



GIANLUCA CHIADINI

Liceo Statale "Publio Virgilio Marone" di Avellino
gianlucachiadini@gmail.com

LO SGUARDO MELANCOLICO SULLA ROVINA SECONDO JEAN STAROBINSKI

Riassunto: Con questo articolo si intende analizzare il pensiero di Jean Starobinski riguardo al concetto di rovina, di cui lo studioso ginevrino si è occupato in particolare all'interno della sua opera *L'invention de la liberté 1700–1789* e nell'articolo *Ruines*, entrambi pubblicati nel 1964. Ripercorrendo la tradizione culturale settecentesca che esalta il concetto e l'idea di rovina, fino ad arrivare al tema del finto giardino di rovine, che ne è una sorta di feticcio, si arriva a comprendere che la rovina può essere definita come tale solo grazie allo sguardo melancolico che vi esercita colui che la contempla. Tale fenomenologia dello sguardo melancolico sull'antico resta valida anche nel sistema contemporaneo dei beni culturali fino a sovvertire, sul piano filosofico, le tradizionali nozioni di conservazione e di memoria, che il sistema contemporaneo della musealizzazione assegna solitamente a ciò che può essere considerato antico.

Abstract: This article is a study of Jean Starobinski's considerations on the concept of ruins in his essay *L'invention de la liberté 1700–1789* and his article *Ruines*, both published in 1964. Revisiting the cultural tradition at the origin of the concept of ruins in the XVIIIth century and that of its counterpart — the garden of the fake ruins —, we understand why the melancholic gaze at the passing of time could be closely associated to the concept of ruins. This phenomenology of the gaze at the antiquities is relevant also to the contemporary field of cultural heritage, enabling us, on the philosophical level, to challenge the traditional concepts of conservation and memory, which are fundamental in contemporary museological studies on what could be considered ancient.

1. La poesia della rovina nel XVIII secolo

Jean Starobinski, in qualità di studioso dell'arte, della letteratura e della cultura europee del XVIII secolo, si è occupato dei temi dell'antico e della rovina all'interno dell'opera *L'invention de la liberté 1700–1789* –

pubblicata per la prima volta nel 1964 per le edizioni Skira – nel capitolo intitolato *Nostalgies et utopies*¹.

Nell'opera suddetta Starobinski ritiene che alla base delle opposte tendenze di nostalgia e di utopia che attraversano l'arte e la letteratura del XVIII secolo ci sia la progressiva e inevitabile crisi del modello classico dell'idillio cinque/seicentesco celebrato in quei due secoli mediante il mito dell'Arcadia. La crisi dell'idillio e del mito dell'Arcadia, quali luoghi di immutabile e imperitura felicità, deriverebbe dall'inevitabile contrasto che si sarebbe generato tra l'ideale artistico-letterario di una natura incontaminata, luogo dell'eterna felicità dei sensi, e il vero paesaggio in trasformazione, soggetto ai processi socio-economici generati dall'avanzante industrializzazione nel corso del XVIII secolo. La progressiva presa di coscienza di una tale realtà avrebbe portato l'artista, come il letterato, a rifugiarsi ora nella nostalgia contemplazione del passato, ora nella idealistica costruzione di un utopico futuro. Il tema della rovina e dell'antico appartiene evidentemente al primo, e Starobinski sottolinea in prima analisi come, agli inizi del XVIII secolo, ci sia la piena consapevolezza che l'idea della rovina sia la conseguenza di una riflessione partita dalla semplice constatazione dei processi dinamici di invecchiamento propri di ogni essere vivente, a cui, pertanto, sono soggetti tanto gli uomini tanto la natura nella sua totalità. A tal proposito Starobinski cita, non a caso all'inizio della sua analisi all'interno del suddetto capitolo, il filosofo inglese Anthony Ashley Cooper, III conte di Shaftesbury, il quale, nei *Moralists* – testo pubblicato nel 1709, poi ripreso nel 1711 all'interno delle *Characteristics of men, manners, opinions, times* – scrive:

[Les hommes] acceptent de considérer les changements continuels qui se produisent à la surface de la terre. Ils vivent, comme en un seul instant, les révolutions des âges anciens, les formes mouvantes des choses, et la décrépitude même de notre globe. Tandis qu'ils en

¹ J. Starobinski, *L'invention de la liberté 1700-1789 suivi de Les emblèmes de la Raison* (Skira, Genève 1964), Gallimard, Paris 2006, cap. V, pp. 139-191.

contemplant la jeunesse et la formation primitive, ils aperçoivent, dans les destructions visibles et les irréparables brèches de la montagne ravagée, que le monde lui-même est une noble ruine dont le terme approche².

Starobinski, citando Shaftesbury, ci presenta il concetto di rovina agli inizi del XVIII secolo mediante la rivelazione/constatazione che la natura tutta è il risultato di innumerevoli e precedenti trasformazioni che hanno fatto di essa stessa la manifestazione ultima della rovina, tanto più evidente all'occhio umano per osservazione, per esempio, dei crepacci e delle rocce delle montagne. Nel brano di Shaftesbury sono presenti alcuni degli elementi, talora contraddittori, caratterizzanti sia la rovina sia l'atto di contemplazione dell'occhio umano che la osserva. Infatti, se da una parte la constatazione dei "continui cambiamenti che si producono sulla superficie della terra, delle rivoluzioni delle età precedenti e dell'instabilità delle forme delle cose" lascia presupporre la chiara consapevolezza nell'uomo del Settecento dell'esistenza di cicli temporali collegabili con i processi di trasformazione della natura, dall'altra la contemplazione in un solo istante di siffatti cambiamenti, compiuta da parte dell'intelletto umano, lascia presupporre la possibilità, da parte dell'uomo, di sottrarsi ai processi temporali suddetti nell'unica dimensione temporale dell'istante in cui, attraverso l'atto del guardare, egli esercita la propria contemplazione. Si viene così ad enucleare uno dei termini principali intorno al quale questa mia ricerca verte, vale a dire l'indagine sul diverso rapporto tra il carattere storico

² *Ibid.*, p. 142. Per una lettura più ampia del brano di Shaftesbury all'interno dei *Moralists* si può fare riferimento al testo tradotto in lingua italiana: A. A. Cooper, conte di Shaftesbury, *I Moralists. Una rapsodia filosofica*, in Id., *Scritti morali e politici*, a cura di A. Taraborrelli (2007), UTET, Torino 2013, pp. 392-393. Jean Starobinski assegna la data del 1709 al testo da lui riportato nell'*Invention de la liberté*. Nel complesso, comunque, la genesi dei *Moralists* si sviluppa in un arco cronologico più ampio, essendoci stato un primo nucleo pubblicato in forma privata nel 1704, a cui fece seguito la pubblicazione del 1709 con il titolo *The Moralists. A philosophical rapsody*, e successivamente le due pubblicazioni del 1711 e del 1714 all'interno delle *Characteristics*. Su questi aspetti e per una introduzione all'opera vedi *ibid.*, pp. 34-39.

della rovina e l'unicità temporale dello sguardo melancolico su di essa. Le rovine, infatti, in quanto testimonianze residue dei processi e dei mutamenti della Storia, ma, nel contempo, segni "viventi" nel tempo del presente, rappresentano il luogo di una frattura spazio-temporale, la quale, come si avrà modo di mettere in risalto nel corso di questa disamina, costituisce, con il suo carattere di paradosso, l'essenza ineludibile della poesia della rovina.

Per procedere nell'analisi di tali aspetti, e soprattutto capire quale sia lo sguardo di Jean Starobinski su di essi, conviene riportare, prima di tutto, il suo testo a commento del brano di Shaftesbury appena presentato:

Enthousiasme mélancolique, qui nous enseigne que nous sommes éphémères, que nous sommes condamnés à passer comme des générations ont passé avant nous, que la sagesse est de consentir aux alternances et aux vicissitudes qui font la vie du grand tout. Il faut céder la place, afin que d'autres puissent à leur tour devenir spectateurs de la scène sublime. Ce que nous rencontrons sur les sommets c'est la face dangereuse de cette Nature où le génie puise ses forces. Elle nous fait entrer extatiquement dans l'idée de la ruine et du cycle passif des transmutations de la matière. Notre délice est un abandon à la mort, une exaltation qui anticipe la nuit laborieuse dans laquelle nous irons nous fondre³.

In questo suo mirabile commento al testo di Shaftesbury, Starobinski si concentra sulla sua idea "dell'entusiasmo melancolico" che nasce, nell'animo umano, dalla consapevolezza della propria finitudine di fronte alla scena sublime della vita, di cui ognuno, finché è in vita, è anche lo spettatore⁴. Tutto viene proiettato, dunque, sui due piani, l'uno,

³ J. Starobinski, *L'invention de la liberté*, cit., pp. 142-143.

⁴ L'osservatore della rovina è, dunque, una figura che partecipa emotivamente - vale a dire melanconicamente - al processo di distruzione compiuto dal tempo, e che se ne fa anche spettatore esterno. Questo suo ruolo ibrido lo differenzia dal melancolico *tout court*, come avrà modo di evidenziare nel corso di questa mia disamina, consentendogli di non rimanere irretito dai caratteri propriamente negativi della melancolia. A proposito dei due ruoli così scrive Starobinski: "La pensée du spectateur est conduite vers l'éternel,

quello dello sguardo umano fisso e immobile, seppur destinato anch'esso a spegnersi prima o poi, l'altro, quello della mutevolezza della materia a cui sono sottoposti l'uomo e la natura tutta, all'interno di un processo inarrestabile che è proprio della materia. Tale contrapposizione genera la visione "estatica – nonché estetica – della rovina e del ciclo passivo di trasmutazione della materia". Osservare la rovina produce "il piacere di abbandonarsi alla morte, di anticipare la notte laboriosa in cui ognuno di noi si fonderà". Dunque, se la rovina esiste di per sé, in quanto risultato dell'inarrestabile processo di mutamento e trasformazione delle cose fino a giungere alla distruzione finale della sua stessa forma, è invece esclusivamente umano, e dell'animo umano, lo sguardo melancolico su di essa, procedendo esso in una virtuale anticipazione della fine ultima della rovina così da poterne godere in termini di *libido sentiendi*⁵. Vale a dire che l'uomo che osserva la rovina, pur non potendo controllare il processo di deflagrazione della materia, cerca il proprio riscatto mediante la sua stessa immaginazione anticipando idealmente tale processo e, quindi, facendosene, altrettanto idealmente, l'artefice. Così l'osservatore della rovina gode interiormente per il controllo della visione che la sua mente ha prodotto⁶, come se egli, dal canto proprio,

par la voie du *memento mori* et de la contrition. L'œil du mélancolique fixe l'insubstantiel et le périssable : sa propre image réfléchie. Le spectateur, lui devra lever son regard, dans la direction opposée" (J. Starobinski, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Julliard, Paris 1989, pp. 49-50). Starobinski sta qui commentando *Le Cygne* di Baudelaire e pone in evidenza la distanza di posizioni e le differenze di reazione, rispetto agli effetti provocati dal trascorrere del tempo, tra la figura del suo spettatore e quella dell'uomo melancolico. L'osservatore della rovina, a sua volta, grazie al proprio sguardo melancolico, si trova, come figura terza, a poter condividere le caratteristiche dell'uno e dell'altro, giungendo così, paradossalmente, a fondere la fissità paralizzante della melancolia nel proprio sguardo rivolto "in direzione opposta verso l'eterno".

⁵ È attraverso tale atto di superamento della fissità dello sguardo sul passato a vantaggio di un'anticipazione della fine futura della rovina che l'osservatore melancolico di quest'ultima instaura un'azione dialettica nel rapporto tra soggetto osservante e oggetto osservato e che trova nel piacere derivante dalla percezione il valore di uno strumento sia gnoseologico sia estetico, il quale conduce, come si vedrà meglio nella parte seconda di tale disamina, a poter parlare di una fenomenologia della rovina.

⁶ Francesco Orlando invita a riflettere sull'ambivalenza del "cadavere", come di qualunque altro "oggetto", o "rifiuto", segnato dal tempo, a seconda del valore o del

potesse continuare ad esistere in un indeterminabile futuro, nonostante l'inevitabilità della propria morte.

In tale ottica settecentesca, secondo l'interpretazione datane da Jean Starobinski, la rovina assume su di sé ambigualmente il carattere sia della presenza sia dell'assenza dei concetti di verità e di tempo, a loro volta connessi con la presenza o meno dello sguardo melancolico su di essa⁷. Infatti, allorché l'animo umano esercita sulla rovina tale sguardo, il tempo, inteso nel suo sviluppo diacronico, si disintegra a vantaggio

disvalore che a tali "oggetti" è attribuibile per interpretazione umana: "Il tempo consuma le cose e le distrugge, vi produce guasti e le riduce inservibili, le porta fuori moda e le fa abbandonare; il tempo rende le cose care all'abitudine e comode al maneggiamento, presta loro tenerezza come ricordi e autorità come modelli, vi imprime il pregio della rarità e il prestigio dell'antichità. La bilancia fra questo positivo e questo negativo, instabile e imprevedibile, obbedisce anche a dosaggi per così dire quantitativi. Il tempo logora o nobilita, logora e nobilita le cose; e di fatto una cosa può sia essere *troppo* logorata dal tempo per venirse ancora nobilitata, che esserlo ancora *troppo poco* all'identico fine. [...] Nell'immagine del cadavere l'ambivalenza del rapporto con il tempo non è la sola. Ne va insieme di quella che situa l'uomo e le sue cose, in una bilancia non meno instabile e imprevedibile, fra cultura e natura: natura fa del cadavere un relitto insensibile, precario e pestilenziale da eliminare al più presto, un oggetto di rifiuto per eccellenza; cultura lo consacra alla venerazione e alla conservazione idealmente eterna, come oggetto per eccellenza di culto", F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* (1993), Einaudi, Torino 2015, pp. 14-15. Dunque anche la rovina è, di fatto, come un cadavere, e ad essa l'uomo rivolge il proprio sguardo o per allontanarla da sé, in quanto ritenuta una sorta di rifiuto in cui è impossibile ritrovare se stessi e la propria cultura, o per celebrarla, nel tentativo di una conservazione eterna sua e del valore che ad essa viene attribuito.

⁷ Giovanni Macchia, riflettendo sui caratteri della melancolia nella poesia di Charles Baudelaire, così scrive: "L'aver voluto far poggiare sulla 'malinconia' la poetica di Baudelaire significa anche aver voluto far presentire ciò che si agita al di là di quel finito impeccabile. È la malinconia come senso dell'imperfetto, superamento dell'ideale parnassiano e di ogni rigoroso concetto di poesia pura; è la poesia come luogo delle contraddizioni, legata al dualismo, e che esalta i valori della trasgressione e insieme sollecita l'ansia verso l'impossibile o verso il nulla" (G. Macchia, *Baudelaire e la poetica della malinconia. Breve avvertenza*, in Id., *Ritratti, Personaggi, Fantasmi*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Mondadori, Milano 1997, p. 1223). Pur tenendo presente che la malinconia che caratterizza le liriche di Baudelaire è ben diversa dalla melancolia della cultura settecentesca, ritrovo, nelle parole di Macchia, che definisce la melancolia come "il luogo delle contraddizioni, il luogo insieme della trasgressione e della spinta verso l'impossibile", esattamente quel carattere di paradossale e di ambiguità su cui, tra gli altri aspetti, si focalizza questa mia disamina.

dell'unica dimensione temporale possibile, che è quella della fissità dello sguardo, per colui il quale contemporaneamente medita dentro di sé sul passato della rovina, anticipando il futuro della sua fine, nell'istante del proprio presente⁸. Dunque lo sguardo melancolico sulla rovina proietta colui che la contempla nell'illusione di una *absentia temporis*⁹. Contemporaneamente, la verità oggettiva e fisica della rovina, che si offre allo sguardo umano con i segni della sua vita passata,

⁸ Mediante tale assunto si precisa ulteriormente la differenza tra lo sguardo melancolico sulla rovina e la melancolia, all'occasione intesa anche come malattia. Il melancolico, infatti, rivolge lo sguardo su se stesso, facendo di sé la propria rovina, lo sguardo melancolico sulla rovina, invece, consente di mantenere separati l'osservatore e l'oggetto del suo osservare, pur in presenza di una partecipazione melancolica del primo nei confronti del secondo. Si tratta, dunque, di una differenza sostanziale, perché il melancolico rimane irretito dal riflesso del proprio passato senza riuscire a divincolarsene, lo sguardo melancolico sulla rovina, invece, consente all'osservatore di elaborare il concetto stesso di rovina, facendo ricadere solo su di essa l'impotenza umana rispetto all'inarrestabile fluire del tempo. Starobinski, inoltre, commentando la melancolia nelle liriche di Baudelaire, ritrova, strettamente collegati ad essa, sia il tema dell'ironia, sia quello dello specchio: "Le reflet, l'acte réflexif avaient conduit les romantiques allemands à la théorie de l'ironie. [...] Le Je-miroir est figé dans son immobile et lisse solidité. Le Je-miroir figure un aspect extrême de la mélancolie : il ne s'appartient pas, il est pure dépossession. [...] Chez Baudelaire, l'*alter ego* qui impose sa violence est donc l'Ironie [...] Miroir, ironie, mélancolie" (J. Starobinski, *La mélancolie au miroir*, cit., pp. 30-36). Riguardo al tema dell'ironia, lo sguardo melancolico sulla rovina non presenta caratteri di ironia; l'ironia è assente in esso e non c'è alcuna traccia nell'analisi proposta da Starobinski che vi possa rimandare. Riguardo al tema dello specchio, esso, nella poesia di Baudelaire, produce un riflesso che cristallizza lo sguardo del melancolico paralizzandolo. La rovina, invece, a sua volta specchio, si trasforma in porta riflettente verso una realtà altra che solo lo sguardo melancolico del suo osservatore riesce a penetrare. La rovina diventa, dunque, uno "spazio magico" che proietta l'osservatore in qualcosa d'altro, invece di paralizzarne lo sguardo su se stesso. Su questi aspetti si ritornerà diverse volte nel corso di questa disamina: riguardo alla rovina come "spazio magico" si rimanda al testo di Starobinski citato alla nota n. 45, riguardo alla melancolia come malattia si rimanda alla nota n. 48.

⁹ La condizione di *absentia temporis*, determinata dallo sguardo estetico e melancolico sulla rovina, è paragonabile alla fascinazione dell'assenza del tempo che Maurice Blanchot ritiene sia propria dell'atto dello scrivere: "Écrire, c'est se livrer à la fascination de l'absence de temps. Nous approchons sans doute ici de l'essence de la solitude. L'absence de temps n'est pas un mode purement négatif. C'est le temps où rien ne commence [...] Le temps de l'absence de temps est sans présent, sans présence. Ce 'sans présent' ne renvoie cependant à un passé [...] Dans l'absence de temps, ce qui est nouveau ne renouvelle rien ; ce qui est présent est inactuel ; ce qui est présent ne présente

filtrata attraverso lo sguardo melancolico, viene idealmente proiettata nel tempo non meglio precisabile della sua fine futura, quindi in un tempo che sicuramente verrà, ma che, essendo ancora tutto da verificare, è paradossalmente fittizio nella sua natura sostanziale, perché per ora solo immaginato. D'altro canto, se si accetta l'idea della certezza di una tale fine, allora la finzione immaginativa che la veicola assume, a sua volta, un altrettanto paradossale carattere di verità che, invece, l'analisi scientifica della rovina, quale documento storico, non è in grado di testimoniare anticipatamente.

Nell'intenzione di riflettere ulteriormente su tali paradossi¹⁰, conviene, a questo punto, ripartire dal principio secondo il quale lo

rien, se représente, appartient d'ores et déjà et de tout temps au retour" (M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, "Folio", Paris 1955, pp. 25-27). In questa analisi dell'assenza del tempo di Maurice Blanchot ritrovo, pur con alcune differenze, una condizione simile a quella in cui si trova l'osservatore melancolico il quale, fisso nel proprio sguardo sulla rovina, contempla il trascorrere del tempo, intendendolo come un unico fluire, un inarrestabile deflagrarsi della materia, piuttosto che come una lettura di momenti storici separabili tra di loro secondo gli istanti temporali del prima, dell'ora e del dopo.

¹⁰ La centralità del tema del paradosso nello studio compiuto da Jean Starobinski sull'opera di Michel de Montaigne può fungere da guida nell'evidenziare i paradossi propri dello sguardo melancolico sulla rovina, a cominciare da ciò che scrive il critico ginevrino nell'incipit del suo *Montaigne en mouvement*: "Au départ, il y a cette question posée à Montaigne - cette question que Montaigne pose lui-même: une fois que la pensée mélancolique a récusé l'illusion des apparences, qu'advient-il ensuite? Que va découvrir celui qui a dénoncé autour de lui l'artifice et le déguisement? Lui est-il permis d'accéder à l'être, à la vérité, à l'identité, au nom desquels il jugeait insatisfaisant le monde masqué dont il a pris congé? Si les mots et le langage sont une 'marchandise et si vile', quel paradoxe que de composer un livre et de s'essayer soi-même en faisant œuvre de langage! Le mouvement que cette étude s'efforce de retracer est celui qui, prenant naissance dans cette question, rencontre le paradoxe, et ne peut dès lors trouver facilement le repos", J. Starobinski, *Montaigne en mouvement* (1982), Gallimard, Paris 1992, p. 9. Starobinski, dunque, invita a riflettere sui paradossi del rapporto tra verità e finzione sia della scrittura sia delle percezioni che possono derivare dallo sguardo melancolico, nonché sulla necessità di contemplare il paradosso quale elemento consustanziale della verità. Inoltre, sempre sul paradosso e sulla necessità della sua accettazione, scrive Starobinski che: "L'entreprise d'écrire reconnaît en son principe un espoir de stabilité ennemi du donné naturel et destiné à connaître d'autant mieux la force du courant qu'il s'était d'abord dirigé à contre-courant. Contradiction insoluble? Elle se résoudra par l'acceptation du paradoxe, par la coexistence des contraires, par la réconciliation de l'identité et de l'altérité" (*ibid.*, pp. 63-64).

sguardo melancolico verso il passato, che è rappresentato dalla rovina, sia una contemplazione *in absentia temporis*:

[...] l'exigence interne de la vérité réclame la mort de l'idylle [...] Repoussée dans l'espace de la mort et du passé, l'idylle devient élégie, poème 'sentimental' du regret et de la nostalgie. Projetée vers l'horizon du futur, l'idylle s'amplifie et devient utopie, construction imaginaire d'un monde réconcilié. Dans l'une ou l'autre direction, l'esprit se voue à la contemplation d'un bien qui lui manque : de ce qui n'est plus ou de ce qui n'est pas encore. L'esprit se voue à la passion de l'absence, à la réflexion infinie sur un désir qui ne trouve plus d'objets à sa mesure¹¹.

La riflessione nostalgica verso il passato, come anche l'immaginazione utopistica del futuro, prevedono entrambe, secondo Starobinski, una contemplazione *in absentia* dell'oggetto del proprio desiderio, perché in entrambi i casi detto oggetto viene proiettato in una dimensione temporale che sembra non corrispondere a quella del presente, essendo esso il prodotto dello stato emotivo interiore di chi desidera infinitamente e smisuratamente ciò che non è più o non è ancora. Lo stato nostalgico di chi rivolge il proprio sguardo verso un passato che non è più, e che viene solo immaginato, è dunque possibile allorquando sia il soggetto osservante a trasfigurare ciò che vede, perdendosi nell'atto della contemplazione e astraendosi dalla realtà. In tal modo si pretende, addirittura, di controllare la sequenza temporale del prima e del dopo, i quali sembrano scomparire nell'unicità temporale dell'istante della contemplazione medesima¹². Vale a dire che chi osserva

¹¹ J. Starobinski, *L'invention de la liberté*, cit., pp. 143-144.

¹² A proposito del saldo rapporto tra lo spazio temporale dell'*hic et nunc* e la necessità della coscienza di adottarlo per affermare se stessa in modo tale da non disperdersi mai nel fluire del tempo, Starobinski così scrive commentando Montaigne: "L'action parfaite, à la limite, consistera à se réfléchir entièrement, à n'être que la réassertion d'une identité persévérante : retournée sur elle-même, l'action ne sort pas des limites de l'ici et du maintenant, elle les emplit, les consolide, les habite et les possède en se possédant, en se 'bandant'. Maintenant, ici : cet instant et ce lieu seront désormais *contenus* et préservés dans la décision d'être soi et de n'appartenir qu'à soi. Le temps et l'espace, au lieu d'être

melanconicamente il passato della rovina parte dalla consapevolezza dello scorrere del tempo, ma, nel contempo, vuole sottrarsi a tale realtà di disfacimento, cristallizzando il proprio presente nell'abbandonarsi al piacere dell'osservare¹³ e illudendosi così di non essere investito dal fenomeno del fluire del tempo che lo circonda. "La contemplazione di un bene che manca, la passione dell'assenza, la riflessione infinita su un desiderio che non trova più oggetti alla propria portata" corrispondono, infatti, allo stato di illusione determinato dalla cristallizzazione del proprio sentire, il cui tempo viene smisuratamente dilatato così da fornire la parvenza di un superamento del processo distruttivo che si sta contemplando.

La rovina è il luogo privilegiato di suddetta contemplazione e Starobinski non ha dubbi sul fatto che essa sia il corrispondente nelle arti visive di quello che è l'elegia in letteratura, quali eredi, entrambe, del preesistente idillio, entrato in crisi agli inizi del XVIII secolo per i motivi precedentemente indicati¹⁴. Il concetto di rovina è dunque un

subis comme des puissances destructrices, vont être produits de l'intérieur par la décision volontaire qui affirme *l'ici* et le *maintenant* de son décret. Ainsi la conscience peut-elle espérer n'être jamais distraite de la présence à soi. Elle sauvegarde une énergie indépendée qui se perpétue d'instant en instant, sans viser autre chose qu'elle-même, donc sans plus chercher à s'investir hors de soi. Cette action de soi sur soi, pour s'accomplir, doit déjouer les appels flatteurs du monde extérieur" (J. Starobinski, *Montaigne en mouvement*, cit., pp. 37-38).

¹³ La *libido sentiendi* dell'osservatore melancolico che si concentra nel piacere dell'osservare è il segnale evidente di un altro dei caratteri specifici dello sguardo melancolico sulla rovina: quello di natura estetica. Su di esso si ritornerà maggiormente nell'ultima parte di questa disamina, a proposito dell'influenza del pensiero del filosofo tedesco Georg Simmel su quello di Jean Starobinski. Bisogna tuttavia già evidenziare che la natura estetica dello sguardo melancolico sulla rovina è uno di quei caratteri che consentono al suo osservatore di non cadere nella paralisi patologica della melancolia – come accade per esempio nella poesia di Charles Baudelaire –, ma anzi di superarla, perché grazie ad esso il soggetto che osserva mantiene una sua autonomia definendo la propria realtà di essere senziente.

¹⁴ Starobinski si rifà all'opera di Friedrich Schiller del 1795 *Über naive und sentimentalische Dichtung* per la definizione dei caratteri dell'elegia nel XVIII secolo: "Rappelons que Schiller définit la poésie sentimentale par la réflexion. 'Le poète sentimental réfléchit sur l'impression que les objets produisent sur lui [...] Il a toujours affaire à deux représentations et deux sentiments *discordants*, à la réalité qui est sa limite et son Idée, qui est son infini'. [...] Dans l'élegie, selon Schiller, la nature et l'idéal sont objets de deuil, car la nature est représentée comme perdue et l'idéal comme non encore

modo tutto settecentesco di esprimere, grazie alla sua presenza, la consapevolezza dell'assenza di ciò che è oramai trascorso in un tempo precedente¹⁵, e le incisioni di Giovanbattista Piranesi ne sono state una delle testimonianze più elevate sul piano artistico.

La rovina è il luogo dell'*absentia temporis* ed anche del lento degradarsi della memoria in direzione dell'inesorabile oblio, infatti:

La poétique de la ruine est toujours une rêverie devant l'envahissement de l'oubli... On l'a remarqué, pour qu'une ruine paraisse belle, il faut que la destruction soit assez éloignée et qu'on en ait oublié les circonstances précises. On peut désormais l'imputer à une puissance anonyme, à une transcendance sans visage : l'Histoire, le Destin. Nul ne rêve calmement devant des ruines fraîches qui sentent le massacre : cela se déblaie au plus vite, pour rebâtir [...] La poésie de la ruine est poésie de ce qui a partiellement survécu à la destruction, tout en demeurant immergé dans l'absence : il faut que personne n'ait gardé l'image du bâtiment intact. La ruine par excellence signale un culte déserté, un dieu négligé. Elle exprime l'abandon et le délaissement. Le monument ancien pouvait avoir été un mémorial, une 'monition'. Il perpétuait un souvenir. Mais le souvenir initial a été perdu, une signification seconde lui succède, annonçant la disparition du souvenir que le constructeur avait souhaité perpétuer dans la pierre. Sa mélancolie réside dans le fait qu'elle est devenue un monument de la perte du sens et de l'effacement. Rêver dans les ruines, c'est sentir que notre existence cesse de nous appartenir et rejoint déjà l'immense oubli¹⁶.

Il brano qui proposto assume un ruolo centrale nella definizione del concetto di rovina, che, evidentemente, Starobinski applica sia all'idea che si poteva avere della rovina nel clima culturale del XVIII secolo, sia per una definizione *tout court* della stessa. Starobinski parla

atteint" (J. Starobinski, *La mélancolie au miroir*, cit., p. 57).

¹⁵ "Hors de la poésie, y a-t-il pour les arts visuels un moyen d'exprimer l'absence ? [...] Une ressource subsiste, qui est de se tourner vers les objets dont la présence même nous parle d'un âge disparu. Ainsi en va-t-il des ruines" (J. Starobinski, *L'invention de la liberté*, cit., p. 156).

¹⁶ J. Starobinski, *L'invention de la liberté*, cit., p. 160.

di una “poetica della rovina”, la quale, affinché possa essere messa in atto, abbisogna che si sia persa, almeno parzialmente, la conoscenza della storia della rovina, soprattutto per ciò che concerne il momento storico della sua genesi. A sua volta, lo sguardo melancolico sulla rovina, per manifestarsi, necessita che da una parte il tempo abbia steso la sua mano sul manufatto antico, distruggendolo parzialmente e consegnandolo così ad uno stato di abbandono, dall'altra che si sia perso completamente o in parte il senso di ciò che tale manufatto ha rappresentato per gli uomini del passato. In tal modo l'osservatore potrà immergersi nella contemplazione melancolica del tempo che passa e dell'oblio che inevitabilmente tutto pervade, senza cadere nella vertigine del dramma e della disperazione. La poesia della rovina sussiste, dunque, solo mediante una visione trasfigurata del monumento, affinché ci si possa proiettare attraverso di essa in direzione della sua fine e prefigurare, a livello sia sensoriale sia intellettuale, la morte, immaginata come un dolce oblio piuttosto che come un sofferto passaggio verso l'oscuro ignoto. La rovina non deve essere il luogo del dramma e della tragedia, ma piuttosto quello del sottile piacere di constatare la fine futura del mondo che ci circonda, proiettandosi in un oblio generale in cui si perdono le tracce della memoria storica. Proprio a tal riguardo Starobinski tiene a sottolineare che non tutti i luoghi distrutti possono essere ispiratori della poesia della rovina: è infatti necessario che tale distruzione sia avvenuta in un tempo molto lontano, dato che, qualunque distruzione contemporanea o temporalmente vicina a chi la osserva susciterebbe piuttosto riprovazione e orrore per la consapevolezza del dramma e della sofferenza patiti¹⁷.

¹⁷ È il caso, per esempio, della malinconica sofferenza patita da Charles Baudelaire dinanzi alle rovine del centro storico di Parigi causate dalle demolizioni attuate nella seconda metà del XIX secolo: “Paris change ! mais rien dans ma mélancolie / N’a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie, / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs” (Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du mal, Le Cygne*, II 29-32). La quartina si apre tra la fissità propria dello sguardo melancolico e il senso del movimento dato dall'immagine dei cambiamenti compiuti sulla vecchia Parigi, ma poi quello sguardo viene irretito e trascinato nella finzione dell'allegoria, mentre i ricordi del poeta assumono la pesantezza medesima delle rocce. È proprio quel dolore,

Il brano appena proposto ci fornisce tutti gli elementi che caratterizzano la poetica della rovina secondo Starobinski e, facendo riferimento a quanto finora esaminato, siamo già in grado di riconoscere la struttura che li sostiene. Il primo dato dal quale partire è la conferma che la poesia della rovina è una derivazione dello sguardo melancolico su di essa, possibile solo *in absentia temporis*. Infatti, l'osservatore non deve avere coscienza dei processi storici che hanno portato alla genesi del monumento e alla sua successiva rovina, ma solo tener conto dell'inarrestabile scorrere del tempo e della finitudine di tutto, compreso di se stesso. In tal modo l'osservatore melancolico, sentendosi parte di un generale processo di lento e dolce oblio che tutto pervade, si proietta nel senso della imperitura fissità che pervade tale pensiero, in cui convivono sia lo sguardo verso il passato, sia la consapevolezza del presente, sia l'anticipazione del futuro. I tre momenti sequenziali del modo comune di classificare il tempo confluiscono così in un'omogenea indeterminatezza che, di fatto, li esautora tutti e tre, facendo sì che lo scorrere del tempo venga percepito come una monade indivisibile all'interno della quale è vero che si manifesta il lento e inarrestabile disgregarsi della materia, ma

grave come una pietra, a far naufragare lo sguardo melancolico del poeta verso il dramma. Il poeta, infatti, tenta invano di trasformare il proprio dolore in allegoria per il tramite della poesia, ma non riesce ad astrarre se stesso dal cambiamento che lo circonda, anzi, se ne sente talmente partecipe da non riuscire alla fine a dominare la propria sofferenza. A proposito del significato dell'allegoria nella lirica *Le Cygne* così scrive Starobinski: "L'allégorie serait de la sorte le comble de la mélancolie : un moyen de conjurer le passage du temps et les images de la destruction, certes, mais en arrêtant toute vie, en jetant sur soi-même et sur le monde le regard de Méduse..." (J. Starobinski, *La mélancolie au miroir*, cit., p. 75). Ulteriormente chiarificatrice della distanza sostanziale tra la melancolia di Baudelaire e lo sguardo melancolico sull'antico di settecentesca memoria è la lirica *Spleen II*, in cui così scrive Baudelaire: "J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans [...] mon triste cerveau. / C'est une pyramide, un immense caveau, [...] - Je suis un cimetière abhorré de la lune [...] Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux" (Id., *Les Fleurs du mal*, *Spleen II*, 1, 5-6, 8, 22). Il poeta si fa egli stesso rovina e si autocondanna a quella lenta degradazione operata dal tempo a cui, invece, l'osservatore melancolico della rovina cerca di sottrarsi, almeno nella propria illusione. Così, mentre Baudelaire precipita vertiginosamente in un baratro dal quale neanche la bellezza suprema della sua poesia può salvarlo, lo sguardo melancolico, invece, distanzia l'osservatore dalla rovina, consentendogli di preservarsi dalla vertigine provocata dalla constatazione del fluire inesorabile del tempo.

senza che di tale disgregazione si riesca mai a vedere il compimento. Pertanto, secondo la poesia della rovina, non bisogna interrogarsi sul significato e sulla storia della rovina, ma solo lasciarsi avvolgere dalla percezione del lento fluire del tempo e dal senso di decadenza che esso comporta¹⁸. In tal modo, lo sguardo melancolico sulla rovina genera

¹⁸ Lo stesso Starobinski ha realizzato quattro brevissimi componimenti dal titolo *Paysages avec ruines antiques*, che sono l'esemplificazione letteraria di quanto da lui sostenuto a proposito della poesia della rovina, pubblicati per la prima volta in "L'Arc, cahiers méditerranéens", n. 6, printemps 1959, pp. 20-21, e di recente raccolti in J. Starobinski, *La beauté du monde. La littérature et les arts*, Gallimard, "Quarto", Paris 2016, pp. 1032-1033; quest'ultima è l'edizione di riferimento in questo mio articolo. Il primo di tali bozzetti - del quale, come degli altri, riporto alcune parti scelte - è costruito contrapponendo uno sguardo che s'involta tra meravigliose schiere di angeli di contro alle rovine sottostanti: "Tandis que tu t'élèves avec les tourbillons de l'encens, tu contemples sous toi le portique éclaté, les colonnes écroulées : pierres disjointes, comme un serpent tronçonné, dont la pesanteur te fait mieux connaître ta légèreté. Ô parfaite élection d'éternité, tu prends ton élan sur les ruines du Temps !" L'immagine finale dello sguardo contemplativo appartenente all'eternità di contro alle rovine soggette al fluire del tempo è esemplificativa del rapporto che si instaura tra l'uno e le altre. Il secondo bozzetto consiste nella celebrazione dello sguardo melancolico sulla morte, finanche invocata: "Ici règne une aube éternelle. L'eau de ce fleuve se confie à l'instant futur et glisse vers le repos qui l'accueille. Les feuillages, très haut, déploient leur mélodie mélancolique où passe un reflet du sourire des Muses : comme dans les poèmes, la verdure sombre s'adoucit dans l'or du matin. Ah ! Si c'était déjà le paysage de la Mort ! Comme tu aimerais t'y abandonner ! Ton vœu ne restera pas inexaucé : la Mort a ici son temple [...] Plus rien ne peut changer. Tout est déjà détruit, tout est indestructible". Nel bozzetto è evidente il carattere elegiaco delle immagini proposte, tutte soggette allo sguardo melancolico che pervade ogni cosa, nella ricerca della morte, il cui stato di quiete ne è anche il paradosso maggiore, proprio perché contrapposto alla vitalità dello struggente sentire attraverso lo sguardo. Il terzo bozzetto descrive il processo distruttivo dell'antica Arcadia a causa di un furore che tutto pervade: "C'était autrefois l'Arcadie. Mais la terre a tremblé, les gouffres se sont ouverts, les torrents grondent. Le grand Pan n'est pas mort en vain. Sa colère est partout [...] Les ruines sont froides comme un clair de lune, enchevêtrement d'herbes vénéneuses sur l'enchevêtrement des colonnes. Mais le pardon n'est pas descendu sur ce lieu. L'on se bat encore. La bataille est interminable". Le fredde rovine sono dunque ciò che resta di un'Arcadia andata perduta e sono in contrapposizione con il furioso perdurare della battaglia intorno ad esse e contro di esse. Si tratta di un'immagine elegiaca che anticipa il bozzetto successivo dedicato a Clorinda, personaggio della *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, in preda al proprio desiderio amoroso: "l'amour connaîtra encore d'autres galops, d'autres fureurs, d'autres meurtres, d'autres mêlées dans les ruines". Il riferimento poetico all'opera del Tasso è l'ulteriore conferma del carattere poetico del tema della rovina, quale luogo privilegiato della *libido sentiendi*.

nell'osservatore anche la paradossale illusione di essere spettatore del fenomeno della distruzione, anticipandola idealmente nella propria immaginazione. Infatti, immaginare la fine delle cose, persino di se stessi, prima che tutto ciò accada – per quanto tale fine sia un lento spegnersi nella progressiva e ininterrotta perdita della memoria del tempo del passato –, ha la duplice funzione sia di voler illusoriamente controllare gli esiti del proprio destino, sia di trascinare quest'ultimo in un ininterrompibile e lento oblio in cui, di fatto, si perde finanche il limite temporale ultimo di tale presunta fine. La rovina diventa, pertanto, il luogo di una frattura temporale in cui, paradossalmente, si perde progressivamente la memoria del passato mentre lo scorrere del tempo si estende infinitamente nell'indeterminatezza del futuro, consentendo all'osservatore melancolico di vincere la finitudine dello stato presente della sua propria condizione materiale a vantaggio dell'idea, tanto certa quanto indeterminabile, di una distruzione che, tuttavia, sembra non dover mai giungere a compimento.

L'altro grande paradosso che accompagna la poesia della rovina è il lento degradarsi della memoria storica del monumento da parte del suo melancolico contemplatore. Di fatto, non c'è nulla di più iconico di un monumento per poter parlare del passato e dei fatti della Storia, eppure la rovina diventa, nell'analisi di Starobinski sul XVIII secolo, proprio il luogo della perdita della memoria perché lo sguardo melancolico su di essa fa perdere il senso della Storia a vantaggio di un vago, idealizzato e trasfigurato ricordo del passato. Di contro, se si perseguisse la conoscenza dei fatti, desumibile dalla memoria storica che degli stessi permane attraverso i documenti, svanirebbe l'intensità melancolica della poesia e la rovina precipiterebbe nella dimensione storica del suo essere a sua volta un documento materiale:

Quand on en vient à déchiffrer les noms des dieux oubliés, à déterrer les coupes enfouies, c'est la fin de l'équivoque poésie des ruines et de l'ignorance émue qui en était la condition. Le sacrilège, aux yeux de ceux qui restent attachés à cette émotion, c'est de vouloir dater ce qui doit être ressenti comme immémorial. Le sentiment des ruines, au

XVIII^e siècle, a été concurrencé par l'essor de la pensée historique moderne, qui a dépoétisé les documents du passé à mesure que son enquête devenait plus méthodique¹⁹.

Starobinski parla di “equivoca poesia della rovina”, lasciando sottintendere che, distante dalla ricostruzione storica dei fatti, lo sguardo melancolico che caratterizza la poesia della rovina è possibile solo in una condizione paradossale di degradazione della memoria e di *absentia temporis*. Lo sguardo melancolico e poetico sulla rovina – Starobinski parla di “sentimento della rovina” e del suo disvelamento come di un “sacrilegio” agli occhi dei suoi commossi estimatori –, infatti, entra in contrasto, proprio nel corso del XVIII secolo, con la conoscenza documentaristica del passato e dunque delle rovine medesime, che per lo storico, sono testimonianze riconducibili a ben precisi momenti ed eventi storici. Questo vuol dire che la poesia della rovina sottrae quest'ultima alla sua identità di documento per lo storico, come di monumento per la civiltà che la possiede e potrebbe in tal senso apprezzarla²⁰.

¹⁹ J. Starobinski, *L'invention de la liberté*, cit., p.161.

²⁰ Il concetto di documento viene ricondotto all'uso delle fonti che ne fa lo storico nella sua operazione di ricostruzione scientifica della storia del passato, mentre il concetto di monumento viene ricondotto alla memoria storica, che ad esso è legata, e ad una serie di valori che una collettività ad esso attribuisce. Per una prima analisi di questi temi cfr. P. Nora, *Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux* (1984), in *Les Lieux de mémoire*, vol. 1, sous la direction de P. Nora, Gallimard, “Quarto”, Paris 1997, pp. 23-43. In modo particolare, scrive Nora: “Mémoire, histoire: loin d'être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. La mémoire est la vie, toujours portés par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel: l'histoire, une représentation du passé. Parce qu'elle est affective et magique, la mémoire ne s'accommode que des détails qui la confortent; elle se nourrit de souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensible à tous les transferts, écrans, censure ou projections. L'histoire, parce que opération intellectuelle et laïcissante, appelle analyse et discours critique. La mémoire installe le souvenir dans le sacré, l'histoire l'en débusque, elle prosaïse toujours. La mémoire sourd d'un groupe qu'elle soude, ce qui revient à dire, comme Halbwachs l'a fait, qu'il y a autant de mémoires que de groupes; qu'elle est, par nature, multiple et démultipliée, collective, plurielle et individualisée. L'histoire, au contraire, appartient à tous et à personne, ce qui lui donne

A questo punto, conviene soffermarsi sull'identità e sul significato dei concetti di documento e di monumento, riportando quanto scritto da Jacques Le Goff in un suo intervento pubblicato nel 1978 nella *Enciclopedia Einaudi*:

Il documento non è innocuo. È il risultato prima di tutto di un montaggio, conscio o inconscio, della storia, dell'epoca, della società che lo hanno prodotto, ma anche delle epoche successive durante le quali ha continuato a vivere, magari dimenticato, durante le quali ha continuato a essere manipolato, magari dal silenzio. Il documento è una cosa che resta, che dura e la testimonianza, l'insegnamento (per richiamarne l'etimologia) che reca devono essere in primo luogo analizzate demistificandone il significato apparente. Il documento è monumento. È il risultato dello sforzo compiuto dalle società storiche per imporre al futuro – volenti o nolenti – quella data immagine di se stesse. Al limite, non esiste un documento-verità. Ogni documento è menzogna. Sta allo storico non fare l'ingenuo²¹.

Volendosi attenere all'interpretazione delle nozioni di documento e di monumento proposta dallo storico Jacques Le Goff, si comprende perché la poesia della rovina, secondo i dettami culturali del XVIII secolo, sottrae a quest'ultima la sua identità di documento, come evidenziato da Starobinski. Il documento²² è, infatti, qualsivoglia fonte del passato, anche recentissimo, venga soggetta al vaglio dello storico, mentre si è avuto modo di valutare quanto lo sguardo melancolico sulla rovina sottragga quest'ultima proprio alla sua dimensione storica. Infatti, non

vocation à l'universel. La mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet. L'histoire ne s'attache qu'aux continuités temporelles, aux évolutions et aux rapports des choses. La mémoire est un absolu et l'histoire ne connaît que le relatif" (*ibid.*, pp. 24-25). Pierre Nora evidenzia così tutte le differenti caratteristiche che collocano la memoria e la ricerca storica su due piani del tutto differenti, riconoscendo egli alla prima soprattutto il suo valore identitario per un popolo che fonda su di essa l'essenza del proprio essere, alla seconda il carattere scientifico dato dalla ricerca della verità dei fatti. Strutturata secondo un diverso punto di osservazione è la posizione di Jacques le Goff – alla quale sostanzialmente mi attengo –, il quale, nel brano di seguito riportato, sostiene che ci sia una sovrapposibilità tra le nozioni di documento e di monumento.

²¹ J. Le Goff, *Documento/monumento*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 5, Einaudi, Torino 1978, p. 46.

²² "Il termine latino *documentum* deriva da *docere* 'insegnare'. Si è evoluto verso il significato di prova" (*ibid.*, p. 38).

avere una corretta memoria del passato è il diktat di fondo per lo sguardo melancolico sulla rovina, il che è l'esatto opposto di quel che prevede tanto la nozione di documento quanto quella di monumento²³. Pertanto, accettando la tesi sostenuta da Le Goff che il documento è monumento²⁴, e in considerazione del fatto che anche etimologicamente il monumento è

²³ Esiste, tuttavia, anche un margine più facilmente sovrapponibile nel confronto tra la rovina e il documento/monumento, da intravedersi nell'idea di Le Goff secondo la quale anche il documento è di per sé soggettivo, mentre è l'analisi che lo storico opera attraverso di esso a dover avere un certo carattere di oggettività. Ugualmente, la funzione del monumento di orientare la conoscenza dei percorsi già trascorsi della Storia e costruire così l'immagine che una società vuol dare di sé attraverso di esso, consiste in un uso soggettivo dell'antico all'interno dei dati della Storia, esattamente come soggettiva è la visione melancolica sulla rovina nel XVIII secolo.

²⁴ Seguo, dunque, tale interpretazione proposta da Jacques Le Goff. Per un'altra lettura – oltre quella già precedentemente presentata di Pierre Nora – delle due nozioni di documento e di monumento, cfr. M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969, p. 15: "Disons pour faire bref que l'histoire, dans sa forme traditionnelle, entreprenait de 'mémoriser' les monuments du passé, de les transformer en documents et de faire parler ces traces qui, par elles-mêmes, souvent ne sont point verbales, ou disent en silence autre chose que ce qu'elles disent : de nos jours, l'histoire, c'est ce qui transforme les documents en monuments, et qui, là où on déchiffrait des traces laissées par les hommes, là où on essayait de reconnaître en creux ce qu'ils avaient été, déploie une masse d'éléments qu'il s'agit d'isoler, de grouper, de rendre pertinents, de mettre en relations, de constituer en ensembles. Il était un temps où l'archéologie, comme discipline des monuments muets, des traces inertes, des objets sans contexte et des choses laissées par le passé, tendait à l'histoire et ne prenait sens que par la restitution d'un discours historique ; on pourrait dire, en jouant un peu sur les mots, que l'histoire, de nos jours, tend à l'archéologie, - à la description intrinsèque du monument". L'idea di fondo di Foucault è, dunque, che la Storia, come l'archeologia, debba dar vita a un processo di classificazione dei dati e di lettura analitica e schematica degli stessi, piuttosto che essere indirizzata verso una loro più ampia quanto generica interpretazione. Infatti, quando poi si parla nello specifico dell'archeologia, Foucault scrive che: "L'archéologie cherche à définir non point les pensées, les représentations, les images, les thèmes, les hantises qui se cachent ou se manifestent dans les discours ; mais ces discours eux-mêmes, ces discours en tant que pratiques obéissant à des règles. Elle ne traite pas les discours comme document, comme signe d'autre chose, comme élément qui devrait être transparent mais dont il faut souvent traverser l'opacité importune pour rejoindre enfin, là où elle est tenue en réserve, la profondeur de l'essentiel ; elle s'adresse au discours dans son volume propre, à titre de monument. Ce n'est pas une discipline interprétative : elle ne cherche pas un 'autre discours' mieux caché. Elle se refuse à être 'allégorique'" (*ibid.*, p. 188).

il luogo per eccellenza della memoria²⁵, alla rovina interpretata in chiave settecentesca non può nemmeno essere attribuito lo status di monumento. Infatti, la rovina, sempre nei termini dello sguardo melancolico ad essa rivolto, deve essere il luogo di una contemplazione *in absentia temporis* e la sede di un processo di degradazione della memoria del proprio passato. Il monumento, invece, affinché possa essere luogo celebrativo per la società che lo possiede, deve essere il luogo per eccellenza della memoria, una finestra aperta sul proprio passato.

La distanza tra la poesia della rovina e il documento/monumento è tanto più evidente se si considera che anche un illuminista come Denis Diderot offre la sua testimonianza a vantaggio della prima, nel momento in cui il suo animo si volge a considerare i fenomeni del trascorrere del tempo in senso universale:

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 ce monde ! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin et me résignent à celle qui m'attend [...]. Un torrent entraîne les nations les unes sur les autres au fond d'un abîme commun ; moi, moi seul, je prétends m'arrêter sur le bord et fendre le flot qui coule à mes côtés !²⁶

Di fronte al trascorrere del tempo e al generale processo di deflagrazione della materia, la constatazione della rovina acquista, anche per il grande illuminista, un carattere di melancolica e soggettiva riflessione, compiuta come sulla riva di un fiume che lascia scorrere i suoi

²⁵ J. Le Goff, *Documento/monumento*, cit., p. 38: "La parola latina *monumentum* va ricollegata alla radice indoeuropea *men* che esprime una delle funzioni fondamentali della mente (*mens*), la memoria (*memini*). Il verbo *monere* significa 'far ricordare', donde 'avvisare', 'illuminare', 'istruire'. Il *monumentum* è un segno del passato. Il monumento, se si risale alle origini filologiche, è tutto ciò che può richiamare il passato, perpetuare il ricordo".

²⁶ J. Starobinski, *L'invention de la liberté*, cit., p. 164. Il brano, citato da Starobinski, è tratto da D. Diderot, *Œuvres complètes de Diderot*, par J. Assézat, tome onzième, Garnier Éditeurs, Paris 1876, *Le salon de 1767* (Guérin, Robert - Grande galerie éclairée du fond), p. 229.

flutti in modo inarrestabile. È evidente quanto la contemplazione melancolica dello scorrere del tempo non sia un atto collettivo, bensì una percezione individuale da provare in totale solitudine, pur avendo essa come scopo il naufragio dell'animo nell'infinitudine del tutto che "si annienta, perisce, passa", e quindi in condivisione con una lettura universale del destino che tutto avvolge verso la morte. Si viene così ad individuare un altro tra i caratteri connessi allo sguardo melancolico della rovina, cioè il suo essere un atto percettivo assolutamente individuale, è vero esperibile da chiunque, ma non condivisibile, in virtù di quel piacere esclusivamente interiore che si genera con la contemplazione del lungo perire della materia e dell'inesorabile trascorrere del tempo. Anche da questo punto di vista, pertanto, lo sguardo melancolico sulla rovina fa sì che quest'ultima non possa essere considerata come un monumento. Infatti, come si è avuto modo di constatare precedentemente seguendo l'analisi di Jacques Le Goff, il monumento è il segno tangibile di una memoria storica collettiva, di contro, pertanto, al melancolico e soggettivo sentire della poesia della rovina.

Volendo riassumere quanto finora analizzato, dunque, lo sguardo melancolico sulla rovina è un atto individuale che avviene *in absentia temporis* e a condizione di un lento degradarsi della sua memoria. Intesa in tal senso, la rovina diventa il luogo di una riflessione esclusivamente filosofica e non storica, un luogo fisico, ma con il quale il melancolico osservatore instaura un processo estetico idealizzante²⁷.

²⁷ Karlheinz Stierle parla di una "antropologia estetica" a proposito della scrittura critica di Starobinski: "L'imaginaire est une réalité humaine, obéissant à une loi interne qui est au centre de l'anthropologie esthétique de Starobinski. [...] L'on pourrait de ce point de vue, le comparer à Sainte-Beuve, auteur qui ne jouit pas aujourd'hui de l'estime qu'il mérite. Il faut que le lecteur soit prêt à s'engager entièrement dans cette aventure qu'est la lecture, s'il veut que l'œuvre devienne pour lui le lieu d'une anthropologie esthétique, débouchant non sur la connaissance mais sur l'expérience" (K. Stierle, *Dévoilement de la lecture*, in J. Starobinski, *Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidou, Paris 1985, p. 82). La definizione di "antropologia estetica" rende a pieno il carattere del sistema interpretativo di Starobinski, fondato su un'estetica derivante dall'esperienza pratica di una società che sceglie e riconosce l'oggetto del proprio sguardo estetizzante.

Starobinski trova conferma di questa idea del rapporto che si instaura con la rovina nel corso del XVIII secolo anche attraverso l'arte dei giardini. Proprio in quel secolo il cosiddetto giardino all'inglese, privilegiando la costruzione di un microcosmo mediante la presenza di finte rovine, deve comunicare il senso del trascorrere del tempo senza rivelare il proprio carattere di finzione, come in presenza di un'illusoria realtà. Le rovine dei giardini di quell'epoca, pur essendo per la gran parte finte – copie o imitazioni –, assumono, tuttavia, un pieno carattere di verità sul piano della lettura filosofica che esse ispirano riguardo alla finitudine del mondo e al trascorrere del tempo. Infatti, la rovina, vera o finta che sia, ha l'unico scopo di stimolare la contemplazione melancolica dell'osservatore, il quale non deve occuparsi del significato storico degli eventi che l'hanno accompagnata e segnata e tanto meno della sua veridicità. Ecco dunque che un luogo fittizio di finte rovine può essere altrettanto efficace come un vero sito di rovine, perché in entrambi i casi bisogna comunque perdere memoria della verità storica e immergersi esclusivamente nella contemplazione dell'inarrestabile fluire del tempo. Il paradosso è, dunque, che la rovina, secondo tale ottica, è il luogo della memoria di cui progressivamente si perde anche la memoria, in una sorta di caos temporale²⁸:

Tandis qu'au-dehors s'apprêtent les orages de l'histoire, on se donne l'illusion de vivre un instant éternel. On eût souhaité qu'en ce jardin non seulement la nature mais l'univers entier fût présent ; que les lieux lointains et les monuments du passé fussent rapprochés de nous, de façon à résumer sous nos yeux tout ensemble le temps et l'espace²⁹.

²⁸ È la stessa immagine di caos riscontrabile nelle incisioni di immaginari luoghi di rovine realizzate a partire dall'età rinascimentale in poi, come quella raffigurante *Romulus et Remus* dell'incisore del XVI secolo Léon Davent (fig. 1), sulla quale scrive Starobinski che: "Il arrive qu'ébauches et débris soient mêlés. On se perd dans la confusion des éléments : ce chaos fait penser aux étapes que le travail alchimique, obligatoirement, doit traverser pour atteindre la perfection de l'Œuvre. La pire des mélancolies c'est alors de ne pouvoir passer outre, de rester captif du bric-à-brac" (J. Starobinski, *La mélancolie au miroir*, cit., pp. 62-65).

²⁹ J. Starobinski, *L'invention de la liberté*, cit., p. 172.

Le caratteristiche del giardino all'inglese dotato di finte rovine sono esattamente le stesse di quelle che, nell'ottica del XVIII secolo, devono possedere le vere rovine: in entrambi i casi, infatti, il passato di secoli e secoli di storia, vera o fittizia che sia, deve rifluire nell'unico attimo di eternità instaurato dallo sguardo melanconico dell'osservatore in seguito al degradarsi della sua memoria. Il giardino si trasforma così in un microcosmo della storia dell'universo, sia dal punto di vista antropico sia da quello geologico, pur se, all'interno di esso, sono state annullate le categorie dello spazio e del tempo³⁰. Esso diventa, dunque, una sorta di rovina perfetta perché soddisfa in pieno l'esigenza di contemplare in un solo istante lo spazio e il tempo dell'universale trascorrere delle cose. Si è in presenza così di un luogo finito che racchiude l'infinito, un luogo falso che testimonia del vero trascorrere del tempo grazie alla trasfigurazione operata su di esso dallo sguardo melanconico³¹. Il paradosso è che, dal canto proprio, la vera rovina,

³⁰ "Car le jardin ne prétend pas être seulement un univers en miniature, il voudrait être aussi une psychologie matérialisée, où tous les âges de la vie, où tous les états d'âme [...] puissent se disperser dans l'espace et trouver leur expression symbolique par les jeux du roc, de l'eau, de la verdure, de la pierre construite ou sculptée" (*ibidem*).

³¹ Rifacendosi al concetto di finzione delle rovine del giardino all'inglese settecentesco e alla melanconica riflessione sul trascorrere del tempo che esse comunque suscitano, si può richiamare l'episodio dell'incontro di Enea ed Andromaca in Epiro presente nel terzo libro dell'*Eneide* virgiliana (III, 291-351). La trasfigurazione dell'Epiro nei luoghi in cui si è consumata la distruzione di Troia, secondo lo sguardo che su di esso rivolge Andromaca, fa, ugualmente, di quel luogo fasullo il simulacro di un fatto consumatosi altrove. Eppure, quel simulacro è capace di produrre negli animi di Andromaca e di Enea una tale intensità di emotiva partecipazione al dramma che si è consumato, da far dimenticare che è interamente fasullo. Su quei mirabili versi così scrive Giovanni Macchia: "Nella grande scena virgiliana dell'incontro tra Enea e Andromaca, avvenuto per caso, come in un romanzo d'avventura, nell'alta Butroto in Epiro, quel che colpisce è che una delle più sanguinose tragedie del mondo antico, di cui fu protagonista la vedova di Ettore, si sia come ricomposta, dopo gli affanni ed i lutti, in un teatro di dolorosa finzione. Andromaca, la schiava di Pirro, è divenuta regina, per aver sposato uno schiavo come lei, un falso re, un indovino, il troiano Eleno. E quello che fa la schiava regina e tutto quello che vede, è falso, ma ribattezzato come autentico, risorto da un mondo distrutto: Troia. È falso il fiume che scorre in quelle contrade, che ha ora il nome del fiume di Troia: il Simoenta. È falso il sepolcro di Ettore elevato tra verdi cespugli ove Andromaca offre i suoi doni funebri e triste chiama i suoi Mani; quel sepolcro è vuoto. Son false le terre del regno che Eleno ha chiamato Caonie dal nome troiano Caone. È falsa tutta quella Troia

dovendo essere il luogo della contemplazione del fluire del tempo senza che ci si preoccupi di doverne conoscere realmente la storia, si trasforma così da luogo reale a luogo fittizio di una riflessione melanconica di natura estetico-filosofica. La rovina assume, infatti, il ruolo di un palcoscenico dal quale l'osservatore viene stimolato a provare un sentimento struggente, esattamente come se si sentisse coinvolto dalla visione scenica di un dramma teatrale.

Peraltro, per quanto si può desumere dall'analisi di Starobinski, ancora più ambiguo risulta essere il concetto di memoria all'interno sia di un giardino di rovine, sia di un vero sito di rovine:

Le jardin est un pays de mémoire. La plupart de ses 'fabriques' sont, d'une manière ou d'une autre, des mémoriaux : de l'amour, de la vertu, de la philosophie. Pour remplir cette fonction, les monuments se couvrent d'inscriptions, de vers : l'architecture des fabriques est parlante, voire bavarde. Elle éternise des figures chéries ou des noms glorieux. Ne serait-il pas plus vrai de dire qu'elle instaure des absences, afin de mieux susciter, à leur égard, la mémoire fervente, le regret, la douce mélancolie ? Absence, ou, derrière les tombeaux factices, simulacre d'absence ; et c'est alors une double absence. Le jardin, au lieu d'être le foyer fervent de la présence retrouvée, est le rendez-vous des nostalgies inapaisées. Même si elles ne sont pas des tombeaux, les 'fabriques' sont les doubles fantomatiques d'une réalité lointaine. Elles en offrent un fac-similé qui ne parvient pas à faire

costruita laggiù, con una rocca in figura di Pergamo grande e un arido rivo che chiamano Xanto. Uomini e cose sono ormai condannati a fare soltanto la rappresentazione del loro dramma, e anche Enea non vi si sottrae. Entrando nella città, come se fosse la vera Troia, abbraccia la finta porta Scea", G. Macchia, *Baudelaire e la poetica della malinconia. Letture e immagini (Baudelaire ritrova Andromaca a Parigi, in "Corriere della Sera", 6 febbraio 1974)*, in Id., *op. cit.*, p. 1378. Jean Starobinski, commentando a sua volta il racconto virgiliano attraverso i versi baudelairiani del *Cygne* parla di degradazione nel rapporto tra verità e finzione: "Le 'Simois menteur' est une image dégradée du fleuve qui coulait dans la terre du 'grand époux'. Puis, dans ce qui deviendra l'arrière-fond spatial de l'apparition du cygne, il ne reste que 'l'eau des flaques'. La dégradation se poursuivra lorsque, sous les 'pieds palmés' du cygne, ne subsistera plus qu'un 'ruisseau sans eau'. La dégradation n'est pas seulement, au sens étymologique du terme, la réduction au *trivial*, mais encore et surtout le tarissement, l'assèchement" (J. Starobinski, *La mélancolie au miroir*, cit., p. 66).

oublier sa qualité d'image. [...] La fonction imaginaire du jardin aboutit, on le voit, à destituer le présent historique de son urgence propre. L'instant éternel, dans le labyrinthe des fausses ruines, proclame la fugacité des grandeurs, la mortalité sans recours, la vanité de toutes choses - à la seule exception du sentiment qui les constate et qui s'exalte confusément³².

Il giardino delle finte rovine è il luogo dell'assenza della Storia e del tempo, nonché il luogo della degradazione della memoria, esattamente come si voleva che fossero le vere rovine nel XVIII secolo, perché, in entrambi i casi, ciò che conta non è la ricerca della verità storica, ma l'effetto di stimolazione dello sguardo melancolico nell'osservatore. Il paradosso è che, mentre in presenza delle vere rovine, è necessario perdere coscienza della loro storia, limitandosi a percepirne solo la distruzione e la loro appartenenza ad un passato che deve rimanere non chiarito, le finte rovine, viceversa, si ammantano di innumerevoli richiami alla Storia, diventando addirittura il simulacro della memoria, così da nascondere la propria natura fittizia e dare l'illusione di essere quel documento/monumento di cui, invece, bisogna dimenticarsi di fronte alla vera rovina, pena lo svanire dello sguardo melancolico sul tempo che passa. Sia con le finte rovine sia con quelle vere si attuano, pertanto, due analoghi processi di degradazione della memoria, nel primo caso volto ad obliterare la consapevolezza della natura fittizia della rovina, nel secondo volto a far dimenticare la verità storica della stessa. I due processi, per quanto opposti, condividono le azioni del mascheramento dei fatti della Storia e del disvelamento della presenza e dell'inevitabilità della morte che tutto pervade. Infatti, se da una parte l'osservatore, di fronte all'eterno trascorrere del tempo, è spinto a considerare se stesso parte dell'assenza che le rovine, vere o finte che siano, melanconicamente rappresentano, dall'altra si concede all'ulteriore paradosso di sentirsi anche spettatore esterno di tale assenza. L'osservatore melancolico fa dell'attimo del suo sguardo melancolico

³² J. Starobinski, *L'invention de la liberté*, cit., p. 173.

un eterno istante di globale visione del tempo e dello spazio, cioè, come ho già precisato all'inizio di questo mio intervento, si fa l'artefice di una visione del mondo che, pur inglobandolo, gli consente altresì di smisuratamente contemplarla, e quindi anche di sottrarsene idealmente, almeno fintantoché perdura il suo sguardo melancolico.

A questo punto, seguendo sempre le orme di Starobinski, viene a configurarsi, nella sua teoria dello sguardo melancolico sulla rovina, un altro carattere fondamentale e forse del tutto inatteso, e cioè quello che vede compresenti il mascheramento e il processo ad esso saldamente collegato del disvelamento³³. Rivolgere il proprio sguardo melancolico sulla rovina significa, infatti, farlo non solo *in absentia temporis* soggiacendo a un lento processo di degradazione della memoria, ma anche accettando di compiere un'operazione che sia un insieme di mascheramento e di disvelamento, e questo è l'ennesimo paradosso collegabile alla poesia della rovina.

Riguardo al tema del mascheramento nel soggetto iconografico della rovina conviene evidenziare che, nel capitolo *Nostalgies et utopie* dell'*Invention de la liberté*, Starobinski ha dedicato un paragrafo al

³³ Jean Starobinski, commentando il pensiero di Michel de Montaigne, spiega che la morte, simbolo del mascheramento, si deve trasformare, in realtà, proprio nel luogo del disvelamento e della rivelazione: "La mort démasque. Pourquoi donc la craindre ? Au lieu de voir en elle ce qui leur donne accès à la liberté, la plupart des hommes la considèrent comme une affreuse menace. Mais c'est leur imagination qui s'effarouche : l'horreur n'est qu'un masque dont le vulgaire a coutume de revêtir la mort. Commençons par démasquer la hideuse apparence de la mort ; après quoi, c'est d'elle que nous viendra la connaissance de notre identité mise à nu. Ainsi la mort démasquée pourra devenir la mort démasquante. Double révélation qui bientôt n'en fait plus qu'une, à mesure que la mort intériorisée et volontairement possédée devient mienne, s'unit à moi et fait partie de mon identité définitive. La vérité dévoilante de la mort se confond alors avec la vérité dévoilée de la vie. En démasquant cette chose menaçante, nous découvrons notre propre personne" (J. Starobinski, *Montaigne en mouvement*, cit., p. 150). La lettura critica di Starobinski sul pensiero di Montaigne può essere, a mio avviso, ulteriormente disvelatrice di cosa sia la rovina e della funzione che essa assume grazie allo sguardo melancolico che la caratterizza nel corso del XVIII secolo. Infatti, la rovina è il luogo per eccellenza della morte che lentamente sopravanza, mentre lo sguardo melancolico su di essa riesce sia a rivelare la condizione di morte che le appartiene sia a sottrarre ad essa il melancolico osservatore in un gioco paradossale tra le due opposte tendenze del mascheramento e del disvelamento.

soggetto delle fantasiose prigioni realizzate da Giovanbattista Piranesi in alcune sue incisioni (fig. 2), sottolineando ciò che può accomunare e distinguere le due serie di soggetti:

L'image de la prison, chez Piranèse, n'impose-t-elle pas à la figure humaine une situation exactement contraire au sentiment qu'il éprouve en présence des ruines ? Non pas avoir oublié mais : être oublié. Tandis que les ruines supposent un contemplateur inutilement éveillé devant 'l'oublieuse mémoire' des pierres, les Prisons dressent le songe vigile d'un édifice qui multiplie ses voûtes et ses escaliers en spirale pour signifier au prisonnier qu'il est à tout jamais oublié, retranché de la communion humaine³⁴.

Riguardo a quanto evidenziato da Starobinski sul duplice senso della direzione della dimenticanza che, in presenza delle rovine, esercita l'osservatore su di esse, mentre nelle scene di prigioni è la struttura ad esercitarla forzatamente sul condannato, ritengo, altresì, che dalle rovine e dalle prigioni venga compiuta la medesima operazione di mascheramento nel senso della costruzione di uno schermo rispetto all'atto del vedere da parte di chi ne è spettatore esterno. Infatti, come la prigione è il luogo dell'essere sottrarsi al mondo forzatamente, una forma di isolamento in cui si maschera chi vi dimora alla vista di chi è all'esterno, parimenti, la rovina, secondo la sensibilità settecentesca della poesia della rovina, è il luogo di un processo di mascheramento del tempo passato e quindi di obliterazione della storia degli uomini che l'hanno attraversato. In entrambe la serie delle incisioni di Piranesi, infatti, si deve immaginare la presenza di un osservatore esterno alla scena, il quale constata quanto entrambe le due serie di strutture, cioè le prigioni e le rovine, nascondano, imprigionino, e quindi mascherino la vita di chi gli appartiene e/o gli è appartenuto. Quel che deve restare nell'animo dell'osservatore, seguendo la sensibilità settecentesca della contemplazione, non è, infatti, la conoscenza della vita e delle sofferenze dei condannati e tantomeno quella degli uomini del passato, bensì è la spinta verso il sottile e soggettivo stato di sofferenza, che

³⁴ J. Starobinski, *L'invention de la liberté*, cit., pp. 174-177.

si tramuta in ambiguo piacere, dato dalla consapevolezza di potersi sottrarre alla *absentia* che entrambi i luoghi rappresentano, nel momento in cui se ne esercita una visione *extra moenia*. Le rovine e le prigioni diventano così quinte teatrali con lo scopo di suscitare le une uno sguardo melancolico, le altre uno sguardo orrifico, il cui risultato finale è, in entrambi i casi, il distanziarsi dell'osservatore rispetto a ciò che ha davanti, accettando un atto di mascheramento della vita che si nasconde in entrambi i luoghi così da giungere al disvelamento della morte che è destinata a tutto possedere definitivamente³⁵. Infatti la poesia della rovina trasforma quest'ultima nel luogo del mascheramento perché è il luogo che l'osservatore contempla

³⁵ Si può far ricorso al brano seguente, tratto dal saggio *Montaigne en mouvement*, per comprendere ancora meglio la centralità degli opposti nel sistema dialettico pensato da Starobinski a proposito dell'opera di Montaigne, e da lui adottato anche in altri contesti, quale, appunto, quello dello sguardo melancolico sulla rovina: "Dans le système métaphorique *masque/visage*, de même que dans les couples d'antonymes *apparence/essence*, *artifice/nature*, nous avons vu fréquemment se renouveler une 'dialectique' dont le troisième terme consistait en un retour au premier terme, mieux accepté et mieux compris: réconciliation avec l'inévitable apparence du monde, reconnaissance de la nécessité d'un recours à la forme esthétique, donc à l'artifice et au fard, pour accéder à l'identité personnelle" (J. Starobinski, *Montaigne en mouvement*, cit., pp. 173-174). Ritrovo nel brano appena proposto la traccia per avvalorare la mia ipotesi che Starobinski consideri il settecentesco sguardo melancolico sulla rovina come soggetto a un processo dialettico, in cui gli opposti "mascheramento/disvelamento", "apparenza/essenza" e "artificio/natura" si mantengono nella loro condizione di paradosso, per essere poi superati mediante il valore estetico che viene conferito al paesaggio di rovine dallo sguardo melancolico, attraverso il quale opera la *libido sentiendi*. Sull'impostazione dialettica e triadica dell'analisi degli *Essais* di Montaigne da parte di Starobinski cfr. A. Compagnon, *Montaigne postmoderne*, in J. Starobinski, *Cahiers pour un temps*, cit., pp. 129-140, il quale, a proposito di tale struttura di pensiero, così scrive: "S'introduit dès lors la question du statut de la synthèse dialectique que Starobinski discerne en Montaigne. Chronologique ou logique? Starobinski, qui ponctue son livre de discrètes références à la psychanalyse freudienne, substitue évidemment le terme de *mouvement* à celui d'*évolution* pour se libérer d'une contrainte linéaire et prévenir, si faire se peut, le contresens: le mouvement est brownien, un tournoiement, au mieux une spirale" (*ibid.*, p. 132). Ritengo che lo sguardo melancolico sulla rovina si strutturi secondo la medesima logica di movimento appena citato, dunque non lineare ma circolare e/o spiraliforme. Tale movimento è in perfetta armonia con il sistema in cui l'*absentia temporis*, propria del soggetto che osserva, comunque dialoga con il fluire del tempo a cui è soggetta la rovina; inoltre, risponde pienamente al processo della fissità dello sguardo che comunque supera se stesso in virtù dei caratteri gnoseologico ed estetico dell'atto dell'osservare.

mascherandone volutamente la sua natura storica di documento/monumento, pur disvelandone il processo naturale di distruzione compiuto dall'inarrestabile fluire del tempo, la cui contemplazione è all'origine della poesia della rovina. Quel che avviene è una degradazione della memoria che conduce l'individuo ad uno stato di regressione contemplativa di un presupposto stato di natura che è esso stesso rovina e, verso il quale, pertanto, devono tendere sia le vere rovine, avvolte dal processo di mascheramento del loro divenire storico, sia le finte rovine dei giardini all'inglese, perfettamente integrate in un immaginario e intoccato spazio naturale³⁶.

A tal proposito, conviene ritornare al brano di Shaftesbury, che non a caso Starobinski presenta all'inizio del capitolo *Nostalgies et utopies*, e con cui io stesso ho cominciato questa disamina. Shaftesbury parla del mondo naturale, oramai decrepito e giunto esso stesso allo stato di rovina³⁷. Pertanto, le finte rovine dell'intatto quanto apparentemente abbandonato e selvaggio giardino all'inglese, così come le vere rovine, avvolte da una natura che se ne riappropria progressivamente grazie alla dimenticanza dell'uomo nei confronti della Storia, sono entrambe una manifestazione di quella sensibilità settecentesca, al centro dell'opera di Starobinski, che vuole far confluire Storia e Natura in un illusorio punto di origine, corrispondente, paradossalmente, anche ad

³⁶ È quanto si comprende seguendo l'analisi di Starobinski nel paragrafo finale, *Le style de la volonté*, all'interno del capitolo dedicato al tema della rovina (J. Starobinski, *L'invention de la liberté*, cit., p. 181): "Face à l'espace du parc, les maisons que construisent Morris ou Adam marquent la volonté de l'homme et définissent un séjour rationnel au sein du règne irrationnel de la végétation libre. Au lieu de la permutation baroque, nous découvrons une séparation : celle-ci marque précisément le recul à partir duquel la contemplation de la nature se charge de nostalgie. [...] Le contraste de la demeure et du parc procède de cette situation de guerre, mais la transpose en armistice localisé, instaure le rêve de la paix impossible, face à une nature dont on s'est ingénié à conserver l'image intacte". In questo brano Starobinski sta sostenendo l'idea di un contrasto tra il razionalismo architettonico neoclassico e l'illusione di una natura abbandonata e incontaminata del giardino all'inglese.

³⁷ Per un'interpretazione del paesaggio montuoso tra Settecento e Ottocento cfr. A. Guyot, *La ville dans la montagne, la montagne comme une ville : analogies architecturales et urbaines dans la représentation des Alpes chez les écrivains voyageurs aux XVIII^e et XIX^e siècles*, in "Revue de Géographie alpine", 87-1, 1999, pp. 51-60.

un punto di fine³⁸. In realtà, all'interno di un così fittizio processo, non è solo la Storia a venir meno nella sua essenza, come si è avuto modo di dimostrare finora, ma anche la Natura, alla quale si attribuisce uno stato di selvaggia decrepitudine che è puramente ideologico e tutt'altro che reale. Lo sguardo melancolico sulla rovina abbandonata consiste, dunque, in uno stato di *absentia* strettamente collegato al mascheramento tanto della Storia, quanto della Natura. È, infatti, solo grazie a tale duplice mascheramento che l'osservatore melancolico, pur sentendosi partecipe della *absentia* che lo circonda, riesce, tuttavia, in virtù del suo guardare, anche a distanziarsi da essa, come se fosse lo spettatore di una finzione teatrale dotata di quinte sceniche. Un processo teatrale apparentemente prossimo a quello presentato da Aristotele nella sua *Ars Poetica*, allorché lo spettatore, lasciandosi penetrare dal pathos tragico, riesce alla fine anche a liberarsene, in un gioco continuo di rimandi tra la finzione delle azioni sceniche e la vera partecipazione dello spettatore che arriva allo stato ultimo della catarsi. Tuttavia, per il settecentesco sguardo melancolico sulla rovina non si può parlare propriamente di catarsi, bensì solo del distanziamento dell'osservatore rispetto all'inarrestabile fluire del tempo e al processo degradante da esso provocato³⁹.

³⁸ Tale corrispondenza è collegata all'idea tutta settecentesca che la rovina sia il luogo della riconciliazione tra Storia e Natura. Quando l'immagine di tale ideale simbiosi svanisce verso la fine del secolo, allora la rovina diventa il luogo dell'orrido, del tenebroso e del macabro. A tal proposito si riporta quanto scrive H. R. Jauss, *Jean Starobinski et l'archéologie de la modernité*, in J. Starobinski, *Cahiers pour un temps*, cit., p. 116: "La fascination pour les ruines, si marquée à cette époque, obéit à cette même dialectique. Au milieu du siècle, réactualisée par les fouilles d'Herculanum et de Pompéi, la contemplation nostalgique des vestiges d'une grandeur disparue fait prendre conscience de la simplicité, de la totalité à jamais perdue des premiers temps. Certes, le regard sentimental découvrant ici le Naïf comme son opposé, peut encore trouver réconfort à l'idée que la ruine envahie de verdure réconcilierait l'histoire et la nature. Mais la mélancolie des ruines - dès l'avènement du roman 'gothique' ou d'épouvante, avec ses fantasmes de violence, d'inceste et de catastrophe - finit par verser dans le plaisir macabre né des rituels de l'angoisse, véritable insulte à la raison éclairée".

³⁹ La melancolia di per sé non produce un cambiamento interiore in chi se ne sente posseduto, perché si permane fissamente nel mascheramento della propria visione, a differenza di qualunque altro processo che stimoli la produzione dell'immaginario: "Le

Starobinski evidenzia, inoltre, un ulteriore paradosso dello sguardo melancolico sui giardini di rovine, consistente nel godere di una felicità in virtù proprio dell'assenza della felicità:

La conscience nostalgique rêve dans les parcs où l'idylle, en se dérobant, nous laisse le regret d'une réconciliation manquée. On goûte ainsi un bonheur qui a pour thème l'absence du bonheur⁴⁰.

Lo sguardo melancolico, carico di tutti i suoi paradossi, dunque, non genera nell'osservatore cambiamenti interiori di tipo catartico, ma solo il persistere della condizione riflessiva che sussiste fintantoché si perpetua l'atto del guardare. La vista si fa, dunque, complice di un mascheramento/disvelamento strettamente legati alla *libido sentiendi* dell'osservatore e al suo soddisfacimento in termini di piacere sottilmente doloroso.

Da quanto finora discusso emerge la centralità della vista riguardo al tema della rovina e Starobinski aveva già affrontato precedentemente il tema del vedere come atto di mascheramento/disvelamento

recours à l'imaginaire - c'est-à-dire à l'image ou à l'apparence d'une action réelle ou vraisemblable - est la condition nécessaire de la *catharsis*. Car l'imaginaire conserve, d'une part, le pouvoir qu'a la réalité de soulever nos passions, de retentir dans les profondeurs de notre corps ; d'autre part, l'événement représenté n'étant pas réel, l'émotion qu'il suscite va pouvoir se dépenser purement (en 'pure' perte) : d'où l'effet de purgation, de *catharsis*. La notion d'imaginaire nous conduit donc à celle de 'libération' - par l'intermédiaire de la *dépense* passionnelle suscitée par l'illusion. À quoi s'ajoute le fait qu'un destin représenté, c'est-à-dire développé dans la substance de la parole et de l'imaginaire, est un destin maîtrisé", J. Starobinski, *La relation critique* (1970), Gallimard, "Tel", Paris 2001, pp. 211-212. Stando a quanto scrive Starobinski a proposito della catarsi e al suo stretto legame con l'immaginario, risulta evidente che lo sguardo melancolico sulla rovina non possa favorire alcuna azione di catarsi perché esso è legato alla realtà fisica della rovina, vera o fittizia che sia, e non al processo di consapevole creazione dell'immaginario. Lo sguardo melancolico, piuttosto, compie quel processo di trasmutazione del tempo sia per il soggetto che osserva sia per l'oggetto osservato, in seguito ad un atto di mascheramento che non è finzione pura, ma appunto, nascondimento che si fa a sua volta disvelamento grazie al piacere estetico stimolato dalla *libido sentiendi* dell'osservatore, la quale consente a quest'ultimo di non rimanere irretito nella fissità paralizzante della melancolia.

⁴⁰ J. Starobinski, *L'invention de la liberté*, cit., p. 180.

nell'opera *L'œil vivant* del 1961, che comincia citando *Les Essais* di Montaigne:

Le caché fascine. 'Pourquoy inventa Popaea de masquer les beautez de son visage, que pour les renchérir à ses amants ?' (Montaigne.) Il y a, dans la dissimulation et dans l'absence, une force étrange qui contraint l'esprit à se tourner vers l'inaccessible et à sacrifier pour sa conquête tout ce qu'il possède⁴¹.

Il fascino di ciò che è nascosto, di ciò che appare come misterioso e quindi di più ardua conquista, solletica la *libido sentiendi* dell'individuo che con maggior fervore si spinge proprio verso ciò che a lui è celato⁴². Trasponendo questa lettura di Starobinski del passo di Montaigne in relazione alla poesia della rovina, trova conferma l'idea che proprio quando a quest'ultima si sottrae la sua verità di documento/monumento, essa è capace di generare nell'osservatore un sentire melancolico,

⁴¹ J. Starobinski, *L'œil vivant* (1961), Gallimard, "Tel", Paris 1999, p. 9. La citazione è tratta dagli *Essais* di Michel de Montaigne, livre II, chapitre quinziesme. Per una prima analisi della lettura da parte di Starobinski della citazione di Montaigne cfr. J. Roudat, *La fascination de Sabina Poppaea*, in J. Starobinski, *Cahiers pour un temps*, cit., pp. 103-112. La lettura di fondo, presentata anche da Roudat, consiste nell'accettazione del paradosso che il mascheramento sia lo strumento più efficace del disvelamento delle cose.

⁴² Starobinski fa più volte riferimento a Montaigne per celebrare il mascheramento quale mezzo di stimolazione dei sensi e quindi strumento fondamentale per la conoscenza delle cose: "On verrait ainsi, chez Montaigne, la critique la plus agressive au nom d'une vérité à dévoiler, d'une fascination à conjurer, s'attaquer aux masques et aux faux-semblants, mais pour aboutir finalement à une sagesse qui se laisse 'manier aux apparences' et qui consent au voile grâce auquel Poppée provoque en nous le trouble et l'impatience délectables. Le scepticisme nous met d'abord en garde contre l'universelle tromperie, mais nous conduit tout doucement à l'idée de recommencer la science à partir d'une sagesse qui, sous la sauvegarde du regard réfléchi, fait confiance aux sens, et au monde que les sens nous présentent" (*ibid.*, p. 16). Sull'interpretazione di Starobinski del velo di Poppea e sul solido legame tra desiderio e nascondimento così scrive K. Stierle, *Dévoilement de la lecture*, cit., pp. 79-80: "L'image du voile devient-elle l'image même de l'expérience esthétique, où la fascination érotique rejoint le plaisir de la connaissance dans la relation indissociable voile/objet voilé. Pour que l'objet imaginaire puisse naître, le voile est nécessaire". Dunque il mascheramento stimolando la *libido sentiendi* fa sì che l'esperienza estetica dell'immaginario si possa trasformare in piacere della conoscenza e quindi disvelamento.

che altrimenti resterebbe sopito. Bisogna, dunque, che la conoscenza scientifica della rovina venga mascherata per generare tale sentire melancolico. Infatti, il mascheramento che determina lo stato di *absentia* è l'unica condizione possibile, secondo Starobinski, affinché l'osservatore, rinunciando alla propria volontà, giunga al disvelamento di ciò che in apparenza è inaccessibile⁴³, come viene chiarito nel brano di seguito riportato:

[...] et si, pour commencer, nous avons pu rêver de nous emparer du caché, les rôles ont tôt fait de s'inverser : nous voici passifs et paralysés, ayant renoncé à notre volonté propre pour nous laisser habiter par l'impérieux appel de l'absence. [...] Le caché est l'autre côté d'une présence. Le pouvoir de l'absence, si nous tentons de le décrire, nous ramène au pouvoir que détiennent, de façon assez inégale, certains objets réels : ils désignent, derrière eux, un espace magique ; ils sont l'indice de quelque chose qu'ils ne sont pas [...] La fascination émane d'une présence réelle qui nous oblige à lui préférer ce qu'elle dissimule, le lointain qu'elle nous empêche d'atteindre à l'instant même où elle s'offre. Notre regard est entraîné par le vide vertigineux qui se forme dans l'objet fascinant : un infini se creuse, dévorant l'objet réel par lequel il s'est rendu sensible⁴⁴.

⁴³ Anche Maurice Blanchot, riferendosi al contesto della scrittura e della creazione di un'opera letteraria, ritiene che ci sia una proiezione dello sguardo, mosso dalla fascinazione, come verso il suo medesimo riflesso allo specchio, che diventa il luogo dell'assenza in cui l'abisso si fa rivelatore del suo opposto, la luce: "Ce milieu de la fascination, où ce que l'on voit saisit la vue et la rend interminable, où le regard se fige en lumière, où la lumière est le luisant absolu d'un œil qu'on ne voit pas, qu'on ne cesse pourtant de voir, car c'est notre propre regard en miroir, ce milieu est, par excellence, attirant, fascinant : lumière qui est aussi l'abîme, une lumière où l'on s'abîme, effrayante et attrayante. [...] [La fascination] est la relation que le regard entretient, relation elle-même neutre et impersonnelle, avec la profondeur sans regard et sans contour, l'absence qu'on voit parce qu'aveuglante" (M. Blanchot, *L'espace littéraire*, cit., pp. 30-31). Sempre nell'analisi di Blanchot, ritroviamo anche altri caratteri già evidenziati a proposito dello sguardo melancolico, come la solitudine di tale sguardo, la sua fissità e immobilità nel tempo: "La fascination est le regard de la solitude, le regard de l'incessant et de l'interminable, en qui l'aveuglement est vision encore, vision qui n'est plus possibilité de voir, mais impossibilité de ne pas voir, l'impossibilité qui se fait voir, qui persévère - dans une vision qui n'en finit pas : regard mort, regard devenu le fantôme d'une vision éternelle" (*ibid.*, p. 29).

⁴⁴ J. Starobinski, *L'œil vivant*, cit., pp. 9-10.

Quanto qui affermato da Starobinski, volendolo ora applicare, e non certo forzatamente, a ciò che il critico ginevrino ha inteso dovesse essere la rovina nel corso del XVIII secolo, diventa, di fatto, la controprova di ciò che è stato prima evidenziato all'interno di questa mia analisi. La rovina è da intendersi come uno "spazio magico" che, mascherando ciò che l'occhio vede, consente, tuttavia, la visione di ciò che è al di là del suo dato puramente empirico⁴⁵. La rovina, fungendo da schermo e mascherando la propria dimensione storica, diventa il luogo dell'assenza, in cui l'occhio si apre alla vista del vuoto infinito e vertiginoso che le appartiene. Dal canto proprio l'osservatore, in uno stato di assenza e di passività, si sente preso dal fascino di un tale mancanza, giungendo dunque ad elaborare quella visione melancolica del tempo che passa e che tutto distrugge.

Starobinski sottolinea, all'interno di tale processo, la centralità dell'atto del guardare, attraverso il quale l'osservatore della rovina, contemplandola, può sentirsi proiettato nella dimensione dell'assenza che è nella rovina medesima, infatti, nell'*Œil vivant* scrive che:

Le regard s'en tient difficilement à la pure constatation des apparences. Il est dans sa nature même de réclamer davantage. [...] le regard

⁴⁵ Starobinski è ritornato sul rapporto tra la melancolia e la riflessione dello specchio oltre che nel saggio dedicato a Baudelaire *La mélancolie au miroir*, a cui si è già fatto riferimento precedentemente, anche nell'*Encre de la mélancolie* in cui così scrive: "La métaphore du miroir a une longue histoire indépendante de toute collusion avec la mélancolie. Mais, lorsque les deux thèmes se rencontreront, ils se renforceront et s'approfondiront l'un l'autre. [...] Le champ de la mélancolie et celui de la réflexion ne sont pas exactement superposables, il faut en convenir : l'implication affective de la tristesse et de la crainte n'est pas nécessairement attachée à la réflexion. [...] Mais il faut convenir qu'il existe une aire où réflexion et mélancolie se recouvrent, et qu'il en résulte un remarquable 'effet de sens'. Toute réflexion implique un écart, et l'écart *peut* recevoir la valeur d'une perte. Sitôt qu'entre en scène la notion de perte, l'ombre de la mélancolie tombe sur la réflexion. L'écart est alors interprété comme un exil ; le retournement réflexif apparaît comme la conséquence d'un bannissement" (J. Starobinski, *L'encre de la mélancolie*, Le Seuil, "Point", Paris 2012, pp. 171-172). Dunque, pur essendo la rovina uno "scarto", una "perdita", lo sguardo melancolico si posa su di essa conferendole il nuovo senso prodotto dalla riflessione soggettiva sul trascorrere del tempo.

veut devenir parole, il consent à perdre la faculté de percevoir immédiatement, pour acquérir le don de fixer plus durablement ce qui le fuit. [...] De tous les sens, la vue est celui que l'impatience commande de la façon la plus manifeste. [...] Fasciner, c'est-à-dire faire briller le feu du caché dans une prunelle immobile⁴⁶.

Starobinski ritiene, dunque, che l'atto del guardare non possa limitarsi all'apparenza del dato immediatamente percepito, ma debba procedere oltre, per immergersi nella fascinazione che suscita tutto ciò che è celato. Parimenti, anche la rovina da luogo del mascheramento si trasforma in quello del disvelamento, offrendosi alla vista insaziabile dell'osservatore. Quest'ultimo, dunque, deve andare oltre la propria superficiale percezione delle cose per stimolare l'altra, più profonda e interiore, che gli consenta, nel mescolamento e nella sublimazione di tutte le facoltà sensoriali, di pervenire allo stato di melancolica contemplazione. Si deve superare, infatti, lo sguardo teso verso una pura constatazione fisica della rovina, così da stimolare un più forte e penetrante atto del guardare, il quale fa sì che la rovina non risulti solo un insieme di antichità, ma si tramuti nel luogo del disvelamento di quella dimensione interiore *in absentia temporis* che è lo sguardo melancolico sul trascorrere del tempo⁴⁷.

A questo punto è anche necessario chiarire un ulteriore carattere dello sguardo melancolico che Starobinski collega alla poesia della rovina del XVIII secolo. Infatti, ritengo importante sottolineare che nel

⁴⁶ J. Starobinski, *L'œil vivant*, cit., pp. 12-13.

⁴⁷ Nell'*Ceil vivant* Starobinski ha sottolineato che lo spostarsi dallo sguardo primo, rivolto all'apparenza delle cose, allo sguardo secondo, rivolto alla visione di ciò che è celato, non deve portare alla distruzione del mascheramento, perché questo provocherebbe l'annientamento dell'atto del guardare medesimo e, pertanto, non ci sarebbero più le condizioni per uno sguardo riflessivo e interiore che disveli mascherando: "C'est mon appétit de voir davantage, de récuser et de traverser mes limites provisoires, qui m'incite à mettre en question ce que j'ai déjà vu et à le tenir pour un décor trompeur. Ainsi commence la révolte de ceux qui, pour saisir l'être au-delà des apparences, se font les ennemis de ce qui est immédiatement visible : ils dénoncent l'illusion du paraître, sans se douter qu'à révoquer massivement les prestiges de la première vue, ruinant dans leur impatience tout l'admirable théâtre de la vision" (*ibid.*, p.15).

testo dell'*Invention de la liberté* non è presente alcun riferimento ad esso come a una malattia, quale può rivelarsi la melancolia, a cui Starobinski ha pur dedicato una buona parte della sua attività di psichiatra e di quella di scrittore⁴⁸. La melancolia collegata alla settecentesca poesia della rovina è piuttosto quella ben nota, quanto celebrata fin nel XIX secolo, condizione dell'animo di natura artistico-letteraria che, come si è avuto modo di esporre finora, deriva dalla presa di coscienza dell'inarrestabile fluire del tempo che tutto modifica e distrugge. Alla base della contemplazione melancolica della rovina c'è lo sguardo nostalgico verso un passato percepito come grandioso, anche mitico, oramai corrotto,

⁴⁸ Sull'analisi della melancolia come malattia cfr. J. Starobinski, *La relation critique*, cit., e soprattutto *L'encre de la mélancolie*, cit. Lo sguardo melancolico sulla rovina condivide con la melancolia numerosi caratteri, ma la grande distinzione tra le due forme – come è stato già evidenziato – è la distanza che l'osservatore melancolico comunque mantiene nei confronti della rovina fino a sublimare il suo stesso sguardo melancolico in uno sguardo di tipo estetico. L'osservatore melancolico della rovina abbandona quest'ultima all'inesorabile fluire del tempo, ma nel contempo sottrae se stesso a tale fluire, invece "les malades mélancoliques ne parviennent pas à se débarrasser de leur passé, 'collent au passé', ou 'sont entièrement dominés par lui', c'est quelque chose de tout différent que de dire qu'ils sont 'coupés du futur' qu'ils 'ne voient aucun avenir devant eux', et que 'le présent ne leur dit rien', ou qu'il est entièrement vide". J. Starobinski, *Le proportions de l'immortalité. Baudelaire : Spleen II* ("Furor" n. 9, 1983, pp. 5-19), in J. Starobinski, *La beauté du monde*, cit., p. 435. Il melancolico fa di se stesso la propria 'rovina', invece l'osservatore melancolico separa se stesso dalla rovina che ha davanti, pur sentendosi coinvolto dal medesimo destino: "Le mélancolique, ajoute Binswanger, s'exprime au conditionnel, en revenant sur un passé qu'il ne peut plus modifier: 'Si seulement j'avais fait (je n'avais pas fait) ceci ou cela" (*ibidem*). Tra gli altri caratteri del malato di melancolia ci sono anche una sostanziale incapacità all'azione e un'illusione di immortalità. Riguardo all'incapacità d'azione, Starobinski non ne parla apertamente in riferimento all'osservatore melancolico della rovina, - ma di certo non lo possiede lo stato di angoscia che è proprio del malato melancolico - mentre, riguardo all'illusione dell'immortalità, si è avuto modo di constatare che essa è un carattere sostanziale per chi osserva melanconicamente l'antico: "Le mélancolique, disent les cliniciens, manifeste son état psychique dans la difficulté qu'il éprouve à maîtriser l'univers des objets qui l'environnent. Une partie de son angoisse résulte de l'incapacité où il se trouve de réaliser avec un succès total cette aspiration obsessionnelle. [...] Quant à l'association paradoxale d'un sentiment de mort intérieure et d'une illusion d'agrandissement, voire d'immortalité, il se trouve qu'elle caractérise une variété maintenant assez bien connue de la psychose mélancolique" (*ibid.*, p. 437). Per i caratteri della melancolia in quanto malattia appena citati, Starobinski fa riferimento perlopiù alle seguenti opere in traduzione francese: H. Tellenbach, *La Mélancolie*, sous la direction de D. Macher, PUF, Paris 1979 e L. Binswanger, *Mélancolie et Manie*, PUF, Paris 1987.

rispetto al quale, tuttavia, il nostalgico contemplatore riesce a distaccarsi grazie proprio alla potenza del suo sguardo. Si è già detto, infatti, che la poesia della rovina sottrae a quest'ultima il suo status di documento/monumento affinché essa diventi la presenza visibile di un passato di cui si perde progressivamente la memoria, ma di cui permane il senso di una trascorsa quanto presupposta grandezza. A tal proposito, ritengo utile riportare il commento di Starobinski a un brano del *Dictionnaire de musique* di Rousseau, in cui si parla degli effetti delle arie popolari dei pastori (*ranz des vaches*), perché esso risulta essere chiarificatore anche nei confronti della poesia della rovina, e soprattutto del ruolo di quest'ultima come luogo della memoria che si corrompe:

La mélodie, fragment du passé vécu, frappe nos sens, mais elle entraîne avec elle, sur le mode imaginaire, toute l'existence et toutes les images associées dont elle était solidaire. Le signe mémoratif est une présence mentale qui nous fait éprouver, avec douleur et délice, l'imminence et l'impossibilité de la restitution complète de l'univers révolu qui émerge fugitivement hors de l'oubli. Éveillée par le signe mémoratif, la conscience se laisse envahir par un passé à la fois proche et inaccessible. Toute une enfance reparaît en image à travers une mélodie, mais pour se dérober et nous laisser en proie à cette 'passion du souvenir' où Mme de Staël verra 'la plus inquiète douleur qui puisse s'emparer de l'âme'⁴⁹.

Potremmo leggere il brano appena citato sostituendo la parola *ruine* alla parola *mélodie* senza alterare il significato complessivo del testo. Dunque, la melodia/rovina è un "frammento del passato vissuto" e un "segno commemorativo", ma ciò che veramente rimane di essa non è la sua collocazione oggettiva nel tempo del passato, bensì la forte emozione suscitata nell'animo di chi l'ascolta/la osserva ("colpisce i nostri sensi", è una "presenza mentale", si tramuta in una "passione del ricordo"). Tra tutte le definizioni utilizzate da Starobinski è quella di "presenza mentale" a rendere perfettamente l'idea di un oggetto il quale dal suo stato di materia si trasforma in una fucina mentale di

⁴⁹ J. Starobinski, *L'encre de la mélancolie*, cit, p. 278.

emozioni legate alla “passione del ricordo”. Pertanto la memoria si altera nel senso che il ricordo del passato non è, per chi l’ascolta/lo guarda, una testimonianza da analizzare storicamente, ma il mezzo affinché la coscienza si lasci trascinare dalla riflessione melancolica sul tempo che inesorabilmente trascorre.

Si possono così trarre le conclusioni di questa prima parte del mio intervento finora dedicato all’interpretazione di Starobinski sulla rovina e la poesia della rovina nel XVIII secolo. Dunque, l’osservatore contemplativo della rovina elabora la melancolica poesia della rovina *in absentia temporis*, soggiacendo al processo di degradazione della memoria, con lo scopo finale di sublimare la propria consapevolezza dell’inarrestabile processo di dissoluzione compiuto dal tempo. L’osservatore melancolico della rovina contempla l’inevitabile trascorrere del tempo su di essa nell’illusione di esserne estraneo lasciandosi dominare dalla propria *libido sentiendi*, che, se pur sottilmente dolorosa, gli stimola altresì il piacere indiscusso di sentirsi l’illusorio artefice e l’esterno spettatore di un processo che altrimenti lo avvolgerebbe nella medesima distruzione. Il disvelamento di tale stato sublime è possibile, infine, solo grazie al processo di mascheramento della memoria e della Storia compiuto sulla e dalla rovina.

2. La poesia della rovina nella seconda metà del xx secolo

La dissoluzione dello sguardo melancolico sulla rovina è avvenuto, secondo l’interpretazione di Starobinski, molto rapidamente, già negli ultimi anni del XVIII secolo, in seguito all’affermarsi della volontà sulla sensazione, la cui celebrazione, invece, era stata all’origine della sensibilità settecentesca nei confronti di una lettura immobile e contemplativa dell’antico. A tale immobilità la volontà sostituisce il movimento, sostenuta dalle teorie dei processi ciclici della Storia; alla contemplazione melancolica nell’artificiosa eternità dell’attimo essa sostituisce l’attiva partecipazione alla modificazione del mondo che le è intorno, nell’ottica del processo costruttivo di una Storia fatta di distinti momenti in continua successione diacronica con un prima, un’ora e un

dopo⁵⁰. Dunque il manufatto antico perde il suo status di rovina nel momento in cui la volontà indagatrice se ne appropria per riconsegnarlo alla Storia in qualità di documento/monumento.

Proprio su tale argomento, Jean Starobinski ha pubblicato l'articolo *Ruines* nel 1964⁵¹, esattamente nello stesso anno di pubblicazione dell'*Invention de la liberté*, che è stato finora il principale oggetto di analisi all'interno di questa disamina. Nell'articolo suddetto Starobinski affronta diversi problemi legati alla condizione dell'antico nella società contemporanea, in salda connessione con quanto egli stesso afferma nell'*Invention de la liberté* a proposito della poesia della rovina nel XVIII secolo.

Innanzitutto, sull'onda dell'emozione generale di quel momento, collegata al sezionamento, smontaggio, trasferimento e rimontaggio dei grandiosi templi di Abu Simbel a seguito della decisione del governo egiziano di creare la diga di Assuan, Starobinski sottolinea il primo dei caratteri fondanti della rovina, e cioè il suo saldo legame con il luogo nel quale l'opera è stata realizzata. Pertanto, qualunque azione di spostamento della stessa le sottrarrebbe quei segni del tempo che le conferiscono l'aura che è alla base della poesia della rovina di settecentesca memoria:

Tous les édifices sont amovibles, transportables ; ce sont des objets qu'on peut traiter en objets et dont on peut, par une sorte de violence,

⁵⁰ J. Starobinski, *L'invention de la liberté*, cit., pp. 184-188 : "Ainsi le siècle, qui avait vu d'abord prédominer une philosophie où la subjectivité se définissait initialement par la sensation, s'achève en adoptant une philosophie où la subjectivité se définit surtout par la volonté ; [...] L'évolution du siècle paraît donc s'être opérée de la subjectivité du sentir à la subjectivité du vouloir. [...] La volonté crée un nouvel univers spatio-temporel où se déployer, où prendre corps. La nature et le temps sont les coordonnées dans lesquelles l'esprit a désormais résolu d'inscrire son activité. [...] Ces vues définissent le champ d'une amplification technique du vouloir humain. La possibilité s'offre de ne plus s'en tenir à l'antique 'maîtrise de soi' et de viser à la maîtrise du monde. [...] Ayant ainsi découvert son efficacité, prenant à témoin un passé interprété comme un progrès, et un présent tenu pour modifiable, la volonté fait du futur sa dimension propre. Elle établit ses fins et s'y projette. L'élan volontaire se charge d'espoir et s'oriente vers ce qui attend de naître ; ses grands thèmes sont : construire, découvrir, perfectionner".

⁵¹ J. Starobinski, *Ruines*, in "Écritures", I, 1964, pp. 44-47. L'articolo è stato ripubblicato in J. Starobinski, *La beauté du monde*, cit., pp. 1093-1095. Quest'ultimo è il testo di riferimento all'interno del presente articolo.

ignorer le lien qui les rattache à leur site originel. Mais qui consent au déplacement accepte déjà ce jeu du même et de l'autre qui aboutit au fac-simile. Sais-je si les cloîtres de Manhattan ne sont pas des reproductions ? Les pierres fussent-elles authentiques, le lieu veut qu'elles y soient à l'état de 'répliques', parce qu'elles ne répondent plus au dehors (à l'espace) en face duquel elles ont été dressées⁵².

Senza entrare nella questione ben nota agli esperti in materia di restauro e conservazione dei beni culturali riguardo a quale relazione debba instaurarsi con l'opera antica, ciò che qui interessa sottolineare è il principio, sostenuto da Starobinski, dell'autenticità dell'opera solo se viene rispettata la sua conservazione nel luogo nel quale e per il quale essa è stata realizzata. Infatti Starobinski mette in dubbio perfino il concetto di autenticità dell'opera nel momento in cui essa viene spostata dal proprio luogo d'origine⁵³. Quando ciò si realizza, perlopiù per ragioni collegate alla conservazione dell'opera, si produce, dunque, di già un facsimile, una replica che non dialoga più con lo spazio nel quale e per il quale essa era nata. È evidente che il piano di discussione

⁵² *Ibid.*, p. 1093. Starobinski si sta riferendo, in particolare, al famoso museo di Manhattan di arte medioevale *The Cloisters*, costituito da una serie di chiostrini autentici francesi e spagnoli di età medioevale smontati in Europa e poi rimontati a New York.

⁵³ Secondo Pierre Nora l'abbandono da parte della cultura contemporanea della fine del XX secolo di una "histoire-mémoire" a vantaggio di una "mémoire-archive", "mémoire-devoir" e "mémoire-distance" è legato alla perdita di valore nella società dei nostri giorni del concetto di origine, nel senso che la storia del passato è percepita come talmente distante e diversa dal tempo del presente che si guarda ad essa non come il luogo della propria origine, ma piuttosto come un evento, o meglio una serie di eventi, a sé stante/i: "Plus les origines étaient grandes, plus elles nous grandissaient. Car c'est nous que nous vénérions à travers le passé. C'est ce rapport qui s'est cassé. De la même façon que l'avenir visible, prévisible, manipulable, balisé, projection du présent, est devenu invisible, imprévisible, inmaîtrisable, nous en sommes arrivés, symétriquement, de l'idée d'un passé visible à un passé invisible, d'un passé de plain-pied à un passé que nous vivons comme une fracture ; d'une histoire qui se cherchait dans le continu d'une mémoire à une mémoire qui se projette dans le discontinu d'une histoire. On ne parlera plus 'd'origines', mais de 'naissance'. Le passé nous est donné comme radicalement autre, il est ce monde dont nous sommes à jamais coupés. Et c'est dans la mise en évidence de toute l'étendue qui nous en sépare que notre mémoire avoue sa vérité, - comme dans l'opération qui d'un coup la supprime" (P. Nora, *Entre Mémoire et Histoire*, cit., p. 35).

sul quale Starobinski si muove per sostenere tali idee è di tipo prettamente estetico-filosofico e non quello della conservazione dei beni culturali, sebbene egli sia pienamente consapevole della validità e dell'importanza della conservazione delle opere antiche, nonché della necessità, in molti casi, di spostarle dai loro luoghi originari. Infatti, è lo stesso Starobinski ad accettare la necessità e l'obbligo, nella società contemporanea, della conservazione del bene, pur ai danni della suddetta autenticità dell'opera:

Mais si l'accident est la mort ? La destruction ? Sommes-nous assez riches de passé pour condamner la mémoire conservatrice ? Elle protège des documents sans lesquels nous ne saurions pas qui nous sommes. Nous ne pouvons plus renoncer à être des historiens⁵⁴.

⁵⁴ J. Starobinski, *Ruines*, cit., p. 1093. Quanto qui sostenuto da Jean Starobinski trova una sua conferma nelle parole di Pierre Nora a proposito dei *lieux de mémoire* e della necessità nella società contemporanea di riconoscerli e di identificarli ai fini sia della loro conservazione sia della loro valorizzazione in termini di patrimonio collettivo da tutti percepito come tale: "Car s'il est vrai que la raison d'être fondamentale d'un lieu de mémoire est d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel pour - l'or est la seule mémoire de l'argent - enfermer le maximum de sens dans le minimum de signes, il est clair, et c'est ce qui les rend passionnants, que les lieux de mémoire ne vivent que de leur aptitude à la métamorphose, dans l'incessant rebondissement de leurs significations et le buissonnement imprévisible de leurs ramifications. [...] Qu'est-ce qui donne son brevet à cette vedette des lieux de mémoire, son intention initiale ou le retour sans fin des cycles de sa mémoire ? Bien évidemment les deux : les lieux de mémoire sont des objets en abîme. [...] À la différence de tous les objets de l'histoire, les lieux de mémoire n'ont pas de référents dans la réalité. Ou plutôt ils sont à eux-mêmes leur propre référent, signes qui ne renvoient qu'à soi, signes à l'état pur. Non qu'ils soient sans contenu, sans présence physique et sans histoire ; bien au contraire. Mais ce qui en fait des lieux de mémoire est ce par quoi, précisément, ils échappent à l'histoire" (P. Nora, *Entre Mémoire et Histoire*, cit., pp. 38-39 e 42-43). Tuttavia esiste una distanza tra il pensiero di Pierre Nora e quello di Jean Starobinski e consiste nel diverso piano sul quale i due studiosi collocano il medesimo oggetto della loro analisi, essendo esso prettamente storico per Nora e prettamente estetico-filosofico per Starobinski. Questa differenza di punti di vista spiega le diverse soluzioni adottate dai due studiosi, che nel caso di Pierre Nora consistono nella celebrazione dei *lieux de mémoire* nei termini di una loro catalogazione e valorizzazione, per Jean Starobinski nell'esaltazione dello sguardo soggettivo sull'oggetto antico, dando origine, come sostengo al termine di questa mia analisi, a una fenomenologia della rovina.

Starobinski stigmatizza così la sua accettazione che l'opera, per ragioni conservative, perdendo la propria autenticità, passi dallo stato di rovina melanconicamente contemplata allo stato di documento/monumento studiato dagli storici. Così si ha conferma di quanto già evidenziato in precedenza a proposito della poesia della rovina, e cioè la sua inconciliabilità, secondo Starobinski, con la conoscenza storica e scientifica del manufatto antico, il quale, una volta privato del soggettivo sguardo melancolico su di esso e riconsegnato tra le testimonianze della Storia, perde anche il proprio status di rovina per acquisire quello di documento/monumento. Tuttavia, in questo trasferirsi degli sguardi sull'antico dalla melancolia alla scienza e dalla poesia alla Storia emerge un nuovo paradosso che va ad aggiungersi ai precedenti già evidenziati in questa analisi, e cioè quello dell'azione di falsificazione che la conoscenza storica opera sul manufatto antico, il quale perde la propria autenticità, che la poesia, invece, gli conferisce e preserva. Infatti, così continua Starobinski nel suo articolo *Ruines*:

Oui, il faut préserver, conserver, sauver ce qui risque d'être effacé. Mais il y a je ne sais quoi d'ambigu dans cette séquestration respectueuse qui prétend séparer du temps destructeur ce qui nous émeut par son lien avec le temps. La conservation arrête la succession des métamorphoses que subissent les œuvres dans leur dégradation. La face la plus émouvante de certaines œuvres n'est pas leur aspect originel, mais celui qu'elles nous offrent à mi-chemin de leur effacement. Il faut que l'accident se mêle à la substance des œuvres⁵⁵.

In questo brano si ha modo di rilevare, nuovamente, la natura paradossale delle conseguenze che la poesia della rovina, da una parte, e la conoscenza storica del bene culturale, dall'altra, esercitano sull'idea che si può formulare dell'antico. Alla fine di esso Starobinski, dopo aver contrapposto i caratteri dell'una e dell'altra, presenta anche la sua soluzione, la quale, evidentemente, va tutta a vantaggio della prima. Infatti,

⁵⁵ J. Starobinski, *Ruines*, cit., p. 1093.

volendo sintetizzare quanto appena letto, se ne può strutturare il contenuto attraverso lo schema seguente:

Azioni della poesia sulla rovina:

 cancella;
 lega al tempo;
 consente la degradazione.

Azioni della conoscenza
storica sul bene culturale:

 preserva, conserva, salva;
 sequestra, separa dal tempo;
 arresta la metamorfosi.

 Conseguenze sull'animo umano:

 Le emozioni maggiori derivano dalla contemplazione del lento processo di distruzione dell'antico, e non dalla conoscenza e ricostruzione del suo aspetto originale.

 Soluzione privilegiata:

 I cambiamenti operati dal tempo devono interagire con l'essenza delle opere.

I paradossi a cui si fa riferimento sono quelli già in precedenza evidenziati tra, da una parte, la melancolica poesia della rovina *in absentia temporis* e soggetta alla degradazione della memoria, la quale – la poesia –, però, costringe il manufatto antico a soggiacere al trascorrere del tempo e al suo processo di lenta distruzione, e, dall'altra, il suo studio storico-scientifico, privo di sguardo melancolico, *in praesentia temporis* e favorente un processo di reintegrazione della memoria storica – con la conseguente conservazione museale del bene culturale –, il quale studio, però, finisce per cristallizzare il manufatto antico ad un dato momento del suo processo di degradazione, arrestando così la metamorfosi compiuta su di esso dal tempo. Vale a dire che mentre la natura fittizia della poesia dello sguardo melancolico preserva la vera essenza della rovina, lasciandola soggiacere al trascorrere del tempo, la vera conoscenza del suo passato, invece, la irretisce, trasformandola in documento/monumento, il cui aspetto deve rimanere il più possibile immutabile rispetto alle azioni prodotte dal tempo, diventando così una sorta di feticcio della Storia e di falso nella sua sostanza.

Del resto tali paradossi rientrano tra le aporie connesse alla nozione filosofica di traccia, oggetto di attenti studi nel corso della seconda metà del Novecento. Riguardo alla traccia Paul Ricœur, in *Temps et récit*⁵⁶, basandosi anche sugli esiti delle analisi già compiute da Martin Heidegger e da Emmanuel Lévinas sul medesimo argomento⁵⁷, tiene a sottolineare che:

C'est bien là le nœud du paradoxe. D'une part, la trace est visible ici et maintenant, comme vestige, comme marque. D'autre part, il y a trace parce que auparavant un homme, un animal est passé par là ; une chose a agi. [...] les hommes passent ; leurs œuvres demeurent. Mais elles demeurent en tant que choses parmi les choses. [...] La trace combine ainsi un rapport de signifiante, mieux discernable dans l'idée de vestige d'un passage, et un rapport de causalité, inclus dans la chose de la marque. La trace est un effet-signe. [...] cette signifiante consiste dans le renvoi même du vestige au passage, renvoi qui requiert la synthèse entre l'empreinte laissée ici et maintenant et l'événement révolu. [...] La trace est ainsi un des instruments les plus énigmatiques par lesquels le récit historique 'refigure' le temps. Il le refigure en construisant le joint qui opère le recouvrement de l'existential et de l'empirique dans la signifiante de la trace⁵⁸.

La traccia è dunque di per sé uno strumento enigmatico nelle mani dello storico a causa della sua ibrida natura temporale, essendo essa sia vestigio del tempo passato sia segno del tempo presente. Da tale aporia, tuttavia, sembra trarre vantaggio l'osservatore melancolico della rovina, in quanto egli, consegnando il manufatto antico al processo di degradazione temporale, pretende, contemporaneamente, di separarsi da tale processo chiudendosi nella propria contemplazione melancolica in un eterno *hic et nunc*. Vale a dire che mentre lo storico è ovviamente

⁵⁶ P. Ricœur, *Temps et récit. Le temps raconté*, tome 3, Le Seuil, "Points", Paris 1985, pp. 212-228.

⁵⁷ Paul Ricœur fa riferimento, nella sua dissertazione, ad *Essere e Tempo* di Martin Heidegger e a *La traccia*, di Emmanuel Lévinas (in *Humanisme de l'autre homme*, Fata Morgana, Montpellier 1972, pp. 57-63).

⁵⁸ P. Ricœur, *op. cit.*, pp. 217-218, 225-227.

costretto a fare i conti con la Storia e, quindi, a considerare il manufatto antico nel suo status ibrido temporalmente di documento/monumento segnato dagli eventi del tempo passato nonché di simbolo con una sua specifica valenza nel tempo del presente, il melancolico poeta della rovina, invece, abbandona quest'ultima al fluire del tempo e all'inevitabile degradazione delle cose, sottraendo se stesso a tale processo grazie allo schermo del proprio sguardo melancolico. La Storia è costretta a strutturare il tempo in una serie di istanti idealmente separati tra di loro a causa del processo indagatore di causa-effetto, la poesia della rovina, invece, si concentra sul valore esistenziale del dinamico fluire del tempo, senza soffermarsi con occhio indagatore sui fatti della Storia. Pertanto lo sguardo melancolico sulla rovina sottrae quest'ultima al suo status di traccia, protraendosi nel proprio eterno *hic et nunc*, mentre tutto il resto intorno a sé fluisce dinamicamente.

La strada percorsa da Starobinski è, dunque, quella di un insolubile dissidio tra, da una parte, lo sguardo melancolico sull'antico che emoziona e preserva l'autenticità della rovina, e, dall'altra, un'inevitabile e necessaria operazione storica e museale che, tuttavia, fa dell'antico un falso, sottraendo ad esso la vita medesima⁵⁹.

Ritorniamo adesso allo schema precedentemente proposto, la cui soluzione consiste nel lasciare che i cambiamenti che il tempo progressivamente opera agiscano sulla rovina, mentre l'osservatore privilegia su di essa il proprio sguardo melancolico piuttosto che intraprenderne la conoscenza storica e scientifica e tentare di bloccarne il processo di degradazione. Starobinski, pur consapevole dell'inevitabilità e della necessità dei processi di tutela e di conservazione del bene culturale, non vuole

⁵⁹ Anche F. Orlando, *op. cit.*, p. 269, nota 26, nel momento in cui accosta il museo alla categoria del "prestigioso-ornamentale", lascia intendere che in esso si operi come una cristallizzazione del fluire del tempo a vantaggio della conservazione dell'antico. Peraltro, secondo Orlando, è la natura stessa del processo estetico sviluppatosi intorno alla rovina nel XVIII secolo ad essere l'anticamera per la sua successiva collocazione nel "prestigioso-ornamentale" che è il museo: "L'estetizzazione delle rovine, l'ammirazione del monumento non benché ma perché corroso e mutilo, è a stento compatibile col monitorio-solenne; sarebbe, piuttosto, una lontanissima premessa del prestigioso-ornamentale" (*ibid.*, p. 264).

affatto rinunciare al carattere emozionale che il tempo, per mezzo della rovina, esercita nell'animo umano. L'ulteriore conferma ci è data dalla conclusione dell'articolo *Ruines*, in cui si legge che:

Le grand moment des ruines, au XVIII^e siècle, correspondait à l'éveil de la pensée historique moderne, qui a dépoétisé les ruines à mesure que son enquête devenait plus systématique. [...] Mais nettoyé de l'ignorance qui le poétisait, restauré dans sa figure vraisemblable, préservé par la mémoire historienne, le monument en ruines entre dans le champ d'un nouvel oubli – de cet oubli qui entoure le savoir acquis et le mystère élucidé. Le dieu meurt alors de sa dernière mort : il ne nous trouble plus. Et rien ne nous détourne de notre devoir de constructeurs⁶⁰.

Un nuovo paradosso ci viene offerto da questa conclusione di Starobinski al suo articolo, in quanto il disvelamento operato sulla memoria storica della rovina comunque circonda quest'ultima di un nuovo oblio, definito come "l'oblio che circonda il sapere acquisito e il mistero chiarito". L'affermazione di Starobinski necessita di ulteriori chiarimenti, mentre è evidente che l'immagine del dio, citato immediatamente dopo, fa riferimento ad una strofa della lirica di Friedrich Hölderlin *Der Mutter Erde*, che Starobinski ha precedentemente riportato nel medesimo articolo⁶¹. L'immagine del dio, all'interno della lirica di Hölderlin, è riferita alla progressiva perdita del ricordo del culto delle antiche divinità, finanche del loro nome, che l'abbandono delle

⁶⁰ J. Starobinski, *Ruines*, cit., p. 1095.

⁶¹ "Die Tempelsäulen stehn / Verlassen in Tagen der Not, / Wohl tönet des Nordsturms Echo / tief in den Hallen, / Und der Regen machet sie rein, / Und Moos wächst und es kehren die Schwalben, / In Tagen des Frühlings, namlos aber ist / In ihnen der Gott, und die Schale des Danks / Und Opfergefäß und alle Heiligtümer / Begraben dem Feind in verschwiegener Erde" (F. Hölderlin, *Le liriche*, a cura di E. Mandruzzato, Adelphi, Milano 1977, pp. 578-581). Questo il testo originale della lirica di Hölderlin, che Starobinski riporta nel proprio articolo nella traduzione in francese di Philippe Jaccottet, in "NRF", n. 70, octobre 1958, p. 742: "Les colonnes des temples sont debout / Abandonnées dans les jours de la détresse / Sans doute l'écho du vent du nord résonne / profondément sous les porches / Et la pluie les lave, / Et la mousse croît et reviennent les hirondelles / Aux jours de printemps, mais le Dieu / N'y a plus de nom, la coupe de grâce, / Le vase du sacrifice et tous les instruments du culte / De crainte de l'ennemi ont été enfermés dans la terre muette".

rovine antiche inevitabilmente esercita sulla memoria umana nell'ininterrotto fluire del tempo. Ma, secondo Starobinski, la conoscenza scientifica e storico-archeologica, a sua volta, distrugge definitivamente la memoria della rovina, come se accelerasse su di essa l'azione distruggitrice del tempo fino ad annientare del tutto l'alone poetico e l'intensità delle emozioni che altrimenti avrebbero continuato a circondarla. L'esito di tutto ciò, e questa è la conclusione di Starobinski nel proprio articolo, è che "il dio muore della sua ultima morte, non ci turba più e nulla più può distoglierci dal nostro dovere di costruttori". All'immagine del dio, ripresa da Hölderlin, Starobinski, evidentemente, associa la poesia della rovina, la sua potenza comunicativa, la sua capacità di emozionare *in absentia temporis*. Il disvelamento della verità storica produce, invece, la perdita dell'aura poetica e di quella memoria degradata con cui lo sguardo melancolico circonda romanticamente la rovina in una dimensione senza tempo; ecco perché "il mistero disvelato e la conoscenza acquisita" sono, secondo Starobinski, un processo distruttivo nei confronti del *topos* della rovina. Quest'ultima, perdendo il suo stesso status di rovina e acquisendo quello di documento/monumento, vede svanire l'aura poetica che la circondava trasformandosi in un feticcio della modernità, riutilizzabile a piacimento perché oramai distolta dal suo contesto originario e priva di quella sovrapposizione di strati che il tempo gradualmente conferisce all'antico⁶².

⁶² La scelta di Starobinski che il manufatto antico non venga strappato dal suo contesto di origine è legata alla necessità che esso continui ad essere circondato da quell'aura che le conferisce la poesia della rovina. Tale constatazione il critico ginevrino l'aveva già sostenuta qualche anno prima nell'*Ceil vivant*, cit., pp. 26-27, riferendola, evidentemente, alle opere letterarie: "Nous tenterions de discerner certaines correspondances significatives qui n'ont pas été aperçues par l'écrivain ; d'interpréter ses mobiles inconscients ; de lire les relations complexes qui unissent une destinée et une œuvre à leur milieu historique et social. Cette seconde possibilité de la lecture critique peut être définie comme celle du regard surplombant ; l'œil ne veut rien laisser échapper de toutes les configurations que le recul permet d'apercevoir. Dans l'espace élargi que le regard parcourt, l'œuvre est certes un objet privilégié, mais elle n'est pas le seul objet qui s'impose à la vue. Elle se définit par ce qui l'avvoisine, elle n'a de sens que par rapport à l'ensemble de son contexte".

Nel sostenere tali principi Starobinski è influenzato dai suoi studi sul XVIII secolo⁶³, questo è evidente, ma nell'articolo *Ruines* trapelano anche altre tracce, forniteci dall'autore medesimo, che rimandano agli studi sul paesaggio del sociologo e filosofo Georg Simmel e al pensiero dello scrittore e filosofo Maurice Blanchot. Riguardo al primo, così scrive Starobinski in *Ruines*:

Simmel, définissant l'esthétique de la ruine, disait qu'il faut considérer comme une œuvre inédite cet hybride où l'effort vertical de l'architecture se compose avec les forces naturelles de chute et d'inertie : un équilibre momentané s'établit, où les puissances antagonistes de la nature et de l'art se réconcilient passivement derrière notre passage, au moment où se défont les traces de l'effort humain et où la sauvagerie regagne le terrain perdu⁶⁴.

Georg Simmel nel suo *Die Ruine* del 1907⁶⁵ celebra la rovina in quanto elemento architettonico nel quale la decadenza dell'opera umana, a seguito del suo abbandono e della progressiva riconquista del suo spazio da parte della natura, pur avendo in sé la tragicità propria della progressiva distruzione, è, tuttavia, il luogo di una perfetta armonia tra la tensione spirituale dell'uomo e le forze materiali della natura. Il fascino della rovina deriva, infatti, proprio dal suo essere progressivamente riconsegnata alla natura, la quale ha modo di stendere il proprio velo sull'opera dell'uomo, dando vita ad una nuova forma di bellezza che trae le proprie origini dal senso della decadenza che tutto

⁶³ Doveroso aggiungere tra tali riferimenti, sebbene non citate finora, le famosissime *Lettres à Miranda* di Antoine C. Quatremère de Quincy del 1796, in quanto esse costituiscono un vero punto di svolta della cultura di fine Settecento verso la conservazione e la tutela del manufatto antico nel proprio contesto di origine. Per le lettere cfr. M. Scolaro (a cura di), *Lo studio delle arti e il genio dell'Europa. Scritti di A. C. Quatremère de Quincy e di Pio VII Chiaramonti (1796-1802)*, Nuova Alpha Editoriale, Bologna 1989.

⁶⁴ J. Starobinski, *Ruines*, cit., p. 1094.

⁶⁵ Nelle pagine successive si farà riferimento all'edizione seguente, che include anche altri scritti del filosofo tedesco sull'estetica del paesaggio: G. Simmel, *Saggi sul paesaggio*, a cura di M. Sassatelli, Armando Editore, Roma 2006.

pervade⁶⁶. Il filosofo tedesco sottolinea, inoltre, in virtù proprio della perfetta e inscindibile simbiosi che si genera tra i due, il saldo legame tra la rovina e il paesaggio circostante⁶⁷. Il luogo della rovina è, dunque, secondo Simmel, caratterizzato da una profonda armonia di riconciliazione tra l'uomo e la natura:

Qui è all'opera una totalità spirituale che, così come il suo oggetto, fonde insieme i contrari, presente e passato, in una forma unificata, comprende tutta l'estensione della visione fisica e di quella spirituale nell'unità del godimento estetico, godimento per altro sempre radicato in un'unità più profonda di quella estetica. Così intenzione e caso, natura e spirito, passato e presente risolvono in questo punto la tensione delle loro opposizioni o meglio, pur mantenendo questa tensione, la conducono all'unità dell'immagine esterna e dell'effetto interiore. È come se una parte dell'esistenza dovesse prima andare in rovina per divenire così priva di resistenza nei confronti di tutte le correnti e le forze che provengono da ogni angolo della realtà. Forse è questo il fascino del declino, della decadenza in generale, che va oltre il suo momento meramente negativo e degradante⁶⁸.

Nelle conclusioni di Simmel in merito allo status della rovina possiamo ritrovare molto delle riflessioni portate avanti da Starobinski sull'analogo tema e che sono state ripercorse nel corso di questa disamina. Ho precedentemente sottolineato, in particolare, la presenza di

⁶⁶ "La misteriosa armonia, per la quale l'opera umana diviene più bella grazie ad un'azione chimico-meccanica e il prodotto di una volontà grazie ad un processo libero e involontario si trasforma in qualcosa di nuovo, spesso più bello e con una sua unità: ecco il fascino fantastico e impalpabile della patina. Conservando questo fascino, le rovine ne conseguono però anche un secondo dello stesso genere: la distruzione della forma spirituale ad opera delle forze naturali, quel rovesciamento dell'ordine usuale, viene percepito quale un ritorno alla 'buona madre', come Goethe definisce la natura. Il fatto che tutto ciò che è umano 'viene dalla terra e alla terra deve tornare' si eleva qui oltre il suo triste nichilismo" (*Ibid.*, p. 75).

⁶⁷ "Il carattere di ritorno a casa è solo uno dei modi per esprimere quell'atmosfera di pace che è il tono spirituale (*Stimmung*) che circonda le rovine. Ad esso se ne accosta un altro, secondo cui le due potenze universali, l'aspirazione verso l'alto e lo sprofondare verso il basso, concorrono nelle rovine a formare l'immagine rasserenante di un'esistenza puramente naturale. Esprimendo questa pace, le rovine s'iscrivono nel paesaggio circostante formando con esso un'unità, divenendo una cosa sola come l'albero e il sasso" (*Ibid.*, p. 77).

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 80-81.

alcuni paradossi connessi alla poesia della rovina, e, in effetti, lo stesso Simmel ritiene che le tensioni tra “intenzione e caso, natura e spirito, passato e presente” più che risolversi, convivano “nell’unità dell’immagine esterna e dell’effetto interiore”, affermazione, questa, altrimenti interpretabile proprio con i caratteri intrinseci allo sguardo melancolico, sul quale si concentrano le riflessioni di Starobinski riguardo al tema della rovina. È, infatti, l’intensità emotiva e interiore dello sguardo melancolico sulla rovina a superarne il carattere “negativo e degradante” che deriva dal processo di distruzione, attribuendole quel “fascino del declino” che la rende il luogo di una nuova e apparentemente immutabile bellezza. Si può parlare, in ultima analisi, di una fenomenologia della rovina quale processo estetico, in cui coesistono in continuo reciproco movimento i contrasti e i paradossi che ne costituiscono la sostanza medesima⁶⁹. La rovina è perché lo sguardo melancolico esercita su di essa la propria riflessione, in un gioco continuo di rimandi tra soggetto che osserva e oggetto osservato, in seno a una frattura temporale in cui convivono sia il fluire del tempo sia l’eterno *hic et nunc*. Si può dunque parlare di una fenomenologia della rovina perché lo sguardo melancolico su di essa genera non una percezione ingannevole della realtà, bensì un’epifania della verità e dei suoi paradossi il cui disvelamento è conseguenza del mascheramento che in origine li struttura.

L’articolo *Ruines*, inoltre, è stato dedicato da Jean Starobinski all’amico scrittore e filosofo Maurice Blanchot⁷⁰, al cui pensiero il critico

⁶⁹ A tal proposito si può rimandare al brano già citato alla nota n. 35, tratto dal saggio *Montaigne en mouvement* e all’articolo di A. Compagnon, *Montaigne postmoderne*, cit., per ritrovare, mediante l’analisi del pensiero di Montaigne ad opera di Starobinski, quell’impostazione ideologica che prevede il mantenimento e l’accettazione del paradosso e dei suoi contrasti grazie al potere estetico dello sguardo che si fa, in ultima analisi, conoscenza.

⁷⁰ Durante gli anni Sessanta i rapporti tra i due scrittori furono molteplici e il pensiero di Maurice Blanchot in merito ai temi filosofici e letterari della coscienza, dell’identità della scrittura e della critica, influenzò il pensiero di Jean Starobinski. A tal riguardo così scrive Martin Rueff, riprendendo a sua volta l’opera di G. Poulet, *La Conscience critique*, Corti, Paris 1971, pp. 235, 239-241, 256-259, 293: “Pour Georges Poulet, Starobinski, qui pratique ‘une méthode composite’, partage avec Blanchot ‘une lucidité

di Ginevra si era già rifatto precedentemente citandolo così nell'*Œil vivant*:

L'accès à l'idée, dont le nom même renvoie à l'acte de voir, est "comme une vue affranchie des limitations de la vue" (Maurice Blanchot). Dans le sens de la curiosité charnelle comme dans celui de l'intuition spirituelle, le vouloir-voir réclame le droit à une vue seconde⁷¹.

Riprendendo le parole di Maurice Blanchot, secondo la lettura propostane da Jean Starobinski, si può trovare conferma di un'idea della rovina come di una fenomenologia della stessa⁷². Infatti, rifacendoci

exceptionnelle et le sentiment de la distance' [...] La critique de Starobinski se rapprocherait de celle de Blanchot : elle deviendrait 'philosophie de la séparation', de la distance, ce qui expliquerait que 'les thèmes de la mélancolie et de la nostalgie la traversent" (M. Rueff, *L'œuvre d'une vie*, in J. Starobinski, *La beauté du monde*, cit., p. 179). I concetti di "filosofia della separazione e della distanza" sono traducibili, nel caso specifico dello sguardo melanconico, nel senso della separazione tra il soggetto che osserva e l'oggetto del suo osservare. Il soggetto che osserva, benché separato dall'oggetto della sua riflessione, può comunque trascinarlo in una dimensione temporale che non è la sua propria, recuperandolo attraverso il proprio sguardo melanconico. È una sorta di schema triadico a caratterizzare il pensiero critico di Starobinski, il quale, pertanto, accetta e nello stesso tempo supera la filosofia della distanza di Blanchot, riavvicinando, fino ad includerli nella medesima unità, il soggetto e l'oggetto. Sul "metodo della distanza" di Starobinski come suo approccio critico cfr. anche G. Poulet, *Jean Starobinski et le thème de la distance*, in J. Starobinski, *Cahiers pour un temps*, cit., pp. 26-35.

⁷¹ J. Starobinski, *L'œil vivant*, cit., p. 15. La citazione di Maurice Blanchot è tratta dalla sua opera *L'entretien infini*, Gallimard, Paris 1969, p. 40. In essa il fittizio interlocutore del dialogo immaginato da Blanchot si sta riferendo alla parola da intendersi come "una maniera trascendente di vedere" cioè come un'idea della quale il romanziere si serve liberamente, ben al di là del vero status delle parole che, insieme alle immagini, sono invece strettamente legate ai loro campi di luogo della scrittura per le une e di spazio visivo per le altre. Su queste problematiche cfr. M. Kader, *Image imaginaire dans l'œuvre de Maurice Blanchot*, avril 2007, https://www.researchgate.net/publication/281802591_Image_imaginaire_dans_l'oeuvre_de_Maurice_Blanchot (novembre 2019), p. 5.

⁷² "Georges Poulet a bien saisi ce qui le sépare de Starobinski : leur théorie de la conscience. Pour le premier, la conscience est un au-delà de la représentation ; pour Starobinski, la conscience est intentionnelle ou elle ne l'est pas. (G. Poulet souligne la proximité entre Starobinski et Husserl). Cette différence peut commander des systèmes d'analogie et des modélisations éloignés : si la critique de G. Poulet est une critique d'immersion et pratique les plongées, celle de Starobinski est spéculative et multiplie les angles de vision comme on fait pivoter un objet dans ses mains - elle finit par revendiquer

alla citazione appena proposta, si può sottintendere che la rovina, grazie allo sguardo melancolico che su di essa esercita l'osservatore, sia contemporaneamente il luogo della "visione prima", in quanto presenza fisica immediatamente riconoscibile, nonché della "visione seconda", in quanto luogo della riflessione filosofica sul trascorrere del tempo⁷³. L'atto del vedere esercitato sulla rovina, come si ha modo così di ribadire, non è infatti solo la percezione di un oggetto fisico, ma anche e soprattutto appercezione di una verità astratta di natura filosofica⁷⁴. La poesia della rovina rivela, attraverso di sé, una feno-

le statut de théorie" (M. Rueff, *L'œuvre d'une vie*, in J. Starobinski, *La beauté du monde*, cit., p. 181). Ritrovo in quest'ultima definizione della critica di Starobinski secondo Martin Rueff la mia stessa definizione di una fenomenologia della rovina riguardo alla teoria dello sguardo melancolico. Quest'ultimo, infatti, volendo riprendere le parole di Rueff, consiste in un'operazione "speculativa che moltiplica gli angoli della visione fino a rivendicare il proprio statuto di teoria".

⁷³ Si può ritornare anche al tema della fascinazione in quanto collegata all'atto del vedere secondo Maurice Blanchot, di cui si è già parlato alla nota n. 43 di codesto articolo. Infatti Blanchot, riferendosi alla distanza tra l'immagine osservata e il soggetto osservante, attribuisce alla fascinazione un'azione perturbatrice che può essere comparata a quella del disvelamento dello sguardo melancolico sulla rovina secondo Jean Starobinski: "Pourquoi la fascination? Voir suppose la distance, la décision séparatrice, le pouvoir de n'être pas en contact et d'éviter dans le contact la confusion. [...] Ce qui nous est donné par un contact à distance est l'image, et la fascination est la passion de l'image. Ce qui nous fascine, nous enlève notre pouvoir de donner un sens, abandonne sa nature 'sensible', abandonne le monde, se retire en deçà du monde et nous y attire, ne se révèle plus à nous et cependant s'affirme dans une présence étrangère au présent du temps et à la présence dans l'espace" (M. Blanchot, *L'espace littéraire*, cit., pp. 28-29). In quanto "passione dell'immagine" la fascinazione altera dunque la percezione fisica dell'immagine, trasformandola in una presenza fuori del tempo del presente, proprio come lo sguardo melancolico, il quale configura l'essenza della rovina nella sua propria dimensione temporale dell'eterno *hic et nunc*.

⁷⁴ "Le 'cercle herméneutique' n'est certes pas le songe d'un Narcisse qui se contemplerait dans l'âme de l'autre en traversant l'onde transparente de l'œuvre. L'interprète ne perçoit sa voix que dans la voix mate de l'œuvre. Et telle la nymphe Écho dont la voix ne servait qu'à redire, l'interprète est celui qui parle en second, qui interroge la forme dans l'après du sens, et qui, loin de toute fusion, se révèle dans la médiation de l'interprétation. Écho, la 'vocalis', n'est plus seulement la nymphe 'resonabilis', mais encore l'interprète à la fois 'résonnante' et 'raisonnable'. Ses réverbérations rationnelles font vibrer la forêt du texte - tout le monde l'entend, elle est le son qui vit en elle - *omnibus auditur: sonus est, qui vixit in illa*" (M. Rueff, *L'œuvre d'une vie*, cit., p. 182). Riprendendo le

menologia della rovina, dato che quest'ultima è il luogo del mascheramento che disvela la verità grazie alla visione "seconda" dello sguardo melancolico su di essa, dopo averla precedentemente mascherata – o solo apparentemente disvelata – grazie alla visione "prima" che l'occhio ha di primo acchito compiuto su di essa.

Volendo a questo punto trarre le conclusioni di questa seconda parte di codesta disamina, si è avuto non solo conferma di quanto già emerso nella prima parte, cioè che la melancolica poesia della rovina di settecentesca memoria è possibile solo *in absentia temporis* e soggiacendo a un processo di lenta degradazione della memoria, ma anche che, attraverso di essa, secondo Jean Starobinski, si concretizza una fenomenologia della rovina, altrimenti impossibile quando il manufatto antico diventa oggetto di studio, e quindi documento/monumento. Starobinski fa della rovina il luogo del disvelamento della verità mediante l'azione di s/mascheramento dei suoi paradossi, ponendola – la rovina – in un contesto che, pertanto, non è solo estetico, ma anche e soprattutto filosofico. La rovina acquista così uno status che le è proprio, il quale sussiste fintantoché su di essa viene proiettato lo sguardo melancolico dell'osservatore in un continuo gioco di riflessi tra soggetto che osserva e oggetto osservato. Potremmo, in ultima analisi, definire la rovina come una paradossale "presenza mentale" che si rivela, ad un primo livello, attraverso lo sguardo senziente dell'osservatore melancolico, il quale accede poi al secondo livello della sua percezione, quando, pur comprendendo che la rovina appartiene fisicamente alla Storia, nel contempo la sottrae e vi sottrae anche se stesso nella propria ricerca dell'infinito, prolungando così, nella propria idea di infinito, il trascorrere inesorabile del tempo che tutto corrode, senza che mai si possa vedere il termine ultimo della sua distruzione.

parole di Martin Rueff, lo sguardo melancolico sulla rovina è, effettivamente, come una eco che "tutto il mondo intende, pur rimanendo essa ferma nel suo medesimo suono".



Fig. 1.

Romulus et Remus, Léon Davent, XVI secolo.

Paris, Bibliothèque Nationale de France, DA-67(2)-FOL.
(Da JEAN STAROBINSKI, *La mélancolie au miroir*, cit., pp. 62-63).



Fig. 2.

Prigioni, tav. VII, Giovanbattista Piranesi, 1761 ca.
New York, Metropolitan Museum of Art.

(Da JEAN STAROBINSKI, *L'invention de la liberté*, cit., p. 175).