
La passione impressa

Studi offerti a
Anco Marzio Mutterle

a cura di

MONICA GIACHINO – MICHELA RUSI – SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN

C A F O
S C A R
I N A -

2008

ANNA DOLFI

Notturmi in poesia. Riflessioni sull' 'effetto notte'

Quando si affronta un tema (ma sono davvero temi la *notte* e il *notturmo*, o non piuttosto declinazioni di un tema, modulazioni dell'immaginario?)¹ giova sempre partire dai dizionari. A cercare dunque nel *Grande dizionario della Lingua italiana* del Battaglia si trova che la *Notte* è il "periodo di tempo" – per definizione variabile – "compreso tra il tramontare e il sorgere del sole", "caratterizzato dalla mancanza della luce naturale". Se andiamo poi alla voce *Notturmo*, troviamo semplicemente il rinvio a ciò "che si riferisce, che è proprio o caratteristico della notte", a ciò che è "in relazione col periodo di tempo che va dal tramonto all'alba". Non sembrerebbe esserci insomma grande differenza tra sostantivo e aggettivo (usato a volte, quest'ultimo – il caso della musica – con funzione sostantiveggiante, in epoca soprattutto romantica)²; ai due paiono legati gli attributi per convenzione associati all'assenza di luce. Ma è poi vero che (escluso quando diviene metafora della disperazione: nient'altro è in sostanza "la notte ch'i' passai con tanta pie-

¹ Della *notte* come tema (ovvero come di un'unità/modalità interpretativa a nucleo fisso e variabile insieme, come di un luogo\contenitore dell'immaginario) e del *notturmo* come genere letterario (sulla scorta di una definizione del Tommaseo), all'interno della sequenza *mito, tema, motivo* ha avuto occasione di parlare Enza Biagini, durante una bella lezione tenuta il 31 ottobre 2007 alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze. La Biagini si è soffermata anche sulla dimensione simbolica, sul senso figurato, sulla categoria epica della notte; sviluppando poi il suo discorso nel bel saggio che chiude il volume A. Dolfi (a cura di), *I 'notturmi' di Antonio Tabucchi*, Bulzoni, Roma, 2008.

² Non si possono dimenticare i *Notturmi* di Chopin o quelli di Schumann, per limitarsi a due soli esempi.

ta” del I dell’*Inferno*), la notte sia il luogo del nero? I poeti almeno l’hanno da sempre popolata di luci, basta ricordare Poliziano (di cui si rammenta anche il Battaglia: “La notte che le cose ci nasconde / tornava ombrata di stellato ammanto / e l’usignuol sotto l’amate fronde / cantando ripetea l’antico pianto”), ma prima di lui, naturalmente, Petrarca, maestro di notti tormentose (“Or che ’l cielo et la terra e ’l vento tace / et le fere e gli augelli il sonno affrena, / Notte il carro stellato in giro mena”), per non citare subito Leopardi, che solo nel *Tramonto della luna*, e *pour cause*, dopo le sue notti chiare (“dolce e chiara è la notte”), e lo stare assiso, di notte, a contemplare le stelle (“seggo la notte...”), parlerà di una notte di buio totale, senza alcuna speranza di intermittenza. D’altronde³ una notte che inizia con la dantesca squilla dell’avemaria (“era già l’ora che volge il disio...”), è costitutivamente una notte che si basa su tempi/spazi liminari, che include al suo interno, come soglie, il tramonto e l’alba. E che pare dimentica, nella maggior parte dei casi, di quanto di sinistro e meno sfumato la tradizione della notte aveva, soprattutto all’estero, talvolta portato con sé (le presenze inquietanti generate da un immaginario medievaleggiante germanico o baltico – basti pensare, per antonomasia, alla notte di Valpurga, alle notti dei vampiri); se anche il melodramma italiano, salvo eccezioni, parla di notti accompagnate dalla luna (quella della *Norma* di Bellini; quelle, su testo di Cammarano, della *Lucia di Lammermoor* di Donizetti e del *Trovatore* di Verdi: “Regnava nel silenzio / alta la notte e bruna... / colpìa la fonte un pallido / raggio di tetra luna...”; “Tacea la notte placida / e bella in ciel sereno / la luna il viso argenteo / mostrava lieto e pieno”), e ha avuto bisogno di bendare Rigoletto perché il chiarore della notte non svelasse la beffa e il conseguente rapimento, mentre ce lo mostra accecato, oltre che da una notte buia, dal desiderio di vendetta, prima che un tenue luore lo porti a riconoscere dinanzi alla figlia morente il compiersi fatale della maledizione.

Si può dire dunque che, più di quanto non avvenga con il senso proprio (di cui facilmente si possono verificare le marginalità), è il significato vulgato ed esteso (ovvero metaforico) della notte a legarla al buio in quanto radicale complementarità, totale rovesciamento. Ne risulterà allora una notte come sinonimo di abisso, buio, oscurità, perdita – “Involve / tutte cose l’oblio nella sua notte”, così Foscolo nei *Sepolcri* – ; azzeramento della vista e della coscienza, solo di rado preludio a quella che, con Mario Luzi, potremmo chiamare la conoscenza “per ardore”, dopo la “noche obscura del alma” di Fray Luis de León. Insomma anche “l’atra notte” leopardiana, più

³ Anche per non trascurare, per muoverci anzi a partire da qualche esemplificazione offerta dai dizionari, nel caso specifico il riferimento è sempre al Battaglia (*ad vocem*).

che ‘vera’ notte, è metafora di una morte duratura. Chissà dunque se anche alla notte quale appare in natura, di cui ci parlano scrittori e pittori, non si addica il cinematografico *effetto notte*, quella tecnica di ripresa che, con molteplici accorgimenti, consente di filmare di giorno, ma dando l’impressione che ci si trovi di notte⁴. D’altronde non è forse il *notturnale*, a opera dei *notturnisti* (Roberto Longhi *docet*) una “pittura o disegno che rappresenta una scena notturna o un ambiente” solo parzialmente illuminato⁵, un oggetto dunque che pur rappresentando il buio si deve vedere e distinguere a dispetto di una parziale illuminazione? Il fatto è che è una semplificazione fin troppo facile quella che in modo manicheo (anche per l’inevitabile contraccolpo in campo morale) contrappone la notte al giorno, quasi si dovesse ogni volta scegliere tra il verso e il retto delle cose⁶, separando il dorso dal volto – assieme complementari e inconciliabili – distinguendo il positivo e il negativo (insomma da una parte l’anima, dall’altra il corpo; da una parte il silenzio, dall’altra il clamore; da un lato l’essenza, dall’altro l’esistenza; o, diversamente, istinto contro razionalità, mito contro lucidità, barocco – quale categoria – contro illuminismo parimenti categorizzato). Se è vero che né il giorno né la notte sono di per sé univocamente rivelatori (visto che ognuno dei due contiene un poco dell’altro), la notte “non fa di noi dei ciechi”⁷: anche perché il suo nero è continuamente squarciato da lampi, solcato da bagliori (così, e di necessità, nelle arti figurative, dove la pittura della notte deve pur farsi visibile a chi dipinge e a chi guarda la tela; bisognerà insomma arrivare alla modernità novecentesca perché Malevič possa pensare, nel secondo decennio del secolo, a un quadro che non solo nel titolo si presenta come un *Carré noir*, o perché Soulages proponga più tardi dei neri rigati sul nero), bagliori più intensi di quelli del giorno, che ha gradazioni luminose ‘regolari’, scalate sostanzialmente lungo l’asse del crescendo/decrescendo. La notte avvicina piuttosto (ove la si pensi con la nostra inevitabile sensibilità post-freudiana) agli inquietanti confini dell’inconscio, portando al limite del perturbante, di quell’*inquiétante étrangeté* (provocata anche dal nietzschiano sguardo a doppio senso della notte⁸, secondo il quale noi guardiamo la notte, ma la notte ci guarda) che a un tratto – anche per effetto di una residua persi-

⁴ Dell’“effetto notte” si è servito soprattutto Truffaut, all’interno del movimento della *nouvelle vague*.

⁵ La notizia la deduco ancora, *ad vocem* “notte”, dal Battaglia.

⁶ “La nuit est au jour ce que le dos est au visage [...]. La nuit c’est le jour vu de dos” (G. Banu, *Nocturnes. Peindre la nuit. Jouer dans le noir*, Biro, Paris, 2005, p. 9).

⁷ Per dirla con Baldine Saint Girons, *Les marges de la nuit. Pour une autre histoire de la peinture*, Les Éditions de l’Amateur, Paris, 2006.

⁸ Ricordato nel suo libro da George Banu, che offre complessivamente una delle più ricche esemplificazioni delle possibilità storico-figurativo-letterarie della notte.

stenza di luce nella sera più scura, che non annulla, ma anzi intensifica i riflessi – non fa riconoscere le cose consuete (si pensi in questa direzione a una possibile rilettura della tradizione sepolcrale sette-ottocentesca, o, in contesto cittadino, alle suggestioni evocate dalle *Notti romane* e dal *Conclave dei sogni* di Vigolo)⁹, portando ai confini del mondo misterioso della creazione. Creazione anche letteraria, se è vero che il *Porto sepolto* di Ungaretti (e la poesia eponima e meta-poetica che emblematicamente lo rappresenta) nasce nel e dal buio (della ricerca, della solitudine e della guerra), e prevede, prima della risalita (“Vi arriva il poeta / e poi torna alla luce con i suoi canti [...] / Di questa poesia / mi resta / quel nulla / d’inesauribile segreto”), una sorta di discesa agli inferi, secondo il percorso – ogni volta riproposto – di Orfeo che dispiega nelle tenebre¹⁰ il canto nel vano tentativo di riportare alla luce Euridice¹¹.

Ma, a parte Euridice *relapsa*, la notte non è necessariamente crudele, può essere anzi pietosa, legata com’è, spesso, nella tetriade gattiana (*madre/luna/mare/morte*¹²), allo sguardo di chi custodisce il “murmure d’anime spoglie”¹³. Basti pensare, in singolare sintonia con l’“animula vagula blandula” dell’imperatore Adriano che giungerà fino alla zanzottiana “luna puella pallidula”¹⁴, alla “Luna, / piuma di cielo, / così velina, / arida” dell’ungarettiano *Ultimo quarto*, analoga a quella che, in una notte di trincea (in una poesia del *Sentimento del tempo*, raccolta che si apriva con un’invocazione alla notte – *O Notte* –, e prevedeva l’aggirarsi in un’*Isola* di sera “perenne”, in una diversa, ungarettiana tetriade costituita da *lago/luna/alba/notte*), si china¹⁵ sul corpo del Capitano Cremona fino a chiudergli gli occhi¹⁶. Insomma, forse non a torto i testi vedici avevano parlato di una notte creata per

⁹ Qui come altrove ogni autore o testo evocato è puramente esemplificativo e funzionale a quanto andiamo dicendo; nella consapevolezza che in una diversa, più puntuale e variegata analisi, tutto quanto sfugge al ‘grandangolo’ potrebbe rivelarsi al microscopio, e viceversa.

¹⁰ Ma si dovrebbe allora, a questo proposito, introdurre una distinzione radicale tra *notte* e *buio*, tra *notturmo* e *nero*.

¹¹ Un’ideale antologia notturna da questo libro dovrebbe almeno includere *Il porto sepolto*, *Veglia*, *Annientamento*, *Finestra sul mare*, *Silenzio*, *La notte bella*, *Nostalgia*.

¹² Genialmente proposta da Macrí per la poesia di Gatto (O. Macrí, *L’archetipo materno nella poesia di Alfonso Gatto*, in Id., *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma, 2002, pp. 357-411), e sicuramente funzionante all’interno di tutto l’ermetismo meridionale, in *primis* nel caso di Vittorio Bodini.

¹³ Si cita da *Ultimo quarto* (nel *Sentimento del tempo* di Giuseppe Ungaretti).

¹⁴ Si veda, di Zanzotto, *13 settembre 1959 (Variante)*, dalle *IX Ecloghe*.

¹⁵ Cfr. *Il capitano* (nella sezione delle *Leggende del Sentimento del tempo*).

¹⁶ “Quando hai segreti, notte hai pietà [...]. Ma quando, notte, il tuo viso fu nudo [...]. *Gli chiusi gli occhi. // (La luna è un velo) // Parve di piume*” (*Il capitano*, ivi).

attenuare il dolore di Yanii dopo la morte di Yama¹⁷. Certo è, comunque, che la notte intensifica le risonanze visive e sonore¹⁸, dilatando di fatto lo spazio e tutte le percezioni. Fino a spingere alcuni, al di là di ogni trasfigurazione (una *Notte trasfigurata* l’aveva offerta Schönberg alla fine del XIX secolo), fino ai suoi margini estremi: *au bout de la nuit*, potremmo dire con Céline, evocando altri simili orrori (si pensi in questa direzione alle incisioni notturne di Goya sulla terribilità della guerra, o alla sua famosa fucilazione¹⁹, che non può essere che al lume di una lanterna).

“Longtemps, je me suis couché de bonne heure”, così si avvia, con una frase ormai divenuta famosa, la prima parte della *Recherche*. Ma il buio della camera nella casa della *tante* Leonie a Iliers/Combray era accompagnato dai bagliori della lampada magica che guidava la fantasia sulle gesta di Golo e di Geneviève de Brabant, mentre l’inquietudine e una tormentata veglia dovevano accompagnare Marcel per un’intera vita, fino alla stanza tappezzata di sughero del boulevard Haussmann, dando il via a quello straordinario vedere di notte, con la forza del desiderio, della coscienza e/o dell’inconscio (si pensi tanti anni dopo all’esergo da Blanchot che apre *Notturmo indiano* di Tabucchi)²⁰ che attraversa tutto il Novecento, fino, metaforicamente (ovvero ben oltre le date dell’autore e dell’opera), a Céline, che bene ha mostrato come si possa per libera scelta ricondursi al buio, spingendosi ai limiti di quello che i francesi chiamerebbero probabilmente un *état de nuit*²¹. Verso la notte dei desideri inconfessati di cui parla la pittura di Füssli, verso la notte degli eccidi, normalmente notturni (per limitarsi alla narrativa italiana del secondo Novecento si pensi alle notti fasciste di Pratolini, a Bassani e alla *Lunga notte del ’43*; diversamente, più tardi, nello stesso autore – quasi a ne-

¹⁷ Di questa antica credenza parla Baldine Saint Girons, nel suo *Les marges de la nuit*.

¹⁸ Prediletta non a caso nei film polizieschi a *suspence*, nei film di spionaggio (per fare almeno una menzione alla nuova arte cinematografica, che al pari delle arti figurative molto si è servita e si serve della notte).

¹⁹ Quella del 3 maggio 1808 (*Fucilazione alla Montana del Principe Pio*) conservata al Museo del Prado.

²⁰ “Le persone che dormono male sembrano essere più o meno colpevoli: che cosa fanno? Rendono la notte presente” (ma per un’analisi dei notturni tabucchiani sia consentito il rimando a A. Dolfi, *Tabucchi. La specularità, il rimorso*, Bulzoni, Roma, 2006).

²¹ All’*état de nuit* in quanto consapevole scelta dell’assenza di luce per poter vedere il mondo come dall’altra parte, dal rovescio delle cose e anche della vita, aspira il protagonista di un racconto bassaniano (per l’esattezza il secondo pezzo di *Neiges d’antan*) singolarmente emblematico delle scelte di non pochi personaggi e della stessa istanza autoriale (cfr. per questo A. Dolfi, *Sulla geometria costruttiva*, in P. Pieri (a cura di), *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, Atti dell’incontro di studio [...], ETS, Pisa, 2008, pp. 11-23).

cessario completamento della ferita già quella volta inferta – a *L'airone*)²², dalla cui bocca (Hugo aveva parlato della notte come di una “bouche d'obscurité”) non può che emergere “le tenebreux”, “le malereux”, un “desdichado” di nervaliana memoria²³, inconsolato figlio della notte. Che alla notte e alle sue solitudini affida l'immedicata malinconia, le “couches d'obscurité” degli strati d'ombra²⁴ che la grande narrativa e poesia moderna si è assunta il compito (mi si passi il gioco di parole) di portare alla luce, trasferendoli dagli interni all'esterno. D'altronde, dopo le esperienze settecentesche dei Verri e della poesia sepolcrale, da noi era stato Leopardi (a partire da *All'Italia* – con la metamorfosi finale, rispetto ai *Sepolcri* foscoliani, del sole in stelle²⁵ – passando per *Bruto minore*, *Alla luna*, *Le ricordanze*, fino al *Tramonto della luna*²⁶ – solo *La sera del dì di festa* aveva un notturno inqua-

²² Ma per una lettura dell'autore in quest'ottica si veda A. Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Bulzoni, Roma, 2003.

²³ Citato come prototipo della malinconia, dunque funzionalmente, al di fuori da ogni sequenza cronologica. Per una lettura di Nerval in questa chiave cfr. J. Kristeva, *Nerval, “El Desdichado”*, in Ead., *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, Paris, 1987, pp. 151-182.

²⁴ Il riferimento è all'*Elogio dell'ombra* di Jukiro Tanizaki, già citato proprio per questo sintagma da George Banu (in *Nocturnes*, cit.).

²⁵ 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 piante, 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”).

²⁶ Ma un esaustivo percorso leopardiano sulla notte dovrebbe comprendere anche l'*Appressamento della morte*, *Lo spavento notturno*, il *Diario del primo amore*, le stelle spente che stridono “nell'imo” della canzone *All'Italia*, e dopo il *Bruto minore*, *L'ultimo canto di Saffo* (con la placida “notte” indifferente al male), *La sera del dì di festa*, *Alla luna*, *La vita solitaria*, *Le ricordanze*, *Il canto notturno di un pastore errante per l'Asia*, *Aspasia* (col suo “Che se d'affetti / orba la vita, e di gentili errori, / E' notte senza stelle in mezzo al verno...”), *Il tramonto della luna* e la *Ginestra* (con il sedere “la notte” dinanzi all'opera dello sterminatore “Vesevo”). Senza dimenticare il frammento XXXVII (*Odi Melissa, io vo' contarti un sogno*) e qualche operetta (anche se la maggior parte delle prose morali leopardiane paiono essere fuori del tempo, senza alcuna localizzazione temporale, quasi si trattasse di *pièces* teatrali senza fondale). Tra quelle da menzionare il *Dialogo della terra e della luna*, quello di *Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, e soprattutto il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, quello di *Colombo e di Gutiérrez*, *Il Copernico*. Quanto ad altre opere leopardiane, per i notturni ovviamente fondamentale la consultazione della *Storia dell'astronomia* e alcune note dello *Zibaldone* (da “Palazzo bello. Cane di notte dal casolare...” del luglio-agosto del '17 a “Dolor mio nel sentire” del '18-'20, a “le parole notte, notturno sono poeticissime” del 28 settembre 1821), 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”;

drato dalla soglia di una finestra: “io questo ciel [...] a salutar m'affaccio”), a mettere in scena, pur nella sua classicità, nella sua composta disperazione²⁷, notturni strazianti e perfetti, intoccati e intoccabili dalla degradazione di ben diverse e moderne notti romane (per antonomasia pasoliniane, collocate come sono lungo un vettore decrescente verso il basso, ma crescente in intensificazione, da *Ragazzi di vita* a *Petrolio*). Lontana insomma la *Notte* di Michelangelo²⁸ (generatrice perfino di poesia altrui)²⁹ o la notturna *agudeza* delle sue *Rime*, imbevute di petrarchismo (si pensi a “Sol io ardendo all'ombra mi rimango, / quand'el sol de' suoi razzi el mondo spoglia: / ogni altro per piacere, e io per doglia, / prostrato in terra, mi lamento e piango”); lontana la pittura ‘barocca’³⁰, con il suo straordinario luminismo³¹, dalle declinazioni della notte di cui la poesia moderna ci ha dato ampia campionatura.

A dispetto delle *Stanze* del Poliziano che abbiamo citato all'inizio, qualora si volesse partire dal Seicento anche per la letteratura³² (si pensi a alcune pagi-

“L'orrenda notte di Recanati”; “L'orrenda notte di Recanati mi aspetta”) e di una “notte orribile” (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”).

²⁷ Vedi per questo *Leopardi e i paradigmi del moderno*, in A. Dolfi, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Le Lettere, Firenze, 2009.

²⁸ “O notte, o dolce tempo, benché nero, / con pace ogn'opra sempr'al fin assalta. / Ben ved'e ben intende chi t'esalta, / e chi t'onora ha l'intelletto intero. / Tu mozzi e tronchi ogni stanco pensiero, / che l'umid'ombra et ogni quiet'appalta, / e dall'infima parte alla più alta / in sogno spesso porti ov'ire spero. / O ombra del morir, per cui si ferma / ogni miseria, a l'alma, al cor nemica, / ultimo degli afflitti e buon rimedio, / tu rendi sana nostra carn'inferma, / rasciugh'i piante e posi ogni fatica / e furi a chi ben vive ogn'ir e tedio”.

²⁹ Si pensi a *Sopra la notte del Buonarroti* di Giovanni di Carlo Strozzi: “La Notte che tu vedi in sì dolci atti / dormir, fu da un Angelo scolpita / in questo sasso, e, perché dorme, ha vita: / destala, se nol credi, e parlaratti”, che provocò la famosa risposta in *Rime* 247: “Caro m'è il sonno, e più l'esser di sasso, / mentre che'l danno e la vergogna dura, / non veder, non sentir, m'è gran ventura; / però non mi destar, deh, parla basso”.

³⁰ Che secondo alcuni avvia i notturni nelle arti figurative: Baldine Saint Girons attribuisce un ruolo emblematico di avvio alla *Fuite en Egipte* di Elsheimer (del 1609), quadro richiamato per altro da molti studiosi della notte.

³¹ Non è neppure il caso di ricordare che tutta la grande pittura barocca vive della luce: Caravaggio, Rembrandt, Georges de La Tour. Proprio per questo, riflettendo sulle parole che nelle varie lingue designano la notte e la luce, Baldine Saint Girons (nel suo *Les marges de la nuit*) ha avuto occasione di sottolineare una sorta di complementarità fonica tra *nuit/luir*, *nigh/light*, *Tag/Nacht*.

³² Una strenua difesa del Seicento come origine della modernità letteraria (e ideale punto di avvio per questo per lo studio della Letteratura italiana moderna e contemporanea) la dobbiamo a Piero Bigongiari, grande collezionista e studioso di Seicento figurativo (ma per una lettura estremamente moderna di questo Bigongiari si veda il bel libro di un mio allievo, R. Donati, *L'invito e il divieto. Piero Bigongiari e l'ermeneutica d'arte*, SEF, Firenze, 2002).

ne famose della *Gerusalemme*, o alle rime tassiane per Lucrezia Bendidio: “Qual rugiada o qual pianto / qual lacrime eran quelle / che cader vidi dal notturno manto / e dal candido volto delle stelle”³³, dopo la dispiegata visibilità incipitaria della *Notte* pariniana (non a caso inclusa nel *Giorno*), si dovrà comunque arrivare a Foscolo, a Leopardi, ai poeti maledetti e scapigliati tra Francia e Italia³⁴ per trovarci dinanzi a quella che, dilatata poi su scala europea (con privilegio della cultura tedesca), potremmo chiamare l’estensione, l’ampiezza della notte. Sacra o pagana, dionisiaca o mistica, gotica o bucolica, paurosa o consolatrice, la notte moderna inventa le città e i suoi mostri (i crimini per le strade notturne, fino dalla leopardiana *Palinodia al Marchese Gino Capponi*; la metamorfosi dell’umano in mostro, a partire dal notturno rovesciamento del dott. Jeckyl in Mr. Hyde); mostra, in pittura (fin dal tempo di Friedrich), e in letteratura (il caso, oggi, di Antonio Tabucchi, e del suo *Notturno indiano*) figure che non si vedono né di fronte né di profilo, ma solo di spalle³⁵. Dopo l’esperienza romantico-simbolista, che della notte aveva fatto il suo luogo, e di nuovo, giovi ricordarlo, a livello europeo (basti ricordare il Praz de *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* o l’Albert Beguin dell’*Ame romantique et le rêve*), il nostro Novecento, poetico o quasi (già che ci capiterà di citare e esemplificare anche sulla base di alcuni *poèmes en prose*), la notte l’avrebbe combinata con la cecità dannunziana (*Notturno*), con la paura del fanciullino di Pascoli (“Tace il bambino, aspetta sino a sera, / all’uscio guarda, coi grandi occhi, fiso. / La notte cade, l’ombra si fa nera”) e anche con la pascoliana, modernissima capacità di mettere in moto l’intera vastità del cosmo. Ma non lasciando priva di testimonianza, e quasi in contemporanea, la notte malata di anglomanie, con significative tangenze con corrispettivi figurativi, del malinconico Graf, opportunamente definito da Hélène Tuzet “autentico figlio della notte”³⁶; o quella orfica e degradata offerta dai *Canti* campaniani (che si aprono proprio con una sezione intitolata alla *Notte*), dai *Notturni* di Fallacara, dalle notti di trincea e di sacrificio di Ungaretti (*Il porto*

³³ Cfr. “Qual rugiada o qual pianto / Qual lacrime eran quelle / che sparger vidi dal notturno manto / e dal candido volto delle stelle? / E perché seminò la bianca luna / Di cristalline stelle un puro nembo / A l’erba fresca in grembo? / Perché ne l’aria bruna / S’udian, quasi dolendo, intorno intorno / gir l’aure insino al giorno? / Fu segno forse della tua partita, / Vita de la mia vita?”.

³⁴ Per circoscrivere a due soli paesi il campo di indagine.

³⁵ Cfr. A. Dolfi, *Antonio Tabucchi e il paradigma della ‘voce fioca’*, in C. Faverzani (a cura di), “Je suis l’Écho...”. *L’écriture et la voix. Hommage offert à Giuditta Isotti Rosowsky*, Paris, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2008, pp. 131-144, (“Travaux et Documents”).

³⁶ Cfr. H. Tuzet, *Le cosmos et l’imaginaire*, Paris, Corti, 1988. Per una nostra lettura malinconica di Graf cfr. l’introduzione e le note all’edizione di A. Graf, *Medusa*, a cura di A. Dolfi, Mucchi, Modena, 1990.

sepolto, La terra promessa, con i *Cori descrittivi di stati d’animo di Didone*); da Sbarbaro che trascina, vagando come un sonnambulo, con l’anima che pesa e la cecità degli occhi chiari, il suo “io minore”³⁷ per una Genova baudelairianamente maledetta e pietrificata (“Vo’ nella notte solo / per vicoli deserti / lungo squallide mura. / Al discorde rumor dei passi incerti / echeggiano le case come vuote”; “A me che vo vagando / solo nella mia notte / cadono sul cuore / come pietre quell’ore”; “cammino per lastrici sonori nella notte”), da cui (ovvero dalla città in quanto novello *monstrum*) Penna allontanerà i suoi personaggi affidati piuttosto a improvvise aperture campestri mentre inseguono, in notti tenere, le sue tentazioni. Diversamente dura sarà la parola inadeguata dei “crudi / noviluni anebbiati” di *Personae separatae*, l’immobilità e la distanza delle “maschere che s’incidono, sforzate / in un sorriso” in *Due nel crepuscolo*; la notte passata in una clinica in mezzo a una doppia “emergenza” (*Ballata scritta in una clinica*); la notte “piagata” degli addii, delle “candele / romane a San Giovanni, che sbiancavano lente / l’orizzonte”³⁸, incapace di fermare, nella *Primavera hitleriana*, con pegni di fedeltà, la tragedia della storia. Alla notte, e ad interni notturni, non a caso (dopo la solarità da esterni degli *Ossi di seppia*), Montale aveva affidato i testi più premonitori delle *Occasioni* (*Vecchi versi, Nuove stanze*). Chiuderà la *Buferà* sul “tenue bagliore” di un fiammifero nella notte del *Piccolo testamento* e sul sogno di Clizia destinato (alla maniera di quello della leopardiana *Alla sua donna*³⁹) a durare nella buia cella del *Sogno del prigioniero*. Anche se a volte una lettera non scritta potrà trovarsi ai margini del difficile arrivo della sera (“Sparir non so né riaffacciarmi; tarda / la fucina vermiglia / della notte, la sera si fa lunga”).

Parimenti tarde ad arrivare, lentamente preparate, dopo la luna dal “biondo velo” della *Barca*, che aveva accompagnato il vagheggiamento delle *Fanciulle di S. Niccolò*, dopo quella avventurosa del secondo libro (*Avvento notturno*), con i “neri fiori dell’Ade” colti dalle “mani lente” di una fanciulla trascinata dal silenzio e ‘persuasa’ dall’ombra alla morte, dopo *La notte viene col canto* di *Quaderno gotico*, saranno le notti di Mario Luzi in *Primizie del deserto* (“La notte già tra i monti si prepara”; “Che notte di lontano si prepara”)⁴⁰, il *Nero*, l’*Epifania* di *Onore del vero*, il buio della gora di *Nel magma*, il “pianto sentito piangere” nella notte e “nel buio nascondiglio / del

³⁷ Uso la bella formula che appare già nel titolo del bel libro su Sbarbaro di Vittorio Coletti, *Prove di un io minore. Lettura di Sbarbaro – Pianissimo 1914*, Bulzoni, Roma, 1997.

³⁸ Le citazioni sono tratte tutte dalla montaliana *Buferà*.

³⁹ Ma per un’analisi del singolare petrarchismo e leopardismo di questo Montale cfr. A. Dolfi, *Montale secondo Leopardi. Un caso limite di intertestualità*, in Ead., *Leopardi e il Novecento...*, cit.

⁴⁰ Il riferimento specifico nella raccolta è rispettivamente a *Villaggio* e a *Nebbia*.

sapere non voluto sapere” nello “strampalato albergo” del *Battesimo dei nostri frammenti*.

A *latere*, ma in posizione di non minore importanza, si dovrebbero citare i quadretti in bianco e nero, sostanzialmente monocromi, del Palazzeschi prima dell'*Incendiario* (*Cavalli bianchi, La lanterna, Poemi...*), i notturni e le lune futuriste a dispetto del conclamato “Uccidiamo il chiaro di luna”⁴¹, alcuni notturni sui tetti fiorentini – ma non solo – di Betocchi, e più tardi, in clima ermetico, i tanti notturni lunari di Bigongiari (basti ricordare per tutti *Lucca era*, che mette “la luna in bocca”)⁴², quelli metafisici, madreperlacei di Bodini (“Appena la conchiglia lunare”)⁴³, che si sarebbero risolti, con la quarta generazione, chiusa la tentazione di *Dietro il paesaggio*, nel ‘bosco’ di Zanzotto, fitto di un’oscurità tutta letteraria (se il testo si fa sempre più meta-testo, tra sonetti e iper-sonetti), per passare poi (ma verrebbe poi voglia di dire per recuperare, prima, già che le generazioni si scontrano con il problema della diversa lunghezza di ogni tempo vitale, a imbrogliare le carte e a mettere confusione in ogni tentativo di sistemazione) alle notti della disperazione e del *cupio dissolvi* di Pasolini (ma anche Bodini a questo proposito non aveva scherzato, col whisky di *Night II*⁴⁴, da versare sul “arso terriccio della propria tomba / dove l’oscenità canticchia assassinata”), a quelle affocate d’eros della Valduga, a quelle, per interrompere con una sorta di circolarità questo rapido e programmaticamente lacunoso *excursus – ora serrata retinae* – della diversa cecità (autoriflessiva, da valeriano *vedersi vedersi*)⁴⁵ di Valerio Magrelli.

Tutto, si ipotizzava, era comunque cominciato nel momento in cui, districandosi dal vecchio caos, la notte baudelairiana aveva accolto, oltre la forza generatrice dell'*Inno alla notte* di Novalis che sarebbe arrivato al *Tristano e Isotta* di Wagner (e da noi al suo commento, per opera di un autore come Arturo Onofri⁴⁶, per altro dichiaratamente solare – ma appare ormai chiaro che doveva trattarsi di una strana solarità), la mescolazione che aveva fatto sia

⁴¹ La luna per altro è frequente nella poesia futurista, e senza alcun carattere censorio.

⁴² Dopo un primo riferimento a Lunata in *Pescia-Lucca* (da *Le mura di Pistoia* di Bigongiari), Lunata tornerà in totale autonomia del significante in *Lucca era* (nel *Delta del poema*), da cui si cita: “[...] Lucca era / un ricordo improvviso tra le vigne, / poco sopra la brina, oltre Lunata, / la murata vertigine del cuore / che batte ogni istante di era in era. // Oltre Lunata... Ne ho la luna in bocca, / una menta ghiacciata”.

⁴³ La citazione è dal secondo movimento di *Foglie di tabacco*, la prima raccolta di Vittorio Bodini.

⁴⁴ All’interno della raccolta *Metamor*.

⁴⁵ Si veda il bel libro di Valerio Magrelli, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell’opera di Paul Valéry*, Einaudi, Torino, 2002.

⁴⁶ Cfr. a questo proposito A. Onofri, *Scritti musicali*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma, 1984.

del giorno che della notte due momenti parimenti sottomessi alle gradazioni e differenze di luce. In *umbra lux* e *in luce umbra*, se è vero che il problema dei margini col quale si erano aperte queste riflessioni (e che pare avere un corrispettivo anche nell’anatomia)⁴⁷ crea nella modernità (quella modernità che è essenzialmente otto-novecentesca, o meglio ancora novecentesca con significative anticipazioni) delle zone opache nelle quali il privilegio della domanda esistenziale (che aveva costituito la specificità del caso Leopardi, *promeneur* solitario costantemente rivolto alla notte), lascia spazio ai rovesciamenti, sì che sarà piuttosto la troppa luce del giorno a coincidere con la cecità e col nero (il caso Ungaretti), mentre la cecità vera degli occhi o della notte potrà identificarsi con la visione e la profezia (il poeta veggente)⁴⁸.

Ma torniamo allora forse al primo problema posto, quello della vera natura di un tema (o di un sopra-tema, come è probabilmente quello della notte), la cui caratteristica più forte appare in definitiva essere quella della non rigidità. Perché se poi ci interroghiamo su quanto potrebbe provarne un possibile sviluppo (fatta eccezione proprio per il momento del passaggio romantico-simbolista: e la cosa mi pare evidente in tutta la cultura europea, per le motivazioni estetico-filosofiche forzatamente correlate, ma, non a caso per la sola durata della loro effettiva vitalità), tutto si complica, e ogni ragionamento si mostra debole ove non si mantenga all’interno di un singolo universo creativo, non declinato per altro necessariamente neppure a livello di poetica esplicita. Voglio dire che a dispetto delle differenze si ha l’impressione che, indipendentemente dalla necessaria persistenza (tipica del tema), il passaggio a variate tipologie di raffigurazione (che consentono l’attivazione in quella che potremmo chiamare la storia di un’idea) non sempre si realizzi, o non si realizzi con quella frequenza o a quel livello di mutamento che (a blocchi quanto meno secolari) potrebbe essere legato a una sia pur minima variabilità del tema. Si dovrà parlare allora, per la notte e per i notturni (magari proprio per effetto dell’*état de nuit*), di un supposto tema per di più a sviluppo scarsamente visibile? Come se l’effetto oscurante si ripercuotesse, più che

⁴⁷ Non a caso Baldine Saint Girons ricorda l’esistenza in oftalmologia della *tache de Mariote*, cioè di una zona di non ricettività retinica che è necessaria (*quia absudum*) al corretto funzionamento della vista. Corretto funzionamento che è possibile, per altro, di giorno grazie a immagini centrate nella retina (a causa di fotoricettori conici), di notte grazie a immagine dislocate ai margini (per la presenza di fotoricettori a forma di *bâtonnets*); sì che propriamente (in somma in senso proprio) si può parlare della lateralità e della marginalità come di strumenti idonei di conoscenza.

⁴⁸ Ma sulla veggenza della cecità potremmo tracciare una linea che da Omero arriva fino ai giorni nostri, attraversando anche non poche opere narrative del nostro primo Novecento (dalla Deledda del *Vecchio della montagna*, al D’Annunzio del *Notturmo*, al Tozzi di *Con gli occhi chiusi*).

sull'oggetto (del quale abbiamo tentato di mostrare i confini), sulla sua possibilità di procedere, e tutto riportasse, per quella fatale luminosità accorciata che rende di notte visibile solo quanto è vicino, alla necessaria prossimità a ogni singolo dettato individuale piuttosto che a un preciso sviluppo di genere.

Certo i notturni del Medioevo o quelli del Rinascimento e del Barocco non sono analoghi a quelli moderni, ma in letteratura mi pare che quella direzionalità (che si muove comunque sempre un po' al limite della teleologia) che ha comunque permesso a Georges Banu (e non solo a lui, s'intende) di individuare, ma con soste frequenti (questo è il punto), un qualche mutamento irreversibile nella pittura (dalla grande tradizione coloristica al *Midnight-Blue* di Barnett Newman, per dirla quasi con una formula), possa essere con difficoltà documentata dalla letteratura. Forse perché quella precettistica di genere che è esistita nel campo musicale (con i notturni), e perfino talvolta in quello figurativo (con i notturnisti *d'antan*), è mancata alla scrittura letteraria. Ma lì si trattava in definitiva di generi; laddove, in campo letterario, come determinare un genere, in assenza di un adeguato prontuario formale? Forse non è un caso che l'epoca romantico-simbolista avesse trovato la forma dell'invocazione, dell'inno (gli *Inni alla notte*) – con tutto quello che ne è conseguito, anche a livello di raffigurazione; laddove fuori da quell'emergenza si è piuttosto 'descritta' la notte, nominandola o collocandola come sfondo di un dettato poetico e narrativo. Non più, o di rado poemi alla notte, ma notti disseminate, ognuna a richiedere un'analisi particolareggiata, uno specifico saggio. Sui notturni insomma più che su altri campi tematico – semantici la diversa natura del *medium* (pittura, scrittura) induce a operare con prudenza, mettendo in discussione gli accostamenti consueti. A cosa, per esempio, dovremmo rapportare la grandezza di una tela – dato non certo irrilevante nelle arti figurative, e proprio a proposito dei notturni (basti l'esempio di un artista come Rotko) – già che appare improbabile, quando si pensa ad un libro, porre problemi di pesi o misure? Il notturno in letteratura insomma (a livello teorico, e per uno strano effetto del contrario, ovvero proprio per una minore presenza di porosità nel campo specifico) si presenta più sfumato di quanto non avvenga nelle altre arti. Ma anche, per questo, più difficilmente definibile e individuabile, a meno che non si utilizzino i dati per una lettura dei costumi e della società, facendo della letteratura solo (o quasi) una fonte per un'antropologia dei *mœurs*.

Come porre allora diversamente il problema, sì da renderlo più reattivo (a livello categoriale) alla prova del letterario? La notte come categoria del tempo (con le inevitabili ricadute conoscitive) forse, da questo punto di vista,

non porta molto lontano; sarà più produttiva la strada che considera la notte una categoria dello spazio, con una sua peculiare esperienza emotiva⁴⁹? O anche così rischieremo di rimanere – a livello diacronico – con la sovrapposizione delle singole risposte all'intrigante liminarietà che l'idea della notte fatalmente porta con sé? È possibile che non esista un modo per vederla davvero, la notte, nel mondo delle sole parole? Che non esista un modo che, al di là del contesto, dello sfondo, sia 'filologicamente', oserei dire tassonomicamente, rilevabile? A dispetto della presenza o dell'assenza dei sogni e della loro combinazione con figure, della gradualità degli sfondi; già che lo sfumato coloristico (non quello concettuale, ovviamente) sembra ogni volta sfuggire? Non sarà il caso di tentare, come per i colori goethiani, la rilevazione di uno spettro cromatico della notte, cercando di muoversi per sicure tassonomie all'individuazione di un diverso movimento e una diversa determinazione di quello che ci piace chiamare ormai "effetto notte"? Gli aggettivi, credo, potrebbero aiutare (dunque il "dolce" e "chiara" potranno parlare della notte leopardiana ancor più della sua frequenza), ma di ancora maggiore ausilio potrebbero essere i colori. Perché non rilevarne la presenza, e, come forse si era già suggerito nel parlare del leopardiano *Tramonto della luna*, non registrare d'*emblée*, ma come dato prioritario, non accessorio, la diversa presenza e/o gradazione del nero? Così forse di nuovo, al di là di quanto si è detto, si potrà tornare a studiare la notte e i notturni; operando alla maniera di quel regista polacco (Krzysztof Kieślowski) che ha dedicato ogni volta un film a un diverso colore (*Tre colori. Bianco, Blu, Rosso*). Dovremmo insomma andare più a fondo nell'individuazione dei campi semantici (disseminati, concomitanti) della notte, vederne (in senso proprio) le liminarietà⁵⁰, fino al punto ultimo, alla soglia irreversibile del nero o alla sua improvvisa/imprevista apertura verso la speranza⁵¹. Quella ad esempio proposta da una poesia di Mario Luzi, rinvenuta dopo la morte del poeta su un'agenda della Banca di Sicilia del 2003:

⁴⁹ Si veda al proposito (ma cito di seconda mano) P. Kaufmann, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Vrin, Paris, 1967.

⁵⁰ Non a caso Victor Stoichita nella sua *Brève histoire de l'ombre* (tra l'altro bellissimo libro) segnala come, seguendo il principio hegeliano, sia corretta solo (a proposito dell'ombra) una storia del chiaroscuro, già che il chiaroscuro è quanto sta tra *l'éclat* e *l'ombre* (V. I. Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Droz, Genève, 2000, p. 14).

⁵¹ Quella che alterna alla notte il biancore di notti chiare negli ultimi romanzi di Patrick Modiano. Ma al proposito si veda A. Dolfi, *La nuit, le noir, les marges entre littérature et photographie*, in A. Y. Julien (a cura di), *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Colloque international, Université Paris Ouest Nanterre La Défense (in corso di stampa).

