

I Libri dell'Associazione
Sigismondo Malatesta

C'è del metodo in questa follia
L'irrazionale nella letteratura romantica



PACINI EDITORE

STUDI DI LETTERATURE COMPARATE
Collana diretta da
Paolo Amalfitano, Loretta Innocenti, Luca Pietromarchi

(seconda serie)

16



I LIBRI DELL'ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA

J.-L. BACKÈS, P. BROOKS, P. D'ANGELO, F. D'INTINO, R. GILODI, L. INNOCENTI,
J. MCGANN, D. PHILIPPOT, F. SPANDRI, P. TORTONESE, E. VILLARI

C'è del metodo in questa follia
L'irrazionale nella letteratura romantica

a cura di PAOLO TORTONESE

PACINI EDITORE

©  ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA
<http://www.sigismondomalatesta.it>
TUTTI I DIRITTI RISERVATI

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,
la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.
L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171
della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISBN 978-88-6315-909-7
Per la presente edizione
© 2015 by Pacini Editore
56121 Pisa, via A. Gherardesca, 1
<http://www.pacineditore.it>

C'è del metodo in questa follia

L'irrazionale nella letteratura romantica

Si ringrazia il Centre de Recherche sur les Poétiques du XIX^e siècle della Sorbonne Nouvelle (www.crp19.org) per aver collaborato con un contributo alla pubblicazione di questo volume.

Questo è un volume monografico di studi di Letterature comparate che nasce da una scelta tematica precisa, con l'invito a studiosi di diversi ambiti a scrivere un saggio sull'argomento proposto. Questi testi sono stati presentati e discussi, prima della pubblicazione, in un Colloquio Malatestiano, secondo una prassi che si è rivelata proficua e scientificamente valida.

INDICE

<i>Introduzione</i> di Paolo Tortonese	p. 9
<i>Nota bibliografica</i>	» 19
PETER BROOKS <i>L'ultima lettura di Freud, o patologia della vita sociale</i>	» 21
JEAN-LOUIS BACKÈS <i>L'Omero dei romantici: irrazionale o prelogico?</i>	» 37
LORETTA INNOCENTI <i>«Ancestral voices»: falsi settecenteschi e poesia romantica</i>	» 51
ROBERTO GILODI <i>Il comportamento irrazionale nel romanzo tedesco tra Settecento e Ottocento</i>	» 73
PAOLO D'ANGELO <i>Hegel e i romantici: razionalismo versus irrazionalismo?</i>	» 89
JEROME MCGANN <i>Tre tipi di Ragione romantica: Blake, Wordsworth, Byron</i>	» 111
ENRICA VILLARI <i>Scott, la genesi del romanzo storico e l'eredità del romanticismo: l'emozione e il particolare nei processi conoscitivi</i>	» 127
FRANCESCO SPANDRI <i>L'azzardo romantico di Stendhal</i>	» 145
FRANCO D'INTINO <i>La «riflessione non riflettuta»: Leopardi e l'automatico/organico....</i> »	163
DIDIER PHILIPPOT <i>Fantastico, sospetto e disincanto. L'esempio di Maupassant</i>	» 185

LORETTA INNOCENTI

«ANCESTRAL VOICES»: FALSI SETTECENTESCHI E POESIA ROMANTICA

Come avviene spesso con idee e categorie che si definiscono *per via negativa*, anche l'*irrazionale* è un concetto complesso e difficilmente afferrabile, che assume talvolta l'aspetto della passione e del sentimento, tal altra quello dell'incursione nel profondo e nell'ignoto, o dell'inconscio che prende forma nei sogni e nelle visioni. A parte il suo significato etimologico che denota l'essere fuori dalla razionalità e dalla logica, ciò che lo caratterizza è proprio l'irriducibilità alla categoria del razionale e alla definizione. Da un lato perciò è *inspiegabile* e, nell'ambito della parola poetica, ineffabile o comunque non dicibile con un linguaggio utopicamente referenziale e «neutro»; dall'altro lato, nel campo dell'umana psicologia, attiene alle emozioni e a ciò che è *incontrollabile*.

Questi due aspetti non sono nuovi. I poeti che hanno avvicinato il trascendente, che hanno cercato di rappresentare il metafisico sono sempre stati coscienti che il linguaggio umano può solo cercare di dare un pallido riflesso dell'assoluto, inafferrabile con i mezzi logici. La retorica poi, e l'argomentazione, fin dall'antichità, hanno sempre avuto chiaro il problema delle passioni, sia di quelle da suscitare nell'ascoltatore, sia di quelle da riprodurre nel discorso, con il silenzio, la sospensione, l'aposiopesi, che indicavano l'emozione affettiva, oppure frammentando il discorso in una sintassi smozzicata, sobbalzante, ellittica. Il Settecento però fa di queste passioni o emozioni l'oggetto della filosofia morale e dell'estetica. Dapprima i filosofi scozzesi – Shaftesbury e Hutcheson – mettono al centro della riflessione sul bello e sul bene proprio l'identificazione emotiva, attraverso la *sympathy* e la *sensibility* come strumenti di legame sociale. Poi Burke, con *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (che riprende, declinandolo, proprio il titolo del trattato di Hutcheson, *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*), indaga la categoria del sublime come piacevole orrore (*delight*) contrapponendola alla bellezza come *sociability* e come piacere (*pleasure*) che appaga ma si esaurisce nel consumo: emozione

culturalizzata, emblema dell'instabilità del moderno, che corre dietro alle novità del mercato e alla mera evasione. La più bella definizione del sublime di Burke è, a mio parere, quella data da Giuliano Baioni:

Se il bello è la sfera del piacere e dell'amore liberamente dispensati dalla figura materna, il sublime è quella del dolore e dell'ascesi imposti dalla figura del padre, l'istanza che [...] è proibito amare perché rappresenta l'autorità della legge morale. Costruito sulla paura e l'ammirazione per un oggetto della natura che per la smisurata grandezza e la sua illimitata energia minaccia di annientare l'uomo, il sublime si regge sulla struttura della successione continua di ostacoli progressivamente crescenti in forza e in grandezza che devono mettere costantemente alla prova il vigore morale e le capacità razionali dell'uomo. Il piacere che deriva da questo gioco estetico con l'orrore è quello della tensione, della lotta, della competizione e soprattutto della vittoria dell'uomo sulla natura, della razionalità sull'orrore, della forma sull'informe ¹.

Il richiamo alla razionalità, l'idea espressa da Baioni che il sublime rappresenti «una vera e propria ritualizzazione estetica del principio della razionalità borghese» ², ricolloca legittimamente questo concetto nel pensiero settecentesco, e ne muta l'importanza da sempre attribuitagli nel campo dell'irrazionale, come fondazione della cultura preromantica.

Tra le formulazioni del trattato di Burke e il romanticismo ci sono altri passaggi che nel Settecento possono indicare una trasformazione estetica: in Inghilterra, la moda del gotico, quasi una ripresa letterale di immagini e di luoghi «sublimi» per far leva sulle emozioni del pubblico raccontando storie inquietanti e misteriose, ma accanto al gotico anche il recupero del passato, con la riscoperta e l'edizione di poemi e ballate che sembrano dissepoliti dalle stratificazioni dei secoli. Dico «sembrano»,

¹ G. BAIONI, *La filologia e il sublime dionisiaco. Nietzsche e le Considerazioni inattuali*, in F. NIETZSCHE, *Considerazioni inattuali*, Einaudi, Torino 1981, pp. VII-LXIV, la citazione a pp. VIII-IX. Dello stesso autore si veda anche il capitolo introduttivo «Il bello, il sublime, il mefistofelico» al suo volume *Il giovane Goethe*, Einaudi, Torino 1996, pp. 3-26. Inoltre, per un inquadramento storico del concetto di sublime, cfr. G. SERTOLI, Presentazione, in E. BURKE, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, Aesthetica, Palermo 1985, pp. 9-40.

² G. BAIONI, *La filologia e il sublime dionisiaco*, cit., p. IX.

perché di fatto si tratta di casi di falsificazione, di contraffazione, sia pure diversi tra di loro per qualità ed entità.

A tre anni di distanza dalla pubblicazione del trattato sul sublime, nel 1760, compaiono a Edimburgo i *Fragments of Ancient Poetry*, raccolti da James Macpherson, presentati come versioni in inglese di poesia popolare gaelica, e seguiti a breve distanza da altre sue «traduzioni»: un poema epico in sei canti, *Fingal* (1761-1762), un altro poema, *Temora* (1763), poi raccolti in un unico volume intitolato *The Works of Ossian*, nel 1765. Questo stesso anno Thomas Percy pubblica *Reliques of Ancient English Poetry*, da un vecchio manoscritto di cui era casualmente entrato in possesso. Il manoscritto – conosciuto come *Bishop Percy's Folio Manuscript* – esiste e reca tracce degli interventi di Percy: correzioni, adattamenti, cancellazioni, interpolazioni³. Il risultato è quindi un rimaneggiamento settecentesco di ballate popolari, tramandate oralmente in Scozia e Irlanda e poi trascritte: di fatto, un'opera in buona parte spuria, almeno secondo i moderni criteri filologici. Il caso di Macpherson invece è palesemente un'invenzione. Sotto la superficie della traduzione in prosa metrica, non c'è nessun manoscritto, tanto meno la memoria popolare delle storie narrate⁴. Quello che però in questa contraffazione è ancora più

³ Percy manipola i frammenti in modo creativo, consapevole che questi testi «might give occasion to some beautiful Songs, if supplied and filled up, in the manner that old fragments of antique statues have been repaired and completed by modern Masters. I think I could fill up the breaches of some of them myself» («potrebbero dar luogo a bellissimi canti, se fossero completati, allo stesso modo in cui vecchi frammenti di antiche statue sono stati restaurati e integrati da artisti moderni. Credo che di alcuni potrei riempirne i vuoti io stesso»; lettera del 22 agosto 1774, in *Letters from Thomas Percy, D. D., afterwards bishop of Dromore, John Callander of Craighforth, esq., David Herd, and Others, to George Paton*, John Stevenson, Edinburgh 1830, pp. 46-47; qui e dove non specificato diversamente, traduzioni mie).

⁴ Per Johnson il successo di *Ossian* è dovuto al sostegno degli Highlanders che erano orgogliosi di poter vantare un antenato poeta. Lui era sicuro che «he could undertake to write an epic poem on the story of Robin Hood which half of the people of England should say they heard in their youth» («poteva mettersi a scrivere un poema epico sulla storia di Robin Hood e metà della popolazione dell'Inghilterra avrebbe detto che l'aveva sentito in gioventù»; citato in R. FOLKENFLIK, *Macpherson, Chatterton, Blake and the Great Age of Literary Forgery*, in «The Centennial Review», vol. 18, n. 4, Fall 1974, pp. 378-391, p. 385). Ne parla come di «a Scotch conspiracy in national falsehood» («Un complotto scozzese di menzogna nazionale»; citato in N. GROOM, *Romanticism and Forgery*, in «Literature Compass», vol. 4, n. 6, 2007, pp. 1625-1649, p. 1627). E scrive ancora: «This is the age in which those who could not read, have been supposed to write: in which the giants

interessante è la figura del bardo, Ossian, vecchio e malinconico, cantore cieco di tempi passati e di combattimenti di eroi, come suo padre Fingal o come Temora.

L'invenzione di un autore inesistente del passato, cui attribuire dei componimenti «anticati», forse proprio sulla scia del successo immediato di Ossian, costituisce anche l'impresa del terzo famoso «falsario», Thomas Chatterton, che si inventò il personaggio di Thomas Rowley, un monaco poeta di Bristol del XV secolo. Oltre alle poesie comunque a rendere famoso l'autore fu la sua fine prematura: morì nel 1770 appena diciottenne, forse suicida, per avvelenamento da arsenico. La morte ne fece il simbolo del poeta incompreso che si era tolto la vita perché non aveva raggiunto il successo in una società ormai mercantile e refrattaria alla poesia. Nessuno dei poeti romantici lo ignora: è lui il «marvellous boy» di cui parla Wordsworth, Coleridge gli dedica dei versi, Shelley ne parla in *Adonais*, scritta per la morte di Keats.

Di falsi il Settecento inglese è pieno, un secolo intero di contraffazioni letterarie: manoscritti fasulli attribuiti a Shakespeare, una falsa edizione in folio delle sue opere, addirittura *plays* apocrifi, fatti passare per originali shakespeareiani. Ma anche edizioni a stampa di altri poeti, documenti, lettere. Varie sono le interpretazioni del fenomeno, che per Ian Haywood è da collegarsi al nascente interesse capitalistico per la proprietà intellettuale come creazione inimitabile, sancita dal Copyright Act del 1709⁵. Certo, non si può fare a meno di mettere la produzione di falsi in relazione con la nascita della filologia, di cui persino certi testi letterari, finzionali e non falsi, usavano alcuni strumenti: le note a piè di pagina, talvolta inventate come nel caso di Pope, i riferimenti ad *authoritates* non vere, la pubblicazione di false *variorum editions*. Il secolo però mostrava anche un altro interesse: quello per la finzione romanzesca, e per i tanti

of antiquated romance have been exhibited as realities. If we know little of the ancient Highlanders, let us not fill the vacuity with Ossian» («Questa è l'epoca in cui si presumeva che chi non sapeva leggere, scrivesse; in cui i giganti dell'antiquata letteratura fantastica sono stati rappresentati come reali. Se sappiamo poco degli antichi abitanti delle Highlands, non riempiamo il vuoto con Ossian»; S. JOHNSON, *A Journey to the Western Islands of Scotland*, W. Strahan and T. Cadell, London 1775, p. 277).

⁵ I. HAYWOOD, *The Making of History*, Associated University Presses, London 1986; ID., *Faking it. Art and the Politics of Forgery*, St. Martin's Press, New York 1987.

meccanismi di autenticazione messi in atto, non ultimo l'espedito del manoscritto ritrovato⁶. È quindi anche con la nascita del romanzo che il fenomeno della contraffazione può essere messo in relazione.

Chatterton stesso si rese conto della somiglianza tra la sua operazione creativa pseudomedievale e il romanzo, quando scrisse, in una poesia incompiuta, dei versi che suonano come un atto di accusa contro Horace Walpole, odiato perché dopo averlo illuso di aiutarlo a pubblicare le poesie del monaco Rowley lo aveva abbandonato:

Thou mayst call me Cheat –
Say, didst thou ne'er indulge in such Deceit?
Who wrote Otranto?⁷

Chatterton, e gli altri due falsari, Percy e Macpherson, come molti loro simili, non avrebbero forse lasciato traccia se non fossero stati ripresi, esaltati, discussi in epoca romantica, se i canti di Ossian non fossero diventati un caso internazionale, fino a essere tradotti in molte lingue, considerati da Madame de Staël l'origine delle letterature nordiche, indicati da Goethe come il libro letto da Werther, ammirati da Walter Scott, o se Herder non avesse citato Percy e le sue ballate a conferma delle proprie teorie sulla poesia popolare. In qualche modo, le invenzioni o le pesanti revisioni di questi «falsari», mentre per i contemporanei furono oggetto di discussioni accese sulla loro autenticità o meno⁸, per noi, a distanza di tempo, sono importanti proprio perché inautentiche, perché sono testi settecenteschi che però andavano a riempire un vuoto, a colmare una lacuna culturale,

⁶ Si veda L. INNOCENTI (a cura di), *L'invenzione del vero. Forme dell'autenticazione nel romanzo inglese del '700*, Pacini editore, Pisa 1999.

⁷ «Puoi anche dir di me che sono un imbroglione –/ Dimmi, non ti sei mai concesso un simile raggio?/ Chi ha scritto Otranto?» (Citato in B. H. BRONSON, *Facets of the Enlightenment. Studies in English Literature and Its Contexts*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1968, p. 199).

⁸ Se ne vedano gli ampi riferimenti in H. GASKILL (a cura di), *Ossian Revisited*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1991; ID., *Ossian in Europe*, in «Canadian Review of Comparative Literature», vol. 21, n. 4, 1994, pp. 643-678; P. BAINES, *The House of Forgery in Eighteenth-Century Britain*, Ashgate, Aldershot 1999; T. M. CURLEY, *Samuel Johnson, The Ossian Fraud, and the Celtic Revival in Great Britain and Ireland*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.

a integrare e modificare un canone di letteratura nazionale ⁹. La lontana Scozia con le sue nebbie e i castelli era, se non sconosciuta, misteriosa e ai suoi antichi abitanti venivano attribuite virtù guerriere ma anche e soprattutto rozzezza, violenza, chiusura all'interno di una cultura e di una tradizione essenzialmente clanica. Ossian e le ballate popolari ora mostravano un altro volto di quell'antica gente: sensibilità poetica, sentimenti nobili, legami affettivi, coraggio. Gli *Highlanders* erano, in altri termini, dei selvaggi raffinati e sublimi, secondo criteri settecenteschi.

Ossian veniva confrontato con Omero, un altro poeta cui la cecità conferiva la visione profetica, la possibilità di vedere nell'intimo delle cose. Ma il mondo di Ossian – come quello delle ballate – non è mitologico. È, come dice Hugh Blair nella *Critical Dissertation* ¹⁰, la valorizzazione del patetico e del grandioso, non del trascendente. E Hazlitt scriveva che Ossian «lives only in the recollection and regret of the past. There is one impression which he conveys more entirely than all other poets, namely, the sense of privation, the loss of all things, of friends, of good name, of country – he is even without God in the world» ¹¹.

In questa poesia non ci sono dèi, e gli uomini sono soli con il loro eroismo e i loro sentimenti. È un mondo passato e la malinconia del poeta deriva dal fatto di sapere che non può più tornare se non in forma fantasmatica, e che la contemporaneità – del cantore, ma anche di Macpherson – è ben diversa. Ossian è solo, «the last of his race», l'unico superstite della sua razza: gli altri, quelli di cui canta, sono tutti morti. Da cui il senso di perdita e di dolore, ma anche della solitudine del poeta. In un gioco di rimandi all'indietro, Macpherson inventa un passato che a sua volta guarda a un passato, con nostalgia ¹².

⁹ Per il rapporto tra falsi e canone si veda L. INNOCENTI, *Forging the Canon*, in G. BALESTRA, G. MOCHI (a cura di), *Ripensare il canone. La letteratura inglese e angloamericana*, Artemide, Roma 2007, pp. 107-119.

¹⁰ *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian, Son of Fingal*, pubblicata a Londra da T. Becket e P. A. De Hondt nel 1763, era una difesa di *Ossian* dalle accuse di contraffazione e dal 1765 in poi venne più volte stampata in appendice ai testi per avvalorarne l'autenticità.

¹¹ «Vive solo nel ricordo e nel rimpianto del passato. Una sensazione che trasmette più di ogni altro poeta, cioè il senso di privazione, della perdita di tutte le cose, degli amici, del buon nome, del proprio paese. È persino senza Dio al mondo» (W. HAZLITT, *On Poetry in General*, in ID., *Lectures on the English Poets*, Taylor and Hessey, London 1818).

¹² Anche Chatterton finge che *The Battle of Hastings* sia la traduzione che il monaco

Il recupero, o l'invenzione, di questo mondo remoto ha un'analogia con la scoperta settecentesca, anch'essa in buona parte falsa, dell'Oriente. Lontano non nel tempo, ma ai confini del mondo e altrettanto ignoto perché, almeno nel caso dell'Estremo Oriente, chiuso ai viaggiatori occidentali, l'Oriente diventa una moda, a partire dalla traduzione, non fedele, delle *Mille e una notte* nel primo Settecento, fino a che l'Europa viene sommersa di racconti e lettere che si spacciano per originali, a metà strada tra la scoperta letteraria e l'invenzione narrativa. Anche la moda orientale ha a che fare con l'irrazionale: magia, incantesimi, seduzioni erotiche, ma anche passioni estreme, crudeltà e dispotismo, saggezza e un mondo talmente remoto da coincidere con l'origine della civiltà e del linguaggio.

La riduzione di un mondo orientale – vago e generalizzato in senso geografico, ma riconoscibile culturalmente – a dei *topoi* che incarnino valori positivi o negativi attribuibili anche per traslato all'occidente, corrisponde a partire dal Settecento a quello che Paolo Amalfitano ha definito la scomparsa «dei modelli alti della classicità» e «la secolarizzazione dei temi, dei personaggi e dei valori».

La valorizzazione dell'Oriente, dall'Illuminismo all'inizio del Novecento, sembra dunque rispondere a due esigenze profonde e complementari: la resistenza al moderno e l'invenzione di uno scenario alternativo. Come *figura di spostamento* costituisce una topica, sostitutiva di quelle uscite di scena, che consente una continuità trasfigurata con i valori e le forme proprie dei modelli classici perduti. Come *figura di negazione* l'Oriente offre uno spazio altro che può fungere da specchio e mostrare la «caduta» della modernità, o costituire l'antitesi ai compromessi e alle mediazioni insite nei nuovi valori: la razionalità mercantile e borghese, il primato della produzione e del consumo, l'omologazione e la tolleranza del contratto sociale¹³.

Rowley ha fatto a metà del Quattrocento del testo, ovviamente inesistente, che un altro monaco, sassone, aveva scritto nell'undicesimo secolo, a ridosso degli avvenimenti e quindi avendone informazioni di prima mano.

¹³ P. AMALFITANO, *L'Oriente, topos della modernità*, saggio introduttivo a P. AMALFITANO, L. INNOCENTI (a cura di), *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, Bulzoni, «I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta», Roma 2007, 2 voll., vol. I, p. XXXIV.

Anche i falsi settecenteschi che «inventano» un passato epico e poetico sembrano rispondere a queste esigenze e si propongono in sostituzione del mondo classico, appropriandosi di alcuni dei suoi valori ma spostandoli ai confini del mondo civilizzato: nel mondo celtico di tempi remoti¹⁴. Ma, se questo li collega alla moda orientale e alla costruzione della categoria del sublime, che cosa li collega al romanticismo? Quali sono i loro elementi caratteristici e nuovi che verranno ripresi, metabolizzati, sia pure in modo diverso, dai poeti romantici? Credo questi aspetti siano essenzialmente tre e vorrei considerarli in successione: l'invenzione di un passato epico-eroico e dei suoi valori, il frammento e l'oralità.

Il primo di questi elementi, come accadeva con i racconti orientali, fornisce un magazzino, un deposito, di temi, storie, personaggi, paesaggi e atmosfere non trattati in precedenza. Su questi temi e queste storie può innestarsi il fantastico, l'onirico, il demoniaco, ma anche l'atteggiamento melanconico e crepuscolare sollecitato dalle brume scozzesi, dai castelli in rovina – *reliques* appunto non in senso religioso ma archeologico – e dalla costante presenza della morte che aleggia su guerrieri e amanti sfortunati.

Formalmente, però, sono gli altri due elementi a fornire un modello più interessante. Dai falsi proviene l'idea strutturale di componimento non finito, o tramandato in forma di rudere, avanzo di una completezza non più ricostruibile dopo che lo scorrere del tempo ha consegnato alla posterità solo le rovine di una costruzione, architettonica così come letteraria, originariamente intera. Il frammento indica il passaggio della morte e della decadenza, ma è soprattutto la visualizzazione in termini concreti della definizione che Coleridge dà del simbolo come un tutto e al tempo stesso una parte del tutto. È, come scrive McFarland, che

¹⁴ Walpole dice che la poesia di Ossian «anxiously avoids every image that might affix it to any specific age, country or religion» («evita accuratamente qualsiasi immagine la possa localizzare in una specifica epoca o terra o religione»), e offre invece solo dati atmosferici: «the moon, a storm, the troubled ocean, a blasted heath, a single tree, a waterfall, and a ghost» («la luna, una tempesta, l'oceano in burrasca, una brughiera spazzata dal vento, un albero solitario, una cascata, e un fantasma»); H. WALPOLE, *Memoirs of the Reign of King George the Third*, a cura di G. F. Russell Barker, Lawrence and Bullen, London 1894, 4 voll., vol. III, p. 120; citato in P. BAINES, «Putting a Book out of Place: Johnson, Ossian and the Highland Tour», in «Durham University Journal», vol. 84, n. 2, 1992, pp. 235-248, p. 236).

all'idea del frammento e della forma della rovina ha dedicato un intero volume ¹⁵, la ricostruzione di un mondo sineddochico, dove un tutto organico si incarna in ogni singolo pezzo, il quale però rimanda a un'unità e a una pienezza che può solo essere ipotetica, e inafferrabile, se non con l'intervento della fantasia o in modo visionario. È, nelle parole di Schelling, l'idea dell'infinito rappresentato in modo finito. Forse l'unico modo, simbolico, che il poeta romantico ha a disposizione per sondare ciò che «il guardo esclude», fuori da sé così come nella propria mente o nell'inconscio: una dimensione appunto infinita e in conoscibile, inafferrabile con gli strumenti della logica e della razionalità.

L'oralità, infine, l'idea di una tradizione popolare che tramanda le proprie storie e i propri valori è analoga al programma delle *Lyrical Ballads*, del recupero di un linguaggio «really used by men», realmente usato dagli uomini, dell'esaltazione della spontaneità, della semplicità formale della ballata, dell'idea che leggi naturali, organiche, diano forma all'immaginazione del poeta. In parte però è un programma paradossale quello che Wordsworth indica nella famosa prefazione: l'inseguimento di una lingua popolare è una chimera, la spontaneità può essere solo un «effetto» di spontaneità e, come tale, un artificio retorico; lo status basso degli umili cui attribuisce le passioni essenziali del cuore è, nelle parole stesse dell'amico e compagno di strada Coleridge, assolutamente irrilevante, dato che per questi, al contrario di Wordsworth, sentimenti e linguaggio

are attributable to causes and circumstances not necessarily connected with «their occupation and abode». The thoughts, feelings, language and manners of the shepherds-farmers in the vales of Cumberland and Westmoreland, as far as they are actually adopted in those poems, may be accounted for from causes which will and do produce the same results in every state of life, whether in town or country ¹⁶.

¹⁵ T. MCFARLAND, *Romanticism and the Forms of Ruin. Wordsworth, Coleridge, and Modalities of Fragmentation*, Princeton University Press, Princeton 1981.

¹⁶ «Sono attribuibili a cause e a circostanze non necessariamente legate alla loro «occupazione e dimora». I pensieri, i sentimenti, il linguaggio e i modi dei pastori nelle vallate del Cumberland e del Westmoreland, per come vengono adottati in quelle poesie, si possono spiegare con delle cause che producono lo stesso risultato in qualsiasi condi-

La distanza che separa i due fondatori del romanticismo inglese fin dalla pubblicazione congiunta delle *Lyrical Ballads* è provata dalle critiche reciproche ed è presente nelle loro intenzioni riportate successivamente da Coleridge in un famosissimo brano della sua *Biographia Literaria*: ottenere, agendo in direzione contraria, una diversa forma di straniamento poetico. Si trattava di defamiliarizzare, da parte di Wordsworth, la percezione delle cose di tutti i giorni e all'inverso, per Coleridge, trattare il soprannaturale, «or at least romantic», dandogli una sembianza di verità sufficiente a concedere a «these shadows of imagination the willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith»¹⁷.

Ed è in Coleridge e nelle sue poesie più fantastiche e demoniache, quindi legate anche all'orrido «sublime», che vorrei analizzare l'impatto dei tre elementi di cui ho parlato, il passato o, meglio, il remoto, il frammento e l'oralità, perché, più che negli altri poeti (tutti peraltro diversi l'uno dall'altro e difficilmente omologabili quanto a intenzione poetica), in Coleridge questi aspetti sono assunti in modo pervasivo ed esplicito. Mi limiterò a considerare *Kubla Khan* e *Christabel*, due poesie che non compaiono nella raccolta delle *Lyrical Ballads*, cui Coleridge peraltro aveva contribuito con solo cinque testi tra i quali la famosa *Rime of the Ancient Mariner*, ma che furono pubblicate molti anni dopo la loro composizione, nel 1816, insieme con un'altra breve poesia anch'essa inedita, *The Pains of Sleep*.

Sono entrambe, in modo diverso, avventure con l'irrazionale e nell'irrazionale. In *Kubla Khan* ciò che sfugge al controllo e alla misura – elementi razionali visualizzati nel «pleasure-dome» dell'imperatore e nel suo giardino circondato da bastioni e torri – è rappresentato simbolicamente dal sottosuolo, dall'incommensurabilità di caverne oscure, di un oceano senza vita e di un fiume che corre sotterraneo e a tratti erompe da un crepaccio, ma anche, nell'ultima parte della poesia, dalla figura «demonica» del poeta invasato. In *Christabel* è il tema stesso a essere misterioso e fantastico: la possessione che Geraldine, a metà tra un vampiro e una

zione di vita, in città come in campagna» (S. T. COLERIDGE, *Biographia Literaria*, a cura di G. Watson, Dent and Dutton, «Everyman's Library», London and New York 1967, cap. XVII, p. 190).

¹⁷ «queste ombre dell'immaginazione la volontaria e momentanea sospensione dell'incredulità, che costituisce la fede poetica» (ivi, p. 168).

lamia, satanicamente esercita su Christabel, la giovane figlia del signore del castello, Sir Leoline, fino alla probabile distruzione della sua vittima.

Il ritorno al passato è evidente in tutti e due i casi: un passato esotico quello di *Kubla Khan* – lontano quindi come tempo e come spazio – e un medioevo nordico quello di *Christabel*, che Coleridge trovava in Percy e in particolare in alcune ballate della sua raccolta, quelle, tra l'altro, su cui il curatore aveva più esercitato la sua opera creativa. Da *Sir Cauline*, per esempio, storia di amore e morte simile a quella di Romeo e Giulietta¹⁸, deriva il nome della protagonista, Christabel, e quello del padre Sir Leoline echeggia Sir Cauline stesso, che nell'originale è invece l'innamorato di Christabel. Non solo di nomi si tratta e le corrispondenze sono molte, come dimostrò già negli anni trenta Donald Tuttle¹⁹ studiando le fonti di *Christabel*, sulla scia e come appendice del lavoro di John Livingstone Lowes che nel 1927 aveva pubblicato *The Road to Xanadu*²⁰. Come David Livingstone, anche lui aveva esplorato un vasto continente alla ricerca di «sources», non del Nilo ma della *Rime of the Ancient Mariner* e di *Kubla Khan*, ricostruendone minuziosamente legami e analogie intertestuali. Un fitto reticolo di riferimenti, citazioni ed echi è pratica comune della poesia di Coleridge: un altro modo di recuperare il passato, almeno letterario, quella «tradition» di cui parlerà T. S. Eliot.

In *Kubla Khan* la voce del passato è udibile dal crepaccio che divide il mondo della luce e del palazzo da quello sotterraneo del buio e del fiume che scorre tumultuoso ed emerge in spruzzi violenti.

And 'mid this tumult Kubla heard from far
Ancestral voices prophesying war!²¹

¹⁸ Il finale tragico è proprio una delle più radicali trasformazioni attuate da Percy sull'originale, che si chiudeva felicemente con un matrimonio. Per le ballate che più hanno ispirato *Christabel* si veda L. GIOVANNELLI, *Falsi d'autore. Percy, Macpherson, Chatterton*, ETS, Pisa 2001, in particolare pp. 93-95.

¹⁹ D. R. TUTTLE, *Christabel Sources in Percy's Reliques and the Gothic Romance*, in «PMLA», vol. 53, n. 2, 1938, pp. 445-474.

²⁰ J. L. LOWES, *The Road to Xanadu*, Princeton University Press, Princeton 1927.

²¹ «E in mezzo a un tal tumulto, Kubla lungi udiva/ Voci ancestrali guerra profetanti!» (trad. it. di M. Pagnini in S. T. COLERIDGE, *I poemi demoniaci*, Giunti, Firenze 1996, p. 93).

Sono le voci degli antenati guerrieri, che incitano al coraggio e all'eroismo, o le voci di bardi vaticinanti gli orrori dello scontro e della morte, persino la caducità del potere del Khan? Vengono fuori da un «romantic chasm», un crepaccio irreali, fantastico, uno squarcio che rinvia al mondo del *romance*, delle antiche ballate e del sublime, e vi rinvia esplicitamente.

Molte sono le possibili allegorizzazioni o interpretazioni dell'opposizione tra lo spazio sotterraneo e il mondo esterno: può essere l'irrazionale che minaccia la stasi «illuminata» della ragione o, all'inverso, come scrive McGann, la precarietà di un sogno, nel quale la Ragione si erge a sfidare le voci ancestrali, che indicano la barbarie della storia²². Oppure è l'inconscio come magma indistinto da cui brandelli di materia psichica escono allo scoperto con la forza di un'eruzione, o ancora uno spazio sacro, quello del trascendente (Alph è definito sacro e richiama il fiume Alpheus che, secondo il mito ovidiano corre sotterraneo dalla Grecia alla Sicilia per unirsi alla fonte Aretusa): un trascendente ormai inabissatosi e che solo a tratti può rendersi visibile in un mondo secolarizzato, dove predomina il senso del potere e del possesso. Certo è che l'orizzontalità della storia, per cui pensiamo al tempo in termini spaziali e al passato come a una dimensione «dietro» di noi, si trasforma qui in una relazione verticale tra il narrato, Kubla Khan e il suo palazzo, e una sorta di passato remoto, quello delle voci ancestrali, non del tutto dimenticato se continua dal fondo a emergere in superficie e a ripresentarsi, sotto forma di profezia.

Non è un caso che siano «huge fragments», enormi frammenti, a volare nell'aria e che *Kubla Khan* sia definita appunto come «a fragment» sia nel titolo che nella introduzione in prosa in cui Coleridge spiega la genesi del testo e le ragioni della sua incompiutezza. La storia è ben nota: il poeta racconta che dopo aver preso un analgesico – di fatto uno stupefacente, forse del laudano – si era addormentato durante la lettura di un brano dal *Pilgrimage* di Samuel Purchas che descriveva appunto il palazzo del Khan e aveva sognato non tanto delle immagini quanto *la poesia stessa*, almeno trecento versi. Si era subito messo a scriverli così come li ricordava ma, disturbato da un visitatore, non era più riuscito a

²² J. J. MCGANN, *The Romantic Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1983, pp. 98-99.

riannodare i fili della sua visione e non era più stato in grado di terminare il testo, pur avendo cercato anche in seguito di farlo.

Dunque si tratta di un frammento non perché il lettore o il critico si trovino davanti un testo incompiuto, bensì perché è dichiarato tale dal poeta, quasi ascritto a un nuovo genere letterario: quello del frammento, appunto, cui appartiene nella definizione di Coleridge anche *The Pains of Sleep*, pur se sembra conclusa dal finale in forma di riflessione astratta e di distico: «To be beloved is all I need/ And whom I love, I love indeed».

Allo stesso modo, anche la terza delle poesie pubblicate insieme nel 1816, *Christabel*, è dichiaratamente una poesia non finita, e anzi le sue due parti sono state composte in tempi diversi, nel 1797 la prima e nel 1800 la seconda. L'incompiutezza qui è chiara a livello diegetico, di *plot*, perché non si sa come la storia vada a finire, ma è sottolineata ancora una volta in una prefazione in prosa in cui Coleridge lamenta la propria pigrizia perché il non dare alle stampe per tempo la poesia ne ha diminuito l'originalità e potrebbe attirargli delle accuse di plagio da parte di critici «who have no notion that there are such things as fountains in the world, small as well as great; and who would therefore charitably derive every rill they behold flowing, from a perforation made in some other man's tank»²³.

Le due prefazioni sono parte dei testi e non delle aggiunte paratestuali di carattere biografico: modificano quindi la lettura dei versi seguenti. Esercitano per così dire una funzione di controllo sulla materia poetica, in quanto la introducono e la definiscono, ne orientano la lettura. Come ha scritto Serpieri a proposito della *Rime* e delle glosse:

Coleridge effettua la sua «chiusura» dell'opera non soltanto nell'armamentario allegorico delle ultime tre parti e nella conclusione didascalica ma anche, in maniera vistosa, nelle glosse in prosa aggiunte in un secondo momento nell'edizione del 1817; esse costituiscono chiaramente una esplicazione e allegorizzazione del testo mitopoietico²⁴.

²³ «Costoro non sanno che a questo mondo ci sono fontane di piccola e grande portata, e per questo benevolmente giudicano che ogni rivo che vedono scorrere debba uscire dal foro d'una cisterna altrui» (S. T. COLERIDGE, *Preface a Christabel*, trad. it. in ID., *I poemi demoniaci*, cit., p. 49).

²⁴ A. SERPIERI, *La «Ballata» di Coleridge: il senso circolare*, in ID., *Retorica e immaginario*, Pratiche, Parma 1986, pp. 301-331, citazione a p. 314.

Al pari della *Rime of the Ancient Mariner* anche *Kubla Khan* e *Christabel* presentano un tentativo di chiusura, di riduzione del fantastico e del sublime attraverso procedimenti «razionali», metapoetici, sia laddove, come abbiamo visto, delle prefazioni descrivono l'operazione artistica e ne guidano l'interpretazione, sia quando nella conclusione di entrambe le poesie, anche se non si può parlare di un vero e proprio «armamentario allegorico», emerge pur sempre una riflessione metapoetica, sul linguaggio e sulla capacità del poeta: un altro modo di distanziarsi dalla propria materia per osservarla, giudicarla, problematizzarla.

Ora, a mio parere, la grandezza di questi testi di Coleridge sta nell'ambigua compresenza di misura e controllo da una parte e di irrazionalità dall'altra: come in Xanadu il palazzo del Khan al tempo stesso contiene ma non riesce a coprire per intero l'inquietante tumulto sotterraneo, così la costruzione poetica non potrà mai completamente tenere sotto scacco l'irrazionale. Nella *Rime* ogni razionale allegorizzazione si scontra e convive con un aspetto comunque irriducibile: la coazione a ripetersi del racconto che il marinaio è costretto da una «woful agony» a fare, ripercorrendo la sua storia senza poter mai estinguere il fuoco che gli attanaglia il cuore. In *Kubla Khan* il fallimento della chiusura e del controllo si situa altrove, proprio in quella cornice fornita dall'introduzione e dalla parte finale, dove la poesia è definita come frammento e contemporaneamente se ne smentisce l'incompiutezza. L'irrazionale ricompare nell'attribuire la portata del testo a una esperienza onirica, richiamata dai due termini del sottotitolo: «A vision in a dream». La visione è quella degli ultimi diciotto versi, esattamente un terzo della poesia, dove sembra si parli di tutt'altro. Il discorso qui si sposta sulla prima persona e narra dell'apparizione che il poeta dichiara di aver visto «once», una volta nel passato, l'immagine di una giovane abissina che suona il salterio e canta («A damsel with a dulcimer/ In a vision once I saw»), e questa visione è contenuta in un sogno: quello che ha appunto ispirato, «dettato», l'intera poesia. Perché però mettere l'accento nel sottotitolo proprio sulla visione, come se fosse la parte più importante del testo?

Il canto della ragazza abissina, la sua musica, aprono a una sorta di allegoria: l'immagine del poeta che vorrebbe possedere quella stessa capacità evocativa per essere rapito a un «deep delight» e poter ricreare le immagini del sogno, aeree e immateriali, mostrandosi così ai suoi

ascoltatori come un invasato, con gli occhi fiammeggianti e i capelli al vento: un essere da esorcizzare, perché in preda a un *divinus furor* incomprendibile per chi sia lontano dalla sua esperienza visionaria. Come non riconoscere in questa figura quella del poeta «fuori di senno» di cui parla Platone nel *Fedro*, e ancora prima nello *Ione*, quel poeta melico «in preda a furore bacchico e a invasamento, così come le baccanti che attingono miele e latte dai fiumi quando sono possedute, ma quando sono in sé non lo fanno»? E proprio di manna («honey dew») e di latte del paradiso si è nutrito il nostro poeta, anche se forse è un falso paradiso quello di cui si parla ²⁵.

Difficile è però non riconoscere in «his flashing eyes, his floating hair!» anche il poeta descritto da Teseo nel *Midsummer Night's Dream*:

Lovers and madmen have such seething brains,
Such shaping fantasies, that apprehend
More than cool reason ever comprehends.
The lunatic, the lover and the poet
Are of imagination all compact:
One sees more devils than vast hell can hold,
That is, the madman: the lover, all as frantic,
Sees Helen's beauty in a brow of Egypt:
The poet's eye, in fine frenzy rolling,
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;
And as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes and gives to airy nothing
A local habitation and a name ²⁶.

²⁵ Si tratterebbe del Paradiso di Aloadine descritto da Purchas: luogo illusorio e ingannevole di piaceri sensuali. Per il collegamento con *Kubla Khan* si veda J. L. LOWES, *The Road to Xanadu*, cit., pp. 329-331. Cfr. anche J. BEER, *The Languages of Kubla Khan*, in R. GRAVIL, L. NEWLYN, N. ROE (a cura di), *Coleridge's Imagination*, Cambridge University Press, Cambridge 1985, pp. 220-262, in particolare p. 233.

²⁶ «Gli innamorati e i pazzi hanno i cervelli in tale ebollizione,/ e tanto fervide son le loro fantasie, che concepiscono più/ di quanto il freddo raziocinio mai comprenda./ Il lunatico, l'innamorato e il poeta,/ sol di fantasie sono composti./ L'uno vede più demoni di quanti l'inferno ne contenga -/ e questo è il pazzo. L'amante, frenetico altrettanto,/ vede la beltà di Elena nel volto d'una zingara./ L'occhio del poeta, roteando in sublime delirio,/ va dal cielo alla terra e dalla terra al cielo,/ e mentre la fantasia produce/ forme

In Shakespeare queste parole sono dette a commentare quello che si è svolto durante la notte, come se magie e incantesimi fossero stati un grande sogno che ha coinvolto e sconvolto tutti: d'altra parte Coleridge sta parlando di un sogno, un «etereo nulla» cui ha dato «a local habitation and a name», e il termine «imagination» indica un concetto, quello di fantasia, cui è dedicata molta parte della sua riflessione estetica.

Entrambi i riferimenti però nei loro contesti originali non esaltano affatto il poeta invasato e alla descrizione «sublime» della sua figura collegano una svalutazione che ne erode il senso. Per Platone, le baccanti durante le loro orge credono soltanto di raccogliere latte e miele dai fiumi per portarli agli umani, perché sono fuori di senno tanto che quando tornano in sé la loro allucinazione scompare; inoltre lo *Ione* è il primo dei dialoghi platonici in cui l'irrazionale si scontra con la razionalità di un sapere tecnico e in cui Platone sferra una dura critica all'arte poetica, accusata di non dare conoscenza e verità.

Nella commedia shakespeariana poi, il duca di Atene Teseo, che pronuncia la famosa tirata contro la fantasia accomunando innamorati, pazzi e poeti, è di fatto il rappresentante della razionalità e colui che paradossalmente e ambigualmente dice di non credere alle favole antiche («antique fables»), pur appartenendo egli stesso al mito. Non riesco perciò a non sentire negli ultimi versi della poesia, al di là di una forma di conclusione autoreferenziale e metalinguistica che contraddice lo status di «frammento», anche una visione ironica del poeta indemoniato, in preda a una passione sublime o al *furor poeticus* di stampo platonico. In entrambi i casi si tratta di prendere le distanze dalla propria materia, tentare di esercitare un controllo sull'irrazionale esotico e misterioso: tentativo però sfuggente e ambiguo, che si interroga, senza una risposta soddisfacente, sulle capacità di rappresentazione del linguaggio («Could I revive within me [...]») ²⁷.

Una chiusa metapoetica simile, anche se non ironica, sembra essere quella a conclusione della seconda parte di *Christabel*, ventidue versi che presentano uno scarto rispetto all'intera ballata e una notevole difficoltà

ignote, la sua penna/ le incarna, ed all'etereo nulla/ dà dimora e nome» (W. SHAKESPEARE, *A Midsummer Night's Dream*, atto V, scena 1, vv. 4-17, trad. it. *Sogno di una notte di mezza estate*, a cura di M. Pagnini, Garzanti, Milano 1991, p. 129).

²⁷ «Potessi dentro me risuscitare [...]» (S. T. COLERIDGE, *Kubla Khan*, v. 42, trad. it. in *Id., I poemi demoniaci*, cit.).

ermeneutica messa in rilievo più volte dalla critica ²⁸, sono però d'accordo con quei critici per i quali *Christabel* è «una poesia sulla “espressione poetica”», o una «riflessione sul processo di formazione della parola» ²⁹. La seconda parte della poesia si chiude sull'immagine di Sir Leoline: Christabel implora il padre di mandare via Geraldine, la donna luciferina che lei stessa ha accolto nel castello e che la insidia e ne vampirizza la volontà, ma sir Leoline interpreta le sue parole come disonorevoli, dettate dalla gelosia e contrarie ai doveri dell'ospitalità: quindi, sordo alla preghiera della figlia, preso da «rage and pain» (l'endiadi è ripetuta ben due volte, in forma chiasmatica), si allontana proprio con Geraldine. La «Conclusione» sembra cambiare discorso, come era nel caso di *Kubla Khan*: qui compare un bambino, un piccolo elfo vivace che riempie di gioia il proprio padre. Pure, all'eccesso di sentimento, questi non può far altro che rispondere con parole aspre, anche se sente dentro la dolcezza dell'amore e della pietà ³⁰.

And pleasures flow in so thick and fast
 Upon his heart, that he at last
 Must needs express his love's excess
 With words of unmeant bitterness ³¹.

²⁸ Fin dalle prime recensioni, a proposito della «Conclusione della seconda parte» si parla di «oscurità indefinita», «un enigma, di certo incomprensibile così com'è», ci confessa di essere «assolutamente incapaci di indovinare il significato anche di una sola parte»; cfr. J. R. DE J. JACKSON (a cura di), *Coleridge. The Critical Heritage*, Routledge and Kegan Paul, London 1970, pp. 200, 212, 231).

²⁹ A. J. HARDING, *Mythopoesis: the Unity of Christabel*, in R. GRAVIL, L. NEWLYN, N. ROE (a cura di), *Coleridge's Imagination*, cit., pp. 207-219, citazione a p. 216; C. POMARÈ, «A Broken Charm»: Christabel e il sacrificio della parola, in T. CERUTTI (a cura di), *Da Blake al modernismo: saggi sulla eredità romantica*, Adriatica, Bari 1993, pp. 109-140, citazione a p. 122. Quest'ultimo saggio è interessante perché rivela quanto il *romance* gotico sia decostruito parodicamente per spostare l'accento sul «processo mediante il quale la parola poetica si rapporta all'esplorazione del segreto stesso, alla sua interpretazione» (ivi, p. 126), nel gioco tra allegoria e simbolo, di fondamentale importanza nel pensiero di Coleridge.

³⁰ Questo passo è stato messo in relazione, ma sempre in senso biografico, con quanto Coleridge scriveva in uno dei suoi taccuini: «A kindhearted man obliged to give a refusal, or the like, that will give great pain, finds relief in doing it roughly and fiercely – explain this, and use it in Christabel» («un uomo buono obbligato a dire di no, o qualcosa di simile, provocando molto dolore, prova una liberazione a farlo in modo rude e violento – spiegarlo e usarlo in Christabel»).

³¹ «E piaceri, così fitti e presti,/ Ne fluiscono al cuore, che alla fine/ Altro esprimere non può che eccesso d'amore/ Con parole d'involontaria amarezza» (S. T. COLERIDGE, *Christabel*, vv. 662-665, trad. it. in Id., *I poemi demoniaci*, cit.).

Si parla di parole che non corrispondono al sentire: in un mondo caduto, dove il linguaggio non coincide con le cose o con gli affetti, la vertigine del cuore e della mente viene per lo più da forti passioni – ira e dolore (ancora «rage and pain») – e «parla» come è solita fare, con formule d'uso, convenzioni espressive:

And what, if in a world of sin
 (O sorrow and shame should this be true!)
 Such giddiness of heart and brain
 Comes seldom save from rage and pain,
 so talks as it's most used to do ³².

Riecheggiano, in queste parole e forse anche nel rapporto padre-figlio, l'idea di un piacere – quello del sublime di Burke – dato dalla sofferenza e dal dolore, un'idea sintetizzata nella famosa formula ossianica «joy of grief».

Ma, più importante ancora, dalla ripresa di temi medievaleggianti il discorso si sposta verso una riflessione sul potere della parola, e prende le distanze dagli eccessi gotici, svuotando le espressioni forti del sublime, per andare oltre, interrogandosi sulla forza e sulla capacità della propria operazione poetica e, più in generale, del linguaggio.

In conclusione, e tornando ai falsi settecenteschi da cui ero partita, proprio il poeta che più sembra attingere a forme e a temi da *romance*, in realtà li ricrea con una sensibilità diversa, ne prende le distanze, ne smussa i contorni, ne chiude le aperture, come a decretarne la sparizione, in modo simile a quanto scrive Sabbadini a proposito di Keats ³³; non però decostruendo come in quel caso l'onirico verso uno spazio vuoto, bensì privilegiando la parola sull'immagine, il tempo sullo spazio. Questo non significa tanto recuperare l'oralità del passato, impossibile, quanto dare spazio alla

³² «E che dire se in un mondo di peccato/ (Oh dolore e vergogna, se proprio è così!)/ Vertigine siffatta della mente e del cuore/ Di rado appare, salvo per ira o per dolore,/ E dice ciò che più spesso essa è solita dire» (ivi, vv. 673-677). Si deve a Marcello Pagnini una possibile interpretazione di questo passo in chiave religiosa, come opposizione tra l'esperienza di un padre che ha vissuto in un «mondo di peccato» e di contrasti, e invece la purezza dell'infanzia, che possiede l'Assoluto edenico di un'esistenza anteriore alla Colpa: da qui l'eccesso di rancore e il risentimento (S. T. COLERIDGE, *I poemi demoniaci*, cit., p. XLII).

³³ S. SABBADINI, Introduzione a J. KEATS, *Lamia*, Marsilio, Venezia 1996, p. 22.

voce poetica, per chiedersi fino a che punto essa sia in grado di dar forma all'«etereo nulla» della fantasia. In questo interrogativo si situa una chiusura che non è più tale, perché apre al dubbio e permette all'irrazionale di tornare alla superficie. Ritroviamo qui qualcosa che già era presente nel concetto di sublime e nel trattato del Burke: l'esaltazione della voce e dell'oscurità rispetto alla concretezza mimetica e alla visualità dello spazio, dimensione in cui invece si esplica la razionalità³⁴. La rappresentazione della realtà esterna non appare come «naturale» o pittoresca. Le immagini, quasi fosse anche lui un bardo cieco, vengono a Coleridge da sogni, letture, visioni, e gli vengono in forma di poesia: qualcosa che è già rappresentazione essa stessa. E la parola, avvitando su se stessa, riflette su quanto delle emozioni o delle «things unknown» sfugga alla rappresentazione ma non esaurisca la necessità di «dire». L'esperienza del marinaio si trasforma in parola, il palazzo di Kubla Khan diventa la «music loud and long» del poeta, e la storia di Christabel (dopo essere stata «narrata» in forma simbolica, di sogno, dal bardo Bracy) si scioglie in un «talking», in un parlare abituale ma che conserva dentro di sé e lascia trasparire le passioni, irriducibili alla razionalità ma anche, apparentemente, alla parola poetica.

³⁴ Cfr. W. J. T. MITCHELL, *Iconology. Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago 1986 (in particolare il cap. 5: «Eye and Ear. Edmund Burke and the Politics of Sensibility»).

Finito di stampare in Italia nel mese di maggio 2015
da Pacini Editore Industrie Grafiche, Ospedaletto (Pisa)

Studi di letterature comparate

C'è del metodo in questa follia
L'irrazionale nella letteratura romantica

a cura di Paolo Tortonese

contiene saggi di

J.-L. Backès, P. Brooks, P. D'Angelo, F. D'Intino, R. Gilodi,
L. Innocenti, J. McGann, D. Philippot, F. Spandri, P. Tortonese,
E. Villari

€ 20,00

ISBN 978-88-6315-909-7



9 788863 159097