

STEFANO CALABRESE

## LA VERGINE E LE MUSE MITOLOGIE DI VINCENZO MONTI

A voler dare ascolto ad una pagina delle *Memorie* di Giacomo Casanova alcuni libri sono dotati di un potere imperscrutabile sul lettore, al punto da indurlo in uno stato febbrile o di «infiammazione» intellettuale. È il caso della *Città mistica*, uno dei tanti esempi di misticismo visionario e sensualità gesuitica, la cui autrice è una certa Suor Maria Gesù d'Agreda. Recluso ai Piombi in compagnia di quest'unica confusa enciclopedia di immagini pseudo-bibliche, Casanova è condotto a riflettere sul potere che la scrittura possiede allorché un lettore si trovi in condizioni particolarmente adatte ad assorbire tutto il veleno che essa — come nel caso della *Città mistica* — tenta di inoculargli: uno stato di solitudine coatta e prolungata, o una condizione di malinconia e per così dire di astinenza dei sensi, costretti a misurarsi sempre con i medesimi scenari, sono i casi rammentati dal Casanova per dare corpo alla sua idea moderna di una fenomenologia del lettore, una sorta di teoria sensistica della fantasia che resta tutta a carico del destinatario e della molteplicità delle sue matrici simboliche.

La caratteristica di ogni testo di mitologia cristiana — sia esso un'epopea, un prontuario a orientamento dottrinario o una specie di memoriale interiore —, è quella di «ossessionare» il lettore con immagini che sono false anche se vogliono apparire vere, e che spingono — leggiamo nelle *Memorie* — «a trattar di favoloso tutto ciò che noi conosciamo di mistico, nonché di dommatico», col risultato che il lettore si accorge di dover fare i conti meno con un testo la cui funzione sia quella di rafforzare le fondamenta di una credenza, che con una fiaba inverosimile, tanto nelle cesure aneddotiche quanto nei pregiudizi magici, nella sua archi-

tettura intimamente superstiziosa. «Libri del genere — continua il Casanova — devono provocare ben dannose conseguenze, giacché, a mo' d'esempio il lettore che abbia lo spirito più suscettibile e più soggetto al meraviglioso del mio, rischia di diventar visionario e grafomane», o di accogliere «tutte le sue visioni chimeriche, fantastiche... col nome di rivelazioni»: ancor più degno di nota, infine, è che «il lettore conserva fino all'ultimo la persuasione che nulla questo libro contenga che l'autrice, fanatica oltre ogni dire, abbia potuto credere di aver inventato... tutto vi è esposto in buona fede, e con assoluta convinzione», ivi compreso il racconto féérique di ciò che la Vergine «fece durante i nove mesi trascorsi nel seno materno».

Il problema qui posto dal Casanova circa gli effetti nocivi del meraviglioso, e la constatazione complementare di un processo di svuotamento ideale, di trasformazione iconica del mito della religione nel folklore degli incantamenti, divengono temi comuni nella seconda metà del Settecento presso tutti colori cui stia a cuore la funzione patetica di un testo e i fondamenti intimi delle sue credenze, insomma un'antropologia dell'immaginario, dei complessi di cultura e della retorica dell'illusione che in essi è fondata. Da questo punto di vista, l'energica negazione di una raffigurazione su basi bibliche quale ritroviamo nelle *Memorie*, appare retrodatata e la sua validità già in fondo pregiudicata in un'epoca che, con lo Herder, segna la sconfitta dell'umanesimo retorico e dell'arte degli effetti meccanici, valorizzando le componenti più in ombra del lettore, il sonno intermittente della sua ragione.

Un lucido aforisma del Lichtenberg può aiutarci a fotografare questa nuova epoca del potere creativo del destinatario e della sua capacità strutturale, che abolisce i canoni della «tettonica» cinquecentesca e l'estetica dogmatica dell'*utile dulci*: «La misura del meraviglioso siamo noi. Se noi cerchiamo una misura generale, il meraviglioso non esisterebbe più e tutte le cose sarebbero ugualmente grandi». Qualora si pensi che un'opera letteraria debba fornire soltanto una traccia, un ideogramma attorno al quale il lettore costruirà l'architettura di una sequenza, il ricamo sintattico di una frase interiore, è probabile che gli archivi leggendari ed iconici del Cristianesimo si prestino molto meglio di ogni altro sistema mitologico alla realizzazione di una poetica della percezione appassionata e del riverbero intimo che essa attiva, non fosse altro per il semplice motivo che noi «sentiamo» vivamente solo ciò a cui crediamo: nell'Europa moderna, dunque, la Vergine muoverà in noi costellazioni di immagini che una dea dell'antichità pagana o una fata del folklore celtico non potranno più suscitare. Questo, almeno, l'insegnamento che viene da Milton e da Klopstock.

Quasi nei medesimi anni in cui un Wackenroder mette a punto la sua idea postnewtoniana della percezione oculare, e si muove con fervore nei musei gotici del cattolicesimo feudale, il Monti compie il suo apprendistato letterario nell'allora celebre Seminario di Faenza, mettendosi subito in luce in quelle esercitazioni annuali che consistevano proprio in una sorta di riproduzione delle immagini bibliche più fulgide, di componimento su temi religiosi. È stato giustamente notato che nel programma letterario del Seminario, nella sua pedagogia retorica, il latino di Virgilio e Cicerone si mescolava al grandioso d'impronta cristiana del Frugoni e al suo modello barocco di un sublime vetero-testamentario, alla luce del quale la poesia di David vale più di quella dell'*Eneide*. Si tratta di un'attività continua, che ben presto si svolge anche all'esterno del Seminario, nella composizione di sonetti sulla figura di santi a proposito dei quali — come confessa lo stesso Monti in una lettera di questo periodo — spesso egli non conosce nulla, dalla vita agli attributi catechistici, ma di cui non può fare a meno nel suo interesse prepotente per una versificazione che sia al tempo stesso ricca di «sentimento», di «connessione» e di «pulizia».

L'idea roccò di un sublime biblico di derivazione frugoniana — che a parere di molti anticipa e si collega al neoclassicismo del Winckelmann — è in questo periodo quasi connaturale all'esercizio lirico del Monti, il quale elogia giustamente l'abilità e la rapidità che egli ha ormai acquisito in questo ambito («lavorai in un giorno sono la corona di dieci sonetti... Composi dopo in altri ritagli di tempo altri sonetti che, uniti ai primi, sono al numero di sedici, ed anche in ultimo un'elegia latina (...), ed io non mi sono scomposto in verun modo per comporle, perché pochi momenti mi sono bastati a tal effetto»), ove ci si mostra già nelle vesti del futuro estimatore del *Messias* e del *Paradise lost*.

Si capisce poi come con il suo trasferimento nell'ambiente ferrarese egli abbia trovato nelle *Visioni* del Varano uno stimolo al perfezionamento della sua imagery ebraica, alla continuazione di un rapporto ramificato ma preciso con i temi religiosi. La metrica visionaria del Varano indugiava fra l'altro su di un sentimento moderno del grandioso e del catastrofico (come nella descrizione dei terremoti di Messina e Lisbona), che assumeva ad oggetto di rappresentazione eventi o azioni i quali possedevano già in nuce il pericolo e la lusinga di essere letti — proprio come osservava il Casanova a proposito della *Città mistica* — in modo non mimetico ma ricreativo, nello stile di una ragione analitica che non disdegna la logica simbolica dell'empatia e la sintassi onirica della visione, ma anzi riesca a farle proprie, ad apprezzarne gli scenari incantati. È allora giusto affermare che «con la maniera delle visioni (meglio che con

quella dei capitoli o delle canzonette e dei poemetti galanti...) il giovane scrittore, riprendendo l'eredità locale più illustre e, a suo modo, più originale, la arricchiva delle proprie qualità di decoro e di abbondanza di colore e di suono» (Binni), anche se non tutto del Varano andrà accettato: da evitare è in particolare il lugubre o l'eccesso gotico dei colori cupi, poiché esso è una specie di ombra minacciosa che sopprime il lume necessario all'osservazione delle cose e alla pittura del vero; così, mentre il lugubre uccide l'immaginazione — ossia la facoltà interiore di reinventare gli oggetti — lo stato di malinconia finisce con l'esaltarla grazie alla sua luce radente e larvata, intensa quel tanto che basta a corredare un testo di opposizioni tematiche fondamentali (scuro e chiaro, sonno e veglia), con la conseguenza non irrilevante che la poesia portatrice di siffatti spettacoli naturali acquista un piglio ispirato che ne fa una sorta di enigma profetico o — come si legge nelle *Nozze di Cadmo e d'Ermione* — una «delfica favella», un «canto arcano».

E giacché si sta parlando dell'antiestetico nell'ordine della natura, sarà meglio precisare subito che il Monti tornerà più volte durante il soggiorno romano sulla necessità di non escludere dalla ricezione lirica l'epifania naturalistica del caos e del «brutto», accostandosi in questo alla nozione kantiana di sublime dinamico. In una lettera al Vannetti — il quale rimproverava alla poesia montiana di accogliere paesaggi che non potevano far presa sui destinatari, proprio in virtù del senso di paura e di disgusto che suscitavano — egli sosterrà che il mondo minerale e la natura geofisica, con il loro corollario catastrofico, servono di complemento alla sinfonia plastica del mondo, al punto che eliminandoli ci si priva sia della possibilità retorica di una *variatio* tonale, sia della legalità che deriva alla poesia ogniqualvolta essa si tenga al corrente dei progressi della scienza, la quale non disdegna i «fenomeni funesti e terribili della natura». Nella risposta montiana al provinciale interlocutore — il quale lo accusava di aver fatto della *Bellezza dell'universo* una specie di rassegna impressionistica di paesaggi settentrionali, cupi e lugubri — vi si oppone infatti l'idea dinamica e policentrica di un meraviglioso, di una *admiratio* che può nascere in colui che guarda qualcosa di portentoso e piacevole ma anche in chi osserva il minuto e il pauroso, quello che in seguito Tieck chiamerà il *Seltsame*: «La terra che calpestiamo, l'aria che respiriamo, le tenebre che placano la sensazione dei nostri mali, tutto che ne circonda, tutto quanto è disseminato di occulte altissime meraviglie. Né sono i cieli, né i firmamenti che soli narrano la gloria del Creatore, non il turbine, non il fulmine, non il tremuoto ne gridano solo l'onnipotenza; ma ne parla pure l'insetto che inosservato strisciasi fra i cespugli e la foglia che moribonda spiccasi dalla pianta, e la polvere che scuo-

tiamo dai nostri vestimenti». Ora, in questo passo — oltre alle costellazioni armoniche leibniziane — è facile riconoscere dall'accenno al mondo microscopico degli insetti il lettore di Bonnet, il fondatore dell'epigenetica francese e sostenitore a sua volta di una sorta di innatismo platonico che fa del passato la prefigurazione di un avvenire: non mancano neppure i riscontri filologici, e basti citare la lettera nella quale il Monti confida di avere tratto una rinnovata coscienza poetica dalla lettura appunto di Leibniz e Bonnet, oltre che del Wolff, Locke, Helvetius e Condillac.

Se si parte dal presupposto kantiano che con l'illuminismo non sono più compatibili una logica dei sistemi scientifici e un corredo di invenzioni mitologiche, e la si commisuri d'altra parte all'idea già formulata dal Gravina di una favola che tragga sempre dal vero le componenti delle sue ragioni storiche e referenziali, cominciamo a comporre un ritratto vibrato del Monti e dei presupposti metodologici della sua *ars poetica*.

Per questo, sovente, nei versi del Monti dedicati all'orrido di natura, vi si mescolano il piacere esotico del termine tecnico e una appercezione metafisica dell'armonia mondana non disgiunta da una ipotesi radicale che fa della scienza il sostegno del sistema e la verità della poesia, di volta in volta in quanto causa o effetto:

Già moria su le cose ogni colore,  
e terra e ciel tacea, fuor che del mare  
l'incessante muggito; allor che pronto  
il fatal vase scoperchiò Vulcano,  
e all'aura scintillar la rubiconda  
bragia ne fece. Ne sentiero il puzzo  
i sotterranei zolfi e le piriti  
e gli asfalti oleosi, e dal segreto  
amor sospinti, che tra loro i corpi  
lega e l'un l'altro a desiar costringe,  
ne concepir meraviglioso affetto,  
e di salso umidor pasciuti e pingui  
si fermentano, ed esalar di sopra  
improvvisa mefite.

Certo, sin qui parrebbe di ritrovare soltanto un eccesso di dantismi e una vocazione al «meraviglioso» indagato nel suo tessuto fisico e minerale, nella sua verità di natura. Ma qualcosa di profondamente più importante per un'ipotesi poetologica conscia della speculazione vichiana, lo ritroviamo in una nota che il Monti appose al verso 332 della *Musogonia* al fine di rendere conto al lettore — con un piacere dell'analogia peregrina che a noi ricorda il Bachelard — della giustezza mitografica di

una immagine cosmica, là ove l'oceano è colto mentre «circonda» con le «fervide onde» la terra intera. Il Monti dunque scrive: «L'orbe: nessuna idea più vera e più ripetuta di questa nei poeti greci e latini. Quindi l'opinione che l'oceano fosse generatore di tutte le cose; la qual sentenza omerica riscaldando la testa di Talete, partori il sistema di quel filosofo, riprodotto poi in iscena a' di nostri. Chi pon mente alle idee degli antichi intelletti le trova spesso rinate e sviluppate sott'altro aspetto nei cervelli moderni, e nell'amicizia e inimicizia dei corpi d'Empedocle è facile ravvisare il sistema dell'attrazione». Più che le allusioni a Newton, al dibattito geologico del tempo e forse ai paradossi organicistici del mesmerismo, ciò che stupisce è ora l'indagine attenta di uno sguardo pronto a scoprire il calcolo simmetrico della scienza nelle «fole» che animano lo spazio del quotidiano, e a fare di ciò l'avvio a una sorta di archeologia analitica della letteratura, nel quadro complesso e multiforme delle discussioni illuministiche sull'utilità storica della poesia. Ne esce l'immagine — per così dire — di un neoclassicismo inserito nel processo diacronico delle scienze umane, che rilancia l'ipotesi di una lettura antiquaria ed erudita dell'atto creativo, pressapoco come viene delineata nelle *Nozze di Cadmo e d'Ermione* e nell'elogio ivi contenuto dell'invenzione della scrittura, a fronte della quale

smarrita  
 si confonde la mente, e perde l'ali  
 l'immaginar.

Il richiamo al valore sapienziale e profetico della scrittura impone però adesso di tornare al tema iniziale di un meraviglioso di impronta devota, e continuarne la breve storia dopo averne indicato l'eziologia fra l'ambiente faentino-frugoniano e quello ferrarese-varaniano, fermandoci almeno un poco sul *Saggio* del '79, il quale segna il momento di maggior spicco dell'adesione montiana alla imagery cristiana. Indubbiamente il desiderio di risultare gradito alle gerarchie ecclesiastiche di Roma giocò — come è stato detto — un ruolo importante nelle scelte tematiche del Monti; ma è anche vero che, all'interno del *Discorso* preliminare, il confronto tra un sistema mitologico pagano del quale Omero è considerato l'emblema ed uno biblico rappresentato invece dalla poesia davidica, è tutto spostato sul piano delle immagini, dei complessi eidetici, e della capacità ad essi complementare di coinvolgere il lettore nel gioco unitario ed attivo del testo. Nella fenomenologia dello sguardo che si svela allo studioso della poesia ebraica, viene dunque in luce la cifra sapienziale della parola, poiché essa è fondata sull'illusione del vero (religioso) fami-

liare al lettore occidentale e non sulla teatralità delle incarnazioni o gli sdoppiamenti metaforici del verso omerico.

Allorché non si dimentichi che qui il vero modello montiano di una poesia moderna e cristiana è il Klopstock del *Messias* — con la sua idea di un patetico «verosimile», radicato sui presupposti culturali del percipiente — e non la scrittura biblica o l'edificio già più intellettualistico del *Paradise lost*, si comprende come a opinione dell'autore del *Saggio* ogni riflessione sul potere fictional di una cultura debba necessariamente muovere dall'affermazione recisa della storicità della letteratura e dei mutamenti cui essa sottostà agli occhi dello studioso: «Ma, domando io, forse gli antichi hanno esaurito il bello della poesia? (...). Eppure le combinazioni, l'esperienze, le scoperte sia in fisica che in metafisica hanno a noi nepoti procacciato un numero infinito di sensazioni ad essi ignote; eppure i governi, i costumi, i teatri, che sommamente influiscono sulla immaginazione, si sono cangiati e il loro cangiamento ha prodotto quello dello spirito; eppure Cornelio, Racine, Voltaire, e perfino Shakespeare, sono pieni di sentimenti, di affetti ai quali non giunge né Sofocle né Euripide; Milton e Klopstock d'immagini e di pensieri non mai sognati da Omero, molto meno da Virgilio; Gessner di grazie che non conobbe Teocrito, e Boileau di riflessioni alle quali Orazio giammai non pensò». Certo, ci troviamo ancora una volta nell'ambito perraultiano di una concezione meccanica delle progressioni storiche, ritratte magari nel loro aspetto cellulare di addizioni individuali e caratteriali. Quello che importa non è il fatto — sottolineato dal Colicchia — che per il Monti del *Saggio* la poesia muti nel tempo perché si trasformano correlativamente i percetti e le costellazioni di dati oggettivi che la originano: al tramonto dell'epoca illuministica, ciò costituisce nulla più che un'assonometria primitiva di sociologia della letteratura, o un pretesto per motivare la diversità fra le varie parti del *Saggio*; così, sempre nella traccia della sua ottica referenzialistica, il Monti giustifica la presenza nell'opera di elegie e anacreontiche dicendo che egli ha amato sia per passione che per capriccio.

La modernità della speculazione filologica e metafisica del *Saggio* sta altrove, ed è la lettera preliminare al Minzoni a metterci sulla buona strada, allorché vi si formula un giudizio negativo nei confronti di coloro che sembrano aver «la malattia di render corporee tutte le idee, anche le più secche e le più puerili, con ridurre la poesia ad una specie di lanterna magica». Il desiderio di prendere le distanze dal metodo voltairiano dell'«allegoria civile», non disgiunto dalla necessità di allontanare dalla sua poesia l'accusa di indulgere ai marinismi — che da più parti veniva rivolta al *Messias* — sono soltanto gli stimoli iniziali di quella che

oggi chiameremmo una teoria della ricezione e del sistema di credenze attraverso il quale ogni destinatario si avvicina ad un'opera. Il pericolo di «ridurre la poesia ad una specie di lanterna magica», lo corrono infatti tutti coloro i quali volendo imitare l'imagery omerica e la concretezza sempre animata dell'epos pagano, non si rendono conto che — una volta venuto a mancare il sottostrato di credenze animistico-razionalistiche sulle divinità dell'Olimpo — al poeta si mostrerà solo un paesaggio eterico di allegorie, di incarnazioni appunto: di qui la sgradevole sensazione generata dalla «malattia di render corporee tutte le idee».

La «fisicità» del cosmo greco-classico, era una conseguenza dei presupposti religiosi che facevano ad esempio della raffigurazione di una divinità qualcosa di più che una semplice immagine: la presenza enigmatica del suo potere sul destino del mondo. Ora, agli occhi di chi — nell'Occidente cresciuto sulla traccia della mitografia ebraica e dei «legendari» della cristianità — non condivide più il mistero dell'epifania pagana, ogni immagine di animazione, qualsiasi parvenza divina diventerà mera allegoria, il prodotto artefatto di una logica del semiotico e dell'indiziario. Dall'istante in cui una frattura tra essere e parvenza si impone nella cultura post-epica dell'Europa moderna, il modulo stilistico del poeta non può più essere quello della reificazione allegorica bensì di una suggestione interiore, la catalisi infinita degli itinerari onirici dell'io, — ciò che procede, appunto, nel segno klopstockiano di un patetico verosimile e vibrato.

Prima dunque che al Monti si configuri con precisione il progetto ambizioso di un neoclassicismo sublime e che indichi la necessità di un ritorno al dizionario eidetico degli antichi, egli discute a proposito di una poesia che sappia suscitare nel percipiente uno scenario obliquo di mondi possibili e ne stimoli l'immaginazione: «lo spirito del poeta ricercava un tempo la Bellezza negli spettacoli naturali; ora s'è cambiato in tiranno e minaccia di rompere i vincoli che lo tengono legato al corpo. Come mai sono andati dispersi i giorni felici trascorsi in un asilo solitario? Egli ammirava il sole, le selve, gli armenti, gli insetti maestri di sana filosofia, mentre sentiva alitare sul suo volto lo spirito del Nume onnipotente. Ora i tempi sono cambiati: l'amore lo ha reso infelice. Una bellezza fatale lo ha conquistato, ma, nonostante il suo amore sia ricambiato, egli non può sperare di possederla». Il fatto è che l'immaginazione deve evitare il duplice pericolo dell'ingegnosità barocca e dell'inverosimiglianza del *mithos* pagano, e limitarsi al vero sentimentale dell'anima cristiana, soprattutto quando essa — dopo il progresso filosofico del secolo dei lumi — non sappia «passionarsi» a nulla che non sia la sua verità, che non appartenga al sistema gerarchico delle sue credenze intime.

Stigmatizzando gli eccessi allegorici dei poeti a lui contemporanei, il Monti storicizza così la ricezione di un testo, e ne relativizza la forza dinamica di rappresentazione: il significato dei testi antichi resta a noi precluso se non nella forma intellettualistica dell'allegoresi — ciò che produce fra l'altro una schiera di pessimi lettori; la strada aperta all'esegeta e scrittore post-illuministico, è allora da una parte quella di una fedeltà filologica alla lettera degli antichi (e di qui si produce il cosiddetto manierismo montiano, nelle opere del neoclassicismo romano e poi napoleonico), dall'altra quella già pre-manzoniana — e si sa quanto nell'*Urania* e nelle riflessioni del Manzoni sul «meraviglioso» dei moderni sia passato dell'opera montiana — di un patetico «cristiano», che sappia evitare i colori foschi del gotico per abbracciare invece il progetto antropologico di un nuovo immaginario culturale, di una letteratura nella quale è il lettore a vivificare interiormente le immagini verosimili e «sentimentate» al punto da «passionarvisi».

Per chi volesse avere un precedente europeo di questa teoria della ricezione, e al tempo stesso cogliere un'occasione per aprire la riflessione del Monti ai suoi precedenti dottrinari extra-italiani, sarà sufficiente ripercorrere gli stadi speculativi che traspaiono dall'opera di un critico filosofico tedesco del Settecento, Johan Adolf Schlegel, con la precisazione importante che con quest'ultimo ci troviamo già in quell'ambito contrario al classicismo gottschediano, ove la verosimiglianza richiesta al poeta non si verifica più sulla natura e i referenti oggettivi, ma sulla sua immagine introiettata dai lettori. Lo Schlegel, dunque, nell'opera scritta verso la metà del XVIII secolo *Von dem Wunderbaren der Poesie, besonders der Epopee*, discutendo a proposito del «meraviglioso» e dei sistemi mitografici propri ad ogni epoca, afferma intanto che essi comprendono «jede wichtige Begebenheit, die uns unerwartet überrascht», riportando in questo modo la nozione di «favoloso» ad una dimensione soggettiva; nell'intento di aprire la rigidità dei canoni classicistici alla pluralità di altri corredi di immagini, egli nota che la nozione di «admiratio», di stupore del destinatario, ha nel corso della storia sempre dovuto commisurarsi a sistemi mitologici diversi, che si potrebbero riassumere in quello pagano, quello cristiano e nel «Zaubersystem der neuern Zeiten», il quale comprende il mondo folklorico delle fate con le sue varianti nazionali. Queste tre categorie, che costituiscono poi il cosiddetto possibile poetico o «hypothetische Wahrscheinliche», non possono essere escluse a priori dalla composizione di una epopea per la semplice ragione che esse vanno via via confrontate al senso del nuovo ed alla nozione del «Wunderbare» che possiede il lettore. Il Tasso ad esempio — continua lo Schlegel —, nel condurre a termine la *Gerusa-*

*lemme*, vi inserì anche elementi estranei alla mitologia cristiana come maghe, incantesimi e prodigi fiabeschi più propri del cosiddetto «Zaubersystem», perché allora vi si credeva e le incantazioni della favola potevano intrecciarsi ai miracoli operati dalla giustizia divina. Adesso invece che il progresso delle scienze ha reso inverosimili streghe e folletti, il lettore è portato a riconoscere nell'opera del Tasso qualcosa di «aben-theuerlich» che i destinatari post-rinascimentali della *Gerusalemme* non percepivano affatto. Il valore intrinseco dell'opera resta il medesimo, ma si fa luce con lo Schlegel una riconsiderazione storica della ricezione intesa come categoria di linguistica pragmatica; la conseguenza, inoltre, del fatto che ogni epos debba mantenersi rigorosamente nell'ambito del «possibile» e che l'idea di quest'ultimo muti di epoca in epoca, può condurre al rifiuto della mitologia pagana e delle sue epifanie inverosimili, posto che non siano trattate — come accade in Pope — con un piglio ironico che sappia renderle accettabili anche alla ragione analitica dei moderni.

L'affermazione schlegeliana di una fenomenologia storico-genetica dei «mondi possibili», astratta però dalla univocità vettoriale della teodicea leibniziana, approdando alla rivalutazione del simbolismo biblico non faceva che concludere provvisoriamente un dibattito apertosi con il Boileau, e che doveva poi trovare soluzione definitiva in Italia col Manzoni e in Germania con Wackenroder e Hamann. Il problema sin dall'inizio fu circoscritto alla domanda se privilegiare l'*ethos* metafisico e religioso del lettore o le sue esigenze di chiarezza speculativa e razionale: così, Boileau aveva deprecato l'uso della mitologia cristiana perché essa, in quanto silloge di misteri, riusciva incomprensibile al destinatario, benché esso vi riponesse fede in quanto cattolico; di contro, i miti pagani si potevano spiegare facilmente soprattutto in senso antropomorfo e quindi essi erano ben accetti anche se non creduti, poiché — affermava Boileau — l'uomo è «colpito» solo da ciò che comprende, mentre «une merveille absurde est... sans appas». Bisognava poi evitare il gesto empio di mescolare i misteri sacri della religione al gioco frivolo della scrittura poetica. Di qui l'esortazione del Boileau:

Et, fabuleux chrétiens, n'allons point dans nos songes  
Du Dieu de vérité faire un dieu de mensonges.

Se si tralascia la posizione che all'interno della «querelle» assunsero i fautori dei moderni, contrari alle rêveries pagane perché il lettore non poteva dar loro fede — posizione che ebbe origine dalla pubblicazione in Francia dei *Discorsi* del Tasso, e che trovò il suo principale sostenitore

in Desmarets de Saint-Sorlin — è curioso vedere come con Leibniz, Wolff e Gottsched i *mithoi* cristiani siano accettati per motivi simmetricamente opposti a quelli formulati da Boileau: ora infatti la religione diviene il limite massimo della ragione, il suo acme intensivo e storico. Essa è «vera», e poiché la verità ha un potere retorico di convinzione maggiore, già in Leibniz si fa luce l'idea che un testo leggendario fondato sull'immaginazione biblica e sul meraviglioso della favola non sia altro che lo stadio di una trasformazione finalizzata, la quale conduce dall'inverosimiglianza dell'*inventio* alla verità della fede; è per questo che nel *Discours de la Conformité de la Foy avec la Raison* si trova una similitudine tra i miracoli divini e l'attività artistica dell'uomo: «Il se peut qu'il y ait des miracles que Dieu fait par le ministère des Anges, où les boix de la nature ne sont point violées, non plus que lorsque les hommes aident la nature par l'art; l'artifice des Anges ne differant du nôtre que par le degré de perfection».

L'idea leibniziana di una autocoscienza speculativa alla quale si perviene attraverso il filtro culturale della religione, arriva al Monti forse proprio attraverso la mediazione del Wolff, le cui opere sono citate — come si è visto — in una lettera scritta dall'autore della *Bassvilliana* proprio negli anni in cui si colloca la stesura del *Saggio*. Poiché questo comporta il configurarsi di una poesia «metafisica», il Vannetti coglie subito l'occasione per ammonire l'amico romano sul fatto che l'epica della cristianità può portarlo facilmente a due modelli poetici da evitare con cura, il sublime allusivo di Klopstock e il mito gotico dell'eremita quale già appariva dal movimento degli Stürmer, e di cui il Vannetti abbozza anche un curioso ritratto: «nodrirsi di castagne, di mele cotogne e di fave, e bere acquavite e birra, vestir di bigio, abitar presso qualche strepitosa cascata d'acqua in volte terrene, ove il sole non passa...». Evitare l'inflessione larmoyante del *pathos* religioso e della poesia che si propone di farsene carico significa però, a opinione del Vannetti, anche confutare il progetto letterario del Varano — di cui si è già vista l'importanza per la formazione montiana, là ove esso affermava la possibilità di servirsi di soggetti biblici.

In verità, il Vannetti sa bene che il fervore del Monti per l'*epos* davidico del *Messias* è giunto a tal punto da tentarne persino la traduzione — dal francese, s'intende, lingua più familiare e «poetica» —, come egli comunica all'amico in una lettera del 1778: «La versione di Klopstock era cominciata, ma si è interrotta per esser io occupato in altre faccende poetiche», che sono poi i «dodici capitoli di vario stile», gli «altrettanti sonetti» e «sei canzonette del Saggio». Ad impedire l'immediata realizzazione del progetto si aggiungono però altri ostacoli: «Ieri l'altro ebbi una

prolissa lettera del nostro comune amico Zorzi. Egli mi stimola a far la traduzione di Klopstock», ma come comportarsi con una lingua che sembra scacciare ogni pensiero poetico e abituare l'orecchio alla musica sgradevole delle occlusive germaniche? E ancora, un anno più tardi, congratulandosi in una lettera al Bertola per la sua «idea» diciamo così paesaggistica e gessneriana della letteratura tedesca, il Monti si dichiarava stanco di scrivere sonetti, manifestando il desiderio di lavorare su schemi narrativi più ampi: la stesura di una tragedia e la traduzione del *Messias* dovevano appunto far parte del suo progetto unitario di una poesia sublime e metafisica. Dalla poesia biblica del Klopstock, egli vuole apprendere l'arte di servirsi «di un certo che di patetico», rafforzare «l'entusiasmo» e la «fantasia» dai quali si genera la scrittura, senza beninteso disdegnare il calcolo inventivo e rapido dell'«ingegno», nel senso in cui si riconosce questa facoltà nell'opera dello Shakespeare. Ma soprattutto egli vuole apprendere da Klopstock il gioco contrastivo che anima l'azione grande ed eroica, il rapporto antagonista tra il bene e il male, la luce e le tenebre, l'epopea della vittoria e la forza del castigo: l'arte pittorica, infine, di chi sa andare oltre i particolari «graziosi» del sonetto per attingere l'amplitudine epica della storia.

A questo apprendistato klopstockiano che il Monti compie sin dal soggiorno ferrarese, va fatta risalire l'ascendenza letteraria della erotizzazione cosmica, quale trapela dai versi della *Bellezza dell'Universo*:

La terra in sen l'accolse e la comprese,  
 e in dolce movimento, un brivido  
 serpeggiar per le viscere s'intese;  
 ...  
 Penetrò nelle cupe acque profonde  
 quel guardo; e con bollor grato natura  
 intiepidille, e diventar feconde;

e alla stessa ascendenza davidica può essere ricondotto il «truce prodigio» dell'apparizione dell'«islamismo» nel più tardo *Bardo della Selva Nera*:

L'alto capo toccar gli astri pareva,  
 ma il piè sotterra s'inabissa. Stende  
 su l'Africa una man, l'altra spandea  
 su l'Asia, e parte ancor d'Europa offende.  
 Al fianco il brando, al fronte l'elmo avea,  
 e sotto l'elmo dell'altar le bende.  
 Scosse un gran libro, e il libro che s'aprio,  
 scritto in fronte mostrò: *Voce di Dio*.

La maggiore caratteristica della imagery biblica è tuttavia — come appare almeno dalla *Bassvilliana*, che rappresenta il momento di maggiore aderenza del Monti al modello klopstockiano — una sorta di ingrandimento e di moltiplicazione delle dimensioni, così come insegnava proprio in quegli anni la «scuola neoclassica» di Parma, in primo luogo il Rezzonico. È il cosmo a divenire ora lo scenario stabile del gesto eroico, e un'arte plastica delle consecuzioni epiche dà vita alla macroscopia biblica dello spazio che circonda l'uomo. Così nel Canto Primo:

E supplicio ti fia la vista orrenda  
dell'empia patria tua, la cui lordura  
par che del puzzo i firmamenti offenda.

Ed è proprio in relazione a questa dialettica iperbolica degli odori che il Monti trova finalmente il modo — attraverso le parole del suo ammiratore Francesco Torti — di esporre i vantaggi della religione rapportata all'arte, sia in senso eidetico che evenemenziale, nella sua natura di «macchina» féérique e di repertorio mitologico: «In verità il vostro espediente è ammirabile. Collegando all'universo fisico il mondo invisibile della religione, voi siete padrone di far pendere la bilancia dalla parte che più vi aggrada. La religione ha in mano la chiave di tutti i successi, ed essa gli spiega all'uomo in una maniera sempre capace di sbalordirlo». Una volta scelto di seguire i dettami oraziani dell'*ut pictura poesis*, a un pensiero sublime dovrà sempre corrispondere un'immagine grandiosa e sonante, e per evitare la desacralizzazione dei temi religiosi non si dovrà temere di esagerare quanto al decoro o al riverbero culturale che ad essi si conviene. Saranno allora da accettare quei versi della *Bassvilliana*, ove si dice che

scudo sostenea la manca mano  
grande così, che da nemico offesa  
tutto copria coll'ombra il Vaticano

allorché ci si rammenti del poema miltoniano, in cui vediamo «l'eterno geometra prender in mano il compasso, centrarlo nell'immensità del caos, e girarlo per circoscrivere l'universo. Così nei profeti il divino architetto misura le acque del globo nel cavo della mano, compassa il cielo con la spanna, pesa le montagne nella bilancia; e cent'altri pensieri di questo genere meraviglioso e sublime, unico linguaggio con cui la debole umana immaginazione può slanciarsi verso l'onnipotenza e delibarne l'idea».

La *Bassvilliana* si anima così di apparizioni intermittenti di lemuri e

di ombre secondo l'esempio del Klopstock, come lo stesso Monti personalmente annota a proposito dei versi 145 sgg. del Canto Secondo: «una bella comparsa di ombre... puoi vederla nell'Omero germanico, laddove nella *Messsiade* fa uscire dai sepolcri agitati dal terremoto le ombre de' patriarchi... A questo passo di Klopstock credo che abbia mirato, ma da lontano, il nostro poeta, introducendo qui le anime di quei buoni Francesi che per la causa della religione e del re hanno sofferto il martirio». A chi poi lo accusa di mescolare il sacro e il profano sino a generare una mistura dissacrante di eventi, una specie di quadro sinottico di racconti paralleli, il Monti risponde chiamando in causa quei passi del *Paradise lost* ove «nell'inferno, sulla riva del fiume Lete, Medusa... tien lontano con la vista della Gorgona i diavoli che vorrebbero accostarsi», e si paragona Eva a una driade, «poi a Pomona, e poi a Diana, e Adamo a Giove»; tuttavia più ancora vale qui l'affermazione del Gravina — che il Monti colloca in posizione antagonistica rispetto al Bettinelli — secondo la quale risolvere i «nodi» dei misteri religiosi sulla «tela» delle favole offre alla poesia il modo di allontanarsi dalla pura speculazione filosofica, e di rivestire di immagini ciò che altrimenti sarebbe troppo etereo per calarsi nel *medium* della scrittura.

Ma la benevolenza con la quale il Gravina parla di un poema ideale, «nel quale cospira la favola non meno che la religione», e l'attenzione che il Monti vi presta, segnano definitivamente l'inizio di una poetizzazione del teologico, di un processo che trasforma — questa volta — la religione in favola. Aveva ragione il nostro Graf quando alla fine del XIX secolo discuteva a proposito di un medioevo cattolico italiano poverissimo di leggende e temi fiabeschi. San Giorgio rimarrà ancora per molto un santo le cui vicende sono narrate nello stile canonico dell'agiografia: soltanto agli albori dell'epoca moderna egli inizierà a difendersi dalle terribili fauci di un drago fiabesco. Così, è solo col Monti, il Leopardi e il primo Manzoni, con Chateaubriand e Wackenroder che la religione si estetizza: proprio come quegli utensili che perdendo valore funzionale si trasformano pian piano in giocattoli, il rigore razionalistico del secolo dei lumi trasforma quasi senza accorgersene la dottrina cristiana in una mitologia feerica, nell'enciclopedia teriomorfica di un meraviglioso che inizia ora a rivalutare il mondo del folklore. Unendo sentimento e fede nella genesi intellettuale dell'uomo preromantico, Hamann parlerà allora di una «vena mistica di tutte le religioni», per così dire di una fiaba del Cristo: «Lo Spirito Santo ci ha consegnato la sua parola in un libro, nel quale Egli, come uno sciocco e un pazzo, anzi come uno spirito profano e impuro, ha dato alla nostra superba ragione delle fiabe». Perdendo valore e significato, la liturgia cattolica e gli arredi sacri delle chiese, le se-

quenze rituali e i gesti pieni di mistero del sacerdote acquistano proprio ora nell'Europa illuministica il fascino obliquo di una iconografia esotica. Il progetto estetico che esce dalle pagine della *Bassvilliana* o del *Génie du Christianisme*, costituisce così anche un prontuario mitologico che si offre al compilatore di versi in alternativa a quello più collaudato dell'antichità pagana, il quale, a sua volta, subisce negli stessi anni radicali trasformazioni. In entrambi, tuttavia, sempre di nuovo, la natura si trasforma in immagine, dando luogo appunto a un immaginario di tipo mitologico, mentre i nomi e le parole si trasformano a loro volta in oggetti, in cose. La scrittura del Monti vive perpetuamente in questo intimo dissidio, in questo duplice processo chiasmico che fa di una cosa un fantasma, e di questo fantasma, nuovamente, attraverso la parola, un paesaggio pietrificato di cose.

### Nota Bibliografica

Per i testi poetici del Monti abbiamo consultato l'edizione a cura di G. Bezzola, Torino 1969; per l'epistolario abbiamo attinto dai fondamentali 6 voll. a cura di A. Bertoldi, Firenze 1928-1931.

Le opere esplicitamente citate nel corso di queste pagine, o cui implicitamente si rinvia, sono in ordine reale di successione le seguenti: G. CASANOVA, *Storia della mia fuga dai Piombi di Venezia*, Milano 1964; G.C. LICHTENBERG, *Aphorismen*, a cura di A. Leitzmann, Berlin 1902-1908; N. SAITO, *Lessing e Lichtenberg*, Napoli 1961; E.C. CROCE, *Poeti e scrittori tedeschi dell'ultimo Settecento*, Bari 1961; G. KAISER, *Klopstock, Religion und Dichtung*, Gütersloh 1963; V. SANTOLI, *Wackenroder e il misticismo estetico*, Rieti 1929; W. BINNI, *Monti poeta del consenso*, Firenze 1981; G. BARBARISI, *Vincenzo Monti e la cultura neoclassica*, «*Storia della letteratura italiana*», VII, Milano 1969; L. CAMBINI, *Primi saggi poetici di Vincenzo Monti*, «*Giorn. stor. Letteratura Italiana*», 1909; BINNI, *Preromanticismo italiano*, Bari 1974<sup>3</sup>; C.I. FRUGONI, *Rime*, Parma 1734; A. VARANO, *Le visioni*, a cura di F. Cerruti, Torino 1873; M. FUBINI, *Dal Muratori al Baretti*, Bari 1968<sup>3</sup>; C. VANNETTI, *Opere italiane e latine*, Venezia 1827; L. TIECK, *Kritische Schriften*, Berlin 1848; A. MARELLI, *Ludwig Tiecks frühe Märchenspiele und die Gozzische Manier*, Köln 1968; P. ROSSI, *I segni del tempo*, Milano 1979; E. RAIMONDI, *Scienza e letteratura*, Torino 1978; G.A. ROGGERONE, *Controilluminismo. Saggio su La Mettrie ed Helvétius*, Lecce 1976; M. PRAZ, *Gusto Neoclassico*, Firenze 1940; F. ULIVI, *Settecento neoclassico*, Pisa 1957; G. COLICCHIA, *Il «Saggio di poesie» del 1779 e la prima poetica montiana*, Firenze 1961; G. CAROSELLA CORVISIERO, *Mitologia e fantasia in Vincenzo Monti*, Napoli 1970; F. PASINI, *Un discorso di Vincenzo Monti in Arcadia*, Trento 1910; D. SILVAGNI, *La corte e la società romana nei secoli XVIII e XIX*, Roma 1971; P. HAZARD, *La Révolution Française et les lettres italiennes (1789-1815)*, Paris 1910; L. HAUTECOEUR, *Rome et la renaissance de*

*l'antiquité à la fin du XVIII siècle*, Paris 1912; F. STRICH, *Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner*, Halle 1910; G. POULET, *Trois essais de mythologie romantique*, Paris 1971; N. FRYE, *Anatomia della critica*, Torino 1969; ID., *Creation and recreation*, Toronto 1976; ID., *The myth of deliverance*, Toronto 1983; K.H. STAHL, *Das Wunderbare als Problem und Gegenstand der deutschen Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts*, Frankfurt 1975 (in relazione a J.A. Schlegel); J. CRÜGER (a cura di), *Gottsched, Bodmer und Breitingen*, Darmstadt 1965; R. NEGRI, *Gusto e poesia delle rovine in Italia fra il Sette e l'Ottocento*, Milano 1965; C. CALCATERRA, *Il Barocco in Arcadia*, Bologna 1950; G. NATALI, *Cultura e poesia in Italia nell'età napoleonica*, Torino 1930; G. MUNOR, *Variazioni critiche del Rezzonico sulle arti figurative*, «Convivium», IV (1958), pp. 405-413; G. CUSATELLI, *Una guida poetica di Parma settecentesca*, «Aurea Parma», I (1956); A. BALDUINO, *Significato delle polemiche romantiche sulla mitologia*, «Lettere italiane», XV (1963); A. GRAF, *Il tramonto delle leggende*, in *La vita italiana del Trecento*, Milano 1912; J.G. HAMANN, *Scritti e frammenti*, a cura di S. Lupi, Firenze 1937.

(Le pagine qui pubblicate costituiscono parte di una ricerca sull'iconografia di Vincenzo Monti svolta per conto dell'Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna e della Soprintendenza per i beni artistici e storici per le province di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna).