

«LA BRECCIA DELL'IMPENSABILE» STUDI SUL FANTASTICO IN MEMORIA DI FILIPPO SECCHIERI

a cura di
Anna Dolfi e Stefano Prandi

Studi e testi di letteratura e linguistica

DUE



Volume pubblicato con il sostegno del Comune di Ferrara

In copertina: Karpüseeler, *I miei pensieri son tornati* (1987)

© Copyright 2012 by Pacini Editore SpA



Via A. Gherardesca
56121 Pisa (loc. Ospedaletto)
www.pacineditore.it
info@pacineditore.it

Rapporti con l'Università
Lisa Lorusso

Responsabile interno
Valentina Bärberi

ISBN 978-88-6315-479-5

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108, Milano 20122, *e-mail* segreteria@aidro.org e sito *web* www.aidro.org.

INDICE

1. Premessa	
L'«adesione interrogativa»: sull'opera critica di Filippo Secchieri	
<i>Stefano Prandi</i>	» 5
2. «Vedere l'infanzia»: autobiografia e retorica freudiana nella <i>Coscienza di Zeno</i>	
<i>Silvia Contarini</i>	» 11
3. Frammenti per Filippo Secchieri	
<i>Luciano Curreri</i>	» 27
4. Leopardi: il paesaggio, la notte	
<i>Anna Dolfi</i>	» 33
5. A patti con l'indicibile: leggere Delfini pensando a Secchieri	
<i>Patrizia Farinelli</i>	» 45
6. "L'anima semplicetta che sa nulla". Alcune riflessioni sulla narrativa breve di Anna Maria Ortese	
<i>Monica Farnetti</i>	» 59
7. Reborà e la critica reboriana nell'interpretazione di Filippo Secchieri	
<i>Matteo Giancotti</i>	» 71
8. Moravia fantastico: <i>I sogni del pigro</i>	
<i>Valter Leonardo Puccetti</i>	» 83
9. Osservazioni inattuali sull'immaginazione letteraria e il fantastico	
<i>Alessandro Scarsella</i>	» 111
10. Le metamorfosi di Luigi Tibertelli de Pisis	
<i>Gianni Venturi</i>	» 123

LEOPARDI: IL PAESAGGIO, LA NOTTE

ANNA DOLFI

1. Potenziale epistemico del testo e rappresentazione

Come è noto la riflessione sul paesaggio è fondamentale nell'estetica settecentesca¹. Da lì sarebbero partiti i romantici, ibridando il rovinismo del Settecento con il sublime e con la nuova sensibilità moderna. Leopardi, fin dalle prime pagine dello *Zibaldone*, pur attaccando come sua abitudine i romantici (nella persona del di Bre-me, altrove sarebbe stata la Staël²), non sfugge alla tentazione del sublime, anche se lo sottrae ai contemporanei per restituirlo piuttosto agli effetti della grande arte antica, capace di muovere la meraviglia e il sentimento con la forza del contrasto:

[...] nel romantico non potete esser commosso se non come dagli avvenimenti ordinari della vita, che i romantici esprimono fedelmente, ma senza dargli nulla di quello straordinario e sublime, che innalza l'immaginazione, e ispira la meditazione profonda e la intimità e durezza del sentimento (*Zib.* 87³).

Anzi, di fatto, a dispetto della presa di distanza (quella che sempre stabilisce con il Romanticismo), Leopardi finisce per assumere, *mutato nomine*, alcuni punti essenziali del discorso con cui intendeva polemizzare. Legando la riflessione sul paesaggio a quella sull'arte, la intreccia alle polemiche sul patetico e il sentimentale (che gli

*L'obiettivo di queste pagine è quello di intrecciare le modalità di conoscenza e rappresentazione attraverso l'utilizzazione di due temi/spazi particolarmente significativi della cultura moderna che potremmo per comodità contrassegnare come spazio dello spazio (il paesaggio) e spazio del tempo (la notte). In ambedue i casi, caratterizzati dalla discrezionalità (dallo sfumato) dell'estensione (nello spazio o nel tempo), è decisiva la centralità dell'operatore, di cui significativamente si viene a rivelare il punto di collocazione nel mondo.

¹ Sul tema (con particolare riferimento alla letteratura italiana) si vedano almeno (anche per i necessari rimandi bibliografici) il precoce e ancora attualissimo saggio di S. Romagnoli, *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda*, pubblicato nel V volume degli *Annali della Storia d'Italia* Einaudi (a cura di C. De Seta, Torino, 1982, pp. 431-559); M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005; *Le paysage dans la littérature italienne. De Dante à nos jours*, sous la direction de Giuseppe Sangirardi, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2006. In ambito prevalentemente francese cfr. invece almeno M. Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, Corti, 2005. Quanto a un nostro percorso sulle forme del paesaggio nella poesia moderna sia consentito il rinvio a *L'idillio e l'astrazione. Le forme del paesaggio in poesia da Leopardi alla terza generazione*, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di M. Ariani, A. Bruni, A. Dolfi, A. Gareffi, Firenze, Olschki, 2011, I, pp. 655-675 (da cui alcune delle riflessioni che, variate e ampliate, figurano adesso in queste pagine).

² Ma su questo punto cfr. A. Dolfi, *Le strutture cognitive dello «Zibaldone» e Sulle modalità dell'annotare leopardiano (la lettura di «Corinne»)*, in *Ragione e passione. Fondamenti e forme del pensare leopardiano*, Roma, Bulzoni, 2000.

³ La numerazione alla quale faremo riferimento è ovviamente quella leopardiana, desunta dall'edizione Pacella (G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991, voll. 3).

apparivano in definitiva la stessa cosa, se tutto poteva ridursi, a questo stadio della riflessione, quasi a una sorta di nominalismo), alla discussione sui rischi e gli eccessi della psicologia e dell'artificio. Quanto gli appare chiaro è che, patetica o sentimentale che si voglia chiamarla, la «profondità di sentimento» provata dai «cuori sensitivi» dinanzi al paesaggio, o ancora meglio davanti ai suoi elementi più perituri (sotto forma di rovine, di suoni...), deve essere alimentata e cantata dalla poesia, magari (e qui la differenza dai romantici, che lavoravano sull'effetto piuttosto che sulla causa) tramite l'imitazione della «*nuda natura*»:

Vuole lo scrittore [di Breme] (come tutti i romantici) che la poesia moderna sia fondata sull'ideale che egli chiama patetico e più comunemente si dice sentimentale, e distingue con ragione il patetico dal malinconico, essendo il patetico, com'egli dice, quella profondità di sentimento che si prova dai cuori sensitivi, col mezzo dell'impressione che fa sui sensi qualche cosa della natura, p. e. la campana del luogo natio, (così dic'egli) e io aggiungo la vista di una campagna, di una torre diroccata ec. ec. [...]. E questo patetico è quello che i francesi chiamano *sensibilité* e noi potremmo chiamare *sensitivité* [...]. Or dunque bisogna eccitare questo patetico, questa profondità di sentimento nei cuori: e qui, com'è naturale, consisterà la somma arte del poeta. E qui è dove il Breme e tutti quanti i romantici [...] scappano di strada [...]. E non si avvedono i romantici, che se questi sentimenti son prodotti dalla *nuda natura*, per destarli bisogna imitare la *nuda natura*, e quei semplici e innocenti oggetti, che per *loro propria forza, inconsapevoli* producono nel nostro animo quegli effetti, bisogna trasportarli come sono né più né meno nella poesia [...] il sentimentale non è prodotto dal sentimentale, ma dalla natura, *quale ella è*, e la natura *qual ella è* bisogna imitare, e hanno imitata gli antichi (*Zib.* 15-16).

Quel che qui ci interessa è che l'esplicito invito ad allontanare il “sentimentale” (quale effetto perverso, equipollente al malinconico) dal “sentimentale” (equivalente al patetico) non impedisce che i paesaggi leopardiani (osservati con uno sguardo nuovo, intriso di riflessione e di filosofia: non a caso altri specifici riferimenti al tema si collocheranno nelle ultime centinaia di pagine dello *Zibaldone*) potessero essere prepotentemente “affettivi”, basti ricordare le annotazioni che, a partire dall'epistola di Voltaire sul terremoto di Lisbona, si soffermano, a riprova dell'universale infelicità, sul giardino *souffrant*, mostrando per altro come la tecnica del microscopio possa modificare (deformandolo anche – sì che in ogni caso si è dinanzi a una lettura metaforica) il tranquillizzante colpo d'occhio del grandangolo, a cui si deve la proposta del giardino come luogo del trionfo della bella natura ⁴:

Entrate in un giardino di piante, d'erbe, di fiori. Sia pur quanto volete ridente. Sia nella più mite stagione dell'anno. Voi non potete volger lo sguardo in nessuna parte che voi non vi troviate del patimento. Tutta quella famiglia di vegetali è in istato di *souffrance*, qual individuo più, qual meno. Là quella rosa è offesa dal sole, che gli ha dato la vita; si corruga, langue, appassisce. Là quel giglio è succhiato crudelmente da un'ape, nelle sue parti più sensibili, più vitali [...]. Quell'albero è infestato da un formicaio, quell'altro da bruchi, da mosche, da lumache, da zanzare; questo è ferito nella scorza e cruciato dall'aria o dal sole che penetra nella piaga; quello è offeso nel tronco, o nelle radici; quell'altro ha più foglie secche; quest'altro è roso, morsicato nei fiori; quello trafitto, punzecchiato nei frutti. Quella pianta ha troppo caldo, questa troppo fresco; troppa luce, troppa ombra; troppo umido, troppo secco [...] ogni giardino è quasi un vasto ospedale [...] e se

⁴ Al punto che «lo spettacolo [...] ci rallegra l'anima» (*Zib.* 4176).

questi esseri sentono, o vogliamo dire, sentissero, certo è che il non essere sarebbe per loro assai meglio che l'essere (*Zib.* 4175-4177).

Il fatto è che – ma non è un caso che con questa citazione si sia ormai alla fine del grande *journal* – si era accentuata in Leopardi la ricerca “romantica” di «come avrebbe dovuto essere il mondo»⁵; e a dispetto del paesaggio/natura che nella giovinezza era sembrato potesse bastare a suggerire emozioni al poeta (così nelle prime annotazioni del '17-'18; ma d'altronde la riflessione sulla natura è fondamentale per il nostro tema⁶), l'uomo «sensibile e immaginoso» non potrà ormai che vedere oltre il visibile (il caso di *Zib.* 4175-4177), teorizzare (per sopravvivere) la diversa esistenza di una doppia vista, non condizionata dalla lontananza ma dall'immaginazione:

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione (*Zib.* 4418).

Al paesaggio reale si sovrappone (per effetto di una vista eidetica, per una sorta di felice strabismo) un paesaggio alternativo, parallelo, che, mutando l'idea giovanile che voleva che il bello dipendesse essenzialmente dalla «convenienza», dalla «simmetria», fa sì che all'immagine reale si sostituisca un'immagine illusoria (eppur vera) nutrita, più che di quel «vago e incerto» che Leopardi poteva già accettare all'altezza di *Zibaldone* 26, di una sorta di verità finale del segno che (a dispetto di ogni idea del bello, alla quale Leopardi storicamente era legato) combina sensibilità e immaginazione a capacità di vedere. Già, perché Leopardi – ne abbiamo una prova certa e modernissima in un passo del 1828 – sa che «il bello e piacevole delle cose» dipende dal punto di vista⁷, sa insomma che i diletti generati dal vago e dall'infinito (che per essere poetici devono essere necessariamente nutriti dalla rimembranza⁸) non sono altro che illusione. Anche se continua a credere, come già nel settembre 1821⁹, che le cose sono belle solo se udite, se percepite da lontano (ecco allora che la dislocazione dei personaggi, dei suoni nel paesaggio, obbedisce a una precisa idea

⁵ Cfr. A. Dolfi, “Come avrebbe dovuto essere il mondo”: note in margine al libro romantico leopardiano, in *Ragione e passione. Fondamenti e forme del pensare leopardiano*, cit.

⁶ Così come lo sarà, ben inteso, in epoca moderna. Si pensi, per un'antologia tutta contemporanea in proposito, a *Dietro il paesaggio. Poeti e natura*, a cura di Salvatore Ritrovato, Milano, Archinto, 2006, che riunisce testi di Andrea Zanzotto, Giorgio Orelli, Tonino Guerra, Umberto Piersanti, Pier Luigi Bacchini, Giuseppe Conte, Fabio Pusterla, Claudio Damiani, Alessandro Ceni, Antonella Anedda, Andrea Gibellini.

⁷ Si vedano le note di *Zib.* 4421 a proposito delle stanze viste dall'interno o dall'esterno: «Nelle mie passeggiate solitarie per le città, suol destarmi piacevolissime sensazioni e bellissime immagini la vista dell'interno delle stanze che io guardo dalla strada per le loro finestre aperte. Le quali stanze nulla mi desterebbero se io le guardassi stando dentro». Ma una qualche anticipazione già si trovava in *Zib.* 1746.

⁸ Cfr. *Zib.* 4426.

⁹ Cfr. *Zib.* 1789 («Le parole *lontano*, *antico*, e simili sono poeticissime e piacevoli [...]).

estetica: si pensi, per fare un solo esempio, al paesaggio illuminato dalla luna, al canto che si allontana nella notte nella *Sera del dì di festa*). Anche se, come nel 1820, sa che talvolta «in luogo della vista, lavora l'immaginazione e il fantastico sottentra al reale» (*Zib.* 171). D'altronde era nato così anche *L'infinito*:

L'anima s'immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe se la sua vista si estendesse da per tutto [...] ¹⁰

da una preclusione dello spazio, del paesaggio, da uno sguardo escluso ¹¹, da una posizione assisa ¹². Da una "ratio" che nel confronto tra l'eterno e il transeunte (nel famoso scambio dei dimostrativi sui quali avrebbe richiamato l'attenzione Ungaretti: *questo, quello*), dilatava il suo potere rimpicciolendo l'oggetto ¹³, "abbracciando" (e al contempo annullando) tutto, ma nei limiti di un infinito-finito ¹⁴.

¹⁰ *Zib.* 171.

¹¹ Da questa suggestiva formulazione ha tratto un bel titolo G. Bertone, in un libro (*Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 2000) in cui si trova anche una lettura dell'*Infinito* leopardiano (che sottolinea l'esperienza cinestetica, il «ridurre la veduta» tramite l'esperienza del corpo).

¹² Ma per l'importanza della posizione assisa nei *Canti* sia consentito il rimando, oltre che al già citato *Ragione e passione. Fondamenti e forme del pensare leopardiano*, a A. Dolfi, *Leopardi tra negazione e utopia. Indagini e ricerche sui «Canti»*, Padova, Liviana, 1973.

¹³ Si veda quanto scriveva Leopardi l'11 luglio del 1823 a proposito all'ampiezza visiva della ragione: «La ragione dunque per sé [...] è potentissima [...] ella rende piccoli e vili e da nulla tutti gli oggetti sopra i quali ella si esercita, annulla il grande, il bello [...] e le cose tanto più impiccioliscono quanto ella cresce» (*Zib.* 2942).

¹⁴ In merito al rapporto tra infinito e finito come tra un *quello* e un *questo* diversamente giocati tra dubbio e certezza, cfr. anche un'annotazione del 19 marzo 1821 in *Zib.* 818. D'altronde per l'autore, anche esplicitamente, a essere in gioco, nell'*Infinito*, non era l'infinito, ma l'indefinito. Non è un caso che, in date vicine a quella del celebre idillio, Leopardi parli di *vago* e *indefinito* (e qui è il secondo termine a interessarci, tanto più che si trova in pagine contigue a quelle nelle quali l'autore aveva trattato dell'immaginazione; cfr. *Zib.* 170), e mostri chiaramente come nient'altro che «indefinito» fosse per lui il «concepire infinitamente». Cfr. per questo [in questa citazione, come nelle successive, sono nostri i corsivi, o le sottolineature in caso di corsivo d'autore] *Zib.* 472-473: «Non solo la facoltà conoscitiva, o quella di amare, ma neanche l'immaginativa è capace dell'*infinito*, o di concepire *infinitamente*, ma solo dell'*indefinito*, e di concepire *indefinitamente*. La qual cosa ci diletta perché l'anima non vedendo i confini, riceve l'impressione di *una specie d'infinità*, e *confonde l'indefinito coll'infinito*; non però comprende né concepisce effettivamente nessuna infinità. Anzi nelle immaginazioni le più vaghe e indefinite, e quindi le più sublimi e dilettevoli, l'anima sente espressamente una certa angustia, una certa difficoltà, un certo desiderio insufficiente, un'impotenza decisa di abbracciar tutta la misura di quella sua immaginazione, o concezione o idea». Cfr. anche *Zib.* 647-648 sulla natura a suo modo limitata del piacere prodotto dall'indefinito: «piacere sommo possibile, ma non pieno, perché l'*indefinito* non si possiede, anzi non è. E bisognerebbe possederlo *pienamente*, e al tempo stesso *indefinitamente*, perché l'animale fosse pago, cioè felice, cioè l'amor proprio suo che non ha limiti, fosse *definitamente* soddisfatto: cosa contraddittoria e impossibile [...] la felicità assoluta è indefinita, e non ha limiti. Dunque questo desiderio stesso è cagione a se medesimo di non poter essere soddisfatto». Per altro, che il termine infinito si possa leggere in accezione debole anziché forte, lo provano altre occorrenze del sema disseminate nei *Canti*; basti il riferimento a «Del tacito, *infinito* andar del tempo», «Che fa l'aria infinita, e quel profondo / *infinito* seren? » del *Canto notturno*, ai vv. 72 e 88-89, una volta messi da parte l'«infinito esercito» dell'*Appressamento della morte*, l'«infinito affanno» di *All'Italia*, l'«infinito affetto» del *Consalvo*, perfino il finale, «infinito seno» del Tirreno nel *Tramonto della luna*. Ma per una sottolineatura

Un paesaggio insomma impossibile in sé (quale quello dell'infinito, fatto di superlativi che solo nel confronto avrebbero trovato un ridimensionamento) veniva ricondotto alla natura tramite una rappresentazione iconica e verbale ¹⁵ (staccato il significante dal significato, il quadro dal reale; si pensi nell'*Infinito* all'ambigua funzione del «mare»), mentre la storia/avventura della coscienza consentiva (basti il riferimento alla definizione leopardiana dell'idillio come «avventura dell'animo») di esaltare e rompere al contempo la formula di Michael Jakob che definisce il paesaggio (P) come il risultato (=) di un'addizione di S (soggetto) + N (natura). D'altronde Leopardi i termini di quell'uguaglianza li aveva già mutati quando aveva abbandonato le «favole meridiane» (che tanto sarebbero piaciute a Ungaretti ¹⁶) di *Alla Primavera* e dell'*Inno ai Patriarchi*; quando, inserendosi nel paesaggio, vi si era “posto a lato” (nel senso che si dà all'*être à côté*, così dall'*Infinito* ad *Aspasia*), o, nel primato

del *côté* immaginativo dell'operazione legata all'infinito in data assai più tarda rispetto alle pagine dello *Zibaldone* già citate, si veda anche il LXVIII dei *Pensieri*: «[...] il non potere essere soddisfatto da alcuna cosa terrena, né, per dir così, dalla terra intera; considerare l'*ampiezza inestimabile* dello spazio, il numero e la mole *maravigliosa* dei mondi, e trovare che tutto è poco e piccino alla capacità dell'animo proprio; *immaginarsi* il numero dei mondi *infinito*, e l'universo *infinito*, e sentire che l'animo e il desiderio nostro *sarebbe ancora più grande* che si fatto universo». Per la connessione tra la tendenza dell'uomo all'infinito e la facoltà del vedere (la prospettiva, nel caso specifico), si veda anche *Zib.* 1429-1430, là dove Leopardi parla di una sorta di «estasi» dell'«anima»: «L'antico non è eterno, e quindi non è *infinito*, ma il concepire che fa l'anima uno spazio di molti secoli, produce una *sensazione indefinita*, l'idea di un tempo *indeterminato*, *dove l'anima si perde*, e sebbene sa che vi sono confini, non li discerne, e non sa quali sieno. Non così nelle cose moderne, perch'ella non vi si può perdere, e vede chiaramente tutta la stesa del tempo, e giunge subito all'epoca, al termine ec. Anzi è notevole che l'anima in una delle dette estasi, vedendo p.e. una torre moderna, ma che non sappia quando fabbricata, e un'altra antica della quale sappia l'epoca precisa, tuttavia è molto più commossa da questa che da quella. Perché l'indefinito di quella è troppo piccolo, e lo spazio, benché i confini non si discernano, è tanto angusto, che l'anima arriva a comprenderlo tutto. Ma nell'altro caso, sebbene i confini si vedano, e quanto ad essi non vi sia indefinito, v'è però in questo, che lo spazio è così ampio che l'anima non l'abbraccia, e vi si perde; e sebbene distingue gli estremi, non distingue però se non se confusamente lo spazio che corre tra loro». Di quello stesso 1 agosto 1821 (*Zib.* 1430-1431) un passo che esplicitamente richiama l'*Infinito* fornendone, in questa chiave, una lettura d'autore: «Circa le sensazioni che piacciono pel solo *indefinito* puoi vedere il mio idillio sull'*infinito*, e richiamar l'idea di una campagna arditamente declive in guisa che la vista in certa lontananza non arrivi alla valle; e quella di un filare d'alberi, la cui fine si perda di vista, o per la lunghezza del filare, o perch'esso pure sia posto in declivio ec. ec. ec. Una fabbrica una torre ec. veduta in modo che ella paia innalzarsi sola sopra l'orizzonte, e questo non si veda, produce un contrasto efficacissimo e sublimissimo tra il *finito* e l'*indefinito* ec. ec. ec. (1 agosto 1821)».

¹⁵ D'esistenza di una rappresentazione iconica e verbale a proposito del paesaggio parla M. Jakob, *Le paysage*, Paris, Infolio, 2008. Importante il riferimento anche a M. Jakob, *Paesaggio e letteratura* cit. per la riproposta definizione del paesaggio (o meglio della sua esperienza) nell'incontro tra natura e io (si veda la ribadita importanza del soggettivo «ritaglio visuale»: «il paesaggio sarebbe quindi non la natura determinata e misurata, né lo spazio terrestre nella sua attuazione concreta, totale o parziale, ma un ritaglio visuale costituito dall'uomo, vale a dire da soggetti sociali, anzi meglio dallo sguardo di questi soggetti da un determinato punto di vista: un ritaglio delimitato, giudicato o percepito esteticamente, che si stacca dalla natura circostante, e che tuttavia rappresenta una totalità»: *ivi*, p. 14). Ma, a integrazione, per una schedatura di un decennio di libri recenti sul paesaggio, si veda il repertorio bibliografico che chiude il bel numero monografico di «Moderna» 1 (2007), (dedicato a *Letteratura e spazio*) e il saggio di G. Bertone, *Il paesaggio. Appunti per una ridefinizione*, *ivi*, pp. 55-64.

¹⁶ Cfr. A. Dolfi, *Ungaretti e la memoria immemore leopardiana*, in *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, Le Lettere, 2009.

assoluto della vista, dell'udito ¹⁷, aveva scelto la posizione del *promeneur solitaire* con lo sguardo volto alla luna ¹⁸. Anche se, con tecnica marcatamente moderna, aveva capito l'importanza dell'inquadratura, del paesaggio che nasce dallo spazio ritagliato dalla finestra (si pensi alla *Sera del dì di sera*, alla *Vita solitaria*, ad *A Silvia*), e, con fare quasi meta-letterario, aveva introdotto nelle *Ricordanze* i «figurati armenti» dei quadri ¹⁹ conservati nel salone del palazzo paterno accanto all'immagine della notte stellata. Eppure nella sua poesia, di cui abbiamo sottolineato una qualche dimensione metafisica, non manca, anche se appena accennata, l'attenzione, o meglio l'intuizione, a/dell'intervento dell'uomo sul paesaggio.

Con Leopardi il paesaggio, quando non si trasfigura (come ai tempi delle canzoni giovanili, che sostanzialmente propongono un'iconografia del paese ²⁰, e sulla base di una tradizione letteraria di marca petrarchesca), o non si mitizza (nei casi in cui a regnare è l'età dell'oro) o non si modella su quello pre-romantico (il paesaggio delle rovine nelle canzoni civili), segue principi che potremmo dire di analogia/con-tiguità, diviene in qualche modo (fino al *Tramonto della luna*, che ne è l'esempio estremo) metafora della vita, della giovinezza (si ricordino al proposito alcune annotazioni dei *Ricordi di infanzia e di adolescenza* ²¹). Insomma il potenziale epistemico del testo, anche quando «descrittivo», è sempre molto forte, e il paesaggio appare più risultato di una costruzione mentale del poeta che della *mise en abîme* delle strutture di una dimora vitale (che pure ha fortemente inciso sulla biografia) legate alla realtà originaria e alle sue modificazioni storiche ²². Nel caso di Leopardi il paesaggio è insomma legato al cronotopo dell'io osservatore che vi penetra, ma che non osserva antropologicamente le modificazioni dello spazio nelle forme della gradualità (per un mutamento a questo proposito si dovrà passare dalla cultura romantica – sensibile all'operatività totale del tempo: di qui l'attivazione del tema dell'*ubi sunt* – a quella novecentesca, che potrà parlare del mutamento quotidiano e della degradazione ²³). In Leopardi lo spazio è ancora in gran parte verbale (si pensi all'uso nell'*Infinito* dei dimostrativi, dei deittici), anche se appare compiuta (nel passaggio dal Settecento all'Ottocento, dal bello al «sublime») l'esperienza estetica della natura. Insomma, a

¹⁷ Per l'interferenza, non solo della vista, ma di tutti i sensi, con il concetto di spazio, si veda (a proposito di Uchtomskij e di Bachtin) S. Tagliabue, *Genesi e dintorni del concetto di cronotopo*, in «Moderna», 1 (2007), pp. 27-43.

¹⁸ Si pensi a *Alla luna*, a *Le ricordanze*, al *Canto notturno del pastore errante dell'Asia*.

¹⁹ Oltre che dei soffitti, come vogliono generalmente le note dei commentatori.

²⁰ Cfr. «Io credo che le piante e i sassi e l'onde / e le montagne vostre al passeggiere [...]» (*All'Italia*, vv. 68-69). Ma un'iconologia alla *Corinne* accompagna anche il paesaggio di altre nazioni; si pensi, in *Sopra il monumento di Dante*, al «boreal deserto», alle «sibilanti selve» della pianura russa (*ivi*, vv. 154-155). Il che conferma per altro come, anche a livello europeo, sia l'immagine più che la realtà del paesaggio a porsi all'origine del sentimento di identità/appartenenza (quanto alla riflessione sul problema oggi, basti il rinvio a due testi recenti: *Penser l'Europe* di Edgar Morin e *Une certaine idée de l'Europe* di George Steiner).

²¹ Cfr. «Mi duole veder morir un giovine come segare una messe verde verde o sbattere giù da un albero i pomi bianchi ed acerbi».

²² Basti pensare a questo proposito alla differenza tra il paesaggio leopardiano e quello montaliano, essendo il secondo, in campo poetico-letterario, un caso esemplare e pressoché unico di capacità di restituzione socio-antropologica.

²³ Si veda, per una verifica diacronica sulla parabola discendente sul tema dell'infinito, *Il verso all'infinito. L'idillio leopardiano e i poeti italiani alla fine del millennio*, a cura di V. Guarracino, Venezia, Marsilio, 1999.

dispetto della laicizzazione dello sguardo (*conditio sine qua non* per una visione moderna del paesaggio ²⁴), indubabilmente praticata dal giovane conte di Recanati, il mito (della patria, delle antiche età..., e l'attivarsi, sotto l'effetto del tempo, della doppia vista) non consentirà che all'altezza degli ultimi *Canti* (in particolare nella *Ginestra*, con il «formidabil monte sterminator Vesevo»), una lettura moderna del paesaggio in quanto contrassegnato dalla caratterizzazione di una precisa e univoca collocazione spaziale. Quale quella che, almeno a considerare il punto di partenza (non ovviamente quello di arrivo), si era verificata in alcuni dei testi più noti tra i piccoli e grandi "idilli" ²⁵, soprattutto nell'*Infinito*, di cui non a caso si sarebbe ricordato Montale in una lirica di occultamento e cancellazione del circostante come *Forse un mattino andando*, dove si estremizza in «terrore» lo "spaurirsi" leopardiano ²⁶. Ma in quel testo degli *Ossi* il problema non riguarda soltanto (come sembrava suggerire il Cézanne evocato da Giorgio Bertone sulla scorta del Merleau-Ponty di *Senso e non senso*), un dubbio sull'efficienza degli occhi, quanto piuttosto un dubbio radicale sulla sua [del paesaggio] «attendibilità» ²⁷. Che è il punto sul quale il nichilismo e lo scetticismo moderni si legano (nella diversità, per altri versi radicale) al materialismo leopardiano, e alla ripresa della filosofia (settecentesca o moderna), così come si legano alla possibilità di fare non solo della vecchiaia e della morte un luogo di perdita del paesaggio (per intendersi velocemente da «e lor sia voto il mondo» del *Passero solitario* alla *Disdetta* del Caproni del *Franco cacciatore* ²⁸; e anche in questo caso si vede che Leopardi ritorna come ineliminabile punto di partenza della modernità), ma di prevederne una sorta di paradossale sostituzione nella scrittura. Insomma nel Novecento anche il percorso intellettuale più impegnato sembra destinato a trasformare in clausola, per anagrammi (e il riferimento è alla *Buferia*), l'*anguilla* nella *lingua* ²⁹; dissolvendo quel paesaggio al quale a lungo era stato fedele e al quale il solo Leopardi si era avvicinato, nei *Canti*, con adesione crescente ³⁰.

²⁴ Sia a livello ideologico che sul piano tecnico. A proposito del primo punto si veda quanto ha avuto modo di osservare Umberto Eco parlando dell'*incipit* dei *Promessi Sposi* (U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Harvard University 1992-1993, Milano, Bompiani, 1994); quanto al secondo si ricordi quanto (su influenza anche di Merleau-Ponty) ha ricordato Bertone: «La separazione del vicino e del lontano (primo piano e sfondo) è la condizione della nascita del paesaggio, come l'«esercizio esclusivo dell'occhio – e dei reticoli e piramidi geometriche visive – della sua laicizzazione» (G. Bertone, *La letteratura ligure e il paesaggio*, in *Letteratura e paesaggio. Liguri e no*, Lecce, Manni, 2001, p. 43).

²⁵ E utilizzo la trita denominazione solo per ragioni di rapidità.

²⁶ Da lì, per altri versi, come estremizzazione del «dolce» «naufragar» sarebbe nata l'«allegria di naufragi» di Ungaretti.

²⁷ «La storia intera del paesaggio moderno, almeno da Leopardi [...] è storia del dubbio radicale della sua attendibilità» (Bertone, *Letteratura e paesaggio. Liguri e no*, cit., p. 135). E Bertone si riferiva ovviamente al saggio *Le doute de Cézanne* (in *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1966), che tanta influenza avrebbe avuto sui nostri scrittori.

²⁸ «E ora che avevo cominciato / a capire il paesaggio: / "Si scende," dice il capotreno. / "È finito il viaggio"». Ma per una bella lettura del paesaggio in Caproni fino a questo epilogo si veda G. Bertone, *Caproni e il paesaggio* (in *Letteratura e paesaggio. Liguri e no*, cit.).

²⁹ Cfr. F. Zambon, *L'iride nel fango. L'anguilla di Montale*, Parma, Pratiche, 1994.

³⁰ Ma (per tenerci su autori ormai codificati) di leopardismo zanzottiano, e proprio in relazione al paesaggio, avrebbe parlato Ungaretti, recensendo nel 1954 *Dietro il paesaggio* (G. Ungaretti, *Piccolo discorso sopra «Dietro il paesaggio» di Andrea Zanzotto*, in *Vita di un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e di L. Rebay, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1974, [pp. 693-699], p. 698: «Cosa

2. La notte negli occhi e i processi di cristallizzazione

Ma, al di là delle coordinate di cui si diceva, che guidano lungo le tracce (tutte soggettive, a dispetto di ogni pretesa di oggettività) di un percorso ad occhi aperti quale quello lungo il paesaggio, non si possono dimenticare i notturni come luogo privilegiato del paesaggio e dello *status* leopardiano. Recentemente Alain Montandon, nel suo *Les yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand*³¹, evocando Sthendal, ha parlato del processo di cristallizzazione che fa sì che in un particolare momento e contesto una serie di concause operino per produrre un effetto dato. Nel caso specifico della notte – ma per il critico francese lo scenario era ben diverso dal nostro, italiano – si trovavano a collaborare, nella creazione di notturni fortemente caratterizzati, la poesia sepolcrale, i romanzi neri, il rovinismo, la poesia ossianica, l'occultismo, l'anti-illuminismo... Niente di tutto questo in Leopardi, e non solo per la mancanza almeno di un paio di voci dalle quali trarrà alimento il romanticismo tedesco, anche se possiamo rinvenire facilmente nelle sue pagine qualche memorizzazione dei canti di Ossian, e se, dopo il *Bruto minore*, le rovine della/delle civiltà si intrecciano alla straziata compostezza della scomparsa individuale in almeno una delle grandi canzoni sepolcrali della maturità (il riferimento è evidentemente a *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*). Nel passaggio dal giorno alla notte, dal paesaggio che non ha altro ostacolo che il punto di vista a quello che geneticamente mentre si allarga si offre dimidiato, a modificarsi in Leopardi sarà solamente lo sguardo, e il diaframma trasparente (fatto di acqua e di vetro) che acuisce la separazione dagli altri: si tratti della finestra della *Sera del dì di festa* (di cui già si diceva) o delle lacrime/specchio di *Alla luna* e delle *Ricordanze*. Già, perché le notti di Leopardi sono per antonomasia delle notti ampie perché notti chiare («dolce e chiara è la notte»), che si limitano per estendersi ad attenuare i contrasti («senza vento», «queta»), a sfumare i contorni. Solo nella *Ginestra* si vedranno bagliori sinistri; solo nel *Tramonto della luna*, e *pour cause*, dopo tante notti passate seduto a contemplare le stelle («seggo la notte...»), si farà avanti una notte di buio totale, senza speranza di intermittenza.

Pare mancare insomma, nel caso di Leopardi, una cristallizzazione esterna che produca un effetto notte analogo a quello suggerito per il mondo tedesco da Alain Montandon. Se cristallizzazione c'è, nel nostro scrittore, si tratta di un fenomeno che non si basa su dati esterni che producono un precipitato centipeto, ma di una *mise en abîme* che purifica e salva quanto poteva, e può ancora essere chiamato, il silenzioso stupore dinanzi al manifestarsi del bello in natura. E questo nonostante che la riflessione leopardiana fosse fin dall'inizio andata ben oltre lo stadio della prima contemplazione o del principio di piacere. Da un lato abbiamo insomma un pensiero che aveva condotto a termine precocemente (e con esito infausto, quanto a speran-

ci presenta in *Dietro il Paesaggio*, Andrea Zanzotto? Il segreto d'un panorama, e lo scopre tutte le mattine, e nell'ora meridiana, e la sera e di notte, lo scopre ogni momento, lo scopre a ogni minimo frullo d'ale di stagione, a ogni variare e a ogni pienezza di stagione, sempre stupefacente come avesse ogni volta per noi un nuovo volto straniero; e sempre uguale, familiare, e a questo modo era lì prima della nostra nascita, e a questo modo sarà lì dopo di noi, sempre il medesimo. È un modo leopardiano di sentire il paesaggio. Il nostro amico sa scegliersi i maestri».

³¹ *Les yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.

ze e illusioni sull'uomo e sulla società) il suo cammino conoscitivo (si può evocare come data *ante quem* quanto meno quella delle prime *Operette morali*, ove non si voglia indicare addirittura il momento di passaggio tra il '19-'20 e '21), dall'altro una visualizzazione del creato (che pure, quanto a sostanza ultima, già appariva come vuoto e nulla) affidata a una sorta di cristallizzazione visiva. Estremo movimento da una parte e immobilità dall'altra, a garanzia della strana oscillazione/mescidanza, tutta leopardiana, tra illuminismo e romanticismo, pacatezza e disperazione.

Quanto poi a un percorso specificamente notturno, in Italia ³², dopo le esperienze settecentesche dei Verri e della poesia sepolcrale ³³, sarà Leopardi (a partire da *All'Italia* – con la metamorfosi finale, rispetto ai *Sepolcri* foscoliani, del sole in stelle ³⁴ – passando per *Bruto minore*, *Alla luna*, *Le ricordanze*, fino al *Tramonto della luna* – solo *La sera del dì di festa* aveva proposto un notturno inquadrato dalla soglia di una finestra: «io questo ciel [...] a salutar m'affaccio»), a mettere in scena notturni strazianti perché perfetti, intoccati e intoccabili da alterazioni e degradazione. Anche nel caso della notte nera e opaca dell'*Ultimo canto di Saffo*, che più che una vera notte è metafora di una notte che potrebbe non avere mai fine. Quando Leopardi ne parla fuori di metafora, associa la notte a tutto quanto per lui corrisponde al “poetico”. Ma a un poetico *imprenabile*, si potrebbe dire, ove si ripercuota la parola sul soggetto: già che si tratta, nel caso, di notturni in definitiva inattuabili.

Ma procediamo con calma. Le parole stesse *notte*, *notturno*, come le descrizioni della notte – lo dice esplicitamente un noto passo del settembre 1821 – sono «poeticissime» perché la notte confonde gli oggetti e «l'animo non ne concepisce che un'immagine vaga, indistinta, incompleta, sì di essa, che quanto ella contiene. Così *oscurità*, *profondo* ec. ec.» (*Zib.* 1798). La notte va dunque a raggiungere tutte le sensazioni indefinite che si legano a quanto sta per scomparire (la luce al pari di un canto, di una eco...; né è un caso la quantità di riflessioni leopardiane che si muovono all'interno del campo semantico della vocalità, da *canto*, *suono*, *voce*...). La notte, ma non avverrà diversamente per tutti gli altri effetti uditivi destinati a sparire in uno spazio all'improvviso dilatato dal tempo, si combina ai ricordi lontani (*Le ricordanze*), ai rumori misteriosi del mito (si pensi alle canzoni civili), ai desideri perduti, alle lacrime soffocate (ancora *Alla luna*, *Le ricordanze*).

Un'antologia anche solo mediamente esaustiva delle notti leopardiane sarebbe costretta a percorrere l'intera opera dell'autore (e a includervi quasi tutto), dalle prime prove (*L'appressamento della morte*, *Lo spavento notturno*, il *Diario del primo*

³² Per un nostro percorso, da cui sono tratte alcune delle riflessioni che, variate e ampliate, figurano adesso in queste pagine, cfr. A. Dolfi, *Notturmi in poesia. Riflessioni sull'“effetto notte”*, in *La passione impressa. Studi offerti a Anco Marzio Mutterle*, a cura di M. Giachino, M. Rusi, S. Tamiozzo Goldmann, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2008, pp. 113-127.

³³ Su questo tema cfr. R. Bertazzoli, *Pensieri sull'ignoto. Poesia sepolcrale e simbologia funebre tra Sette e Ottocento*, Verona, Fiorini, 2002.

³⁴ Come si ricorderà i *Sepolcri* foscoliani si chiudono sul ricordo di Ettore affidato alla poesia, e tramite questa a una memoria che durerà quanto la luce sul mondo («E tu onore di pianti, Ettore, avrai / ove fia santo e lagrimato il sangue / per la patria versato, e finché il Sole / risplenderà su le sciagure umane»); diversamente il Simonide leopardiano evoca un paesaggio notturno come testimone della sua speranza di immortalità legata al canto dedicato ai caduti delle Termopili, ovvero a quanto è *a priori* immortale («Prima divelte, in mar precipitando, / Spente nell'imo strideran le stelle, / Che la memoria e il vostro / Amor trascorra e scemi»).

amore) fino alle stelle spente che stridono «nell'imo» nella canzone *All'Italia*, per arrivare, attraverso il *Bruto minore* e *L'ultimo canto di Saffo* (con la sua «placida notte», indifferente al male) alla *Sera del dì di festa*, a *Alla luna*, a *La vita solitaria*, a *Le ricordanze*, *Il canto notturno*, *Aspasia* (ove la vita «orba» d'affetti è pari a una «notte senza stelle in mezzo al verno...»), a *Il tramonto della luna* e a *La ginestra* (con il sedere «la notte» dinanzi all'opera del «formidabil monte / sterminator Vesevo»). Senza dimenticare il frammento XXXVII (*Odi Melisso, io vo' contarti un sogno*) e certe *Operette morali* (visto che la maggior parte delle prose morali leopardiane ³⁵ paiono essere fuori del tempo, senza alcuna localizzazione temporale o spaziale, quasi si trattasse di *pièces* teatrali senza fondale). Tra quelle da menzionare almeno il *Dialogo della Terra e della luna*, *Il Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, *Il Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez*, *Il Copernico*, e soprattutto il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, dove, nel nero della notte, i morti cantano e lamentano per tutti (in direzione prospettiva e non solo retrospettiva, per dirla con il Panofsky della *Scultura funeraria* ³⁶) un'infelicità infinita. Ma, per una rassegna completa dei notturni leopardiani saranno da consultare anche la *Storia dell'astronomia* e certe pagine dello *Zibaldone*, all'inizio, quando, nel luglio-agosto 1817, Leopardi parla di un bel palazzo sotto la luna e di un cane che abbaia nella notte, al passar di un passante («Palazzo bello. Cane di notte dal casolare...»); della sofferenza che riaffiora nell'intendere delle voci che si spengono nel buio che avanza («Dolor mio nel sentire»: così in una nota del '18-'20). Per non parlare delle lettere, che appartengono a un genere letterario per eccellenza notturno, nelle quali sovente si parlerà di sospiri («Sospiro giorno e notte»; «Studio giorno e notte», «non ho pace né giorno né notte»; «non ho più requie né giorno né notte»; «L'orrenda notte di Recanati»; «L'orrenda notte di Recanati mi aspetta») e di una «notte orribile» alla quale solo le lettere possono offrire momentanea tregua (cfr. la lettera a Pietro Colletta del 1830: «la vostra lettera, dopo mesi di notte orribile [...] è stata per me come un raggio di luce»).

Ma non sono solo gli stati d'animo ad accompagnarsi alla notte, se è vero che, a dispetto di ogni liminarietà, a contrassegnare i notturni è soprattutto il colore. Elemento che finisce per essere poetico anch'esso, quando, come ricorda *Zib.* 74, si combina a un contesto (come quello di certe stagioni) che fa sì che colore, forma e aria procedano in sintonia ³⁷. Del resto, e questa volta a parlare è *Zib.* 1935, la luce e il suono, in tutte le loro gradazioni (e proprio perché di gradazioni sono capaci) «diletano per natura». Anche se si tratta di un diletto che «non è né grande né durevole, se non sono applicati, questo [il suono] all'armonia, quella [la luce], non solo ai colori [...] ma agli oggetti». A generare effetti riflessi, scardinando la riduttrice opposizione dei contrari che obbliga, opponendo drasticamente il giorno alla notte, a scegliere tra il *recto* e il *verso* delle cose, ponendo da una parte il positivo dall'altra il negativo,

³⁵ Per una bella e ancora oggi moderna lettura di quel libro (grazie anche all'acuta coscienza teorica che la sottende) cfr. F. Secchieri, *Con leggerezza apparente. Etica e ironia nelle «Operette morali»*, Modena, Mucchi, 1992.

³⁶ E. Panofsky, *La scultura funeraria. Dall'Antico Egitto a Bernini*, Torino, Einaudi, 2011.

³⁷ «Nell'autunno par che il sole e gli oggetti sieno d'un altro colore, le nubi d'un'altra forma, l'aria d'un altro sapore. Sembra assolutamente che tutta la natura abbia un tuono un sembiante tutto proprio di questa stagione più distinto e spiccato che nelle altre anche negli oggetti che non cangiano gran cosa nella sostanza».

come se si dovesse optare ogni volta tra diritto e rovescio, anima e corpo, silenzio e rumore, essenza e esistenza, sentimento e razionalità, lucidità e mito, illuminismo e romanticismo...

E siamo così tornati in qualche modo all'endiadi prima dalla quale eravamo partiti, quella tra il Settecento e l'età romantica. Avendo per altro appena sfiorato l'assunto che ci eravamo proposto. Che richiederebbe forse, per meglio procedere in una definizione, anche modalità diverse di approccio. Il tentativo, ad esempio, di misurare i gradi di luminosità delle notti leopardiane, rilevando, come ha fatto Goethe per i colori, uno spettro cromatico della notte. Si dovrebbe procedere con sicure tassonomie all'individuazione di quanto, più che come notte o notturno, dovrebbe essere evocato come «*effet de nuit*». Gli aggettivi, allora, potrebbero aiutare più dei sostantivi (il «dolce» e «chiara» potrebbero insomma parlare delle notti leopardiane ancor più della loro frequenza), già che anche gli aggettivi, i possessivi, i deittici collaborano a compensare, a riempire, a sfumare la metà in ombra, e a introdurre l'ombra nella luce, la luce nell'ombra. Come con un oggetto veduto a metà (che desta dunque necessariamente idee indefinite, così in *Zib.* 1744), la notte di Leopardi, nascondendo parte del paesaggio, lo riflette, ne ricava intermittenze (quasi auerbachiane) figure.

Mentre altrove, rincorrendo, come avviene in *Zibaldone* 1744-1747, le tracce di una luminosità incerta, impedita, che rimbalza da un punto all'altro dello spazio, dischiudendo e velando un paesaggio che non è ormai più che geometrico e mentale, luce e ombra si fondono generando, proprio grazie a questa mescolanza, emozione³⁸. Ma lo sappiamo, e lo ricorda l'*inepuisable* elencazione di *Zibaldone* 1927-1930, ogni effetto non esiste distinto dagli altri, al punto che si estende ogni volta su tutto lo sgomento e il piacere³⁹. Anche quello che, nell'evocazione di una particolarissima

³⁸ «[...] il penetrare di detta luce in luoghi dov'ella divenga incerta e impedita, e non bene si distingua, come attraverso un canneto, in una selva, per li balconi socchiusi ec. ec.; la detta luce veduta in luogo oggetto ec. dov'ella non entri e non percota dirittamente, ma vi sia ribattuta e diffusa da qualche altro luogo od oggetto ec. dov'ella venga a battere; in un andito veduto al di dentro o al di fuori, e in una loggia parimente ec. quei luoghi dove la luce si confonde ec. ec. colle ombre, come sotto un portico, in una loggia elevata e pensile, fra le rupi e i burroni, in una valle, sui colli veduti dalla parte dell'ombra, in modo che ne sieno indorate le cime; il riflesso che produce p.e. un vetro colorato su quegli oggetti su cui si riflettono i raggi che passano per detto vetro; tutti quegli oggetti in somma che per diverse materiali e menome circostanze giungono alla nostra vista, *udito* ec. in modo incerto, mal distinto, imperfetto, incompleto, o fuor dell'ordinario ec. Per lo contrario la vista del sole o della luna in una campagna vasta ed aprica, e in un cielo aperto ec. è piacevole per la vastità della sensazione. Ed è pur piacevole per la ragione assegnata di sopra, la vista di un cielo diversamente sparso di nuvoletti, dove la luce del sole o della luna produca effetti *variati*, e indistinti, e non ordinari. ec. È piacevolissima e sentimentalissima la stessa luce veduta nelle città, dov'ella è frastagliata dalle ombre, dove lo scuro contrasta in molti luoghi col chiaro, dove la luce in molte parti degrada appoco appoco, come sui tetti, dove alcuni luoghi riposti nascondono la vista dell'astro luminoso ec. ec. A questo piacere contribuisce la varietà, l'incertezza, il non veder tutto, e il potersi perciò spaziare coll'immaginazione, riguardo a ciò che non si vede. Similmente dico dei simili effetti, che producono gli alberi, i filari, i colli, i pergolati, i casolari, i pagliai, le ineguaglianze del suolo ec. nelle campagne. Per lo contrario una vasta e tutta uguale pianura, dove la luce si spazia e diffonda senza diversità, nè ostacolo; dove l'occhio si perda ec. è pure piacevolissima, per l'idea indefinita in estensione, che deriva da tal veduta [...].»

³⁹ «Quello che altrove ho detto sugli effetti della luce, o degli oggetti visibili, in riguardo all'idea dell'infinito, si deve applicare parimente al suono, al canto, a tutto ciò che spetta all'udito. È piacevole per se stesso, cioè non per altro, se non per un'idea vaga ed indefinita che desta, un canto (il più spregevole) udito da lungi, o che paia lontano senza esserlo, o che si vada appoco appoco

notte, può unire la voce al buio, il pianto al racconto. *Infandum, Regina, iubes renovare dolorem*...: era il II dell'*Eneide*. «Infando, / [...] Regina, / è il dolor [...] I' dovrò dir[e...], ed ancora: «E già dal cielo / Precipita la notte umida, e gli astri / vanno in cader[e] persuadendo il sonno».

C'era ancora, per il grande poeta latino e per il suo giovane traduttore, un paesaggio, e la possibilità di vederlo, o di annullarlo e di spengerlo lentamente nel sonno. Con gli anni tutto, anche il paesaggio e la notte, si sarebbe spostato progressivamente dall'esterno all'interno. Sì che alla fine, dal buio del paesaggio, "persuasivo" alla propria cancellazione, si sarebbe generata (a partire da un canto liminare come *A se stesso*) la morte, con la notte del "cuore".

allontanando, e divenendo insensibile; o anche viceversa (ma meno), o che sia così lontano, in apparenza o in verità, che l'orecchio e l'idea quasi lo perda nella vastità degli spazi; un suono qualunque confuso, massime se ciò è per la lontananza; un canto udito in modo che non si veda il luogo da cui parte; un canto che risuoni per le volte di una stanza ec. dove voi non vi troviate però dentro; il canto degli agricoltori che nella campagna s'ode suonare per le valli, senza però vederli, e così il muggito degli armenti ec. Stando in casa, e udendo tali canti o suoni per la strada, massime di notte, si è più disposti a questi effetti, perché né l'udito né gli altri sensi non arrivano a determinare né circoscrivere la sensazione, e le sue concomitanze. È piacevole qualunque suono (anche vilissimo) che largamente e vastamente si diffonda, come in taluno dei detti casi, massime se non si vede l'oggetto da cui parte. A queste considerazioni appartiene il piacere che può dare e dà (quando non sia vinto dalla paura) il fragore del tuono, massime quand'è più sordo, quando è udito in aperta campagna; lo stormire del vento, massime nei detti casi, quando freme confusamente in una foresta, o tra i vari oggetti di una campagna, o quando è udito da lungi, o dentro una città trovandosi per le strade ec. Perocché oltre la vastità, e l'incertezza e confusione del suono, non si vede l'oggetto che lo produce, giacché il tuono e il vento non si vedono. È piacevole un luogo echeggiante, un appartamento ec. che ripeta il calpestio de' piedi, o la voce ec. Perocché l'eco non si vede ec. E tanto più quanto il luogo e l'eco è più vasto, quanto più l'eco vien da lontano, quanto più si diffonde; e molto più ancora se vi si aggiunge l'oscurità del luogo che non lasci determinare la vastità del suono, né i punti da cui esso parte ec. ec. [...]. V. in questo proposito Virg. *Eneide* 7. v. 8. seqq. La notte, o l'immagine della notte è la più propria ad aiutare, o anche a cagionare i detti effetti del suono. Virgilio da maestro l'ha adoperata».