

ROSA GIULIO

*Byron e Baudelaire: incontro al Louvre.  
Il sublime nella «Shipwreck Literature» tra filosofia e arte*

In

*I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.*  
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,  
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,  
Roma, Adi editore, 2014  
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=581](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ROSA GIULIO

*Byron e Baudelaire: incontro al Louvre.  
Il sublime nella «Shipwreck Literature» tra filosofia e arte*

*Per il suo dipinto del 1840, Le Naufrage de Don Juan, Eugène Delacroix si ispirò al secondo canto dell'incompiuto poema di Lord Byron, Don Juan (1824); a sua volta, componendo la quindicesima lirica dell'edizione definitiva (1861) di Les Fleurs du Mal, Don Juan aux Enfers (originariamente pubblicata in «L'Artiste», 1846), Baudelaire tenne presente questo e un altro quadro, La Barque de Dante (1822), del grande artista, da lui particolarmente privilegiato nel Salon de 1846. Questo rapporto poeta (Byron)-pittore (Delacroix) e pittore (Delacroix)-poeta (Baudelaire) è tanto più significativo in quanto esemplare dell'intreccio tra le arti alle soglie stesse della Modernità, illuminato visivamente dalla potenza cromatica dei due celebri quadri al Musée du Louvre. Il contributo, di taglio comparatistico, annoderà, pertanto, fili di provenienza culturale diversa, prevalentemente filosofica, letteraria e artistica, esplorando vie molteplici intorno alle "figure" del kantiano sublime dinamico, epifanizzate soprattutto dalle tempeste oceaniche e dai naufragi marini. Di conseguenza, il percorso argomentativo, muovendosi lungo una trama rigorosamente organica e unitaria, non presenterà una scansione diacronica, ma sarà articolato in associazioni tematiche, meglio disponibili a convogliare esperienze culturali di aree geografiche spesso molto lontane tra loro: per anticipare solo qualche esempio, dall'isola-intelletto di Kant alla terra desolata di Eliot, dal vecchio marinaio di Coleridge al Mediterraneo antico di Montale.*

Ancor prima della *Kritik der Urteilskraft* (1790), Kant, nella *Kritik der reinen Vernunft* (1781 e 1787), volendo delimitare la sfera di validità dell'intelletto e dell'esperienza, definita un'isola chiusa entro ristretti confini, era ricorso, per esprimere in maniera più suggestiva il suo pensiero, a una metafora nautica. L'"isola-intelletto", terra della verità, è vista circondata da un vasto oceano tempestoso, dove nebbie e ghiacci nascondono l'illusione di altri continenti inesplorati e, ingannando il navigante in cerca di nuove scoperte, lo attraggono verso pericolose avventure; pur non potendo mai approdare in questi mondi ignoti, non potrà mai sottrarsi al loro fascino irresistibile<sup>1</sup>. Con l'inserimento "strategico" nel discorso del viaggio metaforico, Kant intende stabilire i confini della conoscenza vera e certa, garantita dall'intelletto, una verità "insulare", costituita dalla "terra ferma", su cui edificare scientificamente il sapere umano, senza pretendere impossibili conquiste nei territori sconosciuti della metafisica. Introducendo, quindi, una fondamentale distinzione tra conoscere e pensare – essendo la conoscenza un "modo" del pensiero, procedente per giudizi determinanti –, invita a guardare attentamente la mappa della regione che si vorrebbe abbandonare, a chiedersi se vale comunque la pena di accontentarsi del suo completo possesso, verificando anche a quale titolo la si possiede, e a considerare i pericoli insiti nell'avventuroso "navigare" della ragione. Tuttavia, nel periodo immediatamente successivo, pur ribadendo la giurisdizione circoscritta dell'intelletto, non esclude che il "nauta" critico possa mettersi nel vasto mare aperto ed esplorarlo in tutta la sua estensione, per cui proprio all'attività del pensiero, alla dialettica trascendentale della ragione è più direttamente riferita la metafora della navigazione<sup>2</sup>. Certo, l'attività del pensiero, esercitata con prudenza, consiste sì nel non abbandonare, andandone troppo oltre, l'intelletto, allegorizzato dalla *Land der Wahrheit*, ma senza rinunciare a un'affascinante navigazione extragnoseologica, di necessità audace, perché – fuor di metafora (e Kant ne è consapevole) – la traversata di un *stürmischen Ozeane* non è la stessa cosa del sicuro percorso di un'isola, ma implica fundamentalmente misurarsi con la sua immane potenza. Come il suo pensiero, che tende a spingersi oltre l'"isola-

<sup>1</sup> Cfr. I. KANT, *Kritik der reinen Vernunft* [Riga, Hartknoch, 1787: zweite hin un wieder verbesserte Auflage], in ID., *Werke in sechs Bänden*, hrsg. von W. Weischedel, II, cit., B 294-295, A 236 (nello stesso vol. sono la prima ed. del 1781, contrassegnata con la lettera A, e la seconda del 1787 con B; segue la numerazione delle pagine di entrambe le prime edizioni originali). Cfr., per il ruolo attivo delle metafore nell'argomentazione kantiana, T. BREMER, *Il viaggio sulla carta. Viaggi come strategia del discorso in Kant*, in *La letteratura di viaggi: storia e prospettive di un genere letterario*, a cura M. E. D'Agostini, Milano, Guerini e Associati, 1987, 63-73; G. GARELLI, *L'oceano della metafisica. Una metafora di Kant*, in «aut aut», 265-266, gennaio-aprile 1995, 103-32.

<sup>2</sup> Cfr. *ivi*, A 236.

intelletto”, così l'essere umano sente il bisogno di lasciare la terra già conosciuta per andare “oltre”, guardare all'orizzonte, al cielo stellato, all'oceano abissale, portarsi sull'orlo del proprio confine, *sub-limen*, lì dove, nel libero spazio dell'immensa distesa marina, non è possibile alcun domicilio. Kant ritiene che il mare non vada pensato come un grande serbatoio d'acqua, ma immaginato e rappresentato come lo vedono i poeti: un chiaro specchio equoreo, limitato dal cielo, quando è calmo; un abisso, che minaccia d'inghiottire tutto, quando è tempestoso; solo in questo caso si potrà definirlo *sublime*<sup>3</sup>. Concludendo la parte quarta della sua *Philosophical Enquiry*, già Edmund Burke aveva sostenuto che sublime e bello afferiscono a principi molto diversi, in quanto suscitano affezioni divergenti: il primo ha come base il terrore, che, quando si modifica, genera nell'animo un'emozione definita “stupore”; il secondo è fondato su un piacere positivo e suscita un sentimento chiamato “amore”. Recupera, pertanto, nel sublime il *pathos*, perché tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo – o riguarda oggetti terribili o agisce in modo analogo al terrore – è fonte di sublime, in quanto produce le più forti emozioni che l'animo sia capace di sentire<sup>4</sup>. Va, tuttavia, fatta una distinzione: le passioni, che, appartenendo all'autopreservazione, concernono il dolore e il pericolo, sono penose quando le loro cause colpiscono direttamente gli uomini, ma dilettevoli quando essi hanno solo un'idea del dolore e del pericolo senza trovarsi a loro contatto; questo tipo di diletto non può definirsi certamente piacere, perché attiene comunque al dolore ed è abbastanza diverso da un'idea di piacere positivo; ma tutto ciò che tale diletto suscita può chiamarsi “sublime”<sup>5</sup>. Secondo Burke, inoltre, la passione, provocata da ciò che nella “natura” è grande e sublime, è lo “stupore”, consistente in un particolare stato d'animo, in cui, essendo sospeso ogni moto, regna un certo grado di orrore. Lo stupore, quindi, è l'effetto del sublime nel suo più alto grado, il cui grande potere non è prodotto dai pensieri, perché li previene, spingendo oltre con forza irresistibile chi tenta di formularli, dal momento che la mente, essendo del tutto assorta nel suo oggetto (e non potendo pensarne un altro), non riesce a ragionarvi sopra<sup>6</sup>. Essendo uno spettacolo di terrore o di dolore sempre causa di sublime, il piacere da esso suscitato è da Burke ossimoricamente definito “dilettoso orrore”: «Not pleasure, but a sort of delightful horror, a sort of tranquillity tinged with terror; which, as it belongs to self-preservation, is one of the strongest of all the passions. Its object is the sublime. Its highest degree I call *astonishment*»<sup>7</sup>. Ciò che spesso tende a riempire la mente di questa specie di “piacevole orrore” – genuino e attendibile effetto del sublime tanto da esserne un'altra fonte di grande importanza –, è l'“infinità” («another source of the sublime is *infinity*; if it does not rather belong to the last. Infinity has a tendency to fill the mind with that sort of delightful horror, which is the most genuine effect, and truest test of the sublime») <sup>8</sup>, a cui va aggiunta l'“oscurità”, per la sua forza di rendere qualsiasi oggetto molto terribile. Nell'oscurità più profonda, infatti, anch'essa una delle cause del sublime, è impossibile sapere in quale grado di sicurezza ci si trovi, si ignorano gli oggetti circostanti, si può in ogni momento urtare contro qualche ostacolo pericoloso, non si sa da quale parte difendersi se un nemico si avvicina, e soprattutto si ha la terribile sensazione, ma potrebbe realmente accadere, di precipitare a ogni passo in un profondo e nero abisso<sup>9</sup>. Negli aspetti di grandi dimensioni della “natura”, se all'“infinità” si unisce l'“oscurità”, non vi è niente di più pauroso e terribile che un'ampia distesa di acque in una notte tempestosa, senza stelle e senza luna; di conseguenza, pur non offrendo una pianura di vasta estensione un'idea di mediocrità, per quanto immensa

<sup>3</sup> Cfr. KANT, *Kritik der Urteilskraft*, in *KANTS gesammelte Schriften*, hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin, Reiner, 1913, Band V, 165-485: 270.

<sup>4</sup> Cfr. E. BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas on the Sublime and Beautiful* [London, Dodsley, 1759, riprodotto nell'edizione critica curata da J. Boulton, London, Routledge & Kegan, 1958, rist.: Notre Dame-London, University of Notre Dame Press, 1968], in ID., *The Works*, Hildesheim-New York, Olms, 1975, I, 110.

<sup>5</sup> Cfr. *ivi*, 125.

<sup>6</sup> Cfr. *ivi*, 130.

<sup>7</sup> *Ivi*, 216-17.

<sup>8</sup> *Ivi*, 148.

<sup>9</sup> Cfr. *ivi*, 225.

non potrà mai suscitare un'impressione così grandiosa come l'“oceano”. Uno sconvolto oceano notturno raggiunge la punta massima del “terrore” e, dunque, coerentemente alle riflessioni esposte da Burke nella sua “inchiesta filosofica”, la vetta più alta in assoluto del “sublime”<sup>10</sup>. È comunque a Kant che si deve la definizione epistemologicamente più esaustiva di “sublime”, quando nella *Kritik der Urteilskraft*, prima della distinzione tra «mathematisch Erhabene» e «dynamisch Erhabene», chiama sublime ciò che è assolutamente grande («Erhaben nennen wir das, was schlechthin groß ist»-*absolute, non comparative magnum*) e, quindi, essendo al di là di ogni comparazione («über alle Vergleichung»), al suo confronto ogni altra cosa è piccola («mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist»)<sup>11</sup>. Di conseguenza – ed è qui lo scarto teoretico di Kant che supera ogni altra precedente e successiva definizione –, sublime è ciò che, per il fatto di poterlo anche solo pensare, attesta una facoltà dell'animo superiore a ogni misura dei sensi («Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüths beweiset, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft»)<sup>12</sup>. La sublimità, pertanto, non risiede in nessuna cosa del reale, ma soltanto nell'animo dell'uomo, quando può accorgersi di essere superiore alla natura che è dentro e fuori di lui: le rocce alte, audaci e minacciose, le nuvole temporalesche attraversate da folgori e tuoni, i vulcani in eruzione, gli uragani devastanti, le cateratte dei fiumi, l'immenso oceano sconvolto dalle tempeste hanno aspetti spaventosi e attraenti allo stesso tempo e, quindi, sono sublimi, proprio perché, elevando le forze dell'anima al di sopra della mediocrità ordinaria, fanno scoprire in ogni essere umano una facoltà di resistere interamente diversa, che gli dà il coraggio di misurarsi con l'onnipotenza della Natura<sup>13</sup>. Sono proprio le riflessioni di Kant sulla percezione del reale, trasfigurata in vertigine di sgomento e di attrazione insieme, a spiegare la “doppia anima” a cui è intimamente connessa la fascinazione per la natura dell'individuo romantico, che si sente attratto dalla promessa di totalità in essa immaginata, con il conseguente impulso a immergersi, e, contemporaneamente, dalla sua minaccia di distruttività. Pur nella propria limitazione e debolezza fisica, l'uomo scopre tuttavia nella sua ragione una superiorità sull'immensa natura, una facoltà di giudizio da essa indipendente; pertanto, la natura non va considerata sublime in quanto spaventevole, ma perché incita quella forza dell'animo che non riconosce nella sua potenza un duro dominio sulle proprie capacità. Di conseguenza, secondo Kant, la natura deve essere chiamata sublime solo quando eleva l'immaginazione a rappresentare quei casi in cui l'animo può sentire la sublimità della propria destinazione anche su di essa («Erhabenheit seiner Bestimmung selbst über die Natur»). Questo significa che la sublimità non risiede in nessuna cosa della natura («die Erhabenheit in keinem Dinge der Natur»), ma soltanto nell'animo umano («sondern nur in unserm Gemüthe») e, quindi, la sua potenza, che provoca le forze dell'uomo, si potrebbe definire – sebbene impropriamente – sublime («die Macht der Natur gehört, welche unsere Kräfte auffordert, heißt alsdann – obzwar uneigentlich – erhaben»). Solo supponendo questa idea, si produce in ogni individuo un'intima stima della facoltà che è in lui di giudicare senza timore la potenza della natura e di concepire la sua destinazione come sublime rispetto a essa («unsere Bestimmung als über dieselbe erhaben zu denken»)<sup>14</sup>.

Prendendo spunto dall'*incipit* del secondo libro del *De rerum natura*, in cui Lucrezio descrive uno spettatore che contempla dalla riva un lontano naufragio – *suave, mari magno turbantibus aequora ventis, / e terra magnum alterius spectare laborem; / non quia vexari quemquamst iucunda voluptas, / sed quibus ipse malis careas quia cernere suaves* –, Hans Blumenberg, con il suo più noto saggio, *Schiffbruch mit Zuschauer*, ne farà il «paradigma einer Daseinsmetapher»: l'uomo, infatti, conduce la sua vita ed erige le sue istituzioni sulla terraferma, ma cerca di comprendere il movimento

<sup>10</sup> Cfr. ivi, 131.

<sup>11</sup> KANT, *Kritik der Urteilskraft*, cit., V, 248, 250.

<sup>12</sup> Ivi, V, 250.

<sup>13</sup> Cfr. ivi, V, 261.

<sup>14</sup> Cfr. ivi, V, 262, 264 (*passim*). Tra gli studi pubblicati in Italia sul sublime, cfr. B. SAINT GIRONS, *Fiat lux. Une philosophie du sublime* [1993], *Fiat lux. Una filosofia del sublime*, Palermo, Aesthetica, 2003; EAD., *Il sublime*, Bologna, il Mulino, 2006; G. PANELLA, *Storia del sublime. Dallo Pseudo Longino alle poetiche della Modernità*, Firenze, Clinamen, 2012.

della propria esistenza nella sua totalità, soprattutto con la metafora del temerario navigare<sup>15</sup>. Se la *navigatio vitae* diventa, quindi, metafora dell'esistenza come viaggio azzardato, la tempesta oceanica – tra le “figure” del sublime descritte da Kant – è l'ostacolo da subire o da superare, in quanto attiva o il sentimento religioso o la ribelle energia dell'orgoglio, del coraggio, della sfida contro quelli che Wystan Hugh Auden, nella sua «Romantic Iconography of the Sea», ha chiamato gli «Enchafèd Flood»<sup>16</sup>. E, in tal senso, nella letteratura e nell'arte, la tempesta marina diventa «*topos* o isotopia della tradizione epica» e cortese con impliciti significati simbolici e rituali, in quanto deviazione, di presunto ascendente diabolico, del corso della natura, irruzione del tempo sacro del terrore, prossimo alla morte, nell'itinerario controllato della navigazione, «minaccia di un ritorno al caos primigenio», poiché immagine della tempesta originaria o del diluvio universale o dell'inabissamento biblico-archetipico di Giona, il profeta disubbidiente e punito dall'ira divina<sup>17</sup>.

Dinanzi a questi “dilettoni orrori”, il “sublime” trova seducenti e redime esteticamente gli scenari ostili all'uomo, in cui la natura rischia di annullarlo con la sua grandezza e di umiliarlo con la sua potenza. “Sublime” allora non è il mare in tempesta o l'oceano sconfinato, ma, kantianamente, l'eroismo dell'uomo solo (*Mann einsam*), che – come in un'ode di Hölderlin, *Dichterberuf* – non la presenza, bensì l'assenza o la mancanza di Dio (*Gottes Fehl*) aiuta (*hilft*), quando si accinge a sfidare la natura immensa e prepotente: è la sfida titanica del debole nei confronti di chi è forte, della “canna” di Pascal, fragile, ma “pensante”, metafora dell'essere umano, provvisto di intelligenza, ragione, sentimento etico; e, pertanto, anche se l'universo intero lo schiacciasse, sarebbe sempre più “nobile” del suo annientatore, avendo il privilegio, rispetto all'universo “inconsapevole”, di essere cosciente sia di dover morire sia della “dignità” del proprio pensiero, che gli permette di “elevarsi”, non certo nello spazio, il cui possesso non gli darebbe nessuna superiorità; con lo spazio, infatti, l'universo lo comprende e anzi lo inghiotte come tanti piccoli punti, con il pensiero, invece, è egli stesso a comprenderlo:

L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature, mais c'est un roseau pensant. [...] quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, puisqu'il sait qu'il meurt et l'avantage que l'univers a sur lui. L'univers n'en sait rien [...] Ce n'est point de l'espace que je dois chercher ma dignité, mais c'est du régleme nt de ma pensée. [...] Par l'espace l'univers me comprend et m'engloutit comme un point, par la pensée je le comprends<sup>18</sup>.

Una delle figurazioni più potenti di questa sfida è il Captain Ahab di Melville, che sembra parlare con le parole di Pascal e di Kant, ma anche come l'Ulisse dantesco della «virtute e canoscenza», travolto dalla sua *ybris* di volere andare «dietro al sol, nel mondo senza gente». Il Chapter 119 («The Candles»), uno degli ultimi di *Moby Dick*, si apre con una constatazione, che è anche una premonizione: anche i cieli più fulgidi possono essere attraversati dai tuoni più micidiali e può accadere che negli splendidi mari giapponesi il marinaio incontri il più terribile degli uragani, il tifone («it is, that in these resplendent Japanese seas the mariner encounters the direst of all storms, the Typhoon»), che, infatti, sul far della sera, colpisce la nave “Pequod”, mentre, nel buio, cielo e mare sono come lacerati dai tuoni, avvampati dai fulmini («when

<sup>15</sup> H. BLUMENBERG, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt, Suhrkamp, 1979. Cfr. anche ID., *Die Sorge geht über den Fluß*, ivi, 1987.

<sup>16</sup> Cfr. W. H. AUDEN, *The Enchafèd Flood: or, the Romantic Iconography of the Sea*, New York, Random House, 1950. Il testo è diviso in “three critical essays”: «The Sea and the Desert»; «The Stone and the Shell»; «Ishmael-Don Quixote».

<sup>17</sup> Cfr. *Giona*, 1, 4-15; 2, 1-2; M. FARNETTI, *Il romanzo del mare. Morfologia e storia della narrativa marinara*, Firenze, Le Lettere, 1996, 175 (voce «1. Tempesta»), in «Motivi del racconto di mare»; vd. anche a cura di Ead., *Mare nostrum. Navigando tra le pagine marinesche*, Milano, Mursia, 1994.

<sup>18</sup> B. PASCAL, *Pensées*, éd. par L. Brunschvicg, Paris, Hachette, 1925 e Flammarion, 1976: pensieri n. i 347 e 348. Vd. anche F. HÖLDERLIN, *Dichterberuf*, in ID., *Sämtliche Werke*, hrsg. von F. Beissner, Stuttgart, Kohlhammer, 1953, zweiter Band, *Gedichte nach 1800*, «Oden», 47-49: 49.

darkness came on, sky and sea roared and split with the thunder, and blazed with the lightning»<sup>19</sup>. Un «vivid lightning» saetta poi fiamme sull'imbarcazione, e all'equipaggio, che si prepara a farvi fronte con i parafulmini, Captain Ahab intima di fermarsi e lancia la sua sfida al minaccioso pericolo per combatterlo direttamente, con un “gioco leale”, pur consapevole della loro debolezza: «Let's have fair play here, though we be the weaker side». I bagliori dei «corpusants» – il St. Elmo's Fire, formato da scariche luminose di elettricità atmosferica, che nello scatenarsi della tempesta coronano le alberature della nave – promanano da «satanic blue flames» e creano uno scenario surreale e sinistro di luce spettrale e soprannaturale («ghostly light», «preternatural light»), dinanzi al quale i marinai rimangono silenziosi e ammaliati con gli occhi scintillanti in quella pallida fosforescenza come una remota costellazione di stelle («eyes gleaming in that pale phosphorescence, like a far away constellation of stars»). Dinanzi a queste fiamme sempre più alte, Ahab, con l'occhio fisso in su e il braccio destro teso in alto, si rivolge al «clear spirit of clear fire» e gli grida, tra il fragore dei marosi, di riconoscerlo, di sapere che il giusto modo di adorarlo consiste solo nella sfida, perché né amandolo, né odiandolo sarà mai benevolo, avendo sempre il potere di uccidere tutti con il suo indicibile potere; eppure, fino all'ultimo rantolo della propria “tellurica” vita, contrasterà il suo dominio, la personalità di lui, essere umano, si opporrà senza cedimenti all'impersonale personificato dello “spirito” onnipotente del fuoco<sup>20</sup>.

Mentre Ahab preannuncia in uno stato di assoluta esaltazione parole di sfida, continua a lampeggiare, le fiamme diventano sempre più alte e terribili, ma non si lascia intimorire e continua la sua allocuzione al fuoco, che, essendo luce, guizza dalla tenebra, egli invece si sente tenebra, che guizza dalla luce, con questa differenza fondamentale: il fuoco non conosce la sua origine; “ma io – dice Ahab – so di me ciò che di te tu non sai, o onnipotente; pertanto, guizza pure in alto, lambisci il cielo, perché io ardo con te e volentieri con te mi fonderei; io ti adoro, proprio sfidandoti”:

Light though thou be, thou leapest out of darkness; but I am darkness leaping out of light, leaping out of thee! [...] Thou knowest not how came ye, hence callest thyself unbegotten; certainly knowest not thy beginning, hence callest thyself unbegun. I know that of me, which thou knowest not of thyself, oh, thou omnipotent. [...] Leap! leap up, and lick the sky! I leap with thee; I burn with thee; would fain be welded with thee; defyingly I worship thee!<sup>21</sup>

Alla fine, dinanzi all'equipaggio attonito e impaurito, con un impeto quasi sovrumano riesce a spegnere le fiamme, ma il tifone incalza, le sue bordate sono sempre più violente e, in quella inclemente burrasca, la nave è ridotta a un volano sballottato dalle raffiche, muovendosi sulle onde agitate a «whirling velocity», gli aghi delle bussole girano e rigirano senza sosta, la situazione drammatica non può non incutere terrore e, infatti, la voce narrante, Ishmael, echeggiando Burke, osserva che, a tale spettacolo, quasi nessuno può assistere senza una specie di inusitata emozione: «It is a sight that hardly anyone can behold without some sort of unwonted emotion»<sup>22</sup>. La “Pequod” cede alla furia degli elementi, anche la scialuppa di salvataggio con i marinai a bordo, rimasta sola, e come ghermita dai cerchi concentrici delle onde («concentric circles seized the lone boat itself, and all its crew»), comincia a roteare su se stessa e tutto intorno, gli uomini e la barca, l'animato e l'inanimato, è inghiottito in un unico vortice («spinning, animate and inanimate, all round and round in one vortex»). Solo piccoli volatili sorvolano il gorgo ancora spalancato; una torva risacca bianca ne batte gli argini scoscesi; poi, tutto crolla definitivamente e il grande sudario del mare vi si distende sopra,

<sup>19</sup> H. MELVILLE, *Moby Dick, or, The Whale* [1851], ed. by T. Tanner, Oxford-New York, Oxford University Press, 1988, 509-10. Vd., inoltre, DANTE, *Inf.*, XXVI 112-120: è il celebre discorso di Ulisse ai compagni.

<sup>20</sup> Cfr. *ivi*, p. 514. Per le cit. precedenti, 512-13 (*passim*).

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 515. Nella balena di *Moby Dick* potrebbe incarnarsi un Dio vendicatore, l'unico Dio che sembra presente nel romanzo e forse in tutta l'opera dello scrittore.

<sup>22</sup> *Ivi*, 520 (è il secondo capoverso del Chapter 123, «The Musket»).

rollando, come sempre, come rollava cinquemila anni fa: «then all collapsed, and the great shroud of the sea rolled on as it rolled five thousand years ago»<sup>23</sup>.

Così termina il capolavoro di Melville, con un finale quasi dantesco: *Infin che il mar fu sopra noi richiuso*, il verso che suggella il celebre episodio della “folle” avventura di Ulisse; solo Ishmael si salva, tenuto a galla da una bara e vagando per l'ampia e funerea distesa del mare, finché non è accolto dalla nave “Rachel” («Epilogue»). Così Ahab di Nantucket, mutilato a una gamba nello scontro con il capodoglio Moby Dick, la bianca balena, ossessionato fino alla follia dal desiderio di vendetta, inseguendo per mare il suo astuto nemico, nonostante il suo coraggio e la sua sfida alla violenza onnipotente e prepotente della Natura, scompare negli abissi marini come l'Ulisse di Dante. Melville descrive sì nel suo racconto il conflitto tra Ahab e la balena, ma narra soprattutto, come in un poema, attraverso un'espansione polifonica della scrittura, il conflitto epico tra l'Uomo e la Natura, in cui livello realistico e piano simbolico si corrispondono, pur senza intersecarsi, facendo della figura poliedrica e complessa del protagonista l'universale fantastico dell'essere umano che è consapevole della sua superiorità sul mondo esterno, nonostante la sconfitta e la morte: il capitano dice al fuoco onnipotente “io so di me ciò che di te tu non sai”<sup>24</sup>.

E, tuttavia, quando si scatenano le forze inesorabili della Natura non v'è scampo. All'inizio del capitolo nono del *Gordon Pym*, il protagonista, che racconta in prima persona, si trova in piena tempesta sul brigantino “Grampus”: la situazione appare subito come nelle riflessioni di Burke, che assegna il più alto grado del sublime al terrore suscitato in chi naviga in un vasto oceano agitato dalla furia dei venti e nell'oscurità fonda della notte. Poe descrive il terribile scenario notturno e il fragore assordante e pauroso delle onde, che danno agli uomini dell'equipaggio la sensazione di trovarsi in pieno caos, tanto da rimanerne attoniti e stupiti. Inclinatori ormai il ponte della nave a livello del mare, hanno l'impressione di essere chiusi dentro un torreggiante cerchio di spuma, che solo per qualche secondo permette di tenere la testa fuori dall'acqua; pur essendo tra loro vicini, non riescono nelle fitte tenebre a scorgere né se stessi, né le parti del brigantino su cui sono furiosamente sbattuti dai flutti irati:

The night was as dark as it could possibly be, and the horrible shrieking din and confusion which surrounded us it is useless to attempt describing. Our deck lay level with the sea, or rather we were encircled with a towering ridge of foam, a portion of which swept over us every instant. It is not too much to say that our heads were not fairly out of water more than one second in three. Although we lay close together, no one of us could see the other, or, indeed, any portion of the brig itself, upon which we were so tempestuously hurled about<sup>25</sup>.

Solo sul far del giorno i naufraghi riescono a vedere con chiarezza gli orrori da cui sono circondati: la nave è ormai ridotta a un ceppo alla mercé di ogni ondata, mentre la tempesta continua sempre a crescere, trasformandosi in un vero e proprio uragano, né si scorge una prospettiva di salvezza, se non in un aiuto soprannaturale. Si trovano, dunque, dinanzi a morte certa e, pertanto, a una manifestazione esemplare di sublime, suscitato dal terrore assoluto<sup>26</sup>. I superstiti avvistano un misterioso e sconosciuto veliero carico di cadaveri, che accresce i loro incubi, ma sono tratti in salvo dalla goletta “Jane Guy”, in viaggio verso terre sconosciute. Nel prosieguo del racconto di Pym in forma di memoriale scandito in giorni, il 5 marzo, pur essendo il vento completamente cessato, la nave continua misteriosamente a correre verso il Sud, trascinata da una strana e irresistibile corrente («under the influence of a powerful current»). Comincia poi a piovere un'abbondante e sconosciuta sostanza come di cenere, che ai naviganti sembra un'immane cateratta silenziosamente precipitante in mare dall'alto di qualche favolosa

<sup>23</sup> Ivi, 582.

<sup>24</sup> Le ed. di *Moby Dick*: 1851: London, Bentley, 18 October; New York, Harper, 14 November.

<sup>25</sup> E. A. POE, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket and Related Tales*, ed. by G. Kennedy, Oxford-New York, Oxford University Press, 1994, 72. Il *Gordon Pym* fu pubblicato in prima edizione a New York, presso Harper and Brothers, nel 1838.

<sup>26</sup> Cfr. ivi, 73.

montagna protesa verso il cielo, perché la sua sommità si perde nell'oscurità della distanza; la goletta vi si dirige a velocità impressionante. Piombano, intanto, le tenebre, l'oscurità diviene più intensa e funerea, rischiarata solo dal luminoso riflettersi sulle acque della bianca cortina cinerea; si alzano in volo uccelli giganteschi, anch'essi di un livido colore bianco. Mentre l'intenso contrasto cromatico accentua la visione raccapricciante di un paesaggio straniante e stregato, la cateratta, come una grande calamita, attrae nella sua morsa l'imbarcazione e le spalanca innanzi un abisso pronto a riceverla; ma ecco si scorge una figura umana dal volto velato, immensa, enorme, più di ogni altra creatura, con la pelle d'un colore candido come neve. Alla fine, Pym si salva e può raccontare questa sua storia, che si conclude con uno scenario di eccezionale suggestione, pervaso dallo straordinario, dal meraviglioso, dal sorprendente<sup>27</sup>. Le parole-chiave: ammirazione, magnificenza, spavento, stupore, ancora una volta, esprimono la "doppia anima" romantica che si apre al sublime e definisce gli aspetti della natura non in maniera neutra e mimetica, ma sempre nei suoi riflessi soggettivi. E tutto soggettivo, come un lungo monologo, un ininterrotto soliloquio, era già il racconto, che si dipana a spirale, senza pause, capitoli, divisione in parti, del protagonista principe della lotta tra ragione e mistero, solitudine e società, utopia e realtà, coscienza e sopravvivenza: il Robinson di Daniel Defoe, che una tempesta sorprende in un mare sconosciuto, costringe a lasciare la nave, insieme con l'equipaggio, e a imbarcarsi su una scialuppa nel tentativo di salvarsi. Spinti dalla furia dei venti sempre più forti, i superstiti attendono la morte un istante dopo l'altro («expecting Death every Moment»), alla «God's Mercy» e del mare tempestoso («the Sea in a Storm»), consapevoli di trovarsi in una situazione orribile e angosciante, e di poter essere inevitabilmente inghiottiti da quei flutti troppo grandi per la fragile resistenza della loro imbarcazione: «And now our Case was very dismal indeed; for we all saw plainly, that the Sea went so high, that the Boat could not live, and that we should be inevitably drowned»<sup>28</sup>. Quando poi un'onda impetuosa, alta come una montagna («Wave, Mountain-like»), capovolge la scialuppa, proietta lontano i naufraghi e li separa definitivamente, Robinson, in stato confusionale, sommerso dalle acque, comincia a scendere in fondo al mare («nothing can describe the Confusion of Thought which I felt when I sunk into the Water»), ma, da buon nuotatore, riesce a emergere, avvista una riva non lontana e – pur avanzando verso di lui onde simili a colline, furiose come nemici contro cui non ha né forza, né mezzi per lottare («the Sea come after me as high as a great Hill, and as furious as an Enemy which I had no Means or Strength to contend with») – vi si dirige, spinto anche dalla corrente, che lo trascina su un'isola deserta<sup>29</sup>. Robinson diviene l'eroe borghese moderno, proiettato di colpo dalla sorte in un'assoluta solitudine, in una dimensione senza storia, ma dove, proprio a partire dai relitti del naufragio, ricostruisce lentamente, sfidando la natura ostile, quel mondo che ha perduto. Se il relitto è metonimia del naufragio, della nave affondata, che, a sua volta, implica molteplici valenze metaforiche: naufragio di uno Stato, di un governo, di una condizione civile, della ragione, dell'esistenza, Robinson rimane tuttavia l'Odisseo dell'età moderna, il naufrago esemplare, il cui distacco dalla collettività si trasforma in forza operativa, il simbolo del pragmatismo economico e dell'abilità pratica della classe media anglosassone.

Se Burke all'idea di sublime aveva impresso una decisiva valenza psicologica, in linea con le tendenze dell'empirismo e del sensismo inglese tra Sei e Settecento, l'impianto teorico proposto da Kant è chiaramente trascendentale; in tal senso, il sublime non è il mare in tempesta in sé, né la nave travolta e naufragante, ma lo speciale sentimento che questi eventi catastrofici riescono a suscitare in chi ne è testimone. È vero che nelle "figure" elencate come *exempla* nella *Kritik der Urteilskraft* ha fatto riferimento alla realtà naturale, ma non si può fare a meno di rilevare che nelle sue precedenti *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* ne aveva esteso l'indagine ad altri aspetti, come si evince dall'articolazione quadripartita dei temi trattati: il sentimento del bello e del sublime in rapporto a oggetti differenti, alle qualità

<sup>27</sup> Cfr. *ivi*, 174-75.

<sup>28</sup> D. DEFOE, *The Life and strange surprizing Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner* [London, Taylor, 1719], ed. M. Shinagel, New York-London, Norton & Company, 1975, 36.

<sup>29</sup> *Ivi*, 37.

dell'uomo in generale, alla distinzione tra i due sessi, ai caratteri nazionali fondati sulla loro diversa percezione<sup>30</sup>.

Fin dall'inizio, Kant osserva che il sentimento del sublime si prova dinanzi alla visione di cime innevate e alte sopra le nubi, alla descrizione dell'infuriare di una tempesta, alla rappresentazione del regno infernale di Milton, che suscita piacere misto a terrore: dunque, al cospetto anche di prodotti dell'arte, non solo della natura. Di qui si dipartono tutte le differenze: sublime è la notte, bello il giorno; il sublime commuove, il bello attrae; il sublime rende l'uomo immoto e attonito, il bello sereno e allegro; il sublime deve sempre essere grande, il bello può essere anche piccolo; l'intelligenza è sublime, lo spirito arguto è bello; l'ardimento è grande e sublime, la sottigliezza è piccola, ma bella; qualità sublimi ispirano rispetto, le belle invece amore; l'amicizia ha in sé i tratti del sublime, l'amore quelli del bello; la tragedia muove il sentimento al sublime, la commedia al bello. Pertanto, in poesia, siccome le sensazioni del sublime richiedono alle forze dell'anima una maggiore tensione, l'ira tremenda rende Achille, l'eroe omerico dell'*Iliade*, terribilmente sublime; non terribile, ma nobile è, invece, il sublime dei protagonisti dell'*Eneide* di Virgilio, sulla base della distinzione tra sublime terrifico, sublime nobile e sublime meraviglioso. Se, quindi, in generale il sentimento del sublime si accompagna a sensazioni di terrore o anche di malinconia, come è sublime una grande profondità così anche è sublime una solitudine profonda, afferendo alla tipologia del sublime terribile<sup>31</sup>.

Le idee estetiche di Kant, in parte espresse in queste osservazioni del 1764 sul sentimento del bello e del sublime, oggettivamente interagirono con la pratica artistica del suo tempo e dell'epoca successiva. Proprio intorno alla metà del secolo vengono rappresentate tempeste e naufragi con forti effetti cromatici di drammatizzazione, tanto che nel terrore, misto a stupore, di chi osserva questi quadri si rispecchia il «delightful horror» provocato dalla potenza inarrestabile delle onde. Se l'identificazione dello spettatore con le vittime della tempesta, di cui interiorizza il dramma della fatale catastrofe, conferisce un valore etico al naufragio, il sublime lo innalza a una dimensione quasi metafisica; infatti, saranno poi soprattutto le arti visive del Romanticismo a porre l'osservatore di fronte a una dimensione cosmica, a un infinito del quale si sente partecipe, pur nello stravolgimento delle sue sicurezze quotidiane. Nel regno dell'inafferrabile l'eroe romantico diventa naufrago del suo stesso anelito, di un'eccezionale esperienza dell'immaginazione, che trova musicalmente pace, come nell'ultimo verso dell'*Infinito* di Leopardi: *E il naufragar m'è dolce in questo mare*; in tal modo, il sublime kantiano si trasforma, fin dai primi decenni dell'Ottocento, in categoria estetica, poiché si tenta – per riprendere un illuminante “frammento” di Novalis – di rappresentare il visibile sospeso all'invisibile, l'udibile all'inudibile, il percettibile all'impercettibile e, forse allo stesso modo, il pensabile all'impensabile: «Alles Sichtbare haftet am Unsichtbaren, das Hörbare am Unhörbaren, das Fühlbare am Unfühlbaren, vielleicht das Denkbare am Undenkbaren»<sup>32</sup>. Il dramma fisico, patito dai naufraghi travolti dalla tempesta, diventa, pertanto, allegoria di un profondo dramma spirituale, condizionato da un imperscrutabile Destino. Il sublime è dato dal superamento di qualsiasi idea di proporzione e misura, che caratterizza la bellezza classica: quello che si vede è un mondo separato, un mondo con cui la personalità umana ha cessato di essere una cosa sola. La Natura, infatti, non è sublimità dispiegata se non quando è spaventosa e terribile; pertanto, solo chi non se ne lascia coinvolgere, mantenendo ferma la propria autonomia intellettuale e morale nei suoi confronti, può, kantianamente, elevarsi alla dimensione del sublime.

Sul mare polare domina uno straniante silenzio, interrotto solo da spaventosi rumori: è l'oceano antartico della *Rime of the Ancient Mariner* di Coleridge, il sud della Terra, dov'è finita la nave colpita dalla tempesta, *tyrannous and strong*, che l'ha avvinghiata con le sue ali (*he struck with*

<sup>30</sup> Cfr. KANT, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* [Königsberg, Kanter, 1764], in ID., *Vorkritische Schriften bis 1768*, hrsg. von W. Weischedel, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968, 1977 e 1988, II, 825-85.

<sup>31</sup> Cfr. *ivi*, 826-31 (*passim*).

<sup>32</sup> G. F. VON HARDENBERG (NOVALIS), *Gesammelte Werke*, hrsg. von C. Seelig, Herrliberg-Zürich, Buhl, 1945-46, III 1252: dall'ed. critica, NOVALIS, *Schriften*, hrsg. von S. Richard und P. Kluckhohn, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1929.

*his o'ertaking wings*), come un enorme uccello rapace, fino a farla incastrare fra i crepacci<sup>33</sup>. In mezzo a galleggianti iceberg, verdi come smeraldi, che si spezzano con boati tremendi, la neve riluce con tristi bagliori (*and through the drifts the snowy clifts / did send a dismal sheen*), in un paesaggio avvolto dalla nebbia, desertico e surreale, dove non si vede essere vivente (*nor shapes of men nor beasts we ken*). Passa e si posa sull'albero maestro solo un Albatro, il grande uccello marino, sacro segno di buon augurio, accolto con gioia dall'equipaggio; ma, senza alcun motivo, il Vecchio Marinaio lo uccide e su di lui si abbatte la punizione divina, oggettivamente correlata al mare immobile, dove appare un vascello misterioso, che avanza minaccioso con la chiglia diritta, non spinto né dal vento, né dalla corrente, come per tradizione le navi fantasma (*without a breeze, without a tide, / she steadies with upright keel*). Sul veliero è una coppia diabolica, Death e Life-in-Death, a cui tocca in sorte il vecchio marinaio: diventa l'incubo che dominerà il suo destino, in un misto di realtà e allucinazione, di significati etici e invenzioni fantastiche, che connotano la straordinaria creazione mitopoietica di Coleridge.

Mentre il sole "affonda" (*the Sun's rim dips*), tutti gli uomini dell'equipaggio muoiono e il vecchio marinaio rimane nella più fitta oscurità con l'anima in agonia, solo, tutto solo nel mare sterminato (*alone, alone, all, all alone, / alone on a wide wide sea*), ormai condannato alla Life-in-Death. Giunge il sibilo del vento, guizzano frecce e bagliori di fuoco, si scatenano gli elementi celesti (*the upper air burst into life*), le nubi nere si squarciano, la nave riprende a correre follemente sulle acque, ma è sorpresa dalla tempesta, che si annuncia con un boato sottobordo, una scossa tremenda, un rombo sempre più cupo e pauroso (*under the water it rumbled on, / still louder and more dread*) e, infine, affonda, va giù come piombo (*the ship went down like lead*). Il vecchio marinaio è trascinato alla deriva, il suo corpo riesce a rimanere in superficie e viene salvato, ma dalla Life-in-Death è costretto a errare, come la notte, di terra in terra, a raccontare sempre, finché vivrà, la sua sventura a chi è disponibile ad ascoltarlo<sup>34</sup>.

Come l'"ebreo errante", non ha più patria, è ormai vittima di una coazione a ripetere, porta con sé un messaggio notturno e onirico che la coscienza del giorno rimuove, è l'unico superstite di una catastrofe collettiva, l'unico a essere ancora salvo; ed è questa la sua condanna: vivere una vita che nella sua essenza è una morte; sentirsi sommerso dal ricordo, proprio perché si è salvato; narrare ininterrottamente la sua inaccettabile storia nel vano tentativo di trovare, nel racconto, la salvezza. Nella "ballata" di Coleridge, tra mistero medievale e opera romantica, proprio l'incontro con la Morte rende alla vita del vecchio marinaio una sofferenza senza speranza, da cui scaturisce (da questa e non da un'ambigua salvezza) il "sublime" del suo destino: essere il narratore di una tragica avventura, in quanto vittima non della sua colpa, l'immotivata uccisione dell'Albatro, ma del suo rimorso, divenuto ormai un incontenibile e affiorante rimorso, che lo spinge incosciamente a errare, come il fatale andare della nave in balia delle potenze angeliche o diaboliche. Solo se riuscisse a dimenticare il suo gesto insensato, potrebbe svincolarsi dalla prigionia in cui lo tiene la Life-in-Death; ma la liberazione non gli è possibile, perché urta contro una barriera insormontabile ed è costretto a raccontare, come Ishmael di *Moby Dick*, la sua terribile esperienza a chi non l'ha conosciuta: questo è il mito, il simbolo costitutivo del sublime in Coleridge.

Nell'*Ultimo viaggio* di Pascoli si attraversano, invece, tutti i luoghi di un itinerario già percorso, che spinge Odisseo, dopo aver constatato, con un periplo *à rebours*, la non esistenza delle sue mitiche avventure, a infrangere la zattera contro due scogli, scambiati per le sfingee e misteriose Sirene, le *enchanteresses*, come suggestivamente le ha definite Starobinski<sup>35</sup>. La zattera dell'Odisseo pascoliano, trasportato esanime dalle onde sull'isola della *nasconditrice* Calypso, dopo la sua fatale morte per acqua – la *Death by Water* di Phlebas the Phoenician della *Waste Land* di Eliot, a cui,

<sup>33</sup> Cfr. S. T. COLERIDGE, *The Rime of the Ancient Mariner* [*Lyrical Ballads*, 1798, 1800], in ID., *Complete Poetical Works*, ed. E. H. Coleridge, Oxford, Oxford University Press, 1912, vv. 42-43.

<sup>34</sup> Cfr. ivi, vv. 55-57, 169-170, 232-233, 313, 546-547, 549, 586, 586-590 (tutti nell'ordine di cit.).

<sup>35</sup> Cfr. G. PASCOLI, *L'ultimo viaggio*, in ID., *Poemi Conviviali* [1904 e 1905], a cura di G. Nava, Torino, Einaudi, 2008, 97-177; J. STAROBINSKI, *Les enchanteresses*, Paris, Seuil, 2005; R. GIULIO, *Eclissi delle favole antiche nell'Ultimo viaggio dell'Eroe navigatore*, in *Giovanni Pascoli, a un secolo dalla sua scomparsa*, a cura di R. Aymone, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2013, 237-65.

trascinato da un vortice (*the whirlpool*) in un fondo gorgo del mare (*the deep sea swell*), una corrente sottomarina spolpa le ossa in mormorii (*a current under sea / picked his bones in whispers*)<sup>36</sup> –, apre il nuovo secolo, il Novecento, come un'altra zattera, rappresentata in un emblematico capolavoro, aveva aperto il secolo precedente, l'Ottocento. È *Le Radeau de la Méduse*, l'opera eccezionale dipinta nel 1819 da Géricault, che si era ispirato al naufragio della fregata "Méduse", avvenuta tre anni prima, e che, a sua volta, influenzerà il Delacroix di *La Barque de Dante* (1822) e di *Le naufrage de Don Juan* (1840)<sup>37</sup>. Quest'ultimo dipinto è basato sul secondo canto del *Don Juan* di Byron, in cui il poeta riesce a orchestrare con echi di poesia ossianica e sepolcrale tutti i segni premonitori dell'imminente arrivo della tempesta, dalla descrizione della giornata trascorsa senza sole alla funesta discesa sul mare deserto delle tenebre, simili a un velo che il nemico si cala sul volto per meglio colpire, dal cielo oscuro, che pende orrido e minaccioso su tetri abissi, al terrore degli infelici naviganti in angoscia per il timore della morte imminente. Si scatena poi la tempesta, la nave sommersa dagli irati flutti si piega e con un movimento vorticoso rapidamente scompare negli abissi; in una delle barche di emergenza si cala anche Don Juan, ma è gremita di superstiti e vaga al buio nel mare. Byron descrive con potenti chiaroscuri il panico che sconvolge i naufraghi, le loro urla laceranti in mezzo all'assordante rumore del vento e delle onde, il loro lanciarsi disperatamente nelle acque nell'impazienza di affrettare la morte. Ritornano ancora l'immagine del nemico contro cui lottare e la rappresentazione di un mare infido, sempre pronto ad aprirsi e inghiottire gli sventurati:

Then rose from sea to sky the wild farewell,  
Then shriek'd the timid, and stood still the brave,  
Then some leap'd overboard with dreadful yell,  
As eager to anticipate their grave;  
And the sea yawn'd around her like a hell,  
And down she suck'd with her the whirling wave,  
Like one who grapples with his enemy,  
And strives to strangle him before he die<sup>38</sup>.

Come Delacroix, per la composizione del suo quadro, tenne presente *Don Juan*, il poema di Lord Byron, lasciato incompiuto al diciassettesimo canto nel 1824, così Baudelaire, per la quindicesima lirica dell'edizione definitiva di *Les Fleurs du Mal*, *Don Juan aux Enfers* (pubblicata per la prima volta su «L'Artiste» con il titolo di *L'Impénitent*, 6 settembre 1846), si ispirò a *La Barque de Dante*, che rappresenta il sommo poeta e Virgilio mentre attraversano il fiume infernale, e a *Le Naufrage de Don Juan* di Delacroix, sulla cui arte, cantata in una strofa di *Les Phares*, si sofferma a lungo e con osservazioni illuminanti nel quarto capitolo del suo *Salon de 1846*, dedicato all'esposizione nel Musée du Louvre. Il rapporto, poeta (Byron)-pittore (Delacroix) e pittore (Delacroix)-poeta (Baudelaire), è uno tra gli esempi più significativi di una stretta relazione tra le arti, "incontro", tutto ideale, mediato da un artista, tra due poeti di statura europea: uno, Byron, che esprime simbolicamente il primo Ottocento, soprattutto per il suo gesto eroico in difesa delle libertà nazionali, l'altro, Baudelaire, che ne rappresenta la seconda metà, ma che è anche all'origine della poesia moderna. E, infatti, pur nella varietà delle tempeste e dei naufragi, il rapporto centrale e primordiale tra l'uomo e il mare è rappresentato con tutti i crismi del sublime e del titanismo romantico proprio dalla stupenda *Fleur* di Baudelaire, in cui il mare è sì visto come specchio dell'uomo libero (*homme libre [...] / La mer est ton miroir; tu contemples ton âme / Dans le déroulement infini de sa lame*) – essendo entrambi *ténébreux et discrets*, gelosi dei propri segreti (*vous êtes jaloux de garder vos secrets*) con i loro profondi abissi mai

<sup>36</sup> T. S. ELIOT, *Death by Water, The Waste Land* [1922], in ID., *The Waste Land and Other Poems*, Oxford, Anis-Benediction Classics, 2011, 13 (*passim*).

<sup>37</sup> Cfr. *Relation des survivants du naufrage de la Méduse*, Paris, Beauval, 1969, 15-248; A. GUYAUX, *Le Radeau de la Méduse e la critica nel 1819*.

<sup>38</sup> *BYRON'S Don Juan, notes on the variorum edition*, ed. T. G. Steffan and W. W. Pratt, Austin, University of Texas Press, Edinburgh, Nelson and Sons, 1957 e 1971, II 52, 184.

completamente esplorati e con le loro intime ricchezze ancora del tutto sconosciute –, ma anche teatro del suo scontro selvaggio contro la violenza dell'elemento naturale, nel corso del quale l'uno e l'altro sono e saranno sempre eterni lottatori e implacabili fratelli:

Et cependant voilà des siècles innombrables  
Que vous vous combattez sans pitié ni remord,  
Tellement vous aimez le carnage et la mort,  
O lutteurs éternels, ô frères implacables!

Così, alla fine di *Le Voyage*, il desiderio di tuffarsi nell'abisso (*nous voulons [...] / Plonger au fond du gouffre*) e di andare verso l'Ignoto per trovarvi il nuovo (*Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau*) è preceduto da un'allocuzione alla Morte, "vecchio capitano", e dalla metafora della vita come navigazione verso l'oltretomba. Quando il tedio dell'esistenza terrena, lo *spleen*, diviene insopportabile, bisogna salpare, avventurarsi verso il mare aperto a piene vele, perché, anche se, come il cielo, è avvolto in una fitta oscurità, l'animo dell'uomo possiede sempre un'illuminazione interiore, una forza che gli consente di sfidare l'Ignoto, indipendentemente dalla dannazione infernale o dalla beatitudine celeste<sup>39</sup>. Non diversamente da Baudelaire, nella sezione «Mediterraneo» dei montaliani *Ossi di seppia*, il poeta non solo comprende che il *fermento* del suo cuore è un *momento* di quello del mare – nel sentirsi specularmente *vasto e diverso / e insieme fisso* –, ma ne canta, attingendo punte di vero e proprio sublime dinamico, il *ribollito dell'acqua / che s'ingorgano, il ripiovere / di schiume sulle rocce*, le immense e ubriacanti

bocche quando si schiudono  
come verdi campane e si ributtano  
indietro e si disciolgono<sup>40</sup>.

Se i flutti schiumanti che s'infrangono sulle barriere rocciose nel sublime montaliano sono "occasioni" di autoconoscenza, una kantiana rivelazione del proprio mondo interiore, come soggetto senziente e pensante, fine in sé di valori etici, non diversamente in Ungaretti il "naufregar" può essere esperienza del soprasensibile, ricerca di Assoluto: *il naufragio concedimi Signore / di quel giovane giorno al primo grido*, invoca il poeta in *Preghiera*. Pur avendo toccato l'abisso della disperazione, pur essendo stato in balia delle onde tempestose della vita, non si può abbandonare il cammino intrapreso, si deve trovare la forza di continuare alla luce rivelatrice dell'essenza di ogni individuo, che solo la sofferenza può dare; allo stesso modo, in *Allegria di naufragi: subito riprende / il viaggio / come / dopo il naufragio / un superstite / lupo di mare*<sup>41</sup>. Proprio perché giunto a una situazione-limite, trovandosi in una posizione instabile come sull'orlo di un abisso, l'uomo acquista nel naufragio la consapevolezza della sua finitudine, ma, durante e dopo la drammatica prova, può anche elevarsi a una dimensione trascendente, cogliere in sé un barlume di infinito.

Il sublime kantiano, proprio perché trascendentale, è universale e necessario, e dunque non condizionato dalla contingenza storica, anche se alcune punte emergenti affiorano nelle teorie e nella pratica artistica e letteraria della seconda metà del secolo decimottavo e della prima del decimonono; ed è questa la ragione per cui gli argomenti qui svolti l'hanno eletto a centrale e imprescindibile punto teoretico ed estetico di riferimento: per distinguere il sublime vero da ciò

<sup>39</sup> C. BAUDELAIRE, *L'Homme et la Mer, Le Voyage: Les Fleurs du Mal* [1861], in ID., *Oeuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Paris, Gallimard, 1975, 19, 129-34: 134.

<sup>40</sup> E. MONTALE, *Ossi di seppia* [1925], in ID., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984 e 1998, 51-61 («Mediterraneo»), *passim*.

<sup>41</sup> G. UNGARETTI, *Allegria di naufragi e Preghiera*, in ID., *L'Allegria* [1914-1919], Milano, Mondadori, 1942 e 1970, 87, 131. I due versi cit. di *Preghiera* sono dell'ed. 1931 (*L'Allegria*, Milano, Preda), ma nell'ed. del 1919 (*Allegria di naufragi*, Firenze, Vallecchi) hanno forma diversa: *Concedimi Signore / di naufragare / a quel bacio / troppo forte / del giovane giorno* (cfr. l'ed. critica di *L'Allegria*, a cura di C. Maggi Romano, Milano, Fondazione Mondadori, 1982, 10-11).

che ne ha solo l'apparenza. Variegata, multiple e non univocamente definibili sono invece le forme del cosiddetto antisublime, che è polarità negativa, dedotta per antitesi dall'idea di sublime.<sup>42</sup>

Per ritrovare le "figure" del sublime dinamico, così come Kant l'aveva definito, non è necessario tornare alle tempeste e ai naufragi tra Sette e Ottocento, si può andare ancora a ritroso nel tempo e recuperarne le strutture archetipiche. L'archetipo per eccellenza, che si ritrova alla fine di ogni percorso testuale, ma che ne è il principio, è la culla stessa di tutta la civiltà letteraria occidentale, da cui ogni opera narrativa procede: «Sarà sempre *Odissea*», sosteneva giustamente Calvino.<sup>43</sup> Al centro è l'eroe del mare in assoluto, l'"universale fantastico" – per dirla con Vico – più geniale che abbia mai creato la poesia di tutti i tempi: è Odisseo a elevare la sua umana esistenza alla grande trascendenza dell'archetipo, dal transeunte umano all'immobilità primordiale del tempo, sublimando la storia nella sacralità del mito. Ed è lì, nel grande poema mediterraneo, nello spazio mitico che l'individuo ritrova la sua dimensione eroica e il mare steso assurge a sublime metafora.

Contro l'acqua "violenta", la potenza delle onde, il mare "colore del vino" di Omero, così ribattezzato anche da Sciascia, elemento infido e terribile, sconvolto dalla vendetta di Posidone, lotta Odisseo nel corso di un'affascinante periegesi interinsulare, cantata e narrata con duttile interferenza di *epos* e romanzo<sup>44</sup>. Prima della tempesta, che sorprenderà l'eroe sulla zattera nel percorso marino dall'isola di Calypso all'isola dei Feaci, a metà circa del libro quinto, il poeta apre uno stupendo scenario di sublime matematico: il divino Odisseo al timone della precaria imbarcazione ha gli occhi fissi nell'infinito spazio delle costellazioni. Scorre al suo sguardo la volta stellare con le Pleiadi e Boote e poi il gran carro dell'Orsa maggiore, che "non tocca mai i lavacri dell'oceano"<sup>45</sup>. Ed è già qui lo spirito della grande poesia. Al diciannovesimo giorno di navigazione, nel mare caliginoso gli appaiono i monti ombrosi di Scheria, la terra favolosa dei Feaci. Posidone lo vede e sconvolge le onde col tridente; sulle acque imperversano le procelle furiose dei venti: Euro e Noto, e Zefiro dal soffio maligno e Borea che, pur nascendo dal sereno dell'etere, rotola grandi onde. Tutto intorno, mare e cielo sono avvolti da immense nubi, *inquiète tenebre e lunghe* piombano sulle acque sconvolte dai venti. Così Kant, oltre a richiamare l'esperienza della realtà naturale, aveva potuto immaginare una delle figure del suo sublime dinamico; così tutte le narrazioni, nel corso dei secoli, variando e trasformando, descriveranno le tempeste.

Segue il naufragio: una grande ondata con terribile impulso colpisce e fa girare la zattera; l'albero maestro si spezza, sopraggiunto dal violento turbine dei venti cozzanti; Odisseo è scaraventato nelle onde, sotto i flutti irati e impetuosi, sente in bocca l'acqua salmastra, ma si salva, riaffermando la zattera<sup>46</sup>. Lo soccorre poi con un velo magico Ino-Leucotea, emersa dal mare a volo, simile a una folaga; il naufrago, nuotando per due giorni e due notti, giunge in vista della terra, ma trova una barriera rocciosa, intorno alla quale mugghiano terribilmente e spumeggiano le onde. Tenta di slanciarsi su uno scoglio, ma brandelli di pelle vi restano attaccati, prima di essere ricacciato in mare e trovare la salvezza approdando alla foce di un grande fiume. Così si conclude il naufragio-archetipo del più grande eroe del mondo antico; allo stesso modo, finisce quello del primo grande protagonista dell' "avventura" moderna: anche Robinson, quando, per sfuggire la violenza dei marosi, sta per avvicinarsi a un'isola sperduta nell'oceano, trova un'inaccessibile barriera rocciosa, tanto che la terraferma gli appare più pericolosa del mare («the Land look'd more frightful than the Sea»); anche Robinson, spinto dalle onde e dalle correnti sottomarine verso la scogliera («a Piece of a Rock»), decide di

<sup>42</sup> Mentre il *Kitsch* può essere banale e piatto, il sublime assolutamente esclude banalità e piatezza, soprattutto quando sono "minacciose", ossia quando si è costretti ad ammirarle e a trovarle attraenti.

<sup>43</sup> I. CALVINO, *Sarà sempre Odissea*, in «la Repubblica», 21 ottobre 1981, poi con il titolo *Le Odissee nell'Odissea*, in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, 888-96.

<sup>44</sup> L. SCIASCIA, *Il mare colore del vino*, in ID., *Opere 1956-1971*, Milano, Bompiani, 2000; OMERO, *Odissea*, I, v 183.

<sup>45</sup> Cfr. OMERO, *Odissea*, V, 269-275.

<sup>46</sup> Cfr. *ivi*, vv. 313-326 (e, per tutto l'episodio, cfr. 313-463).

raggiungere la riva, aggrappandosi proprio alla roccia («I resolv'd to hold fast by a Piece of the Rock»), e di arrampicarsi sulla scarpata, come poi gli riesce realmente di fare, distendendosi alla fine esausto nell'erba della terra sconosciuta, contento di essersi sottratto ai pericoli e di trovarsi al riparo di tutte le insidie del mare («free from Danger, and quite out of the Reach of the Water»)<sup>47</sup>.

Il sonno ristoratore di Odisseo diventerà il sonno ristoratore di Robinson e come l'antico, misterioso poeta di un poema immortale, dopo la tempesta e il naufragio fa ritornare l'eroe in patria per ricostituire una storia interrotta, così Defoe, alle soglie della Modernità, nell'isola solitaria, dal protagonista, l'*homo faber* che vede per primo morire il vecchio mondo con uno sguardo ormai tipicamente moderno, fa ricostruire la storia da lui altrove lasciata. E nello snodo tra vecchio e nuovo mondo si colloca il pensiero di Kant, punto di partenza e di arrivo, in cui circolarmente si conclude ogni altra concezione estetica intorno all'idea di Sublime.

---

<sup>47</sup> DEFOE, *Robinson Crusoe*, ed. cit., 37-38 (*passim*).