

Mont Blanc: Shelley, il ‘viaggio verso’ e la visione eidetica

di Fausto Ciompi

«A Traveller from the cradle to the grave»
 P.B. Shelley, *Prometheus Unbound*

Il ‘viaggio verso’

Per i romantici, Novalis lo chiarisce forse meglio di tutti, l'uomo non è mai di casa nel mondo. Straniero nel qui e ora («sulla punta del presente barcolliamo»)¹, il romantico è l'errante che tende asintoticamente a ricostruire la perfezione di un passato ideale (l'età dell'oro per il poeta tedesco, il paradiso perduto di miltoniana memoria per molti poeti inglesi coevi), oppure anela ad una condizione di perfezione di là da venire. La fornice romantica della *Sehnsucht* (la nostalgia indotta dal rimpianto di ciò che non è più) e dello *Streben* (la tensione verso il non ancora) è sempre spasmodicamente aperta verso i tempi dell'altrove.

Ora, a differenza del ‘ricostruttivo’ Novalis, Shelley è un poeta della prospezione, il perfetto eroe di quello che Paul Bénichou ha chiamato il ‘tempo dei profeti’². Il suo sguardo è fisso a un futuro utopico che deve inverarsi nella storia, talché al sostenitore di mille cause, dalla rivoluzione francese all'ateismo e al vegetarianesimo, nel sonetto *England in 1819* capitò persino di anticipare la visione marxiana ed engelsiana di un fantasma rivoluzionario che si aggira per l'Europa. La sua ansia di nuovo e il suo ribellismo titanico scaturiscono da una diagnosi impietosa sulla senescenza dell'Europa post-napoleonica. Lasciando l'Inghilterra nel 1818, tuttavia, Shelley non andava in cerca della repubblica ideale. Fuggiva il clima insalubre, l'orda dei creditori e le spie di un'amministrazione occhiuta. Eppure ai suoi

occhi la patria, oltre ad esercitare un'intatta attrazione affettiva, conservava una certa superiorità culturale su Francia e Svizzera³. Scegliendo l'erranza attraverso l'Europa, Shelley si condannò dunque alla solitudine di «chi non trova [nel mondo presente] quel che cerca». E si unì all'«ecclesia pressa» dei pochi eletti che, come i semi alati dell'*Ode to the West Wind* e i bocci nascosti di *Mont Blanc*, sognano immersi in «un sonno profetico»⁴. Intanto, al confine tra Francia e Savoia, gli confiscavano i libri per farli esaminare dalla censura.

Inevitabilmente, l'ansia del nuovo tocca anche la forma della poesia shelleyana. Ciascuno dei sei sonetti composti da Shelley è ad esempio strutturalmente diverso non solo dai modelli consolidati, petrarcheschi o elisabettiani, ma anche dagli altri esemplari del genere prodotti dal poeta⁵. In *Mont Blanc*, malgrado sia forse questa la poesia di Shelley che più dialoga con la tradizione⁶, egli rinnova invece la ‘forma ode’ alternando rima e *blank verse*, ovvero i pentametri giambici sciolti, e strutturando il testo come una sorta di dramma lirico con un allocutario non sempre identificabile. In un ininterrotto processo di autocreazione, Shelley si atteggia insomma a eterno primogenito dell'inaudito. Per lui, la poesia è viaggio infinito incontro all'alterità e al destabilizzante. Non a caso, nella prefazione a *The Revolt of Islam* paragona la formazione del poeta all'esplosione solitaria di terre remote, con il pericolo come compagno di strada. Come confessa a Peacock, quel che gli preme in quanto viaggiatore è ciò che va al di

là delle «mortal things»⁷. Ma, più che un *mental traveler* alla Blake, Shelley è un reinventore metafisico dei concreti spazi naturali, che, per usare una categoria blakeana, in prima istanza egli conosce tramite l'«occhio vegetativo». Non è quindi azzardato sostenere che egli abbia inaugurato un modo nuovo di poetare: «il poetare all'aria aperta»⁸. Con l'intermittenza causata da un'ispirazione che si ravviva e si spegne come brace (*A Defence of Poetry*), l'oltranza creativa di Shelley solleva «il velo che i viventi chiamano vita» e disocculta l'essenza celata dietro l'apparenza delle cose. Schermo ingannevole del vero (*the Whole*, l'intero; *the One*, l'uno), la natura è frammento di un tutto esploso da ri-immaginare orficamente. Certo, non mancano, anche in un poeta e viaggiatore 'assiale' come Shelley⁹, i luoghi comuni dell'odeporica romantica: l'aristocratico ellenismo, i convenzionali stupori dinanzi alle rovine (pur con risentimenti anti-imperiali) e persino il cupo necro-turismo dei satanisti da salotto. Ma i suoi viaggi sono, in più di un senso, «viaggi verso»: autentici viaggi verso luoghi concreti, che divengono metafora del romantico tendere verso l'assoluto, ma anche viaggi «in versi», ispirati dalla poesia o essi stessi occasione di istantanea poesia *en plein air*. Ad esempio, Shelley riconosce Eschilo negli scabri pinnacoli delle Alpi ed entrambe, la suggestione poetica e la concreta esperienza dell'attraversamento delle montagne, confluiscono nel suo *Prometheus Unbound*. Analogamente, nei loro tour europei, Shelley, la futura moglie Mary Godwin e la sorellastra di lei, Claire Clairmont, ripercorrono itinerari tracciati da Rousseau, William Godwin e Tacito¹⁰. E memorie dei due viaggi, fatti (anche a piedi) nel 1814 e 1816, confluiscono poi in opere come *Alastor* (1815) e nella miscellanea *History of a Six Weeks' Tour through a part of France, Switzerland, Germany, and Holland; with Letters Descriptive of a Sail Round the Lake of Geneva and of the Glaciers of Chamouni*, pubblicata anonimamente nel 1817, e composta da un diario, quattro lettere e dall'ode *Mont Blanc*.

Tratto forse più interessante è che al febbrico contenuto di certe visioni shelleyane fa da frequente contrappeso una *sobria ebrietas* metrica e versificatoria, che ricompone la sovraccitazione del vissuto e rimanda semmai ad armonie platoniche. Beninteso, Shelley è un postplatonico che non si identifica fino in fondo coi seguaci di Platone, né con Platone stesso, almeno nell'interpretazione che di Platone ha offerto Goethe. Per Goethe, il filosofo greco si comportava

come uno «spirito beato» («seliger Geist») ¹¹, a cui piace albergare nel mondo solo per acquisirne conoscenza: per riempirlo del proprio essere più che per esplorarlo. Per Shelley, «spirito di titano», come lo definì Carducci nelle *Odi barbare* ¹², l'evoluzione dell'uomo si attua invece a seguito dello scoronamento di ogni Causa Prima teologica. L'ideale armonia preconizzata da Shelley, e qui si fa flagrante la sua distanza sia dal platonismo che da ogni religione rivelata, ha come radice l'infondazione, l'«awful doubt» ¹³: ciò che, come il sublime di Burke, è *awesome*, ovvero incute solenne timore e reverenza. Al contempo, ripensando ciò che è più originario dell'origine, Shelley dichiara l'inconcepibilità del nulla. Se immaginiamo una vita dopo la morte, scrive ad esempio nel saggio *On a Future State* ¹⁴, dobbiamo ammettere una nostra esistenza anche *prima* della vita, sicché il nulla diventa la possibilità del tutto, il volto invisibile dell'eterno uno. Per il seguace di Godwin, presto suggestionato dal trascendente, la vita diviene dunque viaggio, orizzontale e autoplastico, in cammino verso la comunità universale dei giusti. Risolte, più per sovversione che per conversione, le contraddizioni dell'esperienza, si potrà allora accedere all'armonia ideale: «Man, one harmonious soul of many a soul, / Whose nature is its own divine control» ¹⁵.

Una delle strategie adottate da Shelley per evocare questa perfezione utopica sarà, per parafrasare il Nietzsche del *Caso Wagner*, quella di «*méditerraniser*» *le poème*. Il meridione d'Europa suscita nel poeta visioni ora serene e lievi (il bello femminile di Burke), ora immani e minacciose (il sublime mascolino di Burke, di cui la «bellezza medusea» è una variante corrotta). Ma, in entrambi i casi, Shelley transvaluta il bello naturale attraverso un fervore di immagini che si traduce in *eide* e ipotiposi: rispettivamente le figure dell'evidenza ideale e visiva, tentativi di fulminea apprensione dell'essere e di intensificazione del modo di presentarsi degli enti. Oppure, sin dalla fase «inglese» e nella sua intera produzione, il poeta ricorre all'effusione elencatoria del «pageant» (*The Revolt of Islam*, *Queen Mab*, *Adonais*, *The Triumph of Life*) o del «glorious train» (*Hymn to Intellectual Beauty*) o della «succession of pictures» (*Preface a The Revolt of Islam*): il corteo, la sfilata, persino il trionfo di petrarchesca memoria, o, come in *Mont Blanc*, il flusso. Associazioni di idee e immagini o filze di realtà in parata, che rimandano a una personale idea di «immagine», che include la trita cosalità quanto l'idea astratta ¹⁶. Né, per questo, la poesia di Shelley si ridu-

ce, secondo l'antico giudizio di Leavis, a ghirlanda di «poeticalities»¹⁷. A ben vedere, la ridondanza shelleyana è indice di una nuova forma di funzionalità poetica, che, in piena sintonia con la cultura eidetica romantica, rimanda in primo luogo al culto dell'indefinito.

Come interpretare, dunque, lo «splendour» del Monte Bianco nell'ode di Shelley? Se, a partire da von Balthasar, proviamo a storicizzare il rapporto fra l'Assoluto e l'enunciazione linguistica del suo splendore, osserviamo che l'arte barocca aveva inteso l'armonia del mondo come un tutt'uno con «lo splendore dell'amore di Dio rivelantesi» in una «lingua indistinguibilmente mondana e sovramondana»¹⁸, depositaria di ogni segreto, sicché gli spiriti sfuggivano ogni incontro mondano con un essere reale e comunicavano solo in Dio «quale loro sole comune»¹⁹. Alla luce divina, empirismo e illuminismo sostituiscono poi, quale principio guida, il primato dei sensi o l'autarchico sole della ragione. Per lo scettico Hume, lo splendore divino si degrada quindi allo «splendour and pomp»²⁰ della religione ridotta a superstizioso rito meccanico, lingua svilita a trito formulario. Nel secolo dei Lumi, con teorici quali Adam Smith o James Beattie²¹, si afferma infatti una concezione binaria del linguaggio che distingue nettamente tra razionalità ed errore, ascrivendo al secondo polo i fallaci trastulli della metafisica, dell'immaginazione e dello «stile splendido ed ingegnoso»²². Una nuova svolta si registra con i romantici, per i quali l'assoluto si ritrova nell'infanzia e nella natura concepita panteisticamente: lo «splendour in the grass» dell'ode *Intimations of Immortality* di Wordsworth. L'assoluto è da essi criptato nella lingua speciale degli iniziati, i poeti e i visionari: non a caso, «splendour» è, ricorda Coleridge, uno dei nomi del *sephiroth*, emanazione cabalistica di Dio²³. Quanto a Shelley, da perfetto rappresentante della «crisi romantica»²⁴, egli ritiene che la lingua ordinaria della ragionevolezza possa a malapena render conto degli enti esiliati dall'Essere. Solo la poesia attinge a forme di conoscenza superiore. Ma quando, in *Mont Blanc*, la poesia finalmente squarcia il velo delle apparenze e mostra il trono dal quale, secondo il Coleridge dell'*Hymn*, la terra innalza lodi a un benevolo *Summum Ens*²⁵, dinanzi all'ateo Shelley non si spalancano né il divino splendore barocco, né lo splendore panteistico celebrato da Wordsworth e Coleridge. A risplendere sono le inaugurate immagini del nulla, la forma più inquietante di indefinito: *Mont Blank*, «the naked countenance of earth» (v. 98). Lo splendore

enigmatico della natura rilancia l'«awful doubt» (v. 77) che regna sulla segreta essenza delle cose e sul loro rapporto con il nulla. Non solo, allora, la lingua poetica deve tentare di dire l'indicibile che le essenze e il nulla sono, ma interrogarsi sul come farne esperienza. Di qui, il rovello linguistico, il frammentismo stilistico e la moltiplicazione delle immagini: forme insistenti e, appunto, funzionali, di approssimazione a concetti sfumati e fuggevoli²⁶.

L'immagine e la voce

Malgrado la presunta iconofobia di Shelley e dei romantici («But a voice / Is wanting, the deep truth is imageless», si legge in *Prometheus Unbound*)²⁷, *Mont Blanc* si presenta come un vortice di immagini simboliche, metaimmagini e bioimmagini²⁸, intrecciate a dense riflessioni filosofiche sulla relazione mente-mondo. Dietro questo sregolato flusso di impressioni e speculazioni, si intravede però un ordine segreto, garantito anzitutto dalla struttura metrica della poesia. Il testo, suddiviso in cinque sezioni di diversa estensione, non è infatti un vero *Mont Blank*, cioè una massa confusa di versi anarimi. Dei 144 versi di cui consta la poesia, solo tre sono «versi orfani», come li avrebbe chiamati Jakobson, versi che non trovano corrispondenza in una rima prossima (si contano anche quindici distici) o dislocata in qualche remota propaggine del testo²⁹. I presunti versi sciolti sono versi segretamente rimanti: un tratto che, come ha osservato William Keach, distingue nettamente Shelley dai maestri del *blank verse*, coevi o eteroevi. Secondo Keach, questo semi-invisibile reticolo di richiami fonici rimanderebbe all'idea di lotta fra forma e nulla, la «blankness» tematizzata dalla poesia³⁰. Per altri critici, le rime mimano il rumore di fondo prodotto dal fiume Arve³¹. A mio avviso, le rime segrete di *Mont Blanc* sono dei connettori fra centro e circonferenza, un nesso sottile fra i momenti epifanici del testo e le sue periferie. Come sinapsi convulse (la plasticità della mente è un tema centrale della poesia) o come impercettibili nervature di un organismo percorso da linfa vitale (la metafora della natura come «living being»³² è altrettanto fondamentale nel testo), le rime distali richiamano l'alchemica armonia dell'Essere che si cela dietro i disordinati travagli del divenire. Sono espressione dell'analogismo romantico ed evocazioni della natura come tempio di corrispondenze segrete.

L'isotopia acustica è dunque rilevante quanto quella visiva. Anch'essa è delineata senza temperazione scalare degli estremi: al silenzio delle cime e dei deserti alpini, immersi nel sonno dell'eternità, si oppone il rombo degli abissi, percepito nel qui e ora dal poeta. In alto, regnano il silenzio e l'«old and solemn harmony» (v. 24) prodotta dalla musica eolica. In basso, nelle caverne, rimbomba l'eco assordante causata dalle acque dell'Arve. Dietro il velo delle cascate, nello spazio silente dell'eterno, si cela «some unsculptured image» (v. 27), immagini e idealtipi metafisici in attesa della voce che, umanamente, ne concretizzi le potenzialità. Non a caso, nelle caverne platoniche si insinua la strega Poesia, personificazione romantica (come successivamente il demone dei terremoti) del lato magico-demoniaco della creatività. Voce e immagini si intrecciano secondo una varia fenomenologia, finché, nella sezione finale, la rappresentazione segue pratiche prevalentemente ascetiche e bionegative: sulla cima del Monte Bianco, sede del «Power», tutto è immagine afona (il muto lampo, i venti silenziosi), tutto accade senza che un vivente veda. La neve fiocca, senza percipiente. L'Essere, *causa sui*, è. Senza bisogno di soggetti umani che ne divinino l'essenza in relazione con le semplici presenze. Ma l'ultrametafisica che sembra trionfare in questi versi vacilla nell'interrogativo finale: «And what were thou, and earth, and stars and sea / If to the human mind's imaginings / Silence and solitude were vacancy?» (vv. 142-4). Anche l'autonomia del Potere, anche l'Essere autoespresso, sono piagati dal dubbio. Ciò che, in ultima analisi, si suggerisce è che il trascendente non può essere oggettivo e autoritario. Né semplicemente coincide con un nulla che risuona da una vaghezza per la quale manca l'udito. È Essere-con, imprescindibile dal soggetto umano, nel cui seno alberga, nella cui mente si co-costruisce.

Mont Blanc, I-II. Immagini e metaimmagini del flusso

Le prime due sezioni dell'ode (I, vv. 1-11, e II, vv. 12-48) – legate dall'avverbio «Thus» e dal nesso allitterativo «raves»-«Ravine» (vv.11-12) – presentano due visioni analoghe. Esse hanno per rispettivi oggetti un paesaggio altomontano (certamente le vicinanze del Monte Bianco, ma il luogo non è nominato)³³ e la gola dell'Arve, con tanto di paesaggi circostanti. Sco-

po delle due visioni – o dell'intera ode, dacché il testo ritorna continuamente su se stesso rimodulando temi ed immagini – è illustrare la correlazione mente-mondo: il modo in cui mente e natura collaborano a costituire gli enti, e, in particolare, all'insorgere del sublime. Dico «costituire» gli enti perché quella del poeta è di fatto un'esperienza genetica, non statica. Immerso nel flusso imperituro delle cose (il flusso iletico, dicono i fenomenologi), egli esperisce «The everlasting universe of things / [that] Flows through the mind» (vv. 1-2). Da notare che l'idea di flusso è rinforzata a livello sintattico dal fatto che entrambe le sezioni risultano composte da una sola, lunghissima frase, sicché al contenuto – il *fluidum* universale – corrisponde un contenitore formale perfettamente omologo. Il *ductus* è più scorrevole nella prima sezione, punteggiata solo da virgole: qui, il flusso universale procede senza ostacolo. Nella seconda sezione, i numerosi punti e virgola introducono pause più marcate; il rapporto tra percettore e percepito si fa più pausato e intermittente («unremitting»). Ma, nell'insieme, l'estuoso passo dei versi, slogati dai continui *enjambements*, asseconda la rapidità con cui pensieri ed elementi naturali si inseguono tumultuosamente.

Ciò che il poeta percepisce non è la copia imperfetta di un archetipo dell'essere da cui gli enti discendono. Da anti-emanatista, Shelley non aderisce ad una unidirezionale logica *top down*. Al contrario, il testo individua nella mente umana («source of human thought», v. 5), la facoltà che, congiungendosi al flusso naturale, garantisce i vissuti intenzionali e la co-costruzione dell'essere. Da subito il testo introduce il motivo della segretezza, sulla cui funzionalità a livello metrico mi sono già fermato. La fonte del pensiero ha origini misteriose: esso nasce «from secret springs» (v. 4). Il motivo viene poi ripreso ai vv. 16-17, dove l'Energia creatrice («Power») si diffonde sotto forma di fiumi che scendono dai ghiacci eterni circostanti «his secret throne» (v. 17). E qui, dal possessivo «his» si desume che l'Energia, oltre che misteriosa, è maschile (come il sublime burkeano) e gelidamente inaccessibile. L'isotopia riaffiora in diversi passi, incluso il finale dell'ode, dove si legge: «The secret Strength of things / Which governs thought, and to the infinite dome / Of Heaven is as a law, inhabits thee!» (vv. 139-41). Anche il Monte Bianco è infatti abitato da una forza segreta, che raggiunge le profondità della terra e penetra l'iperuranio. Il monte buca il cielo superno con la sua cima

acuminata, mentre le acque che ruscellano dai suoi ghiacci raggiungono le caverne sotterranee e, miste al sangue di altri fiumi, sfociano negli oceani. È un continuo interscambio fra l'essere e l'essente, cui partecipano i vapori esalati dalle acque³⁴. Elevandosi verso l'alto e l'immateriale (v. 126) in forma di cerchi (segni di perfezione), essi simboleggiano l'anelito delle cose all'armonia metafisica.

La mente è invece piccola cosa se paragonata all'ambiente-processo di cui è parte costitutiva. La modestia anti-anthropocentrica ostentata nell'*incipit* dell'ode testimonia la grandiosità del sublime divenire, dinanzi al quale il poeta (la mente ruscelletto), spaura e s'inchina come al cospetto di un sacro mistero. Oltre al sentimento dell'immane e alla vertigine prodotta dal 'verticale'³⁵, l'altra caratteristica del sublime burkeano evocata sin dall'*incipit* è l'indefinito. La visione mischia infatti luce e oscurità secondo modalità incerte ed ossimoriche: «Now dark – now glittering – / now reflecting gloom – / Now lending splendour» (vv. 3-4). Versi da leggere in parallelo al passo dell'*Enquiry* burkeano, che recita: «A quick transition from light to darkness, or from darkness to light, has yet a greater effect»³⁶. Ma, al riguardo, vale la pena di richiamare anche gli esaltati accenti con cui Shelley, nella *Defence of Poetry*, ascrive alla propria arte la funzione di conciliare l'irriconciliabile. Mente e creatività poetica sono qui proclamati onnipotenti, ma in *Mont Blanc*, dinanzi al sublime assoluto, persino il poeta-Dio recede: «Poetry [...] marries exultation and horror, grief and pleasure, eternity and change; it subdues to union under its light yoke, all irreconcilable things»³⁷.

Quanto al contenuto delle due visioni, ho osservato che esso è apparentemente analogo. Aggiungo ora che più interessanti delle analogie sono in realtà i tratti di differenziazione. La prima sezione introduce, come si dice in fenomenologia, fatti *originari*, fatti, cioè, alla cui costruzione/identificazione la mente collabora in misura ridotta: il flusso universale delle cose sovrachia la mente-ruscello, come l'universo il poeta. La seconda sezione tratta invece di fatti geneticamente *costruibili*, ovvero fatti particolari, che più direttamente dipendono dalla percezione soggettiva del poeta. Il pensiero poetante conosce co-creando. E, malgrado il poeta non sia qui un paritetico *co-operator Dei* alla Blake o alla Coleridge, il suo pensiero contribuisce sostanziosamente alla percezione/costruzione della visione, che è insieme processo cognitivo e materia:

«Some phantom, some faint image; / Till the breast from which they fled recalls them thou art there!» (vv. 48-9). Versi che colgono in presa diretta l'evoluzione di Shelley dal materialismo alla Godwin in direzione dell'eidetica romantica.

L'idea di una forza oscura che incombe su un esile soggetto umano, centrale nell'ode, emerge sin nel rapporto fra le due sezioni iniziali. Le idee generali e le metaimmagini della prima strofa concettualmente contengono e sovrastano le immagini specifiche della seconda. Ad esempio, «the river» è la metaimmagine generale della bioimmagine particolare «Arve», come si chiamano il fiume e il crepaccio osservati da Shelley nella valle di Chamonix. Ma vediamo in dettaglio. Negli *incipit* delle rispettive sezioni, il generale (la materia universale, sezione I) si contrappone allo specifico (il crepaccio dell'Arve, sezione II). Il polisillabico si contrappone al monosillabico. L'ode si apre infatti con un sintagma fra i più ricchi di sillabe dell'intero testo: «everlasting universe», la cui massività si addice all'enunciazione di concetti generalissimi quali 'eternità' ed 'universo', il *non plus ultra* in termini di tempo e spazio. Di contro, l'*incipit* della seconda sezione consta pressoché interamente di esili monosillabi, che designano gli scorci particolari di un crepaccio concreto. La concretezza fisica di questi tratti paesaggistici è inoltre marcata dai ricorrenti grafemi *u* e *v*, che, al pari di *w* e *y*, richiamano la forma della valle: «Thus, thou Ravine of Arve – dark, deep Ravine» (v. 12). Un tipo di *phanopeia* o ipotiposi, che ritroviamo in sintagmi come «many-voicèd vale» (v. 13) o «vast river», la cui matericità, nel verso 10, contrasta con l'impalpabile fonosimbolismo eolico suggerito dall'allitterazione: «Where woods and winds contend and a vast river» (v. 10).

Sempre confrontando la prima e la seconda sezione, l'eterno e l'astorico («everlasting», «for ever», vv. 1, 9) sovrastano l'istantaneo e lo storico («Now», «Children of elder time», vv. 42, 21), l'alto («mountains», «woods», «rocks», vv. 8, 10, 11) si contrappone al basso («deep Ravine», «caverns», vv. 12, 30). A livello deittico, il superno e il distante («among the mountains», «Over its rocks», vv. 8, 11) si contrappongono allo ctonio, all'orizzontale e al vicino («comes down», «these», «across the sweep», «in the still cave», vv. 16, 18, 25, 44). La mente come concetto generale («the mind», v. 2) si contrappone alla particolare mente del poeta («My own, my human mind», v. 37), il singolare («source of human thought», v. 5) si contrappone al plurale («le-

gion of wild thoughts», v. 41), l'iperonimo («woods», v. 8) all'iponimo («pines», v. 14), l'anonimo («river», v. 10) all'onimo («Arve», v. 16). A livello cromatico, il chiaro-scuro («dark», «glittering», v. 3) si contrappone inoltre al multicolore («many-coloured», «rainbows», vv. 13, 25). A livello acustico, la flebile e quasi immateriale voce del pensiero («a sound but half its own», v. 6) si contrappone al frastuono prodotto entro il crepaccio e al rimbombo altissimo delle caverne («many-voicèd», «A loud, lone sound», vv. 13, 31).

La situazione è simile a quella immaginata da Coleridge in *Kubla Khan*. Anche lì, al mondo di sopra – il giardino del khan, *hortus conclusus* luminoso e 'bello', analogo allo «splendour» di *Mont Blanc* – si contrappongono gli abissi 'sublimi': le caverne di ghiaccio in cui sprofonda il fiume Alph, ipostasi dell'immaginazione romantica che attinge al razionale come al pre-conscio. In entrambe le poesie, il concetto di sprofondamento nell'inconscio è infatti iconizzato da un abisso (al «deep romantic chasm»³⁸ di Coleridge corrisponde il «deep Ravine» (v. 12) di Shelley, mentre all'Alph risponde il «majestic River» (v. 123) shelleyano e alla meravigliosa fontana di Coleridge, come segno di sintesi fra alto e basso, razionale e irrazionale, fa da riscontro l'oceano di Shelley.

Io e natura tra sonno e veglia: biopratiche di resurrezione. *Mont Blanc*, III-V

Nelle sezioni III e IV la visione si evolve proponendo una contrapposizione tra pratiche biodistruttive e pratiche bioconservative ed un'analogia basata sull'idea di *trance*, per cui in spiritata catalessi cadono prima l'io (III, v. 35) e poi la natura tutta, gli animali come i bocci vegetali (IV, v. 89).

Nella sezione III, l'io è in posizione liminare fra sonno e veglia, morte e vita. La natura serba memoria di devastanti terremoti ed il mondo è sconvolto dalla violenza interspecifica: i predatori («eagle», «wolf», vv. 68, 69) cacciano con spietata determinazione nei nevai deserti. Si giunge qui all'acme dell'ipotiposi, che crudamente esibisce le ferite inferte alla terra. Forse un antico demone dei terremoti ha un tempo impresso sulla giovane terra il marchio di una maligna demiurgia: «How hideously / Its shapes are heaped around! – rude, bare, and high, / Ghastly, and scarred, and riven» (vv. 69-71). Forse un infernale mare di fuoco,

co-originario allo splendore delle nevi, le ha cinte in un abbraccio ossimorico. Non è dato, insomma, inscrivere il paesaggio in una pacifica teodicea dello spirito o della natura. In principio, forse, erano bene e male insieme o, come direbbe Blake, stasi ed energia³⁹. La «mysterious tongue» (di nuovo il tema della segretezza) in cui si esprime la «wilderness» (v. 76) non insegna perciò che l'«awful doubt» (v. 77), o, al più, ravviva una fragile fede che riconcilia con la natura. Il Monte possiede infatti una voce in grado di revocare le leggi ingiuste che deturpano il mondo interpretato. La voce rivendica la primazia della natura, per quanto incrudelita d'epos evolutivo, sulla cultura. La quale diviene produttiva solo quando, romanticamente, è cultura del sentire e non Grande Codice fraudolentemente creato dagli uomini:

Thou hast a voice, great Mountain, to repeal
Large codes of fraud and woe; not understood
By all, but which the wise, and great, and good
Interpret, or make felt, or deeply feel (vv. 80-4).

In ogni sezione del testo, la sintassi è funzionale al contenuto. Qui, animata com'è da ben quattro frasi interrogative ed una esclamativa, essa si fa marcatamente patetica, tellurica quanto la violenza che ha sfregiato la terra costringendone gli abitanti a un'irriducibile lotta per la sopravvivenza. Il Potere crea e distrugge allo stesso tempo.

A riprova della supremazia che i ghiacci esercitano sul mondo di vita, nella sezione successiva, la quarta, la sintassi si presenta invece totalmente scevra di *exsuscitatio* patetica e di qualunque impulso esclamativo e interrogativo: il *ductus* è anch'esso costretto, se non raggelato, dalla più alta occorrenza di segni forti d'interpunzione (punti fermi e punti e virgola) all'interno dell'ode. Ora il Monte Bianco sovrasta, imperturbato, la nuda terra, uno scenario di generale assopimento, foriero di future rinascite solo grazie agli «hidden buds» (v. 89): fragili promesse, quasi ginestre leopardiane, di resistenza al deserto. Il tutto sembra illustrare le idee burkeane di sublime per *succession* e *uniformity*⁴⁰. Torna l'idea di natura predatoria. L'energia, gelidamente rattenuta, stavolta discende dalla montagna sotto forma di minacciosi ghiacciai-serpente. Il confine fra morte e vita – srotolato come una tela nella sezione precedente («unfurl'd», v. 53) – è definitivamente rimosso. Ma a prevalere sembra essere la morte. La

ferocia dei ghiacci esilia ogni forma di vita zoomorfa: «insects, beasts, and birds [...] the race of man» (vv. 115, 117-8). È una gigantomachia di essere e non essere, che, a proposito di funzionalità sintattica, culmina in una sospensione interrogativa. Il poeta si chiede se la mente sia mai in grado di contemplare la co-appartenenza di io, essere e nulla⁴¹. La vocazione d'assoluto imporrebbe all'io di rendere conto non del più o del meno, ma del tutto e del niente, senza compromessi. Ma il poeta, in piena crisi metaempirica, si ritrova

ora sbalzato fuori di sé nella mescolanza empirica, ora schiacciato nella propria interiorità dal prepotere del sublime. A ragione Weiskel e Bloom affermano che un sublime umanistico è un ossimoro⁴². L'esperienza del sublime annienta l'uomo più che esaltarne le facoltà. Shelley ci dice però che, senza l'uomo, il sublime si ridurrebbe a *blank*, nudo semblante, immagine priva di voce, archetipo disanimato. L'essere, come il nulla, come i serpenti di ghiaccio, è in cerca di qualcosa. È, romanticamente, in cerca del sentire, e del soffrire.

Note

- ¹ Novalis, *Nostalgia della morte* [Sehnsucht nach dem Tode], in *Inni alla notte*, Milano, Guanda 1980, p. 46.
- ² Paul Bénichou, *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard 1977.
- ³ Sentimenti che Shelley esprime anche in alcune lettere a Thomas Love Peacock nel 1816, anno in cui, il 21 luglio, visita il Monte Bianco. Cfr. Benjamin Colbert, *Shelley's Eye: Travel Writing and Aesthetic Vision*, New York, Routledge 2016, p. 220.
- ⁴ Novalis, *Frammenti, 1085* [Fragmente], Milano, Rizzoli 1981, p. 279, trad. Ervino Pocar.
- ⁵ Anthony L. Johnson, *A Study in Romantic Form: Shelley's Ozymandias*, «Textus» 7 (1994) p. 135.
- ⁶ Christopher Hitt, *Shelley's Unwriting of Mont Blanc*, «Texas Studies in Literature and Language» 47, 2 (2005) p. 144.
- ⁷ P.B. Shelley, To T.L. Peacock, 12 July 1816, *The Letters of Percy Bysshe Shelley*: I. *Shelley in England*, ed. Frederick L. Jones, Oxford, Clarendon Press 1964, p. 354.
- ⁸ Franco Marucci, *Shelley*, in Id., *Storia della letteratura inglese. Dal 1625 al 1832. Dai metafisici ai romantici*, II, Firenze, Le Lettere 2018, p. 610. Si ricordi, per contrasto, che Coleridge scrisse l'*Hymn before Sun-rise, in the Vale of Chamouni*, ispirandosi a una poesia di Friederike Brun, *Chamonix, beyrn Sonnenaufgange* (1791). Il primo abbozzo di *Mont Blanc* aveva come sottotitolo *At Mont Pellissier*. Verosimilmente Shelley introdusse il riferimento a Chamonix per sottolineare il legame intertestuale con la poesia di Coleridge.
- ⁹ Per Karl Jaspers l'«epoca assiale» è quella in cui lo spirito fa irruzione nella storia. L'individuo assiale è il grande anticipatore dei processi spirituali di civilizzazione. Il concetto è sviluppato in Peter Sloterdijk, *Devi cambiare la tua vita. Sull'antropotecnica*, Milano, Raffaello Cortina 2010, pp. 235-6.
- ¹⁰ Benjamin Colbert, *Shelley, Travel and Tourism*, in *The Oxford Handbook of Percy Bysshe Shelley*, ed. Michael O'Neil, Anthony Howe, Oxford, Oxford U.P. 2013, p. 596.
- ¹¹ Johann Wolfgang Goethe, *Zur Farbenlehre*, hrsg. von M. Wenzel, in *Sämtliche Werke*, Bd. 23/1, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag 1991, p. 618.
- ¹² Giosue Carducci, *Odi barbare*, libro II: *Presso l'urna di Percy Bysshe Shelley*, in *Poesie*, Bologna, Zanichelli 1906, p. 917.
- ¹³ P.B. Shelley, *Mont Blanc: Lines Written in the Vale of Chamouni*, v. 77, in *The Complete Poetry of Percy Bysshe Shelley*, II, ed. Donald H. Raiman, Neil Fraistat, Baltimore, The Johns Hopkins U.P. 2012, pp. 79-88.
- ¹⁴ «[I]f there are no reasons to suppose that we have existed before that period at which our existence apparently commences, then there are no grounds for supposition that we shall continue to exist after our existence has apparently ceased», P.B. Shelley, *On a Future State*, in *Shelley's Prose, or the Trumpet of a Prophecy*, ed. David L. Clark, London, Fourth Estate [1815] 1988, p. 178.
- ¹⁵ P.B. Shelley, *Prometheus Unbound*, in *Selected Poems of P.B. Shelley*, Oxford, Oxford U.P. 1935, p. 165.
- ¹⁶ William Keach, *Shelley's Style*, New York, Routledge 2016, p. 45. Nancy Moore Goslee, *Shelley's Visual Imagination*, Cambridge, Cambridge U.P. 2011, p. 60.
- ¹⁷ Frank Raymond Leavis, *Revaluation: Tradition & Development in English Poetry*, London Chatto & Windus 1953, p. 215.
- ¹⁸ Hans Urs Von Balthasar, *Gloria. Un'estetica teologica. Nello spazio della metafisica: l'Epoca moderna*, Vol. 5, Milano, Jaca Book 1991, p. 428.
- ¹⁹ *Ibidem*, p. 431.
- ²⁰ David Hume, *History of Great Britain: The Reigns of James I and Charles I*, Harmondsworth, Penguin [1754] 1970, p. 98.
- ²¹ «Every thing we say is either affirming or denying something», Adam Smith, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, Indianapolis, IN, Liberty Press [1762-63] 1983, p. 12.
- ²² La teoria di Beattie è una condanna anticipata dello stile «unconnected» e desultorio degli scrittori alla Shelley, i quali, anziché riparare il corpo dal freddo con una funzionale veste «shaped and united», lo ammantano, a proposito di splendore, di sgargianti «splendid rags», James Beattie, *The Theory of Language*, London, Strahaan & Cadell [1774] 1788, pp. 358-9. Altrettanto ostile allo stile «Florid» e «Splendid» è Smith, p. 19.
- ²³ Su questo aspetto, cfr. Tim Fulford, *Coleridge, Kabbalah and the Book of Daniel*, in *Coleridge and the Armoury of the Human Mind: Essays on his Prose Writings*, ed. Peter J. Kitson,

Thomas N. Corns, London, Routledge 2016, p. 69.

- ²⁴ Tra le cause della crisi romantica, ricorda Todorov, spicca la fine del principio di rappresentazione e la teorizzazione di una letteratura fatta di racconti scuciti e incoerenti, governati dall'associazionismo onirico. Cfr. Tzvetan Todorov, *Teorie del simbolo*, Milano, Bompiani 1984, p. 231.
- ²⁵ «Thou kingly Spirit throned among the hills, / Thou dread ambassador from earth to Heaven», S.T. Coleridge, *Hymn before Sun-rise, in the Vale of Chamouni*, in Id., *Poems*, ed. John Beer, London, Dent 1986, p. 290.
- ²⁶ Come osserva Todorov critico di Kant, Wackenroder ecc., «l'indicibile [romantico] provoca una sovrabbondanza di parole, un'eccedenza del significato rispetto al significante», cfr. Todorov, *Teorie del simbolo*, cit., p. 248.
- ²⁷ P.B. Shelley, *Prometheus Unbound*, cit., p. 133.
- ²⁸ Utilizzo, con modifiche sostanziali, la terminologia di William John Thomas Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, ILL, The U. of Chicago P. 1994, chapt. II, intendendo per metaimmagine una *picture* o una *image* che inquadra un'altra *picture*, e per bioimmagine l'immagine concreta inquadrata.
- ²⁹ William Keach, *Shelley's Style*, New York, Routledge 2016, p. 346 e sgg.
- ³⁰ *Ibidem*, p. 348.
- ³¹ John Worthen, *The Life of Percy Bysshe Shelley: A Critical Biography*, Hoboken, NJ, Wiley Blackwell 2019, p. 146.
- ³² Si veda quanto Shelley scriveva a Peacock, il 25 luglio 1816: il Monte Bianco è «a living being», e i ghiacciai sono «frozen blood forever circulated thro' his [di nuovo il possessivo al maschile] stony veins», *The Letters of Percy Bysshe Shelley*: I, cit., p. 358.
- ³³ Nelle sue note di viaggio, Shelley aveva ad esempio registrato la confluenza dell'Ugine, tributario dell'Arve, entro il fiume più grande. Da qui, la metafora del pensiero umano come flebile immissario («feeble brook») del *fluidum* universale, cfr. Michael Erkelenz, *The Poetry of Wandering: Mont Blanc in History of a Six Weeks' Tour*, «Keats-Shelley Journal», 63 (2014) p. 82. Il carattere fluido e scorrevole di questi transiti mentali sarà in seguito ribadito dalla *imagery* equorea, che percorre la poesia con lemmi quali «waves», «springs», «waterfalls», «river», «ocean».
- ³⁴ Secondo la definizione di Mitchell, che ben si attaglia a *Mont Blanc*, «The romantic image is a combination of totemism and fossilism, a dialectical figure of animation and petrification»,

William John Thomas Mitchell, *What do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, Chicago, The U. of Chicago P. 2005, p. 186.

- ³⁵ «A perpendicular has more force in forming the sublime, than an inclined plane», Edmund Burke, *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford, Oxford U.P. [1757] 1990, p. 66.
- ³⁶ *Ibidem*, p. 73.
- ³⁷ P.B. Shelley, *A Defence of Poetry*, ed. Mary Shelley, Indianapolis, IN, The Bobbs-Merrill Company [1840] 1904, p. 82.
- ³⁸ S.T. Coleridge, *Kubla Khan*, in *Poems*, cit., p. 167.
- ³⁹ «Without contraries is no progression. Attraction and repulsion, reason and energy, love and hate, are necessary to human existence. / From these contraries spring what the religious call Good and Evil. Good is the passive that obeys reason; Evil is the active springing from Energy», William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, in *The Complete Poems*, ed. W.H. Stevenson, London, Routledge 2007, p. 111. Cfr. anche Meyer Howard Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, Norton 1973, pp. 255-64.
- ⁴⁰ «Succession and uniformity of parts, are what constitutes the artifice of infinity», Edmund Burke, *Enquiry*, cit., p. 68.
- ⁴¹ Per Earl R. Wasserman (*Power and the Cycle of Mutability: Mont Blanc, Ode to the West Wind, The Cloud*, in *Shelley: A Critical Reading*, Baltimore, MD, The Johns Hopkins U.P. 1971, p. 238), si tratta di una domanda retorica. Ma l'interrogativo contiene un senso di autentico tremore esistenziale e potenza metafisica. Secondo Rognoni, nessuna delle grandi domande metafisiche poste dall'ode «deve trovare risposta, pena la distruzione di quell'innocenza primigenia che lo spirito umano ha riconosciuto (e proiettato) fra le nevi eterne», Francesco Rognoni, *Commenti e note a Il Monte Bianco*, in P.B. Shelley, *Opere*, Torino, Einaudi 1995, p. 1442.
- ⁴² Harold Bloom, *Ruin the Sacred Truths: Poetry and Belief from the Bible to the Present*, Cambridge, MA, Harvard U.P. 1989, p. 117. Per una lettura di *Mont Blanc* sul versante 'materiale' e post-umanista, cfr. Betsy Bolton, *Agency from a Stone: Shelley's Posthumanist Experiments in Mont Blanc*, «Word and Text. A Journal of Literary Studies and Linguistics» VI 2016 pp. 28-47.