

TEOLOGIA E POESIA NELL'OPERA DI GERARD MANLEY HOPKINS

Questo articolo si addentra nella complessa relazione tra il poeta vittoriano Gerard Manley Hopkins ed il teologo francescano John Duns Scoto, che costituì un polo d'influenza centrale, se non determinante, sull'estetica del poeta: un'estetica "teologica".

Un problema fondamentale si pone nell'affrontare il delicato tema del rapporto che Hopkins intrattenne col teologo: si trattò di pura imitazione da parte di un fervente discepolo o di una "relazione" più problematica in cui il gesuita si ritaglia spazi di autonomia? Una parte consistente della critica tradizionale ha spesso liquidato la questione nei termini di una non meglio specificata adesione del gesuita al dettato scotista riducendo sbrigativamente i concetti estetici di *in-scape* e *instress* a delle mere copie delle *quidditas* e *haecceitas* scotiste.

L'approccio critico tradizionale rischia di non considerare correttamente il peso dell'autonomia di pensiero di Hopkins nel suo rapportarsi con il modello filosofico. Scopo di questo articolo sarà invece di proporre un punto di vista alternativo per impostare il discorso inerente alla relazione teologo-poeta nei termini di affinità e d'influenza.

1. *Ruskin ... prima di Scoto*

L'idea fondamentale su cui poggia questo articolo è la convinzione che Hopkins sovrapponga l'apparato concettuale di Scoto a idee già formulate autonomamente o ereditate da altre fonti d'ispirazione. Un fatto cui spesso non viene conferito alcun peso e che tuttavia pare di assoluta importanza è che ancora prima di leggere Duns Scoto, Hopkins aveva già palesato il senso di *quidditas* e di distintività individuale delle cose, e la convinzione che queste caratteristiche fossero rivelatrici della loro origine divina¹. È in questi anni pre-scotisti che

¹) Cfr. A. Thomas, *Was Hopkins a Scotist before he read Scotus?*, in *Scotismus Decursu Saeculorum, De doctrina Ioannis Duns Scoti*, Acta Congressus Scotistici Internationalis, Roma, Cura Commissionis Scolasticae, 1968, pp. 617-629.

Hopkins conia i famosi termini *inscape*, *instress*, *selving*; per esprimere il suo «feeling for the ultimate presence waiting to be discovered at the core of every created thing»². La formazione accademica avuta ad Oxford riveste un ruolo di primaria importanza nella gestazione del realismo della poesia di Hopkins. Nel corso degli studi universitari ebbe modo di conoscere a fondo la pittura dei pre-Raffaeliti, la poesia di Tennyson, Browning, Coventry Patmore, ma la volontà di scoperta del primo principio dell'essere in tutte le cose, trova fondamento soprattutto nell'influenza esercitata sul poeta da John Ruskin, la cui opera costituì un modello irrinunciabile per il giovane Hopkins. Non va trascurato il fatto che l'ambiente culturale ed artistico in cui Hopkins mosse i primi passi annoverava numerosi artisti di dichiarate posizioni panteiste, definiti da Grigson «nature-drunkards»³. Se molti poeti contemporanei si erano avvicinati alla natura in cerca di dettagli curiosi o semplici orpelli figurativi, Hopkins assunse invece un atteggiamento del tutto differente, di profonda empatia con il dato naturale e terreno. Di questo particolare approccio al naturale troviamo più testimonianze in diverse pagine di diario e nelle corrispondenze. Viene qui riportato un estratto da una lettera a Baillie del 10 luglio 1863, in cui Hopkins palesa tutto l'estatico entusiasmo del contatto con la natura:

I have particular periods of admiration for particular things in Nature; for a certain time I am astonished at the beauty of a tree, shape, effect, etc., then when the passion, so to speak, has subsided, it is consigned to my treasury of explored beauty, while something new takes its place in my enthusiasm. The present fury is the ash, and perhaps barley and two shapes of growth in leaves and one in tree boughs and also a conformation of fine-weather cloud.⁴

L'espressione «it is consigned to my treasury of explored beauty» è piena di risvolti significativi. Hopkins sembra qui una sorta di esploratore della bellezza che, «armato» di un'impostazione del tutto scientifica, darwiniana, scandaglia la natura per estrapolarne le leggi ed arricchire il proprio patrimonio estetico.

La prosa e gli schizzi dell'Hopkins «esteta» risentono dell'influenza dei testi di Ruskin e ciò non stupisce; questi era infatti un gigante dell'età vittoriana e i soggetti non toccati dai suoi studi erano davvero pochi. La rampante *middle class* divorava le sue opere ed il giovane Hopkins non doveva certo fare eccezione, soprattutto per quanto riguardava la lettura di *The Elements of Drawing*. La data di pubblicazione degli *Elements* è particolarmente significativa: nel 1857 Hopkins aveva infatti tredici anni, l'età raccomandata dallo stesso Ruskin per la lettura di questa opera.

²) R. Salmon, *Frozen Fire: The Paradoxical Equation of "That Nature is a Heraclitean Fire and of the Comfort of the Resurrection"*, in A. Sulloway (ed.), *Critical Essays on Gerard Manley Hopkins*, Boston, G.K. Hall & Co., 1990, p. 23.

³) G. Grigson, *A Passionate Science*, in E. Bottrall (ed.), *G.M. Hopkins: Poems*, Hong Kong, MacMillan, 1993, p. 143.

⁴) C.C. Abbott, *Further Letters of Gerard Manley Hopkins*, London, Oxford University Press, 1956, p. 202.

Il lavoro del teorico ebbe sicuramente un peso “tecnico”, “precettistico” sulla formazione del giovane poeta, ma ciò che sembra più importante è il fatto che *The Elements of Drawing* giocarono un ruolo determinante nello stimolare il senso del divino nel giovane. Mosso da un'inclinazione naturale alla fruizione della bellezza delle cose, Hopkins “divorava” la bellezza esteriore perché essa coincideva con *self-expressiveness*, la manifestazione epifanica di Dio nella forma delle cose create. La natura diviene quindi una sorta di “libro sacro” per l'artista ed una teofania per chi guarda. Ecco svelato il motivo della gioia che il poeta prova alla scoperta di una “legge” nascosta in un fiore, in un tramonto o in una nuvola: nello “scoprire”, egli ha “letto” Dio. Per Ruskin l'impatto dell'esperienza estetica sull'individuo aveva infatti un valore eminentemente morale: ammirando il Creato l'uomo riceve un forte stimolo ad amare e lodare Dio, perché finalmente può comprenderLo.

Date queste premesse, il “vedere” diventava quindi la via privilegiata non più solo al bello, ma anche al buono e al vero; tuttavia, secondo Ruskin, affinché ciò avvenisse, l'artista doveva essere ri-educato ad un nuovo modo di vedere, che potremmo definire “onnicomprensivo”.

Hopkins dimostra di aver assimilato questo concetto in modo pressoché totale. È sufficiente scorrere le pagine del diario giovanile per accorgersi con quanta e quale precisione il poeta descriva panorami ed elementi naturali nei loro elementi costitutivi. Ne offriamo qui un esempio (diario del 12 marzo 1870):

A fine sunset: the higher sky dead clear blue, bridged by a broad slant causeway rising from the right to the left of wisped or grass cloud, the wisps lying across; the sundown yellow moist with light but ending at the top in a foam of delicate white pearling and spotted with big tufts of cloud in colour russet between brown and purple but edged with brassy light.⁵

Il poeta letteralmente scompone, seziona l'oggetto della propria osservazione in tutte le unità costitutive, per studiarne la natura intima, il principio unitario che si svela attraverso la molteplicità delle forme. In questa prima fase Hopkins non aveva ancora coniato il termine *inscape*, e non è per caso che quando incontriamo per la prima volta questo neologismo, il poeta sembra usarlo per descrivere l'ordine, la legge che non trovava altrove⁶. Il termine *inscape* fu coniato in analogia con *landscape*, *seascape*, dove *scape* indica le qualità proprie del tutto, ma percepibili anche attraverso l'osservazione di una singola parte. Si può ravvisare già una certa somiglianza al concetto scotista di *haecceitas*, che può essere definito come la determinazione dell'essere nella sua essenza specifica.

⁵) H. House, *The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins*, London, Oxford University Press, 1959, p. 196.

⁶) Hopkins parla di *inscape* di un filare di alberi sulle rive di un fiume, o del *flowing and careless inscape* di un cielo di sera, o del *flowing and well marked inscape* di erba tagliata. Per questi esempi, vd. House, *The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins* cit., pp. 189, 218, e 227 rispettivamente. Questi usi dell'*inscape* tutti si concentrano su attributi accidentali opposti ad un più profondo significato che egli intuiva degli *inscapes* “interni”.

L'extrapolazione di questo principio fondante era il risultato dell'osservazione che, per Hopkins, significava intensa e solitaria contemplazione di una scena particolare fino a che essa non si rivelava nei suoi *inscapes*: «[to] stay long enough to let the inscape [...] grow on one»⁷. È facilmente intuibile che, per il poeta, la ricerca delle qualità intrinseche o degli *inscapes* della natura fosse una questione estremamente concreta. Prova ne sia la più volte denunciata difficoltà dell'individuazione del segno divino nella realtà sensibile. La "scoperta" dell'*inscape* assume i tratti di una faticosa conquista che non avviene affatto in modo spontaneo e che, anzi, rende necessari costanti sforzi:

[the] production [of inscape] repetition/oftening, over-and-overing, afftering of the inscape must take place in order to detach it to the mind.⁸

Il significato di *inscape* non rimase però sempre lo stesso, e divenne sempre più profondo col tempo. Se inizialmente Hopkins concepiva queste "leggi" come aiuti per comprendere più profondi, basilari *inscapes* di intere entità, nel pensiero maturo Hopkins sottolineava «the existence of one basic inscape over and above whatever particular aspects may be seen»⁹, dove per *basic inscape* il poeta intende essenza unica e individuale che l'artista può cogliere nell'aspetto esteriore delle entità. Se l'*inscape* è l'individualità esplicantesi nell'atto e nell'aspetto e, per Hopkins, esso coincide colla bellezza del disegno divino della creazione, ecco che sorge un primo problema circa l'accettabilità morale di questa inclinazione verso il terreno e il sensuale. Si tratta tuttavia di un dubbio che reca in sé la propria soluzione. Se la forma per la quale ogni cosa si distingue dalle altre è data dall'"azione caratteristica", dal suo piegarsi a compiere ciò per cui è stata creata, allora l'*inscape* è, in ultima analisi, un atto di obbedienza al Creatore e quindi di glorificazione. Riprendendo il Salmista nel suo commento al *Principium Sive Fundamentum*, Hopkins conclude un lungo brano sul rapporto fra la natura e Dio con queste parole:

The sun and the stars shining glorify God. They stand where he placed them, they move where he bid them. The heavens declare the glory of God. They glorify God, but they do not know it.¹⁰

L'evoluzione di questo principio estetico era infatti sottesa da una costante: Hopkins sosteneva infatti l'esistenza di una sorta di esperienza intuitiva dell'ente compiuto da un certo «holding of the intellect on the level of sensation, and

⁷) *Ivi*, pp. 213-214.

⁸) *Ivi*, p. 289.

⁹) S.E. Wear, *John Duns Scotus and Gerard Manley Hopkins: The Doctrine and Experience of Intuitive Cognition*, Diss. Austin 1979, p. 105. L'esempio portato qui da Wear è una estratto del diario del 1875: «Rembrandt / [...] a master of scaping rather than of inscape. For vigorous rhetorical but realistic and unaffected scaping holds everything but no arch-inscape is thought of», vd. House, *The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins* cit., p. 245.

¹⁰) C. Devlin, *The Sermons and Devotional Writings of Gerard Manley Hopkins*, London, Oxford University Press, p. 299.

not allowing it a further act on its own»¹¹. Nell'espressione «on the level of sensation» si condensa il motivo principale dell'ammirazione che il poeta nutriva nei confronti di Scoto. Lo Scozzese infatti sosteneva l'importanza del particolare e del sensibile, distaccandosi dai tomisti che nell'individualità vedevano solo imperfezione. Little coglie bene questo delicato tema:

Scotus' authority persuaded [Hopkins] to continue his effort to find such a portrait [of God] in created things, encouraging him to another trial by professing to overthrow the proofs of its hopelessness. Though Scotus's case was unconvincing in itself it distracted a mind desirous to believe in it from the convincingness of St. Thomas's.¹²

Il nucleo, l'intenzione dell'attività artistica di Hopkins constava nella conoscenza intuitiva e sensibile di una realtà sacra. Un progetto quanto meno arditto, che necessitava di una base teorica, ma soprattutto religiosa, forte, che la potesse giustificare e che non poteva derivare dal primo "padre" Ruskin. Questa nuova sicurezza fu il pensiero di Scoto.

2. Hopkins e Scoto: la prima critica

Il primo incontro fra il poeta e il teologo francescano ebbe luogo nel 1872, cito i *Journals*:

At this time I had first begun to get hold of the copy of Scotus on the Sentences in the Baddely library and was flush with a new stroke of enthusiasm. It may come to nothing or it may be a mercy from God. But just then I took in any inscape of the sky or sea I thought of Scotus.¹³

Colpisce l'espressione «flush with a new stroke of enthusiasm» che descrive efficacemente con quale fervore Hopkins accolse la novità della teoria scotista. Riportiamo qui un estratto della lettera a Bridges in cui rispondeva all'ammirazione dell'amico per Hegel:

I have no time to read even the English books about Hegel, much less the original [...]. I do not afflict myself much about my ignorance here, for I could remove it as far as I should much care to do, whenever it became advisable, hereafter, but it was with sorrow I put back Aristotle's Metaphysics in the library some time ago feeling that I could not read them now and so probably should never. After all I can, at all events a little, read Duns Scotus and I care for him more even than Aristotle and more pace tua [*sic*] than a dozen Hegels.¹⁴

¹¹) *Ivi*, p. 132. Cfr. House, *The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins* cit., p. 75.

¹²) A. Little, *Hopkins and Scotus*, «Irish Monthly 71» 836 (1945), p. 53.

¹³) House, *The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins* cit., p. 221.

¹⁴) C.C. Abbott, *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*, London, Oxford University Press, 1955, pp. 30-31.

L'entusiasmo che trapela dal frammento citato non deve però trarre in errore. La scoperta di Scotto è sicuramente un momento cardinale della maturazione estetica di Hopkins, ma non va considerato un punto di arrivo, bensì uno di partenza. È indubbio che il *Doctor Subtilis* costituì un'influenza determinante sull'estetica teologica di Hopkins, ma è altrettanto vero che il poeta non si fece ingabbiare dalla fascinazione per il modello, non si fermò alla sterile imitazione ed iniziò un percorso di ricerca e di consolidamento del legame estetica-teologia assolutamente personale e sganciato dalla fonte.

Cominciano a formarsi le prime crepe nelle granitiche certezze di chi vede in Hopkins solo uno stanco epigono dello Scozzese, e si rafforza invece l'impressione che Scotto rivesta per il poeta una funzione di guida "rassicurante": in esso Hopkins trova conferma all'impianto di idee che ha già cominciato a strutturare. A conferma di quanto asserito può giovare considerare che tipo di lettore di Scotto fosse Hopkins. Se infatti nessuno mette in dubbio che Hopkins lesse Scotto, pochi si sono posti il problema del "come". È tuttavia una questione importante, in quanto la lettura della fonte è il corollario alla comprensione di come Hopkins affrontava il modello teologico. Ora, nei *Journals*, nelle lettere a Bridges, Dixon, Patmore e addirittura al fratello Everard, non si trovano riferimenti puntuali alla teoria scotista e, per quanto esaltasse Scotto, Hopkins non fa mai capire per che cosa in specifico. Questo è un fatto francamente sconcertante considerato che Hopkins formulava giudizi personali su praticamente tutto ciò che leggeva. La conclusione che si può trarre da queste constatazioni è che l'approccio di Hopkins alla fonte è quello di un lettore apparentemente "leggero", ma in realtà selettivo. Si soffermava cioè sugli argomenti che più gli interessavano per poi passare a speculazioni teoriche del tutto personali, un *modus operandi* che poco si confà ad un discepolo devoto ... Con ciò non s'intende sminuire l'influenza dello Scozzese sul poeta; piuttosto si cerca di ricontestualizzarla, considerando la relazione tra poeta e teologo nei termini di affinità. In questo oscuro e sospetto antenato teologico, Hopkins trovò uno spirito affine che lo aiutava a coniugare «the priest and the poet aspects of his being»¹⁵, un "eroe intellettuale" che di fatto gli permetteva di realizzare e giustificare il proprio progetto di estetica teologica: «[Hopkins] glimpsed in Scotus the possibility of making poetry a theology»¹⁶.

Lo scotismo di Hopkins è un fatto largamente accettato, così come è apparso il nesso tra teologia scotista e ispirazione poetica¹⁷. Stanti queste premesse generali, non esiste tuttavia consenso riguardo al modo specifico in cui Scotto influenzò Hopkins. Questo disaccordo può trovare spiegazione in due fatti. Primo, la scarsità di riferimenti, da parte di Hopkins, ad elementi specifici della dottrina scotista. Secondo, l'oscurità del pensiero di Scotto (che a tratti sfiora

¹⁵) Salmon, *Frozen Fire* cit., p. 23. Vd. anche K.R. Srinivasa Iyengar, *Gerard Manley Hopkins: The Man and the Past*, New York, Haskell House Ltd., 1971, p. 82.

¹⁶) F. Marucci, *The Fine Delight that Fathers thought: Rhetoric and Medievalism in Gerard Manley Hopkins*, Washington, The Catholic University Press, 1994, p. 205.

¹⁷) C. Devlin, S.J., *Time's Eunuch*, «The Month 1» 5 (1949), p. 306.

l'impenetrabilità) e una certa disorganicità della scrittura scotista che ne rende difficile l'esplorazione.

Una delle voci più autorevoli riguardo alla correlazione esistente tra l'estetica di Hopkins e la formulazione teologica di Scoto, è quella del gesuita Christopher Devlin che, con l'articolo *Hopkins and Duns Scotus* (1935), avviò la prima attività critica inerente a ciò che egli definisce «some of the points where the minds of Scotus and Hopkins found themselves in unison»¹⁸.

Devlin assunse come punto di partenza la distinzione formale di Scoto tra Natura in una cosa e la sua individualità. La posizione dello Scozzese nei confronti della natura delle cose prendeva la forma di una metafisica della sostanza in cui tutte le sostanze sarebbero comprese in una "natura comune" (la realtà formale delle cose) regolata da un principio d'individuazione che il teologo definì *haecceitas*. Natura comune e *haecceitas* sarebbero due realtà inseparabili ma distinguibili di tutte le sostanze¹⁹. Questo è il prologo all'affrontare l'epistemologia di Scoto.

3. *L'epistemologia di Scoto in Hopkins: l'intuizione cognitiva e la teoria dell'Incarnazione*

Nell'evidenziare il peso dell'epistemologia scotista sull'evoluzione dell'estetica di Hopkins, Devlin annotava la reazione del poeta che, dopo aver letto le *Sententiae*, affermava di pensare a Scoto ogni qual volta gli capitava di cogliere l'*inscape* di un qualsiasi elemento naturale. Ma perché? È l'anno 1872, Hopkins aveva già completato il primo anno di filosofia, che in parte trattava l'epistemologia, ed è quindi altamente probabile che Hopkins avesse già affrontato il primo libro dell'*Opus Oxoniense* (dove il francescano formulava più compiutamente la propria teoria epistemologica), e che si fosse concentrato sull'inizio, inerente all'origine della conoscenza. Verosimilmente il gesuita non si era soffermato sulle prime distinzioni concettuali, ma di sicuro doveva essere arrivato al tema principale. Questo è il punto in cui Devlin individua una prima connessione tra l'estetica di Hopkins e la teologia di Scoto. Secondo lo Scozzese ogni singolo atto di conoscenza è preceduto da un primo atto in cui sensi ed intelletto sono una sola cosa, in una confusa intuizione della natura come un tutto vivente (sebbene l'effetto dei sensi sia quello di "comprimere" questa intuizione) in un *glimpse* particolare, uno "scorcio" chiamato *species specialissima*. Generalizzando il concetto, in questo *insight* non esisteva distinzione tra sensi ed intelletto e non sussisteva alcuna opposizione tra spirito e materia. Forse la postulazione di questo primo atto conoscitivo incoraggiò il poeta ad accettare che la realtà spirituale potesse essere assimilata direttamente attraverso i sensi. Devlin compie poi un passo incauto e fissa la prima identificazione tra termini di Scoto e di Hopkins: «[...] if there is any Scotist equivalent for Hopkins's *inscape*, it is

¹⁸⁾ *Ivi*, p. 13.

¹⁹⁾ Cfr. Wear, *John Duns Scotus and Gerard Manley Hopkins* cit., p. 228.

the species specialissima»²⁰. Il termine «equivalent» sembra francamente temerario. Hopkins era uno scotista auto-didatta che leggeva in Scoto una visione del mondo ricevuta, in parte, da altre fonti. Tentare di interpretarlo come uno scotista *tout court* può portare a delle conclusioni errate o fuorvianti che non tengono conto di una distinzione di estrema importanza: Scoto dissertava sull'intuizione cognitiva in termini filosofici e formali, Hopkins la considerava in tutto e per tutto un'esperienza fattiva, concreta. Devlin aggiunge: «[...] if this first act is dwelt on to the exclusion of succeeding abstractions, then you can feel, see, hear or somehow experience the Nature which is yours and all creation's as "pattern, air, melody – what I call inscape"»²¹.

Per quanto essa sembra rispondere ad un contesto epistemologico che in Hopkins indubbiamente esiste, questa relazione tra Hopkins e Scoto non può, a mio avviso, essere interamente provata. La poesia e gli altri scritti di Hopkins, mostrano sì che il poeta accettava l'idea di "intuizione cognitiva" implicita nella *species specialissima*, ma egli sembrava sganciarla dal piano metafisico, preferendo un'idea di intuizione cognitiva più legata alla percezione sensoriale, che ponesse il soggetto in empatico contatto con ciò che è reale ed esistente. La sensazione data dal *glimpse* è ovviamente confusa, ma altresì diretta e assolutamente non astratta²². Concentro la mia attenzione su questo aspetto dell'epistemologia scotista perché la reputo una via privilegiata al cuore ed allo scopo dell'estetica di Hopkins. Nell'affermare che la *species specialissima* è una "porta d'entrata" al disegno divino del Creato, Devlin scrive: «The species specialissima does not represent any particular individual, a woman, a horse, or a mulberry tree, as it is afterwards known by abstraction and secondary images; no more does inscape. It represents the Ideal Person to whom universal nature tends»²³. Fornire una conferma puntuale a quanto Devlin sostiene è difficile, ma mi trovo sostanzialmente d'accordo sul fatto che l'*inscape*, per Hopkins, fosse supremamente "critico"²⁴. Hopkins credeva infatti che, tramite la percezione sensoriale, si potesse conoscere intuitivamente il segno di Cristo nelle cose. Questo è il nucleo del suo sforzo estetico, Devlin continua:

²⁰ C. Devlin, S.J., *The Image and the Word – II*, «The Month 3» (1950), p. 191.

²¹ Id., *Hopkins and Duns Scotus*, «New Verse» 14 (1935), pp. 13-14.

²² Hopkins, come Scoto, certamente non nega che esista una conoscenza astratta. Solamente egli nota che questo genere di conoscenza segue un più "primitivo" *insight*. L'arte in generale e la poesia nello specifico, nella loro forma migliore, possono portare al fruitore dell'opera questo *insight*. Si può notare come questa precisazione epistemologica potesse supportare l'adesione di Hopkins alla metodologia estetica di Ruskin che si concentrava sull'intenso *seeing*.

²³ Devlin, S.J., *The Image and the Word – II* cit., p. 197. Devlin potrebbe aver frainteso Scoto qui. Bowman fa notare che Scoto non insegnava che esisteva una sorta di «one absolutely first species specialissima that virtually includes all others» (cioè una visione di totalità e di Cristo). La *species specialissima* è semplicemente «the knower's grasp of the aspect of the nature of a thing that most efficaciously and strongly moves the senses». Vd. L. Bowman, *Bonaventure and the Poetry of Gerard Manley Hopkins*, in J.G. Bougerol (a cura di), *Philosophica*, Roma, Collegio S. Bonaventura Grottoferrata, 1973, p. 556.

²⁴ Con il termine «critico» intendo definire la capacità dell'*inscape* di essere immagine diretta, "icona" di Cristo.

In "inscape" [...] there is a momentary contact between the Creative Agent who causes habitual knowing in me, and the created individual who terminates it in my actual insight. And the medium of this contact, if I am correct, is the species specialissima, the dynamic image of nature being created. In easier language: the poet, if the original motion of his mind is unimpeded, does perhaps see things for a moment as God sees them [...].²⁵

Nel fare esperienza del succitato *glimpse*, il poeta entra in uno stato di empatia con la dimensione naturale e, in Cristo, con la pienezza di tutto ciò che esiste. Questo è quanto Hopkins definisce *inscape*: l'atto del comprendere l'essenza ed il significato ultimi di un Creato che porta in sé i segni tangibili della presenza e dell'azione di Dio. Questa convinzione costituiva la giustificazione del processo di creazione poetica: attraverso un'intensa osservazione del creato, il poeta raggiunge un contatto reale con la bellezza di Dio, coglie l'espressività intrinseca del dato concreto osservato (cioè il suo *inscape*) e lo traduce infine in forma poetica.

La prima risposta alle teorie di Devlin venne da W.H. Gardner²⁶. Questi si trovava d'accordo con Devlin circa le teorie dell'individuazione e della conoscenza; tuttavia Gardner trovava l'articolo di Devlin troppo breve, generico e sosteneva inoltre la necessità di un maggiore numero di studi specifici riguardo all'importanza del concetto di univocità dell'essere nella teologia di Scoto e il modo in cui esso si rifletteva sull'arte di Hopkins. John Pick, nella biografia *Gerard Manley Hopkins: Priest and Poet* (1942), accetta gli argomenti di Devlin, ma, come Gardner, afferma che Scoto aiutò Hopkins «[to] find the One ablaze in the many»²⁷. Se Gardner e Pick hanno in sostanza accettato le formulazioni di principio elaborate da Devlin, c'è stato chi, come Arthur Little, ha affermato che la profonda connessione fra natura e Dio nella poesia di Hopkins sarebbe dovuta ad una specie di esperienza mistica, e non alla base teorica fornita dal teologo scozzese. Little sosteneva che la poesia per Hopkins altro non era che una disciplina pre-religiosa, in qualche modo propedeutica all'adorazione di Dio e all'attenzione per il mondo spirituale: «It gives experimental acquaintance with the spiritual, not God, but the human soul in its acts»²⁸. Devlin scriverà poi, fra il 1946 ed il 1950, una serie di articoli in cui svilupperà più profondamente tutto quanto di embrionale c'era nell'articolo del 1935. Il corpus dei suoi scritti in materia culminò nei commenti e nelle appendici della sua edizione del 1959 dei sermoni e degli scritti devozionali di Hopkins. Al di là dell'effettivo ruolo dell'intuizione cognitiva nell'estetica di Hopkins, il merito maggiore dello studio di Devlin consta nell'aver posto l'attenzione sulla possibilità dell'intuizione cognitiva come concetto ispiratore dell'estetica hopkinsiana. Ma come Hopkins concepiva l'atto intuitivo?

²⁵) Devlin, S.J., *The Image and the Word – II* cit., p. 197.

²⁶) W.H. Gardner, *A Note on Hopkins and Duns Scotus*, «Scrutiny 5» 1 (1936), pp. 61-66.

²⁷) J. Pick, *Gerard Manley Hopkins: Priest and Poet*, Oxford, Oxford University Press, 1942, p. 36.

²⁸) *Ivi*, p. 59.

Esiste solo un punto nei suoi scritti in cui Hopkins tratta dettagliatamente della questione e la contestualizza. È una sezione del suo commento agli Esercizi Spirituali dove descrive la contemplazione di persone, parole ed azioni che circondavano la natività²⁹. Hopkins inserisce la propria epistemologia nel contesto dei tre classici poteri intellettuali (memoria, comprensione, volontà) descritti così:

Memory is the name for that faculty which toward present things is Simple Apprehension and, when it is a question of the concrete only, the faculty of Identification; towards past things is Memory proper; and towards things future or things unknown or imaginary is Imagination [...].

Understanding [...] applies to words; it is the faculty for grasping not the fact but the meaning of the thing [...] This faculty not identifies but verifies; takes the measure of things, brings word of them; is called logos or reason.

By the will here is meant not so much the practical will as the faculty of fruition, by which we enjoy or dislike, etc., to which all intellectual affections belong.³⁰

L'intuizione cognitiva, o la potenziale esperienza dell'*inscape*, sembra coinvolgere innanzitutto memoria e comprensione. La memoria, nel senso della semplice identificazione, «[may] just do its office and fall back, barely naming what it apprehends» e quindi «gives birth to the second» o comprensione. Hopkins procede poi sostenendo che l'intelletto può definirsi anche sul livello dell'assimilazione del significato; in altre parole, l'attività della mente è mantenuta sul livello della comprensione concreta. Ecco che il processo astrattivo di Scoto risulta mutilato: il passaggio da sensazione al concetto generale è sostituito infatti da una continua attenzione all'immediata presentazione di sé dell'*inscape*.

Hopkins parla di questa conoscenza intuitiva come qualcosa che concerne l'"azione" dell'oggetto contemplato. Per dirla con Hopkins l'oggetto «strikes into it unasked» e, indipendentemente da quali condizioni devono pre-esistere nel soggetto per sperimentare l'*inscape*, persisterà sempre una certa azione dell'oggetto che lascia una sorta di impressione su chi conosce. La traccia intima che il riconoscere l'*inscape* lascia nella mente, è indicata da Hopkins con il secondo dei suoi celebri neologismi: *instress*. È vero che Hopkins non parla esplicitamente di *instress* in questo contesto, ma l'espressione «action by the object» pare indicare una parte di ciò che egli intende di solito con il termine *instress*. La sua spiritosa osservazione «what you look hard at seems to look hard at you» dovrebbe essere considerata proprio in questo senso. Sembrerebbe infatti che, nonostante l'universalità dell'*inscape* e l'impegno a mantenere il concetto di *instress* al livello della sensazione, la contemplazione non sia il risultato della sola, attenta osservazione. Lo *strike* spontaneo dell'oggetto osservato su chi guarda

²⁹) Cfr. Devlin, S.J., *The Sermons and Devotional Writings of Gerard Manley Hopkins* cit., pp. 173-175.

³⁰) *Ivi*, p. 174.

era irrinunciabile, ed è per questa ragione che Hopkins non risolveva l'esperienza dell'intuizione cognitiva in un processo meccanico.

Nella dinamica soggetto-oggetto che porta all'intuizione cognitiva, l'esperienza dell'*inscape* attiva una potenzialità della mente che controbilancia la sua usuale tendenza all'astrazione. Altrimenti detto, l'intuizione cognitiva richiede una serie di specifiche pre-condizioni del soggetto, un "allenamento" che impedisca l'inesco dei meccanismi di astrazione. Ciò riporta all'ammonimento di Ruskin per il quale l'artista doveva "imparare" a vedere perché il vero vedere non era un semplice talento naturale bensì una capacità che veniva appresa. Purtroppo, Hopkins non offre una spiegazione dettagliata circa il momento in cui l'astrazione viene abolita, pur tuttavia appare abbastanza evidente che la "traccia" dell'illuminazione coincide con la rivelazione divina. La realtà sensoriale è semplicemente troppo pregna di significato per essere relegata al compito subordinato di mera fonte di idee ed esempi, alla funzione di «food for thought»; piuttosto, il mondo sensibile è un *locus* privilegiato per una più precisa forma di conoscenza.

Abbiamo appena definito l'importanza del vedere, del *seeing* ruskiniano – l'attenzione estetica sulla natura (inclusa l'umanità) – e quindi del conoscere, ma "cosa" vedeva Hopkins?

La dottrina ontologica di Scoto, e di riflesso il pensiero hopkinsiano, era resa plausibile dal presupposto incarnazionistico che la sosteneva. Il 5 gennaio del 1888, Hopkins scrisse: «My life is determined by the Incarnation down to the most details of the day [...]»³¹ per poi aggiungere che si sentiva «only too willing [...] to help on the knowledge of the Incarnation»³². Queste affermazioni fanno parte di una sua riflessione sull'influenza pervasiva che l'Incarnazione giocava sulla storia del mondo e degli individui. L'Incarnazione era fondamentale per Hopkins, non solo come concetto religioso, ma soprattutto come principio estetico. Tutto quanto è e accade nel mondo, è segnato *as a great seal* dalla divinità che si fa realtà, ed è per questo che, per il poeta, i temi e le questioni più rilevanti circa arte e vita erano definite dall'idea del Verbo fattosi carne. Quel che il poeta deriva da Scoto è una specie di espansività ontologica in relazione all'Incarnazione: «[...] enfleshment of the divine took place not only once in history but was taking place, literally, throughout all places of nature and within all the beings created to give God praise»³³.

Come il teologo, Hopkins considerava l'Incarnazione un atto "eonic" più che storico. La prima incarnazione del Verbo avveniva nella "fase" dell'*ensarkosis* («la parola divenuta carne») in cui il Verbo segna la materia in senso sacramentale. Il primo *Great Sacrifice* non era infatti definibile come *enanthropesis* (il Verbo divenuto Uomo), bensì come Verbo che si "vuotava" nella realtà³⁴. Hopkins

³¹) *Ivi*, p. 263.

³²) *Ibidem*.

³³) M.R. Lichtmann, *The Incarnational Aesthetic of Gerard Manley Hopkins*, «Religion and Literature» 23, 1 (1991), p. 37.

³⁴) Hopkins scrisse: «The first intention then of God outside himself, or, as they say, ad extra, outwards, the first outstret of God's power, was Christ; [...] Why did the Son of God

credeva che questa unione di carne e Verbo nell'*ensarkosis* fosse una sorta di Incarnazione Eucaristica. Il Verbo, il Cristo, s'incarna di continuo nel mondo della materia e degli uomini, come schema individuante della realtà terrena. Allo stesso modo in cui Cristo è *outstress*, manifestazione di Dio, le creature sono, in un certo senso, l'espressione di Cristo nella sua natura creata³⁵. Il teologo credeva infatti che la nascita ed il martirio di Cristo non fossero da considerare semplici eventi funzionali alla riparazione del peccato, bensì come segni dell'amore di Dio per l'Uomo che avrebbero avuto luogo anche se Adamo ed Eva non fossero incorsi nella cessazione dello stato di grazia³⁶. Non potendo Dio compiere un atto di natura inferiore alla propria, Egli si fa creatura per esprimere l'aspetto terreno di sé finalmente in atto e non più solamente in potenza. Questo è ciò che Hopkins definisce *the Great Sacrifice*, un sacrificio di gioia ed adorazione che solo accidentalmente divenne uno di dolore e riparazione.

go thus forth from the Father not only in the external and intrinsic procession of the Trinity but also by an extrinsic and less than eternal, let us say aeonian one? – To give God glory and that by sacrifice, sacrifice offered in the barren wilderness outside of God ... This sacrifice and this outward procession is a consequence and shadow of the procession of the Trinity, from which mystery sacrifice takes its rise; [...] It is as if the blissful agony or stress of selving in God had forced out drops of sweat or blood, which drops were the world, or as if the lights lit at the festival of the "peaceful Trinity" through some little cranny striking out lit up into being one "cleave" out of the world of possible creatures. The sacrifice would be the Eucharist, and that the victim might be truly victim like, motionless, helpless, or lifeless, it must be in matter» (Devlin, S.J., *The Sermons and Devotional Writings of Gerard Manley Hopkins* cit., p. 197). Le «distinzioni incarnazionali» di Hopkins potrebbero essere state derivate dal *De Incarnatione Verbi* di Atanasio, dando apparentemente qualche supporto all'affermazione di Brittain per il quale la maggiore influenza in questa area teologica non era tanto Scoto quanto la teologia patristica che Hopkins assorbì da fonti Trattariane a Oxford (Pusey, Liddon ecc.). Cfr. C.M. Brittain, *Logos, Creation, and Epiphany in the Poetics of Gerard Manley Hopkins*, Diss. Virginia 1988. È tuttavia difficile concordare con Brittain. Anche se alcuni scritti di Atanasio contengono immagini di una visione unificata della creazione, dell'Incarnazione e della redenzione somiglianti ad elementi rintracciabili negli scritti di Hopkins, il poeta non menziona né Atanasio né particolari influenze oxfordiane a riguardo. Se mai qualcuno dell'era patristica aveva influenzato direttamente Hopkins, si trattava di Origeno, ammirato per il suo fervore. Si aggiunga che le opere di Origeno contengono immagini di Cristo come "il Primo Nato" di un mondo (*kosmos*) regolato da principi (*logoi*), e chiama il Figlio «the image of the invisible God according to which all others have been made». Cfr. M.E. Allsopp, *G.M. Hopkins, Narrative, and the Heart of Morality: Exposition and Critique*, «The Irish Theological Quarterly» 60, 25 (1994), p. 306. La tesi di Brittain's offre un'analisi comparativa sicuramente interessante, ma congetturale nell'identificare una fonte diretta su Hopkins.

³⁵ L'entità creata, e a *fortiori* l'uomo che è cosciente delle proprie azioni nel porre in atto la propria natura precipua esterna una qualità non sua, riflesso di Cristo ed è Cristo, punto massimo della gerarchia dell'essere, sintesi estrema di tutte le qualità e peculiarità individuali degli uomini. Giovanni Lauriola fa notare che per Scoto Cristo è il Mediatore tra Dio e l'uomo: tutto perviene all'uomo da Dio tramite Cristo unica e vera *imago Dei* («Egli è lo specchio della gloria di Dio, l'immagine perfetta di ciò che Dio è», Lettera agli Ebrei, I 3). Cristo infatti riceve l'immortalità dalla Persona del Verbo (a lui ipostaticamente unita) e la comunica alla natura umana di cui partecipa interamente. Cfr. G. Lauriola - H. Schneider - S. Solinas (a cura di), *Duns Scoto nell'arte*, Alberobello, Edizioni AGA, 2001, pp. 64, 114.

³⁶ Così si espresse Duns Scoto a riguardo: «Se la caduta dell'uomo fosse stata la causa della predestinazione di Cristo, ne seguirebbe che l'opera più grande di Dio, il "Summum Opus Dei", sarebbe stato soltanto "occasionale", e ciò è semplicemente irrazionale e assurdo».

La posizione di Scoto era teologicamente atipica³⁷ ma, una volta abbracciata, permetteva ad Hopkins di considerare l'Incarnazione di Dio in Cristo come qualcosa di più importante di un "semplice" mezzo di redenzione dell'uomo. Pare opportuno sottolineare lo stampo paolino di questo concetto: solo l'avvento di Cristo può spiegare la creazione e la presenza di Dio nel reale. Nella lettera ai Colossesi, I 15-17:

Il Dio invisibile si è fatto visibile in Cristo,
nato dal padre prima della creazione del mondo.
Tutte le cose create, in cielo e sulla terra,
sono state fatte per mezzo di lui,
[...]
Tutto fu creato per mezzo di lui e per lui.³⁸
Cristo è prima di tutte le cose
E tiene insieme tutto l'universo.

Siccome il Creato porta in sé l'essenza di Cristo, allora la realtà terrena viene a costituire una via privilegiata alla conoscenza di Dio: ogni cosa creata non è solo un attribuito della divinità, bensì ne è immagine completa:

Each created thing, in its own special way, is the total image of its creator.
It expresses not some aspect of God, but his beauty as a whole. Such a view of nature leads to a poetry in which things are not specific symbols, but all mean one thing and the same: the beauty of Christ, in whom they are created.³⁹

Si può comprendere ora tutto l'interesse che il poeta nutriva circa la presenza effettiva del disegno divino nel creato. Nell'incarnazione eucaristica Hopkins trovava non solo un paradigma morale per il proprio mandato religioso, ma pure una licenza artistica per potersi immergere nella realtà terrena, consacrata dall'incarnazione eucaristica che è fondamento della Creazione. Per Hopkins infatti il mondo è «charged with the grandeur of God»⁴⁰, Dio è presente in *tutto* ciò che esiste da *sempre* e, per lo Scozzese, e lo stesso andava detto di Cristo:

I say then, but without insisting on it, that before the Incarnation and "before Abraham was", in the beginning of the world, Christ could have

³⁷) Idea giudicata "temeraria" dai vertici ecclesiastici e non condivisa dall'Aquinate. Fu proprio a causa di questa particolare teoria dell'Incarnazione che la dottrina di Duns Scoto venne considerata per secoli eterodossa, ma soprattutto sospettata di panteismo. Si ricordi inoltre che Scoto rifiutava la teoria sostenuta da molti teologi a lui contemporanei per i quali la morte di Dio-Uomo era necessaria al soddisfacimento di un Dio offeso.

³⁸) La centralità del Cristo nella creazione costituiva per Scoto la ragione del primato di Cristo posto al vertice della gerarchia dell'esistente, vd. Lauriola - Schneider - Solinas (a cura di), *Duns Scoto nell'arte* cit., p. 118.

³⁹) J.H. Miller, *The Disappearance of God: Five Nineteenth-Century Writers*, Cambridge, Harvard University Press, 1963, p. 315.

⁴⁰) N.H. MacKenzie, *The Poetical Works of Gerard Manley Hopkins*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 139.

had a true temporal existence in a sacramental manner. And if this is true, it follows that before the conception and formation of the Body of Christ from the most pure blood of the Glorious Virgin there could have been the Eucharist.⁴¹

La teologia incarnazionale diventò così una sorta di principio estetico. La centralità di Cristo (il momento più alto dell'Incarnazione) nella propria estetica era infatti irrinunciabile per Hopkins, il quale indirizzava tutto il proprio fervore, sia spirituale che estetico, verso il Dio fatto Uomo. Si consideri *The Windhover*, sonetto espressamente dedicato a Cristo, «To Christ our Lord». Il *climax* del componimento si concentra nel momento in cui il gheppio, simbolo di Cristo, piomba verso terra disegnando un'ampia curva, spettacolo che desta nel poeta profonda emozione per la maestria del volatile:

[...] My heart in hiding
Stirred for a bird, – the achieve of, the mastery of the thing!⁴²

L'estrema bellezza ed il valore dell'uccello si rivelano proprio nel momento della picchiata: è il volo discendente, ancor più di quello planato, a sprigionare una luce splendente. Seguono nel sonetto altre due immagini di oggetti che "scendono": l'aratro che nell'affondare nella terra fa risplendere la lama ed i tizzoni che spezzandosi dopo una caduta sprigionano scintille. La descrizione di tre oggetti diversi che acquistano splendore proprio nell'atto di abbassarsi, di umiliarsi, pone in evidenza un punto centrale della dottrina cristiana in generale e dell'Incarnazione in particolare: la figura di Cristo acquista maggior fulgore nell'assumere la condizione umana⁴³.

La Lichtmann osserva acutamente: «The poem, for Hopkins, is the Body of Christ. It is the Eucharist in the sense of bearing the motionless, lifeless Real Presence of Christ, of acting with sacramental, transforming insistence on the reader as Hopkins has himself been insisted on by nature»⁴⁴. Se lo scopo della poesia è convogliare l'*inscape* ed il discernimento dell'*inscape* è in parte l'esperienza dell'incarnazione di Cristo nella materia, allora la poesia è più di un mezzo atto a rinfoculare la fede nel credente, o di un "medium" teologico o religioso. Essa diviene, quale effettiva mediazione del Verbo, sacramento.

4. *La transustanziazione poetica: la rivelazione di Dio nella poesia*

Rimane ora da capire come, per Hopkins, le parole potessero essere materia di questo "sacramento". Basterà dire che per Hopkins la poesia incarnava l'*inscape*, non solo nel contenuto, ma anche nella forma retorica: «[...] poetry is

⁴¹) *Oxonienne*, IV, dist. 10, qu. 4.

⁴²) G.M. Hopkins, *Poems of Gerard Manley Hopkins*, London, Oxford University Press, 1952, p. 73.

⁴³) *Ivi*, p. 171.

⁴⁴) Lichtmann, *The Incarnational Aesthetic of Gerard Manley Hopkins* cit., p. 48.

in fact speech only employed to carry the inscape of speech for the inscape's sak – and therefore the *inscape* must be dwelt on ... even over and above its interest of meaning»⁴⁵. Aggiunse anche che «each word is one way of acknowledging Being and each sentence by its copula is ... the utterance and assertion of it»⁴⁶. Hopkins mostra di andare ben oltre la lezione di Scoto, perché l'*inscape* non solo poteva essere colto nella realtà sensibile, ma pure venir forgiato dall'arte: «[inscape is] the very soul of art»⁴⁷.

Ciò che Hopkins intendeva con questa presa di posizione è piuttosto radicale. Il concetto di *inscape*, con tutta la profondità e il significato teologico che il termine aveva assunto nel pensiero maturo, veniva colto e poi espresso da «speech framed to carry the inscape»⁴⁸, cioè la poesia. L'*inscape* è però anche, e soprattutto, uno scopo da raggiungere; così scrive nei *Journals*: «[...] as air, melody, is what strikes me most of all in music and design, pattern or what I am in the habit of calling "inscape" is what I above all aim at in poetry»⁴⁹. Questa è la base del realismo della poesia di Hopkins che infatti sosteneva «being in arnest with your subject: reality»⁵⁰. La necessità di aderenza della parola poetica all'oggetto indicato era di primaria importanza anche per Scoto, secondo il quale il linguaggio aveva una funzione eminentemente conoscitiva. Il *Doctor Subtilis* concepiva infatti la parola come apertura all'ente e come strumento di espressione dell'essenza delle cose percepite: un termine sarà tanto più vero, quanto più precisamente esprimerà l'immagine lasciata dall'oggetto nel soggetto percepente⁵¹.

Come Hopkins intendeva la natura e l'esperienza dell'*inscape* in poesia? Un *inscape* artistico era semplicemente una rappresentazione di un *inscape* oggettivo in senso descrittivo? La risposta che si può dare a questo interrogativo deve tenere presente l'intima relazione tra *inscapes* "naturali" e "artistici".

La poesia, in quanto espressione dell'*inscape*, era molto più che descrizione. In quella che si può definire una struttura sacramentale, la poesia "ri-presenta" gli *inscapes* che aveva colto nel momento dell'intuizione cognitiva. Nell'epigrafe a *Henry Purcell*, Hopkins scrive:

The poet wishes well to the divine genius of Purcell and praises him that, whereas other musicians have given utterance to the moods of man's mind, he has, beyond that, uttered in notes the very make and species of man as created both in him and in all men generally.⁵²

⁴⁵) House, *The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins* cit., p. 289.

⁴⁶) *Ivi*, p. 42.

⁴⁷) Abbott, *The Correspondence of Gerard Manley Hopkins and Richard Dixon* cit., p. 135.

⁴⁸) House, *The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins* cit., p. 289.

⁴⁹) *Ivi*, p. 66.

⁵⁰) Abbott, *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges* cit., p. 225.

⁵¹) V.G. Mascia, O.F.M., *La teoria di G. Duns Scoto sulla natura del linguaggio*, in *Giovanni Duns Scoto nel VII centenario della nascita*, Napoli, Tip. Laurenziana, 1967, pp. 130, 131, 135.

⁵²) MacKenzie, *The Poetical Works of Gerard Manley Hopkins* cit., p. 157.

Idea poi ripresa nel componimento:

Not mood in him nor meaning, proud fire or sacred fear,
Or love or pity or all that sweet notes not his might nurse:
It is the forged feature finds me; it is the rehearsal
Of own, of abrupt self there so thrusts on, so throngs the ear.⁵³

La musica di Purcell non si limita a descrivere i moti della mente umana, piuttosto enuncia nelle note la ripetizione di quel che definisce «of own, of abrupt self», cioè ri-presenta l'*inscape* grazie alla musica⁵⁴. Questa possibilità si realizzava anche in poesia.

Per rendere giustizia a Hopkins, è necessario comprendere il senso sacrale che egli aveva della poesia, e che gli impediva di concepire i versi alla stessa stregua di un *wordplay*. In una lettera, insegna all'amico Bridges come affrontare un componimento:

You must not slovenly read it with eyes but with your ears, as if the paper were declaiming it to you. For instance the line "she had come from a cruise training seamen" read without stress and declaim is mere Lloyd's Shipping Intelligence; properly read it is quite a different thing. Stress is the life of it.⁵⁵

Con *stress*, Hopkins intendeva in parte la qualità del linguaggio dinamico adottato per esprimere l'*inscape* e includeva nel significato del termine la maestria compositiva, la retorica, lo *sprung rhythm* e la declamazione. La poesia di Hopkins è concepita come una "musica di parole" il cui scopo era quello di cogliere il flusso e la vita delle cose, nel flusso e nella vita della lingua parlata. Vividità, plasticità, mimeticità, verosimiglianza, sono gli attributi che devono caratterizzare il dettato poetico e che si riassumono nel concetto di «iper-intelligibilità»⁵⁶ così espresso in una lettera a Dixon: «[...] my hope is to explain things thoroughly and make the matter [...], as far as I go in it, perfectly intelligible»⁵⁷. Hopkins mostrò a più riprese di avere maturato un'idea totalizzante dell'intelligibilità del proprio messaggio poetico: il lettore doveva essere coinvolto nella propria totalità non solo intellettuale ma anche emotiva, in modo da poter partecipare del messaggio superando il piano logico della comprensione. Hopkins stesso affermava che: «[...] the meaning shd. be felt»⁵⁸, non solo *understood*.

⁵³) *Ibidem*.

⁵⁴) Hopkins dà un esempio di un altro *medium* artistico, in questo caso la scultura, che permette di cogliere *inscape*: «[I] caught that inscape in the horse that you see in the pediment especially and other bas reliefs of the Parthenon [...]». Cfr. House, *The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins* cit., pp. 241-242.

⁵⁵) Abbott, *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges* cit., pp. 51-52.

⁵⁶) F. Marucci, *I fogli della Sibilla*, Firenze, G. D'Anna, 1980, p. 52.

⁵⁷) Abbott, *The Correspondence of Gerard Manley Hopkins and Richard Watson Dixon* cit., p. 139.

⁵⁸) Id., *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges* cit., p. 72.

Affinché quanto auspicato si potesse concretizzare Hopkins tentò di modellare *inscapes* linguistici che avessero esistenza come enti a sé stanti. Se l'intenzione appare chiara, rimane comunque un problema di fondo di notevole rilievo: il linguaggio è per definizione un sistema logico di comunicazione, un apparato di segni e suoni concordati per permettere ai parlanti di "dire cose". È per questo motivo che forgiare *inscapes* linguistici, per quanto elaborati essi siano, non è sufficiente se questi non producono una qualche sorta di logica⁵⁹. La soluzione proposta da Hopkins consiste in una poesia che occupa una posizione mediana fra prosa e musica, e che tende spontaneamente alla seconda. La prosa "dice" delle cose, enuncia affermazioni logiche come del resto fa la musica che "dice" sì cose, ma non su un piano logico. Essa è infatti puro *pattern* di suono e viene contemplata dalla mente in quanto tale: «[poetry is] speech framed to be heard for its own sake and interest even and over and above the interest of music»⁶⁰.

La poesia si eleva a trasmissione simbolica dell'intuizione dell'*inscape* al lettore; essa diventa il mezzo privilegiato con cui Hopkins attua la correlazione tra gli *inscapes* "naturali" e "artistici", e la spinge fin quasi alla coincidenza; a tal punto che al fruitore dell'arte è dato di rivivere il momento dell'intuizione cognitiva dell'*inscape*. Scrive Marucci:

The poetic message [...] is first of all a translation into words of a mysterious and miraculous experience, of a form of intuitive knowledge that for an instant, and with an even painful pungency, lets one recognize things in all their reality and uniqueness, as if one saw them for the first time.⁶¹

Fu solo dopo il contatto con la dottrina di Sant'Ignazio di Loyola e con il pensiero di Scoto che la definizione di qualità intrinseca dell'ente divenne prettamente cristologica. La natura si rivela una via privilegiata per accostarsi al divino e tramite Cristo che rende possibile l'Incarnazione di Dio in ogni Sua creatura e, supremamente, nell'Uomo. Hopkins annulla l'abisso tra Creatura e Creatore nella ricerca della verità in Dio: nell'essere ricerca di Cristo, la sua *quest* è anche ricerca dell'Uomo.

L'esperienza di Hopkins assume, in un certo senso, un valore paradigmatico: da Sant'Ignazio a Duns Scoto, egli riceve il testimone di un'indagine che più permette di conoscere di Dio, più aumenta la fiducia nell'Uomo, augusta creatura in comunione con il Creatore. Questa nuova consapevolezza non rimane lettera morta, anzi anima la poesia intesa ora come "parola nuova", denudata di ogni artificio, esteriorità e sterile astrazione, e che rimane così, esposta nella sua prima e propria verità: "icona" di Dio.

Nel sermone del 7 agosto 1882 questo concetto è espresso in modo molto chiaro:

⁵⁹) D. McChesney, *The Meaning of "Inscape"*, in Bottrall (ed.), *G.M. Hopkins: Poems* cit., p. 207.

⁶⁰) House, *The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins* cit., p. 289.

⁶¹) Marucci, *The Fine Delight That Fathers Thought* cit., p. 199.

God's utterance of himself in himself is God the Word, outside himself is this world. This world then is word, expression, news of God.⁶²

Hopkins dimostrò spesso di credere che la manifestazione di Dio nella dimensione del reale avvenisse in una forma "verbale". Ciò è evidente nella stanza XXIX di *The Wreck of Deutschland*, in cui va individuato il *climax* di tutto il poemetto: qui la suora-martire è finalmente in grado di comprendere la ragione, il senso e lo scopo del suo sacrificio nel naufragio,

And knew the who and the why;
Wording it how but by him that present and past,
Heaven and earth are word of, worded by?⁶³

È significativo che quanto scoperto dalla suora, cioè the «who and the why», sia definito nella qualità intrinseca della leggibilità, nell'essere parola di Dio, come avvallato dalla frequenza di termini (tre in due versi) quali «wording», «word», «worded» tutti associati dalla medesima radice *word-*.

La suora può finalmente "leggere" l'«unshapeable shock night», e pronunciare il nome di Dio che Si rivela presente nell'universo e permette una seconda venuta al mondo di Cristo:

Like the nun, poetry too – but spoken, voiced poetry – has as at its best this power of conceiving the word by uttering it. Similar to the readers of the Talmud or to Buddhist monks reciting the thousand names of god, poetry by stressing inscapes calls the name of God “that lives and plays in ten-thousands limbs”.⁶⁴

Si era precedentemente detto che la poesia di Hopkins è religiosa perché sacramento, ma la definizione sarà completa solo se questo sacramento poetico si farà messaggio di un'ardua, ma avvenuta riconciliazione con un Dio che non si nega più alla propria creatura, perché:

... man can know God, can mean to give him glory.⁶⁵

FABIO MONTICELLI
fabiomonticelli@yahoo.it

⁶²) Devlin, *The Sermons and Devotional Writings of Gerard Manley Hopkins* cit., p. 239.

⁶³) Hopkins, *Poems of Gerard Manley Hopkins* cit., p. 65.

⁶⁴) D. Abbate Badin, *Uttering and Wording*, in *Gerard Manley Hopkins Tradition and Innovation*, Ravenna, Longo Editore, 1991, p. 259.

⁶⁵) Devlin, *The Sermons and Devotional Writings of Gerard Manley Hopkins* cit., p. 239.