio fisico che ne ha permesso lo svolgimento.

---

900 Una scena sulla quale ritorneremo in seguito.

901 Philippe Roger, *L'histoire à toute extremité*, in Berchet, *Chateaubriand: le tremblement du temps,* pp. 99-116.

902 *ER*, p. 351, nota.

903 Rimandiamo alla lettura della *Notice* e delle note dell'*Essai sur les révolutions* (edizione Champion): nei complicati e spesso apparentemente inspiegabili rimandi dell'*Essai*, si gioca il dialogo tra il racconto degli eventi del 1789 e la posizione dello scrittore in rapporto alla Storia.

Tornando alla nostra argomentazione sul valore della pagina, possiamo affermare che la descrizione delle cascate contenuta nell'*Essai* non ha una finalità dichiarata. Sembra però rivendicare una sua dignità che va al di là anche di quella globale dell'opera e un ruolo quasi strutturale: lo scrittore infatti compie un'operazione interessante, che rivela una certa consapevolezza del problema del paesaggio testuale, cioè separa ciò che è descrizione da ciò che non lo è. Per visualizzare un'immagine, uno scrittore apre sempre metaforicamente una porta in un testo discorsivo e permette al lettore di entrarvici: la marginalizzazione della descrizione in una nota di fondo pagina rispetta appieno questo criterio, poiché il nostro autore sfrutta quella che a livello strutturale è già una porta aperta nel testo, che normalmente ha lo scopo di approfondire, chiarire, aggiungere, completare.

Prendiamo in considerazione l'incipit della scena. La versione dell'*Essai*, preceduta da una breve *excusatio* per avere ecceduto nella lunghezza della nota, comincia raccontando la storia del cammino dei fiumi che sfociano nelle cascate, un procedimento che sollecita l'attesa del lettore: sostanzialmente, lo scrittore «crea» per il lettore, pone in essere nel suo testo l'oggetto del suo interesse (le cascate) e, per far ciò, ci mostra come si generano le cascate nel processo naturale. Come l'autore raccoglie le sue forze nell'atto titanico di rendere sulla carta uno spettacolo di incomparabile bellezza, seguiamo il cammino del fiume Niagara nella vorticosa corsa verso il salto che sarà espressione della sua energia. Riprendiamo il testo già citato nel capitolo 2.3 per osservare come la scena vie costruita nell'*Essai*:

> Elle est formée par la rivière Niagara, qui sort du lac Érié, et se jette dans l'Ontario. À environ neuf milles de ce dernier lac se trouve la chute: sa hauteur perpendiculaire peut être d'environ deux cents pieds. Mais ce qui contribue à la rendre si violente, c'est que, depuis le lac Érié jusqu'à la cataracte, le fleuve arrive toujours en déclinant par une pente rapide, dans un cours de près de six lieues; en sorte qu'au moment même du saut, c'est moins une rivière qu'une mer impétueuse, dont les cent mille torrents se pressent à la bouche béante d'un gouffre[904]

Dopo queste prime righe, Chateaubriand passa poi a descrivere la cascata nella sua incredibile potenza: a questo scopo utilizza termini del lessico della geometria, nel tentativo di razionalizzare quel reale che si delinea inizialmente come un *chaos* di onde: i due rami d'acqua sono paragonati a cilindro e colonna. La cascata ci appare come nello schizzo di un disegnatore, che pone subito linee e forme essenziali e poi aggiunge dettagli e colori. Ci colpisce il contrasto tra il termine *chaos* e la descrizione che ne segue, in cui la geometria del paesaggio è particolarmente messa in evidenza e valorizzata. Possiamo interpretare questo passo non come una contraddizione interna, ma tenendo conto di due ottiche diverse: il disordine della massa d'acqua fa riferimento, più che a un aspetto puramente visivo della scena, al potere primordiale che viene scatenato dalla cascata. L'immagine di forme ordinate che ne segue è la pittura fedele delle impressioni suscitate dall'impatto con la cascata.

[904] ER, pp. 238-239, note I.

Nella prima parte nella medesima nota, Chateaubriand propone un'altra descrizione di paesaggio americano, nel racconto della cosiddetta *remontée de l'Hudson*, ovvero il tragitto da lui compiuto durante l'ultima fase del suo viaggio a bordo di un piroscafo che risaliva il fiume Hudson, «de New York à Albany» e che lo condusse presso le cascate del Niagara.

Abbiamo già incontrato queste parole, «J'ai bien éprouvé une fois dans ma vie cet effet d'un nom. C'était en Amérique». Approfondiamo ulteriormente lo studio del meccanismo che genera l'intera pagina: la descrizione della rivière d'Hudson è frutto di una scelta narrativa molto complessa, che ci pone nuovamente il problema delle motivazioni dell'autore: perché in questo punto dell'*Essai*? Perché proprio in nota, dove talvolta l'attenzione del lettore non viene nemmeno catturata? Oltre alle spiegazioni che già abbiamo apportato nel corso del precedente capitolo, possiamo argomentare che, se per la parte dedicata al Niagara era possibile fare appello alla ferma volontà dello scrittore di inserire, in un qualche punto della sua opera, il piccolo capolavoro dedicato alla bellezza statunitense, una scena come questa, che non è una semplice pagina di viaggio, è più difficile da giustificare. Per assurdo, possiamo chiederci perché non sia stata logicamente inclusa nell'ultimo capitolo, già dedicato all'America. La prima, immediata risposta è la considerazione che l'*Essai* non è un'opera semplice, né prevedibile (i *Mémoires*, in quanto biografia, sono strutturati cronologicamente e le scene americane sono, necessariamente, tutte raggruppate nell'unica, grande sezione che narra del suo viaggio): oltre a questo però è evidente una ferma volontà di dare un percorso non-lineare alla strutturazione del testo. Quello che guida l'opera è una dialettica tra passato e presente, negazione della cronologia, una continua ricerca di analogie e differenze, un complesso gioco di echi che, se pure talvolta sfuggono di mano allo scrittore rendendo difficile la comprensione, creano comunque un'intelaiatura già degna dello Chateaubriand che verrà. La scena di cui ci occupiamo, pertanto, non ha niente di casuale, anzi, prende proprio valore dalla complessità del suo inserimento ed è primariamente rappresentativa di un «meccanismo». Il punto focale della scena è l'«effet d'un nom», non la sequenza descrittiva in sé: la nota diventa simbolica del meccanismo psicologico che regola il pensiero dell'uomo e precisamente del momento in cui in esso subentra il ricordo (in questo caso, non un ricordo personale, ma quello di un personaggio storico, evocato per caso). Quanto di irrazionale vi è in quel particolare momento in cui la mente si sconnette dal presente per volgersi indietro e all'immagine della realtà si sovrappone quella del passato, è rappresentato da questo «doppio binario» della narrazione (capitolo e nota): la vicenda del Major André non ha niente a che vedere con la storia dei filosofi moderni di cui si occupa il capitolo XXIII; la narrazione del viaggio in piroscafo men che meno. E' schizofrenia che guida la mano di Chateaubriand? No, naturalmente. Soltanto, una volta di più, la forma sembra prevalere sul significato, poiché in questo caso la struttura del testo ci esplicita il senso più chiaramente di quanto facciano, o possano fare, le parole stesse dello scrittore. Se leggiamo il nostro testo come rappresentazione della mente, ci apparirà chiaro il senso della scissione tra la nota dedicata al Major André, quella parte di sé

che Chateaubriand abbandona al libero flusso del ricordo, e il corpo del capitolo, la metà razionale dello scrittore che prosegue, con metodo, la sua trattazione.

Lo scrittore inizia con qualche breve, ma indispensabile premessa sul suo viaggio:

> Je partois alors pour le pays des Sauvages, et je me trouvois embarqué sur le paquebot qui remonte de New-York à Albany par la rivière d'Hudson. La société des passagers étoit nombreuse et aimable, consistant en plusieurs femmes et quelques officiers américains. Un vent frais nous conduisoit mollement à notre destination[905].

Ma il senso del brano arriva poco dopo: «Aussitôt voilà mes idées bouleversées», dichiara Chateaubriand nel momento in cui l'ufficiale viene evocato. Il termine «bouleversées» può apparire eccessivo, ma il pensiero di quest'uomo, dalla sorte così sfortunata, colpisce profondamente il nostro autore, che vive anch'egli in esilio, ma che, al contrario del Major André, non è per nulla rimpianto dalla sua patria. Questa può essere la prima e più semplice spiegazione alla rivoluzione, il *bouleversement*, che prende lo scrittore. Ma c'è anche un senso più profondo, legato proprio a quel meccanismo mentale che sconvolge il flusso normale del pensiero: il ricordo. L'atmosfera pacifica e rilassata, sottolineata dalla presenza del vento fresco, il conseguente annullamento del pensiero, è rotto dall'evocazione di un nome che risveglia nello scrittore il ricordo dell'episodio storico, ma anche il pensiero della sua triste condizione di esule: questo è forse il *bouleversement* più forte, che dall'apparente serenità richiama immagini drammatiche alle mente di Chateaubriand e di tutti i passeggeri. Non possiamo non ricordare che il meccanismo che fa discendere una catena di ricordi da un'impressione suscitata dall'udire un nome, e che viene qui per la prima volta descritto dal nostro autore, sarà ampiamente sviluppato nell'opera proustiana[906].

La sequenza descrittiva, che prende inizio con il canto della giovane americana[907], è piuttosto breve, ma è un bell'esempio di quella che Hamon chiama «description ambulatorie»[908], effettuata dal viaggiatore: non dimentichiamo la necessità dell'autore di «giustificare» la presenza di una sequenza descrittiva che viene a rompere il ritmo della narrazione. Se osserviamo, la scena è molto ricca di verbi di movimento: «des nuages […] qui filaient horizontalement», «la rivière […] coulant […] tournant […] courbait», «quelque mont qui, s'avançant […]». La descrizione in movimento è in questo senso un ottimo *escamotage*, perché non interrompe il filo degli eventi, ma sfrutta il momento in cui il personaggio si sta spostando per inserire ciò che egli vede attorno a sé.

---

[905] *Ibidem*, p. 233.

[906] Si veda a questo proposito l'articolo di Francesco Orlando *Temps de l'histoire, espace des images* (nella raccolta di testi riunita da Jean-Claude Berchet e Philippe Berthier, *Chateaubriand mémorialiste. Colloque du cent-cinquantenaire (1848-1998)*, Droz, Genève, 2000, p. 111) sul concetto di «mémoire individuelle» che, come sostiene Orlando, Chateaubriand riprende dalle *Confessions* di Rousseau e che prepara l'opera di Proust.

[907] «on pria une Américaine très jolie de chanter la romance de l'infortuné jeune homme; elle céda à nos instances, et commença à faire entendre une voix timide, pleine de volupté et d'émotion. Le soleil se couchait […]».

[908] *Op. cit.*, pp. 175-176.

3.1.4. I cambiamenti di prospettiva

Come abbiamo accennato, i testi che stiamo analizzando nel contesto dell'***Essai sur les révolutions*** furono ripresi nelle opere successive. Proprio questi rimaneggiamenti al testo ci saranno utili per per render conto dei cambiamenti nella visione della realtà da parte di Chateaubriand. Per quanto riguarda la «Nuit chez les sauvages»[909], la sua versione contenuta nel ***Génie du christianisme*** ha un ruolo radicalmente diverso rispetto alla scena primitiva. Nell'***Essai***, lo scopo è mostrare la bellezza della scena, una tendenza dunque «orizzontale», secondo il significato che Hamon attribuisce a questo termine, ovvero tendente a mostrare uno spazio razionale, più o meno dettagliatamente. In opposizione alla tendenza orizzontale, abbiamo un tipo di descrizione «verticale» (più «decriptava»[910] che descrittiva), che crea livelli diversi e sovrapposti, in cui dal primo e più superficiale, si deve passare al secondo e alla ricerca del senso più profondo della realtà[911]. Nel ***Génie***, ad esempio, come ci viene apertamente dichiarato, la pagina si inserisce in una serie di descrizioni che vogliono provare l'esistenza di Dio attraverso la bellezza naturale (citiamo l'ultimo paragrafo «dans ces pays déserts, l'ame se plaît à s'enfoncer dans un océan de forêts, à errer aux bords des lacs immenses, à planer sur le gouffre des cataractes, et pour ainsi dire à se trouver seulen devant Dieu»). Mentre nell'***Essai*** siamo stimolati a livello estetico e il lettore si abbandona alla lettura del brano, consapevole del patto finzionale che tradizionalmente si sigla tra lo scrittore e il suo pubblico in presenza di un testo descrittivo (la volontà di dipingere il mondo, da una parte, e la volontà di ascoltare, di immagazzinare parole e immagini dall'altra), la rappresentazione del mondo del ***Génie*** ha il compito di mettere in luce una verità celata, la presenza divina nella natura.

Il secondo testo che ci interessa in questa analisi parallela dell'evoluzione della descrizione di Chateaubriand è la cascata del Niagara nei ***Mémoires d'Outre-tombe***. Anche solo a un primo sguardo d'insieme ci accorgiamo che la costruzione del testo è del tutto rivoluzionata e possiamo intuire il percorso di maturazione subito dallo scrittore. Lo scarto temporale presente è la discriminante. Prima di tutto a livello oggettivo: alcuni anni sono passati, cosa che permette allo scrittore di aggiungere una considerazione come quella sulla trasformazione che ha subito il paesaggio attorno alle cascate, con la nascita di manifatture, la creazione di alberghi e strade, sia per quanto riguarda la crescita personale e artistica del nostro autore, il quale non si limita più semplicemente a raccontare, ma pretende di dare un senso alle esperienze vissute. Da un lato, in queste parole, non dobbiamo leggere un totale rifiuto della

---

[909] Victor Giraud (***Histoire des variations d'une page de Chateaubriand***, in ***Chateaubriand. Études littéraires***, Librairie Hachette et C, Paris, 1904, pp. 181-198) conta sette versioni di questo brano.

[910] «décryptive», secondo la definizione del nostro autore: che tenta, cioè, di decrittare, di svelare ciò che viene celato dalla realtà esteriore.

[911] ***Ibidem***, pp. 60-62.

sua concezione precedente o una svalutazione della Natura, ma, come abbiamo visto, a partire da *Atala*, il rapporto con la Storia prevale rispetto a quello con il paesaggio. D'altra parte, la Natura svolge ancora la sua funzione nella dinamica della creazione artistica e mantiene il suo ruolo di fonte di ispirazione

> Dans le désert de ma première existence, j'ai été obligé d'inventer des personnages pour la décorer; j'ai tiré de ma propre substance des êtres que je ne trouvais pas ailleurs, et que je portais en moi[912].

Il rapporto Uomo-Natura diventa biunivoco: l'uno necessita dell'altro. Da questo punto di vista, non vi è niente di totalmente nuovo. Ciò che riveste importanza è l'acquisita consapevolezza del sentimento di condivisione della vita che esiste tra gli uomini. Lo Chateaubriand dei *Mémoires* non è più lo scrittore esiliato e senza fiducia nel suo simile; anzi, lo troviamo qui a negare ogni possibilità di «jouissance» della bellezza, se slegata dalla possibilità di condividerla.

Passando alla parte più prettamente descrittiva, notiamo immediatamente il cambiamento del punto di visuale da parte dell'osservatore. Chateaubriand non guarda più la cascata frontalmente: è situato a monte, sul punto in cui l'acqua scorre vorticosa prima di precipitare.

> le guide me saisit par le bras; il m'arrêta au ras même de l'eau, qui passait avec la velocité d'une flèche. Elle ne bouillonnait point, elle glissait en une seule masse sur la pente du roc; son silence avant sa chute formait contraste avec le fracas de sa chute même[913].

Notiamo la mancanza quasi totale di tutti gli elementi che avevano caratterizzato le versioni dell'*Essai* e di *Atala*, nessuna determinazione di colore, alcun rumore (prima della caduta), nessun movimento turbolento. Perché lo scrittore non ci mostra più la cascata che lo aveva attratto durante il suo viaggio, ma sceglie di dedicare poche parole (un paragrafo piuttosto scarno se paragonato alla pagina offertaci nell'*Essai*) a «qualcosa» che per il lettore non sono le cascate del Niagara? Perché questo «refus presque héroïque du morceau à effet», come lo denomina Grevlund[914]? La prima e più semplice risposta può essere che lo scrittore è ormai un uomo maturo, con un'immaginazione più raffinata. Ricordiamo le parole dello stesso autore nella *Lettre sur l'art du dessin dans les paysages*:

> Gardons-nous de croire que notre imagination est plus féconde et plus riche que la nature. Ce que nous appelons *grand* dans notre tête est presque toujours du désordre[915].

Fuggendo dalla convenzionalità, lo scrittore ci mostra un quadro che va meditato e capito, meno maestoso, ma più complesso, in cui il paesaggio acquista valore in quanto spunto di riflessione. Chateaubriand osserva il fiume sull'orlo del precipizio con gli occhi di un uomo anziano, sovrapposti a

912 MOT, tome I, livre VII, chap. 8, p. 377.
913 *Ibidem*, p. 376.
914 *op. cit.*, p. 82.
915 Lettre DP, p. 8 (il corsivo è nel testo).

quelli con cui vide realmente la cascata. E con questi occhi, egli ci offre una metafora della vita, acqua che scorre inesorabilmente verso qualcosa che non si può nemmeno intravedere finché non ci si entra. L'acqua che sta per precipitare nell'abisso non è impetuosa, non fa rumore, ma avanza maestosamente verso il nulla con un ritmo drammatico di corteo funebre: «elle ne bouillonnait point, elle glissait en une seule masse». Infine, la chiave di lettura di queste parole ci arriva dallo scrittore stesso:

> L'Écriture compare souvent un peuple aux grandes eaux; c'était ici un peuple mourant, qui, privé de la voix par l'agonie, allait se précipiter dans l'abîme de l'éternité[916].

In questa ottica comprendiamo anche il racconto dei due strani incidenti in cui Chateaubriand avrebbe rischiato di precepitare nella cascata e l'oscuro e inconscio desiderio provocato dalla vicinanza all'*abîme*, un impulso che diventa qui perfettamente consapevole.

> Le guide me retenait toujours, car je me sentais pour ainsi dire entraîné par le fleuve, et j'avais une envie involontaire de m'y jeter[917].

Tra i due incidenti, Chateaubriand si lascia andare a una breve riflessione sull'aldilà: la morte, qui, appare genericamente più vicina, qualcosa che può veramente colpirlo. Restiamo su questo punto: i due incidenti che avrebbero messo in pericolo la vita dello scrittore furono provocati l'uno dal suo cavallo, imbizzaritosi a causa di un serpente e l'altro dalla sventatezza dello scrittore stesso che racconta di essersi avvicinato troppo alla cascata. Nei *Mémoires* lo scrittore cita per primo l'episodio del cavallo e poi quello della sua caduta, raccontando, cioè, i due incidenti in ordine cronologico, al contrario di quanto avveniva nell'*Essai sur les révolutions*. Per quanto il significato si modifichi molto superficialmente, è innegabile una sorta di processione verso l'abisso, evidenziata anche da titoli dei sotto-capitoli: «Cataracte de Niagara. Serpent à sonnettes. Je tombe au bord de l'abîme». Nell'*Essai* gli incidenti erano quasi funzionali all'effetto di suspence della narrazione: prima ci dice che il luogo è pericoloso, poi ce lo descrive. Qui, tutto è invertito: lo scrittore non vede la cascata, ma si sente attratto da questa idea di profondità, di gorgo senza fondo. Ci racconta, quindi, che, causa il suo cavallo, rischia di precipitarvi. Poi ci descrive se stesso mentre, consapevolmente, si avvicina sempre più. E infine vi precipita.

Passiamo agli esempi che ci vengono offerti dalle descrizioni delle due isole alle quali approda lo scrittore durante la traversata: l'ile Graziosa, nell'arcipelago delle Azzorre, presentata nel capitolo LIV dell'*Essai sur les révolutions*, e l'ile Saint-Pierre, vicino alle coste canadesi, descritta sempre nello stesso

[916] MOT, tome I, livre VII, chap. 8, pp. 376-377.
[917] *Ibidem*, p. 377.

capitolo dell'*Essai*, ma in nota. Anche in questi casi il nostro testo di riferimento per la rielaborazione dei brani sono i *Mémoires d'Outre-Tombe*[918].

Cominciamo dall'ile Graciosa e dalla contestualizzazione della scena. L'*Essai* contrariamente ai casi precedentemente trattati, si avvale qui di un meccanismo letterario piuttosto tradizionale, poiché il discorso del quale Chateaubriand si sta occupando verte sulla possibilità di sopravvivenza del culto cristiano in Europa, problema legato in modo particolare al comportamento del clero nei differenti paesi, e il capitolo in questione è il racconto di un aneddoto vissuto in prima persona dallo scrittore proprio durante la visita all'isola e che gli serve da esempio per dimostrare le presunte pecche del clero spagnolo e portoghese. In questi termini, possiamo affermare che la pagina descrittiva, peraltro piuttosto lunga ed elaborata non riveste un ruolo concettuale particolare[919].

Il nostro punto di vista tenterà di sovrapporsi a quello dello scrittore per osservare come sia cambiato il punto di visuale di Chateaubriand nella descrizione dell'île Graciosa. Ricordiamo innanzitutto che il primo elemento da considerare nell'analisi di una descrizione è quello della gerarchizzazione dei dati, poiché lo scrittore che si cimenta con la pratica descrittiva è chiamato a ordinare il reale secondo un suo criterio. La scena potrà presentarsi alla fine più o meno confusa, più o meno strutturata a livello visivo, a seconda delle scelte e dell'abilità dello scrittore.

L'introduzione alla scena è molto semplice: lo scrittore parte da ciò che gli sta più vicino. Non sottovalutiamo l'importanza di questa scelta, nel gioco letterario è lo scrittore a dettare le regole, ma il lettore può tentare di svelarne i meccanismi: in questo caso possiamo ben immaginare Chateaubriand che, sceso dalla nave, contempla il paesaggio e annota ciò che vede. La descrizione dell'*Essai* è quella del viaggiatore, che preso dall'entusiasmo per il panorama che osserva per la prima volta, razionalizza poco e vuole memorizzare un grande numero di elementi: l'impressione globale che se ne trae, è quella di una certa confusione di oggetti e sensazioni. Di contro, la scena presentata nei *Mémoires* è un vero capolavoro di architettura descrittiva. Osserviamo l'incipit dei due brani, rispettivamente tratti dall'*Essai* e dai *Mémoires*:

> L'île *Gracioza*, devant laquelle nous étions, mouillés, se forme de petites collines un peu renflées au sommet, comme les belles courbes des vases corinthiens[920]

---

[918] Come possiamo vedere nella nostra tabella, anche nel *Voyage en Amérique* Chateaubriand riprende questa scena, ma a parte una breve citazione dall'*Essai* (dell'episodio con Tulloch) e alcuni dettagli sulla geografia e gli usi e costumi locali (i pesci, la birra amara), ne restituisce sostanzialmente l'immagine civilizzata dei *Mémoires d'outre-tombe*.

[919] Nei casi precedentemente analizzati, le scene erano primariamente l'occasione per interrogarsi sul significato della descrizione, sul valore dell'atto descrittivo, proprio perché Chateaubriand sembrava volere mettere alla prova il suo lettore, scardinando in un certo senso alcuni presupposti del patto letterario che esiste (non dichiarato ma sottinteso) tra chi scrive e chi legge. In questo caso, l'inserimento della pagina è molto meno problematico. Anzi, il soffermarsi dello scrittore su alcuni dettagli dell'île rientra appieno nei clichés esistenti all'epoca del romanzo esotico.

[920] Tome II, pp. 381-382.

> L'île *Graciosa*, devant laquelle nous étions mouillés, nous présentait des collines un peu renflées dans leurs contours comme les ellipses d'une amphore étrusque[921]

Al di là della variazione nella conclusione, per il resto le differenze possono apparire così piccole da essere irrilevanti. Ma se ci soffermiamo in modo più puntuale, ci accorgiamo che, pur non cambiando il senso, la costruzione della frase rivoluziona l'approccio alla scena. Nel primo caso, Chateaubriand guarda l'isola e ce la descrive («se forme» è un'espressione piuttosto tradizionale e generica per un incipit di descrizione). Nel secondo caso, invece, l'isola diventa un soggetto attivo che compie l'atto di mostrarsi: il modo con cui Chateaubriand si rapporta alla sua materia è radicalmente cambiato, poiché se nel primo testo egli era semplice spettatore di una realtà senza vita, nel secondo «L'île […] nous présentait» è spia del cambiamento della relazione tra scrittore e paesaggio. L'isola mostra le sue caratteristiche creando un contatto, quasi un dialogo tra scrittore e realtà. Scendiamo nel dettaglio analizzando la divisione dei paragrafi nell'***Essai***. Chateaubriand inizia con una prima immagine dell'isola, passa a descrivere i campi («Elles étaient couvertes […]», «On voyait […]»), poi si sofferma sul dettaglio del fico selvatico. Segue l'apparizione sulla scena dell'abbazia. L'isola ritorna soggetto della descrizione nel paragrafo successivo («Toute l'île […]»)[922]. Passa poi a parlare delle rocce che la circondano:

> De grands rochers nus, verticaux au plan des vagues, lui servoient de ceinture extérieure, et <u>contrastoient</u> par leurs couleurs enfumées, avec les festons d'écume qui s'y appendoient au soleil comme une dentelle d'argent[923]

Abbiamo voluto sottolineare quella ci sembra essere la parola-chiave di questo paragrafo: il contrasto. La peculiarità di questa pagina è proprio data da questo elemento. Chateaubriand ci dà una spia di ciò che avviene nei paragrafi seguenti: dopo aver citati il picco dell'isola prosegue con la frase dedicata alla distesa marina; al color smeraldo si oppone il blu del cielo. Il movimento dello sguardo cerca i contrasti, gli sbalzi tra le altitudini dell'isola e il mare: il paragrafo conclusivo vede come protagonisti i gabbiani, che volano tra incessantemente tra la nave e il mare, in un movimento casuale che aumenta la vivacità della scena. (variando anche le sensazioni provocate: da visive a uditive). Se dovessimo segnare con una linea il percorso dello sguardo di Chateaubriand ci accorgeremmo che è estremamente contorto, che spazia dall'alto al basso della scena (mer/ciel), che si sofferma prima sui dettagli e che ritorna subito dopo al generale, che è attratto ugualmente da colori, rumori, dalla natura animata come da quella inanimata (figuiers/abbaye), che non segue un cammino ordinato (rochers/écume): che, in sostanza, è l'occhio del viaggiatore che per la prima volta vede un panorama. Come lo scrittore stesso afferma nelle note dell'edizione 1826, attribuiremo questa mancanza di una visione di insieme sulla descrizione (come

[921] MOT, tome I, livre VI, chap. 4, p. 330.
[922] Per il testo completa cfr. tabelle di comparazione.
[923] ER, p. 382.

spesso macroscopicamente sull'opera nella sua complessità), oltre alla sua ridotta esperienza, alla condizione di uomo, vittima degli avvenimenti storici che non gli permettevano di controllare il suo destino e che, a livello artistico, lo spingevano a essere completamente sottomesso alla realtà. La confuzione della descrizione è riflesso di una confusione reale della sua condizione. Di conseguenza, egli tende a inserire tutti i dettagli dei paesaggi che contempla così come tutte le sue impressioni senza saper organizzare veramente la materia: così la realtà sembra straripare dai margini, mentre in seguito Chateaubriand si mostrerà un artista profondamente capace di razionalizzare, delimitare, ridurre. Se passiamo, infatti, ad analizzare la versione dei *Mémoires* ci accorgeremo di quanto la scena sia stata modificata a livello strutturale. A una prima lettura le differenze maggiori non risiedono che in alcune omissioni: mancano i fichi selvatici, il mare colore dello smeraldo e il cielo, i gabbiani non sorvolano più la scena. Scendendo nei dettagli vediamo che manca il termine-spia, l'immagine del contrasto, e infatti in questa versione gli elementi tendono ad armonizzarsi piuttosto che a cozzare tra loro. Ma non soltanto: seguiamo con attenzione la divisione dei paragrafi. Abbiamo scelto di numerarli, per rendere più evidente la strutturazione:

> 1) L'île *Graciosa*, devant laquelle nous étions mouillés, nous présentait ses collines un peu renflées dans leurs contours comme les ellipses d'une amphore étrusque.
> 2) elles étaient drapées de la verdure des blés, et elles exhalaient une odeur fromentacée agrèable, particulière aux moissons des Açores. On voyait au milieu de ces tapis les divisions des champs, formées de pierres volcaniques, mi-parti blanches et noires, et entassées les unes sur les autres.
> 3) Une abbaye, monument d'un ancien monde sur un sol nouveau, se montrait au sommet d'un tertre; au pied de ce tertre, dans une anse caillouteuse, miroitaient les toits rouges de la ville de Santa-Cruz.
>
> 1) L'île entière, avec ses découpures de baies, de caps, de criques, de promontoires, répétait son paysage inverti dans les flots.
> 2) Des rochers verticaux au plan des vagues lui servaient de ceinture extérieure.
> 3) Au fond du tableau, le cône du volcan du Pic, planté sur une coupole de nuages, perçait, par-delà Graciosa, la perspective aérienne[924].

Il passo è costruito su sei paragrafi ovvero due blocchi di tre: entrambi i primi aprono il discorso con un'immagine dell'isola; i secondi si occupano di descrivere ciò che sta attorno: l'obiettivo della macchina da ripresa si allarga per abbracciare prima i campi e poi le rocce che avvolgono l'isola. Negli ultimi due paragrafi, lo sguardo torna a fissare un punto, in modo particolare un punto più elevato degli altri: l'abbazia (che in modo particolare occupa la posizione centrale della descrizione) e la cima del vulcano. Anche nell'ambito dell'ultima frase, la costruzione non è immediata: la parola centrale è proprio «perçait», che proietta verso l'alto lo sguardo dell'osservatore, oltre la prospettiva aerea, termine con cui si conclude il passo. Tra i due blocchi troviamo anche un paragrafo di passaggio: «au pied de ce tertre, dans une anse caillouteuse, miroitaient les toits rouges de la ville de Santa-Cruz» in cui abbiamo

[924] MOT, tome I, pp. 331 (il sottolineato è nostro).

voluto sottolineare l'immagine chiave, il *miroir*. Quest'idea di rispecchiamento riavvia il meccanismo della descrizione con la seconda triade di paragrafi. Notiamo anche che l'immagine non si conclude subito, ma continua nel primo paragrafo, con l'idea del mare che riflette l'isola e la ripropone invertita come in un gioco di lenti.

A questo punto, possiamo affermare che le due versioni, così apparentemente simili, nascondono differenze sostanziali. Nella variante dei *Mémoires*, Chateaubriand vuole offrire una pagina sostanzialmente meditata e non le sue immediate sensazioni di viaggio: la razionalità è centrale in questa descrizione. A riscontro di questo, troviamo anche la scelta del lessico, molto più preciso: percorriamo velocemente questi pochi paragrafi e reperiamo termini quali «fromentacée» («suave» nell'*Essai*) e «tertre» (invece di «mont»), senza contare i già citati richiami alle forme geometriche («ellipses», «cône»). La pagina dei *Mémoires* è un ritratto molto più razionalizzato, più strutturato, che segue, come vedremo, movimenti e linee geometriche, descritto con un lessico più preciso e puntuale: è una realtà che esiste nettamente e che non ha segreti. La peculiarità di questa seconda versione, contrariamente a quella primitiva, è proprio il controllo della materia: nell'*Essai*, gli elementi sfuggono dalle mani dello scrittore, come in un'immagine sfocata di cui si perdono i contorni. Nei *Mémoires* la realtà descritta è come la vita: Chateaubriand li possiede entrambi e ha ormai imparato a capirli e a dominarli.

Abbiamo individuato dunque una dicotomia disordine/ordine per illustrare la differenza fondamentale tra le due versioni. Rileggiamo ora il passo originario partendo da una nuova ottica: la presenza/assenza della vita all'interno della scena. Nell'*Essai sur les révolutions* immagini di oscurità e inerzia si alternano sempre con elementi legati alla vita e al movimento: tutto ciò non esiste nella versione successiva. Portiamo come primo esempio di scelta lessicale la rimozione dell'aggettivo «naissant» attribuito al grano. Chateaubriand nell'*Essai* non lascia mai il suo lettore su un'immagine disperante, pur non volendo negare gli aspetti cupi della Natura. Vediamo le «pierres volcaniques» che si impongono sulla scena come una distesa senza vita, segnata dai colori bianco/nero: nei *Mémoires*, a questo paragrafo fa seguito quello dell'abbazia «monument ancien sur un sol nouveau», anch'essa quasi simboleggiante la vecchiaia e in trasparenza la morte. Nell'*Essai*, invece, la nostra attenzione è subito trasportata verso qualcosa di vivo e di caratterizzato dal colore intenso (viola, porpora): il fico selvatico, ricoperto di piccoli frutti. Un'immagine non convenzionale che comprende un paragone tra i fichi e i nodi del rosario e che non ha nulla a che vedere con l'idillio della Natura: piuttosto, un'icona dalla duplice valenza di vita e di morte, sempre interpretabile nell'ottica del contrasto degli elementi.

Anche più avanti, troviamo la presenza delle nude rocce accostata a quella della schiuma del mare: in questa parte troviamo gli accenni più lirici, come l'immagine dei «festons d'écume» appesi al sole come una trina d'argento. Ma la parte che più ci interessa è la conclusione del passo, perché nella versione più tarda, Chateaubriand si interrompe proprio nel momento della massima elevazione, quando i suoi occhi stanno fissando il punto più alto e conclude questa prima sezione della descrizione

nominando «la perspective aérienne» della scena. Nell'*Essai* viceversa la conclusione riportava lo sguardo verso il basso, dove i gabbiani planano: tutto, come ammette lo stesso autore, è un'esplosione di rumori, movimento e vita. E con queste tre parole termina definitivamente il passo. Sull'isola non vi è alcuna presenza umana (se si eccettua quella dei monaci che appariranno in seguito: ma nella descrizione, l'Enchanteur non è interessato a parlarci di nulla che non sia prodotto della Natura) e tutta la vivacità della pittura è affidata alla flora e alla fauna. Non possiamo non apprezzare l'abilità descrittiva di Chateaubriand nell'ultima immagine degli uccelli marini che, con il loro volo basso, sfiorano le onde, quasi disegnando una linea sulla superficie e rompendone la linearità: proprio quella «tenture» blu che aveva paragonato poche righe prima al fondale della scena. Il fatto che la descrizione si concluda con gli uccelli marini che scendono fino a toccare la nave, cioè si avvicinino alla posizione dello scrittore, mette in luce un meccanismo per cui la Natura tende in qualche modo ad avvicinarsi all'autore che la sta descrivendo fino a farlo entrare fisicamente nel quadro.

Rispetto a questa rappresentazione dell'isola, quella successiva ci appare molto più povera, volontariamente più cupa e severa: non vi troviamo alcuna presenza viva. In realtà, il capitolo dei *Mémoires* non si sofferma a lungo sull'episodio che sarà centrale nella versione primitiva (legato ai monaci dell'isola), ma prosegue più avanti con una nuova sezione della descrizione completamente dedicata alla presenza umana sull'isola in cui potremo osservare come, in questo caso, sia la Natura stessa a trarre la vita dalla presenza dell'uomo. A ben osservare, anche nella prima sezione della scena l'unico elemento vivificante era la distesa delle coltivazioni del grano. Osserviamo come l'architettura umana sia il fulcro della seconda parte:

> Les maisons des villages, bâties en planches et en pierres, s'enjolivaient de galeries extérieures qui donnaient un air propre à ces cabanes, parce qu'il y régnait beaucoup de lumière.
>
> L'eau était rare, mais partout où sourdait une fontaine, croissait un figuier et s'élevait un oratoire avec un portique peint à fresque. Les ogives du portique encadraient quelques aspects de l'île et quelques portions de la mer[925].

La bellezza artificiale dell'isola supera quella naturale. Vogliamo rimarcare anche il particolare gusto orientaleggiante dell'architettura. In *Le Dernier Abencerage* troviamo immagini molto simili, tratte dalla descrizione dei palazzi dell'Alhambra

> De légères galeries, des canaux de marbre blanc bordés de citronniers et d'orangers en fleurs, des fontaines, des cours solitaires, s'offroient de toutes parts aux yeux d'Aben-Hamet, et, à travers les voûtes allongées des portiques, il apercevoit d'autres labyrinthes et de nouveaux enchantements. L'azur du plus beau ciel se montroit entre des colonnes qui soutenoient une chaîne d'arceaux gothiques[926].

[925] MOT, p. 332.
[926] Tome XVI, p. 225.

Al di là del puro gusto estetico per l'esotico e in modo particolare per l'arabeggiante, è interessante notare quanto questo tipo di architettura, con gallerie che si intrecciano, labirinti, specchi, spiragli di luce, giochi d'ombre, si presti al fine della nostra descrizione. Anche in queste poche righe dei *Mémoires*, infatti, possiamo reperire alcuni riferimenti metalinguistici: ad esempio il dettaglio delle ogive dei portici che «inquadrano» uno scorcio dell'isola. Il meccanismo stesso della descrizione è finestra nel testo, sia a livello concettuale che strutturale (richiede uno spazio fisico). Non è casuale la ricerca di un punto di osservazione privilegiato, che circoscriva i contorni di ciò che si vuole descrivere: la finestra, la cornice, come l'obiettivo di una telecamera, permettono allo scrittore di spiare all'interno e sempre più profondamente nel dettaglio della sua scena. In questo caso, con un effetto quasi di zoom, Chateaubriand partendo dal villaggio nella sua globalità (case, colline circostanti, coltivazioni) arriva al particolare. E, infine, mette a fuoco un ultimo scorcio dell'isola: un particolare naturale che viene, così, inquadrato, letteralmente, da confini voluti dall'uomo.

Nell'ultima immagine la repentina esplosione di colori (frutti rossi, uccelli azzurri) segnala la presenza della vita sull'isola. Non è una scena statica, e, come nel caso dei gabbiani precedentemente analizzato, gli uccelli sono l'elemento «disturbante», ma in chiave positiva poiché scompongono e ridisegnano la scena con nuovi colori. Sottolineiamo il fatto che sia la velocità dell'azione a dare dinamismo a tutto il passo. Il paragrafo precedente dedicato all'architettura dell'isola si delineava come una descrizione tradizionale e sostanzialmente statica: conclusa la lettura della pagina, possiamo commentare che il paesaggio dell'île Graciosa come viene descritto nei *Mémoires* si anima, letteralmente, solo dopo che l'Uomo ha fatto la sua apparizione.

La breve descrizione che riguarda invece l'isola Saint-Pierre necessita di un discorso meno articolato, e ci limiteremo a sottolineare come al variare del gusto estetico, cambi anche lo sguardo dello scrittore rispetto al paesaggio. In un confronto tra *Essai* e *Mémoires d'outre-tombe* troviamo due scene molto diverse tra loro: abbiamo già citato nel paragrafo 2.3.1. gli attributi dell'isola nella prima versione, ventosa, nebbiosa, spaventosa, e apparentemente disabitata. Quantomeno, Chateaubriand non si preoccupa di raccontarci l'incontro con gli abitanti, ma si limita a ricordare le corse selvagge compiute con l'amico Tulloch sui monti dell'isola. Nei *Mémoires* invece la scena viene presentata così:

> Nous gouvernâmes vers les îles Saint-Pierre et Miquelon, cherchant une nouvelle relâche. Quand nous approchâmes de la première, un matin entre dix heures et midi, nous étions presque dessus; ses côtes perçaient, en forme de bosse noire, à travers la brume.
> Nous mouillâmes devant la capitale de l'île: nous ne la voyions pas, mais nous entendions le bruit de la terre. Les passagers se hâtèrent de débarquer; le supérieur de Saint-Sulpice, continuellement harcelé du mal de mer, était si faible, qu'on fut obligé de le porter au rivage. Je pris un logement à part; j'attendis qu'une rafale, arrachant le brouillard, me montrât le lieu que j'habitais, et pour ainsi dire le visage de mes hôtes dans ce pays des ombres.
> Le port et la rade de Saint-Pierre sont placés entre la côte orientale de l'île et un îlot allongé, l'*île aux Chiens*. Le port, surnommé le *barachois*, creuse les terres et aboutit à une flaque saumâtre. Des

> mornes stériles se serrent au noyau de l'île: quelques-uns, détachés, surplombent le littoral; les autres ont à leur pied une lisière de landes tourbeuses et arasées. On aperçoit du bourg le morne de la vigie. La maison du gouverneur fait face à l'embarcadère. L'église, la cure, le magasin aux vivres sont placés au même lieu; puis viennent la demeure du commissaire de la marine et celle du capitaine du port. Ensuite commence, le long du rivage sur les galets, la seule rue du bourg.
> Je dînai deux ou trois fois chez le gouverneur, officier plein d'obligeance et de politesse. Il cultivait sous un glacis quelques légumes d'Europe. Après le dîner, il me montrait ce qu'il appelait son jardin. Une odeur fine et suave d'héliotrope s'exhalait d'un petit carré de fèves en fleurs, elle ne nous était point apportée par une brise de la patrie, mais par un vent sauvage de Terre-Neuve, sans relation avec la plante exilée sans sympathie de réminiscence et de volupté. Dans ce parfum non respiré de la beauté, non épuré dans son sein, non répandu sur ses traces, dans ce parfum chargé d'aurore, de culture et de monde, il y avait toutes les mélancolies des regrets, de l'absence et de la jeunesse. […]
> La pente des monticules de Saint-Pierre est plaquée de baumiers, d'amelanchiers, de palomiers, de mélèzes, de sapins noirs, dont les bourgeons servent à brasser une bière antiscorbutique. Ces arbres ne dépassent pas la hauteur d'un homme. Le vent océanique les étête, les secoue, les prosterne à l'instar des fougères; puis se glissant sous ces forêts en broussailles, il les relève; mais il n'y trouve ni troncs, ni rameaux, ni voûtes, ni échos pour y gémir, et il n'y fait pas plus de bruit que sur une bruyère.
> Ces bois rachitiques contrastent avec les grands bois de Terre-Neuve dont on découvre le rivage voisin, et dont les sapins portent un lichen argenté *(alectoria trichodes)* […] Toute la nuit retentit des cris des animaux affamés; le voyageur ne se rassure qu'au bruit non moins triste de la mer; ces vagues, si insociables et si rudes, deviennent des compagnes et des amies[927].

In questa seconda versione l'isola non perde le sue caratteristiche (soprattutto la nebbia, il vento e i rumori del mare), ma nella sua totalità essa non risulta tanto selvaggia come nell'*Essai*: intanto non è più disabitata, ma ospita un piccolo esempio di evoluta società civile e di conseguenza il paesaggio risulta punteggiato di case e costruzioni umane quali ponti, imbarcadero, torrette di guardia; Chateaubriand poi racconta di aver cenato con il governatore dell'isola, a ricordare come nei *Mémoires* l'incontro prioritario che egli cerca sia con i suoi simili. Nello stesso senso, l'*Essai sur les révolutions* non riporta se non in due brevi accenni (I, 40 e II, 54) l'incontro, reale o immaginario[928], con George Washington, che occuperà interamente il settimo capitolo del VI libro dei *Mémoires*, ma offre dell'America solo descrizioni naturalistiche. In questo passo, egli inserisce infine anche la dettagliata descrizione di un giardino (emblema della natura soggiogata dall'uomo) che esala un profumo di «cultura». Gli elementi ossianici, piuttosto generici, di cui si connotava la prima versione lascia il posto a una descrizione molto più dettagliata e meno dettata da un modello predefinito. Anche il rapporto del protagonista con la natura è cambiato: nell'*Essai* lo stimolo letterario unito a un forte sentire il contatto con il paesaggio spinge lo scrittore a mostrarsi in atti che rasentano il delirio panico, mentre i *Mémoires d'outre-tombe* sono un esempio di resoconto più scientifico (sottolineiamo i termini dell'ultimo paragrafo citato, che enumerano svariate tipologie di piante, in linea con la tradizione tassonomica di molti esploratori e botanici) e più distaccato rispetto al ricordo di viaggio.

[927] MOT, pp. 337-340.
[928] Cfr. § 2.4.1.

Ritornando per un momento al discorso sulla capacità dello scrittore di razionalizzare la materia, ripercorriamo come ultimo esempio la scena della «remontée d'Hudson», soffermandoci sul carattere eminentemente impressionistico della scena. Essa, infatti, non ha nulla di realistico, ma si basa fondamentalmente sulle sensazioni, sull'impressione dello scrittore. Osserviamo il lessico:

> *On apercevoit* çà et là, suspendues sur des abîmes, des cabanes rares qui disparoissoient et reparoissoient tour à tour entre des nuages
>
> *on eût cru* voir de petites îles flottantes dans les airs.
>
> quelque mont qui, s'avançant dans le fleuve avec toutes ses plantes, *ressembloit à un gros bouquet de verdure*, noué au pied d'une *zone bleue et aurore*[929].

Notiamo la scelta di una terminologia che rimanda al vago: scorgere, apparire, scomparire. Per quanto riguarda l'ultima immagine con il parallelismo tra la montagna e il bouquet verde, il procedimento è portato fino agli estremi con l'uso del termine «aurore» volto a indicare un colore: il paragone si stacca dalla realtà e finisce per individuare più l'impressione di una tinta rosata. Ma il colore vero non viene menzionato. Ricordiamo le parole di Hamon a proposito della «competenza» del narratore in occasione di una descrizione, che si delinea come un «faire être […] faire exister quelque chose»[930]: in questo caso possiamo rintracciare una modalità del *sembrar* essere. Gli oggetti in questo passo non sono mai definiti come un qualcosa di preciso, ma solo come l'apparenza di una realtà. Merete Grevlund parla di gioco e di fantasmagoria, a proposito di questa scena[931]. Sottolineiamo anche il fatto che la rivière d'Hudson è, dal punto di visto cronologico, il primo grande paesaggio naturale americano che si presenta agli occhi del nostro autore dall'inizio del suo viaggio negli Stati Uniti: la descrizione ne conserva la freschezza e mostra tutto il genuino stupore dello scrittore.

3.1.5. Lo strappo della descrizione: analisi dei finali

Ritorniamo ancora alla «Nuit», al penultimo paragrafo della descrizione, in cui Chateaubriand vuole esprimere le sensazioni provocate dal paesaggio che ha appena finito di descrivere

> La grandeur, l'étonnante mélancolie de ce tableau, ne sauroient s'exprimer dans les langues humaines[932].

[929] Tome II, (II,23) p. 233 (il corsivo è nostro).
[930] *Op. cit.*, p. 113.
[931] *Op. cit.*, p. 59.
[932] ER, (II,57) p. 425.

L'emozione è tale che lo scrittore ci confessa di raggiungere il limite dell'indicibile, di perdersi alla ricerca di un'espressione nuova per parlare dell'infinito, e conclude dichiarando che le parole gli vengono a mancare e che al culmine della vertigine, sceglie l'afasia. Citiamo per intero il paragrafo:

> Au milieu de nos champs cultivés, en vain l'imagination cherche à s'étendre, elle rencontre de toutes parts les habitations des hommes: mais, dans ces pays déserts, l'âme se plaît à s'enfoncer, à se perdre dans un océan d'éternelles forêts; elle aime à errer, à la clarté des étoiles, aux bords des lacs immenses, à planer sur le gouffre mugissant des terribles cataractes, à tomber avec la masse des ondes, et pour ainsi dire à se mêler, à se fondre avec toute une nature sauvage et sublime Ces jouissances sont trop poignantes: telle est notre foiblesse, que les plaisirs exquis deviennent des douleurs, comme si la nature avoit peur que nous oubliassions que nous sommes hommes. Absorbé dans mon existence, ou plutôt répandu tout entier hors de moi, n'ayant ni sentiment, ni pensée distincte, mais un ineffable je ne sais quoi qui ressembloit à ce bonheur mental dont on prétend que nous jouirons dans l'autre vie, je fus tout à coup rappelé à celle-ci. Je me sentis mal, et je vis qu'il falloit finir. Je retournai à notre Ajouppa, où, me couchant auprès des Sauvages, je tombai bientôt dans un profond sommeil[933].

Poco prima dell'abisso, lo scrittore fa marcia indietro: i godimenti di cui parla sono descritti come piaceri ultraterreni che, come le sirene di Ulisse, rischiano di travolgere la sua mente. Il gesto di tornare all'accampamento e soprattutto di riunirsi con la società umana, manifesta il desiderio di togliersi dalla sua *rêverie* e lasciarsi afferrare da un profondo sonno liberatore.

Questa parte è assente nelle versioni successive, segno di come l'arte di Chateaubriand abbia evidentemente imparato a gestire sensazioni ed emozioni e trovato anche il linguaggio degno di esprimerle. La nostra scena dell'*Essai*, si conclude in un modo che non possiamo non giudicare leggermente affrettato. Abbiamo accennato alle difficoltà di concludere una sequenza descrittiva che tende, per sua natura, a estendersi senza una conclusione definita (contrariamente alla narrazione, retta da una trama che definisce chiaramente inizio e fine). Tanto più, potremmo dire, in una descrizione come questa, in cui Chateaubriand dalla semplice visione del paesaggio trae una sensazione di infinito che diventa ingestibile sulla pagina: la materia che è alla base del suo discorso, si eleva fino a perdere gli indispensabili limiti di cui necessita il discorso. Alla frontiera con l'inesprimibile, Chateaubriand sente la necessità di concludere la scena e tornare alla narrazione, ma non può che farlo tramite questa repentina interruzione della sua *rêverie*[934]. Nei *Mémoires d'outre-tombe*, invece, la conclusione si opera attraverso l'episodio della Musa che permette un ritorno molto più fluido dalla descrizione alla tematica autobiografica.

Passando alla scena del viaggio lungo il fiume Hudson, proponiamo l'ultima parte del passo per illustrare quel procedimento che chiameremo, prendendo a prestito l'espressione dal saggio di Philippe

[933] *Ibidem*, pp. 425-426.
[934] Sulla struttura di questa scena torneremo ancora al § 3.5.2.

Roger, «stratificazione» di immagini[935]. Gli ufficiali ricordano la guerra di Indipendenza americana e questo ricordo si esplica in una visualizzazione di scena di battaglia. Sono i luoghi a essere protagonisti, quei luoghi in cui gli eventi storici sono avvenuti: è proprio il vedere le rive dell'Hudson, testimoni della recente guerra, che risveglia nei presenti ricordi e immagini. Ciò che arricchisce la scena, dal punto di vista letterario è, naturalmente, il forte contrasto tra l'immagine visualizzata e quella presente, caratterizzata da una Natura vivace e pacifica.

> Les officiers Américains et moi nous avions les larmes aux yeux; moi, par l'effet du recueillement délicieux où j'étois plongé; eux, sans doute, par le souvenir des troubles passés de la patrie, qui redoubloit le calme du moment présent. Ils ne pouvoient contempler, sans une sorte d'extase de cœur, ces lieux naguère chargés de bataillons étincelants et retentissants du bruit des armes, maintenant ensevelis dans une paix profonde, éclairés des derniers feux du jour, décorés de la pompe de la nature, animés du doux sifflement des cardinaux et du roucoulement des ramiers sauvages, et dont les simples habitants, assis sur la pointe d'un roc, à quelque distance de leurs chaumières, regardoient tranquillement notre vaisseau passer sur le fleuve au-dessous d'eux[936].

Sempre a proposito della pace profonda del paesaggio, notiamo l'uso del participio «ensevelis» che segnala come i luoghi abbiano perso la scintilla di vita e di energia che derivava dalla battaglia. In realtà, poco dopo, Chateaubriand ci offre lo spettacolo di un paesaggio meno dinamico, ma non privo di vita grazie alla presenza simbolica degli uccelli. Facciamo qui riferimento alla prima parte del saggio di Bernard Sève[937] che spiega come gli uccelli divengano spesso gli ultimi testimoni di un mondo che non esiste più, come nel caso di alcuni episodi indiani. Anche lo scrittore spesso rimanda di sé la medesima immagine, di un uomo sopravvissuto alla tempesta. Questo sentimento lo spinge a rimpiangere, di fronte ai luoghi dell'esilio napoleonico, di non essere scomparso insieme a quel mondo ormai finito:

> Que ne pourrais-je pas dire à mon tour, témoin oculaire que je suis de deux ou trois mondes écoulés? […] Pourquoi ai-je survécu au siècle et aux hommes à qui j'appartenais par la date de ma vie?[938]

Anche il nostro passo è un esempio di questa attitudine a vivere e a rapportarsi con il presente in un continuo dialogo e confronto con il passato: il tema della memoria è qui evidentemente, più centrale che mai.

Ma notiamo l'importanza di questa ultima breve scena: all'inizio avevamo evidenziato la scissione tra il testo principale dell'*Essai* e questa strana, anomala nota di fondo pagina; ora, e all'interno del testo stesso, siamo di fronte a un'immagine che si sdoppia a sua volta, creando una seconda stratificazione, tra passato e presente, tra ricordo e realtà. La conclusione è anch'essa molto particolare: Chateaubriand

---

935 Philippe Roger, *L'histoire à toute extremité*, p. 107.
936 Tome II (II,23), p. 233.
937 *Chateaubriand, la vanité du monde et la mélancolie*, pp. 36-41.
938 MOT, tome I, livre XXIV, chap. 17, p. 1261.

si accorge che un gruppo di uomini, gli abitanti della regione, sono seduti sulle rocce della riva e osservano la scena del piroscafo che transita davanti ai loro occhi. Nel meccanismo della narrazione, soprattutto per quanto riguarda la prima versione, un finale come questo rappresenta l'ultimo passaggio di un progressivo allontanamento da sé e dal punto di vista soggettivo. Dalle sue sensazioni personali («mes idées bouleversées», «j'osais à peine respirer», «nous avions les larmes aux yeux»), lo scrittore passa a descrivere quelle dei suoi compagni di viaggio («eux, sans doute, par le souvenir […]», «Ils ne pouvaient contempler […]»). Infine, l'angolo di visuale si modifica ancora e Chateaubriand stesso passa a essere oggetto di osservazione da parte degli abitanti della zona.

3.1.6. Il filo rosso delle descrizioni

La domanda da porsi a questo punto è dunque: cosa accomuna i cinque *tableaux* che abbiamo analizzato fin qui? Cosa mostrano relativamente al ruolo della descrizione queste rappresentazioni? Riprendiamo la scena appena abbandonata della risalita del fiume Hudson e osserviamo questa volta la collocazione gerarchica degli elementi che si esplicita dall'alto verso il basso: nell'incipit leggiamo

> Le soleil se couchoit; nous étions alors entre de hautes montagnes.

Al movimento del sole che tramonta corrisponde la scena ritratta partendo dal punto più alto (le casupole abbarbicate sulla costa delle montagne) e che scende man mano a mostrare la parte più bassa (il fiume). Questa scelta di partire da lontano e terminare la sequenza avvicinandosi sempre più apparentemente può sembrare solo estetica e casuale, in realtà noteremo che si ripete anche in altri testi e denota la volontà dello scrittore di far convergere le linee del suo quadro nel punto in cui lui si trova. Nell'*Essai*, il punto di vista è fortemente centrato sullo scrittore e una descrizione come questa, ben poco realista quanto piuttosto generata dalle sensazioni, dalle impressioni di Chateaubriand nei confronti del paesaggio, ne è la prova.

Passiamo ad analizzare l'incipit del capitolo XXXI, la sola scena che non faccia parte della cosiddetta serie delle descrizioni di paesaggio americane, che ci permette di introdurre tematiche completamente nuove rispetto a quelle finora trattate poiché in essa Chateaubriand dedica la sua arte alla contemplazione delle bellezze create da Dio:

> Il est un Dieu. Les herbes de la vallée et les cédres du Liban le bénissent, l'insecte bruït ses louanges, et l'éléphant le salue au lever du soleil; les oiseaux le chantent dans le feuillage, le vent le murmure dans les forêts, la foudre tonne sa puissance, et l'Océan déclare son immensité[939]; l'homme seul a dit: Il n'y a point de Dieu.

[939] Questo elenco di esseri che cantano le lodi del Signore può essere una reminiscenza del salmo 148: «Louez le Seigneur vous qui estes des cieuls/ louez le vous qui estes es lieux hault./ […] Soleil et lune louez le/ toutes estoilles et lumière louez le/ Cieuls des cieuls louez le /et les eauls qui sont sous les cieuls/ louent le nom

> Il n'a donc jamais celui-là, dans ses infortunes, levé les yeux[940] vers le ciel? Ses regards n'ont donc jamais erré dans ces régions étoilées, où les mondes furent semés comme des sables? Pour moi, j'ai vu, et c'en est assez, j'ai vu le soleil suspendu aux portes du couchant dans des draperies de pourpre et d'or. La lune, à l'horizon opposé, montoit comme une lampe d'argent dans l'orient d'azur. Les deux astres mêloient au zénith leurs teintes de céruse et de carmin. La mer multiplioit la scène orientale en girandoles de diamants, et rouloit la pompe de l'occident en vagues de rose. Les flots calmés, mollement enchaînés l'un à l'autre, expiroient tour à tour à mes pieds sur la rive, et les premiers silences de la nuit et les derniers murmures du jour luttoient sur les coteaux, au bord des fleuves, dans les bois et dans les vallées[941].

Si tratta della descrizione di un tramonto: Chateaubriand racconta una scena che lo aveva impressionato per la sua bellezza, che aveva risvegliato in lui, come nell'uomo primitivo, l'istinto di chi percepisce la presenza del divino nel mondo. «Pour moi, j'ai vu, et c'en est assez» ci dice lo scrittore e, dichiarandosi testimone oculare del quadro che segue, personalizza a priori il paesaggio. Il colore è l'elemento più interessante. Come nella «Nuit», in cui avevamo individuato il dettaglio del bianco che vinceva l'oscurità della notte, anche qui la scelta cromatica è quanto mai originale. Non troviamo solo tinte dorate e rosse, ma anche la presenza del colore azzurro e ancora del bianco («l'orient d'azur», «leurs teintes de céruse», ovvero la biacca). L'immagine è in effetti più complessa, poiché Chateaubriand non è interessato a mostrare semplicemente il sole che tramonta, ma piuttosto a descrivere il momento in cui la luna si sostituisce al sole, il passaggio alla notte. L'argento della luna, per un attimo, si mescola alle tinte rossastre del tramonto e il mare, che una volta di più, si presta a rispecchiare, raddoppiare la scena, si colora di rosa. L'insieme ha davvero le caratteristiche di un grande spettacolo teatrale, in cui gli attori, i due astri, si muovono: il sole è «appeso», il cielo una «draperie». La rappresentazione che ci viene offerta sottolinea il sentimento di piccolezza dell'uomo rispetto all'Universo, ma egli non è spettatore esterno: la descrizione termina con le onde del mare che vanno a lambire i piedi dello scrittore, che è quindi presenza viva nella scena, egli stesso parte della bellezza del creato. Notiamo anche la circolarità di questo passo: dal «pour moi, j'ai vu» al finale in cui lo scrittore è di nuovo, in un certo modo, protagonista. Di lui, si nominano gli occhi (lo sguardo che ammira) e i piedi, che negano il suo essere spettatore a teatro e che, invece, dichiarano il suo esser presente interamente, alludono alla possibilità di

---

du Seigneur./ […] Louez le Seigneur/ de la terre/ vous balaines et toutes bestes des abymes./ Feu, gresle, neige, glace, esperitz de tempestes, lesquelles sont sa parolle./ Grandes montagnes/ et toutes petites: arbres fructueux et tous cèdres./ Bestes et tous troppeaux/ serpens et oyseaux volans […]» dalla traduzione di Jacques Lefèvre d'Étaples (*La Saincte Bible en François*, Anvers, 1541). Testo in francese moderno: «Louez Yahvé depuis les cieux,/ louez-le dans les hauteurs,/ louez-le, tous ses anges,/ louez-le, tous ses armées!/ Louez-le, soleil et lune/ louez-le, tous ses astres de lumière,/ louez-le, cieux des cieux, /et les eaux de dessus des cieux!/ Qu'ils louent le nom de Yahvé:/ lui commanda, eux furent créés;/ il les posa pour tous les siècles,/ sous une loi qui ne changera pas./ Louez Yahvé depuis la terre,/ monstres marins et tous les abîmes,/ feu et grêle, neige et brume,/ souffle d'ouragan, l'ouvrier de sa parole,/ montagne, toutes les collines,/ arbre à fruit, tous les cèdres,/ bête sauvage, tout le bétail,/ reptile, oiseau qui vole,/ […]»

[940] Encore una reminiscenza biblica: «J'ay levé mes yeulx aux montaignes/ dont me viendra l'ayde./ Mon ayde est du Seigneur: qui a fait le ciel et la terre» (cit, psaume 120). In francese moderno: «Je lève les yeux vers les monts:/ d'où viendra mon secours?/ Le secours me vient de Yahvé/ qui a fait ciel et terre».

[941] Tome II, pp. 286-287.

muoversi all'interno della scena. Chateaubriand vive nel quadro meraviglioso della Natura, perché ne è parte, ma anche perché ne è l'autore: una volta di più alcuni elementi sembrano non calzare con lo spirito dell'opera: la trattazione filosofico-teologica viene qui sostituita da un'imprevedibile immagine poetica.

Il filo rosso che percorre l'*Essai*, e che si rivela proprio nella rappresentazione del paesaggio, è proprio la presenza di questo *moi* che è non viene mai a mancare: è un «je-autobiographique» a cui si lega strettamente il «je-descripteur». Chateaubriand è, anche nella *fiction*, l'occhio che osserva: il punto di vista in ognuna di queste scene appartiene a lui. Ma non solo non delega ad alcun personaggio la responsabilità di ciò che descrive, Chateaubriand è una presenza fisica all'interno del suo testo: è proprio lui che annota i tratti del paesaggio dell'*île Graciosa* durante lo scalo, che si avvicina pericolosamente alle cascate del Niagara per osservarle meglio, che si incanta ad ammirare i deserti degli Stati Uniti e si commuove sul vascello che risale l'Hudson. Proprio in quest'ultima scena, abbiamo messo in evidenza la tendenza a descrivere partendo dal punto più lontano fino a toccare la posizione in cui si trova il protagonista. Pensiamo poi al caso più interessante, ovvero quello del tramonto appena citato richiamando l'idea che il quadro acquista interesse proprio per la presenza dello scrittore e in virtù della circolarità della scena (Pour *moi*, *j*'ai vu, et c'en est assez, *j*'ai vu le soleil […] Les flots calmés, mollement enchaînés l'un à l'autre, expiraient tour à tour à *mes pieds* sur la rive[942]) e della modalità con cui lo scrittore interagisce con la Natura circostante. Perché anche in questo caso, Chateaubriand insiste a dirci che era presente, che ciò che ci sta raccontando non è una semplice *rêverie* per dimostrare la bellezza del creato e, anzi, sente la necessità di ergersi a testimone di questa bellezza? Abbiamo detto che l'*Essai* è primariamente un'opera che parla di storia, non dei semplici eventi cronologici, ma delle relazioni, dei parallelismi che sussistono tra le varie rivoluzioni; è un libro che tenta di effettuare uno studio sui fatti e che, infine, ha l'ambizione di trovare una spiegazione al ripetersi di determinati accadimenti. Parlare della storia, lo abbiamo già visto nel corso della trattazione, è necessariamente parlare dei luoghi che l'hanno vissuta: i *déserts d'Amérique*, la *Cataracte de Niagara*, l'*Hudson*, l'*île Graciosa* sono, fino a questo punto della sua vita, i luoghi della storia personale di Chateaubriand. In questo senso, anche il tramonto del capitolo II, XXXI trova un senso solo nel momento in cui Chateaubriand dichiara: io c'ero. L'atteggiamento rientra nell'evoluzione del rapporto uomo-Natura che istituisce il Romanticismo: lo scrittore percepisce sì la Natura come uno spazio immenso, rispetto al quale l'uomo non può che accusare la sua pochezza, tuttavia ciò non gli impedisce di porsi sempre al centro del paesaggio. Nelle tappe dell'evoluzione artistica dello spazio naturale si parte dalla visione antropocentrica pre-copernicana, per passare, in epoca barocca, ad un allargamento dello sguardo e alla moltiplicazione dei punti di vista, fino a giungere ad una nuova forma di egocentrismo in fase

[942] Il corsivo è nostro.

romantica[943], in cui la profondità del sentimento umano può infine competere con le proporzioni smisurate della Natura.

Questa incessante presenza dello scrittore nei quadri ha infine lo scopo di realizzare il grande dialogo che regge tutta l'opera, tra la Storia mondiale e la storia dello scrittore, in un gioco per cui all'analisi dei grandi eventi si mescola il racconto autobiografico. Inoltre in questo senso continua il confronto tra passato e presente: il recente viaggio americano e il fascino, la pienezza della scoperta sperimentata nelle pianure degli Stati Uniti sono il ricordo di un momento particolarmente soddisfacente della vita e dell'esperienza dello scrittore, che vive ora in esilio e nella difficoltà.

[943] Cfr. Michel Jouve, *Espace pictural et signification: étude de quelques aspects de la représentation de l'espace dans les arts à la fin du 18 siècle*, in *Espaces et représentations dans le monde anglo-américain aux XVII et XVIII siècle*, actes du colloque tenu à Paris le 23-24 octobre 1981, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, pp. 84-85.

3.2 *René*: la tensione dell'infinito

Passiamo ora all'analisi del senso della descrizione di paesaggio in *René*: trattandosi di un racconto, la pratica descrittiva riveste tutt'altro ruolo rispetto all'*Essai sur les révolutions*. Anche nella *fiction*, come accennavamo all'inizio, la domanda di base è legata alla possibilità di esistenza della descrizione: tuttavia vedremo come in *René* siamo di fronte a un racconto molto particolare da questo punto di vista, poiché in esso le parti descrittive sono così numerose che in un certo senso, risultano inevitabili alla lettura: la descrizione qui conduce il racconto. Come abbiamo visto, uno dei punti determinanti per la rappresentazione naturale è la definizione del soggetto: infatti, se la natura è infinita, né la pittura né la descrizione letteraria possono esserlo. La struttura di un racconto come *René* è particolarmente interessante a questo proposito perché offre un eccellente esempio del doppio slancio necessariamente inscritto nel paesaggio tra ricerca di una identità definita in sé (limiti) e tensione all'espansione infinita (natura-*continuum*), una dinamica che si riflette innanzitutto nella struttura dell'opera e nella tendenza della descrizione a occupare tutto lo spazio del testo. Seguiamola passo a passo.

> Qu'il falloit peu de choses à ma rêverie! une feuille séchée que le vent chassoit devant moi, une cabane dont la fumée s'élevoit dans la cime dépouillée des arbres, la mousse qui trembloit au souffle du nord sur le tronc d'un chêne, une roche écartée, un étang désert où le jonc flétri murmuroit![944]

Questo brano è solo uno degli esempi della fuga verso l'infinito che costituisce un fondamentale *leitmotiv* di *René*. Questa fuga produce sostanzialmente due conseguenze, una sul piano della struttura che, come abbiamo già accennato, predilige descrizioni molto poco strutturate che sembrano invadere lo spazio della narrazione, e una a livello di significato, poichè troviamo molteplici esempi di paesaggi che si vorrebbero liberi da confini, in cui l'osservatore è spinto sempre a guardare oltre.

> Il me manquoit quelque chose pour remplir l'abîme de mon existence: je descendois dans la vallée, je l'élevois sur la montagne, appelant de toute la force de mes désirs l'idéal objet d'une flamme future; je l'embrassois dans les vents; je croyois l'entendre dans les gémissements du fleuve; tout était ce fantôme imaginaire […][945]

In questo passo i tre verbi «descendais», «l'élevais», «l'embrassais» evidenzano la ricerca ossessionata del protagonista, la mancanza di una meta, il ritmo concitato dei suoi spostamenti. Notiamo anche la mancanza di riferimenti geografici precisi: Chateaubriand parla di vallate, montagne, venti limitandosi ad evocare nel lettore, senza descriverli, i soli archetipi delle realtà citate.

---

[944] R, tome XVI, p. 162.
[945] *Ibidem*, p. 160.

Riprendiamo quindi alcune linee del già citato passo sulla salita all'Etna:

> Dans cette vue perpendiculaire du tableau, les fleuves ne me sembloient plus que des lignes géographiques tracées sur une carte; mais tandis que d'un côté mon œil apercevoit ces objets, de l'autre il plongeait dans le cratère de l'Etna, dont je découvrois les entrailles brûlantes, entre les bouffées d'une noire vapeur […] c'est ainsi que toute ma vie j'ai eu devant les yeux une création à la fois immense et imperceptible, et un abîme ouvert à mes côtés[946].

In questa sequenza, il richiamo ai due assi, orizzontale (mer, création immense) e verticale (cratère, abîme) è un esempio di apertura dello sguardo a trecentosessanta gradi, un tentativo di afferrare con lo sguardo tutto ciò che il panorama propone o che addirittura non si può realmente vedere, ma solo cogliere (imperceptible): in altri termini, non fermarsi di fronte ai limiti del paesaggio.

Tuttavia, il protagonista, nella sua progressiva formazione, diviene sempre più cosciente dei limiti umani e doppiamente soffre per la sua incapacità di accettarli realmente:

> On m'accuse […] d'être la proie d'une imagination qui se hâte d'arriver au fond de mes plaisirs; […] de passer toujours le but que je puis m'atteindre: hélas! je cherche seulement un bien inconnu, dont l'instinct me poursuit. Est-ce ma faute, si je trouve partout des bornes, si ce qui est fini n'a pour moi aucune valeur?[947]

Rimandiamo al I capitolo di *Paysage de Chateaubriand* in cui Richard spiega come allo slancio del protagonista verso l'esterno fa seguito la disillusione, poiché la sua brama attraversa l'oggetto senza poterlo afferrare[948]: a mano a mano che questa perpetua insoddisfazione opprime il cuore del protagonista, noi possiamo notare come anche i luoghi si restringano, divengano meno vasti, si rimpiccioliscano.

> Mon âme, qu'aucune passion n'avait encore usée, cherchoit un objet qui pût l'attacher; mais je m'aperçus que je donnois plus que je ne recevois. Ce n'étoit ni un langage élevé ni un sentiment profond qu'on demandoit de moi. Je n'étois occupé qu'à rapetisser ma vie, pour la mettre au niveau de la société[949].

La claustrofobica sensazione di inadeguatezza del protagonista ha il suo culmine nella scena in cui Amelie prende i voti:

> Amélie se place sous un dais. Le sacrifice commence à la lueur des flambeaux, au milieu des fleurs et des parfums qui devoient rendre l'holocauste agréable[950] […] Ma soeur se couche sur le marbre; on étend sur elle un drap mortuaire[951]

---

946 *Ibidem*, p. 153.
947 *Ibidem*, pp. 159-160.
948 Cit, pp. 7-8.
949 R, tome XVI, p. 157.
950 *Ibidem*, p. 178.
951 *Ibidem*, p. 180.

Il racconto si chiude con la partenza del giovane per l'America, estrema fuga verso un paese sconosciuto i cui confini geografici restavano all'epoca indefiniti; ma prima di imbarcarsi, René racconta di avere ricevuto una lettera dalla sorella:

> Quand j'entends gronder les orages, et que l'oiseau de mer vient battre des ailes à ma fenêtre, moi, pauvre colombe du ciel, je songe au bonheur que j'ai eu de trouver un abri contre la tempête[952].

Questa eco biblica[953], che offre la soluzione cristiana ai tormenti del protagonista, segna anche la fine della sua affannosa ricerca di spazi aperti che, all'inizio del racconto, sembravano incarnare l'immagine dell'infinito: la verità non è raggiunta se non da Amélie, la quale ha volontariamente scelto di ritirarsi in convento. La stessa immagine viene proposta nel *Génie du christianisme*:

> La nuit, quand les tempêtes de l'hiver étoient descendues, quand le monastère disparoissoit dans des tourbillons d'écume, les tranquilles cénobites, retirés au fond de leurs cellules, s'endormoient aux murmures des orages, en s'applaudissant de s'être embarqués dans ce vaisseau du seigneur, qui ne périra point[954]!

L'immagine della nave in balia delle onde viene sostituita nel *Génie du christianisme* dal vascello salvifico di Dio. Ma René non possiede ancora questa fede, e, nonostante la forzata separazione dalla sorella non riesce a impedirsi di vivere una relazione di complicità, una sorta di rispecchiamento nei sentimenti:

> J'errois sans cesse autour du monastère, bâti au bord de la mer. J'apercevois souvent, à une petite fenêtre grillée qui donnoit sur une plage déserte, une religieuse assise dans une attitude pensive; elle rêvoit à l'aspect de l'Océan où apparaissoit quelque vaisseau cinglant aux extrémités de la terre. Plusieurs fois, à la clarté de la lune, j'ai revu la même religieuse aux barreaux de la même fenêtre: elle contemploit la mer, éclairée par l'astre de la nuit, et sembloit prêter l'oreille au bruit des vagues qui se brisoient tristement sur des grèves solitaires[955].

Amélie (ma la religieuse alla finestra è poi veramente lei?) sembra vivere lo stesso malessere del protagonista, la malattia dell'infinito che si rispecchia nella ricerca di spazi aperti: ma questo è il punto di vista di René, il quale mette l'accento sulla «fenetre grillée» e poi nuovamente sui «barreaux de la fenetre». L'interpretazione di René è che la sorella sia imprigionata in una vita che non le appartiene e pertanto le attribuisce un atteggiamento che è proprio del suo animo: alla base del racconto vi è una continua confusione tra René e Amélie, la cui intesa si basa fondamentalmente sulla modalità di percepire il rapporto con la natura e il paesaggio. Nel racconto, non vengono citati legami con altri

---

952 *Ibidem*, p. 185.

953 Isaia, IV, 6: «E sarà come un padiglione per far ombra di giorno contro l'ardore del sole e a rifugio e protezione dalla tempesta e dalla pioggia».

954 GC, tome XIII, III[ème] partie, livre V, chap. 5, p. 123.

955 R, tome XVI, p. 184.

personaggi o membri della famiglia (il fratello maggiore stesso, non riveste alcun ruolo, Amélie e René si comportano come si fossero unici figli del loro casato e sostanzialmente soli al mondo), ma solo un legame con il mondo naturale, in modo particolare la profonda passione per il mare (dettaglio autobiografico dello scrittore) nel quale spesso si cela il segreto delle «harmonies», delle corrispondenze tra i vari elementi naturali. Nella prima lettera di Amélie al fratello, in cui lei gli rivela il suo desiderio di prendere i voti leggiamo

> La nuit, du fond de ma cellule, j'entendrai le murmure des flots qui baignent les murs du couvent; je songerai à ces promenades que je faisois avec vous au milieu des bois, alors que nous croyions retrouver le bruit des mers dans la cime agitée des pins. Aimable compagnon de mon enfance, est-ce que je ne vous verrai plus? A peine plus âgée que vous, je vous balançois dans votre berceau; souvent nous avons dormi ensemble. Ah! si un même tombeau nous réunissoit un jour! Mais non, je dois dormir seule sous les marbres glacés de ce sanctuaire où reposent pour jamais ces filles qui n'ont point aimé[956].

Il suono prodotto dagli alberi della foresta si confonde ancora una volta con il ricordo dei rumori del mare: la natura sembra essere un solo essere che respira all'unisono, nella quale tutte le sue parti comunicano e rimandano l'una all'altra. L'associazione continua e si completa quando Amélie ritorna a rivolgersi a René per ricordargli un dettaglio particolare della loro infanzia, ovvero la loro abitudine di dormire assieme (i ruoli familiari stessi non hanno confini ben precisi nel racconto: sorella, madre, sposa, Amélie sembra incarnare l'archetipo femminile, ricoprendo tutti i ruoli[957]), e si spinge a sognare una fusione (impossibile) che li accompagnerebbe fino nell'oltretomba. La visione della natura che offre Amélie è quella di un mondo scandito dalle armonie in cui tutto idealmente si fonde e si confonde, gli elementi della natura, come i rapporti umani, la vita come la morte, in una ricerca quasi disperata dell'infinito e dell'eterno. Riprendiamo l'interpretazione di Ivanna Rosi[958] secondo la quale ***René*** è sostanzialmente il racconto di una confessione dell'amore incestuoso da parte di Amélie per il giovane fratello, mentre egli, invece, non vivrebbe che una sorta di confusione di ruoli legata al desiderio di ritrovare in lei la madre perduta (il punto di svolta sarebbe poi la scelta di vita monastica della sorella, che lo indurrebbe a rivedere i suoi sentimenti). A nostro avviso la relazione d'amore incestuoso è fondamentale nel racconto, ma non è che la logica conseguenza di qualcos'altro, poichè il rapporto privilegiato che si instaura tra i protagonisti non è vincolato da sistemi interpretativi comuni. Amélie e René non sono un fratello e una sorella che si amano, ma due individui eccezionali che ritrovano un'identità comune nella capacità di sentire il mondo naturale circostante e di percepire l'infinito in

---

[956] ***Ibidem***, pp. 171-172.

[957] Riportiamo un solo esempio tratto sempre dalla prima lettera di Amélie: «Une femme, des enfants occuperoient vos jours [...] Elle seroit tout amour, toute innocence devant toi; tu croirois retrouver une sœur» (***Ibidem***, p. 171). Cfr. Ivanna Rosi, introd. a ***I Natchez***, Firenze, Le Lettere, 2004, p. LXVI.

[958] ***Ibidem***, capitolo «I due René», pp. LXIII-LXXIV.

modo quasi patologico. La relazione ambigua che esiste tra loro è dunque conseguenza del loro modo di vivere il mondo. Così ci presentava Amélie all'inizio del racconto:

> Timide et contraint devant mon père, je ne trouvois l'aise et le contentement qu'auprès de ma soeur Amélie. Une douce conformité d'humeur et de goûts m'unissoit étroitement à cette soeur [...] Nous aimions à gravir les coteaux ensemble, à voguer sur le lac, à parcourir les bois à la chute des feuilles [...] Les dimanche et les jours de fête , j'ai souvent entendu, dans le grand bois, à travers les arbres, les sons de la cloche lointaine [...] Tout se trouve dans les rêveries enchantées où nous plonge le bruit de la cloche natale [...] Il est vrai qu'Amélie et moi nous jouissions plus que personne de ces idées graves et tendres, car nous avions tous les deux un peu de tristesse au fond du coeur: nous tenions cela de Dieu ou de notre mère[959].

Con lei, il protagonista sembra davvero vivere un mondo ideale, in cui «tout se tient», ma questa sensazione non ritorna che parzialmente nel breve periodo in cui i due ritornano a vivere insieme. In questo senso, la fuga oltreoceano di René si rivela fallimentare, poichè, sebbene la natura incarni proprio quell'ideale selvaggio ossessivamente ricercato, egli è tuttavia incapace di goderne le meraviglie.

> Quelle femme étoit plus belle que Céluta? Il l'emmena au fond des forêts et promena son indépendance de solitude en solitude; mais quand il avoit pressé sa jeune épouse contre son sein, au milieu des précipices; quand il l'avoit égarée dans la région des nuages, il ne rencontroit point les délices qu'il avoit rêvées[960].

In America René vive ancora le medesime sensazioni di angoscia di fronte a una realtà che non sa gestire: solo il rapporto con la sorella sapeva dotare di significato la sua ricerca. Già nel III libro, quando viene accolto nella comunità indiana, René era stato definito «le Génie du malheur égaré dans ces retraites enchantées»[961]. L'aggettivo «égaré» finisce per definire l'essenza più profonda del giovane, perduto, senza riferimenti nè speranza di salvezza, in ogni luogo. Céluta è forse il personaggio che più incarna un cliché, quello semplice di moglie devota e laboriosa, ma proprio per questo mal si adatta a René e al suo «vague de passions».

> Les déserts n'avoient pas plus satisfait René que le monde, et dans l'insatiabilité de ses vagues désirs il avoit déjà tari la solitude, comme il avoit épuisé la société. Personnage immobile au milieu de tant de personnages en mouvement; centre de mille passions qu'il ne partageoit point; objet de toutes les pensées par des raisons diverses; le frère d'Amélie devenoit la cause invisible de tout[962].

In questa affermazione possiamo rintracciare le tappe dell'evoluzione del personaggio, da ***René*** all'epopea indiana. Da un lato, i due sono entrambi proiezioni dello scrittore, ma nel primo caso l'accento è posto particolarmente sulle analogie biografiche: il momento turbolento della nascita, il legame ambiguo con la sorella, la fuga in America, la condizione, in entrambi i casi forzata, di esule (Chateaubriand in fuga dalla rivoluzione, René da se stesso[963]). René incarna il medesimo rapporto con

[959] R, tome XVI, pp. 143-145.
[960] N, tome XX, p. 14.
[961] Tome XIX, p. 80.
[962] N, tome XIX, chant IX, p. 253.
[963] Questa sensazione di mancanza di una patria verrà poi esplicitata nei *Natchez*: «Renvoyer un France le frère d'Amélie, c'étoit le reporter à la source de ses maux. […] il ne pouvoit aborder un rivage qu'il n'y soulevât

la vita, la mancanza di una fede solida che si traduce in un ricerca di sicurezza nel rapporto con la natura: il paesaggio indefinito è fonte di *rêverie*. Inoltre, lo scrittore e il suo alter ego sono entrambi giovani e ammirano e ricercano le esperienze che spingono al superamento dei proprio limiti, come viene evocato nell'*Essai sur les révolutions* nell'ammirato racconto delle grandi esplorazioni di Cook e di Annone. Nei *Natchez*, diventa personaggio: non racconta più in prima persona e non è l'unico fulcro del racconto, che invece si struttura come la saga di un intero popolo. In esso, René vive esperienze che Chateaubriand non aveva sperimentato le quali sono, a tratti, proiezioni delle sue paure e trasposizioni romanzate dell'esperienza traumatica della rivoluzione (la tragedia indiana, raccontata con dovizia di particolari). Ma nei *Natchez* René è anche il frutto dell'ipertrofia dell'ego dello scrittore, poichè il giovane francese in fuga riesce non solo a inserirsi e a farsi accettare nel contesto culturale indiano, ma diventa anche, come egli stesso afferma, «la cause invisible de tout», ritrova la corporeità dimenticata del primo racconto per diventare l'oggetto del desiderio appassionato di molti dei protagonisti della saga indiana. La sua immobilità, che resta tale per quasi tutto il lungo racconto, nonostante le sue fughe dalla foresta, è la costante del personaggio: come in *René* i movimenti del giovane sono, in realtà, completamente sterili, sono il resoconto di un continuo, infinito passaggio da un luogo all'altro in cui nemmeno la contemplazione del mondo può intaccare il suo stato d'animo tormentato[964]: ciò ricorda la lucreziana fuga degli uomini «che sentono il fardello che pesa sul loro cuore […] Conoscono solo ciò che vogliono, e cercano sempre di cambiar luogo, come se potessero infine sbarazzarsi del loro peso». Ma, conclude il poeta latino «[…] È così che si fugge da se stessi; ma dal momento che non si può scappare da sé, si resta di mala grazia attaccati a quell'io che si detesta»[965]. Ma se nel primo caso, il giovane è solo e il suo comportamento è la misura del mondo, nel caso dei *Natchez* l'atteggiamento appare assolutamente fuori luogo e immotivato, contrastante con i ritmi scanditi, con la dinamicità autentica dalla vita del villaggio: i personaggi intorno a lui non possono che provare sentimenti forti nei suoi confronti (amore, come Céluta, Mila, Outougamiz, ma anche odio come nel caso di Onduré),

---

des tempêtes; sans patrie entre deux patries, à cette âme isolée, immense, orageuse, il ne restoit d'abri que l'Océan», tome XX, p. 98.

964 L'agitazione e la convulsione degli atti si ritrovano nell'«incantation» che lo scrittore vive con il suo fantasma amoroso negli anni dell'adolescenza e che vengono descritti nei *Mémoires d'outre-tombe* (tome I, livre III, chap. XI, p. 214): «A peine retiré dans ma chambre, ouvrant mes fenêtres, fixant mes regards au ciel, je commençais une incantation. Je montais avec ma magicienne sur les nuages: roulé dans ses cheveux et dans ses voiles, j'allais, au gré des tempêtes, agiter la cime des forêts, ébranler le sommet des montagnes, ou tourbillonner sur les mers. Plongeant dans l'espace descendant du trône de Dieu aux portes de l'abîme, les mondes étaient livrés à la puissance de mes amours».

965 Lucrezio, *De Rerum natura*, libro III, vv.1055-1070: «Si possent homines, proinde ac sentire uidentur/ pondus inesse animo quod se gratuitate fatiget,/ e quibus id fiat causis quoque noscere, et unde/ tanta mali tamquam moles in pectore constet,/ haud ita uitam agerent, ut nunc plerumque uidemus/ quod sibi quisque uelit nescire, et quaerere semper/ commutare locum, quasi onus deponere possit./[…] Hoc se quisque modo fugit, at, quem scilicet, ut fit,/ effugere haut potis est, in gratis haeret et odit,/ propterea morbi quia causam non tenet aeger[…]».

mentre René vive sostanzialmente un blocco. La sua passione divorante non è colmata, nè dalla sorella (che infine muore lontana da lui, nella cella del suo convento), nè dalla liberante esperienza della fede.

Nella sua lettera alla moglie indiana, in conclusione dei *Natchez*, René dichiarerà:

> L'éternité! peut-être, dans ma puissance d'aimer, ai-je compris ce mot incompréhensible […] Je suppose, Céluta, que le coeur de René s'ouvre maintenant devant toi: vois-tu le monde extraordinaire qu'il renferme? il sort de ce coeur des flammes qui manquent d'aliment, qui dévoreroient la création sans être rassasiées, qui te dévoreroient toi- même. Prends garde, femme de vertu! recule devant cet abîme […][966]

L'eccezionalità del suo essere è ancora una volta in primo piano, ma la confessione del giovane non può essere compresa in profondità da Céluta, nè dagli altri personaggi che, pure ammaliati dal suo fascino, non sanno gestire il suo malessere. La moglie infatti mostra la lettere a Mila, la cui reazione fin troppo logica non può che essere presagio di un fallimento:

> Mila ne s'arrêtant pas long-temps à ces réflexions, et revenant à son caractère: «c'est assez pleurer pour un collier obscur, mal interprété, que nous ne comprenons ni toi, ni moi, ni le père de la barbe. Le danger est à la porte de notre cabane: pourquoi mêler à des peines véritables des peines chimériques? Entre la réalité du mal et les songes de nos coeurs, nous ne saurions où nous tourner. Occupons-nous du présent, nous penserons une autre fois à l'avenir. Découvrons le secret, sauvons René, et quand nous l'aurons sauvé, il faudra bien qu'il s'explique». - «tu as raison, dit Céluta, sauvons mon mari».

Nessuno infine potrà salvare René che, sempre nella lettera confessione, si rivolge infine al soprannaturale:

> C'est toi seul, Etre suprême, source d'amour et de beauté, c'est toi seul qui me créas tel que je suis, et toi seul me peux comprendre![967]

Il divino al quale egli fa riferimento non ha le sembianze del Dio cristiano, ma si configura piuttosto come un ultimo, estremo tentativo di avvicinarsi all'infinito: la fede non è consolatoria per René, il cui spirito «potrebbe divorare la creazione senza esserne sazio».

A livello strutturale, ***René*** dà vita a una scrittura che si presenta come una tela infinita di pensieri e immagini nella quale la descrizione, contrariamente a quanto teorizzato, non interferisce con il racconto, ma al contrario lo sostiene e lo struttura proprio grazie al gioco di specchi che si stabilisce tra la scrittura e il paesaggio.

Il carattere passionale del giovane René, sempre ostacolato dal mondo che abita, si trova riflesso nel gioco di spazi aperti e chiusi, tra paesaggi che si estendono senza definizione (e nel caso di ***René*** questo si riflette, a livello testuale, sotto forma di liste di dettagli in cui la trama degli eventi perde di valore) e segnali di chiusura: la scelta cristiana si dimostra infine la sola possibilità di sopravvivere alla passione divorante dell'infinito. In questo risiede la sostanziale differenza tra lui e Amélie, la quale ha

[966] N, tome XX, pp. 224-225.
[967] ***Ibidem***, p. 228.

saputo risignificare una ricerca altrimenti vuota e disperata. Citiamo un passo tratto dalla terza parte del *Génie du christianisme*, in cui Chateaubriand così descrive alcuni importanti siti religiosi:

> On voit ça et là, dans la chaîne du Liban, des couvents Maronites bâtis sur des abîmes […] Du haut de la tour bâtie au milieu de ces [des Egyptiens] couvents, on découvre des landes de sable […] Le désert sans arbres se montre de toutes parts sans ombre; ce n'est que dans les bâtiments du monastère qu'on retrouve quelques voiles de la nuit. Sur l'isthme de Panama en Amérique, le cénobite peut contempler du faîte de son couvent les deux mers qui baignent les deux rivages du Nouveau Monde […] Les couvents situés dans les Andes voient s'aplanir au loin les flots de l'océan Pacifique.[968]

Ovunque, il monumento alla religione si erge come una fortezza sull'abisso di ciò che non è definito, ma la salvezza cristiana non si realizza per l'*alter ego* dello scrittore, in perpetuo esilio e fuga dalla realtà presente: così anche il racconto strutturalmente si perde a livello di narrazione tra le derive della descrizione senza sapere mettere un freno a questa espansione infinita, specchio di un paesaggio senza definizione.

[968] GC, tome XIII, III[ème] partie, livre V, chap. 2, pp. 101-102.

3.3 *Génie du christianisme*

3.3.1. Il testo come luogo

Passiamo a un'opera completamente diversa, il *Génie du christianisme* il quale, con la sua sfilata di sequenze descrittive, provoca nuovi interrogativi: l'opera è divisa, molto schematicamente in parti, poi in libri e infine in capitoli, ciascuno dei quali approfondisce, come un qualunque saggio, un aspetto particolare della religione cristiana che lo scrittore vuole esaltare. Le descrizioni di luoghi sono presenti all'interno di questo schema, ovverosia un'opera non narrativa, che si presenta come una serie di quadri, di brevi trattazioni su argomenti molto diversi tra loro, dall'arte cristiana, ai dogmi, agli ordini, alle missioni, ecc. Non è il caso qui di chiamare in causa il discorso che tocca il problema dell'interruzione della lettura (la descrizione che allontana l'attenzione di chi legge dal filo logico della narrazione), poiché qui la materia saggistica propone già a priori uno schema di lettura discontinuo: il *Génie du christianisme* non è un'opera che si legga d'un fiato, ma contrariamente all'*Essai sur les révolutions*, che nella sua apparente destrutturazione trovava una giustificazione anche alle sequenze descrittive più complesse e lontane dal contesto narrativo, qui ogni «quadretto» ha senso proprio nell'ambito di un'opera che si presenta, ordinatamente, come un armadio a cassetti dai quali il lettore può pescare in modo non cronologico. L'esempio più interessante, soprattutto per il lettore moderno poco avvezzo a queste opere di fine settecento, sono proprio i racconti *Atala* e *René* che vennero pubblicati all'interno del testo fino all'edizione delle opere complete di Ladvocat. Naturalmente, il *Génie* non è nuovo né nel suo genere né negli obiettivi: ci basti citare les *Études de la nature* (all'interno dei quali lo scrittore pubblicò *Paul et Virginie*) di Bernardin de Saint-Pierre e alla pretesa di enciclopedismo che racchiudevano. Il *Génie* rientra nel filone di queste opere saggistiche dalla finalità pseudo-scientifica e, in questi termini, le immagini di paesaggi naturali organizzate in quadretti non ci appaiono allora né nuove né originali, soprattutto per quanto riguarda il nostro discorso sulla struttura testuale.

Tuttavia, se prendiamo in considerazione alcune scene in modo particolare, anche in quest'opera possiamo notare una nuova funzione assegnata al paesaggio, perché quest'opera così chiaramente settecentesca si basa, a nostro avviso, su di un'idea d'opera letteraria come «luogo», percorribile, abitabile: un primo esempio ci è dato dall'uso del termine «édifice», che mostra il suo valore di parola chiave del testo. Vediamo ad esempio, a proposito di Milton e del suo *Paradise Lost*

> On peut reprocher au *Paradis perdu* de Milton, ainsi qu'à l'*Enfer* du Dante, le défaut dont nous avons parlé: le *merveilleux* est le *sujet* et non la *machine* de l'ouvrage; mais on y trouve des beautés supérieures, qui tiennent essentiellement à la base de notre religion. L'ouverture du poëme se fait aux enfers, et pourtant ce début n'a rien qui choque la règle de simplicité prescrite par Aristote.

> Pour un édifice si étonnant, il falloit un portique extraordinaire, afin d'introduire le lecteur dans ce monde inconnu, dont il ne devoit plus sortir[969].

Ancora, sulle tecniche di comparazione omeriche:

> les comparaisons homériques sont prolongées par des circonstances incidentes: ce sont de petits tableaux suspendus au pourtour d'un édifice, pour délasser la vue de l'élévation des dômes, en l'appelant sur des scènes de paysages, et de mœurs champêtres[970].

Infine, a proposito della religione stessa, soggetto dell'opera:

> Les couvents situés dans les Andes voient s'aplanir au loin les flots de l'océan Pacifique. Un ciel transparent abaisse le cercle de ses horizons sur la terre et sur les mers, et semble enfermer l'édifice de la religion sous un globe de cristal[971].

E ancora sulla Bibbia notiamo il senso della parola «monument»:

> La bible seule ne ressemble à rien; c'est un monument détaché de tous les autres[972].

La terminologia legata all'idea di monumento, tempio e costruzione architettonica in genere porta a galla un determinato concetto di testo e di opera, che come tenteremo di dimostrare, è la chiave per comprendere il significato e notare la portata innovativa di molte delle sequenze descrittive contenute nel *Génie*. Michel Riffaterre[973] ha messo in luce l'importanza di questo vocabolario nella produzione dello scrittore e afferma che «la structure architecturale a été utilisée comme le seraient des étagères, ou les casiers d'un muséum pour y disposer méthodiquement, clairement, les composantes caractérielles du sujet examiné». L'utilizzo di questa terminologia è già stato quindi oggetto di studio e ricerca, ma vogliamo spingerci ancora oltre: come dicevamo, il momento fondamentale di una descrizione è l'incipit, poiché lì si realizza la cesura con la trattazione. Come Chateaubriand teorizza chiaramente per il *Paradise Lost*, lo scrittore deve in qualche modo accompagnare chi legge dentro all'opera, e doppiamente dentro alla descrizione che è una sorta di finestra di approfondimento all'interno di essa: l'immagine dell'edificio è dunque perfettamente congeniale a questo processo che accomuna l'opera a un luogo quasi visitabile. L'esempio più evidente ci è dato dal capitolo sulle campane:

> Nous allons maintenant nous occuper du culte chrétien […] Or, puisque nous nous préparons à entrer dans le temple, parlons premièrement de la cloche qui nous y appelle[974]

---

969 Tome XII, II^{ème} partie, livre I, chap. 3, p. 12. Il corsivo è nel testo.
970 *Ibidem*, II^{ème} partie, livre V, chap. 3, p. 271.
971 Tome XIII, III^{ème} partie, livre V, chap. 2, pp. 102-103.
972 Tome XII, II^{ème} partie, livre V, chap. 1, p. 248.
973 *Chateaubriand et le monument imaginaire*, in Switzer, *Chateaubriand*, pp. 63-81.
974 GC, tome XIII, IV^{e} partie, livre I, chap. 1, pp. 133-134.

La progressione nel soggetto corrisponde all'entrata nel luogo fisico del tempio, luogo in cui il lettore procede con circospezione, accompagnato passo a passo dello scrittore, al suono delle campane che sono il richiamo del fedele alla liturgia[975]: questa idea di ingresso si realizza all'interno del rapporto autore/lettore. Ritroveremo lo stesso dialogo con il lettore nel capitolo sulle tombe nelle chiese in cui lo scrittore accompagna chi legge in una sorta di passeggiata tra le statue funebri:

> Parcourez ces ailes du chœur […] vous vous arrêtez devant ce tombeau poudreux, sur lequel est couchée la figure gothique de quelque évêque, revêtu de ses habits pontificaux, les mains jointes, les yeux fermés; vous vous arrêtez devant ce monument, où un abbé soulevé sur le coude, et la tête appuyée sur la main, semble rêver à la mort.[976]

La voce-guida dello scrittore permette un ritmo molto lento, che spinge il lettore a osservare ogni dettaglio e favorisce la percezione del mistero che esala dalle tombe.

> Les forêts ont été les premiers temples de la divinité, et les hommes ont pris dans les forêts la première idée de l'architecture. […] L'architecte chrétien, non content de bâtir des forêts, a voulu, pour ainsi dire, en conserver les murmures; et au moyen de l'orgue et du bronze suspendu, il a attaché au temple gothique, jusqu'au bruit des vents et des tonnerres, qui roule dans la profondeur des bois. Les siècles, évoqués par ces sons religieux, font sortir leurs antiques voix du sein des pierres, et soupirent dans la vaste basilique: le sanctuaire mugit comme l'antre de l'ancienne Sibylle; et, tandis l'airain se balance avec fracas sur votre tête, les souterrains voûtés de la mort, se taisent profondément sous vos pieds[977].

Questa celeberrima corrispondenza stabilita tra i due archetipi del luogo di culto si arricchisce per la presenza di riferimenti acustici e la solita attitudine dello scrittore che parla direttamente al suo lettore che sembra fisicamente essere entrato nello spazio del testo: «d'énormes airains se balancent avec fracas sur votre tête, les souterrains voûtés de la mort, se taisent profondément sous vos pieds». La foresta si trasforma in tempio sotto lo sguardo dello scrittore che è chiamato a vivere sensualmente di questo luogo, assaporando i rumori e le sensazioni. Ancora sulla foresta:

> Pénétrez dans ces forêts américaines aussi vieilles que le monde: quel profond silence dans ces retraites, quand les vents reposent! quelles voix inconnues, quand les vents viennent à s'élever! Êtes-vous immobile, tout est muet: faites-vous un pas, tout soupire. La nuit s'approche, les ombres s'épaississent; on entend des troupeaux de bêtes sauvages passer dans les ténèbres; la terre murmure sous vos pas; quelques coups de foudre font mugir les déserts: la forêt s'agite, les arbres tombent, un fleuve inconnu coule devant vous. La lune sort enfin de l'orient; à mesure que vous passez au pied des arbres, elle semble errer devant vous dans leur cime, et suivre tristement vos yeux[978].

Quando Chateaubriand si rivolge direttamente al suo lettore/viaggiatore e lo invita a visitare le foreste americane, lo stile si fa più concitato grazie al prevalere delle esclamazioni («quel profond silence dans

---

[975] Avremo modo, nel capitolo 3.5, di approfondire il delicato rapporto tra entrata nella descrizione e idea di soglia esperienziale che si impone in *Atala* e nell'*Essai sur les révolutions*.

[976] Tome XIII, IV^e^ partie, livre II, chap. 8, pp. 216-217.

[977] Tome XII, III^ème^ partie, livre I, chap. 8, pp. 324-326.

[978] Tome XII, II^ème^ partie, livre IV, chap. 1, pp. 170-171.

ces retraites […]! Quelles voix inconnues […]!») e la voce narrante accompagna ancora («êtes-vous immobile […] faites-vous un pas») i gesti di chi si avventura in un luogo sacro. Nuovamente incontriamo termini che accentuano la presenza quasi fisica del lettore: «[…] que vous passez […] devant vous[…] vos yeux» come se il luogo descritto in questo quadretto si aprisse per lasciare entrare chi osserva: non possiamo non sottolineare ancora l'importanza dei luoghi, dei paesaggi che attraggono più della trattazione filosofica permettendo un vero incontro con il testo, un maggiore dialogo tra chi scrive e chi legge. Continuiamo la lettura del paragrafo:

> Le voyageur s'assied sur le tronc d'un chêne pour attendre le jour; il regarde tour-à-tour l'astre des nuits, les ténèbres, le fleuve: il se sent inquiet, agité, et dans l'attente de quelque chose d'inconnu; un plaisir inouï, une crainte extraordinaire, font palpiter son sein, comme s'il alloit être admis à quelque secret de la divinité: il est seul au fond des forêts, mais l'esprit de l'homme remplit aisément les espaces de la nature; et toutes les solitudes de la terre sont moins vastes qu'une seule pensée de son coeur[979].

La peculiarità di questa foresta è la delicatezza, ogni rumore è soffocato, i movimenti degli animali sono lenti, la luna segue i passi del protagonista: l'ingresso nella foresta è per l'uomo l'attesa della conoscenza di un mistero, della divinità della natura. Vi è una forte empatia tra l'uomo (che qui diviene «il viaggiatore») e la natura: l'idea della profondità del bosco si associa alla grandezza della portata spirituale dell'uomo poiché il viaggio dentro nella foresta ha delle caratteristiche prettamente letterarie/spirituali: il gesto di addentrarsi è la ricerca del proprio essere più nascosto, la riscoperta della spiritualità. Il «viaggiatore», è lecito pensare, è forse il lettore che si lascia immergere nel testo. Due sono dunque i movimenti che caratterizzano questa fuga in sé, la caduta verso il basso (immagini della cascata, del cratere, della montagna vista dalla sommità) e l'entrata nella foresta (presenza del mistero che esalta la volontà di conoscenza). Notiamo l'ultima frase («il est seul au fond des forêts, mais la pensée de l'homme est égale aux espaces de la nature, et toutes les solitudes de la terre sont moins vastes qu'une seule pensée de son cœur») in cui la capacità di pensiero umana è definita con un criterio spaziale che la accomuna nuovamente al *décor* naturale. Ricordiamo altresì un'altra celebre definizione dell'essenza dell'uomo contenuta nel *Génie du christianisme:*

> l'homme […] c'est un palais écroulé et rebâti avec ses ruines; on y voit des parties sublimes et des parties hideuses, de magnifiques péristyles qui n'aboutissent à rien, de hauts portiques et des voûtes abaissées, de fortes lumières et de profondes ténèbres; en un mot la confusion, le désordre de toutes parts, surtout au sanctuaire[980].

L'immaginario architettonico è presente a vari livelli nel testo: potremmo dire che nella scrittura di Chateaubriand, alla base, vi è una sorta di passione per le metafore che toccano il mondo dell'architettura che denotano la sua immaginazione. Come dire, in termini molto semplicistici, che

[979] *Ibidem*, p. 171.
[980] Tome XI, I[ère] partie, livre III, chap. 3, p. 146.

Chateaubriand è uno scrittore che ama osservare il mondo, e che la sua percezione della realtà passa primariamente attraverso lo sguardo: la quantità delle descrizioni di paesaggio ne sono la prima prova. Riffaterre a proposito di questa immagine parla di «âme décrite en code *palais*»[981], ovvero realtà tradotta in un codice architettonico che sembra proprio dell'inventiva dello scrittore bretone. Proponiamo un ultimo esempio di questa modalità descrittiva attraverso l'immagine con cui definisce il mondo dell'ateo:

> Un écrivain qui refuse de croire en un Dieu, auteur de l'univers, et juge des hommes, dont il a fait l'âme immortelle, bannit d'abord l'infini de ses ouvrages. […] L'abîme n'est qu'un peu d'eau *bitumineuse;* les montagnes sont de petites *protubérances* de pierres *calcaires* ou *vitrescibles,* et le ciel, où le jour prépare une immense solitude, comme pour servir de camp à cette armée des astres, que la nuit y amène en silenc; le ciel, disons-nous, n'est plus qu'une étroite voûte momentanément suspendue par la main capricieuse du Hasard[982].

L'idea di infinito che l'ateo non può concepire è rappresentata da una riduzione della capacità di coglierne i segni negli elementi che, nella natura, più la ricordano: l'abisso e il cielo. Chateaubriand si serve continuamente di esempi che riguardano la sfera dell'osservazione del paesaggio.

A un secondo livello, l'insistenza su questo vocabolario rispecchia una poetica che si piega alla fisicità dello spazio che la accoglie. Abbiamo avuto modo di spiegare la centralità della descrizione degli eventi storici e anche, ad essa correlata, l'importanza dei luoghi che sono immagine fisica della stratificazione di questi eventi. Le descrizioni non sono semplici quadretti esplicativi, ma scavano lo spazio del testo e lo trasformano a sua volta in luogo: il *Génie du christianisme* è l'apologia della fede cristiana e alle opere d'arte che hanno saputo esaltarla, opera pubblicata «au milieu des débris de nos temples»[983], a sua volta monumento fisicamente inteso. Questo esalta la relazione che naturalmente si instaura tra il meccanismo della scrittura (creazione di un mondo immaginario) e la lettura (percezione di questo mondo), proprio perché il tutto si gioca su un vocabolario e dei procedimenti per cui il lettore è chiamato a fare davvero un passo verso il testo e dentro il testo.

3.3.2. La ricerca di senso

Abbiamo accennato alla differenza proposta da Philippe Hamon tra descrizione orizzontale e verticale, nelle quale la prima vede prevalere una tendenza più semplicemente estetica contrariamente alla seconda che sollecita una ricerca di senso molto più approfondita da parte di chi legge[984]: il *Génie du christianisme*, nella sua complessità, è un esempio di testo verticale, perché viene redatto nella fase di conversione alla religione cattolica da parte dello scrittore e, pur nella metodicità della trattazione, rivela,

---

981 *Chateaubriand et le monument imaginaire*, p. 65.
982 GC, Tome XIII, III[ème] partie, livre IV, chap. 5, p. 87.
983 GC, tome XI, *Préface*, p. 2.
984 *Du descriptif*, pp. 60-64.

a nostro parere in modo inequivocabile, soprattutto quando si tratta di quadretti naturali, un desiderio profondo di riscoprire il senso del divino.

La rappresentazione stessa del paesaggio è d'altra parte associata alla sola cultura cristiana, poiché, come lo scrittore evidenzia, non esisteva una vera poesia descrittiva nella cultura classica pagana ancora appoggiata agli sterili espedienti della mitologia che «rimpiccioliscono» la natura. Non si tratta solo di una scelta estetica (ricordiamo come le tele di pittori Boucher fossero esempi di un primo sviluppo paesaggistico, ma in cui il paesaggio restava marginale rispetto al soggetto mitologico), ma riflette il desiderio di caricare la natura di un nuovo valore. Chateaubriand percorre esempi di altre culture, analizzando il rapporto che la religione instaura col mondo naturale e la risposta che ne trae è che solo il cristianesimo ha saputo arricchire la natura e darle un ruolo così grande nelle arti che ne sono state ispirate[985]: non solo le rappresentazioni mitologiche, ma anche le altre culture pagane (Chateaubriand porta l'esempio dei poemi sanscriti, arabi, selvaggi…) pur conoscendo la poesia descrittiva, non sono state in grado di cogliere la verità che è sottesa alla natura:

> Au lieu de ce soleil couchant, dont le rayon alongé tantôt illumine une forêt sombre, tantôt forme une tangente d'or sur l'arc roulant des mers; au lieu de ces beaux accidens de lumière qui nous retracent chaque matin le miracle de la création; les anciens ne voyoient partout qu'une uniforme machine d'opéra[986].

Ci sarebbe da soffermarsi sull'evidenza della storia, ovvero che il paesaggio come lo si comincia a intendere all'epoca di Chateaubriand, cioè un soggetto che basta a se stesso e non più solo il corollario ad altri temi, si sviluppa inizialmente nella pittura cristiana protestante, proprio in virtù della mancata rappresentazione dei santi che aveva occupato buona parte della pittura rinascimentale e dato origine alla gerarchia di generi che solo nel XVIII secolo iniziava a sgretolarsi. Tuttavia, senza specificare una distanza tra la fede cattolica e protestante, il riferimento di Chateaubriand è a una spiritualità basata piuttosto sul sentimento e in questo senso l'immagine della natura come emblema dell'amore fecondo di Dio è certamente più ricca e significativa di qualunque altra concezione: le bellezze naturali suscitano più facilmente commozione nel credente, che vi legge il disegno imperscrutabile del divino, che nell'uomo materialista. La natura cristiana è un immenso essere vivente che respira, mentre nelle culture precedenti la sua meraviglia è vista come una macchina perfetta che però non può interagire con l'uomo.

Se non vi è nulla di particolarmente originale nel concetto di mondo come libro della creazione divina, per Chateaubriand rappresenta una delle rivoluzioni dovute alla conversione, poiché se in entrambe le fasi si dedica all'osservazione della natura, è interessante osservare i cambiamenti che la fede opera nella sua rappresentazione del paesaggio. Nella *Préface* alla prima edizione del 1802,

---

[985] GC, tome XII, II[ème] partie, livre IV, chap. 1-3. «Les anachorètes écrivirent de la douceur du rocher et des délices de la contemplation: c'est le premier pas de la poésie descriptive» (chap. 3, p. 178).

[986] Tome XII, II[ème] partie, livre IV, chap. 1, pp. 169-170.

Chateaubriand afferma di avere creduto per una «conviction sortie du coeur»[987], in seguito alla morte della madre, per difendersi dall'accusa di cavalcare il momento favorevole con la sua apologia al cristianesimo uscita proprio in concomitanza con la restaurazione della fede cristiana in Francia, ma anche, possiamo supporre, per dare un taglio personale a un'opera che avrebbe altrimenti potuto ridursi alla semplice trattazione filosofica atta a dimostrare la superiorità del cristianesimo sulle altre culture: in altri termini, mettendosi come sempre al centro delle sue opere, che si svolgono, potremmo quasi dire, come un solo e unico racconto autobiografico, Chateaubriand riporta l'attenzione sull'esperienza spirituale del singolo credente, ne sottolinea il valore unico e insostituibile. Proprio alla luce di questo, le parti riservate alle descrizioni di luoghi, testimonianze di viaggio o frutto della sua fantasia, restano i momenti più poetici nei quali Chateaubriand lascia intendere di poter cogliere la presenza del divino: le emozioni dello scrittore di fronte al libro della creazione diventano la più importante testimonianza cristiana. E la natura, da parte sua, non prende senso se non associata al suo creatore: già in ***René*** avevamo osservato come essa possa racchiudere il germe del malessere dell'uomo, come possa risvegliare in lui la tentazione di una caccia vana a ciò che non ha limiti, che però infine non può soddisfare il suo desiderio di spiritualità. Tanto quanto ***René*** è preda di questo sentimento di continua ricerca di qualcosa che non abbia «partout des bornes», tanto lo scrittore convertito e forte della sua fede riesce a colmare di senso l'infinità della natura. Ricordiamo nuovamente due delle diverse conclusioni della «Nuit chez les sauvages» nel cui primo esempio, tratto dall'***Essai sur les révolutions*** al centro della scena resta la natura senza nome, realtà «orizzontale» nel senso di Hamon, da ammirare come un quadro, mentre nella seconda tratta dal ***Génie***, si riporta l'attenzione su Dio e sul dialogo che la natura sollecita al credente:

> Au milieu de nos champs cultivés, en vain l'imagination cherche à s'étendre, elle rencontre de toutes parts les habitations des hommes: mais, dans ces pays déserts, l'âme se plaît à s'enfoncer, à se perdre dans un océan d'éternelles forêts; elle aime à errer, à la clarté des étoiles, aux bords des lacs immenses, à planer sur le gouffre mugissant des terribles cataractes, à tomber avec la masse des ondes, et pour ainsi dire à se mêler, à se fondre avec toute une nature sauvage et sublime[988].
>
> En vain, dans nos champs cultivés, l'imagination cherche à s'étendre; elle rencontre de toutes parts les habitations des hommes: mais dans ces régions sauvages, l'âme se plaît à s'enfoncer dans un océan de forêts, à planer sur le gouffre des cataractes, à méditer au bord des lacs et des fleuves, et, pour ainsi dire, à se trouver seule devant Dieu[989].

Ancora più significativa è un'altra sequenza, in cui la stessa immagine di ciclicità è evocata nelle due opere, ma inserita in due prospettive radicalmente diverse:

[987] Edition Gallimard Pleiade, p. 1282.
[988] Tome II, (II,57) p. 425.
[989] GC, tome XI, I[ère] partie, V livre, chap. 12, p. 258

> Les flots calmés, mollement enchaînés l'un à l'autre, expiroient tour à tour à mes pieds sur la rive, et les premiers silences de la nuit et les derniers murmures du jour luttoient sur les coteaux[990], au bord des fleuves, dans les bois et dans les vallées[991]
>
> Lorsque les premiers silences de la nuit et les derniers murmures du jour luttent sur les coteaux, au bord des fleuves, dans les bois et dans les vallées; lorsque les forets de taisent par degrés, que pas une feuille, pas une mousse ne soupire, que la lune est dans le ciel, que l'oreille de l'homme est attentive, le premier chantre de la création entonne ses hymnes à l'Eternel[992].

Abbiamo già osservato nel paragrafo 3.1.6. l'idea che è insita nella sequenza dell'***Essai***, ovvero una ciclicità che, evocata nel meccanismo naturale del passaggio dal giorno alla notte, pone in realtà al centro lo scrittore stesso: nel *Génie* invece, la stessa immagine è evocatrice della presenza di Dio nel mondo. La natura dunque è centrale, ma viene continuamente reinterpretata alla luce della fede. Non vi è idea di infinito slegata da questo concetto. Abbiamo visto in ***René***, come la salvezza sia data solo ad Amélie che si mette al riparo rinchiudendosi nello spazio protetto del convento. Nel *Génie* ci viene ancora detto:

> Si nous nous égarons dans le désert, une sorte d'instinct nous fait éviter les plaines, où l'on voit tout d'un coup-d'oeil; nous allons chercher ces forêts, berceaux de la religion; ces forêts dont l'ombre, les bruits et le silence sont remplis de prodiges, ces solitudes où les corbeaux et les abeilles nourrissoient les premiers Pères de l'Église, et où ces saints hommes goûtoient tant de délices, qu'ils s'écrioient: *«Seigneur, c'est assez; je mourrai de douceur, si vous ne modérez ma joie!»*[993]

«Se ci perdiamo nel deserto» è un'immagine di matrice biblica che ricorda la solitudine dell'uomo di fronte al nulla[994], e la soluzione è cercare il misterioso, il nascosto, la foresta, cioè la condizione in cui l'uomo ritrova la parte più nascosta e vera di sé: per questo egli deve evitare le pianure, che nulla lasciano all'immaginazione. Ma le pianure sono anche l'immagine di ciò che si estende fino all'orizzonte, senza confini, che rischia di perdere l'uomo e di lasciarlo senza punti di riferimento, contrariamente alla foresta, che spinge al raccoglimento: in essa, l'evocazione di uno spazio oceanico si coniuga all'idea di un luogo al contempo protetto, che favorisce la riscoperta di sè. Abbiamo già presentato il libro riservato alle Missioni, quando lo scrittore lamenta la distruzione della missione in Paraguay[995] frutto della cattiveria umana. In questi paragrafi esprimeva però anche un altro concetto, che l'uomo non può pensare di salvarsi fuggendo in una realtà lontana come quella del Nuovo Mondo,

---

990 Una simile immagine si ritrova nei ***Martyrs*** (tome XVII, livre V, p. 257): «La nuit approchait; la lumière des lampes luttait avec celle du crépuscule».

991 Tome II, (II,31) p. 287.

992 GC, tome XI, I^re^ partie, livre V, chap. 5, p. 209.

993 GC, tome XI, I^ère^ partie, livre I, chap. 2, p. 28.

994 Il significato religioso del deserto ha un diverso orientamento, a seconda che si pensi ad un luogo geografico oppure ad un'epoca privilegiata della storia della salvezza (il momento in cui Dio vi fa transitare il suo popolo e fa scorrere latte e miele). Dal primo punto di vista, ed è in questo senso che incontriamo le parole di Chateaubriand, il deserto è una terra che Dio non ha benedetto in cui l'acqua è rara, come nel giardino del paradiso prima che piovesse (Gen 2, 5), la vegetazione minuta, l'abitazione impossibile (Is 6, 11). C. Thomas e X. Léon Dufour.

995 GC, tome XIV, IV^ème^ partie, livre IV, chap. 5. Cfr. § 2.3.9.

nella speranza di trovare un Uomo diverso. La salvezza è nell'accettazione e nella fede, ci dice infine. Il riferimento alla sua personale esperienza («passer les mers, et d'aller, loin des troubles et des révolutions, chercher une vie oscure») dimostra una volontà di reinterpretare le sue scelte del passato, un passato vicino a livello cronologico[996] ma lontano per il cambiamento che la prospettiva cristiana gli aveva apportato. E la differenza tra l'*Essai* e il *Génie* è espressa dalla considerazione che «ni les déserts ne sont assez profonds, ni les mers assez vastes, pour dérober l'homme aux douleurs qui le poursuivent» nella quale affiora il problema centrale che resta quello della rappresentazione del paesaggio: centrale perché in esso si gioca il cambiamento di visuale sulla realtà che si opera con la conversione al cristianesimo. Nell'*Essai*, in *René*, è un ossessione pericolosa, un'illusione in cui l'uomo rischia di perdersi, perché nonostante l'apparenza, l'infinito della natura non è abbastanza profondo, lontano, immenso per contenere il desiderio dell'uomo insoddisfatto: solo la fede può colmare questo bisogno dell'uomo. Così la «Nuit chez les sauvages», in cui pure lo scrittore deplora inizialmente la mancanza di spazi sterminati nel paesaggio europeo si conclude con una vertigine che obbliga Chateaubriand a ritirarsi, segno della sua incapacità a vivere una relazione così fortemente empatica con la natura. Così, René che volontariamente sceglie di essere viaggiatore, cioè una persona la quale per antonomasia non ha patria né un luogo che possa riconoscere come suo

> je changeai mes desseins [la vita monastica]; je me résolus à voyager. Je dis adieu à ma soeur […][997]

non riesce a trovare un equilibrio, perché fin dall'inizio il viaggio è vissuto come un avventurarsi senza protezioni «seul sur cet orageux océan du monde, dont je ne connaissois ni les ports, ni les écueils»[998]. Il giovane Chateaubriand, René nella fiction, se stesso nell'*Essai sur les révolutions*, cerca nella natura un filtro che lo protegga dalla sua indole e la scelta dei paesaggi sterminati del Nuovo Mondo si accorda a questo desiderio, ma essi si rivelano infine una pericolosa e inutile illusione. Nel *Génie* e soprattutto nelle opere successive, l'attenzione dello scrittore si sposta verso l'uomo e verso una natura umanizzata, ma anche quando ritroviamo scene dal gusto più vicino alle primitive, lo scrittore le reinterpreta alla luce della fede. L'infinito della natura americana, allora, non è vissuto come fonte di malessere, ma arricchisce il credente perché egli vi ritrova i segni della mano di Dio, del «libro della creazione».

Leggiamo infine la poetica descrizione della traversata verso gli Stati Uniti presente nel *Génie*:

> Le vaisseau sur lequel nous passions en Amérique, s'étant élevé au-dessus du gisement des terres, bientôt l'espace ne fut plus tendu que du double azur de la mer et du ciel, comme une toile préparée pour recevoir les futures créations de quelque grand peintre[999].

---

[996] L'*Essai* è pubblicato a Londra nel 1797, la redazione del *Génie* inizia meno di due anni dopo.
[997] R, tome XVI, p. 148.
[998] *Ibidem.*
[999] GC, tome XI, I[ère] partie, livre V, chap. 12, pp. 252-253.

Chateaubriand scrive dalla nave con cui si addentra in questo spazio per pittori, proponendo l'immagine del paesaggio-quadro, ma il riferimento alla creazione di «quelque grand peintre» lascia intuire la presenza del soprannaturale.

> […] Dieu des chrétiens! c'est surtout dans les eaux de l'abîme, et dans les profondeurs des cieux, que tu as gravé bien fortement les traits de ta toute-puissance! Des millions d'étoiles rayonnant dans le sombre azur du dôme céleste, la lune au milieu du firmament, une mer sans rivage, l'infini dans le ciel et sur les flots! Jamais tu ne m'as plus troublé de ta grandeur que dans ces nuits où suspendu entre les astres et l'océan, j'avois l'immensité sur ma tête, et l'immensité sous mes pieds! Je ne suis rien; je ne suis qu'un simple solitaire; j'ai souvent entendu les savants disputer sur le premier être, et je ne les ai point compris; mais j'ai toujours remarqué que c'est à la vue des grandes scènes de la nature, que cet être inconnu se manifeste au coeur de l'homme[1000].

E nella conclusione di questo quadretto, emerge tutta l'ottica cristiana: il paesaggio marino, le due immensità di cielo e terra che si sovrappongono servono solo a percepire ancora più chiaramente il disegno divino nella natura.

L'ultima considerazione che vogliamo fare è che se in *René* le descrizioni sembravano senza fine, perché esse si susseguono continuamente fino a diventare quasi soggetto unico dell'opera, nel *Génie* le descrizioni trovano una conclusione molto più marcata, perché vengono infine ricondotte in modo più o meno dichiarato all'idea del creatore del mondo.

Concludiamo riassumendo due punti principali che caratterizzano la descrizione del paesaggio nel *Génie du christianisme*: innanzitutto, nell'ambito della struttura dell'opera abbiamo osservato il ruolo fondamentale che possono giocare le descrizioni dei luoghi quando diventano elementi attivi del testo: nel caso specifico, l'immaginazione dello scrittore, che si nutre di metafore e immagini tratte dal lessico dell'architettura, proietta queste forme all'interno della struttura testuale stessa mettendo in azione dei meccanismi che trasformano l'opera letteraria stessa in edificio, monumento, museo, luogo da percorrere e visitare.

Secondariamente abbiamo cercato di approfondire l'idea del cambiamento di prospettiva apportato dalla conversione nell'ambito della visione del paesaggio osservando in che modo l'avvicinamento alla fede modifichi il rapporto con la natura così come al concetto di infinito: così la descrizione da orizzontale, si fa verticale, decriptiva del mistero della natura.

[1000] *Ibidem*, p. 254.

3.4 *Voyage en Italie*

3.4.1. Il Voyage en Italie, *ovvero la corrispondenza interrotta*

Chateaubriand si reca per la prima volta a Roma tra il 27 giugno 1803 e il 20 gennaio 1804, nominato segretario alla Légation de France presso la Santa Sede, di cui il Cardinale Fesch, zio di Napoleone, Primo Console, era stato nominato ministro. L'esperienza lavorativa si dimostrerà piuttosto fallimentare, come ci viene descritto nella seconda parte dei *Mémoires d'outre-tombe*[1001]. Di lì a poco, inoltre, Mme de Beaumont si trasferisce a Roma per vivere i suoi ultimi giorni a fianco di Chateaubriand: la sua tragica morte trasforma completamente il soggiorno dello scrittore in Italia. Tutto ciò, le sensazioni, la disperazione, sono descritti in termini molto precisi nei *Mémoires d'outre-tombe*[1002], mentre nel *Voyage en Italie* non viene nemmeno citato il nome della sfortunata amante. Tuttavia, la storia personale si intreccia profondamente con il racconto di questo viaggio, che come vedremo, spicca nel panorama dei racconti di viaggi in Italia per la sua particolarità. Come ha messo in evidenza Philippe Antoine, che definisce il *Voyage* «monstre»[1003], il nostro racconto si discosta dalla tradizione dei viaggiatori in terra italiana, non tanto per la struttura (almeno nella prima parte epistolare, come nel celebre testo di Maximilien Misson e di Goethe) quanto per il fatto che non si tratta di un vero e proprio esempio di *Grand Tour*, al quale gli scrittori settecenteschi erano abituati: Chateaubriand si reca in Italia, e specificatamente a Roma per un incarico politico, e dunque si tratta più di un soggiorno che di un viaggio. Lo scrittore compie anche ben poche visite, durante gli otto mesi di permanenza nella capitale. Si tratta di un testo molto breve in cui si raccolgono tre lettere all'amico Joubert e alcuni frammenti sparsi: lo stacco temporale tra questa prima parte epistolare e l'inizio dei suoi appunti di viaggio è di alcuni mesi, dal 3 luglio al 10 dicembre. Nel mezzo, la scomparsa di Madame de Beaumont.

[1001] «[…] si de prime-abord et de plein saut devenir premier secrétaire d'ambassade sous un prince de l'Eglise, oncle de Napoléon, paraissait être quelque chose, c'était néanmoins comme si j'eusse été expéditionnaire dans une préfecture. Dans les démêlés qui se préparaient j'aurais pu trouver à m'occuper, mais on ne m'initiait à aucun mystère» (MOT, tome I, livre XIV, chap. 8, p. 686).

[1002] Nei quali, egli racconta nei dettagli l'agonia della donna e l'ultima drammatica visita al Colosseo: «c'était un de ces beaux jours d'octobre […] les ruines étaient décorées de ronces et d'ancolies safranées par l'automne, et noyées dans la lumière» (tome I, livre XV, chap. 4, p. 700). In seguito alla scomparsa della donna, i *MOT* offrono la descrizione dello profondo sgomento nel quale Chateaubriand precipita: «je m'égarais au milieu des campagnes, le long des arcades des aqueducs, comme autrefois sous les berceaux des bois du Nouveau Monde» (livre XV, chap. 7, p. 712). Nel sesto capitolo, Chateaubriand sembra quasi chiedere perdono ai suoi lettori di intrattenerli con vicende private, che ben poco sono a confronto con gli episodi della storia francese di quegli anni, tuttavia: «Chaque homme renferme en soi un monde à part, étranger aux lois et aux destinées générales des siècles. C'est, d'ailleurs, une erreur de croire que les révolutions, les accidents renommés, les catastrophes retentissantes, soient les fastes uniques de notre nature: nous travaillons tous un à un à la chaîne de l'histoire commune, et c'est de toutes ces existences individuelles que se compose l'univers humain aux yeux de Dieu» (p. 706).

[1003] *Op. cit.*, p. 34: «Le voyage de Chateaubriand en Italie est un «monstre» ou tout au moins une ébauche. Cette hétérogénéité de la composition explique sans doute ce qui le sépare du modèle canonique du voyage italien».

Chateaubriand passa dunque dalle lettere a un amico, che presuppongono dunque un dialogo, alle solitarie riflessioni con se stesso, senza schemi né obiettivi: leggendo il *Voyage en Italie*, è lecito chiedersi quale fosse lo scopo dello scrittore, se raccontare le sue impressioni di viaggio o piuttosto raccogliere la testimonianza del suo stato d'animo in una sorta di diario intimo, così intimo che l'episodio vero che da forma e senso alle sue elucubrazioni non vien nemmeno citato in modo esplicito. Ci sentiamo di affermare che la descrizione dei luoghi non interessa realmente l'autore: le descrizioni che mostreremo non possono essere definite sulla base dello schema delle narrazioni di viaggio, come ad esempio il *Voyage en Amérique*, poiché ciò che interessa lo scrittore sembra piuttosto essere la riflessione che scaturisce dal paesaggio. Il panorama italiano[1004] risveglia nello scrittore riflessioni che sono parzialmente frutto del gusto corrente (superfluo ricordare il ruolo dei colori e delle rovine romane), ma che ritrovano un senso profondo alla luce dell'esperienza personale dello scrittore e che, come sempre, vengono intessute in una trama di rimandi e rinvii ai ricordi di altri momenti, altri viaggi, inserite nella prospettiva biografica che collega ogni pagina dello scrittore alla precedente e alla successiva. La domanda che resta alla base di questa argomentazione si volge al senso della descrizione e al suo ruolo all'interno del racconto, ovvero il gioco che si instaura tra narrazione e rappresentazione del paesaggio: naturalmente nel caso del racconto di viaggio le due pratiche testuali assumono uguale importanza e il lettore è più preparato a giustificare la presenza di sequenze descrittive. Al *Voyage en Italie* fa seguito la *Lettre à M. Fontanes sur la campagne romaine* del 1804 che contiene elementi ancora più interessanti per l'analisi del senso della descrizione: rientrando nella prospettiva di una reale corrispondenza con un amico, ma restando fermo sul proposito di offrire a Fontanes gli appunti del suo viaggio, le sequenze descrittive si giostrano tra considerazioni e analisi da viaggiatore[1005].

All'interno del *Voyage en Italie*, le lettere a Joubert mostrano una progressione dallo schema più tradizionale della letteratura di viaggio al prevalere del frammento[1006]. Innanzitutto, se prendiamo in considerazione l'incipit dell'opera, possiamo individuare alcune spie di una certa originalità:

> Turin, ce 17 juin 1803
> Je n'ai pu vous écrire de Lyon, mon cher ami, comme je vous l'avois promis[1007].

[1004] Per quanto riguarda le fonti di ispirazione di tipo pittorico rimandiamo alla lettura del capitolo 2.5.

[1005] Sul ruolo della descrizione nel racconto di viaggio Philippe Antoine fa riferimento a Huenen in *Qu'est-ce qu'un récit de voyage?*, in «Littérales», 1990, n° 7, Paris X Nanterre, p. 20 «Dans la fiction, la description, en tant que contenu, sera le récit, lui est hiérarchiquement soumise, tandis que le romancier se plait à jouer des changements de rythme que ce status formel autorise. A *contrario*, la description dans la relation n'est pas servante du récit, mais son égale, d'où la substitution au principe hiérarchique d'une structure agonique qui trouve un écho, parfois amplifié, dans l'ordre de la mise en texte». Inoltre per la definizione di racconto di viaggio ci riferiamo sempre alle parole di Antoine (*op. cit.*, p. 26): «Nous ferons l'hypothèse stivante d'un récit de voyage qui serait défini par l'alternance non hiérarchisée de séquences textuelles, par la présence d'un voyageur (narrateur et personnage) qui est le garant de la cohésion du texte, et par la récurrence de thèmes liés à l'espace aussi bien qu'au temps. Ces trois paramètres concernent les aspects thématiques, énonciatifs et macrostructurels du texte».

[1006] Cfr. l'articolo di Wendelin A. Guentner, *Chateaubriand et la poétique du fregment*, in «BSC», 1984, n° 27, pp. 31-37.

[1007] Italie, tome VII, p. 147.

Già le prime battute sembrano porre l'accento su qualcosa che il lettore non troverà nel testo, su una promessa non mantenuta. Le prime parole della seconda missiva rievocano nuovamente il problema dell'integrità del testo

> Milan, lundi matin, 21 juin 1803.
> Je vais toujours commencer ma lettre, mon cher ami, sans savoir quand j'aurai le temps de la finir[1008].

Questo tipo di annotazioni, da una parte, rendono più veritiero il cliché del romanzo epistolare, in cui lo scrittore che racconta la sua quotidianità, è spesso ostacolato e deve ritardare la scrittura. Tuttavia, non si può negare una certa insistenza sulla negatività: Chateaubriand sembra ripetere insistentemente che ciò che scrive non è mai completo e che non riesce ad assicurare al suo interlocutore un dialogo epistolare costante. Il lettore può dunque abituarsi all'idea di un testo imperfetto.

Le prime descrizioni del tragitto che da Lione lo conduce in Italia rispettano comunque una struttura tradizionale, poiché Chateaubriand si limita a raccontare ciò che osserva nel suo cammino. La seconda lettera, già scritta completamente in territorio italiano, offre un ritratto dettagliato della pianura lombarda; tuttavia, nell'ultima parte, datata 23 giugno, appare il primo accenno al meccanismo che ben presto farà saltare questa strutturazione così ordinata e prevedibile:

> Je ne vous parle point, mon cher ami, des monuments de Milan, et surtout de la cathédrale qu'on achève; le gothique, même le marbre, me semble jurer avec le soleil et les moeurs de l'Italie. Je pars à l'instant; je vous écrirai de Florence et de Rome[1009].

Non possediamo le lettere che lo scrittore avrebbe redatto a Firenze, e il testo riprende con una missiva datata 27 giugno, direttamente da Roma. La terza e ultima lettera contiene tre brevissime note di poche righe ciascuna, il cui primo accenno alla città racchiude impressioni assolutamente negative

> Je suis accablé, persécuté par ce que j'ai vu; j'ai vu, je crois, ce que personne n'a vu, ce qu'aucun voyageur n'a peint: les sots! les âmes glacées! les barbares![1010]

In seguito, dopo la cerimonia a San Pietro, lo scrittore non può impedirsi di decretare, nonostante il superbo officio

> chant médiocre, église déserte; point de peuple.

La delusione è il sentimento più riconoscibile: il testo si rarefà con impressionante rapidità proprio nel momento in cui lo scrittore si appresta ad ammirare la città più amata da pittori e scrittori della sua epoca.

[1008] *Ibidem*, p. 161.
[1009] *Ibidem*, pp. 164-165.
[1010] *Ibidem*, p. 166.

> Je ne sais si tous ces bouts de ligne finiront par faire une lettre. Je serais honteux, mon cher ami, de vous dire si peu de chose, si je ne voulais, avant d'essayer de peindre les objets, y voir un peu plus clair. Malheureusement j'entrevois déjà que la seconde Rome tombe à son tour: tout finit.

La « seconde Rome » a cui si accenna è la città moderna: Chateaubriand si aspettava da Roma lo spettacolo ben noto e tanto ammirato all'epoca delle rovine classiche, ma non quello di una città in rovina, che sembra connotata da un'impressione di vuoto e desolazione senza speranza.

> […]Adieu. Il faut pourtant mettre tous ces petits papiers à la poste[1011].

Questa la laconica conclusione dell'ultimo *morceau* sparso indirizzato a M. Joubert. Il tradizionale racconto di viaggio in forma epistolare che potevamo ben aspettarci dato il titolo e l'epoca della sua redazione, è diventato infine un insieme di «petits papiers», una definizione che, preceduta dall'esclamazione «Adieu!», prende i contorni della dichiarazione al lettore.

Da ora in poi, il testo si dividerà in capitoli che portano il nome del monumento o della città visitata; resta la datazione in principio di pagina che si inserisce nello schema del diario intimo. La narrazione riprende ora una forma abbastanza discorsiva, almeno per quanto riguarda la descrizione di Villa Adriana a Tivoli. La prima affermazione è tuttavia un nuovo monito per il lettore:

> Je suis peut-être le premier étranger qui ait fait la course de Tivoli dans une disposition d'âme qu'on ne porte guère en voyage. Me voilà seul arrivé à sept heures du soir le 10 de décembre […][1012].

Non un resoconto tradizionale di viaggio, dunque. Infatti, Chateaubriand afferma d'essere alloggiato vicino alla cascata di Tivoli (un altro notissimo sito oggetto di interesse di pittori e disegnatori) tanto vicino da sentire il rumore dell'acqua, ma di non poterla vedere a causa dell'oscurità: lo scrittore, che preferisce evocare senza descrivere[1013] (e che in seguito non nasconderà la sua delusione per il reale spettacolo della cascata[1014]), approfitta per dichiarare che

> Le lieu est propre à la réflexion et à la rêverie: je remonte dans ma vie passée; je sens le poids du présent, et je cherche à pénétrer mon avenir[1015].

Inizia dunque una riflessione sulla caducità della vita umana, che naturalmente è frutto del doloroso lutto dello scrittore. Eccoci dunque avviati a comprendere il senso di questo cambiamento di struttura e

---

[1011] ***Ibidem***, p. 168.

[1012] ***Ibidem***, p. 169.

[1013] «J'occupe une petite chambre à l'extrémité de l'auberge, en face de la cascade, que j'entends mugir. J'ai essayé d'y jeter un regard; je n'ai découvert dans la profondeur de l'obscurité que quelques lueurs blanches produites par le mouvement des eaux», ***ibidem***, p. 169.

[1014] «Ma première vue de Tivoli dans les ténèbres était assez exacte; mais la cascade m'a paru petite, et les arbres que j'avais cru apercevoir n'existoient point», ***Ibidem***, p. 170.

[1015] ***Ibidem***, p. 169.

di prospettiva: il viaggio in Italia, da tappa classica e quasi obbligata per uno scrittore della sua epoca, riserva in realtà a Chateaubriand grandi delusioni: lavorative, personali, estetiche[1016], il lutto per Madame de Beaumont come anche la scoperta di un paese in cui il senso di vuoto prevale, le rovine del passato si accompagnano alla mancanza di una visione serena del futuro. La sezione dell'opera consacrata alla villa di Tivoli alterna osservazioni sul paesaggio e considerazioni sulla morte e sul passato: la descrizione, nel *Voyage en Italie*, è guidata da uno sguardo malinconico che non sa cogliere se non i simboli di morte, e tutto ciò si riflette in una narrazione incapace di dare uniformità al testo, nemmeno l'ordinata frammentarietà che è tipica dei resoconti di viaggio. Ciò che crea un filo rosso lungo tutta l'opera, tuttavia, è proprio l'idea di finitezza, che si riflette nella realtà osservata e non il contrario: è Chateaubriand che cerca la rovina, le iscrizioni «vane»[1017], i muri distrutti della Biblioteca di Adriano, tutto ciò per affermare senza sosta la medesima considerazione: solo la natura, rigenerandosi, perdura nel tempo, ma l'uomo e le sue opere sono destinati all'oblio[1018].

> la vie est une mort successive. Beaucoup de voyageurs, mes devanciers, ont écrit leur nom sur les marbres de la *villa Adriana*; ils ont espéré prolonger leur existence en attachant à des lieux célèbres un souvenir de leur passage; ils se sont trompés[1019].

Nel momento in cui Chateaubriand si sente obbligato a descrivere anche altre parti di Roma (ci sentiamo di affermare ciò con forza perché lo stile del testo non lascia adito a dubbi), secondo una tradizione ben radicata, la narrazione finisce per perdersi completamente, fino a diventare una comunicazione quasi telegrafica. Scegliamo qualche riga di esempio tra le poche scarne considerazioni sul Vaticano:

> Saint Léon arrêtant Attila. Pourquoi Raphael a-t-il donné un air fier et non religieux au groupe chrétien? pour exprimer le sentiment de l'assistance divine.
>
> Le Saint-Sacrement, premier ouvrage de Raphael: froid, nulle piété, mais disposition et figures admirables.
>
> Apollon, les Muses et les Poètes. - Caractère des poètes bien exprimé. Singulier mélange. […][1020]

[1016] Dal *Voyage en Italie* riflessioni su Tivoli «Un amas de vilaines maisons s'élevoit de l'autre côté de la rivière; le tout étoit enclos de montagnes dépouillées. Une vive aurore derrière ces montagnes, le temple de Vesta, à quatre pas de moi, dominant la grotte de Neptune, m'ont consolé» (pp. 170-171) e sul Vaticano: «Solitude de ces grands escaliers, ou plutôt de ces rampes où l'on peut monter avec des mulets; solitude de ces galeries ornées des chefs-d'oeuvre du génie, où les papes d'autrefois passoient avec toutes leurs pompes; solitude de ces Loges que tant d'artistes célèbres ont étudiées, que tant d'hommes illustres ont admirées» (p. 189).

[1017] «J'ai copié quelques-unes de ces inscriptions […] Que peut-il y avoir de plus vain que tout ceci?», *ibidem*, p. 173.

[1018] «Les plantes renaîtront demain; le bruit et la poussière se sont dissipés à l'instant: voilà ce nouveau débris couché pour des siècles auprès de ceux qui paroissoient l'attendre. Les empires se plongent de la sorte dans l'éternité, où ils gisent silencieux. Les hommes ne ressemblent pas mal aussi à ces ruines qui viennent tour à tour joncher la terre: la seule différence qu'il y ait entre eux, comme entre ces ruines, c'est que les uns se précipitent devant quelques spectateurs, et que les autres tombent sans témoins», *ibidem*, p. 179.

[1019] *Ibidem*, p. 188 (il corsivo è nel testo).

[1020] *Ibidem*, p. 190.

Il racconto della visita al museo capitolino, poi, può sembrare davvero tratto da una guida turistica di basso contenuto. I monumenti vengono presentati sotto forma di lista che ricorda l'esempio pittorico di Pannini il quale, nelle celebri *Galeries de vues de Rome* (del 1758-1759), raggruppava nella stessa immensa tela un grandissimo numero di quadri di piccolo formato[1021].

> Peintures représentant les premiers événements de la république romaine.
> Statue de Virgile: contenance rustique et mélancolique, front grave, yeux inspirés, rides circulaires partant des narines et venant se terminer au menton, en embrassant la joue.
> Cicéron: une certaine régularité avec une expression de légèreté; moins de force de caractère que de philosophie, autant d'esprit que d'éloquence[…][1022]

Così pure per la Galleria Doria. Gli spazi bianchi invadono il testo, omissioni dello scrittore rispetto a quello che osserva e che evidentemente non suscita il suo interesse[1023]. Però, il capitolo successivo, intolato «Promenade dans Rome, au clair de lune», è di tutt'altro genere: all'inizio prosegue sulla stregua dei precedenti

> Le Cours: calme et blancheur des bâtiments, profondeur des ombres transversales. Place Colonne: Colonne Antonine à moitié éclairée.
> Panthéon: sa beauté au clair de la lune.
> Colisée: sa grandeur et son silence à cette même clarté.
> Saint-Pierre: effet de la lune sur son dôme, sur le Vatican, sur l'obélisque, sur les deux fontaines, sur la colonnade circulaire[1024]

ma la visione della notte romana viene a rompere questo andamento monocorde: non si tratta di una descrizione orizzontale[1025], ma di una visione del paesaggio che è veicolo di riflessione. Roma è una città di solitudini (il Museo del Vaticano stesso si connota in questo modo «solitude de ces grands escaliers, ou plutôt de ces rampes où l'on peut monter avec des mulets; solitude de ces galeries ornées des chefs-

[1021] Illustrazioni in Werner Hofmann, *Une époque en rupture 1750-1830*, p. 352, pp. 354-355. Lo stesso modello viene ripreso da Gabriel de Saint-Aubin che dipinge delle *Vues des Salons*, le quali mostrano da un punto di vista elevato le grandi esposizioni parigine, quadri e visitatori (*Diderot et l'art de Boucher à David. Les salons: 1759-1781*, pp. 90-91). Nella parte sul paesaggio classico e la rovina abbiamo già identificato il modello del Piranesi nella rapprsentazione degli assembramenti di rovine. Illustrazione n° 45.

[1022] *Ibidem*, p. 193.

[1023] Rimandiamo all'analisi di Anna Ottani Cavina, *I paesaggi della ragione*, pp. 62-64, che analizza la presenza di grandi spazi di «silenzio» nelle opere dei pittori francesi a Roma (quali ad esempio Gauffier), ovvero la scelta di lasciare bianco una grande parte della tela riducendo lo spazio effettivamente ritratto. Questa nuova organizzazione della pagina ricorda, ci dice ancora, ha dei risvolti sia in letteratura, con la riscoperta del genere dell'epigramma, e in musica con autori come Haydn e Mozart che esaltano il vuoto della pausa metrica.

[1024] Italie, p. 200.

[1025] riprendiamo ancora la definizione di Hamon.

d'oeuvre du génie; […]; solitude de ces Loges […]»[1026]), questa la conclusione dello scrittore, in cui tutto è presagio del vuoto che è incombe sul destino di ogni uomo

> Cet astre de la nuit, ce globe que l'on suppose un monde fini et dépeuplé, promène ses pâles solitudes au-dessus des solitudes de Rome; il éclaire des rues sans habitants, des enclos, des places, des jardins où il ne passe personne, des monastères où l'on n'entend plus la voix des cénobites, des cloîtres qui sont aussi déserts que les portiques du Colysée[1027].

Così si conclude questa sezione dedicata a Roma città:

> J'ai dans la tête le sujet d'une vingtaine de lettres sur l'Italie, qui peut-être se feroient lire, si je parvenois à rendre mes idées telles que je les conçois: mais les jours s'en vont, et le repos me manque. Je me sens comme un voyageur qui forcé de partir demain a envoyé devant lui ses bagages. Les bagages de l'homme sont ses illusions et ses années[1028];

Niente di scontato nella possibilità di scrivere veramente su Roma e sull'Italia: questa dichiarazione, pur accompagnata dalla nota in cui lo scrittore stesso afferma di aver infine effettivamente redatto una sola di queste lettere (quella a Fontanes), non viene eliminata al momento dell'edizione. Si tratta dunque di un'affermazione importante, che accentua l'idea dell'impossibilità di scrivere. I bagagli dell'uomo, le sue illusioni sono forse anche le idee preconcette che lo scrittore aveva in mente al momento del suo arrivo a Roma: non così si era accinto a visitare i deserti del Nuovo Mondo, ma Roma è qualcosa di diverso e troppo speciale per tutta la sua generazione[1029]. Così, alle illusioni non può che far seguito la disillusione.

Da questo momento Chateaubriand, abbandonata la capitale, e i ricordi dolorosi che essa racchiude, e intrapreso il viaggio verso la vicina Campania, riprende la narrazione/descrizione, nello stile dei tradizionali racconti di viaggio. La difficoltà dello scrittore a citare la fonte primaria del suo dolore, la morte per la donna amata, rivelano la presenza di un conflitto non risolto, un lutto non elaborato che si trascina, nell'ambito della scrittura, nell'ossessività del tema della rovina e della negazione (che va ben oltre la tradizionale evocazione del paesaggio classico). La parte dedicata a Roma non sa seguire lo schema tradizionale imposto dal genere letterario del quale il *Voyage en Italie* fa parte: potremmo dire che Chateaubriand non seppe rinunciare a un titolo che alla sua epoca era evocatore di

[1026] Italie, p. 189.
[1027] *Ibidem*, p. 201.
[1028] *Ibidem*, p. 202.
[1029] Cfr. Marie-Madeleine Martinet, *Le voyage d'Italie dans les littératures européennes*, chap. «Auteur et lecteur», pp. 10-14: i siti italiani erano molto spesso già noti al lettore e Martinet parla di empatia tra scrittore e lettore, come risultato del riconoscimento di una sensazione condivisa.

qualcosa di ben preciso[1030], il racconto delle esperienze del *Grand Tour*, ma che restò una promessa non mantenuta, a causa delle difficili esperienze vissute in quegli anni. In questo senso riprendiamo l'affermazione di Philippe Antoine che vuole il *Voyage en Italie* un testo non autobiografico: « e *Voyage en Italie* n'est jamais autobiographique […] nulle trace dans la relation de Chateaubriand (autre qu'indirecte ou allusive) de la mort de Madame de Beaumont et des embarras de l'apprenti diplomate»[1031]. L'assenza del racconto autobiografico esplicito è certamente un dato di fatto, tuttavia ciò non esclude la riflessione sugli eventi esistenziali, solo che questo avviene in modo non dichiarato. In questo senso nel *Voyage en Italie* rispetto ai *Mémoires d'outre-tombe* il paesaggio è vissuto in un altro modo e la meditazione che esso gli ispira rimanda a eventi non esplicitati, ma ancora più importanti dal momento che il *Voyage* viene redatto in concomitanza con essi. La presenza di materiale autobiografico sottinteso è la principale molla che non permette la ripresa di un modello di viaggio tradizionale. La descrizione italiana si interrompe a Roma, si perde, si frantuma, per ritornare più vivace, e soprattutto più prevedibile, nell'ultima parte del suo racconto di viaggio. La sezione dedicata a Napoli infatti riprende ritmi più serrati, quasi una lettera al giorno[1032] e lo scrittore vi affida soprattutto riflessioni su personaggi incontrati, sul clima e sulle escursioni.

In conclusione, la nostra analisi ci porta ad affermare che la colonna portante del testo è il concetto di rottura. Dopo il fallimento delle prime lettere, dopo la dichiarazione di impossibilità a continuare un racconto della sua permanenza in Roma (ultima lettera a Joubert), e soprattutto dopo la morte di Madame de Beaumont, il testo si addensa e si ritrae a mano a mano che due schemi si sovrappongono, quello dell'impossibile resoconto di viaggio e quello della riflessione che scaturisce dal paesaggio, un terreno sul quale Chateaubriand si dimostra decisamente più forte. Nel momento in cui Chateaubriand cede alla tradizione che il viaggio a Roma come genere impone, il racconto si perde, le frasi diventano stringate fino a perdere di senso e completezza, e il risultato si avvicina di più all'idea di un «ébauche» mai finito, un abbozzo che, tuttavia, egli scelse di pubblicare tale e quale era, senza successive rielaborazioni, risultato dell'inutile tentativo di omologare il suo racconto, così carico di dolore, a un modello preconcetto.

[1030] Philippe Antoine cita Gracq, *Autour des sept collines*, Corti, Paris, 1988, p. 9: «Le voyageur d'Italie en est donc plus ou moins réduit à exprimer des sentiments et des opinions qui répondent moins à des expériences personnelles précises qu'aux exigences d'un publc, d'un genre, d'une tradition, d'une époque». Rimandiamo all'*Advertissement* del VI tomo di Ladvocat, in cui Chateaubriand parla del suo progetto di una raccolta di racconti di viaggio: un viaggio in Italia non poteva restare escluso da una simile raccolta.

[1031] *Op. cit.*, p. 32.

[1032] Antoine parla ugualmente d'«écriture du fragment» (*op. cit.*, p. 121) in cui sono favoriti i quadri isolati di paesaggi rispetto alla continuità narrativa: un esempio ne è l'errore di datazione delle lettere, poichè la missiva intitolata *Herculanum, Portici, Pompeia* è dell'11 gennaio, ma nella *Lettre à M. Fontanes* Chateaubriand efferma di essere tornato da Napoli il 10 mentre precedentemente aveva dichiarato di essere stato al Colosseo addirittura il 9 gennaio.

Nel momento in cui, invece, l'osservazione del paesaggio è finalizzata a lasciare libero corso al ricordo e alla meditazione, il testo riprende corpo: così, nella descrizione di Tivoli, lo sguardo dello scrittore vede ben oltre la realtà presente, e sovrappone ricordi dell'infanzia alle sensazioni presenti, una pratica descrittiva così tipica e comune nell'opera di Chateaubriand da divenire quasi un riflesso inconscio e che inaugura un tipo di scrittura basata sull'evocazione del passato che condurrà fino alla *Recherche* proustiana[1033]. Citiamo due esempi:

> Je retrouve ici ce silence absolu que j'ai observé autrefois, à midi, dans les forêts de l'Amérique, lorsque, retenant mon haleine, je n'entendois que le bruit de mes artères dans mes tempes et le battement de mon coeur[1034].

Il ricordo non si gioca tanto sul paesaggio in sé, poiché le differenze sono molteplici, quanto sulle sensazioni che lo scrittore prova di fronte alla natura; queste emozioni formano un continuo dialogo, ogni ricordo si collega con un altro. Infine, ciò che pare colpire realmente l'immaginazione di Chateaubriand sembra essere piuttosto la scintilla che fa risorgere una memoria perduta e la possibilità di stabilire un contatto tra il presente e il passato.

[1033] Cfr. Fumaroli, *op. cit.*, p. 123 sull'influenza delle *Confessions* sulla «mnemotecnica delle sensazioni» di Chateaubriand.

[1034] Italie, p. 219.

3.4.2. La Lettre à M. Fontanes*: la nascita di una autobiografia*

Nella collana delle *Œuvres complètes* di Ladvocat il *Voyage en Italie* verrà pubblicato nel 1827 insieme alla sola delle «lettres sur l'Italie» che lo scrittore abbia effettivamente redatto, e che stata data alla stampa una prima volta nel 1804, nel *Mercure de France*.

Quale rapporto tra i due testi? Il tema apparentemente è lo stesso, la descrizione di Roma e dei suoi dintorni (sebbene la campagna sia piuttosto il soggetto della lettera all'amico Fontanes) e la forma epistolare, anche se cambia il destinatario, resta la medesima: le analogie sono anche più profonde. Come nel *Voyage en Italie* prevale il modello del *croquis de voyage*, che si rivela uno stile dichiaratamente informale e caotico:

> Nous étions convenus que je vous écrirois au hasard et sans suite tout ce que je penserois de l'Italie[1035]

La differenza sta, a nostro avviso, nella perdita definitiva di quel pesante modello di cui parlavamo nel precedente capitolo: deposto lo schema del racconto di viaggio, Chateaubriand si sente ancora più libero di lasciare spaziare la mente. La struttura della lettera, infatti, non segue un ordine logico:

- inizia con una descrizione della campagna in cui prevale il sentimento della desolazione: la Lettera è conosciuta con il titolo di *Lettre à M. Fontanes sur la campagne romaine*, ma a ben vedere, la sua descrizione non occupa che una minima parte del testo.
- Prima evocazione della città di Roma, che, ci viene detto, è una visione che sorge «de la tombe où elle étoit couchée». L'animo è turbato al pensiero di tanta storia racchiusa nelle sue mura.
- Il pensiero torna al paesaggio che circonda la città e che si rivela dolce e sereno: lo scrittore aggiunge un riferimento storico-artistico a Claude Lorrain.
- Nuovo commento sul peso della storia nel paesaggio romano a cui fa seguito una descrizione più tradizionale della città, i suoi monumenti, le sue donne, il suo aspetto ancora semi-agricolo.
- Primo accenno al Tevere, che, ci viene detto, pur scorrendo in Roma e condividendone la gloria, passa quasi inosservato. Chateaubriand stesso non ci si sofferma.
- La descrizione topica delle rovine dà origine al discorso sulla vanità delle cose: il crollo dei monumenti umani (San Pietro come il Colosseo). Il Colosseo, sulle cui rovine, Madame de Beaumont aveva condotto la sua ultima passeggiata (ma anche nella Lettera, come nel *Voyage en Italie*, non si fa cenno alla storia dell'amante sfortunata e dunque tutto resta sottinteso), ha cambiato valore nell'immaginario dello scrittore, evoca solo il sentimento della perdita.

[1035] Lettre F, p. 234.

- Descrizione della Villa di Adriano a Tivoli, in cui alti cipressi rimpiazzano le colonne distrutte. I monumenti romani, copiati da tradizioni estere, vengono definiti «ruines de ruines».
- Nel passo sul tempio della Sibilla Chateaubriand introduce il discorso sul suo nuovo bisogno della presenza umana all'interno dei paesaggi, una necessità che viene attribuita al passare degli anni.
- Sguardo dalle terrazze della villa Adriana: prospettiva sulla campagna.
- Episodio della cappella bianca, nella quale lo scrittore scorge un pellegrino: si ferma a pregare.
- Il racconto si interrompe: lo scrittore definisce il suo lavoro «énorme fatras» nel quale tuttavia «je sens pourtant que je ne vous ai rien dit».
- Accenno alla letteratura italiana e lettura dell'epigrafe a Vittorio Alfieri
- Conclusione: la lettera, «monceau de ruines» verrà dunque inviata. Le ultime parole sono per il Tevere, che lo scrittore ha «omesso» di descrivere:

> Dans la description des divers objets dont je vous ai parlé, je crois n'avoir omis rien de remarquable, si ce n'est que le Tibre est toujours le *flavus Tiberinus* de Virgile. On prétend qu'il doit cette couleur limoneuse aux pluies qui tombent dans les montagnes dont il descend. Souvent, par le temps le plus serein, en regardant couler ses flots décolorés, je me suis représenté une vie commencée au milieu des orages: le reste de son cours passe en vain sous un ciel pur; le fleuve demeure teint des eaux de la tempête qui l'ont troublé dans sa course[1036].

Come possiamo notare, è difficile individuare un filo logico nella strutturazione della lettera. La nostra interpretazione è che il testo racchiuda la volontà di fare il punto della situazione, ma ad essa si mescolano le stesse istanze che aveva complicato il *Voyage en Italie*: omissione delle vere ragioni della sua disillusione (lutto e fallimento nel lavoro a fianco del Cardinal Fesch). Quali sono dunque le conclusioni che trae dalla sua esperienza: innanzitutto, la natura ha perso interesse ai suoi occhi, tanto che non riesce più a stabilire analogia tra i suoi sentimenti e il paesaggio. La campagna è desolante nella sua mancanza di elementi vitali

> point d'oiseaux, point de laboureurs, point de mouvements champêtres, point de mugissements de troupeaux, point de villages. Un petit nombre de fermes délabrées et les portes en sont fermées: il n'en sort ni fumée, ni bruit, ni habitants[1037]

ma questa descrizione non tocca le tradizionali metafore paesaggistiche a cui Chateaubriand ci ha abituati, la tempesta, il chaos, gli aspetti più selvaggi della natura: la campagna romana è profondamente triste, ma in fondo serena e tranquilla, governata dalla luminosità come lo sono le tele di un Lorrain, e tutto questo non combacia con lo stato d'animo dello scrittore.

Qualcosa dunque si rompe nel suo rapporto con il paesaggio al punto che egli sceglie di non parlare del Tevere e della sua acqua torbida, un accenno che sfugge in chiusura, ma che non si

[1036] *Ibidem*, p. 266 (il corsivo è nel testo).
[1037] Ladvocat, tome VII, p. 236.

confà con il tono della lettera: il Tevere riporta il pensiero alle tempeste che hanno toccato la sua vita fin dal principio, è un'immagine che in questo momento, egli rifiuta. In questa fase della sua vita Chateaubriand è personaggio pubblico, con una carica ufficiale (proprio alla fine del 1803 egli aveva saputo di essere stato nominato ministro di Napoleone nel Valais), una condizione che rivaluta il primato della dimensione sociale dell'uomo. La Natura in questo contesto diventa sostanzialmente antagonista: i vegetali intaccano le rovine, l'acqua cancella le iscrizioni dei viaggiatori. Il mondo che l'uomo costruisce è destinato dunque a finir dimenticato, inghiottito dal lavorio del tempo, e della natura distruttrice. Tutto crolla nella mente dello scrittore, nel momento in cui egli nega all'uomo la consolazione della memoria, che non è possibile né nel ricordo delle persone care

> Puisque leur coeur où s'est gravée notre image, est comme l'objet dont il retient les traits, une argile sujette à se dissoudre[1038]

né nella creazione artistica poiché la natura combatte con l'uomo per distruggere il ricordo del suo passaggio, come vediamo nella Villa Adriana, dove le piante invadono lo spazio della rovina[1039]. I monumenti sono consumati dai secoli, e nemmeno la poesia, in questo contesto, riesce ad acquisire funzione eternatrice[1040], al punto che l'epigrafe ad Alfieri, per quanto commovente, non suscita il ricordo del poeta quanto una malinconica e intimistica lamentazione sulla solitudine dell'uomo

> L'homme qui vieillit, en cheminant dans la vie, se retourne pour regarder derrière lui ses compagnons de voyage, et ils ont disparu! Il est resté seul sur une route déserte[1041].

Rimandiamo a questo proposito alla lettura di un articolo di Arnaud Tripet[1042] sul paesaggio romano e all'associazione che ci viene suggerita tra il tema della rovina e quello della parola: quest'ultima, diventa segno di un'assenza, emblema di quello che un segno verbale ha di negativo[1043].

Infine, concludiamo con l'episodio della chiesa, nel quale Chateaubriand si ferma per unire la sua preghiera, rivolta al «Dio del viaggiatore»[1044], a quella di uno sconosciuto: la sua condizione esistenziale di uomo senza patria viene dunque fissata in questa dolorosa invocazione che tuttavia non

---

[1038] Lettre F, p. 247.

[1039] Lettre F, pp. 248-249.

[1040] Contrariamente a quanto rivendicherà Ugo Foscolo in *Dei Sepolcri* (composti nel 1806 e pubblicati nell'anno successivo): «Siedon custodi de' sepolcri e quando/ il tempo con le sue fredde ale vi spazza/ fin le rovine, le Pimplèe fan lieti/ di lor canto i deserti e l'armonie/ vince di mille secoli il silenzio» (vv.230-234).

[1041] Lettre F, p. 264, note I.

[1042] *Chateaubriand et le paysage romain*, in *Entre Humanisme et rêverie. Études sur les littératures française et italienne de la Renaissance au Romantisme*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1998, pp. 345-361.

[1043] *Ibidem*, pp. 351-352.

[1044] Lettre F, p. 258.

rasserena l'animo dello scrittore. In questa lettera nemmeno la fede porta una visione consolatrice della vita, come avrebbe potuto essere se l'episodio fosse stato, ad esempio, posto in conclusione della Lettera. Invece, poco dopo lo scrittore, fermatosi a rileggere la sua missiva, la definisce «énorme fatras»: anche l'episodio della preghiera resta uno tra i tanti, non più significativo degli altri e posto ad alimentare la confusione del testo.

Cosa resta all'uomo? La *Lettre* si chiude senza una svolta e senza speranza. Tuttavia, nei *Mémoires d'Outre-tombe*, in cui verranno infine specificate le cause delle sur difficoltà, Chateaubriand dirà:

> C'est aussi à Rome que je conçus, pour la première fois l'idée d'écrire les *Mémoires de ma vie*[1045].

E' dunque a Roma che si delinea per la prima volta il progetto di un'autobiografia, o meglio della sola autobiografia esplicita che lo scrittore redigerà, poiché, sebbene abbiamo osservato a più riprese la portata intimistica di tutte le sue opere, i *Mémoires de ma vie* che poi daranno origine ai *Mémoires d'Outre-tombe*, rappresentano un cambio di prospettiva[1046]. Ecco dunque la svolta. Tutto appare come una rovina nella *Lettre à M.Fontanes* in una disperata visione che non viene risolta all'interno della lettera, ma le rovine diventeranno un tassello della sua storia, come le difficoltà e le esperienze dolorose vissute in Italia. E anche questo «fatras» di parole, infine, non verrà dimenticata nel momento in cui Chateaubriand compone il puzzle della sua creazione artistica, le *Œuvres complètes*, rivalutando così il senso di ogni esperienza e di ogni fase della sua vita.

[1045] MOT, tome I, livre XV, chap. 7, p. 712.
[1046] Rinviamo a § 2.3.9

3.5. La questione della soglia: i paesaggi letterari

Abbiamo parlato fin qui del problema della distanza che intercorre tra natura e paesaggio e del salto ontologico che occorre compiere per potere passare dall'una all'altro: la questione della «soglia» dell'immagine si presenta tanto nella pittura che nel campo letterario, ma se i pittori possono, come vedremo puntualmente più avanti, contare più o meno consapevolmente sulla cornice per definire la loro materia, come possono essere delimitati i «paesaggi testuali»? Nel caso di *René*, come abbiamo visto, il monologo sembrava talvolta fondersi con la rappresentazione di paesaggio al punto che il confine tra racconto autobiografico e descrizione si faceva molto labile. Nella descrizione delle cascate del Niagara e del viaggio lungo il fiume Hudson dell'*Essai sur les révolutions* invece lo scrittore propone un esempio molto interessante di marginalizzazione del paesaggio letterario in una porta simbolica nel testo, la nota a fondo pagina. Passiamo ad *Atala*: questo racconto ci mostrerà come Chateaubriand abbia saputo sfruttare le possibilità della descrizione al punto che il paesaggio sembra diventare a sua volta un elemento attivo come «limite» del testo. Ritorneremo poi nuovamente all'*Essai sur les révolutions* per analizzare lo scopo strutturale di alcune delle sue descrizioni naturalistiche e il loro rapporto con il resto del testo.

3.5.1. Atala

Il racconto si divide in tre parti che propongono una struttura assolutamente classica: un prologo, una narrazione divisa in capitoli («Les chasseurs», «Les laboureurs»,...) e infine un epilogo. Queste due finestre che aprono e chiudono la narrazione presentano due descrizioni al contempo simmetriche, poichè si tratta in entrambi i casi di paesaggi americani, e rovesciate: infatti, se il prologo propone uno sguardo sulla *wilderness* della natura americana nella celebre descrizione del Meschacebé (il fiume Mississippi) lo scrittore si congeda poi dai suoi lettori con la seconda versione delle «chutes de Niagara» (frutto di un'altra rielaborazione dell'originale dell'*Essai*). Dal punto di vista strutturale, il racconto delle avventure dei due indiani risulta per così dire, messo tra parentesi: i due paesaggi non soltanto trovano la loro definizione in due momenti istituzionali dell'opera, ma sono a loro volta strutturanti per il romanzo breve, poiché lo delimitano[1047]. Inoltre sottolineiamo l'uso del termine *tableau* nell'incipit del testo («Les deux rives du Meschacebé présentent le tableau le plus extraordinaire») che prepara a una lunga descrizione, e per conseguenza a una mancanza di azione narrativa di queste prime pagine, al termine delle quali i protagonisti vengono presentati, ma non interagiscono ancora (la narrazione di

[1047] Rinviamo anche all'analisi di Jean-Michel Racault a proposito della struttura in tre parti di *Paul et Virginie*: *Ouverture et clôture dans Paul et Virginie. Essai d'analyse comparative des séquences initiale et finale*, in *Etudes sur Paul et Virginie*, pp.83-102.

Chactas inizia nelle sezioni seguenti). I personaggi umani restano a due dimensioni e non assumono una vera profondità in questa prima sezione, così come il paesaggio-quadro, appeso al testo, accostato alla narrazione, ma anche separato da essa grazie alla struttura tripartita del racconto (prologue-récit-épilogue).

Riflettiamo sulla trama: in un primo momento *Atala* sembra seguire lo schema abbastanza comune dell'amore contrastato. Solo proseguendo la lettura scopriremo il voto fatto alla Vergine dalla madre di Atala, voto nel quale aveva promesso la verginità della figlia al momento del parto. Andando ancora più in profondità, potremo notare qualcosa che non viene apertamente dichiarato, ma che appare evidente nel racconto dell'attraversamento della foresta durante la fuga: ciò che mette in difficoltà i due amanti non è l'appartenenza a due tribù diverse e il fatto di essere perseguitati, ma una strana ed empatica relazione con la Natura[1048]. Se all'inizio del racconto, gli elementi naturali li accolgono, li nutrono e li nascondono dal nemico proteggendoli, gradatamente la Natura si trasforma da madre in matrigna[1049]. Ecco perché la fuga lontano dal villaggio indiano non è sinonimo di libertà per i due amanti: eroi moderni, Chactas e Atala si caratterizzano per il fatto di non essere liberi di muoversi come avveniva nel romanzi del Settecento alla *Moll Flanders*, in cui, come abbiamo già detto, i protagonisti sono in grado in poche righe di percorrere miglia e miglia: come sottolinea Loretta Innocenti, nel romanzo settecentesco si rivoluziona la nozione di paesaggio, che da semplice *topos* passa a essere indicato con precisione. Tuttavia, è l'azione che definisce lo spazio perchè la descrizione non si arricchisce in modo significativo e i personaggi umani si caratterizzato per la capacità di passare senza particolari ostacoli da un luogo all'altro[1050]. Non è questo il nostro caso: la letteratura di viaggio ha ulteriormente favorito e influenzato la narrativa a sfondo esotico, e la descrizione come insistenza sui dettagli del paesaggio imperversa nella narrazione. La capacità di spostarsi dei personaggi risulta ridotta: se in racconti come *Candide*, *Manon Lescaut* o *Tristram Shandy* i movimenti dei protagonisti sono geograficamente molto realistici (essi girano l'Europa intera, spingendosi sovente fino in America), nel nostro caso i soli movimenti liberi da vincoli sono quelli simbolici e non reali. Ne abbiamo un esempio nell'*Essai sur les révolutions* nel capitolo «Aux infortunés» (II,13), quando Chateaubriand rivolgendosi allo sventurato lo invita ad addentrarsi nei boschi, a vagare sotto la mobile volta, a scalare colline, ma il tutto senza riferimenti geografici: vengono dunque citate solo le realtà naturali nel loro archetipo, per dare un'impressione di direzionalità (entrare dentro, vagare, scalare), ma la *promenade* non ha alcuna pretesa di realismo. Facendo un passo indietro nella storia della letteratura, osserviamo come nel modello del romanzo cavalleresco l'agire dell'eroe era continuamente ostacolato dalla presenza di pericolosi

[1048] Rimandiamo all'articolo di Piero Toffano sulla dissoluzione del sogno di fusione con la natura che si opera in *Atala* (*Chateaubriand et les indiens d'Amérique entre 1797 et 1802*, pp. 15-43).

[1049] *Ibidem*, p. 33: a proposito di questo slittamento di senso, Toffano ricorda anche proprio la madre di Atala sarà la causa della sua morte.

[1050] Loretta Innocenti, *Scene, itinerari dimore*, premessa, pp. 11-17.

«mostri»: nel romanticismo invece sarà la natura stessa a essere freno, poichè è divenuta un personaggio a sè stante che si comporta di volta in volta in modo da favorire o danneggiare i protagonisti umani, ma che, in ogni caso, non permette più un'agile mobilità.

Ritornando quindi ad *Atala* e al racconto della fuga nella foresta, osserviamo come i due protagonisti cadano continuamente preda di oggetti, nel caso specifico, di oggetti naturali che li circondano e che finiscono per bloccarli completamente (la foresta li inghiotte, il fiume li sommerge, gli animali selvaggi fanno udire i loro suoni sinistri in ogni angolo[1051]). Soffermiamoci soprattutto sulla figura dell'acqua partendo dal prologo: il Meschacebé si caratterizza per il connubio delicato tra fauna e flora, colori e rumori[1052]. Perfino la violenza del fiume nel momento della piena risveglia un sentimento di ammirazione piuttosto che di angoscia:

> par intervalle, il élève sa voix, en passant sous les monts, et répand ses eaux débordées autour des colonnades des forêts et des pyramides des tombeaux indiens; c'est le Nil des déserts. Mais la grâce est toujours unie à la magnificence dans les scènes de la nature: tandis que le courant du milieu entraîne vers la mer les cadavres des pins et des chênes, on voit sur les deux courants latéraux remonter le long des rivages, des îles flottantes de pistia et de nénuphar, dont les roses jaunes s'élèvent comme de petits pavillons.[1053]

Anche qui la morte accompagna la vita in una duplice immagine, ma permane la sensazione di speranza, l'impressione di un flusso naturale, di una continua rigenerazione della natura in cui il nuovo sostituisce il vecchio senza strappi, senza violenza alcuna. Innanzitutto perché si chiude su una nota delicata e rasserenante e poi per la costruzione della frase in sé: i cadaveri scendono mentre le isole fiorite risalgono. Anche gli animali descritti non escono da questa atmosfera ideale:

> Des serpents verts, des hérons bleus, des flammants roses, de jeunes crocodiles s'embarquent passagers sur ces vaisseaux de fleurs […] un bison chargé d'années, fendant les flots à la nage, se vient coucher parmi de hautes herbes, dans une île du Meschacebé. A son front orné de deux croissants, à sa barbe antique et limoneuse, vous le prendriez pour le dieu du fleuve, qui jette un oeil satisfait sur la grandeur de ses ondes, et la sauvage abondance de ses rives[1054]

L'armonia è la peculiarità di questa prima pagina: nelle ridondanze della descrizione che segue, poi, Chateaubriand evoca l'opulenza della vegetazione:

> Suspendus sur le cours des eaux, groupés sur les rochers et sur les montagnes, dispersés dans les vallées, des arbres de toutes les formes, de toutes les couleurs, de tous les parfums, se mêlent, croissent ensemble, montent dans les airs à des hauteurs qui fatiguent les regards. Les vignes sauvages, les bignonias, les coloquintes, s'entrelacent au pied de ces arbres, escaladent leurs

---

1051 Rimandiamo anche alla lettura dell'articolo di Paola Carmagnani, *Pour une théorie de l'exotisme* (in «Contesti», 2000-2001, vol.12/13, pp. 37-60), sul concetto di «inquiétante étrangeté» che caratterizza la retorica dell'esotico. In modo particolare, si veda il riferimento alla foresta (p. 46), «véritable enfer végétal».

1052 Sul passaggio da descrizione idillica a natura terrificante, sulle trappole della natura, rimandiamo ancore alla lettura dell'articolo di Piero Toffano, *op. cit.*

1053 A, tome XVI, pp. 20-21.

1054 *Ibidem*, pp. 21-22.

> rameaux, grimpent à l'extrémité des branches, s'élancent de l'érable au tulipier, du tulipier à l'alcée, en formant mille grottes, mille voûtes, mille portiques.[1055]

Abbiamo già analizzato nel paragrafo 2.2.2. la costruzione triadica su cui si basa la ricca architettura delle frasi e l'*amplificatio* della descrizione. Nel resto del testo non ritroveremo più questa attenzione all'equilibrio del paesaggio, mentre in questo punto Chateaubriand sembra volere evocare una natura dalle proporzioni perfette: durante la narrazione essa lascerà scorgere sempre più la presenza dello squilibrio fra le sue parti, fino alla visione finale della cascata, «caos di onde». In questo prologo, invece, alla rappresentazione dello sfondo naturale segue una lista di animali colti nel loro habitat ideale e un lungo elenco di suoni che accompagnano la scena esaltando l'atmosfera di serenità e raccoglimento. Perché dunque un cambiamento tanto radicale tra questa sorta di paradiso in terra e l'orrido sublime che concluderà la vicenda di *Atala*? Osserviamo come modifica il significato simbolico dell'acqua nel corso della narrazione: durante la fuga, i due Indiani si trovano più volte a fronteggiare ostacoli provocati dall'acqua, ma inizialmente, essi non rappresentano un problema insormontabile per la giovane coppia.

> Quand nous rencontrions un fleuve, nous le passions sur un radeau ou à la nage. Atala appuyoit une de ses mains sur mon épaule; et, comme deux cygnes voyageurs, nous traversions ces ondes solitaires[1056].

Ma, l'episodio della traversata del fiume d'altro canto mostra la variazione del rapporto con la natura con il variare della situazione di felicità tra Chactas e Atala:

> Après quinze nuits d'une marche précipitée, nous entrâmes dans la chaîne des monts Allégany, et nous atteignîmes une des branches du Tenase, fleuve qui se jette dans l'Ohio. Aidé des conseils d'Atala, je bâtis un canot, que j'enduisis de gomme de prunier, après en avoir recousu les écorces avec des racines de sapin. Ensuite je m'embarquai avec Atala, et nous nous abandonnâmes au cours du fleuve[1057]

Questo abbandono così totale al fiume riserva delle inquietudini: Atala intona un canto di dolore per i massacri degli Europei, poi i due iniziano a parlare della loro relazione e del loro futuro. Conclude il dialogo la giovane Indiana, con un'immagine naturale volta a rappresentare il destino incerto dell'uomo, a volte felice, ma spesso duro da accettare:

> Le coeur de l'homme est comme l'éponge du fleuve, qui tantôt boit une onde pure dans les temps de sérénité, tantôt s'enfle d'une eau bourbeuse, quand le ciel a troublé les eaux[1058]

[1055] *Ibidem*, p. 22.
[1056] *Ibidem*, p. 58
[1057] *Ibidem*, p. 62.
[1058] *Ibidem*, p. 66.

Ancora il fiume dunque. E, poche righe oltre, Chactas aggiunge che furono costretti a scendere dalla scialuppa, temendo di essere improvvisamente sommersi dall'acqua e a cercare riparo nella foresta, proprio quella foresta che, al pari del fiume, diventa sempre più inquietante.

L'epilogo della storia vede lo scrittore protagonista e voce narrante. Qui ci svela di avere raccolto la storia di Chactas e Atala durante i suoi viaggi, un classico procedimento letterario volto a rendere verosimile la storia: l'autore si nomina testimone oculare e si fa garante con il suo lettore del contenuto del testo, che riveste un certo valore nella misura in cui acquista veridicità. In questo punto del breve romanzo, Chateaubriand entra nella *fiction* e ci racconta di avere incontrato, proprio nei pressi delle cascate del Niagara, i sopravvissuti della tribù dei Natchez (da cui proveniva Chactas) e la discendente di René. L'epilogo del racconto coincide con l'epilogo storico della tribù: scacciati dai loro territori dai conquistadores, decimati, i Natchez senza futuro (la donna porta con sé un bimbo morto) non esistono più come popolo[1059]. Ci troviamo così di fronte al completo rovesciamento del valore simbolico dell'acqua: all'inizio, nell'immagine del Meschacebé, rappresenta ciò che vivifica la regione, che alimenta flora e fauna. In questo nostro finale, non è più un fiume, ma una cascata, con tutto il suo potere distruttivo: la giovane indiana parlando della Missione del Père Aubry, racconta che essa è stata distrutta per l'esondazione del lago:

> Chactas […] partit pour aller recueillir ses cendres et celles d'Atala. Il arriva à l'endroit où était située la Mission, mais il put à peine le reconnoître. Le lac s'étoit débordé, et la savane étoit changée en un marais; le pont naturel, en s'écroulant, avoit enseveli sous ses débris le tombeau d'Atala et les Bocages de la mort[1060].

Ancora più crudele dei conquistatori francesi, il lago distrugge le tombe, profanando il ricordo.La Missione viene «sommersa» dalle acque, un'immagine che prefigura l'oblio[1061].

La disposizione delle due immagini all'inizio e alla fine del racconto acquisisce così un senso più profondo verso il contenuto simbolico dell'opera: i due protagonisti si trovano senza via di uscita, quasi circondati, nel soffocante contesto naturale (l'incontro con il Padre Aubry rappresenterà la sola possibilità di salvezza). Così, nella struttura dell'opera, la Natura dipinta in prologo ed epilogo delimita simbolicamente il racconto delle avventure di Chactas e Atala.

Come abbiamo cercato di mostrare, la rappresentazione del paesaggio non soltanto contrasta, nella sua struttura, la tensione all'espansione infinita dell'immaginazione del giovane autore, ma può diventare esse stessa un «elemento strutturante».

[1059] Rimandiamo a quanto già detto nel capitolo precedente a proposito del finale dei *Natchez* e dell'analisi di Moisan: ricordiamo inoltre che, cronologicamente, questi Indiani descritti nel finale di *Atala* sono i discendenti dei protagonisti dell'epopea americana.

[1060] Tome XVI, pp. 133-134.

[1061] In questo passo, Toffano legge un'associazione tra l'acqua, che sorge misteriosamente e pericolosamente dalle profondità nascoste di un paesaggio puro e incontaminato, e l'Inconscio freudiano. (*op. cit.*, p. 38).

Citiamo anche lo spunto suggerito da Werner Hofmann[1062], secondo cui la metaforica cornice dei due racconti *Atala* e *René* avrebbe dovuto essere la struttura di dogmi e dottrine di fede che lo scrittore voleva trasmettere attraverso il suo *Génie*, ma la pubblicazione separata delle opere avrebbe vanificato questo progetto iniziale. Questa scelta dello scrittore, secondo il punto di vista di Hofmann, avrebbe snaturato il senso simbolico del *Génie du Christianisme* nel suo complesso, perché, posti nel loro contesto di interazione spirituale con il resto dell'opera, i racconti *Atala* e *René* prendono un valore paradigmatico.

3.5.2. L'itinerario mistico.

Al centro della vicenda di Atala e Chactas è dunque il voto segreto fatto dalla madre della giovane: osserviamo come il difficile dialogo con il divino che ne deriva, generato dal senso di colpa, si riflette anche nel gioco tra elementi verticali e orizzontali. Ad esempio se leggiamo la parte della fuga idillica, troviamo che il paesaggio cambia e diviene montuoso. Riprendiamo una parte già citata:

> Après quinze jours d'une marche précipitée, nous entrâmes dans la chaine des monts Allégany[1063]

E ancora oltre:

> Le village indien de Sticoë, avec ses tombes pyramidales et ses huttes en ruines, se montroit à notre gauche, au détour d'un promontoire; nous laissions à droite la vallée de Keow, terminée par la perspective des cabanes de Jore, suspendues au front de la montagne du même nom. Le fleuve qui nous entraînoit, couloit entre de hautes falaises, au bout desquelles on apercevoit le soleil couchant[1064].

Con la montagna siamo in presenza di una nuova verticalità del paesaggio, che ne aumenta il mistero, dal momento che la caratteristica primaria dei monti è quella di impedire una visuale chiara sulle cose: il presagio di lutto delle tombe indiane, le alte *falaises* che lasciano appena intravedere la luce, il tutto prepara la scena della tempesta che poco dopo scuote la foresta:

> l'obscurité redouble: les nuages abaissés entrent sous l'ombrage des bois. La nue se déchire, et l'éclair trace un rapide losange de feu, un vent impétueux, sorti du couchant, roule les nuages sur les nuages; les forêts plient, le ciel s'ouvre coup sur coup, et à travers ses crevasses, on aperçoit de nouveaux cieux et des campagnes ardentes. Quel affreux, quel magnifique spectacle! La foudre met le feu dans les bois; l'incendie s'étend comme une chevelure de flammes; des colonnes d'étincelles et de fumée assiègent les nues, qui vomissent leurs foudres dans le vaste embrasement. Alors le grand Esprit couvre les montagnes d'épaisses ténèbres; du milieu de ce vaste chaos s'élève un mugissement confus formé par le fracas des vents, le gémissement des arbres, le hurlement des

[1062] *Bifocalité et multiréalité dans la peinture autour de 1800*, in *Peinture et rhétorique*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1994, pp. 129-148.

[1063] Tome XVI, p. 62.

[1064] *Ibidem*.

> bêtes féroces, le bourdonnement de l'incendie et la chute répétée du tonnerre qui siffle en s'éteignant dans les eaux[1065].

L'accenno al Grand Esprit dà il giusto senso a questo episodio naturale: Atala avverte nel fenomeno naturale la voce soprannaturale nascosta e comincia a piangere. Il divino si rivela nella natura come nuovamente avverrà al momento della consacrazione dell'ostia da parte del prete della Missione:

> L'aurore paroissant derrière les montagnes enflammoit l'orient. Tout étoit d'or ou de rose dans la solitude. L'astre annoncé par tant de splendeur, sortit enfin d'un abîme de lumière, et son premier rayon rencontra l'hostie consacrée, que le prêtre, en ce moment même, élevoit dans les airs[1066].

Ritornando alla scena dell'orage, notiamo l'associazione tra la scena in cui si scatenano le potenze naturali e quella che segue, in cui si accende la passione dei protagonisti.

Secondo la definizione di spazio pulsionale citata da Alberto Castaldi[1067] esso si configura come uno luogo tradizionalmente chiuso e segreto (alcuni esempi sono la stanza di Barbablù, il *boudoir*, le *Prisons* di Piranesi), mentre in questo caso il desiderio divampa nella foresta, luogo del tutto aperto: come nella pittura di paesaggio, non più sottomessa alle strette regole della composizione dei piani, l'introduzione del disordine nella descrizione di spazio naturale è indice di una vera rivoluzione. L'uomo non sente più il bisogno di dominarla, ma anzi trova in essa la possibilità di vivere una dimensione di maggiore libertà[1068]. In *Atala*, tuttavia, si tratta solo di un'illusione: i due vengono interrotti prima dal lampo, e poi dal suono di una campana, che allontana il pericolo del peccato:

> Atala n'offroit plus qu'une faible résistance; je touchois au moment du bonheur quand tout à coup un impétueux éclair, suivi d'un éclat de la foudre, sillonne l'épaisseur des ombres, remplit la forêt de soufre et de lumière et brise un arbre à nos pieds. Nous fuyons. O surprise!... dans le silence qui succède nous entendons le son d'une cloche![1069]

Lo spazio naturale è disseminato di simboli che rinviano alla presenza divina, talvolta benevola, ma molto più spesso castrante.

Procedendo ancora nell'analisi di *Atala*, vogliamo soffermarci sull'episodio in cui Chactas giunge alla Missione:

> De là, nous arrivâmes à l'entrée d'une vallée, où je vis un ouvrage merveilleux: c'étoit un pont naturel […] Nous passâmes sous l'arche unique de ce pont et nous nous trouvâmes devant une autre merveille: c'étoit le cimetière des Indiens de la Mission, ou *les Bocages de la Mort* […] il y régnoit un bruit religieux, semblable au sourd mugissement de l'orgue sous les voûtes d'une église […] En

---

[1065] *Ibidem*, pp. 67-68.

[1066] *Ibidem*, p. 85.

[1067] *Lo spazio del desiderio*, in Innocenti, *op. cit.*, pp. 45-59.

[1068] Cfr. anche Michel Jouve, *Espace pictural et signification: étude de quelques aspects de la représentation de l'espace dans les arts à la fin du 18 siècle*, p. 88.

[1069] A, p. 72.

> sortant de ce bois, nous découvrîmes le village de la Mission […] on y arrivoit par une avenue de magnolias et de chênes-verts, qui bordoient une de ces anciennes routes[1070]

Osserviamo l'atteggiamento rituale con cui viene descritta la scena: il cammino che porta alla Missione è significativamente mostrato come un percorso di purificazione, poiché la condizione dei due amanti è quella del senso di colpa per la loro condizione. La liberazione della fede cristiana necessita *in primis* un passaggio mentale.

I luoghi simbolici che Chactas attraversa assimilano tutti gli elementi tipici dei riti di questo tipo, come si può osservare per esempio, alle origini, nei Grandi Misteri di Eleusi: un primo livello di purificazione d'animo è raggiunto attraverso la processione che conduceva da Atene à Eleusi gli oggetti sacri, le ιερα, in cui i novizi, chiamati μισται, attraversavano un ponte da cui dovevano lanciare dei lazzi (cercando di afferrare le anime dei defunti). A Eleusi, i gesti simbolici prima di entrare nel tempio (dove i novizi andavano ad ascoltare i racconti degli ierofanti) consistevano nel passaggio sotto i grandi e piccoli Propilei e presso la grotta di Ade, accesso metaforico all'aldilà. I misteri eleusini insegnavano ai μισται a vivere il trapasso: facevano parte dei riti a Cerere nei quali l'uomo riviveva il suo rapimento da parte di Ade[1071].

Il racconto di viaggio si trasforma qui in vero e proprio itinerario mistico in cui ogni tappa riveste uno specifico valore simbolico: la purificazione dell'anima che Atala e Chactas sono chiamati a vivere è il passaggio fondamentale dalla condizione di colpevoli a quella di peccatori che si rivolgono a un Dio benigno per ottenere il perdono. Il suicidio della giovane indiana (che Chactas scopre, inesorabilmente troppo tardi, al ritorno dal suo viaggio alla missione) sarà, infine, la conseguenza della sua incapacità a rimettersi nelle mani di Dio per essere salvata[1072].

La descrizione di luoghi è quindi il racconto delle tappe di un passaggio: nella trama finzionale (Chactas e Atala, come abbiamo evidenziato, devono superare degli ostacoli prima di potere giungere al villaggio della Missione dove li attende la possibilità della salvezza cristiana) così come nella struttura del racconto che è scandito da descrizioni. Dal prologo all'epilogo, il paesaggio cambia gradatamente: panorami in cui prevale l'orizzontalità dello sguardo acquistano verticalità (la Natura incombe minacciosa, così come risulterà infine esplicito nella scena della cascata del Niagara, ma è anche lo sguardo del sovrannaturale che pesa sulle azioni dei due

---

[1070] *Ibidem*, pp. 82-83.

[1071] Si veda Arnold Van Gennep, *Les rites de passage: étude systématique des rites*, Picard, Paris, 1981, pp. 127-131.

[1072] Cfr. anche l'articolo di James F. Hamilton (*Ritual passage in Chateaubriand's* Atala, in «Nineteenth-century French studies», summer 1987, vol. 15, n° 4, pp. 385-393) che rilegge l'intero racconto in chiave rituale.

amanti), mentre le prime rassicuranti visioni naturali si trasformano in percorsi di purificazione, tutti segnali di una natura che partecipa appieno all'avventura dei due indiani, ostacolando la loro relazione e lasciando infine presagire la drammatica conclusione.

*3.5.3. Ancora l'*Essai sur les révolutions

Riprendiamo il problema della cornice che abbiamo espresso all'inizio di questa trattazione relativamente alla pittura: in un quadro, la cornice è soglia da superare per poter godere dell'opera, ma anche la linea di definizione che, specialemente nel caso del paesaggio, permette di limitare un'espansione altrimenti indefinita del soggetto. Abbiamo voluto attribuire questa chiave interpretativa anche alle descrizioni di paesaggi letterari in *Atala*: ora ci concentreremo nuovamente sulle descrizioni dell'*Essai sur les révolutions* e sul ruolo di questo momento di passaggio. La domanda è sempre la medesima: con quali modalità la descrizione di paesaggio prende il posto della narrazione? Anche in testi non finzionali, la descrizione interrompe qualcosa, distrae dalla lettura ma soprattutto rischia di ridursi a una sorta di intermezzo senza inizio nè fine ben definiti. Poste queste premesse, con quali espedienti dunque Chateaubriand ci fa entrare nei suoi paesaggi? Ritorniamo su alcune descrizioni già viste per analizzare le modalità di «ingresso» nel paesaggio alla ricerca di strutture che macroscopicamente rimandano all'opera nel suo complesso.

Partiamo dal capitolo I, XLVII, «La Suisse pauvre et vertueuse» in cui questa idea di ingresso del lettore nello spazio della Svizzera edenica è particolarmente evidenziata. Il lettore, assimilato al viaggiatore, è illustrato mentre si avventura nel territorio sconosciuto:

> Le voyageur qui pour la première fois entre sur le territoire des Suisses, gravit péniblement quelque montée creuse et obscure. Tout à coup, au détour d'un bois, s'ouvre devant lui un vaste bassin, illuminé par le soleil[1073].

La descrizione della montagna da valicare precede il panorama che si mostra poi «Tout à coup», subito dopo aver oltrepassato la barriera dei monti. Questo capitolo segue quello sulla «Schythie heureuse», per cui il meccanismo di entrata nello spazio descrittivo è tanto più simbolico poichè si accompagna ad un passaggio di argomento e di luogo.

La scena che però ci interessa maggiormente è ancora la celebre descrizione della notte passata presso le cascate del Niagara, preceduta dal racconto dell'incontro con i buoni selvaggi americani con i quali Chateaubriand condivide un pasto in amicizia prima di addormentarsi, come ospite, nel loro accampamento, l'*ajouppa*. Ci limiteremo qui a proporre qualche osservazione sulla struttura del contesto che prepara e che chiude la descrizione, cioè la cornice del nostro quadro.

[1073] ER, tome I, p. 287.

Ricordiamo come il capitolo in questione giunga completamente inaspettato per il lettore: inoltre, le prime parole dello scrittore nell'ingresso nella foresta esprimono la più totale sorpresa, una «rivoluzione» delle sensazioni:

> Lorsque, dans mes voyages parmi les nations Indiennes du Canada, je quittai les habitations Européennes et me trouvai, pour la première fois, seul au milieu d'un océan de forêts, ayant pour ainsi dire la nature entière prosternée à mes pieds, une étrange révolution s'opéra dans mon intérieur. Dans l'espèce de délire qui me saisit, je ne suivois aucune route; j'allois d'arbre en arbre, à droite et à gauche indifféremment, me disant en moi-même: «Ici, plus de chemins à suivre, plus de villes, plus d'étroites maisons, plus de Présidents, de Républiques, de Rois, surtout plus de Lois, et plus d'Hommes. Des Hommes? si: quelques bons Sauvages qui ne s'embarrassent de moi, ni moi d'eux; qui, comme moi encore, errent libres où la pensée les mène, mangent quand ils veulent, dorment où et quand il leur plaît.» Et pour essayer si j'étois enfin rétabli dans mes droits originels, je me livrois à mille actes de volonté, qui faisoient enrager le grand Hollandois qui me servoit de guide, et qui, dans son âme, me croyoit fou.
> Délivré du joug tyrannique de la société, je compris alors les charmes de cette indépendance de la nature, qui surpassent de bien loin tous les plaisirs dont l'homme civil peut avoir l'idée Je compris pourquoi pas un Sauvage ne s'est fait Européen, et pourquoi plusieurs Européens se sont fait Sauvages[1074]

Le sensazioni qui descritte non si limitano alla semplice contemplazione estatica. Accostiamo questa pagina al racconto del ritorno al castello paterno di René, le cui tappe sono raccontate con maestosa lentezza, come se si trattasse di un autentico viaggio di iniziazione:

> J'arrivai au château par la longue avenue de sapins; je traversai à pieds les cours désertes; je m'arrêtai […] J'hésitai à franchir le seuil […] Couvrant un moment mes yeux de mon mouchoir, j'entrai sous le toit de mes ancêtres[1075].

Chateaubriand sembra vivere nell'ingresso nella foresta non soltanto un momento di follia dettato dalla gioia, ma una vera e propria esperienza di rito di passaggio come quella che il suo *alter ego* aveva vissuto ritornando nella casa dei suoi antenati.

Osserviamo la strutturazione della frase: inizialmente, lo scrittore mette in evidenza la sensazione di essere in qualche sorta separato dal resto del mondo umano

> seul au milieu d'un océan de forêts

Se si riflette sulla condizione di esiliato dello scrittore, è abbastanza semplice comprendere le motivazioni di questa solitudine, che è d'altra parte fondamentale per i novizi che vivono un rito, ma il distacco ha, in questo caso, una radice fortemente morale poiché l'autore si sente completamente

---

[1074] *Ibidem*, pp. 417-418.

[1075] R, tome XVI, p. 175. Questo episodio si tradurrà in un brano ugualmente interessante: la prima visita dello scrittore al castello di Combourg nei *Mémoires d'outre-tombe* (livre I, chap. 7). Sottolineiamo l'importanza quasi sacrale del luogo ricordando che un'evocazione, per quanto sfumata, del castello paterno, è presente anche in *Le dernier abencerage* nella romance cantata da Lautrec: « […] Ma soeur, te souvient-il encore/ du château que baignait la Dore?/ et de cette tant vieille tour/ Du More/ Où l'airain sonnait le retour/ Du jour?[…]» (la Tour du More è la più imponente delle quattro torri del castello), tome XVI, p. 256. Rimandiamo anche alla bella analisi di questo passaggio nelle sue diverse versioni di Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, pp. 136-140.

isolato dalla «razza europea» conquistatrice, alla quale pure appartiene, per il suo modo di giudicare il mondo degli indiani. Dopo questa prima dichiarazione, Chateaubriand sembra vivere ciò che gli studi antropologici chiamano la fase liminale, ovvero un momento di transizione, caratterizzato dall'irrazionalità degli atti. Il testo culmina infine con l'acquisizione di una più profonda coscienza di sé e del mondo («je compris alors les chermes») che accompagna normalmente l'integrazione del novizio in una nuova comunità (in questo caso, quella degli indiani). Facciamo riferimento al fondamentale testo di Arnold Van Gennep, *Les rites de passage: étude systématique des rites*, che spiega questa caratteristica divisione in tre fasi di tutti i riti nelle culture primitive: riti preliminari (limen come soglia), ovvero di separazione dall'ambiente precedente, seguiti dai riti liminari, delle cui caratteristiche abbiamo già fatto cenno, e infine riti postliminari, in cui avviene l'aggregazione al nuovo ambiente[1076]. In modo particolare, Victor Turner[1077] approfondisce l'analisi della fase intermedia, di transizione, nella quale i soggetti rituali, allontanati dalla comunità per vivere la loro esperienza di noviziato (primo momento), diventano più deboli perché privati dai diritti, ma al contempo più liberi dagli obblighi e tradizionalmente considerati in stretta connessione con «le potenze non sociali o asociali della vita e della morte», per cui vivono una sorta di fase in cui, l'ordine è sovvertito, regna il disordine[1078]: nel caso del nostro racconto, si tratta del delirio a cui si abbandona Chateaubriand.

Soffermiamoci a sottolineare anche la somiglianza tra questi primi paragrafi in cui Chateaubriand si riscopre a contatto con la Natura e il risveglio dell'altro René nel villaggio degli Indiani nei *Natchez*:

> Le soleil ne faisoit que paraître à l'horizon lorsque la frère d'Amélie *ouvrit les yeux* dans la demeure d'un Sauvage. […] Les *premiers objets qui s'offrirent à sa vue*, *en sortant d'un profond sommeil*, furent la vaste coupole d'un ciel bleu où voloient quelques oiseaux, et la cime des tulipiers qui frémissoient au souffle des brises du matin. […] Le visage tourné vers le dôme azuré, le jeune étranger enfonçoit ses regards dans ce dôme qui lui paroissoit d'une immense profondeur et transparent comme le verre. Un *sentiment confus de bonheur*, trop inconnu à René, reposoit au fond de son âme, en même temps que le frère d'Amélie *croyoit sentir son sang rafraîchi descendre de son cœur dans ses veines, et par un long détour remonter à sa source* [...] Le frère d'Amélie s'étoit endormi *l'homme de la société*, il se réveilloit *l'homme de la nature*. Le ciel sur sa tête, comme le *dais de sa couche;* des *courtines de feuillages et de fleurs* sembloient pendre de ce dais superbe; des vents souffloient la fraîcheur et la santé; des hommes libres, des femmes pures entouroient la couche du jeune homme[1079].

Anche René vive la stessa esperienza dello scrittore: in questo punto del romanzo si risveglia tra i Natchez e sembra rinascere, novello Adamo, nella natura. Il racconto della venuta al mondo di René, segnata dal lutto e dalla violenza («J'ai couté la vie à ma mère en venant au monde; j'ai été tiré de son

---

[1076] *Op. cit.*.

[1077] *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna, 1986, pp. 55-59.

[1078] Turner definisce altresì la *liminalità* come la «scomposizione della cultura nei suoi fattori costitutivi e nella ricomposizione libera o "ludica" dei medesimi in ogni e qualsiasi configurazione possibile», *op. cit.*, p. 61.

[1079] N, tome XIX, Livre II, pp. 41-43. (il corsivo è nostro)

sein avec le fer»[1080]) si oppone a questa visione della foresta che si fa culla per il giovane europeo. Importante sottolineare le sensazioni fisiche di chi per la prima volta sembra rendersi conto della vita che fluisce nelle vene e di quella che lo circonda (animali, vento, cielo). Inoltre non mancano allusioni classiche alla antichità della Terra, all'età dell'oro. René torna bambino, nella riscoperta della vita e nell'assoluta innocenza, in questo mondo chiuso («vaste coupole», «dôme») come una campana di vetro in cui la giovinezza della Terra si è mantenuta intatta.

Questo stato d'animo ricorda due delle celebri *promenades* raccontate da Rousseau nelle sue *Reveries d'un promeneur solitarie*, l'esperienza di fusione con il ritmo naturale della V[ème] Promenade[1081] in cui lo scrittore descrive i suoi due mesi di soggiorno sull'Ile de Saint Pierre e la perdita di conoscenza descritta nella Deuxième, in seguito a un incidente. Nel primo caso, anche il desiderio di Rousseau è di vivere una sorta di *désert*, un'esperienza di solitudine a contatto con la natura. («Que ne puis-je aller finir mes jours dans cette Isle cherie sans en ressortir jamais, ni jamais y revoir aucun habitant du continent qui me rappellât le souvenir des calamités de toute espèce qu'ils se plaisaient à rassembler sur moi depuis tant d'années!»[1082]). Durante la navigazione attorno all'isola, sul lago di Bienne, Rousseau si lascia dondolare e si abbandona alla deriva, godendo la felicità di essere solo sulla sua barca, e separato da una barriera di acque dal resto della società. Successivamente, proseguendo nella narrazione, lo scrittore ginevrino descrive le sue serate trascorse sull'isola:

> Quand le soir approchoit, je descendois des cimes de l'Isle et j'allois volontiers m'asseoir au bord du lac sur la grève dans quelque azyle caché; là le bruit des vagues et l'agitation de l'eau fixant mes sens et chassant de mon âme toute autre agitation la plongeoient dans une rêverie délicieuse où la nuit me surprenoit souvent sans que je m'en fusse aperceu. Le flux et le reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles frappant sans relache mon oreille et mes yeux suppléoient aux mouvemens internes que le rêverie éteignoit en moi et suffisoient pou me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser[1083].

La natura sembra penetrare nello scrittore e fondersi con il suo animo: l'effetto ipnotico del paesaggio, il movimento naturale delle onde allontana l'agitazione intima dell'uomo e rende l'autore quasi inconsapevole del tempo che scorre, spingendolo a ritrovare più profondamente il suo essere e ad affinare la sua sensibilità. Anche qui, il protagonista afferma di «sentir son existence», di percepire fisicamente e gioiosamente il suo essere vivo: e anche in questo testo, la vitalità è associata a un movimento ritmico (sangue che pulsa/flusso continuo delle onde) e irrazionale («sans prendre la peine de penser»). La II[ème] Promenade invece racconta le sensazioni vissute dallo scrittore dopo essere stato

[1080] R, tome XVI, p. 142.
[1081] Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, in *Œuvres Complètes*, tome I, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1959.
[1082] *Ibidem*, p. 1048.
[1083] *Ibidem*, p. 1045.

assalito da un cane e avere perso i sensi, una vera e propria esperienza di «sonno», di «fuori da sé», che prende però in ultima analisi i contorni di una visione:

> La nuit s'avançait. J'aperçus le ciel, quelques étoiles, et un peu de verdure. Cette première sensation fut un moment délicieux. Je ne me sentais encore que par là. Je naissais dans cet instant à la vie, et il me semblait que je remplissais de ma légère existence tous les objets que j'apercevais. Tout entier au moment présent, je ne me souvenais de rien; je n'avais nulle notion distincte de mon individu, pas la moindre idée de ce qui venait de m'arriver; je ne savais ni qui j'étais ni où j'étais; je ne sentais ni mal ni crainte, ni inquiétude. Je voyais couler mon sang comme j'aurais vu couler un ruisseau, sans songer seulement que ce sang m'appartînt en aucune sorte. Je sentais dans tout mon etre un calme ravissant auquel, chaque fois que je me la rappelle, je ne trouve rien de comparable dans toute l'activité des plaisirs connus. On me demanda où je démeurais; il me fut impossible de le dire[1084].

A proposito di questo momento di rivelazione, quello descritto nell'***Essai*** («Je compris alors pourquoi pas un Sauvage ne s'est fait Européen, et pourquoi plusieurs Européens se sont faits Sauvages») pur avendo, come osservavamo, le caratteristiche della visione che si sviluppa in seguito a un'esperienza di superamento della soglia, mostra però la sua distanza dalla cultura primitiva della quale egli tenta invano di fare parte, poiché se nel rito di iniziazione, la rivelazione finale dovrebbe normalmente mostrare al novizio il suo ruolo in seno alla comunità, il nostro scrittore, Europeo, ne tira piuttosto un insegnamento per la sua «razza» occidentale: il viaggio nelle foreste del Nuovo Mondo, pur rimanendo un un punto di riferimento per quanto riguarda la sua estetica del paesaggio naturale, non lo porterà comunque a scegliere di rinunciare alla vita in seno alla società. Infatti, di lì a poco, Chateaubriand deciderà di ritornare in Francia per affrontare gli avvenimenti rivoluzionari in atto.

L'incipit di questo capitolo prepara, dunque, la notte con la famiglia indiana: è il racconto del superamento di una «soglia» nella reale esperienza di vita dello scrittore (ricordiamo l'incontro con la Musa nei ***Mémoires d'outre-tombe***) così come a livello testuale, poiché, come dicevamo, questo capitolo rappresenta uno sconvolgimento nel contenuto dell'opera. La rappresentazione della notte si conclude quando lo scrittore, in preda alle vertigini per avere sfiorato la sensazione di infinito, ritorna nel rassicurante spazio delimitato dell'***ajouppa*** indiano[1085]: come per ***René***, l'abisso è una tentazione forte, dalla quale bisogna proteggersi ponendo dei limiti al proprio essere:

> Ces jouissances sont trop poignantes: telle est notre foiblesse, que les plaisirs exquis deviennent des douleurs, comme si la nature avoit peur que nous oubliassions que nous sommes hommes. Absorbé dans mon existence, ou plutôt répandu tout entier hors de moi, n'ayant ni sentiment, ni pensée distincte, mais un ineffable je ne sais quoi qui ressembloit à ce bonheur mental dont on prétend que nous jouirons dans l'autre vie, je fus tout à coup rappelé à celle-ci. Je me sentis mal, et je vis qu'il

[1084] ***Ibidem***, pp. 1005-1006.

[1085] Ne ***L'infinito***, Leopardi racconterà un'esperienza simile di avvicinamento vertiginoso al baratro dell'infinito: «Così tra questa/ infinità s'annega il pensier mio:/ E 'l naufragar m'è dolce in questo mare».

> falloit finir. Je retournai à notre Ajouppa, où, me couchant auprès des Sauvages, je tombai bientôt dans un profond sommeil[1086].

La scoperta di questo limite coincide con la fine della descrizione di paesaggio.

Concludiamo ricordando un'altra scena dell'*Essai*, la presentazione delle cascate del Niagara in seguito al già commentato episodio dell'incidente in cui lo scrittore avrebbe rischiato di cadere dalla roccia dalla quale osservava lo spettacolo naturale:

> à la cataracte de Niagara […] je voulus, en dépit des représentations de mon guide, me rendre au bas de la chute par un rocher à pic d'environ deux cents pieds de hauteur. Je m'aventurai dans la descente. Malgré les rugissements de la cataracte et l'abîme effrayant qui bouillonnoit au-dessous de moi, je conservai ma tête, et parvins à une quarantaine de pieds du fond. Mais ici le rocher lisse et vertical n'offroit plus ni racines, ni fentes où pouvoir reposer mes pieds. Je demeurai suspendu par la main à toute ma longueur, ne pouvant ni remonter, ni descendre, sentant mes doigts s'ouvrir peu à peu de lassitude sous le poids de mon corps, et voyant la mort inévitable: il y a peu d'hommes qui aient passé dans leur vie deux minutes comme je les comptai alors, suspendu sur le gouffre de Niagara. Enfin, mes mains s'ouvrirent et je tombai. Par le bonheur le plus inouï, je me trouvai sur le roc vif, où j'aurois dû me briser cent fois, et cependant je ne me sentois pas grand mal; j'étois à un demi-pouce de l'abîme, et je n'y avois pas roulé: mais lorsque le froid de l'eau commença à me pénétrer, je m'aperçus que je n'en étois pas quitte à aussi bon marché que je l'avois cru d'abord. Je sentis une douleur insupportable au bras gauche; je l'avois cassé au-dessus du coude. Mon guide, qui me regardoit d'en haut, et auquel je fis signe, courut chercher quelques Sauvages qui, avec beaucoup de peine, me remontèrent avec des cordes de bouleau, et me transportèrent chez eux[1087]

Descritto nei termini più drammatici, l'incidente avviene, potremmo dire, quasi puntualmente. Non abbiamo prove a conferma della veridicità di questi accadimenti: non vi sono elementi che permettano di stabilire con certezza se Chateaubriand abbia realmente messo a repentaglio la sua vita o se, piuttosto, le due scampate cadute nell'abisso siano solo un'esperienza letteraria,. Abbiamo già visto come anche René, salito sulla cima dell'Etna, avesse subito il medesimo fascino dell'abisso («toute ma vie j'ai eu devant les yeux une création à la fois immense et imperceptible, et un abîme ouvert à mes côtés»). Claude Reichler ha messo in evidenza il valore simbolico dell'incidente il quale acquisisce, secondo un'opinione che condividiamo, le caratteristiche dell'esperienza romantica del baratro: le visioni di simili panorami e strapiombi montani diventano simbolo stesso di un determinato rapporto con il vuoto, in cui si altalenano attrazione e orrore. L'interpretazione che ci dà Reichler è che lo scrittore romantico vede nel baratro l'impulso di sprofondarvici, piuttosto che la tensione a superarlo[1088].

[1086] Tome II, pp. 425-426.

[1087] *Ibidem*, (II,23) p. 237.

[1088] Claude Reichler, *Ecriture et topographie dans le voyage romantique: la figure du gouffre*, in «Romantisme», 1990, n° 69, pp. 3-13. Ricordiamo un celebre quadro di Caspar David Friedrich, *Il viaggiatore sul mare di nuvole*, in cui un improbabile esploratore in abiti cittadini ci volta le spalle per ammirare il panorama di nuvole e nebbia che si estende ai suoi piedi.

In questo contesto si inserisce un altro modello letterario, quello della letteratura utopica, in cui l'accesso al mondo ideale era spesso preceduto da esperienze di iniziazione rituale. Ecco, ad esempio, come si articola l'arrivo di Candide al paese di Eldorado:

> Ils voguèrent quelques lieues entre des bords tantôt fleuris, tantôt arides, tantôt unis, tantôt escarpés. La rivière s'élargissait toujours; enfin elle se perdait sous une voûte de rochers épouvantables qui s'élevaient jusqu'au ciel. Les deux voyageurs eurent la hardiesse de s'abandonner aux flots sous cette voûte. Le fleuve resserré en cet endroit les porta avec une rapidité et un bruit horrible. Au bout de vingt-quatre heures ils revirent le jour; mais leur canot se fracassa contre les écueils. Il fallut se traîner de rocher en rocher pendant une lieue entière: enfin ils découvrirent un horizon immense bordé de montagnes inaccessibles[1089].

L'Eldorado è descritto come un orizzonte immenso, circondato però da montagne che non ne permettono l'accesso, rendendo così indispensabile ai visitatori il passaggio simbolico per il canale senza luce che conduce i protagonisti lontano dallo spazio della realtà. Ancora l'immagine del naufragio è presente nell'incipit di *The New Atlantis* di Francis Bacon (composta probabilmente nel 1623):

> Wee sailed from Perou, [...] And had good Windes from the East, though soft and weake, for five moneths space, and more. But then the winde came about, and setled in the West for many dayes, so as we could make little or no way, and were sometimes in purpose to turne back. But then againe ther arose Strong and Great Windes from the South, with a Point East [...] we gave our Selves for lost Men, and prepared for Death. Yet we did lift up our Harts and Voices to God above, who *sheweth his Wonders in the Deepe*; Beseeching him of his Mercy, that as in the beginning He discovered the Face of the Deepe, and brought forth Dry-Land; So he would now discover Land to us, that we mought not perish[1090].

Vediamo poi l'incipit de *La Citta del sole* di Tommaso Campanella, del 1623, che riporta un dialogo tra Il Gran maestro degli Ospitalieri ed un Ammiraglio genovese suo ospite, in cui quest'ultimo racconta la sua esperienza di «trapasso» e il suo arrivo nella città del Sole, città «divisa in sette grandi gironi, o cinte, ognuno avente il nome di un pianeta» e in cui «si accede dall'uno all'altro per quattro strade e quattro porte rivolte ai quattro punti cardinali»[1091]:

> Genovese: «Già ho narrato in che modo, dopo avec circumnavigato tutto il mondo ed esser finalmente giunto a Taprobana, sono stato costretto a scendere a terra; e come lì, per paura degli abitanti, mi sono nascosto in un bosco; uscito dal quale, alla fine mi sono fermato in una vasta pianura proprio sotto l'equatore […] Mi imbattei all'improvviso in una schiera numerosa di uomini e donne armati […] mi condussero subito alla Città del Sole […]»[1092].

Il luogo oscuro qui prende le sembianze dei una selva. L'arrivo nella città ideale è dunque sempre preceduto da esperienze che sollevano i protagonisti dalla loro quotidianità e spesso dalla loro normale percezione della realtà. Anche nella descrizione presente nell'*Essai sur les révolutions* questi incidenti precedono la descrizione della cascata, come se Chateaubriand avesse avuto bisogno di rischiare di

---

1089 Voltaire, *Candide*, Nizet, Paris, 1989. Livre XVII, p. 151.
1090 *The new Atlantis*, Cambridge University Press, Cambridge, 1900, p. 1 (il corsivo è nel testo).
1091 Tommaso Campanella, *La città del sole ovvero Lo Stato ideale*, Edizioni Unicopli, Milano, 1998, p. 5.
1092 *Ibidem*, p. 3.

cadervi dentro, di vivere una sorta di morte virtuale per poterla vedere realmente, tuttavia, vi è a nostro parere una importante differenza con i testi di matrice utopica. Nonostante il peso dell'immaginario letterario-filosofico che gravava sull'America quale simbolo di libertà, sia per il suo aspetto selvaggio che nutriva i sogni di ricostruzione utopica di un mondo primigenio, sia a causa della recente rivoluzione[1093], negli scritti di Chateaubriand emerge una nuova esigenza di racconto prettamente autobiografico: al centro della narrazione di viaggio vi è soprattutto il desiderio di ricostruire il filo della sua storia personale, in questo caso le sue prime esperienze giovanili di approccio al paesaggio il quale rivela qui il suo volto selvaggio in contrapposizione con la natura bonificata, umanizzata del vecchio continente. Nel Nuovo Mondo, Chateaubriand sembra vivere soprattutto diverse esperienze di iniziazione, nascoste nella descrizione di paesaggi naturali: questo ci spinge ad affermare che sono proprio queste esperienze a rendere possibile la pittura di paesaggio nel contesto della trattazione, poichè rappresentano un fondamentale momento di passaggio.

Nell'*Essai*, la soglia che bisogna superare per avere accesso alla descrizione di paesaggio ha spesso un doppio valore: testuale, perché la descrizione rappresenta sempre una pausa nel testo che necessita di una frattura netta con il racconto, così come, in pittura, i paesaggi sono degli squarci di natura che hanno bisogno di una cornice. Ma vi è anche una valenza autobiografica, perché Chateaubriand affida alle descrizioni il racconto delle sue esperienze di passaggio della soglia che ha vissuto in gioventù. Il paesaggio è indispensabile per illustrare il passaggio. Comprendiamo in questo modo, il senso profondo del valore rituale che è inerente alla rappresentazione paesaggistica e che diviene generatore della poetica della soglia: è il passaggio da una fase all'altra della vita dell'autore che realizza il passaggio dal racconto alla descrizione[1094].

In conclusione riprendiamo anche una definizione di Marc Fumaroli che nel suo *Chateaubriand Poésie et Terreur* parla di «quadri illimitati»[1095] mentre, a nostro avviso, si deve tentere conto, proprio per quanto riguarda l'*Essai sur les révolutions*, del ruolo importante che le descrizioni di paesaggio svolgono nel tentativo di strutturazione dell'opera.

[1093] Cfr. Raymond Trousson, *D'Utopie et d'Utopistes*, L'Harmattan, Paris, 1998, chap. «Le mirage américain dans les utopies et les voyages imaginaires depuis la Renaissance», pp. 81-94.

[1094] Citiamo l'articolo di Jean-Louis Cabanès sul tema del viaggio americano nella struttura dei *Mémoires d'outre-tombe*: *L'encadrement du voyage en Amérique dans les* Mémoires d'outre-tombe, in André Mansau (sous la direction de), *Mises in cadre dans la littératura et dans les arts*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1999, pp. 91-98.

[1095] *Op. cit.*, pp. 339-340.

3.6. La poetica della soglia in pittura

3.6.1 Il ruolo della cornice

Ci spostiamo infine in campo pittorico per esaminare le medesime strutture che abbiamo ritrovato nelle prime opere dello scrittore in relazione alla rappresentazione della natura: se il problema della soglia del paesaggio mette in gioco i meccanismi sopraccitati a proposito delle opere di Chateaubriand, ci sembre tuttavia ugualmente interessante vedere anche nell'ambito dell'arte come i pittori settecenteschi (cioè all'epoca in cui il genere del paesaggio comincia ad assumere uno ruolo più autonomo) avessero affrontato la medesima problematica.

La domanda che anche in questo caso ci poniamo è relativa ai confini del paesaggio. Ripercorrendo gli esempi che ci offre la storia della pittura, rifletteremo ancora sulla questione della cornice, oggetto, in questo caso, reale e metaforico al contempo, per comprendere pienamente il suo ruolo simbolico in relazione al paesaggio: possiamo affermare che la cornice fa parte dell'opera, dal momento che la definisce, o appartiene al mondo esterno, all'«unità divina» indeterminata? La domanda non è nuova: la pittura, soprattutto nel XVII secolo a studiato l'oggetto-cornice per dare una risposta non soltanto alla questione della definizione dell'immagine, ma anche per avvicinarsi alla comprensione della «frattura ontologica» che si opera tra il «dentro» e il «fuori». In questo contesto, la cornice è dunque inizialmente considerata come il luogo di una operazione simbolica[1096].

Nel XV secolo la tecnica a cui accennavamo, di dipingere un paesaggio sullo sfondo, normalmente dietro a una finestra, attualizzava il problema di mettere una certa distanza tra l'osservatore e la vista sull'esterno. In seguito, soprattutto nel periodo barocco, il passaggio tra le due realtà antinomiche venne enfatizzato attraverso la rappresentazione di porte, finestre, nicchie, false cornici e falsi tendaggi dipinti attorno al paesaggio. Ricordiamo anche le rappresentazioni di gallerie di quadri, in cui molte vaste tele vengono rappresentate ammassate in ogni angolo moltiplicando la suggestione dell'oggetto-quadro e annullando infine, la distanza tra la realtà dell'osservatore, che è spesso, a sua volta, quella di una galleria, con il soggetto rappresentato[1097].

Rosario Assunto ricorda come nel '400 le rappresentazioni pittoriche in cui i paesaggi sono visti in contrapposizione con immagini architettoniche collocano l'osservatore nello spazio-paesaggio e permettono di cogliere la relazione di unità-opposizione esistente tra l'ambiente chiuso e quello aperto[1098]. Un esempio interessante, citato da Stoichita nel suo testo sull'invenzione del quadro[1099] ci

---

[1096] Victor Stoichita, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Droz, Genève, 1999, chap. III «Marges», pp. 53-99.

[1097] Ricordiamo tra i tanti esempi possibili, *La Galleria con vedute della Roma moderna* di Giovanni Paolo Pannini (1757).

[1098] Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, pp. 31-32.

[1099] *Op. cit.*, p. 67-69.

viene da una visione di tempesta marina dipinta nel 1629 da Jan Porcellis in cui la nave, alla mercé delle onde, è apparentemente osservata attraverso un'apertura della parete. Tuttavia, il davanzale di questa finestra è dipinto sul filo dell'acqua e la nave è decisamente troppo vicina all'osservatore per essere verosimile: bisognerebbe immaginarsi una casa immersa nell'acqua, senza contare che la tela è troppo piccola (18,5x24 cm) per dare un'impressione di realismo. La conclusione di Stoichita è che un tale quadro non ha per scopo di ingannare lo spettatore con una falsa apertura del muro sull'esterno, ma piuttosto di mostrare il meccanismo della genesi del paesaggio, perché la finestra dipinta rappresenterebbe la necessità di definizione dei limiti della marina.

Il raddoppiamento simbolico della cornice può realizzarsi talvolta attraverso procedimenti artistici più sottili e meno evidenti: Louis Marin, nel suo ***Sublime Poussin***, cita la lettera che il pittore inviò a Chantelou, il committente dell'opera, in cui avrebbe richiesto una cornice per il suo quadro intitolato *La Manne*:

> je vous supplie […] de l'orner d'un peu de corniche car il en a besoin afin que le considérant de toutes ses parties, les rayons de l'oeil soient retenus et non point épars au-dehors[1100]

Il legame indissolubile tra la tela e il suo contorno è qui sottolineata nell'importanza che il pittore attribuisce alla «corniche» la quale diventa condizione indispensabile «de sa visibilità». Ma l'analisi di Marin non si ferma qui. Seguendo ancora le parole di Nicolas Poussin, che invitava a osservare attentamente le prime sette figure a sinistra del paesaggio (le quali avrebbero dovuto dire «tout ce qui est ici écrit et tout le reste est de la même stoffe»[1101]), Marin identifica in questi protagonisti una sorta di sotto-quadro contornato dagli tutti gli altri personaggi i quali diventerebbero una sotto-cornice. Assistiamo dunque alla messa in scena del raddoppiamento della linea di passaggio che permette all'osservatore di entrare in contatto con il quadro proprio grazie alla creazione di questa seconda separazione dalla realtà dipinta, la quale si aggiunge ai limiti fisici offerti dalla cornice.

Nella pittura inglese della seconda metà del '700 poi, spiega Marie-Madeleine Martinet[1102], si arriva, da una pittura in cui il lo spazio fungeva da semplice cornice, a una rappresentazione in cui soggetto e cornice interferiscono e i pittori dell'epoca amano combinare gli elementi, confondendo ciò che inquadra il soggetto con il soggetto stesso[1103].

Vogliamo infine prendere in considerazione una delle opere più celebri del pittore tedesco Caspar David Friedrich, la composizione sacra intitolata *Le retable de Tetschen* (*Das Kreuz im Gebirge*, 1807-1808) e

---

[1100] ***Op. cit.***, p. 19.

[1101] ***Ibidem***, p. 25.

[1102] ***L'espace dans la peinture anglaise aux XVII et XVIII siècle: perspective de l'esprit et distance affective***, in ***Espaces et représentations dans le monde anglo-américain aux XVII et XVIII siècle***, pp. 75-76.

[1103] (***Ibidem***, p. 76) Martinet porta l'esempio del ***London seen through an Arch of Westminster Bridge*** di Canaletto (1746) in cui l'arco del ponte tocca in cima il bordo della cornice: nel mezzo, il secchio è appeso all'arco, elemento che risulta così legato da una parte alla «finta» cornice (il ponte che da il titolo alla composizione), dall'altra al paesaggio.

in modo particolare la sua cornice che venne disegnata dal pittore stesso[1104] e i cui elementi si integrano perfettamente con il soggetto: i raggi del sole che tramonta sopra la croce sono ripresi nella parte superiore della cornice attraverso la presenza delle cinque teste d'angelo e il triangolo della montagna ritorna in basso nella rappresentazione geometrica dell'occhio di Dio. Qui la presenza della cornice riveste un'importanza basilare nella prospettiva della difficoltà di accostarsi al mistero del Cristo: la cornice fissa l'attenzione sul passaggio che l'uomo deve operare per avere accesso a una comprensione superiore.

Nelle composizioni di un altro pittore tedesco Philipp Otto Runge troviamo un altro interessante esempio di gioco basato sull'uso della cornice metaforica: appartenente alla serie di dipinti incompiuti intitolata *Le Ore del giorno*, *Il Mattino* (*Der Morgen*, 1808)[1105] e il suo speculare, *La Sera* (*Der Abend*, 1807), illustrano una complessa allegoria della vita che si genera, fiorisce e infine finisce nel nulla. La cornice esterna non soltanto aiuta a comprendere l'immagine, ma, soprattutto nel primo, organizza un movimento ascensionale che culmina là dove arrivano i raggi della luce della composizione interna. La figura del cerchio della natura ben sfrutta le possibilità metaforiche della cornice, la quale comporta, effettivamente, una chiusura in se stessa della materia dipinta.

3.6.2. La soglia del paesaggio in epoca romantica: il caso della pittura tedesca

Per quanto riguarda l'area germanica, la questione della cornice e il dibattito sui limiti del paesaggio sono stati oggetto di un'interessante ricerca formale da parte di alcuni artisti contemporanei di Chateaubriand. A livello teorico, citiamo due saggi dell'epoca: il primo, intitolato *Gemaelde* di August Wilhelm Schlegel e di sua moglie Caroline Michaelis, apparso sulla rivista Athenaeum nel 1799[1106] sotto forma di dialogo tra i due autori e il pittore Reinhold Schlegel, si pone la domanda su come si possano comprimere in una tela delle realtà indefinite e immense quali l'orizzonte, l'oceano, le montagne e definisce infine la rappresentazione paesaggistica come il dominio pittorico più fragile, rispetto alla natura: ogni pittura di paesaggio, afferma ancora il filosofo, non è altro che una forma di miniatura. Ricordiamo anche le celebri *Nove lettere sulla pittura di paesaggio* del pittore Carl Gustav Carus nel 1831[1107]: nella terza, leggiamo «[…] l'uomo stesso appare, da un lato, unità separata (in cui è capace di rapportarsi a certi oggetti esterni, di rappresentarseli), e […] si percepisce, da un altro lato, parte di un tutto più grande, se non infinito (in cui prende coscienza delle relazioni che il suo io intrattiene con tutto il resto

---

[1104] In una lettera del pittore indirizzata al Consigliere di Stato, Friedrich dà istruzioni su come presentare le sue opere. Leggiamo: «[i quadri] di solito dovrebbero essere inquadrati prima di essere contemplati». (in Carus, Friedrich, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, Klincksieck, Paris, 1983, p. 163)

[1105] Illustrazione n° 46.

[1106] Citiamo un'edizione tradotta in italiano: in D'Angelo, *La natura e il sacro*, Edizioni Angelo Guerini, Milano, 2000, pp. 49-127.

[1107] *Neun Briefe über Landschaftsmalerei zuvor ein Brief von Goethe als Einleitung*, Leipzig, 1831. Riferimenti a una traduzione francese: Carus, Friedrich, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, Klincksieck, Paris, 1983.

della natura)»[1108]. Qualche linea dopo, Carus affronta il tema della rappresentazione pittorica del cielo, un elemento fondamentale poiché il cielo «simboleggiando l'aria e la luce, è l'immagine propriamente detta dell'infinito»:

> dal momento che la visione di questo infinito risulta dunque diminuita e finisce per essere completamente velata dalle nuvole […] ci stringe il cuore quando invece la trasformazione de questo velo di nuvole in più piccole nubi luminose e argentate, poi la sua dispersione operata dal calmo chiarore della lune e del sole che sorge, cacciano davanti a noi qualunque malinconia e ci elevano al pensiero che un infinito ha vinto il finito[1109].

Vediamo la resa pratica in pittura di queste problematiche nelle opere del pittore tedesco Caspar David Friedrich, che sviluppò ampiamente la questione del dualismo romantico tra desiderio di sfuggire alla materialità dell'oggetto-quadro per inseguire l'infinito, e dunque ai limiti della cornice, e la necessità di ritrovare una struttura ordinata e definita in sé[1110]. Una grande parte delle tele di Friedrich mostra panorami malinconici aperti sull'infinito celeste illustrato da Carus: la sua tecnica di fare sparire il «piano intermedio», mediatore tra il primo e lo sfondo, è significativa, perché rende talvolta quasi inaccessibile all'osservatore la parte più lontana. Così, nel *Monaco sulla spiaggia* (*Der Mönch am Meer*, 1808-1810) non abbiamo una prospettiva che ci possa aiutare a penetrare nell'immagine, perché tutto ciò che ci propone il pittore sono due bande di colore senza interruzione. Il personaggio umano, il monaco, solo elemento verticale della composizione, è talmente piccolo nell'economia dell'insieme da divenire un semplice elemento naturale in mezzo agli altri: inoltre, notiamo la strana postura del monaco, che volta le spalle all'osservatore. Clemens Brentano, davanti a questa tela dichiarerà: ciò che dovevo trovare in questo quadro, la trovai per la prima volta tra il quadro e me, cioè, in una esigenza che fu suscitata in me dal paesaggio, ma che il quadro non seppe infine soddisfare: io stesso, diventai il monaco, ma il mare verso il quale dirigevo lo sguardo, mancava completamente[1111]. L'assenza nella composizione di un inquadramento metaforico che possa veicolare lo sguardo dell'osservatore verso una direzione precisa sottolinea l'ampiezza della ricerca umana verso l'ignoto: la persona che osserva è spinta così a entrare nella tela e diventare, come Brentano, il monaco che si misura con questa infinità.

Ugualmente, nella *Costa al chiaro di luna* (*Meeresufer im Mondsheim*, 1830), nonostante la struttura sia più equilibrata grazie al riflesso delle due torri che svettano nel cielo, il gioco dei colori delle nuvole spinge lo sguardo al di là dell'orizzonte: lo spettatore è chiamato a fissare questa sottile e ambigua linea luminosa che non appartiene più alla terra, ma che non è ancora cielo per adempiere la sua costante ricerca di infinito. Infine, se osserviamo *La grande riserva di caccia presso Dresda* (*Das Große Gehege bei*

1108 *Ibidem*, p. 71.

1109 *Ibidem*, p. 74-75.

1110 Sui rapporti tra questo pittore e il nostro autore leggere l'articolo di Werner Hofmann, *L'homme est suspendu: Chateaubriand et Friedrich*, in *Chateaubriand et les arts*, pp. 43-56.

1111 Brentano racconta le sue impressioni «davanti a una marina di Friedrich» nel suo *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, 1852-1853. Citiamo la traduzione italiana in D'angelo, *La natura e il sacro*, pp. 133-139.

Dresden, 1832)[1112], quello che colpisce immediatamente è l'andamento curvo del terreno che rompe la convenzione dell'orizzonte lineare e dilata ulteriormente uno spazio che già non presenta alcun elemento di particolare risalto: il quadro si divide in tre fasce, una striscia di cielo, una linea di alberi, e il terreno acquitrinoso in primo piano permettendo allo sguardo dell'osservatore di abbracciare subito la totalità del paesaggio fino a spingersi oltre il confine della tela. Gli esempi di questa visione dilatata dello spazio abbondano poiché Friedrich fu maestro nel trovare procedimenti per estendere la possibilità di percezione dello sguardo, annullando i classici riferimenti dei paesaggi del passato: dall'orizzonte mobile (esempio appena visto), al sapiente uso della nebbia come in *Nebbia del mattino* (*Morgensnebel im Gebirge*, 1808), alla presenza quasi constante del personaggio di spalle in primo piano che spinge l'osservatore fin dentro al quadro evocando la possibilità di una visuale molto più ampia e completa (oltre al *Monaco sulla spiaggia* già citato, ricordiamo il celeberrimo *Viandante sul mare di nebbia*, *Der Wandere über dem Nebelmeer*, dipinto intorno al 1818).

Tuttavia, ritroviamo gli elementi che simboleggiano il passaggio verso un luogo delimitato nella serie di quadri che il pittore tedesco consacrò ai cimiteri. Una sua celebre rappresentazione intitolata appunto *Cimitero nella neve* (*Friedhof bei Schnee*, 1826)[1113] mostra soltanto una fossa in primo piano e l'ingresso nel luogo di lutto. Ciò che conta in questa rappresentazione, così come in *Alla memoria di Johann Emanuel Bremer* (*Zur Erinnerung an Johann Emanuel Bremer*, 1817)[1114], in cui gli alberi in primo piano formano una sorta di doppio portale naturale, è la visione della soglia da superare. Jean Clay ha messo in evidenza l'importanza di questa verticalità (alberi, griglie, cancelli) che richiama un ordine trascendentale[1115] il quale ha il compito di mettere in comunicazione i tre livelli di Terra, Cielo e regioni inferiori. L'accesso alla visuale dei cimiteri non è immediato per l'osservatore, come lo era la contemplazione dell'orizzonte nei primi quadri citati, perché qui la rappresentazione della morte diviene generatrice della poetica della soglia, evocazione del desiderio di accedere a un piano più elevato attraverso le possibilità della pittura di paesaggio.

La modalità con cui il pittore tratta la tematica della morte, in modo quasi ossessivo e rassegnato, porta i segni del più severo protestantismo. Il passaggio per l'esperienza della morte è vissuto in prima battuta attraverso le sue tele, come possiamo ritrovare nelle parole stesse dell'artista:

> Pourquoi, me demande-t-on, fréquemment, tes sujets de prédilection en peinture sont-ils si souvent la mort, l'éphémère et le tombe? Pour pouvoir avoir accès un jour à l'éternité, c'est à de multiples reprises qu'il fut se soumettre à la mort[1116]

[1112] Illustrazione n° 43.
[1113] Illustrazione n° 44.
[1114] Illustrazione n° 45.
[1115] *Romantisme*, p. 137.
[1116] Citato (con anche testo in lingua originale) da Guillaud, Maurice, *Caspar David Friedrich. Paysage au temps de l'oubli*, Guillaud éditions, Paris, 1991, p. 10.

Non dimentichiamo infine che in area luterana un pittore come Philipp Otto Runge conierà il termine di *Landschaftsmalerei*, l'arte della pittura di paesaggio, per indicarne la fondamentale funzione nell'arte: il senso religioso che le viene attribuito in questa fase e, soprattutto, in seno alla cultura protestante che negava la possibilità di una rappresentazione tradizionale del divino, è particolarmente evidente nella tela intitolata *Le repos pendant la fuite en Egypte* (*Die Ruhe auf der Flucht*) del 1805-1806, e soprattutto nel suo «parallelo», una traduzione in paesaggio, nel quale i santi Maria e Giuseppe e il bambin Gesù si trasfondono nella natura, mantenendo solo le sagome originali attraverso le quali si può immaginare la presenza umana. L'evoluzione è completa: la rappresentazione religiosa diventa visione della natura, silenziosa e insostituibile immagine del divino.

3.6.3. Un esempio di autoritratto: i pittori nei loro paesaggi. Analogia con la «promenade Vernet» di Denis Diderot.

Abbiamo analizzato in apertura di capitolo il problema della cornice, del paesaggio come strappo ontologico dell'opera d'arte nei confronti della realtà. Restando nel campo della pittura, introduciamo un nuovo interrogativo: come si pone il pittore nei confronti del paesaggio? La domanda ci appare interessante tanto più all'epoca della pittura *en plein air*, nel momento cioè in cui il pittore non costruiva più il paesaggio in atelier, ma si poneva di fronte a una veduta panoramica e dipingeva sostanzialmente quello che lo circondava. In un certo senso, egli faceva parte di quella porzione di natura che restava dietro il cavalletto. Non sempre però la scelta del pittore va in questa direzione: ricordiamo che uno dei motivi che attraversano la pittura a partire dal '500 è quello del pittore che viene ritratto all'aperto con tavolozza e pennelli, e nelle sua tela, anche se piccolo, si può intravedere il paesaggio retrostante. In alcuni casi i tratti sono quelli autentici dell'artista, in altri invece sono immagini più generiche atte solo a ricordare la presenza dell'autore. Come Bruno Weber ha messo in evidenza[1117], diversi significati e possibili letture attraversano nei secoli questa rappresentazione dell'artista nella tela, dall'apprendista della natura, al topografo (che si autoritrae come testimonianza della sua reale visita al luogo per garantire l'esattezza della sua opera), dal cultore della natura al viaggiatore solitario, all'immagine stesso dell'Artista che viene colto nel momento dell'ispirazione o, in alternativa nel caso dei topografi o degli studiosi, della presa scientifica.

Questo soggetto dunque, non è nuovo, soprattutto nel caso delle rappresentazioni di rovine nei cui disegni spesso si inseriva la figura del disegnatore per rendere conto delle dimensioni dei resti architettonici. Nel XVIII però esso diventa una presenza fondamentale e altrettanto ricorrente nel caso

[1117] «Die Figur des Zeichners in der Landschaft», pp. 44-82.

della rappresentazione di paesaggi grandiosi quali, *in primis*, i panorami montani[1118]. Pensiamo alla pubblicazione del testo chiave per la percezione del paesaggio montuoso, le celebri *Die Alpen* di Albrecht von Haller, il cui prospetto di Bathasar Anton Dunker per una edizione del 1776 raffigura proprio al centro un pittore di fronte a un piccolo cavalletto circondato da persone che osservano il suo lavoro. La tela resta in ombra e molto ridotta di dimensioni, mentre ciò che risalta è il paesaggio di monti, cascatelle e abeti che circonda i personaggi. Una ghirlanda circonda il bozzetto: il paesaggio risulta dunque doppiamente definito, una prima volta alle spalle del pittore e una seconda dalla cornice culminante in alto con l'effigie di Haller. Una seconda versione di questa stampa è presente nell'edizione di *Die Alpen* del 1777, in cui un pittore dipinge davanti ad una cascata, nel mezzo di un paesaggio montuoso[1119]. In altri casi l'attenzione è portata sul paesaggio piuttosto che sul visitatore-artista: in questo caso, quest'ultimo gradatamente diventa sempre più piccolo e marginale nella composizione del quadro come possiamo vedere in litografie, incisioni e pitture successive, ad esempio nel caso di Bathasar Anton Dunker (1746-1807) che porta maggiormente l'attenzione sugli elementi naturali rispetto al personaggio umano[1120] o ancora nell'opera di Caspar Wolf (1735-1783): l'artista svizzero illustra pittori all'opera in paesaggi grandiosi, come caverne oscure in cui l'uomo si posiziona al centro con la sua tela, ma quasi si perde nelle proporzioni immense della natura, o sulle rive di laghi, fiumi, di fronte a montagne elevate o al celebre Ponte del Diavolo, sotto pareti di roccia[1121]. Il decoro montano si presta particolarmente a mettere in rilievo la sproporzione che l'uomo avverte nei confronti della natura: due esempi sono il ginevrino Marc-Théodore Bourrit (1739-1819) che intorno al 1780 illustra se stesso mentre dipinge la sua *Grotte aux fées*[1122] e il tedesco Carl Hackert (1740-1796) con il suo *Refuge de la vallée de Chamonix*[1123]. In questo caso, il pittore è assimilato all'esploratore e, come in un'anonima litografia della *Cascade des Pélerins*[1124], è rappresentato mentre risale verso le sorgenti della cascata con il bastone da viaggiatore in una mano e il blocco di fogli da disegno nell'altra e anche per questo diventa egli stesso parte della composizione.

Un ultimo esempio è il panorama di Tivoli dipinto da Richard Wilson, nel 1752 (*Tivoli: The Cascatelli Grandi and the Villa of Mœcenas*[1125]) in cui il tipo di paesaggio, mediterraneo e luminoso, è molto

---

1118 Cfr. anche Claude Reichler, *La découverte des Alpes et la question du paysage*, chap. II «Le peintre dans son paysage», pp. 23-29.

1119 Le stampe citate sono riportate nel catalogo curato da Willi Raeber, *Caspar Wolf 1735-1785. Sein Leben und sein Werk*, Prestel, München, 1979, p. 57, p. 71.

1120 in Deuchler, Roethlisberger, Lüthy, *La peinture suisse*, Skira, Genève, 1975, p. 119.

1121 Illustrazioni in Willi Raeber, *Caspar Wolf 1735-1785. Sein Leben und sein Werk*, p. 73, p. 140, p. 199, p. 238 e nel catalogo *Svizzera meravigliosa. Vedute di artisti stranieri 1170-1914*, p. 29.

1122 Illustrazione n° 29.

1123 Illustrazione n° 30. Cfr. anche AAVV, *Mont-Blanc. Conquete de l'imaginaire*, (Coll. Paul Payot), La Fontaine de Siloé, Annecy, 2002, p. 37.

1124 *Ibidem*, p. 208.

1125 *In the light of Italy. Corot and early open-air painting*, National Gallery of art, Washington, 1996, p. III. Il pittore che ritrae la cascata di Tivoli è riproposto da Michael Wütky nel 1781, *Veduta della cascata di Tivoli*, in *Montagna. Arte, scienza, mito da Dürer à Warhol*, p. 265.

diverso rispetto a quello selvaggio di Wolf, ma ugualmente riporta il primo piano a sinistra la figura del pittore intento nella sua opera.

Rispetto ad altre fasi della storia della pittura, in cui, come sottolineava Bruno Weber, l'autoritratto normalmente di piccole dimensioni dell'artista è una sorta di attestato di presenza del disegnatore, all'inizio del '700 viene dato più rilievo al rapporto che l'artista intrattiene con il panorama, ma anche all'importanza del paesaggismo come genere pittorico. I pittori cominciano a farsi ritrarre a figura intera e sono perfettamente riconoscibili nei loro tratti. Portiamo gli esempi di un ritratto giovanile di Thomas Penrose (figlio dell'omonimo poeta, destinato a diventare a sua volta ritrattista e paesaggista) rappresentato con fogli e pennello alla mano da Louis Gauffier (1762-1801: il quadro, *Portrait du docteur Penrose*, fu dipinto intorno al 1793[1126]) sulle terrazze dei giardini di Boboli e di un ritratto di Conrad Gessner (paesaggista, figlio del più celebre pittore e poeta Salomon Gessner) di Jacques Sablet (1749-1803) che si intitola proprio *Conrad Gessner in a Landscape*, del 1788, e in cui il soggetto è rappresentato davanti alla sua opera[1127]. Il paesaggio evocato dal titolo, però, resta in questi casi piuttosto sulla minuscola tela, sebbene si stabilisca un'analogia tra la natura esterna e quella frutto della creazione artistica. Un altro esempio ci viene dal disegno di Ludwig Hess (1760-1800) che si autoritrae in compagnia di tre amici artisti (da cui il titolo *I tre amici pittori, Meyer, Steiner e L. Hess*) nel mezzo di una radura erbosa circondata da alberi[1128]. In questo meccanismo, la presenza dell'artista all'interno dell'opera d'arte rappresenta, secondo il giudizio di Madeleine Pinault[1129], il manifesto di un'acquisita libertà da parte dei pittori che ritengono di poter scegliere in base alla loro sensibilità, svincolati dal giudizio delle accademie.

Aggiungiamo inoltre che, come accennavamo precedentemente, la pittura *en plein air* aveva scardinato il principio per cui gli elementi di un paesaggio, se pure copiati dal vivo, venivano poi rielaborati nell'atelier dell'artista: il pittore ora è dentro la Natura e questa sorta di autoritratto dell'artista sottolinea il senso di grandezza che egli prova di fronte al paesaggio il quale si allarga «intorno» al pittore e non solo «dietro» il suo cavalletto. Notiamo anche che il personaggio del pittore è sovente ritratto di spalle, a sottolineare il cambiamento della concezione da natura-scenario, nella quale il protagonista umano, normalmente posto in primo piano, recitava la sua parte, a natura-soggetto della composizione. Il paesaggio si espande, metafora di una nuova percezione della natura, sempre più maestosa e invasiva nelle rappresentazioni artistiche come nella sensibilità comune. La tela dell'artista,

---

[1126] Illustrazione nel catalogo di Pierre Rosemberg *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1803*, p. 20.

[1127] Illustrazione nel catalogo *In the light of Italy. Corot and early open-air painting*, p. 135.

[1128] In Manuela Kahn-Rossi, *Itinerari sublimi. Viaggi d'artisti tra il 1750 il 1850*, p. 301. Cfr. anche figure 17-18 (p. 60) e 20-21 (p. 63) dell'articolo di Bruno Weber nelle quali sono presentati autoritratti di artisti in panorami montani.

[1129] *Emblèmes de la liberté. 21e exposition d'art du Conseil de l'Europe 1991*, chap. «Les Alpes, berceau de la liberté», p. 384.

troppo piccola rispetto all'infinità del soggetto, viene anch'essa ritratta in un quadro più grande che si appropria così di un altro, piccolo, pezzo di natura.

Ritorniamo infine in ambito letterario per evidenziare un'analogia tra queste rappresentazioni e un interessante testo di critica artistica, la celebre «Promenade Vernet» di Denis Diderot composta per i *Salons* del 1767[1130]. Lo scrittore si immagina di compiere una passeggiata e racconta sei siti paesaggistici che ha potuto ammirare durante il cammino. Il brano tuttavia non si limita alla descrizione, poiché nel mentre Diderot riporta le sue riflessioni, le sue analisi sull'arte in genere e i discorsi intavolati con il suo accompagnatore:

> […] j'allais, accompagné de l'instituteur des enfants de la maison, de ses deux élèves, de mon baton et de mes tablettes, visiter les plus beaux sites du monde. Mon projet est de vous les décrire […] Mon compagnon de promenades connassait supérieurement la topographie du pays […] Nous voilà partis. Nous causons. Nous marchons. J'allais la tête baissée, selon mon usage; lorsque je me sens arrêté brusquement, et présenté au site que voici[1131].

Nell'espediente letterario ritroviamo la tradizione delle passeggiate che stempera il valore di critica d'arte; lo scrittore può permettersi uno stile meno ricercato e una certa leggerezza.

> Après une marche assez longue, nous nous trouvâmes sur une espèce de pont, une de ces fabriques de bois, hardies et telles que le génie, l'intrépidité et le besoin des hommes en ont exécuté dans quelques pays montagneux. […] Je vais. Je descends; et après une route longue et pénible à travers des ronces, des épines, des plantes et des arbustes touffus, me voilà au coté gauche de la scène (II site)[1132].

Solo nel VI sito vi è la rivelazione al lettore: lo scrittore dichiara di avere compiuto un viaggio immaginario, ispirato dalle rappresentazioni di Vernet.

> c'est ainsi que nous avons vu cent fois l'astre de la nuit en percer l'épaisseur. C'est ainsi que nous avons vu sa lumière affaiblie et pâle trembler et vaciller sur les eaux. Ce n'est point un port de mer que l'artiste a voulu peindre. Oui, mon ami, l'*artiste*. Mon secret m'est échappé, et il n'est plus temps de recourir après. Entraîné par le charme du Clair de lune de Vernet, j'ai oublié que je vous avais fait un conte jusqu'à présent: que je m'étais supposé devant la nature, et l'illusion était bien facile; et tout à coup je me suis retrouvé de la campagne, au Salon […][1133]

Diderot non si accontenta di descrivere il quadro dall'esterno, vi entra fisicamente e lo percorre, simboleggiando la necessità per il pittore di suscitare nell'ossevatore delle vere e realistiche sensazioni. Così nel VII sito egli ci racconta ancora un sogno terribile,

> En voilà bien suffisamment sur Vernet. Demain matin, si je me rappelle quelque chose que j'aie omis et qui vaille la peine de vous être dit, vous le saurez. J'ai passé la nuit la plus agitée. C'est un

[1130] Diderot, Denis, ***Ruines et paysages. Salons de 1767***, pp. 174-237.
[1131] ***Ibidem***, p. 175.
[1132] ***Ibidem***, pp. 181-182.
[1133] ***Ibidem***, p. 223.

> état bien singulier que celui du rêve. Aucun philosophe que je connaisse n'a encore assigné la vraie différence de la veille et du rêve. […] J'ai vu ou j'ai cru voir, tout comme il vous plaira une vaste étendue de mer s'ouvrir devant moi. J'étais éperdu sur le rivage, à l'aspect d'un navire enflammé. J'ai vu la chaloupe s'approcher […] J'ai vu les malheureux […] J'en vois encore un de ces malheureux […] Une scène plus douce et plus pathétique succéda à celle-là. Un vaisseau avait été battu d'une affreuse tempête […] Cependant il régnait encore sur les flots un murmure sourd […] Mais le spectacle qui m'arrêta, ce fut celui des passagers qui épars sur le rivage, frappés du péril auquel ils avaient échappé, pleuraient, s'embrassaient, levaient leurs mains au ciel, posaient leurs fronts à terre […] Je suis au coin de mon foyer. Tout prospère autour de moi. Je suis dans une entière sécurité. Tout à coup, il me semble que les murs de mon appartement chancellent; je frissonne; je lève les yeux à mon plafond comme s'il menaçait de s'écrouler sur ma tête[1134].

La sensazione d'essere all'interno del quadro è tanto forte che egli sogna, alla vista delle due tele rappresentanti immagini di *Naufrage* (non identificate), di vivere una catastrofe dentro le pareti della sua casa. La direttiva teorica che stabilisce questo testo dei *Salons* è che il paesaggio deve suggerire il sentimento e impostare un rapporto simpatetico con l'osservatore. D'altro canto, come il critico, l'artista tende a entrare nella tela, come Chateaubriand ci mostra se stesso all'interno dei suoi paesaggi. Questo processo non sottolinea solo il valore sistematicamente autobiografico delle esperienze descritte, ma tende ad annullare lo scarto ontologico che si opera nella frattura del paesaggio in rapporto con la Natura confondendone i confini. Il paesaggio tende così a non essere più squarcio di natura e a uscire dalla cornice, poiché lettore/osservatore è chiamato a immedesimarsi con l'artista che vive all'interno della composizione.

[1134] *Ibidem*, pp. 230-232.

Tabelle di comparazione delle parti descrittive

Riproponiamo i sei esempi di descrizioni di paesaggio appena analizzati: l'utilizzo delle tabelle, l'accostamento in parallelo delle parti più simili e in alcuni casi l'uso dei colori permetteranno di osservare in modo più evidente le differenze e il livello di rielaborazione dei testi.

Tabella di comparazione della «Nuit chez les Sauvages de l'Amérique».

Essai sur les révolutions[1135]	***Fragments du Génie du christianisme primitif***[1136] ***Spectacle d'une nuit***	***Génie du Christianisme***[1137]	***Mémoires d'Outre-Tombe***[1138]	***Voyage en Amérique***[1139]
C'est un sentiment naturel aux malheureux de chercher à rappeler les illusions du bonheur, par le souvenir de leurs plaisirs passés. Lorsque j'éprouve l'ennui d'être, que je me sens le cœur flétri par le commerce des hommes, je détourne involontairement la tête, et je jette en arrière un œil de regret. Méditations enchantées! charmes secrets et ineffables d'une âme jouissante d'elle-même, c'est au sein des immenses déserts de l'Amérique que je vous ai goûtés à longs traits! On se vante d'aimer la liberté, et presque personne n'en a une juste idée. Lorsque, dans mes			[p.360] Lorsqu'après avoir passé le	[p.35-36] Lorsqu'après avoir passé le

[1135] ER, tome II (II, 57), pp. 416-428.
[1136] *Frament*s *du génie du christianisme*, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1978, pp. 1319-1321.
[1137] GC, tome XI, I[ère] partie, V livre, chap. 12, pp. 256-258.
[1138] MOT, tome I, livre VII, chap. 2, 4, 7, p. 360, pp. 363-364, pp. 374-375.
[1139] VA, tome VI, pp. 35-46, pp. 38-39, p. 50.

voyages parmi les nations Indiennes du Canada, je quittai les habitations Européennes et me trouvai, pour la première fois, seul au milieu d'un océan de forêts, ayant pour ainsi dire la nature entière prosternée à mes pieds, une étrange révolution s'opéra dans mon intérieur. Dans l'espèce de délire qui me saisit, je ne suivois aucune route; j'allois d'arbre en arbre, à droite et à gauche indifféremment, me disant en moi-même: «Ici, plus de chemins à suivre, plus de villes, plus d'étroites maisons, plus de Présidents, de Républiques, de Rois, surtout plus de Lois, et plus d'Hommes. Des Hommes? si: quelques bons Sauvages qui ne s'embarrassent de moi, ni moi d'eux; qui, comme moi encore, errent libres où la pensée les mène, mangent quand ils veulent, dorment où et quand il leur plaît.» Et pour essayer si j'étois enfin rétabli dans mes droits originels, je me livrois à mille actes de volonté, qui faisoient enrager le grand Hollandois qui me servoit de guide, et qui, dans son âme, me croyoit fou.			Mohawk, j'entrai dans des bois qui n'avaient jamais été abattus, je fus pris d'une sorte d'ivresse d'indépendance: j'allais d'arbre en arbre, à gauche, à droite, me disant: « Ici plus de chemins, plus de villes, plus de monarchie, plus de république, plus de présidents, plus de rois, plus d'hommes. » Et, pour essayer si j'étais rétabli dans mes droits originels, je me livrais à des actes de volonté qui faisaient enrager mon guide, lequel, dans son âme, me croyait fou.	Mohawk, je me trouvai dans des bois qui n'avoient jamais été abattus, je tombai dans une sorte d'ivresse que j'ai encore rappelée dans l'*Essai historique*: «J'allois d'arbre en arbre, à droite et à gauche indifféremment, me disant en moi-même: Ici, plus de chemins à suivre, plus de villes, plus d'étroites maisons, plus de présidents, de républiques, de rois… Et pour essayer si j'étois enfin rétabli dans mes droits originels, je me livrois à mille actes de volonté, qui faisoient enrager le grand Hollandais qui me servait de guide, et qui, dans son âme, me croyait fou. »

Délivré du joug tyrannique de la société, je compris alors les charmes de cette indépendance de la nature, qui surpassent de bien loin tous les plaisirs dont l'homme civil peut avoir l'idée. Je compris pourquoi pas un Sauvage ne s'est fait Européen, et pourquoi plusieurs Européens se sont fait Sauvages; pourquoi le sublime *Discours sur l'Inégalité des Conditions*, est si peu entendu de la plupart de nos philosophes. Il est incroyable combien les nations et leurs institutions les plus vantées, paroissoient petites et diminuées à mes regards; il me sembloit que je voyois les royaumes de la terre avec une lunette invertie, ou plutôt, moi-même agrandi et exalté, je contemplois d'un œil de géant le reste de ma race dégénérée.				
Vous, qui voulez écrire des hommes, transportez-vous dans les déserts; redevenez un instant enfant de la nature, alors, et seulement alors, prenez la plume.				
Parmi les innombrables jouissances que j'éprouvai dans ces voyages, une surtout a fait une vive impression sur mon				

cœur.				
J'allois alors voir la fameuse cataracte de Niagara, et j'avois pris ma route à travers les nations Indiennes qui habitent les déserts à l'Ouest des plantations Américaines. Mes guides étoient le soleil, une boussole de poche et le Hollandois dont j'ai parlé; celui-ci entendoit parfaitement cinq dialectes de la langue Huronne. Notre équipage consistoit en deux chevaux auxquels nous attachions le soir une sonnette au cou, et que nous lâchions ensuite dans la forêt: je craignois d'abord un peu de les perdre, mais mon guide me rassura en me faisant remarquer que, par un instinct admirable, ces bons animaux ne s'écartoient jamais hors de la vue de notre feu.			[p.363-364] Nous attachâmes des sonnettes au cou de nos chevaux et nous les lâchâmes dans les bois près de notre camp: ils ne s'en éloignèrent pas.	[p.38-39] Nous attachâmes une sonnette au cou de nos chevaux, et nous les lâchâmes dans les bois: par un instinct admirable, ces animaux ne s'écartent jamais assez loin pour perdre de vue le feu que leurs maîtres allument la nuit, afin de chasser les insectes et de se défendre des serpents.
Un soir que, que, par approximation ne nous estimant plus qu'à environ huit ou neuf lieues de la cataracte, nous nous préparions à descendre de cheval avant le coucher du soleil, pour bâtir notre hutte et allumer notre bûcher de nuit à la manière Indienne, nous aperçûmes, dans le bois, les feux de	Oserions-nous peindre une nuit dans les solitudes du Nouveau-Monde, et mêler notre voix à celle de tant d'hommes illustres qui ont glorifié les oeuvres du Tout-Puissant? On trouve quelquefois dans les forêts de hauts chênes qui rendent des sons sublimes, tandis qu'un petit buisson, né sous leur	Passons à la scène terrestre. Un soir que je m'étois égaré dans une forêt, à quelque distance de la cataracte de Niagara;	[p.374] Nous avançâmes vers Niagara. Nous n'en étions plus qu'à huit ou neuf lieues, lorsque nous aperçûmes, dans une chênaie, le feu de quelques sauvages, arrêtés au bord d'un ruisseau, où nous songions nous-mêmes à bivouaquer. Nous profitâmes de leur établissement: chevaux pansés,	[p.50] Le manuscrit manque ici, ou plutôt ce qu'il contenoit a été inséré dans mes autres ouvrages. Après plusieurs jours de marche, j'arrive à la rivière Génésée; je vois de l'autre côté de cette rivière la merveille du serpent à sonnettes attiré par le son d'une flûte; plus loin je rencontre une famille sauvage,

quelques Sauvages, qui étoient campés un peu plus bas, au bord du même ruisseau où nous nous trouvions. Nous allâmes à eux. Le Hollandois leur ayant demandé par mon ordre la permission de passer la nuit avec eux, ce qui fut accordé sur-le-champ, nous nous mîmes alors à l'ouvrage avec nos hôtes. Après avoir coupé des branches, planté des jalons, arraché des écorces pour couvrir notre palais, et rempli quelques autres travaux publics, chacun de nous vaqua à ses affaires particulières. J'apportai ma selle, qui me servit de fidèle oreiller durant tout le voyage; le guide pansa mes chevaux; et quant à son appareil de nuit, comme il n'étoit pas si délicat que moi, il se servoit ordinairement de quelque tronçon d'arbre sec. L'ouvrage étant fini, nous nous assîmes tous en rond, les jambes croisées à la manière de tailleurs, autour d'un feu immense, afin de rôtir nos quenouilles de maïs, et de préparer le souper. J'avois encore un flacon d'eau-de-vie, qui ne servit pas peu à égayer nos Sauvages; eux se	ombre, murmure faiblement à leurs pieds. Je voyageais avec une famille sauvage que j'avais rencontrée dans les bois à quelque distance de la cataracte de Niagara; nous avions pris le repas du soir, et nous nous préparions à dormir ensemble. Et que pouvions-nous craindre les uns des autres? Le Grand Esprit n'avait-il pas vu la fumée de notre couche commune s'élever au-dessus des arbres, et son soleil couchant ne l'avait-il pas dorée? Pour lui dérober la connaissance d'un crime, il aurait fallu un toit plus épais qu'une écorce de chêne rongée de mousse, et percée par les hermines qui l'habitaient avant nous.		toilette de nuit faite, nous accostâmes la horde. Les jambes croisées à la manière des tailleurs, nous nous assîmes avec les Indiens, autour du bûcher, pour mettre rôtir nos quenouilles de maïs.	et je passe la nuit avec cette famille à quelque distance de la chute du Niagara. On retrouve l'histoire de cette rencontre, et la description de cette nuit, dans l'*Essai historique* et dans le *Génie du christianisme*.

trouvoient avoir des jambons d'oursins, et nous commençâmes un festin royal.				
La famille étoit composée de deux femmes avec deux petits enfants à la mamelle, et de trois guerriers: deux d'entre eux pouvoient avoir de quarante à quarante-cinq ans, quoiqu'ils parussent beaucoup plus vieux; le troisième étoit un jeune homme.			La famille était composée de deux femmes, de deux enfants à la mamelle, et de trois guerriers.	
La conversation devint bientôt générale, c'est-à-dire, par quelques mots entrecoupés de ma part, et par beaucoup de gestes: langage expressif que ces nations entendent à merveille, et que j'avois appris parmi elles. Le jeune homme seul gardoit un silence obstiné; il tenoit constamment les yeux attachés sur moi. Malgré les raies noires, rouges, bleues, les oreilles découpées, la perle pendante au nez dont il étoit défiguré, on distinguoit aisément la noblesse et la sensibilité qui animoient son visage. Combien je lui savois gré de ne pas m'aimer! Il me sembloit lire dans son cœur l'histoire de tous les maux dont			La conversation devint générale, c'est-à-dire par quelques mots entrecoupés de ma part, et par beaucoup de gestes;	

les Européens ont accablé sa patrie.				
Les deux petits enfants, tout nus, s'étoient endormis à nos pieds, devant le feu; les femmes les prirent doucement dans leurs bras, et les couchèrent sur des peaux, avec ces soins de mère, si délicieux à voir chez ces prétendus Sauvages: la conversation mourut ensuite par degrés, et chacun s'endormit dans la place où il se trouvoit.			Ensuite, chacun s'endormit dans la place où il était.	
Moi seul je ne pus fermer l'œil: entendant de toutes parts les aspirations profondes de mes hôtes, je levai la tête, et, m'appuyant sur le coude, contemplai à la lueur rougeâtre du feu mourant, les Indiens étendus autour de moi et plongés dans le sommeil. J'avoue que j'eus peine à retenir des larmes. Bon jeune homme, que ton repos me parut touchant! toi, qui semblois si sensible aux maux de ta patrie, tu étois trop grand, trop supérieur, pour te défier de l'étranger. Européens, quelle leçon pour nous! Ces mêmes Sauvages que nous avons poursuivis avec le fer et	Bientôt la nuit sortit de l'orient, et la solitude sembla faire silence pour admirer la pompe céleste.	bientôt je vis le jour s'éteindre autour de moi, et je goûtai, dans toute sa solitude, le beau spectacle d'une nuit dans les déserts du Nouveau-Monde.	Resté seul éveillé,	

la flamme; à qui notre avarice ne laisseroit pas même une pelletée de terre, pour couvrir leurs cadavres, dans tout cet univers, jadis leur vaste patrimoine; ces mêmes Sauvages, recevant leur ennemi sous leurs huttes hospitalières, partageant avec lui leur misérable repas, leur couche infréquentée du remords, et dormant auprès de lui du sommeil profond du juste! ces vertus-là sont autant au-dessus de nos vertus conventionnelles, que l'âme de ces hommes de la nature est au-dessus de celle de l'homme de la société.				
Il faisoit clair de lune. Échauffé de mes idées, je me levai et fus m'asseoir, à quelque distance, sur une racine qui traçoit au bord du ruisseau: c'étoit une de ces nuits américaines que le pinceau des hommes ne rendra jamais, et dont je me suis rappelé cent fois le souvenir avec délices.			j'allai m'asseoir à l'écart, sur une racine qui traçait au bord du ruisseau.	
La lune étoit au plus haut point du ciel: on voyoit çà et là, dans de grands intervalles épurés, scintiller mille étoiles.	La lune monta peu à peu au zénith du ciel; tantôt elle reposait sur un groupe de nues, qui ressemblait à la cime des	Une heure après le coucher du soleil, al lune se montra au-dessus des arbres, à l'horizon opposé. Une brise embaumée,	La lune se montrait à la cime des arbres; une brise embaumée, que cette reine des nuits amenait de l'Orient avec	

Tantôt la lune reposoit sur un groupe de nuages, qui ressembloit à la cime de hautes montagnes couronnées de neige; peu à peu ces nues s'allongeoient, se dérouloient en zones diaphanes et onduleuses de satin blanc, ou se transformoient en légers flocons d'écume, en innombrables troupeaux errants dans les plaines bleues du firmament. Une autre fois, la voûte aérienne paroissoit changée en une grève où l'on distinguoit les couches horizontales, les rides parallèles tracées comme par le flux et le reflux régulier de la mer: une bouffée de vent venoit encore déchirer le voile, et partout se formoient dans les cieux de grands bancs d'une ouate éblouissante de blancheur, si doux à l'œil, qu'on croyoit ressentir leur mollesse et leur élasticité. La scène sur la terre n'étoit pas moins ravissante: le jour céruséen[1140] et velouté de	hautes montagnes couronnées de neige; tantôt elle s'enveloppait dans ces mêmes nues, qui se déroulaient en zones diaphanes de satin blanc, ou se transformaient en légers flocons d'écume. Quelquefois un voile uniforme s'étendait sur la voûte azurée; mais soudain, une bouffée de vent déchirant ce réseau, on voyait se former dans les cieux des bancs d'une ouate éblouissante de blancheur, si doux à l'œil, qu'on croyait ressentir leur mollesse et leur élasticité. La scène sur la terre n'était pas moins ravissante: le jour bleuâtre et velouté de la lune	que cette reine des nuits amenoit de l'orient avec elle, sembloit la précéder dans les forêts comme sa fraîche haleine. L'astre solitaire monta peu à peu dans le ciel: tantôt il suivoit paisiblement sa course azurée; tantôt il reposoit sur des groupes de nues qui ressembloient à la cime de hautes montagnes couronnées de neige. Ces nues, ployant et déployant leurs voiles, se dérouloient en zones diaphanes de satin blanc, se dispersoient en légers flocons d'écume, ou formoient dans les cieux des bancs d'une ouate éblouissante, si doux à l'œil , qu'on croyoit ressentir leur mollesse et leur élasticité. La scène sur la terre n'étoit pas moins ravissante: le jour bleuâtre et velouté de la lune	elle, semblait la précéder dans les forêts, comme sa fraîche haleine. L'astre solitaire gravit peu à peu dans le ciel: tantôt il suivait sa course, tantôt il franchissait des groupes de nues, qui ressemblaient aux sommets d'une chaîne de montagnes couronnées de neiges.	

[1140] L'uso di questo «céruséen» (che deriva da «céruse», la biacca), termine inesistente in francese, ha sollevato alcune questioni. La stretta somiglianza fonica con l'aggettivo «céruléen» ha fatto pensare a un errore. La versione inglese del 1797 riporta «céruléen», ma la *Bibliothèque française* di Pougens «céruséen» e l'edizione delle *Œuvres Complètes* del 1826 sceglie definitivamente quest'ultima soluzione. Tra le varie *querelles* a proposito di questo termine, Pierre Moreau (*Un mot de Chateaubriand: «Céruléen» ou «céruséen»*, in «Revue Universitaire», 1951, janvier-février, pp. 32-33) rifiuta di vedere una correzione in «céruséen», mentre Jean Mourot (*Études sur les premières oeuvres de Chateaubriand*, pp. 79-81) nota che, sebbene si tratti effettivamente di un apax nell'opera di Chateaubriand, il termine «céruse» compare anche nella descrizione di un'altra scena notturna dell'*Essai* (II, 31). Inoltre Mourot trova una giustificazione tematica all'uso del termine «céruséen» dal momento che la Nuit è, ci

la lune, flottoit silencieusement sur la cime des forêts, et descendant dans les intervalles des arbres, poussoit des gerbes de lumières jusque dans l'épaisseur des plus profondes ténèbres. L'étroit ruisseau qui couloit à mes pieds, s'enfonçant tour à tour sous des fourrés de chênes-saules et d'arbres à sucre, et reparoissant un peu plus loin dans des clairières tout brillant des constellations de la nuit, ressembloit à un ruban de moire et d'azur, semé de crachats de diamants, et coupé transversalement de bandes noires. De l'autre côté de la rivière, dans une vaste prairie naturelle, la clarté de la lune dormoit sans mouvement sur les gazons où elle étoit étendue comme des toiles. Des bouleaux dispersés çà et là dans la savane, tantôt, selon le caprice des brises, se confondoient avec le sol, en s'enveloppant de gazes pâles, tantôt se détachoient du fond de craie en se couvrant	flottait silencieusement sur la cime des forêts, descendait dans les intervalles des arbres, et poussait des gerbes de lumière jusque dans l'épaisseur des plus profondes ténèbres; une rivière qui coulait devant nos huttes, tantôt se perdait dans les bois, tantôt reparaissait brillante des constellations de la nuit qu'elle répétait dans son sein. De l'autre côté de cette rivière, dans une vaste prairie naturelle, la clarté de la lune dormait sans mouvement sur les gazons; des bouleaux agités par les brises, et dispersés ça et là dans la savane, formaient des îles d'ombres flottantes sur une mer immobile de lumière.	descendoit dans les intervalles des arbres, et poussoit des gerbes de lumière jusque dans l'épaisseur des plus profonds ténèbres. La rivière qui couloit à mes pieds, tout à tour se perdoit dans le bois, tour à tour reparaissoit brillante des constellations de la nuit, qu'elle répétoit dans son sein. Dans une savane, de l'autre côté de la rivière, la clarté de la lune dormoit sans mouvement sur les gazons: des bouleaux agités par les brises, et dispersés ça et là, formoient des îles d'ombres flottantes sur cette mer immobile de lumière.		

dice, una vera «débauche de blanc». E' opportuno, comunque, attirare l'attenzione sulla modifica subita da questo stesso aggettivo nelle due versioni del *Génie*: quasi volesse fugare ogni dubbio a proposito dell'oggetto di tante analisi, egli corregge céruséen in «bleuâtre». Nonostante le argomentazioni di Mourot sembrino più convincenti, tale variante farebbe dunque propendere per l'interpretazione fornita da Moreau.

d'obscurité, et formant comme des îles d'ombres flottantes sur une mer immobile de lumière. Auprès, tout étoit silence et repos, hors la chute de quelques feuilles, le passage brusque d'un vent subit, les gémissements rares et interrompus de la hulotte; mais au loin, par intervalle, on entendoit les roulements solennels de la cataracte de Niagara, qui, dans le calme de la nuit, se prolongeoient de désert en désert, et expiroient à travers les forêts solitaires.	Auprès tout était silence et repos, hors la chute de quelques feuilles, le passage brusque d'un vent subit, les gémissements rares et interrompus de la hulotte; mais au loin, par intervalles, on entendait les roulements solennels de la cataracte de Niagara, qui, dans le calme de la nuit, se prolongeaient de désert en désert, et expiraient à travers les forêts solitaires.	Auprès, tout auroit été silence et repos, sans la chute de quelques feuilles, le passage d'un vent subit, le gémissement de la hulotte; au loin par intervalles, on entendoit les sourds mugissements de la cataracte de Niagara, qui, dans le calme de la nuit, se prolongeoient de désert et désert, et expiroient à travers les forêts solitaires.	Tout aurait été silence et repos, sans la chute de quelques feuilles, le passage d'un vent subit, le gémissement de la hulotte; au loin, on entendait les sourds mugissements de la cataracte de Niagara, qui, dans le calme de la nuit, se prolongeaient de désert en désert, et expiraient à travers les forêts solitaires.	
La grandeur, l'étonnante mélancolie de ce tableau, ne sauroient s'exprimer dans les langues humaines; les plus belles nuits en Europe ne peuvent en donner une idée. Au milieu de nos champs cultivés, en vain l'imagination cherche à s'étendre, elle rencontre de toutes parts les habitations des hommes: mais, dans ces pays déserts, l'âme se plaît à s'enfoncer, à se perdre dans un océan d'éternelles forêts; elle aime à errer, à la clarté des étoiles, aux bords des lacs immenses, à planer sur le gouffre mugissant des	La grandeur, l'étonnante mélancolie de ce tableau, ne sauraient s'exprimer dans les langues humaines; les plus belles nuits en Europe ne peuvent en donner une idée. En vain, au milieu de nos champs cultivés, l'imagination cherche à s'étendre, elle rencontre de toutes parts les habitations des hommes; mais, dans ces pays déserts, l'âme se plaît à s'enfoncer, à se perdre dans un océan de forêts; elle aime, à la clarté des étoiles, à errer aux bords de lacs immenses, à planer sur le gouffre des cataractes, à	La grandeur, l'étonnante mélancolie de ce tableau ne sauroient s'exprimer dans les langues humaines; les plus belles nuits en Europe ne peuvent en donner une idée. En vain, dans nos champs cultivés, l'imagination cherche à s'étendre; elle rencontre de toutes parts les habitations des hommes: mais dans ces régions sauvages, l'âme se plaît à s'enfoncer dans un océan de forêts, à planer sur le gouffre des cataractes, à méditer au bord des lacs et des fleuves, et, pour ainsi dire, à se trouver seule devant Dieu.	C'est dans ces nuits que m'apparut une muse inconnue; je recueillis quelques-uns de ses accents; je les marquai sur mon livre, à la clarté des étoiles, comme un musicien vulgaire écrirait les notes que lui	

terribles cataractes, à tomber avec la masse des ondes, et pour ainsi dire à se mêler, à se fondre avec toute une nature sauvage et sublime.	tomber avec la masse des ondes, et pour ainsi dire à se mêler, à se fondre avec toute cette nature sublime.		dicterait quelque grand maître des harmonies.	
Ces jouissances sont trop poignantes: telle est notre foiblesse, que les plaisirs exquis deviennent des douleurs, comme si la nature avoit peur que nous oubliassions que nous sommes hommes. Absorbé dans mon existence, ou plutôt répandu tout entier hors de moi, n'ayant ni sentiment, ni pensée distincte, mais un ineffable je ne sais quoi qui ressembloit à ce bonheur mental dont on prétend que nous jouirons dans l'autre vie, je fus tout à coup rappelé à celle-ci. Je me sentis mal, et je vis qu'il falloit finir. Je retournai à notre Ajouppa, où, me couchant auprès des Sauvages, je tombai bientôt dans un profond sommeil.				
Le lendemain, à mon réveil, j'aperçus la troupe déjà prête pour le départ. Mon guide avoit scellé les chevaux; les guerriers étoient armés, et les femmes s'occupoient à rassembler les bagages,	Telle fut cette nuit passée au milieu d'une famille de Sauvages. Mes hôtes me quittèrent au lever du jour.		Le lendemain, les Indiens s'armèrent, les femmes rassemblèrent les bagages. Je distribuai un peu de poudre et de vermillon à mes hôtes.	

consistant en peaux, en maïs, en ours fumés. Je me levai, et tirant de mon portemanteau un peu de poudre et de balles, du tabac et une boîte de gros rouge, je distribuai ces présents parmi nos hôtes, qui parurent bien contents de ma générosité. Nous nous séparâmes ensuite, non sans des marques d'attendrissement et de regret, touchant nos fronts et notre poitrine, à la manière de ces hommes de la nature, ce qui me paroissoit bien valoir nos cérémonies. Jusqu'au jeune Indien, qui prit cordialement la main que je lui tendois, nous nous quittâmes tous le cœur plein les uns des autres. Nos amis prirent leur route au Nord, en se dirigeant par les mousses, et nous à l'Ouest, par ma boussole. Les guerriers partirent devant, poussant le cri de marche; les femmes cheminoient derrière, chargées des bagages, et des petits enfants qui, suspendus dans des fourrures aux épaules de leurs mères, se détournoient en souriant pour nous regarder. Je suivis long-temps des yeux cette marche touchante et maternelle,	Nous nous séparâmes, non sans marques d'émotion et de regrets, touchant notre front et notre poitrine à la façon du désert. Immobile et sentant des larmes prêtes à couler, je suivis longtemps des yeux la troupe demi-nue qui s'éloignait à pas lents: les petits enfants		Nous nous séparâmes en touchant nos fronts et notre poitrine. Les guerriers poussèrent le cri de marche et partirent en avant; les femmes cheminèrent derrière, chargées des enfants qui, suspendus dans des fourrures aux épaules de leurs mères, tournaient le tête pour nous regarder. Je suivis des yeux cette marche, jusqu'à ce que la troupe entière eût disparu entre les arbres de	

jusqu'à ce que la troupe entière eût disparu lentement entre les arbres de la forêt.	suspendus aux épaules de leurs mères se détournaient en souriant pour me regarder, et je leur faisais des signes de la main en manière de derniers adieux. Cette marche touchante et maternelle s'enfonça peu à peu dans la forêt, où on la voyait paraître et disparaître tour à tour entre les arbres: elle se perdit enfin totalement dans leur épaisseur.		la forêt.	
Bienfaisants Sauvages! vous qui m'avez donné l'hospitalité, vous que je ne reverrai sans doute jamais, qu'il me soit permis de vous payer ici un tribut de reconnoissance. Puissiez-vous jouir long-temps de votre précieuse indépendance, dans vos belles solitudes où mes vœux pour votre bonheur ne cessent de vous suivre! Inséparables amis, dans quel coin de vos immenses déserts habitez-vous à présent? Êtes-vous toujours ensemble, toujours heureux? Parlez-vous quelquefois de l'étranger de la forêt? Vous dépeignez-vous les lieux qu'il habite? Faites-vous des souhaits pour son bonheur au bord de vos fleuves solitaires? Généreuse famille, son sort est				

bien changé depuis la nuit qu'il passa avec vous; mais du moins est-ce une consolation pour lui, si, tandis qu'il existe au delà des mers, persécuté des hommes de son pays, son nom, à l'autre bout de l'univers, au fond de quelque solitude ignorée, est encore prononcé, avec attendrissement, par de pauvres Indiens.	Puissent ces Sauvages conserver de moi quelque souvenir! Je trouve je ne sais quelle douceur à penser que, tandis que j'existe persécuté des hommes de mon pays, mon nom, au fond d'une solitude ignorée, est encore prononcé avec attendrissement par de pauvres Indiens.			

Tabella di comparazione della «Cataracte de Niagara»

Essai sur les révolutions[1141]	***Atala***[1142]	***Voyage en Amérique***[1143]	***Mémoires d'Outre-Tombe***[1144]
Quant à ce qui est des risques du voyage, ils sont grands, sans doute; mais je suppose que ceux qui calculent tous les dangers ne vont guère voyager chez les Sauvages. Cependant on s'effraie trop sur cet article. Lorsque je me suis trouvé exposé en Amérique, le péril venoit toujours du local, et de ma propre imprudence, mais presque jamais des hommes. Par exemple, à la cataracte de Niagara, l'échelle indienne, qui s'y trouvoit jadis, étant rompue, je voulus, en dépit des représentations de mon guide, me rendre au bas de la chute par un rocher à pic d'environ deux cents pieds de hauteur. Je m'aventurai dans la descente. Malgré les rugissements de la cataracte et l'abîme effrayant qui bouillonnoit au-dessous de moi, je conservai ma tête, et parvins à une	[p.125] J'avais parcouru les rivages du Meschacebé, qui formoient autrefois la barrière méridionale de la Nouvelle-France, et j'étois curieux de voir au nord l'autre merveille de cet empire, la cataracte de Niagara. J'étois arrivé tout près de cette chute, dans l'ancien pays des Agannonsioni, lorsqu'un matin, en traversant une plaine, j'aperçus une femme assise sous un arbre, et tenant un enfant mort sur ses genoux. [p.129] Nous arrivâmes bientôt au bord de la cataracte, qui s'annonçoit par d'affreux mugissements.	Je me rendis du village des Indiens à la cataracte de Niagara: la description de cette cataracte, placée à la fin d'Atala, est trop connue pour la reproduire; d'ailleurs, elle fait encore partie d'une note de l'*Essai historique*; mais il y a dans cette même note quelques détails si intimement liés à l'histoire de mon voyage, que je crois devoir les répéter ici. A la cataracte de Niagara, l'échelle indienne qui s'y trouvoit jadis étant rompue, je voulus, en dépit des représentations de mon guide, me rendre au bas de la chute par un rocher à pic d'environ deux cents pieds de hauteur. Je m'aventurai dans la descente. Malgré les rugissements de la cataracte et l'abîme effrayant qui bouillonnoit au-dessous de moi, je conservai ma tête et parvins à une	Je restai deux jours dans le village indien, d'où j'écrivis encore une lettre à M. de Malesherbes. […] Du village indien à la cataracte, on comptait trois à quatre lieues: il nous fallut autant d'heures, à mon guide et à moi, pour y arriver. A six milles de distance, une colonne de vapeur m'indiquait déjà le lieu du déversoir. Le cœur me battait d'une joie mêlée de terreur en entrant dans le bois qui me dérobait la vue d'un des plus grands spectacles que la nature ait offerts aux hommes. Nous mîmes pied à terre. Tirant après nous nos chevaux par la bride, nous parvînmes, à travers des brandes et des halliers, au bord de la rivière Niagara, sept ou huit cents pas au-dessus du Saut. Comme je m'avançais incessamment, le guide me saisit par le bras; il m'arrêta au ras même de l'eau,

[1141] ER, tome II (II, 23), p. 233, nota I.

[1142] A, tome XVI, p. 125, pp. 129-130.

[1143] VA, tome VI, pp. 56-58.

[1144] MOT, tome I, livre VII, chap. 8, pp. 376-379. Ci serviamo qui di vari colori per rendere la comparazione più evidente: in blu l'episodio dell'incidente della scala, in rosa l'incidente a cavallo, in rosso sottolineato la descrizione della cascata (nei *Mémoires d'outre-tombe* abbiamo mantenuto il sottolineato per evidenziare le parti in cui viene descritta la cascata, ma i termini sono tanto differenti da rendere impossibile un reale parallelo, per cui le parti sono lasciate in nero) e infine in verde la descrizione della fauna locale.

[1145] Questo termine, tratto dal lessico della marina, è normalmente usato al femminile e molto raro: ha qui il significato di «remous» (Littré, Emile, *Dictionnaire de la langue française*, Editions du Cap, Monte Carlo, 1971, tomo IV, p. 5403.).

quarantaine de pieds du fond. Mais ici le rocher lisse et vertical n'offroit plus ni racines, ni fentes où pouvoir reposer mes pieds. Je demeurai suspendu par la main à toute ma longueur, ne pouvant ni remonter, ni descendre, sentant mes doigts s'ouvrir peu à peu de lassitude sous le poids de mon corps, et voyant la mort inévitable: il y a peu d'hommes qui aient passé dans leur vie deux minutes comme je les comptai alors, suspendu sur le gouffre de Niagara. Enfin, mes mains s'ouvrirent et je tombai. Par le bonheur le plus inouï, je me trouvai sur le roc vif, où j'aurois dû me briser cent fois, et cependant je ne me sentois pas grand mal; j'étois à un demi-pouce de l'abîme, et je n'y avois pas roulé: mais lorsque le froid de l'eau commença à me pénétrer, je m'aperçus que je n'en étois pas quitte à aussi bon marché que je l'avois cru d'abord. Je sentis une douleur insupportable au bras gauche; je l'avois cassé au-dessus du coude. Mon guide, qui me regardoit d'en haut, et auquel je fis signe, courut chercher quelques Sauvages qui, avec beaucoup de peine, me remontèrent avec des cordes de bouleau, et me transportèrent chez eux. Ce ne fut pas le seul risque que je courus à Niagara: en arrivant, je m'étois rendu à la chute, tenant la bride		quarantaine de pieds du fond. Mais ici le rocher lisse et vertical n'offroit plus ni racines ni fentes où pouvoir reposer mes pieds. Je demeurai suspendu par la main à toute ma longueur, ne pouvant ni remonter, ni descendre, sentant mes doigts s'ouvrir peu à peu de lassitude sous le poids de mon corps, et voyant la mort inévitable. Il y a peu d'hommes qui aient passé dans leur vie deux minutes comme je les comptai alors, suspendu sur le gouffre de Niagara. Enfin mes mains s'ouvrirent et je tombai. Par le bonheur le plus inouï, je me trouvai sur le roc vif, où j'aurois dû me briser cent fois, et cependant je ne me sentois pas grand mal; j'étois à un demi-pouce de l'abîme, et je n'y avoit pas roulé: mais lorsque le froid de l'eau commença à me pénétrer, je m'aperçus que je n'étois pas quitte à aussi bon marché que je l'avois cru d'abord. Je sentis une douleur insupportable au bras gauche; je l'avois cassé au-dessous du coude. Mon guide, qui me regardoit d'en haut et auquel je fis signe, courut chercher quelques Sauvages qui, avec beaucoup de peine, me remontèrent avec des cordes de bouleau et me transportèrent chez eux. Ce ne fut pas le seul risque que je courus à Niagara: en arrivant, je m'étois rendu à la chute, tenant la bride	qui passait avec la vélocité d'une flèche. Elle ne bouillonnait point, elle glissait en une seule masse sur la pente du roc; son silence avant sa chute formait contraste avec le fracas de sa chute même. L'Écriture compare souvent un peuple aux grandes eaux; c'était ici un peuple mourant, qui, privé de la voix par l'agonie, allait se précipiter dans l'abîme de l'éternité. Le guide me retenait toujours, car je me sentais pour ainsi dire entraîné par le fleuve, et j'avais une envie involontaire de m'y jeter. Tantôt je portais mes regards en amont, sur le rivage; tantôt en aval, sur l'île qui partageait les eaux et où ces eaux manquaient tout à coup, comme si elles avaient été coupées dans le ciel. Après un quart d'heure de perplexité et d'une admiration indéfinie, je me rendis à la chute. On peut chercher dans l'*Essai sur les Révolutions* et dans *Atala* les deux descriptions que j'en ai faites. Aujourd'hui, de grands chemins passent à la cataracte; il y a des auberges sur la rive américaine et sur la rive anglaise, des moulins et des manufactures au-dessous du chasme[1146]. Je ne pouvais communiquer les pensées qui m'agitaient à la vue d'un désordre si sublime. Dans le désert de

[1146] L'uso di questo termine per il indicare il «gouffre» è un neologismo dell'autore (Littré, tomo I, p. 859).

de mon cheval entortillée à mon bras. Tandis que je me penchois pour regarder en bas, un serpent à sonnette remua dans les buissons voisins; le cheval s'effraie, recule en se cabrant et en approchant du gouffre; je ne puis désengager mon bras des rênes, et le cheval, toujours plus effarouché, m'entraîne après lui. Déjà ses pieds de devant quittoient la terre, et accroupi sur le bord de l'abîme, il ne s'y tenoit plus que par force des reins. C'en étoit fait de moi, lorsque l'animal, étonné lui-même du nouveau péril, fait un dernier effort, s'abat en dedans par une pirouette, et s'élance à dix pieds loin du bord. Lorsque j'ai commencé cette note, je ne comptois la faire que de quelques lignes; le sujet m'a entraîné; puisque la faute est commise, une demi-page de plus ne m'exposera pas davantage à la critique, et le lecteur sera peut-être bien aise qu'on lui dise un mot de cette fameuse cataracte du Canada, la plus belle du monde connu. Elle est formée par la rivière Niagara, qui sort du lac Érié, et se jette dans l'Ontario. À environ neuf milles de ce dernier lac se trouve la chute: sa hauteur perpendiculaire peut être d'environ deux cents pieds. Mais ce qui contribue à la rendre si violente, c'est que, depuis le lac Érié jusqu'à la cataracte, le fleuve arrive toujours en	Elle est formée par la rivière Niagara, qui sort du lac Erié, et se jette dans le lac Ontario; sa hauteur perpendiculaire est de cent quarante-quatre pieds. Depuis le lac Erié jusqu'au Saut, le fleuve accourt, par une pente rapide, et au moment de la chute, c'est moins un fleuve qu'une mer, dont les torrents se pressent à la	de mon cheval entortillée à mon bras. Tandis que je me penchois pour regarder en bas, un serpent à sonnettes remua dans les buissons voisins; le cheval s'effraie, recule en se cabrant et en approchant du gouffre. Je ne puis dégager mon bras des rênes, et le cheval, toujours plus effarouché, m'entraîne après lui. Déjà ses pieds de devant quittoient la terre, et, accroupi sur le bord de l'abîme, il ne s'y tenoit plus que par force de reins. C'en étoit fait de moi, lorsque l'animal, étonné lui-même du nouveau péril, fait un nouvel effort, s'abat en dedans par une pirouette, et s'élance à dix pieds loin du bord. _____ Je n'avois qu'une fracture simple au bras: deux lattes, un bandage et une écharpe suffirent à ma guérison. Mon Hollandais ne voulut pas aller plus loin; je le payai, et il retourna chez lui. Je fis un nouveau marché avec les Canadiens de Niagara, qui avoient une partie de leur famille à Saint-Louis des Illinois, sur le Mississipi.	ma première existence, j'ai été obligé d'inventer des personnages pour la décorer; j'ai tiré de ma propre substance des êtres que je ne trouvais pas ailleurs, et que je portais en moi. Ainsi j'ai placé des souvenirs d'Atala et de René aux bords de la cataracte de Niagara, comme l'expression de sa tristesse. Qu'est-ce qu'une cascade qui tombe éternellement à l'aspect insensible de la terre et du ciel, si la nature humaine n'est là avec ses destinées et ses malheurs? S'enfoncer dans cette solitude d'eau et de montagnes, et ne savoir avec qui parler de ce grand spectacle! Les flots, les rochers, les bois, les torrents pour soi seul! Donnez à l'âme une compagne, et la riante parure des coteaux, et la fraîche haleine de l'onde, tout va devenir ravissement: le voyage du jour, le repos plus doux de la fin de la journée, le passer sur les flots, le dormir sur la mousse, tireront du cœur sa plus profonde tendresse. J'ai assis Vélleda sur les grèves de l'Armorique, Cymodocée sous les portiques d'Athènes, Blanca dans les salles de l'Alhambra. Alexandre créait des villes partout où il courait: j'ai laissé des songes partout où j'ai traîné ma vie. J'ai vu les cascades des Alpes avec leurs chamois et celles des Pyrénées avec leurs isards: je n'ai pas remonté le Nil assez haut, pour rencontrer ses

déclinant par une pente rapide, dans un cours de près de six lieues; en sorte qu'au moment même du saut, c'est moins une rivière qu'une mer impétueuse, dont les cent mille torrents se pressent à la bouche béante d'un gouffre. La cataracte se divise en deux branches, et se courbe en un fer à cheval d'environ un demi-mille de circuit. Entre les deux chutes s'avance un énorme rocher creusé en dessous, qui pend, avec tous ses sapins, sur le chaos des ondes. La masse du fleuve qui se précipite au Midi, se bombe et s'arrondit comme un vaste cylindre au moment qu'elle quitte le bord, puis se déroule en nappe de neige, et brille au soleil de toutes les couleurs du prisme: celle qui tombe au Nord, descend dans une ombre effrayante, comme une colonne d'eau du déluge. Des arcs-en-ciel sans nombre se courbent et se croisent sur l'abîme, dont les terribles mugissements se font entendre à soixante milles à la ronde. L'onde, frappant le roc ébranlé, rejaillit en tourbillons d'écume qui, s'élevant au-dessus des forêts, ressemblent aux fumées épaisses d'un vaste embrasement. Des rochers démesurés et gigantesques, taillés en forme de fantômes, décorent la scène sublime; des noyers sauvages, d'un aubier rougeâtre et écailleux, croissent chétivement sur ces squelettes fossiles.	bouche béante d'un gouffre. La cataracte se divise en deux branches, et se courbe en fer à cheval. Entre les deux chutes s'avance une île creusée en dessous, qui pend avec tous ses arbres sur le chaos des ondes. La masse du fleuve qui se précipite au midi, s'arrondit en un vaste cylindre, puis se déroule en nappe de neige, et brille au soleil de toutes les couleurs. Celle qui tombe au levant descend dans une ombre effrayante; on diroit une colonne d'eau du déluge. Mille arcs-en-ciel se courbent et se croisent sur l'abîme. Frappant le roc ébranlé, l'eau rejaillit en tourbillons d'écume, qui s'élèvent au-dessus des forêts, comme les fumées d'un vaste embrasement. Des pins, des noyers sauvages, des rochers taillés en forme de fantômes, décorent la scène. Des aigles entraînés par le courant d'air, descendent en tournoyant au fond du gouffre;		cataractes, qui se réduisent à des rapides; je ne parle pas des zones d'azur de Terni et de Tivoli, élégantes écharpes de ruines ou sujets de chansons pour le poète: *Et præceps Anio ac Tiburni lucus* « Et l'Anio rapide et le bois sacré de Tibur. » Niagara efface tout. Je contemplais la cataracte que révélèrent au vieux monde, non d'infimes voyageurs de mon espèce, mais des missionnaires qui, cherchant la solitude pour Dieu, se jetaient à genoux, à la vue de quelque merveille de la nature, et recevaient le martyre, en achevant leur cantique d'admiration. Nos prêtres saluèrent les beaux sites de l'Amérique et les consacrèrent de leur sang; nos soldats ont battu des mains aux ruines de Thèbes et présenté les armes à l'Andalousie: tout le génie de la France est dans la double milice de nos camps et de nos autels. Je tenais la bride de mon cheval entortillée à mon bras; un serpent à sonnette vint à bruire dans les buissons. Le cheval effrayé se cabre et recule en approchant de la chute. Je ne puis dégager mon bras des rênes; le cheval, toujours plus effarouché, m'entraîne après lui. Déjà ses pieds de devant quittent la terre; accroupi sur le

On ne voit auprès aucun animal vivant, hors des aigles qui, en planant au-dessus de la cataracte où ils viennent chercher leur proie, sont entraînés par le courant d'air, et forcés de descendre en tournoyant au fond de l'abîme. Quelque *Carcajou* tigré se suspendant par sa longue queue à l'extrémité d'une branche abaissée, essaye d'attraper les débris des corps noyés des élans et des ours que le remole[1145] jette à bord; et les serpents à sonnette font entendre de toutes parts leurs bruits sinistres.	et des carcajous se suspendent par leurs queues flexibles au bout d'une branche abaissée, pour saisir dans l'abîme, les cadavres brisés des élans et des ours. Tandis qu'avec un plaisir mêlé de terreur je contemplois ce spectacle, l'Indienne et son époux me quittèrent. Je les cherchai en remontant le fleuve au-dessus de la chute, et bientôt je les trouvai dans un endroit convenable à leur deuil. Ils étaient couchés sur l'herbe avec des vieillards, auprès de quelques ossements humains enveloppés dans des peaux de bêtes […]		bord de l'abîme, il ne s'y tenait plus qu'à force de reins. C'en était fait de moi, lorsque l'animal, étonné lui-même du nouveau péril, volte en dedans par une pirouette. En quittant la vie au milieu des bois canadiens, mon âme aurait-elle porté au tribunal suprême les sacrifices, les bonnes oeuvres, les vertus des Pères Jogues et Lallemand, ou des jours vides et de misérables chimères? Ce ne fut pas le seul danger que je courus à Niagara: une échelle de lianes servait aux sauvages pour descendre dans le bassin inférieur; elle était alors rompue. Désirant voir la cataracte de bas en haut, je m'aventurai, en dépit des représentations du guide, sur le flanc d'un rocher presqu'à pic. Malgré les rugissements de l'eau qui bouillonnait au-dessous de moi, je conservais ma tête et je parvins à une quarantaine de pieds du fond. Arrivé là, la pierre nue et verticale n'offrait plus rien pour m'accrocher; je demeurai suspendu par une main à la dernière racine, sentant mes doigts s'ouvrir sous le poids de mon corps: il y a peu d'hommes qui aient passé dans leur vie deux minutes comme je les comptai. Ma main fatiguée lâcha la tenue; je tombai. Par un bonheur inouï, je me trouvai sur le redan d'un roc où j'aurais dû me briser mille fois, et je ne me sentis pas grand mal; j'étais à un

			demi-pied de l'abîme et je n'y avais pas roulé: mais lorsque le froid et l'humidité commencèrent à me pénétrer, je m'aperçus que je n'en étais pas quitte à si bon marché; j'avais le bras gauche cassé au-dessus du coude. Le guide, qui me regardait d'en haut et auquel je fis des signes de détresse, courut chercher des sauvages. Ils me hissèrent avec des harts par un sentier de loutres, et me transportèrent à leur village. Je n'avais qu'une fracture simple: deux lattes, un bandage et une écharpe suffirent à ma guérison.

Tabella di comparazione de «L'île Graziosa»

Essai sur les révolutions[1147]	***Mémoires d'Outre-Tombe***[1148]
Je considère les prêtres Espagnols et Portugais comme ne formant qu'un seul corps, et je vais raconter un fait dont j'ai été témoin, qui servira plus à faire connoître leurs mœurs que tout ce que je pourrois en dire.	Lorsque Gonzalo Villo, aïeul maternel de Camoëns, découvrit une partie de l'archipel des Açores, il aurait dû, s'il eût prévu l'avenir, se réserver une concession de six pieds de terre pour recouvrir les os de son petit-fils.
Manquant d'eau et de provisions fraîches, et nous trouvant au printemps de 1791 par la hauteur des Açores, il fut résolu que nous y relâcherions. Dans le vaisseau sur lequel je passois alors en Amérique, il y avoit plusieurs Prêtres François qui émigroient à Baltimore, sous la conduite du supérieur de S^{t}.., M. N. Parmi ces prêtres se trouvoient quelques étrangers, en particulier M. T., jeune Anglois d'une excellente famille, qui s'étoit nouvellement converti à la religion romaine.	
Le 6 mai, vers les huit heures du matin, nous découvrîmes le pic de l'île du même nom, qui dit-on, surpasse en hauteur celui de Ténériffe; bientôt nous aperçûmes une terre plus basse, et, entre onze heures et midi, nous jetâmes l'ancre dans une mauvaise rade, sur un fond de roches, par quarante-cinq brasses d'eau.	Nous ancrâmes dans une mauvaise rade, sur une base de roches, par quarante-cinq brasses d'eau.
L'île *Gracioza*, devant laquelle nous étions mouillés, se forme de petites collines un peu renflées au sommet, comme les belles courbes des vases corinthiens. Elles étoient alors couvertes de la verdure naissante des blés, d'où s'exhaloit une odeur suave, particulière aux moissons des Açores. On voyoit paroître, au milieu de ces tapis onduleux, les divisions symétriques des champs, formés de pierres volcaniques mi-partie blanches et noires, et entassées les unes sur les autres, comme des murs à hauteur d'appui bâtis à froid. Des figuiers sauvages, avec leurs feuilles violettes, et leurs petites figues pourprées arrangées comme des nœuds de chapelets sur les branches, étoient semés çà et là dans la campagne.	L'île *Graciosa*, devant laquelle nous étions mouillés, nous présentait des collines un peu renflées dans leurs contours comme les ellipses d'une amphore étrusque: elles étaient drapées de la verdure des blés, et elles exhalaient une odeur fromentacée agréable, particulière aux moissons des Açores. On voyait au milieu de ces tapis les divisions des champs, formées de pierres volcaniques, mi-parti blanches et noires, et entassées les unes sur les autres.
Une abbaye se montroit au haut d'un mont; au pied de ce mont, dans une anse caillouteuse, apparoissoient les toits rouges de la petite ville de	Une abbaye, monument d'un ancien monde sur un sol nouveau, se montrait au sommet d'un tertre; au pied de ce tertre, dans une anse caillouteuse, miroitaient

[1147] ER, tome II (II, 54), pp. 377-384.
[1148] MOT, tome I, livre VI, chap. 4, pp. 330-332.

Santa-Crux. Toute l'île, avec ses découpures de baies, de caps, de criques, de promontoires, répétoit son paysage inverti dans les flots. De grands rochers nus, verticaux au plan des vagues, lui servoient de ceinture extérieure, et contrastoient par leurs couleurs enfumées, avec les festons d'écume qui s'y appendoient au soleil comme une dentelle d'argent. Le pic de l'île du même nom, par de là Gracioza, s'élevoit majestueusement dans le fond du tableau au-dessus d'une coupole de nuages. mer couleur d'émeraude, et un ciel du bleu le plus pur, formoient la tenture de la scène; tandis que des goëlands, des mauves blanches, des corneilles marbrées des Açores planoient pesamment en criant au-dessus du vaisseau à l'ancre, coupoient la surface des vagues avec leurs grandes ailes recourbées en manière de faux, et augmentoient autour de nous le bruit, le mouvement et la vie.	les toits rouges de la ville de Santa-Cruz. L'île entière, avec ses découpures de baies, de caps, de criques, de promontoires, répétait son paysage inverti dans les flots. Des rochers verticaux au plan des vagues lui servaient de ceinture extérieure. Au fond du tableau, le cône du volcan du Pic, planté sur une coupole de nuages, perçait, par-delà Graciosa, la perspective aérienne.
Il fut décidé que j'irois à terre comme interprète avec T., un autre jeune homme, et le second capitaine; [...] Toute l'île accourut pour nous voir.	Il fut décidé que j'irais à terre avec Tulloch et le second capitaine; on mit la chaloupe en mer: elle nagea au rivage dont nous étions à environ deux milles. [...] Toute l'île accourut. [...] Les maisons des villages, bâties en planches et en pierres, s'enjolivaient de galeries extérieures qui donnaient un air propre à ces cabanes, parce qu'il y régnait beaucoup de lumière. Les paysans, presque tous vignerons, étaient à moitié nus et bronzés par le soleil; les femmes, petites, jaunes comme les mulâtresses, mais éveillées, étaient naïvement coquettes avec leurs bouquets de seringas, leurs chapelets en guise de couronne ou de chaînes. Les pentes des collines rayonnaient de ceps, dont le vin approchait celui de Fayal. L'eau était rare, mais partout où sourdait une fontaine, croissait un figuier et s'élevait un oratoire avec un portique peint à fresque. Les ogives du portique encadraient quelques aspects de l'île et quelques portions de la mer. C'est sur un de ces figuiers que je vis s'abattre une compagnie de sarcelles bleues, non palmipèdes. L'arbre n'avait point de feuilles, mais il portait des fruits rouges enchâssés comme des cristaux. Quand il fut orné des oiseaux cérulés qui laissaient pendre leurs ailes, ses fruits parurent d'une pourpre éclatante, tandis que l'arbre semblait avoir poussé tout à coup un feuillage d'azur.

Tabella di comparazione de «L'île Saint-Pierre»

Essai sur les révolutions[1149]	***Mémoires d'Outre-Tombe***[1150]	**Voyage en Amérique**[1151]
Avant cette époque, le vent nous ayant forcé de nous élever considérablement dans le Nord, nous nous étions trouvés dans la nécessité de faire une seconde relâche à l'île Saint-Pierre.	Nous gouvernâmes vers les îles Saint-Pierre et Miquelon, cherchant une nouvelle relâche. Quand nous approchâmes de la première, un matin entre dix heures et midi, nous étions presque dessus; ses côtes perçaient, en forme de bosse noire, à travers la brume.	Des Açores, poussés par le vent sur le banc de Terre-Neuve, nous fûmes obligés de faire une seconde relâche à l'île Saint-Pierre.
Durant les quinze jours que nous passâmes à terre, T. et moi nous allions courir dans les montagnes de cette île affreuse; nous nous perdions au milieu des brouillards dont elle est sans cesse couverte. L'imagination sensible de mon ami se plaisoit à ces scènes sombres et romantiques: quelquefois, errant au milieu des nuages et des bouffées de vent, en entendant les mugissements d'une mer que nous ne pouvions découvrir, égarés sur une bruyère laineuse et morte, au bord d'un torrent rouge qui rouloit entre des rochers, T. s'imaginoit être le Barde de Cona; et, en sa qualité de demi-Écossois, il se mettoit à déclamer des passages d'*Ossian*, pour lesquels il improvisoit des airs sauvages, qui m'ont	Nous mouillâmes devant la capitale de l'île: nous ne la voyions pas, mais nous entendions le bruit de la terre. Les passagers se hâtèrent de débarquer; le supérieur de Saint-Sulpice, continuellement harcelé du mal de mer, était si faible, qu'on fut obligé de le porter au rivage. Je pris un logement à part; j'attendis qu'une rafale, arrachant le brouillard, me montrât le lieu que j'habitais, et pour ainsi dire le visage de mes hôtes dans ce pays des ombres. Le port et la rade de Saint-Pierre sont placés entre la côte orientale de l'île et un îlot allongé, l'*île aux Chiens*. Le port, surnommé le *Barachois*, creuse les terres et aboutit à une flaque saumâtre. Des mornes stériles se serrent au noyau de l'île: quelques-uns,	«T. et moi, di-je encore dans l'*Essai historique*, nous allions courir dans les montagnes de cette île affreuse; nous nous perdions au milieu des brouillards dont elle est sans cesse couverte, errant au milieu des nuages et des bouffées de vent, en entendant les mugissements d'une mer que nous ne pouvions découvrir, égarés sur une bruyère laineuse et morte, au bord d'un torrent rouge qui rouloit entre des rochers». Les vallées son semées, dans différentes parties, de cette espèce de pin dont les jeunes pousses servent à faire une bière amère. L'île est environnée de plusieurs écueils, entre lesquels on remarque celui du Colombier, ainsi nommé parce que les oiseaux de mer y font leur nid au printemps. J'en ai donné la descriptions dans le *Génie du christianisme*. L'île Saint-Pierre n'est séparée de celle de Terre-Neuve que par un détroit assez dangereux; de ses côtes désolées on découvre les rivages encore plus désolés de Terre-Neuve. En été, les grèves de ces îles sont couvertes de poissons qui sèchent au soleil, et en hiver d'ours blancs qui se nourrissent

[1149] ER, tome II (II, 54), p. 378.

[1150] MOT, tome I, livre VI, chap. 5, pp. 335-339. Questo brano, come abbiamo analizzato più ampiamente in precedenza, presenta poche analogie: accostiamo i due testi, nonostante sia certamente la descrizione che subisce le modifiche più profonde.

[1151] VA, tome VI, pp.14-15.

plus d'une fois rappelé le «*'t was like the memory of joys that are past, pleasing and mournful to the soul*». Je suis bien fâché de n'avoir pas noté quelques-uns de ces chants extraordinaires, qui auroient étonné les amateurs et les artistes. Je me souviens que nous passâmes toute une après-dînée à élever quatre grosses pierres, en mémoire d'un malheureux célébré dans un petit épisode à la manière d'*Ossian*. Nous nous rappelions alors Rousseau s'amusant à lever des roches dans son île, pour regarder ce qui étoit dessous: si nous n'avions pas le génie de l'auteur de l'*Émile*, nous avions du moins sa simplicité. D'autres fois nous herborisions.	détachés, surplombent le littoral; les autres ont à leur pied une lisière de landes tourbeuses et arasées. On aperçoit du bourg le morne de la vigie. La maison du gouverneur fait face à l'embarcadère. L'église, la cure, le magasin aux vivres sont placés au même lieu; puis viennent la demeure du commissaire de la marine et celle du capitaine du port. Ensuite commence, le long du rivage sur les galets, la seule rue du bourg. Je dînai deux ou trois fois chez le gouverneur […] [p.339] La pente des monticules de Saint-Pierre est plaquée de baumiers, d'amelanchiers, de palomiers, de mélèzes, de sapins noirs, dont les bourgeons servent à brasser une bière antiscorbutique. Ces arbres ne dépassent pas la hauteur d'un homme. Le vent océanique les étête, les secoue, les prosterne à l'instar des fougères; puis se glissant sous ces forêts en broussailles, il les relève; mais il n'y trouve ni troncs, ni rameaux, ni voûtes, ni échos pour y gémir, et il n'y fait pas plus de bruit que sur une bruyère. […] Toute la nuit retentit des cris des animaux affamés; le voyageur ne se rassure qu'au bruit non moins triste de la mer; ces vagues, si insociables et si rudes, deviennent des compagnes et des amies.	des débris oubliés par les pêcheurs. Lorsque j'abordai à Saint-Pierre, la capitale de l'ile consistoit, autant qu'il m'en souvient, dans une assez longues rue, bâtie le long de la mer. Les habitants, fort hospitaliers, s'empressèrent de nous offrir leur table et leur maison. Le gouverneur logeoit à l'extrémité de la ville. Je dînai deux ou trois fois chez lui […]

Tabella di comparazione de «La Remontée d'Hudson»

Essai sur les révolutions[1152]	***Voyage en Amérique***[1153]	***Mémoires d'Outre-Tombe***[1154]
J'ai bien éprouvé une fois dans ma vie cet effet d'un nom. C'étoit en Amérique.		
Je partois alors pour le pays des Sauvages, et je me trouvois embarqué sur le paquebot qui remonte de New-York à Albany par la rivière d'Hudson.	Revenu à New-York, je m'embarquai sur le paquebot qui faisoit voile pour Albany, en remontant la rivière d'Hudson, autrement appelée la *rivière du Nord*.	Je m'embarquai à New-York sur le paquebot qui faisait voile pour Albany, situé en amont de la rivière du Nord.
La société des passagers étoit nombreuse et aimable, consistant en plusieurs femmes et quelques officiers américains. Un vent frais nous conduisoit mollement à notre destination.		La société était nombreuse.
Vers le soir de la première journée, nous nous assemblâmes sur le pont, pour prendre une collation de fruits et de lait. Les femmes s'assirent sur les bancs du gaillard et les hommes se mirent à leurs pieds.		Vers le soir de la première journée, on nous servit une collation de fruits et de lait; les femmes étaient assises sur les bancs du tillac, et les hommes sur le pont, à leurs pieds.
La conversation ne fut pas long-temps bruyante: j'ai toujours remarqué qu'à l'aspect d'un beau tableau de la nature, on tombe involontairement dans le silence.		La conversation ne se soutint pas longtemps: à l'aspect d'un beau tableau de la nature, on tombe involontairement dans le silence.
Tout à coup je ne sais qui de la compagnie s'écria: «C'est auprès de ce lieu que le Major André fut exécuté.» Aussitôt voilà mes idées bouleversées;		Tout à coup, je ne sais qui s'écria: « Voilà l'endroit où Asgill[1155] fut arrêté ».
on pria une Américaine très-jolie de chanter la romance de l'infortuné jeune homme; elle céda à nos instances, et commença à faire entendre une voix timide, pleine de volupté et d'émotion.		On pria une quakeresse de Philadelphie de chanter la complainte connue sous le nom d'*Asgill*.
Le soleil se couchoit; nous étions alors entre de hautes montagnes.		Nous étions entre des montagnes;

[1152] ER, tome II (II, 23), p. 233, nota I.

[1153] VA, tome VI, p. 33.

[1154] MOT, tome I, livre VII, chap. 2, pp. 358-359.

[1155] La vicenda del Major André viene confusa nei *Mémoires d'outre-tombe* con quella del generale Charles Asgill, fatto prigioniero a Yorktown nel 1781 e salvato grazie all'intervento della regina Maria Antonietta presso Washington, una contaminazione che Jean-Claude Berchet considera effetto dell'influenza di Fontanes.

On apercevoit çà et là, suspendues sur des abîmes, des cabanes rares qui disparoissoient et reparoissoient tour à tour entre des nuages, mi-partie blancs et roses, qui filoient horizontalement à la hauteur de ces habitations. Lorsqu'au-dessus de ces mêmes nuages on découvroit la cime des rochers et les sommets chevelus des sapins, on eût cru voir de petites îles flottantes dans les airs. La rivière majestueuse, tantôt coulant Nord et Sud, s'étendoit en ligne droite devant nous, encaissée entre deux rives parallèles, comme une table de plomb; puis tout à coup, tournant à l'aspect du couchant, elle courboit ses flots d'or autour de quelque mont qui, s'avançant dans le fleuve avec toutes ses plantes, ressembloit à un gros bouquet de verdure, noué au pied d'une zone bleue et aurore. Nous gardions un profond silence; pour moi, j'osois à peine respirer. Rien n'interrompoit le chant plaintif de la jeune Passagère, hors le bruit insensible que le vaisseau, poussé par une légère brise, faisoit en glissant sur l'onde.		
Quelquefois la voix se renfloit un peu davantage lorsque nous rasions de plus près la rive; dans deux ou trois endroits elle fut répétée par un foible écho: les Anciens se seroient imaginé que l'âme d'André, attirée par cette mélodie touchante, se plaisoit à en murmurer les derniers sons dans les montagnes. L'idée de ce jeune homme, amant, poëte, brave et infortuné, qui, regretté de ses concitoyens, et honoré des larmes de Washington, mourut dans la fleur de l'âge pour son pays, répandoit sur cette scène romantique une teinte encore plus attendrissante.	Dans une note de l'*Essai historique*, j'ai décrit une partie de ma navigation sur cette rivière, au bord de laquelle disparoît aujourd'hui parmi les républicains de Washington, un des rois de Buonaparte et quelque chose de plus, un de ses frères. Dans cette même note j'ai parlé du major André, de cet infortuné jeune homme sur le sort duquel un ami, dont je ne cesse de déplorer la perte, a laissé tomber de touchantes et courageuses paroles lorsque Buonaparte étoit près de monter au trône où s'étoit assise Marie-Antoinette.	la voix de la passagère expirait sur la vague, ou se renflait lorsque nous rasions de plus près la rive. La destinée d'un jeune soldat, amant, poète et brave, honoré de l'intérêt de Washington et de la généreuse intervention d'une reine infortunée, ajoutait un charme au romantique de la scène. L'ami que j'ai perdu, M. de Fontanes, laissa tomber de courageuses paroles en mémoire d'Asgill, quand Bonaparte se disposait à monter au trône où s'était assise Marie-Antoinette.

Les officiers Américains et moi nous avions les larmes aux yeux; moi, par l'effet du recueillement délicieux où j'étois plongé; eux, sans doute, par le souvenir des troubles passés de la patrie, qui redoubloit le calme du moment présent. Ils ne pouvoient contempler, sans une sorte d'extase de cœur, ces lieux naguère chargés de bataillons étincelants et retentissants du bruit des armes, maintenant ensevelis dans une paix profonde, éclairés des derniers feux du jour, décorés de la pompe de la nature, animés du doux sifflement des cardinaux et du roucoulement des ramiers sauvages, et dont les simples habitants, assis sur la pointe d'un roc, à quelque distance de leurs chaumières, regardoient tranquillement notre vaisseau passer sur le fleuve au-dessous d'eux.		Les officiers américains semblaient touchés du chant de la Pensylvanienne: le souvenir des troubles passés de la patrie leur rendait plus sensible le calme du moment présent. Ils contemplaient avec émotion ces lieux naguère chargés de troupes, retentissant du bruit des armes, maintenant ensevelis dans une paix profonde; ces lieux dorés des derniers feux du jour, animés du sifflement des cardinaux, du roucoulement des palombes bleues, du chant des oiseaux-moqueurs, et dont les habitants, accoudés sur des clôtures frangées de bignonias, regardaient notre barque passer au-dessous d'eux.

Tabella di comparazione del capitolo II,31

«Histoire du polythéisme depuis son origine jusqu'à son plus haut point de grandeur»

Essai sur les révolutions[1156]	***Fragments du Génie du christianisme primitif Spectacle général de l'univers***[1157]	**Génie du Christianisme**[1158]
Ô Toi, que je ne connois point! Toi, dont j'ignore et le nom et la demeure, invisible Architecte de cet univers, qui m'a donné un instinct pour te sentir, et refusé une raison pour te comprendre, ne serois-tu qu'un être imaginaire? que le songe doré de l'infortune? Mon âme se dissoudra-t-elle avec le reste de ma poussière? Le tombeau est-il un abîme sans issue, ou le portique d'un autre monde? N'est-ce que par une cruelle pitié que la nature a placé dans le cœur de l'homme l'espérance d'une meilleure	Il est un Dieu: les herbes de la vallée et les cèdres de la montagne le bénissent; l'insecte bourdonne ses louanges et l'éléphant le salue au lever du jour; l'oiseau le chante dans le feuillage, la foudre fait éclater sa puissance et l'Océan déclare son immensité; l'homme seul a dit: Il n'y a point de Dieu! Il n'a donc jamais celui-là, dans ses infortunes, levé les yeux vers le ciel, ou, dans son bonheur, abaissé ses regards sur la terre? La nature est elle si loin de lui qu'il ne l'ait jamais pu contempler? Il n'a pas besoin de courir à l'extrémité du globe, de s'enfoncer dans les déserts; qu'il aille, vers le milieu de la nuit se promener dans les plaines autour de ces métropoles, séjour de l'orgueil et de l'athéisme; que, d'un coté, il prête l'oreille au murmure confus qui sort de ces remparts, et que, de l'autre, il écoute le silence des étoiles; qu'il nous dise si cette matière emprisonnée dans ce firmament et dans ces mers est partout sans maître, ou si c'est la même force qui l'a domptée dans cette ville et dans le ciel! L'homme ne peut rien, tout lui résiste; s'il courbe une roue, la roue se révolte et gémit: il semble attacher ses	Il est un Dieu; les herbes de la vallée et les cèdres de la montagne le bénissent, l'insecte bourdonne ses louanges, l'éléphant le salue au lever du jour, l'oiseau le chante dans le feuillage, la foudre fait éclater sa puissance, et l'Océan déclare son immensité. L'homme seul a dit: Il n'y a point de Dieu. Il n'a donc jamais celui-là, dans ses infortunes, levé les yeux vers le ciel, ou, dans son bonheur, abaissé ses regards vers la terre? La nature est-elle si loin de lui, qu'il ne l'ait pu contempler, ou la croit-il le simple résultat du hasard? Mais quel hasard a pu contraindre une matière désordonnée et rebelle à s'arranger dans un ordre si parfait? On pourroit dire que l'homme est *la pensée manifestée de Dieu*, et que l'univers est *son imagination rendue sensible*. Ceux qui ont admis la beauté de la nature comme preuve d'une intelligence supérieure, auroient dû faire remarquer une chose qui agrandit prodigieusement la sphère des merveilles: c'est que le mouvement et le repos, les ténèbres et la lumière, les saisons, la marche des astres, qui varient les décorations du monde, ne sont pourtant successifs

[1156] ER, tome II (II, 31), pp. 286-289.
[1157] *Fragments du génie du christianisme*, cit., p. 1310-1311
[1158] GC, tome XI, I[ère] partie, V livre, chap. 2, pp. 192-196.

vie à côté des misères humaines? Pardonne à ma foiblesse, Père des miséricordes! Non, je ne doute point de ton existence; et soit que tu m'aies destiné une carrière immortelle, soit que je doive seulement passer et mourir, j'adore tes décrets en silence, et ton insecte confesse ta Divinité. Lorsque l'homme sauvage, errant au milieu des déserts, eut satisfait aux premiers besoins de la vie, il sentit je ne sais quel autre besoin dans son cœur. La chute d'une onde, la susurration du vent solitaire, toute cette musique qui s'exhale de la nature, et qui fait qu'on s'imagine entendre les germes sourdre dans la terre, et les feuilles croître et se développer, lui parut tenir à cette cause cachée. Le hasard lia ces effets locaux à quelques circonstances heureuses ou malheureuses de ses chasses; des positions relatives d'un objet ou d'une couleur, le frappèrent aussi en	soupirs et son cœur tumultueux à tous ses ouvrages. Il n'en est pas ainsi de Dieu: il a parlé, le chaos s'est tu; les étoiles, saisies de frayeur, se sont dérobées à pas légers dans les ombres. Dans l'œuvre du créateur, tout est muet parce qu'il n'y a point d'efforts, tout est silencieux parce que tout est soumis. Les puissances unies de la matière sont à une seule parole de Dieu comme rien est à tout, comme les choses créées sont à la nécessité. Ô différence du pouvoir humain et du pouvoir divin! le petit char d'un homme fait seul plus de bruit que toute la machine des mondes[1159].	qu'en apparence, et sont permanents en réalité. La scène qui s'efface pour nous, se colore pour un autre peuple; ce n'est pas le spectacle, c'est le spectateur qui change. Ainsi Dieu a su réunir dans son ouvrage la durée *absolue* et la durée *progressive:* la première est placée dans le *temps*, la seconde dans l'*étendue*: par celle-là, les grâces de l'univers sont unes, infinies, toujours les mêmes; par celle-ci, elles sont multiples, finies et renouvelées: sans l'une, il n'y eût point eu de grandeur dans la création; sans l'autre, il y eût eu monotonie. Ici le temps se montre à nous sous un rapport nouveau; la moindre de ses fractions devient un *tout complet*, qui comprend tout, et dans lequel toutes choses se modifient, depuis la mort d'un insecte jusqu'à la naissance d'un monde: chaque minute est

[1159] In questa seconda versione della pagina (pubblicata solo nel 1838 per volere dell'editore Pourrat che l'aggiunse alle *Œuvres complètes de Chateaubriand*), al di là dell'incipit sostanzialmente simile, notiamo una grande differenza. Anche nell'Essai sur les révolutions, il silenzio rappresentava un elemento fondamentale, e Chateaubriand invita l'uomo ad ascoltarlo. Tuttavia, nei *Fragments*, questo silenzio della natura sembra il risultato di un atto coercitivo. Può apparire quasi stridente il confronto tra queste righe e l'incipit del testo, che era un tripudio di suoni, una gioiosa cacofonia esaltante la vita perché in questo punto il rumore è associato all'idea di rivolta: ad esempio, nel caso della materia che si rifiuta di piegarsi agli scopi dell'uomo («s'il courbe une roue, la roue se révolte et gémit»). L'universo è rappresentato come una macchina perfetta che la potenza di Dio gestisce. Anche la sua Parola è vista come la voce che domina e annulla qualunque altra parola e che infine conduce al silenzio, «Il a parlé, la chaos s'est tu»: due azioni che avvengono in sequenza.

[1160] La versione contenuta nel *Génie*, al di là delle prime righe che riprendono il testo base dell'*Essai*, si connota in modo più specificatamente filosofico, e si concentra sulla questione del tempo. Se lo Chateaubriand dell'*Essai* non è lontano da una concezione di stampo classico (tempo ciclico) il concetto che viene espresso nel *Génie* definitivo, invece, è molto più vicino a quello della visione cristiana, che pone al centro dell'universo Dio e che di conseguenza vede la Storia come una linea tendente alla divinità. Ogni esperienza riacquista, in questo modo, la caratteristica dell'unicità, non essendo a priori destinata a ripetersi eternamente. Chateaubriand enuncia chiaramente questo pensiero, introducendo il concetto di convivenza tra durata «progressiva» e «assoluta » del tempo che si conclude con l'affermazione «chaque minute est en soi une petite éternité». Anche l'immagine della alternanza tra giorno e notte è in realtà solo un'illusione, poiché ciò che cambia è il punto di vista dell'uomo, visto che il sole non scompare realmente per la durata della notte, ma cambia solo posizione. Il concetto è sottile: la staticità dell'universo non è il contrario del dinamismo, non è monotonia, proprio perché ad esse si collegano la molteplicità del reale e la durata progressiva del tempo che rinnova ogni istante. D'altra parte, la permanenza dell'universo è immagine dell'eternità di Dio. In questa valorizzazione del tempo umano, divenuto teleologico e non più imbrigliato in un ciclo eterno di ripetizioni, risiede, secondo l'autore, il più grande dono che il Signore ha offerto al mondo. In tutta questa pagina, notiamo infine come la fantasia creatrice dello scrittore non rinunci a proporre alcune notevoli descrizioni di stampo naturalistico che servono ad esemplificare i concetti. Si veda l'articoli di Laura Brignoli, *De l'imaginaire cyclique à la vision eschatologique dans l'*Essai sur les révolutions, in *Chateaubriand avant le* Génie du christianisme, 2006, pp. 29-43.

même temps: de là le Manitou du Canadien, et la Fétiche du Nègre, la première de toutes les religions. Cet élément du culte une fois développé, ouvrit la vaste carrière des superstitions humaines. Les affections du cœur se changèrent bientôt dans les plus aimables des dieux; et le Sauvage en élevant le *Mont* du tombeau à son ami, la mère en rendant à la terre son petit enfant, vinrent, chaque année à la chute des feuilles de l'automne, le premier, répandre des larmes, la seconde épancher son lait sur le gazon sacré. Tous les deux crurent que ce qu'ils avoient tant aimé, ne pouvoit être insensible à leur souvenir; ils ne purent concevoir que ces absents si regrettés, toujours vivants dans leurs pensées, eussent entièrement cessé d'être; qu'ils ne se réuniroient jamais à cette autre moitié d'eux-mêmes. Ce fut sans doute l'amitié en pleurs sur un monument, qui imagina le dogme de l'immortalité de l'âme et la religion des tombeaux. est un Dieu. Les herbes de la vallée et les cédres du Liban le bénissent, l'insecte bruït ses louanges, et l'éléphant le salue au lever du soleil; les oiseaux le chantent dans le feuillage, le vent le murmure dans les forêts, la foudre tonne sa puissance, et l'Océan déclare son immensité; l'homme seul a dit: Il n'y a point de Dieu. Il n'a donc jamais celui-là, dans ses infortunes, levé les yeux vers le ciel? Ses regards n'ont donc jamais erré dans ces régions étoilées, où les mondes furent semés comme des sables? Pour moi, j'ai vu, et c'en est assez, j'ai vu le soleil suspendu aux portes du couchant dans des draperies de pourpre et d'or. La lune, à l'horizon opposé, montoit comme une lampe d'argent dans l'orient d'azur. Les deux astres mêloient au zénith leurs teintes de céruse et de carmin. La mer multiplioit la scène orientale en girandoles de diamants, et rouloit la pompe de l'occident en vagues de roses. Les flots calmés, mollement enchaînés l'un à l'autre, expiroient tour à tour à mes pieds sur la rive, et les premiers silences de la nuit et les derniers murmures du jour luttoient sur les coteaux, au bord des fleuves,

en soi une petite éternité. Réunissez donc en un même moment, par la pensée, les plus beaux accidents de la nature; supposez que vous voyez à la fois toutes les heures du jour et toutes les saisons, un matin de printemps et un matin d'automne, une nuit semée d'étoiles et une nuit couverte de nuages, des prairies émaillées de fleurs, des forêts dépouillées par les frimas, des champs dorés par les moissons: vous aurez alors une idée juste du spectacle de l'univers. Tandis que vous admirez ce soleil, qui se plonge sous les voûtes de l'occident, un autre observateur le regarde sortir des régions de l'aurore. Par quelle inconcevable magie ce vieil astre qui s'endort fatigué et brûlant dans la poudre du soir, est-il, en ce moment même, ce jeune astre qui s'éveille humide de rosée, dans les voiles blanchissants de l'aube? A chaque moment de la journée, le soleil se lève, brille à son zénith, et se couche sur le monde; ou plutôt nos sens nous abusent, et il n'y a ni orient, ni midi, ni occident vrai. Tout se réduit à un point fixe, d'où le flambeau du jour fait éclater à la fois trois lumières en une seule substance. Cette triple splendeur est peut-être ce que la nature a de plus beau; car, en nous donnant l'idée de la perpétuelle magnificence et de la toute-présence de Dieu, elle nous montre aussi une image éclatante de sa glorieuse Trinité.

Conçoit-on bien ce que seroit une scène de la nature, si elle étoit abandonnée au seul mouvement de la matière? Les nuages, obéissant aux lois de la pesanteur, tomberoient perpendiculairement sur la terre, ou monteroient en pyramides dans les airs; l'instant d'après, l'atmosphère seroit trop épaisse ou trop raréfiée pour les organes de la respiration. La lune, trop près ou trop loin de nous, tour à tour

dans les bois et dans les vallées.

Ô Toi, que je ne connois point! Toi, dont j'ignore et le nom et la demeure, invisible Architecte de cet univers, qui m'a donné un instinct pour te sentir, et refusé une raison pour te comprendre, ne serois-tu qu'un être imaginaire? que le songe doré de l'infortune? Mon âme se dissoudra-t-elle avec le reste de ma poussière? Le tombeau est-il un abîme sans issue, ou le portique d'un autre monde? N'est-ce que par une cruelle pitié que la nature a placé dans le cœur de l'homme l'espérance d'une meilleure vie à côté des misères humaines? Pardonne à ma foiblesse, Père des miséricordes! Non, je ne doute point de ton existence; et soit que tu m'aies destiné une carrière immortelle, soit que je doive seulement passer et mourir, j'adore tes décrets en silence, et ton insecte confesse ta Divinité.

Lorsque l'homme sauvage, errant au milieu des déserts, eut satisfait aux premiers besoins de la vie, il sentit je ne sais quel autre besoin dans son cœur. La chute d'une onde, la susurration du vent solitaire, toute cette musique qui s'exhale de la nature, et qui fait qu'on s'imagine entendre les germes sourdre dans la terre, et les feuilles croître et se développer, lui parut tenir à cette cause cachée. Le hasard lia ces effets locaux à quelques circonstances heureuses ou malheureuses de ses chasses; des positions relatives d'un objet ou d'une couleur, le frappèrent aussi en même temps: de là le Manitou du Canadien, et la Fétiche du Nègre, la première de toutes les religions.

Cet élément du culte une fois développé, ouvrit la vaste carrière des superstitions humaines. Les affections du cœur se changèrent bientôt dans les plus aimables des dieux; et le Sauvage en élevant le *Mont* du tombeau à son ami, la mère en rendant à la

seroit invisible, tour à tour se montreroit sanglante, couverte de taches énormes, ou remplissant seule de son orbe démesuré le dôme céleste. Saisie comme d'une étrange folie, elle marcheroit d'éclipses en éclipses, ou se roulant d'un flanc sur l'autre, elle découvrirait enfin cette autre face que la terre ne connoît pas. Les étoiles sembleroient frappées du même vertige; ce ne seroit plus qu'une suite de conjonctions effrayantes: tout à coup un signe d'été seroit atteint par un signe d'hiver; le Bouvier conduiroit les Pléiades, et le Lion rugiroit dans le Verseau; là des astres passeroient dans la rapidité de l'éclair; ici ils pendroient immobiles; quelquefois, se pressant en groupes, ils formeroient une nouvelle voie lactée; puis, disparoissant tous ensemble, et déchirant le rideau des mondes, selon l'expression de Tertullien, ils laisseroient apercevoir les abîmes de l'éternité.

Mais de pareils spectacles n'épouvanteront point les hommes, avant le jour où Dieu, lâchant les rênes de l'univers, n'aura besoin, pour le détruire, que de l'abandonner[1160].

terre son petit enfant, vinrent, chaque année à la chute des feuilles de l'automne, le premier, répandre des larmes, la seconde épancher son lait sur le gazon sacré. Tous les deux crurent que ce qu'ils avoient tant aimé, ne pouvoit être insensible à leur souvenir; ils ne purent concevoir que ces absents si regrettés, toujours vivants dans leurs pensées, eussent entièrement cessé d'être; qu'ils ne se réuniroient jamais à cette autre moitié d'eux-mêmes. Ce fut sans doute l'amitié en pleurs sur un monument, qui imagina le dogme de l'immortalité de l'âme et la religion des tombeaux.		

Conclusione

Nella nostra tesi abbiamo trattato voluto affrontare la questione del paesaggio in Chateaubriand in senso lato. Inizialmente abbiamo cercato di ricostruire storicamente il clima culturale, intellettuale e artistico in cui il giovane scrittore si formò: senza potere affermare con certezza quali furono le sue frequentazioni, la nostra conclusione è che egli ebbe l'occasione, dati anche i suoi viaggi tra l'ultimo decennio del secolo e il primi anni del 1800, di ammirare dal vivo alcune delle numerose esposizioni che all'epoca decretarono l'avvento del paesaggio come genere in gran voga. Due elementi storici concorrono al fenomeno alla fine del Settecento: alle esposizioni sono ammessi tutti gli artisti, anche coloro che non facevano parte dell'«Académie Royale de Peinture», e il fatto che la borghesia, nuova committenza per le opere d'arte, comincia a fare valere il suo gusto. Che il paesaggio diventi centrale in pittura non può essere considerato un elemento di secondo piano nell'analisi di un artista come Chateaubriand, appassionato descrittore della natura e personaggio immerso nel clima culturale del suo tempo.

Inoltre, se lo scrittore non può essere considerato un esperto d'arte, tuttavia è innegabile l'attenzione che egli portò verso la pittura di paesaggio, spesso nelle sue parole assimilata alla descrizione e alla rappresentazione letteraria: abbiamo osservato come per Chateaubriand il pittore e il poeta siano sovente associati nella medesima figura di artista appassionato della natura e come il suo stesso linguaggio tenda a fondere i due ambiti.

Senza che le sue affermazioni possano essere considerate una partecipazione attiva al dibattito sui generi, tuttavia l'importanza che a più riprese egli attribuisce alla pittura di paesaggio è una dimostrazione del suo interessamento alla riscoperta di questo genere considerato minore, e anche a una sua preferenza implicita. Nella Lettera «sur le dessin», Chateaubriand incita il giovane artista a cercare spunto dal reale spettacolo della natura, dimostrando di conoscere anche alcune nozioni teoriche relative alla tecnica della pittura dal vivo. Non si tratta, come abbiamo visto, della pittura en plein air che caratterizza l'Ottocento, in cui le opere andavano iniziate e completate di fronte al soggetto, ma semplicemente della tecnica sostenuta anche diversi pittori dell'epoca, come Vernet, che iniziavano i loro bozzetti dal vivo per finirli e completarli poi con calma in atelier. Con la sua lettera Chateaubriand dimostra di non essere neanche estraneo all'abitudine settecentesca di redigere brevi manuali che dovevano fornire i primi rudimenti tecnici ai dei pittori debuttanti (e che si riferivano soprattutto al genere paesaggistico).

La sua ottica rispetto all'argomento, inoltre, non rimase inalterata, ma si modificò nel corso degli anni, in modo particolare sulla questione del rapporto tra il personaggio umano e la natura. Questo fa comprendere che lo scrittore non smise mai di interrogarsi anche teoricamente su come il paesaggio potesse ispirare l'arte, e sulle modalità di rappresentazione. Il cambiamento di gusto, dalla partecipazione a un ideale di bellezza sublime assoluto, tipico dei primi anni, a una ricerca più attenta delle proporzioni e anche dei soggetti più legati al modello di paesaggio classico, sono un'altra prova di questa riflessione che Chateaubriand condusse durante le varie tappe del suo lavoro.

Un'altra parte della nostra ricerca, inoltre, ha cercato di individuare le fonti di ispirazione letteraria dell'autore; nelle prime composizioni in versi la tradizione pastorale, con le sue modalità descrittive e con i suoi scenari raccolti e bucolici, ha mostrato di avere un grande peso, anche se, già in esse Chateaubriand propone un'evoluzione rispetto alla poesia detta filosofico-descrittiva. A partire dai Tableaux de la nature un interesse più spontaneo per il rapporto uomo-paesaggio inizia a sostituire l'indagine illuminista sui meccanismi naturali. Nel passaggio alla prosa e nelle evoluzioni che la

descrizione compie per adattarsi al nuovo genere abbiamo poi messo in evidenza la ricerca che Chateaubriand implicitamente compie specialmente nei primi esempi della sua «prosa poetica» della natura. Le opere successive, dall'Essai sur les révolutions al Voyage au Mont-Blanc, hanno fornito numerosissimi spunti di riflessione sul paesaggio e sull'importanza di alcuni modelli estetici rispetto alla modalità con cui Chateaubriand vive, e di conseguenza descrive, la natura.

Lo sviluppo del genere in campo artistico favorisce anche la nascita di diversi filoni (abbiamo visto, ad esempio, le marine e le «vedute») e di diverse tecniche pittoriche (dalla rappresentazione minuziosa del dettaglio naturale, alla tecnica dell'abbozzo, al «croquis de voyage»…) e tutto questo si riflette anche nelle tecniche descrittive del nostro autore. Come abbiamo cercato di dimostrare, ad esempio per il paesaggio italiano che era un soggetto molto comune, Chateaubriand talvolta si mostra rispettoso della tradizione, ma molto più spesso il suo genio lo porta a innovare nella modalità di rappresentazione. D'altra parte, un paesaggio si presenta sempre uguale oggettivamente ed è la soggettività del singolo autore aiuta a comprendere non solo i suoi gusti estetici ma anche la sua visione del mondo: per utilizzare le parole di Alain Roger, nonostante esista un «pays», grado zero del paesaggio, la visione di un luogo naturale non è esteticamente percepito se non attraverso un «paysage», cioè attraverso un atto di «artialisation»[1161]. In questo senso, ci ha aiutato chiederci a più riprese che cosa affettivamente il nostro autore ricercasse durante i suoi viaggi, se la realtà o la realizzazione di attese preconcette. Conoscenze pregresse di tipo letterario spesso inficiano la naturalezza con cui egli si accosta a un nuovo paesaggio. Il paesaggio italiano è certamente l'esempio più evidente, ma anche gli Stati Uniti, che pure lo stimolarono innegabilmente a livello visivo e fornirono un soggetto di riflessioni per molti anni, risentono del peso dei racconti di viaggio. In molti casi, la questione centrale ruota quindi intorno alla maggiore o minore spontaneità dello sguardo: da questo punto di vista, la Bretagna natale gode certamente di un'ispirazione molto genuina rispetto ai modelli successivi. Molto spesso poi il ricordo del passato e il confronto con il presente è il vero filo rosso che riesce a collegare paesaggi tanto diversi. La descrizione realistica puramente documentaristica non esiste nelle prime opere di Chateaubriand, nemmeno quando egli pare volere semplicemente ricostruire le tappe di un suo viaggio. Il suo sguardo sul paesaggio è difficilmente soltanto fotografico: lo scrittore penetra la natura e, pur svuotandola talvolta del tutto della sua oggettività, ci restituisce il riflesso che essa ebbe per la sua vita. Questo argomento è quindi una parte fondamentale dello studio delle opere di Chateaubriand, poiché nel paesaggio non troviamo soltanto la dimostrazione delle sue scelte estetiche, ma anche la trascrizione del suo essere nelle varie fasi della sua crescita.

Nella terza parte, invece, la nostra indagine è stata più legata alla descrizione come atto letterario e alla sua dinamica rispetto alla narrazione: le prime opere che compongono il nostro corpus offrono una discreta rassegna di generi, dal saggio, al racconto, alla relazione di viaggio, e questo ci ha permesso di definire i ruoli che di volta in volta la descrizione assume. In questo caso, il paesaggio è stato considerato come parte di un insieme, quello del testo letterario, ed non è stato più oggetto di un'analisi estetica basata sul contenuto, ma indagata rispetto alla sua funzione nell'ambito del tutto.

L'opera che a nostro avviso presenta aspetti veramente innovativi è l'Essai sur les révolutions. Questo saggio, poco noto e meno commentato rispetto alle opere successive, incompleto e spesso a prima vista totalmente confusionario fu, come egli stesso afferma, una «miniera» di immagini alla quale lo scrittore attinse per le sue opere maggiori. L'analisi comparata di queste descrizioni (effettuata anche con l'utilizzo di una tabella comparativa che mostra visivamente in modo immediato i lavori di riduzione e ricostruzione effettuati sulle scene) con quelle che vennero rielaborate in seguito illustra come non soltanto Chateaubriand imparò a ridurre i dettagli e le ridondanze dei primi anni, ma svuotò gradatamente le immagini della natura, scivolando dalla minuziosa descrizione verso l'evocazione del paesaggio. Un'evocazione che si accende a partire non più dallo stimolo del reale, ma primariamente da quello del ricordo.

[1161] Alain Roger, *op. cit.*, p. 17. «La nature est indéterminée et ne reçoit ses déterminations que de l'art: du pays ne devient un paysage que sous la condition d'un paysage, et cela, selon les deux modalités, mobile (in visu) [visione diretta della realtà] et adhérent (in situ) [tramite la mediazione dello sguardo], de l'artialisation», pp. 17-18.

Quello che ci pare più interessante sottolineare è che in un'ottica preromantica il paesaggio si definisce spesso come riflesso dell'autore, cassa di risonanza dei suoi sentimenti e visualizzazione delle sue sensazioni. Anche per Chateaubriand questo concetto è genericamente valido: specialmente per René, ad esempio, l'empatia con il mondo naturale è completa. Tuttavia la relazione non si ferma a questo. Intanto, si tratta di un rapporto mobile, differente nelle varie fasi della sua vita: così da un rapporto fusionale con il paesaggio, lo scrittore recupera sempre più il contatto con la storia e allora la solitudine diventa uno stato d'animo innaturale e pesante. La natura selvaggia diventa in questa fase antagonista.

In secondo luogo, abbiamo analizzato le sue metafore e il linguaggio di volta in volta paesaggistico (in senso lato) e architettonico che egli adotta anche per scene che non sono propriamente fotografiche della realtà: lo studio della pittura forse non lo interessò mai direttamente, tuttavia egli non può evitare di parlare di pittori e quadri quando vuole descrivere un momento storico, o di alludere a fenomeni meteorologici e a immagini naturalistiche per riferirsi alla condizione dell'uomo. E allora possiamo concludere che, se non inventa nulla da zero, tuttavia Chateaubriand è il primo della sua generazione ad avere saputo rivoluzionare il rapporto con il mondo esterno: Chateaubriand concepisce e trascrive «spazialmente» il mondo e inscrive in un'ottica geografica la Storia (un concetto che egli esprime teoricamente nella nota dell'Essai sur les révolutions analizzata in apertura, e che mette in pratica a più riprese).

Questo è a nostro avviso il più profondo legame che si instaura con il paesaggio. Esso è parte della sua visione del mondo, è il linguaggio che informa la realtà. Infine, come abbiamo potuto vedere, le sue descrizioni non soltanto non corrono il rischio di essere «accessorie» alla narrazione, ma divengono al contrario molto spesso una parte fondamentale per la completezza dell'opera e un elemento strutturante per il testo, segno evidente dell'importanza del paesaggio e della sua letteraria rappresentazione nelle prime opere.

Resumé

La représentation du paysage entre littérature et peinture dans les premières œuvres de Chateaubriand.

Introduction.

1. **Biographie, oeuvres et expériences culturelles du jeune Chateaubriand.**
   - 1.1. Introduction historique à la vie et aux premières oeuvres.
     - 1.1.1. Biographie de l'auteur de 1768 à 1805.
     - 1.1.2. Les *Tableaux de la nature*.
     - 1.1.3. *Essai sur les révolutions*.
     - 1.1.4. *René*.
     - 1.1.5. *Atala*.
     - 1.1.6. *Génie du christianisme*.
     - 1.1.7. *Voyage au Mont-Blanc*.
     - 1.1.8. *Voyage en Italie* et la *Lettre à M. Fontanes*.
     - 1.1.9. *Natchez*.
     - 1.1.10. *Voyage en Amérique*.
   - 1.2. Contexte culturel et expériences visuelles et littéraires du jeune Chateaubriand.
     - 1.2.1. Chateaubriand à Paris: première étape de sa formation culturelle dans les salons mondains.
     - 1.2.2. Les lectures.
     - 1.2.3. Les expositions à Paris et à Londres.
     - 1.2.4. «Le Muséum du Louvre» et les musées révolutionnaires.
     - 1.2.5. La diffusion des gravures.
     - 1.2.6. L'exil en Angleterre: l'expérience dans le Suffolk.
     - 1.2.7. Le voyage à Rome: reconstruction du parcours de visite de Chateaubriand à Rome.

2. **Le concept de paysage pictural et littéraire à la fin du XVIII^{e} siècle: influences et innovations dans les premières œuvres.**
   - 2.1. Les paysages textuels et la peinture: trois concepts méthodologiques.
     - 2.1.1. Le paysage historique et le sublime: une note de l'*Essai sur les révolutions*.
     - 2.1.2. La peinture «d'après nature» et la question de l'«ut pictura poesis»: la *Lettre sur l'art du dessin dans les paysages*.
     - 2.1.3. Le retour du personnage humain dans le paysage: la *Lettre sur la campagne romaine*.
   - 2.2. La tradition pastorale.
     - 2.2.1. Les *Tableaux de la nature*.
     - 2.2.2. La description des saisons.
     - 2.2.3. Le passage à la prose: l'affirmation de l'autobiographie.

2.2.4. La Suisse idyllique de l'*Essai sur les révolutions*.
2.2.5. *Atala*: entre deux rives.
2.2.6. *Locus amœnus* et *locus terribilis*.
2.2.7. Le *Génie du christianisme*: influences du XVIII[e] siècle.
2.2.8. La fête du village.

2.3. Le paysage sublime.
2.3.1. La littérature anglaise: Ossian.
2.3.2. Entre héritage artistique et mémoire personnelle.
2.3.3. La poésie de cimetière.
2.3.4. Milton: le baroque.
2.3.5. Les marines de Vernet et de ses successeurs.
2.3.6. La tempête dans les premières œuvres.
2.3.7. L'autre visage sublime de la mer.
2.3.8. Les chutes du Niagara
2.3.9. L'image de la catastrophe.
2.3.10. Le traumatisme de l'exil.

2.4. L'Amérique.
2.4.1. Le voyage et les sources.
2.4.2. Une nouvelle vision du paysage: la reprise du genre naturaliste par Gustave Doré.
2.4.3. La « Nuit chez les Sauvages de l'Amérique ».
2.4.4. L'aspect magique de la nature.
2.4.5. L'Amérique dans le souvenir.

2.5. Le paysage italien.
2.5.1. Les plans de l'image.
2.5.2. La «veduta».
2.5.3. La «veduta» italienne.
2.5.4. Lumières et nuances sur Rome: la définition de l'image.
2.5.5. La campagne romaine, le paysage urbain et le rapport avec les ruines.
2.5.6. Le *Génie du christianisme*: la ruine avant la ruine.
2.5.7. *Voyage en Italie* et la tradition des «voyages pittoresques».

2.6. La montagne et la perspective verticale.
2.6.1. La montagne au XVIII[e] siècle.
2.6.2. Le complexe rapport avec la montagne dans l'oeuvre de Chateaubriand.
2.6.3. Le problème de l'horizon.
2.6.4. Jean-Jacques Rousseau.
2.6.5. Une montagne particulière: le volcan.
2.6.6. La vision d'en haut. Exemples picturaux et les vols des *Natchez*.

3. Le rôle de la description dans les premières œuvres.

3.1. Première approche de l'*Essai sur les révolutions*.
3.1.1. Notre méthodologie.
3.1.2. La dialectique de l'infini et du non-fini dans la structure de l'*Essai*: introduction à l'œuvre.
3.1.3. Le problème de l'incipit descriptif.
3.1.4. Les changements de perspective.
3.1.5. La déchirure de la description: analyse du final.
3.1.6. Le fil rouge des descriptions.

3.2. *René*: la tension de l'infini.
3.3. *Génie du christianisme*.
  3.3.1. Le texte comme lieu.
  3.3.2. La recherche du sens.
3.4. *Voyage en Italie*.
  3.4.1. *Voyage en Italie*, ou la correspondance interrompue.
  3.4.2. La *Lettre à M. Fontanes*: naissance de l'autobiographie.
3.5. La question du «seuil des paysages»: les paysages littéraires.
  3.5.1. *Atala*.
  3.5.2. L'itinéraire mystique.
  3.5.3. Encore l'*Essai sur les révolutions*.
3.6. La poétique du seuil en peinture.
  3.6.1. Le rôle du cadre.
  3.6.2. Les seuils du paysage dans le domaine pictural dans le domaine allemand.
  3.6.3. Un exemple d'autoportrait: les peintres dans leurs paysages. L'analogie avec la «promenade Vernet» de Diderot.

[**Annexe**: Tableaux de comparaison des passages descriptifs]

Conclusion.

Introduction.

Comment peut-on définir l'ontologie de cette réalité artistique particulière que l'on appelle un paysage? Quelles sont ses caractéristiques? Si l'on pense à une expérience générique de jouissance du paysage, le mot «nature» vient tout de suite à l'esprit: le paysage peut être facilement défini représentation de la nature, ou, mieux encore, d'un morceau de celle-ci qui, contemplé et choisi par l'artiste, finit par être découpé d'un panorama plus vaste et recomposé sur une toile ou sur la page d'un écrivain. La définition de paysage met ainsi immédiatement en relief la distance qui sépare irrémédiablement les deux réalités: l'infinité de ce que nous appelons Nature et qui reste derrière la toile du peintre et les délimitations que les rebords physiques du tableau (un chevalet ou les marges d'une feuille de papier) imposent au paysage. Bien entendu, ce discours pourrait s'appliquer à toute sorte d'oeuvre d'art: mais le paysage accentue cette incohérence parce qu'il se propose comme objectif de représenter justement un sujet qui n'a pas de limites définies en soi. Le morceau discret de nature que nous propose le paysage est donc une réalité contradictoire, parce qu'il reflète une subjectivité (celle de l'artiste qui donne une forme en-soi à l'objet de son observation) que la nature ignore. Cette caractéristique essentielle de la représentation du paysage, nécessite, donc, quelque chose qui puisse la délimiter avec précision, pour exister: dans le cas de la peinture, c'est le cadre qui assure une définition exacte et une clôture absolue de l'art envers le monde[1162]. Ce sont là les questions que posent les textes méthodologiques qui nous ont servi d'appui. Notre travail se situe, donc, entre la biographie de l'écrivain, l'analyse de la description littéraire et l'histoire de la peinture, et se concentre sur les premiers paysages de Chateaubriand, ces représentations du «hors de soi» qui l'avaient fasciné dès sa jeunesse. Limitant l'analyse aux œuvres composées entre 1784 (*Tableaux de la nature*) et 1805-1806 (*Voyage au Mont-Blanc*), notre travail s'articule sur trois points: tout d'abord nous tenterons de reconstruire les étapes de ses expériences visuelles du paysage, réelles (c'est-à-dire relatives à ses voyages) mais aussi littéraires et artistiques, avec une recherche sur les milieux que l'écrivain fréquentait, sur ses lectures, et sur les expositions et les musées qu'il aurait pu voir dans ses années de jeunesse (à Paris comme en Angleterre pendant son exil, ou à Rome lors de son séjour de 1803-1804). La seconde moitié du siècle est un moment très important pour le développement du concept de paysage dans le domaine pictural, et nous avons pu constater le poids que le «genre mineur» avait acquis dans les expositions de peinture françaises et anglaises.

Dans notre deuxième partie, nous analyserons directement les scènes descriptives selon des modèles de paysage établis dans la littéraire ainsi que dans le domaine pictural (la pastorale, le sublime, le paysage italien, l'Amérique et la montagne) afin de repérer les sources d'inspiration des paysages de Chateaubriand.

La fonction de la description dans les premières œuvres sera enfin notre dernier sujet d'enquête: en ce qui concerne nos choix méthodologiques, nos textes de référence seront *Du descriptif* de Philippe Hamon[1163], qui concentre ses études sur le sens de la séquence descriptive et sur sa réception dans le

---

[1162] Références bibliographiques à la question de la naissance du paysage: Alain Roger, *Court traité du paysage*, Gallimard, 1997; Georg Simmel, *Il volto e il ritratto*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 71-108; Ernst Gombrich dans *Norm and form: studies in the art of Renaissance*, London, Phaidon Press, 1966, chap. «The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape», pp. 107-121; Heinrich Lützeler, «L'essenza della pittura di paesaggio», dans H. Lehmann, M. Schwind M., C. Troll, H. Lützeler, *L'anima del paesaggio tra estetica e geografia*, Milano, Associazione culturale Mimesis, 1999, pp. 89-126. Nous nous référons surtout à ce dernier (pp. 95-96) pour la définition de la peinture de paysage: «[elle] découpe une place limitée à l'intérieur de l'espace illimité de la nature et se tourne vers cet espace en le représentant dans sa connexion organique et pour soi-même– «dans sa connexion organique», c'est-à-dire sans se limiter à un groupe d'animaux ou à un bouquet de fleurs; «pour soi-même», c'est-à-dire qu'il exclut la prédominance de la figure et de l'action humaines» (notre traduction du texte de l'article).

[1163] Paris, Hachette, 1993.

contexte de la narration, et *La Description* de Jean-Michel Adam[1164], notamment pour l'analyse du rôle de la description dans les divers courants et époques. Dans cette partie de la recherche nous nous éloignerons d'une approche typiquement esthétique pour mettre surtout en valeur le sens que la description acquiert dans les textes en tant qu'acte littéraire. La délimitation du corpus nous a permis d'analyser tout de même la description dans différents contextes (l'essai, le récit fictionnel, le récit de voyage) et de comprendre la fonction et les enjeux qu'elle développe, notamment dans son rapport à la narration. Nous avons pris en considération de façon plus détaillée l'*Essai sur les révolutions*, première œuvre en prose qui, au-delà du projet historique affiché, présente de nombreuses et intéressantes sections descriptives.

[1164] Paris, PUF, 1993.

1. Biographie[1165], oeuvres et expériences culturelles du jeune Chateaubriand

Le corpus des œuvres[1166] que nous analysons comprend:

- Les *Tableaux de la nature*, recueil de dix poèmes à la Delille composés entre 1784 et 1790 (selon les déclarations de l'auteur[1167]), et publié dans ses *Œuvres complètes*, dont trois compositions avaient paru sur l'*Almanach des Muses* et sur le *Mercure de France* entre 1790 et 1802[1168].
- L'*Essai sur les révolutions*, qu'il commence à élaborer probablement depuis 1793. Chateaubriand abandonne la poésie pour la prose historique et «comparatiste». Ce premier ouvrage nous montre un Chateaubriand que l'on retrouve aussi dans certaines pages d'analyse critique littéraire du *Génie*, nourri de curiosité pour les autres cultures, un Chateaubriand peu connu et encore lié à l'esprit des Lumières[1169]. Le premier volume (le seul effectivement achevé) de l'*Essai sur les révolutions* parut d'abord à Londres en 1797, pour être republié ensuite dans les deux premiers tomes de l'édition Ladvocat. À l'occasion de cette édition en 1826, Chateaubriand ajoutera une *Préface* et tout un appareil de notes où il critique et explique ses dérives juvéniles.
- *René*, publié pour la première fois en 1802 avec le *Génie du christianisme*, fut réuni dans le XVI tome des *Œuvres complètes* aux deux autres récits *Atala* et *Les Aventures du Dernier Abencérage*. Nous nous référons souvent aux *Natchez* (tomes XIX et XX de Ladvocat), sans toutefois faire l'analyse systématique de cette épopée: bien que Chateaubriand y travailla à partir de la phase londonienne, le texte définitif est le fruit d'une élaboration postérieure[1170].

1165 Références bibliographiques sur la vie de l'auteur: George Duncan Painter, *Chateaubriand, une biographie, 1768-1793 Les orages désirés*, Paris, Gallimard, 1977; Marc Fumaroli, *Chateaubriand Poésie et Terreur*, Paris, Editions de Fallois, 2003; Pierre Christophorov, *Sur les pas de Chateaubriand en exil*, Paris, Les éditions de Minuit, 1960; Victor L. Tapié, *Chateaubriand par lui-même*, Paris, Seuil, 1965; Victor Giraud, *Nouvelles études sur Chateaubriand. Essais d'histoire morale et littéraire*, Hachette, 1912.

1166 Cf. Jean Mourot, *Etudes sur les premières œuvres de Chateaubriand. Tableaux de la nature. Essai sur les révolutions*, Paris, Nizet, 1962; introduction aux textes de la collection Gallimard Bibliothèque de la Pléiade; *Les Natchez*, introduction par Jean-Claude Berchet, Librairie Générale Française, 1989; *Les Natchez*, introduction par Gilbert Chinard, Genève, Droz, 1932; *Voyage en Italie*, introduction par J.-M. Gautier, Genève, Droz, 1969; *Mémoires d'outre-tombe*, (texte établi par Jean-Claude Berchet) Paris, Classiques Garnier La pochothèque, 1989-1998, (tome I et II).

1167 TN, tome XXII, Préface, p. XIII.

1168 Cf. Jean Mourot, *op. cit.*, pp. 14-24.

1169 Cf. Catriona Seth, «Chateaubriand comparatiste: la recherche du bonheur perdu dans l'*Essai sur les révolutions*», dans *BSC*, 1997, nº 40, pp. 32-38.

1170 Cf. l'introduction de Jean-Claude Berchet à *Atala, René, Les Natchez*, Paris, Librairie Générale Française, 1989, p. 30).

- Comme *René*, *Atala* aussi devait à l'origine être seulement l'un des épisodes de l'épopée indienne qui, selon les mots de l'auteur, auraient été rédigés «sous les huttes mêmes des sauvages»[1171]. Le roman fut publié en 1801 avec le titre *Atala ou les Amours de deux Sauvages dans le Désert*.
- La première édition complète du *Génie du christianisme* date du 14 avril 1802 (celle qui comprenait aussi *René* et *Atala*). Entre cette première édition et la publication dans les *Œuvres complètes* (tomes XI-XV) il y en eut beaucoup d'autres, dont certaines furent enrichies par des gravures.
- Le *Voyage au Mont-Blanc* est un récit du bref voyage en Auvergne et dans les Alpes, rédigé sous forme d'épître (en «Fin d'août 1805»): bien qu'il soit publié dans le VII tome de Ladvocat avec les trois autres relations de voyage, comme l'évoque le sous-titre, *Paysages de montagnes*, Chateaubriand confie à cette lettre principalement ses considérations esthétiques sur le paysage montagneux. Avant les *Œuvres complètes*, il fut publié une première fois dans le *Mercure de France* en 1806.
- Par contre, le *Voyage en Italie* ne fut publié que dans le recueil de Ladvocat (au tome VII), exception faite du *Voyage au Mont-Vésuve* qui avait paru en 1806 dans le *Mercure de France* et de la dernière *Lettre à M. Fontanes sur la campagne romaine*, présentée dans la même revue en mars 1804. Les notes de voyage de Chateaubriand furent probablement retravaillées à l'occasion de la publication de 1826: nous nous occuperons spécifiquement de la *Lettre à M. Fontanes* mais aussi du récit de voyage qui, justement grâce à la complexité de sa publication, revêt un caractère de grande importance esthétique et biographique.
- Le *Voyage en Amérique*, structuré comme un guide pour les voyageurs, fait partie du groupe des textes perdus et ensuite retrouvés[1172] durant les déplacements de l'exil: il ne sera publié que dans les tomes VI-VII de Ladvocat. Il ne fait pas partie de notre corpus même si, de même que les *Mémoires d'outre-tombe*, il ne peut pas être exclu de l'analyse comparative.

1.2. Contexte culturel et expériences visuelles et littéraires du jeune Chateaubriand

La période la plus intéressante de la vie du jeune Chateaubriand avant l'exil correspond aux années 1788-1791, c'est-à-dire la phase où l'écrivain breton séjourna à Paris et fréquenta les milieux mondains de la capitale grâce aux relations de son frère Jean-Baptiste (marié avec la petite-fille de Malesherbes) et de sa sœur Julie, mariée au comte de Farcy. Dans la maison de cette dernière, Chateaubriand eut l'occasion de rencontrer des écrivains et des artistes, dont Madame Vigée-Lebrun, Louis de Fontanes, le poète Evariste Parny et Delisle de Sales qui lui présentèrent Carbon de Flins, La

[1171] «Préface à la première édition», Gallimard Pléiade, dans *Œuvres romanesques et voyages*, tome I, p. 15.
[1172] Cf. N, tome XIX, «Préface», pp. 1-3.

Harpe, Ginguené, Chamfort[1173]. À travers ce cercle mondain, notre écrivain, fraîchement arrivé de la Bretagne, connut la pensée des Lumières et entra en contact avec l'ambiance culturelle de son époque.

En ce qui concerne notre analyse, on peut remarquer comment la fréquentation de ces personnages permit certainement à Chateaubriand de s'approcher du monde de l'art, malgré son manque de formation. Il faut également rappeler que ce genre de salon privé était très mobile et on y rencontrait autant les philosophes que les artistes ou encore les écrivains: Madame Vigée-Lebrun, par exemple, qui était un personnage très connu, exposa en 1787 à Paris son célèbre portrait de Marie-Antoinette; liée aux plus célèbres paysagistes de l'époque, dont Hubert Robert et Joseph Vernet, elle fréquentait aussi le salon de l'ambassadeur Hamilton qui accueillit les peintres anglais de la fin du siècle, dont par exemple Wright of Derby[1174].

La première formation de Chateaubriand fut foncièrement littéraire: tout comme ses contemporains, il reçut une base de connaissances sur l'antiquité et sur la littérature classique, qui lui furent indispensables pour la rédaction de l'*Essai sur les révolutions*. Parmi ses sources d'inspiration plus récentes, nous citons la poésie descriptive et philosophique de la seconde moitié du siècle, les récits de voyage et les œuvres des idéologues, connus au début de son séjour à Paris. Dans les années suivantes, surtout après le déclin de la Révolution, il prit ses distances par rapport à ces auteurs, comme il le signale à plusieurs reprises dans les *Mémoires*[1175]. S'agissant du paysage, ses influences les plus évidentes viennent de la poésie bucolique en parallèle d'un certain type de peinture basé sur l'éphémère et, pendant l'exil, de la découverte des paysages sublimes de la littérature anglaise (notamment la poésie de cimetière, le roman noir et la lecture de l'*Ossian*). Les deux auteurs français du XVIII[e] siècle qui ont le plus profondément marqué Chateaubriand du point de vue de la perception du paysage furent certainement Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre. Ces derniers surent, de manière différente, se détacher de la tradition descriptive de leur siècle pour inventer un style nouveau fondé, dans le premier cas, sur la connaissance empathique de la nature et, dans le deuxième, sur la recherche du décor exotique et sur l'attention portée aux détails.

[1173] Ces personnages sont nommés dans l'*Essai sur les révolutions*, notamment au chapitre I,17. Cfr aussi Fumaroli, *op. cit.*, pp. 141-147, Painter, *op. cit.*, pp. 133-143 et Sainte-Beuve, *op. cit.*, vol I, III[ème] et IV[ème] leçon.

[1174] Cf. Emilie Beck-Saiello, *Le chevalier Volaire,* Naples, centre Jean Bérard, 2004, pp. 84-85.

[1175] Dans l'*Essai sur les révolutions* le jugement de l'écrivain n'est pas tranchant, mais dans les *Mémoires d'outre-tombe* les critiques sont dures surtout envers les révolutionnaires les plus convaincus. Sur Chamfort: «Mais, sans contredit, le plus bilieux des gens de lettres que je connus à Paris à cette époque était Chamfort; atteint de la maladie qui a fait les Jacobins, il ne pouvait pardonner aux hommes le hasard de sa naissance. Il trahissait la confiance des maisons où il était admis; il prenait le cynisme de son langage pour la peinture des moeurs de la cour» (MOT, tome I, livre IV, chap. 12, p. 261); et sur Ginguené: «Après la Terreur, Ginguené devint quasi chef de l'instruction publique. Ce fut alors qu'il chanta *l'Arbre de la liberté* au Cadran-Bleu, sur l'air: *Je l'ai planté, je l'ai vu naître*. On le jugea assez béat de philosophie pour une ambassade auprès d'un de ces rois qu'on découronnait» (*ibidem*, p. 260). Cf. Tanguy Logé *Chateaubriand et les milieux littéraires pendant l'émigration*, dans «BSC», 1989, n[o] 32, pp. 72-79.

Au XVIII[e] siècle se développe aussi la pratique des expositions artistiques ouvertes au grand public, ce qui portait la peinture à être jugée non plus seulement par les académiciens, mais aussi selon les émotions des non spécialistes[1176]. La plus grande manifestation fut l'ouverture des *Salons*[1177], débutée en 1673 au Louvre. Ils ouvraient leurs portes tous les deux ans à partir de 1748, puis tous les ans à partir de 1793[1178]. Pour y participer, il fallait au début être membre «Agrée de l'Académie», même si au XVIII[e] siècle il suffisait déjà de se montrer doué pour la peinture. En 1791, l'accès fut permis à tous les artistes qui le souhaitaient. Pendant la Révolution, en 1793, on assiste à une véritable invasion de paysages[1179]. Ce changement de goût fut favorisé par l'essor de la bourgeoisie qui chérissait les compositions simples, et le succès de certains artistes, comme Valenciennes et son école. Chateaubriand se trouvait à Paris à l'occasion des *Salons* en 1789 et après son retour de l'Angleterre en 1800. Naturellement on ne peut qu'avancer des hypothèses sur ses visites aux expositions, hypothèses qui se basent surtout sur le fait que les *Salons* étaient aussi un moment de mondanité et qu'il connaissait des personnalités liées à cette ambiance artistique. L'essor du paysage se manifeste à plusieurs niveaux. Un certain goût pour la représentation de la nature se révèle aussi dans le genre non proprement paysager, comme par exemple dans les arrière-plans des portraits traditionnellement simples et codifiés, aptes seulement à fournir la bonne luminosité au sujet. Les portraits de l'époque, au contraire, montrent des décors choisis avec soin, qui souvent semblent vouloir refléter le caractère du personnage[1180].

Tous les paysages exposés ne faisaient pas partie du même genre: Hubert Robert présenta en 1789[1181] des sujets classiques, des temples et ses célèbres ruines, ainsi que des représentations du paysage urbain de la capitale française (démolitions de la Bastille). Valenciennes, au contraire, proposa des exemples de son paysage historique, fusion de modèles de paysages composés du XVII[e] siècle et de la traditionnelle peinture historique. Par ailleurs, Jean-Baptiste Regnault exposa une représentation théâtrale du déluge universel (où les gestes des protagonistes sont encore centraux par rapport à la

---

1176 Cf. Mehdi Korchane, «La réception des passions ou le sentiment du spectateur autour de 1800: Guérin et son public», dans *De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment*, actes du colloque des 14, 15, 16 mai 2002, Paris, Musée de la Musique, 2003, pp. 122-130.

1177 Cf. Jules Guiffrey, *Table générale des artistes ayant exposé aux Salons du XVIII siècle*, Nogent le roi, Libraire des arts et métiers éditions, 1990. Dans son répertoire des livrets, il en a comptés 36 de 1673 à 1791, date de la fermeture de l'Académie de Peinture.

1178 Gérard Legrand, *L'art romantique. L'âge des Révolutions*, Paris, Bordas, 1989, p. 26. Cf. aussi Udolpho van de Sandt, «Le salon de l'Académie de 1759 à 1781», dans *Diderot et l'art de Boucher à David. Les salons: 1759-1781*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1984, pp. 79-81.

1179 Cf. Giovanni Romano, *Studi sul paesaggio*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 150-166. Dans l'article de Udolpho van de Sandt (*op. cit.*, p. 83) il classe par genre les œuvres qui avaient été exposées, et l'on remarque que le nombre de paysages passe de 11 à 68.

1180 Nous nous limitons à citer le portrait de Madame de Stael par Elisabéth Vigée-Lebrun (illustration dans Mary D. Sheriff, *The exceptional woman*, Chicago, University Chicago Press, 1996, p. 240) où l'écrivain est représentée en habits grecs, une cithare à la main, sur un fond de montagnes et ciel nuageux.

1181 Sources: Jules Guiffrey, *Table générale des artistes ayant exposé aux Salons du XVIII siècle* et Pierre Sanchez, *Dictionnaire des artistes exposant dans les Salons des 17[e] et 18[e] siècle*, Dijon, L'échelle de Jacob, 2004; *Collection des livrets des anciennes expositions. Salon de 1789*, vol. XXXV, Paris, éditeur Liepmannssohn, 1870.

nature terrible montrée, par exemple, par Girodet dans sa *Scène du déluge* en 1806); Claude Joseph Vernet y exposa toute une série de ses marines, dont le naufrage de Virginie sur la côte de l'Isle de France. Dans les années suivantes (par exemple au *Salon* de 1801[1182]) un grand nombre de paysages furent présentés, malgré l'appel révolutionnaire aux sujets historiques[1183]. Valenciennes et ses élèves Bertin et Chauvin présentèrent de nombreuses toiles au *Salon* de 1801, les peintres Démachy et Génillion se concentrèrent sur la représentation de Paris et Gros y exposa sa *Sapho à Leucate*, qui montre le suicide de la poétesse de Lesbos dans un décor nocturne au trait sublime. L'année suivante[1184] Dabos expose un étrange *Jeune femme surprise par un orage* qui revisite le thème du contraste entre l'homme et la nature, mais montré dans un contexte plus intime et privé. Toujours en 1802, Valenciennes présenta un grand nombre d'œuvres et Gautherot le *Convoi d'Atala*.

Pendant la Révolution, le ministre de l'Intérieur du Directoire, Bénézech, consacre à l'art national le «Musée des Monuments français» et le «Musée spécial de l'Ecole française». En 1792 les travaux pour l'ouverture d'un nouveau grand musée d'art ont lieu dans l'ancien siège royal du Louvre selon un projet commencé en 1776: le «Muséum central des Arts» ouvre le 10 août 1793, à l'occasion de la fête de la République. Jacques-Louis David en deviendra le «surveillant général», avec un groupe de «conservateurs experts», parmi lesquels Fragonard et Hubert Robert[1185]. À partir de 1794, le Louvre s'enrichit des biens artistiques pillés par les troupes révolutionnaires: les chefs-d'œuvre italiens, par contre, arriveront au Louvre en 1798 seulement. Chateaubriand, parti en Amérique en 1791, ne vit les collections du Musée qu'à son retour, comme le prouvent ses mots dans le *Génie*[1186]. Du point de vue des paysages, au Muséum de l'époque de notre écrivain on ne pouvait admirer que certains tableaux de tradition flamande et les œuvres des grands classiques français, notamment les deux plus grands paysagistes du siècle précédent, Claude Lorrain et Nicolas Poussin (que Chateaubriand connaît et cite souvent). Parmi les artistes du XVIII[e] siècle, le mariniste Joseph Vernet eut l'honneur d'être exposé dès le début. C'était un peintre très apprécié de son vivant, et, sans révolutionner la conception du paysage, il y apporta quand même son style et ses innovations, comme on le voit dans la célèbre

---

[1182] Cf. Pierre Sanchez et Xavier Seydoux, *Les catalogues des Salons des beaux-arts (1801-1819)*, vol. I, Paris, L'échelle de Jacob, 1999, pp. 17-41.

[1183] Cf. analyse d'Antoine Schnapper dans Pierre Rosemberg *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1803*, exposition Grand Palais, 16 novembre-3 février 1975, Paris, édition des Musées Nationaux, 1974, pp. 109-117.

[1184] Source: *Les catalogues des Salons des beaux-arts (1801-1819)*, pp. 43-68.

[1185] Sur l'histoire du Louvre et des musées de l'époque révolutionnaire cf. Benoît, *L'art français sous la révolution et l'empire*, Genève, Slatkine, 1975, section II, chap. I «Les musées»; Aulanier, *Histoire du palais et du musée du Louvre*, Paris, édition des musées nationaux, 1948; *Histoire des collections des peintures au Musée du Louvre*, Paris, Musées nationaux, 1930; *Les collections du Louvre*, Paris, édition de la Réunion des musées nationaux, 1999.

[1186] «Soyez à jamais glorifiée, religion de Jésus-Christ, vous qui aviez représenté au Louvre *le Roi des rois crucifié*, *le jugement dernier* au plafond de la salle de nos juges, *une résurrection* à l'hôpital général, et *la naissance du Sauveur* à la maison de ces orphelins, délaissés de leur père et de leur mère! […] C'est aussi la religion qui nous a donné les Claude Lorrain, comme elle nous a fourni les Delille et les Saint-Lambert. Mais tant de raisonnements sont inutiles: parcourez la galerie du Louvre, et dites encore, si vous le voulez, que le génie du christianisme est peu favorable aux beaux-arts» (GC, tome XII, III[ème] partie, livre I, chap. 4, pp. 311-312).

série des *Ports de France* (peints entre 1754 et 1762) où l'attention pour la lumière, l'atmosphère et la représentation du ciel n'a rien à voir avec la traditionnelle peinture didactique de ses prédécesseurs. Certaines représentations d'Hubert Robert étaient également déjà visibles sur le site du Louvre, notamment les dessins et les toiles dans lesquels le peintre décrivait l'évolution du Musée même, y compris les travaux d'aménagement des œuvres et sa célèbre *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines* (de 1796).

Si l'accès direct aux œuvres d'art n'était pas aussi évident à l'époque de Chateaubriand qu'il l'est aujourd'hui, l'habitude de tirer des gravures à partir de tableaux plus célèbres permettait néanmoins aux collectionneurs et aux habitants des petits centres où il n'y avait pas d'expositions de connaître les toiles qui avaient eu du succès. Les *Annales du Musée* de Landon[1187] sont, par exemple un répertoire des œuvres qui avaient gagné des prix entre 1800 et 1802, obtenant le droit d'être vulgarisées. En outre les illustrateurs des récits de voyage, par exemple, dans le cas des «voyages pittoresques» très la mode au XVIII[e] siècle, deviennent aussi une catégorie d'artistes: ils visitent les sites avec les écrivains et les voyageurs pour prendre sur le vif des croquis de vues panoramiques.

Dans les années qui nous intéressent, Chateaubriand partit aux Etats-Unis et ensuite en exil en Angleterre, où il vécut des moments très durs de pauvreté et de solitude. Il s'adapta à travailler comme précepteur privé à Beccles dans la région du Suffolk, où il connut le révérend Bence Sparrow[1188] et son frère qui l'introduisirent dans le milieu des familles de la région et rencontra le peintre Robert Davey: selon l'analyse de Pierre Christophorov[1189], la *Lettre sur l'art du dessin dans le paysage* est le fruit d'une méditation sur l'art conçue avec cet artiste anglais. La peinture anglaise était à ce moment-là, beaucoup plus que la peinture française, à la recherche de nouvelles formes d'expression, notamment pour le sujet paysager. En outre, de nombreuses expositions étaient organisées en Angleterre à l'époque, surtout par la *Royal Academy of Arts* (dont la fondation date de 1768[1190]) et par la *Great Room of the Society for the Encouragement of Arts*[1191]. De 1761 à 1800 on voit augmenter les représentations de paysage dans lesquelles triomphe le goût pour le sublime: les sujets tirés d'œuvres littéraires comme *Ossian*, le *Paradis Perdu* de Milton, le *Night's Thoughts* de Young, les romans d'Ann Radcliffe et les tragédies de Shakespeare deviennent également plus communs. Parmi les artistes nous citons les plus célèbres:

1187 Charles-Paul Landon, (rédigé par), *Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts. Recueil de gravures au trait, d'après les principaux ouvrages de Peinture, Sculpture ou Projets d'Architecture, qui, chaque année, ont remporté le prix, soit aux écoles spéciales, soit aux concours nationaux*, Paris, Imprimerie de Didot Jeune, volume I (1800) et volumes II et III (1802).

1188 Cité à travers ses initiales au chapitre I,63 de l'*Essai*: «[…] et que le Rév. B. S. a bien voulu me communiquer».

1189 Cf. Pierre Christoporov, *op. cit.*, chapitres IV-V.

1190 Udolpho Van de Sandt, «Le salon de l'Académie de 1759 à 1781», p. 79, note 2.

1191 Sur les expositions de la deuxième moitié du siècle, cf. Monk, Samuel, *The sublime*, New York, Modern language association of America, 1935, chap. «The sublime in Painting» et Brandon Taylor, *Art for the nation. Exhibitions and the London public (1747-2001)*, Manchester University Press, 1999.

Alexander Runciman, Johann Heinrich Füssli, Angelica Kauffmann, Joseph Wright of Derby, les aquarellistes Alexander Cozens (dont *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* fut édité en 1785), son fils John Robert Cozens et Francis Towne. Pour conclure, nous rappelons que dans la dernière décennie du siècle, furent inaugurés à Londres les spectacles des «panoramas», de vastes toiles circulaires sur lesquelles étaient projetées des images (notamment de ville et de batailles)[1192].

Comme nous l'avons déjà expliqué, mis à part les repères fournis par les recherches de Christophorov, nous ne sommes pas en mesure de reconstruire les déplacements exacts de notre écrivain en exil, mais il nous paraît important de faire connaître le climat culturel des capitales où il vécut, surtout dans la mesure où Chateaubriand reflète dans ses œuvres l'esprit innovant de certains artistes de son époque.

À ce propos, nous concluons cette partie historique en parlant de Rome, où Chateaubriand fit un séjour de sept mois entre juin 1803 et janvier 1804. Pour l'auteur ce sera d'abord l'occasion d'admirer personnellement les monuments et les œuvres de la tradition classique et de la Renaissance. Ce voyage, quasi obligé pour tout artiste de son époque (et notamment pour les peintres), revêtira pour lui une triple importance: culturelle[1193], artistique, et personnelle (dans le sens où il se trouvera pour la première fois devant un type de nature aux caractéristiques complètement opposées par rapport à son pays natal). Pendant son voyage Chateaubriand raconte à la première personne la visite aux musées de Rome, où il vit les chefs-d'œuvre du Vatican, du Musée Capitolin et de la Galerie Doria. Dans le cas du voyage en Italie nous ne pouvons pas reconstruire avec exactitude les étapes de ses visites culturelles[1194].

Chateaubriand ne fut pas un connaisseur d'art, nous l'avons déjà observé. Toutefois parfois certains modèles picturaux rentrent dans ses descriptions, même inconsciemment. Par exemple, dans la description de la cérémonie du baptême dans le *Génie* la scène que l'écrivain ébauche porte les détails de nombreuses représentations d'art chrétien avec Saint Jean-Baptiste[1195], signe d'une certaine influence de la peinture dans son univers imaginatif. Ainsi, même dans sa brièveté, le *Voyage en Italie* porte un petit répertoire d'œuvres, parmi lesquelles les fresques de Raphaël dans les «Stanze» et dans les Loges du

---

1192 Cf. Fumaroli, *op. cit.*, pp. 343-347; Patrick Lhot, *Peinture de paysage et esthétique de la dé-mesure au XVIII^e^ et début XIX^e^ siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 97-99; Stephen Oettermann, *The Panorama. History of a Mass Medium*, New York, Zone Books, 1997, p. 71.

1193 Nous renvoyons aux articles plus récents sur les rencontres de Chateaubriand à Rome: Jean-Claude Berchet, «Chateaubriand, Séroux d'Agincourt et les arts du Moyen Âge» dans *Chateaubriand et les arts*, sous la présidence d'honneur de M.E. Bonnefois et sous la direction scientifique de M. Fumaroli, Paris, Editions de Fallois, 1999, pp. 57-82 et Agnès Verlet, «Chateaubriand, Rome et Granet», dans *BSC*, 1996, n° 38, pp. 61-72.

1194 Sur le parcours dans les musées romains, nous nous référons en partie à l'appareil de notes de Gautier, *Voyage en Italie*, 1969, (pp. 161-165).

1195 «Voyez le néophyte debout au milieu des ondes du Jourdain; le solitaire du rocher verse l'eau lustrale sur sa tête; le fleuve des patriarches, les chameaux de ses rivages, le temple de Jérusalem, les cèdres du Liban paroissent attentifs» (GC, tome XI, I^ère^ partie, livre I, chap. 6, p. 58).

Vatican, les statues du Musée Capitolin et enfin les collections de la famille Doria[1196], où il vit aussi des exemples de paysage (de Dughet et d'autres classiques du XVII[e] siècle). L'influence d'un modèle pictural est d'autant plus évidente et immédiate dans le cas de la peinture de Rome, que l'écrivain ne peut s'empêcher de chercher dans le spectacle réel de la ville et de la campagne environnante les couleurs des tableaux de Claude Lorrain.

[1196] Pour savoir ce qui était exposé dans la Galleria Doria, on peut aisément suivre la source de Salvatore Tonci, *Descrizione Ragionata della Galleria Doria*, Roma, Luigi Perego Salvioni, 1794.

2. Le concept de paysage pictural et littéraire à la fin du XVIII^e siècle: influences et innovations dans les premières œuvres.

2.1. Les paysages textuels et la peinture: trois concepts méthodologiques.

Avant de passer à l'analyse textuelle, nous nous arrêterons sur les trois moments où notre écrivain parle de théorie artistique. Le premier se trouve dans une note de l'*Essai sur les révolutions*. Partant du récit des vicissitudes du grec Théramènes, oublié par ses concitoyens et mis à mort par trente tyrans d'Athènes, il passe sans solution de continuité à décrire en note de bas de page trois hypothétiques tableaux qui réunissent «à la fois la majesté de la morale et la grandeur de la nature»[1197]: une vue des pyramides d'Egypte, associées au sort de César («Les fastueuses pyramides d'Égypte[1198], bâties par les efforts réunis de tout un peuple; l'humble tombeau de sable du grand Pompée, élevé furtivement sur le même rivage par la piété d'un vieux soldat, durent offrir à César deux monuments bien extraordinaires de la vanité des choses humaines»), une mer agitée que Marius contemplerait en attitude pensive («Une mer agitée, les ruines de Carthage à moitié ensevelies dans le sable et sous le jonc marin, Marius contemplant l'orage[1199], appuyé dans une attitude pensive sur le tronçon d'une colonne où l'on distingue peut-être, en caractères puniques, les premières lettres brisées du nom d'Annibal, voilà le sujet d'un second tableau non moins sublime que le premier») et enfin un paysage montagneux qui servirait de décor au *pacto conclusus* dans la plaine Rütli, en Suisse, le 1 août 1291 («Le peintre représenteroit les trois grands libérateurs de l'Helvétie, vêtus de leurs simples habits de paysans, assemblés secrètement dans un lieu désert au bord d'un lac solitaire, et délibérant de la liberté de leur patrie au milieu des montagnes, des torrents, des forêts; le silence de la nature les environne, et ils n'ont pour témoin de leur sainte union, que le Dieu qui entassa ces Alpes glacées, et déroula ce firmament sur leur tête»[1200]).

[1197] ER, tome II, p. 107 note III.

[1198] *Ibidem*. Les monuments d'Egypte étaient très la mode à l'époque des voyages pittoresques: voir *A Description of the East, and Some other countries* de Richard Potocke, publié à Londres en 1743-1745, le *Voyage d'Egypte et de Danube* de Frederock Ludwig Norden (Copenaghen, 1755) le *Voyage pittoresque et historique de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine et la Basse Egypte* de Louis-François Cassas (1799) et les dessins de Dénon, Dutertre, Jomard relatifs à l'expédition en Egypte de Napoléon Bonaparte. Cf. Madeleine Pinault-Sorensen, «Du dessin d'artiste ou d'ingénieur au dessin archéologique», dans Patrice Bret (textes réunis par), *L'expédition d'Egypte, une entreprise des Lumières, 1789-1801*, Actes du colloque international 8-10 juin 1998, Paris, éditions TECHNIQUE et DOCUMENTATION, 1999, pp. 157-176 et l'œuvre de Vivant Denon, *Point du lendemain* (Paris, L'école des loisirs, 1993).

[1199] *Ibidem.* Le peintre Léon Cogniet exposa au Salon de 1824 un *Marius sur les ruines de Carthage* directement inspiré par Chateaubriand. Illustrazione in S. Bellenger, «Girodet et la littérature, Chateaubriand et la peinture», dans *Chateaubriand et les arts*, p. 122.

[1200] *Ibidem.* En 1779 Johann Heinrich Füssli peint le même sujet, un tableau titré *Le Serment de Rütli* qui toutefois présente le thème de manière opposée: il se concentre sur la gloire des trois libérateurs suisses, peints les bras et le regard levés, une allure martiale, sans se soucier nullement du décor naturel.

L'intérêt de l'écrivain pour le paysage permet une sorte de fusion entre les deux sujets, naturaliste et historique; la nature n'est plus ainsi le simple décor des évènements humains, mais un élément vivant qui devrait gagner un rôle de relief. Pour ses conseils[1201], il ne s'adresse pas qu'aux peintres, mais aussi aux écrivains, et notamment à lui-même qui, parlant d'art dans un essai historique, vient de mettre en pratique ses préceptes.

Le second moment privilégié où Chateaubriand affronte cette problématique est dans la célèbre *Lettre sur l'art du dessin dans les paysages*[1202], destinée à un inconnu M*** et datée «Londres 1795». Ce témoignage nous pose des problèmes de datation: d'abord nous savons qu'à l'époque l'écrivain ne se trouvait effectivement pas à Londres, mais à Bungay dans le Suffolk. Ensuite il faut rappeler que la lettre ne fut publiée qu'en 1828 dans le XXII volume des *Œuvres complètes*. Même s'il s'agit de suppositions, nous pouvons évoquer, vu aussi le contenu de la lettre, la possibilité qu'elle soit écrite postérieurement et antidatée.

Dans le texte, en fait, Chateaubriand s'adresse à un «jeune poète ou jeune peintre», une expression de laquelle nous comprenons que pour lui les deux pratiques artistiques étaient toujours associées selon la formule horatienne de l'«ut pictura poesis». Le vocabulaire dont il se sert souvent dans ses descriptions récupère également souvent des termes de la peinture (notamment peintre pour écrivain et tableau pour paysage décrit). Toutefois, nous ne pouvons imaginer une véritable prise de position sur le débat suscité par le *Laocoon* (de 1766), mais plutôt une participation au jeu littéraire qu'inventent au XVIII^{e} siècle des traités pour peintres débutants (qui visaient notamment les genres du paysage et du portrait)[1203].

Le problème principal qui est abordé au début de la *Lettre* tourne autour de la technique de peinture dite «d'après nature»[1204], selon laquelle l'artiste devait effectuer la première partie du travail devant son sujet (pour revenir ensuite dans son atelier pour le terminer: il n'est pas encore question de peinture en plein air). La même théorie était soutenue par de nombreux auteurs dont Roger de Piles[1205],

---

[1201] «Les peintres devroient chercher dans l'histoire des sujets de tableaux qui réuniroient à la fois la majesté de la morale et la grandeur de la nature».

[1202] Cf. Jean-Claude Berchet, «Le bicentenaire de la lettre sur les paysages», dans *BSC*, 1996, n^{o} 38, pp. 30-34.

[1203] Cf. *Revue de l'art*, n^{o} 143 «Le dessin», 2004-1 (spécialement les articles de Charlotte Guichard, «Les livres "à dessiner" à l'usage des amateurs à Paris au XVIII siècle», pp. 49-58, de Christian Michel «Le goût pour le dessin en France aux XVII et XVIII siècles: de l'utilisation à l'étude désintéressé», pp. 27-34 et de Chiara Stefani «Dessiner le paysage entre XVIII et XIX siècles», pp. 59-66).

[1204] «En général les paysagistes n'aiment point assez la nature et la connaissent peu […] On nous apprend à forcer ou à éclaircir les ombres, à rendre un trait net, pur, et le reste; mais on ne nous apprend point à étudier les objets mêmes qui nous flattent si agréablement dans les tableaux de la nature», Lettre DP, tome XXII, pp. 4-5.

[1205] «Je souhaiterais, par exemple, qu'il copiât d'après nature et sur plusieurs papiers les effets différents que l'on remarque aux arbres en général […] Je voudrais encore qu'il étudiât de la même manière les effets du

Charles-Antoine Jombert[1206] et le peintre Vernet[1207]. Chateaubriand montre qu'il connaît les concepts théoriques de l'art de son époque ainsi que (comme il l'explique dans les pages suivantes) le discours sur la construction de l'image[1208] et le rôle de l'horizon et du ciel[1209]. Enfin, il déclare que le paysage «a sa partie morale et intellectuelle comme le portrait»[1210], une autre affirmation qui s'insère pleinement dans le grand débat de son époque où la représentation de la nature cherchait son statut dans la hiérarchie de genres.

Les sujets traités par Chateaubriand sont donc sûrement redevables à son siècle, toutefois l'attitude qu'il assume du point de vue esthétique montre, à notre avis, un Chateaubriand plus mûr qu'il ne l'était en 1795. À un moment, en effet, il arrive à parler des risques de l'imagination («Son imagination [de l'élève] plus grande que cette petite nature, finirait par lui donner du mépris pour la nature même; il croirait faire mieux que la création»[1211]) et alors il semble se dresser contre le modèle d'une nature enflée par la fantaisie incontrôlable du jeune artiste; toutefois, ses premiers exemples de paysage montrent justement cette hypertrophie du moi qui imagine et décrit plus qu'il ne voit. En outre, il continue en dévoilant son idéal de représentation, qui conjugue les charmes de la nature avec un principe d'ordre classique:

> il reviendra bientôt de ses notions exagérées; il rectifiera son imagination […] Ces montagnes idéales ne s'élèveront plus jusqu'aux étoiles, mais les neiges couvriront la tête des Alpes, les torrents s'écouleront de leur cime […] Fort alors de ses études et de son goût épuré, l'élève se livrera à son génie[1212].

Si nous réfléchissons à la nature passionnée et sauvage de ***René*** ou de la «Nuit chez les Sauvages» nous pouvons nous poser des questions sur ces préceptes si bien théorisés mais pas mis en pratique. C'est à

---

ciel dans les différentes heures du jour, dans les différentes saisons, dans un temps serein et dans celui des tonnerres et des orages» dans le *Cours de peinture par principes*, Paris, Gallimard, 1989, p. 120.

[1206] «Il serait à souhaiter que le paysagiste copiât d'après nature, et su plusieurs papiers, les effets différents que l'on remarque aux arbres en général, et qu'il fit la même chose sur les différentes espèces des arbres en particulier, comme dans la tige, dans la feuille, et dans la couleur […] C'est particulièrement cette variété de touche, qui donne l'esprit et le bon goût aux Paysages que l'on dessine» dans *Méthode pour apprendre le dessin*, Genève, Minkoff Reprint, 1973, p. 119.

[1207] Voir la lettre destinée à François Tronchin (de 1788) citée dans l'article de Marianne Roland Michel, «Entre théorie et pratique. Le paysage français au XVIII siècle», dans *Le paysage et la question du sublime*, association Rhône-Alpes des Conservateurs, Réunion des musées nationaux, 1997, p. 182.

[1208] «On ne fait point remarquer que ce qui nous charme dans ces tableaux, ce sont les harmonies et les oppositions des vieux bois et des bocages, des rochers arides et des prairies parées de toute la jeunesse des fleurs. Il semblerait que l'étude du paysage ne consiste que dans l'étude des coups de crayon ou de pinceau», Lettre DP, p. 5.

[1209] «Le paysagiste apprendra l'influence des divers horizons sur la couleur des tableaux: si vous supposez deux vallons parfaitement identiques dont l'un regarde le midi et l'autre le nord, les tons, la physionomie, l'expression morale de ces deux vues semblables, seront dissemblables», p. 11.

[1210] *Ibidem*, p. 6.

[1211] *Ibidem*, pp. 7-8.

[1212] *Ibidem.*, p. 10.

cause de cette vision de la peinture de paysage que la *Lettre* en question nous paraît difficilement associable au Chateaubriand en exil, mais plutôt à une phase de maturité postérieure.

Le dernier passage que nous allons considérer est l'épître à l'ami Louis de Fontanes datée de 1804 «sur la campagne romaine». Comme le signale Pierre Glaudes[1213], cette lettre combine d'un point de vue esthétique un aspect néoclassique et une connotation sublime suscitée par la continuelle évocation de la mort. Mais ce qui nous intéresse dans ce texte est surtout le signe d'un changement complet de perspective entamé par l'importance restituée à la grande histoire et le conséquent «retour» du personnage humain dans les descriptions qui en découle. Les premières œuvres évoquaient de manière obsessionnelle la nature, selon le modèle rousseauiste auquel Chateaubriand ajoute son expérience personnelle d'exilé de la société humaine. Dans l'*Essai sur les révolutions* ainsi que dans *René* tout revient inlassablement au paysage. Si la note que nous venons d'analyser essayait de concilier représentation historique et paysage, dans le dernier des tableaux, les montagnes suisses envahiraient néanmoins toute la place (et les trois libérateurs prendraient des proportions minuscules). Le conte *René* arrive à réduire à deux le nombre de personnages et dans *Atala* presque tout le dialogue se joue avec les différentes facettes de la nature. Le *Génie du christianisme* aussi, afin de montrer la présence divine dans la création, attribue une place d'honneur au paysage.

Ce n'est que dans la *Lettre à Fontanes* que ce lien privilégié se brise: le paysage apparaît complètement vide («Point d'oiseaux, point de laboureurs, point de mouvements champêtres»[1214]), mais la présence humaine dans la campagne romaine se révèle partout grâce à l'omniprésence des ruines. Chateaubriand fait ainsi souvent appel à un langage architectonique pour ce genre de panorama:

> Souvent les vallées dans la campagne prennent la forme d'une arène, d'un cirque, d'un hippodrome; les coteaux sont taillés en terrasses, comme si la main puissante des Romains avoit remué toute cette terre[1215].

L'utopique fusion dans la nature n'est plus qu'un rêve de jeunesse parce que, comme il l'affirme lui-même, «dans un âge avancé […] la nature seule devient plus froide et moins parlante, *les jardins parlent* peu»[1216]. Pour cette nouvelle interprétation du rôle de la nature, l'importance de la confrontation et du dialogue (cette lettre, bien que destinée à la publication, s'adresse à l'ami Fontanes) et la recherche d'un paysage marqué par l'histoire sont les deux recettes que Chateaubriand nous fournit.

Il nous paraît enfin important de remarquer qu'à l'époque du *Voyage en Italie* l'écrivain est aussi influencé par le modèle pictural de Poussin, grâce notamment au mouvement artistique appelé «néopoussinisme» mis à la mode par des paysagistes comme Valenciennes, Pillement et Michallon. Toutefois, pour le grand peintre du XVII^{e} siècle, l'autonomie du paysage fut l'aboutissement d'un

---

1213 «Le sublime de la campagne romaine» dans *BSC*, 2006, n^{o} 48, pp. 33-42..
1214 Lettre F, tome VII, p. 236.
1215 *Ibidem*, p. 238.
1216 Lettre F, pp. 252-253 (l'italique est dans le texte).

procès qui porte graduellement à l'annulation des personnages (comme on peut l'observer dans les phases successives de ses tableaux). Pour notre écrivain le mécanisme est inversé: le paysage classique est un point d'arrivée. Il est inséparable de la vision des ruines et réveille continuellement dans son esprit l'idée de la présence humaine jusqu'au point d'estomper cet autre type de nature sauvage qui l'avait troublé en Amérique.

2.2. La tradition pastorale

À la fin du XVII[e] siècle l'intérêt pour la tradition descriptive inaugurée à l'époque classique par Virgile et Théocrite se renouvelle: négligée par la rhétorique (considérée un accessoire du discours), la description de la nature se marie ensuite à l'esprit des Lumières dans le sens du didactisme philosophique[1217]. Les premiers exemples sont étrangers: Milton (avec deux poèmes de 1645, *L'allegro* e *Il Pensieroso*), Pope (*Pastorals*, 1709), Thomson (*Seasons*, publiées entre 1726 et 1730), Haller[1218] et les pastorales du suisse Salomon Gessner. Édouard Guitton[1219] a souligné l'impulsion que les écrivains français (notamment Helvetius, Saint-Lambert et l'abbé Delille), reçurent de la sensibilité nordique[1220]. La tradition pastorale rayonne en Europe entre 1780 et 1790[1221]: l'influence de cet engouement général pour la description naturaliste est très marquée dans les premiers pas de Chateaubriand, ces dix *Tableaux de la nature* composés qui furent publiés dans le XXII[e] volume des *Oeuvres Complètes* (pp. 305-324).

L'image de la nature que l'on retrouve présente surtout une apparence de calme et sérénité: «[Je voudrois célébrer] L'innocente nature et ses tableaux touchants», nous dit l'auteur dans la première composition, se ralliant à la tradition pastorale de Gessner où les personnages vivent en constant émerveillement devant les détails de la nature, ils sont mus par une affection gratuite et s'aiment innocemment[1222]. Saint-Lambert dans le «Discours Préliminaire» des *Saisons* signalait quatre caractéristiques de la nature, «sublime», «grande et belle», «aimable et riante» et «triste et

---

1217 Comme dans les cas des épopées théologiques (*La Religion* de Louis Racine,; *La Grandeur de Dieu dans les merveilles de la nature* de Dulard et *La Religion vengée* di Bernis) qui devaient expliquer le mystère de la divinité.

1218 Sur cet auteur, cf. Gabriel Cunche, *La renommée de A. de Haller en France*, Alençon, Imprimerie Supôt, 1918, chap. III «Influence du poète des Alpes sur la poésie descriptive en particulier sur Saint-Lambert, Roucher, Delille, etc.», pp. 101-138.

1219 *Jacques Delille et le poème de la nature en France de 1750 à 1820*, Service de reproduction des thèse, Université de Lille III, 1974. Nous renvoyons aussi à la lecture de l'article d'Emmanuelle Tabet, *Les* Tableaux de la nature *et leurs réécritures*, in *Chateaubriand avant le* Génie du christianisme, Actes du Colloque ENS Ulm, Paris, Champion, 2006, pp. 119-131.

1220 Cf. aussi Luigi De Nardis, *Saint-Lambert. Scienza e paesaggio nella poesia del Settecento*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, pp. 121-141).

1221 Cf. l'article «Pastorale et roman dans *Paul et Virginie*» de Jean-Michel Racault, dans *Études sur Paul et Virginie*, publication de l'Université de la Réunion, Paris, Didier Erudition, 1986, pp. 177-200.

1222 Voir Salomon Gessner, *Idylles*, Lyon, 1762: Idylle IV, «Daphnis»; VIII «Damon et Daphné»; XI «Daphnis et Chloé».

mélancolique»[1223]: la nature de Chateaubriand présente indubitablement aussi des aspects sublimes, comme dans la V[ème] composition («Le soir, dans une vallée») où Chateaubriand fait appel à tout un échantillonnage de détails naturels[1224]. Toutefois, dans la plupart des cas elle reste encore liée à d'autres imaginaires: par exemple, au troisième tableau («Le soir, au bord de la mer»), il ouvre sur une note de frayeur («Les bois épais, les sirtes mornes, nues,/ mêlent leurs bords dans les ombres chenues»), mais il en nuance la portée sur la fin, rétablissant l'équilibre du paysage[1225]. Même le vent, au lieu de préfigurer les orages désirés dans la tourmente existentielle, est ici un élément dont Chateaubriand se sert souvent pour animer le paysage: il suit la leçon de Roger de Piles et de son *Cours de peinture par principes* («Entre les choses qui donnent l'âme au paysage, il y en a cinq qui sont essentielles: les figures, les animaux, les eaux, les arbres agités du vent et la légèreté du pinceau»[1226]):

> [2] ce chèvrefeuille atteint d'un vent léger qui fuit; [3] du vent du soir se meurt la voix plaintive; [6] Les zéphyrs descendent,/ dans les airs s'étendent,/ effleurent les eaux,/ et de ces ormeaux raniment la sève; [7] L'aquilon vient, et l'on voit tristement/ l'arbre isolé sur le coteau sauvage,/ se balancer au milieu de l'orage.

Certains éléments naturels méritent une analyse raisonnée: le huitième tableau, par exemple, paraît un prélude à la longue relation amoureuse de notre auteur et de la mer. Dans ces vers, définis par un esprit des Lumières comme «tableau philosophique», Chateaubriand laisse complètement tomber l'intention didactique pour montrer les sensations de l'homme devant la nature. Avec son mouvement cyclique, la mer semble hypnotiser le spectateur[1227] et l'enlace dans une sorte de fusion panthéiste avec la création entière. Toujours à propos de la mer, il s'agit encore de remarquer ces «lointains fuyants et veloutés» qui terminent le poème et engendrent une atmosphère indéfinie d'invitation au voyage. Dans ce rêve d'isolement (l'île), Chateaubriand minimise les descriptions (rives bocagères) et s'appuie sur ses impressions (paix, bonheur, songes de mon coeur): comme dans le *Pèlerinage à l'île de Cythère* peint par

---

[1223] Saint-Lambert, *Les Saisons*, Londres, chez Hubert-Martin Cazin, 1782, pp. VIII-IX.

[1224] «sous de larges sycomores,/ dans ce désert d'un calme menaçant,/ rouloient les flots agités et sonores./ Le noir torrent, redoublant de vigueur,/ entroit fougueux dans la forêt obscure/ de ces sapins, au port plein de langueur,/ qui négligés comme dans la douleur,/ laissent tomber la longue chevelure,/ de branche en branche errant à l'aventure./ Se regardant dans un silence affreux,/ des rochers nus s'élevoient, ténébreux./ Leur front aride et leurs cimes sauvages/ voyoient glisser et fumer les nuages/ […] rocs inaccessibles […] sites terribles […] surpris de la nuit,/ couché parmi des bruyères laineuses/ sur le courant des ondes orageuses/ je vais pencher mon front chargé d'ennui». Van Thieghem (*Ossian en France*, Paris, Rieder et C[ie] éditeurs, 1917, vol. II, pp. 183-184), y détecte l'influence du goût ossianique.

[1225] «Tout est grandeur, pompe, mystère, amour:/ et la nature, aux derniers feux du jour,/ avec ses monts, ses forêts magnifiques,/ son plan sublime et son ordre éternel,/ s'élève ainsi qu'un temple solennel/ resplendissant de ses beautés antiques./ Le sanctuaire où Dieu s'introduit,/ semble voilé par une sainte nuit». Voir encore les *Idylles* de Gessner: Idylle VIII «Damon et Daphné»: «Il est passé ce sombre orage;/ Le tonnerre effrayant ne gronde plus dans l'air […] Quelle magnificence étale ce rivage!/ Vois, au travers de ce nuage/ que dans son choc l'orage a déchiré,/ comme des cieux luit le dôme azuré! […] Mais déjà l'ombre fuit, le soleil la remplace,/ comme, devant le jour qui vole sur sa trace,/ l'ombre court à travers les prés couvert de fleurs».

[1226] Paris, Gallimard, 1989, pp. 124-125.

[1227] «[8] l'âme attendrie en ses rêves se perd,/ et s'égarant de penser en penser/ comme les flots de murmure en murmure,/ Elle se mêle à toute la nature».

Watteau en 1717, où les couleurs du premier plan contrastaient avec les effets de nuance du fond, ce poème se révèle une sorte de promenade vers l'inconnu idyllique et une fuite de la réalité.

La figure de la «plaine» et des «prés», qui revient très souvent[1228], marque la prévalence de la ligne horizontale sur la verticale: dans ces images le modèle de référence est celui du jardin, espace protégé et créé par l'homme[1229]; Chateaubriand nous dit qu'il se cache dans ces prairies pour lire (comme dans «L'amour de la campagne»), le poète élégiaque Tibulle. Cette nature artificielle et délimitée est très lointaine de la vision plus sauvage proposée déjà par d'autres poètes descriptifs[1230] et se rapproche encore des jardins classiques, théâtre d'un monde idéalisé. En 1774 Watelet publie l'*Essai sur les jardins* et en 1782 Delille édite ses *Jardins*, manuel sur l'ornement des paysages qui nous offrent le tableau d'une nature policée et modérée.

La montagne apparaît aussi, mais sans un véritable effort descriptif: elle se limite à border le tableau. Dans la première composition l'écrivain y insère le cèdre, qui devrait rappeler le paysage méditerranéen plutôt que le paysage suisse (destiné à être le point de repère pour toute description alpine)[1231].

En ce qui concerne la représentation de la forêt[1232], Chateaubriand propose deux sortes d'images: les plus communes renvoient un sentiment de calme et de sérénité, reprenant l'idée du bois sacré, alors que d'autres, plus rares, apparaissent sombres et silencieuses, lieu du mystère ou de la

---

1228 «[1] herbe qui d'un tapis couvre les vertes plaines; [2] Sur un tapis de fleurs, sur l'herbe printanière; [5] des bois dont l'ombre, en ces prés blanchissants,/ avec lenteur se dessine et repose; [7] Vallée au nord, onduleuse prairie,/ déserts charmants, mon cœur formé pour vous,/ toujours vous cherche en sa mélancolie./ […] Dans un coin frais de ce vallon paisible,/ je lis assis sous le rameux noyer/ au rude tronc, au feuillage flexible; [9] Vous m'allez voir encore, ô verdoyantes plaines!/ Assis nonchalamment auprès de vos fontaines,/ un Tibulle à la main, me nourrissant d'amours; [10] Je vous salue, ô vallons que je perds!»

1229 Cf. Grimal (*L'art des jardins*, Paris, PUF, 1954, p. 6): «Monde clos, indéfiniment malléable, il donne un corps au vieux rêve du microcosme. On le façonne, consciemment, comme l'image, à l'échelle humaine, du cosmos démesuré». Cf. aussi Alain Roger, *Court traité sur le paysage*, chap. II «Du jardin au *Land Art*», pp. 31-47. Sur la peinture des jardins voir le catalogue de Roy Strong, *The artist & the garden*, New Haven, London, Yale University Press, 2000.

1230 Cf. les tableaux de James Thomson (*The Seasons*, Oxford at the Clarendon Press, 1981, «Summer», p. 94, vv. 690-693): «From These the Prospect varies. Plains immense/ Lie stretch'd below, interminable Meads,/ And vast Savannahs, where the wandering Eye,/ Unfixt, is in a verdant Ocean lost […]».«Mais la scène a changé: l'imposante étendue/ d'un immense jardin vient s'offrir à ma vue:/ une mer de verdure attire et séduit l'œil» (trad.: Paris, Imprimerie de Durand, 1802, p. 80) et la vision des prairies infinies de Saint-Lambert (*Saisons*, «Eté», p. 54): «Je n'irai plus chercher au bord de la prairie/ cet émail, ces beautés que le Printemps varie./ Je porte mes regards sur de vastes guérets;/ je parcours d'un coup-d'œil les champs et les forets,/ un océan de bleds, une mer de verdure».

1231 «[1] Sur ces monts exaltés le cèdre précieux/ qui parfume les airs, et s'approche des cieux/ pour offrir son encens au Dieu de la nature». Delille aussi avait décrit les montagnes de la région maritime: «Ô Nice! Heureux séjour, montagnes renommées/ De lavande, de thym, de citron parfumées,/que de fois sous tes plants d'oliviers toujours verts,/ Dont la pâleur s'unit au sombre azur des mers/ J'égarai mes regards sur ce théâtre immense!» (*Les Jardins*, chant II, p. 72).

1232 Parmi les antécédents, Guitton (*op. cit.*, pp. 399-403) signale la *Forêt de Windsor* de Pope, une description dans le huitième chant de la *Henriade* et le poème intitulé *La forêt de Navarre* de Fontanes (paru dans l'*Almanach des Muses* en 1780): ce dernier avait éliminé la mythologie pour laisser la place aux repères ossianiques et bibliques.

souffrance[1233]. Dans le cadre de la première typologie, Chateaubriand récupère le modèle traditionnel du *locus amoenus*[1234] très exploité à l'époque dans les *fêtes galantes*. Théâtre et peinture fusionnent ici pour présenter une image naturelle univoque, redevable du premier (pour sa forme circulaire et sa structure divisée en premier et arrière-ban) mais qui prenait inspiration de la deuxième: au XVIII[e] siècle la peinture se théâtralise grâce à des artistes comme Watteau et Fragonard qui illustraient la vie de la noblesse française dans des décors de spectacle et qui, d'un autre coté, étaient eux-mêmes souvent des créateurs de scènes de théâtre[1235].

Dans la deuxième série de descriptions de la forêt par contre, elle se révèle moins joyeuse et plus proche du *locus terribilis*[1236]: dans la IV[ème] composition, la personnification des arbres renvoie une image terrifiante[1237] qui sera reprise aussi dans le *Génie* pour représenter la fin du monde lors de la disparition de Dieu[1238].

La dernière série d'images que nous avons repérée montre des couchers de soleil. L'usage des couleurs vives[1239] relève de l'héritage de Bernardin de Saint-Pierre dans la technique descriptive de Chateaubriand[1240]. Un autre exemple tiré de la sixième composition[1241] réintroduit, au contraire, le noir

---

1233 «[3] Le soir, au bord de la mer» et «[4] Le soir, dans une vallée».

1234 Et dans ces images édéniques l'eau qui jaillit contribue à respecter le *topos* littéraire. Un exemple est la description des quatre fleuves canadiens dans le prologue d'*Atala* «Quatre grands fleuves, ayant leurs sources dans les mêmes montagnes, divisoient ces régions immenses: le fleuve Saint-Laurent, qui se perd à l'est dans le golfe de son nom; la rivière de l'Ouest, qui porte ses eaux à des mers inconnues; le fleuve Bourbon, qui se précipite du midi au nord dans la baie d'Hudson, et le Meschacebé qui tombe du nord au midi dans le golfe du Mexique» (A, pp. 19-20), qui rappellent les quatre bras du fleuve qui coule dans l'Eden biblique (Genèse, 2, 10-14.). Cf. Klaus Garber, *Der «Locus Amoenus» und der «Locus terribilis»*, Köln, Böhlau-Verlaf, 1974 et Jean-Michel Adam, *La Description*, Paris, PUF, 1993, pp. 40-47.

1235 Cf. *Jardins d'Opéra*, ouvrage édité à l'occasion de l'exposition «Jardins d'Opéra» à la bibliothèque-musée de l'Opéra National de Paris, du 19 janvier au 26 mars 1995 et *Les arts du théâtre de Watteau à Fragonard*, Bordeaux, Galerie des Beaux-arts, 1980. Nous signalons les *Plaisirs du bal* de Watteau (de 1717): un groupe de dames et de chevaliers discutent sur une terrasse devant un paysage à l'apparence sauvage (dans le lointain on aperçoit des montagnes). Toutefois, cette ouverture sur l'extérieur garde son ambiguïté parce qu'une colonnade la délimite: le bois sur le fond est-il vrai ou peint?

1236 Un autre exemple de ce *topos*, est la nature dangereuse dans la deuxième partie d'*Atala:* le conte décrète ainsi, comme autrefois *Paul et Virginie*, la fin de l'idylle traditionnelle.

1237 «dans la forêt obscure/ de ces sapins, au port plein de langueur,/ qui négligés comme dans la douleur,/ laissent tomber la longue chevelure,/ de branche en branche errant à l'aventure./ Se regardant dans un silence affreux,/ des rochers nus s'élevoient, ténébreux./ Leur front aride et leurs cimes sauvages/ voyoient glisser et fumer les nuages:/ leurs longs sommets, en prisme partagés,/ étoient des eaux et des mousses rongés».

1238 «La lune, trop près ou trop loin de nous, tour à tour seroit invisible, tour à tour se montreroit sanglante, couverte de taches énormes, ou remplissant seule de son orbe démesuré le dôme céleste. Saisie comme d'une étrange folie, elle marcheroit d'éclipses en éclipses, ou se roulant d'un flanc sur l'autre, elle découvriroit enfin cette autre face que la terre ne connaît pas», GC, tome XI, I[ère] partie, livre V, chap. 4, p. 195.

1239 «[3] En scintillant dans le zénith d'azur/ on voit percer l'étoile solitaire;/ A l'occident, séparé de la terre,/ L'écueil blanchit sous un horizon pur,/ tandis qu'au nord, sur les mers cristallines,/ flotte la nue en vapeurs purpurines. D'un carmin vif les monts sont dessinés; [8] Mais quand le jour sur les vagues tremblantes/ s'en va mourir; quand, souriant encor,/ le vieux soleil glace de pourpre et d'or/ le vert changeant des mers étincelantes/».

1240 Dans la X[ème] *Étude* il avait consacré une longue section aux couleurs. La dissertation scientifique terminée, «Au lieu de les [les couleurs] examiner dans un prisme de verre», il préférait les montrer dans un grandiose tableau des cieux où, il l'explique, «nous y verrons les cinq couleurs primordiales s'y développer dans

et blanc et enveloppe le paysage d'une lumière diaphane qui fait penser plutôt au rayon qui pénètre sur le visage d'Endymion endormi dans le tableau de Girodet.

Dans les *Tableaux de la nature* on retrouve les quatre façons de voir la nature illustrées par Saint-Lambert: à la base Chateaubriand ne s'éloigne pas du goût pour la nature humanisée à la Delille (faisant parfois appel aussi à la mythologie[1242]). À quelques moments, toutefois, il révèle un premier élan vers des aspects effrayants du paysage, qui vont s'opposer au statisme serein de l'idylle.

La description du caractère cyclique des saisons est un autre sujet très commun, dans lequel on peut retrouver l'esprit d'optimisme des Lumières qui voyaient un univers toujours égal à lui-même: en musique nous rappelons la pastorale baroque de Vivaldi (de 1725) et pour les lettres les deux auteurs des *Saisons*, Thomson et Saint-Lambert[1243]. Chateaubriand suit parfois le modèle exact de ces derniers (par exemple au début du passage sur le printemps[1244], dans le rossignol qui réveille la belle saison[1245] et dans le thème des travaux agricoles[1246]). Dans d'autres cas, par contre, il ne reconnaît pas les innovations descriptives de ses prédécesseurs, qui, comme nous l'avons vu, ouvraient à des paysages exotiques, tourmentés et plus variés que chez Chateaubriand[1247]. Le *Tableau* de l'hiver notamment se caractérise par un vague sentiment de mélancolie[1248], alors que Thomson et Saint-Lambert exploitaient

---

l'ordre où nous les avons annoncées» (*Études de la nature*, vol. II, Paris, Didot le jeune, 1784, chap. «Des couleurs», p. 78). Sur l'usage des couleurs, cf. Pierre Fortassier, «Jean-Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre et la palette de Chateaubriand», dans *BSC*, 1988, n° 31, pp. 6-16.

1241 «Le pale couchant/ brille encore à peine;/ de Vénus, qu'il mène,/ L'astre va penchant;/ la lune emportée/ vers d'autres climats/ ne montrera pas/ sa face argentée. […] Là, des nuits l'azur/ dans un cristal pur/ déroule ses voiles,/ et le flot brillant/ coule en sommeillant/ sur un lit d'étoiles».

1242 «[5] déjà, belle nuit, je te perds!/ Parmi les cieux à l'aurore entr'ouverts/ Phébé n'a plus que des clartés mourantes,/ et le zéphyr, en rasant le verger,/ de l'orient, avec un bruit léger,/ se vient poser sur ces tiges tremblantes.».

1243 Cf. De Nardis, *op. cit.*, pp. 130-131, pour une confrontation entre les deux œuvres.

1244 «[5] Le ciel est pur, la lune est sans nuage:/ déjà la nuit au calice des fleurs/ verse la perle et l'ambre de ses pleurs;/ aucun zéphyr n'agite le feuillage./ Sous un berceau, tranquillement assis,/ où le lilas flotte et pend sur ma tête,/ je sens couler mes pensers rafraîchis/ dans les parfums que la nature apprête». Saint-Lambert, *op. cit.*, pp. 39-40: «[…] j'admirois les gazons, les ruisseaux argentés,/ et le jeu des rayons dans ces perles liquides/ que dépose la nuit sur les vallons humides».

1245 «[5] Des bois dont l'ombre, en ces prés blanchissants,/ avec lenteur se dessine et repose,/ deux rossignol, jaloux de leurs accents,/ vont tour à tour réveiller le printemps/ qui sommeilloit sous ces touffes de rose». Saint-Lambert, *op. cit.*, p. 29 («Printemps»): «Ce vert sombre et foncé des humbles végétaux,/ doit bientôt revêtir les chênes, les ormeaux,/ et dans un peu la forêt reprendra sa parure./ Quels chants vont éclater sous son toit de verdure!/ Déjà la rossignol fait retentir les bois;/ Il fait précipiter et ralentir sa voix».

1246 Évoqué à travers la présence de la chaumière et du chien «[5] Mélodieux, solitaire Ségrais,/ jusqu'à mon cour vous portez votre paix!/ Des près aussi traversant le silence,/ j'entends au loin, vers ce riant séjour,/ la voix du chien qui gronde et veille autour/ de l'humble toit qu'habite l'innocence». Saint-Lambert, *op. cit.*, p. 31: «Il [l'agriculteur] veut, par son travail, mériter l'abondance;/ il se plait dans sa peine; il craint la pauvreté;/ mais il craint plus encor la triste oisiveté […]». James Thomson traite aussi ce sujet dans l'incipit du chant au printemps: *op. cit.*, p. 4, vv. 32-43 (trad. 1802, pp. 2-3).

1247 Voir par exemple la description de l'été de Thomson, *op. cit.*, pp. 94-96, vv. 716-783 (trad, 1802, pp. 80-82) et pp. 102-103, vv. 898-938 (trad., pp. 89-91).

1248 «[7] L'aquilon vient, et l'on voit tristement/ l'arbre isolé sur le coteau sauvage,/ se balancer au milieu de l'orage./ De blancs oiseaux en troupes partagés/ quittent les bords de l'Océan antique:/ tous, en silence à la

toutes les ressources du sublime: encore une fois, le modèle peut plutôt être trouvé dans les *Idylles* de Gessner où la campagne enneigée renvoyait une idée de luminosité[1249]. Cependant Chateaubriand innove à sa manière, et son mérite se situe, à notre avis, dans le refus presque total de l'esprit scientifique: l'écrivain breton est effectivement beaucoup plus impliqué dans la description de ses impressions au cœur de la nature que dans la reconstruction des mécanismes naturels.

Un premier tournant dans l'œuvre de Chateaubriand est dans le passage à la prose de l'*Essai sur les révolutions:* le genre littéraire entraîne sûrement ce choix, cependant d'autres raisons peuvent être avancées. Le paysage, comme nous le verrons, n'est pas absent dans l'*Essai*, notamment sous forme de récit de ses voyages. Dans ce sens alors, la renonciation au vers montre le détachement que Chateaubriand opère par rapport à la mode descriptive de son siècle[1250]. La prose était encore un champ quasi totalement vierge, où l'écrivain va chercher son style à lui: dans le chapitre II,31 de l'*Essai sur les révolutions*[1251] il propose une version «traduite» en prose du troisième tableau de la nature[1252]. Cette reprise nous montre comment le manque du vers n'élimine pas la cadence, la musicalité et la recherche d'un rythme (comme dans la «rime» finale: luttaient/vallées). Au contraire, Chateaubriand peut y expérimenter de nouvelles potentialités du mot. En outre, dans l'*Essai sur les révolutions* (on insistera sur cet élément également par la suite) le narrateur parle à la première personne, non plus au présent mais à l'imparfait: la seconde version paraît déjà un véritable petit récit autobiographique.

Les sonorités dans la description du Meschacébé (d'*Atala*) sont enfin un autre exemple de la révolution de la prose de Chateaubriand:

> Si tout est silence et repos dans les savanes de l'autre côté du fleuve, tout ici, au contraire, est mouvement et murmure: des coups de bec contre le tronc des chênes, des froissements d'animaux

---

file rangés,/ fendent l'azur d'un ciel mélancolique./ J'erre aux forêts où pendent les frimas:/ interrompu par le bruit de la feuille/ que lentement je traîne sous mes pas,/ dans ses pensers mon esprit se recueille./ Qui le croiroit? plaisirs solacieux,/ je vous retrouve en ce grand deuil des cieux:/ L'habit de veuve embellit la nature./ Il est un charme à des bois sans parure:/ ces prés riants entourés d'aulnes verts,/ où l'onde molle énerve la pensée,/ où sur les fleurs l'âme rêve bercée/ aux doux accords du feuillage et des airs;/ ces prés riants que l'aquilon moissonne,/ plaisent aux cœurs».

[1249] *Idylle*, IV, «Daphnis».

[1250] Marc Fumaroli (*Chateaubriand, poésie et Terreur*, p. 165) y voit un refus, partagé avec l'ami Fontanes, de tout ce que la poésie symbolisait: l'ordre (perdu avec la Révolution). Chateaubriand y oppose la recherche d'une éloquence nouvelle et passionnée.

[1251] «j'ai vu, et c'en est assez, j'ai vu le soleil suspendu aux portes du couchant dans des draperies de pourpre et d'or. La lune, à l'horizon opposé, montoit comme une lampe d'argent dans l'orient d'azur. Les deux astres mêloient au zénith leurs teintes de céruse et de carmin. La mer multiplioit la scène orientale en girandoles de diamants, et rouloit la pompe de l'occident en vagues de roses. Les flots calmés, mollement enchaînés l'un à l'autre, expiroient tour à tour à mes pieds sur la rive, et les premiers silences de la nuit et les derniers murmures du jour luttoient sur les coteaux, au bord des fleuves, dans les bois et dans les vallées», ER, tome II, pp. 286-287.

[1252] «En scintillant dans le zénith d'azur,/ On voit percer l'étoile solitaire;/ À l'occident, séparé de la terre,/ L'écueil blanchit sous un horizon pur,/ Tandis qu'au nord, sur les mers cristallines,/ Flotte la nue en vapeurs purpurines./ D'un carmin vif les monts sont dessinés;/ du vent du soir se meurt la voix plaintive;/ Et mollement l'un à l'autre enchaînés/ Les flots calmés expirent sur la rive», TN, tome XXII, p. 307.

> qui marchent, broutent ou broient entre leurs dents les noyaux des fruits; des bruissements d'ondes, de faibles gémissements, de sourds meuglements, de doux roucoulements, remplissent ces déserts d'une tendre et sauvage harmonie[1253].

Choisissant dorénavant toujours la prose, Chateaubriand n'est pas moins un poète de la nature. Mais il s'éloigne définitivement de la tradition purement descriptive de son siècle.

Toutefois, si d'un point de vue morphologique, l'*Essai sur les révolutions* est l'oeuvre du tournant, l'influence de certains auteurs précédents y demeure. Le modèle de la pastorale est encore très présent surtout dans les deux chapitres que Chateaubriand consacre aux mœurs des peuples Scythes et Suisses[1254]. Les lieux communs se multiplient dans les deux cas: le paysage serein de la région, le style de vie et l'état d'âme pacifique des habitants forment une seule harmonie dans la description de la Scythie. Les éléments naturels sont très génériques et évoquent simplement l'ambiance paisible du pays: «colline», «fleuve», «gazons», «forêt» (dôme: terme qui renvoie l'idée d'un lieu isolé et protégé de l'extérieur), «vallon écarté», «mer» (lointaine), «couchant», «courant d'une onde», «touffe de gazon agitée par le vent», «nuages qui volent fugitifs». De même pour les sensations: fraîcheur et solitude. Les activités humaines se limitent à l'élevage (dans la plus pure tradition bucolique) et à la méditation devant le spectacle naturel; la nourriture est réduite au lait et au miel, comme selon la promesse biblique de Jahvé au peuple élu[1255]. Dans le dernier passage, pour conclure, l'écrivain invoque les Scythes comme il invoquera les Indiens d'Amériques à la fin du chapitre II,57[1256]: les deux peuples sont ainsi associés parce qu'ils sont tous les deux sauvages et donc idéalement capables de se soustraire à l'éternel retour de l'histoire humaine avec sa charge de douleurs (révolution, exil).

Le chapitre sur la Suisse adopte un décor (la montagne) à première vue différent[1257], mais, au fond, le but reste le même, c'est-à-dire montrer un peuple idéalisé et un paysage paisible[1258]. La vision de la région est redevable de l'idéal utopique de l'espace borné et sûr: le village de l'honnête suisse, «vaste bassin, illuminé par le soleil», est un véritable coin de paradis protégé par une enceinte de montagnes

---

[1253] A, tome XVI, p. 23.

[1254] I,46 «Les trois âges de la Scythie et de la Suisse. Premier âge: la Scythie heureuse et sauvage»[1254] et I,47 «Suite du premier âge: la Suisse pauvre et vertueuse», ER, tome I, pp. 287-288.

[1255] Voir Exode, 3, 8 (l'expression revient dans plusieurs passages de l'Ancien Testament).

[1256] «Bons Scythes, que n'existâtes-vous de nos jours! J'aurois été chercher parmi vous un abri contre la tempête» (tome I, p. 286). «Bienfaisants Sauvages! […] Généreuse famille, son sort est bien changé depuis la nuit qu'il passa avec vous; mais du moins est-ce une consolation pour lui, si, tandis qu'il existe au delà des mers, persécuté des hommes de son pays, son nom, à l'autre bout de l'univers, au fond de quelque solitude ignorée, est encore prononcé avec attendrissement, par de pauvres Indiens» (tome II, pp. 427-428).

[1257] Nous rappelons la nouvelle larmoyante de Marmontel, la *Bergère des* Alpes, de laquelle Vernet prit inspiration pour un tableau qui fut présenté au *Salon* de 1763 (illustration dans le catalogue *L'invention du sentiment aux sources du Romantisme (2 avril-30 juin 2002)*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, p. 259).

[1258] La source de cette description est dans les *Lettres de M. William Coxe à M.W. Melmoth sur l'état politique, civil et naturel de la Suisse,* Paris, Belin, 1781.

difficiles à franchir[1259]. Comme le jardin de Julie dans la *Nouvelle Héloïse* et l'«enceinte de rochers» choisie pour abri par Marguerite et Mme de la Tour dans l'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre[1260], la Suisse de l'*Essai* a les mêmes caractéristiques géographiques et reflète la même temporalité suspendue.

Au chapitre I,58 de l'*Essai*, Chateaubriand aborde un discours sur l'écrivain allemand Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) auteur de *Der Messias* (1748-1773): dans son jugement on comprend que l'intérêt qu'il porte à la tradition piétiste et pour le conséquent goût descriptif qui en découle n'est pas complètement éteinte. Quel fut donc le véritable point de non-retour de Chateaubriand par rapport à la description conçue par les écrivains du XVIII[e] siècle? Certainement l'*Essai sur les révolutions* se situe encore sur la ligne de faîte, mais il marque aussi la première étape de l'évolution parce qu'ici, pour la première fois, la vision de l'espace utopique n'est plus gratuite, le discours politique étant sa finalité (l'espace y symbolise une condition sociale).

C'est dans le *Génie du christianisme* que l'écrivain commence à se détacher définitivement de la représentation naturelle de son siècle: à propos de Salomon Gessner il parlera de «teinte doucereuse de l'idylle»[1261]. Les influences des épopées théologiques déjà citées[1262] restent évidentes, surtout dans la prétention de montrer la création dans tous ses éléments: cependant, le style du *Génie* est plus moderne. Chateaubriand renonce définitivement à la poésie et réduit exclamations et invocations, exprimant plutôt ses propres sentiments à l'égard de la nature. Dans le *Génie* l'auteur s'inspirera surtout de Bernardin de Saint-Pierre, d'abord dans le genre de l'essai (en parallèle avec les *Études de la nature*), et ensuite dans le choix et l'organisation des matières[1263], dans la passion pour les teintes vives et pittoresques et dans la passion pour les paysages exotiques.

1259 On reviendra dans le chap. 3.5. sur les modèles de la littérature utopique.

1260 Cf. Ingrid Kisliuk, «Le symbolisme du jardin et l'imagination créatrice chez Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand», in *Studies on Voltaire and the 18th century*, 1980, 185, Oxford, pp. 297-414.

1261 GC, tome XII, II[ème] partie, livre I, chap. 4, pp. 29-30.

1262 Cf. Guitton, *Jacques Delille*…, chap. «Les épopées théologiques», pp. 83-104, et Guitton, «Le *Génie du christianisme* et les legs poético-religieux du XVIII[e] siècle», dans *BSC*, 2002, n[o] 45, pp. 133-139.

1263 Par exemple la botanique, l'étude de la faune, et l'idée des «harmonies». Pour ce qui concerne la table des matières on retrouve d'évidentes ressemblances: le chapitre «Instinct de la patrie» suit dans le *Génie* celui sur «L'homme physique» (I[ère] partie, livre V, chap. 14, pp. 264-274); Bernardin de Saint-Pierre dans la XII *Étude* analyse les cinq sens et, dans la section sur les «Sentiments de l'âme», insère le chapitre «De l'amour de la patrie» (*Études*, tome III, pp. 67-70). Les *Harmonies de la nature*, publiées la première fois seulement en 1830, présenteront comme exemple de nostalgie de la patrie l'Esquimau dont Chateaubriand parlait aussi dans le *Génie*: «Le Groenlandais, arraché par l'avare et dur navigateur à son climat qui nous parait affreux, devenu objet de curiosité à la cour des rois, soupire, sous leurs lambris dorés, après la campagne de neige, les montagnes de glace et les aurores boréales de sa patrie: et, s'il entend par hasard les cris d'un nourrisson dans les bras de sa mère, il lève vers le ciel des yeux baignés de larmes, au souvenir de sa compagne fidèle et de ses chers enfants qui l'appellent en vain sur les rivages brumeux et retentissants de son île fortunée» (chez Lequien fils libraire, Paris, 1830, vol. I, pp. 77-78). Nous renvoyons aussi à l'article de Logé, Tanguy, «Chateaubriand et Bernardin de Saint-Pierre», dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, septembre/octobre 1989, n[o]5, pp. 879-890.

En ce qui concerne le domaine pictural, par contre, le *Génie du christianisme* récupère une thématique traditionnelle, celle de la fête champêtre. Ce modèle du «genre paysan»[1264] naît dans la tapisserie déjà au XV^e^ siècle et se développe dans les trois siècles suivants, notamment dans les Flandres, avec la représentation de danses en plein air, kermesses et fêtes de mariage (par exemple avec Pieter Brueghel le Vieux[1265]). Parmi les exemples de l'époque de l'auteur, nous rappelons Etienne Jeaurat qui préparait les cartons pour la Tapisserie des Gobelins, dont la *Foire du village*[1266], *Le bonheur au village* de François Boucher (1703-1770)[1267], et la *Fête des bergers suisses à Unspunnen* d'Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun (1808, à l'occasion de son voyage en Suisse)[1268]. Dans le *Génie du christianisme* Chateaubriand élimine le caractère païen des représentations artistiques, mais aime à décrire ces rassemblements joyeux issus de l'esprit populaire qu'il avait probablement connu dans son enfance en Bretagne: dans la disposition du calendrier chrétien, l'écrivain trouvera encore un exemple de l'harmonie entre christianisme et cycle naturel[1269].

2.3. Le paysage sublime

Le concept de sublime à la moitié du XVIII^e^ siècle se reflète de manière très importante dans la conception du paysage[1270]. En effet, des exemples concrets de nature sublime sont proposés par la re-découverte du texte pseudolonginien (traduit en français par Boileau en 1674), l'œuvre de Burke (en 1756) et les considérations du philosophe Immanuel Kant (dans *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* de 1771 et *Kritik der Urteilskraft* de 1791) qui proposaient de exemples concrets de nature sublime. Dans la représentation du monde extérieur, c'est-à-dire de ce qui est hors de soi, l'homme met en mouvement le processus créatif par excellence, et Baldine Saint-Girons a souligné comment la révélation du sublime se glisse dans cet acte de vitalité créatrice[1271].

L'un des plus importants moteurs d'inspiration fut le mythe d'Ossian, situé dans le contexte légendaire des bruyères nordiques, qui circula en France à partir des années 1770, traduit intégralement par Pierre Le Tourneur (il faudra attendre 1805 pour que la mystification littéraire soit dévoilée). Cette poésie que l'on croyait authentique conquit l'Europe entière et inspira aussi le domaine de la peinture. En

---

1264 Cf. le catalogue sous la direction d'Emmanuel Le Roy Ladurie, *Paysages, paysans. L'art et la terre en Europe du Moyen Age au XX siècle*, Bibliothèque nationale de France, Paris, 1994, chap. «Le paysan monumental. Histoire et fonction d'un genre artistique», pp. 101-115.

1265 Illustrations dans *Paysages, paysans*, pp. 132-133.

1266 Illustrations dans Colin Bailey, Philip Conisbee, Thomas Gaehtgens, *Au temps de Watteau, Chardin et Fragonard*, Paris, La renaissance du Livre, 2003, pp. 206-207.

1267 Illustrations dans *Paysages, paysans*, p. 144.

1268 *Ibidem*, p. 170.

1269 Descriptions de fêtes champêtres: GC, tome XIII, IV^ème^ partie, livre I, chap. 7, pp. 168-171 et chap. 8 «Les rogations», p. 172; tome XIV, pp. 174-175; tome XI, I^ère^ partie, livre I, chap. 10, pp. 94-95.

1270 Cf. le recueil d'articles *Le paysage et la question du sublime*, association Rhône-Alpes des Conservateurs, Réunion des musées nationaux, 1997.

1271 «Le paysage et la question du sublime», dans *Le paysage et la question du sublime*, p. 76.

Angleterre Runciman, Füssli et Angelica Kauffmann représentèrent ces sujets littéraires autour de 1770 mais en France il fallu attendre l'époque napoléonienne pour que le mythe du barde nordique atteigne les esprits des artistes: entre 1800 et 1801 François Gérard peignit *Ossian évoquant les fantômes au son de la harpe*, décoration pour le «Salon doré» de la Malmaison, villa de l'Empereur qui était un lecteur passionné de Macpherson. En 1802 Anne-Louis Girodet-Trioson utilisa le thème ossianique comme figure allégorique pour la victoire de Napoléon[1272]. En 1804, Jean-François Le Sueur mit en scène au théâtre de l'Académie Impériale *Ossian ou les Bardes*, en cinq actes, qui se déroulait quasiment totalement dans des décors d'extérieurs à l'aspect inquiétant[1273]. L'atmosphère féerique touchait le comble dans la III[ème] scène du IV[e] acte quand Ossian s'endormait et sur le plateau défilaient les images de son rêve: un palais suspendu avec des bardes assis sur des nuages brillants.

En 1793 Chateaubriand traduisit sous forme de nouvelles des épisodes ossianiques[1274], inspiré probablement aussi par le thème de l'exil qui est développé tout au long de la saga celtique. Paul Van Thieghem[1275] a répertorié les éléments paysagers où Chateaubriand révèle l'influence de la nature sublime inspirée par Ossian et des exemples de langage «ossianique»[1276]: nous nous bornons donc à montrer les enjeux de cette vision naturelle dans la scène de l'escale de Chateaubriand et Francis Tulloch à l'île Saint-Pierre dans l'*Essai sur les révolutions*[1277]. La description de ces lieux porte tous les éléments traditionnels du paysage sublime ossianique: l'île étant entourée de nuages et de brouillard, la perception des choses prévaut sur la vision réelle. Les deux protagonistes courent au-dessus des montagnes, errent sans destination, se perdent dans les effets brumeux de l'île: ces gestes montrent comment, à l'instauration du modèle sublime, le rapport avec la nature devient empathique. L'écrivain recherche une sorte de fusion avec le monde extérieur qui, dans ce cas-là, se prête au jeu grâce à son caractère brumeux, indéfini.

[1272] Voir le compte rendu de ces représentations dans le *Ossian, 1974*, catalogue de l'exposition au Grand Palais 15 février-15 avril 1974, Paris, Editions de musées nationaux, 1974. Van Thieghem (*Ossian en France*, vol. II, chap. V «La peinture ossianique») a mis en évidence à propos de Girodet le modale du vieux bard dans la représentation du Père Aubry des *Funérailles de Atala*.

[1273] Un spectacle qui jouit de la faveur du public: Napoléon attribua à Le Sueur la croix des chevaliers de la Légion d'honneur (cf. Jean Mongrédien, «Du coté de la musique», dans *Invention du sentiment aux sources du Romantisme*, pp. 36-39).

[1274] «Dargo», «Duthona», «Gaul», (tome XXII, pp. 15-76) basés non pas sur le texte de Macpherson, mais sur celui de John Smith qui, en 1780, avait présenté à son tour la «traduction» anglaise de quatorze poèmes.

[1275] *Ossian en France*, vol. II, pp. 182-210 et *Le Préromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*, Slatkine, Genève, 1973, vol. I Os*sian et l'Ossianisme ai dix-huitième siècle*, chap. «Influence d'Ossian sur l'expression des sentiments», pp. 278-284.

[1276] Par exemple dans *Atala:* «la fille de l'exil», «l'homme du rocher», «l'homme des anciens jours».

[1277] « Durant les quinze jours que nous passâmes à terre, T. et moi nous allions courir dans les montagnes de cette île affreuse; nous nous perdions au milieu des brouillards dont elle est sans cesse couverte. L'imagination sensible de mon ami se plaisoit à ces scènes sombres et romantiques: quelquefois, errant au milieu des nuages et des bouffées de vent, en entendant les mugissements d'une mer que nous ne pouvions découvrir, égarés sur une bruyère laineuse et morte, au bord d'un torrent rouge qui rouloit entre des rochers, T. s'imaginoit être le Barde de Cona; et, en sa qualité de demi-Écossois, il se mettoit à déclamer des passages d'*Ossian*, pour lesquels il improvisoit des airs sauvages, qui m'ont plus d'une fois rappelé le "'*t was like the memory of joys that are past, pleasing and mournful to the soul*"», ER, tome II, p. 380, note 1.

La réflexion sur Ossian de la part de notre auteur ne s'arrête pas. Dans l'*Essai sur les révolutions* au chapitre II,37 «Conversion des Barbares» il avance une théorie qui rallie les cultes celtes au climat nordique (alors que le Christianisme ne pouvait que se développer dans le sud): ce discours court parallèlement aux définitions de «Midi» et de «Nord» proposées dans *De la littérature*. En outre Chateaubriand associe les références à cette idée de nature à la langue anglaise, moins nette que la française: dans la *Préface* du XXII volume des *Oeuvres complètes* à propos d'Ossian (auquel il ne croit déjà plus) il dira qu'il ne suscite plus le même enthousiasme, parce que les voiles de brouillard sur les paysages nordiques sont associés à l'incompréhension des énoncés de la langue anglaise.

Les descriptions de paysage que l'on a définies de goût ossianique sont également à mettre en parallèle avec son expérience personnelle de paysage: sauvage et riche en vestiges celtiques, la Bretagne décrite dans les *Mémoires d'outre-tombe* rappelle beaucoup l'Angleterre brumeuse de la littérature à la mode[1278]. On peut tout spécialement rappeler la forêt où il rêve de sa première «Sylphide» inspiratrice, durant l'adolescence[1279]. Ensuite, toujours dans les *Mémoires*, Chateaubriand situe la rencontre avec la «Muse poétique» dans le bois sauvage de l'Amérique du Nord. La forêt acquiert ainsi une valeur presque sacrée: dans le *Génie du christianisme* Chateaubriand explique qu'elle cache le modèle pour les temples de nombreuses cultures[1280]: l'écrivain aime alors à les décrire avec un vocabulaire d'architecte. L'église gothique (qu'il avait pu voir, par exemple, à Saint-Malo[1281]) y incarne la même atmosphère du bois sacré. La Bretagne n'est pas seulement un paysage «artialisé» pour Chateaubriand, mais aussi le modèle naturel qu'il connut en premier et qui l'aida à se former une définition à lui de paysage.

Dans le *Voyage en Italie* les souvenirs de sa terre natale surgissent de partout: qu'est-ce qu'il cherche pendant ses voyages?

1278 Cf. MOT, livre I, chap. 6, p. 154.

1279 *Ibidem*, livre III, chap. 9, p. 211.

1280 «Les forêts ont été les premiers temples de la divinité […]», GC, tome XII, III[ème] partie, livre I, chap. 8, pp. 324-326. À propos de la colonne corinthienne, «avec son chapiteau de feuilles», bâtie «sur le modèle du palmier» nous citons la ressemblance avec un pas des *Harmonies de la nature*: «Si le palmier, dans son ensemble, présente la plus belle des proportions pour l'élévation et la largeur des voûtes, il offre également dans sa tige le plus beau modèle des colonnes qui doivent les supporter. Les Grecs, qui ont voulu s'approprier l'invention de tous les arts libéraux, ont prétendu qu'ils avaient imaginé les ordres toscan, dorique, ionique et corinthien; qu'ils avaient pris les proportions de la colonne ionique et des voûtes de son chapiteau d'après la taille et la coiffure d'une fille ionienne, et le chapiteau corinthien, d'après une plante d'acanthe sur laquelle on avait posé par hasard un panier. Mais, bien longtemps avant eux, la nature en avait offert les divers modèles, dans le palmier-dattier, aux peuples de l'Asie, comme on le voit encore dans les ruines de Persépolis à Chelmina, dont les colonnes ont des chapiteaux à feuilles de palmier» (dans *Oeuvres Complètes*, vol. III, Paris, Lequien fils, 1830, p. 57 «le palmier est le modèle des colonnes grecques»). Les *Harmonies* furent éditées seulement posthumes en 1815, même si une première version de l'ouvrage avait été élaborée déjà en 1790. Nous savons que pendant son exil, Chateaubriand admirait Bernardin de Saint-Pierre et on ne peut exclure qu'à travers ses connaissances à Londres il eut l'occasion de voir une ébauche de son œuvre monumentale, même si naturellement on ne peut hasarder une reconstruction.

1281 Cf. Alice Poirier, *Les idées artistiques de Chateaubriand*, Paris, PUF, 1930, pp. 67-83.

> La vapeur de la chute de l'eau [de la Villa Adriana] remontoit vers moi du fond du gouffre comme une ombre blanche: c'étoit une véritable apparition. Je me croyois transporté au bord des grèves ou dans les bruyères de mon Armorique, au milieu d'une nuit d'automne; les souvenirs du toit paternel effaçoient pour moi ceux des foyers de César: chaque homme porte en lui un monde composé de tout ce qu'il a vu et aimé, et où il rentre sans cesse, alors même qu'il parcourt et semble habiter un monde étranger[1282].

N'importe quel détail le ramène à son passé, parce que, comme il l'affirme, l'homme est un être complexe qui porte en soi «tout ce qu'il a vu et aimé». Les souvenirs se suivent et il suffit d'une ébauche d'impression pour réveiller l'image de la Bretagne: comme Alexander Cozens en 1785 qui avait révolutionné les méthodes de peinture, poussant les élèves à partir des formes indistinctes et à se baser sur les associations spontanées de l'esprit pour reconnaître des paysages dans les «blots»[1283], Chateaubriand part de ses impressions pour évoquer continuellement son passé. Une méthode qui conduira jusqu'à l'écriture proustienne.

L'impulsion du style sublime donnée par le courant littéraire de la poésie de cimetière est aussi significative dans les premières années de travail de Chateaubriand[1284]: pendant l'exil il travailla sur un poème de 105 vers alexandrins, «imitation de l'élégie de Gray sur un *Cimetière de Campagne*»[1285], et il le publia dans le journal de Peltier en 1796. Dans cette composition (titrée «Les tombeaux champêtres»[1286]), le développement du sujet suit pas à pas le modèle anglais avec un premier regard sur la campagne paisible, la description de la tombée de la nuit et une méditation du poète sur les trépassés et sur leur inévitable oubli. Enfin, comme dans l'*Elegy*, le poème de notre auteur se termine avec la citation de l'épitaphe d'un homme mélancolique. S'il n'inventa pas la thématique, toutefois certaines différences par rapport à Gray montrent sa touche personnelle et une lecture beaucoup moins conventionnelle qu'on ne le croirait. D'abord, dans les vers relatifs aux tombeaux, Chateaubriand estompe les expressions anglaises, les détails morbides et les descriptions du phénomène biologique du trépas. Il y préfère des images purifiées encore redevables de la pastorale: la «narrow cell» (v. 15) devient ainsi un tombeau rustique (v. 16)[1287]. Pour ce qui concerne la vision de la nature, l'écrivain breton trouve par contre des images tout à fait nouvelles: avec les expressions «lierre immortel» (v. 8) et «if antique» (v. 17) il inaugure le principe exprimé dans le *Génie du christianisme* à propos de la vieillesse de la terre[1288]. L'immensité du paysage est une autre caractéristique que Gray, plutôt lié à la sphère purement

---

[1282] Italie, tome VII, pp. 175-176.

[1283] Alexander Cozens, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, Paris, éditions Allia, 2005, p. 77.

[1284] Cf. *Le Préromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*, vol. II *La poésie de la nuit et des tombeaux*.

[1285] Tome XXII, *Préface*, p. XV.

[1286] Le poème de Chateaubriand se trouve au tome XXII, pp. 327-331.

[1287] Dans le vers «Les rustiques aïeux de nos humbles hameaux» on a un exemple d'hypallage.

[1288] «*Dieu a dû créer, et a sans doute créé le monde, avec toutes les marques de vétusté et de complément, que nous lui voyons*», GC, tome XI, I[ère] partie, livre IV, chap. 5, p. 185 [l'italique est dans le texte].

visuelle, ne connaissait pas: «The dark unfathom'd caves of ocean» (v. 54) devient ainsi «vastes mers» (v. 48), où l'on remarque l'usage du nom au pluriel uni au pouvoir évocateur de l'adjectif «vaste». Les expressions de Chateaubriand retrouvent souvent un symbolisme qui était absent du style réaliste de l'artiste anglais: le vers v. 76 «They kept the noiseless tenour of their way» est transformé en «Traversèrent sans bruit les déserts de la vie» (v. 61), et le terme «désert» porte en soi une signification très ample, image de la solitude, repère pour la vite monacale et en même temps expression paysagère qui renvoie à l'immensité. Enfin, dans l'épitaphe, Chateaubriand rappelle les «orages du monde» qui frappèrent l'inconnu protagoniste, une image pour indiquer les tourments de l'homme qui sera très exploitée dans les ouvrages successifs.

Pour conclure le discours de la poésie de cimetière, on peut rappeler d'autres passages qui montrent cet attrait pour le morbide: René dans ses pérégrinations n'exclut pas une promenade nocturne parmi les tombeaux[1289], et dans *Atala*, Chateaubriand s'attarde à décrire la préparation du cercueil de la jeune indienne[1290]. Passant enfin au *Génie* (livre II de la IV^{ème} partie, entièrement consacré aux tombeaux) nous retrouvons dans l'*excursus* sur les traditions funèbres des différentes cultures, une multitude d'images reconductibles à ce modèle littéraire. Ces descriptions s'inscrivent dans deux registres possibles: l'un bucolique (qui renvoie une sensation de sérénité)[1291], et l'autre gothique (qui rappelle l'idée de la mort comme dégénérescence du corps), notamment au chapitre «Tombeaux dans les églises»[1292] où Chateaubriand conduit le lecteur dans un labyrinthe d'antiques cathédrales[1293] et monastères[1294]. Cette insistance sur les cryptes, la galerie et les fuites dans les souterrains d'églises et palais sont des lieux communs redevables aussi au roman gothique[1295].

1289 R, tome XVI, pp. 147-148

1290 A, tome XVI, pp. 120-121.

1291 Comme l'exemple des sépultures suisses, sans le décor des montagnes (GC, tome XIII, IV^{ème} partie, livre II, chap. 7, «Cimetières de campagne», pp. 214-215), dont Delille parlera aussi dans l'*Homme des Champs*: «Ces lieux chers aux vivants sont aussi chers aux morts:/ Qui vous empêchera de placer sur ces bords,/ près d'un ruisseau plaintif, sous un saule qui pleure,/ d'un ami regretté la dernière demeure?/ Est-il un lieu plus propre à ce doux monument/ où des mânes chéris dorment plus mollement?/ Du bon Hélvétien qui ne connaît l'usage?/ Près d'une eau murmurante, au fond d'un vert bocage,/ il place les tombeaux; il les couvre de fleurs:/ par leur douce culture il charme ses douleurs,/ et pense respirer, quand sa main les arrose,/ l'âme de son ami dans l'odeur d'une rose» (dans *Œuvres choisies de Delille*, Librairie de Firmin Didot Frères, Paris, 1805, chant I, p. 341).

1292 GC, tome XIII, IV^{ème} partie, livre II, chap. 8.

1293 «[…] parcourez ces ailes du choeur, ces chapelles, ces nefs, ces cloîtres pavés de la mort, ces sanctuaires remplis de sépulcres» GC, tome XIII, IV^{ème} partie, livre II, chap. 8, p. 216. Dans les *Mémoires d'outre-tombe* il racontera de sa nuit passée à Westminster Abbey, définie «temple monolithe des siècles pétrifiés» (tome I, livre X, chap. 5, p. 511), lieu physique où le Temps se rencontre avec l'Histoire. Cf. aussi, sur le thème des épitaphes l'article d'Agnès Verlet, «Épitaphes vagabondes», dans *Chateaubriand mémorialiste*, Genève, Droz, 2000, pp. 133-147.

1294 Le *Génie du christianisme* offre des représentations de grandes valeurs dans le paragraphe consacré aux sites sublimes des monuments religieux: «On voit ça et là, dans la chaîne du Liban, des couvents Maronites bâtis sur des abîmes. On pénètre dans les uns par de longues cavernes, dont on ferme l'entrée avec des quartiers de roche; on ne peut monter dans les autres qu'au moyen d'une corbeille suspendue […] Du haut de la tour bâtie au milieu de ces [des Egyptiens] couvents, on découvre des landes de sable d'où s'élèvent les têtes grisâtres des pyramides, des bornes qui marquent le chemin au voyageur. Quelquefois une caravane abyssinienne, des

Passons à Milton, objet d'inspiration pour d'autres images à la nuance sublime. Chateaubriand connaît son œuvre pendant l'exil, quand il réfléchit au projet de l'épopée de l'homme de la nature[1296]: à cette époque, il rédige probablement les douze premiers livres de la première partie, la seule véritable partie «épique», des *Natchez*. Chateaubriand traduira personnellement en prose le *Paradise Lost*. La figure du «chaos» est la première grande révolution miltonienne qui marque la distance par rapport à l'enfer de Dante; l'autre point est le rôle fascinant attribué à Satan[1297]: de nouveaux modèles infernaux inspireront peintres et artistes, comme Servandoni pour sa représentation théâtrale du Pandemonium à la Salle des Machines «aux Thuilleries» en 1758[1298].

Dans les textes de notre auteur, les influences les plus évidentes de Milton sont repérables dans les descriptions de la confusion révolutionnaire (plutôt que dans les paysages), comme on le voit dans certaines pages des *Mémoires d'outre-tombe*. Dans le IX[ème] livre, par exemple, les chefs de la révolution sont présentés comme une race déshumanisée dévouée à des pratiques presque sataniques[1299] et les

---

bédouins vagabonds, passent dans le lointain à l'un des horizons de la mouvante étendue; quelquefois le souffle du midi noie toute la perspective dans une atmosphère de poudre. La lune éclaire un sol nu, où des brises muettes ne trouvent pas même un brin d'herbe, pour en former une voix. Le désert sans arbres se montre de toutes parts sans ombre; ce n'est que dans les bâtiments du monastère qu'on retrouve quelques voiles de la nuit Sur l'isthme de Panama en Amérique, le cénobite peut contempler du faîte de son couvent les deux mers qui baignent les deux rives du Nouveau-Monde: l'une souvent agitée quand l'autre repose, et présentant aux méditations le double du tableau du calme et de l'orage. Les couvents situés dans les Andes voient s'aplanir au loin les flots de l'océan Pacifique […]» (GC, tome XIII, III[ème] partie, livre V, chap. 2, pp. 101-102). Le thème de la vie des moines passionne aussi le domaine artistique, notamment en Allemagne: Friedrich peint des couvents entourés de brouillard, dont l'*Abbaye dans la chênaie* de 1809-10 (Illustrations dans Werner Hofmann, *Une époque en rupture 1750-1830*, Paris, Gallimard, 1995, p. 409). En 1810 Jean-Antoine Constantin illustra une procession de moines dans une ample vallée dans *Le monastère*; le même thème est repris aussi par Ernst Friedrich Oehme dans la *Procession dans le Brouillard* (illustrations dans *L'invention du sentiment*, pp. 266-267). En 1805 la septième livraison du *Manuel du muséum français* de Toulongeon comprenait les gravures des œuvres d'Eustache Le Sueur (dont sa série sur la vie de Saint-Bruno).

1295 Sur l'influence du roman noir dans la représentation des événements révolutionnaires, cf. l'article de Béatrice Didier, «Le roman noir et la mise en scène de la révolution dans les *Mémoires d'outre-tombe*», dans *BSC*, 1989 n° 32, pp. 48-54.

1296 Jean Millet (*Le paradis perdu dans la littérature française de Voltaire à Chateaubriand*, Paris, Klincksieck, 1975, chap. XII «Chateaubriand et Milton», pp. 557-631) considère qu'à l'époque la figure de Milton l'avait impressionné surtout pour le contexte révolutionnaire dans lequel il vivait.

1297 Cf. la description du serpent dans le *Génie du christianisme*, (tome XI, I[ère] partie, livre III, chap. 2), où horreur, mystère et charme se mêlent: «Tout est mystérieux, caché, étonnant dans cet incompréhensible reptile. Ses mouvements diffèrent de ceux de tous les autres animaux; on ne sauroit dire où gît le principe de son déplacement, car il n'a ni nageoires, ni pieds, ni ailes, et cependant il fuit comme une ombre, il s'évanouit magiquement, il reparoît, et disparoît encore, semblable à une petite fumée d'azur, ou aux éclairs d'un glaive dans les ténèbres […]» (pp. 138-139).

1298 Cf. *Description du spectacle de la chûte des anges rebelles. Sujet tiré du poème du Paradis perdu de Milton, exécuté pour la première fois sur le grand Théâtre de la Salle des Machines aux Thuilleries, le dimanche 12 mars 1758 par le Sieur Servandoni*, Imprimerie de S. Jorry, Paris, 1758.

1299 «A l'époque où l'on faisait des pensions à la guillotine, où l'on portait alternativement à la boutonnière de sa carmagnole, en guise de fleur, une petite guillotine en or, ou un petit morceau de coeur de guillotiné, à l'époque où l'on vociférait: *Vive l'enfer!* où l'on célébrait les joyeuses orgies du sang, de l'acier et de la rage, où l'on trinquait au néant; où l'on dansait tout nu le chahut des trépassés, pour n'avoir pas la peine de se déshabiller en allant les rejoindre», MOT, tome I, livre IX, chap. 5, p. 452.

foules regroupées dans les rues sont décrites dans les mêmes termes[1300]. Dans les *Natchez*, le *topos* du chaos est présent dans les vols des divinités (dont nous parlerons par la suite), et dans les descriptions de l'épouvantable palais du Démon à l'enfer[1301].

Dans le *Génie du christianisme* Chateaubriand propose une étude plutôt détaillée sur le *Paradise Lost* en parallèle avec d'autres épopées chrétiennes et classiques[1302] et, dans sa représentation du couple primitif, reprend l'image de l'écrivain anglais, refusant la construction idyllique qu'on l'on faisait au XVIII[e] siècle[1303]. Nous pouvons en conclusion rappeler que ce qui intéresse Chateaubriand dans l'enfer, c'est la dimension politique, alors que le paradis le fait réfléchir sur la relation de l'homme avec la nature: dans les *Natchez* il fait réveiller son René dans la cabane des indiens, comme un nouvel Adam dans le paradis terrestre.

Notre analyse s'est basée jusqu'à présent sur les sources d'inspiration d'une vision sublime du réel, maintenant nous abordons le discours d'un point de vue thématique, relatif à la description et à la peinture de la mer. Jusqu'au XVIIIe siècle, à part l'exception de la peinture flamande, dont l'intérêt précoce pour la nature a été bien mis en évidence dans le discours artistique[1304], la tradition italienne et ses héritiers ignoraient le sujet de la mer. En France, le premier qui inaugura le genre (à part le cas du peintre paysager Claude Gellée), fut Claude Joseph Vernet (1714-1789): il eut sa formation en Italie avec le peintre de marine Adrien Manglard, et travailla souvent sur commande, ce qui explique la raison de son immense production de paysages très semblables (notamment les sujets de tempête[1305]). Il faut aussi rappeler, parmi ses œuvres, la série des Ports de France (peinte entre 1754 et 1762) commandée

---

[1300] «Les harangueurs, à la voix grêle ou tonnante, avaient d'autres interrupteurs que leurs opposants: les petites chouettes noires du cloître sans moines et du clocher sans cloches s'éjouissaient aux fenêtres brisées, en espoir du butin; elles interrompaient les discours. On les rappelait d'abord à l'ordre par le tintamarre de l'impuissante sonnette; mais ne cessant point leur criaillement, on leur tirait des coups de fusil pour leur faire faire silence: elles tombaient palpitantes, blessées et fatidiques, au milieu du Pandémonium. Des charpentes abattues, des bancs boiteux des stalles démantibulées, des tronçons de saints roulés et poussés contre les murs, servaient de gradins aux spectateurs crottés, poudreux, soûls, suants, en carmagnole percée, la pique sur l'épaule ou les bras nus croisés», MOT, livre IX, chap. 3, p. 447. Sur les assemblés révolutionnaires, cf. l'article d'Aurelio Principato, «L'*Essai historique* e l'épopée des sauvages en vis-à-vis», dans *BSC*, 2004, n° 46, pp. 33-45.

[1301] «Sur cette montagne est bâti un palais, ouvrage des Puissances infernales. Ce palais a mille portiques d'airain; les moindres bruits viennent frapper les dômes de cet édifice, dont le silence n'a jamais franchi le seuil. Au centre du monument est une voûte tournée en spirale, comme une conque, et faite de telle sorte que tous les sons qui pénètrent dans le palais y aboutissent; mais par un effet du génie de l'Architecte des Mensonges, la plupart de ces sons se trouvent faussement reproduits: souvent une légère rumeur s'enfle et gronde en entrant par la voie préparée aux éclats du tonnerre, tandis que les roulements de la foudre expirent, en passant par les routes sinueuses destinées aux foibles bruits», N, tome XIX, p. 58.

[1302] II partie, livre I, chap. 3 «Paradis perdu»; II partie, livre II, chap. 3 «Suite des époux- Adam et Eve»; II partie, livre IV, chap. 9 «Caractère de Satan».

[1303] Cf. aussi Gillet, *op. cit.*, p. 570.

[1304] Cf. Francesca Castria Marchetti et Gabriele Crepaldi, *Il paesaggio nell'arte*, Milano, Electa, 2003, pp. 152-169.

[1305] Marianne Roland Michel inique les commandes qu'il recevait dans «Entre théorie et pratique. Le paysage français au XVIII siècle», pp. 181-182.

par le Marquis de Marigny, directeur général des bâtiments, sous le royaume de Louis XV: son habileté de peintre lui permit d'innover le genre de la peinture topographique et documentariste, donnant plus de force à la représentation des détails pittoresques et des phénomènes atmosphériques. Parmi ses contemporains les autres marinistes célèbres furent Alexandre-Jean Noël (1752-1834), Jean-François Hue (1751-1823) et Pierre-Jacques de Loutherbourg (1740-1812)[1306]. Le thème sublime de l'orage et de la tempête sur mer devient très commun autant en littérature qu'en peinture aussi parce que, avec l'essor du colonialisme, les dangers de l'océan étaient davantage connus qu'avant. D'un côté il y avait la tradition populaire des ex-voto, tableaux votifs où les survivants d'un naufrage rappelaient à travers des images les moments les plus dramatiques des accidents; d'un autre, la tempête devient un sujet artistique en bonne et due forme: les articles ORAGE et TEMPETE de l'*Encyclopédie* comportent une section sur les meilleurs exemples d'*ekphrasis* poétique, et les mers orageuses rentrent aussi dans les sujets particuliers des «cours de peinture»: Roger de Piles en parle superficiellement[1307], mais Charles-Antoine Jombert dans sa *Méthode pour apprendre le dessin* insère aussi, parmi ses exemples, une planche où l'on voit un navire en train de chavirer[1308] et enfin, en 1800, Pierre-Henri de Valenciennes[1309] lui consacre trois paragraphes, «De l'orage», «De la tempête» et «Suites de l'orage».

La mer caractérise la vie de Chateaubriand dès le moment de sa naissance, dans une chambre de Saint-Malo d'où l'on entend le bruit des vagues agitées[1310]. La nature périlleuse de la mer qui suscite chez l'homme l'horreur et en même temps le désir d'y résister est la source de nombreuses images tout au long de son œuvre[1311]. Ainsi, même si dans la *Lettre sur l'art du dessin dans le paysage* il s'oppose à la dérive

---

[1306] Illustrations dans le catalogue *Le paysage et la question du sublime*, pp. 62-64.

[1307] *op. cit.*, p. 110.

[1308] Planche n° 91, 1755. Illustrazione n. Cf. aussi la communication de Madeleine Pinault-Sørensen, «Oeuvres et écrits d'artistes sur les tempêtes et les orages, XVII^e^-XVIII^e^ siècles», au Colloque *Climat, orages, tempêtes. Nature et passions* (Sorbonne et Fondation Singer-Polignac, 18-21 janvier 2006), en cours de publication.

[1309] Valenciennes, *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes*, Genève, Minkoff Reprint, 1973 (réimpression de l'édition de Paris de 1800), pp. 268-275: «[…] Il faut que l'artiste qui les [les dégâts et les ravages de l'orage] contemple fasse de grands efforts sur lui-même, pour que la sensibilité de son cœur ne l'empêche pas d'étudier les scènes sublimes d'un spectacle qu'il ne peut guère admirer sans frémir […] Dans la Tempête, les vagues de la mer sont brunes, verdâtres et écumeuses; elles se brisent sur elles-mêmes et lorsque, poussées par la violence des vents, elles viennent à rencontrer un corps qui leur oppose de la résistance, leur impulsion devient terrible en raison de leur force et de leur dimension […] Après cette crise convulsive et les déchirements qu'elle a éprouvés, la Nature reprend peu à peu le calme et la sérénité […]».

[1310] MOT, tome I, livre I, chap. 2, p. 128. Dans le *Voyage en Italie* aussi il se souvient du premier bruit de la mer, entendu à la naissance: «Né sur les rochers de l'Armorique le premier bruit qui a frappé mon oreille en venant au monde est celui de la mer», tome VII, p. 221. Sulla perigliosa burrasca come immagine stessa della venuta al mondo rimandiamo a Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1979 (références à l'édition italienne: *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, il Mulino, 1985, p. 53) qui rappelle qu'au II^ème^ livre du *De rerum natura* la naissance est assimilée à un naufrage.

[1311] Sur ce thème, cf. Marie Pinel, *La mer et le sacré chez Chateaubriand*, Albertville, éditions Claude Alzieu, 1995; Jacques Bion, *La mer dans les* «Mémoires d'outre-tombe», Paris, Faculté des Lettres et Sciences humaines [thèse non datée]; Rosa Ercolano-Vallese, *Le thème de la mer dans l'œuvre de Chateaubriand*, Milano, Genova, Roma, Napoli, Società anonima editrice Dante Alighieri, 1934 et encore un article de Marie Pinel, «Marines et paysages

du sublime esquissant une mer calme («Que, rempli de ces folles idées du sublime, un paysagiste arrive pendant un orage au bord de la mer qu'il n'a jamais vue, il est tout étonné d'apercevoir des vagues qui enflent, s'approchent et se déroulent avec ordre et majesté l'une après l'autre, au lieu de ce choc et de ce bouleversement qu'il s'étoit représenté»[1312]), il suggère aussi que l'homme ait, par sa propre nature, plutôt une tendance à se représenter la nature terrible et destructrice[1313]. Dans cette vision on peut se rappeler le souvenir de 1789: que l'homme ne puisse s'imaginer une nature sans catastrophe devient alors une métaphore pour l'analogue incapacité de vivre la condition sociale de manière pacifique. En outre, ce qui aide Chateaubriand dans la description spécifique de la tempête maritime est l'expérience visuelle autobiographique, grâce à la fréquentation du port de Saint-Malo[1314] et à cause des accidents marins réels (comme le retour turbulent de l'Amérique en 1791[1315]). Quand il raconte le naufrage de Chactas pendant son retour aux Etats-Unis[1316], il peut ainsi s'appuyer sur toute une gamme de couleurs et d'effets sonores[1317] et faire appel à tous les ressorts pathétiques du *suavi mari magno*, faisant du jeune indien d'abord le protagoniste et ensuite le spectateur ému du chavirement du navire[1318]. À part la possibilité qu'il eut probablement de voir à titre personnel un accident de mer, la scène du Saint-Géran qui clôt *Paul et Virginie* avait fait école, surtout après la traduction picturale par Vernet, qui peignit pour le *Salon* de 1789 (une année après la publication du roman) le naufrage de Virginie dans les phases les plus dramatiques[1319].

Encore deux remarques sur les naufrages et les tempêtes de Chateaubriand: dans le *Génie du christianisme* nous remarquons une description de l'après naufrage[1320], quand les survivants ou les familles des disparus cherchent les restes parmi les débris du navire, comme dans certaines représentations de Vernet (qui montre souvent le naufrage et en même temps, de l'autre côté de la composition, des

---

marins», dans le recueil de textes de Jean Balcou, *Enfance et voyages de Chateaubriand. Armorique, Amérique*, Actes du colloque de Brest, septembre 1998, Paris, Champion, 2001, pp. 35-46.

[1312] Lettre DP, tome XXII, p. 9.

[1313] «Cela ne seroit-il point une preuve du penchant que l'homme a pour détruire? Il nous est bien plus facile de nous faire des notions du chaos que des justes proportions de l'univers. Nous avons toutes les peines du monde à nous peindre le calme des flots, à moins que nous n'y mêlions des souvenirs de terreur: c'est ce dont on se peut convaincre par la description de ces calmes où l'on trouve presque toujours les mots de *menaçant*, de *profond silence*, etc», p. 9 (l'italique est dans le texte).

[1314] «Presque tous les ans, des vaisseaux se perdaient sous mes yeux, et, lorsque je m'ébattais le long des grèves, la mer roulait à mes pieds les cadavres d'hommes étrangers, expirés loin de leur patrie»: MOT, livre I, chap. 4, p. 145.

[1315] *Ibidem*, tome I, livre VIII, chap. 7.

[1316] N, tome XIX, Livre VII, pp. 210-212.

[1317] Et plus génériquement sur la descriptions minutieuse de sensations physiques, comme l'indiquait Addison, dans ses «Pleasures of Imagination» (lettre n° 412, *The Spectator*, June 23, 1712 dans *Addison's works*, with notes by Richard Hurd, London, 1854, vol III, p. 400): «Thus any continued sound, as the music of birds, or a fall of water, awakens every moment the mind of the beholder, and makes him more attentive to the several beauties of the place that lie before him».

[1318] N, tome XIX, Livre VIII, pp. 217-218.

[1319] Illustrazione n. Illustrations dans *Joseph Vernet (1714-1789)*, exposition 15 octobre 1976- 9 janvier 1977 au Palais Chaillot, Paris, Musée de la Marine, 1977, pp. 98-99.

[1320] GC, tome XI, I[ère] partie, livre V, chap. 11, p. 251.

personnes qui, de la rive, cherchent de la rive à récupérer les restes de l'épave). La dernière remarque est relative aux oiseaux marins qui indiquent l'arrivée de l'orage (dont il est question aussi dans les *Études de la nature*[1321]), très utiles aux matelots, comme dans le récit du vieux marin de Coleridge.

Cependant, la mer n'est pas seulement une source d'horreur et de mort. Vernet peignit aussi de nombreuses images d'un idéal calme plat qui prenaient leur inspiration des images sereines de Claude Lorrain. Pour Chateaubriand, au contraire, la bonace n'est pas synonyme de scène idyllique, parce que la mer reste toujours pour lui le spectacle le plus grandiose et stupéfiant de la nature grâce à son extension infinie, rappel de la présence divine. Elle continue donc à s'inscrire dans le modèle du sublime, même sans l'idée d'horreur, sans la peur et la turbulence des vagues.

> Un petit lac ne ravage pas ses bords, et personne n'en est étonné; son impuissance fait son repos: mais on aime le calme sur la mer, parce qu'elle a le pouvoir des orages, et l'on admire le silence de l'abîme, parce qu'il vient de la profondeur même des eaux[1322].

Cette image, tirée du *Génie du christianisme*, est plus complexe qu'un spectacle de tempête, parce que la mer calme rappelle à l'homme sa capacité de changer de forme. Une peur plus subtile s'y insinue, la peur que la bonace se transforme en orage imprévu. Dans le voyage vers l'Amérique, Chateaubriand décrit de manière détaillée les impressions suscitées par l'océan: faute de termes plus spécifiques, il fait souvent appel à des parallèles avec les scènes terrestres[1323]. Chateaubriand tourne autour du concept d'immensité. La scène n'a pas de borne et se révèle très difficile à raconter.

> souvent l'espace sembloit borné, faute de point de comparaison; mais si une vague venoit à se lever, un flot à se courber comme une côte distante, un escadron de chiens-de-mer à passer à l'horizon, l'espace s'ouvroit subitement devant nous. On avoit surtout l'idée de l'étendue, lorsqu'une brume légère rampoit à la surface de la mer, et sembloit accroître l'immensité même. Oh! qu'alors les aspects de l'océan sont grands et tristes![1324]

Pour décrire cet infini sans repère, Chateaubriand se situe au milieu de la scène (sur le navire), et observe à trois cents soixante degrés autour de lui: la peinture, limitée aux deux dimensions, n'avait pas les moyens d'offrir un tel panorama, mais à l'époque du *Génie*, Rober Barker avait déjà présenté dans la capitale anglaise ses panoramas qui permettaient une vision circulaire (un spectacle auquel l'écrivain avait pu assister[1325]).

[1321] À propos de la «procellaria», GC, tome XI, I[ère] partie, livre V, chap. 8, pp. 227-228 et *Étude* X, tome II, pp. 229-230.

[1322] GC, tome XIII, III[ème] partie, livre V, chap. 2, p. 100.

[1323] «tantôt une multitude de tertres verdoyants représentoient des sillons de tombeaux dans un cimetière immense; tantôt les lames, en faisant moutonner leurs cimes, imitoient des troupeaux blancs répandus sur des bruyères», GC, tome XI, I[ère] partie, livre V, chap. 12, pp. 252-253.

[1324] GC, tome XI, I[ère] partie, livre V, chap. 12, p. 253.

[1325] Cf. Stephen Oettermann, *The Panorama. History of a Mass Medium*, New York, Zone Books, 1997, «Introduction: The Origins of the Panorama», pp. 5-7: «Robert Barker received a patent for his invention on

En 1712, Joseph Addison avait exalté les sensations que l'on ressent des espaces infinis: «an open champaign country, a vast uncultivated desert, af huge heaps of mountains, high rocks and precipices, or a wide espanse of waters […] Such wide and undetermined prospects are as pleasing to the fancy, as the speculations of eternity or infinitude are to the understanding»[1326]. Mais pour Chateaubriand l'extension de la mer sert à souligner les limites de l'homme devant le mystère de Dieu (qui se montre dans le ciel sous forme de «glorieux triangle»[1327]). Le regard de l'athée ne sait pas percevoir l'étincelle d'infini qui se cache partout dans la nature et alors celle-ci devient un étui vide. Le sublime, alors, est dans le regard du croyant[1328]: comme le signale Baldine Saint-Girons, dans la foi catholique, Dieu est la source de toute sublimité[1329]. Dans le domaine de la peinture, signalons une toile peu connue du français Simon-Mathurin Lantara (1729-1778) qui, autour de 1752, peignit ***L'esprit de Dieu planant sur les eaux***[1330] sous forme de rayons du soleil qui lèchent une mer calme. En 1808, Caspar David Friedrich fera d'une mer effroyablement immobile (dans son ***Der Mönch am Meer***) la représentation la plus emblématique du sublime.

La description des cataractes du Niagara (dans l'***Essai sur les révolutions*** mais aussi dans sa version légèrement réduite de ***Atala***) montre un coin de nature vu sous son angle redoutable[1331]: chaque élément de la scène, de la nature inanimée («rochers démesurés et gigantesques, taillés en forme de fantômes») aux animaux qui habitent la scène («les serpents à sonnette font entendre de toutes parts leurs bruits sinistres»), est un exemple de ce «delightful horror» théorisé par Burke. La participation à un modèle esthétique éloigne les représentations de Chateaubriand d'un véritable récit de voyage au sens traditionnel du terme. La description des chutes ne perd pas sa volonté d'exactitude (comme on le détecte dans la mesure de la hauteur du site), mais la perception du lieu est filtrée par le concept du paysage sublime. Trois clés de lecture: la verticalité de la cascade qui la transforme en mur infranchissable et souligne la présence d'un abîme; la ligne courbe des arcs-en-ciel qui coupent la

---

June 17, 1787 […] In France […] the panorama was not introduced until 1799 […] the modern usage of the word "panorama" developed when the technical term coined to denote a new type of round painting came to be applied generally to mean "circular vista, overview (from an elevated point)" of a real landscape or cityscape». Cf. aussi le paragraphe «From central Perspective to the Multiperspective of the Panorama», pp. 31-32. Chateaubriand dans la *Préface* de 1826 à l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* affirme les avoir vus à Paris: «On a vu à Paris les *Panorama* de Jérusalem et d'Athènes; l'illusion était complète; je reconnus au premier coup d'oeil les monuments et les lieux que j'avais indiqués» (Tome VIII, p. v). Voir aussi *Chateaubriand Poésie et Terreur*, pp. 344-347.

1326 Lettre nº 412, *The Spectator*, pp. 397-398.

1327 G, Tome XI, p. 255.

1328 Cf. chapitre 3.3.

1329 Dans *Fiat lux. une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, collection La république des lettres, 1993, p. 313: «lorsque cet éblouissement porte sur les grands spectacles de la nature, l'idée de la divinité ne doit pas se retrancher derrière l'objet qui s'offre à la vue, mais se révéler à la sensibilité, indépendamment de tout savoir».

1330 Il reprend la Genèse, 1, 1-2. Illustration dans *Peintures françaises avant 1815*, Musée de Grénoble et Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 161.

1331 Tome II, pp. 238-239, note I

raideur de la colonne d'eau[1332] et le cercle du tourbillon (la «remole») qui rappelle par excellence la figure du chaos.

Les cascades étaient très appréciées par les artistes de l'époque: le premier sujet d'attraction fut sûrement le cascades de Tivoli, toutefois le site du Niagara aussi compte un petit nombre de dessinateur et peintre: parmi ceux-ci, rappelons la vue surélevée sur Niagara dans la gravure de Louis Hennepin[1333] à la fin XVII[e] siècle, et les toiles de deux officiers britanniques, Thomas Davies (qui voyagea dans la région entre 1760 et 1761 et peignit des cascades vues du faîte de la chute, comme dans le *Mémoires d'outre-tombe*) et James Erskine (qui représenta en 1784 le même sujet avec des personnages en premier plan pour donner les proportions du lieu[1334]).

Pour conclure sur la vision sublime, nous allons rappeler une macro thématique qui se diffuse en peinture et en littérature dans la moitié du siècle: la catastrophe. L'intérêt pour les phénomènes naturels se développe grâce aussi aux nouvelles techniques scientifiques, aux études de classification et à l'invention d'instruments de précision. Dans la liste d'exemples de catastrophes, on a déjà vu les orages; on peut encore énumérer les tremblements de terre, les éruptions volcaniques[1335] et la représentation d'incendies (surtout par Jean-Baptiste François Genillion, Hubert Robert, Pierre-Jacques Volaire[1336]). Les études sur l'histoire du déluge universel se multiplient aussi dans le domaine de la science comme aussi dans la relative tradition artistique; de la poésie pastorale (Gessner écrit un *Tableau du déluge*[1337]) et descriptive (Saint-Lambert l'insère dans son tableau de l'Hiver comme un orage dévastateur, et Thomson en parle comme d'un sujet biblique dans le Printemps) à la peinture[1338], aux œuvres d'auteurs,

---

1332 Comme le théorisait Edmund Burke (*A Philosophical enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, Routledge and Kegan Paul, 1958, III part, section XV, p. 114 e section XVIII, p. 117): «as perfectly beautiful bodies are not composed of angular parts, so their parts never continue long in the same right line […] On the whole, the qualities of beauty […] Thirdly, to have a variety in the direction pf the parts; but fourtly, to have those parts not angular, but melted as it were into each other […]».

1333 Dans *Nouvelle Découverte d'un très grand pays situé dans l'Amérique entre le Nouveau Mexique et la Mer Glaciale*. Cf. chapitre 2.4.

1334 Cf. Adamson, *Niagara*, Washington, D.C., Corcoran Gallery of Art, 1985 e Elizabeth McKinsey, *Niagara Falls: icon of the American sublime*, New York, Cambridge University Press, 1985.

1335 Cf. le catalogue *Emblèmes de la liberté. 21[e] exposition d'art du Conseil de l'Europe 1991*, Berne, Editions Stæmpfli, chap. «A l'aube des révolutions».

1336 Illustrations dans: Clay, *Le Romantisme*, Paris, Hachette, 1980, pp. 220-221, Luigi Salerno, *I pittori di vedute in Italia (1580-1830)*, Roma, Ugo Bozzi, 1991, p. 240, *Autour de Claude-Joseph Vernet. La marine à voile de 1650 à 1890*, Musée des beaux-arts de Rouen, Anthèse, 1999, p. 161.

1337 Dans *Idylles suivies du poème de la nuit et du Tableau du déluge* mis en vers français par Anrés de Vaucluse, Paris, chez Brunot-Labbe, 1820, «Tableau du Déluge», pp. 184-188.

1338 Sujet commun dans les expositions des Salons de la fin du siècle: cf. le catalogue *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1803*, p. 53 (Jacques Gamelin, *Le Déluge*, autour de 1779), p. 186 (Pierre-Henri Danloux, *Episode du déluge*, *Salon* de 1802), p. 94 (Jean-Baptiste Regnault, *Le déluge*, *Salon* de 1789 et de 1791). En outre en 1806 Girodet présentera *Une scène du déluge*. Cf. aussi illustrations du catalogne *L'invention du sentiment*, pp. 114-115.

comme Bernardin de Saint-Pierre (qui chercheront une explication scientifique du phénomène), la question du déluge est l'une des plus traitées dans la seconde moitié du siècle[1339].

Dans les œuvres de jeunesse de Chateaubriand, ce type d'images foisonne. La représentation d'un monde exposé à d'innombrables fractures et cataclysmes prend les dimensions de l'inéluctabilité: à propos des missions chrétiennes en Amérique, par exemple, il décrétera:

> […] c'est le désir de passer les mers, et d'aller, loin des troubles et des révolutions, chercher une vie obscure dans les cabanes de ces Sauvages, et un paisible tombeau sous les palmiers de leurs cimetières. Mais ni les déserts ne sont assez profonds, ni les mers assez vastes, pour dérober l'homme aux douleurs qui le poursuivent. Toutes les fois qu'on fait le tableau de la félicité d'un peuple, il faut toujours en venir à la catastrophe; au milieu des peintures les plus riantes, le coeur de l'écrivain est serré, par cette triste réflexion qui se présente sans cesse: ***Tout cela n'existe plus.*** Les missions du ***Paraguay*** sont détruites[1340].

La destruction devient dans ce morceau un principe universel pour l'histoire des civilisations et le mot «révolution» récupère son premier sens astronomique qui fait allusion à un mouvement cyclique. La catastrophe est chez Chateaubriand une métaphore pour les événements de la vie, comme dans le cas de son risque de naufrage[1341] pendant son retour pour l'Europe depuis l'Amérique (à la fin de 1791). Sur l'usage du terme «orage» (à partir de la très célèbre invocation de René «Levez-vous vite, orages désirés»[1342]) et de la tempête métaphorique, les exemples se multiplient[1343]. À propos du déluge, Chateaubriand dans l'***Essai sur les révolutions*** tente la voie scientifique, mais dans le ***Génie du christianisme***, il y préfère déjà une lecture poétique esquissant un tableau monumental de la condition terrestre pendant la catastrophe biblique[1344]. Toutefois, même dans sa première œuvre, la discussion sur le déluge montre la portée universelle de l'idée de destruction: il apparaît dans le premier chapitre[1345], avant l'analyse du ***Contrat Social*** de Rousseau. Chateaubriand commence donc par la destruction et la reconstitution du monde après la catastrophe naturelle pour ensuite parler de la condition naturelle de l'homme. Si toute société antique se base sur le modèle monarchique, la liberté professée par Rousseau n'est par conséquent pas naturelle: au contraire, ce qui apparaît naturel est la révolution, le bouleversement du système. Le lien entre les deux thèmes (et les deux chapitres consécutifs) est l'association entre l'évènement naturel et l'historique[1346].

1339 Nous renvoyons au texte exhaustif de Maria Susana Seguin, ***Science et religion dans la pensée française du XVIII^e^ siècle: le mythe du Déluge universel***, Paris, Champion, 2001.

1340 GC, tome XIV, IV^ème^ partie, livre IV, chap. 5, pp. 50-51.

1341 MOT, tome I, livre VIII, chap. 7, pp. 427-428.

1342 R, tome XVI, p. 163.

1343 Nous renvoyons à l'article d'Aurelio Principato «Tourmente ou déluge: métaphores révolutionnaires chez Chateaubriand», intervention au colloque ***Climat, orages, tempêtes***.

1344 GC, tome XI, I^ère^ partie, livre IV, chap. 4.

1345 Tome I, pp. 30-31.

1346 Cf. «Tourmente ou déluge: métaphores révolutionnaires chez Chateaubriand».

Un dernier thème qui envahit la peinture et la littérature est celui de la ruine urbaine, comme dans les toiles de Pierre Antoine Demachy qui, bien avant la révolution, s'était occupé des démolitions de la ville de Paris[1347]. Ce thème est enfin emblématiquement représenté par la *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruine* de Hubert Robert, qui date de 1796, la même année où l'artiste projetait et peignait le *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre:* l'espace devient ruine avant d'être construit, comme dans le *Voyage en Italie* où Chateaubriand imagine l'église de Saint-Pierre en train de s'effriter:

> Mais aussitôt que le soleil disparut à l'horizon, la cloche du dôme de Saint-Pierre retentit sous les portiques du Colisée. Cette correspondance établie par des sons religieux entre les deux plus grands monuments de Rome païenne et de Rome chrétienne me causa une vive émotion: je songeai que l'édifice moderne tomberoit comme l'édifice antique[1348]

Le fait que tant d'artistes choisissent de représenter les bouleversements sociaux sous forme de paysage, et spécialement par des désastres naturels dans cette fin de Régime rend inévitable une connexion entre l'idée que la révolution est quelque chose de cyclique et inévitable; le paysage s'élève ainsi à métaphore historique, pas seulement chez notre auteur, mais dans la conscience collective.

Chez Chateaubriand, un imaginaire aussi négatif trouve son explication surtout dans la reconstruction de la douloureuse expérience de la fracture révolutionnaire et de l'exil: cette dernière image a son point de départ dans les *Tableaux de la nature*, mais seulement sous forme de détachement mélancolique de la société, non pas comme valeur politique. À partir de l'*Essai*, par contre, ce sont les événements historiques qui décrètent son identité perdue. Alors la question initiale «Qui suis-je?» trouve une seule laconique réponse: «un émigré»[1349]. Les ouvrages successifs se fixent à raconter les histoires malheureuses de jeunes sans racines, comme le cadet sans biens René, les orphelins métis Atala et Chactas et la tribu Natchez qui finit décimée et enfin contrainte à l'exil[1350]. Dans le *Génie*, parler des oiseaux migrateurs deviendra un prétexte pour rappeler la condition bien plus malchanceuse de l'homme sans patrie:

> L'oiseau n'est banni un moment que pour son bonheur; il part avec ses voisins, avec son père et sa mère, avec ses soeurs et ses frères; il ne laisse rien après lui: il emporte tout son coeur. […] Mais le

---

[1347] Comme on peut admirer au Musée Carnavalet de Paris.

[1348] Lettre F, p. 246.

[1349] «Tous les individus, depuis le paysan jusqu'au monarque, ont été enveloppés dans cette étonnante tragédie. «Non-seulement, dira-t-on, vous n'êtes pas spectateur; mais vous êtes acteur, et acteur souffrant, François malheureux, qui avez vu disparoître votre fortune et vos amis dans le gouffre de la révolution; enfin vous êtes un émigré» (Introduction, p. 10). Anche in una nota del 1826 (II, 5) Chateaubriand ricorda «pour la centième fois que l'*Essai* est l'ouvrage d'un émigré», tome II, p. 110.

[1350] De l'épilogue d'*Atala*: «je dis alors, «Frère, je te souhaite un ciel bleu, beaucoup de chevreuils, un manteau de castor, et l'espérance; tu n'es donc pas de ce désert? -Non, répondit le jeune homme, nous sommes des exilés, et nous allons chercher une patrie», tome XVI, p. 128.

> mortel, chassé de ses foyers, y rentre-t-il jamais? Hélas! L'homme ne peut dire, en naissant, quel coin de l'univers gardera ses cendres, ni de quel côté le souffle de l'adversité les portera[1351].

Dans les *Mémoires d'outre-tombe*, qui s'ouvrent en décrétant la condition presque existentielle de l'écrivain exilé («En sortant du sein de ma mère, je subis mon premier exil»[1352]), le mot d'exil devient capital pour comprendre son admiration pour Dante[1353] et sa relation d'amour et de haine pour Napoléon chassé de la France, qui suscite continuellement divagations sur son histoire autobiographique.

Mais, si dans sa jeunesse Chateaubriand est seulement une victime de son temps, et n'a pas encore le recul pour comprendre les évènements de son époque (ce qui engendre une reconstruction confuse basée sur nombre de métaphores catastrophiques), dans les phases suivantes sa perception change. Dans le *Voyage en Italie*, le regard est très flou sur la réalité. La mort de Madame de Beaumont est la source de douleur qui fait ressurgir encore une fois le souvenir non guéri de l'exil[1354]. Toutefois, un premier pas pour l'élaboration de ce traumatisme de l'exil se trouve dans le récit de sa descente au volcan Vésuve: ici, l'image de la montagne effroyable véhicule consécutivement celle de la révolution:

> Je propose à mon guide de descendre dans le cratère; […] Nous voilà au fond du gouffre. Je désespère de pouvoir peindre ce chaos […] On peut faire ici des réflexions philosophiques et prendre en pitié les choses humaines. Qu'est-ce en effet que ces révolutions si fameuses des empires, auprès des accidents de la nature, qui changent la face de la terre et des mers? Heureux du moins si les hommes n'employoient pas à se tourmenter mutuellement le peu de jours qu'ils ont à passer ensemble![1355]

Les passages sont ici très nets, la descente dans le cratère lui rappelle le souvenir de la révolution et le pousse à s'interroger sur son avenir et à penser à sa patrie: «O patria! o divum domus Ilium!». Si ailleurs l'image de la catastrophe naturelle reste une métaphore avec laquelle Chateaubriand s'empêche de donner un vrai nom à son angoisse, ici l'image se dissout et le lien entre paysage sublime et condition humaine se révèle au lecteur.

Il faudra quand même attendre les *Mémoires d'outre-tombe* pour que le tableau de sa vie soit clair. Dans son autobiographie, il accomplit son devoir le plus difficile, relire sa vie et défaire le nœud de ses drames passés. Ici il mettra enfin des mots sur ses expériences: dans la «Récapitulation de la vie» il déroule les évènements de sa vie, dont font partie la révolution et l'exil. Ils y trouveront une place

---

[1351] Tome XI, I[ère] partie, livre V, chap. 7, p. 219.

[1352] MOT, tome I, livre I, chap. 3, p. 128.

[1353] *Ibidem*, livre I, chap. 4, p. 137.

[1354] «Né sur les rochers de l'Armorique le premier bruit qui a frappé mon oreille en venant au monde est celui de la mer; et sur combien de rivages n'ai-je pas vu depuis se briser ces mêmes flots que je retrouve ici? Qui m'eût dit il y a quelques années que j'entendrois gémir aux tombeaux de Scipion et de Virgile, ces vagues qui se dérouloient à mes pieds, sur les côtes de l'Angleterre, ou sur les grèves du Maryland? Mon nom est dans la cabane du Sauvage de la Floride; le voilà sur le livre de l'ermite du Vésuve. Quand déposerai-je à la porte de mes pères le bâton et le manteau du voyageur?», Italie, pp. 221-222.

[1355] Italie, pp. 216-220.

seulement «parmi» d'autres[1356] événements, vu que les dans les *Mémoires* prévaut une lecture chronologique. L'optique «d'outre-tombe» qu'il avait adopté à partir de sa jeunesse, et qui montre toutes ses étapes de vie surtout dans les changements de sa perception du monde extérieur, touche ici à son dernier chapitre. Dans ses dernières paroles «Il ne me reste qu'à m'asseoir au bord de ma fosse; après quoi je descendrai hardiment, le crucifix à la main, dans l'éternité[1357]», il insérera aussi sa mort parmi les moments fondamentaux de son autobiographie.

2.4. L'Amérique

Chateaubriand part pour les Etats-Unis le 8 avril 1791, avec le projet initialement conçu avec Malesherbes de mener un voyage d'exploration à la recherche du légendaire passage au Nord-ouest. Arrivé à Baltimore le 10 juillet il voyagea sur le continent américain pendant cinq mois. Les étapes et les déplacements de l'écrivain n'ont pas pu être reconstruits avec exactitude. Est-ce que Chateaubriand vit vraiment les panoramas qu'il nous décrit? Sûrement sont-ils aussi le fruit de connaissances littéraires, comme l'indiquent les reprises de passages entiers de certains auteurs[1358], notamment William Bartram avec son *Travels through North and South Carolina, Georgia, East and West Florida, the Cherokee country* (dont la première édition date de 1791)[1359], *Travels Trought the Interior Parts of North America* de Jonhatan Carver (1778), l'*Histoire et description générale de la Nouvelle-France* et le *Journal historique d'un voyage fait par ordre du roi dans l'Amérique septentrionale* du jésuite Charlevoix (1744), *A Topographical Description of the Western Territori of North America* de l'écrivain voyageur Gilbert Imlay (1792) et enfin *La scoperta delle sorgenti del Mississippi* de Giacomo Constantino Beltrami (1824)[1360]. À propos de la description des chutes du Niagara, on a indiqué la ressemblance avec une source moins connue, le *Nouveau voyage d'un pais plus grand que l'Europe* de Louis Hennepin (publié une première fois à Amsterdam en 1698)[1361] où, malgré la discordance des données objectives (comme la hauteur évaluée à plus

[1356] «Quatre fois j'ai traversé la mer; j'ai suivi le soleil en Orient, touché les ruines de Memphis, de Carthage, de Sparte et d'Athènes; j'ai prié au tombeau de saint Pierre et adoré sur le Golgotha […] voyageur, soldat, publiciste, ministre, c'est dans les bois que j'ai chanté les bois, sur les vaisseaux que j'ai peint l'Océan, dans les camps que j'ai parlé des armes, dans l'exil que j'ai appris l'exil, dans les cours, dans les affaires, dans les assemblées que j'ai étudié les princes, la politique et les lois», MOT, tome II, livre ILII, chap. 17, pp. 1025-1026.

[1357] MOT, tome II, livre ILII, chap. 18, p. 1030.

[1358] Au sujet de son voyages et des emprunts, cf. Bédier, Joseph, «Chateaubriand en Amérique. Vérité et fiction» dans *Études critiques*, Paris, Colin, 1903, pp. 127-294 et Gilbert Chinard, «Notes sur le voyage de Chateaubriand en Amérique. Juillet-Décembre 1791», in *Modern Philology*, University of Columbia publications, november 10, 1915, pp. 269-349.

[1359] Bédier (*op. cit.*, p. 261) considera il testo di Bartram fondamentale per la redazione di Atala: sebbene la lettura di Charlevoix gli avesse fornito informazioni sulla fauna e sugli usi e i costumi indiani, la lingua poetica di Bartram avrebbe influenzato il nostro scrittore in modo profondo anche se meno direttamente riscontrabile (nel caso del *Voyage en Amérique* alcune porzioni di testo ritornano identiche in Chateaubriand e nella fonte). Cf. anche Yvon Chatelin, *Le voyage de William Bartram* (1773-1776), éd. Karthala et Orstom, Paris, 1991, cap. 10 «William et les belles-lettres».

[1360] Sur cette source cf. le débat entre E. Dick (*Plagiats de Chateaubriand*, Berne, 1907) et Chinard (*op. cit.*, p. 343).

[1361] «Entre le Lac Ontario & le Lac Erié il y a un grand & prodigieux Saut, dont la chute d'eau est tout-à-fait surprenante. Il n'a pas son pareil dans tout l'Univers. On en voit quelques-uns en Italie; il s'en trouve même encore dans le Royaume de Suède: mais on peut dire, que ce ne sont que de fort foibles échantillons de celui, dont nous parlons ici. Au pied de cet affreux Saut on voit la Rivière de Niagara, qui n'a qu'un demi-quart de lieue de largeur. Mais elle est fort profonde en de certains endroits. Elle est même si rapide au dessus du grand Saut,

de six cents pieds par Hennepin et cent quarante par Chateaubriand), la même visualisation de la chute se retrouve, prise à partir du cours du fleuve, et des impressions sonores. Les fondements pour affirmer que le voyage de Chateaubriand fut quasiment plus littéraire que réel ne manquent pas, mais il faut d'autre part rappeler qu'en Amérique le jeune auteur rentre en contact avec une nature sauvage et inédite qui reste pour lui une source perpétuelle d'inspiration. L'importance de cette expérience ne peut se réduire à la littérature.

L'aspect qui le frappe le plus est l'infinité de la terre. Selon un rêve de matrice rousseauiste, aux États-Unis l'espace naturel dépassait largement le civilisé et il hébergeait encore des populations sauvages. Même si Chateaubriand choisira à la nouvelle de l'arrestation de Louis XVI de quitter le paradis primitif pour retourner au sein de la civilisation, il apprécie énormément ces «savanes qui se déroulent à perte de vue», ces «prairies sans bornes» et des «solitudes démesurées»[1362] qui garderont à jamais leur charme évocateur[1363].

L'idée de frontière mobile permet encore davantage la contemplation de l'inconnu. Il faut rappeler que dans les *Mémoires* au chapitre «Francis Tulloch. Christophe Colomb. Camoëns»[1364], il montre clairement un fil rouge qui traverse l'idée d'exploration pour atteindre celui de la création littéraire: les noms du compagnon de voyage de l'écrivain, de l'explorateur genevois et de l'auteur des *Lusiades* ne sont pas associés par hasard. Ce titre indique la proximité de leurs destins et de leurs fonctions de créateurs de mondes. La référence à Colomb est déjà en soi une allusion au *topos* de la découverte; dans cette vision, l'île Graciosa qui va être décrite au chapitre suivant, représente la première étape d'un voyage que Chateaubriand envisageait dans l'optique de l'exploration du nouveau continent.

---

qu'elle entraîne violemment toutes les bêtes sauvages, qui la veulent traverser pour aller pâturer dans les terres, qui sont au-delà, sans qu'elles puissent résister à la force de son cours. Alors elles sont précipitées de plus de six cent pieds de haut. La chute de cet incomparable Saut est composée de deux grandes nappes d'au, & de deux cascades avec une isle en talus au milieu. Les eaux, qui tombent de cette grande hauteur, écument et bouillonnent de la manière du monde la plus épouvantable. Elles font un bruit terrible, plus fort que le tonnerre. Quand le vent souffle au Sud, on entend cet effroyable mugissement à plus de quinze lieues. Depuis ce grand Saut, ou chute d'eau, la Rivière de Niagara se jette, sur-tout pendant deux lieues jusques au gros Rocher, avec une rapidité tout-à-fait extraordinaire: mais pendant deux autres lieues jusqu'au Lac Ontario, ou Frontenac, l'impétuosité de ce grand courant se ralentit», dans Hennepin, Louis, *Voyage ou nouvelle découverte d'un très-grand pays, dans l'Amérique, entre le nouveau Mexique et la mer glaciale*, Amsterdam, Chez. A. Braakman, 1704, chap. VII, pp. 44-46 «Description du Saut ou chute d'eau de Niagara, qui se voit entre le Lac Ontario & le Lac Erié».

[1362] Le prime due citazioni sono tratte dal «Prologue» (A, tome XVI, p. 21), l'ultima dal racconto (p. 58).

[1363] La nature montrera aussi un caractère quasi magique et sacré dans certaines descriptions tirées des *Fragments* du *Génie du christianisme*. Par exemple à propos de la végétation de la Floride et de la Lousiane: «Presque tous les arbres de la Floride et de la Louisiane, en particulier le cyprès, le cèdre et le chêne vert, sont couverts d'une espèce de mousse blanche, qui descend de l'extrémité de leurs rameaux jusqu'à terre. Quand la nuit, au clair de la lune, vous apercevez, sur la nudité d'une savane, une yeuse isolée, revêtue de cette draperie, vous croiriez voir un fantôme traînant après lui ses longs voiles» (Pleiade, *op. cit.*, p. 1316).

[1364] MOT, tome I, livre VI, chap. 3, p. 329.

À la suite du succès de *Atala*, les éditions illustrées, les gravures et même les tableaux de maître[1365] se multiplient. Toutefois, dans la plupart des illustrations l'attention se fixe surtout sur les vicissitudes des deux amants et sur le thème exotique des mœurs indiennes[1366]. Il faut attendre l'édition Hachette de 1863 et les dessins de Gustave Doré pour retrouver une représentation fidèle au texte: Doré sut comprendre et traduire dans un code visuel l'une des révolutions les plus importantes de l'écriture de Chateaubriand, inspirée justement par l'expérience américaine. Le paysage devient dans le conte un personnage caché, qui respire et vit à côté des hommes.

La scène qui est racontée avec plus d'intensité reste la «Nuit chez les Sauvages de l'Amérique»: le sentiment qui transpire du passage à la fin de l'*Essai* est surtout lié à la stupeur. L'attitude envers la beauté de ce paysage est celle de l'enfant qui, ne trouvant pas les mots les plus aptes à décrire ce qui l'entoure, utilise souvent le mécanisme de l'association d'images (par exemple, «la lune reposoit sur un groupe de nuages, *qui ressembloit à* la cime de hautes montagnes couronnées de neige», la rivière qui lui rappelle «un ruban de moire et d'azur, semé de crachats de diamants»).

Cette nuit se caractérise aussi par le jeu de la multiplication des éléments: on le retrouve dans la rivière qui double l'effet de luminosité des astres[1367] et au niveau des sons, dans les «roulements solennels» des chutes, dont l'écho du bruit se répand dans la vallée: «dans le calme de la nuit, se prolongeoient de désert en désert, et expiroient à travers les forêts solitaires». La multiplication des voix naturelles dans tout l'espace environnant nous propose un exemple de «réverbération»[1368]: tout se tient, chaque élément en appelle un autre et la nuit américaine semble parcourue par des sons et des effets de lumière. Dans les bruits qui viennent de loin pour troubler la paix de la forêt nous repérons aussi un écho des mots de Denis Diderot dans son *Salon* de 1767: «Poètes […] Soyez ténébreux. Les grands bruits ouïs au loin; la chute des eaux qu'on entend sans les voir, le silence, la solitude, le désert […][1369]».

La description de l'*Essai sur les révolutions* en outre garde le goût encyclopédique à la Bernardin de Saint-Pierre: des termes issus du vocabulaire de la botanique comme «chênes-saules» et «arbre à sucre» ne paraissent pas indispensables dans ce genre de descriptions (d'ailleurs ils sont substitués dans les versions postérieures par «le/les bois»), mais, Chateaubriand s'en sert pour rendre le contexte de la scène[1370] adéquat; le même but est atteint dans *Atala*, à travers les longues listes d'animaux et de plantes exotiques[1371].

[1365] En 1802 on a *Le Convoi d'Atala* de Pierre Gautherot et en 1806 une représentation de Chactas et Atala surpris par l'orage de Louis Hersent; les célèbres *Funérailles d'Atala* de Girodet et *La Communion d'Atala* de Pierre-Jérôme furent enfin exposés au *Salon* de 1808. Cf. aussi *L'Amérique vue par l'Europe*, exposition Grand Palais, Paris, éditions musées nationaux, 1976, chap. XIV «Atala», p. 247.

[1366] Cf. Aussi J.-R. Thomé, «Les illustrateurs de Chateaubriand», dans *Le Courrier graphique*, Paris, n° 36, pp. 23-28.

[1367] Un «paysage porteur d'ondes» comme le définit Jean-Pierre Richard (*Paysage de Chateaubriand*, Paris, éditions du Seuil, 1967, p. 73: «[…]Forme, couleur, substance, quelque chose devra y permettre l'acte d'une diffusion»).

[1368] Encore une définition de Richard: cf. chap. V, «La Réverbération».

[1369] Dans Diderot, *Ruines et paysages. Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995, p. 235.

[1370] J. M. Gautier l'appelle «le climat» (dans *L'exotisme américain dans l'oeuvre de Chateaubriand*, Manchester, Manchester University Press, 1951, p. 40).

[1371] Exemples: A, tome XVI, p. 21 («Des serpents verts, des hérons bleus, des flammants roses»), p. 23 («écureuils noirs […] oiseaux-moqueurs […]colombes de Virginies […] perroquets verts […] piverts empourprés […] colibris […] serpents-oiseleurs»), p. 67 (serpents à sonnette […] carcajous […] tigres»).

Dans l'avant-dernier paragraphe enfin, Chateaubriand laisse tomber la description et se concentre sur ses impressions. C'est ici qu'il introduit la mélancolie, un concept qui à la fin du XVIII[e] siècle a subi des métamorphoses indiquant à l'époque de l'écrivain breton l'idée d'incommunicabilité entre l'homme et la société[1372]. Le paysage reflète alors cette impression d'éloignement mettant en scène une ambiance saturée d'éléments qui renvoient à l'absence. La fin du paragraphe dans la version du *Génie*, avec l'introduction de la présence divine, réduira enfin l'aspect «pathologique» de la mélancolie romantique[1373].

La longueur du passage et les nombreuses réélaborations montrent l'importance de cet évènement dans la vie de l'auteur. Si l'on pense à la révolution poétique d'un William Wordsworth avec ses *Lyrical Ballads* (1800-1802) qui portaient en premier plan les témoignages de sa vie intime[1374], nous nous apercevrons que notre écrivain a lui aussi voulu élever à la hauteur d'évènement historique (dans un texte comme l'*Essai*) un épisode de sa vie privée.

Le voyage ne dure que cinq jours, mais son souvenir reste gravé dans la mémoire de Chateaubriand: dans les œuvres postérieures[1375] le rappel à l'Amérique, à son paysage et surtout aux sensations de l'écrivain revient comme un leitmotiv constant et comme une pierre de touche pour les expériences de voyage de l'âge mûr. Toutefois, l'impression de l'écrivain est de ne plus être capable de ressentir avec la même intensité ces engouements pour le paysage. «Qu'est-ce qu'une cascade qui tombe éternellement à l'aspect insensible de la terre et du ciel, si la nature humaine n'est là avec ses destinées et ses malheurs?»[1376], se demande-t-il dans les *Mémoires*. La réponse à ce changement d'intérêt se trouve dans le passage à une autre phase de la vie: «Ces jours me sont doux, parce qu'ils me rappellent l'innocence des sentiments inspirés par la famille et les plaisirs de la jeunesse»[1377]. Ainsi, dans ce jeu suspendu entre souvenir réélaboré par la maturité et un subtil regret lié à la perte de capacité à se laisser entraîner par la passion de la nature, les comparaisons continuent. Dans les *Mémoires*, par exemple parlant des chutes du Niagara, il introduit une observation sur l'aspect du site changé par les années[1378]; à propos des indiens l'écrivain raconte comment leurs langues traditionnelles sont en train de disparaître[1379].

[1372] Cf. Laurent Cantagrel, «Dire l'absence. Chateaubriand et la mise en scène du mélancolique autour de 1800», dans *Romantisme*, 2002, n° 117, pp. 31-44.

[1373] Sur ce sujet, nous renvoyons aussi au catalogue de la grande exposition au Grand Palais *Mélancolie, génie et folie en Occident*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2005.

[1374] Cf. aussi Concetto Nicosia, «Dipinti della mente. Il paesaggismo lirico nel Romanticismo inglese», dans *Romanticismo. Il nuovo sentimento della natura*, Milano, Electa, 1993, pp. 425-433.

[1375] Cf. IPJ, tome VIII, pp. 7-8 et pp. 102-103.

[1376] MOT, tome I, livre VII, chap. 8, p. 377.

[1377] MOT, livre VIII, chap. 5, pp. 413-414.

[1378] *Ibidem*, livre VII, chap. 8, p. 377.

[1379] *Ibidem*, p. 388.

De ce genre d'allusion on peut percevoir l'état d'âme de l'écrivain qui se considère comme un survivant à l'histoire[1380].

Néanmoins, l'Amérique ne se limite pas à incarner une terre qui n'est plus capable de parler à son coeur, parce que dans le souvenir transparaît toujours l'admiration pour ses apparences sacrées: la preuve est dans le *Génie* où, comme nous l'avons vu, la présence de Dieu se cache inlassablement dans les endroits les plus inédits du paysage. Cette représentation du panorama américain revient aussi dans les tableaux de l'école artistique nommée «Hudson River School»: fondée par Asher Brown Durand (1796-1886) et Thomas Cole (1801-1848) à partir des années 1930 et inspirée par les théories d'Emerson (*Nature*, 1836), la Hudson River School comprendra diverses générations de peintres de paysage qui aimaient les scènes grandioses et le caractère sauvage et mystique de la nature.

Enfin, rappelons que c'est pendant la «Nuit» dans sa version ultime, celle des *Mémoires*, que Chateaubriand situe l'apparition de la «muse» poétique[1381], symbole de la mission qu'il s'est fixée et qui, ainsi, semble commencer significativement dans les «déserts du Nouveau Monde».

2.5. Le paysage italien

En peinture, la définition de «paysage classique» se réfère généralement à la tradition qui se développe au XVII[e] siècle en Italie avec la famille des Carracci, laquelle, pour la première fois, se tourne vers la représentation de la nature. Précédemment, la peinture s'intéressait peu à la vision pure du paysage (sauf dans les courants flamands qui toutefois n'ont pas eu autant d'influence en France) et se tournait plutôt vers les sujets nobles selon la hiérarchie des genres. Malgré la présence encore massive de l'élément mythologique, de l'histoire et des éléments architecturaux, l'école italienne classique donna la première impulsion vers la représentation du paysage[1382]. En outre, il faut souligner à quel point ce modèle de peinture de paysage resta dominant jusqu'à la moitié du siècle suivant: Roger de Piles, en 1708, proposait deux styles, l'héroïque et le champêtre, le premier étant considéré plus noble[1383]. Chateaubriand cite et connaît spécialement, comme ses contemporains, les deux grands peintres français du XVII[e] siècle Nicolas Poussin et Claude dit le Lorrain, lesquels, bien que très différents, se rapportaient à la même image de nature idéalisée. L'artiste choisit tous ses éléments pour donner ainsi

[1380] Cf. Claude Reichler «Le deuil et l'enchantement dans les textes américains» (dans *Chateaubriand: le tremblement du temps*, textes réunis et présentés par Jean-Claude Berchet, Colloque de Cerisy, 13-20 juillet 1993, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, 1994, pp. 155-175) où il analyse Chateaubriand comme «dernier historien».

[1381] MOT, livre VII, chap. 7, p. 374.

[1382] Selon la définition d'Heinrich Lützeler (*op. cit.*, pp. 95-96) au XVII[e] siècle le paysage est encore trop lié à la figure humaine pour être considéré autonome. Cependant, il deviendra quand même souvent prédominant: un exemple est offert par les toiles du dernier Poussin.

[1383] *Cours de peinture par principes*, p. 99.

naissance à une image «composée» de paysage, formée par les parties de la «belle nature» qu'il considère aptes à former sa composition.

Si l'on s'intéresse, par contre, au paysage italien, au sens large du terme, les exemples de modèle qui ont influencé l'écriture de Chateaubriand se multiplient: notre but sera alors de rendre compte de la façon dont la visualisation du paysage italien a été transposée dans la technique littéraire de description du jeune Chateaubriand. Dans la tradition du XVIII[e] siècle, le Grand Tour, le voyage en Italie, représentait une étape de formation fondamentale pour les nobles étrangers ainsi que pour les artistes[1384], notamment pour les peintres. L'Italie était à la mode et ses représentations, malgré le manque de réalisme de la plupart d'entre elles, se vendaient facilement à l'étranger, spécialement en Angleterre, ce qui fit naître un véritable marché d'art: parmi les sujets les plus fréquents il y avait les représentations de ruines et les reconstructions du monde classique (sujets qui devinrent communs aussi dans les décors de théâtre). Nous sommes donc dans le domaine du paysage urbain. Même dans cette représentation du paysage italien, le principe de la composition et de la construction par plans, typique de Nicolas Poussin, gardait sa valeur: Chateaubriand dans le *Voyage en Italie* témoigne de la même recherche dans la division de l'espace.

> Rien n'est comparable pour la beauté aux lignes de l'horizon romain, à la douce inclinaison des plans, aux contours suaves et fuyants des montagnes qui le terminent [1385].

Dans cette définition de l'horizon de la campagne romaine, il est évident que la réalité n'est plus la source d'inspiration pour l'art, mais ce sont plutôt les préceptes théoriques d'une composition picturale qui véhiculent la dynamique du paysage réel. Dans la *Lettre à M. Fontanes sur la campagne romaine*, lorsque Chateaubriand décrit le panorama que l'on admire de la Villa d'Este à Tivoli[1386], la «stratification» des plans est encore plus évidente, une méthode que Poussin aussi utilisait souvent pour attirer l'œil de l'observateur et le conduire vers le fond de la perspective. Dans ce passage Chateaubriand reprend également l'idée de la construction théâtrale qui avait été exploitée par Claude Lorrain[1387] et aussi par le peintre et scénariste Philip Loutherbourg (au siècle suivant): toutefois, dans la mise en scène de lui-même au centre du paysage, le demi-cercle du théâtre classique tend à s'étendre pour devenir une circonférence. Le panorama finit donc par entourer l'observateur placé au milieu de la scène[1388] et ainsi l'image frontale des maîtres du paysage classique va être dépassée par une représentation circulaire.

[1384] Ce que le nombre de récits de voyage consacrés à l'Italie témoignent: cf. Marie-Madeleine Martinet, *Le voyage d'Italie dans les littératures européennes*, Paris, PUF, 1996.

[1385] Lettre F, tome VII, p. 238.

[1386] Lettre F, pp. 255-256.

[1387] Claude construisait souvent ses paysages comme des décors de théâtre, dans une vision frontale qui mettait au centre les personnages, un arrière-plan aux contours fuyants et aux deux cotés, pour déterminer la fin de la scène, des arbres ou des édifices.

[1388] Un autre exemple nous est offert dans l'*Essai sur les révolutions* (tome II, pp. 256-257.) au chapitre qui raconte le V livre des Aventures de Télémaque de Fénélon: «Bientôt à l'horizon on découvre des montagnes,

Au XVIII[e] siècle, le paysage italien était le sujet de nombreuses «vedute», le nouveau genre qui s'était développé à la fin du siècle précédent. Ce genre comportait l'emploi d'outils (comme le pantographe et la caméra optique) à travers lesquels les peintres regardaient le panorama pour donner une représentation plus précise des distances et de la perspective. Les initiateurs du genre furent Giovanni Antonio Canal, dit le Canaletto (1697-1768), et le célèbre hollandais Gaspar Van Wittel (1653-1736). Contrairement à la vue urbaine qui ne montrait qu'un détail de l'ensemble, la «veduta» se caractérise par son extension dans le sens de la largeur: les images se réduisent en hauteur et deviennent comme des bandes avec une ampleur qui arrive parfois à atteindre les 180 degrés. Le choix d'un panorama comme celui de la Campanie ou le Latium, fondamentalement plat ou avec de petites collines, associé au sujet urbain, emmène à une sorte d'accoutumance à la ligne horizontale. On retrouve ce concept, par exemple, dans les œuvres de Boguet[1389] ou Valenciennes[1390], qui laissaient une bande blanche en premier plan pour favoriser l'effet d'amincissement du paysage. Dans la citation suivante, nous verrons comment cette ligne horizontale se multiplie avec toute une série de bandes parallèles dans le panorama:

> Au bout d'un petit bois d'ormes et de chênes verts, on aperçoit des ruines qui se prolongent le long de la *vallée de Tempé*; doubles et triples portiques, qui servoient à soutenir les terrasses des *fabriques* d'Adrien. La vallée continue à s'étendre à perte de vue vers le midi; le fond en est planté de roseaux, d'oliviers et de cyprès. La colline occidentale du vallon, figurant la chaîne de l'Olympe, est décorée par la masse du Palais, de la Bibliothèque, des Hospices, des temples d'Hercule et de Jupiter, et par les longues arcades festonnées de lierre, qui portoient ces édifices. Une colline parallèle, mais moins haute, borde la vallée à l'orient; derrière cette colline s'élèvent en amphithéâtre les montagnes de Tivoli, qui devaient représenter l'*Ossa*[1391].

Une autre technique que Chateaubriand emprunte à la technique picturale des peintres de l'époque, et notamment des carnets de voyage des dessinateurs, est celle de l'ébauche:

> Vue du golfe de Naples en revenant: cap dessiné par la lumière du soleil couchant; reflet de cette lumière sur le Vésuve et l'Apennin; accord ou harmonie de ces feux et du ciel. Vapeur diaphane à fleur d'eau et à mi-montagne. Blancheur des voiles des barques rentrant au port. L'île de Caprée au loin. La montagne des Camaldules avec son couvent et son bouquet d'arbres au-dessus de Naples. Contraste de tout cela avec la Solfatare. Un François habite sur l'île où se retira Brutus. Grotte d'Esculape. Tombeau de Virgile, d'où l'on découvre le berceau du Tasse[1392].

---

dont le sommet se colore des premières réfractions de la lumière. Peu à peu la Crète s'avance au-devant du vaisseau. Des moissons verdoyantes, des champs d'oliviers, des villages champêtres, des cabanes riantes, entrecoupées de bouquets de bois, toute l'île enfin se déploie en amphithéâtre sur l'azur calme et brillant de la mer». La présence de l'amphithéâtre (l'île) devient ici aussi un cercle (avec l'élément de la mer infinie qui entoure l'île).

[1389] Cf. Clare Hornsby, *Nicolas-Didier Boguet (1755-1839). Disegni dei contorni di Roma*, Roma, edizioni Artemide, 2002.

[1390] Cf. catalogue *Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819). La nature l'avait crée peintre*, Paris, Somogy éditions d'art, 2003.

[1391] Italie, tome VII, p. 178 (l'italique est dans le texte).

[1392] Italie, p. 211.

Comme dans ce paragraphe, d'autres passages du *Voyage en Italie* annulent la construction syntactique et, par là, l'embarras discursif, en faveur d'une image plus directe et d'une impression fragmentaire plus proche d'une modalité picturale.

Dans la vision du paysage romain, la lumière est l'une des caractéristiques qui touche le plus profondément notre auteur (qui a grandi dans une région aussi brumeuse que la Bretagne). Comme il le déclare dans la *Lettre à M. Fontanes*[1393], cette luminosité est le symbole qui incarne le paysage classique tel que Claude Lorrain l'avait fait connaître.

> Les sommets des montagnes de la Sabine apparoissent alors de lapis lazuli et d'or pâle, tandis que leurs bases et leurs flancs sont noyés dans une vapeur d'une teinte violette et purpurine. Quelquefois de beaux nuages comme des chars légers, portés sur le vent du soir avec une grâce inimitable, font comprendre l'apparition des habitants de l'Olympe sous ce ciel mythologique […][1394]

L'introduction des personnages mythologiques fait comprendre à quel point le modèle de la peinture des siècles précédents avait influencé sa vision du paysage réel: le résultat est une relation beaucoup moins empathique avec la nature par rapport à ce qu'il avait vécu en Amérique, puisque ici Chateaubriand donne l'impression d'admirer tout simplement une œuvre d'art, alors qu'avant il vivait avec intensité le contact avec le monde extérieur. A propos de ces «vapeurs» qui entourent le panorama du Latium, déjà dans le *Voyage en Italie* il parlait encore de la «vapeur bleuâtre répandue à travers le paysage [qui] en adoucissait les plans»[1395]: nous pouvons nous demander pourquoi Chateaubriand attribue une telle importance aux nuances, au point de rendre si flous ces paysages. Si l'on pense à des peintres comme Watteau, Boucher et Fragonard, on retrouve une pareille visualisation du panorama par des lignes floues et indéfinies[1396]. Cependant, dans le cas de Chateaubriand, on assiste plutôt à une sorte de théorisation de la nuance[1397] comme façon de représenter une réalité confuse. Toute la clarté qui est inscrite dans le paysage classique semble rendre les contours encore moins reconnaissables, parce que la lumière nuance leurs limites et se révèle enfin très peu fonctionnelle à la définition du paysage: entre la peinture à la Fragonard, ces scènes champêtres perdues dans les couleurs pastelles, et le style sobre et déterminé d'un peintre d'histoire comme David, on est ici en présence d'un troisième style.

[1393] «Vous avez sans doute admiré les paysages de Claude Lorrain, cette lumière qui semble idéale et plus belle que nature? eh bien, c'est la lumière de Rome!», Lettre F, p. 239.

[1394] Lettre F, p. 239.

[1395] Italie, p. 172.

[1396] Cf. l'analyse de Jean Starobinski (*1789, les emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, 1973 et *L'invention de la liberté*, Genève, Skira, 1964) sur les thèmes éphémères de ces artistes qui travaillaient pour la noblesse, et sur leur technique basée sur les lignes floues, comparées aux contours définis du néoclassique Jacques-Louis David (qui fut peintre d'histoire).

[1397] Voyons par exemple cette métaphore tirée de l'*Essai sur les révolutions*: «Mais il en résulta aussi que les lois ne furent jamais très pures, et que le plan de la constitution offrit un mélange continuel de vérités et d'erreurs, comme ces tableaux, où le peintre a passé par une gradation insensible des ténèbres à la clarté; chaque nuance s'y succède doucement; mais elle se compose sans cesse de l'ombre qui la précède, et de la lumière qui la suit», tome I (I, 5), p. 52.

Chateaubriand choisit de donner libre cours à son imagination en introduisant dans son Italie les brumes, le ciel, les nuages, c'est-à-dire des éléments très vagues. Le paysage n'est jamais net dans le *Voyage en Italie*. Si l'on pense au douloureux deuil de Madame de Beaumont (révélé par les nombreux symboles de mort dans le paysage) on peut comprendre les raisons qui le poussent à donner cette image si subjective de la réalité; dans cette perception si floue, il réalise ce qu'il avait théorisé dans l'*Essai sur les révolutions*: quand on vit dans un état de confusion, on regarde le monde comme on voit un tableau assujetti à la dégénérescence de la nuance.

Dans le *Voyage en Italie* de Chateaubriand, la ruine reste le protagoniste absolu. Le XVIII[e] siècle n'a pas inventé[1398] cet élément bien qu'il revienne de manière obsessionnelle tout au long de ses années: mais en 1711 les fouilles d'Herculanum et Pompéi avait ajouté un intérêt plus spécifiquement archéologique aux études des ruines. Peut-on parler de la ruine au sein d'un discours du paysage classique, ou ne faudrait-t-il pas plutôt la voir sous un autre axe, le sublime, le pittoresque? Nous avons choisi d'insérer ici le discours qui la concerne parce que dans le *Voyage en Italie* la ruine s'inscrit comme l'un des topoi les plus fréquents du paysage classique: nous partirons donc plutôt de la ruine que du modèle qui la concerne, la ruine comme exemple d'un paysage humanisé. En peinture, les artistes qui ont le plus travaillé sur la ruine ont été Giovanni Paolo Panini (1691-1711), qui inventa le genre du «caprice», Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), qui consacra son travail des *Antiquités romaines* à la gravure des plus importantes ruines de Rome, et le français Hubert Robert, qui participa au voyage de l'abbé Saint-Non dans la région de Pouzzoles, Herculanum et Pompéi. A ce moment le rôle de la ruine glisse sensiblement de celui d'accessoire décoratif à un sujet véritable des représentations, comme le révèlent les commentaires de Denis Diderot dans le Salon de 1767 à propos d'Hubert Robert[1399]; ce bouleversement de sa fonction touche aussi en profondeur la littérature: Bernardin de Saint-Pierre dans ses *Études* parle du rapport que la ruine établit avec l'observateur[1400]. Dans la *Lettre à M. Fontanes*[1401] Chateaubriand raconte deux visites au Colisée: la première, effectuée au mois de juillet, décrit un couché de soleil derrière les ruines et l'atmosphère de la scène est faussement entourée d'une aura de paix et de lumière (fausse car le Colisée, dans son essence, demeure un symbole de mort: *et in arcadia ego*). La deuxième, par contre, est le récit du retour de l'écrivain au site romain, en plein hiver, après la mort de Mme de Beaumont: le décalage entre la situation des premières impressions et la seconde visite permet à Chateaubriand de renchérir sur le sens de caducité, et de montrer le reste du monument romain en train de «tomber» une deuxième fois en ruines. Celles-ci se multiplient et semblent envahir la

[1398] Cf. la reconstruction historique du goût pour la ruine dans Roland Mortier, *La poétique des ruines en France*, Genève, Droz, 1974.

[1399] Qui parle d'une véritable «poétique» des ruines: Diderot, *Œuvres esthétiques*, Paris, Bordas, 1988, pp. 642-644.

[1400] Bernardin de Saint-Pierre, *Etudes*, 1853, Firmin Didot, *Étude* XII, p. 409, «plaisir de la ruine».

[1401] Lettre F, pp. 245-247.

ville. Dans le passage suivant Chateaubriand, qui vient de visiter le musée du Capitole, observe le spectacle du Forum romain, «vaste cimetière des siècles», en composant une sorte de liste des ruines[1402]. Rome devient ici une sorte de musée archéologique en plein air, dont les trésors ne sont pas aménagés par un ordre chronologique, mais suivent une perspective synchronique où chaque élément se confond dans les ruines de la ville: il faut rappeler comme un possible modèle le rassemblement de restes romains de la célèbre représentation de la via Appia de Piranèse[1403]. Comme dans la *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruine* de 1796 de Hubert Robert (œuvre visionnaire de l'un des responsables des l'ouverture du «Muséum» du Louvre), la vision de la Galerie qui s'effrite conduit à penser que la ruine n'est plus seulement un élément parmi d'autres, mais devient un élément symbolique obsédant pour les artistes du XVIII[e] siècle. D'ailleurs, la ville même de Rome dans sa totalité, semble s'engouffrer dans un immense tombeau[1404] sous la plume de Chateaubriand et elle est souvent représentée vide, sans ses habitants, peuplée seulement par les plantes adventices. Cette sorte de «combat» entre la dure et immortelle pierre des ruines et le monde végétal est enfin gagné par ce dernier, vu que les plantes sont capables de mourir mais aussi de se régénérer là où les restes granitiques de l'humanité se laissent consumer par le temps, sans pouvoir de régénération: dans la section sur la villa d'Adrien à Tivoli, Chateaubriand décrit le paysage qui s'étend derrière les ruines, et que l'écrivain voit facilement parce que les restes sont devenus troués, les colonnes trop légères et transparentes, tellement le temps et les plantes les ont usés. Enfin, la ruine ne permet pas vraiment à l'homme d'être rappelé, parce qu'elle aussi est victime du temps.

Toutefois, même avant le *Voyage en Italie*, Chateaubriand avait abondamment parlé des ruines dans son *Génie du christianisme*: à l'époque l'écrivain n'en avait pas eu encore la vision directe. L'écrivain breton introduit le thème de la ruine dans plusieurs contextes. D'abord il s'était servi de cette image comme métaphore pour la condition de l'homme pécheur[1405]; ensuite on retrouve l'écrivain en train de

---

[1402] «Des fenêtres du Capitole on découvre tout le Forum, les temples de la Fortune et de la Concorde, les deux colonnes du temple de Jupiter Stator, les Rostres, le temple de Faustine, le temple du Soleil, le temple de la Paix, les ruines du palais doré de Néron, celles du Colisée, les arcs de triomphe de Titus, de Septime Sévère, de Constantin; vaste cimetière des siècles, avec leurs monuments funèbres, portant la date de leur décès», Italie, pp. 194-195.

[1403] Frontispice de *Antichità Romane*. Illustration dans John Wilton-Ely, *Piranèse. Les vues de Rome. Les prisons*, Paris, Arts et métiers graphiques, p. 54.

[1404] «Il me seroit impossible de vous dire ce qu'on éprouve, lorsque Rome vous apparoît tout à coup au milieu de ses *royaumes vides*, *inania regna*, et qu'elle a l'air de se lever pour vous de la tombe où elle étoit couchée. Tâchez de vous figurer ce trouble et cet étonnement qui saisissoient les prophètes, lorsque Dieu leur envoyoit la vision de quelque cité à laquelle il avait attaché les destinées de son peuple», Lettre F, p. 237 (l'italique est dans le texte).

[1405] «le péché originel est retrouvé, puisque l'homme tel que nous le voyons, n'est vraisemblablement pas l'homme primitif. Il contredit la nature: déréglé quand tout est réglé, double quand tout est simple, mystérieux, changeant, inexplicable, il est visiblement dans l'état d'une chose qu'un accident a bouleversée: c'est un palais écroulé et rebâti avec ses ruines: on y voit des parties sublimes et des parties hideuses, de magnifiques péristyles qui n'aboutissent à rien, de hauts portiques et des voûtes abaissées, de fortes lumières et de profondes ténèbres:

se promener parmi les ruines, un lieu commun qui se termine avec des considérations sur la vanité du monde[1406] (beaucoup moins significatif ici, dans sa généricité, que dans le *Voyage en Italie* où la véritable expérience du deuil pour la femme aimée donne du sens à l'analyse du destin de l'homme). Enfin, l'écrivain nous offre un long excursus sur le thème de la ruine dans le V^e^ livre de la III^e^ partie. Le discours sur la ruine est très complexe. Dans le questionnement sur son rôle dans les paysages, l'écrivain affirme que les ruines jettent une grande moralité au milieu des scènes de la nature; et quand elles sont placées dans un tableau, en vain on cherche à porter les yeux autre part: ils reviennent bientôt s'attacher sur elles»[1407]. Dans la tradition judéo-chrétienne la représentation du Christ et des Saints fut très exploitée au détriment de celle de la nature, monde extérieur où règne le péché. La présence de la ruine, cependant, réhabilite le paysage, parce que sa figuration de la caducité du monde devient un mémento pour l'homme.

Dans le paragraphe suivant, l'écrivain divise les ruines en deux catégories, «l'une, ouvrage du temps; l'autre, ouvrage des hommes»: dans la perspective du *Génie du christianisme*, les plantes qui envahissent les ruines (le naturel travail du temps et des époques sur les restes humains) prennent une connotation positive[1408] par rapport au pouvoir de l'homme envers son semblable, une considération que Chateaubriand reprend des pronostics de Volney sur la fin des empires[1409]. Au IV^e^ chapitre, par contre, le discours tourne à l'esthétique et Chateaubriand analyse la ruine à l'intérieur d'un contexte naturel au moment où la première s'effrite et finit par disparaître complètement engloutie par le travail du temps.

> Alors, par un jeu naturel de l'optique, les horizons reculent, et les galeries suspendues en l'air, se découpent sur les fonds du ciel et de la terre. Ces beaux effets n'ont pas été inconnus des anciens; ils élevaient des cirques sans masses pleines, pour laisser un libre accès à toutes les illusions de la perspective[1410].

---

en un mot la confusion, le désordre de toutes parts, surtout au sanctuaire», GC, tome XI, I^ère^ partie, livre III, chap. 3, p. 146.

[1406] «Pour moi, amant solitaire de la nature, et simple confesseur de la Divinité, je me suis assis sur ces ruines. Voyageur sans renom, j'ai causé avec ces débris comme moi-même ignorés. Les souvenirs confus des hommes, et les vagues rêveries du désert se mêloient au fond de mon âme. La nuit étoit au milieu de sa course: tout étoit muet, et la lune, et les bois, et les tombeaux. Seulement, à longs intervalles, on entendoit la chute de quelque arbre que la hache du temps abattoit, dans la profondeur des forêts: ainsi tout tombe, tout s'anéantit», GC, tome XI, I^ère^ partie, livre IV, chap. 2, p. 167.

[1407] GC, Tome XIII, III^ème^ partie, livre V, chap. 3 «Des ruines en général», p. 111-112.

[1408] «Les premières n'ont rien de désagréable, parce que la nature travaille auprès des ans. Font-ils des décombres, elle y sème des fleurs: entrouvrent-ils un tombeau, elle y place le nid d'une colombe: sans cesse occupée à reproduire, elle environne la mort des plus douces illusions de la vie», tome XIII, p. 112.

[1409] *Ruines ou méditations sur les révolutions des empires*, Paris, Garnier Frères, 1883, pp. 1-2: «Je vous salue, ruines solitaires, tombeaux sinistres, murs silencieux! […] Ainsi vous jetez un frein salutaire sur l'élan impétueux de la cupidité […] O ruines! je retournerai vers vous prendre vos leçons!».

[1410] Tome XIII, Chap. 4, «Effet pittoresque des ruines».

La ruine devient donc la fenêtre à travers laquelle l'homme peut apercevoir le monde: elle ne se limite donc pas à être un élément gracieux et décoratif pour le panorama naturel, mais elle instaure avec le contexte une relation dialogique. C'est encore la nature qui demeure le centre d'intérêt de ces descriptions alors qu'ensuite (dans le *Voyage en Italie*) Chateaubriand fixera son attention surtout sur les monuments de l'homme.

Ensuite, Chateaubriand introduit une section consacrée à l'analyse des typologies de ruines, qui sont redevables à différents modèles: il décrit les ruines classiques[1411] et grecques[1412], sans les décrire dans le détail mais en les comparant aux restes gothiques, beaucoup mieux connus par l'auteur, exemple évident du fait que dans le *Génie* on admire la «ruine avant la ruine» parce que Chateaubriand, sans une expérience qui lui soit propre, accomplit un voyage plus littéraire que réel; ensuite il parle aussi de l'Egypte (qu'il avait pu connaître, comme on l'a déjà remarqué, à travers ses nombreuses relations de voyages et de dessins qui circulaient à l'époque) dont les pyramides, qui reviennent dans d'autres parties de l'œuvre aussi, l'avaient spécialement fascinées jusqu'à devenir une représentation en elle-même de la mort[1413], et enfin du célèbre site de Palmyre (cité dans l'article RUINES de l'*Encyclopédie*, dessiné par Louis-François Cassas en 1785 et enfin évoqué par Volney d'abord dans le *Voyage en Egypte et en Syrie* (1787) et ensuite en 1791 dans *Les ruines sur les révolutions des empires*, où la méditation du protagoniste est réveillée par le spectacle des ruines syriennes). Cette dernière description[1414], très peu historique, se tourne vers la recherche du détail pittoresque, selon un modèle de description exotique très à la mode à l'époque des grands voyages. Enfin, au chapitre suivant[1415], il s'intéresse aux monuments chrétiens, notamment les gothiques qui dans leurs alternances de vide et de plein forment des lignes sinueuses qui contrastent avec les éléments du paysage: dans cette section on s'aperçoit que l'attention de l'auteur est encore fixée sur la ruine en tant que décoration de la scène, une scène qui porte les marques de ses expériences visuelles (surtout la Bretagne) et qui se connote de vivacité, alors que dans le *Voyage en Italie*, quand le paysage classique s'impose, elle va devenir une obsession, le vrai sujet d'un paysage mort et pétrifié.

Le dernier modèle auquel le paysage italien est rattaché est sûrement représenté par le pittoresque, un terme qui vient de l'italien «pittore», qui apparaît à la fin du XVIII^{e} siècle pour

---

[1411] «Dans les pays chauds, peu favorables aux herbes et aux mousses, elles sont privées de ces graminées qui décorent nos châteaux gothiques et nos vieilles tours; mais aussi de plus grands végétaux se marient aux plus grandes formes de leur architecture», tome XIII, p. 117.

[1412] tome XIII, p. 119.

[1413] GC, IV^{ème} partie, livre II, chap. 1.

[1414] «À Palmyre, le dattier fend les *têtes d'hommes et de lion* qui soutiennent les chapiteaux du *temple du Soleil*; le palmier remplace par sa colonne la colonne tombée, et le pêcher que les anciens consacroient à Harpocrate, s'élève dans la demeure du silence. On y voit encore une espèce d'arbres, dont le feuillage échevelé, et les fruits en cristaux, forment, avec les débris pendants, de beaux accords de tristesse. Quelquefois une caravane, arrêtée dans ces déserts, y multiplie les effets pittoresques: le costume oriental allie bien sa noblesse à la noblesse de ces ruines, et les chameaux semblent en accroître les dimensions, lorsque, couchés entre de grands fragments de maçonnerie, ils ne laissent voir que leurs têtes fauves et leurs dos bossus», tome XIII, p. 117.

[1415] GC, tome XIV, IV^{ème} partie, livre II, chap. 5.

indiquer une connexion entre l'idée du beau et la nature[1416]. Un paysage se définit d'autant plus pittoresque qu'il présente les traces d'un modèle spécifiquement pictural, c'est-à-dire que l'artificiel de l'art doit être cherché dans la nature. En 1792, William Gilpin dans ses trois *Three Essays: on Picturesque Beauty, on Picturesque Travel, and on Sketching Landscapes*[1417] définit clairement la nouvelle catégorie esthétique (troisième catégorie avec le beau et le sublime), qui cherche la beauté du paysage loin de la tradition, dans le contraste et dans la variété. Dans ce contexte, il faut encore citer Bernardin de Saint-Pierre qui fait un usage massif des couleurs, lesquelles, loin du simple clair-obscur du néoclassicisme à la David, offrent un lien solide avec la réalité et se proposent d'attirer le regard d'un observateur.

Dans la *Lettre sur l'art du dessin dans les paysages* Chateaubriand cherche le pittoresque*:* bien qu'il invite les jeunes artistes à étudier la réalité, l'écrivain breton ajoute à la fin que le poète ou le peintre, une fois qu'il aura épuré son goût, pourra se livrer à son génie et alors «entouré de rochers nus, il placera les restes d'un vieux château»[1418], un choix sélectif qui renvoie à la sphère de l'art.

Au XVIII[e] siècle le terme pittoresque est lié aussi à la tradition naissante des «voyages pittoresques»[1419], des récits d'itinéraires qui, dans la perspective des Lumières, se proposaient d'enrichir les connaissances des lecteurs sur un pays avec des relations très détaillées sur les mœurs, le paysage et le folklore locaux. Ces livres furent diffusés en France dans la deuxième moitié du siècle et se ressemblaient beaucoup dans leur grand format, et par la présence de gravures et de cartes topographiques à l'usage des voyageurs[1420]. Jusqu'ici les morceaux du *Voyage en Italie* que l'on a analysés se caractérisaient par le fait de ne pas être habités*:* même si dans la *Lettre sur la campagne romaine*, Chateaubriand avait théorisé le retour du personnage humain dans le paysage et le besoin qu'il ressent de ses semblables[1421], en lisant les deux œuvres, l'écrivain y apparaît complètement seul. Toutefois, voici la description des alentours de Rome: «point de laboureurs, point de mouvements champêtres, point de mugissement de troupeaux, point de villages. Un petit nombre de fermes délabrées se montrent sur la nudité des champs; et les portes en sont fermées*;* il n'en sort ni fumée, ni bruit, ni habitants.»[1422]. Il ne s'agit pas d'amis de l'écrivain, cependant il arrive que le paysage soit ponctué de minuscules

---

[1416] La langue française au XVIII[e] siècle hésitera entre «pittoresque», «pictoresque» et «peinturesque». Sur ce thème cf. Wil Munsters, *La poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève, Droz, 1991, la postface di Michel Conan, «Le pittoresque*:* une culture poétique», dans Gilpin, *Trois essais sur le beau pittoresque*, Paris, éditions du moniteur, 1982, pp. 119-131 e la voix PITTORESQUE du *Vocabulaire d'esthétique* d'Etienne Souriau (PUF, 1990).

[1417] *Three essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and On sketching landscape: to which is added a poem On landscape painting*, Farnborough, Gregg, 1972. Cette vision de la nature se révèle décevante pour les voyageurs, qui découvrent des paysages très différents. L'idéal codifié par Gilpin ne reflétait pas la réalité ni du point de vue géographique, ni au niveau social. Cf. Timothy Wilcox «La montagna nell'arte e nella cultura britannica», dans Gabriella Belli, Paola Giacomoni, Anna Ottani Cavina, *Montagna. Arte, scienza, mito da Dürer à Warhol*, Milano, Skira, 2003, pp. 159-170.

[1418] LDP, tome XXII, p. 10.

[1419] Sur ce sujet, notre texte de référence est l'article de Madeleine Pinault-Sørensen, «Les Illustrations des Voyages pittoresques» publié dans *Etudes de lettres*, Revue de la Faculté de lettres de l'Université de Lausanne, janvier-juin 1995, pp. 121-134.

[1420] Les exemples les plus célèbres furent le *Voyage pittoresque des royaumes de Naples et de Sicile* (1781-1786) de l'abbé Saint-Non, les *Tableaux topographiques, historiques, moraux, politiques de la Suisse* du baron de Zurlauben, publiés entre 1780 et 1786, le *Voyage pittoresque de la Grèce* (1782-1822) du comte Choiseul-Gouffier et le *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malthe et de Lipari* du peintre Hoüel (1782-1787) et enfin le *Voyage pittoresque de la France* de La Borde (1781-1796).

[1421] «[…] dans un âge avancé […] la solitude absolue nous pèse, et nous avons besoin de ces conversations *qui se font le soir à voix basse entre des amis*», Lettre F, tome VII, p. 252 (l'italique est dans le texte).

[1422] Lettre F, p. 236.

personnages inconnus qui, sans entrer en contact avec le narrateur, sont quand même présents: il s'agit souvent de paysans, de femmes et des plus humbles habitants de la région qui se montrent près de leurs habitations dans leurs occupations quotidiennes[1423]. Ce choix descriptif qui exalte le caractère vivant du paysage, héritage de la catégorie du pittoresque et des «voyages pittoresques», révèle un goût pour le détail qui, dans les morceaux plus influencés par le modèle classique, semblait perdu. Dans ces parties du texte, Chateaubriand récupère aussi une certaine adhérence au récit de voyage traditionnellement rapporté, lequel devait être pour le lecteur surtout une expérience de découverte culturelle d'un autre pays.

2.6. La montagne et la perspective verticale

La montagne[1424], exception faite de la peinture flamande, ne fait son apparition en tant que sujet artistique qu'au XVIII[e] siècle[1425]: autour de la moitié de ce siècle des écrivains comme von Haller (avec *Die Alpen*, 1732), Salomon Gessner (*Idylles*, 1756) et Rousseau (*Julie ou la Nouvelle Héloïse*, 1761) publient leurs plus célèbres ouvrages qui attribuent une place d'honneur aux Alpes, autrefois simple décor lointain. En France il faudra attendre les années 70 pour que des représentations réalistes de la région suisse commencent à circuler[1426]. D'un côté au XVIII[e] siècle l'alpinisme se développe et les explorateurs commencent à publier leurs journaux de voyage[1427], ce qui met également à la mode le sujet des dangers de la montagne; de l'autre, la montagne devient également un sujet d'œuvres à caractère fictionnel, comme *Delphine* de Madame De Staël (1802) et *Oberman* de Senancour (1804). La perception du voyage n'est plus celle de l'exploration, parce que les protagonistes la vivent comme un moment symbolique. C'est ainsi que la description de la montagne devient le point de départ pour des expériences caractérisées par une grande empathie entre le protagoniste et l'environnement, grâce aussi au succès du paysage sublime et terrifiant[1428].

[1423] «Dispersés sur ces terrains, des paysans et des paysannes, les pieds nus, un grand chapeau de paille sur la tête, fauchent les prairies, coupent les céréales, chantent, conduisent des attelages de boeufs, ou font remonter et descendre des barques sur les courants d'eau», Italie, tome VII, pp. 161-162 (description de la Lombardie); «Un paysan Sabin, vêtu d'une peau de chèvre et portant une espèce de chlamyde roulée au bras gauche, s'est appuyé sur un bâton et a regardé boire son troupeau; scène qui contrastoit par son immobilité et son silence avec le mouvement et le bruit des flots», Italie, p. 171 (chapitre sur Tivoli); «Quant au Tibre, qui baigne cette grande cité et qui en partage la gloire, sa destinée est tout à fait bizarre. Il passe dans un coin de Rome comme s'il n'y étoit pas; on n'y daigne pas jeter les yeux, on n'en parle jamais, on ne boit point ses eaux, les femmes ne s'en servent pas pour laver; il se dérobe entre de méchantes maisons qui le cachent, et court se précipiter dans la mer, honteux de s'appeler le *Tevere*», Lettre F, pp. 244-245 (l'italique est dans le texte).

[1424] Références bibliographiques à ce sujet dans Philippe Joutard, *L'invention du Mont-Blanc*, Paris, Gallimard, 1986, chap. «La montagne interdite»; Crepaldi, Castria Marchetti, *Il paesaggio nell'arte*, pp. 188-203; Numa Broc, *Les montagnes au siècle des Lumières. Perception et représentation*, Paris, C.T.H.S., 1991, «Les montagnes à vol d'oiseau»; catalogue sous la directions de Cristina Natta-Soleri, *Alpi gotiche. L'alta montagna sfondo del revival medievale*, Torino, edizione Museo Nazionale della Montagna, 1998.

[1425] Cf. Enrico Castelnuovo, «La montagna osservata e dipinta», in *Montagna. Arte, scienza, mito da Dürer à Warhol*, pp. 41-48.

[1426] Cf. Madeleine Pinault-Sørensen, «Visioni francesi», dans Manuela Kahn-Rossi, *Itinerari sublimi. Viaggi d'artisti tra il 1750 e il 1850*, Milano, Skira, 1998, pp. 241-244; William Hauptman «La Svizzera, il turismo e l'immagine pittorica», dans *Svizzera meravigliosa. Vedute di artisti stranieri 1170-1914*, Milano, Electa, 1991, pp. 13-43; Gabriel Cunche, *La renommée de A. de Haller en France*, pp. 11-34 et Philippe Joutard, *op. cit.*, pp. 82-84.

[1427] Parmi lesquels nous rappelons le *Voyage dans les Alpes* de Horace-Bénédict de Saussure (publié entre 1779 et 1796), la *Relations de deux voyages aux glaciers de Chamonix (1741-1742)* de William Windham et Pierre Martel (1741), l'*Itinéraire de la vallée de Chamonix* de Van Berchem (1790), et les *Descrptive Scketches* de Wordsworth (1793).

[1428] Cf. Claude Reichler *La découverte des Alpes et la question du paysage*, Genève, Georg éditeur, 2002, pp. 69-73 et les articles de Baldine Saint-Girons, «Le paysage et la question du sublime», dans *Le paysage et la question du*

La réception du thème de la montagne de la part de notre auteur révèle une attitude différente par rapport à ses contemporains. Bien avant de visiter personnellement les Alpes, Chateaubriand, qui avait toujours vécu loin des montagnes, en avait parlé: toutefois, dans *l'Essai sur les révolutions*[1429] il nous renvoie une idée mythique de la Suisse, et dans le *Génie* il évoque simplement l'archétype de la montagne pour rappeler sa valeur mystique, représentation de l'effort humain pour s'approcher de Dieu[1430]. La même conception anti-réaliste est présente dans *Atala* où, par exemple, le Père Aubry est souvent appelé «Génie de la montagne»[1431].

Pendant la première partie de son voyage en Italie, l'écrivain a enfin l'occasion de contempler un paysage bordé par les montagnes: sa lettre de Turin, qui ouvre le *Voyage en Italie* (datée 17 juin 1803), témoigne de ses impressions. Le sublime, le grandiose de ce panorama sont présents, toutefois Chateaubriand clôt la description avec le détail délicat d'un petit ruisseau qui lui rappelle l'habit d'une nymphe[1432], comme s'il prévoyait déjà le spectacle des cascades de Tivoli. L'idéal du paysage terrifiant qui suscite la peur de l'écrivain s'estompe et laisse filtrer les références du paysage classique traditionnel. À la fin de la même lettre il compare les montagnes savoyardes avec les Appalaches et sa conclusion marque encore une fois sa déception envers le paysage des Alpes. Dans les *Mémoires d'outre-tombe* il dira

> En voilà trop à propos de montagnes; je les aime comme grandes solitudes; je les aime comme cadre bordure et lointain d'un beau tableau; je les aime comme rempart et asile de la liberté; je les aime comme ajoutant quelque chose de l'infini aux passions de l'âme: équitablement et raisonnablement voilà tout le bien qu'on en peut dire[1433].

Les montagnes sont donc intéressantes pour ce qu'elles symbolisent (la solitude), pour la protection qu'elles fournissent aux vallées (les remparts)[1434] et enfin pour leur fonction de cadre

---

sublime, pp. 94-98, et Mario Domenichelli, «Il monte e la balena: il sublime dell'origine nel Romanticismo», dans *Alpi gotiche*, pp. 123-131.

[1429] Note du chapitre II,5 (sur l'hypothétique tableau des libérateurs de la Suisse) et description de la Suisse idéale au chapitre II,47.

[1430] Par exemple GC, tome XI, I[ère] partie, livre IV, chap. 3, p. 176: «On peut comparer les sciences à des régions coupées de plaines et de montagnes: on avance à grands pas dans les premières, mais quand on est parvenu aux pieds des secondes, on perd un temps infini à découvrir les sentiers et à franchir les sommets, d'où l'on descend dans l'autre plaine».

[1431] A, p. 77; à p. 80 on dit que «il étoit allé contempler la beauté de la nuit, et prier Dieu sur le sommet de la montagne».

[1432] «Au milieu de ce tumulte des eaux j'ai remarqué une cascade légère et silencieuse, qui tombe avec une grâce infinie sous un rideau de saules. Cette draperie humide, agitée par le vent, auroit pu représenter aux poètes la robe ondoyante de la Naïade, assise sur une roche élevée. Les anciens n'auraient pas manqué de consacrer un autel aux Nymphes dans ce lieu», Italie, tome VII, p. 156.

[1433] MOT, tome II, livre XXXV, chap. 16, p. 616.

[1434] Dans le poème «Les Alpes ou l'Italie» (datée 1822 et publiée parmi les *Poèmes divers*, dans l'édition Ladvocat, tome XXII, pp. 359-361), les Alpes avaient déjà été définies remparts pour l'Italie («Pour la première

au paysage: c'est ainsi que Chateaubriand sanctionne le retour des montagnes à l'arrière-plan du tableau.

Claude Reichler[1435] explique les raisons d'une telle aversion par rapport au point de repère, c'est-à-dire que Chateaubriand fixerait trop son regard sur les détails renonçant ainsi à la perspective d'ensemble sur le panorama. Cette perte des proportions le pousse enfin à déclarer que «Dans l'intérieur des montagnes, comme on touche à l'objet même, et comme le champ de l'optique est trop resserré, les dimensions perdent nécessairement leur grandeur»[1436]. D'un autre côté, s'il échoue à la catégorie du sublime, celle du «gracieux»[1437], proposée ensuite, se révèle également insuffisante parce que les grandes dimensions des montagnes empêchent de voir les petits détails agréables du panorama (chaumières, fleurs).

Il faut aussi rappeler à ce propos un autre problème inhérent à la représentation des montagnes, celui de l'horizon[1438]. Le paysage alpestre, qui avait gagné sa place d'honneur dans le genre pictural, allait changer la perspective naturelle que le ciel, la terre et la ligne de l'horizon dessinaient traditionnellement dans les compositions: les «rideaux de rocs»[1439], la diminution de la place du ciel et des nuages dans certaines toiles de Robert Cozens et de Francis Towne nous montrent comment la montagne allait dévorer toute la place, créant un effet de dépaysement chez l'observateur. Cette vision semble être le fruit d'un changement de perspective envers la montagne, conçue plus proche et joignable qu'auparavant. Toutefois, pour un écrivain comme Chateaubriand, une telle représentation du paysage apparaît évidemment claustrophobique[1440]. Dans ces termes, nous comprenons les raisons de cet acharnement, complètement à contre-courant par rapport à la vogue de l'époque: le rôle de décor restitue aux montagnes la distance nécessaire, adoucit les proportions de la composition et permet à l'observateur de s'approprier de nouveau la limite indispensable de l'horizon.

Un autre élément indissociable de notre analyse est l'influence de Rousseau sur Chateaubriand, très importante dans les premières œuvres (on peut le repérer dans la vision idyllique de la Suisse de l'*Essai*) mais destinée à se transformer dans les années suivantes. Les louanges de l'écrivain suisse pour le panorama de sa terre natale et les effets bienfaisants de l'air et du climat sont subtilement reprises et

---

fois, quand, rempli d'espérances,/ Je franchis vos remparts,/ Ainsi que l'horizon, un avenir immense,/ S'ouvroit à mes regards./ L'Italie à mes pieds et devant le monde,/ Quel champ pour mes désirs!»).

[1435] «Chateaubriand et le paysage des Alpes», dans *BSC*, 2006, n° 48, p. 90 (colloque «Chateaubriand et la montagne»).

[1436] VMD, tome VII, p. 306

[1437] «Le *grandiose*, et par conséquent l'espèce de sublime qu'il fait naître, disparoît dont dans l'intérieur des montagnes: voyons si le *gracieux* s'y trouve dans un degré plus éminent», VMB, p. 310 (l'italique est dans le texte).

[1438] Sur le rôle de l'horizon nous nous référons au texte fondamental de Michel Collot, *L'horizon fabuleux I*, Paris, Libraire José Corti, 1988, pp. 11-13, p. 17 («L'horizon apparaît comme la frontière qui me permet de *m'approprier* le paysage, qui le définit comme mon territoire, comme espace à portée de regard et à disposition du corps. Car le paysage n'est pas seulement vu, il est *habité*. […] L'horizon définit le paysage comme mon territoire perceptif, pris dans le cercle de mon regard et mes actes, agencé en fonction de mon point de vue; mais il articule aussi cet espace mien à une irréductible altérité»).

[1439] Définition de Jean Clay, *Le Romantisme*, p. 76.

[1440] «Il faut une toile pour peindre: dans la nature le ciel est la toile des paysages; s'il manque au fond d'un tableau, tout est confus et sans effet. Or, les monts, quand on en est trop voisin, obstruent la plus grande partie du ciel […] Pour savoir si les paysages des montagnes avoient une supériorité si marquée, il suffisoit de consulter les peintres: ils ont toujours jeté les monts dans les lointains, en ouvrant à l'œil un paysage sur les bois et sur les plaines», VMB, tome VII, pp. 309-310.

corrigées dans le *Voyage au Mont-Blanc*[1441]. Pour conclure son analyse du rapport entre l'homme et la montagne (et ainsi indirectement son jugement sur la *Nouvelle Héloïse*), Chateaubriand termine son *Voyage au Mont-Blanc* rappelant que la seule et véritable retraite de l'anachorète est sur les montagnes, là où «il semble que la prière ait moins d'espace à franchir pour arriver au trône de Dieu»[1442]: il récupère ainsi l'image déjà exprimée dans *Atala* et dans le *Génie* qui réduit la montagne à sa seule ligne verticale, vidée de toute signification esthétique, image de la quête spirituelle de l'homme.

Parmi les montagnes, le volcan représente un chapitre à part. On a déjà vu la répétitivité avec laquelle ce sujet revient en peinture[1443] et dans la littérature au XVIII[e] siècle[1444] (comme également les autres exemples de catastrophes naturelles), selon les suggestions du grand théoricien du sublime, Longin[1445]. Le sujet était devenu tellement commun que Pierre-Henri de Valenciennes consacre un paragraphe de ses *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes* à l'«Eruption d'un volcan»[1446]. Mises à part les descriptions documentaristes, le volcan revient aussi dans les récits de fiction, comme dans les *Vies authentiques de peintres imaginaires* de William Beckford (1780) qui racontent le voyage du jeune Benboaro à la recherche de son maître Og de Basan près de l'Etna[1447]. Dans *René*, Chateaubriand raconte également l'ascension de son alter ego sur l'Etna, expérience symbolique dans laquelle le volcan (qui contrairement à la montagne est pleinement perçu dans son potentiel sublime) sert à représenter visuellement la rencontre du protagoniste avec la partie de son esprit la plus cachée. Dans le *Voyage en Italie*, par contre,

---

[1441] «je suis bien malheureux, car je n'ai pu voir ces fameux chalets enchantés par l'imagination de J.-J. Rousseau, que de méchantes cabanes remplies du fumier des troupeaux, de l'odeur des fromages et du lait fermenté; je n'y ai trouvé pour habitants que de misérables montagnards qui se regardent comme en exil, et aspirent à descendre dans la vallée», VMB, tome VII, p. 311; «Malheureusement […] un coeur chargé de sa peine n'est pas moins pesant sur les hauts lieux que dans les vallées. L'antiquité, qu'il faut toujours citer quand il s'agit de vérité de sentiments, ne pensoit pas comme Rousseau sur les montagnes; elle les représente au contraire comme le séjour de la désolation et de la douleur», pp. 315-316; «Ce changement supposé de nos dispositions intérieures selon le séjour que nous habitons, tient secrètement au système de matérialisme que Rousseau prétendoit combattre. On faisoit de l'âme une espèce de plante soumise aux variations de l'air», p. 317.

[1442] VMB, p. 318.

[1443] Les illustrations des voyages pittoresques (*Voyage pittoresque des isles de Sicile, Malte et Lipari*), mais aussi les tableaux des artistes étrangers qui visitaient Naples et la Sicile, comme Volaire, Wright of Derby, Desprez, Ducros e Hackert.

[1444] Pour la poésie descriptive, cf. Saint-Lambert, *Les Saisons*, p. 128; Delille, *L'Imagination*, pp. 98-104. Voir aussi Bernardin de Saint-Pierre *Études de la nature*, 1784, tome I, *Étude* IV, pp. 230-233 et tome III, *Étude* XII, p. 83, et les descriptions contenues dans les relations de voyage: Maximilien Misson, *Nouveau voyage d'Italie, fait en l'année 1688*, vol 1, p. 293 et Dupaty, *Lettres sur l'Italie*, chez A[d] Mame et C[io], Imprimeurs-libraires, Tours, 1840, Lettre LXXVII «A la lueur d'une éruption, à minuit», pp. 203-207.

[1445] Cf. «ce volcan en éruption lance du fond des abîmes des pierres, des blocs entiers de rochers et répand parfois devant lui des fleuves d'un feu né de la terre et qui n'obéit qu'à sa propre loi. De tout cela on peut tirer la conclusion suivante: si ce qui est utile ou même nécessaire à l'homme est à sa portée, en revanche ce qui suscite son admiration, c'est toujours l'extraordinaire», *Du sublime*, société Les Belles Lettres, Paris, 1965, XXXV, pp. 4-5, p. 51.

[1446] Genève, Minkoff Reprint, 1973, pp. 278-281.

[1447] Paris, José Corti, 1990, pp. 74-75 («Le quatrième jour, après une nuit passée presque sans sommeil, il vit en se levant dressé devant lui le cratère de ce formidable volcan. La superstition de l'époque fit qu'il pensa se trouver à l'entrée de l'Enfer. La solitude qui régnait, le grondement sourd du volcan, le spectacle terrifiant qui lui était offert impressionnèrent si fortement son esprit qu'il pensa voir des formes étranges monter et descendre dans ce gouffre de flammes»).

l'écrivain raconte sa visite au Vésuve[1448]: une fois arrivé au sommet, il exprime le désir de descendre à l'intérieur du volcan, malgré le risque d'une éruption. Le danger couru transforme l'épisode en une expérience limite et presque indicible où l'homme est obligé de se confronter avec ses peurs. Si dans la montagne l'écrivain remarquait la hauteur et les proportions exagérées, entrave à la jouissance du sublime, dans le volcan ce qui compte est le fait d'être creux. Dans les descriptions de Chateaubriand il ne s'agit pas d'ascèse mais de possibilité de descente dans l'intérieur de la montagne, autre visage de l'abîme.

Pour conclure notre chapitre sur la montagne, nous prendrons en considération l'idée de verticalité et de regard vertical, c'est-à-dire de point de vue élevé sur le paysage. Nous avons déjà analysé le cas de la «veduta» où la vision d'en haut permettait d'embrasser du regard une grande portion de panorama. Dans le traditionnel sujet historique de type élogieux, par contre, le regard élevé est celui du commandant qui contemple d'en haut le spectacle des campements et des champs de bataille qui s'étendent à perte de vue[1449]: dans l'*Essai sur les révolutions*, Chateaubriand propose le même schéma dans la description du paysage nocturne admiré par l'«infortuné» du haut d'une colline[1450]. Si l'on pense ensuite aux modèles de la représentation topographique et aux plans des villes, très communs et très appréciés à l'époque de notre écrivain[1451], on en retrouve un exemple dans la bataille de Salamine, décrite toujours dans l'*Essai*[1452]. Peut-on encore parler de paysage? Nous sommes, bien sûr, très loin du paysage classique et des modèles picturaux de la fin du siècle, mais ce type de représentation urbaine est de toute manière très important dans le contexte culturel des Lumières.

Cependant, il faut arriver aux *Natchez* pour que le regard d'en haut revête un rôle complètement nouveau: nous parlons des «vols» des divinités, notamment l'Ange protecteur de l'Amérique, Satan et la Renommée, tirés des livres II, IV et X. Selon la reconstruction historique de Jean-Claude Berchet ces passages furent certainement retravaillés et modifiés après la phase qui nous intéresse[1453], toutefois, l'usage de regard élevé nous paraît encore plus significatif dans la perspective de l'évolution de l'écrivain. Ces images des créatures surnaturelles qui planent sur le monde semblent un hommage de l'écrivain au poème épique de matrice miltonienne («La Renommée jette un nuage sur son char»)[1454] mais nous montrent aussi l'héritage le plus frappant du roman de XVIII^e^ siècle à la Fielding, où les personnages bougent vite d'un pays à l'autre, sans les entraves physiques et psychologiques des protagonistes romantiques[1455]. Dans ces courses autour du monde[1456], Chateaubriand mêle aussi des détails

---

[1448] Un passage qui revêt une certaine importance dans l'économie du récit parce qu'il fut publié aussi à part dans le *Mercure de France* du 12 juillet 1806 («Le Vésuve»).

[1449] Sur la peinture historique voir Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Arthena, Paris, 1978. Des exemples de représentations de batailles et campements au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle sont visibles dans le petit catalogue *Scènes de campements et batailles dans la peinture des XVII et XVIII siècles*, Musée des Beaux-Arts, Dunkerque, 1990.

[1450] «Un jour il va s'asseoir au sommet d'une colline qui domine la ville et commande une vaste contrée; il contemple les feux qui brillent dans l'étendue du paysage obscur, sous tous ces toits habités. Ici, il voit éclater le réverbère à la porte de cet hôtel, dont les habitants, plongés dans les plaisirs, ignorent qu'il est un misérable, occupé seul à regarder de loin la lumière de leurs fêtes», ER, tome II, p. 166 (chap. II,13 «Aux infortunés»).

[1451] Cf. le catalogue d'Alfred Fierro et de Jean-Yves Sarazin, *Le Paris des Lumières d'après le plan de Turgot (1734-1739)*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2005.

[1452] ER, tome I, p. 31.

[1453] Cf. Jean-Claude Berchet (introduction de), *Atala, René, Les Natchez*, Paris, Librairie Générale Française, 1989, p. 30.

[1454] N, tome XIX, livre II, p. 64.

[1455] N, livre II, p. 39.

[1456] Notamment: livre II, pp. 61-64.

sur l'histoire des pays et des explorations européennes, qui montrent le plaisir pour les citations géographiques précises, pour les sonorités exotiques de la toponomastique et pour l'évocation de l'histoire diachronique des pays[1457]. En outre, cet *excursus* de paysages[1458] nous révèle un écrivain qui, grâce au regard d'en haut sur la réalité, a acquis un nouvel ordre descriptif et une nouvelle manière de relier l'histoire des hommes et des terres dans une perspective unitaire.

[1457] Un exemple: «ces mers inexplorées qui s'étendent entre la coupole de glace et ces terres que n'avoient point encore nommées les Cook et les Lapeyrouse», livre II, p. 61.

[1458] Voir encore livre IV, p. 95.

3. Le rôle de la description dans les premières œuvres

3.1. Première approche de l'*Essai sur les révolutions*

Parmi la multitude de questions que l'*Essai sur les révolutions*, œuvre de jeunesse de Chateaubriand, soulève, la problématique liée à la description nous semble particulièrement intéressante: en lisant l'oeuvre on ne peut s'empêcher de s'interroger sur les motivations de cette présence dans un tel texte, qui avait pourtant pour but premier d'expliquer les causes des révolutions à travers l'histoire.

Dans notre travail, nous avons pris en considération deux aspects: le rôle de la description dans l'économie de l'œuvre et la signification de la démarche littéraire consistant à proposer la même scène dans plusieurs ouvrages. Notre analyse des passages descriptifs s'est appuyée sur la méthodologie de Philippe Hamon[1459]. D'autre part, en nous référant à la riche bibliographie existant sur le sujet, nous avons essayé d'offrir une analyse textuelle comparée des différentes versions de chaque texte qui puisse expliquer les raisons de ces variations d'une part et de l'autre la fonction de la description dans l'*Essai*.

La méthode d'Hamon nous a donné des points de repère pour lire et interpréter les mécanismes à la base de la description; en ce qui concerne la relation avec le lecteur, notre méthodologie nous montre comment le fragment descriptif pose un sérieux problème au moment où, interrompant le temps du récit, il modifie l'«horizon d'attente»: pour citer les paroles de Philippe Hamon «dans un récit, il [le lecteur] attend une terminaison; dans une description, il attend des textes»[1460]. Ainsi, la façon d'insérer le passage descriptif et celle de revenir après au récit lui-même (c'est-à-dire la conclusion de la description) sont deux points fondamentaux. Dans le cas de l'*Essai*, qui est une oeuvre à la structure paratactyque au niveau de la présentation des sujets, la description joue un rôle encore plus incisif, en éloignant l'attention du lecteur du thème central.

Un second point à analyser est la structure que le descriptif propose, car la description étant par antonomase potentiellement infinie (une «liste» de détails de différents genres), la tâche de l'écrivain est souvent la recherche d'une hiérarchie interne des éléments qui soit tout de suite détectée par le lecteur. Par exemple, un texte qui ne nomme qu'à la fin l'objet décrit exploite le mécanisme de la devinette; au contraire, l'écrivain qui définit immédiatement le sujet sollicite la mémoire durant l'énumération de son exposé.

[1459] Hamon, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
[1460] *Ibidem*, p. 41.

Pour comprendre les fonctions de la description il sera également intéressant de comprendre les concepts de tendance «horizontale» et «verticale»[1461]: la première conçoit la réalité comme un espace à parcourir, alors que la deuxième la conçoit comme une superposition de couches: seulement la plus superficielle est objet de la description, mais le lecteur devra apprendre à trouver la signification qui se cache derrière le voile du réel[1462].

Après cet examen attentif, nous tâcherons de repérer le fil rouge qui relie toutes ces scènes descriptives et explique la présence du descriptif dans le texte.

On ne citera pas les textes de l'*Essai sur les révolutions* qui sont présentés dans notre tableau de comparaison (voir Annexe).

Mais comment peut-on définir la première œuvre en prose de Chateaubriand? Moins connue que celles qui lui ont succédées, l'*Essai sur les révolutions* présente de notre point de vue un grand intérêt justement grâce à sa dimension multidisciplinaire: dans l'examen diachronique des causes des explosions révolutionnaires, l'auteur n'arrive pas à éviter les dérives de ses raisonnements et se laisse souvent dévier de son sujet passant de l'histoire à la philosophie à la réflexion personnelle aux récits de ses voyages. Comme il l'affirme à la fin de la première partie, «A chaque page une mer de réflexions, de rapports nouveaux, s'ouvroient devant moi»[1463]. Quelle est donc la fonction de la description dans cette prolifération de sujets?

Nous allons commencer notre analyse par la «Nuit chez les Sauvages de l'Amérique», c'est-à-dire par le chapitre qui clôt l'*Essai sur les révolutions*[1464]. Après sa longue dissertation politique sur l'histoire des révolutions, le choix de conclure l'*Essai* avec ce passage descriptif, qui reste ainsi profondément gravé dans la mémoire des lecteurs, soulève des interrogations au niveau de la construction de texte et se prête à toutes sortes d'interprétations. L'influence des théories de Rousseau dans les premières années de son activité d'écrivain, est assez évidente: Chateaubriand y fait directement allusion dans la première partie de la scène[1465], en donnant une définition de la liberté découlant de la conception anarchique[1466] et en jugeant la société française, de son nouveau point d'observation, responsable des événements de 1789 et de l'exil auquel il était condamné. L'attitude de l'écrivain envers

---

[1461] *Ibidem*, pp. 60-64.

[1462] Hamon porte l'exemple du roman réaliste où l'auteur, décrivant massivement ce qu'entoure les personnages, veut au fond expliquer les mécanismes qui règlent leur monde.

[1463] ER, tome I, p. 68.

[1464] Tome II, pp. 441-448.

[1465] «Je compris alors pourquoi pas un Sauvage ne s'est fait Européen, et pourquoi plusieurs Européens se sont faits Sauvages; pourquoi le sublime *Discours sur l'inégalité des conditions*, est si peu entendu de la plupart de nos philosophes. Il est incroyable combien les nations et leurs institutions les plus vantées, paraissaient petites et diminuées à mes regards», p. 418.

[1466] Toffano, Piero, «Chateaubriand et les indiens d'Amérique entre 1797 et 1802», dans Martellucci, *"L'instinct voyageur". Creazione dell'io e scrittura del mondo in Chateaubriand,* Padova, Unipresse, 2001, pp. 15-43.

les Sauvages semble aussi marquée par le sentiment de culpabilité occidentale: Chateaubriand joue à leurs yeux le rôle de l'Européen et incarne la civilisation qui a contribué à éliminer la culture Indienne, mais, comme le souligne Toffano dans son essai, Chateaubriand, en tant que noble, ne fait pas réellement partie de la classe bourgeoise qui s'était par avidité lancée à la conquête du Nouveau Monde, mais fait plutôt partie de celle qui avait été à son tour bannie de France après la révolution[1467], constatation qui engendre une similitude plus profonde que jamais entre l'Enchanteur et les Sauvages persécutés d'Amérique.

Cherchant à comprendre le sens de la conclusion de ce volume, Merete Grevlund[1468] soulignait cet héritage de la leçon rousseauiste et lisait dans cette sorte de fuite vers la Nature la solution aux apories politiques de la société française. Selon l'analyse plus récente de Toffano[1469], au contraire, une telle proposition de fuite loin de la société civile reste un rêve juste ébauché dans l'***Essai***, mais qui à la fin ne peut pas se réaliser. Nous partageons cette dernière interprétation qui intègre la biographie de l'écrivain: lorsqu'il découvre l'arrestation de Louis XVI à Varennes, Chateaubriand choisit d'abandonner son rêve d'une nouvelle vie au sein de la nature pour vivre la tragédie historique avec ses concitoyens.

La description de l'***Essai*** se caractérise par le sentiment de stupéfaction: dès l'incipit Chateaubriand nous avoue que le spectacle du Nouveau Monde reflète une beauté difficile à peindre («le pinceau des hommes ne rendra jamais»). La déclaration de son incapacité par un auteur lui-même figure parmi les stratégies classiques de la littérature. Cette *excusatio propter infirmitatem*, comme le souligne Philippe Antoine[1470], peut être plus facilement classée parmi les procédés qui débutent la description plutôt que comme une réelle volonté de s'abstenir du travail. Si la structure chaotique de l'***Essai*** permet d'une certaine manière plus de flexibilité de la part de Chateaubriand par rapport à la «nécessité» de l'acte descriptif, toutefois, il ne manque pas de procédés de justification: par exemple, le fait que la scène se déroule pendant la nuit, c'est-à-dire au moment du repos, permet plus facilement une pause dans la narration. Chateaubriand attend que ses hôtes s'endorment pour se permettre la divagation sur le paysage.

À la fin, l'auteur se trouve encore une fois face au besoin de conclure de façon claire la séquence descriptive avant de revenir au récit. «Je me sentis mal et je vis qu'il fallait finir»: l'observation émerveillée de la beauté naturelle, comme le chant des sirènes qui risque de le perdre, est définie comme une expérience trop forte, que, Chateaubriand apparemment n'a pas encore appris à gérer. Il préfère sortir, métaphoriquement, de sa rêverie pour aller se coucher. Cela marque la conclusion

---

1467 *Ibidem*, p. 22.
1468 *Paysage intérieur et paysage extérieur dans les Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Nizet, 1968, p. 72.
1469 *Op. cit.*, pp. 15-43.
1470 *Les récits de voyage de Chateaubriand. Contribution à l'étude d'un genre*, Paris, Champion, 1997, p. 135.

tranchante de la description naturelle dans l'*Essai sur les révolutions*. Par contre, l'écrivain mûr des *Mémoires d'outre-tombe* ne se pose pas le problème de devoir, d'une certaine façon, «résister» au poids de la réalité, de s'en défendre pour pouvoir la représenter dans son art, il dirige sa matière avec précision car il est devenu capable de la rationaliser: cette conclusion inclut la rencontre avec la Muse poétique qui permet à la description de glisser doucement vers le thème autobiographique.

L'extrait consacré à la description de la cataracte du Niagara, qui fait partie du même groupe de scènes américaines, pose un problème de toute autre sorte puisqu'elle se trouve dans une note de bas de page. Il est aussi difficile de repérer du premier coup d'œil une véritable liaison entre le discours du chapitre (II,23, «Philosophes modernes») et le récit du voyage aux Etats-Unis: mais, même si la scène n'a pas de finalité déclarée, elle exploite à notre avis d'une manière très intéressante le mécanisme littéraire des notes de bas de page, qui ont normalement pour but d'éclaircir, d'approfondir le thème du discours et qui sont, en tout cas, une sorte de porte ouverte sur le texte. La description, de son côté, est elle aussi une ouverture sur le texte, un espace ôté à la narration, où l'écrivain enrichit de détails l'objet de son intérêt. «Accrochage» est le terme (qui vient du langage de la muséologie) utilisé par Philippe Roger[1471] pour expliquer le geste de Chateaubriand qui accroche, selon ses propres mots, une note à un mot[1472]. L'analyse de Philippe Roger se concentre aussi sur la figure d'historien de Chateaubriand et il tente d'inscrire l'histoire dans l'espace: de là, on peut trouver un point de départ pour notre discours qui vise à définir le rôle de la description, et donc des lieux, dans une oeuvre comme l'*Essai*, qui se veut une analyse fondamentalement historique. D'après cette interprétation, l'espace n'est pas étranger, puisqu'il devient le lieu de sédimentation des processus historiques: il porte les signes du passage du temps et il est le témoin des événements. Roger parle de «stratification» à propos de la tendance de Chateaubriand à empiler l'un sur l'autre les différents tableaux historiques qui se sont succédé.

Bien que les objectifs des descriptions de l'*Essai sur les révolutions* ne soient pas faciles à identifier, Chateaubriand semble toutefois revendiquer une dignité qui dépasse la stricte nécessité de l'acte littéraire: ayant compris le problème de l'insertion du «paysage textuel», l'écrivain exploite le procédé littéraire de la note de bas de page pour mettre en marge sa description-

Toujours dans la même note de bas de page, nous trouvons aussi un autre célèbre passage descriptif qui peint la première partie du voyage vers la cataracte du Niagara, c'est-à-dire la remontée en paquebot du fleuve Hudson. Encore une fois, il faut comprendre les motivations qui poussèrent Chateaubriand à présenter cette scène en note, là où d'habitude l'intérêt du lecteur diminue inévitablement. D'abord, remarquons une certaine inexpérience de la part de l'auteur; de plus, on a déjà

[1471] «L'histoire à toute extrémité», dans Berchet, *Chateaubriand: le tremblement du temps*, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, 1994, pp. 99-116.

[1472] «Il faut convenir que c'est accrocher subtilement une note à un mot», tome II, p. 233, note A.

noté une structure non-linéaire dans l'*Essai*, qui est un jeu complexe basé sur le dialogue entre passé et présent. Mais nous voudrions aussi donner une interprétation différente: à notre avis, le choix de la note de bas de page veut surtout représenter un mécanisme. Chateaubriand nous dit que sa note naît de l'«effet d'un nom», qui fait naître chez lui un souvenir. Le point crucial est donc, plus que la description du paysage en lui-même, le mécanisme de la mémoire, qui engendre ici une sorte de double binaire dans l'esprit comme dans le texte: la partie rationnelle de l'écrivain est représentée par le texte du chapitre 23, où il continue tranquillement son argumentation sur les philosophes; la note, au contraire, suit le fil de la mémoire et commence un discours complètement nouveau, qui, au premier abord, n'a rien à voir.

Voici une première ébauche du discours sur le mécanisme de la mémoire qui sera repris et retravaillé par Proust: quelqu'un sur le paquebot nomme le Major André (officier britannique, qui mourut pendant la Guerre d'Indépendance américaine près des rives de l'Hudson) et Chateaubriand en est immédiatement touché. Si la réaction nous paraît excessive («mes idées bouleversées»), il faut se souvenir de la douloureuse condition d'exilé de l'écrivain, qui le poussait à être plus sensible à ce genre de discours sur la patrie: dans cette version ses sensations, ses émotions passent complètement en arrière plan. Le passage est un cas intéressant de description ambulatoire[1473], c'est-à-dire faite par un observateur qui observe ce qui l'entoure pendant qu'il se déplace, ce qui évite une réelle interruption de la narration.

On a déjà évoqué le concept de stratification des images proposé par Philippe Roger: nous en avons ici un excellent exemple. La scène évoquée par la complainte du Major André voit les deux niveaux se superposer, le passé, avec le souvenir des scènes de bataille, en contraste avec le moment présent, qui offre le paisible spectacle du soleil couchant. La conclusion de ce passage est également très particulière. Il était parti de ses propres impressions («mes idées bouleversées», «j'osais à peine respirer», «nous avions les larmes aux yeux»), pour ensuite évoquer les sentiments des autres voyageurs («eux, sans doute, par le souvenir […]», «Ils ne pouvaient contempler […]»). A la fin de la scène Chateaubriand remarque un groupe de personnes, habitants de la région, assis sur les rochers en train de regarder leur navire: à travers le regard des hommes de la rive, l'écrivain devient lui-même objet d'observation. Le changement de l'angle visuel nous paraît une tentative intéressante pour s'éloigner progressivement d'une vision subjective de la réalité.

Nous passons maintenant à l'analyse des changements de perspective intégrés dans l'évolution des descriptions[1474]. Les motivations de ces changements sont multiples et touchent au rapport avec le lecteur: le choix de réduire la longueur du descriptif, est aussi lié au but de ne pas trop détourner le lecteur du récit. De ce point de vue, la «Nuit» de l'*Essai sur les révolutions*, pour son sentiment d'étrangeté nous paraît plus justifiable même dans son exubérance de détails qui frise l'étalage d'érudition vis-à-vis, par exemple, des *Mémoires d'outre-tombe:* dans l'autobiographie de l'écrivain, un choix de sobriété s'opère

[1473] *Op. cit.*, pp. 175-176.

[1474] Nous renvoyons encore à notre annexe «Tableau de comparaison des passages descriptifs», qui met en évidence justement les variations des pages citées.

continuellement et le travail de limage du texte offre au final des descriptions très différentes. Au-delà du changement de goût, les *Mémoires d'outre-tombe*, qui sont le récit de sa vie, ne permettraient pas une telle dérive de la description au détriment de la narration.

Par contre, les différences avec le *Génie du Christianisme* s'expliquent plutôt par le changement de tendance du descriptif, plutôt horizontale[1475] dans l'*Essai*, c'est-à-dire ancrée dans la perspective esthétique de l'écrivain qui veut tout simplement montrer la réalité (c'est l'exemple des oeuvres de voyage) mais verticale, «décryptive» dans le *Génie*, c'est-à-dire consacrée au dévoilement des mécanismes secrets qu'on ne détecte pas à la surface. L'exemple le plus évident nous est offert encore une fois par la «Nuit chez les sauvages»[1476], où la beauté de la Nature n'a pas de valeur en soi, mais est révélatrice de la présence de Dieu[1477].

Les différences les plus intéressantes entre les versions sont liées, au niveau du texte, à un changement de goût, avec une préférence de plus en plus marquée pour la sobriété: l'auteur y élimine redondances et phrases trop longues. Cependant la scène de Niagara présentée dans les *Mémoires* dévoile un changement de perspective beaucoup plus profond: en général, nous savons qu'ils montrent le point de vue de l'homme mûr, qui relit ses expériences juvéniles avec une nouvelle clé interprétative. La Nature seule ne l'intéresse plus, nous dit-il. Notre morceau descriptif est un parfait miroir de ce changement d'intérêt, parce que la cataracte n'est considérée ici qu'avant la chute. L'écrivain ne la voit donc pas, il peut juste entendre le bruit que l'énorme masse d'eau produit. Evidemment, le goût descriptif de Chateaubriand s'est affiné, et pourtant il préfère se limiter à faire allusion, sans décrire réellement: dans sa *Lettre sur l'art du dessin dans les paysages*, il parlait justement de la nécessité de ne pas confondre la grandeur d'une description avec la luxuriance des détails et l'exagération de la réalité. Mais l'allusion à «l'abîme de l'éternité» montre un Chateaubriand plus fragile et conscient de son destin mortel, ce qui fait que l'abîme de la cataracte devienne à la fois l'image de l'au-delà, dont l'écrivain entend déjà les vagues murmures, mais qu'il ne voit pas encore. Ainsi, on comprend le changement de l'ordre des accidents, racontés dans les *Mémoires* de façon chronologique (en premier le risque couru quand il est à cheval et en dernier l'épisode qui voit l'auteur s'approcher dangereusement du gouffre et, enfin, y tomber), ce qui met en évidence une sorte de véritable progression vers l'abîme.

On étudie maintenant les derniers extraits qui concernent les pages américaines, c'est-à-dire la description de l'île Graciosa, que l'on retrouve dans l'*Essai*[1478] et dans les *Mémoires*[1479]. Ce qui nous intéresse ici, c'est de voir, à partir de l'analyse de la structure de la scène, où et

[1475] Selon la définitions de Philippe Hamon.

[1476] La scène qui a subi le plus grand nombre de variations: Victor Giraud («Histoire des variations d'une page de Chateaubriand» in *Chateaubriand. Etudes littéraires*, Paris, Librairie Hachette et C, 1904, pp. 181-198) en a comptées sept versions différentes.

[1477] Le passage fait partie du livre titré «Existence de Dieu prouvée par les merveilles de la nature».

[1478] ER, tome II, pp. 381-383.

[1479] MOT, tome I, livre VI, chap. 4, pp. 330-332.

comment le point de vue à l'égard de la réalité a changé. La tâche du descripteur est d'organiser les éléments qu'il peint. Le choix de présenter une scène très ordonnée plutôt qu'un portrait confus et peu structuré, révèle quand même une volonté de l'auteur dont il faut dévoiler les motivations. En comparant les deux versions, on remarquera tout de suite que la première est justement caractérisée par le manque de structure, tandis que dans la deuxième le paysage est beaucoup plus figé et les mouvements du regard du sujet descripteur beaucoup plus faciles à suivre. Dans l'*Essai*, Chateaubriand est un voyageur qui voit un paysage pour la première fois et qui annote tout ce qui lui passe sous les yeux, presque au hasard: la caractéristique fondamentale est le contraste, entre couleurs, formes et impressions, les sensations qui se mêlent sont visuelles autant qu'auditives[1480]. Tout, apparemment, attire l'intérêt de Chateaubriand et trouve place dans la description: le résultat est un mélange d'éléments qui exalte la vivacité de la scène. Dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*, au contraire, le contraste n'intéresse plus Chateaubriand, car dans cette scène les éléments ont tendance à s'harmoniser plutôt qu'à se heurter. Même la division des paragraphes trahit la rigide organisation de la page: deux séries de trois paragraphes, dont le premier ouvre le discours en montrant l'île dans son caractère général («L'île Graciosa»/«L'île entière»), le deuxième étend la visuelle sur ce qui l'entoure (champs/rochers) et dans le troisième, le regard s'élève pour fixer un point (tertre/volcan). Entre les deux séries, on a deux phrases de transition «au pied de ce tertre, dans une anse caillouteuse, miroitaient les toits rouges de la ville de Santa-Cruz», et «L'île entière […] répétait son paysage inverti dans les flots» qui évoquent effectivement le jeu de miroir qui se réalise ensuite dans la structure des paragraphes.

On peut donc facilement remarquer, dans les *Mémoires*, la nouvelle capacité de Chateaubriand à mettre dans l'ordre le réel qu'il peint, à contrôler sa matière. Le résultat est complètement différent, et l'impression de fête de couleurs et de bruits du début laisse la place à une scène trop ordonnée pour être vivante: l'impression qui en découle est la contemplation d'une île sans vie. On entre maintenant dans la dichotomie vie/mort, qui caractérise la comparaison entre les deux scènes. Dans l'*Essai*, Chateaubriand ne s'attarde pas trop à citer les symboles de la mort, car il préfère toujours clore son récit sur une image de vie: le figuier sauvage, la verdure naissante, les oiseaux de mer. Dans les *Mémoires*, les éléments renvoient à l'idée du temps destructeur et ni le figuier, ni les mouettes, qui étaient la partie vivante de la scène, ne sont présents. En outre, dans la conclusion de la première version, le regard de Chateaubriand revenait à la fin vers la terre et le mouvement des oiseaux descendait vers le navire, si bien que l'écrivain lui-même semble entrer dans son tableau, tandis que dans le deuxième texte, il termine cette séquence avec la description du Pic, le point le plus élevé et le plus éloigné de lui. Mais, en fait, la version des *Mémoires* ne se termine pas ainsi parce qu'elle accueille une partie complètement nouvelle, dans laquelle l'écrivain décrit le village de l'île: et là, à la fin, nous retrouvons tous les symboles de vie précédemment perdus. La Nature seule, encore une fois, a perdu son intérêt pour l'écrivain. Dans la description des maisons prévaut le goût orientalisant, avec des galeries, des oratoires, des

[1480] La «remontée d'Hudson» de l'*Essai sur les révolutions* est un autre exemple du regard de stupéfaction de l'écrivain devant la nature américaine: on y repère une tendance impressionniste qui préfère montrer une série d'images floues («*On apercevoit* çà et là, suspendues sur des abîmes, des cabanes rares qui disparoissoient et reparoissoient tour à tour entre des nuages», «*on eût cru* voir de petites îles flottantes dans les airs», «*ressembloit à un gros bouquet de verdure*, noué au pied d'une *zone bleue et aurore*») et qui joue à faire apparaître et disparaître les éléments, exaltant la mobilité de la page.

ogives, ce qui se prête admirablement au but de la description: «Les ogives du portique encadraient quelques aspects de l'île et quelques portions de la mer»: la vue sur l'île (donc, la Nature) se montre ainsi littéralement encadrée par des limites humaines. De plus, les ogives créent une sorte de fenêtre d'où l'on jouit d'une vue privilégiée, un escamotage de la description qui préfère toujours décrire en donnant aux choses des bornes bien définies, car délimiter la matière signifie déjà l'ordonner. Après cet entracte focalisé sur l'image du village, Chateaubriand retrouve aussi l'autre élément vivificateur de l'*Essai*, le figuier, qui toutefois n'est plus sauvage. La scène, enjolivée par le contraste des couleurs (fruits rouges/oiseaux azurs), et enrichie de l'élément auditif (toujours fondamental chez Chateaubriand), ramène le dynamisme et la vie. Pour conclure avec cet extrait, nous voulons souligner que l'animation de la scène est entièrement déléguée à la présence humaine, c'est-à-dire qu'on retrouve la vivacité des symboles seulement après l'apparition de l'Homme dans le tableau.

Enfin, les deux versions de l'île Saint-Pierre (de l'*Essai sur les révolutions*[1481] et des *Mémoires d'outre-tombe*[1482]) semblent montrer deux lieux complètement différents: autant la première est un exemple de paysage sublime (île venteuse, brumeuse et inhabitée), autant la dernière est décrite de façon réaliste et montre un petit exemple de société civile évoluée. Encore une fois, l'intérêt de l'écrivain se tourne vers ses semblables au détriment de la nature solitaire.

Quel est donc enfin le point commun de nos scènes?

Nous arrivons au dernier tableau, un exemple de description qui n'a rien à voir avec le paysage américain: l'incipit du chapitre XXXI de l'*Essai*, «Histoire du polythéisme depuis son origine jusqu'à son plus haut point de grandeur»[1483], qui s'éloigne du thème historique, pour aborder la question de la foi. Comment voir un lien entre cette dernière scène et les précédentes, comment comprendre la signification que la description revêt dans la complexité de l'œuvre? Faudra-t-il donc conclure que l'*Essai sur les révolutions* est tout simplement un texte dénué de logique? Apparemment ce concert de créatures qui portent leur louange à Dieu ne nous aide pas, mais en lisant attentivement le texte nous observons une structure intéressante: après avoir énuméré toute une liste d'êtres qui ressentent la beauté naturelle[1484], il décrit le moment où le soleil se couche pour laisser la place à la lune, une des

[1481] ER, tome II, p. 380, note 1.

[1482] MOT, tome I, livre VI, chap. 5, pp. 335-339.

[1483] ER, tome II, pp. 286-287.

[1484] Selon un modèle qui nous fait penser au psaume 148: «Louez le Seigneur vous qui estes des cieuls/ louez le vous qui estes es lieux hault./ […] Soleil et lune louez le/ toutes estoilles et lumière louez le/ Cieuls des cieuls louez le /et les eauls qui sont sous les cieuls/ louent le nom du Seigneur./ […] Louez le Seigneur/ de la terre/ vous balaines et toutes bestes des abymes./ Feu, gresle, neige, glace, esperitz de tempestes, lesquelles sont sa parolle./ Grandes montagnes/ et toutes petites: arbres fructueux et tous cèdres./ Bestes et tous troppeaux/ serpens et oyseaux volans […]» dalla traduzione di Jacques Lefèvre d'Étaples (*La Saincte Bible en François*, Anvers, 1541). Texte en français moderne: «Louez Yahvé depuis les cieux,/ louez-le dans les hauteurs,/ louez-le, tous ses anges,/ louez-le, tous ses armées!/ Louez-le, soleil et lune/ louez-le, tous ses astres de lumière,/ louez-le, cieux des cieux, /et les eaux de dessus des cieux!/ Qu'ils louent le nom de Yahvé:/ lui commanda, eux furent créés;/ il

pages les plus poétiques de l'*Essai*. Ce qu'il faut souligner c'est la circularité de la scène qui, partant de Chateaubriand-témoin (il déclare «pour moi, j'ai vu»), passe à la description du paysage autour de lui, du soleil jusqu'aux dernières vagues de la mer, qui «expiroient tour à tour à mes pieds», dans un mouvement où l'auteur entre dans la scène, ou mieux, il en devient le protagoniste comme si la nature se pliait jusqu'à le toucher.

Pour conclure, nous revenons à notre question: pourquoi les pages américaines trouvent-elles place pour la première fois dans un texte qui, apparemment, n'avait rien à voir avec elles? Avant tout, on y remarque déjà la tendance de Chateaubriand à parler de lui-même et de ses expériences; dans toute son oeuvre, on détecte la volonté autobiographique précise de laisser un signe de son passage dans l'histoire, impulsion qui semble parfois échapper au contrôle de l'écrivain. Et les expériences vécues en Amérique revêtent une grande importance dans sa vie, elles renouvellent le souvenir d'un moment très heureux de sa vie et capital pour sa formation: dans les *Mémoires*, à travers le symbole de la Muse, Chateaubriand élit les déserts d'Amérique comme le lieu où son génie littéraire a débuté. De plus, l'*Essai* se révèle une oeuvre au caractère presque encyclopédique, qui ne se concentre pas seulement sur le thème des révolutions, mais qui touche à une multitude de sujets différents: bien que l'auteur ait longtemps travaillé sur la structure de l'*Essai*, cette dernière, à la fin, désavoue cet ordre programmatique. Il reste un texte fondamentalement paratactique, où parfois les différents tableaux sont seulement juxtaposés, sans qu'un fil rouge soit rendu évident. Ceci dévoile une particularité fondamentale de Chateaubriand à l'époque de l'*Essai*: sa tendance à voir la réalité comme un *continuum*, infini et sans bornes, et son effort pour la représenter dans sa totalité, attitude qui est révélatrice de son élan vers l'absolu; même la structure de cette oeuvre, qui semble embrasser tous les sujets et qui, nourrie continuellement de nouveaux arguments et intérêts, n'aboutit pas à une vraie conclusion, représente la vision du monde du jeune Chateaubriand. Les passages descriptifs montrent encore davantage ce point de vue par la manière dont ils absorbent la réalité: nous avons souligné que les versions suivantes tendent à réduire la longueur des scènes, un choix qui découle d'un changement de goût esthétique, mais qui est aussi le résultat d'une nouvelle conscience du monde. Si, dans les *Mémoires*, les paysages perdent en détails c'est parce que Chateaubriand a désormais appris à contempler la réalité d'en haut et à la gérer. Il n'en était pas ainsi dans l'*Essai*, où sa condition de victime des événements historiques de son époque ne lui permettait pas de contrôler son destin et, au niveau artistique, le poussait à regarder le réel «d'en bas», à y être soumis. Dans les scènes que l'on a décrites, l'écrivain insère tous les détails des paysages qu'il contemple ainsi que toutes ses impressions, sans savoir organiser vraiment sa matière: ainsi, la réalité déborde sur son oeuvre, tandis que plus tard, Chateaubriand se montrera un artiste profondément capable de rationaliser, de disséquer, de réduire la

---

les posa pour tous les siècles,/ sous une loi qui ne changera pas./ Louez Yahvé depuis la terre,/ monstres marins et tous les abîmes,/ feu et grêle, neige et brume,/ souffle d'ouragan, l'ouvrier de sa parole,/ montagne, toutes les collines,/ arbre à fruit, tous les cèdres,/ bête sauvage, tout le bétail,/ reptile, oiseau qui vole,/ […]»

matière qu'il veut montrer. Nous comprenons aussi, à la fin, son besoin de retravailler toujours les mêmes pages, dont les changements montrent les différentes étapes de l'évolution de son écriture.

Si l'on considère le dernier extrait analysé, il semble qu'il n'y ait pas de fil rouge entre les différentes scènes; toutefois, à notre avis c'est exactement ce soleil couchant extrait du chapitre 31 qui nous montre avec une grande clarté la clé de lecture qu'il faut sous-entendre: les pages qu'on a lues sont la représentation des lieux de l'auteur, de l'Amérique où s'est inscrite une partie de l'histoire personnelle de Chateaubriand. Tout commence et revient à l'autobiographie. Chateaubriand vit dans ses paysages. De même, le soleil couchant du chapitre dédié à la louange à Dieu trouve son sens seulement au moment où il déclare qu'il était là, témoin du paysage qu'il peint. La description dans l'*Essai* sert ainsi à concrétiser le grand dialogue entre Histoire mondiale et histoire personnelle, entre passé et présent, en mêlant à la dissertation philosophique le côté autobiographique.

3.2. *René*: la tension de l'infini

René propose un autre type de problématique comparé à l'*Essai sur les révolutions:* d'abord parce qu'il s'agit d'un texte de fiction, ensuite parce que, dans ce bref roman, les parties descriptives sont tellement nombreuses qu'elles sont «incontournables» à la lecture. À cause de cette construction particulière du texte, *René* offre un excellent exemple du double élan entre recherche d'une identité définie en-soi du paysage (bornes) et tension à l'épanouissement infini (nature-*continuum*):

> Qu'il falloit peu de choses à ma rêverie! une feuille séchée que le vent chassoit devant moi, une cabane dont la fumée s'élevoit dans la cime dépouillée des arbres, la mousse qui trembloit au souffle du nord sur le tronc d'un chêne, une roche écartée, un étang désert où le jonc flétri murmuroit![1485]

Ce morceau est seulement l'un des exemples de la «fuite vers l'infini» qui constitue l'un des principaux leitmotiv de *René*. Cette fuite a en effet deux conséquences: l'une relève de la structure et préfère des descriptions peu structurées qui semblent envahir toute la place de la narration; la seconde relève du sens et propose de nombreux paysages que le protagoniste voudrait dépourvus de frontières, extensibles à perte de vue.

> Il me manquoit quelque chose pour remplir l'abîme de mon existence: je descendois dans la vallée, je l'élevois sur la montagne, appelant de toute la force de mes désirs l'idéal objet d'une flamme future; je l'embrassois dans les vents; je croyois l'entendre dans les gémissements du fleuve; tout était ce fantôme imaginaire […][1486]

[1485] R, tome XVI, p. 162.
[1486] *Ibidem*, p. 160.

Dans cette séquence, les trois verbes «descendais», «l'élevais», «l'embrassais» mettent en évidence la recherche obsessionnelle de René, tout comme le rythme excité de ses mouvements qui, toutefois, ne l'emmènent nulle part (il n'y aucune référence géographique précise). Cependant, le protagoniste devient de plus en plus conscient de ses limites humaines, souffrant doublement de son incapacité de les accepter réellement: «Est-ce ma faute, si je trouve partout des bornes, si ce qui est fini n'a pour moi aucune valeur?»[1487]. Au fur et à mesure que cette perpétuelle insatisfaction accable le coeur du protagoniste, nous remarquons que les lieux aussi se rapetissent et se resserrent jusqu'à la scène des voeux d'Amélie:

> Amélie se place sous un dais. Le sacrifice commence à la lueur des flambeaux, au milieu des fleurs et des parfums qui devoient rendre l'holocauste agréable[1488] […] Ma soeur se couche sur le marbre; on étend sur elle un drap mortuaire[1489]

Le récit s'achève sur le départ du jeune homme pour l'Amérique, ultime fuite vers un pays inconnu dont les limites géographiques restent encore pour lui indéfinis. Mais avant d'embarquer, René raconte avoir reçu un mot de la part de sa sœur: «Quand j'entends gronder les orages […] je songe au bonheur que j'ai eu de trouver un abri contre la tempête»[1490]. Cet écho biblique[1491], offrant une solution chrétienne aux tourmentes du protagoniste, marque aussi la fin de sa recherche perpétuelle des espaces ouverts qui, au début du récit, semblaient incarner l'image véritable de l'infini: la vérité n'est atteinte que par Amélie, laquelle a volontairement choisi de se retirer dans le cloître. Le manque de foi du jeune homonyme de l'écrivain l'empêche de trouver la même sérénité, et malgré l'éloignement forcé d'Amélie, il ne peut éviter de continuer à vivre une relation de complicité avec sa sœur:

> J'errois sans cesse autour du monastère, bâti au bord de la mer. J'apercevois souvent, à une petite fenêtre grillée qui donnoit sur une plage déserte, une religieuse assise dans une attitude pensive; elle rêvoit à l'aspect de l'Océan où apparaissoit quelque vaisseau cinglant aux extrémités de la terre. Plusieurs fois, à la clarté de la lune, j'ai revu la même religieuse aux barreaux de la même fenêtre: elle contemploit la mer, éclairée par l'astre de la nuit, et sembloit prêter l'oreille au bruit des vagues qui se brisoient tristement sur des grèves solitaires[1492].

Ainsi, René imagine Amélie dans sa cellule, souffrant de son même désir d'infini: mais cela reste le point de vue du protagoniste, qui met l'accent sur les barreaux de la fenêtre qui l'enferment. Au centre de son récit, il y a une perpétuelle confusion entre René et Amélie, dont l'entente se base surtout sur la façon de vivre le contact avec la nature. Déjà dans la description de la jeune femme au début du récit

---

[1487] *Ibidem*, pp. 159-160.
[1488] *Ibidem*, p. 178.
[1489] *Ibidem*, p. 180.
[1490] *Ibidem*, p. 185.
[1491] Isaïe, IV, 6: «Et il y aura une tente pour donner de l'ombrage contre les ardeurs du jour, et pour servir de refuge et d'abri contre l'orage et la pluie».
[1492] R, tome XVI, p. 184..

(«Timide et contraint devant mon père, je ne trouvois l'aise et le contentement qu'auprès de ma soeur Amélie Une douce conformité d'humeur et de goûts m'unissoit étroitement à cette soeur [...] Nous aimions à gravir les coteaux ensemble, à voguer sur le lac, à parcourir les bois à la chute des feuilles»[1493]), l'auteur nous ébauche l'univers parallèle dans lequel les deux habitent, un univers où tout se tient, qui existe seulement grâce à leur affection mutuelle. Ainsi l'on comprend pourquoi la fuite de René en Amérique, à la recherche de nouveaux espaces ouverts et sauvages se révèle être un échec: en l'absence de sa sœur, René est incapable de jouir du paysage. Sa déception par rapport à l'Amérique résulte évidente dans la suite de son histoire, le roman des Natchez: là, René n'est plus le seul protagoniste de cette saga qui narre les destins de toute une tribu d'Indiens. Il est encore au centre de nombreux épisodes, parce qu'autour de lui les autres personnages se déplacent, sauvent, combattent, tombent amoureux, mais lui personnellement n'arrive pas à rentrer dans l'action: il n'accomplit que des mouvements vides, il ne prend que des décisions à travers lesquelles il essaie de se fuir à lui-même, toujours ancré au souvenir de son malheur et de sa vie passée. Sa passion dévorante n'est effacée ni par sa sœur (qui mourra au couvent, loin de lui) ni par l'expérience libératoire de la foi.

D'un point de vue structurel, ***René*** présente, d'un côté, un paysage sans frontières et, de l'autre, une écriture telle une toile infinie de pensées et images dans laquelle la description n'interfère pas avec le récit, mais au contraire elle le soutient et le structure. Le caractère passionnel du protagoniste, toujours entravé par le monde qu'il habite, se trouve réfléchi dans le jeu entre des espaces ouverts et fermés, entre des paysages qui s'étendent sans limites définies (au niveau textuel, sous la forme de listes) et des signes de fermeture: le besoin de clôture, à la fin, se révèle être la seule façon de survivre à la passion dévorante de l'infini.

Dans la troisième partie du ***Génie de christianisme***, Chateaubriand décrit ainsi les sites d'importants lieux religieux:

> On voit ça et là, dans la chaîne du Liban, des couvents Maronites bâtis sur des abîmes […] Du haut de la tour bâtie au milieu de ces [des Egyptiens] couvents, on découvre des landes de sable […] Le désert sans arbres se montre de toutes parts sans ombre; ce n'est que dans les bâtiments du monastère qu'on retrouve quelques voiles de la nuit. Sur l'isthme de Panama en Amérique, le cénobite peut contempler du faîte de son couvent les deux mers qui baignent les deux rivages du Nouveau Monde […] Les couvents situés dans les Andes voient s'aplanir au loin les flots de l'océan Pacifique.[1494]

Partout, le monument de la religion se dresse comme une forteresse sur l'abîme de l'infini.

3.3. *Génie du christianisme*

[1493] R, tome XVI, p. 143.
[1494] GC, tome XIII, III[ème] partie, livre V, chap. 2, pp. 101-102.

Le *Génie du christianisme* par sa structure divisée schématiquement en parties, livres et chapitres pousse à d'autres interrogations relatives à la description: s'agissant d'un essai dans le sens encyclopédique du terme, dans lequel Chateaubriand aborde le thème de l'héritage chrétien dans la culture au sens large, les descriptions peuvent facilement se fondre à l'intérieur du texte comme de petits tableaux qui n'éloignent nullement l'attention du lecteur de la narration, le *Génie du christianisme* étant une œuvre qu'on ne lit pas d'un seul trait.

Cependant, pour certaines scènes, le *Génie* aussi se révèle intéressant pour notre analyse: ce texte construit justement comme une armoire à tiroirs[1495], cache une idée d'œuvre d'art qui s'apparente à l'image d'un véritable lieu: l'usage des mots «édifice»[1496] et «monument»[1497], par exemple, montre une sorte de macro-métaphore architecturale[1498] qui revient régulièrement pour définir les œuvres littéraires, la Bible, la religion chrétienne même. La figure de l'Espace semble se cacher dans la structure plus profonde du *Génie*. L'usage de cette terminologie fait réfléchir sur l'idée que, l'œuvre d'art étant un lieu physique, l'écrivain doit y «accompagner» le lecteur: l'incipit devient ainsi le moment fondamental. Dans le chapitre consacré aux cloches, la progression dans le sujet correspond à l'entrée dans le lieu physique du temple, où le lecteur procède avec circonspection, avec l'accompagnement de l'écrivain:

> Nous allons maintenant nous occuper du culte chrétien […] Or, puisque nous nous préparons à entrer dans le temple, parlons premièrement de la cloche qui nous y appelle[1499]

Le même dialogue avec le lecteur se retrouve dans le chapitre sur les tombeaux des églises, où la voix de l'auteur propose un rythme lent et majestueux qui favorise l'impression pathétique de la scène:

> Parcourez ces ailes du chœur […] vous vous arrêtez devant ce tombeau poudreux, sur lequel est couchée la figure gothique de quelque évêque, revêtu de ses habits pontificaux, les mains jointes, les yeux fermés; vous vous arrêtez devant ce monument, où un abbé soulevé sur le coude, et la tête appuyée sur la main, semble rêver à la mort.[1500]

[1495] L'exemple le plus frappant de cette structure est l'insertion des nouvelles *Atala* et *René*.

[1496] «Pour un édifice si étonnant, il falloit un portique extraordinaire, afin d'introduire le lecteur dans ce monde inconnu, dont il ne devoit plus sortir» (Tome XII, II[ème] partie, livre I, chap. 3, p. 12); «ce sont de petits tableaux suspendus au pourtour d'un édifice, pour délasser la vue de l'élévation des dômes, en l'appelant sur des scènes de paysages, et de mœurs champêtres» (Tome XII, II[ème] partie, livre V, chap. 3, p. 271); «semble enfermer l'édifice de la religion sous un globe de cristal» (Tome XIII, III[ème] partie, livre V, chap. 2, pp. 102-103).

[1497] «La bible seule ne ressemble à rien; c'est un monument détaché de tous les autres» (Tome XII, II[ème] partie, livre V, chap. 1, p. 248).

[1498] Cfr aussi l'article de Michel Riffaterre «Chateaubriand et le monument imaginaire», dans Switzer, *Chateaubriand, Actes du congrès de Wisconsin pour le 200[e] anniversaire de la naissance de Chateaubriand*, 1968, Genève, Droz, 1970, pp. 63-81.

[1499] GC, tome XIII, IV[e] partie, livre I, chap. 1, pp. 133-134.

[1500] Tome XIII, IV[e] partie, livre II, chap. 8, pp. 216-217.

La même impression émane de la description des forêts «premiers temples de la divinité» où le lecteur est appelé à rentrer physiquement dans l'espace[1501]: c'est ainsi que les lieux acquièrent une profondeur et une signification autres que celles de simples «tableaux» explicatifs de la valeur du christianisme. L'Espace devient la mesure pour comprendre la particularité du texte dans son ensemble. Même pour décrire l'être humain Chateaubriand dira

> c'est un palais écroulé et rebâti avec ses ruines; on y voit des parties sublimes et des parties hideuses, de magnifiques péristyles qui n'aboutissent à rien, de hauts portiques et des voûtes abaissées, de fortes lumières et de profondes ténèbres; en un mot la confusion, le désordre de toutes parts, surtout au sanctuaire»[1502]

L'imaginaire architectural y est donc présent à différents niveaux: tout d'abord il est indéniable qu'une sorte de passion anime l'auteur pour les métaphores qui touchent le domaine de l'espace. Chateaubriand aime observer le monde et sa perception passe à travers ce type de regard «spatialisant»[1503]. À un deuxième niveau de compréhension du texte, l'insistance sur ce vocabulaire reflète une poétique particulière, pliée à la corporéité de l'espace qui l'accueille. Nous avons vu comment dans l'*Essai sur les révolutions* les lieux sont strictement rattachés aux évènements historiques: les descriptions ne sont donc pas que des tableaux d'approfondissement, mais elles creusent le texte et le transforment en lieu. Le *Génie* étant une apologie de la foi, une œuvre oubliée «au milieu des débris de nos temples»[1504], il fini par devenir à son tour monument au sens physique, ce qui exalte la relation naturelle entre le mécanisme de l'écriture (création d'un monde imaginaire) et la lecture (perception de ce monde), et qui pousse le lecteur à faire un pas pour rentrer dans cet espace de création.

Si nous revenons enfin à la définition de description horizontale et verticale proposée par Hamon[1505], le *Génie du christianisme* nous apparaît clairement un exemple du second genre. Toutes les visions de la nature y figurent pour révéler la signification cachée de l'univers. La représentation même du paysage, d'ailleurs, n'est présente que dans la culture chrétienne, puisque, comme Chateaubriand le souligne, il n'y avait pas de poésie descriptive dans le paganisme, encore ancré sur les expédients de la mythologie qui «rapetissaient» la nature[1506]. Si l'idée en soi de monde «libre de la création» n'a rien de très originel, il est quand même intéressant de montrer les changements que cette nouvelle confiance au

---

1501 «d'énormes airains se balancent avec fracas sur votre tête, les souterrains voûtés de la mort, se taisent profondément sous vos pieds» (Tome XII, IIIème partie, livre I, chap. 8, pp. 324-326).

1502 Tome XI, Ière partie, livre III, chap. 3, p. 146.

1503 Michel Riffaterre parle d'«âme décrite en code *palais*» (*op. cit.*, p. 65).

1504 GC, tome XI, *Préface*, p. 2.

1505 *Du descriptif*, pp. 60-64.

1506 «Au lieu de ce soleil couchant, dont le rayon allongé tantôt illumine une forêt sombre, tantôt forme une tangente d'or sur l'arc roulant des mers; au lieu de ces beaux accidens de lumière qui nous retracent chaque matin le miracle de la création; les anciens ne voyoient partout qu'une uniforme machine d'opéra» (Tome XII, IIème partie, livre IV, chap1, pp. 169-170).

divin opère dans ses paysages. Dans la dernière partie de la «Nuit», pour citer l'exemple le plus remarquable, le *Génie* introduit l'apaisante présence du Divin à laquelle l'écrivain breton s'adresse: «l'âme se plaît à s'enfoncer […] à se trouver seule avec Dieu»[1507]. Encore plus significatif est le bouleversement d'une autre séquence de l'*Essai sur les révolutions*[1508], où l'image du retour cyclique de la nuit se revêt d'une toute autre allure: «Lorsque les premiers silences de la nuit et les derniers murmures du jour luttent sur les coteaux […] le premier chantre de la création entonne ses hymnes à l'Eternel»[1509]. Nous avions analysé comment dans le premier cas, Chateaubriand se représentait lui-même au milieu de la scène du couchant, alors qu'ici c'est la présence de Dieu qui est centrale. Par rapport à *René*, par contre, la différence majeure se situe dans la conscience que le salut n'est pas dans la recherche obsessionnelle d'une nature capable de satisfaire sa soif d'infini, mais dans l'acceptation et dans la foi: ainsi, le *Génie du christianisme* réinterprète complètement la nature et ses apparences d'infini[1510].

[1507] GC, tome XI, I[ère] partie, V livre, chap. 12, p. 258

[1508] «Les flots calmés, mollement enchaînés l'un à l'autre, expiroient tour à tour à mes pieds sur la rive[1508], et les premiers silences de la nuit et les derniers murmures du jour luttoient[1508] sur les coteaux[1508], au bord des fleuves, dans les bois et dans les vallées» (tome II, p. 287).

[1509] GC, tome XI, I[re] partie, livre V, chap. 5, p. 209.

[1510] Comme dans la suivante scène marine que Chateaubriand admire dans son passage en Amérique: «Des millions d'étoiles rayonnant dans le sombre azur du dôme céleste, la lune au milieu du firmament, une mer sans rivage, l'infini dans le ciel et sur les flots! Jamais tu ne m'as plus troublé de ta grandeur que dans ces nuits où suspendu entre les astres et l'océan, j'avois l'immensité sur ma tête, et l'immensité sous mes pieds! Je ne suis rien; je ne suis qu'un simple solitaire; j'ai souvent entendu les savants disputer sur le premier être, et je ne les ai point compris; mais j'ai toujours remarqué que c'est à la vue des grandes scènes de la nature, que cet être inconnu se manifeste au coeur de l'homme» (GC, tome XI, I[ère] partie, livre V, chap. 12, pp. 254).

3.4. *Voyage en Italie*

La première visite à Rome de Chateaubriand a lieu à un moment très difficile de sa vie personnelle: il y est envoyé entre juin 1803 et janvier 1804 en tant que secrétaire de la Légation de France, une expérience professionnelle très décevante qui s'ajoute à la tragique mort de sa maîtresse, Mme de Beaumont. La fonction politique que l'écrivain revêt à Rome et son histoire personnelle s'entremêlent donc profondément dans le récit de ce voyage qui, à l'époque du célèbre Grand Tour, faisait le sujet de nombreux textes[1511]. Dans ce contexte, notre analyse du *Voyage en Italie* et de la *Lettre à Fontanes sur la campagne romaine* porte sur le rôle de la description à l'intérieur du récit: nous allons donc prendre en considération la dynamique qui se joue entre narration et représentation du paysage, laquelle se révèle très intéressante justement parce que le *Voyage en Italie* est un exemple particulier de récit de voyage. A partir des lettres à Joubert du *Voyage en Italie* on assiste à une progression du schéma traditionnel de la littérature de voyage vers le modèle du fragment: dès l'incipit du texte, d'ailleurs, Chateaubriand s'adresse à son ami Joubert pour lui avouer «Je n'ai pu vous écrire de Lyon, mon cher ami, comme je vous l'avois promis»[1512], mettant donc implicitement en évidence ce que le lecteur ne trouvera pas dans le texte, une promesse qu'il ne tiendra pas. Bien que le style épistolaire permette un certain air de spontanéité, quand à Milan il confirme sur le même ton «Je vais toujours commencer ma lettre, mon cher ami, sans savoir quand j'aurai le temps de la finir»[1513], cette façon d'insister sur le caractère négatif et sur l'imperfection de l'œuvre commence à devenir un leitmotiv. Toutefois, les premières lettres respectent la structure traditionnelle des récits de voyage (l'auteur y raconte ses déplacements dans le nord de l'Italie), mais le mécanisme s'accentue dès la fin de la seconde, quand Chateaubriand promet des lettres de Florence qu'il n'écrira jamais, pour reprendre la plume seulement à Rome. Et, une fois arrivé à destination dans la capitale les impressions négatives s'accumulent («Je suis accablé, persécuté par ce que j'ai vu; j'ai vu, je crois, ce que personne n'a vu, ce qu'aucun voyageur n'a peint: les sots! les âmes glacées! les barbares!»[1514]; à propos de la cérémonie à Saint-Pierre «chant médiocre, église déserte; point de peuple»[1515]). Au moment où l'écrivain peut enfin admirer la ville la plus aimée par ses contemporains et s'apprête à la décrire, le texte se réduit à une vitesse impressionnante: les descriptions sont désormais limitées à quelques mots. La ville entière, célèbre pour ses ruines classiques, apparaît aux yeux de l'écrivain comme une ruine elle-même qui se traduit par un texte de plus en plus fragmentaire. Avant de partir à Tivoli, l'écrivain prend congé de son ami (« […]Adieu. Il faut pourtant mettre tous ces petits

[1511] Cf. l'analyse de Philippe Antoine, *Les récits de voyage de Chateaubriand*, chap. «Tradition du Voyage d'Italie», pp. 29-32.

[1512] Italie, tome VII, p. 147.

[1513] Italie, p. 161.

[1514] Italie, p. 166.

[1515] Italie, p. 167.

papiers à la poste»[1516]), une affirmation qui marque aussi la fin de la partie épistolaire du roman: dorénavant le livre sera divisé en chapitres qui portent la date, selon le schéma du journal intime qui permet beaucoup plus de liberté pour les réflexions personnelles de l'auteur par rapport aux récits de voyage. Les premières lignes du chapitre daté du 10 décembre 1803 sont encore une fois un message codé pour le lecteur attentif:

> Je suis peut-être le premier étranger qui ait fait la course de Tivoli dans une disposition d'âme qu'on ne porte guère en voyage[1517].

Il ne s'agit en fait pas d'un compte rendu de voyage traditionnel, comme il apparaît évident juste après, quand pour parler de la célèbre cascade de Tivoli, il préfère évoquer ses impressions dans le noir («J'occupe une petite chambre à l'extrémité de l'auberge, en face de la cascade, que j'entends mugir. J'ai essayé d'y jeter un regard; je n'ai découvert dans la profondeur de l'obscurité que quelques lueurs blanches produites par le mouvement des eaux»[1518]), plutôt que de la décrire. Et le jour d'après, il ne cache pas une certaine déception par rapport au spectacle réel («Ma première vue de Tivoli dans les ténèbres était assez exacte; mais la cascade m'a paru petite, et les arbres que j'avais cru apercevoir n'existaient point»[1519]). Hormis les déceptions liées à son travail de secrétaire auprès du cardinal Fesch et au deuil de sa maîtresse, le voyage à Rome, étape presque obligée pour un artiste de son époque, ne le satisfait donc même pas du point de vue esthétique, comme il l'affirme à plusieurs reprises[1520]. A partir de la description de Tivoli, le *Voyage en Italie* se tourne vers le monologue intérieur et présente une série de considérations douloureuses sur le passé et la condition humaine, qui forment enfin le vrai fil rouge de l'œuvre. La caducité, les limites de la vie humaine deviennent le sujet de ce faux récit de voyage, de cette narration incapable de trouver une uniformité. On comprend ainsi pourquoi, au moment où Chateaubriand est obligé de décrire Rome selon le schéma classique d'un voyageur narrateur, le récit se perd complètement jusqu'à devenir une communication presque télégraphique, qui parait tiré d'un guide touristique de bas niveau[1521]. Les monuments sont racontés sous la forme d'une liste qui rappelle

---

[1516] Italie, p. 168.
[1517] Italie, p. 169.
[1518] *Ibidem*
[1519] Italie, p. 170.
[1520] Du *Voyage en Italie* réflexions sur Tivoli «Un amas de vilaines maisons s'élevoit de l'autre côté de la rivière; le tout étoit enclos de montagnes dépouillées. Une vive aurore derrière ces montagnes, le temple de Vesta, à quatre pas de moi, dominant la grotte de Neptune, m'ont consolé» (pp. 170-171) et sur le Vatican: «Solitude de ces grands escaliers, ou plutôt de ces rampes où l'on peut monter avec des mulets; solitude de ces galeries ornées des chefs-d'oeuvre du génie, où les papes d'autrefois passoient avec toutes leurs pompes; solitude de ces Loges que tant d'artistes célèbres ont étudiées, que tant d'hommes illustres ont admirées» (p. 189).
[1521] «Saint Léon arrêtant Attila. Pourquoi Raphael a-t-il donné un air fier et non religieux au groupe chrétien? pour exprimer le sentiment de l'assistance divine. Le Saint-Sacrement, premier ouvrage de Raphael: froid, nulle piété, mais disposition et figures admirables.Apollon, les Muses et les Poètes. - Caractère des poètes bien exprimé. Singulier mélange […]», Italie, p. 190; «Peintures représentant les premiers événements de la république romaine. Statue de Virgile: contenance rustique et mélancolique, front grave, yeux inspirés, rides circulaires

les célèbres *Galeries des vues de Rome* de Pannini, qui regroupaient dans la même toile un grand nombre de tableaux de petit format. Au niveau graphique aussi, les espaces blancs envahissent le texte. Et il conclut ainsi la section consacrée à la ville de Rome*:*

> J'ai dans la tête le sujet d'une vingtaine de lettres sur l'Italie, qui peut-être se feroient lire, si je parvenois à rendre mes idées telles que je les conçois: mais les jours s'en vont, et le repos me manque. Je me sens comme un voyageur qui forcé de partir demain a envoyé devant lui ses bagages. Les bagages de l'homme sont ses illusions et ses années[1522]*;*

Il n'y a donc rien d'acquis dans la possibilité d'écrire vraiment sur Rome*:* cette déclaration sur un projet plus ample et sa note annexe, où l'écrivain affirme n'avoir enfin rédigé que la lettre sur la campagne romaine, ne sont pas éliminées au moment de la publication du *Voyage en Italie*, signe évident de l'importance que Chateaubriand lui attribue. Les bagages de l'homme, ses illusions sont aussi les idées préconçues qu'un homme du XVIII[e] siècle pouvait avoir à l'égard du Grand Tour et du paysage italien, le fait que tout le monde connaissait l'Italie sans la voir réellement. Ainsi, parfois les déceptions suivent les illusions. Notre écrivain ne fut capable de renoncer à un titre aussi évocateur qu'un voyage en Italie, mais cela devient une promesse manquée: le récit de Rome se fragmente progressivement et la narration reprend force, unité (et aussi prévisibilité) seulement dans la dernière partie, quand l'écrivain part visiter la région de Naples, loin des lieux de son deuil personnel. L'idée de rupture est au centre du texte*:* le récit s'épaissit et se raréfie au fur et à mesure que les deux schémas se superposent, l'impossible compte rendu de voyage et la réflexion qui naît du paysage, un terrain beaucoup plus stable pour notre écrivain[1523]. Quand il cède à la tentation de suivre la tradition du voyage en Italie, le récit se perd et le résultat s'approche de l'ébauche[1524]. Une ébauche qu'il choisit quand même de publier telle qu'elle était, comme monument à la douleur de cette période de sa vie.

En 1827, lors de la parution des *Œuvres Complètes*, le *Voyage en Italie* est publié avec une lettre sur la campagne romaine qui n'est plus adressée à M. Joubert, mais à son ami Louis Fontanes. Le thème est apparemment le même (bien que plus concentré sur les environs de Rome) et la forme épistolaire aussi. Mais, abandonné définitivement le modèle du voyage, l'auteur se permet encore davantage de donner

---

partant des narines et venant se terminer au menton, en embrassant la joue. Cicéron: une certaine régularité avec une expression de légèreté; moins de force de caractère que de philosophie, autant d'esprit que d'éloquence», p. 193.

[1522] Italie, p. 202.

[1523] Cf. l'analyse de Philippe Antoine (*op. cit.*, p. 32) où il affirme que «le *Voyage en Italie* n'est jamais autobiographique […] nulle trace dans la relation de Chateaubriand (autre qu'indirecte ou allusive) de la mort de Madame de Beaumont et des embarras de l'apprenti diplomate»*:* cette affirmation est tout à fait exacte, parce que le texte manque de références directes aux évènements de sa vie, mais à notre avis c'est justement cette absence qui développe une réflexion existentielle par rapport au paysage. Dans le *Voyage en Italie* l'autobiographie est là, mais dans une forme sous-entendue, alors que les *Mémoires d'outre-tombe* seront le récit authentiquement autobiographique dans le sens traditionnel du terme.

[1524] Nous reprenons P. Antoine (*op. cit.*, p. 34) qui définit le texte «un «monstre» ou tout au moins une ébauche».

libre cours à ses pensées. La structure de la lettre le révèle parce que Chateaubriand passe sans cesse d'un sujet à l'autre, de la description réelle (sujet déclaré de sa missive) et les réflexions privées de l'auteur. Dans la difficulté de repérer une trame, on dirait que l'écrivain fait le point de son expérience, arrivant à la conclusion que la nature ne l'intéresse plus comme avant, que l'empathie entre le paysage et ses sentiments est rompue. La tragédie même qui l'a touchée à ce moment se traduit en paysage serein, les lignes adoucies de la campagne romaine, alors qu'avant il nous avait habitué à la tempête, aux orages désirés de sa jeunesse: la seule évocation de la tempête comme métaphore de sa vie, inspirée de la vue du Tibre, arrive juste à la fin de la lettre et n'occupe que quelques lignes[1525]. Chateaubriand est maintenant aussi un personnage publique, un fonctionnaire français à l'étranger, et la dimension sociale de l'écrivain est prioritaire sur sa vie personnelle: par conséquent, l'empathie entre son état d'âme et le paysage perd de valeur. La Nature devient ici antagoniste: les plantes infestent les ruines, l'eau efface les inscriptions des voyageurs: rien de ce que l'homme bâtit ne pourra donc éterniser sa mémoire[1526]. L'épisode de la prière que l'écrivain adresse au «Dieu du voyageur»[1527] en est une autre preuve; pas même dans la foi le mémorialiste trouve la réponse à son angoisse, et conclut en définissant «énorme fatras» les feuilles de sa lettre. Elle se termine donc sans solution. La ruine qui obsède l'écrivain, la rupture du texte, la raréfaction du récit restent donc un problème sans solution dans le *Voyage en Italie* et dans la lettre à Fontanes[1528]. Cependant, dans les *Mémoires d'outre-tombe*, où Chateaubriand parlera ouvertement de ce qui l'avait affecté à l'époque du voyage à Rome (alors qu'ici rien n'est déclaré, et ni Mme de Beaumont, ni le Cardinal Fesch sont nommés), il affirmera «C'est aussi à Rome que je conçus, pour la première fois l'idée d'écrire les *Mémoires de ma vie*»[1529]. Si tout est ruine dans la *Lettre*, le «fatras» de mots et d'expériences sera aussi la révélation de son plus grand projet, la naissance de l'autobiographie. Et c'est ainsi que ces deux textes, ébauchés et très difficiles à catégoriser, ruines à leur tour, ne seront pas oubliés mais trouveront enfin leur place dans le grand puzzle des *Œuvres Complètes*.

[1525] «[…] je crois n'avoir omis rien de remarquable, si ce n'est que le Tibre est toujours le *flavus Tiberinus* de Virgile […] Souvent, par le temps le plus serein, en regardant couler ses flots décolorés, je me suis représenté une vie commencée au milieu des orages […]», Lettre F, p. 266 (l'italique est dans le texte).

[1526] Contrairement à ce que revendique Ugo Foscolo dans *Dei Sepolcri* (composés en 1806 et publiés l'année suivante): «Siedon custodi de' sepolcri e quando/ il tempo con le sue fredde ale vi spazza/ fin le rovine, le Pimplèe fan lieti/ di lor canto i deserti e l'armonie/ vince di mille secoli il silenzio» (v. 230-234). Sur la Lettre à M. Fontanes cf. aussi Arnaud Tripet, «Chateaubriand et le paysage romain», dans *Entre Humanisme et rêverie. Etudes sur les littératures française et italienne de la Renaissance au Romantisme*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1998, pp. 345-361.

[1527] Lettre F, p. 258.

[1528] Nombre d'études se sont occupés du thème de la ruine comme fécond outil métaphorique pour les écrivains de l'époque de Chateaubriand: nous renvoyons, entre autres, au texte déjà cité de Roland Mortier, à Jean-Pierre Richard (*op. cit.*, pp. 67-72) et à l'analyse de Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 306-308.

[1529] MOT, tome I, livre XV, chap. 7, p. 712.

3.5. La question du «seuil des paysages»: les paysages littéraires.

Le problème du seuil de l'image se présente, comme nous l'avons remarqué, aussi bien dans la peinture que dans le domaine littéraire, mais si les peintres peuvent, plus ou moins consciemment, compter sur le cadre pour définir leur matière, comment est-ce que les «paysages textuels» apparaissent bornés? Et enfin, est-ce qu'inversement le paysage peut devenir, à son tour, élément actif en tant que «limite» du texte?

Nous partirons de l'analyse du conte *Atala:* il débute avec un regard sur la nature sauvage d'Amérique, la célèbre description du Meschacebé, et se termine par un autre paysage qui devient immédiatement le double renversé du premier: dans l'épilogue figure en fait la deuxième version de la «cataracte de Niagara» (fruit de la réélaboration de celle qui est contenue dans l'*Essai sur les révolutions*) qui, à l'égard du prologue, apparaît comme une description beaucoup plus réaliste, mais elle aussi fortement imprégnée de contenu symbolique. Du point de vue structurel, le récit des aventures des deux Indiens est ainsi mis entre parenthèses: les deux paysages non seulement trouvent leur définition à deux moments institutionnels de l'oeuvre (prologue et épilogue), mais sont à leur tour, structurants pour le roman, puisqu'ils le délimitent. Mais cette structure n'est pas anodine, elle devient reflet de l'oeuvre méditant sur le sens des deux descriptions: en fait, le récit d'*Atala* semble suivre, dans un premier temps, le scénario assez commun de l'amour contrarié; cependant, en continuant la lecture, nous découvrirons le voeu fait à Marie par la mère d'Atala. En allant encore plus en profondeur, nous pourrons remarquer quelque chose qui ne nous est pas ouvertement déclaré, mais qui apparaît évident dans le récit de la traversée de la forêt: ce qui met en difficulté les amants n'est pas l'appartenance à deux tribus et à deux traditions différentes, mais plutôt la relation fortement empathique qu'ils instaurent chacun avec la Nature[1530]. Si au début du récit, les éléments naturels les accueillent, les nourrissent, les cachent de l'ennemi humain et les protègent, progressivement la Nature se transforme de mère en marâtre. Voilà pourquoi la fuite loin du village indien n'est pas synonyme de liberté pour les deux amants: héros modernes, Chactas et Atala se caractérisent par le fait de tomber facilement dans le piège d'objets symboliques (dans ce cas, objets naturels) qui les entourent, jusqu'à en être complètement bloqués: la forêt les engloutit, le fleuve les submerge, les animaux sauvages les terrorisent. Nous comprenons, donc, comment la disposition des deux images d'eau au début (condition nécessaire pour la *topos* du *locus amoenus*) et à la fin du récit (chute d'eau symbole de l'Histoire et de son pouvoir ravageur) acquiert un sens plus profond envers le contenu symbolique de l'oeuvre: les deux personnages se trouvent sans issue, presque cernés, dans le contexte étouffant de la forêt (la rencontre

[1530] Voir l'article de Piero Toffano (*op. cit.*, pp. 15-43) sur la dissolution du rêve de fusion dans la nature qui s'opère dans *Atala*.

avec le père Aubry sera la seule possibilité de salut). De même, dans la structure de l'œuvre, la Nature peinte dans prologue et épilogue du texte délimite symboliquement le récit des aventures de Chactas.

Dans cette optique, nous observons clairement un exemple de comment la description peut changer de rôle et acquérir une signification fondamentale dans l'économie de l'histoire: dans *Atala* c'est la description qui contraste avec l'expansion infinie du texte et devient ainsi un élément structurant.

En analysant les séquences nous remarquons aussi le jeu de construction dans les paysages, où, au fur et à mesure que les deux amants procèdent à leur fuite, les éléments horizontaux laissent place aux éléments verticaux: ainsi, ils passent à côté de montagnes (les «monts Allégany»[1531]) et de tombes pyramidales[1532]. Cette nouvelle verticalité, qui par antonomase rappelle la présence d'un être suprême sert à ajouter une touche de mystère au paysage et à rappeler aux protagonistes le visage caché de la création. Ces descriptions culminent avec la scène du terrible orage que le Grand Esprit déchaîne dans la forêt[1533], qui précède à son tour le moment où les deux amants se livrent à leur passion mutuelle: ici, l'espace pulsionnel[1534] devient la nature sauvage d'un bois, lieu ouvert par excellence et non plus soumis aux strictes règles des plans. Nous assistons dans ce passage à une révolution dans la conception du paysage, où l'homme ne ressent plus le besoin de dominer son environnement, mais au contraire est invité à le vivre comme un espace de libération: dans *Atala*, toutefois, cette liberté est seulement apparente. Les deux indiens sont interrompus dans leurs amours d'abord par l'éclair, puis par le son d'une cloche[1535]: l'espace naturel est ponctué d'éléments qui renvoient à une présence divine (ici véritablement assimilée au surmoi de la conscience d'Atala).

Voyons enfin comment Chateaubriand décrit l'arrivée de Chactas à la mission du Père Aubry:

1531 Tome XVI, p. 62.

1532 *Ibidem*

1533 *Ibidem* pp. 67-68: «l'obscurité redouble: les nuages abaissés entrent sous l'ombrage des bois. La nue se déchire, et l'éclair trace un rapide losange de feu, un vent impétueux, sorti du couchant, roule les nuages sur les nuages; les forêts plient, le ciel s'ouvre coup sur coup, et à travers ses crevasses, on aperçoit de nouveaux cieux et des campagnes ardentes. Quel affreux, quel magnifique spectacle! La foudre met le feu dans les bois; l'incendie s'étend comme une chevelure de flammes; des colonnes d'étincelles et de fumée assiègent les nues, qui vomissent leurs foudres dans le vaste embrasement. Alors le grand Esprit couvre les montagnes d'épaisses ténèbres; du milieu de ce vaste chaos s'élève un mugissement confus formé par le fracas des vents, le gémissement des arbres, le hurlement des bêtes féroces, le bourdonnement de l'incendie et la chute répétée du tonnerre qui siffle en s'éteignant dans les eaux».

1534 Selon la définition d'Alberto Castaldi («Lo spazio del desiderio», dans Loretta Innocenti, *Scene, itinerari dimore*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 45-59) il se configure comme un lieu traditionnellement secret et fermé: par exemple, la chambre de Barbe-Bleue, le *boudoir*, les *Prisons* de Piranesi.

1535 A, p. 72: «Atala n'offroit plus qu'une faible résistance; je touchois au moment du bonheur quand tout à coup un impétueux éclair, suivi d'un éclat de la foudre, sillonne l'épaisseur des ombres, remplit la forêt de soufre et de lumière et brise un arbre à nos pieds. Nous fuyons. O surprise!... dans le silence qui succède nous entendons le son d'une cloche!».

> De là, nous arrivâmes à l'entrée d'une vallée, où je vis un ouvrage merveilleux: c'étoit un pont naturel […] Nous passâmes sous l'arche unique de ce pont et nous nous trouvâmes devant une autre merveille: c'étoit le cimetière des Indiens de la Mission, ou *les Bocages de la Mort* […] il y régnoit un bruit religieux, semblable au sourd mugissement de l'orgue sous les voûtes d'une église […] En sortant de ce bois, nous découvrîmes le village de la Mission […] on y arrivoit par une avenue de magnolias et de chênes-verts, qui bordoient une de ces anciennes routes[1536]

Le chemin qui les mène à la Mission est significativement présenté comme un parcours de purification, parce que les deux indiens vivent profondément la culpabilité de leur condition et le fait de parvenir à la libération de la foi chrétienne nécessite d'abord un passage mental. Les lieux symboliques qu'ils traversent s'assimilent à tous les éléments typiques des rites de ce type, comme on peut l'observer, par exemple, dans le cas des Grands Mystères d'Eleusis. Là, un premier niveau de purification de l'âme était atteint par la procession qui partait d'Athènes pour emmener les objets sacrés, les ιερα à Eleusis, et voyait les novices, appelés μισται, traverser un pont d'où ils devaient lancer des lassos pour essayer d'attraper les âmes des défunts. A Eleusis, les gestes symboliques avant d'entrer dans le temple (où ils allaient écouter les récits des hiérophantes) consistaient en le passage sous les grands et les petits Propylées et près de la grotte d'Hadès, approche métaphorique de l'au-delà. Les mystères éleusiniens apprenaient aux μισται à vivre le trépas: ils étaient dûs au culte de Cérès et dans le rite, l'homme revivait son enlèvement de la part d'Hadès[1537].

Le récit de voyage se transforme ici en véritable itinéraire mystique, dont chaque étape revêt une valeur symbolique: la purification de l'âme que Atala et Chactas sont appelés à vivre est le passage fondamental de la condition de coupables à celle de pêcheurs qui s'adressent à un Dieu bénin pour en obtenir le pardon. Le suicide de la jeune indienne sera, enfin, la conséquence de son incapacité à s'en remettre à Dieu pour être sauvée.

En revenant à l'idée du cadre comme seuil à franchir pour pouvoir jouir de l'oeuvre, nous reprenons l'*Essai sur les révolutions* pour analyser comment Chateaubriand nous fait entrer dans ses descriptions. Un premier exemple nous est offert par l'incipit du chapitre «La Suisse pauvre et vertueuse» où le lecteur est invité à entrer doucement dans la vallée suisse («Le voyageur qui pour la première fois entre sur le territoire des Suisses, gravit péniblement quelque montée creuse et obscure»[1538]) et à franchir la barrière des montagnes pour pouvoir enfin contempler le panorama («Tout à coup, au détour d'un bois, s'ouvre devant lui un vaste bassin, illuminé par le soleil»[1539]): cet obstacle physique signale aussi la déchirure du sujet par rapport au chapitre précédent, sur la «Schythie heureuse». C'est ainsi que l'on rentre «dans» la description du paysage montagneux.

1536 *Ibidem*, pp. 82-83.
1537 Cf. Arnold Van Gennep, *Les rites de passage: étude systématique des rites*, Paris, Picard, 1981, pp. 127-131.
1538 ER, tome I, p. 287.
1539 *Ibidem*

Mais l'une des scènes les plus intéressantes de ce point de vue reste encore la description de la nuit américaine, précédée du récit de la rencontre avec les «bons Sauvages» d'Amérique, avec lesquels Chateaubriand partagea un repas en amitié avant de s'endormir, hôte, dans leur *ajouppa*. Nous nous bornons ici à proposer quelques observations sur la structure du contexte qui prépare et qui conclut la description, c'est-à-dire sur le cadre du tableau.

Le sensations que Chateaubriand y décrit surpassent l'enthousiasme «normal» de la beauté du lieu, ou du moins ne se limitent pas à la simple contemplation extatique: elles sont d'une véhémence qui nous semble dépasser tout autre exemple auquel l'on puisse se référer[1540]. Si on lit avec attention, Chateaubriand semble vivre ici non seulement un moment de folie dictée par la joie, mais une véritable expérience de rite de passage. D'abord, l'écrivain met en relief sa sensation d'être en quelque sorte séparé du monde humain: «seul au milieu d'un océan de forêts»[1541]. Il est assez évident de comprendre les motivations de cette solitude, qui est d'ailleurs fondamentale pour les novices qui vivent un rite, si on réfléchit à la condition d'exilé de Chateaubriand lors de l'écriture de l'*Essai sur les révolutions*. Toutefois le détachement a dans ce cas une racine aussi morale, parce que l'auteur se sent complètement isolé par rapport à sa façon de juger le monde indien du reste de la «race Européenne». Après cette première déclaration, Chateaubriand semble vivre ce que l'anthropologie appelle une «phase liminale», c'est-à-dire un moment de transition, caractérisé par l'irrationalité des actes (d'où le sens de son «délire»). Le texte aboutit, enfin, à l'acquisition d'une plus profonde conscience de soi et du monde («je compris alors les charmes…») qui accompagne normalement l'intégration du novice dans la communauté (ici, celle des Indiens)[1542].

La comparaison entre Chateaubriand et son homonyme protagoniste de *Les Natchez* au moment du réveil dans le village indien[1543] s'impose: tous les deux manifestent la même stupeur à la vue du ciel et à la sensation de la brise sur leur peau, comme des nouveau-nés qui ouvrent pour la première fois les yeux sur le monde. Une autre comparaison importante s'établit avec l'expérience que Jean-Jacques Rousseau décrit dans sa célèbre V^{ème} promenade[1544]: au cours de sa navigation sur le lac de Bienne, il se livre au flux rythmique de l'eau et d'un coup, il entend les agitations de son âme s'apaiser grâce au calme des vagues; enfin, en affinant ses sens, il arrive à découvrir plus profondément son être et il déclare

---

1540 Cette scène nous paraît comparable au récit du retour de René dans sa terre paternelle, dont les étapes sont racontées avec une majestueuse lenteur, comme s'il s'agissait d'un authentique voyage d'initiation: «J'arrivai au château par la longue avenue de sapins; je traversai à pieds les cours désertes; je m'arrêtai […] J'hésitai à franchir le seuil […] Couvrant un moment mes yeux de mon mouchoir, j'entrai sous le toit de mes ancêtres» (R, tome XVI, p. 175). Cet épisode qui se traduira en un morceau également intéressant: la première visite de l'écrivain au château de Combourg, dans les *Mémoires d'outre-tombe*, livre I, chap. 7.

1541 ER, tome II, p. 417.

1542 Le texte fondamental d'Arnold Van Gennep, *op. cit.*, explique cette caractéristique division en trois phases des rites dans les cultures primitives.

1543 N, tome XIX, Livre II, pp. 41-43 (il corsivo è nostro).

1544 Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, dans *Oeuvres Complètes*, tome I, Paris, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1959.

«sentir son existence», une expérience sensible qui n'a rien de commun avec la conscience rationnelle de l'être humain.

L'entrée dans la forêt américaine se présente effectivement comme le franchissement d'une étape pour l'écrivain; toutefois, c'est à ce moment que Chateaubriand montre enfin sa distance à la culture primitive dont il essaie en vain de faire partie, parce que la révélation finale devrait normalement dévoiler le rôle du novice au sein de sa nouvelle communauté, mais notre écrivain, Européen, en tire plutôt un enseignement pour sa «race européenne» («Je compris alors pourquoi pas un Sauvage ne s'est fait Européen, et pourquoi plusieurs Européens se sont faits Sauvages»).

L'incipit de ce chapitre prépare, donc, la nuit avec la famille indienne: c'est le récit du franchissement d'un «seuil» dans la réelle expérience de vie de l'auteur[1545], mais aussi au niveau textuel de l'***Essai sur les révolutions***, puisque, comme nous l'avons souligné, ce chapitre représente un véritable bouleversement dans le contenu de l'oeuvre. La représentation de la nuit se conclut quand l'écrivain, en proie au vertige pour avoir frôlé la sensation d'infini, retourne dans le rassurant espace délimité de l'*ajouppa* indien[1546]: la découverte de cette limite coïncide avec la fin de la description du paysage.

Nous rappelons une dernière scène de l'***Essai***, la présentation du Niagara. Cette description des chutes n'arrive, une fois de plus, qu'après le récit d'une étrange expérience, l'accident où il a failli tomber du rocher en observant la cascade[1547]. Chateaubriand semble, en fait, s'aventurer conscient des risques et quand il tombe effectivement, le lecteur n'est pas surpris[1548]. Dans cette sorte de représentation imagée, un autre modèle se superpose, celui de la littérature utopique, dans lequel l'accès au monde idéal était souvent précédé par des expériences d'initiation rituelle où le protagoniste était préalablement privé de sa perception normale de la réalité[1549].

1545 Dans les ***Mémoires d'outre-tombe***, Chateaubriand, à travers la figure de la Muse, situe la source de son inspiration poétique significativement dans les forêts du Nouveau Monde.

1546 En 1819, l'italien Giacomo Leopardi, dans ***L'infinito***, racontera une pareille expérience de rapprochement vertigineux au gouffre de l'infini dont la célèbre conclusion «Così tra questa/ infinità s'annega il pensier mio:/ E 'l naufragar m'è dolce in questo mare» («ainsi,/ dans cette immensité, se noie ma pensée:/ et le naufrage m'est doux dans cette mer») indique, toutefois, une attitude complètement opposée à celle de notre auteur.

1547 ER, tome II, p. 237.

1548 Claude Reichler a mis en relief la valeur symbolique du geste qui acquiert, selon un point du vue que je partage, les caractéristiques de l'«expérience romantique du gouffre» («Ecriture et topographie dans le voyage romantique: la figure du gouffre», dans ***Romantisme***, 1990, nº 69, pp. 3-13).

1549 Voilà l'arrivée de Candide à Eldorado: «Ils voguèrent quelques lieues entre des bords tantôt fleuris, tantôt arides, tantôt unis, tantôt escarpés. La rivière s'élargissait toujours; enfin elle se perdait sous une voûte de rochers épouvantables qui s'élevaient jusqu'au ciel. Les deux voyageurs eurent la hardiesse de s'abandonner aux flots sous cette voûte. Le fleuve resserré en cet endroit les porta avec une rapidité et un bruit horrible. Au bout de vingt-quatre heures ils revirent le jour; mais leur canot se fracassa contre les écueils. Il fallut se traîner de rocher en rocher pendant une lieue entière: enfin ils découvrirent un horizon immense bordé de montagnes inaccessibles» (Voltaire, ***Candide***, Paris, Nizet, 1989, Livre XVII, p. 151). Voir aussi la scène de naufrage dans l'incipit de ***The new Atlantis*** de Francis Bacon (Cambridge University Press, 1900, p. 1) et l'expérience de «trépas» du protagoniste de ***La città del sole ovvero Lo Stato ideale*** (Milano, Edizioni Unicopli, 1998, p. 5).

En Amérique, Chateaubriand semble surtout vivre différentes expériences d'initiation cachées dans les plis de la représentation du paysage: cela nous amène à affirmer que ces expériences représentent le seuil à franchir pour pouvoir accéder à la peinture du paysage. Dans l'*Essai sur les révolutions*, le seuil qu'il faut franchir pour avoir accès à la description des paysages a très souvent une double valeur: textuelle, parce que la description représente toujours une pause dans le texte qui implique une fracture nette avec le récit, comme les paysages en peinture sont des trouées de nature accrochées à une paroi qui nécessitent un cadre. Mais il a aussi une valeur autobiographique, parce que Chateaubriand confie aux descriptions le récit des expériences de seuil qu'il a vécues dans sa jeunesse. Ainsi nous pouvons comprendre le sens profond du caractère rituel qui est inhérent à la représentation du paysage et qui devient générateur de poétique: il raconte un passage. C'est le passage d'une phase à l'autre dans la vie de l'auteur qui réalise le passage du récit à la description[1550].

3.6. La poétique du seuil en peinture

Il faut donc réfléchir encore au cadre pour comprendre pleinement son rôle «dans» l'oeuvre d'art: est-ce que nous pouvons affirmer qu'au sens symbolique il fait partie de l'oeuvre d'art, puisqu'il réalise son découpage de l'extérieur, ou appartient-t-il déjà au monde de l'au-delà, à la «réalité divine» non définie? Nous avons vu les ressorts de la littérature, spécifiquement dans les textes de Chateaubriand, mais il nous paraît indispensable de parler aussi de comment ce problème avait été l'objet, à la même époque, d'une sérieuse recherche stylistique dans le domaine de la peinture. La question d'ailleurs n'est pas nouvelle: notamment au XVII[e] siècle, les peintres se sont intéressés à l'objet-cadre non seulement pour donner une réponse à la question de la définition de l'image, mais aussi pour s'approcher de la compréhension de la «coupure ontologique» qui s'opère entre le «dedans» et le «dehors». Dans ce contexte, le cadre est donc d'abord considéré comme le lieu d'une opération symbolique[1551]. Au XV[e] siècle, peindre un paysage à l'arrière-plan, et en principe derrière une fenêtre, résolvait le problème de mettre une certaine distance entre l'observateur et la vue sur l'extérieur. Ensuite surtout dans la période baroque, la frontière entre les deux réalités antinomiques fut amplifiée par la représentation de portes, fenêtres, niches, faux cadres et faux rideaux peints autour du paysage. Dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle certains artistes anglais, comme l'explique Marie-Madeleine

[1550] Marc Fumaroli dans son *Chateaubriand Poésie et Terreur* parle de «tableaux sans bornes» (pp. 339-340): à notre avis, on pourrait plutôt parler de l'aspiration à franchir les inévitables bornes du tableau. Dans l'*Essai sur les révolutions* le paysage se révèle susceptible de remplir, en partie, la fonction de structure que Chateaubriand s'était préfixée.

[1551] Victor Stoichita, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz, 1999, chap. III «Marges», pp. 53-99.

Martinet[1552], jouent à confondre les deux éléments, l'espace du paysage, c'est-à-dire le sujet premier du tableau, et le cadre qui l'entoure[1553].

Dans le domaine de la peinture allemande, il faut citer l'une des plus célèbres et plus singulières œuvres de Caspar David Friedrich, *Le retable de Tetschen* (*Das Kreuz im Gebirge*, 1807-1808) dont le cadre fut dessiné par le peintre même[1554]: ses éléments s'intègrent parfaitement avec le sujet, parce que les rayons du soleil se couchant au-dessus de la croix sont repris dans la partie supérieure du cadre par la présence des cinq têtes d'anges et le triangle de la montagne revient dans la représentation géométrique de l'oeil de Dieu. Nous pouvons comprendre l'importance de la bordure du tableau dans la perspective de la difficulté d'approcher le mystère du Christ: le cadre fixe l'attention non seulement sur le sujet en soi, une image très commune dans la représentation religieuse, mais aussi sur le passage que l'homme doit franchir pour avoir accès à une compréhension supérieure.

Un autre peintre allemand, Philipp Otto Runge, nous offre, enfin, un autre exemple d'exploitation significative du cadre métaphorique: parmi la série de peintures inachevées intitulées *Les Heures du jour*, nous pouvons admirer dans le seul tableau que Runge termina, *Le Matin* (*Der Morgen*, 1808) et dans son opposé, *Le Soir* (*Der Abend*, 1807), une complexe allégorie de la vie qui s'engendre, fleurit et enfin finit dans le néant. Le cadre extérieur non seulement aide à la compréhension de l'image, mais, surtout dans le premier, organise un mouvement ascensionnel qui culmine là où arrivent les rayons de la lumière de la composition interne. La figure du cercle de la nature qui se crée elle-même exploite donc bien les possibilités métaphoriques du cadre qui comporte, effectivement, un renfermement de la matière peinte en elle-même.

La question du cadre a été l'objet de recherche formelle à l'époque de notre écrivain surtout dans le contexte allemand, et notamment par le peintre Friedrich qui développa amplement la question du dualisme romantique entre désir de fuir les limites physiques (la matérialité de l'objet-toile) et nécessité de retrouver une structure ordonnée et définie (en soi comme dans son art). Une grande partie des toiles de Friedrich est formée par des panoramas mélancoliques ouverts sur cet infini céleste, dont l'absence du «second niveau», médiateur entre le premier et l'arrière plan, nous paraît significative: le secteur le plus éloigné de la représentation reste donc souvent trop lointain

[1552] «L'espace dans la peinture anglaise aux XVII et XVIII siècle: perspective de l'esprit et distance affective», in *Espaces et représentations dans le monde anglo-américain aux XVII et XVIII siècle*, pp. 75-76.

[1553] (*Ibidem*, p. 76) Martinet fait l'exemple du *London seen through an Arch of Westminster Bridge* de Canaletto (1746) où l'arc du pont touche les rebords du cadre. Ainsi un seau, accroché au milieu du pont résulte en même temps lié au «faux cadre» (le pont qui donne le titre à la composition) et au paysage.

[1554] Nous possédons une lettre du peintre adressé au Conseiller d'Etat dans laquelle il donna des instructions sur la présentation de ses oeuvres. Nous lisons: «ils devraient normalement être encadrés avant d'être contemplés». (dans Carus, Friedrich, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 163)

et par conséquence inaccessible à l'observateur. Ainsi, dans le *Moine sur la plage* (*Der Mönch am Meer*, 1808-1810), nous n'avons pas de perspective qui puisse nous aider à pénétrer dans l'image, parce que tout ce que le peintre nous donne, ce sont deux bandes de couleurs sans interruptions. Le personnage humain, le moine, seul élément vertical de la composition, est tellement petit dans l'économie de l'ensemble qu'il devient un simple élément naturel parmi les autres: en outre, nous remarquons l'étonnante posture du moine tournant le dos à l'observateur (une attitude qui caractérise beaucoup de tableaux de notre peintre). Clemens Brentano, devant cette toile déclara: ce que je devais trouver dans ce tableau, je le trouvai pour la première fois entre le tableau et moi, c'est-à-dire, dans une exigence qui fut suscitée en moi par le paysage, mais que le tableau ne sut enfin pas satisfaire: *moi-même, je devins le moine*, mais la mer vers laquelle je dirigeais le regard, manquait du tout[1555]. L'absence dans la composition d'un cadrage métaphorique qui puisse véhiculer le regard de l'observateur vers une direction précise souligne l'ampleur de la recherche humaine de l'inconnu: la personne qui regarde est poussée, ainsi, à entrer dans la toile et devenir, comme Brentano, le moine qui se mesure avec cet infinité.

De même, dans la *Côte au clair de la lune* (*Meeresufer im Mondsheim*, 1830), bien que la structure soit plus équilibrée grâce au reflet de la lune dans le milieu de la composition et grâce aux deux tours qui se découpent dans le ciel, le jeu des coloris des nuages pousse le regard jusqu'au delà de la limite extrême de l'horizon: l'observateur est appelé à fixer cette subtile et ambiguë ligne lumineuse qui n'appartient plus à la terre mais qui n'est pas encore ciel pour accomplir son éternelle quête d'infini.

Toutefois, nous retrouvons les éléments qui symbolisent le passage vers un lieu borné dans la série de tableaux que le peintre allemand consacra aux cimetières. Son *Cimetière sous la neige* (*Freidhof bei Schnee*, 1826) ne montre que l'entrée du cimetière et des signaux indiquant la proximité d'un lieu de deuil; une fosse en premier plan présente la réalité peinte avec encore plus d'évidence et de dureté. Des arbres derrière le mur couvrent le ciel empêchant la vue des tombeaux: ce qui compte dans cette représentation, ainsi que dans *A la mémoire de Johann*

[1555] (l'italique n'est pas dans le texte) Brentano raconte ses impressions «devant une marine de Friedrich» dans son *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, 1852-1853. Nous citons l'édition italienne: dans D'angelo, *La natura e il sacro*, ouvr. cit., p. 133-139.

Emanuel Bremer (*Zur Erinnerung an Johann Emanuel Bremer*, 1817) où les deux arbres en premier plan forment une sorte de double portail naturel, est la vision du seuil à franchir. L'accès n'est pas immédiat pour l'observateur, comme l'était la vue sur l'horizon, parce qu'ici la représentation de la mort devient génératrice de la poétique du seuil.

Nous avons pris en considération jusqu'ici le problème de la peinture en tant que déchirure ontologique entre le réel et sa représentation; mais alors dans cette interprétation de l'œuvre d'art, quelle est la position du peintre par rapport au paysage? La question apparaît d'autant plus intéressante qu'à la fin du siècle commence à se développer la technique de la peinture *en plein air*, l'ère où les artistes commencent à travailler à l'intérieur du paysage, restant souvent «derrière» leurs chevalets, mais passant aussi parfois «de l'autre côté»: c'est le cas des portraits des auteurs de paysage, un motif qui traverse la peinture à partir du XVI^{e} siècle. Parfois il s'agissait de minuscules présences de personnages représentés pinceaux et feuilles à la main en plein milieu d'une clairière, sur les pentes d'une montagne ou devant un impressionnant monument de la nature[1556]; parfois on retrouve de véritables autoportraits ou portraits des artistes de l'époque[1557]. Les exemples sont nombreux et, selon la période historique, révèlent différentes significations[1558]: pour l'époque de notre écrivain, Madeleine Pinault[1559] considère qu'il s'agit d'une prise de distance des artistes par rapport aux académies. Le fait de se montrer en action

[1556] Le panorama des montagnes se prête admirablement à ce but: la présence des personnages (dans ce cas, souvent c'est l'artiste avec des voyageurs ou des explorateurs) permet aussi de faire comprendre les véritables proportions des lieux. Cf. aussi Claude Reichler, *La découverte des Alpes et la question du paysage*, chap. II «Le peintre dans son paysage», pp. 23-29. D'autres illustrations dans les catalogues de Willi Raeber, *Caspar Wolf 1735-1785. Sein Leben und sein Werk*, München, Prestel, 1979 (p. 73, p. 140, p. 199, p. 238) et William Hauptmann, *Svizzera meravigliosa. Vedute di artisti stranieri 1170-1914* (Milano, Electa, 1991, p. 29).

[1557] Nous rappelons seulement l'exemple d'un tableau de Jacques Sablet, *Conrad Gessner in a Landscape*, de 1788, où le peintre est représenté devant son oeuvre (Illustration dans le catalogue *In the light of Italy. Corot and early open-air painting*, Washington, National Gallery of art, 1996, p. 135.).

[1558] Cf. Weber, Bruno, «Die Figur des Zeichners in der Landschaft» in *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Band 34, 1977, Zurich, p. 44-82.

[1559] *Emblèmes de la liberté. 21^{e} exposition d'art du Conseil de l'Europe 1991*, chap. «Les Alpes, berceau de la liberté», p. 384.

dans le paysage souligne le dégagement du peintre qui se considère enfin libre de suivre seulement sa sensibilité.

L'artiste entre donc physiquement dans son œuvre. Cela nous conduit à parcourir l'un des plus célèbres chapitres des *Salons* de Denis Diderot, la «promenade» qu'il accomplit en 1767 parmi les toiles du mariniste Joseph Vernet[1560], pour observer les ressemblances entre la façon de décrire qu'il adopte pour sa critique d'art et le principe des peintres qui se dessinent à l'intérieur de leurs tableaux. Le texte en effet ne se limite pas à la simple description des sept sites, mais allie les réflexions de l'auteur qui, tout au début, ne révèle pas les enjeux de son discours. La «Promenade Vernet» semble être un véritable récit de balade dans la nature. Seulement vers la fin, à l'occasion du VI site Diderot déclare avoir accompli un voyage imaginaire inspiré par les tableaux de Vernet[1561]: Diderot ne se contente donc pas de parler de ses toiles, il y entre, il les vit comme s'il était en pleine nature (au point que la vue de deux *Naufrages* le conduit à rêver d'une catastrophe[1562]). Ce qu'il semble donc nous suggérer est une manière de gérer la relation avec le tableau, qui doit réveiller chez l'observateur les sentiments et pousser à l'empathie.
Chateaubriand aussi se montrera toujours une présence vivante à l'intérieur de ses paysages. Non seulement ce mécanisme se rapproche de l'autobiographie systématique, mais détruit enfin cette fracture ontologique engendrée par le paysage.

[1560] *Ruines et paysages*, pp. 174-237.

[1561] *Ibidem*, p. 223: «Oui, mon ami, l'*artiste*. Mon secret m'est échappé, et il n'est plus temps de recourir après. Entraîné par le charme du Clair de lune de Vernet, j'ai oublié que je vous avais fait un conte jusqu'à présent: que je m'étais supposé devant la nature, et l'illusion était bien facile; et tout à coup je me suis retrouvé de la campagne, au Salon […]».

[1562] *Ibidem*, pp. 230-232.

Conclusion.

Dans notre recherche nous avons voulu parler du paysage chez Chateaubriand sous différents points de vue. D'abord, nous nous sommes intéressés à ses sources d'inspiration: si d'un côté nous avons voulu montrer les héritages de la tradition précédente et des courants esthétiques dans son œuvre, de l'autre nous avons voulu souligner l'originalité de sa poétique du paysage.

En tant qu'écrivain, la base de sa formation reste littéraire: notamment, pour les toutes premières œuvres, sa vision de la nature est influencée par la poésie descriptive et philosophique du XVIII[e] siècle. Les *Tableaux de la nature* qui sont l'une des œuvres les moins connues de notre auteur nous montrent un Chateaubriand poète, qui d'un côté suit la vogue descriptive à la Delille, de l'autre, commence déjà à chercher un style personnel et une relation avec l'environnement complètement autre. Le passage à la prose de l'*Essai sur les révolutions* est le premier pas de l'écrivain vers sa manière de concevoir la description du paysage. Jean-Jacques Rousseau est de ce point de vue, l'écrivain qui a le plus fortement marqué sa façon de vivre le contact avec la nature, surtout dans les années de sa jeunesse où l'engouement pour l'écrivain suisse est très évidente, y compris dans le domaine de la vision politique.

Bernardin de Saint-Pierre est également l'une des premières sources pour la formation du Chateaubriand peintre du paysage, surtout parce que l'écrivain des *Études de la nature* a su introduire, dans une technique descriptive encore basée sur l'expérience philosophique et scientifique de son siècle, les ressources des couleurs et du détail pittoresque.

Toutefois, bien que Chateaubriand ait sûrement appris à représenter le paysage des lettrés plutôt que des peintres, nous avons aussi voulu mettre en évidence les occurrences des mêmes thèmes et d'une façon similaire de voir et de peindre la nature suivant l'essor du paysage aussi dans le domaine artistique, ce paysage qui cherchait à la fin du XVIII[e] siècle à trouver sa place d'honneur dans la hiérarchie des genres. En outre, la lecture attentive des deux Lettres *sur l'art du dessin* et *à M. Fontanes* révèlent un écrivain qui, n'étant sûrement pas un expert en histoire de l'art, montre néanmoins une connaissance des débats artistiques de son époque (la question du paysage comme genre mineur, sa relation avec la peinture historique, la peinture d'après nature) et aussi de la mode de l'époque qui proposait un grand nombre de petits cours et méthodes pour jeunes peintres qui voulaient apprendre le portrait et le paysage (la *Lettre sur l'art du dessin* est conçue comme une courte méthode pour les artistes). Chateaubriand, sans jamais se déclarer amateur de peinture, révèle son intérêt pour le genre artistique du paysage soutenu aussi d'une vision unilatérale de la peinture et de la littérature: pour l'écrivain breton décrire est une activité similaire à celle du peintre, les deux figures étant toujours considérées ensemble. La peinture ne fut sûrement pas sa première ressource d'inspiration, toutefois il révèle des connaissances qui permettent, à notre avis, d'élargir le champ de recherche relatif à ses influences.

Le travail par sujet et par modèle plutôt que chronologiquement, nous a permis de montrer tout d'abord la progression des premiers *Tableaux de la nature* aux textes suivants (marqués surtout par le passage à la prose), ensuite l'influence non seulement des sujets de la peinture (marines, vedute, …), mais aussi des techniques spécifiques qui allaient se développer à l'époque (représentation détaillée, technique de l'ébauche, du croquis de voyage, …) et enfin la façon dont les différents types de paysages véhiculent aussi différentes modalités de concevoir la relation à l'espace. Par exemple, dans la première phase où l'héritage rousseauiste est le plus fort, la vision du paysage américain s'accompagne d'une relation fortement empathique avec la nature, alors que *Le Voyage en Italie* représente un véritable tournant vers le classicisme (lié aussi à l'intérêt pour la peinture du XVII^{e} siècle) et vers une redécouverte du rôle du personnage humain, qui dévalorise la relation solitaire de l'homme avec le paysage.

Dans notre analyse, une question restait toujours implicite: qu'est-ce que Chateaubriand recherchait dans les paysages? Souvent on s'est aperçu que, dans l'acte d'«artialisation»[1563], notre écrivain conçoit le paysage de manière plus complexe qu'on ne l'imagine: alors, des connaissances littéraires et artistiques précédentes, des souvenirs réveillés par l'observation de la nature ou des attentes trop définies peuvent infirmer l'objectivité du regard. De ce point de vue, nous pouvons conclure que la description purement documentariste, même dans le cas des récits de voyage, n'existe pas chez Chateaubriand: dans les œuvres prises en compte dans ce travail, l'auteur pénètre le panorama et, en le vidant souvent de toute objectivité, il nous offre le reflet de l'importance que la nature eut dans sa vie.

Dans la dernière partie de notre recherche, nous avons abordé les mêmes scènes sous une optique d'analyse structurelle du texte, pour mettre en évidence la fonction que la description en tant qu'acte littéraire joue dans l'économie des différentes œuvres.

Cette recherche, ainsi organisée sous diverses perspectives, nous a permis non seulement de comprendre pourquoi Chateaubriand décrivait d'une certaine manière et quels avaient été ses prédécesseurs, mais surtout quelle était l'importance de la nature pour lui. L'usage massif d'images, de métaphores et l'insertion des descriptions, toutes basées sur la représentation naturelle, dans ses œuvres démontrent que le regard de Chateaubriand conçoit et transcrit spatialement le monde et insère l'Histoire en une optique géographique. Dans cette optique, les descriptions des premières œuvres subissent moins le risque de devenir «accessoires» à la narration; elles sont souvent, au contraire, un élément qui sert à structurer le texte. C'est ici qu'on repère le lien le plus profond avec le paysage, devenu chez Chateaubriand partie d'un langage qui donne forme à la réalité.

[1563] Alain Roger, *op. cit.*, p. 17. «La nature est indéterminée et ne reçoit ses déterminations que de l'art: du pays ne devient un paysage que sous la condition d'un paysage, et cela, selon les deux modalités, mobile (in visu) [vision directe de la réalité] et adhérent (in situ) [à travers la médiation du regard], de l'artialisation», pp. 17-18.

Illustrazioni

1- Élisabéth Vigée-Lebrun, *Portrait de Madame de Staël*. (1818)

2- Anne-Louis Girodet-Trioson, *Portrait de Chateaubriand*. (1808)

3- Abraham Pether, *The Snowdrop* in *Temple of Flora*. (1804)

4- Antoine-Jean Gros, *Sapho à Leucate*. (1801)

5- Jean-Baptiste Regnault, *Déluge*. (1789)

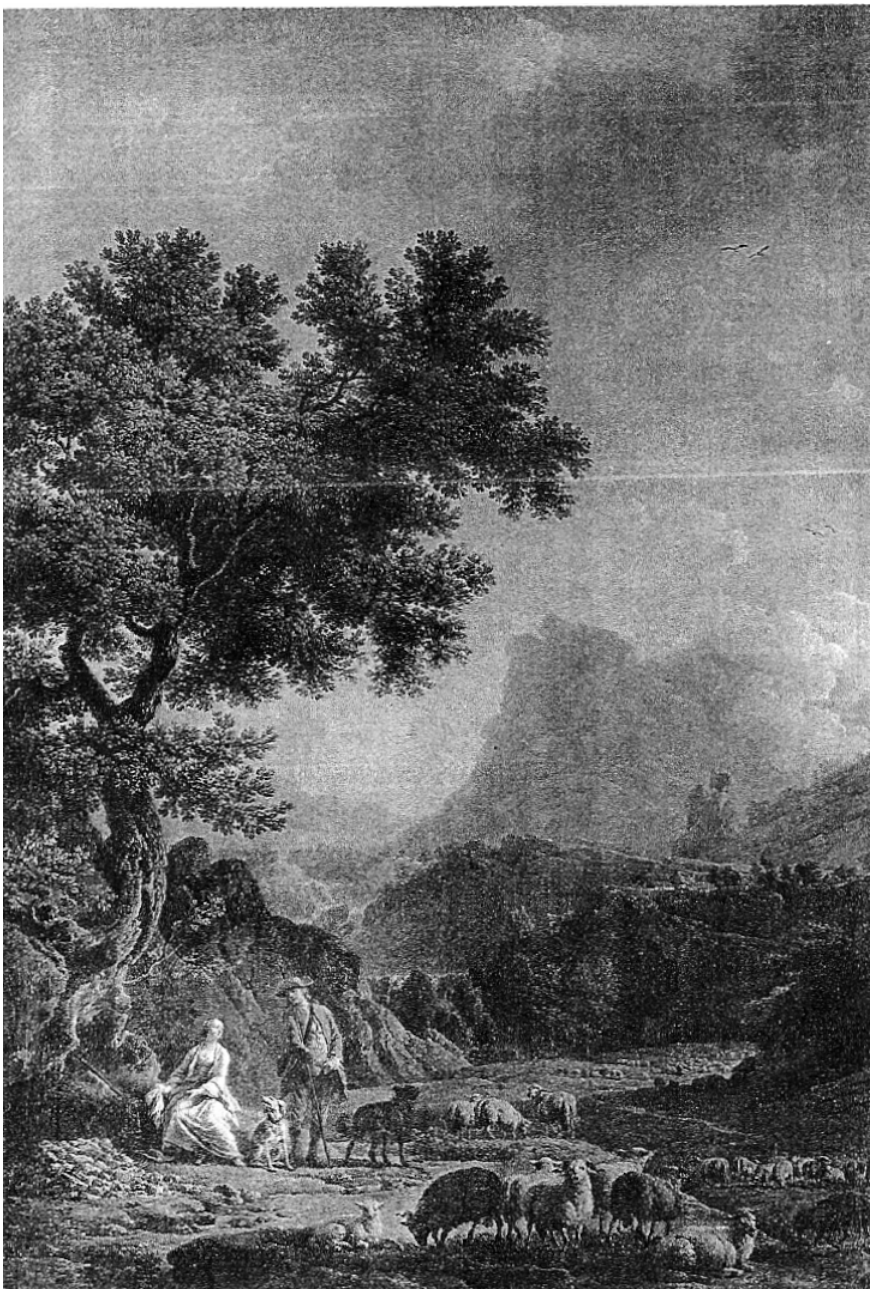
6- Léon Cogniet, *Marius sur les ruines de Carthage*. (1824)

7- Johann Heinrich Füssli, *Le Serment de Rütli*. (1779)

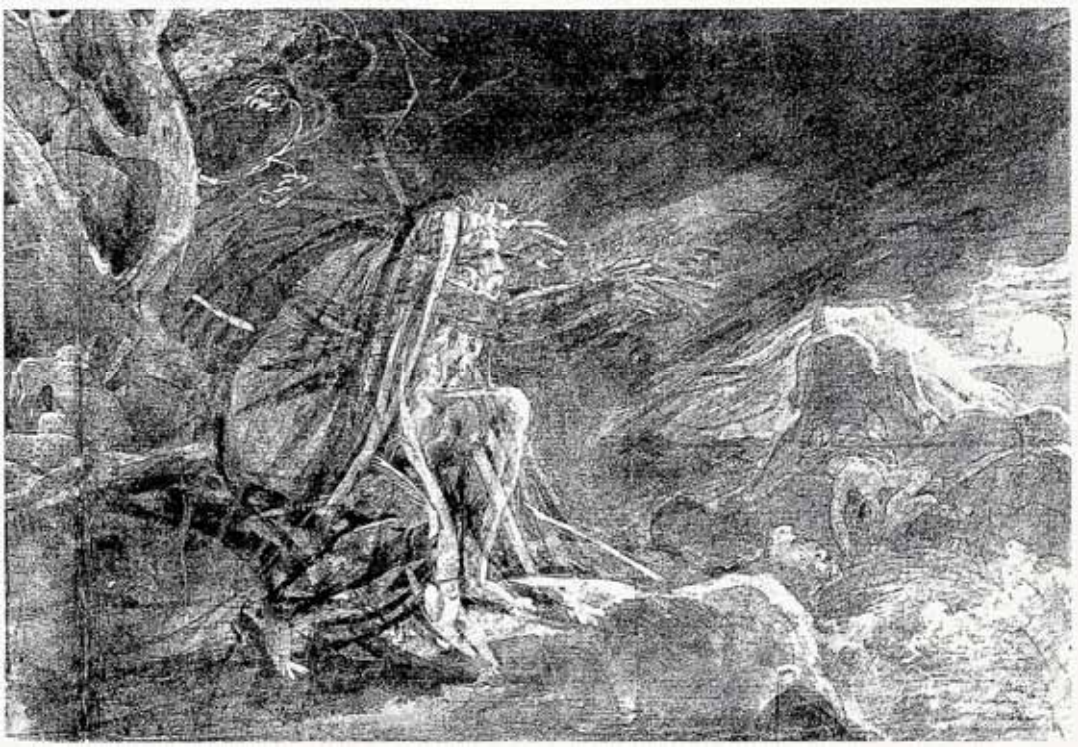
8- Jean-Antoine Watteau, *Pèlerinage à l'île de Cythère*. (1717)

9- Jean-Honoré Fragonard, *L'île d'amour* o *Fête à Rambouillet*. (1770)

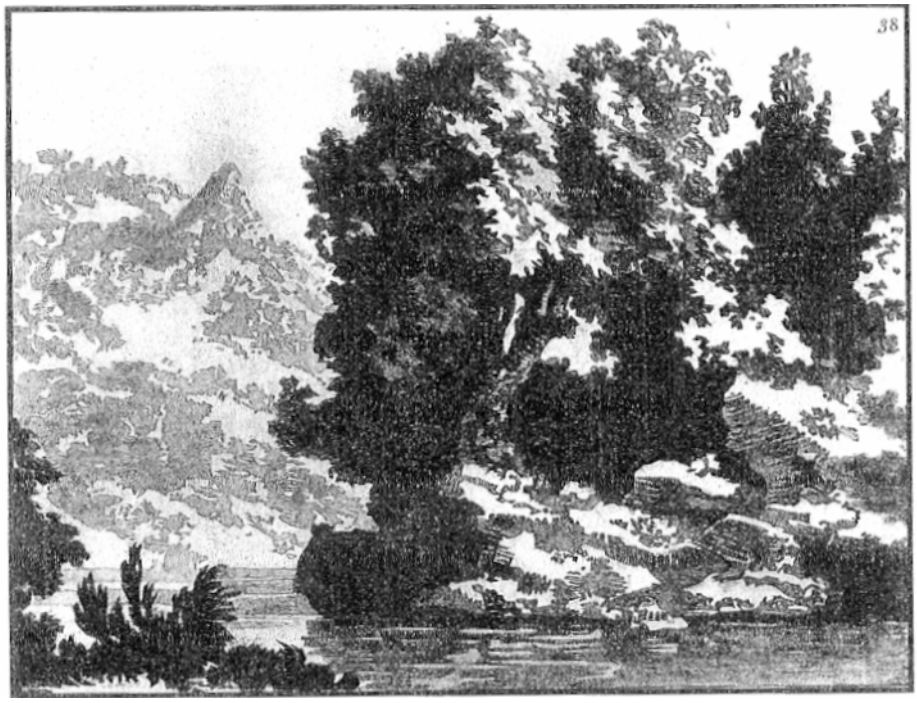
10- Claude Joseph Vernet, *La Bergère des Alpes* [stampa]. (1763)

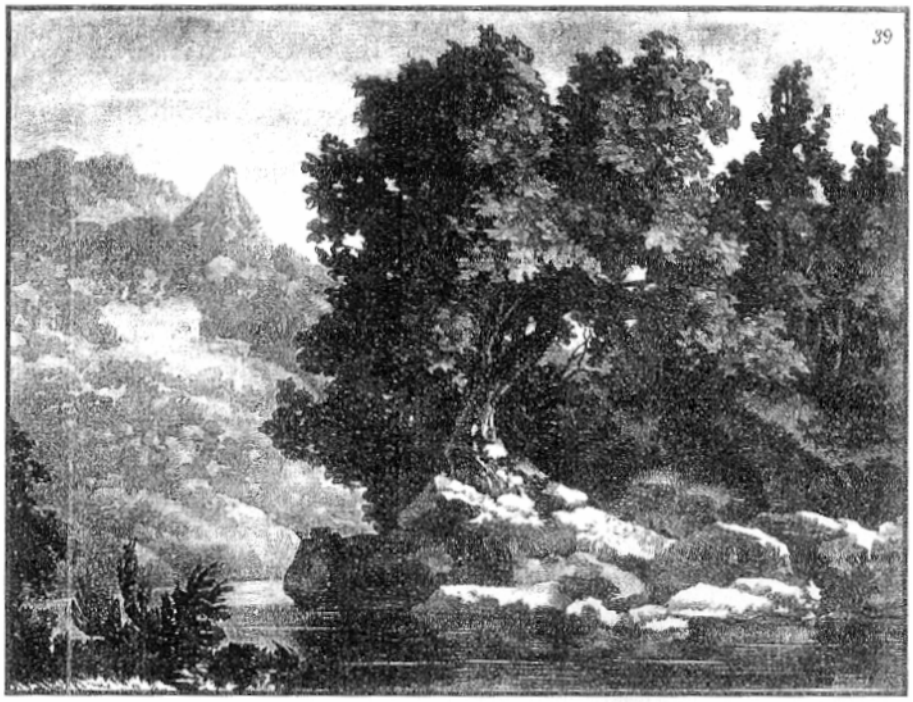


11- Anne-Louis Girodet-Trioson, *Le chant d'Armin pleurant ses enfants* in *Dessins sur le thème d'Ossian*. (1797-1799)



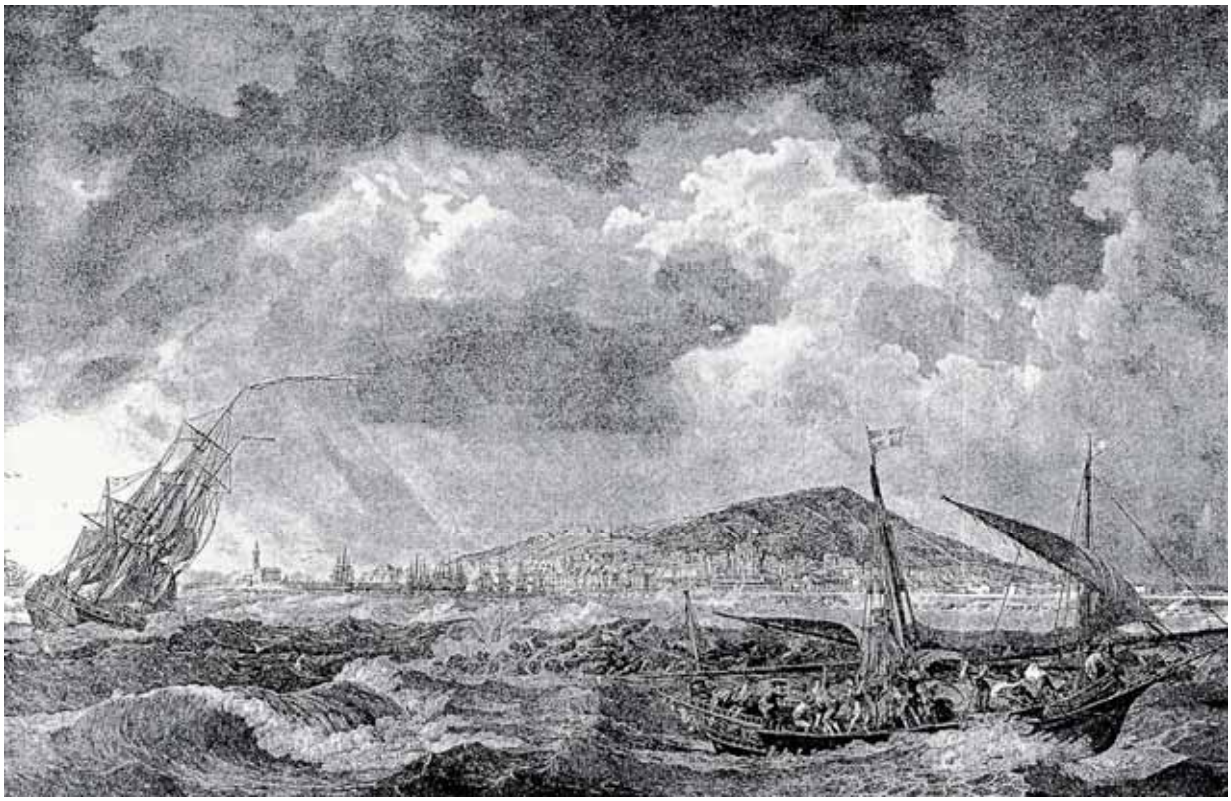
12- Alexander Cozens, *A new Method of assisting the invention in drawing original compositions of landscape* [planches]. (1785)



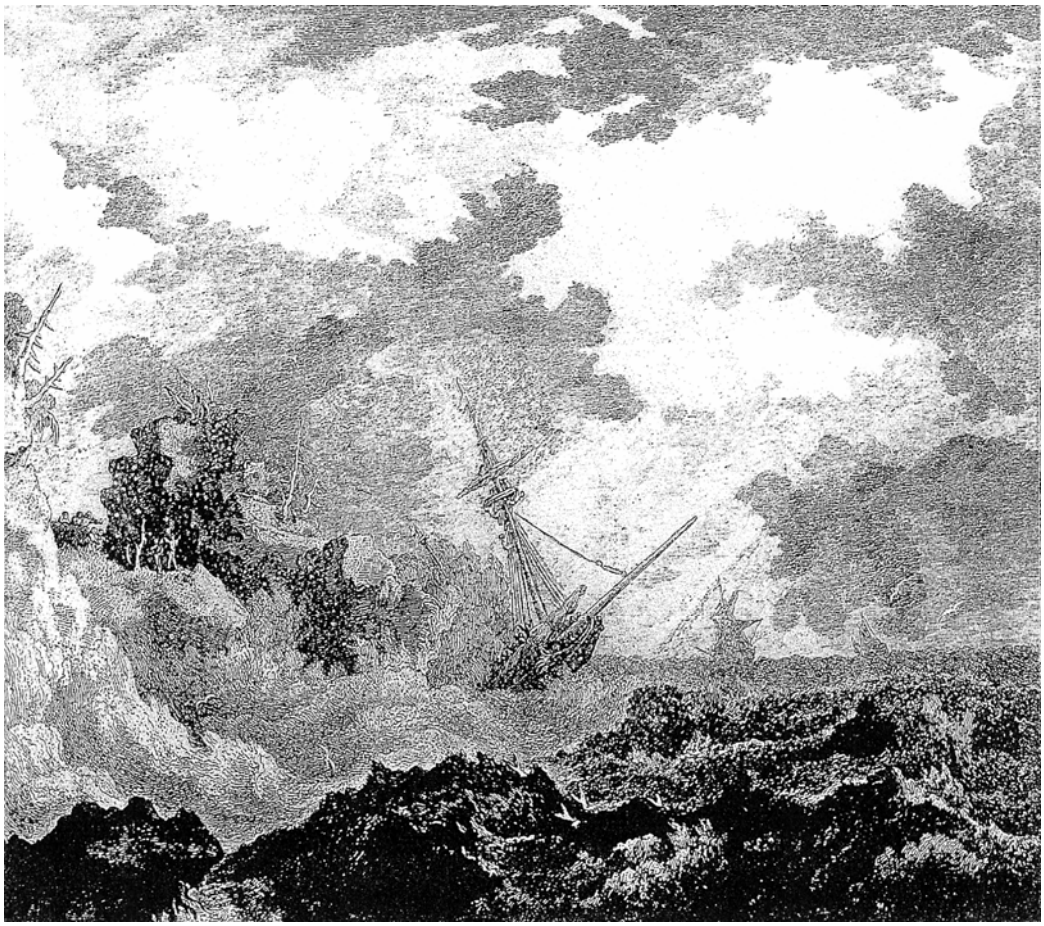


13- Claude Joseph Vernet, *Naufrage*.

14- Claude Joseph Vernet, *Le port de Cette*. (1757)



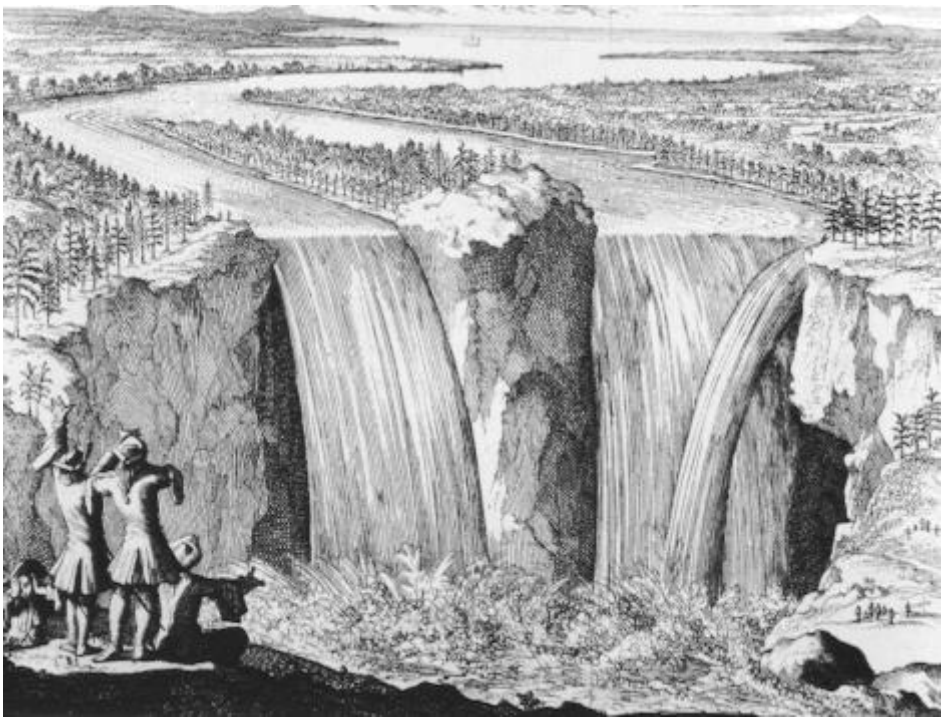
15- Charles-Antoine Jombert, *Méthode pour apprendre le dessin* [planche]. (1755)



16- Claude Joseph Vernet, *La mort de Virginie* [stampa]. (1789)

17- Simon-Mathurin Lantara, *Dieu planant sur les eaux*. (1752 ca)

18- *Nouvelle Découverte d'un très grand pays situé dans l'Amérique entre le Nouveau Mexique et la Mer Glaciale* [illustrazione nel testo di Padre Louis Hennepin]. (1698)



19- Thomas Davies, *Niagara Falls*. (1762 ca)

20- Anne-Louis Girodet-Trioson, *Une scène de déluge*. (1806)

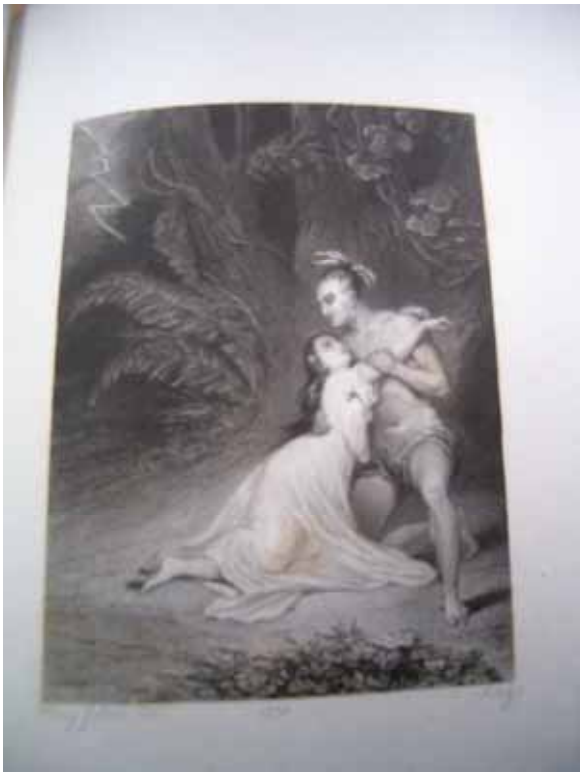
21- Pierre-Antoine Demachy, *La démolition de l'Eglise Saint-Barthélémy en la Cité*. (1770)

22- Atala e Chactas attraversano il fiume a nuoto [illustrazione di Gustave Doré per *Atala*, Hachette, Paris, 1863, planche n°20]

23- Croce nella foresta [illustrazione di Gustave Doré, planche n°29]

24- Atala e Chactas nella foresta [stampa da *Atala*, in *Œuvres complètes illustrées*, Ladvocat, Paris, 1826, tome XVI, p. 68]

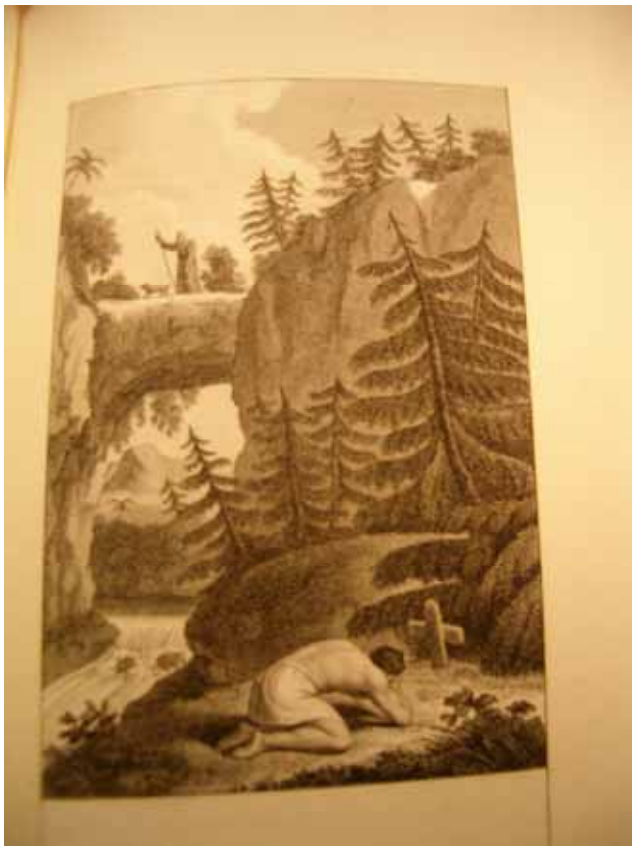
25- Atala sviene [stampa da *Atala*, in *Œuvres complètes illustrées*, p. 72]



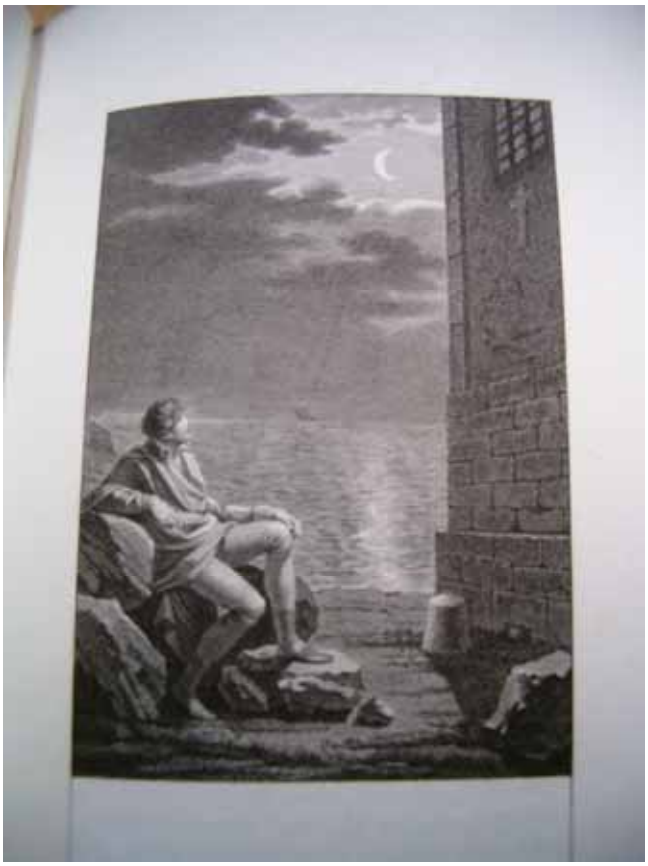
26- Le cascate del Niagara [stampa da *Atala*, in *Œuvres complètes illustrées*, p. 128]

27- Le cascate del Niagara [stampa da *Atala*, in *Œuvres complètes illustrées*, p. 130]

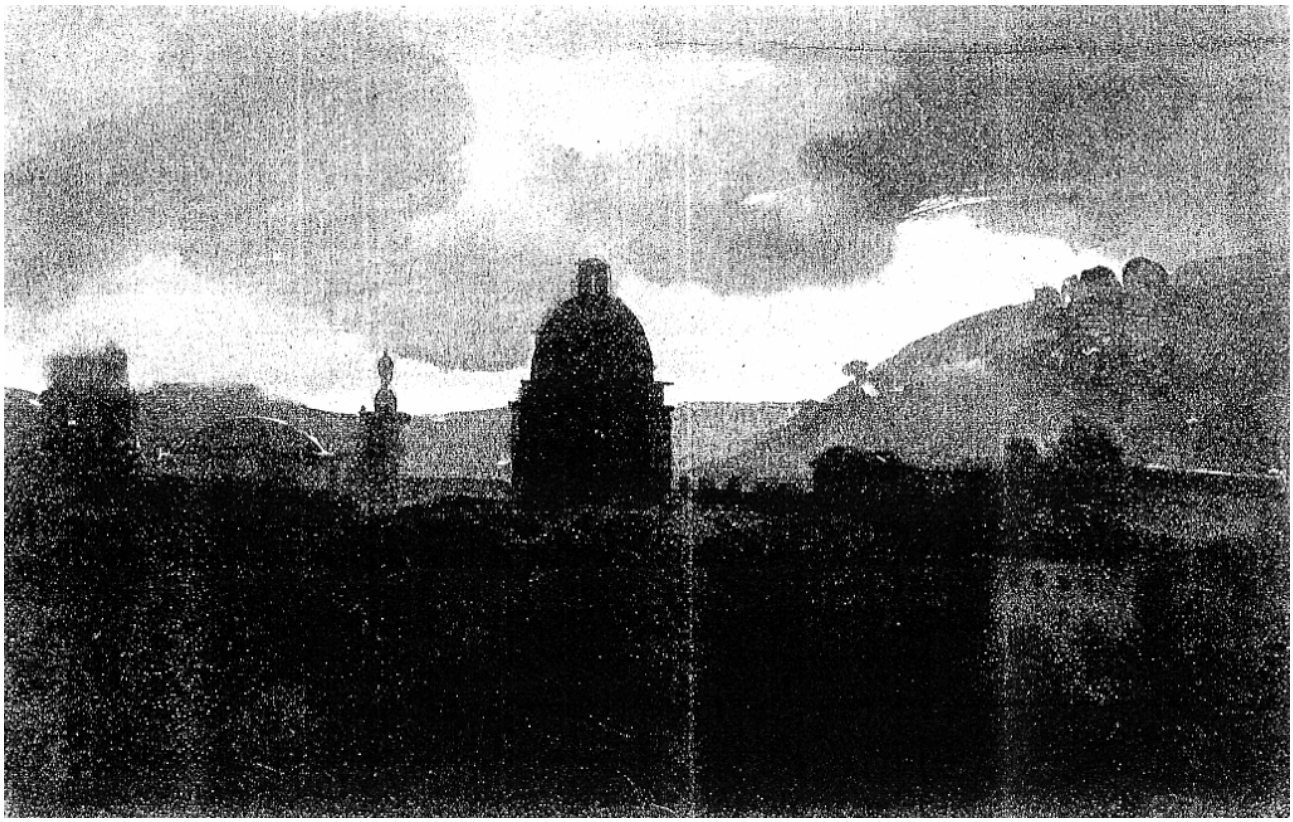
28- Chactas piange sulla tomba di Atala [stampa da *Atala*, in *Œuvres complètes illustrées*, p. 124]



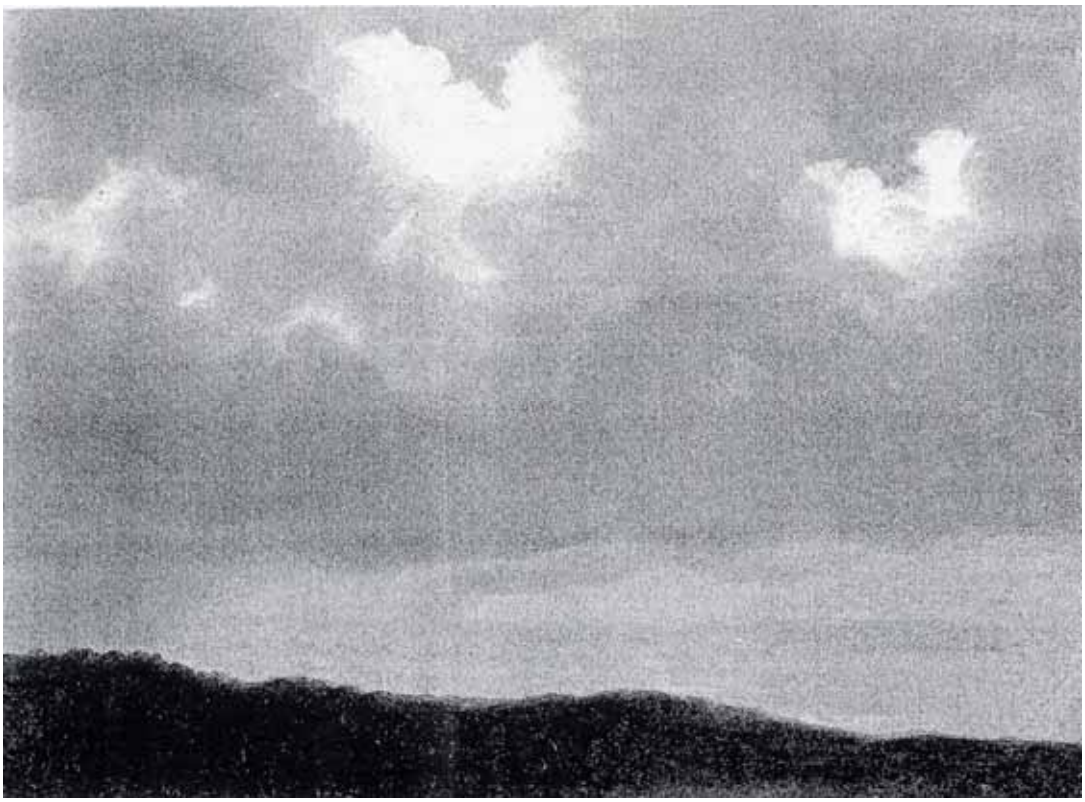
29- René sotto il convento [stampa da *René*, in *Œuvres complètes illustrées*, p. 184]



30- François-Marius Granet, *Vue de Rome prise de la place de la Trinité-des-Monts au soleil couchant*.



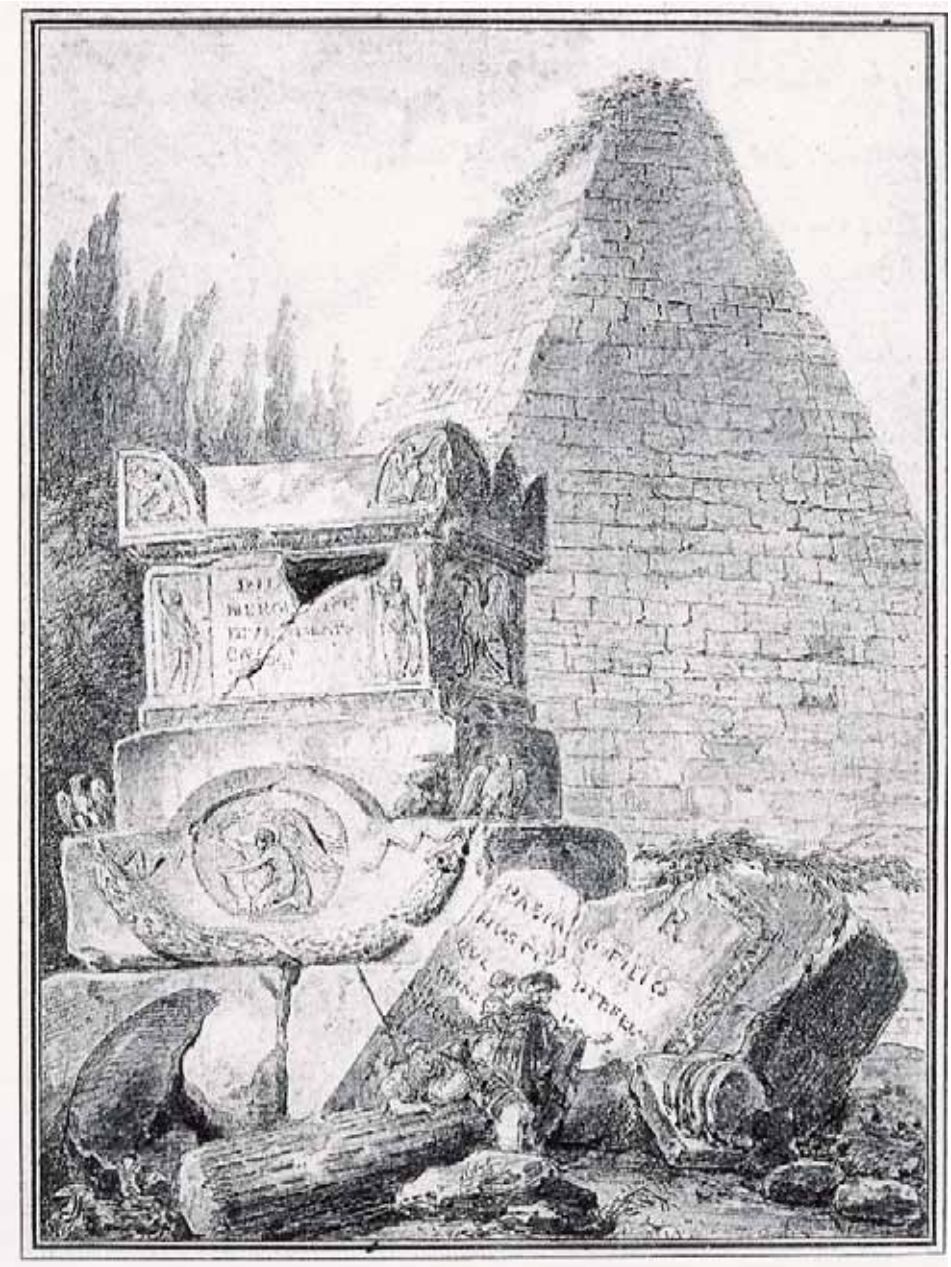
31- Pierre-Henri de Valenciennes, *Cielo a Villa Borghese*. (1782-1784 ca)



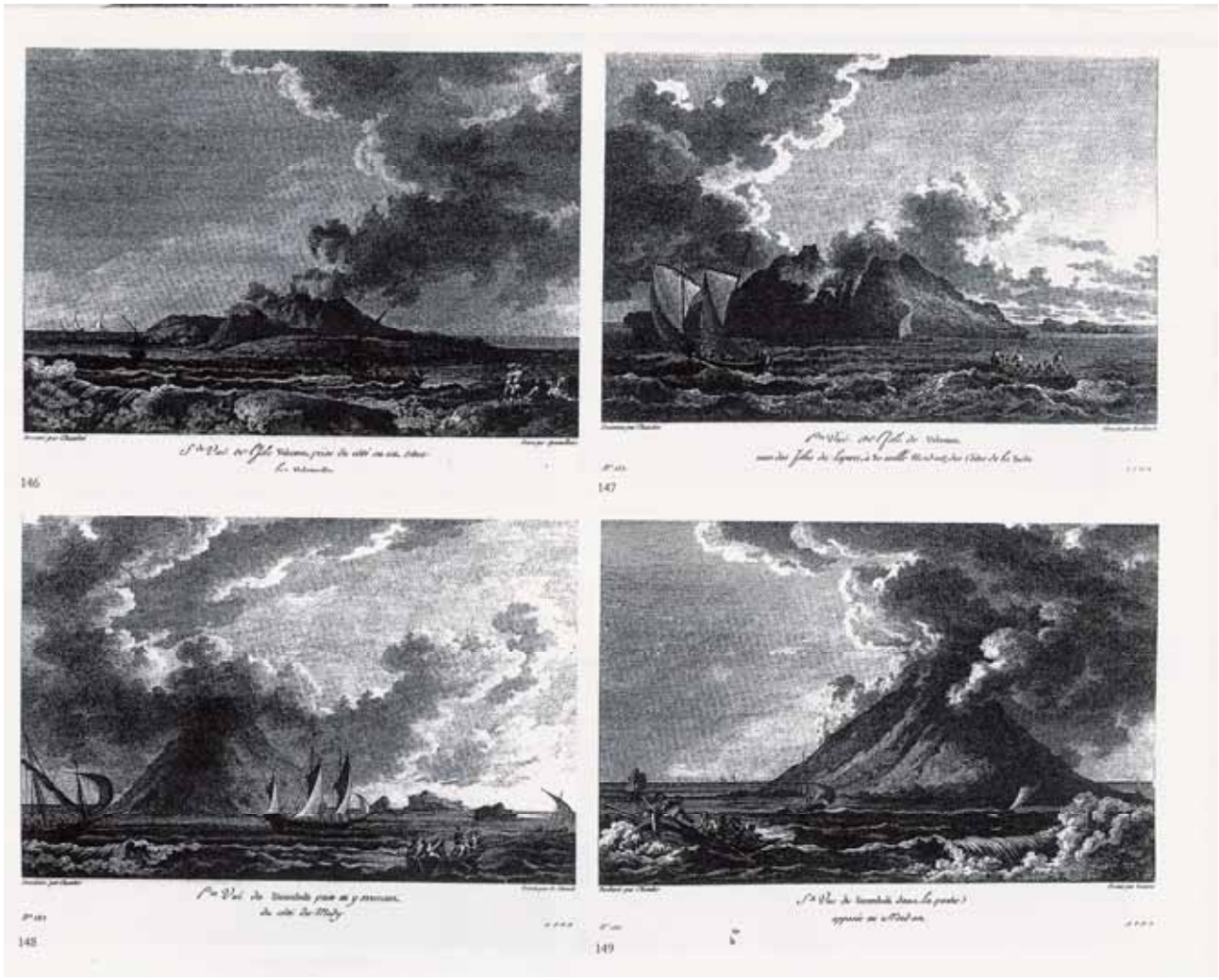
32- *Tombeau de Rousseau à l'île des Peupliers* [stampa].

33- Giampattista Piranesi, *Via Appia* [stampa]. (1756)

34- Hubert Robert, *Pyramide de Cestius*. (1785 ca)

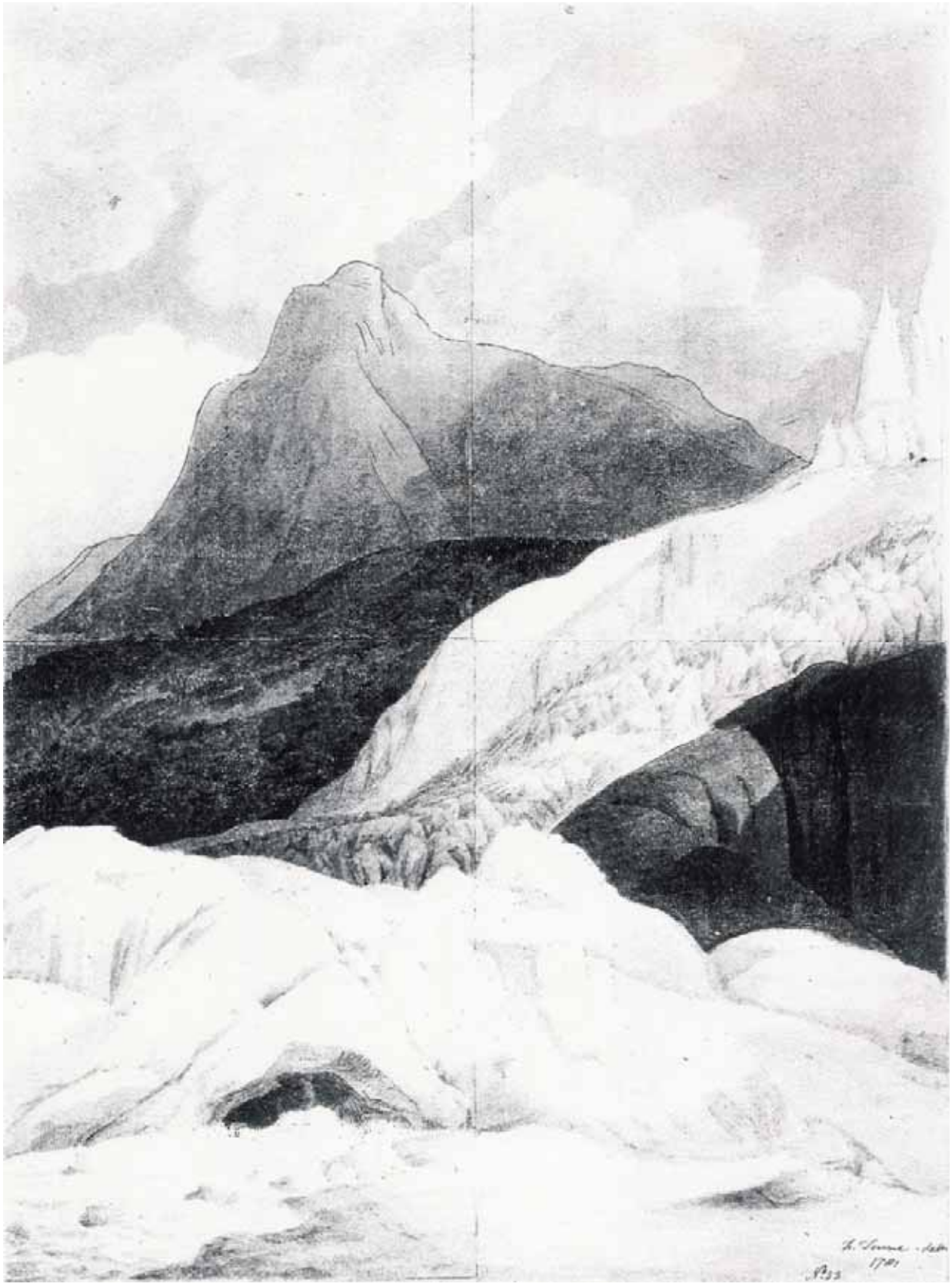


35- Abbé Saint-Non, *Voyage pittoresque des royaumes de Naples et de Sicile* [4 piccole immagini di Vulcano e Stromboli]. (1781-1786)

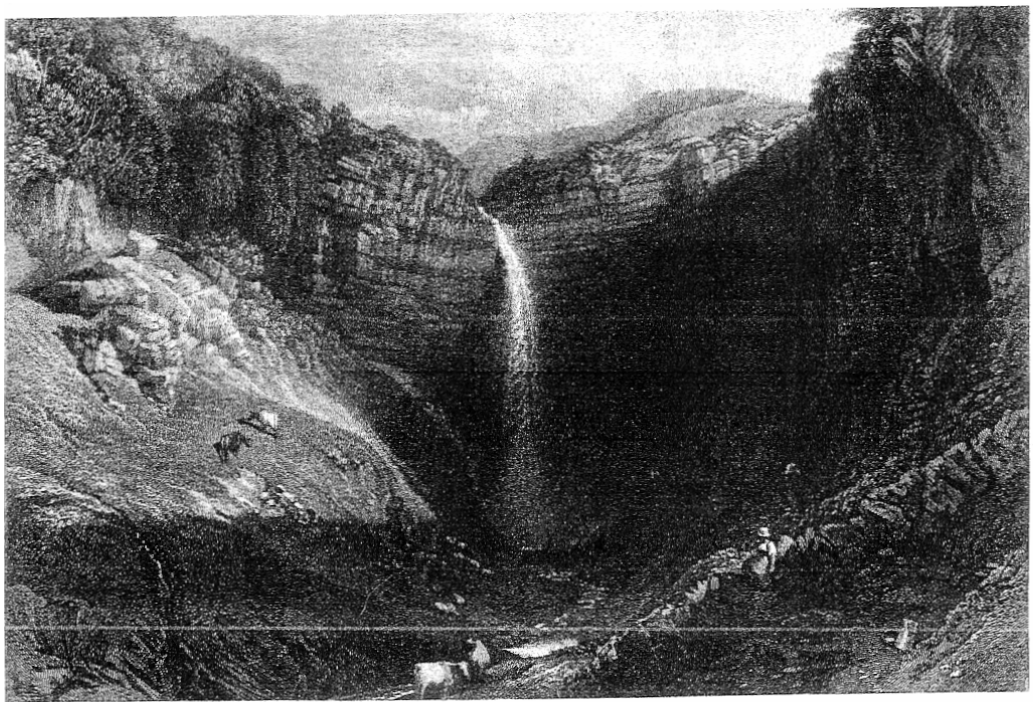


36- Père Aubry sulla montagna [illustrazione di Gustave Doré, planche n°28]

37- Francis Towne, *La source de l'Aveyron: le Mont-Blanc à l'arrière-plan*. (1781)



38- John Pye, *Hardraw Fall*. (1818)



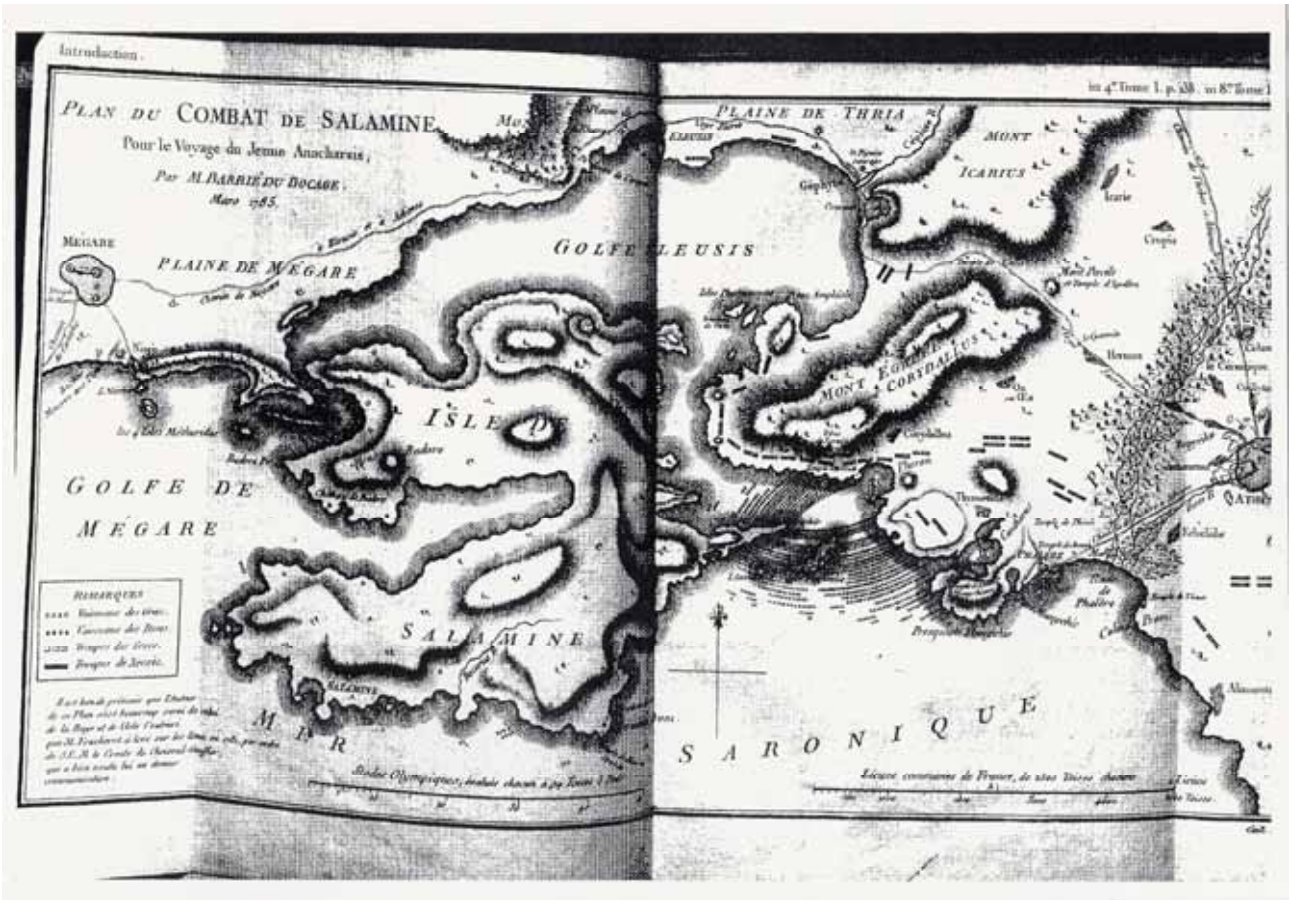
39- Samuel Middiman, *Moss Dale Fall*. (1822)

40- William Mallord Turner, *Liber studiorum. Mont St-Gothard*. (1808)

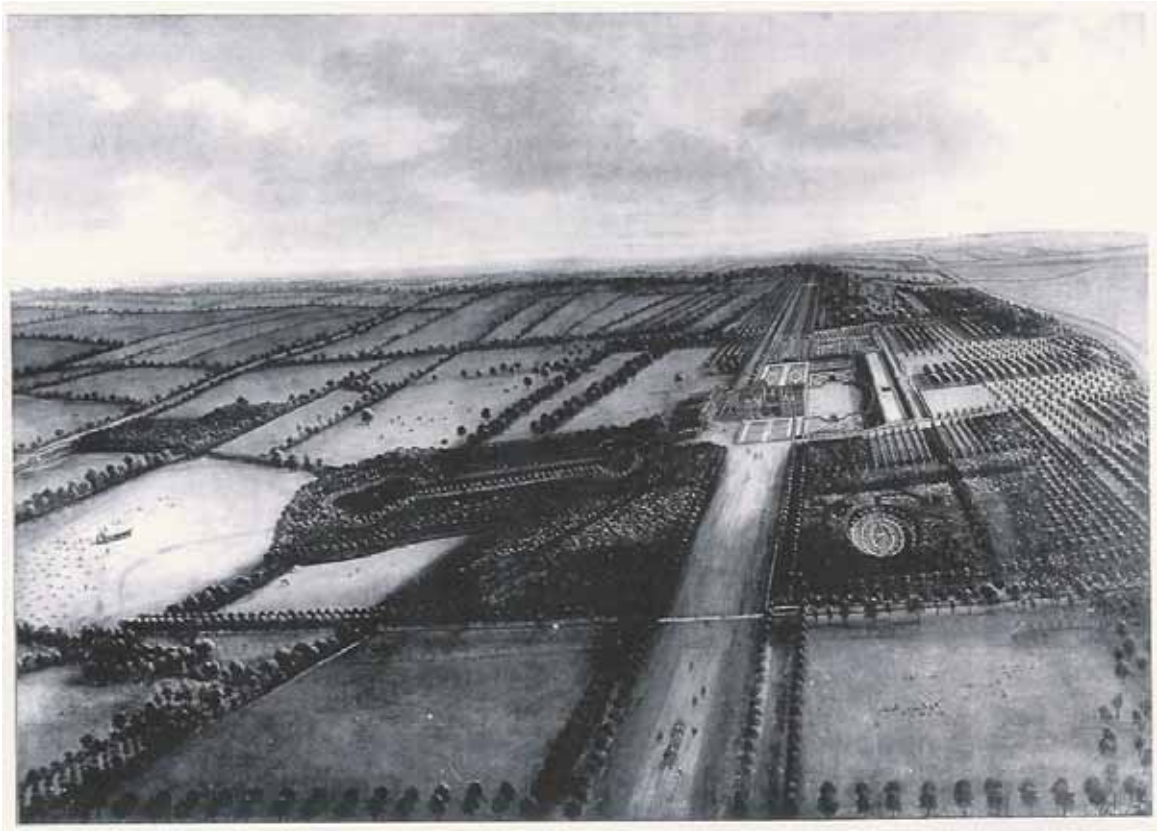
41- William Mallord Turner, *Liber studiorum. La mer de glace. Vallée de Chamonix*. (1812)

42- Pierre-Jacques Volaire, *Éruption*. (1771)

43- *Plan du combat de Salamine* [planche tratta da Abbé Barthélemy, *Voyage d'Anacharsis*].



44- Leonard Knyff, *Clandon Park*. (1708)



45- Francesco Pannini, *Galeries de vues de Rome*. (1758-1759)

46- Otto Runge, *Die Morgen*. (1808)

47- Caspar David Friedrich, *Das Große Gehege bei Dresden*. (1832)

48- Caspar David Friedrich, *Friedhof bei Schnee*. (1826)

49- Caspar David Friedrich, *Zur Erinnerung an Johann Emanuel Bremer*. (1817 ca)

50- Marc-Théodore Bourrit, *La grotte aux fées*. (1780 ca)

51- Jacob Philip Hackert, *Refuge dans la vallée de Chamonix*. (1781)

Bibliografia

Edizioni delle opere di Chateaubriand

- *Œuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand*, Ladvocat Librairie, Paris, 1826 (28 vol.).
- *Œuvres romanesques et voyages* (texte établi par Maurice Regard), Gallimard Pléiade, Paris, 1969 (vol. I-II).
- *Atala, René, Les Natchez* (introduction par Jean-Claude Berchet), Librairie Générale Française, Paris, 1989.
- *Correspondance générale (1789-1807)*, Gallimard, Paris, 1977.
- *Essai sur les révolutions*, (a cura di Aurelio Principato), éditeur Champion [in corso di pubblicazione].
- *Essai sur les révolutions*, *Génie du christianisme* (texte établi par Maurice Regard), Gallimard Pléiade, Paris, 1978.
- *I Natchez* (a cura di Ivanna Rosi), Le Lettere, Firenze, 2004.
- *Les Natchez* (introduction par Gilbert Chinard), Droz, Paris, 1932.
- *Le Paradis perdu* (traduit et présenté par Chateaubriand), Belin, Paris, 1990.
- *Mémoires d'outre-tombe* (texte établi par Jean-Claude Berchet), Classiques Garnier La pochothèque, Paris, 1989-1998, (vol. I-II).
- *Voyage au Mont-Blanc* (introduction par Gabriel Faure), Rey éditeur, Grenoble, 1920.
- *Voyage au Mont-Blanc* (par Alain-Michel Boyer), Séquences, Rezé, 1994.
- *Voyage en Italie* (introduction par Jean-Maurice Gautier), Droz, Genève, 1969.

Opere consultate

- ADDISON, Joseph, *The Spectator*, Letter n° 412, June 23, 1712, in *Addison's works*, with notes by Richard Hurd, London, 1854, vol III.
- ALBERTI, Leon Battista, *La peinture* (texte latin, traduction française, version italienne), éditions du Seuil, Paris, 2004[1540].
- BACON, Francis, *The New Atlantis*, Cambridge University Press, Cambridge, 1900[1624].
- BECKFORD, William, *Vies authentiques de peintres imaginaires*, José Corti, Paris, 1990[1780].
- BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Henri, *Études de la nature*, Didot le jeune, Paris, 1784.
- Id., *Harmonies*, chez Lequien fils libraire, Paris, 1830[1815].
- Id., *Paul et Virginie*, Gallimard, Paris, 1979[1788].

- Id., *Voyage en Île de France*, Gallimard, Paris, 1979[1773].
- BERNIS, François-Joachim de Pierres, *La religion vengée*, chez Amand Koenig, Paris et Strasbourg, 1796.
- BLAKE, William, *The Marriage of Heaven and Hell*, in *The Early Illuminated Books*, vol. III, The Tate Gallery and The William Blake Trust, London, 1993[1790], pp. 111-222.
- BURKE, Edmund, *A Philosophical enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Routledge and Kegan Paul, London, 1958[1756].
- CAMPANELLA, Tommaso, *La città del sole ovvero Lo Stato ideale*, Edizioni Unicopli, Milano, 1998[1602].
- CARUS, Friedrich, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, Klincksieck, Paris, 1983[1831].
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *The Rime of the ancient Mariner. Illustrated by Gustave Doré*, édition Flammarion, Paris, 1966[1798].
- COZENS, Alexander, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, éditions Allia, Paris, 2005[1785].
- COXE, William, *Lettres de M. William Coxe à M.W. Melmoth sur l'état politique, c*Ivil *et naturel de la Suisse,* Belin, Paris, 1781, pp. 76-78.
- DELILLE, Jacques, *L'homme des champs*, in *Œuvres choisies de Delille*, Librairie de Firmin Didot Frères, Paris, 1805[1802 e 1805].
- Id., *L'Imagination*, Hiard Libraire-éditeur, Paris, 1832[1806 e 1815].
- Id., *Les Jardins ou l'Art d'embellir les paysages*, Chez Levrault, Paris, 1801[1782].
- *Description du spectacle de la chûte des anges rebelles. Sujet tiré du poème du Paradis perdu de Milton, exécuté pour la première fois sur le grand Théâtre de la Salle des Machines aux Thuilleries, le dimanche 12 mars 1758 par le Sieur Servandoni*, Imprimerie de S. Jorry, Paris, 1758.
- DIDEROT, Denis, *Essais sur la peinture*, in *Œuvres complètes*, Hermann, Paris, 1984, vol.XIV.
- Id., *Œuvres esthétiques*, Garnier, Paris, 1968.
- Id., *Ruines et paysages. Salon de 1767*, Hermann, Paris, 1995.
- DIDEROT, Denis, D'Alembert, Jean le Rond, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des métiers par une société de gens de lettres*, Paris, 1751.
- DULARD, Paul-Alexandre, *La grandeur de Dieu dans les merveilles de la nature*, Chez Desaint & Saillant, Paris, 1749.
- DUPATY, Charles-Marguerite-Jean-Baptiste Mercier, *Lettres sur l'Italie*, chez A^{d} Mame et C^{io}, Imprimeurs-libraires, Tours, 1840[1796].
- GESSNER, Salomon, *Idylles suivies du poème de la nuit et du Tableau du déluge* (mis en vers français par Anrés de Vaucluse), chez Brunot-Labbe, Paris, 1820, pp. 184-188.

- Id., *Idylles*, Lyon, 1762[1756-1772].
- Id., *Œuvres complètes de M. Gesner*, vol. III, Genève, 1786.
- GILPIN, William, *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; And on Sketching Landscape: To Which Is Added a Poem on Landscape Painting*, Gregg, Farnborough, 1972[1794].
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Journal d'un voyage dans les alpes bernoises (du 25 au 31 juillet 1796)*, Jerome Millon, Montbonnot-St-Martin, 1988.
- HENNEPIN, Louis, *Voyage ou nouvelle découverte d'un très-grand pays, dans l'Amérique, entre le nouveau Mexique et la mer glaciale*, Chez. A. Braakman, Amsterdam, 1704[1698].
- JOMBERT, Charles-Antoine, *Méthode pour apprendre le dessin*, Minkoff Reprint, Genève, 1973[1755].
- KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, F. Meiner, Hamburg, 2003[1790].
- LA HARPE, Jean François de, *Abrégé de l'Histoire générales des voyages*, Hotel de Thou, Paris, 1780.
- LONGINO, *Du sublime*, société Les Belles Lettres, Paris, 1965.
- MILTON, John, *Paradise Lost*, Longman, London, 1998[1667].
- MISSON, Maximilien, *Nouveau voyage d'Italie, fait en l'année 1688*, chez Henri Van Bulderen, Le Haye, 1691.
- DE PILES, Roger, *Cours de peinture par principes*, Gallimard, Paris, 1989[1708].
- PIRANESI, Giambattista, *Le Antichità romane, opera di Giambattista Piranesi, architetto veneziano, divisa in quattro tomi, Roma*, stamperia di Angelo Rotilj, Roma, 1756.
- RACINE, Louis, *La Religion*, chez Laporte Imprimeur, Paris, 1785[1742].
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, in *Œuvres Complètes*, vol. I, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1959[1782].
- Id., *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Garnier, Paris, 1988[1761].
- SAINTE-BEUVE, Charles Augustin, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire* (nouvelle édition annotée par Maurice Allem), Garnier, Paris, 1948[1860].
- SAINT-LAMBERT, *Les deux amis. Conte Iroquois*, in *Contes américains*, University of Exeter Press, Exeter, 1997[1770].
- Id., *Les Saisons*, chez Hubert-Martin Cazin, Londres, 1782[1769]. 1768
- DE STAËL, Anne Louise Germaine de, *Delphine*, Droz, Genève, 1987[1802].
- Id., *De L'Allemagne*, Paris, Hachette, 1959 (collection «Les Grands écrivains de la France»)[1810].
- THOMSON, James, *The Seasons*, Oxford at the Clarendon Press, 1981[1726-1730].
- Id., *Les Saisons* (traduction par Jean Poulin), Imprimerie de Durand, Paris, 1802.

- TONCI, Salvatore, *Descrizione Ragionata della Galleria Doria*, presso Luigi Perego Salvioni, Roma, 1794[1734].
- VALENCIENNES, Pierre-Henri, *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes*, Minkoff Reprint, Genève, 1973[1800].
- VIGÉE-LEBRUN, Elisabeth, *Souvenirs*, vol I-II, Ed. Claudine Herrmann, Paris, 1984-1986[1835].
- VOLNEY, Constantin-François de Chasseboeuf, comte de, *Ruines ou méditations sur les révolutions des empires*, Garnier Frères, Paris, 1883[1791].
- VOLTAIRE, *Candide*, Nizet, Paris, 1989[1759].
- WATELET, Claude Henri, *Essai sur les jardins*, édition Monfort, Saint-Pierre de Salerne, 2004[1774].
- WORDSWORTH, William, *Descriptive Sketches*, Cornell University Press, London, 1984[1793].

Bibliografia critica

Raccolte di articoli

- *Alpi gotiche. L'alta montagna sfondo del revival medievale*, a cura di Cristina Natta-Soleri, edizione Museo Nazionale della Montagna, Torino, 1998.
- *Chateaubriand*, in «Europe», 1993, n° 775-776, nov-déc, pp. 3-149.
- *Chateaubriand avant le* Génie du christianisme, textes réunis par Béatrice Didier, Emmanuelle Tabet, Actes du Colloque ENS Ulm, Champion, Paris, 2006.
- *Chateaubriand e l'Italia. Atti del Colloquio promosso dall'Accademia Nazionale dei Lincei in collaborazione con l'Ambasciata di Francia nella ricorrenza del II centenario della nascita di Chateaubriand (21-22 aprile)*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, Anno 366, '69, n° 133. Problemi attuali di scienza e di cultura.
- *Chateaubriand et le sentiment de la nature*, sous la direction de Jean-Paul Clément, Bernard Degout, Laurent Samat, Roselyne Frasson, Maison de Chateaubriand, Conseil général des Hauts-de-Seine, 1991.
- *Chateaubriand et les arts*, et sous la direction scientifique de Marc Fumaroli, Editions de Fallois, Paris, 1999.
- *Chateaubriand mémorialiste. Colloque du cent-cinquantenaire (1848-1998)*, textes réunis par Jean-Claude Berchet, Philippe Berthier, Droz, Genève, 2000.
- *Chateaubriand. Actes du congrès de Wisconsin pour le 200e anniversaire de la naissance de Chateaubriand, 1968*, textes réunis par Richard Switzer, Droz, Genève, 1970.

- *Chateaubriand. La fabrique du texte,* textes réunis et présentés par Christine Montalbetti, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, coll. «Interférences», 1999.
- *Chateaubriand: le tremblement du temps*, Colloque de Cerisy, 13-20 juillet 1993, textes réunis et présentés par Jean-Claude Berchet, Presses Universitaires de Mirail, Toulouse, 1994.
- *De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment*, sous la direction de Frédéric Dassas, Barthélemy Jobert, actes du colloque des 14-16 mai 2002, Paris, Musée de la Musique, 2003.
- *Écrire la peinture entre XVIII et XIX siècle*, textes réunis par Pascale Auraix-Jonchière, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2003.
- *Écrire le paysage*, in «Revue des Sciences humaines», 1988, n° 209.
- *Enfance et voyages de Chateaubriand. Armorique, Amérique*, textes réunis par Jean Balcou, Actes du colloque de Brest, septembre 1998, Champion, Paris, 2001.
- *Entre Humanisme et rêverie. Études sur les littératures française et italienne de la Renaissance au Romantisme*, textes réunis par Arnaud Tripet, Anne Milliet, Jean-Marie Roulin, Paris, Honoré Champion éditeur, 1998.
- *Espaces et représentations dans le monde anglo-américain aux XVII et XVIII siècle*, actes du colloque tenu à Paris le 23-24 octobre 1981, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris IV.
- *Invention du sentiment aux sources du Romantisme (2 avril-30 juin 2002)*, sous la direction de Frédéric Dassas, Dominique de Font-Réaulx, Barthélémy Jobert, Musée de la Musique, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002.
- *L'anima del paesaggio tra estetica e geografia*, a cura di H. Lehmann, M. Schwind, C. Troll, H. Lützeler, Associazione culturale Mimesis, Milano, 1999.
- *La montagne et ses images*, actes du 116° congrès national des sociétés savantes, édition du C.T.H.S., Paris, 1991.
- *Le dessin*, in «Revue de l'art», n° 143, 2004-1.
- *Le paysage en Europe du XVI au XVIII siècle*, Réunion des Musées nationaux, Paris, 1994.
- *Le paysage et la question du sublime*, association Rhône-Alpes des Conservateurs, Réunion des musées nationaux, Paris, 1997.
- *Les enjeux du paysage*, textes présentés par Michel Collot, Bruxelles, édition OUSIA, 1997.
- «*L'instinct voyageur*». *Creazione dell'io e scrittura del mondo in Chateaubriand*, a cura di Filippo Martellucci, Padova, Unipresse, 2001.
- *Romanticismo. Il nuovo sentimento della natura*, a cura di Gabriella Belli, Electa, Milano, 1993.
- *Rousseau et les arts visuels*, textes réunis par Frédéric Eigeldinger, Actes du colloque de Neuchâtel 20-22 septembre 2001, Droz, Genève, 2003.

- *Un livre, un siècle: le bicentenaire du* Génie du christianisme, textes réunis par Marc Fumaroli, Paul Poupard, Jean-Paul Clément, Conseil général des Hauts-de-Seine, Maison de Chateaubriand, 2002.

Articoli e testi critici relativi a Chateaubriand

«BSC»: «Bulletin de la Société Chateaubriand»

- ALBALAT, A., *Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains*, Colin, Paris, 1903.
- AMELINCK, Frans, *Le volcan et les montagnes dans* Réne, in «BSC», 1975, n° 18, pp. 55-61.
- ANIKÓ, Ádám, *Les réflexions de Chateaubriand sur la nature à l'aube du romantisme*, in *Cultivateur de son jardin. Mélanges offerts à M. Imre Vörös*, Université de Budapest, 2006, pp.15-27.
- ANTOINE, Philippe, *Des lieux décrits à l'écriture: unité et pluralité d'une œuvre*, in *Chateaubriand. La fabrique du texte*, pp. 47-57.
- Id., *Le paysage américain*, in *Enfance et voyages de Chateaubriand: Armorique. Amérique*, pp. 47-59.
- Id., *Les récits de voyage de Chateaubriand. Contribution à l'étude d'un genre*, Champion, Paris, 1997.
- BART, B. F., *Description of nature in Chateaubriand*, in Switzer, *Chateaubriand*, pp. 83-93.
- BARTHES, Roland, *L'ancienne rhétorique*, in «Communications», n° 16, Le Seuil, Paris, 1970, pp. 172-229.
- BAZIN, Christian, *Chateaubriand en Amérique*, éditions de la Table Ronde, Paris, 1969.
- BÉDIER, Joseph, *Chateaubriand en Amérique. Vérité et fiction*, in *Études critiques*, Colin, Paris, 1903, pp. 127-294.
- BELLENGER, Sylvain, *Girodet et la littérature, Chateaubriand et la peinture*, in *Chateaubriand et les arts*, pp. 111-135.
- BERCHET, Jean Claude, *Chateaubriand, poète de la nuit*, in Switzer, *Chateaubriand*, pp. 45-62.
- Id., *Chateaubriand et le paysage classique*, in *Chateaubriand e l'Italia*, pp. 67-85.
- Id., *Chateaubriand, Séroux d'Agincourt et les arts du Moyen Âge*, in *Chateaubriand et les arts*, pp. 57-82.
- Id., *Le bicentenaire de la lettre sur les paysages*, in «BSC», 1996, n° 38, pp. 30-34.
- BERTHIER, Philippe, *Musiques de Chateaubriand*, in *Chateaubriand et les arts*, pp. 83-92.
- Id., *Ut pictura memoria*, in «BSC», 1996, n° 38, pp. 73-80.
- BION, Jacques, *La mer dans les* Mémoires d'outre-tombe, Faculté des Lettres et Sciences, Paris, humaines, s.d.

- BONNET Jean-Claude, *Le nageur entre deux rives: la traversée comme une expérience révolutionnaire*, in «BSC», 1989, n° 32, pp. 55-60.
- BRIGNOLI, Laura, *De l'imaginaire cyclique à la vision eschatologique dans l'*Essai sur les révolutions, in *Chateaubriand avant le* Génie du christianisme, pp. 29-43.
- CABANÈS, Jean-Louis, *L'encadrement du voyage en Amérique dans les* Mémoires d'outre-tombe, in Mansau, André (sous la direction de), *Mises in cadre dans la littérature et dans les arts*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1999, pp. 91-98.
- Id., *L'idée de catastrophe dans l'*Essai sur les révolutions, in «Littératures», 1993, n° 28, pp. 73-82.
- CANTAGREL, Laurent, *Dire l'absence. Chateaubriand et la mise en scène du mélancolique autour de 1800*, in «Romantisme», 2002, n° 117, pp. 31-44.
- CAPELL WALKER, Thomas, *Chateaubriand's natural scenery. A study of his descriptive art*, Johns Hopkins Press, Baltimore, 1946.
- CAVALLIN, Jean-Christophe, *Un tombeau en forêt. La conjointure dans les* Natchez, in «BSC», 2004, n° 46, pp. 84-97.
- CHINARD, Gilbert, *Notes sur le voyage de Chateaubriand en Amérique. Juillet-Décembre 1791*, in «Modern Philology», University of Columbia publications, november 10, 1915, pp. 269-349.
- Id., *L'exotisme américain dans l'oeuvre de Chateaubriand*, Slatkine Reprints, Génève, 1970.
- CHRISTOPHOROV Pierre, *Sur les pas de Chateaubriand en exil*, Les éditions de Minuit, Paris, 1960.
- CLÉMENT, Jean-Paul, *Chateaubriand rousseauiste et «monarchien»*, in *Chateaubriand avant le* Génie du christianisme, pp. 64-67.
- DÉDÉYAN, Charles, *Chateaubriand et Rousseau*, Société d'édition d'enseignement supérieur, Paris, 1973.
- DÉSORMAUX, Joseph, *Chateaubriand et le* Voyage au Mont-Blanc, Imprimerie Abry, Annecy, 1908.
- DICK, Ernst, *Plagiats de Chateaubriand*, Berne, 1907.
- DIDIER, Béatrice, *Le roman noir et la mise en scène de la révolutions dans les* Mémoires d'outre-tombe, in «BSC», 1989, n° 32, pp. 48-54.
- DUCHEMIN, Michel, *Chateaubriand. Essais de critique et d'histoire littéraire*, Librairie Philosophique J.Vrin, Paris, 1938, pp. 59-76.
- ERCOLANO-VALLESE, Rosa, *Le thème de la mer dans l'œuvre de Chateaubriand*, Società anonima editrice Dante Alighieri, Milano, Genova, Roma, Napoli, 1934.
- FORTASSIER, Pierre, *Jean-Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre et la palette de Chateaubriand*, in «BSC», 1988, n° 31, pp. 6-16.

- FUMAROLI, Marc, *Ut pictura poesis: Chateaubriand et les arts*, in *Chateaubriand et les arts*, pp. 11-42.
- Id., *Chateaubriand Poésie et Terreur*, Editions de Fallois, Paris, 2003.
- GAUTIER, Jean-Maurice, *L'exotisme américain dans l'oeuvre de Chateaubriand*, Manchester University Press, Manchester, 1951.
- GILLET, Jean, *Le paradis perdu dans la littérature française de Voltaire à Chateaubriand*, Klincksieck, Paris, 1975.
- GIRAUD, Victor, *Histoire des variations d'une page de Chateaubriand*, in *Chateaubriand. Études littéraires*, Librairie Hachette et C, Paris, 1904, pp. 181-198.
- Id., *Nouvelles études sur Chateaubriand. Essais d'histoire morale et littéraire*, Hachette, Paris, 1912.
- GLAUDES, Pierre, *Le sublime de la campagne romaine*, in «BSC», 2006, n° 48, pp. 33-42.
- Id., *Atala, le désir cannibale*, PUF, Paris, 1994.
- GREVLUND, Merete, *Paysage intérieur et paysage extérieur dans les Mémoires d'outre-tombe*, Nizet, Paris, 1968.
- GUENTNER, Wendelin A., *Chateaubriand et la poétique du fragment*, in «BSC», 1984, n° 27, pp. 31-37.
- GUITTON, Edouard, *Le* Génie du christianisme *et les legs poético-religieux du XVIII*e *siècle*, in «BSC», 2002, n° 45, pp. 133-139.
- HAMILTON, James F., *Ritual passage in Chateaubriand's* Atala, in «Nineteenth-Century French Studies», summer 1987, vol. 15, n° 4, pp. 385-393.
- HARTOG, François, *Les anciens, les modernes, les sauvages ou le «temps» des sauvages*, in *Chateaubriand: le tremblement du temps*, pp. 177-200.
- HOFMANN, Werner, *L'homme est suspendu: Chateaubriand et Friedrich*, in *Chateaubriand et les arts*, pp. 43-56.
- JULLIEN, Dominique, *Récits du Nouveau Monde. Les voyageurs français en Amérique de Chateaubriand à nos jours*, Nathan, Paris, 1992.
- KISLIUK, Ingrid, *Le symbolisme du jardin et l'imagination créatrice chez Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand*, in «Studies on Voltaire and the 18th Century», 185, Oxford, 1980, pp. 297-414.
- KISS, Sandor, René *de Chateaubriand : une écriture novatrice*, in «Romantisme», 1994, n° 86, pp. 61-66.
- LEBÈGUE, Raymond, *Les images américaines des* Mémoires d'Outre Tombe, in AAVV, *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Mondadori, Milano, 1983, pp. 361-368.
- LECARME, Jacques, *Pour une lecture autobiographique de l'*Essai sur les Révolutions, in *Chateaubriand. La fabrique du texte*, pp. 149-160.

- LOGÉ, Tanguy, *Chateaubriand et Bernardin de Saint-Pierre*, in «Revue d'histoire littéraire de la France», septembre/octobre 1989, n°5, pp. 879-890.
- MACCHIA, Giovanni, *L'uomo della morte. Il mito aristocratico di Chateaubriand*, in *I fantasmi dell'opera*, Mondadori, Milano, 1971, pp. 155-178.
- MONTALBETTI, Christine, *Ecritures de l'Amérique. Les aventures de la matière américaine: identité, variante et variation*, in *Enfance et voyages de Chateaubriand: Armorique. Amérique*, pp. 61-74.
- MOREAU, Pierre, *Un mot de Chateaubriand: «céruléen» ou «céruséen»*, in «Revue Universitaire», 1951, janvier-février, pp. 32-33
- MOUROT, Jean, *Études sur les premières œuvres de Chateaubriand. Tableaux de la nature. Essai sur les révolutions*, Nizet, Paris, 1962.
- NEROZZI, Patrizia, *Sept ans de séjour en Angleterre (1793-1800)*, in *Chateaubriand avant le* Génie du christianisme, pp. 11-27.
- ORLANDO, Francesco, *Temps de l'histoire, espace des images*, in *Chateaubriand mémorialiste. Colloque du cent-cinquantenaire*, pp. 109-118.
- Id., *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai Romantici*, Padova, Liviana editrice, 1966, cap 6 «La sala troppo vasta».
- PAINTER, George Duncan, *Chateaubriand, une biographie, 1768-1793 Les orages désirés*, Paris, Gallimard, 1977.
- PEROT, Nicolas, *Les Fragments du Génie du christianisme primitif*, in *Chateaubriand avant le* Génie du christianisme, pp. 107-117.
- Id., *Discours sur la musique à l'époque de Chateaubriand*, Paris, PUF, 2000.
- PINEL, Marie, *Marines et paysages marins*, in *Enfance et voyages de Chateaubriand*, pp. 35-46.
- Id., *La mer et le sacré chez Chateaubriand*, Albertville éditions Claude Alzieu, 1995.
- POIRIER, Alice, *Les idées artistiques de Chateaubriand*, PUF, Paris, 1930.
- PRAZ, Mario, *La carne, la morte e il diavolo*, Sansoni editore, Firenze, 1948.
- PRINCIPATO, Aurelio, *L'*Essai historique *et l'épopée des sauvages en vis-à-vis*, in «BSC», 2004, n° 46, pp. 33-45.
- Id., *Le premier Chateaubriand entre le sauvage et le héros antique*, in *Chateaubriand avant le* Génie du christianisme, pp. 49-50.
- REICHLER, Claude, *Chateaubriand et le paysage des Alpes*, in «BSC», 2006, n° 48, pp. 79-97.
- Id., *Ecriture et topographie dans le voyage romantique: la figure du gouffre*, in «Romantisme», 1990, n° 69, pp. 3-13.
- Id., *Le deuil et l'enchantement dans les textes américains*, in *Chateaubriand: le tremblement du temps*, pp. 155-175.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Paysage de Chateaubriand*, éditions du Seuil, Paris, 1967.

- RIFFATERRE, Michel, *Chateaubriand ekphrastique*, in *Chateaubriand. La fabrique du texte*, pp. 35-45.
- Id., «Chateaubriand et le monument imaginaire», in Switzer, *Chateaubriand*, pp. 63-81.
- ROGER, Philippe, *L'histoire à toute extrémité*, in *Chateaubriand: le tremblement du temps,* pp. 99-116.
- ROULIN, Jean-Marie, «*L'âge de la mélancolie», un débat littéraire au seuil de la modernité*, in «BSC», 2001, n° 43, pp. 14-23.
- Id., «Le paysage épique, ou les voies de la Renaissance», in *Chateaubriand: le tremblement du temps*, pp. 19-39.
- Id., *Chateaubriand, l'exil et la gloire*, Champion, Paris, 1994.
- SETH, Catriona, *Chateaubriand comparatiste: la recherche du bonheur perdu dans l*'Essai sur les révolutions, in «BSC», 1997, n° 40, pp. 32-38.
- SÈVE, Bernard, *Chateaubriand, la vanité du monde et la mélancolie*, in «Romantisme», 1979, n° 23, p. 31-42.
- SMETHURST, Colin, *Ossian et le* Génie du christianisme, in «BSC», 2002, n° 45, pp. 200-207.
- SOURIAU, Etienne, *Le problème des dessins de Chateaubriand*», in «BSC», 1967, n° 10, pp. 58-65.
- STATHERS Madison, *Chateaubriand et l'Amérique*, thèse pour le doctorat d'Université présentée devant la Faculté des Lettres de l'Université de Grenoble, Grenoble, Typographie et Lithographie Allier Frères, 1905.
- TABET, Emmanuelle, *Les* Tableaux de la nature *et leurs réécritures*, in *Chateaubriand avant le* Génie du christianisme, pp. 119-131.
- TAPIÉ, Victor, *Chateaubriand par lui-même*, Seuil, Paris, 1965.
- TISON-BRAUN, Micheline, *Poétique du paysage: essai du genre descriptif*, Nizet, Paris, 1980.
- TOFFANO, Piero, *Chateaubriand et les indiens d'Amérique entre 1797 et 1802*, in «*L'instinct voyageur*», pp. 15-43.
- TRIPET, Arnaud, *Chateaubriand et le paysage romain*, dans *Entre Humanisme et rêverie*, pp. 345-361.
- VERLET, Agnès, *Chateaubriand, Rome et Granet*, in «BSC», 1996, n° 38, pp. 61-72.
- Id., *Epitaphes vagabondes*, in *Chateaubriand mémorialiste*, pp. 133-147.

Articoli e testi critici letterari

- ADAM, Jean-Michel, *La Description*, PUF, Paris, 1993.

- ASSUNTO, Rosario, *Dialettica del paesaggio romantico*, in *Il parterre e i ghiacciai. Tre saggi di estetica sul paesaggio del Settecento*, Novecento, Palermo, 1984, pp. 85-120.
- Id., *Il paesaggio e l'estetica*, ed. Novecento, Palermo, 1994.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1967.
- BARRELL, John, *The Idea of Landscape and the Sense of Place 1730-1840*, Cambridge University Press, Cambridge, 1963.
- BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne: de la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, Éditions Albin Michel, Paris, 1994.
- BEHBAHANI, Nouchine, *Paysages rêvés, paysages vécus dans la Nouvelle Héloïse de Jean-Jacques Rousseau*, the Voltaire foundation, Oxford, 1989.
- BERCEGOL, Fabienne, *L'expérience de la montagne chez Senancour: la Lettre VII d'*Oberman, in «BSC», 2006, n° 48, pp. 63-77.
- BERGEZ, Daniel, *Littérature et peinture*, Armand Colin, Paris, 2004.
- BERTONE Giorgio, *Lo sguardo escluso*, Interlinea, Novara, 1999.
- BIDEAUX, Michel, *Le voyage littéraire : genèse d'un genre*, in «Littérales», n° 7, Nanterre, 1990, pp. 179-199.
- BLUMENBERG, Hans, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, il Mulino, Bologna, 1985.
- BRENNAN, Matthew, *Wordsworth, Turner and Romantic Landscape: a study of the traditions of the Picturesque and the Sublime*, Camden House, Columbia (S.C.), 1987.
- BROC, Numa, *Les montagnes au siècle des Lumières. Perception et représentation*, C.T.H.S., Paris, 1991.
- CARMAGNANI, Paola, *Pour une histoire de l'exotisme*, in «Contesti», 2000-2001, vol. 12-13, pp. 37-60.
- CAUQUELIN, Anne, *L'invention du paysage*, PUF, Paris, 2002.
- CHARLIER, Gustave, *Le sentiment de la nature chez les Romantiques français*, Fontemoing éditeurs, Paris, 1912.
- CHATELIN, Yvon, *Le voyage de William Bartram* (1773-1776), éd. Karthala et Orstom, Paris, 1991.
- COLLOT, Michel, *L'horizon fabuleux I*, Libraire José Corti, Paris, 1988.
- CONAN, Michel (Postface par), *Le pittoresque: une culture poétique*, in Gilpin, *Trois essais sur le beau pittoresque*, éditions du moniteur, Paris, 1982, pp. 119-131.
- CUNCHE, Gabriel, *La renommée de A. de Haller en France*, Imprimerie Supôt, Alençon, 1918.
- D'ANGELO, Paolo, *La natura e il sacro*, Milano, Edizioni Angelo Guerini, 2000.

- DE NARDIS, Luigi, *Saint-Lambert. Scienza e paesaggio nella poesia del Settecento*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1984.
- DIDIER, Béatrice, *Le paysage chez Madame de Staël*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France», janvier-mars, 1966, n° 1, pp. 38-51.
- Id., *L'imaginaire chez Senancour*, vol. I, José Corti, Paris, 1966, chap. «Paysages et métaphores», pp. 249-300.
- DOMENICHELLI, Mario, *Il monte e la balena: il sublime dell'origine nel Romanticismo*, in *Alpi gotiche*, pp. 123-131.
- ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965.
- ENGEL, Claire-Eliane, *La littérature alpestre en France et en Angleterre au XVIII et XIX siècles*, Dardel, Chambéry, 1930.
- FAESSEL, Sonia, *Visions des îles: Tahiti et l'imaginaire européen. Du mythe à son exploitation littéraire, XVIII^e-XX^e siècle*, L'Harmattan, Paris, 2005.
- GARBER, Klaus, *Der «Locus Amoenus» und der «Locus terribilis»*, Böhlau-Verlaf, Köln, 1974.
- GOMBRICH, Ernst, *Norm and Form: Studies in the Art of Renaissance*, in *On the Renaissance*, vol.1, Phaidon Press, London, 1966, chap. «The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape», pp. 107-121.
- GRIMAL, Pierre, *L'art des jardins*, PUF, Paris, 1954.
- GUICHARD, Charlotte, *Les livres «à dessiner» à l'usage des amateurs à Paris au XVIII siècle*, in «Revue de l'art», n° 143, pp. 49-58.
- GUITTON, Edouard, *Jacques Delille et le poème de la nature en France de 1750 à 1820*, Service de reproduction des thèse, Université de Lille III, Lille, 1974.
- GUYOT, Alain, Massol, Chantal (textes réunis et présentés par), *Voyager en France au temps du Romantisme*, Université Stendhal, Grenoble, 2003.
- HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Hachette, Paris, 1993.
- INNOCENTI, Loretta, *Scene, itinerari dimore*, Bulzoni, Roma, 1995.
- JOUTARD, Philippe, *L'invention du Mont-Blanc*, Gallimard, Paris, 1986.
- JOUVE, Michel, *Espace pictural et signification: étude de quelques aspects de la représentation de l'espace dans les arts à la fin du 18 siècle*, in *Espaces et représentations dans le monde anglo-américain aux XVII et XVIII siècle*, pp. 83-92.
- KORCHANE, Mehdi, *La réception des passions ou le sentiment du spectateur autour de 1800: Guérin et son public*, in *De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment*, pp. 122-130.
- LACOSTE-VEYSSEYRE, Claudine, *Les Alpes romantiques*, Slatkine, Genève, 1981.
- LEE, Rensselaer Wright, *Ut pictura poesis*, Macula, Paris 1991.
- LÜTZELER, Heinrich, *L'essenza della pittura di paesaggio*, in *L'anima del paesaggio tra estetica e geografia*, pp. 89-126.

- MARTINET, Marie-Madeleine, *Le voyage d'Italie dans les littératures européennes*, PUF, Paris, 1996.
- MICHEA, René, *Le «Voyage en Italie» de Goethe*, éditions Montagne, Aubier, 1945.
- MICHEL, Christian, *Le goût pour le dessin en France aux XVII et XVIII siècles: de l'utilisation à l'étude désintéressé*, in «Revue de l'art», n° 143, pp. 27-34.
- MILANI, Raffaele, *Esthétiques du paysage. Art et contemplation*, Actes Sud, 2005.
- MOLINO, Jean, Lafhail-Molino, Raphael, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Actes Sud, Arles, Lémeac, Montréal, 2003.
- MONGREDIEN, Jean, *Du coté de la musique*, in *Invention du sentiment aux sources du Romantisme*, pp. 36-39.
- MONK, Samuel, *The sublime*, Modern language association of America, New York, 1935.
- MORNET, Daniel (introduction par), *La Nouvelle Héloïse*, in *Les Grands Ecrivains de la France, dix-huitième et dix-neuvième siècles*, vol. I , Hachette, Paris, 1925.
- MORTIER, Roland, *La poétique des ruines en France*, Droz, Genève, 1974.
- MUNSTERS, Wil, *La poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Droz, Genève, 1991.
- NICOSIA, Concetto, *Dipinti della mente. Il paesaggismo lirico nel Romanticismo inglese*, in *Romanticismo. Il nuovo sentimento della natura*, pp. 425-433.
- ORLANDO, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino, 1993.
- OSTERMAN BOROWITZ, Helen, *The Impact of Art on French Literature*, Associated University Press, London, 1985.
- PAGNINI, Marcello, *Critica della funzionalità*, Einaudi, Torino, 1970.
- PINAULT-SØRENSEN, Madeleine, *Rousseau et l'art du paysage*, in *Rousseau et les arts visuels*, pp. 271-300.
- POULET, Georges, *Piranèse et les poètes romantiques français*, in *Trois essais de mythologie romantique*, José Corti, Paris, 1985, pp. 133-187.
- RACAULT, Jean-Michel, *Pastorale et roman dans* Paul et Virginie, in *Études sur* Paul et Virginie, publication de l'Université de la Réunion, Didier Erudition, Paris, 1986, pp. 177-200.
- Id., *Ouverture et clôture dans* Paul et Virginie. *Essai d'analyse comparative des séquences initiale et finale*, in *Études sur* Paul et Virginie, pp. 83-102.
- REICHLER, Claude, *La découverte des Alpes et la question du paysage*, Georg éditeur, Genève, 2002.
- REYNAUD, Denis, *Pour une théorie de la description au XVIII siècle*, in «Dix-huitième siècle», 1990, n° 22, pp. 347-399.

- ROGER, Alain, *Du «pays affreux» aux sublimes horreurs*, in *Le paysage et la question du sublime*, pp. 187-197.
- Id., *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris, 1997.
- ROLAND MICHEL, Marianne, *Entre théorie et pratique. Le paysage français au XVIII siècle*, in *Le paysage et la question du sublime*, pp. 177-186.
- SAINT-GIRONS, Baldine, *Esthétiques du XVIII^e siècle. Le modèle français*, Philippe Sers éditeur, Paris, 1990.
- Id., *Le paysage et la question du sublime*, in *Le paysage et la question du sublime*, pp. 75-118.
- Id., *Fiat lux: une philosophie du sublime*, Quai Voltaire, collection La république des lettres, Paris, 1993.
- SEGUIN, Maria Susana, *Science et religion dans la pensée française du XVIII^e siècle: le mythe du Déluge universel*, Champion, Paris, 2001.
- SIMMEL, Georg, *Il volto e il ritratto*, Il Mulino, Bologna, 1985.
- SOZZI, Lionello, *Immagini del selvaggio. Mito e realtà nel primitivismo europeo*, Edizioni Storia e letteratura, Roma, 2002.
- SPITZER, Leo, *The 'Recit de Théramène' in Racine's* Phèdre, in «Essays on Seventeenth-century French Literature», Cambridge University Press, Cambridge, New York, 1983, pp. 209-251.
- STEFANI, Chiara, *Dessiner le paysage entre XVIII et XIX siècles*, in «Revue de l'art», n° 143, pp. 59-66.
- TROUSSON, Raymond, *D'Utopie et d'Utopistes*, L'Harmattan, Paris, 1998, chap. «Le mirage américain dans les utopies et les voyages imaginaires depuis la Renaissance», pp. 81-94.
- TURNER, Victor, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna, 1986.
- VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage : étude systématique des rites*, Picard, Paris, 1981.
- VAN TIEGHEM, Paul, *Le Préromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*, Slatkine, Genève, 1973.
- Id., *Ossian en France*, Slatkine Reprints, Genève, 1967.
- VOGEL, Christina, *Diderot: l'esthétique des* Salons, édition Peter Lang, Berne, 1993.

Cataloghi e testi critici di storia dell'arte

- ADAMSON, Jeremy Elwell, *Niagara: two Centuries of Changing Attitudes (1671-1901)*, Corcoran Gallery of Art, Washington D.C., 1985.
- ANKER, Valentina, *Le Alpi e la pittura romantica*, in *Alpi gotiche*, pp. 44-52.

- *Autour de Claude-Joseph Vernet. La marine à voile de 1650 à 1890*, Musée des beaux-arts de Rouen, Anthèse, Paris, 1999.
- BAILEY, Colin, CONISBEE, Philip, GAEHTGENS, Thomas, *Au temps de Watteau, Chardin et Fragonard*, La renaissance du Livre, Paris, 2003.
- BARRINGER, Wilton, *American Sublime. Landscape Painting in the United States (1820-1880)*, Princeton University Press, Princeton, 2002.
- BECK-SAIELLO, Emilie, *Le chevalier Volaire*, centre Jean Bérard, Naples, 2004.
- BELLENGER, Sylvain, *Girodet 1767-1824*, Album de l'exposition, Musée du Louvre éditions, Paris, 2005, p. 39.
- BELLI, Gabriella, GIACOMONI, Paola, OTTANI CAVINA, Anna (a cura di), *Montagna. Arte, scienza, mito da Dürer à Warhol*, Skira, Milano, 2003.
- BENOIT, François, *L'art français sous la révolution et l'empire*, Slatkine, Genève, 1975.
- BLOTTIERE, Sylvie, *Loutherbourg. Rupture d'un pont*, Musée des Beaux-arts, Rennes, 1981.
- BOULLET, François et Colette, *Ex-voto marins*, éditions ouest-France, Rennes, 1996.
- BRIERE, Gaston, *Catalogue des peintures exposées dans les galeries du Musée national du Louvre*, Musées nationaux, Paris, 1924.
- BRIGANTI, Giuliano, *All'ombra del Vesuvio: Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento,* Electa, Napoli, 1990.
- Id., *Gaspar Van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Ugo Bozzi editore, Roma, 1966.
- BRUNEL, George (études réunies par), *Piranèse et les Français. Colloque tenu à la Villa Médicis 12-14 Mai 1976*, Académie de France à Rome, Edizioni dell'Elefante, Roma, 1978.
- BUTLIN, Martin, JOLL, Evelyn, *J.M.W. Turner*, Yale University Press, London, 1984.
- CASTELNUOVO, Enrico, *La montagna osservata e dipinta*, in Belli, Giacomoni, Ottani Cavina, *Montagna. Arte, scienza, mito da Dürer à Warhol*, pp. 41-48.
- CASTRIA MARCHETTI, Francesca, CREPALDI, Gabriele, *Il paesaggio nell'arte*, Electa, Milano, 2003.
- CASTRIA MARCHETTI, Francesca, *La pittura americana*, Electa, Milano, 2002.
- CAVAZZI, Lucia (a cura di), *Piranesi e la veduta del Settecento in Italia*, esposizione Roma 23 febbraio-25 aprile 1989, Artemide Edizioni, Roma, 1989.
- CHOMER, Gilles, *Peintures françaises avant 1815*, Musée de Grénoble et Réunion des musées nationaux, Paris, 2000.
- CHOUILLET, Jacques, *La métaphore du feu et son développement pictural de 1765 à 1781*, in Démoris, *Les fins de la peinture*, Desjonquères, Paris, 1990, pp. 19-27.
- CHRISTOUT, Marie-Françoise, *Décors d'opéra et pièces à machines au XVIII^e siècle*, in «Médecine de France», n° 109, pp. 27-30.
- CLARK, Kenneth, *Landscpae into art*, John Murray, London, 1949.

- CLAY, Jean, *Le Romantisme*, Hachette, Paris, 1980.
- CONISBEE, Philip, FAUNCE, Sarah, STRICK, Jeremy, *In the light of Italy. Corot and early open-air painting*, National Gallery of art, Washington, Yale Univerersity Press, London, 1996.
- CORBOZ, André, *Peinture militante et architecture révolutionnaire. A propos du thème du tunnel chez Hubert Robert*, Birkhäuser Verlag, Basel, 1978.
- CREPALDI, Gabriele, *Turner e Constable, Natura, luce e colore nel Romanticismo inglese*, Leonardo Arte, Milano, 1999.
- *David contre David, actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel du 6 au 10 décembre 1989* (sous la direction de Michel Régis), Documentation française, Paris, 1993.
- DE VEYRAN, Louis, *Peintres et dessinateurs de la mer*, librairie Renouard, Paris, 1901.
- DEUCHLER, Florens, ROETHLISBERGER, Michel, LÜTHY, Hans, *La peinture suisse : du Moyen Âge à l'aube du XX siècle*, Skira, Genève, 1975.
- DICKES, William Frederick, *The Norwich School of painting*, Jarrold & Sons, London, 1905.
- *Diderot et l'art de Boucher à David. Les salons: 1759-1781* (commissaire de l'exposition Marie-Catherine Sahut), catalogue de l'exposition Hôtel de la Monnaie 5 octobre 1984-6 janvier 1985, Réunion des musées nationaux, Paris, 1984.
- DUPLESSIS, Georges, *Histoire de la gravure ancienne*, édition Jean de Bonnot, Paris, 1974.
- EIDELBERG, Martin, ANDERMAN, Barbara, GLORIEUX, Guillaume, *Watteau et la fête galante*, Réunion des Musées nationaux, Paris, Musée des Beaux-arts de Valenciennes, Valenciennes, 2004.
- FIERRO, Alfred, SARAZIN, Jean-Yves, *Le Paris des Lumières d'après le plan de Turgot (1734-1739)*, Réunion des musées nationaux, Paris, 2005.
- FOURNET, Claude, FRESIA, Marthe (sous la direction de), *Paysages et imageries du sentiment romantique. Un autre monde*, exposition aux Anciens Thermes d'Évian (1 juin-31 août 2003), Réunion des Musées nationaux, Paris, 2003.
- FRY, Roger, *Vision and design*, Chatto & Windus, London, 1957.
- GAMBONI, Dario, GERMANN, Georg (sous la direction de), *Emblèmes de la liberté : l'image de la République dans l'art du XVI^e au XX^e siècle, 21^e exposition d'art du Conseil de l'Europe 1991*, Editions Stæmpfli, Berne, 1991.
- GILET, Annie, WESTFEHLING, Uwe (catalogue par), *Louis-François Cassas (1756-1827). Dessinateur-voyageur*, Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, 1994.
- *Giovanni Paolo Panini*, édition musées nationaux, Paris, 1993.
- *Graveurs français de la seconde moitié du XVIII siècle* (collaborateur Jean-Richard Pierrette), Réunion des musées nationaux, Paris, 1985.

- GUÉGAN, Stephan, *Orgie noire: terreur et mélancolie au Salon de 1801*, in *Mélancolie, génie et folie en Occident*, Réunion des Musées nationaux, Paris, 2005, pp. 284-294.
- GUILLAUD, Maurice, *Caspar David Friedrich. Paysage au temps de l'oubli*, Guillaud éditions, Paris, 1991.
- HAUPTMANN, William, *Svizzera meravigliosa*, *Vedute di artisti stranieri 1170-1914*, Electa, Milano, 1991.
- *Histoire des collections des peintures au Musée du Louvre*, Musées nationaux, Paris, 1930.
- HOFMANN, Werner, *Bifocalité et multiréalité dans la peinture autour de 1800*, in *Peinture et rhétorique*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1994, pp. 129-148.
- Id., *Une époque en rupture 1750-1830*, Gallimard, Paris, 1995.
- HONOUR, Hugh (catalogue par), *L'Amérique vue par l'Europe*, exposition Grand Palais, éditions musées nationaux Paris,, 1976.
- HORNSBY, Clare, *Nicolas-Didier Boguet (1755-1839). Disegni dei contorni di Roma*, edizioni Artemide, Roma, 2002.
- INGERSOLL-SMOUSE, Florence, *Joseph Vernet (1714-1789), peintre de marine. Étude critique et catalogue raisonné*, éditeur Etienne Bignou, Paris, 1926.
- *Jardins d'Opéra*, ouvrage édité à l'occasion de l'exposition «Jardins d'Opéra» à la bibliothèque-musée de l'Opéra National de Paris, du 19 janvier au 26 mars 1995, Impr. Editor, Paris, 1995.
- *Joseph Vernet (1714-1789)*, exposition 15 octobre 1976- 9 janvier 1977 au Palais Chaillot, Musée de la Marine, Paris, 1977.
- *Joseph Vernet (1714-1789). Les vues de ports de France*, Musée National de la Marine, Paris, 2003.
- KAHN-ROSSI, Manuela (a cura di), *Itinerari sublimi. Viaggi d'artisti tra il 1750 il 1850*, Skira, Milano, 1998.
- KIENE, Michael, *Pannini*, coll. «Les dossiers du Musée de Louvre», Réunion des musées nationaux, Paris, 1992.
- KLONK, Charlotte, *Science and the perception of nature. British Landscape art in the late eighteenth and early nineteenth centuries*, Yale University Press, New Haven & London, 1996.
- *L'invention du sentiment aux sources du Romantisme (Musée de la Musique, 2 avril-30 juin 2002)*, Réunion des musées nationaux, Paris, 2002.
- LABIE, Jean-François et Claude, *Vivaldi, une saison à Venise*, Gallimard, Paris, 1996.
- LAGRANGE, Léon, *Joseph Vernet et la peinture au XVIII siècle*, Aubry Libraire, Paris, 1864.
- *Landscapes and veduta paintings: Venice and Rome in the 18th century*, Sinebrychoff, Walpole Gallery, Helsinki, London, 1996.

- LAVEISSIÈRE, Sylvain, *La poétique du paysage composé*, in *Le paysage dans la peinture occidentale du XVII au XIX siècle*, exposition Taïpeh 17-9-1995/31-12-1995, pp. 277-278.
- LE ROY LADURIE, Emmanuel (sous la direction de), *Paysages, paysans. L'art et la terre en Europe du Moyen Age au XX siècle*, Bibliothèque nationale de France, Paris, 1994.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude, *L'art de la tâche*, édition du Limon, Montélimar, 1990.
- *Les arts du théâtre de Watteau à Fragonard*, Galerie des Beaux-arts, Bordeaux, 1980.
- *Les collections du Louvre*, édition de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1999.
- *Les ports de France peints par Joseph Vernet et Huë par M. P. -A. M.*[***], 42 rue Saint-Lazare, Paris, 1812.
- LHOT, Patrick, *Peinture de paysage et esthétique de la dé-mesure au XVIII*[e] *et début XIX*[e] *siècle*, L'Harmattan, Paris, 2000.
- LO BIANCO, Anna, NEGRO, Angela (a cura di), *Il Settecento a Roma, palazzo Venezia, 10 novembre 2005-26 febbraio 2006*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, 2005.
- LOCQUIN, Jean, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Arthena, Paris, 1978.
- MANŒUVRE, Laurent, RIETH, Eric, *Joseph Vernet (1714-1789). Les ports de France*, éditions Anthèse, Paris, 1994.
- MARANDEL, Jean-Patrice, *A painting by the Chevalier Volaire*, in *Studi sul Settecento, Antologia di belle arti*, Società editrice Umberto Allemandi & C., Torino, 1998, pp. 98-101.
- MARIN, Louis, *Sublime Poussin*, Editions du Seuil, Paris, 1995.
- MARTINET, Marie-Madeleine, *L'espace dans la peinture anglaise aux XVII et XVIII siècle: perspective de l'esprit et distance affective*, in *Espaces et représentations dans le monde anglo-américain aux XVII et XVIII siècle*, pp. 62-82.
- McKINSEY, Elizabeth, *Niagara Falls: icon of the American sublime*, Cambridge University Press, New York, 1985.
- MEIJER, Bert W., *La perfetta imitazione de' veri paesi*, in *Paesaggio e veduta da Poussin a Canaletto*, Skira, Milano, 2005, pp. 33-45.
- MEROT, Alain, *Hiérarchie des genres picturaux et expression au XVII siècle*, in *De la rhétorique des passions à l'expérience du sentiment*, actes du colloque des 14, 15 et 16 mai 2002, Musée de la cité de la musique, Paris, 2002, pp. 20-25.
- MEYER, Laure, *Les maîtres du paysage anglais. De la Renaissance à nos jours*, Terrail, Paris, 1992.
- MYRONE, Martin, FRAYLING, Christopher, WARNER, Marina, *Gothic Nightmares: Fuseli, Blake, and the Romantic Imagination*, Tate Publishing, London, 2006.
- NOVAK, Barbara, *Nature and Culture: american landscape and painting (1825-1875)*, Oxford University Press, New York, 1995.

- OETTERMANN, Stephen, *The Panorama. History of a Mass Medium*, Zone Books, New York, 1997.
- OTTANI CAVINA, Anna, *I paesaggi della ragione*, Einaudi editore, Torino, 1994.
- *Paris 1730 d'après le plan de Turgot*, Archives nationales di Parigi, 12 octobre 2005-30 janvier 2006.
- PENENT, Jean, GALLO, Luigi, STEFANI, Chiara, *Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819). La nature l'avait crée peintre*, Somogy éditions d'art, Paris, 2003.
- PINAULT-SØRENSEN, Madeleine, *Les Illustrations des Voyages pittoresques*, in «Études de lettres», Revue de la Faculté de lettres de l'Université de Lausanne, janvier-juin 1995, pp. 121-134.
- Id., *Du dessin d'artiste ou d'ingénieur au dessin archéologique*, in in Patrice Bret (textes réunis par), *L'expédition d'Egypte, une entreprise des Lumières, 1789-1801*, Actes du colloque international 8-10 juin 1998, éditions TECHNIQUE et DOCUMENTATION, Paris, 1999, pp. 157-176.
- Id., *Visioni francesi*, in Kahn-Rossi, *Itinerari sublimi. Viaggi d'artisti tra il 1750 e il 1850*, pp. 241-244.
- PORTALIS, Roger, *Les graveurs du dix-huitième siècle*, L'échelle de Jacob, Paris, 2001.
- ROSEMBERG, Pierre (sous la direction de), *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1803*, exposition Grand Palais, 16 novembre-3 février 1975, édition des Musées Nationaux, Paris, 1974.
- ROSENBLUM, Robert, *L'art au XVIII siècle. Transformations et mutations*, Gérard Monfort, Brionne, 1989.
- ROSSHOLM Lagerlöf, Margaretha, *Ideal landscape, Annibale Carracci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain*, Yale University Press, New Haven, 1990.
- ROSSI, Paolo, «Il cielo, il tempo e le montagne», in Belli, Giacomoni, Ottani Cavina, *Montagna. Arte, scienza, mito da Dürer à Warhol*, pp. 111-115.
- SALERNO, Luigi, *I pittori di vedute in Italia (1580-1830)*, Ugo Bozzi, Roma, 1991.
- *Scènes de campements et batailles dans la peinture des XVII et XVIII siècles*, exposition 18 juillet-8 octobre 1990, Musée des Beaux-Arts, Dunkerque, 1990.
- SÉRULLAZ, Arlette, *Granet*, Louvre, Paris, 2006.
- SHERIFF, Mary D., *The exceptional woman*, University Chicago Press, Chicago, 1996.
- SIMMEL, Georg, *Il volto e il ritratto*, Il Mulino, Bologna, 1985, pp. 71-108.
- STAROBINSKI, Jean, *1789, les emblèmes de la raison*, Flammarion, Paris, 1973.
- Id., *L'invention de la liberté, 1700-1789*, Skira, Paris, 1964.
- STOICHITA, Victor I., *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Droz, Genève, 1999, pp. 53-99.

- STRONG, Roy, *The artist & the garden*, Yale University Press, New Haven, London, 2000.
- THOMÉ, J.-R., *Les illustrateurs de Chateaubriand*, in «Le Courrier graphique», n° 36, Paris, pp. 23-28.
- TOUSSAINT, Hélène, *Ossian, 1974*, catalogue de l'exposition au Grand Palais 15 février-15 avril 1974, Editions de musées nationaux, Paris, 1974.
- VAN DE SANDT, Udolpho, «Le salon de l'Académie de 1759 à 1781» (in *Diderot et l'art de Boucher à David. Les salons: 1759-1781*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1984, pp. 79-84.
- VELLOZZI, Marie-Christine, VERCKEN, Marie-Thérèse, GUICHONNET, Paul, *Mont-Blanc. Conquête de l'imaginaire*, (Coll. Paul Payot), La Fontaine de Siloé, Annecy, 2002.
- VITALE, Rodolfo, *Francesi a Roma nel settecento*, editrice Garigliano, Cassino, 1975.
- WALZER, John, *Joseph Mallord William Turner*, éditions Cercle d'art, Paris, 1978.
- WEBER, Bruno, *Die Figur des Zeichners in der Landschaft*, in «Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», Band 34, 1977, Zurich, p. 44-82.
- WILCOX, Timothy, *La montagna nell'arte e nella cultura britannica*, in Belli, Giacomoni, Ottani Cavina, *Montagna. Arte, scienza, mito da Dürer à Warhol*, pp. 159-170.
- WILTON, Andrew, *Turner and the sublime*, British Museum publictions for Art Gallery of Ontario and the Yale Center for British Art, London, 1980.
- WILTON-ELY, John, *Piranèse. Les vues de Rome. Les prisons*, Arts et métiers graphiques, Paris, 1979.
- ZUTTER, Jörg, MAYES, Elizabeth, *Abraham-Louis-Rodolphe Ducros, a Swiss Painter in Italy*, National Gallery of Ireland, Dublin, 2003.

Tematica specifica: il Louvre e le esposizioni alla fine del XVIII secolo

- AULANIER, Christiane, *Histoire du palais et du musée du Louvre*, édition des musées nationaux, Paris, 1948.
- BRANDON, Taylor, *Art for the nation. Exhibitions and the London public (1747-2001)*, Manchester University Press, Manchester, 1999.
- CANTAREL-BESSON, Yveline, *La naissance du musée du Louvre*, vol. I-II, édition des Musées nationaux, Paris, 1981.
- Id., *Musée du Louvre (janvier 1797-juin 1798). Procès-verbaux du conseil d'administration du «Musée central des Arts»*, édition des Musées nationaux, Paris, 1992.
- *Collection des livrets des anciennes expositions. Salon de 1789*, vol. XXXV, éditeur Liepmannssohn, Paris, 1870.

- GRAVES, Algernon, *A Dictionary of artists who have exhibites works in the principal London exhibitions of oil paintings from 1760 to 1880*, G. Bell, London, 1884.
- GUIFFREY, Jules, *Table générale des artistes ayant exposé aux Salons du XVIII siècle*, Libraire des arts et métiers éditions, Nogent le roi, 1990.
- LANDON, Charles-Paul, (rédigé par), *Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts. Recueil de gravures au trait, d'après les principaux ouvrages de Peinture, Sculpture ou Projets d'Architecture, qui, chaque année, ont remporté le prix, soit aux écoles spéciales, soit aux concours nationaux*, Imprimerie de Didot Jeune, Paris, vol. I (1800); vol. II-III (1802).
- LEGRAND, Gérard, *L'art romantique. L'âge des Révolutions*, Bordas, Paris, 1989.
- LEMARIE, Gérard-Georges, *Histoire du Salon de peinture*, Klincksieck, Paris, 2004.
- *Manuel du Muséum Français. Contenant une description analytique et raisonnée avec une gravure au trait, de chaque tableau, tous classés par Ecoles, et par Œuvres des grands maîtres*, Chez Treuttel et Würtz, Paris, 1805.
- *Notice des dessins originaux, cartons, gouaches, pastels, émaux et miniatures du Musée Central des Arts exposés pour la première fois dans la Galerie d'Apollon*, Imprimerie des Sciences et Arts, Paris, 1797.
- *Notice des dessins originaux, cartons, gouaches, pastels, émaux, miniatures et vases étrusques exposés au Musée Central des Arts dans la Galerie d'Apollon en Messidor de l'an X de la République Française*, Imprimerie des Sciences et Arts, Paris, 1802.
- ROMANO, Giovanni, *Studi sul paesaggio*, Einaudi, Torino, 1978, pp. 150-166.
- SANCHEZ, Pierre, SEYDOUX, Xavier, *Les catalogues des Salons des beaux-arts (1801-1819)*, vol. I, L'échelle de Jacob, Paris, 1999.
- SANCHEZ, Pierre, *Dictionnaire des artistes exposant dans les Salons des 17e et 18e siècle*, L'échelle de Jacob, Dijon, 2004.
- SJÖBERG, Yves, *Inventaire du fond français. Graveurs du XVIIIe siècle*, Bibliothèque nationale, Paris, 1977.

Dizionari

- *I grandi dizionari. Francese*, Garzanti Editore, Cernusco (Mi), 1998.
- LITTRÉ, Emile, *Dictionnaire de la langue française*, Editions du Cap, Monte Carlo, 1971.
- ROBERT, Paul, *Le Grand Robert. Dictionnaire de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2001.
- SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, Paris, 1990.

RESUMÉ EN FRANÇAIS:
Notre recherche concerne la représentation du paysage dans les premières œuvres (1797-1805) de François René de Chateaubriand.
Tout d'abord, nous avons essayé de retracer les étapes des expériences visuelles du paysage de l'auteur, expériences réelles, mais aussi littéraires et artistiques.
Dans la deuxième partie, nous avons étudié les scènes descriptives pour repérer les sources d'inspiration des paysages narrés par Chateaubriand. Nous nous sommes basée, dans cette section, sur des modèles de paysage établis: la pastorale, le sublime, le paysage italien, l'Amérique et la montagne.
Enfin, dans la dernière partie nous nous sommes éloignée d'une approche esthétique pour mettre en valeur le sens que la description acquiert dans les textes en tant qu'acte littéraire.
La délimitation du corpus nous a permis d'analyser tout de même la description dans différents contextes (l'essai, le récit fictionnel, le récit de voyage) et de comprendre les enjeux qu'elle développe dans son rapport à la narration.

TITRE EN ANGLAIS: The representation of landscape, between literature and painting, in the Chateaubriand's first works

RESUMÉ EN ANGLAIS:
Our research is based on the depiction of landscape in the early works of François René de de Chateaubriand.
First of all we have attempted to retrace the phases of the author's visual experiences through art and literature as well as in real life.
In the second part, we have analysed the descriptive passages to uncover the sources that inspired Chateaubriand's representation of landscape. In this section we have focused on clearly-defined models:the pastoral, the sublime, Italian landscape, America, mountain scenery. Finally,in the third part, we have set aside an aesthetic approach to highlight the significance of description as a literary act. The defined corpus has also enabled us to analyse description in different contexts (the essay, fiction, the travel story) and to understand the dynamics arising from its relationship with narrative.

DISCIPLINE: Langues et littératures françaises

Mots-clés: Chateaubriand. Description. Nature. Paysage. Peinture XVIII^{e} siècle. Peinture XIX^{e} siècle.

Libera Università di Lingue e comunicazione IULM. Istituto di Arti. Via Carlo Bo 1, 20143 MILANO (Italia).
Université Paris8. U.F.R. d'Histoire, Littérature et société. 2, rue de la Liberté. 93526 SAINT-DENIS Cedex 2 (France).