

DULCES MUSAE

Collana diretta da MARCO ARIANI e LUCA MARCOZZI

13



SCRITTORI, STILE E SUBLIME

a cura di Claudia Messina e Paolo Rigo



Copyright © MMXVII
Aracne editrice int.le S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Quarto Negroni, 15
00040 Ariccia (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-0028-8

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: febbraio 2017

INDICE

<i>Prefazione</i> a cura di Luca Marcozzi	7
Silvia Argurio, Colmare l'incolmabile. Esempi di ossimoro e impossibilità nella poesia italiana delle origini	17
Paolo Rigo, Dalle semantiche del "dire sottile" alla letteratura Sublime di Petrarca	33
Antonio Sotgiu, <i>Hypsos</i> e <i>Delight</i> nella novella V 1 del Decameron	49
Benedetta Fordred, Il Sublime della lingua del Decameron: la Conclusione dell'Autore	71
Carlotta Mazzoncini, Vestire il <i>limes</i> corporeo: il tropo dello scorticamento in Michelangelo	79
Giulia Spoltore, Dalla suggestione barocca al Sublime: per una storia possibile tra eccezioni e negazioni	93
Francesco Leonelli, Un "delizioso orrore" e una "gioia terribile": l'influenza del Sublime sull'estetica del paesaggio	105
Vincenza Accardi, Il Sublime antico-moderno nella riflessione estetica bettinelliana	121
Claudia Messina, <i>Le tragique au tournant des Lumières</i> . Riflessioni intorno a Vittorio Alfieri, Alessandro Verri e la drammaturgia italiana del secondo Settecento	133

Emanuela Specchia, Lessico e strutture sintattiche del Sublime nella lingua poetica degli scrittori neoclassici	161
Miriam Di Carlo, Il Sublime nella letteratura francese di fine Ottocento	175
Veronica Albi, Il Sublime leopardiano: tra teoria poetico-speculativa e prassi compositiva	187
Renato Marvaso, La “strategia dell’innalzamento” e il Sublime nell’opera di Giovanni Verga	203
Francesca Tomassini, La ricerca della bellezza. Sublime e antisublime nel cinema e nella drammaturgia di Pier Paolo Pasolini	223
<i>Indice dei nomi</i>	235
<i>Profili degli autori</i>	245

Prefazione

La definizione del concetto di Sublime giunge a noi attraverso le progressive fasi di una vicenda intellettuale lunga e complessa. La riflessione attorno al tema si dispiega compiutamente solo in tempi recenti, con due punti di svolta: il primo collocabile alle estreme propaggini dell'umanesimo italiano; l'altro in piena età del rinnovamento e dei lumi. La prima data da tenere in considerazione è infatti il 1554, anno in cui l'umanista padovano Francesco Robortello scoprì e pubblicò l'anonimo trattato greco *Del sublime*, legando la riflessione su questo concetto a questioni prevalentemente letterarie. L'opera, pubblicata a Basilea e quindi in *partibus infidelium*, (*Dionysii Longini Rhetoris praestantissimi liber de grandi sive sublimi orationis genere*, Basileae, per Ioannem Oporinum), fu come noto attribuita dal Robortello, umanista in altri casi solidissimo, a Dionisio Longino, sulla base del manoscritto di cui si era servito. Fin da subito, però, l'edizione suscitò controversie vivaci, non tanto per l'attribuzione (errata ma che non fu messa in dubbio fino alla fine del Cinquecento, quando si avanzò il nome del retore Cassio Longino, finché nel 1808 Gerolamo Amati reperì sul manoscritto Vaticano Greco 285 l'indicazione che il trattato era di Dionisio o di Longino, cioè di uno dei due grandi retori antichi, Dionigi di Alicarnasso o Cassio Longino; così anche un altro importante manoscritto, il Parigino latino 2036), quanto per le scelte testuali del Robortello, personaggio peraltro acclive alle polemiche. Quando l'anno successivo la stessa opera uscì per i tipi di Paolo Manuzio, il quale non doveva certo aver accolto serenamente la circostanza che una delle poche restanti scoperte del maturo umanesimo potesse sfuggire alla sua prestigiosa tipografia, egli la pubblicò senza indicare un curatore e con il titolo di *De sublimitate (Dionysiou Longinou Peri ypsous logou. Dionysii Longini De sublimi genere dicendi*. In quo cum alia multa praeclare sunt emendata, tum ueterum poetarum uersus, qui confusi commixtique cum oratione soluta, minus intelligentem lectorem fallere poterant, notati atque distincti), rilevando già nel frontespizio gli errori e le mende dell'edizione Robortello, che era stato capace a suo dire di aver confuso il testo dell'orazione con alcuni versi in essa citati, ingenerando confusione nei lettori (i quali peraltro potevano ora esse-

re difesi dalla nuova edizione). Al di là della facile polemica, non ignota ai costumi filologici e tipografici del secondo Cinquecento (lo stesso Robortello aveva emendato con acribia e qualche insolenza anche diverse edizioni Aldine di classici latini e greci, cosicché agli eredi Manuzio la vendetta si offriva su di un piatto d'argento), restava sul tappeto una questione fondamentale anche nei secoli a venire, quella cioè che fin dall'origine vedeva implicato il trattato *Del sublime*, e il concetto stesso di sublime, con un discorso retorico e stilistico, impermeabile quindi a ogni tipo di percezione filosofica o ideale di questa nozione. Siamo pur sempre nell'ambito tecnico, quello più adatto a un personaggio come il Robortello, studioso eccellente dell'*Ars poetica* di Orazio. Il Robortello si definiva nella dedica dell'edizione basileana allievo di quel Romolo Amaseo che da professore tra Bologna e Padova aveva difeso strenuamente il latino come lingua di cultura (nell'orazione *De latinae linguae usu retinendo*, in cui aveva riservato il volgare agli incolti, confutando l'opinione corrente della superiore vitalità dell'uso rispetto alla *gramatica*): ciò accadeva nel 1530, nel pieno del dibattito sul volgare suscitato dalle *Prose* del Bembo, di cinque anni prima; in un'epoca, dunque, in cui il latino – e con esso tutte le buone norme della retorica – iniziava a battere un accidentato percorso che lo avrebbe portato alla residualità. Nonostante questo, l'umanesimo e il culto delle lettere antiche, latine e greche – non tanto per l'Amaseo, ma per il Robortello sì – non mancava di dare i suoi frutti, con le ultime grandi scoperte, tra le quali per l'appunto l'anonimo *Del sublime*.

Per inquadrare l'interesse che la scoperta suscitò, è opportuno soffermarsi brevemente sulla figura dello stesso Robortello, che a differenza del suo maestro ebbe un rigido metodo filologico, tanto da meritarsi l'appellativo di *Canis grammaticus*. Il suo interesse principale era per la poetica di Aristotele, della quale avrebbe fornito una edizione commentata molto influente (le *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, pubblicate da Torrentino nel 1548, stesso anno in cui vide la luce un suo trattato molto fortunato di retorica, il *De rhetorica facultate*). La prepotente ricomparsa sulla scena della *Poetica* (già a stampa nel 1481 e in varie occasioni successive) e delle riflessioni su di essa avrebbe dato vita a una serie di traduzioni e commenti, fino a penetrare largamente, con il Daniello e il Castelvetro, nella coscienza letteraria italiana, in cui con i molti commenti si fecero vivaci le discussioni sulla nozione di verosimile e sul pro-

blema del rapporto tra storia e poesia, che per la prima volta superavano gli interessi più normativi dell'*Ars poetica* di Orazio. Robortello, dunque, da un lato contribuì alla fioritura delle poetiche aristoteliche con il suo celebre commento, dall'altra, con la pubblicazione del trattato *Del sublime*, inaugurò idealmente la lunga stagione delle poetiche del Seicento, che erano basate piuttosto che sul modello aristotelico su questa nuova tipologia, più legata a sua volta ai concetti di meraviglioso e di patetico anziché a quello di verosimile. Considerata dunque la figura del Robortello e le opzioni culturali di cui egli era portatore, non si potrà non affermare che il concetto di sublime è fin dalla sua riscoperta cinquecentesca strettamente legato al contesto letterario e retorico.

Il trattato *Del sublime* trovò una ricezione vasta e diversificata nella repubblica delle lettere del tardo Cinquecento, in cui le sue riflessioni sullo stile elevato (a quello, in fin dei conti, corrispondeva nella terminologia retorica dell'epoca il sublime) ben si adattavano a una poesia e a una letteratura in cui a dominare la scena sotto il profilo sia dello stile sia degli argomenti erano concetti e pratiche quali la *gravitas*, il meraviglioso e il patetico: tutti elementi che andavano proprio nella direzione di quanto l'anonimo del sublime prescriveva, di toccare cioè il sentimento del lettore attraverso effetti di *pathos*, facendo appello al sentimento e alle emozioni. E in effetti, una rapida verifica delle apparizioni del termine «sublime» nei testi della letteratura italiana ne svela un esorbitante impiego in Tasso (ovunque e in abbondanza, dalle *Rime* al *Mondo creato* alla *Liberata*), sia – e soprattutto – a indicare effetti di stile («il mio cantar sublime», *Rime*, I 102, 6) sia in funzione aggettivale correlata a vari oggetti (città, armi, cavalieri) nei poemi; e poi in Marino, con un senso estetico generale più preciso, ma sempre riferito al valore artistico “elevato” di opere o manufatti d'arte, anziché a effetti di un “sublime” esteriore sull'animo del lettore o dell'osservatore (es.: «Pien di tant'arte è quel lavor sublime», *Adone*, II 32, 7). L'anonimo trattato *Del sublime*, dunque, diede vita primariamente e, direi, esclusivamente, a una riflessione sullo stile e sugli strumenti retorici che potevano suscitare emozioni nel lettore, secondando alcuni effetti tonici e tematici volti al patetismo ai quali, peraltro, Tasso e Marino si dimostravano, in relazione al gusto del loro tempo, estremamente inclini. D'altro canto, è difficile, se non impossibile, finanche parlare di sublime prima di questa data, a meno di non voler considerare, come gli au-

tori dei primi saggi di questo volume hanno fatto, lo stile elevato come suo sinonimo o sua prefigurazione in termini di registro: scelta peraltro giustificata dal fatto che già in Boccaccio, nel commento alla *Commedia*, il termine era usato in questo senso, in difesa dello stile comico ma non solo («lo stilo comico è umile e rimesso, acciò che alla materia sia conforme; quello che della presente opera dire non si può, per ciò che, quantunque in volgare scritto sia, nel quale pare che comunichino le feminette, egli è nondimeno ornato e leggiadro e sublime», *Esposizioni sopra la Comedia, Accessus*; «[Virgilio] primeramente, con lungo studio e con vigilanza si fece degno di dover potere sicuramente ogni alta materia imprendere, per dovere d'essa in sublime stilo trattare», ivi, *Inf.*, II, *esp. litt.*, 43-48; ecc.); dunque la scoperta dell'anonimo trattato non fa che confermare questo aspetto, così che da Robortello in poi, e ancora per circa due secoli, il posto della riflessione sul sublime nella cultura europea è costantemente legato ad aspetti letterari, anziché filosofici o naturalistici.

Difatti, anche la riflessione suscitata dalla traduzione francese del trattato da parte di Nicolas Boileau-Despréaux (1674) rimase confinata al dibattito sulla definizione non tanto del sublime in sé quanto dello stile sublime. Lo stesso Boileau nell'*Ars poétique* – pubblicata nello stesso anno della traduzione del trattato e opera di riferimento per il classicismo settecentesco, non solo in Francia – predilige alla definizione di sublime quella di “stile sublime” rivolgendosi ancora al campo letterario, non estetico, perché questa distinzione tra magniloquenza dello stile sublime (la qualità di un pensiero o di una frase in grado di rendere elevata un'opera poetica), e quello che Boileau definisce “sorprendente” (effetto di “meraviglia” applicabile soprattutto al teatro: «Que de traits surprenants sans cesse il nous réveille, / Qu'il coure dans ses vers de merveille en merveille [...] C'est là ce qui surprend, frappe, saisit, attache», *Ars poétique*, III 155-156, 188) rientra in ogni caso nei confini del letterario. D'altra parte, sempre nel trattato in versi, la voce oraziana di Boileau individuava nei vari registri solo delle opportunità poetiche, da sottomettere alla rima e in definitiva ad aspetti tecnici («Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant, ou sublime, / Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime», ivi, I 27-28): più in generale, è allo stile e alla forma della composizione, ben più importanti, nella sua poetologia, rispetto al patetismo o agli argomenti trattati, che Boileau invita a ricorre-

re per suscitare un sentimento di empatia da parte dei lettori. Lo stesso “*législateur du Parnasse*”, in altri passi dell’*Ars* o del *Lutrin*, non fa che confermare le connotazioni letterarie che aveva in lui assunto il tema del sublime.

Lo scivolamento del concetto di sublime da un dato della creazione artistica a una immagine legata alla percezione della natura – e del sentimento di inquietudine che essa produce con la sua grandezza – inizia a manifestarsi, come noto, con la *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) di Edmund Burke, in cui l’autore – per ripercorrere un pensiero assai complesso nell’estrema sintesi di necessità richiesta a questa breve prefazione – riteneva che il terrore fosse «il principio dominante del sublime» e, in linea con la sua concezione di sublime inteso come violenza emotiva, lo legava all’idea di stupore; non però a una sorta di effetto meraviglioso o sorprendente, come in Boileau, ma a uno stupore (‘*astonishment*’) che avesse un effetto fisico di impetuosa veemenza: «the passion caused by the great and sublime in nature [...] is Astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. In this case the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other» [la passione causata dal grande e sublime in natura è stupore e lo stupore è quello stato dell’anima, in cui tutti i suoi movimenti sono sospesi, con un certo grado di orrore; in questo caso la mente è a tal punto riempita del suo oggetto, che non può ospitare un altro]. Oltre al risalto che Burke riserva al terrore in relazione al sublime, questa definizione è importante perché pone per la prima volta in opposizione bellezza e sublimità spiegando questa dicotomia con una teoria fisiologica, a tal punto che l’opposizione di piacere e dolore diventa la fonte di due distinte categorie estetiche, che fanno derivare dalla bellezza il piacere e la sublimità dal dolore. Secondo Burke, il piacere causato dalla bellezza ha un effetto rilassante sulle fibre del corpo, mentre la sublimità, al contrario, costringe queste fibre causando dolore. In tal modo, Burke separa per sempre il bello e il sublime, che fino ad allora avevano potuto procedere, talvolta, su un piano parallelo: «The ideas of the sublime and the beautiful stand on foundations so different, that it is hard, I had almost said impossible, to think of reconciling them in the same subject, without considerably lessening the effect of the one or the other upon the passions» [Le idee del sublime e del bello si basano su fonda-

menta tanto diverse, che è difficile, direi impossibile, pensare a una loro riconciliazione nello stesso soggetto, senza diminuire notevolmente l'effetto dell'uno o dell'altro sulle passioni]. L'uso di questa teoria fisiologica per spiegare gli effetti della bellezza e della sublimità rende Burke il primo a offrire una spiegazione puramente estetica di questi effetti, a spiegare cioè la percezione della bellezza e della sublimità puramente in termini di processo fisico-estetico. Questa teoria sarà destinata a trovare poi, come noto, fertile séguito in Kant e nel romanticismo, ma non è questa la sede per ripercorrere i passaggi della teoria estetica in quei vertici del pensiero umano. Sarà però opportuno riflettere su come il concetto trovi immediata applicazione poetica nella poesia italiana del tardo Settecento, in particolare in Vincenzo Monti: prima ancora che questa sua attenzione al tema del sublime e alla sua conformazione poetica sfociasse compiutamente nel 1783 in quella «elegia del sentimento e della natura» (G. Izzi) costituita dai *Pensieri d'amore*, essa aveva avuto già nel *Saggio di poesie* (stampato nel luglio 1779), in cui Monti raccolse parte della produzione giovanile assieme a più recenti prove d'occasione, un momento poetico di ricerca che mescolava suggestioni classiche e tardo arcadiche con le prime sue infatuazioni europee e le aperture al patetico e al sublime (la strenua ricerca del sublime presente nel poeta di Alfonsine fu messa in luce anni fa da un importante saggio di N. Mineo, *Vincenzo Monti. La ricerca del sublime e il tempo della rivoluzione*, Pisa 1991). Si tratta di un momento decisivo per le sorti della poesia italiana, attardata fino a quel momento sulla stanca reiterazione del gusto arcadico, e che inizia ad aprirsi, con la ricerca del sublime più ancora che con il patetismo, alle istanze europee, e dunque a preludere al romanticismo.

Questo passaggio dallo stile sublime al sublime estetico segna un importante momento nella vicenda dell'affermazione di questo “nuovo” sublime sul sublime “stilistico” e sulla primazia della percezione rispetto allo sviluppo retorico del patetico. Il sublime, dunque, si avviava in poesia a ricercare effetti di maggiore naturalezza, escludendo il meraviglioso o meglio rielaborandone la portata – un processo, questo, a sua volta retorico, beninteso, soprattutto nelle mani di un poeta come Monti – per delegare l'effetto patetico non a un'effimera costruzione del verso e della sua musicalità, ma alla scelta di temi essi stessi sublimi nella loro grandezza, come ad esempio gli scorci naturali la cui unicità (e “sublimità”) fosse validata dalle

iperboli e dalle aggettivazioni; seguiranno a questo esempio le «inquiète tenebre / e lunghe» del sonetto *Alla sera* di Foscolo, o, in Leopardi, «l'arida schiena / del formidabil monte / sterminator» nella *Ginestra*, o i «deserti» del *Canto notturno* (per citare solo i più celebri esempi); ma già si poteva cogliere questo nuovo tratto nell'«Etna sublime / di fornaci e d'incudi» della *Musogonia* del Monti, e, per citare l'esempio migliore, nei già citati *Pensieri d'amore*, che pur così ricchi di tradizione classica e petrarchesca sono decisamente prodromici all'*Infinito* e ad altri idilli leopardiani: «Alta è la notte, ed in profonda calma / dorme il mondo sepolto, e in un con esso / par la procella del mio cor sopita. / Io balzo fuori delle piume, e guardo; / e traverso alle nubi, che del vento / squarcia e sospinge l'iracondo soffio, / veggo del ciel per gl'interrotti campi / qua e là deserte scintillar le stelle. / Oh vaghe stelle! e voi cadrete adunque, / e verrà tempo che da voi l'Eterno / ritiri il guardo, e tanti Soli estingua?» (VIII 1-11). Ciò a illustrare come, in fin dei conti, lo stile sublime e il sublime estetico trovino, in uno dei capolavori della lirica italiana come i *Pensieri d'amore* del Monti – nonostante la loro natura di versione poetica del *Werther* – un punto di incontro tra tradizione e innovazione, esigenze retoriche e nuovi modelli filosofici che Monti, alla sua maniera, seppe accogliere magistralmente.

I saggi raccolti in questo volume coprono l'intera vicenda del sublime – inteso nelle due accezioni che abbiamo cercato di contestualizzare in questa breve premessa – nella storia della poesia e della cultura letteraria italiana, con inevitabili incursioni nella storia dell'arte (le giornate di studio che hanno promosso questi Atti, figlie di una felice tradizione del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Roma Tre e prima ancora dei dipartimenti che in esso sono confluiti qualche anno fa, sono state sempre ispirate alla interdisciplinarietà): esse sono il frutto di ricerche serie e appassionate, condotte da studiosi sì giovani – e ancora liberi di correre le biblioteche e gli archivi prima di precipitare per sempre, se ne avranno l'opportunità, in occupazioni sempre più simili a un lavoro amministrativo... – ma spesso già affermati e autorevoli nei loro campi settoriali di ricerca. Della ricchezza degli argomenti trattati si può avere un'idea solo scorrendo l'indice. Sarebbe lungo riassumere tutti i saggi – tutti eccellenti – e ingiusto parlare di uno o dell'altro, ma sia concessa al prefatore un'eccezione per gli illuminanti contributi

di Vincenza Accardi e Claudia Messina, che cito non per l'affetto personale, che pure nutro, per le due ottime studiose, ma per la loro centralità, cronologica ed esegetica, nell'illustrazione del tema. Da questi saggi emerge come Bettinelli rappresenti con il saggio *Dell'Entusiasmo delle Belle Arti*, pubblicato a Milano nel 1769, uno dei primi esempi di riflessione teorica e poetica sul sublime, mentre Alfieri e Alessandro Verri ne costituiscano la prima prassi, intesa come messa in atto in termini drammatici (come del resto già indicato da Boileau, il dramma si prestava meglio di altri generi letterari a includere effetti di patetismo). Come mette ottimamente in luce Vincenza Accardi, Bettinelli – sulla base della nuova estetica del sublime, rapidamente transitata nella cultura italiana – riesce a definire lucidamente l'intuizione estetica del momento poetico, ponendosi in sostanza all'origine di quel filone critico che rigetta l'apporto dell'ornato e delle regole della retorica nella creazione poetica privilegiando invece il "momento propizio", quel lampo dell'ispirazione che consente al poeta di liberarsi dal freno della ragione e dalle strettoie della retorica per cedere all'"entusiasmo". Questa riflessione, – anche se in futuro sarà priva del termine "entusiasmo", di straordinaria importanza nella riflessione poetica bettinelliana –, rappresenta un cambiamento di paradigma destinato a ripercuotersi nel giudizio critico sulla poesia fino al Novecento inoltrato, fornendo un principio estetico al giudizio idealistico che riteneva le formalità consolidate del poetare e il peso della tradizione "tecnica" e retorica una serie di pastoie, un impedimento di fatto alla "vera" poesia, eliminando dal fatto poetico, anche antico, i concetti di razionalità e ordine; merito della Accardi è riconoscere in Bettinelli questa primogenitura, e sottolineare l'identità in lui della riflessione estetica propriamente detta con quella sulla poetica. Il saggio di Claudia Messina si rivolge anch'esso a un momento di svolta nella nuova visione del sublime, prendendo come fulcro di questo processo l'anno 1782 (si noti la coincidenza cronologica con i *Pensieri d'amore* di Monti) in cui avvenne la prima rappresentazione dell'*Antigone* di Alfieri, e in cui dunque una drammaturgia "terrificante" che rappresentava sentimenti spietati e affetti crudeli prese il posto della tragedia tutto sommato rassicurante di un Gravina e di un Maffei; la svolta, ricorda opportunamente Claudia Messina, fu costituita in sostanza dall'adozione di temi patetici e di uno stile energico nel dramma alfieriano, opposto allo stile passionale sì, ma solo nelle forme e nelle

PREFAZIONE

tonalità, degli autori precedenti. Questa svolta è testimoniata dalla studiosa sulla base di interessantissimi e poco frequentati epistolari, dai quali emerge non solo la vivacità del dibattito culturale di quegli anni (e la prontezza della cultura letteraria italiana, assai cosmopolita all'epoca, nel ricevere le sollecitazioni intellettuali europee), ma anche la centralità di Alfieri nella adozione di quelle istanze filosofiche e nella loro messa in pratica. Ma tutti i saggi che compongono questo importante volume sono egualmente degni di nota, ciascuno nel loro campo, così che questa breve premessa non può che concludersi con il caloroso invito ai lettori a una lettura attenta e integrale, che l'acribia e l'entusiasmo (non bettinelliano) degli autori qui riuniti certamente merita.

Roma, 7 novembre

Luca Marcozzi

Colmare l'incolmabile. Esempi di ossimoro e impossibilità nella poesia italiana delle origini

SILVIA ARGURIO

Il fenomeno dell'oltrepassamento del sensibile, già individuato nel trattato pseudolonginiano, si è manifestato in tutte le epoche letterarie senza essere circoscritto ad una convenzione stilistica, ma di volta in volta venendo declinato secondo la sensibilità e l'originalità degli scriventi.¹ Rudolf Otto ha sostenuto che il concetto estetico del Sublime, formulato da Kant, sia il riflesso del sacro, del numinoso che terrorizza ed attrae allo stesso tempo, che suscita paura e gioia.² L'identificazione del Sublime con il sacro sollecita una riflessione sui procedimenti espressivi dell'esperienza sacra per eccellenza, l'incontro con il divino (oggetto dell'estasi mistica), e sul loro impiego nella sfera della lirica amorosa.

L'applicazione della categoria del Sublime alla produzione letteraria medievale risulta inevitabilmente arbitraria. Nel redigere queste pagine ho scelto di concentrarmi su esempi di particolari figure retoriche adottate in dichiarazioni di ineffabilità e di insufficienza della parola da parte dei poeti della scuola siciliana: il centro dell'attenzione sarà rivolto ai passi in cui si proclama l'impossibilità di significare *per verba* il proprio amore, il proprio dolore e le eccelse qualità di madonna. Alcune delle soluzioni formali rintracciate, oltre a derivare dal modello trobadorico, risultano essere care alle scritture mistiche, dove il linguaggio si dispone a formare un discorso amoroso.

Si tratta di figure retoriche di sovente funzionali alla rappresentazione di situazioni di scacco emotivo per l'irraggiungibilità dell'oggetto amato, punte di linguaggio che connotano il dolore del

1. T. KEMENY, *Introduzione a Dicibilità del Sublime*, a cura di KEMENY, E. COTTA RAMUSINO, Udine, Campanotto, 1990, pp. 13-9, p. 18: «il Sublime, quindi, non è definibile in modo metastorico, come una specifica convenzione di scrittura, o stile, se non per il fatto che è sempre sopra o sotto la miseria del probabile linguistico e sorge, in letteratura e nelle arti, dalla magnificenza e dall'originalità della tessitura linguistica».

2. Cfr. G. COSTA, *Il Sublime e la magia da Dante a Tasso*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, p. 20.

poeta, la separatezza dall'amata e dal proprio cuore che lo riducono ad uno stato di vero e proprio annichilimento.

Nei casi esaminati l'apice del desiderio, la sua essenza, si esprime attraverso la contraddizione che ne intensifica l'inafferrabilità. Il poeta che dichiara la propria impotenza sta affermando in realtà la capacità descrittiva sulla manifestazione che sfugge. Ossimori e impossibilità presenti nel linguaggio mistico e teologico vivono in quello poetico quando ci si approssima alla descrizione di sentimenti indescrivibili, quando si tenta, attraverso la lingua, di colmare una distanza incolmabile. La presenza di una simile strumentazione retorica riflette la cultura filosofico-teologica degli scriventi.³ Il modello sottostante all'alienazione del soggetto, al suo ostinato dibattersi nella condizione mortifera sempre sorretto da una speranza quasi inconcepibile, è probabilmente da ricercare, come per i trovatori e anche per discendenza dalla loro poetica, nella concezione religiosa di un iniziale distacco dalla divinità (si aggiunga che la lirica amorosa medievale pone al centro della propria speculazione sull'amore l'assenza e la frustrazione). Come fa notare Pulega nell'analisi del bisogno di ricerca che spinge al viaggio, la lacerazione primigenia alimenta l'angoscia della lontananza: scatta una nostalgia archetipica che instilla nel fedele e nell'amante la necessità del *reditus*.⁴

Il confronto con le forze della natura e con le esperienze estreme, come effettivamente viene vissuta e narrata quella amorosa, che costellano la lirica dei Siciliani vengono espresse di frequente attraverso antitesi, iperboli, paradossi, ossimori e impossibilità che, credo, possano rientrare a pieno titolo nella fenomenologia del Sublime.

Nell'ossimoro l'accostamento di vocaboli antitetici non è accidentale. Esso rivela la coincidenza dei termini che, tornando l'uno sull'altro, si intensificano: la loro differenza si espande al massimo grado e si disegna in lontananza l'identità, la pacificità da cui il poeta si sente escluso.

Il testo poetico conserva le parole pur davanti al potere annichilente di amore, e questa capacità del poeta trova un saldo canale nell'espressione ossimorica. Se c'è l'impossibilità di dire c'è al tempo stesso l'impossibilità di tacere: si pensi al poeta mistico Jacopone da Todi, nei passi in cui ineffabilità e tenebra, temi propri della mistica ontologica, si riassumono in una immagine che ricorre più volte nel

3. Cfr. A. PULEGA, *Amore cortese e modelli teologici*, Milano, Jaca Book, 1995, p. 69.

4. Ivi, p. 41.

laudario, quella della “lingua mozza” [come nei versi 99-100 della lauda 36 in cui la paronomasia del primo verso è al tempo stesso un ossimoro «Questo celo à nome None / (mozz' à lengua entenzione)»].

Tenendo a mente la loro evoluzione in senso prettamente mondano, queste figure assertive-negative applicate alla descrizione dell'innamoramento richiamano il clima sperimentato dalla letteratura mistica, a sua volta radicata nella coeva speculazione mistico-teologica. Una svolta si verificò in ambito cistercense e vittorino nel XII secolo. Guglielmo di Saint-Thierry fece dell'amore una scienza. Nel trattato *De contemplando Deo*, prospettò la possibilità di conoscere Dio pur nella sua inconoscibilità e irraggiungibilità: una possibilità fondata, appunto, sull'amore. Laddove non si può comprendere, si può giungere all'intuizione, si può conoscere la divinità in tutta la sua grandezza attraverso l'esperienza amorosa, in quanto l'amore rappresenta l'essenza più intima dello spirito umano e non una delle sue facoltà o capacità. Scrive Guglielmo di Saint-Thierry:

Alioquin, o incomprehensibilis maiestas, comprehensibilis esse videris animae te amanti. Licet enim nullus sensus animae cuiuslibet vel spiritus te comprehendat, tamen totum te quantus es, comprehendit amor amantis, qui totum te amat quantus es, si tamen es totitas, ubi non est particularitas, si quantitas, ubi non est tantitas, si est comprehensibilitas, ubi haec omnia non sunt.⁵

Così come avviene una migrazione di formule del lessico religioso e biblico, divenute peculiari di certi trovatori, si verifica anche il processo contrario dal profano al sacro. Il secondo movimento è ben esemplificato ne *Le mirouer des simples ames* della mistica francese Marguerite Porete, che si serve di una poesia dalle movenze cortesi laddove la prosa non è più sufficiente ad esprimere l'esperienza estatica.

5. «Del resto, o incomprendibile maestà, tu sembri comprensibile all'anima che ti ama. Infatti, benché ai sensi di qualsiasi anima o spirito sia impossibile comprenderti, tuttavia l'amore di chi ama, quando ti ama tutto intero, in tutta la tua grandezza, ti comprende interamente, in tutta la tua grandezza: ammesso che vi sia totalità dove non c'è divisione, che vi sia grandezza dove non c'è quantità, che vi sia possibilità di comprensione dove non c'è nulla di tutto questo»: GUGLIELMO DI SAINT THIERRY, *De contemplando Deo*, XVII 8-13, traduzione a cura di F. Zambon in *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, Milano, Mondadori, 2008.

Nel tentativo di comunicare l'eccezionalità della loro esperienza i mistici sono costretti a vagare «agli estremi limiti della frontiera linguistica»,⁶ ricorrendo frequentemente ai medesimi espedienti facendo, largo uso di ossimori, antitesi, termini opposti accostati tra loro fino a generare contraddizioni.⁷ Passi come i seguenti, tratti dagli scritti di Angela da Foligno, pur nella diversità di intenti e contenuti, esibiscono con ossimori e contraddizioni gli stessi motivi delle liriche che esamineremo (il vivere è al tempo stesso morire; lo scrivente non ha le facoltà per comunicare la visione dell'oggetto amato):

E qualsiasi cosa io dica di questo bene, mi sembra di non dire nulla. Anzi, ogni cosa che dico mi sembra malvagia, e ogni mio discorso mi appare sacrilego. A tal punto quel bene eccede ogni mia parola. [...] Poiché, ogni volta che lo contemplo, non vorrei mai andarmene, ma anzi avvicinarmi, avvicinarmi sempre più, e così il mio vivere è un morire.⁸

Si capisce come l'ossimoro, figura prediletta dalla lirica amorosa (soprattutto dove si parla di pena e lontananza) sia classica che medievale, si presti perfettamente alle testimonianze dei mistici e ad una teologia intesa come scienza dell'amore. Questa e altre figure retoriche tornano al linguaggio poetico imbevute di sensi ulteriori, arricchite di vertiginosa profondità grazie ai nuovi contenuti di cui le investe la speculazione mistico-teologica.

Vorrei soffermarmi su alcuni motivi della lirica siciliana in cui sono ricorrenti espedienti retorici connessi all'impossibilità di azione e di parola. Uno di questi motivi è senz'altro quello dell'alienazione amorosa. Attorno ad esso si dispiegano tutta una serie di descrizioni dell'amante privato del proprio cuore normalmente domiciliato presso l'amata, denudato delle proprie capacità sensoriali, stravolto e tuttavia trattenuto sul limitare della vita poiché spossessato finanche della facoltà di morire. Ormai ridotto ai termini estremi il poeta ritiene di poter trovare refrigerio solo nell'espressione stessa della pe-

6. Cfr. G. POZZI, *L'alfabeto delle sante in Scrittrici mistiche italiane*, a cura di G. Pozzi e G. Leonardi, Genova, Marietti, 1988, pp. 21-42, p. 28.

7. Cfr. H. BREMOND, *Pregheira e poesia*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2010, p. 145.

8. Cfr. M. BUBER, *Confessioni estatiche*, Milano, Adelphi, 2010, pp. 163-4.