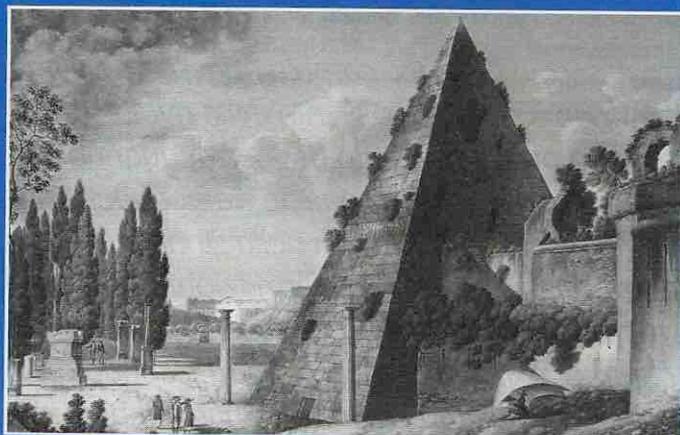


Il Settecento inquieto



Forse perché della fatal quiete
tu sei l'immagine a me sì cara vieni
o Sera! E quando ti corteggian liete
le nubi estive e i zeffiri sereni,

e quando dal nevoso aere inquiete
tenebre e lunghe all'universo meni
sempre scendi invocata, e le segrete
vie del mio cor soavemente tieni.

Ugo Foscolo, *Alla sera*, vv. 1-8

Letteratura

Lo spazio e il tempo della letteratura

La notte del nord e la luce del Mediterraneo

In poco più di un quarto di secolo l'Europa cambia quasi completamente volto, come mai forse prima e dopo nel mondo è successo. Il vento della rivoluzione si espande da Parigi a tutto il continente, divenendo presto un vento di guerra; quando si placherà, la restaurazione dell'ancien régime sarà solo un'illusione: le stagioni del 1789 e del ventennio napoleonico lasceranno segni ed eredità indelebili nella storia e nella cultura.

Quest'epoca di forti contrasti e travolgenti trasformazioni non può che riproporre la medesima inquietudine anche nelle sue espressioni letterarie. Due sono i poli "estetici" di riferimento, ora in netta contrapposizione tra loro, ora in fecondo dialogo e interazione: da un lato le suggestioni "nordiche" del gusto preromantico (il notturno, il sepolcrale, l'orrido) dai forti effetti chiaroscurali; dall'altro il recupero classicista delle antiche civiltà mediterranee, il mito della perfetta bellezza greco-romana.

.....
Carta 1

ANCORA EUROPA Come abbiamo già avuto modo di esporre nella sezione *Il secolo dei Lumi*, il Settecento aveva conosciuto una vivace internazionalizzazione della cultura, sorretta dalla vocazione cosmopolita dell'*homme de lettres* illuminista: il grande *philosophe* (valga per tutti l'esempio di Voltaire) era corteggiato da re e principi, intratteneva una fitta corrispondenza internazionale, le sue opere erano lette in ogni parte d'Europa, grazie anche alla diffusione del francese come lingua internazionale della cultura e della comunicazione. E si è pure visto come il Settecento è anche il secolo che scopre il viaggio come strumento di piacere e di crescita culturale, tanto che il lungo itinerario attraverso i principali paesi del continente (il *Grand Tour*) diviene l'obbligo completamente della formazione del gentiluomo.

Questa circolazione di idee e di modelli culturali sopravvive ai mutamenti sociali, politici e culturali della fine del secolo - crisi del "dispotismo illuminato", uscita di scena dei *philosophes* - e anzi trova nuovi veicoli di diffusione.

L'Europa continua a essere il palcoscenico senza frontiere della rappresentazione della cultura nel trentennio a cavallo tra i due secoli: i suoi più grandi interpreti vivono e viaggiano per curiosità o per necessità tra le capitali del Vecchio continente. Il tedesco Winckelmann elabora i canoni del Neoclassicismo a Roma e a Roma soggiorna il pittore francese David, tra il 1775 e il 1780; a Roma e a Madrid lavora un altro tedesco, il pittore Mengs; Goethe attraversa l'Italia dal 1786 al 1788. Anche gli italiani soggiornano all'estero: Alfieri vive a Parigi dal 1787 al 1792, prima di fuggire di fronte agli eventi della rivoluzione; Foscolo nel 1815, di fronte alla restaurazione austriaca, sceglie l'esilio dapprima in Svizzera e poi in Inghilterra; l'archeologo Ennio Quirino Visconti lascia Roma nel 1799, al cadere della repubblica romana, per Parigi, dove sarà direttore del museo del Louvre fino al 1818.

La nuova sensibilità preromantica trova i propri grandi modelli nella letteratura inglese e tedesca. Significativa eccezione, sia per la precocità temporale sia per collocazione geografica, è Jean-Jacques Rousseau, che soprattutto come autore del romanzo *Giulia o la*

nuova *Eloisa* (1761) segnerà profondamente il gusto letterario per le tematiche introspettive e sentimentali.

LA RINASCITA DELLE TRADIZIONI GERMANICHE: LO STURM UND DRANG

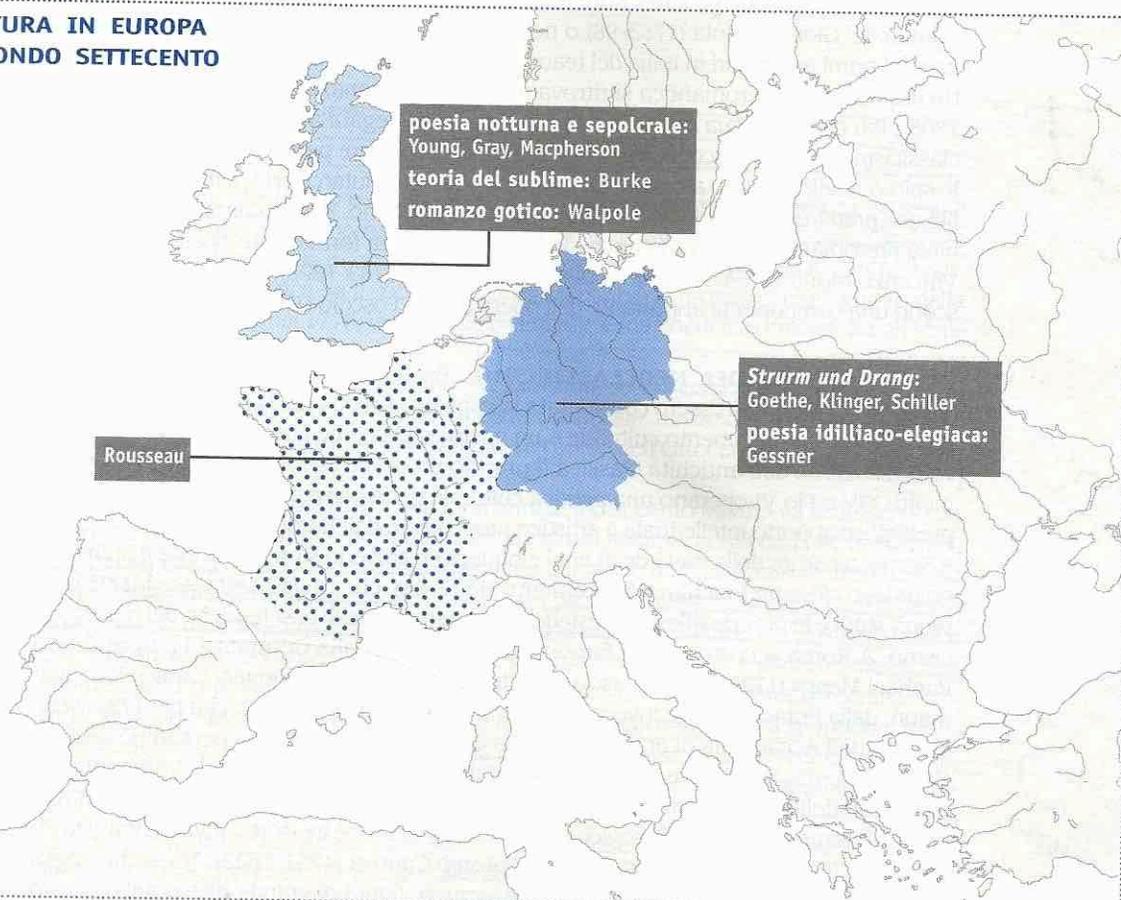
Il dato più notevole sotto l'aspetto geoculturale è l'apparire sulla ribalta europea della Germania, fino ad allora ai margini della cultura continentale anche a causa di una lingua sconosciuta ai più, e che nel giro di una generazione sarà la grande protagonista del Romanticismo europeo.

Nella Germania degli anni settanta prende corpo il movimento letterario dello *Sturm und Drang*, letteralmente "tempesta e impeto" (dal titolo di un dramma del 1776 di Friedrich Maximilian Klingler), ma più liberamente interpretabile come "bufera di passioni". Caratterizzate, appunto, dall'espressione della passione nelle sue forme estreme e dirompenti, dalla ribellione "titanica" contro il destino – mito particolarmente congeniale al movimento è quello di Prometeo –, le opere degli *Stürmer* hanno in realtà una limitata circolazione europea, se si eccettuano però gli scritti del giovane Goethe, il dramma *Götz von Berlichingen* (1773) e, in particolare, il romanzo *I dolori del giovane Werther* (1774), che danno al venticinquenne autore una fama internazionale. Anche un altro grande della letteratura tedesca si lega ai propri esordi alla poetica degli *Stürmer*: Friedrich Schiller con il dramma *I masnadieri* (1781).

In Italia e in Francia gode invece di maggior fortuna un poeta di area germanica, ma di nazionalità svizzera, come Salomon Gessner (1730-88), i cui *Idilli* (1756-72), dando voce a toni di nostalgica malinconia, vengono letti come l'esempio di una nuova sensibilità, anche se la grazia levigata della sua lirica lega in realtà Gessner più al gusto rococò che non alle tonalità preromantiche.

Carta 1

LETTERATURA IN EUROPA NEL SECONDO SETTECENTO



MODELLI ANGLOSASSONI: NOTTURNO E SUBLIME Dalla Gran Bretagna derivano i modelli della poesia "sepolcrale" o "notturna": Edward Young (1683-1765) e Thomas Gray (1716-71) scrivono le loro opere principali (rispettivamente *Il lamento, ovvero pensieri notturni sulla vita, la morte e l'immortalità*, 1742-46, tradotto più volte nel Settecento in Italia col titolo *Le notti*, ed *Elegia scritta in un cimitero di campagna*, 1751) attorno alla metà del secolo. Sempre dalla letteratura anglosassone si attinge per ispirarsi a un'epica "primitiva", energica e dai tratti fantastici, elementi che caratterizzano la cosiddetta poesia "ossianica". Clamoroso caso di falso letterario, *I canti di Ossian* sono pubblicati tra il 1761 e il 1765 dal poeta scozzese James Macpherson (1736-96), che sosteneva di averli tradotti in inglese moderno da testi originali in antico gaelico attribuibili a Ossian, mitico cantore scozzese dei primi secoli dell'era cristiana. Nonostante i dubbi sull'attendibilità filologica dell'operazione, la raccolta di liriche ha uno straordinario successo in tutta Europa: molteplici e pressoché immediate sono le traduzioni nelle principali lingue, tra cui quella in italiano di Melchiorre Cesarotti nel 1763 (e poi ancora nel 1772 e nel 1801). Non va poi dimenticata l'importanza della riflessione sul "sublime", la categoria estetica che indaga l'attrazione per l'abnorme e il grandioso e che lega l'emozione e il piacere del lettore alla rappresentazione di ciò che produce orrore o paura. Teorizzato dall'inglese Edmund Burke nel 1757, il "sublime" si imporrà come una categoria estetica fondamentale del secondo Settecento, al punto che al concetto Immanuel Kant dedicherà (vedi pp. 786 e 791) un'acuta analisi all'interno della sua *Critica del giudizio* (1790).

Carta 2

IL PREROMANTICISMO IN ITALIA L'Italia, pur avendo un ruolo secondario nella geografia del gusto preromantico, conosce tuttavia negli ultimi decenni del secolo un fervore di traduzioni che incidono sulla produzione letteraria del tempo. Le già ricordate traduzioni della poesia "ossianica" di Cesarotti (1730-1808) e quelle degli inglesi Young e Gray o del *Werther* di Goethe diffondono infatti nel paese le voci di una nuova poesia e di una nuova sensibilità. Le letterature tedesca e inglese trovano divulgatori nel riminese Aurelio de' Giorgi Bertòla (1753-98) o nel critico illuminista Giuseppe Baretta (1719-89), uno dei primi estimatori in Italia del teatro shakespeariano.

Un'inquietudine preromantica si ritrova pure nella personalità di Vittorio Alfieri (1749-1803). Più che nella sua opera, ancora in gran parte legata a modelli formali tipici del classicismo settecentesco, è infatti nel suo modo di "essere personaggio" che si incarna lo spirito ribelle e votato all'eroismo, così vicino al mito plutarchiano della nuova sensibilità che preparerà la strada alla stagione del Romanticismo. Punti riconducibili alla sensibilità preromantica si trovano anche in autori di schietta formazione classicistica, come Vincenzo Monti (1754-1828) o Ippolito Pindemonte (1753-1828), e soprattutto costituiscono una componente importante dell'opera di Ugo Foscolo (1778-1827).

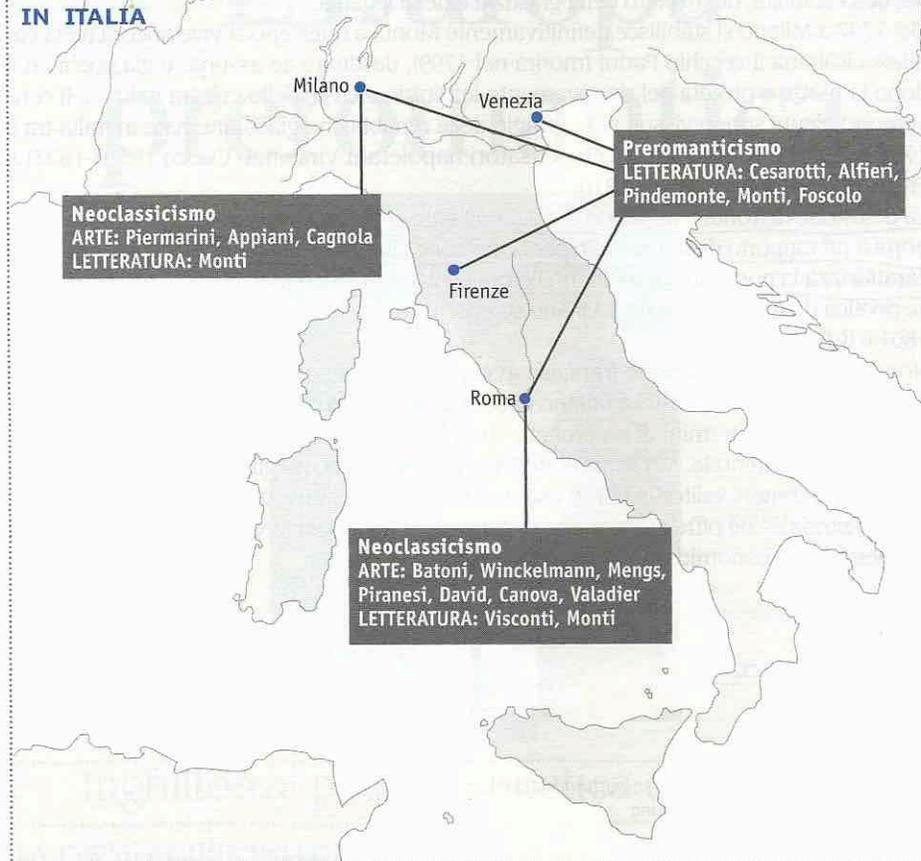
ROMA CAPITALE DEL NEOCLASSICISMO Per buona parte della seconda metà del Settecento Roma può essere considerata la capitale europea del Neoclassicismo, com'è naturale per un movimento culturale e un gusto estetico che fanno del recupero e della valorizzazione dell'antichità classica il proprio programma fondamentale. I papi Clemente XIV e Pio VI operano una politica culturale generosa e aperta ad accogliere ogni prestigioso apporto intellettuale e artistico proveniente dall'Europa.

A Roma, a partire dalla metà degli anni cinquanta è attivo lo storico dell'arte e archeologo tedesco Johann Joachim Winckelmann (1717-68), che trova l'ambiente ideale per i propri studi e le proprie riflessioni estetiche che getteranno le basi teoriche del Neoclassicismo. A Roma accorrono altri famosi artisti europei: dalla Germania il pittore Anton Raphael Mengs (1728-79), che lascia la corte di Dresda per raggiungere l'amico Winckelmann; dalla Francia giunge invece Jacques-Louis David (1748-1825), che nel 1784 viene invitato dall'Accademia di Francia in Roma a esporre la sua prima opera importante, il *Giuramento degli Orazi* (vedi p. 747). Dall'Italia stessa convergono nell'Urbe i migliori esponenti dell'arte contemporanea: dalla Toscana il pittore Pompeo Batoni (1708-87), grande interprete di temi mitologici, e dal Veneto il pittore e incisore Giovanni Battista Piranesi (1720-78) e, dal 1779, lo scultore Antonio Canova (1757-1822). Tra archeologia, erudizione antiquaria e riflessione sulla letteratura, figura di grande rilievo nel contesto

spirito ribelle
incarnato in
"Seu modo de
"Seu personagens"

Roma = capital
neoclassicismo
Winckelmann
(introduttore da arte
alemana)
ambiente na cidade
de elaborar as
suas ideias do
Neoclassicismo

Carta 2

NEOCLASSICISMO E PREROMANTICISMO
IN ITALIA

culturale romano del tempo è quella di Ennio Quirino Visconti (1757-1822): i suoi studi gettano le basi per un approccio meno erudito ma più tecnicamente consapevole al patrimonio archeologico che in quegli anni si va scoprendo e catalogando. In campo letterario la Roma neoclassica ha il suo "campione" assoluto in Vincenzo Monti, giunto dalla provincia romagnola nel 1778, la cui facile e versatile vena poetica lo innalza tra gli scrittori più ammirati della sua epoca.

Tuttavia nell'ultimo scorcio degli anni novanta Roma, sotto i colpi di sconvolgenti eventi storici, inizia a perdere il ruolo di grande centro culturale, avviandosi a una marginalità provinciale che risulterà sempre più evidente nel corso dell'Ottocento.

LA MILANO NAPOLEONICA Nei primi anni dell'Ottocento Milano va acquisendo un ruolo sempre più importante nell'ambito della cultura italiana, come capitale napoleonica della repubblica cisalpina e successivamente del regno d'Italia. Punto di riferimento e forte polo di attrazione per gli intellettuali italiani, Milano diventa il luogo di convergenza di esperienze diverse e un importante laboratorio di idee e di cultura: un fermento di idee che preparerà il terreno per l'esplosione del dibattito "romantico" e risorgimentale, che appunto nella città lombarda – negli anni dieci del secolo – troverà il proprio centro. Negli anni della rivoluzione e poi durante il regime napoleonico la città si impone, insieme a Parigi, come il principale centro della cultura neoclassica. È un Neoclassicismo di ispirazione soprattutto romana (rispetto al gusto "ellenizzante" di Winckelmann) e fortemente ideologizzato. Se durante gli anni della rivoluzione all'interno dei canoni di espressione artistica neoclassica prevale la celebrazione della Roma repubblicana e dei suoi eroici cittadini, fedeli alla patria e alla libertà fino al sacrificio supremo, in seguito si assiste a un'esplicita celebrazione della politica napoleonica e del definitivo superamen-

to dell'instabilità politica del periodo rivoluzionario attraverso l'esaltazione della Roma imperiale, esempio storico di rinnovamento delle strutture dello stato nel segno dell'ordine, della stabilità, del rispetto della giustizia e della legalità.

Nel 1797 a Milano si stabilisce definitivamente Monti; a quell'epoca vive ancora nella capitale cisalpina il vecchio Parini (morirà nel 1799), destinato ad assurgere già pochi anni dopo la morte a profeta del rinnovamento letterario e civile della cultura italiana; lì convergono alcuni sopravvissuti al naufragio delle repubbliche giacobine nate in Italia tra il 1798 e il 1799, come gli storici e pensatori napoletani Vincenzo Cuoco (1770-1823) e Francesco Lomonaco (1772-1810).

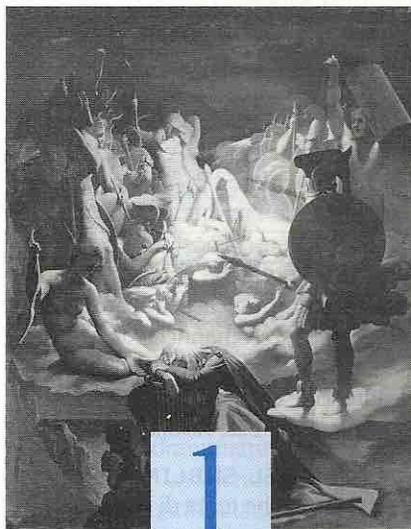
La delusione di fronte a un regno d'Italia null'altro che stato satellite dell'impero francese porta a un rapporto di amore-odio per Napoleone, liberatore e tiranno nel contempo, che caratterizza la posizione di molti intellettuali del tempo, fra i quali Foscolo, la più alta voce poetica di quegli anni, che a Milano soggiorna, anche se non continuativamente, tra il 1801 e il 1815.

Nondimeno la dominazione francese avvia un percorso di svecchiamento giuridico e amministrativo irreversibile: a Milano nasce quel pubblico borghese cui guarderà la nuova letteratura, nei termini di un progetto di rinnovamento civile e politico di stampo nazionale-risorgimentale. Ma soprattutto Milano conosce in quegli anni uno sviluppo editoriale (stampatori, editori e librai) che non ha eguali in Italia: un vero e proprio fervore imprenditoriale che offre ai letterati prospettive concrete di lavoro ed embrionali forme di indipendenza economica.

Schema 1

	EUROPA	ITALIA
1740		
1745	1742 <i>Il lamento, ovvero pensieri notturni sulla vita, la morte e l'immortalità</i> di Young	
1750		1749 <i>Visioni sacre e morali</i> di Varano
1755	1751 <i>Elegia scritta in un cimitero di campagna</i> di Gray 1754 <i>Storia dell'arte dell'antichità</i> di Winckelmann	
1760	1757 <i>Indagine filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello</i> di Burke	
1765	1761-65 <i>I canti di Ossian</i> di Macpherson 1765 <i>Il castello di Otranto</i> di Walpole	1763 traduzione di Cesarotti dei <i>Canti di Ossian</i>
1770		1769 <i>Dell'entusiasmo delle belle arti</i> di Bettinelli
1775	1771 <i>Orazione per l'anniversario di Shakespeare</i> di Goethe 1774 <i>I dolori del giovane Werther</i> di Goethe	1775 <i>Le notti clementine</i> di Bertòla
1780	1776 <i>Sturm und Drang</i> di Klinger 1777 <i>Discorso su Shakespeare e Voltaire</i> di Baretti	1775-87 tragedie di Alfieri
1785	1781 <i>I masnadieri</i> di Schiller	
1790		1784 <i>Al signor di Montgolfier</i> di Monti 1784-88 <i>Poesie e prose campestri</i> di Pindemonte
1800		1798 <i>Ultime lettere di Jacopo Ortis</i> di Foscolo 1802-03 <i>Poesie</i> di Foscolo
1805		
1810	1808 prima parte del <i>Faust</i> di Goethe 1809 <i>Le affinità elettive</i> di Goethe	1807 <i>Dei sepolcri</i> di Foscolo 1810 traduzione di Monti dell' <i>Iliade</i>

L'Europa preromantica



1

Inghilterra: poesia e poetica del sublime

LA CIRCOLAZIONE DELLE IDEE E DEI MODELLI Nel corso del Settecento numerosi fenomeni annunciano significativi cambiamenti nell'orientamento del gusto e della sensibilità. Sono soprattutto le opere poetiche o critiche a mutare il clima culturale europeo e a suscitare una larga eco: nascono così vere e proprie mode, sostenute da traduzioni, rifacimenti, imitazioni, fenomeni tipici del resto di un'Europa in cui la circolazione delle idee e dei modelli e gli influssi reciproci stanno divenendo sempre più forti.

Si tratta di opere prodotte soprattutto in ambito anglosassone (anche se non vanno dimenticate, in Francia, due figure fondamentali come quelle di Jean-Jacques Rousseau e di Denis Diderot), ma che hanno presto una vasta diffusione internazionale. Fin dalle prime testimonianze della nascente "sensibilità romantica" si delinea infatti una caratteristica predominante della cultura di fine Settecento: sono cioè soprattutto l'Inghilterra e successivamente la Germania (finora rimasta ai margini della grande cultura europea) a esportare mode e nuovi orientamenti letterari.

NOTTURNI E SEPOLCRALI Già attorno alla metà del Settecento si diffonde in Inghilterra la moda della cosiddetta poesia "sepolcrale" o "notturna". Edward Young con *Il lamento, ovvero pensieri notturni sulla vita, la morte e l'immortalità* (*The Complaint; or Nights Thoughts on Life, Death, and Immortality*, 1742-46) e Thomas Gray con *l'Elegia scritta in un cimitero di campagna* (*Elegy Written in a Country Churchyard*, 1751) inaugurano il fertile filone (traduzioni e imitazioni dei due autori sono numerosissime nei decenni successivi) di una poesia dal tono malinconico, intessuta di amare meditazioni sul destino dell'uomo, sulla sua condizione esistenziale. Il cimitero e lo spettacolo delle rovine di antichi popoli e civiltà diventano così i luoghi prediletti di una poesia che guarda con inquietudine e stupore alla caducità dell'uomo e delle sue realizzazioni di fronte all'immensità del tempo e dello spazio: davanti al silenzio e alla solitudine di un paesaggio notturno, il poeta si abbandona alla malinconia, proiettando su quel paesaggio i propri turbamenti, trovando in esso una misteriosa sintonia con il proprio umore.

poesia sepolcral
e notturna

A misteriosa e
sua nas - simbol
poesia di ton
malinconico - sobre
meditacao sobre
a condicao existen-
cial do homem.
Finitude do homem
e dos seus realizacões
frente a imensidade
do tempo e do espaço

Co finitude

I CANTI DI OSSIAN Dalla Scozia viene una delle più fortunate opere letterarie inglesi del Settecento, *I canti di Ossian* (*The Poems of Ossian*), pubblicati a più riprese da James Macpherson tra il 1761 e il 1765. *I canti* sono un falso: Macpherson finge cioè di aver tradotto e fedelmente rielaborato dall'antica lingua gaelica i poemi di Ossian, un bardo, cioè un cantore, vissuto nella Scozia del III secolo d.C. *I canti di Ossian* hanno un successo enorme; e anche se da subito vengono nutriti dubbi sulla loro autenticità (per esempio da parte del critico letterario Samuel Johnson), questo non impedisce che essi siano letti e ammirati, perché vanno pienamente incontro alle richieste del gusto contemporaneo grazie all'ambientazione in un Medioevo fantastico e magico, alla descrizione di luoghi orridi e terrificanti, alla rappresentazione di una natura spesso violentemente scatenata, talora invece guardata con stupefatta ammirazione, a quel tono patetico e malinconico che pochi anni prima aveva decretato il successo della poesia "notturno-sepolcrale", e soprattutto al sapore del "primitivo", alla rappresentazione cioè di sentimenti elementari resi in maniera forte e diretta. Sono tutti motivi che toccano quel nucleo di idee che si va delineando con sempre maggiore chiarezza nella riflessione e nel gusto europeo del tempo: un'arte fondata sulla forza e l'immediatezza del sentimento, che suggerisce un'associazione con la poesia di Omero; la nostalgia per i tempi "eroici" dell'epica antica; il fascino per le tradizioni popolari nordiche da contrapporre alla tradizione classica di derivazione greco-latina, per citare solo gli aspetti più vistosi. *I canti di Ossian* risulteranno infatti tra le letture predilette dei preromantici tedeschi, attivi soprattutto a partire dagli anni settanta, ed eserciteranno una larga influenza anche sulla letteratura italiana, dove circoleranno nella traduzione di Melchiorre Cesarotti (vedi *Testo 5*), fornendo suggestioni e atmosfere di cui saranno ben visibili le tracce fino a Foscolo e a Leopardi.

BURKE E LA NUOVA TEORIA DEL SUBLIME Accanto alla produzione lirica va poi considerata la riflessione teorica, che tenta di inserire i nuovi orientamenti della poesia contemporanea in un quadro coerente, in particolare rielaborando il concetto di "sublime", che assume un ruolo centrale nell'estetica e nelle poetiche dell'epoca. È quanto fa l'inglese Edmund Burke (1729-97) nella sua *Indagine filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello* (*Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1757, seconda edizione 1759; vedi *Testo 1*). Mentre nella retorica antica "sublime" designa semplicemente una forma stilisticamente elevata, Burke collega quell'idea alla particolare reazione emotiva dello spettatore di fronte a oggetti grandiosi o terribili che possono destare nell'uomo l'idea del dolore o del pericolo (solo l'idea, naturalmente, non il dolore o il pericolo veri). Rientra pertanto nel sublime, secondo Burke, tutto ciò «che produce la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire». In quanto produttori di emozioni, dunque di piacere estetico, i paesaggi inquietanti o tempestosi e le storie terrificanti diventano a pieno titolo oggetto di poesia, trovando nel sistema artistico-letterario, in nome di un'idea astratta del bello, un posto non marginale, ma legittimo sulla base di un'analisi dei concreti meccanismi psicologici che regolano il gusto del lettore-spettatore. Burke lega così l'arte all'intensità emotiva dell'esperienza dello spettatore. Di qui deriva la sua importante distinzione tra bellezza e sublime: la prima è legata al finito e riguarda cose «relativamente piccole», proporzionate e armoniose; il secondo appartiene invece all'infinito, e sopraffà con la sua terribile grandezza.

La sintesi compiuta da Burke si ispira alla tradizione dell'empirismo inglese, in particolare a Locke, e costituisce un momento importantissimo dell'abbandono dei presupposti classicistici dell'arte: alla fiducia nell'esistenza di un ordine razionale delle forme (l'armonia classica) si sostituisce l'analisi delle reazioni psicologiche del lettore-spettatore come fondamentale criterio dello studio dei fenomeni estetici, un presupposto che avrà effetti incalcolabili sulla successiva letteratura romantica. L'opera di Burke - di qui anche le ragioni della sua grande fortuna - viene data alle stampe quando in Inghilterra più aperta è l'insofferenza nei confronti dei principi classicistici dell'imitazione e delle regole, in nome di un'arte più libera, immediata e fondata sull'"entusiasmo": non a caso sono gli anni in cui la cultura inglese comincia a esaltare autori come Dante e Shakespeare, modelli di una poesia ispirata e libera nelle soluzioni formali adottate. È poi da ricordare che nel 1764 esce il romanzo di Horace Walpole *Il castello di Otranto* (*The Castle of Otranto*), che inizia il fortunato genere del romanzo gotico, o romanzo nero, al quale l'opera di

gusto da epica
ambiziosa con
epica mediocris
e magica, descrittiva
di luoghi terrificanti,
natura incontrolabile

Aspetti importanti
arte legata dire
mente as sublimi

1. amicizia a
poesia di Omero

2. scanda de
tempo hermito
epica antoga

3. farsi vis
tradiz. popolar
a tradic. classica
greco-romana

Teoria est. de
Burke =
Bellezza: ligada
ao finito e
relativa da a coisas
relativamente pequenas
proporzionadas e
harmônicas

Sublime
ao infinito - faturo
e a sua terribil
grandeza

Burke fornirà non soltanto una legittimazione teorica (il terrore prodotto dall'opera d'arte come «origine comune di tutto ciò che è sublime»), ma anche un concreto paradigma di luoghi e atmosfere (tenebre, mistero, *suspense*).

Nel dibattito sul concetto di sublime, alle intuizioni e alle analisi di filosofi e pensatori come appunto Burke e come lo stesso Kant, si affiancano anche voci di autori letterari: tra questi spicca Schiller, che introduce nel tema l'importante dimensione del trascendente. È grazie all'esperienza estetica del sublime che l'uomo percepisce di poter tentare di varcare i limiti biologici della sua esistenza per poter ambire all'infinito, all'assoluto (vedi *Testo 2*). Si tratta di una posizione che anticipa significativamente la tensione trascendentale che caratterizzerà il pensiero filosofico romantico, e in particolare le riflessioni di Hegel.

2

Il mito shakespeariano

UN CULTO EUROPEO L'ammirazione per Shakespeare, che caratterizza la cultura inglese del secondo Settecento, anticipa per molti aspetti quel vero e proprio "culto" che l'Ottocento romantico tributerà al drammaturgo inglese.

La fortuna critica del teatro shakespeariano trova presto eco in Germania: nel 1771 il ventiduenne Goethe dedica al grande drammaturgo inglese il *Discorso per l'anniversario di William Shakespeare* (vedi p. 732). È uno scritto dai toni accesi, tipico del clima dello *Sturm und Drang*, movimento d'avanguardia culturale a cui aderiscono molti giovani letterati tedeschi (vedi p. 762). Qui sono espresse quelle posizioni che costituiranno ancora in pieno Ottocento gli argomenti fondamentali dell'esaltazione shakespeariana: la capacità "sovrumana" di rappresentare in poesia la complessa molteplicità del mondo, compresi l'osceno e il terribile, in contrapposizione ai moderati equilibri del "buon gusto" dell'estetica classicheggiante, accusata di limitare la libertà creativa.

In Italia invece Shakespeare trova ancora pochi estimatori, se è vero che l'unica voce critica italiana che se ne occupa, in modo estremamente elogiativo, è quella di Giuseppe Baretti (1719-89), che però vive e opera in Inghilterra. Di Baretti, estroso e acuto polemista, abbiamo già parlato (vedi p. 454). Fondamentale nella sua esperienza è la lunga permanenza in Inghilterra (dal 1751 al 1760; poi di nuovo dal 1765 fino al 1789, anno della morte), da cui trae quella visione non provinciale della letteratura che anima le sue famose polemiche contro i nostrani versificatori di Arcadia. In Inghilterra Baretti trova ormai consolidato un gusto "preromantico" che aveva associato in maniera definitiva la poesia di Shakespeare a quella dei grandi "geni" primitivi e ispirati, come Omero, Ossian o i profeti della Bibbia. Del 1777 è il *Discours sur Shakespeare et sur monsieur de Voltaire* (*Discorso su Shakespeare e Voltaire*), una difesa del teatro shakespeariano contro le censure di Voltaire nella quale ricorrono interessanti spunti e principi preromantici (vedi *Testo 3*).

IL GENIO ISPIRATO DELL'IMMAGINAZIONE La letteratura romantica del primo Ottocento conoscerà quindi un vero e proprio culto per Shakespeare, simbolo di una poesia energica e profonda, capace di penetrare nelle pieghe più nascoste e misteriose dell'animo umano, rappresentandolo nei modi della tragedia e della farsa, della grandezza e della miseria. Shakespeare compare fra le letture più amate di Jacopo Ortis, il protagonista dell'omonimo romanzo di Foscolo (*Ultime lettere di Jacopo Ortis*, 1802; vedi Modulo 5); del drammaturgo inglese parla spesso Alessandro Manzoni (1785-1873) nei suoi scritti di teoria letteraria, citandolo come modello delle proprie tragedie. Il romanziere francese Stendhal (Henri Beyle, 1783-1842) interviene nelle polemiche tra romantici e classicisti che infuriano nella Francia dei primi anni venti con l'importante saggio *Racine et Shakespeare* (1823-25). Non è da dimenticare infine, per l'Italia, il ruolo svolto dal teatro lirico nella diffusione anche popolare di figure e temi shakespeariani: basti ricordare il *Macbeth* (1847) o l'*Otello* (1887) di Giuseppe Verdi.

capacità de de
representar na poesia
a complexa multi-
pluridade do mundo
(incluindo o obscuro
e o terrível)

3

Germania: lo *Sturm und Drang*

CANTO E CONTEMPLAZIONE DELLA NATURA Nell'area tedesca alcuni poeti sono da subito letti come interpreti di una nuova sensibilità. È il caso dello svizzero Salomon Gessner (1730-88) o del tedesco Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803). Il primo, con i suoi *Idilli* (*Idyllen*, usciti in varie edizioni a partire dal 1756), si ispira alla poesia classica di Teocrito, ma canta la natura come un luogo di quiete e di fuga, da contrapporre all'etica utilitaristica del profitto e dell'interesse dominante nel mondo cittadino. La sua immagine della natura dà insomma voce a un sentimento molto vicino agli ideali di Rousseau, che aveva individuato proprio nel progressivo allontanarsi dell'uomo civilizzato dalle leggi della natura la causa prima dell'infelicità individuale e sociale. La rappresentazione della natura come attraversata da misteriose presenze divine è poi ben presente nelle odi e negli inni di Klopstock, che in un famoso episodio dei *Dolori del giovane Werther* (1774) di Goethe, una delle opere che maggiormente contribuiscono a far conoscere in Europa la nuova letteratura tedesca (vedi Modulo 2), viene citato proprio come il poeta capace di rappresentare la corrente di sensazioni che la contemplazione della natura può generare.

ISTINTO E PASSIONE Nella Germania del secondo Settecento l'esperienza più importante, sia per l'altezza delle realizzazioni sia per la chiarezza programmatica, è certamente costituita dal movimento del cosiddetto *Sturm und Drang* ("tempesta e impeto"; nome suggerito dal titolo di un dramma di Friedrich Maximilian Klingler del 1776). Costituito nei primi anni settanta da alcuni giovani letterati, tra cui Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) e Friedrich Schiller (1759-1805), che successivamente si allontaneranno però dalle posizioni giovanili, lo *Sturm und Drang* anticipa alcuni dei temi del grande Romanticismo tedesco.

Sostenitori di un'arte che dia voce alla forza dell'istintività e della passionalità, gli *Stürmer* celebrano la figura dell'individuo geniale, capace di entrare in una comunicazione emotiva ed esaltante con la natura e con quanti dei suoi simili abbiano un'anima sensibile. L'amore travolgente ed esclusivo, l'attrazione per la solitudine malinconica e pensosa, l'abbandonarsi a sentimenti forti e appassionati, vissuti con intensità, sono alcune delle caratteristiche dell'eroe dello *Sturm und Drang*, compendiate nella figura di Werther nel già ricordato romanzo di Goethe. Insoddisfatto della grettezza della vita che conducono i suoi contemporanei, costretto a rinunciare al grande amore per ragioni di interesse, Werther sceglie il suicidio come forma estrema di ribellione alla società e ai suoi valori: un gesto dunque che ha un carattere ambivalente, essendo nel contempo sconfitta e protesta massima contro i vincoli della realtà contemporanea.

Altri personaggi creati dagli *Stürmer* forniranno poi alla letteratura romantica il prototipo dell'eroe maledetto, segnato dolorosamente da un'interiore grandezza (che può esprimersi nel bene, ma talora nel male): è il caso del protagonista dei *Masnadieri* di Schiller, Karl Moor (vedi Modulo 2).

IL MODELLO WERTHERIANO E IL PLUTARCHISMO Nelle predilezioni letterarie del giovane Werther, Goethe esprime un canone di letture che contraddistingue il gusto degli *Stürmer* e che in quegli anni si va affermando in Europa, complice lo straordinario successo dello stesso romanzo giovanile di Goethe, che dà vita a una vera e propria moda "wertheriana": ci si veste e comporta alla maniera di Werther, c'è persino chi emula il "romantico" suicidio del personaggio. Tra i libri che Werther reca sempre con sé compare dunque Omero, poi in parte sostituito da Ossian, a confermare il gusto per una poesia "primitiva" e potente. Werther legge spesso Plutarco, autore di biografie dei più grandi personaggi romani e greci (*le Vite parallele*, II secolo d.C.). Celebratore di un'umanità eroica e gloriosa, Plutarco viene citato come l'ispiratore di un ideale di vita improntato all'ec-

Sturm und Drang
 istinto e passione
 individuo geniale
 amore "homoerotico"
 relazione con natura
 abbandono alle solitudini
 malinconiche

cezionalità dell'individuo, all'aspirazione di costruire la propria vita superando le miserie del quotidiano, i piccoli sotterfugi e i compromessi dettati dall'interesse economico e dalle convenzioni sociali. Plutarco diventa così il simbolo di un certo ribellismo giovanile e viene a esprimere un insieme di aspirazioni tipiche della stagione romantica: il forte sentire, il vivere intensamente, con coraggio e generosità disinteressata. Non a caso si può parlare di un vero e proprio fenomeno del "plutarchismo": dagli *Stürmer* (il già ricordato protagonista dei *Masnadi* di Schiller dice di provare ripugnanza per il proprio tempo quando in Plutarco legge la vita dei grandi uomini dell'antichità, atto I, scena 2, vedi Modulo 2, Testo 4) all'*Ortis* di Foscolo, che reca sempre sotto il braccio il volume delle *Vite parallele*, passando attraverso Alfieri e il suo primo esaltante (ed esaltato) incontro con Plutarco, così come il poeta lo racconta nella propria autobiografia (vedi p. 834).

LE RADICI DEL MITO NAZIONALISTICO GERMANICO Il movimento degli *Stürmer* non propone soltanto una poetica, un complesso di ideali estetici e di gusti artistico-letterari, ma anticipa anche motivi che saranno caratteristici del Romanticismo tedesco. Alludiamo soprattutto al recupero della tradizione culturale tedesca, come rivalutazione del senso più autentico e profondo dello "spirito del popolo" (*Volksgeist*), quell'insieme di credenze, di istinti, di modi di "sentire" la vita che è stato plasmato nel corso delle generazioni e che costituisce la cifra più autentica e profonda della cultura di un popolo. Esso non può essere razionalmente compreso e analizzato, è un sentimento che pulsa nelle vene e nel cuore del popolo, ne contrassegna gli istinti. Lo *Sturm und Drang* raccoglie in ciò il pensiero di Johann Gottfried Herder (1744-1803) e le sue sollecitazioni polemiche verso il razionalismo astratto illuministico. Ispiratore dello storicismo romantico, Herder sostiene che solo un «metodo genetico» – cioè la comprensione di un fenomeno colto nel suo concreto manifestarsi storico, senza applicare a esso criteri assoluti o esterni – può consentire di coglierne l'essenza. In questo recupero della tradizione popolare tedesca da parte degli *Stürmer* intervengono indubbiamente fattori molteplici: non solo la sfiducia verso il razionalismo illuministico, ma anche un rifiuto del classicismo francese e italiano, variamente intrecciato con un nascente orgoglio tedesco, il mito della "nazione" germanica, che di lì a pochi anni – durante le campagne napoleoniche – diverrà uno dei fattori più rilevanti del Romanticismo tedesco ottocentesco.

4

Italia: il fuoco sotto la cenere

CRITICI E TRADUTTORI Nel panorama europeo della sensibilità preromantica l'Italia ha un ruolo sostanzialmente marginale, anche se non mancano significativi tentativi di diffondere nella penisola le nuove voci delle letterature dell'Europa del nord. Una particolare attenzione meritano infatti le traduzioni dall'inglese e dal tedesco, che diventano numerose soprattutto a partire dagli anni sessanta.

Non va dimenticato per esempio il contributo di due critici come il già citato Giuseppe Baretti e Saverio Bettinelli (1718-1808), entrambi legati al clima illuministico. Bettinelli, uno dei maggiori critici del Settecento italiano (oltre che poeta egli stesso, ma con modesti risultati), esprime efficacemente il fermento che si muove all'interno dell'Illuminismo italiano e la trasformazione del gusto in atto già dopo la metà del Settecento. Il gusto di Bettinelli è tutto interno alla cultura sensistico-illuministica: in questo senso egli è un autore sostanzialmente estraneo alle inquietudini di molta cultura tardosettecentesca e non a caso esprimerà un giudizio molto severo sulle tragedie di un grande innovatore come Alfieri; così come rimane del tutto freddo di fronte al nascente "mito" di Shakespeare. Tuttavia si fa promotore di una poesia aperta al sentimento e alla libera fantasia, in quanto attività dominata dall'immaginazione, e perciò nettamente separata dall'intel-

letto «geometrico» e razionale (egli arriva anzi a negare la possibilità stessa di fare un discorso razionale sulla natura dell'arte). A questo proposito va ricordato il suo saggio *De l'entusiasmo delle belle arti* (1769), collocabile all'interno del dibattito settecentesco, di matrice sensistica, sul concetto di «genio», che cerca di designare i caratteri peculiari dell'individuo. Il saggio propone osservazioni sul gusto letterario e sulle modalità della «fantasia» e della creazione poetica in cui va riconosciuta una certa consonanza con la temperie preromantica (vedi *Testo 4*).

Fra i traduttori un posto di primo piano spetta a Melchiorre Cesarotti (1730-1808), autore di opere poetiche di maniera, studioso di problemi di lingua (importanti in questo ambito alcuni suoi saggi). Fondamentale nella storia della poesia italiana di fine Settecento è la sua traduzione dei *Canti di Ossian* (con il titolo *Poesie di Ossian antico poeta celtico*, vedi *Testo 5*). La traduzione di Cesarotti viene data alle stampe nel 1763, quando la poesia ossianica è ancora un'assoluta novità: solamente due anni prima Macpherson aveva pubblicato *Fingal*, la prima serie dei *Canti*.

L'importanza della traduzione cesarottiana dei *Canti di Ossian* non si limita all'aver messo a disposizione dei lettori italiani un testo cardine della sensibilità preromantica, ma consiste soprattutto nell'aver offerto un significativo modello stilistico alle nuove generazioni di poeti. Tradotto in un endecasillabo sciolto «che resta la spina dorsale del grande Romanticismo italiano fino al Leopardi» (W. Binni), l'*Ossian* di Cesarotti segna una vera e propria svolta del gusto letterario italiano, aprendo la strada a uno stuolo di ammiratori e imitatori, ma soprattutto svolgendo un fondamentale ruolo di mediazione tra le istanze della nuova sensibilità (la sua spinta verso la rappresentazione della passione e del sentimento) e la tradizione poetica italiana. In altri termini Cesarotti cerca di dare voce ai nuovi temi e ai nuovi sentimenti ricorrendo a soluzioni stilistiche, retoriche e metriche che non si allontanano dal linguaggio poetico della tradizione letteraria italiana (è facile riconoscere nella sua traduzione la lezione di Tasso e di Metastasio). In questo senso la sua operazione fornisce un modello di linguaggio poetico al quale si rifaranno i nostri maggiori poeti tra Settecento e Ottocento: da Monti ad Alfieri, da Foscolo a Leopardi.

SENTIMENTALI E NOTTURNI Un altro sensibile divulgatore della letteratura sentimentale nordeuropea è il riminese Aurelio de' Giorgi Bertòla (1753-98), figura essenziale per comprendere la diffusione in Italia del gusto preromantico, verso il quale si orienta già in una delle sue prime prove, *Le notti clementine* (1775). Uomo dai molteplici interessi, intrattiene stretti rapporti culturali con i principali intellettuali del suo tempo (ne è testimonianza il suo ricchissimo epistolario). Esperto conoscitore della letteratura tedesca, contribuisce a divulgarla in Italia grazie a una delle sue opere più note, *Idea della bella letteratura alemanna* (1784), che contiene in appendice una traduzione degli *Idilli* di Gessner, suo massimo ideale poetico (mentre gli riesce pressoché incomprensibile l'arte di Goethe). Viaggiatore attento e curioso, pubblica nel 1795 il *Viaggio sul Reno e ne' suoi contorni*, forse la sua opera più riuscita, ricca di tonalità sentimentali vicine alla nuova sensibilità per il paesaggio «sublime» e «pittorresco»: testimonianza precoce di quel mito artistico e letterario del Reno che attraverserà tutta la letteratura romantica (vedi *Testo 6*).

Orientamenti patetico-sentimentali, vicini al gusto notturno e sepolcrale della poesia nordica, troviamo in una serie di poeti di modesto valore, ma indicativi di nuovi indirizzi estetici. È il caso in primo luogo del ferrarese Alfonso Varano (1705-88), che ricordiamo soprattutto per le sue *Visioni sacre e morali*, composte tra il 1749 e il 1766. In realtà Varano non è direttamente influenzato dalle nuove forme delle letterature nordiche (non va dimenticato che le prime traduzioni di Young cominciano a circolare in Italia soltanto negli anni sessanta del Settecento), ma si ispira soprattutto a Dante e alla poesia di contenuto morale del Seicento controriformistico, dove trova i modelli di un «sublime» d'impianto barocco, grandioso e spettacolare. Nondimeno il suo gusto per ambientazioni tenebrose e situazioni macabre gli vale una certa fortuna presso i poeti di ispirazione schiettamente romantica, come Foscolo e Leopardi, che accoglie, per esempio, un passo delle *Visioni* nella *Crestomazia della poesia italiana*.

Ricordiamo anche il ligure Ambrogio Viale (1770-1805), autore dei *Canti del solitario delle Alpi* (1792), testimonianza nostrana del nascente interesse europeo per le Alpi, i cui paesaggi impervi cominciano a essere sentiti sempre più come espressione di una particola-

re concezione di bellezza "estrema" e inquietante (vedi Tema *Paesaggio dell'anima e dello spazio: le montagne*); e la piemontese Diodata Saluzzo Roero (1774-1840), nei cui *Versi* (1796) gli esponenti del Romanticismo italiano (tra i quali lo stesso Manzoni) hanno visto – forse troppo generosamente – un esempio della nuova poesia.

PINDEMONTI: TRA CLASSICISMO E ROMANTICISMO Merita infine una menzione anche Ippolito Pindemonte (1753-1828), sul quale torneremo nel Modulo 4. Attento viaggiatore in gioventù, buon conoscitore della letteratura inglese, Pindemonte è poeta non facilmente catalogabile. Tra il 1784 e il 1788 scrive le *Poesie campestri* (pubblicate nel 1788) e le *Prose campestri* (pubblicate nel 1817), in cui rielabora in modo personale, sulla base di una formazione e di un gusto classici, elementi del preromanticismo europeo. Suggestioni preromantiche sono ben rilevabili nella tragedia *Arminio* (1804), ambientata in una Germania barbarica primitiva e generosa; nonché nella dissertazione *Su i giardini inglesi e sul merito in ciò dell'Italia* (1792, pubblicata nel 1817), interessante documento della sensibilità tardosettecentesca: in un discorso che unifica sul piano estetico contemplazione della natura e degustazione letteraria, Pindemonte analizza la moda del giardino inglese (vedi p. 743), che vede espressione di una ricerca di equilibrio tra la spontaneità delle emozioni e il loro disciplinamento artistico.

PROPOSTE DI LETTURA Il percorso di lettura tra le espressioni europee e italiane del Preromanticismo letterario prende le mosse dai testi teorici di Burke (*Testo 1*) e di Schiller (*Testo 2*), incentrati sulle definizioni filosofiche di "sublime" e di "bello". Il testo di Baretta su Shakespeare (*Testo 3*) testimonia delle istanze di apprezzamento che la nuova sensibilità letteraria dell'epoca rivolge all'opera del grande drammaturgo inglese. Il Preromanticismo italiano è rappresentato da un passo di Bettinelli (*Testo 4*) sulla questione del genio e dell'ingegno, tratta dal saggio *Dell'entusiasmo delle belle arti*; da uno stralcio della celebre traduzione di Cesarotti dei *Canti di Ossian* (*Testo 5*); e infine da una pagina di Bertòla sul paesaggio del Reno (*Testo 6*), tratta dalla sua opera più famosa, *Viaggio sul Reno e ne' suoi contorni*, esempio di come le nuove sensibilità si possano felicemente innestare su una formazione tradizionalmente classicheggiante.

RETE DEI COLLEGAMENTI Per il concetto di sublime in Kant si veda il Tema *Paesaggio dell'anima e dello spazio: le montagne*, p. 786 e Documento 3. Per Schiller (*Testo 2*) si rimanda al Modulo 2, dove lo scrittore tedesco è più ampiamente trattato. Per Baretta (*Testo 3*) si rinvia alla sezione *Il secolo dei Lumi*, pp. 454 e 460. Il passo dell'*Ossian* cesarottiano (*Testo 5*) può essere letto, per quanto riguarda le soluzioni linguistico-stilistiche, con un occhio rivolto alle successive prove liriche di Alfieri, Monti e Foscolo. Il brano di Bertòla (*Testo 6*) può essere confrontato con quelli antologizzati nel Tema *Paesaggio dell'anima e dello spazio: le montagne*.

Testo 1

Edmund Burke *Il sublime: cause ed effetti*

Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful I, 7; II, 1-4

Publicata nel 1757, l'Indagine filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello di Burke è un testo capitale per comprendere la grande rivoluzione del gusto e delle concezioni estetiche avvenuta nel secondo Settecento. Divisa in 5 parti, ognuna delle quali articolata in brevi capitoletti, l'Indagine fonda un'estetica del "subli-

me" non sulla base di principi retorici o stilistici, ma tentando un'accurata analisi degli effetti psicologici che le diverse manifestazioni artistiche o naturali hanno sullo spettatore.

Riportiamo alcuni capitoletti tratti dalla prima e dalla seconda parte dell'opera.

Il sublime

Tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in certo senso terribile, o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore, è una fonte del sublime; ossia è ciò che produce la più forte emozione che l'animo umano sia capace di sentire.

5 Dico l'emozione più forte, perché sono convinto che le idee di dolore sono molto più forti di quelle che riguardano il piacere. Senza dubbio i tormenti che siamo capaci di sopportare sono molto più forti, nei loro effetti sul corpo e sulla mente, che non qualsiasi piacere che il più raffinato epicureo¹ possa suggerire, o che la più viva immaginazione e il corpo più sano e più squisitamente sensibile possa godere. [...] Ma come il dolore, nella sua azione, è più forte del piacere, così la morte è in generale un'idea molto più impressionante del dolore; poiché vi sono pochissimi dolori, per quanto intensi, che non siano preferibili alla morte; anzi ciò che rende lo stesso dolore più doloroso, se così posso esprimermi, è il fatto stesso che esso venga considerato come un emissario di questa regina dei terrore. Quando il pericolo o il dolore incalzano troppo da vicino, non sono in grado di offrire alcun diletto e sono soltanto terribili; ma considerati a una certa distanza, e con alcune modificazioni, possono essere e sono dilettevoli, come ogni giorno riscontriamo. [...]

Il massimo effetto del sublime: lo stupore

La passione causata da ciò che è grande e sublime in natura, quando le cause operano con il loro maggiore potere, è lo stupore; e lo stupore è quello stato d'animo in cui, ogni moto sospeso,² regna un certo grado di orrore. In questo caso la mente è così assorta nel suo oggetto, che non può pensarne un altro, e per conseguenza non può ragionare sull'oggetto che la occupa. Di qui nasce il grande potere del sublime, che, lungi dall'essere prodotto dai nostri ragionamenti, li previene e ci spinge innanzi con una forza irresistibile. Lo stupore, come ho detto, è l'effetto del sublime nel più alto grado; gli effetti inferiori sono l'ammirazione, la riverenza, il rispetto.

Il terrore

Nessuna passione, come la paura, priva con tanta efficacia la mente di tutto il suo potere di agire e di ragionare. Poiché, essendo il timore l'apprensione di un dolore o della morte, agisce in modo tale da sembrare un dolore reale. Tutto ciò, quindi, che è terribile alla vista è pure sublime, sia che la causa della paura sia dovuta alla grandezza delle dimensioni oppure no; poiché è impossibile considerare insignificante o disprezzabile una cosa che può essere pericolosa [...]. E riguardo alle cose di grandi dimensioni, se noi uniamo ad esse un'idea accidentale di terrore, divengono senza paragone più grandi. Una pianura uniforme di vasta estensione non offre certo un'idea di mediocrità; la veduta di tale pianura può essere tanto estesa quanto la veduta di un oceano, ma può fare sulla mente un'impressione così grandiosa come l'oceano? Ciò è dovuto a diverse cause, ma soprattutto al fatto che l'oceano è un oggetto di non lieve terrore.

L'oscurità

Per rendere un oggetto molto terribile, sembra in generale necessaria l'oscurità. Quando conosciamo l'intera estensione di un pericolo, quando possiamo ad essa abituare il nostro sguardo, gran parte del timore svanisce. Comprenderà ciò chi consideri quanto la notte aumenti il nostro terrore in tutti i casi di pericolo, e come le nozioni di fantasmi e folletti, sui quali nessuno può formulare idee chiare, impressionino gli animi che credono alle favole popolari circa tali specie di esseri. Quei governi dispotici che si basano sulle passioni degli uomini, e principalmente sulla paura, sottraggono il più possibile i loro capi alla vista della moltitudine. La linea di condotta è stata la stessa in molti casi in cui si trattava di religione. Quasi tutti i templi pagani erano oscuri; anche nei templi barbari degli Americani del giorno d'oggi si conserva l'idolo in una parte oscura della capanna, consacrata al culto. Per tale motivo anche i Druidi³ compivano tutte le loro cerimonie nel cuore di oscurissimi boschi e all'ombra delle querce più annose e più maestose per ampiezza. Nessuno meglio di Milton⁴ sembra aver compreso il segreto di dar risalto a cose terribili o di porle, se così posso esprimermi, nella luce più viva, circondandole con

1. **epicureo**: il termine viene qui utilizzato nel senso di "gaudente", di uomo dedito ai piaceri dei sensi, e non con una connotazione filosofica.

2. **ogni moto sospeso**: quando ogni moto dell'animo è assente e il soggetto resta come attonito di fronte allo spettacolo che gli si presenta alla vista.

3. **Druidi**: antichi sacerdoti celtici.

4. **Milton**: John Milton (1608-74), uno dei maggiori poeti della letteratura inglese, autore del *Paradiso perduto* (1667).

50 una sapiente oscurità. La sua descrizione della morte, nel secondo libro,⁵ è studiata in modo ammirevole, ed è sorprendente con quale tetro fasto, con quale significativa ed espressiva incertezza di tocchi e di colori egli abbia delineato il re del terrore:

L'altra figura
 se figura si può chiamare quella che nulla ha
 55 distinguibile nelle membra, nelle giunture o negli arti;
 o se sostanza può essere chiamata quella che sembra un'ombra;
 poiché sembrava le due cose; stava immobile, nera come la notte;
 feroce come dieci Furie,⁶ terribile come l'inferno;
 e scuoteva un dardo mortale. Ciò che sembrava la sua testa
 60 recava su di sé qualcosa di simile a una corona di re.

la morte

In questa descrizione tutto è oscuro, incerto, confuso, terribile e sublime al massimo grado.

Una cosa è render chiara un'idea, e un'altra far sì che colpisca l'immaginazione. Se io faccio il disegno di un palazzo, di un tempio o di un paesaggio, presento di questi oggetti un'idea ben chiara; ma allora la mia pittura può tutt'al più colpire solo come il palazzo, il tempio o il paesaggio avrebbero fatto nella realtà. D'altro lato, la più viva e animata descrizione verbale che io possa dare desta un'idea molto oscura e imperfetta di tali oggetti; ma è in mio potere suscitare con una descrizione una emozione più forte di quella che potrei suscitare con la migliore pittura. [...] la chiarezza di un'immagine è tanto lungi dall'essere necessaria per esercitare un influsso sulle passioni, che esse possono venir notevolmente eccitate da certi suoni adatti a quello scopo, senza il concorso di alcuna immagine; del che abbiamo una sufficiente prova nei potenti effetti, che sono ben noti, della musica strumentale. In realtà, una grande chiarezza influisce ben poco sulle passioni, poiché è, in un certo senso, nemica di qualsiasi entusiasmo. [...]

chiarezza = inimica di entusiasmo

Ritengo che vi siano dei motivi in natura per cui un'idea oscura, quando sia propriamente veicolata, dovrebbe essere più commovente di quella chiara. È la nostra ignoranza delle cose
 75 che genera la nostra ammirazione e principalmente suscita le nostre passioni. La conoscenza e la familiarità fa sì che le cose più commoventi commuovano ben poco. Così è per il volgo,⁷ e tutti gli uomini sono come volgo in ciò che non comprendono. Le idee dell'eternità e dell'infinito sono tra le più commoventi che noi possediamo; e forse non v'è nulla da noi così poco compreso come l'infinito e l'eternità.

5. nel secondo libro: del *Paradiso perduto*, da cui sono tratti i versi che Burke analizza poco sotto (II, 666-673).

6. Furie: divinità infernali dell'ira e della vendetta, corrispondenti alle greche Erinni.
 7. per il volgo: per le credenze popolari,

che esercitano un fortissimo fascino emotivo sugli uomini proprio in ragione del magico e del misterioso di cui sono intessute.

CLAREZZA = inimica di entusiasmo



Il sublime: cause ed effetti

TERRORE E ISTINTO DI CONSERVAZIONE Il primo passo dell'*Inchiesta* riportato, oltre a contenere la fondamentale definizione di Burke di "sublime", mette in rilievo con molta chiarezza il meccanismo del ragionamento compiuto dall'autore. Il sublime non è definito sulla base di criteri retorico-stilistici, ma puramente psicologici: è perciò sublime quanto è in grado di produrre la più forte impressione emotiva nello spettatore (si noti nel testo la ricorrenza di termini derivati da "colpire", "commuovere", "impressionare"). Il fatto che il sublime sia associato da Burke al "terrore", a ciò che è enorme e che ci schiaccia con la sua grandezza (dunque produce paura), rientra sempre in quella "psicologia delle passioni" in cui consiste il discorso dell'autore: il terrore e la paura

(dice Burke in un altro passo dell'*Inchiesta*) colpiscono più vivamente i nostri affetti perché pertengono al più forte e immediato dei nostri istinti, l'istinto di autoconservazione.

IL SUBLIME NATURALE In quanto individuato sulla base di un'analisi dei suoi effetti psicologici, il sublime è in primo luogo prodotto dai fenomeni della natura. Burke sta costruendo una vera e propria "fisiologia delle passioni", cosicché si preoccupa di sottolineare come le ragioni delle nostre reazioni di fronte a uno spettacolo (sia esso naturale o artificiale) derivino da fattori fisiologici (*Ritengo che vi siano dei motivi in natura per cui un'idea oscura [...] dovrebbe essere più commovente di quella chiara*, rr. 73-74). Egli analizza in

Forza do sublime = consiste na sua
 immedietate → fundado em
 um instinto primario

primo luogo spettacoli naturali (l'oceano, la notte) e solo successivamente esamina degli esempi letterari (la rappresentazione della morte nel *Paradiso perduto* di Milton), sottolineando la loro capacità di produrre effetti emotivi simili a quelli procurati dal sublime della natura. È il caso del sapiente uso dell'oscurità fatto da Milton nelle sue descrizioni, il cui carattere sublime deriva dalla capacità di produrre incertezza, confusione e senso del terribile: lo stesso prodotto dalla notte sugli animi degli uomini.

OSCURITÀ E INDETERMINATEZZA Notevoli sono le osservazioni sull'oscurità. Burke la segnala come una delle fonti della paura (e quindi del sublime), in un discorso che contiene intuizioni interessantissime. Egli ricerca le ragioni profonde del fascino esercitato dalla letteratura notturno-sepolcrale; così come individua le ragioni teoriche dell'attrazione esercitata dalle storie di fantasmi e folletti: le forme di un mistero che andava popolando le letterature nordeuropee e che costituiva un elemento ricorrente nella letteratura romantica.

Ma un altro è l'aspetto più rilevante della pagina. Stabilendo la dicotomia oscurità-chiarezza, Burke individua la po-

tenza evocativa della parola poetica proprio in quanto fondata sull'indeterminatezza e sulla labilità dei contorni. Ai principi classicistici della precisione e della razionalità, Burke contrappone un sublime per definizione estraneo al ragionamento (la mente rapita dallo stupore *non può ragionare sull'oggetto che la occupa*). La forza del sublime consiste proprio nella sua immediatezza, nel suo essere fondato su un istinto primario. L'indeterminatezza evocativa della parola si apre così al mistero (e c'è posto naturalmente per il fascino del "primitivo": è l'ignoranza delle cose che le avvolge in un alone affascinante e misterioso, lo stesso che caratterizza il rapporto che con il mondo esterno hanno gli uomini del *volgo*) e trova un interessantissimo corrispettivo nella musica. Anticipando quel vero e proprio culto che della musica strumentale farà il Romanticismo, Burke coglie le ragioni psicologiche del suo fascino: la musica commuove proprio perché incapace di veicolare idee e ragionamenti; la sua potenza consiste nel suggerire qualcosa di indeterminato e sconfinato (ciò che in qualche modo la accomuna alle idee più forti e sublimi che la mente umana possiede: l'infinito e l'eternità).

culto da musica no Romanticismo -
 • nas vincula ideais e racionalis.
 • sugere algo de indeterminado sem limites
 Lo idio do sublime = infinito e eternidade

Lavoro sul testo

- 1 Quale relazione di senso instaura Burke tra sublime e terrore? Spiega e commenta il nesso illustrato nel testo.
- 2 Al fine di rendere comprensibile il concetto di sublime, Burke riporta esempi presi dal mondo naturale: quali?
- 3 Nella definizione dei concetti di sublime, terrifico, notturno ecc. Burke fa ampio uso di termini che si riferiscono all'ambito della psicologia delle emozioni e delle passioni. Sapresti individuare in sostantivi, aggettivi e predicati questi particolari elementi di significato?
- 4 Il termine "notturno" è usato per definire altre espressioni artistiche, quali la pittura e la musica: fai una ricerca in questi due ambiti e per ciascuno di essi fornisci una definizione del concetto di "notturno" e indica quali sono stati gli interpreti più significativi.