

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

Il sublime della notte nel Pensiero VIII
di Vincenzo Monti

Raffaella Bertazzoli

ANNO I – 2015

IL SUBLIME DELLA NOTTE NEL *PENSIERO VIII* DI VINCENZO MONTI

Raffaella BERTAZZOLI (*Università degli Studi di Verona*)
raffaella.bertazzoli@univr.it

ABSTRACT: Vincenzo Monti's early production is characterised by a deep stylistic and thematic research, inspired to a wide entourage of readings and open to Pre-Romantic foreign suggestions, in particular, Klopstock and Young. This essay takes into account the sources and the thematic ideas of *Pensiero VIII* (1783), a composition of particular interest within the frame of poetic language innovation towards Romanticism. Monti seems to force intentionally the change in the styles of writing already experienced in previous poetry by adapting the lines to the sublime tone.

RIASSUNTO: La produzione giovanile di Vincenzo Monti si caratterizza per una meditata ricerca stilistica e tematica, ispirata a un'ampia messe di letture e aperta a suggestioni straniere preromantiche (in particolare, Klopstock e Young). Il saggio prende in esame le fonti e gli spunti tematici del *Pensiero VIII*, componimento del 1783 che si configura di particolare interesse nel quadro dell'innovazione del linguaggio poetico in senso romantico. Monti pare consapevolmente forzare stilemi già sperimentati nella poesia precedente, conformando i versi al tono sublime.

KEY WORDS: Vincenzo Monti, Italian Poetry, Preromanticism, Sublime

PAROLE CHIAVE: Vincenzo Monti, Poesia italiana, Preromanticismo, Sublime



IL SUBLIME DELLA NOTTE NEL PENSIERO VIII DI VINCENZO MONTI

Raffaella BERTAZZOLI (*Università degli Studi di Verona*)

Verso una *sensiblerie* romantica

Il rapporto epistolare tra Vincenzo Monti e il classicista roveretano Clementino Vannetti è senza dubbio uno dei più interessanti sotto il profilo critico. Basta scorrere le lettere, soprattutto quelle degli anni 1778-1781, per riconoscere al giovane Vincenzo una *curiositas* intellettuale e una *vis* polemica forse uniche nella sua lunga carriera di poeta.¹ Sebbene coetaneo del Monti, il Vannetti viene investito di un magistero indiscusso nel giudicare le «poetiche mercatanzie» che l'amico immancabilmente gli invia.

Arroccato su posizioni di un classicismo a oltranza, e ostile alle pur caute aperture verso i modelli letterari d'Oltralpe, il Vannetti ricopre, di volta in volta, la funzione di rispecchiamento dialettico delle posizioni critiche del Monti e di verifica dei giudizi severi che il poeta andava dispensando ai poeti di Parnaso del suo tempo.²

- 1 L'epistolario intercorso tra Vincenzo Monti e Clementino Vannetti ebbe una certa regolare cadenza tra il 1777 e il 1786. Non siamo in possesso delle lettere del Vannetti, se non per poche minute. Sulla posizione del Monti a Roma e sul carteggio con lo studioso roveretano cfr. gli studi di Floriana CALITTI, *Vincenzo Monti a Roma*, in *Vincenzo Monti fra Roma e Milano*, Atti del convegno di Alfonsine, 27 marzo 1999, a cura di Gennaro Barbarisi, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2001, pp. 215-237; e di Erica SCHWEIZER, *Il carteggio Monti-Vannetti*, ivi, pp. 125-159. Sulla figura del Vannetti cfr. Ferdinando PASINI, *Clementino Vannetti. Profilo critico-biografico*, Rovereto, Grandi, 1907; Emilio BIGI, *Clementino Vannetti*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, IV, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 747-782. Per gli studi sull'opera del Monti, in relazione ai primi esercizi poetici, cfr. Gennaro BARBARISI, *Vincenzo Monti e la cultura neoclassica*, in *Storia della letteratura italiana*, VII, Milano, Garzanti, 1969, pp. 7-95; Ivanos CIANI, *Le prime raccolte poetiche di Vincenzo Monti*, «Studi di Filologia Italiana», XXXVII, 1979, pp. 413-495; Nicolò MINEO, *Vincenzo Monti. La ricerca del sublime e il tempo della rivoluzione*, Pisa, Giardini, 1992. Quindi, si veda il volume a cura di Luca FRASSINETI, *Primo supplemento all'epistolario di Vincenzo Monti*, Milano, Cisalpino, 2012.
- 2 Per un'analisi degli studi critici cfr. Guido BUSTICO, *Bibliografia di Vincenzo Monti*, Firenze, Olschki, 1924; Domenico CONSOLI, *Orientamenti e problemi della critica montiana nell'ultimo trentennio*, «Cultura e scuola», XIX, 74, 1980, pp. 17-34; Walter

Lasciata Ferrara per Roma nel 1778, su invito del Cardinale Borghese, Monti può finalmente imporsi sul grande proscenio romano, favorito dalle amicizie della corte pontificia.

A parte una routinaria composizione di testi d'occasione, il Monti aveva al suo attivo un poemetto in terzine, la *Visione d'Ezechiello*, composto nel 1776, che Ivanos Ciani riconosce come un vero «incunabolo romantico»,³ dove l'endecasillabo si dispiega in volute ampie e armoniose. Il modello diretto è il Varano, alla cui scuola Monti si era affinato ai timbri della poesia del sublime biblico; ma non solo: echi frugoniani affiorano accanto alla memoria di modelli poetici, che restano appannaggio di quella folta schiera di arcadi inquieti che compongono tra Ferrara, Parma e Reggio. Tutti vicini al Monti, come il Minzoni, il Fusconi, il Cassiani, il Cerretti, il Vicini, il Cassoli, il Paradisi e infine il Mazza. Quest'ultimo è figura di spicco anche per un'alacre attività di traduttore, nata sotto l'impulso del magistero cesarottiano, e quando in Italia si stava velocemente incrementando la circolazione di testi di autori stranieri in traduzione.⁴

Alla composizione della *Visione* non sarebbe stato estraneo neppure l'insegnamento di un'altra importante figura di intellettuale cosmo-

BINNI, *Storia della critica montiana*, in *Monti poeta del consenso*, Firenze, Sansoni, 1981, pp. 1-46. Per un'analisi completa dell'opera montiana e per un aggiornamento bibliografico degli studi si rimanda al saggio di Marco CERRUTI e Enrico MATTIODA, *La letteratura nel Neoclassicismo. Vincenzo Monti*, in *Storia della letteratura italiana*, VII, *Il primo Ottocento*, cap. VI, Roma, Salerno Editrice, 1998, pp. 289-378, e quindi al lavoro di Angelo ROMANO, *Rassegna montiana (1980-2000)*, «Lettere Italiane», I, 2001, pp. 106-134. Sul contesto in cui Monti operò cfr. Leone VICCHI, *Vincenzo Monti. Le lettere e la politica in Italia dal 1750 al 1830*, Fusignano, Morandi, 1879-1887. In particolare sul periodo romano cfr. Luca FRASSINETI, *Il teatro romano di Monti tra estetica e critica borghese*, «Ariel», III, 1994, pp. 60-69; Angelo ROMANO, *Vincenzo Monti a Roma*, Manziana, Vecchiarelli, 2001; Arnaldo BRUNI, *Monti nella Roma classica*, «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 23, 2004, pp. 23-42.

- 3 Il componimento ebbe due stampe nel 1776: Vincenzo MONTI, *La Visione d'Ezechiello, versi dedicati al re. mo sig. dottore Francesco Zanotti, arciprete di Minerbio ed insigne predicatore nella Cattedrale di Ferrara la Quaresima dell'anno MDCCCLXXVI*, Ferrara, nella Stamperia Camerale, 1776. Venne quindi pubblicato a Parma dalla Stamperia Reale, nell'aprile del 1776, con dedica al cardinale Scipione Borghese. Il Vannetti ne dà un giudizio molto lusinghiero. Cfr. Erica SCHWEIZER, *Il carteggio Monti-Vannetti*, cit., pp. 128-129.
- 4 Cfr. Ivanos CIANI, *Le prime raccolte poetiche*, cit. Sulla *Visione* si vedano le pp. 420 e ss.; Leonardo CAMBINI, *Primi saggi poetici di Vincenzo Monti*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LIII, 1909, pp. 69-88.

polita: quella di Aurelio de' Giorgi Bertòla che aveva appena pubblicato le *Notti Clementine* (1775) guardando anche al modello delle *Notti* di Edward Young.⁵ Sono anni in cui Monti esercita lo stile e affina la sensibilità poetica con letture eterogenee: e se da un lato legge e cita Omero contro le 'sciocchezze' arcadiche, conformandosi all'opinione graviniana di un primato indiscusso dell'antico (parla di «maestosità» di Omero e di Pindaro),⁶ dall'altro non disdegna di farsi paladino di una posizione anti-classicista, in termini muratoriani, in difesa, cioè, di una poesia del «vero» e del bello poetico, senza limitazioni spazio-temporali:

Forse gli antichi hanno esaurito il bello della poesia? Sarebbe lo stesso che dire che hanno esaurito il bello della natura, che hanno provate tutte le maniere di sentire [...]. Eppure Cornelio, Racine, Voltaire e perfino Shakespeare [sic], sono pieni di sentimenti, di affetti ai quali non giunse né Sofocle né Euripide.⁷

Il giudizio del Muratori sulla poesia, cui Monti attinge, mette in primo piano un problema che diverrà centrale nel Romanticismo: la corretta ricezione e resa dei testi (*Della perfetta poesia italiana*, 1706):

Certo è che nell'ebraica poesia moltissime son le cose espresse con singolar leggiadria, le quali se fossero trasportate nel nostro linguaggio con equivalente bellezza d'artificio, comparirebbono piene di nobiltà e d'ingegno incomparabile. Altrettanto avvien pur nelle lingue tedesca, inglese, danese ed altre, ciascuna delle quali oggidì si gloria d'aver valorosi poeti.⁸

Su queste considerazioni s'innesta una pagina di vera e propria intelligenza interpretativa del Monti sulla natura delle lingue e sulla loro resa in

- 5 Aurelio DE' GIORGI BERTÒLA, *Le Notti Clementine*, Arezzo, per Michele Bellotti, 1775.
- 6 Nella *Ragion poetica* (1708) il Gravina aveva sostenuto il primato della poesia greca sopra la latina e a maggior ragione sopra la moderna, consegnando un canone che comprendeva Omero, Eschilo, Pindaro. Riconoscendo all'antichità greca una grandezza irraggiungibile, si alimentava una nostalgia del passato e dell'antico con caratteristiche che saranno della sensibilità romantica. Cfr. René CANAT, *L'Hellénisme des romantiques*, Paris, Didier, 1951-1955, 3 voll.
- 7 Ferdinando PASINI, *Un discorso di Vincenzo Monti in Arcadia*, «Pro Cultura», Rivista bimestrale di studi trentini, I, fasc. I e II, 1910, p. 36.
- 8 Ludovico Antonio MURATORI, *Opere*, a cura di Giorgio Falco e Fiorenzo Forti, in *La letteratura Italiana. Storia e Testi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, p. 88.

traduzione. In tal modo, egli respingeva il concetto dell'intraducibilità e sdoganava l'uso dei testi tradotti:

Ogni lingua ha il suo entusiasmo e, quando un traduttore non è pago di trasportare nel suo idioma il sentimento del suo autore, e vestirlo dei colori che gli somministra la sua lingua, ma vuole di più lasciargli addosso le sue stesse forme, il traduttore sarà sempre cattivo. [...] Se v'internerete nel pensiero di Klopstock, e lo sbarizzerete dell'involucro di una frase che in italiano mal suona, e in tedesco suonerà benissimo, se insomma v'appiglierete al midollo dell'immagine, lungi dal trovarla difettosa e stravagante, voi ci troverete dentro un certo patetico che vi riempie di piacere.⁹

Nei primi mesi romani, Monti, infatti, alimenta un interesse verso una produzione letteraria moderna, non strettamente domestica, segno di una lenta trasformazione che viene regolarmente registrata nelle lettere al Vannetti.¹⁰ Le testimonianze epistolari del momento parlano della lettura di opere straniere, come il *Messia* di Klopstock,¹¹ nella cui traduzione avrebbe voluto cimentarsi, se non direttamente dal tedesco, con la mediazione dei francesi: un *Messie* in edizione parigina era già stato stampato nel 1769.¹²

Il progetto di traduzione resterà lettera morta,¹³ anche se di una trasposizione italiana del *Messia* si sarebbe parlato di lì a poco: nel 1782 esce a Vicenza la traduzione in versi di Giacomo Zigno, della quale il Monti si sarebbe in seguito servito.¹⁴

9 Vincenzo MONTI, *Epistolario*, raccolto, ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi, Firenze, Le Monnier, 1930, 6 voll. La cit. è nel I vol., alle pp. 118-119. Da ora: *Epist.* con l'indicazione del volume e delle pagine.

10 Così scrive al Vannetti: «Vi prego solo di non proibirmi la lettura degli oltramontani, da' quali traggio un infinito vantaggio» (*Epist.*, I, p. 121).

11 Il Bertòla nel *Discorso preliminare alla traduzione degli Idilj di Gessner* aveva cercato di mitigare il pregiudizio intorno alla lingua tedesca: «Io so bene che anche in Italia si ha generalmente opinione, che la lingua tedesca non sia istrumento da impiegarsi felicemente in poesia. Quindi è ch'io, per distruggere questa specie di pregiudizio, mi determinai a scrivere un Saggio ragionato sulla poesia alemanna, e a dar di essa un'idea la più estesa chiamandone ad esame l'indole, e i progressi prodigiosamente rapidi da Opitz fino a questi giorni», in Aurelio DE' GIORGI BERTÒLA, *Scelta d'Idilj di Gessner tradotti dal Tedesco*, Napoli, Raimondi, 1777, p. XXVI.

12 *Le Messie. Poème en dix chants traduit de l'allemand de M. Klopstock*, Paris, chez Vincent, 1769, 2 voll.

13 Nella lettera del primo maggio 1778 Monti dice di aver iniziato, ma subito interrotto la versione (*Epist.*, I, p. 46).

14 Lo Zigno aveva concluso già nel 1771 la traduzione di tre canti dell'opera di Klop-

Non era trascorso molto tempo dal suo arrivo a Roma, che Monti coglieva l'occasione per mostrarsi a una platea di tutto rispetto. Testimonianze parlano della recita della *Visione d'Ezechiello* in Arcadia nel 1778,¹⁵ occasione in cui gli viene tributato quel plauso che si riserva ai poeti d'importanza ormai conclamata. Rassicurato dal pieno successo delle letture in Arcadia, Monti passa a raccogliere le sue cose migliori, e già il 26 gennaio 1779 comunica al Vannetti «la risoluzione presa di stampare una raccolta scelta delle [sue] poesie».¹⁶ Ne sarebbe nato il *Saggio di Poesie*,¹⁷ in cui compaiono testi improntati a una certa duttilità poetica. Degno di menzione un poemetto intitolato *Entusiasmo Malenconico*, con echi dalle *Notti* del Bertòla, e che si differenzia da molta poesia precedente per il gusto del timbro scuro e del sublime. Il saggio del Bettinelli, intitolato *Dell'Entusiasmo delle Belle Arti*, edito a Milano nel 1769, ne era stato per buona parte il supporto teorico.¹⁸ Le parole del Bettinelli sembrano rinviare decisamente a quella nuova formula del sublime che aveva da poco avuto la sua definizione nel saggio burkiano *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757):

dell'anima attonita, e spaventata, in cui sorgon immagini straordinarie, tutte terribili, e però tutte grandi, e sublimi. Sia poi questo per lo timor del pericolo immaginato, e quasi presente, o per la mescolanza di questo timore coll'esclusione del vero pericolo, o per altro, dicanlo gli altri».¹⁹

stock. L'edizione di dieci canti compare con il titolo *Il Messia del signor Klopstock trasportato dal tedesco in verso italiano da Giacomo Zigno*, in Vicenza, per Francesco Modena, 1782. Cfr. Ferdinando PASINI, *Per la fortuna del Klopstock in Italia*, Padova, Prosperini, 1905 (estr. dagli «Atti della Accademia Scientifica Veneto-Triestina-Istria-na», luglio-dicembre 1905), pp. 37-65. Diretta influenza ebbe l'opera sui sonetti montiani *In morte di Giuda*, e in parte sulla *Bassvilliana*.

15 La notizia si trova nel giornale romano «Chracas» del 29 agosto 1778.

16 *Epist.*, I, p. 59.

17 Vincenzo MONTI, *Saggio di Poesie*, Livorno, per i torchi dell'Enciclopedia, 1779.

18 Saverio BETTINELLI, *Dell'Entusiasmo delle Belle Arti*, Milano, Galeazzi, 1769, p. 122: «ogni volta che il cielo s'annerà, tuona, e lampeggia, e vi veggio, ed immagino, come fo sempre, il fulmine, che vi si accende, e piomba sulla terra, allora sento il terrore, e l'orrore comprendermi, e scuoter l'anima tutta. Così l'idee de' sepolcri, degli antri, delle tenebre d'una boscaglia, dell'oscurità, del silenzio, della solitudine, della notte, onde sorgono l'altre idee d'assassini, di spettri, di fiere affamate, e di morte; tutto ciò produce una commozione, o una quasi immobilità».

19 Si veda Ferdinando PASINI, *Di alcuni giudizi di Clementino Vannetti sulla letteratura contemporanea*, «Tridentum», X, 1901, pp. 1-52, e II, 1902, pp. 1-10.

Le corde toccate da Monti nei componimenti del *Saggio* e nei *Discorsi* dedicatori, davano spazio a una poesia dell'entusiasmo e dell'immaginazione, senza indulgere alla moda dello scientismo imperante:

i miei critici, quelli cioè che si piccano d'esser filosofi perché non sanno che qualche termine tecnico, mi danno la taccia di essere arido e vuoto di filosofia ne' miei componimenti.²⁰

Si rinsalda, nel contempo, l'amore per Klopstock, spingendosi fino agli inglesi, Milton e Young, influenti nell'affinare alcune scelte di segno preromantico. Continua ininterrotto anche il dialogo epistolare sulla cattiva influenza (così la pensa il Vannetti) che le letterature straniere moderne hanno sulla poesia italiana:

Sono d'accordo con voi e con Bettinelli che la maggior parte dei nostri poeti, sedotta dalla novità transalpina, è insoffribile; v'accordo ancora che gli esemplari tedeschi, inglesi, francesi sono la fonte di tanta corruttela. [...] Ma bisogna che anche voi mi accordiate che il gregge di questi nostri poeti intedescati, infranciosati è un gregge di talenti mediocri e puerili.²¹

E che questi modelli avessero avuto un certo ascendente sul giovane Monti è testimoniato dal poemetto *La Solitudine*, letto in Arcadia il 14 settembre 1780, in cui il Monti affronta uno dei temi abusati dalla poesia contemporanea, italiana e straniera. Nel componimento si intrecciano la solitudine come sentimento espresso dalla *Senhsucht* su modello dell'immancabile Bertòla, e il piacere della descrizione secondo i toni del cromatismo crepuscolare della *Lichtung*.

Nel 1781 escono le *Rime degli Arcadi*,²² un volume dalla struttura ben calibrata che comprende componimenti già editi nel *Saggio di Poesie* e testi nuovi, in cui si conferma una precisa disposizione verso una poesia dell'entusiasmo e del sentimento; e una cantica, *La Bellezza dell'Universo*,²³ recitata in Arcadia il 19 agosto, in cui Monti si compiace di

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Epist.*, I, p. 119. Lettera al Vannetti datata «Roma, 3 Giugno 1780».

²² Vincenzo MONTI, *Rime degli Arcadi*, Roma, Giunchi, 1781.

²³ *Id.*, *La Bellezza dell'Universo*, Roma, Fulgoni, 1781. Seconda edizione in *Versi*, Parte I, Siena, Pazzini Carli, 1783 e Parma, Stamperia reale, 1787; la definitiva nel 1826. Nell'edizione del 1781 alla cantica seguivano due versi d'encomio, in ossequio a una

accostare, in un disegno magniloquente, grandezza divina e mecenatismo pontificio.²⁴ Era giunto il tempo per virare in senso romantico alcune suggestioni poetiche: l'amore per Carlotta Steward ne offrì il pretesto.

Tracce del sublime nel *Pensiero VIII*

Nel gruppo dei *Pensieri* (1783), che Monti compone per la giovane Carlotta, conosciuta nel salotto della poetessa Fortunata Sulgher Fantastici, amica di Alfieri e di madame de Staël, l'*VIII* si configura di particolare interesse nel quadro dell'innovazione del linguaggio poetico in senso romantico.²⁵ Monti pare consapevolmente forzare stilemi già sperimentati nella poesia precedente, conformando i versi al tono sublime.

Il testo si apre su una meditazione solitaria e notturna, in cui s'instaura un contatto compassionevole tra l'io e la Natura; il luogo presenta molti elementi che formeranno il traliccio poematologico romantico e che saranno assunti come centrali non solo dalla poesia, ma anche dalla pittura: si pensi a *Un uomo e una donna davanti alla luna* (1819) di Caspar David Friedrich, o ai paesaggi notturni di William Turner, per citare solo alcune tra le tele più note.²⁶ Questi i versi iniziali del *Pensiero VIII*:

Alta è la notte, ed in profonda calma
dorme il mondo sepolto, e in un con esso
par la procella del mio cor sopita.²⁷

L'*incipit* è solenne, costruito su un predicativo in posizione forte e su una serie di termini ossimorici connotati in senso sublime. L'uso del lati-

maggior rilevanza della scelta d'occasione.

24 *Epist.*, I, p. 166. Lettera al Vannetti datata «Roma, 24 Ottobre 1781». Il poemetto, apprezzatissimo, sarebbe stato pubblicato senza indugio dall'editore romano Fulgoni nello stesso 1781, e subito inviato al Vannetti per un giudizio: «voglio trasmettervi una copia d'un poemetto che ho fatto ultimamente sopra la Bellezza dell'Universo».

25 Vincenzo MONTI, *Pensieri d'amore* (VIII), in ID., *Poesie*, a cura di Alfonso Bertoldi, Firenze, Sansoni, 1957. I *Pensieri* sono stati composti nel 1783.

26 Cfr. *Italia al chiaro di luna. La notte nella pittura italiana (1550-1850)*, trad. di Rosa Maria Letts, Roma, Il cigno, 1990.

27 Vincenzo MONTI, *Pensieri*, vv. 132-134, in ID., *Poesie*, a cura di Alfonso Bertoldi, cit., p. 42.

nismo 'alto' (*altus*) nel senso di 'profondo' si colloca in una tradizione poetica colta. Lo troviamo nel Tasso della *Gerusalemme*, anche se in contesti non definiti in senso sublime. Uno stretto rapporto intertestuale s'instaura con Melchiorre Cesarotti, traduttore dell'*Ossian* (*La morte di Gaulo*),²⁸ che configura analogamente lo stilema in un paesaggio notturno, dove la luna a mala pena rischiarava una natura che incute timore:

[...] alta è la notte.
 Mormoran cupe l'onde solitarie
 Nel silenzio del bosco: dalle nubi
 Trapela, e fugge ad or ad or la Luna
 Fra le piante del colle, e ad ora ad ora
 Dalle nebbie divise ed i vapori
 Trapelano, e s'involano le stelle.

Ritroviamo il sintagma nei versi del *Bardo*, in un rapporto d'intertestualità interna all'opera montiana:

Tacita uscia dalle cimmeriche grotte
 la nemica del dì; ma non del Duce
 tacea la cura, che per l'alta notte
 in mille parti il suo pensier traduce.

Stilema ripreso nella traduzione dell'*Iliade*, dove assolve principalmente a una funzione denotativo-temporale:

Tutti ancor dormian per l'alta notte
 i guerrieri e gli Dei.²⁹

Ma, certamente, ai fini di un'intelligenza intertestuale, sono le *Rime* del Tasso a offrire un corto-circuito interessante; vi troviamo uniti due elementi stilisticamente forti della tradizione poetica: «l'alta notte» si accompagna alle «vaghe stelle», anche se i due termini della *junctura* trovano nella poesia di Monti una funzione argomentativa di più intensa significazione:

²⁸ I *Canti di Ossian* vennero tradotti dal Cesarotti nel 1762 e rielaborati definitivamente nel 1772.

²⁹ Il sintagma si ritrova in Foscolo, Manzoni e altri moderni.

Ma chi nel sen de l'alta notte ombrosa
ardisce numerar le vaghe stelle,
opre antiche e novelle
racconti e i nomi onde tu gloria avesti.³⁰

Nel prosiegua, il dettato del testo si definisce per l'immissione degli elementi che cercheremo di qualificare nel segno del sublime burkiano: la vista del cielo senza limiti, punteggiato da stelle a tratti oscurate dalla nubi; il vento che sconvolge la natura.³¹ Il punto di vista dell'io poetico è quello di un osservatore coinvolto empaticamente:

Io balzo fuori delle piume, e guardo;
e traverso alle nubi, che del vento
squarcia e sospinge l'iracondo soffio,
veggo del ciel per gl'interrotti campi
qua e là deserte scintillar le stelle.

Lo sguardo rivolto allo spazio interstellare, che l'uomo contempla con un senso di sgomento, è già tutto dentro la poesia di autori come Edward Young, che nel testo *Night Thoughts* (1746) ha segnato l'avvio di una nuova sensibilità nel rapporto con la natura. Isolando il senso di *astonishment*, proprio del sublime, ne riconosce potenzialità non solo retoriche:

un orizzonte spazioso rappresenta un'immagine di libertà, luogo in cui la vista ha la possibilità di estendersi, di spaziare nell'immensità delle sue vedute e di abbandonarsi alla varietà degli oggetti che si offrono alla sua osservazione. Prospettive così vaste sono così piacevoli per la fantasia come i pensieri sull'eternità e sull'infinito lo sono per la mente.³²

³⁰ Già in pieno *milieu* romantico, il *topos* viene assunto da una poetessa incline ai toni lugubri, come Diodata Saluzzo Roero, che nella novella *Beatrice di Tenda* (1819) presenta una sequenza aggettivale fortemente connotata in senso sublime: «Alta la notte, profondo il silenzio, gelida l'aura del crudo dicembre, tutto destava orrore».

³¹ Il testo di Burke venne velocemente tradotto in Francia (*Recherches philosophiques*, Londres-Paris, Hochereau, 1765) e in tedesco (*Burkes philosophische Untersuchungen*, Riga, J.F. Hartknoch, 1773). In Italia di grande importanza per la diffusione della poetica del sublime si dimostra la traduzione cesarottiana dell'*Ossian*, accompagnata nella sua seconda edizione (Comino 1772) dalla traduzione della *Dissertazione storico-critica sui poemi del Bardo*, di Hugh Blair, le cui *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* del 1783 vennero tradotte in Francia nel 1797 e da Francesco Soave nel 1801. Il testo, che volgarizza le idee burkiane, circolava per la sua parte *Sul sublime* negli *Opuscoli scelti* già dal 1796.

³² Joseph ADDISON, *The Pleasure of Imagination*, «The Spectator», n. 412, 1712.

Sono queste le premesse per arrivare alla fondamentale operazione della *Philosophical Enquiry* (1757) di Edmund Burke che fa una serrata disamina del sublime longiniano e della sua interpretazione nell'estetica del primo Settecento. Lo snodo fondamentale della sua teoria è quello che si incentra sul rapporto tra espressione sublime e esperienza emotiva di ciò che è spiacevole o doloroso. I riferimenti sono classici (Omero e la *Poetica* di Aristotele) e moderni, dalla fisico-teologia di Thomas Burnet al *Paradise Lost* di John Milton, dalla rielaborazione del concetto di *Sublime* in Dennis alle *Seasons* di James Thomson. Sublime, scrive Burke, è

tutto ciò che può destare idea di dolore e di pericolo, cioè tutto ciò che è terribile, ovvero ha rapporti con oggetti terribili, ossia tutto ciò che agisce in modo analogo al terrore, è una fonte del sublime; [...] perché sono convinto che le idee di dolore sono molto più forti di quelle che riguardano il piacere.³³

All'origine del sublime è l'idea di 'vastità' che mette in moto la nostra immaginazione nel creare il sentimento dell'infinito; la contemplazione di spazi sconfinati fa insorgere nell'animo dell'uomo un'idea di potenza della Natura: «Un'altra fonte del sublime è l'*infinità* [...] che tende a riempire la mente di quella specie di piacevole orrore».³⁴

Dopo essersi affacciato sull'infinito, il poeta s'interroga sui fini ultimi dell'esistenza dell'universo: si rivolge agli elementi della natura con domande trascendentali. L'idea di una *katastrophé*, dovuta all'allontanarsi dello sguardo divino sul mondo, interpreta l'inquietudine profonda che le scoperte della scienza avevano inoculato nella coscienza dell'uomo moderno; accanto alla fiducia illuministica nella ragione percorre e trapassa il secolo una condizione di smarrimento per il venir meno dei fondamenti epistemologici che avevano sorretto per secoli la struttura del pensiero:³⁵

Oh vaghe stelle! e voi cadrete adunque,
e verrà tempo che da voi l'Eterno
ritiri il guardo, e tanti Soli estingua?

33 Edmund BURKE, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, Palermo, Aesthetica, 1985, p. 71.

34 *Ibid.*

35 Cfr. Enzo NEPPI, *Foscolo, Leopardi e le origini del nichilismo europeo*, «Filigrana», 4, 1997, pp. 107-211.

E tu pur anche coll'infranto carro
rovesciato cadrai, tardo Boote,
tu degli artici lumi il più gentile?

Se ne era già fatto interprete Edward Young, che riformula, attingendo dalla linea ininterrotta del pessimismo filosofico occidentale, la condizione esistenziale dell'uomo e il suo fardello di dolore. La ciclica sequenza del perire, cui non si sottraggono né l'uomo, né la Natura, apre interrogativi sulla fine dell'universo, simboleggiato dall'astro maggiore (*The Revenge*, 1721):

Questa vasta e solida terra, quel sole fiammeggiante,
Quei cieli, attraverso i quali esso ruota, devon tutti avere una fine.
Che cos'è, dunque, l'uomo? la più piccola parte del Nulla.
Il giorno seppellisce il giorno, il mese il mese, e l'anno l'anno.
La nostra vita non è che una catena di molte morti;
Può dunque la Morte stessa essere temuta? Piuttosto la nostra vita.
La vita è Deserto, la vita è Solitudine.³⁶

In versi di forte impronta metaforica, il tema della catastrofe ricompare nel componimento, intitolato «Il Tempo», del frugoniano Salomone Fiorentino:

E si lograno i cieli, e gli astri, e il sole
sotto quel dente, che qual tarma in panno,
e rodere e tacere a un tempo suole;
e l'etadi, al girar di mesi e d'anni
sopra l'ali di rapidi momenti,
in tal vorago a inabissarsi vanno.³⁷

36 Edward YOUNG, *The Revenge*, in *The Works of the Rev. Dr. Edward Young*, Charlestown, W. S. and H. Spear, 1811, 3 voll., II, Atto IV, sc. IV, p. 51. L'opera è dedicata a Philip Wharton: «This vast and solid Earth, that blazing Sun, / Those Skies thro' which it rolls, must all have End. / What then is Man? The smallest part of Nothing. / Day buries Day, Month Month, and Year the Year, / Our Life is but a Chain of many Deaths; / Can then Death self be fear'd? Our Life much rather: / Life is the Desert, Life the Solitude» (Traggo la traduzione da Emilio NAZÀRI, *Edward Young poeta elegiaco*, Palermo, Priulla, 1937, p. 93).

37 Salomone FIORENTINO, «Il Tempo», vv. 31-36, in *Poeti minori del Settecento*, a cura di Alessandro Donati, Bari, Laterza, 1913, 2 voll., II, p. 268.

Nel suo *Essai sur l'Astronomie* (1788), Louis de Fontanes formula un'incazzante domanda sul destino del cosmo. Il passo si riferisce alle comete, e ai loro ricorsi nel firmamento:

Ces astres, ces flambeaux, qu'en passant l'homme admire,
 A qui le Guèbre antique élevait des autels,
 Comme leur créateur seront-ils immortels?
 Au jour marqué par lui, la comète embrasée,
 Vient-elle réparer leur substance épuisée?
 Meurent-ils comme nous? On dit que sur sa tour,
 Quelquefois l'astronome attendant leur retour,
 Vit, dans des régions qu'il s'étonne d'atteindre,
 Luire un astre nouveau, de vieux astres s'éteindre.
 Tout passe donc, hélas! Ces globes inconstants
 Cèdent comme le nôtre à l'empire du temps.³⁸

Ne riassume i termini lo stesso Monti nel *Pensiero x*, dove la riflessione sul trascorrere del tempo si riflette dall'io all'esistente, e la caducità di ogni cosa si riallaccia alla profezia apocalittica:

Tutto père quaggiù. Divora il Tempo
 l'opre, i pensieri. Colà dove immenso
 gli astri dan suono, e qui dov'io mi assido,
 e coll'aura che passa mi lamento,
 del Nulla tornerà l'ombra e il silenzio.

Burke evidenzia alcune categorie estetiche che interagiscono strettamente con l'idea di sublime, motivandolo secondo parametri di paura e dolore; affrancando il nesso sublime/vastità dal senso morale, lo colloca tutto nel campo estetico. La posizione prospettica che dall'infinito dell'universo rinvia al particolare dell'io («dov'io mi assido»), o viceversa, s'incardina nell'elaborazione poetica come elemento di collegamento verso la sensibilità romantica. Esempio (ma gli esempi potrebbero essere altri) la condizione dell'io nella chiusa del testo leopardiano di «Aspasia», dove, sul contesto sublime, s'innesta l'elemento del riso democriteo:

[...] Che se d'affetti
 Orba la vita, e di gentili errori,

38 Jean-Pierre Louis de FONTANES, *Essai sur l'astronomie*, in ID., *Oeuvres*, éd. Sainte-Beuve, Paris, Hachette, 1839, 2 voll., I, p. 21.

È notte senza stelle a mezzo il verno,
Già del fato mortale a me bastante
E conforto e vendetta è che su l'erba
Qui neghittoso immobile giacendo,
Il mar la terra e il ciel miro e sorrido.

Il processo intertestuale si aggancia anche alla prosa: l'affinità del sentire rinvia ad alcuni luoghi del romanzo *I dolori del giovane Werther* di Goethe, testo che Monti terrà ben presente per questi esperimenti:

Tutto è così silenzioso intorno a me e così calma è la mia anima. [...] Mi avvicino alla finestra, mia cara, e vedo ancora tra le nuvole che passano veloci nella tempesta qualche stella del cielo che è eterno! No, voi non cadrete! L'Eterno vi porta nel cuore, e me insieme con voi.³⁹

Suggerzioni percepite già dal Foscolo degli sciolti «Al Sole», per il calco del sintagma sul transeunte («Tutto père quaggiù»)⁴⁰ e per la ripresa del ritirarsi dal mondo dello sguardo divino:

[...] Tutto si cangia,
tutto père quaggiù! Ma tu giammai,
eterna lampa, non ti cangi? Mai?
Pur verrà dì che nell'antiquo vòto
Cadrai nel nulla, allor che Dio suo sguardo
Ritirerà da te: non più le nubi
Corteggeranno a sera i tuoi cadenti
Raggi su l'Oceàno; e non più l'Alba
Cinta d'un raggio tuo, verrà su l'Orto
Ad annunziar che sorgi.⁴¹

Con una ripresa nella lettera del 19 gennaio dell'*Ortis*:

«O Sole», diss'io, «tutto cangia quaggiù! E verrà giorno che Dio ritirerà il suo sguardo da te, e tu pure sarai trasformato; né più allora le nubi corteg-

39 Johann Wolfgang von GOETHE, *I dolori del giovane Werther*, a cura di Giuliano Baioni, Torino, Einaudi, 1998, p. 279. Lettera scritta *Dopo le undici*.

40 Vincenzo MONTI, *Pensieri d'amore*, x, vv. 1-2: «Tutto père quaggiù. Divora il Tempo / L'opre, i pensieri»; in ID., *Poesie*, a cura di Alfonso Bertoldi, cit., p. 50.

41 UGO FOSCOLO, *Opere*, I, a cura di F. Gavazzani, Milano-Napoli, Ricciardi 1974, p. 122. Il componimento è del 1796-97.

geranno i tuoi raggi cadenti; né più l'alba inghirlandata di celesti rose verrà cinta di un tuo raggio su l'oriente ad annunziar che tu sorgi». ⁴²

Interrogativi che riaffiorano nei versi di *Ossian*, tradotti dal Cesarotti:

[...] O tu celeste Lampa,
Dimmi, o sol, cesserai? verrai tu manco,
Possente luce? Ah s'è prescritto il fine
Del tuo corso, se tu risplendi a tempo,
Come Fingallo, avrem carriera, o sole? ⁴³

L'immissione dell'elemento lunare, come testimone del dolore umano, ha una sua sede importante nelle meditazioni di Young, dove la presenza della luna, prima che elemento poetico, diventa presupposto ontologico. Nel 1744, descrivendo l'atto della Creazione, in un poemetto che avrà fortuna straordinaria nel Settecento europeo (*The Pleasures of Imagination*), Mark Akenside attiva l'immaginazione sulla potenza dell'Atto divino. La traduzione di Angelo Mazza, uno dei poeti più attenti alle esperienze d'Oltralpe, avrebbe dato un contributo sostanziale al rinnovamento del lessico poetico italiano, producendo esiti interessanti anche in altri generi letterari:

Nè ancora a mezzo il Ciel la sua notturna
Lampa sospeso avea l'argentea Luna,
Nè monti ancora, nè ruscelli, e selve
Abbellivan la terra, nè sue leggi
Dava Sapienza all'Uom; che nella propria
Immensità profondamente assorto,
Solo esistea l'Onnipotente; e tutte
Schierate innanzi al guardo suo l'eterne
Forme movean delle create cose.
Movea 'l raggianti Sol, movea l'argentea
Lampa notturna, e monti e boschi e fiumi
V'eran presenti, e la rotante Terra,
E sapienza in sovrumano aspetto.

⁴² Ugo FOSCOLO, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, Milano, Garzanti, 1981, p. 42. Nell'*Ortis* si trova anche il calco «Tutto père quaggiù» (*Ibid.*, p. 91).

⁴³ *I canti di Ossian*, Cartone, v. 608 sgg.

Un'originalità che si può riconoscere per diffrazione con la traduzione montiana dell'*Iliade*, dove la descrizione del campo di battaglia alla luce lunare risponde a criteri esornativi:

Siccome quando in ciel tersa è la Luna,
e tremole e vezzose a lei d'intorno
sfavillano le stelle, allor che l'aria
è senza vento, ed allo sguardo tutte
si scuoprono le torri e le foreste
e le cime dei monti; immenso e puro
l'etra si spande, gli astri tutti il volto
rivelano ridenti, e in cor ne gode
l'attonito pastor: tali al vederli,
e altrettanti apparian de' Teucri i fuochi.

Le meditazioni sulla condizione dell'essere e le domande sulla fine dell'universo sono costanti incardinate nel pensiero, con un'incidenza significativa, come abbiamo visto, nella poesia del XVIII secolo. Ma non solo: il tema attraversa il secolo e diventa centrale nel pensiero decadente, quale emerge nel lungo poemetto pascoliano *Il ciocco*. Tra suggestioni apocalittiche e pensiero positivo, Pascoli ripropone, attraverso l'importante lettura del testo di E. A. Poe *Eureka*, la visione di un mondo sprofondata nel nulla e nel silenzio. Dato nuovo di questa poesia è il sogno:

Ma verrà tempo che sia pace, e i mondi,
fatti più densi dal cader dei mondi,
stringan le vene e succhino d'intorno
e in sè serrino ogni atomo di vita
quando sarà tra mondo e mondo il Vuoto
gelido oscuro tacito perenne;
e il Tutto si confonderà nel Nulla,
come il bronzo nel cavo della forma;

Il brusio della vita verrà cancellato per sempre:

Una cripta di morti astri, di mille
fossili mondi, ove non più risuoni
nè un appartato gocciolo di stille;
non fumi più di tanti milioni
d'esseri, un fiato; non rimanga un moto,
delle infinite costellazioni!
Un sepolcreto in cui da sè remoto

dorma il gran Tutto, e dalle larghe porte
 non entri un sogno ad aleggiar nel vuoto
 sonno di ciò che fu! – Questa è la morte! –

Nei versi conclusivi del testo montiano s'innesta il tema della rimembranza, con la quale è possibile spostare la visione sul passato, agendo sul senso della *Sehnsucht*, in un'interazione tra ricordo e condizione presente. L'immaginazione assume un ruolo fondamentale nell'elaborazione del pensiero estetico in quanto forza poetica che unisce alla conoscenza dei sensi e della ragione la condizione estetica della «psychology of Infinity». Joseph Addison nei suoi *Pleasures of the Imagination* (1711) riconosce all'immaginazione, che nasce dalla vista di ciò che è grande, bello e insolito, il sentimento del piacere. Si attiva nel poeta la *facultas imaginandi* per la quale sono presenti «le cose che non sono»:

Ah, perché mai la fronte or mi discopri,
 e la beata notte mi rimembri,
 che al casto fianco dell'amica assiso
 a' suoi begli occhi t'insegnai col dito!
 Al chiaror di tue rote ella ridenti
 volgea le luci; ed io per gioia intanto
 a' suoi ginocchi mi tenea prostrato
 più vago oggetto a contemplar rivolto,
 che d'un tenero cor meglio i sospiri,
 meglio i trasporti meritar sapea.

Nella lamentazione, l'io poetico pensa al passato come irredimibile e al presente come esperienza di dolore:

Oh rimembranze! oh dolci istanti! io dunque,
 dunque io per sempre v'ho perduti, e vivo?
 e questa è calma di pensier? son questi
 gli addormentati affetti?

Entra in questi versi un altro elemento fondamentale del sublime, quello della 'privazione', che è il concetto più innovativo dell'estetica di Burke: il sublime dell'assenza, della privazione di luce, privazione di sentimento, e quindi noia. Abbandonato il sublime del *fiat lux* longiniano, Burke s'immerge nell'oscurità, nel silenzio, nella desolazione, per farne le fonti del *delightfull Horror*:

[...] Ahi, mi deluse
 della notte il silenzio, e della muta
 mesta Natura il tenebroso aspetto!
 Già di nuovo a suonar l'aura comincia
 de' miei sospiri, ed in più larga vena
 già mi ritorna su le ciglia il pianto.

Con la vista della Natura che, pur partecipe, non è in grado di alleviare la pena, torna il dolore del ricordo e con questo il pianto.

L'esperimento dei *Pensieri* non sarebbe stato ignorato, nonostante la posizione antiromantica assunta dal Monti negli anni futuri, e in particolar modo quella relativa al dibattito tra classicisti e romantici. Nel *Pensiero VIII*, Monti aveva accolto alcuni elementi poetici che segneranno appariscenti riprese nel XIX secolo. Tracce intertestuali si ritrovano, per tacer d'altri, nell'opera di Giacomo Leopardi, nonostante il giudizio severo e inappellabile espresso dal poeta nello *Zibaldone*. Leopardi concede al Monti la qualità dell'*artifex*, ma gli nega quella dell'ispirazione. Il giudizio viene articolato su diversi piani poemati. Nel 1817 Leopardi riconosce al Monti l'abilità nell'uso sapiente della *dispositio* e la capacità di creare immagini:

Nelle poesie del Monti (specialmente nelle Cantiche) sono osservabili la bellezza novità efficacia delle immagini, particolarmente sublimi, ma anche di ogni altro genere, la mollezza e dirò così sveltezza, agilità, disinvoltura dell'espressione; la gran felicità nell'esprimere cose e immagini difficilissime, la disinvolta e spedita nobiltà dello stile, e quella data colla scelta e collocamento delle parole (o coll'uno o l'altra separatamente) a cose e immagini per se stesse ignobili o quasi; la sublimità e grandezza delle immagini fantastiche, la grazia e forza del dipingere.⁴⁴

In quegli stessi mesi, la dicotomia tra immaginazione e sentimento si fa più netta, pesando negativamente sull'esito poetico:

Nel Monti è pregiabilissima e si può dire originale e sua propria la volubilità armonia mollezza cedevolezza eleganza dignità graziosa, o dignitosa grazia del verso, e tutte queste proprietà parimente nelle immagini, alle quali aggiungete scelta felice, evidenza, scolpitezza ecc. [...] Ma tutto quello che spetta all'anima al fuoco all'affetto all'impeto vero e profondo sia sublime, sia massimamente tenero gli manca affatto. Egli è un po-

44 Giacomo LEOPARDI, *Zibaldone* [14], il pensiero è molto alto (1817).

eta veramente dell'orecchio e dell'immaginazione, del cuore in nessun modo.⁴⁵

Nel valutare l'opera di Monti, Leopardi sembra distinguere l'immaginazione – quella che era definita in ambito filosofico con il termine di *Einbildungskraft* - da quella capacità naturale degli antichi di pensare per immagini, su cui si sofferma in molti pensieri di quell'anno:

E riducendo l'osservazione al generale troveremo il suo fondamento nella natura delle cose, vedendo come la filosofia e l'uso della pura ragione che si può paragonare ai termini e alla costruzione regolare, abbia istecchito e isterilito questa povera vita, e come tutto il bello di questo mondo consista nella immaginazione che si può paragonare alle parole e alla costruzione libera varia arditamente e figurata.

Nel 1823, paragonando la poesia di Byron e quella di Monti, Leopardi stigmatizza, con giudizio perentorio e definitivo, come impoetico e imitativo il verso montiano:

Si potrebbe aggiungere il nostro Monti, nel quale tutto è immaginazione, e nulla parte ha il sentimento [...] qualch'egli sia per se stesso, nelle sue composizioni non è che un buono e valente traduttore di Omero, Virgilio, Orazio, Ovidio ed altri poeti antichi, e imitatore, anzi spesso copista, di Dante, Ariosto e degli altri nostri classici. [...] E l'effetto poetico delle poesie di Monti spetta più agli antichi che a lui, ed è piuttosto come di poesia e d'immaginazione antica, che di moderna. Nel sentimento poi la vena del Monti è al tutto secca, e provandocisi, il che egli fa ben di rado, non ci riesce punto, come nel Bardo.⁴⁶

Un giudizio che avrebbe pesato sulla 'fortuna' del poeta di Alfonsine.⁴⁷

45 Giacomo LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, Edizione critica e annotata a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1991, vol. 1, pp. 49-50; cfr. Maria Antonietta Terzoli, *Dediche leopardiane III, opere in versi della giovinezza e della maturità*, «Margini», 1, 2007.

46 Giacomo LEOPARDI, *Zibaldone* [3478-3479].

47 Gennaro BARBARISI, *Vincenzo Monti fra magistero e apostasia*, Ferrara, Longo, 1982.