

GIUSEPPE SERTOLI - COLERIDGE E IL SUBLIME: L'INNO AL MONTE BIANCO

[Giuseppe Sertoli ha insegnato Letteratura inglese all'Università di Genova. In questo scritto l'autore commenta e analizza una poesia di Coleridge, rintracciando elementi di affinità e differenze con l'estetica del sublime di Addison, Burke e Kant, nonché con la concezione della poesia di altri autori a lui contemporanei come Shelley e Wordsworth.]



1. Nei primi giorni dell'agosto 1802 Coleridge – che da un paio d'anni si è stabilito a Keswick, nella Regione dei Laghi, a poche miglia da Grasmere, la dimora di William e Dorothy Wordsworth – compie un'escursione solitaria che lo porta fin sulla cima di Scafell Pike, la più alta montagna d'Inghilterra. Durante l'escursione egli tiene una specie di diario che invia sotto forma di lettera a Sara Hutchinson e nel quale registra quotidianamente il cammino compiuto, le soste e gli incontri, le difficoltà superate e le sensazioni provate davanti agli scenari che gli si aprono davanti – fra cui, più esaltante di tutti, quello contemplato dalla vetta dello Scafell, che così viene descritto nella lettera-diario:

I ascended Sca'fell by the side of a torrent, and climbed & rested, rested & climbed, 'till I gained the very summit [...]—before me all the Mountains die away, running down westward to the Sea, apparently in eleven Ridges & three parallel Vales with their three Rivers, seen from their very Sources to their falling into the sea [...]—O my God! What enormous Mountains these are close by me [...]. And here I am *lounded*--so fully lounded—that tho' the wind is strong, & the Clouds are hast'ning hither from the Sea—and the whole air seaward has a lurid look—and we shall certainly have Thunder—yet [...] *here* I could lie warm, and wait methinks for tomorrow's Sun / and on a nice Stone Table am I now at this moment writing to you—between 2 and 3 o'Clock as I guess / surely the first Letter ever written from the Top of Sca'Fell![\[1\]](#)

Un mese dopo, precisamente il 10 settembre, Coleridge rievocerà la medesima scena in una lettera a William Sotheby nella quale, però, aggiungerà qualcosa di nuovo: l'impressione provata in cima allo Scafell – dirà – era stata talmente forte che

I involuntarily poured forth a Hymn in the Manner of the *Psalms*, tho' afterwards I thought the Ideas &c disproportionate to our humble mountains—& accidentally lighting on a short Note in some swiss Poems, concerning the Vale of Chamouny, & it's Mountain, I transferred myself thither, in the Spirit, & adapted my former feelings to those grander external objects.[\[2\]](#)

Il passo è al tempo stesso enigmatico, reticente e mistificatorio: a cosa si riferiva *esattamente* Coleridge parlando di un «inno» concepito (*poured forth*) sulla vetta dello Scafell? La risposta sarebbe venuta il giorno dopo, 11 settembre, quando sul *Morning Post* sarebbe apparso – col titolo *Chamouny; The Hour before Sunrise. A Hymn*[\[3\]](#) – l'«Inno alla maniera dei Salmi» che Coleridge aveva preannunciato a Sotheby. Non sarebbe scomparsa invece la reticenza, perché Coleridge non avrebbe chiarito quale «nota» in calce a quale raccolta di «poesie svizzere» lo avesse indotto a sostituire il Monte Bianco a Scafell Pike. Ma soprattutto sarebbe rimasta la mistificazione consistente nel far credere che l'Inno era stato concepito, se non addirittura scritto, sulla cima dello Scafell, laddove di ciò non v'è alcuna menzione né nella lettera-diario scritta, essa sì, in cima allo Scafell (5 agosto) né in quella indirizzata a Sotheby il giorno del ritorno a casa (9 agosto) né, ancora, in una successiva inviata a Sotheby il 26 agosto nella quale Coleridge gli raccontava

dell'escursione in termini analoghi a quelli usati con Sara Hutchinson[4]. Non solo. Mistificatorio era anche l'attribuire il trasferimento dello scenario a una semplice «nota» in calce a una poesia di cui Coleridge seguiva a tacere il titolo e, tanto più, il nome dell'autore. Nome che solo trent'anni più tardi Thomas De Quincey avrebbe fatto, rivelando che si trattava della poetessa tedesca (non svizzera) Friederike Brun, autrice di un volume di *Gedichte*, pubblicato a Zurigo nel 1795, che si apriva con una poesia intitolata precisamente *Chamounix beyrn Sonnenaufgange*[5].

Coleridge colpevole di plagio, dunque? Sarebbe dire troppo, perché nel momento stesso in cui riecheggiava – e in qualche punto addirittura ricalcava – la poesia di Friederike Brun, egli la rielaborava non solo quadruplicandone la lunghezza (e basterebbe questo a escludere il plagio) ma, soprattutto, trasformandola in qualcosa di diverso sia nell'impostazione sia nelle conclusioni. Appare quindi ragionevole supporre – e questa è oggi l'opinione condivisa dalla critica, al di qua di ogni possibile (controversa) valutazione – che all'origine dell'Inno ci sia stata una sorta di corto circuito fra l'esperienza vissuta in cima allo Scafell e il ricordo della poesia della Brun. Abbia o non abbia Coleridge (soltanto) *concepito*, in cima allo Scafell, qualcosa di (vagamente) *simile* all'Inno, la perdurante impressione ricevuta da quell'esperienza dovette associarsi, nelle settimane successive, al ricordo della «poesia svizzera» che aveva letto tempo prima (della poesia e non solo delle note che la accompagnavano!), e questo lo indusse a mettere su carta quell'impressione organizzandola in un «inno» di stampo biblico e trasferendone lo scenario dai 900 metri dello Scafell ai 4800 di quel Monte Bianco che egli non aveva né mai avrebbe avuto occasione di vedere, ma che da una quindicina d'anni era entrato nell'immaginario collettivo europeo dopo che la sua vetta era stata raggiunta, l'8 agosto 1786, da Jacques Balmat e Michel Gabriel Paccard[6]. Non è però intenzione delle pagine che seguono mettere a confronto i due testi, quello di Coleridge e quello di Friederike Brun – cosa, del resto, che è già stata fatta egregiamente da altri[7] –, bensì proporre una lettura dell'Inno entro la cornice dei discorsi sul *natural sublime* che circolavano in quegli anni al fine di cogliere la particolare configurazione che tale concetto assume in *questo* testo[8]. Senza dimenticare – perché ciò non va dimenticato leggendo l'Inno – che quando lo scrisse Coleridge usciva da una profonda crisi umana e poetica che durava da più di un anno e che aveva trovato drammatica espressione nell'*Ode on Dejection* («My genial spirits fail...»). Crisi il cui definitivo superamento è segnato – come si vedrà – proprio dall'Inno al Monte Bianco.

2. In un bel saggio di alcuni anni fa, Glenn Most scrisse che la novità della concezione kantiana del sublime consiste nell'averne configurato l'esperienza come un «processo temporale» scandito in «due fasi»: prima quella dello smarrimento del soggetto davanti alla grandezza e potenza della natura, poi quella del ritorno a sé del soggetto che si riconosce – e si afferma – superiore alla natura in quanto essere dotato di ragione e sentimento morale[9]. Conviene tenere presente questa indicazione perché anche l'Inno di Coleridge racconta una storia scandita in due tempi secondo l'arco disegnato da Kant, pur se l'esito finale diverge da quello enunciato nella *Critica del Giudizio*. L'Inno si articola infatti in due distinte, benché asimmetriche, sezioni (a loro volta suddivisibili in segmenti minori) che corrispondono ai due diversi momenti dell'esperienza descritta da Coleridge: prima la contemplazione del Monte Bianco da parte di un Io che è semplice spettatore, poi la trasformazione di questo stesso Io in voce poetica per effetto di quella medesima contemplazione. La prima sezione comprende i vv. 1-28 e costituisce una sorta di introduzione

all'Inno – quasi di *introibo ad altare dei* (per usare un lessico religioso qui non inappropriato) –, mentre la seconda sezione comprende i vv. 29-85 e costituisce l'Inno vero e proprio. Entrambe le sezioni esibiscono al loro interno una *struttura temporale*, per lo più ignorata dalla critica, che è decisiva ai fini della comprensione del *senso* dell'Inno e quindi della sua stessa ragion d'essere. La prima sezione si scandisce in tre momenti – disposti in non casuale sequenza – nei quali risuonano, più o meno prossimi, echi delle diverse forme che il sublime naturale aveva assunto nel corso del Settecento. Il primo momento (vv. 1-16) è costituito dalla visione del Monte Bianco ancora immerso nell'oscurità della notte e la cui cima svetta altissima e bianca al di sopra della fascia dei boschi perforando «come un cuneo» la massa «solida» e «nera come l'ebano» dell'atmosfera circostante.

Hast thou a charm to stay the morning-star
In his steep course? So long he seems to pause
On thy bald awful head, O sovran Blanc!
The Arve and Arveiron at thy base
Rave ceaselessly; but thou, most awful Form!
Risest from forth thy silent sea of pines,
How silently! Around thee and above
Deep is the air and dark, substantial, black,
An ebon mass: methinks thou piercest it,
As with a wedge!
(vv. 1-10)[\[10\]](#)

Gli ingredienti del “quadro” così delineato sono quelli tradizionali del sublime montano entrato nell'immaginario collettivo grazie ai resoconti dei numerosi viaggiatori che, a partire dall'inizio del secolo, avevano varcato le Alpi. Non meno tradizionale è la nota di sgomento (*awe*) che accompagna un simile scenario («awful head ... awful form») e che rimanda – insieme agli effetti cromatici (bianco/nero) e sonori (il rombo dei torrenti/il silenzio dei boschi) – alla concezione burkiana del sublime. Dalla quale, tuttavia, Coleridge prende subito le distanze[\[11\]](#): la tenebra notturna non ha infatti nulla di terrifico bensì è la «quieta dimora» (*calm home*) della montagna, lo «scigno di cristallo» (*crystal shrine*) che lo custodisce (v. 11). Anziché sulla lunghezza d'onda del sublime burkiano siamo qui piuttosto su quella del sublime addisoniano e di quanti, prima e dopo Burke, avevano sottolineato l'effetto di calma (*stillness, repose, sedateness*) prodotto da tutto ciò che è grande e vasto. D'altra parte, proprio Addison aveva detto che il vasto è il segno dell'infinito nel finito, ed è appunto all'infinito – all'infinito del tempo – che rimanda l'immagine del Monte Bianco, la cui quieta dimora è la sua «abitazione dall'eternità» (*Thy habitation from eternity*, v. 12). Precisamente in questo infinito temporale, coestensivo all'infinito spaziale tradizionalmente

associato al sublime, si perde l'immagine del Monte Bianco, che «svanisce dal pensiero». Il suo svanire segna però anche il dissolversi dell'Immaginazione stessa *in quanto facoltà rappresentativa* di fronte a un in(de)finito[12] che è «invisibile» e quindi irrepresentabile e può solo diventare oggetto di «preghiera» e (cieca) adorazione.

O dread and silent Mount! I gazed upon thee,
Till thou, still present to the bodily sense,
Didst vanish from my thought: entranced in prayer
I worshipped the Invisible alone.
(vv. 13-16)

È stato giustamente notato che, se l'Inno si apre nel segno del sublime dinamico kantiano – il Monte Bianco simbolo della natura come potenza –, ad esso qui subentra il sublime matematico, caratterizzato dal perdersi dell'immaginazione in un in(de)finito che essa non riesce a rappresentare[13]. Possiamo supporre che Coleridge, scrivendo i versi appena citati, avesse in mente le pagine della *Critica del Giudizio* dedicate appunto al sublime matematico? La risposta è incerta, perché sappiamo che Coleridge aveva intrapreso lo studio della filosofia kantiana fin dai primi mesi del 1801, ma non sappiamo esattamente quando lesse la *Critica del Giudizio* e, in particolare, i paragrafi dell'«Analitica del Sublime»[14]. Ma anche escludendo un'eco diretta di quei paragrafi, Coleridge non poteva non ricordarsi di quanto, ottant'anni prima di Kant, Addison aveva scritto nei *Piaceri dell'Immaginazione*: «L'intelletto [...] ci apre spazi infiniti tutt'intorno, ma l'immaginazione, dopo qualche debole sforzo, s'arresta d'un tratto sentendosi inghiottita dall'immensità del vuoto che la circonda»[15]. La sensazione dello «svanire» dell'immagine del Monte Bianco in un in(de)finito nel quale svanisce l'immaginazione stessa è esattamente l'esperienza delineata da Addison e successivamente rielaborata da Kant. A differenza però di quanto accade in entrambi, qui l'impotenza dell'immaginazione non è contrastata dalla potenza della ragione che *pensa* l'infinito, bensì si carica di una connotazione quasi mistica che rimanda a quella tradizione di sublime religioso che aveva attraversato tutto il Settecento e per la quale i Salmi biblici avevano costituito il modello *par excellence*[16] – proprio quei Salmi a cui, nella lettera a Sotheby del 10 settembre, Coleridge disse di essersi ispirato per l'Inno concepito sulla cima dello Scafell. A rafforzare ulteriormente la connotazione mistica contribuiscono alcune righe che Coleridge fece precedere al testo quando lo pubblicò sul *Morning Post*.

Indeed, the whole vale [sc. la valle di Chamonix], its every light, its every sound, must needs impress every mind not utterly callous with the thought—Who *would* be, who *could*

be an Atheist in this valley of wonders![\[17\]](#)

Sessant'anni prima, valicando le Alpi, Thomas Gray aveva usato quasi le stesse parole per la sensazione provata davanti alla Grande Chartreuse: «Not a precipice, not a torrent, not a cliff, but is pregnant with religion and poetry. There are certain scenes that would awe an atheist into belief, without the help of other argument»[\[18\]](#). La contemplazione del Monte Bianco diventa perciò la via d'accesso a quell'Invisibile che, per Coleridge, è il Dio della tradizione ebraica e cristiana, e il vuoto della mente di fronte all'in(de)finito (spaziale e temporale) nel quale tanto la montagna quanto l'immaginazione svaniscono diventa la condizione di apprensione – di «adorazione» e «preghiera» – del Divino: di un Divino (come il seguito dell'Inno mostrerà) di cui la natura è il simbolo.

Dopo i vv. 13-16 citati sopra, nelle prime edizioni l'Inno proseguiva con tre versi – «Yet thou, meantime, wast working on my soul, / Even like some sweet enchanting melody, / So sweet, we know not, we are list'ning to it» – che a partire dall'edizione 1812 Coleridge sostituì con i seguenti:

Yet, like some sweet beguiling Melody,
So sweet, we know not we are listening to it,
Thou, the meanwhile, wast blending with my Thought,
Yeah, with my Life and Life's own secret Joy:
Till the dilating Soul, enrapt, transfused,
Into the mighty vision passing—there
As in her natural form, swelled vast to Heaven.
(vv. 17-23)

La sostituzione è più che una semplice espansione. Mentre i tre versi delle prime edizioni si limitavano a enunciare l'effetto di «incantesimo» che lo spettacolo del Monte Bianco produceva sull'io – effetto analogo a quello prodotto sulla «stella del mattino» (v. 1) e paragonabile alla suggestione di una melodia –, i nuovi versi configurano qualcosa di molto più forte: il fondersi (*blending*) dell'immagine del Monte Bianco col «pensiero» dell'io che lo contempla. Conseguenza di tale fusione è una «dilatazione» dell'«anima» che «si espande» (*swelled*) fino a diventare tanto vasta quanto il «cielo» e dunque a far tutt'uno con la natura – con una natura pervasa dalla «onnipresenza» di Dio.

Ora, questa espansione della soggettività davanti alla grandezza (nel senso addisoniano del termine) degli scenari naturali non è solo un luogo comune nei discorsi settecenteschi sul sublime

(Baillie aveva detto che la mente, «run[ning] out into infinity», si eleva a una «higher Idea of her own Powers»[\[19\]](#)), ma è qualcosa che – declinato in una chiave che talora rasenta il panteismo – ricorre in altri testi di Coleridge prima e dopo l'Inno e costituisce un asse portante della sua concezione del sublime. Si leggano per esempio i versi di *This Lime-Tree Bower My Prison* (1797) evocanti il «sentimento oceanico» (*swimming sense*) che l'io prova davanti allo spettacolo della natura:

Struck with the deepest calm of Joy I stand
Silent, with swimming sense; and gazing round
On the wide Landscape gaze till all doth seem
Less gross than bodily, a living Thing
Which acts upon the mind, & with such Hues
As cloath th'Almighty Spirit, when he makes
Spirits perceive his presence![\[20\]](#)

Oppure si legga il passo della lettera a Thomas Wedgwood del 14 gennaio 1803 nella quale, pochi mesi dopo la salita allo Scafell Pike, Coleridge così descrive un'altra escursione montana:

The farther I ascend from animated Nature, from men, and cattle, & the common birds of the woods, & fields, the greater becomes in me the Intensity of the feeling of Life; Life seems to me then a universal spirit, that neither has, nor can have, an opposite. God is every where.[\[21\]](#)

«Dio è ovunque» e tutte le «cose viventi» partecipano di «un'unica vita». Esattamente in questi termini Coleridge si era già espresso in una poesia composta in Germania nella quale aveva descritto l'ascensione alla vetta del Brocken (*Lines Written in the Album at Elbingerode in the Hartz Forest*, 1799)[\[22\]](#), e gli stessi termini aveva successivamente usato nella lettera a Sotheby del 10 settembre 1802 dicendo che in cima allo Scafell aveva sentito «that every thing has a Life of it's own, & that we are all *one Life*», aggiungendo che «A Poet's Heart & Intellect should be combined, intimately combined & unified, with the great appearances in Nature»[\[23\]](#). È a questo «senso sublime» di una Natura concepita come «tempio» della Divinità che rimandano i versi dell'Inno sul *blending* dell'immagine del Monte Bianco col pensiero dell'io.

Versi, d'altra parte, che sostituendo all'idea di infinito quella di «oneness» ovvero «allness»

spostano il discorso da una prospettiva kantiana a una prospettiva wordsworthiana. Era stato infatti Wordsworth a parlare di *interfusion* fra uomo e natura in un memorabile passo delle *Lines Composed a Few Miles Above Tintern Abbey* (1798):

[...] And I have felt
A presence that disturbs me with the joy
Of elevated thoughts; a sense sublime
Of something far more deeply interfused,
Whose dwelling is the light of setting suns,
And the round ocean and the living air,
And the blue sky, and in the mind of man:
A motion and a spirit, that impels
All thinking things, all objects of all thought,
And rolls through all things.
(vv. 93-102)

Mettendo a confronto questi versi con quelli dell'Inno di Coleridge, si può forse notare una differenza nel modo di configurare il processo di *interfusion* ovvero *blending* fra lo e natura. In Wordsworth tale processo si presenta come la percezione panica della profonda unità che lega la «mente dell'uomo» alle «cose tutte» del mondo naturale: all'acqua del mare, all'aria del cielo, al sole che tramonta... Coleridge condivide – per lo meno in alcuni suoi testi – una simile prospettiva, ma da un lato la sviluppa in direzione più schiettamente religiosa e dall'altro la declina – nella sequenza dell'Inno che stiamo commentando – non in chiave di identificazione empatica dell'lo con la «vita» della natura, bensì in chiave di introiezione della natura nell'lo e sua trasformazione in «visione» soggettiva («Thou *sc.* Mont Blanc] wast blending with *my* Thought»). Questo processo comporta due momenti: dapprima uno di *self-aggrandizement* della mente, che si dilata per incorporare la totalità della natura, poi uno di *self-annihilation* quando la mente, sprofondando per così dire nella propria stessa visione, si perde in quella totalità. (La più eloquente formulazione dell'esito di tale processo Coleridge la fornirà in una pagina di alcuni anni dopo con riferimento non alla natura bensì all'architettura: «Gothic art is sublime. On entering a cathedral, I am filled with devotion and with awe; I am lost to the actualities that surround me, and my whole being expands into the infinite; earth and air, nature and art, all swell up into eternity, and the only sensible impression left, is “that I am nothing”»^[24].) Con ogni probabilità fu questo esito “nichilistico”, conseguente all'ipertrofia di un lo che vorrebbe ri(con)durre a sé tutta quanta la natura, a dispiacere a Wordsworth, che – lo avrebbe ricordato Coleridge stesso anni più tardi – «censurò» il passo relativo al *blending* «as strained and unnatural» arrivando a stigmatizzare l'intero Inno (certo anche a causa della sua enfasi retorica) «as a specimen of the

Mock Sublime»[25].

Sarebbe un errore, tuttavia, scambiare un simile esito per la parola ultima dell'Inno. Al contrario, esso segna solo la fine del primo tempo di un film il cui secondo tempo inizia subito dopo e si svolge precisamente *in reazione* a tale esito.

3. Secondo Kant – già lo si è ricordato –, al momento di esautorazione dell'Io davanti alla grandezza e potenza della natura subentra il suo ritorno a sé nel momento in cui si riconosce superiore alla natura in quanto essere dotato di ragione e moralità. Un'eco (o forse più di un'eco?) di quanto aveva detto Kant risuona in un passo della lettera-diario che Coleridge aveva inviato a Sara Hutchinson descrivendo un momento particolarmente difficoltoso della discesa dallo Scafell:

I lay in a state of almost prophetic Trance & Delight--& blessed God aloud, for the Powers of Reason & the Will, which remaining no Danger can overpower us! O God, I exclaimed aloud—how calm, how blessed am I now / I know not how to proceed, how to return / but I am calm & fearless & confident / if this Reality were a Dream, if I were asleep, what agonies had I suffered! what screams!--When the Reason & the Will are away, what remains to us but Darkness & Dimness & a bewildering Shame, and Pain that is utterly Lord over us, or fantastic Pleasure, that draws the Soul along swimming through in many shapes, even as a Flight of Starlings in a Wind.[26]

In una situazione “burkiana” di pericolo e conseguente vacillamento dell'Io, l'intervento della «ragione» e della «volontà» segna, kantianamente, il recupero delle forze vitali e la ri-affermazione dell'Io contro quella natura che ha minacciato di sopraffarlo (*overpower*) e di fronte alla quale per un attimo esso si è sentito impotente.

Pur se in chiave diversa e in una diversa situazione, i vv. 24-28 dell'Inno mettono in scena lo stesso movimento di ritorno a sé dell'Io:

Awake, my soul! Not only passive praise
Thou owest! not alone these dwelling tears,
Mute thanks and secret ecstasy! Awake,
Voice of sweet song! Awake, my heart, awake!
Green vales and icy cliffs, all join my Hymn.

Se il primo tempo dell'Inno si era concluso con lo «svanire» dell'Io, quello che inizia adesso si apre con il suo «risveglio» e con l'ingiunzione che esso rivolge a sé stesso di non accontentarsi di una «estasi muta» bensì di ritrovare la «voce del canto». Mentre l'Io kantiano si era recuperato in quanto *soggetto razionale e morale*, l'Io di Coleridge si recupera in quanto *soggetto poetico*, istanza enunciatrice dell'Inno che comincia subito dopo (v. 29) e prosegue fino alla fine. Mettendo in scena un simile recupero, Coleridge si serve di Kant per prendere le distanze non solo da sé stesso ma anche da Wordsworth[27], nel senso che non solo è bloccata la deriva di un Io che si perde nell'indistinto Uno/Tutto («I am nothing»), ma rimodulato è altresì il processo di identificazione empatica fra Io e natura: risvegliandosi, l'Io si separa dalla natura e si riconosce, se non *altro* da essa, ad essa però *eccedente* in quanto *dotato di parola*. Ciò che allora potrà – e dovrà – fare sarà celebrare la «gloria» della natura muovendo dalla *stance* che è la sua: quella, appunto, del linguaggio e della poesia. Questo è il senso dei versi che seguono e che coinvolgono l'intero scenario del Monte Bianco, con le sue rocce e i suoi ghiacciai, i suoi boschi e i suoi torrenti, i pascoli e i fiori, le capre e le aquile, insomma il mondo animale e vegetale, organico e inorganico, nella sua totalità.

Di questi versi la critica ha da tempo segnalato le fonti. Se la base è costituita dalla poesia di Friederike Brun, dalla quale Coleridge riprende non pochi dettagli, la loro espansione e rielaborazione chiama in campo altri testi: dall'*Inno alle Stagioni* di Thomson alle poesie religiose di Klopstock (cui la Brun aveva dedicato la sua) e di Friedrich von Stolberg (il cui *Hymne an die Erde* Coleridge aveva «imitato» nel suo *Hymn to the Earth* del 1799), senza ovviamente dimenticare i Salmi, in particolare il 19°, che si apre col celebre riferimento ai «cieli [che] narrano la gloria di Dio»[28]. Ciò che però va sottolineato è che lo spettacolo della natura – descrivendo il quale Coleridge riprende, non diversamente da Thomson, l'*argument from design* della fisico-teologia settecentesca – è passato in rassegna dalla voce dell'Io risvegliatosi e tornato a sé, e dunque è *parola poetica*[29]. Come Thomson, anche Coleridge «alza la voce» per cantare le opere di quella Natura che nella sua «potenza e maestosità» rimanda a Dio[30]. Mentre Friederike Brun si era limitata a rivolgere alla natura una serie di domande – «Wer senkte den Pfeiler tief in der Erde Schooss [...]? Wer thürmte hoch in des Aethers Wölbun / [...] dein umstrahltes Antlitz? [...] Und wer gebietet laut mit der Allmacht Stimme: / «Hier sollen ruhen die starrenden Wogen»? Wer... Wer... Wer...» – alle quali nell'ultima strofa la natura aveva risposto con la *sua* voce – «Jehovah! kracht's im berstenden Eis; [...] Jehovah! rauscht's in den hellen Wipfeln etc.» –, nell'Inno di Coleridge è la voce dell'Io poetico che, dopo aver formulato le domande, fornisce anche le risposte[31]. Se le prime spesso ricalcano quelle della Brun:

Who sank thy sunless pillars deep in Earth?
Who filled thy countenance with rosy light?
[...]
And who commanded (and the silence came),
Here let the billows stiffen, and have rest?
Who...

Who...
Who...
(vv. 36-38 e ss.)

le risposte non le dà il Monte Bianco bensì il poeta, che *intima* alla montagna – e dunque alla natura – di rispondere:

*God! Let the torrents, like a shout of nations,
Answer! and let the ice-plains echo, God!
God! sing ye meadow-streams, with gladsome voice!
Ye pine-groves, with your soft and soul-like sounds!
And they too have a voice, yon piles of snow,
And in their perilous fall shall thunder, God!*
(vv. 58-63, corsivi miei)

Nella prima edizione dell'Inno, gli imperativi che punteggiano questi versi – e che si ripetono in quelli seguenti – non c'erano. La risposta alle domande poste dall'io la dava la Natura stessa:

God! God! The torrents like a shout of nations,
Utter! The ice-plain bursts, and *answers* God!
God, *sing* the meadow-streams with gladsome voice,
And pine groves with their soft, and soul-like sounds,
The silent snow-mass, loos'ning, *thunders* God!
(vv. 56-60, corsivi miei)

Commentando la modifica introdotta da Coleridge nelle successive edizioni, Angela Esterhammer ha suggerito che essa, omettendo la voce diretta della Natura, la fa apparire come una semplice eco di quella del poeta: un'eco che nulla garantisce e che, anzi, autorizza l'ipotesi che la natura *non* risponda e sia *muta*. Il silenzio del Monte Bianco si *opporrebbe* allora alla (unica) voce dell'io – come avverrà (si può aggiungere) in *Mont Blanc* di Shelley – e questa opposizione starebbe a significare una revoca in dubbio dell'efficacia (potere) della parola poetica^[32]. La conclusione mi sembra eccessiva. Da un lato, l'introduzione degli imperativi non nega, di per sé, che la natura abbia (o possa avere) una *sua* voce, anche se ne presenta la (possibile) attivazione come l'esecuzione di un *ordine* impartito dall'io poetico. Dall'altro lato, il fatto che le risposte che

la natura, obbedendo all'ingiunzione ricevuta, dovrebbe dare con la *sua* voce siano *già date* dalla/nella voce dell'lo può bensì significare che la natura è muta, ma ciò *non* significa che il suo silenzio destabilizzi la fiducia nella parola dell'lo: semplicemente, significa che il linguaggio appartiene all'essere umano e a lui soltanto, e che dunque dovrà essere lui a parlare *per conto della natura*. Lo confermano gli ultimi versi dell'Inno, dove la parola «God», quella che la Natura dovrebbe pronunciare, viene pronunciata dall'lo del poeta. E viene pronunciata da lui perché è lui che ha *già* provveduto, con i versi dell'Inno che qui si conclude («*my Hymn*»), a formulare quelle «lodi» che la terra è invitata/sollecitata a innalzare a Dio con le sue «mille voci».

Thou kingly Spirit throned among the hills,
Thou dread ambassador from Earth to Heaven,
Great Hierarch! tell thou the silent sky,
And tell the stars, and tell yon rising sun
Earth, with her thousand voices, praises God.
(vv. 81-85)

Se quanto precede è vero, cioè se la *stance* dell'lo poetico in rapporto alla natura è quella appena delineata, allora – per tornare a Kant e alla questione del sublime – il «risveglio» dell'lo implica che sublime non è il Monte Bianco ma l'lo del poeta che fa di esso l'oggetto della propria voce e parola. Come in Kant – con la sostituzione dell'istanza poetica a quella etica e razionale –, la sublimità appartiene all'essere umano, il quale la proietta sulla natura attribuendole un «senso sublime» che, a differenza di quanto accade in Wordsworth, non risiede nell'esteriorità (materialità) della natura stessa bensì trae origine dall'interiorità (spiritualità) dell'lo.

La posizione di Coleridge, tuttavia, non coincide con quella di Kant perché non sacrifica la natura all'lo[33]. Se da un lato, infatti, Coleridge sottoscrive il paradigma kantiano di un lo che tornando a sé afferma la propria eccedenza rispetto alla natura, dall'altro lato egli vuole anche recuperare il valore di quest'ultima operando una sintesi fra Kant e Wordsworth che riconcili la sublimità dell'essere umano con quella del mondo naturale[34]. A tal fine, Coleridge ricorre allo strumento del *simbolo*, cioè alla trasformazione di tutte le «cose» della natura in altrettanti «segni» di una «Idea» che li trascende. Nessun «oggetto del senso», egli scrive, è sublime in sé stesso «but only as far as I make it a symbol of some Idea»[35]. Si radica qui la curvatura propriamente religiosa del sublime simboleggiato dal Monte Bianco – quella curvatura che separa Coleridge tanto da Wordsworth quanto da Shelley. Negli ultimi versi di *Mont Blanc*, anche Shelley evocherà una «forza segreta delle cose» che «governa il pensiero» ed è «legge per la cupola infinita del cielo». Ma mentre per Shelley tale «forza» è qualcosa di oscuro e occulto, per Coleridge – come per Klopstock e Brun – essa ha il nome del Dio biblico[36]. Analogamente a quanto avviene nei Salmi, è a Lui che la natura rinvia come al suo creatore ed è di Lui e del Suo potere che i fenomeni naturali sono

simboli. Esattamente come lo è il Monte Bianco, di fronte al quale l'io del poeta non può che prosternarsi in atteggiamento di adorazione e preghiera.

Thou too again, stupendous Mountain! Thou
That as I raise my head, awhile bowed low
In adoration, upward from thy base
Slow travelling with dim eyes suffused with tears,
Solemnly seemest, like a vapoury cloud,
To rise before me—Rise, O ever rise,
Rise like a cloud of incense from the Earth!
(vv. 74-80)

Per Coleridge, d'altra parte, gli «oggetti del senso» *diventano* simboli nel momento in cui il soggetto che li esperisce li *rende* tali. È l'essere umano che, confermando la propria eccedenza rispetto al mondo naturale, *fa* di esso una foresta di simboli che rimandano a ciò che trascende quel mondo: all'«idea» di Dio che vive nell'interiorità dell'essere umano stesso, nella sua «mente». E dunque è l'io del poeta che, nell'Inno, trasforma il Monte Bianco nel simbolo del Dio biblico. Lo trasforma con un atto d'immaginazione che ripete nella mente finita dell'io quanto avvenuto nella Mente infinita di Dio all'atto della creazione del mondo^[37]. Ogni poesia è infatti, per Coleridge, «a dim Analogue of the Creation»^[38]. In un testo di alcuni anni prima dedicato anch'esso a uno scenario montano, *Reflections on Having Left a Place of Retirement* (1795), Coleridge aveva assimilato la natura a un tempio creato dall'Immagine divina: «God, methought, / Had built [...] there a Temple: the whole World / Seemed *imag'd* in its vast circumference»^[39]. L'immaginazione *primaria* di Dio ha creato quell'universo naturale che l'immaginazione *secondaria* del poeta ri-crea nominandolo e trasformandolo in simbolo. Solo così la natura «parla» all'essere. Che ne sarebbe della terra e del cielo, del mare e delle montagne, – si chiede Shelley alla fine di *Mont Blanc*, – se la natura fosse solo silenzio e solitudine, cioè se non «parlasse» all'immaginazione umana?^[40] Ma Shelley sa benissimo che è l'immaginazione umana che *fa* parlare il mare e le montagne, il cielo e la terra: le fa parlare con la voce e il linguaggio del poeta. Esattamente come l'io poetico di Coleridge fa parlare il Monte Bianco ri-creandolo all'interno di quell'atto di parola che è l'«Inno prima dell'alba nella valle di Chamouni».

Ri-creandolo... Non è un caso, allora, che l'Inno si chiuda tornando circolarmente all'inizio. L'immagine del Monte Bianco evocata (invocata: «Thou...», vv. 70 e 1) nell'ultima sezione riprende volutamente quella disegnata nella prima sezione, con i «picchi» innevati che di nuovo si stagliano nel cielo (vv. 70 e 10) e il fragore delle valanghe che precipitano a valle da quegli stessi ghiacciai da cui scaturiscono i torrenti che rumbano ai piedi della montagna (vv. 71-72 e 4-5). Nel passaggio dall'immagine iniziale a quella finale, però, qualcosa è successo, qualcuno è

intervenuto. È intervenuto, precisamente, l'lo del poeta, che con la sua immaginazione e il suo linguaggio ha trasformato la «spaventevole forma» del Monte Bianco nel confortante simbolo della «immensa preghiera» che la natura tutta – per il tramite della parola umana – innalza «dalla terra al Cielo»[\[41\]](#).

Note

[\[1\]](#) *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, ed. Earl Leslie Griggs, Clarendon Press, Oxford 1956, II, p. 840. Cfr. anche la lettera a Southey del 9 agosto, di ritorno dall'escursione: «[...] of all earthly things which I have beheld, the view of Sca'fell & from Sca'fell, (both views from it's own summit) is the most heart-exciting» (ivi, p. 846).

[\[2\]](#) Ivi, pp. 864-65.

[\[3\]](#) Il titolo attuale, *Hymn before Sun-rise, in the Vale of Chamouny*, sarebbe stato adottato da Coleridge solo a partire dalla ristampa (con varianti) dell'Inno nel n. 11, 26 ottobre 1809, della sua rivista *The Friend*. Cfr. ora Samuel Taylor Coleridge, *The Friend*, ed. Barbara E. Rooke, Routledge/Princeton UP, London/Princeton 1969, II, pp. 156-58.

[\[4\]](#) *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, cit., II, p. 858.

[\[5\]](#) Sulle circostanze della composizione dell'Inno si veda Adrien Bonjour, *Coleridge's "Hymn before Sunrise"*, Imprimerie La Concorde, Lausanne, 1942, cap. I. Benché superato dal punto di vista interpretativo, il volume di Bonjour resta tutt'oggi il lavoro più ampio e dettagliato sulla genesi biografica e letteraria dell'Inno e sulla sua storia editoriale, con un puntuale confronto delle sue diverse versioni. In appendice (pp. 216-17), Bonjour riproduce il testo della poesia della Brun – una versione inglese della quale fu inserita da Henry Nelson Coleridge nella sua Prefazione agli *Specimens of the Table Talk of the Late Samuel Taylor Coleridge* (1835). Cfr. ora Samuel Taylor Coleridge, *Table Talk*, ed. Carl Woodring, Routledge/Princeton UP, London/Princeton 1990, II, p. 22. Il lettore italiano può trovare il testo tedesco (senza traduzione) in appendice a Percy Bysshe Shelley, *Mont Blanc*, a cura di Edoardo Zuccato, Tararà, Verbania 1996, pp. 53-54; l'appendice include anche, di nuovo senza traduzione, l'Inno di Coleridge.

[\[6\]](#) Sul mito, anche letterario, del Monte Bianco basti qui rinviare a Philippe Joutard, *L'invenzione del Monte Bianco*, trad. it. Einaudi, Torino 1993, che però, arrestandosi alla conquista, non menziona né la poesia della Brun né l'Inno di Coleridge (o altri testi posteriori come quelli di Shelley e Wordsworth).

[\[7\]](#) In particolare da Morton D. Paley. "This Valley of Wonders': Coleridge's *Hymn before Sun-rise in the Vale of Chamouni*", *European Romantic Review*, 12 (2001), pp. 351-80, a pp. 358-65, e da Angela Esterhammer, "Coleridge's 'Hymn before Sun-rise' and the Voice Not Heard", in Nicholas Roe (ed.), *Samuel Taylor Coleridge and the Sciences of Life*, OUP, Oxford 2001, pp. 224-45, a pp. 226-33 (il saggio sviluppa alcune pagine del precedente volume della stessa autrice, *The Romantic Performative: Language and Action in British and German Romanticism*, Stanford U. P., Stanford 2000, pp. 169 ss.). Ma cfr. anche Bonjour, *op. cit.*, pp. 82-84, 115-16, 129-31; Norman Fruman, *Coleridge: The Damaged Archangel*, Allen & Unwin, London 1971, pp. 26-30; Elinor

Shaffer, "Coleridge's Swiss Voice: Friederike Brun and the Vale of Chamouni", in Christopher Smith (ed.), *Essays in Memory of Michael Parkinson and Janine Dakyns*, University of East Anglia, Norwich 1996, pp. 67-77.

[8] Sottolineo "in questo testo" perché fuoriesce dai limiti del presente saggio una discussione della teoria coleridgiana del sublime quale si può ricostruire, non senza difficoltà, dall'insieme dei suoi scritti. Rimando in proposito alla parte III, "Coleridge's Conception of the Sublime", del volume di Raimonda Modiano, *Coleridge and the Concept of Nature*, Florida State UP, Tallahassee 1985, che è quanto di più convincente si possa leggere sull'argomento. Una utilissima raccolta commentata degli scritti di Coleridge sul sublime ha compilato David Vallins, *Coleridge's Writings on the Sublime*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2003 (l'Inno vi è riprodotto a pp. 56-58 insieme a estratti dalle lettere che lo riguardano). In italiano si può vedere Samuel Taylor Coleridge, *Il senso del sublime. Lettere dal 1794 al 1814*, a cura di T. Sorace Maresca, Mondadori, Milano 1987.

[9] Glenn W. Most, "Sublime degli Antichi Sublime dei Moderni", in *Il sublime: creazione e catastrofe nella poesia*, a cura di Vita Fortunati e Giovanna Franci, *Studi di estetica*, n.s., 12 (1984), pp. 113-29.

[10] Questa e le successive citazioni sono tratte da Samuel Taylor Coleridge, *Poetical Works*, ed. E. H. Coleridge, OUP, London 1974 (1912), pp. 376-80. Il testo è quello della versione definitiva pubblicata da Coleridge in *Sibylline Leaves* (1817). La prima versione è ristampata in appendice ai *Poetical Works*, cit., pp. 572-74. Per un confronto delle varianti nelle edizioni successive si veda Bonjour, *op. cit.*, pp. 194-213 e cap. IV.

[11] Del sublime burkiano (identificato con quello gotico) Coleridge si era già dichiarato «stanco [...] fino alla nausea» in una lettera a William L. Bowles del marzo 1797. Cfr. *Collected Letters*, cit., I, p. 183 (trad. it. in Coleridge, *Il senso del sublime*, cit., pp. 39-40).

[12] Che il requisito essenziale del sublime sia, per Coleridge, l'indefinito (di contro al bello identificato col definito) è la tesi persuasivamente argomentata da Modiano, *op. cit.*, pp. 115 ss.

[13] Christopher Stokes, *Coleridge, Language and the Sublime*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2011, p. 113. Insieme al saggio di Esterhammer cit. *supra* (n. 7), le pagine che Stokes dedica all'Inno (cap. 5) sono quanto di più acuto e stimolante, anche se non sempre condivisibile, abbia prodotto la critica recente.

[14] Cfr. G. N. G. Orsini, *Coleridge and German Idealism*, Southern Illinois UP, Carbondale 1969, pp. 167 ss. Ma si veda anche la documentatissima ricerca di Giuseppe Micheli, "The Early Reception of Kant's Thought in England 1785-1805", in *Kant and His Influence*, ed. George MacDonald Ross and Tony McWalter, Continuum, London and New York 2005, pp. 202-314, dalla quale risulta che la diffusione di Kant in Gran Bretagna è posteriore al 1830. Prima, qualche attenzione Kant la ricevette nel quinquennio 1795-1800, ma fu il Kant etico-politico a ottenerla, non quello della *Critica del Giudizio* (tradotta in inglese solo nel 1892). Anche per Coleridge, che pure costituisce un'eccezione nel quadro di generale disinteresse, il Kant che contò fu il logico della *Critica della Ragion Pura* assai più che il teorico del Bello e del Sublime.

[15] Joseph Addison, *I Piaceri dell'Immaginazione*, trad. it. di Goffredo Miglietta, a cura di Giuseppe Sertoli, *Aesthetica*, Palermo 2002, p. 65. Cfr. Id., *The Spectator*, ed. D. F. Bond, Clarendon Press, Oxford 1965, III, p. 576.

[16] Il testo capitale su cui si era autorizzata questa tradizione – testo ben noto a Coleridge – erano state le *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews* (1787, ma l'ediz. latina è del 1753) di Robert Lowth.

[17] Il cappello introduttivo che nella prima edizione Coleridge antepose all'Inno riprendeva le note con le quali Friederike Brun aveva corredato la sua poesia. L'enfasi religiosa, però, qui è di Coleridge – anche se la Brun l'avrebbe certamente sottoscritta.

[18] Lettera a Richard West del 16 novembre 1739, in *Correspondence of Thomas Gray*, ed. P. Toynbee and L. Whibley, 3 voll., Clarendon Press, Oxford 1935, I, p. 128.

[19] John Baillie, *An Essay on the Sublime* (1747), The Augustan Reprint Society, Los Angeles 1953, pp. 7-8.

[20] Cito dalla versione che Coleridge ne diede nella lettera a John Thelwall del 14 ottobre 1797, lievemente diversa dalla versione poi pubblicata (1800, vv. 38-43). Cfr. rispettivamente *Collected Letters*, cit., I, pp. 349-50 (trad. it. in *Il senso del sublime*, cit., p. 43), e *Poetical Works*, cit., p. 180.

[21] *Collected Letters*, cit., II, p. 916 (trad. it. in *Il senso del sublime*, cit., p. 85).

[22] *Poetical Works*, cit., pp. 315-16. La poesia può leggersi come una sorta di ipotesto dell'Inno al Monte Bianco, che ne riprende non pochi dettagli, a partire dalla «Brocken's sovran height» del primo verso per arrivare all'affermazione finale che «God is everywhere!».

[23] *Collected Letters*, cit., II, p. 864.

[24] Vallins (ed.), *op. cit.*, p. 87.

[25] *Collected Letters*, cit., IV, p. 974. Come osserva Keith G. Thomas, "Coleridge, Wordsworth and the New Historicism: 'Chamouny; The Hour before Sun-rise. A Hymn' and Book 6 of *The Prelude*", *Studies in Romanticism*, 33 (1994), pp. 81-117, a p. 101, Wordsworth dovette anche risentirsi del fatto che Coleridge avesse in qualche modo «usurato il suo territorio» accreditando l'idea di essere stato nella valle di Chamonix e di aver visto quel Monte Bianco che lui sì, Wordsworth, aveva visto e che avrebbe messo in scena – in maniera molto diversa – nel 6° libro del *Prelude* (vv. 452 ss.).

[26] *Collected Letters*, cit., II, p. 842.

[27] L'utilizzazione di Kant in funzione anti-Wordsworth è ben sottolineata sia da Esterhammer, *op. cit.*, pp. 234-35, sia da Stokes, *op. cit.*, pp. 114-15.

[28] Sulle fonti dell'Inno si vedano in particolare Bonjour, *op. cit.*, pp. 93 (Stolberg) e 117-18 (Thomson); Esterhammer, *op. cit.*, pp. 230-33 (Klopstock). Bonjour (pp. 119-39) menziona anche le pagine "De Montibus" nella *Telluris Theoria Sacra* di Thomas Burnet (che Coleridge aveva addirittura progettato di tradurre in versi liberi) e *A Tour in Switzerland* (1798) di Helen Maria Williams, autrice di poesie naturalistico-religiose (che non si sa però se Coleridge avesse letto) nelle quali compare anche il Monte Bianco. Sul *Tour*, che Coleridge conosceva ma non apprezzava per ragioni politiche (da filo-giacobina la Williams era diventata filo-bonapartista), cfr. Thomas, *op. cit.*, pp. 90-92. Per altre possibili fonti, letterarie ma anche pittoriche, da cui Coleridge può aver tratto spunto, si veda Paley, *op. cit.*, pp. 355-57.

[29] Una parola poetica che Coleridge ritrova dopo la crisi dolorosamente registrata nell'*Ode on Dejection*.

[30] «Nature! Great Parent! Whose unceasing hand / Rolls round the Seasons of the changeful year, / How mighty, how majestick are thy works! [...] I raise my voice to you»: James Thomson, *A*

Hymn on the Seasons (1730), vv. 106-108 e 112 (corsivo mio).

[31] Esterhammer, *op. cit.*, p. 232, segnala un parallelo nella poesia di Klopstock *Der Erbamer*, nella quale la natura parla «Nicht im rollendem Dorn! / Im Sturme nicht! /Nicht im sanfren Säuseln», come avviene nella poesia della Brun, bensì «Durch die Sprache des Menschen». Nell'Inno di Coleridge, la voce dell'«Essere umano» di Klopstock diventa quella dell'lo poetico che si rivolge alla natura.

[32] *Ibid.*, pp. 237 ss. Più cauto Geoffrey Hartman, "Evening Star and Evening Land" (1987), rist. in Id., *The Geoffrey Hartman Reader*, Edinburgh UP, Edinburgh 2004, pp. 50-78, anche per il quale, tuttavia, il recupero della voce da parte dell'lo non è esente da dubbi e incertezze.

[33] Il punto è ben visto da Stokes, *op. cit.*, pp. 114-15. Cfr. anche Tim Fulford, "The Politics of the Sublime: Coleridge and Wordsworth in Germany", *The Modern Language Review*, 91 (1996), pp. 817-32. Modiano, *op. cit.*, pp. 112-14, rileva a questo proposito l'influsso esercitato su Coleridge da Herder.

[34] Proprio perciò non condivido la tesi di Hartman, *op. cit.*, p. 67, secondo cui l'Inno (definito «quasi una parodia dell'inno di Milton al creato» per via della sua retorica klopstockiana) rappresenterebbe «una sorta di fuga da tutto ciò che Wordsworth rappresentava».

[35] Vallins (ed.), *op. cit.*, p. 7 (la citazione è tratta da uno dei numerosi frammenti postumi). Sull'intricata questione del simbolo in Coleridge rimane chiarificatore il saggio di Mary Rahme, "Coleridge's Concept of Symbolism", *Studies in English Literature*, 9 (1969), pp. 619-32.

[36] Per un confronto fra l'Inno di Coleridge e la "risposta" di Shelley in *Mont Blanc* mi limito a rimandare a Louise Economides, "'Mont Blanc' and the Sublimity of Materiality", *Cultural Critique*, 6 (2005), pp. 87-114; Cian Duffy, *Shelley and the Revolutionary Sublime*, CUP, Cambridge 2005, pp. 111-22; Sally West, *Coleridge and Shelley*, Ashgate, Aldershot 2007, cap. 3. Ma sono sempre da vedere le pagine di Harold Bloom nel suo classico *Shelley's Mythmaking* (1959), Cornell UP, Ithaca 1969, cap. 2

[37] Così Coleridge scriverà nel capitolo "On the Imagination" della *Biographia Literaria* (1817), ed. J. Engell and W. Jackson Bate, Princeton UP, Princeton 1983, I, pp. 304-305 (trad. it. a cura di P. Colaiacomo, Editori Riuniti, Roma 1991, p. 233).

[38] Lettera a Richard Sharp del 15 gennaio 1804, in *Collected Letters*, cit., II, p. 1034.

[39] *Poetical Works*, cit., p. 107.

[40] «The secret Strength of things / Which governs thought, and to the infinite dome / Of Heaven is as a law, inhabits thee [sc. Mont Blanc]! And what were thou, and earth, and stars, and sea, / If to the human mind's imaginings / Silence and solitude were vacancy?»

[41] Claire-Éliane Engel, *La littérature alpestre en France et en Angleterre aux XVIII^e et XIX^e siècles* (1930), La Fontaine de Siloé, Montmélian 2009, p. 182.