



CITATION

Montori, I. "L'Oceano in calma": Monti, *Paradise Lost* e l'Italia. *Linguæ & - Journal of Modern Languages and Cultures*. <https://doi.org/10.14276/l.v28i2.4938>

DOI

<https://doi.org/10.14276/l.v28i2.4938>

RECEIVED

January 27, 2025

ACCEPTED

July 18, 2025

PUBLISHED

September 25, 2025

PEER REVIEW HISTORY

double blind review

COPYRIGHT

2025 © The Authors



This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



1944
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI URBINO
CARLO BO
SSA
SETTORE
SCIENZE
DELL'E
DUE

"L'Oceano in calma": Monti, *Paradise Lost* e l'Italia

Irene Montori (Università degli Studi di Napoli "Federico II")

irene.montori@unina.it

ABSTRACT

Despite the importance of Italy for Milton's personal and intellectual formation, strong critical biases have characterized the reception of Milton in Italy between the eighteenth and nineteenth centuries. In the homeland of Catholicism and under the strong influence of classicism, Milton's *Paradise Lost* seemed too unorthodox to meet the cultural expectations of Italian readership. Vincenzo Monti's appreciation of Milton's visionary imagination in his *Discorso preliminare* (1779) and his adaptation of *Paradise Lost* 7 in his creation poem *La bellezza dell'universo* (1781), through Paolo Rolli's well-known Italian translation (1742), are particularly worthy of notice in this context. As a site of intersection between Italian censorial practices and aesthetic criticism, notably around the sublime, *La bellezza dell'universo* offers unique access to Milton's reception over the eighteenth century, a period in which *Paradise Lost* achieved canonical acceptance at the cost of selective re-creation.

Irene Montori

Università degli Studi di Napoli “Federico II”
irene.montori@unina.it

“L’Oceano in calma”: Monti, *Paradise Lost* e l’Italia

ABSTRACT

Despite the importance of Italy for Milton’s personal and intellectual formation, strong critical biases have characterized the reception of Milton in Italy between the eighteenth and nineteenth centuries. In the homeland of Catholicism and under the strong influence of classicism, Milton’s *Paradise Lost* seemed too unorthodox to meet the cultural expectations of Italian readership. Vincenzo Monti’s appreciation of Milton’s visionary imagination in his *Discorso preliminare* (1779) and his adaptation of *Paradise Lost* 7 in his creation poem *La bellezza dell’universo* (1781), through Paolo Rolli’s well-known Italian translation (1742), are particularly worthy of notice in this context. As a site of intersection between Italian censorial practices and aesthetic criticism, notably around the sublime, *La bellezza dell’universo* offers unique access to Milton’s reception over the eighteenth century, a period in which *Paradise Lost* achieved canonical acceptance at the cost of selective re-creation.

KEYWORDS: Vincenzo Monti, John Milton, *Paradise Lost*, sublime, Italian reception

1. Monti e i modelli di sublimità

A partire dalla sua formazione e nella sua prima carriera poetica, Vincenzo Monti esprime un forte interesse per la forza creativa dell'immaginazione e per la parola sublime in grado di suscitare entusiasmo¹. Tenendo a mente la lezione longiniana, Monti individua il sublime innanzitutto nella grandiosità delle immagini e delle rappresentazioni. In una nota alla *Bassvilliana* (1793), l'autore scrive: "Che diremo dell'elmo di Pallade nel quinto dell'Iliade, sufficiente a coprire un esercito tratto da cento città? La poesia ama molto di vestire le idee astratte d'immagini allegoriche e sensibili" (Monti 1839, 85)². Sviluppando gli spunti offerti dal testo longiniano e influenzato da Gravina e da Vico (Costa 1992, 103), il giovane poeta di Alfonsine legge Omero e Pindaro come esempi di grandiosità. Ancora più significativo il fatto che, sulla scorta del *fiat lux* longiniano³, ritenga la poesia delle Scritture la più rappresentativa del sublime. Tuttavia, egli riconosce che questa capacità di pensare per immagini grandiose non appartenga soltanto agli antichi⁴. Anche fra gli autori moderni è possibile trovare una tale forza dell'immaginazione, soprattutto in coloro che si ispirano più fedelmente al modello della poesia biblica:

Perciò vediamo in Milton 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 colla spanna, pesa le montagne nella bilancia; e cent'altri pensieri di questo genere

¹ Lo studio della prima poetica di Monti non può prescindere da Colicchia 1961. Per la concezione del sublime nella carriera montiana si vedano Mineo 1992, Finotti 1998, Frassinetti 2009, 87-119 e 2011, Bertazzoli 2005 e 2015.

² Per l'interpretazione del sublime nella *Bassvilliana*, di cui si è scelto di non occuparsi in questa sede, si vedano i due diversi studi di Costa 1992 e Mineo 1992, 78-90.

³ Sulla *querelle* del sublime che si sviluppa dalla polemica sul *fiat lux* ("sia la luce, e luce fu" *Sul sublime* 9.9; *Gen* 1,3) e che vede al centro la traduzione del trattato longiniano di Boileau (1674), cfr. Saint Girons 2003, 36-38; Doran 2015, 115-120.

⁴ In una delle sue "Riflessioni sulla poesia lirica" del 1781, Monti aveva dichiarato: "forse gli antichi hanno esaurito il bello della poesia? [...] Che gli antichi siano stati eccellenti in tutto ciò che han fatto, specialmente in poesia, sono d'accordo: ma che solamente ad essi sia stato accordato il privilegio di scrivere bene né abbiano lasciato ai posteri alcun campo intatto in materia di gusto, questa è una follia" (Pasini 1910, 29).

maraviglioso e sublime, unico linguaggio con cui la debole immaginazione può slanciarsi verso l’onnipotenza, e delibarne l’idea. (Monti 1839, 85)

In questa osservazione rivelatrice, Monti fornisce la chiave di lettura per interpretare la sua inclinazione per l’estetica del sublime e fare confluire il testo biblico con l’immaginazione di un autore moderno e straniero come John Milton. Già nel 1778 quando lascia Ferrara per raggiungere Roma, su invito del cardinale Borghese, Monti è alimentato da una sensibilità verso una poesia dell’entusiasmo e del sublime biblico, con cui si apre alla produzione letteraria moderna, non strettamente domestica, come quella inglese e tedesca. Ne è testimonianza lo scambio epistolare con Clementino Vannetti, nei confronti del quale si trova in profondo disaccordo relativamente all’imitazione dei modelli stranieri⁵. In una lettera indirizzata all’amico classicista, datata 10 gennaio 1783, Monti esorta ad avere “il coraggio di dire che anche le estere nazioni han dei buoni poeti, che fa d’uopo leggere e ammirare” (Bertoldi 1929, 209). Piuttosto che allontanare la letteratura d’Oltralpe, sarebbe opportuno prendere le distanze da quel “gregge dei servili imitatori” (*ibid.*), composto da mediocri autori italiani, che producono soltanto poesia di scarso valore. Bisogna, invece, ammettere che vi sono esempi da lodare anche nelle letterature straniere:

Se voi non convenite meco di questo, gettate al fuoco David, Isaia, Ezechiello e tutti gli altri profeti, le cui immagini e pensieri ed espressioni sono ben più stravaganti di quelle del Klopstock e del Milton. La mia conclusione è che vi stimo assaissimo quando inveite contro certi nostri poeti, e che altrettanto vi biasimo quando tentate di degradar quelli d’Alemagna e di Londra. (*ibid.*)⁶

⁵ Per l’importanza del carteggio con lo studioso roveretano si vedano Schweizer 1998 e Calitti 2001.

⁶ In una lettera precedente del 3 giugno 1780, Monti si lamentava dei giudizi di Vannetti e di Saverio Bettinelli sulla poesia straniera: “Sono d’accordo con voi e con Bettinelli che la maggior parte dei nostri poeti, sedotta dalla novità transalpina, è insoffribile; v’accordo anche che gli esemplari tedeschi, inglese, francesi sono la fonte di tanta corruttela. Ma bisogna che anche voi mi accordiate che il gregge di questi nostri poeti intedescati, infranciosati è un gregge di talenti mediocri e puerili. Dov’è quel buon poeta che, meditando questi medesimi esemplari, cada nelle debolezze di costoro? Il morbo adunque da cui l’Italia è inondata è colpa dei nostri poeti, e non dei tedeschi. Essi fanno uso di tutta la energia della loro lingua, come fa ognuno della propria, e sarebbe un’ingiustizia il giudicare delle opere loro sotto una mal cucita veste italiana” (Bertoldi 1929, 119).

In merito alla sua ammirazione per la poesia moderna d'Oltralpe, è degno di menzione l'interesse di Monti nei confronti di Milton all'interno del panorama culturale italiano, tutt'altro che favorevole al capolavoro poetico di *Paradise Lost* (1674). Pur ammettendo la straordinarietà di Milton e del suo testo, gli scrittori e gli intellettuali italiani (e non solo) da sempre nutrivano un estremo riserbo verso la sua eccessiva libertà immaginativa e stilistica e, soprattutto, la sua radicalità politica e religiosa. Lo scopo del presente contributo è portare alla luce la ricezione ambivalente del sublime miltoniano di Vincenzo Monti agli inizi della sua carriera poetica il quale, da una parte, mostra profondo apprezzamento per il poeta inglese, dall'altra, riflette la tradizione censoria italiana che stempera gli aspetti più audaci della sua opera. Monti, infatti, non esita nel mostrarsi estimatore di Milton e della potenza immaginifica della sua poesia sia sul piano teorico-critico, nel *Discorso preliminare* al suo *Saggio di poesie* (1779), sia su quello strettamente poetico-stilistico in *La bellezza dell'universo* (1781), dove il racconto della creazione nell'epica miltoniana (libro settimo) diviene un vero e proprio ipotesto per costruire la sublimità della cantica. Eppure, la ricezione del poema inglese non è così lineare, a partire dal fatto che Monti si serve della famosa traduzione italiana di Paolo Antonio Rolli, *Il Paradiso perduto* (1742), anziché dell'opera originale, non leggendo in lingua inglese: una traduzione che, per quanto avesse tentato di restare fedele al testo di partenza, nell'esito finale si rivelava più vicina al pubblico di arrivo, non solo per effetto della censura, ma soprattutto a causa della profonda influenza di Joseph Addison e della sua interpretazione del *Paradise Lost*, volta a mediare, in un garbato equilibrio, tra l'ammirazione per la sublimità dell'opera miltoniana e lo stemperamento delle sue eccentricità.

L'alta considerazione di Monti per Milton è un fattore noto già alla critica italiana di fine Ottocento. Nei suoi studi *Sulle poesie di Vincenzo Monti*, Bonaventura Zumbini osserva che “il Monti ebbe per due grandi poemi moderni, quali sono il «Paradiso perduto» e il «Messia», tanta ammirazione, quanta nessun altro degli scrittori nostri ebbe mai per i capolavori delle letterature straniere” (1886, 3), aggiungendo che “egli ragionava come il Milton stesso, il quale era d'avviso che nessun poema profano pareggiasse per nobiltà di soggetto e sublimità d'immagini quelli ispirati da Dio medesimo, e che, dunque, anche il poema sovrastasse a tutti gli altri delle classiche letterature” (*ibid.*, 5-6).

L'influenza del modello biblico confluisce nella *Bellezza dell'universo* con quella di Dante, di Tasso, ma soprattutto di Milton, del cui esempio Monti si avvale maggiormente⁷. Tuttavia, nella prassi, l'opera montiana tradisce una certa infedeltà nei riguardi dell'originale inglese. La ripresa di *Paradise Lost* nel poemetto, infatti, non avviene nel segno dominante della sublimità; piuttosto, l'immaginazione miltoniana è celebrata all'interno della forma armonica e ordinata della bellezza. La presenza miltoniana è, in altre parole, assorbita in un'estetica del bello classico che, sebbene si converta in un'immaginazione densa e contemplativa, non assume mai gli accenti eterodossi dell'originale. Laddove l'influenza del poema miltoniano spinge la bellezza della creazione ai margini della sublimità, questa si manifesta come potente ma ordinato atto divino. Ciò non dipende soltanto dalla sensibilità artistica di Monti, ma anche dalla sua ricezione dell'opera miltoniana attraverso la traduzione di Rolli, altresì mediata dalle teorie estetiche di Addison sul sublime in *Paradise Lost*. Per questa ragione, la predilezione di Monti per Milton è un interessante caso di ricezione. Da una parte, la poetica e la poesia del primo Monti stabiliscono uno splendido esempio di diffusione dell'opera di Milton nel Settecento italiano. Dall'altra, il processo di assimilazione del modello miltoniano avviene del tutto in linea sia con la ricezione italiana di *Paradise Lost*, che predilige soltanto alcune parti e/o aspetti del poema a svantaggio delle sue potenziali eterodossie, sia con l'operazione di selezione, più o meno radicale, con cui nel corso del diciottesimo secolo l'emergente teoria estetica moderna europea sminuisce o elimina i toni più estremi affinché l'opera miltoniana possa essere inclusa nel canone della poesia sublime.

Nell'intento di approfondire il ruolo svolto da Vincenzo Monti nella mediazione di *Paradise Lost* verso il pubblico italiano, la prima parte di questo saggio esamina il confronto iniziale dell'autore con la poesia di Milton, collocandolo nel contesto della rilevanza assunta da *Paradise Lost* nel dibattito

⁷ L'opera miltoniana è fonte d'ispirazione sublime non soltanto per *La bellezza dell'universo*, ma anche per il poemetto *Prometeo* (1797), come aggiunge Zumbini: “Più volte il Monti trasse materia e forme dal poema miltoniano; e già ne accennai un insigne esempio nella sua «Bellezza dell'universo». Per il «Prometeo» poi ne tolse tutta la dipintura di una gran decadenza e di un gran riscatto dell'uman genere: la tolse più particolarmente dai due ultimi libri, dove Adamo, entrato in visione, contempla i tempi futuri, fino alla venuta del Messia” (1886, 107).

settecentesco sul sublime. La seconda parte, invece, prende in esame la fonte miltoniana per la *Bellezza dell'universo* – la traduzione di Paolo Rolli, *Il Paradiso perduto* – per poi ampliarsi nel tentativo di chiarire ciò che essa rivela in merito all'atteggiamento di Monti nei confronti di Milton. In quanto luogo di intersezione tra le pratiche censorie italiane e la critica addisoniana, in particolare attorno alla nozione di sublime, *La bellezza dell'universo* costituisce un osservatorio privilegiato per comprendere la ricezione di Milton nel corso del diciottesimo secolo tra Inghilterra e Italia.

2. John Milton, genio poetico del sublime moderno

Storicamente, i primi commenti e le osservazioni critiche sul *Paradise Lost* individuarono molto presto in Milton il padre del sublime moderno, in linea con il rinnovato interesse per il valore estetico di questo concetto nell'Inghilterra del diciottesimo secolo. Nel suo studio sulla ricezione miltoniana, James Thorpe afferma che il tratto più apprezzato di Milton dai critici del Settecento inglese era “his ‘sublimity’ – the capacity of his poetry to enlarge the imagination of the reader. ‘Sublime’ was the stock epithet” (1951, 6). Anche John Shawcross conferma che, fino alla fine del secolo, Milton rappresentava “still the exemplar of sublime and expression” (1972, 33). Da John Dennis e Joseph Addison, a Samuel Johnson e Jonathan Richardson, un numero considerevole di critici e intellettuali sosteneva che il *Paradise Lost* era da ritenere un esempio moderno di poesia sublime al pari dei modelli antichi per la sua capacità di suscitare passioni intense come la meraviglia e il terrore, per lo stile e il linguaggio elevati e, infine, per il soggetto a tema biblico. Nella sua rassegna più recente sulla ricezione di *Paradise Lost*, John Leonard identifica due linee di pensiero nel discorso settecentesco inglese. La prima, rappresentata da estimatori come Addison (1712), individua il sublime nell'effetto di grandiosità che le vicende del poema e le sue immagini evocano nel lettore. La seconda linea critica, che include Richardson (1734), Benson (1739) e Newton (1749), sottolinea “his metaphorical suggestiveness and verbal wit” (Leonard 2013, 3). Che sia per il linguaggio elevato e lo stile magniloquente oppure per la grandezza dei suoi effetti, i primi studi critici individuano nel *Paradise Lost* l'epitome del sublime poetico moderno.

Per le stesse motivazioni – uno stile grandioso, ma deviante dai canoni stilistici e metrici del genere epico classico, e un’immaginazione altrettanto eterodossa nei confronti della moralità cristiana – *Paradise Lost* era percepito con sospetto dai primi commentatori e traduttori italiani, fino ad alimentare una sorta di “cospirazione” (Borgogni 2015) nella storia della ricezione di Milton in Italia. Sebbene, ad esempio, Francesco Algarotti apprezzasse la “gigantesca sublimità Miltoniana” (1737, 4), trovava inappropriate le sue irregolarità stilistiche e metriche rispetto al modello epico; come pure la libertà che il poeta inglese aveva mostrato in materia teologica con l’invenzione di episodi come l’allegoria di *Sin* e *Death*. Condividendo le osservazioni dell’amico e corrispondente, Saverio Bettinelli riconobbe il valore supremo di Milton come poeta, “più ricco, più grande, più ardito inventore di sublimi immagini, di forti pensieri, e se ha più stravaganze, ha più bellezze e varietà eziandio” (1799, IV:313). Tuttavia, fu anche molto critico nei confronti della troppa libertà di immaginazione dell’autore inglese, “estremo nelle mostruosità e nelle sublimità del suo poema” (Bettinelli 1800, XII:179). Sotto l’influenza pervasiva della cultura francese e lo sguardo inquisitorio della Chiesa di Roma, la poesia sublime di Milton era considerata dagli italiani troppo poco ortodossa e irregolare dal punto di vista religioso, politico e stilistico (Borgogni 2017, 231). Di conseguenza, il poema divenne prevalentemente oggetto di censura, aggiustamenti e/o miglioramenti almeno fino alla metà del ventesimo secolo⁸.

Eppure, nonostante la diffidenza nel panorama italiano verso questo autore rivoluzionario dal punto di vista letterario e ideologico, ci furono alcune eccezioni e, fra queste, vale la pena osservare con maggiore attenzione il giudizio positivo nei confronti di Milton da parte di Monti, soprattutto sul piano teorico-critico. Per comprendere la sensibilità di Monti in relazione alle categorie estetiche dell’entusiasmo e dell’immaginazione e la sua disposizione relativamente al sublime miltoniano è utile volgersi alle riflessioni poetiche contenute nel *Discorso preliminare* al suo *Saggio di poesie*, pubblicato nel 1779 e indirizzato a monsignore Ennio Quirino Visconti. In questo scritto dalle importanti ambizioni teoriche, il

⁸ Le operazioni di censura e autocensura in Italia sull’opera di John Milton sono un argomento approfondito, soprattutto da un punto di vista traduttivo, da Brera 2013, Bignami 2014, Borgogni 2015 e 2017. Per uno studio più ampio sulla ricezione di Milton in Italia si vedano Di Cesare 1991 e Falcone 2016.

giovane Monti traccia un bilancio della poesia universale, antica e moderna, proponendo di distinguere la compagine degli autori, sulla base del criterio dell'immaginazione, tra coloro i quali la usano con troppa delicatezza e affettazione, nel timore di produrre grossolanità e imperfezione, e coloro che, invece, si lasciano trascinare dall'entusiasmo e dalla forza della fantasia inesauribile, generando disordine ma anche eccellenza:

Una immaginazione delicata e gentile diverrà viziosa per troppa sottigliezza e raffinamento: all'incontro una immaginazione calda e profonda eccederà nella grandezza e nel disordine delle idee. [...] Zappi, Rolli e cento francesi sono del primo carattere. Dante, Ariosto, Milton sono nel secondo. (Monti 1953, 1002)⁹

Se tra i primi è collocato Paolo Rolli, che Monti stima più come traduttore che come poeta, meritano piuttosto di figurare tra gli autori del secondo gruppo Omero e Dante per gli antichi, Milton e Klopstock per i moderni. Da queste premesse, l'autore del *Discorso preliminare* giunge al centro della sua argomentazione, ossia l'esaltazione della poesia biblica come modello assoluto di immaginazione corposa, visionaria e grandiosa: "così mi dichiaro ancor io di aver la mia bandiera di partito, e questa è la poesia degli Ebrei. [...] Io amo dunque David più che gli altri poeti" (1004). Al rilievo assunto dalla tradizione davidica e salmodica nella poetica di Monti contribuiscono alcuni modelli settecenteschi della lirica ferrarese (Varano e Minzoni) sostenitori della poeticità dei soggetti vetero e neotestamentari (Frassinetti 2009, 96; Bertazzoli 2005, 575) e, in generale, l'ammirazione per la poesia biblica che si radicalizza nella cultura italiana del diciottesimo secolo a partire da critici come Gianvincenzo Gravina o Biagio Garofalo, autore delle *Considerazioni intorno alla poesia degli Ebrei e dei Greci* (1701), testo anticipatore del lavoro di Robert Lowth, *De Sacra poesi Hebraeorum* (1753), sul sublime religioso in chiave longiniana (Costa 1992, 95). In particolare, è l'influenza dell'abate Alessandro Zorzi, ex-gesuita e autore di alcune *Riflessioni sulla verità poetica* (uscite postume a stampa nel 1779), in cui si sostiene l'efficacia sentimentale delle immagini del testo sacro, a orientare il giovane Monti verso il sublime biblico e ai modelli ispirati a esso. Zorzi prende parte al dibattito contro

⁹ Le citazioni dal *Discorso preliminare* sono tratte dall'edizione a cura di Valgimigli e Muscetta (1953) e, d'ora in avanti, saranno riportate nel testo con il numero di pagina.

i classicisti razionalisti del secolo precedente, come Boileau, e degli illuministi, come Voltaire, e abbraccia con convinzione il connubio tra poesia e sacra scrittura, mostrando come caso esemplare il *Messias* di Klopstock¹⁰.

In linea con le tesi di Zorzi e con la sua apertura nei confronti di autori stranieri, Monti motiva la presenza di nomi “forestieri” nel suo *Discorso preliminare* “acciò si veda che io non sono idolatra dei soli Italiani. [...] italiana o transalpina o cinese o araba che ella sia, fosse pur anche groenlandica, la poesia mi piace tutta, purché la trovi buona” (1003). Per poesia “buona” si intende la poesia davidica e quanti tra i moderni si ispirano più fedelmente a essa, proprio come nel caso degli autori di *Paradise Lost* e del *Messias*: “Ma Klopstock e Milton sono grandi, perché assistiti vengono dappertutto dall'entusiasmo di David” (1006). Il sublime di David ha qualcosa in più rispetto alle immagini di Omero, Pindaro e Virgilio perché scaturisce direttamente dall'energia vitale divina, come rivela con chiarezza il racconto della creazione:

Dio, dice David, si affaccia sul caos, apre la bocca per crear l'universo, e l'universo si slancia da se medesimo dal fondo dell'abisso; il cielo si distende come un padiglione, e risplende seminato di stelle e di pianeti. Fa cenno al sole d'incamminarsi verso l'occase, e il sole ubbidisce e prende il suo corso. Fa cenno al mare di ritirarsi, e il mare spaventato si mette in fuga e si rinserra muggendo dentro i confini che l'onnipotenza gli prescrive. Dio manda un fiato di vita; ed ecco le campagne e le valli vestirsi di fiori e d'erbette, ecco frondeggiare le selve, e i ruscelletti spicciar fuori zampillando dal fianco delle montagne, etc. Fa d'uopo esser senz'anima per non restar commosso da tante e sì belle immagini, e non comprendere la superiorità che donano a David a confronto di Omero. (1006-7)

In questi versi che anticipano il trionfo della creazione nella *Bellezza dell'universo*, Monti celebra, insieme all'entusiasmo suscitato dalla parola di Dio attraverso Davide, la dimensione libera e immaginifica dell'*inventio* poetica. La “grandezza del genio” di Milton risiede proprio nel suo essersi ispirato alla sublimità della parola biblica e, in virtù della sua *vis* immaginativa, egli può essere incluso tra gli autori antichi:

¹⁰ Proprio l'abate Zorzi suggerisce a Monti di tradurre l'opera di Klopstock, come racconta il giovane scrittore a Vannetti in una lettera datata “Roma, 8 luglio 1778” (Bertoldi 1929, 51-2).

Mi sarebbe egli permesso di dire, che nessuno si rassomiglia ad Omero per la forza di fantasia, quanto Milton? So che molti non possono perdonare a questo poeta l'artiglieria dei diavoli contro gli angeli, le svelte montagne, e la furia colla quale da una parte e dall'altra le portano per aria e se le scagliano contro; il gran ponte fabbricato dal Peccato e dalla Morte, e l'allegoria pure del Peccato e della Morte, nella quale Milton simile si mostra a Spenser e all'Ariosto più che ad Omero e a Virgilio; e parecchie altre stravaganze. Ma questi difetti distruggono essi le innumerevoli bellezze di quel poema, nelle quali, sia detto con pace, egli supera tutti i poeti, ed uguaglia lo stesso Omero? Milton è difettoso; ma per cadere nei difetti di Milton bisogna essere un poeta di prima classe. (1005-6)

Secondo Monti, l'entusiasmo poetico miltoniano e, in particolare, quello espresso nel racconto della creazione dell'epica inglese è così vicino all'immaginazione biblica da superare le irregolarità stilistiche e ideologiche per cui la tradizione letteraria giudica il testo inadatto al genere o, ancor più, lo condanna come pericoloso. Le "stravaganze" cui si riferisce l'autore italiano sono tra i passi più stigmatizzati del *Paradise Lost*, a seguito delle critiche di Voltaire: il *Paradise of Fools*, la lotta angelica in paradiso e l'allegoria di *Sin* e *Death*. Ciò mostra l'alta consapevolezza critica di Monti riguardo il poema e, al contempo, il reiterarsi di un processo di selezione nella ricezione di Milton messo in atto già nelle riflessioni di Addison sullo stile sublime di *Paradise Lost*, che Monti conosce attraverso l'edizione del 1742 del *Paradiso perduto*, alla quale Rolli aggiunge la traduzione di alcune annotazioni sul poema tratte dallo *Spectator* (1711-12). Secondo Addison, *Paradise Lost* è un modello di poesia grandiosa tra i moderni, pur riconoscendo in questa grandiosità alcuni difetti. Ciononostante, non sono queste imperfezioni a sminuire il valore dell'opera miltoniana, precisa Addison sulla scorta del *Sublime* longiniano¹¹: "M'è d'uopo ancora osservare con Longino che le produzioni d'un gran ingegno con molti errori, e inavvertenze sono infinitamente preferibili alle opre d'un Autore di grado inferiore scrupolosamente esatte e conformi a tutte le regole dello scriver corretto" (Rolli

¹¹ "To so che le nature grandi oltremisura non sono per nulla pure. [...] E forse anche questo potrebbe essere inevitabile, che le nature di bassa e mediocre condizione, proprio non osano rischiare in nessun modo né ambiscono ai massimi risultati, si mantengono per lo più senza errori e piuttosto al sicuro, mentre quelle grandi sono instabili per la loro stessa grandezza" (*Sul sublime* 33.2).

1742, 25). La difesa miltoniana nel *Discorso preliminare* di Monti ripete, quasi *verbatim*, il commento di Addison nella traduzione italiana di Rolli: “Longino ci fa intendere in tuono di serietà che le produzioni d'un grande ingegno con molti errori e inavvertenze sono infinitamente preferibili alle opere d'un autore d'inferior grado scrupolosamente esatte e conformi a tutte le regole dello scrivere corretto” (1003)¹². La fortuna di Milton nel *Discorso* sembrerebbe, dunque, reiterare l'operazione di contenimento della potenziale esuberanza creativa dell'autore inglese, del quale si addomesticano e/o si eliminano i tratti più stravaganti: se, da una parte, l'autore inglese è innalzato a modello di sublimità per il canone letterario moderno, dall'altra, bisogna riconoscere che soltanto alcuni luoghi del poema possono definirsi sublimi più di altri.

3. Traduzione e tradizione del *Paradiso perduto*

La prima parte della *Bellezza dell'universo* rielabora in più luoghi il racconto della creazione miltoniana e, ancora più degno di nota, è il fatto che il testo utilizzato come modello poetico non è l'originale inglese, che l'autore non leggeva, ma la traduzione italiana a opera di Paolo Rolli. La versione del *Paradiso perduto* di Rolli, allievo di Gravina e intellettuale attivo tra Italia e Inghilterra nella prima metà del diciottesimo secolo, era stata la prima traduzione italiana dei primi sei libri del capolavoro miltoniano, apparsa prima a Londra nel 1729, poi a Verona nel 1730. La seconda edizione approntata nel 1742, quella probabilmente che Monti aveva a disposizione, era più completa poiché univa, al testo volgarizzato per intero, un corredo critico ed esegetico che includeva: la biografia di Milton, le *Osservazioni* di Rolli e la preziosa traduzione degli articoli di Addison riguardo il *Paradise Lost* nella rivista *The Spectator*. La censura cattolica aveva immediatamente condannato nel 1732 l'opera rolliana, che fu inserita nell'Indice dei libri proibiti nel 1758¹³. Malgrado il decreto condizionò la diffusione dell'opera miltoniana nel mercato

¹² A ulteriore prova dell'influenza di Addison, tramite la traduzione di Rolli, è il parallelo nel *Discorso* tra le stravaganze di Milton e quelle di Spenser (1006). Non essendoci traduzioni italiane o francesi di *The Faerie Queene*, Monti segue fedelmente il giudizio di Addison (*Spettatore sesto*): “Tali allegorie lo fan rassomigliar più a Spenser e all'Ariosto che ad Omero o Virgilio” (Rolli 1742, 26).

¹³ Per un approfondimento sui rapporti tra Rolli e la censura del *Paradiso perduto* si rimanda agli studi di Costa 2006 e Brera 2013.

editoriale, sottolineandone la pericolosità, la traduzione di Rolli costituì l'unica fonte di conoscenza in Italia del poema inglese per tutto il Settecento fino al primo Ottocento (Rolli 2003, lxxii)¹⁴. In effetti, anche Monti si serve di questa unica traduzione disponibile, come riporta l'autore in una nota della *Bassvilliana* (1839, 85) e in un'altra al canto terzo della *Feroniade* (*ibid.*, 539). Del resto, sulla questione della corretta resa dei testi, Monti si esprime a favore dell'uso delle traduzioni. Già durante il periodo romano, mentre si cimenta nella volgarizzazione del *Messias* di Klopstock (con la mediazione dell'edizione parigina del 1769), scrive a Vannetti:

Ogni lingua ha il suo entusiasmo e, quando un traduttore non è pago di trasportare nel suo idioma il sentimento del suo autore, e vestirlo dei colori che gli somministra la sua lingua, ma vuole di più lasciargli in dosso le stesse forme, il traduttore sarà sempre cattivo. [...] se v'internerete nel pensiero di Klopstock, e lo sbarazzerete dell'involucro di una frase che in italiano mal suona, e in tedesco suonerà benissimo, se voi in somma v'appiglierete al midollo dell'immagine, lungi dal trovarla difettosa e stravagante, voi ci troverete dentro un certo patetico che vi riempie di piacere. (Bertoldi 1929, 118-9)

Un principio simile anima l'opera di traduzione dell'*Iliade* intrapresa da Monti. Sebbene le sue *Considerazioni sulla difficoltà di ben tradurre la protasi dell'Iliade* (1807) risalgano a una fase più avanzata della sua carriera, esse testimoniano la volontà di penetrare e trasmettere la potenza immaginifica del testo piuttosto che riportarne l'esattezza della lingua: “giudico sempre doversi accordare ad un traduttore la libertà di allontanarsi dal rigore del testo fuorché nelle idee fondamentali” (Monti 1953, 1038). Nel tentativo di superare l'annosa dicotomia tra la fedeltà alla lettera o allo spirito dell'originale, Monti aspira a una traduzione che giunga alla forza immaginativa del testo e ne restituisca l'entusiasmo. Per questa ragione, egli probabilmente apprezza, come molti suoi contemporanei, il *Paradiso perduto* di Rolli. Il testo rolliano non è semplicemente uno strumento indispensabile per conoscere l'opera di Milton. Monti, infatti, percepisce una profonda affinità con la pratica traduttiva di Rolli e ciò è possibile grazie al ricchissimo apparato critico ed esegetico che il traduttore aveva posto nella sua

¹⁴ L'opera di Rolli venne ristampata con frequenza lungo tutto l'arco del Settecento, con l'accortezza di riportare come luogo di edizione Parigi.

opera. Il dettagliato saggio sulla *Vita di Giovanni Milton* e, soprattutto, le *Osservazioni* dell'autore stesso e le annotazioni di Addison, nell'edizione del 1742, costituivano “una sorta di breve trattato sul tradurre che attesta l'importanza dell'approccio critico di Rolli all'originale inglese” (Rolli 2008, 23). Convinto della incommensurabile grandiosità dell'opera inglese, Rolli cerca di essere più aderente possibile all'originale non per fedeltà alla lettera, ma per restituire il nocciolo essenziale della poesia miltoniana. Come spiega Laura Alcini, egli “mira piuttosto a un'interpretazione integrale del poema miltoniano tutt'altro che scontata nel panorama del coevo tradurre settecentesco” (2011, 329).

Sono principalmente due le motivazioni che spingono Rolli a intraprendere in forma decisiva la sua impresa traduttiva. Da una parte, i taglienti giudizi di Voltaire su Milton, a cui Rolli aveva risposto con la pubblicazione a Londra nel 1728 delle sue *Remarks upon M. Voltaire's Essay on the Epick Poetry of the European Nations*, poi tradotte in italiano (con il titolo di *Osservazioni Sopra il Libro del Signor Voltaire che Esamina l'Epica Poesia delle Nazioni Europee*) e inserite nelle due edizioni del 1730 e 1742. Nelle *Osservazioni*, Rolli si pone a difesa del valore poetico di Dante, Shakespeare, Tasso e Milton, rispondendo in maniera puntuale agli attacchi e alle rigide imposizioni di Voltaire sul genere della poesia epica, che il filosofo francese aveva ereditato dai fautori del movimento neoclassico – Joseph Scalinger, Jacques Le Bossu e Boileau. Il grande pensatore francese si era scagliato contro quelli che riteneva gli episodi più stravaganti del *Paradise Lost*, come la descrizione del *Pandemonium* o del *Paradise of Fools*, o ancora la guerra tra le schiere angeliche nel libro sesto. Con queste digressioni, secondo Voltaire, Milton aveva oltrepassato i limiti del soggetto epico, trasgredendo i parametri artistici della razionalità e della raffinatezza degli esempi classici. Rolli ribatte che se Milton avesse voluto porre dei confini al suo ingegno “pochi versi gli sariano bastati” per giungere al cuore della questione. Al contrario, “le maggiori bellezze” di questo poema consistono “nelle eccentriche linee più che nel centro” (Rolli 1742, 89):

Di tutta quella immaginaria grand'opra il più sublime, ed il più meraviglioso è l'intera serie di quegli'immaginati oggetti che M. Voltaire appella ombre e vuol che siano intollerabili quando non sono allegorici. [...] Per mio senno io penso che non vi

fosse mai né possavi mai essere maggior estro Poetico di quella immaginazione della morte e del peccato, di quel viaggio di Satana, e della descrizione del Caos. (*ibid.*, 92)

Dall'altra, la curiosità di Rolli per il *Paradise Lost* fu molto probabilmente scatenata dal peso che ebbe la figura di Joseph Addison e la lettura dei suoi articoli su Milton, apparsi su *The Spectator* tra il 1711 e il 1712 (Alcini 2005, 404-5). In linea con le riflessioni di Joseph Addison sulla sublimità del poema miltoniano, Rolli individua nella potenza creativa e immaginativa il carattere distintivo del poeta inglese: "La sublimità consiste nelle metaforiche frasi e nella grandezza della loro immaginazione" (1742, 73). Già nei *Remarks*, Rolli difende la profondità dell'ingegno miltoniano, senza il quale il poema non avrebbe potuto arricchirsi di rappresentazioni, luoghi ed espressioni sublimi:

Milton had almost no other Help but that of his own Fancy" [...] Now of all this imaginary great Performance, the most sublime, the most wonderful Part is the whole Chain of those imaginary Beings, which M.V. [Monsieur Voltaire] calls *Shadony* and *Intollerable when they are not allegorical*. (1728, 69)

L'obiettivo principale dell'opera rolliana è quello di tradurre quanto più fedelmente la forza immaginifica e la poesia sublime di Milton. Da qui, l'assoluta modernità dello stile traduttivo di Rolli, il quale sostiene di "aver voluto essere Traduttore letterale", non nel senso di attenersi filologicamente alla lettera dell'originale, ma di saper tradurre la "Sublimità e poetica Bellezza" del poema miltoniano: nel suo intento di traduttore, afferma Rolli, "io pretendo d'aver non solo literalmente tradotto i sensi di Milton, ma pur anche la Poesia" (1730, 157). Tuttavia, restare fedeli alle "sublimi originali bellezze" (Rolli 1742, 3v) non è affatto impresa semplice sia negli esiti linguistici e stilistici sia, soprattutto, per i contenuti controversi sul piano culturale e religioso. Da una parte, la ricerca della maestosità del linguaggio e del ritmo dell'originale provocano un effetto straniante che, paradossalmente, allontana la traduzione dal testo miltoniano (Borgogni 2015, 8). Dall'altra il sostanzioso apparato critico, come pure la dedica a due figure centrali in ambito religioso e letterario – il cardinale e segretario di Stato Vaticano, Andrea Ercole di Fleury, e il marchese Scipione Maffei – hanno lo scopo di giustificare l'opera di Rolli all'interno del sistema culturale italiano, fortemente sospettoso nei confronti dell'opera miltoniana (*ibid.*, 7-8). In altre

parole, Rolli dovette inevitabilmente scendere a compromessi con le coeve pressioni culturali, stilistiche e religiose, come osserva il commento di Ettore Allodoli sul *Paradiso perduto*:

Questo breve lavoro onora altamente il Rolli ed è importante perché fa vedere come un italiano fu tra i primi a difendere il grande epico inglese: ma è anche quasi superfluo osservare che tale difesa è priva affatto di acume critico. E ciò dipende a mio vedere da questo; che il Rolli, ligio alle critiche razionalistico-classiche che fin dal rinascimento dominavano nel mondo letterario, difese con i mezzi e gli argomenti che queste teorie gli offrivano un'opera che violava appunto tali regole e tali domini. Il Rolli insomma compì un lavoro simile a quello dell'Addison. (1907, 97)¹⁵

Malgrado il giudizio negativo (e discutibile) sull'opera rolliana, Allodoli mette in evidenza un elemento essenziale nella traduzione e nella tradizione del sublime miltoniano, ossia la mediazione di Addison. Negli articoli dello *Spectator* dedicati all'immaginazione di *Paradise Lost*, Addison interpreta il sublime come una risposta alla grandezza non sul piano emotivo e delle passioni, ma sul piano della rappresentazione. Sono le rappresentazioni prodotte dall'immaginazione nel tentativo di conciliare i sensi e l'intelletto, tra la grandiosità delle cose e l'ordine formale, a generare il sublime. Per questa ragione, l'intensità delle passioni, sostiene Addison seguendo Longino, non è l'unica fonte del sublime. Ben più importante, è la facoltà dell'immaginazione che, in quanto potere di mediazione, connette la grandezza e la vastità con la forma razionale. È in questo eccedere le regole della misura che Addison contrappone il sublime al bello: il sublime rompe e amplia i confini dell'ordine della rappresentazione, ma non per questo spezza l'armonia del bello. Pertanto, non necessariamente il sublime provoca un effetto perturbante, bensì tramite il sublime si può raggiungere anche una calma solenne. Questa, in sostanza, è la differenza, per esempio, tra la rappresentazione della lotta angelica nel libro sesto di *Paradise Lost* e la creazione nel settimo: nel primo si rappresenta il sublime dirompente, mentre il secondo somiglia più a una tranquilla maestosità. Così scrive Addison nella traduzione di Rolli:

Il libro settimo, nel quale entriamo adesso, è un esempio di quel sublime non misto e non elaborato di passioni. L'Autore apparisce in una sorta di maestà seria e

¹⁵ In realtà, l'unico passo omissso per intero è quello del *Paradise of Fools* (3.474-97).

tranquilla; e ancorché i sentimenti non ne diano un'emozione tanto grande, come quelli nel libro precedente, abbondano però d'immagini altrettanto magnifiche. Il libro sesto, come un Oceano turbato, rappresenta la grandezza in disordine, il settimo ha un'impressione nell'immaginativa simile all'Oceano in calma, ed occupa la mente del Lettore, senza produrvi cosa alcuna rassomigliante a tumulto o ad agitazione. (Rolli 1742, 49)

Se l'esegesi di Addison sul sublime miltoniano influenza la traduzione di Rolli verso un retaggio classicistico, questa lettura è tanto più significativa quando rivolta alla presenza del *Paradiso perduto* nella *Bellezza dell'universo*. Basti pensare che Monti esprime in maniera inequivocabile la sua ammirazione per Joseph Addison in relazione alla sua poetica del sublime, in una lettera a Francesco Torti del 1793: "Credo indispensabile, per iscrivere cose degne del tuo ingegno, che tu legga posatamente [...] gli Spettatori dell'Addison sul Paradiso perduto. Ivi potrai bere il fiore della vera critica" (Bertoldi 1929, 78). L'interpretazione del sublime miltoniano nel racconto della creazione di Monti si muove nella direzione di Addison, dove la forza dell'immaginazione connette la grandiosità delle immagini con il mondo delle forme e la misura della bellezza. La grandezza dell'immaginazione miltoniana si esprime nella forma di una calma maestosità e, di conseguenza, la creazione sublime di *Paradise Lost* si trasforma in una creazione della Bellezza, *La bellezza dell'universo* appunto.

4. La sublime bellezza nella creazione dell'universo

La bellezza dell'universo è un raffinato componimento in terza rima sulla grandezza della creazione divina del cosmo, che Monti recita in Arcadia il 19 agosto 1781 in occasione delle nozze tra il principe Luigi Braschi Onesti, nipote di papa Pio VI, e la contessa Costanza Falconieri. Il poemetto può essere suddiviso strutturalmente in due parti: la prima – circa centocinquanta versi – si occupa delle origini del mondo, mentre la seconda metà della creazione dell'uomo. Tra i diversi modelli che si riconoscono nella prima parte della cantica, in primo luogo c'è la fonte biblica, quindi, la tradizione esamereale (che da Basilio e Ambrogio giunge fino a Tasso e Du Bartas), come pure quella classica (Platone, Ovidio, Lucrezio) e, infine, il *Paradiso perduto* di Milton nella traduzione di Rolli è il testo più presente e, in alcuni momenti, persino parafrasato. La versione rolliana del

Paradiso perduto diviene l’ipotesto sia nell’appropriazione lessicale sia nell’*imitatio* di immagini e della loro disposizione all’interno della struttura poetica (Bertazzoli 2005).

Il testo di Milton appare, innanzitutto, nell’invocazione del poemetto e concorre alla costruzione del tema centrale: la Bellezza è il principio e la misura dell’ordine creaturale. Nella sua personificazione, la divina Bellezza sostituisce Urania, la musa celeste alla quale Milton chiede nel libro primo del *Paradiso perduto* di illuminargli la mente affinché possa dare inizio al suo racconto: “or tu rischiara / Quanto è di oscuro in me” (Rolli, 1.25-6)¹⁶. Sulla scorta di questo celebre verso miltoniano, Monti prega la sua musa divina affinché “nel mio petto / un raggio tramandar del tuo sembiante” (Monti, 7-8)¹⁷. Privo della guida della dea Bellezza, il poeta teme di perdere la giusta direzione, ricalcando la stessa preoccupazione miltoniana all’inizio del libro settimo:

vuoi tu, diva Bellezza, un risonante
udir inno di lode, e nel mio petto
un raggio tramandar del tuo sembiante?
Senza la luce tua l’egro intelletto
langue oscurato, e i miei pensier sen vanno
smarriti in faccia al nobile subbietto.
(Monti, 7-12)

Guidami or giù con sicurezza eguale,
[...] Affinché d’esto volator corsiero
Sfrenato (come già Bellerofonte
Benchè da clima inferior) gettato
Io non abbia a cader nel campo Alejo
Ad errarvi smarrito e in abbandono.
(Rolli, 7.19-25)

Dal testo miltoniano, Monti riprende soprattutto l’immagine della creazione come un processo di distinzione e ordinamento degli elementi. Laddove per Milton è il Figlio di Dio che, tracciando un cerchio nell’abisso, pone ordine e misura alla materia creata, nella poesia di Monti è la Bellezza che, sotto il comando divino, impone la forma alle cose:

Stavasi ancora la terrestre mole
del Caos sepolta nell’abisso informe,
e sepolti con lei la Luna e il Sole;
e tu del Sommo Facitor su l’orme
spaziando, con esso preparavi
di questo Mondo l’ordine e le forme.
(Monti, 16-21)

Ed in sua mano l’aureo compasso Ei prese
Ch’era già preparato nell’eterne
Provisjoni di Dio per circonscrivere
Quest’Universo, e ogni creata cosa:
Un piede Ei ne centrò; girar fè all’altro
La vasta intorno Profondezza oscura.
(Rolli, 7.276-81)

¹⁶ Tutte le citazioni dal *Paradiso perduto* sono tratte dall’edizione critica a cura di Alcini (2008) e, d’ora in avanti, saranno riportate nel testo con il riferimento al libro, seguito dal numero dei versi.

¹⁷ Tutte le citazioni dalla *Bellezza dell’universo* sono tratte dall’edizione a cura di Valgimigli e Muscetta (1953) e, d’ora in avanti, saranno riportate nel testo con il numero di versi.

Così come Urania agisce accanto alla sororale Sapienza nel testo originale (“Stavi già con l'Eterna *Sapienza*” Rolli, 7.12), secondo la lezione di *Proverbi* 8: 22-31, anche la Bellezza di Monti ha come sua ancilla la Sapienza creatrice. Insieme, eseguono il comando divino di creare nuovi mondi e, soprattutto, di ricondurre il caos delle tenebre, simile a un mare burrascoso, entro i confini dell'ordine naturale. La descrizione dell'abisso e quella della metafora del mare in tempesta rievocano il sublime miltoniano nell'infinità e grandiosità delle sue immagini. Nel *Paradiso perduto*, il caos sconfigge qualsiasi elemento e tenta di irrompere nel mondo creato, portando disarmonia, terrore e confusione, fino a quando il Logos divino riconduce la materia a una calma maestosa. Parimenti, Monti traduce l'oscurità e la vastità dell'abisso miltoniano, ma sostituisce alle parole del Verbo quelle della Bellezza che impone “silenzio e calma”. Di nuovo, è attraverso la mediazione dello spirito ordinatore e creatore della Bellezza che Monti reinterpreta il sublime miltoniano:

V'era l'eterna Sapienza, e i gravi
 suoi pensier ti venia manifestando
 stretta in santi d'amore nodi soavi
 Teco scorrea per l'Infinito; e quando
 dalle cupe del Nulla ombre ritose
l'onnipotente creator comando
uscir fe' tutte le mondane cose,
 e al guerreggiar degli elementi infesti
silenzio e calma inaspettata impose,
 tu con essa alla grande opra scendesti,
 e con possente man del furibondo
 Caos le tenebre indietro respingesti,
 che con muggito orribile e profondo
 là del Creato su le rive estreme
 s'odon le mura flagellar del Mondo;
 simili a un mar che per burrasca freme,
 e sdegnando il confine, le bollenti
 onde solleva, e il lido assorbe e preme.
 (Monti, 22-39)

Spalanca il Ciel le sempiterno Porte
 Con sonora armonia su i cardini d'oro,
 E fa varco al venir del Re di Gloria
 In suo Verbo e in suo Spirito potente
Novi Mondi a crear. Sovra il Celeste
 Confin stettero, e vider dalla sponda
 Il vasto Abisso immisurabil, fosco,
 Torbido, fier, deserto, inferocito
 Qual **mar** ch'abbian dal fondo i furiosi
 Venti sconvolto e gl'insorgenti flutti,
 Quai gran montagne, ad assalir de' Cieli
 L'altezza, ed a mischiar co 'l Centro il Polo.
Silenzio, onde turbate; e tu Profondo,
Calmati: disse allora il Verbo onnifico.
 Date alla vostra alta discordia fine.
 (Rolli, 7.253-81)

L'azione divina opera attraverso la potenza armonizzante della Bellezza, la quale agisce attivamente nella creazione naturale. Pertanto, la cantica di Monti prosegue rivolgendosi alla descrizione delle meraviglie nella volta del cielo, per sottolineare la vastità e grandezza della natura. La sequenza degli elementi è appena modificata rispetto al testo miltoniano (che racconta la creazione del sole,

delle stelle e della luna), impreziosita da espressioni tratte dalla traduzione rolliana (il predicato *seminare* rende letteralmente l’originale inglese *son*):

Poi, ministra di luce e portenti,
del ciel volando pei deserti campi,
seminasti di stelle i firmamenti.
Tu coronasti di sereni lampi
al Sol la fronte; [...]
Di tante faci alla silente e bruna
notte trapunse la tua mano il lembo,
e un don le festi della bianca Luna
(Monti, 40-51)

Sua grand’Opra in guardar; buona la scorse
Dio, perché il primo de’ celesti Corpi
Ei formò il Sole, vasta Sfera, in pria
Senza lume, benchè Composto etereo.
Ei formò poscia la globosa Luna
ed ogni magnitudine di Stelle,
seminò il Ciel di folti Astri, qual campo
(Rolli, 7.432-7)

Analogamente alla creazione del cielo, anche quella del mondo vegetale e animale è ricca di prestiti miltoniani dalla versione di Rolli. La metafora della terra che genera le varie specie, nota sia al mito classico sia al testo biblico, è presente anche nel *Mondo creato* di Tasso (2006, 6.107-9) e nel *Paradiso perduto*. Monti, tuttavia, non si limita a riprendere le sue fonti, bensì, amplifica il senso del meraviglioso nel testo originario miltoniano e lo tramuta in una celebrazione della potenza creatrice e armoniosa di Dio sulla natura, “oh maraviglia!”. Nella sequenza delle varie specie animali, Monti segue la disposizione miltoniana – prima il leone, poi la tigre, il leopardo e il cervo – e si serve più volte di prestiti lessicali, dalla traduzione di Rolli, per la caratterizzazione delle bestie.

La terra in sen l’accolse e la comprese,
e un dolce movimento, un brivido
serpeggiar per le viscere s’intese;
onde un fremito diede, e concepì;
e il suol, che tutto già s’ingrossa e figlia,
la brulicante superficie aprì.
Dalle gravide glebe, oh maraviglia!
fuori allor si lanciò scherzante e presta
la vaga delle belve ampia famiglia.
Ecco dal suolo liberar la testa,
scuoter le giubbe, e tutto uscir d’un salto
il biondo imperator della foresta:
ecco **la tigre e il leopardo in alto**
spiccarsi fuori della rotta bica,
e fuggir nelle selve a salto a salto.
Vedi sotto la zolla, che l’implica,
divincolarsi il bue, che pigro e lento
isviluppa le gran membra a fatica.
Vedi pien di magnanimo ardimento

Della Creazion sorgeva il sesto
Ultimo Giorno; quando Iddio di disse:
Or la Terra vivente Alma produca
In propria Specie, Rettili ed Armenti,
Terrestri Belve d’ogni sorta: e tosto
La Terra obbediente, aprendo il fertile
Suo grembo, espose fuori ad un sol parto
Creature viventi innumerabili
Perfette Forme in lor piena struttura.
[...] Ora l’erbose glebe
Figliano Armento, or fin al mezzo appare
Flavo leon che brancola per libere
Far le sue Rettoparti; indi si lancia
Come sciolto da vincoli e, rampante,
Scuotendo va la rigogliosa giubba.
La Lonza, il Leopardo e il Tigre in sorgere
Gettan sopra se stessi, in monticelli,
Qual Talpa fa, lo stritolato suolo:
Et il rapido **Cervo** di sotterra

sovrà i piedi balzar ritto il destriero,
e nitrando sfidar nel corso il vento;
indi **il cervo ramoso**, ed il leggiadro
daino fugace, e mille altri animanti,
qual mansueto, e qual ritroso e fiero.
(Monti, 85-99)

Alto leva la **sua ramosa fronte**.
(Rolli, 7.575-85)

I delfin snelli colle curve schiene
uscir danzando; e mezzo il mar copriro
col vastissimo ventre orche e balene.
(Monti, 124-6)

I delfin curvi trescano
con le foche alla calma;
(Rolli, 7.503-4)

Nella descrizione di Monti, non c'è traccia, tuttavia, né della "più vasta" di tutte le creature, Leviatano (Rolli, 7.508), né della "più grande Belva", Behemoth (Rolli, 7.587-8)¹⁸. Sembrerebbe che, di fronte alla sublimità miltoniana, Monti si limiti a riprendere quelle rappresentazioni naturali, sconfinite, grandiose ma, pur sempre, riconducibili alle forme ordinate della ragione e del gusto. Di certo il poeta non nega la presenza del non-bello o dell'orrido, tantomeno nella *Bellezza dell'universo*. A chiusura della prima parte della cantica, il sublime, finora rimasto nei margini della razionalità, irrompe con una serie di immagini terribili, incontrollabili e spaventose che minacciano l'agire ordinato della Bellezza:

Ma che? Non son, non sono, alma Bellezza,
il mar, le belve, le campagne, i fonti
Il sol teatro della tua grandezza:
anche sul dorso dei i petrosi monti
Talor t'assidi maestosa, e rendi
Belle dell'Alpi Le Nevose Fronti;
Talor sul giogo abbrustolato ascendi
del fumante Etna, e nell'orribil veste
delle sue fiamme ti ravvolgi e splendi.
Tu del nero aquilon su le funeste
ale per l'aria alteramente vieni,
e passeggi sul dorso alle tempeste:

¹⁸ L'omissione del mostro Leviatano, di ascendenza biblica, è significativa non tanto per l'assenza del termine in sé che, in effetti, non compare in alcun repertorio o vocabolario prima di Monti; piuttosto, perché una delle prime occorrenze della parola si registra nella traduzione di Monti del poema satirico di Voltaire, *La pulcella d'Orléans* (1878, XVI 26,7): "[il Signore] comanda al basilisco, al leviatano".

ivi spesso d'orror gli occhi sereni
ti copri, e mille intorno al capo accenso
ruggiano i tuoni e strisciano i baleni.
Ma sotto il vel di tenebror sì denso
non ti scorge del vulgo il debil lume,
che si confonde nell'error del senso.
(Monti, 130-47)

Le influenze sono molte e abilmente mescolate, dallo spunto longiniano sull'Etna (*Sul sublime*, 35.4) all'elemento ossianico della tempesta, al richiamo testuale alla *Gerusalemme liberata* di Tasso (“sublime lampa in lucid'oro accensa” 1983, XI 14,4). L'assenza del sublime miltoniano nella lista di ingredienti che costituiscono “la bellezza nei fenomeni funesti e terribili della natura” (Bertoldi 1929, 166) lascia pensare a un intervento censorio di Monti nei confronti del poema inglese. Un intervento forse suggerito dalle forti critiche che Vannetti aveva rivolto al poeta riguardo questa sezione del poemetto. In risposta all'amico, Monti scriveva: “Vorrei solo che vi persuadesse che certe immagini che Voi chiamate settentrionali sono immagini italiane, eziandio, perché sono cavate dagli oggetti della natura, la quale parla istessamente agli occhi di Londra e di Parigi che a quelli di Roma” (*ibid.*). Ancor più, la scelta di eludere gli aspetti più irregolari della poesia di Milton sembra essere un esito naturale della versione utilizzata da Monti del *Paradiso perduto* di Rolli, fortemente influenzata dalle idee di Addison. E, in effetti, *La bellezza dell'universo* ci restituisce un'interpretazione del sublime miltoniano in direzione di Addison. Nelle annotazioni addisoniane tradotte da Rolli, la creazione di *Paradise lost* è un teatro di sublime bellezza, in cui le immagini di infinità e grandezza provocano nella mente del lettore un piacere di maestosa calma. Parimenti, *La bellezza dell'universo* associa la creazione miltoniana a una sublimità entro i limiti dell'azione armonizzante e ordinatrice della Bellezza.

5. Milton e l'Italia

La produzione del giovane Monti rappresenta un esempio articolato e singolare di trasposizione, traduzione e tradizione miltoniana nel panorama italiano del Settecento. Da un lato, la poetica e la poesia montiana testimoniano la fortuna di Milton e la sua reinterpretazione in chiave estetico-letteraria, malgrado il clima di

sospetto nei confronti del poema inglese, censurato dalla Chiesa e al centro di dispute letterarie. Dall'altro, il modo in cui Monti accoglie il *Paradiso perduto* nella *Bellezza dell'universo* produce un effetto straniante di addomesticamento verso la sublimità rivoluzionaria dell'originale inglese. Questa strategia non si deve unicamente alla sensibilità estetica montiana che celebra il trionfo del bello sul sublime, ma anche al processo di circolazione di *Paradise Lost* nel panorama europeo. L'operazione traduttiva di Rolli del poema miltoniano – fedele all'originale ma orientato alla mediazione – insieme alla traduzione delle note di Addison e alla biografia su Milton nell'edizione del 1742 hanno un ruolo fondamentale. La scelta montiana di privilegiare il bello sublime e di escludere gli elementi più radicali della visione miltoniana si inserisce, dunque, in un quadro più ampio di selettività interpretativa prevalente a quell'epoca. Sebbene, in definitiva, la tendenza italiana di epurare il sublime miltoniano sembrerebbe riprodursi nella poesia di Monti, il suo impegno letterario nei riguardi di Milton non si limita soltanto a ciò, bensì rivela uno scenario complesso sull'appropriazione poetica di *Paradise Lost* e della sua tradizione critica, che merita di essere ulteriormente approfondito.

Bibliografia

Alcini, Laura. 2005. "Paolo Antonio Rolli Primo Traduttore di Milton: Un Poeta, Editore, Polemista e Maestro d'Italiano nell'Inghilterra del Settecento". *Forum Italicum* 39 (2): 398-420.

Alcini, Laura. 2011. "Traduzione e Tradizione: Varianti d'autore nel *Paradiso Perduto* di Paolo Antonio Rolli". *Forum Italicum* 45 (2): 311-38.

Algarotti, Francesco. 1737. *Il newtonianismo per le dame ovvero dialoghi sopra la luce e i colori*, Napoli.

Bertazzoli, Raffaella. 2005. "Modelli stranieri per la *Bellezza dell'universo* di Vincenzo Monti". *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, volume 1. A cura di Gennaro Barbarisi. Milano: Cisalpino: 573-608.

Bertazzoli, Raffaella. 2015. "Il sublime nella notte del *Pensiero VIII* di Vincenzo Monti". *Romanticismi* 1: 51-70.

Bertoldi, Alfonso. 1929. *Epistolario di Vincenzo Monti*, vol. I. Firenze: Le Monnier.

Bettinelli, Saverio. 1799. “Dell'Entusiasmo delle Belle Arti”. *Opere*, tomo IV. Venezia: Cesare.

Bettinelli, Saverio. 1800. “Lettere”. *Opere*, tomo XII. Venezia: Cesare.

Bignami, MariaLuisa. 2014. “John Milton Drowned in Words and Silenced by Cuts: 18th- and 19th-Century Italian Translations of *Paradise Lost*”. *Enforcing and Eluding Censorship: British and Anglo-Italian Perspectives*. Ed. by Giuliana Iannaccaro and Giovanni Iamartino. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing: 118-29.

Borgogni, Daniele. 2015. “I ‘favolosi denti del drago’: censura e autocensura nelle traduzioni italiane di *Paradise Lost*”. *Between*, 5 (9): 1-32.

Borgogni, Daniele. 2017. “‘Censur’d to Be Much Inferiour’: *Paradise Lost* and Regained in Italian”. *Milton in Translation*. Ed. by Angelica Duran, Islam Issa, and Jonathan R. Olson. Oxford: Oxford University Press: 231-48.

Brera, Matteo. 2013. “‘Non istà bene in buona teologia’: Four Italian Translations of *Paradise Lost* and the Vatican’s Policies of Book Censorship (1732-1900)”, *Italian Studies*, 68 (1): 99-122.

Calitti, Floriana. 2001. “Vincenzo Monti a Roma”. *Vincenzo Monti fra Roma e Milano, Atti del convegno di Alfonsine, 27 marzo 1999*. A cura di Gennaro Barbarisi, Cesena: Il Ponte Vecchio: 215-37.

Colicchia, Calogero. 1961. *Il “Saggio di Poesie” del 1779 e la prima poetica montiana*. Firenze: Le Monnier.

Costa, Gustavo. 1992. “Vincenzo Monti, la Francia rivoluzionaria e la poetica del sublime”. *L'eredità dell'Ottantanove e l'Italia*. A cura di Renzo Zorzi. Firenze: Olschki: 81-134.

Costa, Gustavo. 2006. “La Santa Sede e Milton: contributo alla ricezione delle ‘State Letters’ e del ‘Paradise Lost’ in Italia”. *Nouvelles de la République des Lettres*, 1: 23-79.

Di Cesare, Mario. 1991. *Milton in Italy: Contexts, Images, Contradictions*. Binghamton, New York: Medieval and Renaissance Texts and Studies.

Doran, Robert. 2015. *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*. Cambridge: Cambridge University Press.

Falcone, Filippo. 2016. “Milton in Italy: A Survey of Scholarship, 1700-2014”. *Milton Quarterly* 50 (3): 172-88.

- Finotti, Fabio. 1998. "Il 'sublime patetico' del Monti". *Lettere Italiane* 50 (4): 528-53.
- Frassinetti, Luca. 2009. *Vincenzo Monti. I testi, i documenti, la storia*, Pisa: ETS.
- Frassinetti, Luca. 2011. "Rettifiche al canone neoclassico: Monti cultore del meraviglioso cristiano nelle lettere inedite di Girolamo Ferri". *Gli scrittori italiani e la Bibbia*. A cura di Tiziana Piras. Trieste: EUT, 67-80.
- Leonard, John. 2013. *Faithful Labourers: A Reception History of Paradise Lost, 1667-1970: Volume I: Style and Genre*. Oxford: Oxford University Press.
- Longino. 2021. *Sul sublime*, a cura di Stephen Halliwell con un saggio di Massimo Fusillo, traduzione di Laura Lulli, Milano: Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori.
- Mineo, Nicolò. 1992. *Vincenzo Monti, la ricerca del sublime e il tempo della rivoluzione*, Pisa: Giardini.
- Monti, Vincenzo. 1839. "Note alla Bassvilliana". *Opere di Vincenzo Monti*. Milano: Giovanni Resnati.
- Monti, Vincenzo. 1878. *La Pulcella d'Orléans del Signor di Voltaire, tradotta da Vincenzo Monti e per la prima volta pubblicata per Ettore Toci*, Livorno: Vigo.
- Monti, Vincenzo. 1953. *Opere*. A cura di Manara Valgimigli e Carlo Muscetta. Milano-Napoli: Ricciardi editore.
- Pasini, Ferdinando. 1910. "Un discorso di Vincenzo Monti in Arcadia". «*Pro Cultura*», *Rivista bimestrale di studi trentini*, 1 (i): 17-36.
- Rolli, Paolo Antonio. 2008. *Il 'Paradiso perduto' di Giovanni Milton*. Edizione critica a cura di Laura Alcini. Roma: Aracne.
- Rolli, Paolo. 1728. *Remarks upon Voltaire's Essay on the Epick Poetry of the European Nations*. London.
- Rolli, Paolo. 1730. *Il Paradiso perduto*, Verona: Tumermani.
- Rolli, Paolo. 1742. *Il Paradiso perduto*, Verona: Tumermani.
- Rolli, Paolo. 2003. *Il 'Paradiso perduto' di John Milton*. A cura di Franco Longoni. Roma: Salerno editrice.
- Saint Girons, Baldine. 2003. *Fiat lux. Una filosofia del sublime*. Palermo: Aesthetica.

Schweizer, Erica. 1998. “Clementino Vannetti e Vincenzo Monti”. *Clementino Vannetti (1754-1795). La cultura roveretana verso le patrie lettere*. Atti del convegno, Rovereto 23-25 ottobre 1996. Vol. VIII, A, fasc. I: 351-87.

Shawcross, John. 1972. *John Milton: The Critical Heritage. Volume 2, 1732-1801*. London: Routledge.

Tasso, Torquato. 1983. *La Gerusalemme liberata*. Edizione critica a cura di Lanfranco Caretti. Milano: Mondadori.

Tasso, Torquato. 2006. *Il Mondo creato*. Testo critico a cura di Paolo Luparia. Alessandria: Edizioni dell'Orso.

Thorpe, James. 1951. *Milton Criticism: Selections from Four Centuries*. London: Routledge.

Zumbini, Bonaventura. 1886. *Sulle poesie di Vincenzo Monti. Studi di B. Zumbini*. Firenze: Le Monnier.