

GIUSEPPE SERTOLI

**SOGGETTIVITÀ E NATURA***Tre forme del sublime romantico*

Nelle pagine che seguono intendo illustrare, in maniera schematica e su alcuni punti provvisoria,<sup>1</sup> alcune delle forme che il c.d. sublime naturale (*natural sublime*) assume in epoca romantica, forme che implicano altrettanti modi di posizionarsi del soggetto nei confronti della natura. Sull'argomento esistono interi scaffali di bibliografia ispirata alle più diverse suggestioni teoriche (in clamorosa smentita di quanto una sessantina d'anni fa aveva pronosticato un eminente filosofo torinese diagnosticando una "eclissi del sublime"<sup>2</sup>); ma questa stessa abbondanza di materiale critico ha prodotto effetti di ridondanza e interferenza, insomma di confusione, che consigliano di mettere un po' d'ordine nella questione distinguendo, in via preliminare a ogni successiva interpretazione, alcune (solo *alcune* per il momento) tipologie che possono considerarsi paradigmatiche.

Beninteso, quella del *natural sublime* non è l'unica forma di sublime che circola in Inghilterra in epoca romantica (basti pensare a Blake...), ma essa rimane la forma privilegiata e più rappresentativa della sensibilità romantica, in perfetta continuità – al netto di ogni differenza – con quanto era avvenuto nei decenni precedenti a partire dal momento in cui, all'inizio del Settecento, Shaftesbury e Addison avevano dislocato il concetto longiniano di *hypsos* dall'ambito del discorso, oratorio e poetico, a quello della natura. Certo, Coleridge Wordsworth Shelley & Co. sono poeti, ma anche per loro il sublime è *anzitutto* un rapporto fra l'Io e il mondo, fra soggettività e natura: un rapporto che coinvolge l'intero apparato psicofisico dell'essere umano: sensibilità, emotività, immaginazione (se non anche ragione). Dico questo perché a partire dagli anni Settanta del secolo scorso è invalsa la tendenza (ancora circolante qua e là) a dimenticare che il sublime naturale è prima di ogni altra cosa l'esperienza *vissuta*(e

---

<sup>1</sup> Mi riprometto di sviluppare più analiticamente in altra sede il discorso sul secondo dei testi qui discussi. Per il resto, conservo a queste pagine il taglio orale dell'intervento presentato al convegno torinese del 30-31 ottobre 2014.

<sup>2</sup> Abbagnano 1965, 3.

sottolineo il termine) da un soggetto posto di fronte a uno scenario naturale. Come ha scritto Frances Ferguson (e provenendo da una simile fonte il rilievo è tutto men che sospetto), l'enfasi della critica decostruzionistica sul linguaggio e quindi sullo *statuto discorsivo* del sublime<sup>3</sup> ha avuto il duplice effetto di 'rimuovere' dalla considerazione del sublime stesso tanto la natura quanto il soggetto. Da un lato la retorica ha "obliterato" (*nullified*) la natura, con la conseguenza di vanificare la distinzione fra sublime retorico/poetico e sublime naturale, e dall'altro il soggetto è stato ridotto a mera funzione grammaticale in un gioco linguistico-testuale che sfugge al suo controllo.<sup>4</sup> Laddove ciò che va ribadito è che quella del sublime naturale è un'esperienza che si situa a un livello *pre-discorsivo* (e dunque a maggior ragione *pre-testuale*): un'esperienza che *diventa* discorso (e dunque testo) nell'atto di enunciarsi/comunicarsi, ma che alla radice – in quella radice a cui ogni successiva discorsivizzazione (testualizzazione) rinvia – rimane (per dirla col lessico della fenomenologia) *erlebtes Leben*.<sup>5</sup> Aggiungo che la natura è stata obliterata anche da certe forme di neostoricismo, nate negli anni Ottanta e tuttora vigorose, che l'hanno interpretata come semplice *displacement* e 'copertura' di vicende politiche che il soggetto occulta e rimuove.<sup>6</sup> A nessuna di queste due prospettive si richiama il mio intervento. Piuttosto, semmai, alla linea di quella *romantic ecology* che ha rivendicato con forza il ruolo e il *valore* della natura (e della sua esperienza) nella poesia romantica, recuperando e aggiornando "per i lettori del XXI secolo" – come ha scritto Jonathan Bate<sup>7</sup> – l'interpretazione che di quella stessa poesia avevano dato, in epoca vittoriana, Arnold e Ruskin.

Ciò premesso, fra le molteplici forme del *natural sublime* romantico ne ho scelte tre rappresentate da altrettanti autori – Coleridge, Shelley e Wordsworth: in quest'ordine *non* cronologico – che ho pensato di mettere a confronto utilizzando alcuni testi che hanno in comune un medesimo *topos*: quello – sfruttatissimo nella tradizione del *natural sublime* – delle montagne: più precisamente le Alpi e più precisamente ancora, nel caso di Coleridge e Shelley, il Monte Bianco. Tale confronto ne implica però un altro ineludibile in ogni discorso sul sublime romantico: quello con Kant. Non già perché il sublime romantico sia identificabile con (o riducibile a) quello kantiano, come

<sup>3</sup> Enfasi che ha prodotto dei veri e propri mostri critici come il libro sul sublime settecentesco di de Bolla 1989.

<sup>4</sup> Ferguson 1992, 14 e 42.

<sup>5</sup> Come aveva scritto John Baillie nel suo *Essay on the Sublime* (1747), sintetizzando l'opinione condivisa da praticamente tutti gli autori settecenteschi (Burke compreso), "[T]he sublime in writing is no more than a description of the sublime in nature" (cfr. Baillie 1953, 3). Il saggio di Baillie è ora integralmente ristampato in Ashfield and de Bolla (eds.) 1996, 87-100. Due recentissime, quasi contemporanee, traduzioni italiane hanno curato Simone Turco e Andrea Gatti (cfr. *infra* la Bibliografia).

<sup>6</sup> Lanciata da Jerome J. McGann (1983) col suo 'manifesto' *The Romantic Ideology* (1983), questa interpretazione è culminata nel monumentale *Wordsworth: The Sense of History* di Alan Liu (1989).

<sup>7</sup> Cfr. Bate 1991.

aveva ritenuto a suo tempo Monk e come ancora oggi qualcuno ripete, ma perché, a prescindere dalla conoscenza diretta o indiretta che i romantici inglesi ebbero di Kant,<sup>8</sup> la sua teoria del sublime costituisce l'inevitabile sfondo su cui si ritagliano le varie forme del sublime romantico. Forme che, a uno sguardo retrospettivo, non possono non apparire altrettante 'risposte', oggettive se non soggettive, al modello kantiano, a cui esse contrappongono *modelli alternativi*.

Quale sia il modello kantiano, non ho certo bisogno di ricordarlo in questa sede e quindi lo do per scontato limitandomi a sottolineare un punto. Nel momento in cui, presentando il ritorno a sé del soggetto dopo la vertigine provata di fronte all'immensità e/o potenza della natura, quel modello sancisce la superiorità del soggetto stesso, in quanto dotato di ragione e moralità, rispetto alla natura, esso apre fra l'uno e l'altra una *frattura* che è precisamente ciò che i romantici intesero riparare ricostruendo il ponte che li congiunge. Ricostruendolo a partire da quell'immaginazione che per un verso restituisce al soggetto (del) sublime la sua componente sensibile e per un altro verso salva la natura dal sacrificio a cui l'aveva destinata Kant. Del soggetto kantiano i romantici possono condividere l'orgogliosa autoaffermazione dell'Io, ma da Kant divergono nel momento in cui la accreditano a quell'immaginazione che – come aveva scritto solo pochi anni prima della *Critica del Giudizio* un autore francese, Louis Ramond de Carbonnières – subentra alla ragione quando questa, davanti all'infinito (e all'eterno cui esso rimanda), viene meno.<sup>9</sup> L'esatto contrario di ciò che si legge nelle pagine dell'"Analitica del sublime".

Comincio allora da Coleridge, che è l'autore più vicino a Kant. Nel settembre del 1802, Coleridge pubblica una poesia (non certo fra le sue maggiori) intitolata *Chamouny; The Hour before Sunrise. A Hymn*.<sup>10</sup> A differenza di quanto il titolo farebbe pensare, Coleridge non aveva mai messo piede a Chamonix né aveva (o mai avrebbe) visto quel Monte Bianco a cui nondimeno eleva un "inno" che in realtà – come avrebbe rivelato trent'anni dopo Thomas De Quincey<sup>11</sup> – è il rifacimento (ovvero la "giudiziosa amplificazione") di una poesia dallo stesso titolo dell'autrice tedesca Friederike Brun, che l'aveva pubblicata in un volume apparso a Zurigo nel 1795. Poche settimane prima

<sup>8</sup> Dalla documentatissima ricerca di Micheli 2005 risulta che di una fortuna di Kant in Inghilterra si può parlare solo dopo il 1830. Prima, qualche attenzione Kant la ricevette nel quinquennio 1795-1800, ma fu il Kant etico-politico a ottenerla, non già quello della *Critica del Giudizio* (tradotta in inglese solo nel 1892). Anche per Coleridge, che costituisce un'eccezione nel quadro di sostanziale disinteresse (diventato ostilità dopo il 1800) per la filosofia kantiana, il Kant che contò fu il logico della *Critica della ragion pura* assai più che il teorico del Bello e del Sublime.

<sup>9</sup> Il passo – che fa parte delle note aggiunte da Ramond alla sua traduzione degli *Sketches [...] of Switzerland* (1779) di William Coxe – è antologizzato in Duffy and Howell (eds.) 2011, 31.

<sup>10</sup> Per un'analisi più dettagliata rimando a Sertoli 2014, cap. 10.

<sup>11</sup> E non Charles Lamb, come per errore indicato a p. 239 del volume cit. nella nota precedente.

di comporre il suo inno, però, Coleridge aveva scalato lo Scafell Pike, la montagna più alta d'Inghilterra nella regione dei Laghi, e l'impressione che ne aveva ricevuto era stata tale che proprio sulla cima di essa aveva "concepito" (*poured forth*) – è lui stesso a dirlo in una lettera<sup>12</sup> – un "inno alla maniera dei Salmi". Inno che però, sembrandogli sproporzionato alle dimensioni invero modeste della montagna (978 m.), aveva pensato di trasferire a quel Monte Bianco su cui "casualmente" – sono sempre parole di Coleridge – gli era capitato di leggere qualcosa in un volume di "poesie svizzere". Sia o non sia vero che in cima allo Scafell Pike Coleridge abbia "concepito" alcunché, non c'è dubbio che l'inno al Monte Bianco nasce dalla giuntura fra l'esperienza vissuta e il testo della Brun, nel quale Coleridge dovette trovare la 'misura' giusta per dar voce alle sensazioni ed emozioni che aveva provate.

Ciò che anzitutto colpisce nell'Inno è la sua struttura, che si articola in due tempi esattamente corrispondenti a quelli del modello kantiano di sublime (al punto che si potrebbe benissimo, in sede didattica, usare l'uno per illustrare l'altro). Il primo tempo è costituito dalla visione del Monte Bianco che svetta nella notte, "most awful Form", al di sopra dei boschi silenziosi e perfora "come un cuneo" (*as with a wedge*) la nera massa d'aria che lo circonda. Superfluo sottolineare le connotazioni burkiane di questa descrizione; burkiane ma ancor più addisoniane, là dove dalla montagna lo sguardo trascorre all'immenso spazio circostante: un infinito nel quale, al di là di ogni percezione dei sensi, le immagini delle cose – e quindi dello stesso Monte Bianco – svaniscono e l'anima, abbandonandosi a quello che altrove Coleridge chiama "sentimento oceanico" (*swimmimng sense*), è colta da vertigine (*entranced*) e può solo prosternarsi in preghiera "adorando l'Invisibile" (*entranced in prayer / I worshipped the Invisible alone*). Anni più tardi, contrapponendo l'architettura gotica (sublime) a quella greca (bella), Coleridge scriverà:

On entering a cathedral, I am filled with devotion and with awe; I am lost to the actualities that surround me, and my whole being expands into the infinite; earth and air, nature and art, all swell up into eternity, and the only sensible impression left, is 'that I am nothing'.<sup>13</sup>

Il sentimento (*feeling*) del sublime è dunque, per Coleridge, il sentimento di una perdita di sé, di un dissolversi ovvero (per dirla leopardianamente) di un naufragare dell'Io nel mare dell'infinito. Ma – ecco – è precisamente a questo punto, di fronte a questo (rischio di) naufragio, che l'Io si riprende e torna a sé: "Awake, my heart, awake!". Ed è risvegliandosi che l'Io *può*, allora e non prima, dare inizio al vero e proprio inno al Monte Bianco, alla celebrazione – che occupa il secondo tempo della poesia – dell'intera natura animale e vegetale, organica e inorganica, che lo circonda. Una natura che allo sguardo – e di conseguenza nella voce – dell'Io che la celebra appare

<sup>12</sup> A William Sotheby, 10 settembre 1802: cfr. Griggs (ed.) 1956-71, II 864-65.

<sup>13</sup> Cfr. Vallins (ed.) 2003, 87.

manifestazione dal divino: “Who *would* be, who *could* be an Atheist in this valley of wonders!”.<sup>14</sup>

Evidente, qui, lo scarto da Kant. Se del modello kantiano Coleridge condivide non solo la struttura temporale ma la dinamica del rapporto fra soggetto e natura, diverso è l'esito a cui tale dinamica va incontro. Mentre l'Io kantiano, dopo la vertigine provata di fronte all'immensità e/o potenza della natura, torna a sé recuperandosi in quanto *soggetto razionale e morale*, l'Io di Coleridge si recupera in quanto *soggetto poetico*, istanza enunciatrice dell'Inno che comincia subito dopo il “risveglio”. Non diversamente da quello kantiano, anche l'Io di Coleridge, arretrando al di qua della soglia oltre la quale si annienterebbe nell'Altro da sé, assume una posizione di superiorità nei confronti della natura facendola oggetto della *sua* parola. Ma a differenza dell'Io kantiano, chiuso nell'orgoglioso soggettivismo di chi si sente il detentore di un privilegio esclusivo, l'Io di Coleridge torna immediatamente a rivolgersi alla natura valorizzandola in quanto *simbolo* della “gloria” di Dio. “No object of sense” scrive Coleridge in uno dei frammenti postumi “is symbol it itself; but only as far as I make it a symbol of some Idea”.<sup>15</sup> Lo sguardo che nelle cose della natura – per esempio appunto nel Monte Bianco, sull'immagine della cui regale maestosità l'Inno si chiude – vede altrettante cifre della trascendenza, è lo sguardo di un Io che con la sua immaginazione biblica nutrita delle parole del Salmista trasfigura le “Abiding Things of Nature” nelle vestigia di un “Almighty Spirit” che circola nell'universo intero.

Il sublime di Coleridge è dunque un sublime che da un lato sacralizza la natura e dall'altro presenta un soggetto che affacciandosi su di essa, non già ritraendosi, si sporge sulla trascendenza e vi riconosce – per dirla kantianamente – la propria destinazione soprasensibile.

Rispetto a un simile esito, molto diverso è il sublime di Shelley. Il quale, lui, il Monte Bianco lo aveva visto con i propri occhi. Nel luglio del 1816, in compagnia di Mary Godwin (non ancora sua moglie) e di Claire Clairmont, si era infatti recato a Chamonix ed era rimasto “folgorato” (*staggered*) dalla vista del Monte Bianco, che gli aveva provocato – sono sue parole in una lettera all'amico Peacock – uno “stupore estatico” rasentante “la follia”.<sup>16</sup> È da questa esperienza vissuta che nasce *Mont Blanc. Lines Written in the Vale of Chamouni*, composta da Shelley in quegli stessi giorni e pubblicata

<sup>14</sup> Quasi le stesse parole userà alcuni anni dopo Samuel Glover nella sua *Description of the Valley of Chamouni, in Savoy* (1819): “Atheist! stand here... etc.”. Il passo è riportato in Duffy and Howell (eds.) 2011, 42, che però non rilevano l'eco dell'Inno di Coleridge. Si tratta comunque di un *cliché* che circolava da tempo, per lo meno da quando lo aveva enunciato Thomas Gray visitando la Grande Chartreuse. Cfr. Toynbee and Whibley (eds.) 1935, I 128 (lettera a Richard West, 16 novembre 1739).

<sup>15</sup> Vallins (ed.) 2003, 7.

<sup>16</sup> “[...] a sentiment of exstatic wonder, not unallied to madness”: Jones (ed.) 1964, I 358. Cfr. Shelley 1995, 1062.

l'anno seguente nella *History of a Six Weeks' Tour* stesa a quattro mani con Mary. A questa "radice" biografica si aggiunge però, analogamente a quanto era successo nel caso dell'Inno di Coleridge, una "radice" letteraria<sup>17</sup> costituita proprio da tale Inno, che Shelley verosimilmente conosceva e a cui *replica* con la propria poesia disegnando una diversa e anzi opposta immagine del Monte Bianco.<sup>18</sup>

A differenza dell'Inno di Coleridge, che si era aperto su uno scenario naturale, *Mont Blanc* si apre su uno *scenario mentale* che già i primi due versi enunciano chiaramente: "The everlasting universe of things / Flows through the mind, and rolls its rapid waves...".<sup>19</sup> I versi successivi specificano che le "cose" che "scorrono" nella mente di colui che è il soggetto dell'enunciazione, cioè Shelley stesso, sono quelle della natura circostante: boschi e cascate, grotte e strapiombi, fiumi e ruscelli... Fra la mente del poeta e la natura si instaura dunque un rapporto che la seconda stanza definisce "scambio": "an unremitting interchange / With the clear universe of things around". Ora, *interchange* è termine wordsworthiano, ma qui esso rimanda piuttosto alla concezione lockiana della conoscenza, secondo cui la mente è al tempo stesso passiva e attiva nei confronti della realtà esterna, in quanto attraverso i sensi riceve da essa impressioni che poi rielabora autonomamente. Che è precisamente quanto Shelley dice con la metafora fluviale impiegata nella prima stanza e ripresa nella seconda: la mente "porta il suo contributo di acque" al "vasto fiume" delle sensazioni da cui scaturisce la conoscenza. Al di là di questi echi lockiani, tuttavia, ciò che le prime due stanze configurano è piuttosto un *parallelismo* fra mente e natura, parallelismo sottolineato dall'uso delle stesse metafore per designare l'attività di entrambe: la metafora del fiume prima, quella della caverna poi. Come le grotte che si aprono sui fianchi della gola dell'Arve risuonano del rombo delle acque che scendono a valle, così la caverna (platonica) della mente si popola di "ombre" e "fantasmi" del mondo di fuori: *immagini* con cui la fantasia del poeta ri-crea l'universo delle "cose che sono". Le ricrea con un "potere" (*power*) ovvero una "forza" (*strength*) che – ulteriore parallelismo – sono analoghi a (o addirittura gli stessi di?) quelli che pervadono e governano la natura. Non sorprende, quindi, che nella seconda stanza Shelley scriva: "when I gaze on thee [*sc.* la gola dell'Arve] I seem as in a trance sublime and strange / to muse on my own separate fantasy, / My own, my human mind...". *My own separate fantasy*: quanto dire che la natura appare a Shelley il 'doppio' di sé, il riflesso speculare della sua immaginazione. Non diversamente che nell'Inno di Coleridge, la natura diventa un *simbolo* – ma non più di Dio bensì dell'Io del poeta.

<sup>17</sup> Mutuo l'espressione delle due "radici" dalla postfazione di Edoardo Zuccato alla sua edizione di *Mont Blanc* (cfr. Coleridge 1996).

<sup>18</sup> Sintetica ma convincente l'analisi dei due testi condotta da Hall 2008, 102-11. Cfr. anche (ma in una prospettiva molto diversa da quella qui adottata) West 2007, cap. 3.

<sup>19</sup> La differenza dei due *incipit* è rilevata da Hall 2008, 106-7, che nella sua analisi sottolinea l'ottica "solipsistica" di Shelley di contro a quella religiosa di Coleridge.

La distanza che Shelley prende da Coleridge aumenta quando, a partire dalla terza stanza, entra direttamente in scena il Monte Bianco. All'ottica biblica di Coleridge Shelley sostituisce un'ottica laica e materialistica che nello scenario alpino vede una *wilderness* dalle "forme nude e spettrali", un "deserto" di rocce e ghiaccio, torrenti gelati e precipizi orrendi, silenzio e morte... Non ci interessano, qui, le implicazioni/intenzionalità politiche che sottendono una simile visione e che sono state ampiamente discusse dalla critica.<sup>20</sup> Ci interessa, invece, il rapporto fra soggetto e natura che da quella visione discende. La *wilderness*, dice Shelley, non è muta bensì ha una voce ("Thou hast a voice, great Mountain..."), una "lingua misteriosa" (*mysterious tongue*) che alla "mente accorta" (*adverting mind*) dello spettatore impartisce una lezione che spazza via "enormi codici di frode e dolore" (*large codes of fraud and woe*) riconciliando l'essere umano con la natura. Quali siano i "codici di frode" (e dolore) a cui Shelley allude, non è difficile capire. Per colui che nei registri degli alberghi di Chamonix si era firmato "Ateo", non può che trattarsi dei codici religiosi/cristiani che a Coleridge avevano ispirato la trasfigurazione del Monte Bianco e la sacralizzazione della Natura. Trasfigurazione e sacralizzazione alle quali Shelley contrappone, attraverso l'immagine del "gran monte" che si erge "remoto e sereno" nella sua inaccessibilità, l'idea – lucreziana – di una Natura sovraneamente indifferente alla vita e alla morte e che *proprio perciò* educa gli uomini ad accettare con mite e pacato stoicismo il loro destino. È di questa lezione, "non compresa da tutti" ma solo "dai saggi, dai grandi e dai buoni", che si fa "interprete" il poeta; ed è ancora essa che risuona negli ultimi – enigmatici e dibattutissimi – versi della poesia: "And what were thou [*sc.* Mont Blanc], and earth, and stars, and sea, / If to the human mind's imaginings / Silence and solitude were vacancy?"

Palese (e polemico) riecheggiamo di un passo di *The Eolian Harp* di Coleridge,<sup>21</sup> l'*explicit* di *Mont Blanc* si presta a una doppia interpretazione. Da un lato può voler dire: Che cosa sarebbero il Monte Bianco e, per estensione, il cielo il mare e la terra cioè l'universo intero se non ci fosse la mente umana a riempire con l'immaginazione il loro vuoto e a trasformare in parola il loro silenzio? Dall'altro lato, però, quei versi possono anche voler dire: Che cosa sarebbero il Monte Bianco e, per estensione, tutta quanta la natura se il loro silenzio e la loro solitudine fossero un vuoto per l'immaginazione umana – cosa che però *non* sono perché hanno una loro lingua e una loro voce di cui il poeta (lo si è appena visto) è l'interprete. Ora, è chiaro che da queste due interpretazioni discendono due diversi modi di configurare il rapporto fra Soggettività e Natura. Nel primo caso, il Soggetto afferma la propria superiorità sulla Natura in quanto è colui che con la sua immaginazione, vale a dire con la *sua* parola e la *sua* voce,

<sup>20</sup> In particolare da Duffy 2005, cap. 3.

<sup>21</sup> "And what if all of animated nature / Be but organic Harps diversely fram'd, / That tremble into thought, as o'er them sweeps / Plastic and vast, one intellectual breeze, / At once the Soul of each, and God of all?" (vv. 44-48).

conferisce senso a una realtà materiale di per sé muta e inerte (“vuota”).<sup>22</sup> Nel secondo caso, il Soggetto – o diciamo pure: il Poeta – si presenta come il decifratore/traduttore della “misteriosa lingua” della *wilderness* e dunque come il mediatore fra la natura e la comunità degli uomini.

A mio avviso, *entrambe* le interpretazioni sono possibili, e lo sono perché in essa si riflette quell’ambivalenza del rapporto fra soggettività e natura che attraversa l’intera produzione di Shelley e che, se da un lato configura il poeta come il ricettore/traduttore/interprete del linguaggio della natura, dall’altro configura la natura come il simbolo (se non la proiezione) dell’Io del poeta – in un gioco di specchi dove è difficile dire chi sia l’originale e chi il riflesso. Conferma di ciò possiamo trovare (ma è solo uno dei tanti esempi possibili) nella sequenza finale dell’*Ode to the West Wind*, dove dapprima l’Io chiede al vento di fare di lui il *suo* strumento, la cassa di risonanza della *sua* voce: “Make me thy lyre...”; ma subito dopo è il vento che deve diventare lo strumento e la cassa di risonanza dell’Io: “Be thou, Spirit Fierce, / My Spirit! Be thou me, impetuous one!” – salvo tornare, da ultimo, alla formulazione iniziale: “Be through my lips to unawakened earth // The trumpet of a prophecy”, dove l’Io è di nuovo portavoce o megafono del vento. In questo scambio continuo di ruoli, chi parla per conto di chi? chi è proiezione di chi?... Questo stesso scambio, d’altra parte, è la riprova di quanto il sublime di Shelley si presenti in una forma ambigua e instabile nella quale è ora la natura ora il soggetto a detenere la posizione di comando. Da un lato, il soggetto si protende verso la natura con una intensità e un desiderio tali che hanno indotto a parlare di una vera e propria “anxiety of deprivation”,<sup>23</sup> di un vuoto che il soggetto cerca di riempire col ‘più di vita’ della natura; ma dall’altro questo protendersi dell’Io verso l’altro da sé si ribalta nel suo contrario: nella riconduzione all’interno dell’Io tutto ciò che sta al di fuori ed è altro da esso. Col risultato, allora, che al sublime di Shelley finisce per addirsi, forse addirittura meglio di quanto non si addica a Wordsworth, la qualifica di *egotistico* che Keats, com’è noto, conìò per il sublime wordsworthiano.

Coleridge, Shelley... E Wordsworth? che ne è del suo sublime? Rispondo cominciando col dire ciò che – a mio parere – il sublime wordsworthiano *non* è, e per far questo userò proprio il testo che viene generalmente considerato il ‘manifesto’ del sublime wordsworthiano, vale a dire il VI libro del *Prelude* e, più precisamente, la

<sup>22</sup> Che una simile interpretazione significhi una convergenza fra il sublime di Shelley e quello di Kant è la tesi di Ferguson 1984. Ma proprio il suo saggio dimostra quanto poco kantiano, una volta scontata la superiorità del soggetto, sia il rapporto che l’Io di Shelley intrattiene con la natura. Che il sublime di *Mont Blanc* sia riconducibile a quello di Kant è anche la tesi (diversamente argomentata) di Bode 1997. Per una lettura, invece, che *contrappone* il “vuoto” (*vacancy*) del Monte Bianco ai *clichés* (*the human mind’s imaginings*) che cercano di riempirlo – fra cui anche quelli relativi al “silenzio” e alla “solitudine” delle montagne – si veda Hitt 2005, spec. 157-58. Sulla medesima linea cfr. Economides 2005.

<sup>23</sup> Weiskel 1986, 160.



sequenza in cui Wordsworth rievoca (nel 1805) il viaggio sul continente compiuto una quindicina d'anni prima (1790), quando era ancora studente a Cambridge, insieme a un compagno di studi. Nel poemetto in cui, al ritorno in Inghilterra, aveva descritto quel viaggio (*Descriptive Sketches*, 1793), Wordsworth aveva riservato al Monte Bianco poche ma ammirate parole<sup>24</sup> che riecheggiano nei versi tanto di Coleridge quanto di Shelley. Nel VI libro del *Prelude*, invece, dove quello stesso viaggio viene messo in scena una seconda volta, il Monte Bianco è liquidato come l'“immagine senz'anima” (*soulless image*) di qualcosa che ha deluso le aspettative di Wordsworth. Difficile capire il motivo di un simile giudizio, forse dettato da insofferenza nei confronti della popolarità già quasi turistica di cui il Monte Bianco allora godeva, ma forse anche da un dispettoso moto di ritorsione nei confronti dell'Inno di Coleridge, che Wordsworth non aveva apprezzato e su cui anzi si era espresso acidamente definendolo un esempio di “mock sublime”.<sup>25</sup> Al posto del Monte Bianco, un altro scenario offre a Wordsworth l'occasione di un'esperienza sublime: quello delle selvagge Gole di Gondo (sorta di Monte Bianco alla rovescia) che mettono in comunicazione il Vallese con l'Italia e che erano allora percorse da una accidentata e pericolosa mulattiera.<sup>26</sup> Wordsworth le descrive (vv. 549-72) con accenti non immemori del sublime burkiano (boschi altissimi e rocce a strapiombo, cascate assordanti e turbini di vento, zone di luce alternate a zone di oscurità...) e con un procedimento che ‘congela’ gli elementi del paesaggio trasformandoli in altrettanti emblemi di uno scenario apocalittico. Né solo metaforicamente tale, perché proprio al libro dell'Apocalisse alludono (via Milton)<sup>27</sup> gli ultimi versi della sequenza, dove rocce e alberi, acqua e vento, luce e tenebra appaiono “Characters of the great Apocalypse, / The types and symbols of Eternity, / Of first, and last, and midst, and without end” (vv. 570-72). Presentata in tal modo, la natura si trasfigura a cifra del Divino, manifestazione di una “mente” creatrice (*workings of one mind*) che è inequivocabilmente quella di Dio. Siamo, come ognuno vede, sulla falsariga di Coleridge, che non aveva detto nulla di sostanzialmente diverso anche se diversi erano stati gli accenti. È forse questo, ci domandiamo, il sublime wordsworthiano?

La sequenza delle Gole di Gondo è immediatamente preceduta da un'altra sequenza nella quale, interrompendo il racconto del viaggio, Wordsworth eleva un vero e proprio

<sup>24</sup> “[...] that mountain's matchless height / That holds no commerce with the summer night. / From age to age throughout his lonely bounds / The crash of ruin fitfully resounds; / Appalling havoc! but serene his brow, / Where daylight lingers on perpetual snow; / Glitter the stars above, and all is black below” (vv. 581-83).

<sup>25</sup> Lo ricorda lo stesso Coleridge in una lettera: cfr. Griggs (ed.) 1956-71, IV 974.

<sup>26</sup> Solo l'anno dopo (1806) Napoleone vi avrebbe fatto costruire una strada per consentire il passaggio del suo esercito. Che l'intera sequenza esibisca il “tenace sforzo” di Wordsworth di occultare la storia politica del tempo (Napoleone) sotto la natura come fonte di sublime, è la tesi di Liu 1984. Sulla stessa linea cfr. Thomas 1994, spec. 100 sgg.

<sup>27</sup> *Paradise Lost*, V.165; cfr. *Apocalisse*, I.11.

inno alla potenza visionaria dell'Immaginazione che, andando al di là del mondo sensibile (*when the light of sense / Goes out*), dischiude quel "mondo [dell']invisibile" che – dice Wordsworth in singolare assonanza con Kant (certo mediato da Coleridge) – è la nostra "dimora" e il nostro "destino" ultraterreno (*with infinitude*). È questa immaginazione che, subito dopo (la consecutività delle due sequenze non lascia dubbi in proposito), proietta le *proprie* 'figure' sullo scenario alpino trasformandolo in una visione apocalittica. Quelli che Wordsworth chiama "tipi e simboli dell'Eterno" non sono infatti altro che il prodotto di una *Fantasy* che, come nella *trance sublime* di Shelley, si leva a guisa di "vapore" (*Like an unfathered vapour*) a "usurpare" (!) la mente del poeta avvolgendola in una "nuvola" (*I was lost in a cloud*) e allucinando la realtà del mondo naturale. Si ripropone perciò la domanda: è *questo* il sublime wordsworthiano? Per una volta tanto, sono d'accordo con quello che scrive Thomas Weiskel nel suo stimolante non meno che fuorviante libro sul sublime romantico: no, non è questa la vera 'grandezza' di Wordsworth, *non è questo il suo sublime*.<sup>28</sup> Non lo è perché, se lo fosse, il sublime wordsworthiano non sarebbe altro che un mix di Kant e Coleridge: con la semplice sostituzione, rispetto a Kant, dell'Immaginazione alla Ragione (e alla Legge morale) come accesso al soprasensibile e con la trasvalutazione della natura, esattamente come in Coleridge, a simbolo di una Trascendenza che già qui, nella versione 1805 del *Prelude* ben prima che in quella 1850, ha l'inconfondibile accento del Dio cristiano.<sup>29</sup> Invece, se esiste un sublime propriamente *wordsworthiano*, esso è di tutt'altro tipo.

È il sublime che trova la sua più memorabile espressione nei versi di *Tintern Abbey*:

And I have felt  
 A presence that disturbs me with the joy  
 Of elevated thoughts; a sense sublime  
 Of something far more deeply interfused,  
 Whose dwelling is the light of setting suns,  
 And the round ocean and the living air,  
 And the blue sky, and in the mind of man:  
 A motion and a spirit, that impels  
 All thinking things, all objects of all thought,  
 And rolls through all things.

Ecco, *questo* è il vero – grande – sublime wordsworthiano. Non l'apoteosi di un Io che si erge al di sopra della natura vedendo in essa solo la propria immagine (Shelley), né l'inchinarsi dell'immaginazione di fronte a una natura concepita come simbolo della Trascendenza (Coleridge) – e nemmeno, d'altra parte, il dissolversi (leopardiano) dell'io nel "mare" dell'Infinito. Il sublime wordsworthiano è invece l'esperienza *sensibile*

<sup>28</sup> Weiskel 1986, 199.

<sup>29</sup> Difficile in proposito dar torto a Ulmer 2006.

di una *partecipazione* alla vita della natura: è un trans-fondersi *reciproco* di soggettività e natura, Io e mondo. Quell'espansione della mente che tanti discorsi settecenteschi sul sublime avevano enfatizzato si realizza nel momento in cui il soggetto, attraverso gli organi di senso (la vista e l'udito anzitutto ma non solo), accoglie la natura dentro di sé e al tempo stesso si fa per così dire accogliere dalla natura diventando tutt'uno con essa e riconoscendosi parte di ciò che Coleridge, nella fase panteistica (e dunque wordsworthiana) del suo pensiero, aveva chiamato *one Life*.<sup>30</sup> È questa esperienza panica a costituire il "momento [del] sublime": un'esperienza vissuta a livello di *feeling* nel senso più completo (letterale) del termine, cioè a livello di un *sentire* che è al tempo stesso fisico e psichico, percettivo e intuitivo. Percezione delle cose della natura nella loro datità empirica e al tempo stesso intuizione (*intimation*) di "qualcosa" – una "presenza" – che al di sotto o meglio nelle pieghe di tale esserci ricomprende, unificandoli, soggetto e oggetto, uomo e natura.

Dicendo *feeling* anziché *imagination* non ignoro né dimentico che la storia raccontata in quel "*Bildungsroman* dell'immaginazione" che è il *Prelude*<sup>31</sup> culmina nell'accesso (appunto) all'*Immaginazione* "gloria" della mente umana che non è "a pigione delle forme esterne" (*a mean pensioner / On outward forms*: VI.667-68), cioè della sensibilità, bensì di questa fa la propria "ancella" (*handmaid*) (XIII.240; cfr. XI.273).<sup>32</sup> Ma a prescindere da cosa Wordsworth intenda esattamente col termine

<sup>30</sup> Cfr. *The Prelude*, II.429-30: "in all things now / I saw one life".

<sup>31</sup> La definizione è di Engell 1981, 266.

<sup>32</sup> La *Bildung* dell'Io poetico di Wordsworth si conclude nella sequenza dell'ascesa al monte Snowdon (Galles), ascesa compiuta da Wordsworth un solo anno dopo il valico delle Alpi ma intenzionalmente posticipata alla fine dell'ultimo libro del *Prelude* (vv. 10-119) e che proprio perciò costituirebbe, a giudizio pressoché unanime della critica, l'epifania suprema del "senso [del] Sublime". La sequenza, notturna, riecheggia tonalità e accenti di quella delle Gole di Gondo, ma in una prospettiva rovesciata: anziché una discesa, il percorso è una salita al termine della quale l'Io del poeta si sente, più che circondato, invaso dallo spettacolo della natura. Nel "grande mare di nebbia" che si stende ai suoi piedi e da cui spuntano le cime di altri monti, Wordsworth scorge un "abisso blu" (*a blue chasm*), una sorta di "sfiatatoio" (*breathing-place*) da cui sale "il rombo di acque, torrenti, flussi / innumerevoli, scroscianti con una sola voce" (*the roar of waters, torrents, streams / Innumerable, roaring with one voice*) e che gli appare il "varco oscuro e profondo" (*[t]he dark deep thoroughfare*) nel quale la Natura ha "posto / l'anima, l'immaginazione del tutto" (*had Nature lodged / The soul, the imagination of the Whole*). Il passo prosegue definendo questo scenario "The perfect image of a mighty mind, / Of one that feeds upon infinity, / That is exalted by an underpresence, / The sense of God, or whatso'er is dim / Or vast in its own being". Che cosa Wordsworth intenda *esattamente* con questi versi, è oggetto di discussione. Lo scenario naturale che vi viene descritto è forse la *metafora* della "mente" del poeta, che riconoscendo in esso l'"immagine" (ovvero, come dirà la versione 1850 del *Prelude*, l'"emblema") del proprio "potere" prende definitiva coscienza di sé, oppure è la manifestazione di una "mente" inscritta nella Natura stessa, una "mente possente" (divina?) che è la "genuina controparte" (*genuine counterpart*) della mente umana? Per la prima interpretazione opta, fra gli altri, J. Wordsworth 2006, spec. 237 sgg. Per la seconda interpretazione – che trovo più convincente – opta invece Ulmer 2006, 266-68, che nella

‘immaginazione’, “tanto ubiquo” sotto la sua penna “quanto nebuloso”,<sup>33</sup> una cosa è certa: il sublime wordsworthiano non è un sublime immaginativo. Se lo fosse, Wordsworth sarebbe Coleridge, il Coleridge di *Kubla Khan*, o magari addirittura Blake. Il suo sublime è invece un “sentimento dell’essere” (*sentiment of Being*) (II.420) che si attiva nella “comunione” fra mente e natura. Anni fa, in uno dei più influenti – e non invecchiati<sup>34</sup> – saggi che siano stati scritti sul *Prelude*, Geoffrey Hartman disse che la natura è per Wordsworth ciò che Virgilio è per Dante: la guida a Beatrice, ossia il tramite a un’immaginazione *oltre* la natura e *indipendente* da essa.<sup>35</sup> Che tale immaginazione sia il “paradiso” conquistato al termine del viaggio autobiografico narrato nel *Prelude* è indubbio e lo annuncia l’*explicit* del poema definendo la mente umana di “sostanza più divina” delle cose terrestri (*Of substance and of fabric more divine*). Ma l’annuncio rimane pura e semplice enunciazione, una petizione di principio se non addirittura un *wishful thinking*, perché l’immaginazione wordsworthiana torna poi sempre alla natura come unico luogo e sorgente di poesia. Lo riconosce lo stesso Hartman, che però presenta tale ritorno come una sorta di arretramento, di ricaduta dell’Io poetico da Beatrice a Virgilio. Io credo invece che per Wordsworth, per il Wordsworth *poeta* se non per il “filosofo” (e qui faccio mia una famosa distinzione di Matthew Arnold), quel ritorno significa che Beatrice e Virgilio sono – fortunatamente – la stessa persona.

## BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, N. 1965. “L’eclissi del ‘sublime’”. *La Stampa* (9 dicembre).

ASHFIELD A., DE BOLLA, P. (eds.). 1996. *The Sublime: A Reader in Eighteenth-Century Aesthetic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.

---

“*mighty mind*” vede la mente creatrice di Dio di cui quella del poeta è (alla maniera di Coleridge) una replica in minore. In ogni caso, comunque si voglia rispondere a quelle domande, il dato saliente è che, a differenza di quanto avviene nella sequenza delle Gole di Gondo, dove l’immaginazione proietta le proprie figure sulla natura anticipando e quindi trasfigurando i dati percettivi, qui l’immaginazione scaturisce dalla percezione stessa della natura e dal sentimento (*feeling*) di una “corrispondenza” (*correspondence*) fra l’anima umana e l’“anima del Tutto”. È questa “corrispondenza” a generare il vero e grande sublime wordsworthiano. Ma essa aveva già trovato espressione, in forma ancor più intensa e limpida, nei versi di *Tintern Abbey* citati sopra.

<sup>33</sup> Heffernan 1966, 389. Cerca di fare chiarezza Engell 1981, cap. 18.

<sup>34</sup> Molto meno invecchiato di tanti saggi successivi che hanno preteso ‘superarlo’.

<sup>35</sup> Hartman 1971, 48. Le pp. 33-69 (“Synopsis: The Via Naturaliter Negativa”) di questo contributo sono dedicate a un’analisi delle due sequenze del Simplon Pass e di Mount Snowdon che rimane imprescindibile al di là di ogni possibile dissenso.

- BAILLIE, J. 1953. *An Essay on the Sublime*. With an Introduction by S. H. Monk. Los Angeles: The Augustan Reprint Society; [Saggio sul sublime. Trad. it. di S. Turco. Ferrara: Book Editore, 2014; Saggio sul sublime. Trad. it. di A. Gatti. *Studi di estetica* 43 (2015): 1-35].
- BATE, J. 1991. *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*. London and New York: Routledge.
- BODE, C. 1997. "A Kantian Sublime in Shelley". In *1650-1850: Ideas, Aesthetics, and Inquiries in the Early Modern Era*. Ed. K. L. Cope: III, 329-58. New York: AMS Press.
- COLERIDGE, S. T. 1996. *Mont Blanc*. A cura di E. Zuccato. Verbania: Tararà.
- DE BOLLA, P. 1989. *The Discourse of the Sublime*. Oxford: Blackwell.
- DUFFY, C. 2005. *Shelley and the Revolutionary Sublime*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DUFFY, C., HOWELL, P. (eds.). 2011. *Cultures of the Sublime: Selected Readings 1750-1830*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- ECONOMIDES, L. 2005. "'Mont Blanc' and the Sublimity of Materiality". *Cultural Critique* 6: 87-114.
- ENGELL, J. 1981. *The Creative Imagination*. Cambridge [MA] and London: Harvard University Press.
- FERGUSON, F. 1984. "Shelley's *Mont Blanc*: What the Mountain Said". In *Romanticism and Language*. Ed. A. Reed: 202-14. Ithaca: Cornell University Press. Trad. it. in M. Brown, V. Fortunati e G. Franci (a cura di). 1987. *La via al sublime. Sei saggi americani*: 131-45. Firenze: Alinea.
- . 1992. *Solitude and the Sublime*. New York and London: Routledge.
- GRIGGS, E. L. (ed.). 1956-71. *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, 6 vols. Oxford: Clarendon Press.
- HALL, D. W. 2008. "'From Steep to Steep': Poetic Indebtedness in Coleridge and Shelley". *The Coleridge Bulletin* n. s. 31: 102-11.
- HARTMAN, G. H. 1971. *Wordsworth's Poetry 1787-1814*. New Haven and London: Yale University Press (ed. or. 1964).
- HEFFERNAN, J. A. 1966. "Wordsworth on Imagination: The Emblemizing Power". *PMLA* 8: 389-99.
- HITT, C. 2005. "Shelley's Unwriting of *Mont Blanc*". *Texas Studies in Literature and Language* 47: 139-58.
- JONES, F. L. (ed.). 1964. *The Letters of Percy Bysshe Shelley*, 2 vols. Oxford: Clarendon Press.
- LIU, A. 1984. "Wordsworth: The History in 'Imagination'". *ELH* 51: 505-48.
- . 1989. *Wordsworth: The Sense of History*. Stanford: Stanford University Press.
- McGANN, J. J. 1983. *The Romantic Ideology*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- MICHELLI, G. 2005. "The Early Reception of Kant's Thought in England 1785-1805". In *Kant and His Influence*. Ed. G. MacDonald Ross and T. McWalter: 202-314. London and New York: Continuum.
- SERTOLI, G. 2014. *I due Robinson e altri saggi sulla letteratura inglese del Settecento*. Genova: ECIG.
- SHELLEY, P. B. 1995. *Opere*. A cura di F. Rognoni. Torino: Einaudi.
- THOMAS, K. G. 1994. "Coleridge, Wordsworth and the New Historicism: 'Chamouny; The Hour before Sun-Rise' and Book 6 of *The Prelude*". *Studies in Romanticism* 33: 81-117.
- TOYNBEE, P., WHIBLEY, L. (eds.). 1935. *Correspondence of Thomas Gray*, 3 vols. Oxford: Clarendon Press.
- ULMER, W. A. 2006. "The Creative Soul. Simplon Pass to Mount Snowdon". In *William Wordsworth's The Prelude: A Casebook*. Ed. S. Gill: 259-91. Oxford: Oxford University Press.

- VALLINS, D. (ed.). 2003. *Coleridge's Writings*, vol. 5, *On the Sublime*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- WEISKEL, T. 1986. *The Romantic Sublime*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press (ed. or. 1976).
- WEST, S. 2007. *Coleridge and Shelley*. Aldershot: Ashgate.
- WORDSWORTH, J. 2006. "The Image of a Mighty Mind (1805, Book 13)". In *William Wordsworth's The Prelude: A Casebook*. Ed. S. Gill: 225-57. Oxford: Oxford University Press.