

a cura di
Anna Dolfi

Notturni e musica nella poesia moderna



MODERNA/COMPARATA

— 30 —

MODERNA/COMPARATA

COLLANA DIRETTA DA
Anna Dolfi – Università di Firenze

COMITATO SCIENTIFICO
Marco Ariani – Università di Roma III
Enza Biagini – Università di Firenze
Giuditta Rosowsky – Université de Paris VIII
Evangelina Stead – Université de Versailles Saint-Quentin
Gianni Venturi – Università di Firenze

Notturmi e musica nella poesia moderna

a cura di
Anna Dolfi

Firenze University Press
2018

Notturmi e musica nella poesia moderna / a cura di Anna Dolfi.
– Firenze : Firenze University Press, 2018.
(Moderna/Comparata ; 30)

<http://digital.casalini.it/9788864538037>

ISBN 978-88-6453-802-0 (print)

ISBN 978-88-6453-803-7 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-804-4 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

Volume pubblicato con un contributo dell'Università degli Studi di Firenze.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>)

This book is printed on acid-free paper

CC 2018 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

INDICE

UN SALUTO	13
<i>Luigi Dei</i>	

VEDERE, ASCOLTARE LA NOTTE (QUASI UN PRELUDIO)	15
<i>Anna Dolfi</i>	

ALONATURE NOTTURNE TRA MUSICA E POESIA

EVOCACÃO DA NOITE (1957-1960)	23
<i>Ruggero Jacobbi</i>	
<i>a cura di Franzisca Marcetti</i>	

O Canto dos Galos	24
Evocação da Noite	24
Os Anjos	25
Poema	26
O pintor	26
Domínio da Inocencia	26
Crise	27
As andorinhas	27
Noturno mínimo	28
Conselho matinal	28
A Tarde	28
Poema geométrico	29
Território	29

SENTIERI DI NOTTE	
<i>Eugenio De Signoribus</i>	

Il vialetto	31
Nella dissolvenza	32
Fuggitivi	33

PER UN NOTTURNO DI LUCE	35
<i>Jean-Charles Vegliante</i>	
Una traduzione inedita	37

MODI, LUOGHI, SPAZI DELLA NOTTE

LIMINARITÀ E POROSITÀ DELLA NOTTE. RIFLESSIONI SULL'«ÉTAT DE NUIT» E SULL'«EFFETTO NOTTE»	41
<i>Anna Dolfi</i>	
NOTTURNO E METAPOESIA. «LA NUIT DE MAI» DI ALFRED DE MUSSET	55
<i>Enza Biagini</i>	
1. Il notturno in musica	56
2. Le Notti di Alfred de Musset	61
3. Notturmo e metapoesia. «Qu'est ce qui de la nuit reste la nuit» nella «Nuit de Mai»?	68
VARIAZIONI SU MUSICA E POESIA: UNGARETTI, LUZI, BIGONGIARI	75
<i>Teresa Spignoli</i>	
GASTON BACHELARD: ETICA E POETICA DELLA NOTTE	
<i>Riccardo Barontini</i>	
1. Implicazioni poetiche e filosofiche del notturno bachelardiano	89
2. Alla ricerca di un'impossibile metafisica della notte	93
3. La poesia e il notturno ai limiti della soggettività	96
LA «TRINITÉ CHARMANTE» DEL NOTTURNO	
<i>Irene Calamai</i>	
1. Premessa	101
2. I romantici e la notte	102
3. «Coincidentia oppositorum»: la berceuse e l'antitesi	104
4. La notte e i suoi moti	110
5. La morte	112
6. Dal trittico alla trinità	118
IN MUSICA, ATTRAVERSANDO LA NOTTE	
«O NOTTE, ANTICA DEITÀ». I «NOTTURNI» DI PINDEMONTE, LA «REGINA DELLA NOTTE» DI MOZART, IL «FLAUTO MAGICO» DI BERGMAN	125
<i>Gianni Venturi</i>	
LA LUNA, L'AMICIZIA E I LABIRINTI DEL CUORE	153
<i>Vivetta Vivarelli</i>	
L'«ALTARE DELLA NOTTE»: RITO E POESIA NEGLI «INNI ALLA NOTTE»	161
<i>Patrizio Collini</i>	

RECEPTION DES NOCTURNES ET THEORIE DU ROMANTISME	169
<i>Béatrice Didier</i>	
1. Liberté du nocturne	169
2. Images et subjectivité	170
3. Quel romantisme?	174
PRIMA E DOPO I ROMANTICI. SIMBOLOGIE DELLA NOTTE DA NOVALIS A BAUDELAIRE	
<i>Roberto Deidier</i>	
1. Luci e ombre della notte. E della poesia	177
2. Prossimità romantiche	182
3. La notte lava la mente	187
NOTTURNI OPERISTICI TRA PARIGI E VENEZIA, ANDATA E RITORNO. «LA NONNE SANGLANTE» E «MARIA DE RUDENZ»	193
<i>Camillo Faverzani</i>	
IL «CLAIR DE LUNE»: UN MOTIVO LETTERARIO E MUSICALE NELLOTTOCENTO FRANCESE	221
<i>Michela Landi</i>	
1. Il «clair de lune» in poesia	224
2. Il «clair de lune» in musica	234
CINQUE 'CLICHÉS' PER MUSICA IN POESIA. DA LEOPARDI ALLA TERZA GENERAZIONE	239
<i>Anna Dolfi</i>	
1. Qualche antecedente (o meglio 'cliché' 1)	242
2. La musica del silenzio ('cliché' 2)	246
3. L'inclinazione al canto ('cliché' 3)	249
4. Un motivo musicale ('cliché' 4)	254
5. Sulle tracce di Orfeo ('cliché' 5)	265
«EINE SCHREKLICHE NACHTMUSIK». LA MUSIQUE ET LE TERRIBLE CHEZ RAINER MARIA RILKE ET PAUL CELAN	269
<i>Guillaume Surin</i>	
1. La Musique et le Terrible	274
2. La conversion à la Nuit	280
BRITTEN, NOTTURNI, DA SHAKESPEARE AL ROMANTICISMO	295
<i>Mario Domenichelli</i>	
NOTTURNI ITALIANI I	
UN CRONOTOPO LEOPARDIANO: SUL NOTTURNO DELLE «RICORDANZE»	309
<i>Martina Romanelli</i>	

I NOTTURNI DI SALVATORE DI GIACOMO <i>Luciano Formisano</i>	317
TRA I NOTTURNI DANNUNZIANI. ACCEZIONI, TIPOLOGIE, CAMPIONI TESTUALI <i>Clelia Martignoni</i>	329
«COINCIDENTIAE OPPOSITORUM» FONICO-SIDERALI IN ONOFRI <i>Oleksandra Rekut-Liberatore</i>	347
DAI NOTTURNI DI CAMPANA ALLA NOTTE DI UNGARETTI <i>Maria Carla Papini</i>	359
LA NOTTE DI DIDONE: FONTI CLASSICHE E MODERNE DEL CORO III DELLA «TERRA PROMESSA» <i>Francesca Bernardini Napoletano</i>	367
IN MARGINE AGLI «ACCORDI» DI MONTALE <i>Marco Menicacci</i>	381
NOTTURNI ITALIANI II	
TRA SERA E NOTTE: LE VISIONI DEL GIOVANE SABA <i>Silvio Ramat</i>	393
I «LASTRICI SONORI» DELLA NOTTE SBARBARIANA IN «PIANISSIMO» E NEI «TRUCIOLI» VALLECCHIANI <i>Martina Di Nardo</i>	411
I NOTTURNI DI PENNA <i>Francesca Nencioni</i>	431
«OGNI COSA, NEL BUIO, LA POSSO SAPERE». NOTTURNO METAMORFICO NELLA POESIA DI PAVESE <i>Nicola Turi</i>	445
LA NOTTE ASPETTA LE VOCI. CONTEMPLAZIONE ACUSTICA E INTERTESTUALITÀ IN «ISOLA» DI ALFONSO GATTO <i>Luigi Ferri</i>	
1. La divergenza fra canto e immagine	455
2. Il doppio incipit di «Isola»	459
3. Una lirica. Notte e contemplazione acustica – vv. 1-4	460
4. La morte e la memoria – vv. 5-8	464
5. I notturni di Gatto. Intertestualità interna ad «Isola»	467
6. Conclusione	471

«SFONDARE LA PARETE NERA», FRA LE ELLISSI DEL NOTTURNO CAPRONIANO <i>Chiara Favati</i>	473
LUZI E I NOTTURNI DELL'APPENDICE AL «QUADERNO GOTICO» <i>Andrea Giusti</i>	485
DIVAGAZIONI MUSICALI NOTTURNE NELLA POESIA DI SANGUINETI <i>Francesca Bartolini</i>	
1. È il segno, con il suono, che significa	493
2. L'incarnazione di un vecchio fantasma mentale: il «Faust»	494
3. Ho patito le migliori insonnie della mia vita, in queste camere implacabili di Scholzplatz	498

OLTRANZE NOTTURNE

LA MUSICA DELLA MUSICA E LA MUSICA DELLA POESIA <i>Laura Barile</i>	507
NOTTURNI CITTADINI E «BARBARE» MELODIE: BLUES E POESIA TRA AMERICA E ITALIA <i>Nino Arrigo</i>	521
RUGGERO JACOBBI E I NOTTURNI FRANCO-LUSITANI <i>Franziska Marcetti</i>	537
«IO POETA NOTTURNO»: PASOLINI, ROSSELLI E ALTRO NOVECENTO <i>Stefano Giovannuzzi</i>	553
PARTITURE LIRICHE DI ANGELO MARIA RIPELLINO DA DOBŘÍŠ A PRAGA <i>Andrea Gialloredo</i>	565
DA UN SETTIMO PIANO A UN'EMPIA STELLA. QUELLE NOTTI IN VERSI DI GIOVANNI GIUDICI <i>Alberto Bertoni</i>	577
LE PAROLE DELLA NOTTE NELLE PRIME RACCOLTE DI ANTONELLA ANEDDA <i>Cecilia Bello Minciacchi</i>	587
IL NOTTURNO COME PROBLEMA DELLA VISTA IN «ORA SERRATA RETINAE» <i>Giulia Martini</i>	601

DECLINARE LA NOTTE

NOTTURNO ALLA RADIO PER I POETI D'EUROPA E D'AMERICA

Rodolfo Sacchetti

- | | |
|---|-----|
| 1. Attraversare la notte a occhi chiusi: la paura | 611 |
| 2. Poesia per la radio. Prima della guerra | 613 |
| 3. Dopo la guerra. Poesia alla radio | 615 |
| 4. Memorie notturne | 617 |
| 5. «Ritratto di città» di Luciano Berio e Bruno Maderna | 620 |
| 6. «Under Milk Wood» di Dylan Thomas | 621 |

DE SIGNORIBUS E IL NOTTURNO COME METAFORA DISTOPICA.

NOTTE E MUSICA DA «ISTMI E CHIUSE» A «RONDA DEI CONVERTI» 625

Leonardo Manigrasso

NOTTURNO ELETTRICO. RITMI URBANI NELLA POESIA DI FINE NOVECENTO

Riccardo Donati

- | | |
|----------------------------|-----|
| 1. La musica come contagio | 637 |
| 2. Canzonette mortali | 641 |
| 3. Prove di dissipazione | 645 |

I NOTTURNI (POETICI) DI FRANCESCO DE GREGORI E LUCIO DALLA

Paolo Orvieto

- | | |
|-------------------------|-----|
| 1. Francesco De Gregori | 649 |
| 2. Lucio Dalla | 657 |

TENTATIVI DI RIMOZIONE DEL «NOTTURNO». SULLE RELAZIONI TRA POESIA CONTEMPORANEA E CLUB CULTURE

Samuele Fioravanti

- | | |
|---|-----|
| 1. «Nel breve incrociarsi del tempo retto e del tempo invertito». La rimozione del «notturno» mediante la rimozione del sonno | 671 |
| 2. «Empty nothingness». I «notturni» vuoti di Etel Adnan (Nights, 2016) | 677 |
| 3. «La musica sarà assordante». La rappresentazione del club come analogo del «notturno» nella poesia italiana contemporanea (2009) | 682 |

IL «NACHTSTÜCK» DI HEINER MÜLLER E IL NOTTURNO

691

Benedetta Bronzini

INDICE DEI NOMI

701

PRIMA E DOPO I ROMANTICI.
SIMBOLOGIE DELLA NOTTE DA NOVALIS A BAUDELAIRE

Roberto Deidier

1. *Luci e ombre della notte. E della poesia*

Se *simbolo* deriva etimologicamente da *symbolum*, e dunque da *symbollein*, «mettere insieme», non può esservi altra dimensione, che più corrisponda al movimento di un pensiero analogico o a quello di una libera associazione, che la notte. Come sottolinea Hegel in quel celebre, polemico passo della prefazione alla *Fenomenologia dello Spirito*, nell'indifferenziato notturno «tutte le vacche sono nere». Se la luce distingue, definendo i contorni del reale e agendo secondo un'epistemologia di tipo aristotelico, il buio della notte rende il mondo omogeneo, semplicemente oscurandolo, riassorbendolo nel nero, perfino quando è accesa la sola lampada notturna, la luna: «Depuis le soir, je souhaite l'aurore / Pour voir le jour, que me celoit ta nuit», troviamo nella chiusa del sonetto CXLVII degli *Amours* di Ronsard, dove, nei panni di un novello Endimione, il poeta si rivolge a Selene per dare voce ai propri languori. Già dalla sera è in attesa dell'aurora, «per vedere il giorno che la tua notte cela».

Quella *nuit* è anche uno struggimento; ma «vaga», «indefinita» – a voler riprendere una terminologia leopardiana – è per eccellenza «la notte che le cose ci nasconde», come si legge in *Paradiso*, XXIII. Nella sua aura di indeterminazione, nella sua oscurità (il nero, vale ricordarlo, è l'assenza di colore, contrariamente al bianco che è la somma di tutti i colori), la notte si presta naturalmente a farsi serbatoio di immagini distanti che entrano in *correspondance* tra di loro, ma secondo la modalità che è suggerita proprio dalla teoria del colore. Del resto Goethe, nella sua *Farbenlehre* (1810), in contrasto con le posizioni di Newton, opta per una teoria cromatica che si fonda su un offuscamento della luce; insomma, i colori deriverebbero dall'interazione della luce proprio con l'oscurità. La notte «vince», afferma un verso delle *Soledades* di Góngora, proprio quando è combattuta da una luce artificiale, che vorrebbe emulare quella del sole:

Los fuegos – cuyas lenguas, ciento a ciento, desmintieron la noche algunas horas
/ cuyas luces, del sol competidoras / fingieron día en la tiniebla oscura – / murieron,
y en sí mismos sepultados / sus miembros en cenizas desatados / piedras

son de su misma sepultura. / Vence la noche al fin (vv. 687-694).

[I fuochi, – le cui lingue a cento a cento smentirono la notte per alcune ore, le cui luci competitrici del sole finsero il giorno nella tenebra oscura – morirono e in se stessi sepolti, sciolte le loro membra in ceneri, sono pietre della loro stessa sepoltura. Vince la notte al fine¹].

Dunque, nella notte ciò che si «mette insieme» è ciò che è assente, ciò che manca, sia nel concreto sia nel figurato. Il tormento di Ronsard è una concretissima «notte dell'anima», come, per diverse ragioni, accade a Giovanni della Croce, «en una noche oscura», e a Valéry, nella famosa «notte di Genova», tra il 4 e il 5 ottobre 1892, quando è preda di quella crisi profonda che dominerà tutto il suo percorso intellettuale, al punto da fagli annotare, ancora nel 1936: «Sono come una vacca al palo e le stesse domande bruciano da 43 anni il prato del mio cervello»². Nell'oscuro il simbolo si coniuga al quadrato: non pensiamo a una presenza che evoca un'assenza, secondo quella che sarebbe la dinamica consueta delle funzioni simboliche, ma a due assenze che si relazionano tra di loro secondo le modalità dell'immaginazione, ovvero di una percettività costretta a inventare, a fare i conti coi propri ostacoli. L'invisibile dialoga con l'invisibile e traccia delle trame sensoriali che poggiano sulla supposizione o sull'inganno. Alla pienezza meridiana si sostituisce il vuoto delle ombre notturne; così la notte partecipa di tutta quell'area semantica che coinvolge negazione, assenza, sottrazione, difficoltà esistenziale, struggimento sentimentale, con il significato di una tragedia che sarà superata solo con l'avvento del giorno. «Io che sono ne la notte, aspetto il giorno», scrive Giordano Bruno nel *Candelaio*: la notte come vigilia, secondo un *tòpos* che sarà ampiamente ripreso in ambito ermetico. Gli fanno eco, negli immediati dintorni, quel verso di Michelangelo che già prelude a una dimensione romantica («O notte, o dolce tempo, benché nero») e Giovanni Della Casa, che rappresentando l'assenza di sentimento nella persona amata, porta addirittura la negatività della notte sullo stesso piano di un veleno: «questo è notte e veneno al vostro nome», scrive chiudendo il sonetto *Quel vago prigioniero peregrino*. Shakespeare, ancora in un sonetto, il XII, vera e propria *meditatio temporis*, parla di una «hideous night», dove s'annulla il «brave day» della vita. La notte come prefigurazione della morte.

Ma è davvero così invisibile, la notte? Intanto, se il senso della vista è offuscato o impedito, i suoni possono comunque essere percepiti: quando uno dei sensi non può agire, un altro è subito pronto ad amplificarsi. Così, nell'oscuro dove tutto è uniforme, l'orecchio è più disposto a cogliere quei segnali che la luce diurna renderebbe vacui. Nel silenzio della notte si ascolta meglio; può essere udito ciò che il rumore del giorno non consente di udire. Anche le note.

¹ Bernardo Sanvisenti, *Le soledades del Góngora. Studio, testo e versione*, Milano-Messina, Principato, 1944, p. 80.

² Paul Valéry, *Quaderni*, a cura di J. Robinson Valéry, Milano, Adelphi, 1985, p. 11.

Per questo quella del «notturno» diventa una collocazione ideale per la musica, quindi un vero genere musicale (ma musica e poesia si nutrono della stessa sostanza ritmica): «Nel silenzio l'orchestrina / riavvicina la sua assenza», scrive Penna a proposito del fanciullo in uno dei suoi notturni; altrove il fanciullo sta dormendo, mentre si ascolta «un valzer di Strauss»³.

Anche l'idea ossimorica di una «notte lucente» non è aliena dall'immaginario lirico e speculativo, venendo a coincidere con un percorso solitamente iniziatico, in una pertinenza sacra («notte luminosa» è quella delle due maggiori celebrazioni cristiane) o misteriosofica: «Notte, lucente notte»⁴ chiama il Natale Andreas Gryphius, ma di una ben più profana «notte lucente» ci attesta Kavafis in un celeberrimo testo del 1913, *Andai*: «Non volli lacci. Andai senza riguardi. / Ai piaceri, quelli reali / e quelli che turbinavano nella mia mente / andai nella notte lucente. / E mi dissetai con i vini più gagliardi, / quelli che bevono gli arditi del piacere». Filippo Maria Pontani traduce φωτισμένη νύχτα con «notte illuminata», insinuando nel lettore il sospetto di una ben diversa luce interna che guida il poeta verso una libertà inaudita, ma esibita e difesa allo stremo. Quanta luce traspare, del resto, nella *Notte estiva* di Mondrian o in quella «stellata» di Van Gogh? E se per quest'ultima si tratta di un'evidente reinvenzione che sorge da una profonda riscrittura interiore di quanto osservato, per il notturno del 1907 Mondrian concepisce un cielo che sembra di cenere, una cenere grigia e azzurra che nulla condivide delle consuete oscurità della notte, dei suoi più decisi cromatismi; anche quando è accesa dal plenilunio.

Non è dunque esatto affermare sotto la voce «splendore», come fa Francesco Alunno nel suo *Della fabbrica del mondo*, nel 1568, «La luce, il cui splendor la notte fugge». Può sussistere una compresenza, perfino una complicità simbolica tra luce e oscurità, come ben riconosce Nietzsche quando parla «di una specie luminosa di ombra»⁵: quella, per intenderci, «che tutte le cose mostrano quando il sole della conoscenza cade su di esse»⁶. Con i suoi consueti rovesciamenti prospettici, Nietzsche porta i caratteri della notte laddove ci attenderemmo un liberatore sole settecentesco; la sua gnoseologia è segnata dall'ombra, è intrisa di umori notturni. Ogni processo conoscitivo deve necessariamente imbattersi nel lato oscuro della materia indagata, è costretto ad ammettere il filosofo, affidando il suo pensiero a un'immagine che sembra quasi anticipare gli effetti della luce nella pittura metafisica. Dove c'è luce non può che esistere anche l'ombra, ed è proprio dal suo lato che l'ombra invita a riflettere su una diversa decli-

³ Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, a cura di Roberto Deidier, Cronologia a cura di Elio Pecora, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2017, rispettivamente alle pp. 220 e 288.

⁴ Andreas Gryphius, *Notte, lucente notte. Sonetti*, a cura di Enrico De Angelis, trad. it. di Liliana Cutino, Enrico De Angelis, Venezia, Marsilio, 2001.

⁵ Friedrich Nietzsche, *Il viandante e la sua ombra*, in *Opere*, ed. it. diretta da Giorgio Colli eazzino Montinari, vol. IV, t. III, Milano, Adelphi, 1967, p. 235.

⁶ Ivi, pp. 133-134.

nazione del suo opposto, ponendo le sue immancabili ipoteche su qualsivoglia concezione di una luce totale, assoluta.

Con buona probabilità, la prima, importante ed efficace traduzione letteraria di questo pensiero, in un brano di prosa che ha molto dei caratteri della poesia, si trova nell'imponente cantiere della *Recherche*, in un titolo, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* e in un segmento di testo: laddove Marcel, scortato dalle sue inconsapevoli «muse» Albertine e Andrée, riceve da Elstir l'informazione che un suo acquerello riproduce un punto esatto delle falesie di Balbec, lì denominate *Creuniers*. Scrive Proust: «Dans ce jour où la lumière avait comme détruit la réalité, celle-ci était concentrée dans des créatures sombres et transparentes qui par contrastes donnaient une impression de vie plus saisissante, plus proche: les ombres»⁷.

Andrée, nella sua veste di Musa accondiscendente, si fa portatrice di un'epifania che coinvolge il processo mimetico: Marcel recepisce lo scontro fra le scogliere nella «realtà» e «la forma che il creatore ha dato loro per sempre o, meglio, la forma che esse hanno nel mondo del creatore»⁸, ovvero «quelque chose de poétique»⁹. Qualcosa è accaduto tra il reale e il poetico, e ha a che fare proprio con la dialettica tra luce e ombra: quelle determinate dalla poesia, nel suo stesso etimologico *farsi*. Ha dunque buon gioco Massimo Stella nell'affermare che «La "realtà" accade nel poetico (*comme quelque chose de poétique*), perché la luce dell'atto poetico, che per traslazione è qui atto pittorico, distrugge le *res* (*Dans ce jour où la lumière avait comme détruit la réalité*) e in loro luogo proietta le forme della *poiesis*, le Ombre»¹⁰. Non solo, ma nel bosco sulla falesia Marcel ha giocato con le fanciulle, impegnate in una sorta di staffetta segreta, il cui testimone, «le furet de bois», il «furetto», rappresenterebbe agli occhi di un lettore come Lacan «un manque», un'assenza, un vuoto; perché è in quel frangente che Marcel realizza di essersi innamorato di Albertine. Ancora la simbologia della notte¹¹.

Allora «C'est la nuit qu'il est beau de croire à la lumière», «È di notte che è bello credere alla luce», aveva già concluso nel 1910 Rostand in *Chantecler*, la sua impresa più ambiziosa. Sotto quella luce, da lei stessa agita, la mente è al lavoro: la notte ha il ritmo del pensiero. Se di giorno la vita materiale incombe, la notte apre le stanze della mente, «La notte lava la mente»¹², come recita un ver-

⁷ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, présenté, établie et annotée par Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard, 1987-1988, pp. 462-463.

⁸ Massimo Stella, *Madreparola. Risorgenze della Musa tra modernismo europeo e antichità classica*, Milano-Udine, Mimesis, 2018, p. 31.

⁹ M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* cit., p. 432.

¹⁰ M. Stella, *Madreparola. Risorgenze della Musa tra modernismo europeo e antichità classica* cit., p. 31.

¹¹ «È proprio nel vuoto scavato da Albertine dentro Marcel che Andrée fa apparire, davanti a Marcel, i corpi e le voci delle albaspine e delle Dee-Ombre» (ivi, p. 32).

¹² Mario Luzi, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1988, p. 254.

so di Luzi, nel senso che la libera dalla *pesanteur* diurna, disfa le trame del giorno, consegnando la mente a se stessa e a un più accorto flusso di pensieri: come accade a Penelope e alla sua tela, che è invero il disegno, il progetto di un'opposizione a un destino che poi si rivelerà benigno. E ancora la notte predispone quel disfacimento alla dimensione del sogno, che diviene per l'appunto progetto, per disfarsi nuovamente alle prime luci dell'alba, quando riprende una ben diversa, e tristemente concreta tessitura.

Non è l'arco del sole a scandire questo tempo, ma proprio la notte; è davvero il tempo della mente che pensando se stessa come fluire ritmico – come in un susseguirsi di arsi e tesi, farsi e disfarsi – sussume le pause con cui il destino annuncia che si compirà, ma quando verrà il momento. Allora lo spazio del disfare non è un tratto neutro o negativo, una sillaba atona del grande poema della vita, ma il preludio di un nuovo fare, della sua necessità, e ancora di un altro disfare. Questo fare e disfare il filo della mente, la tela del pensiero, ha a che vedere con la morte: è il lavoro stesso delle Parche. Riguarda, ancora, il destino: Penelope, del resto, nel suo nome non assimila una radice ornitomantica (l'anitra, animale per lei totemico e salvifico, ma anche uccello il cui volo si predispone alla divinazione) e la rappresentazione stessa del suo destino, *pēné*, la tela? Ancora Valéry:

Il mio è il lavoro di Penelope [...] – giacché consiste nell'uscire dal linguaggio ordinario e ricadervi, uscire dal linguaggio – in generale – vale a dire dal – passaggio e ritornarvi.

Come l'ago punge e ripunge nei due sensi la superficie tramata, così la mente punge e sutura e traccia e congiunge col suo filamento, il mondo che è superficie, il canovaccio delle categorie. Essa vi forma dei disegni e degli inizi di disegni... Ricamo¹³.

In tutto questo affannoso lavoro della mente, la componente del sogno ha un ruolo certamente non secondario: la notte è anche – e soprattutto – il momento del sogno, della dilatazione onirica. Ci s'imbatte giocoforza in un'altra fenomenologia dello sguardo, quella che collima con la «visione» e non più con la semplice vista. Possiamo anche intendere così che «La notte lava la mente». Non è detto che ciò che il giorno lascia scorgere sia degno della sua luce; il sogno, come la poesia, può agire un'altra luce, certamente più selettiva, perché guidata da una pulsione ancora interna, frammista di memoria e affettività. Come nel sonetto 43 di Shakespeare, in cui la notte torna a essere un giorno luminoso:

When most I wink, then do mine eyes best see,
For all the day they view things unrespected;
But when I sleep, in dreams they look on thee,

¹³ P. Valéry, *Quaderni* cit., p. 9.

And darkly bright, are bright in dark directed.
 Then thou, whose shadow shadows doth make bright,
 How would thy shadow's form form happy show
 To the clear day with thy much clearer light,
 When to unseeing eyes thy shade shines so!
 How would, I say, mine eyes be blessed made
 By looking on thee in the living day,
 When in dead night thy fair imperfect shade
 Through heavy sleep on sightless eyes doth stay!
 All days are nights to see till I see thee,
 And nights bright days when dreams do show thee me¹⁴.

Queste dialettiche notturne hanno un'intonazione platonizzante, poiché i loro poli sono costituiti da *eros* e da *sophia*. Esse derivano la loro energia primaria ancora una volta da Amore, che diviene motore anche di un percorso conoscitivo. Tra i languori petrarchisti della lirica rinascimentale e barocca e le gnosologie del moderno, declinate tra processi generali e ipotesi poetiche, si staglia la complessa stagione dei romanticismi, intorno ai cui confini altre tensioni simboliste si preparano o si stemperano.

2. Prossimità romantiche

È noto come all'interno della civiltà romantica il notturno assurga a vero e proprio *tòpos*, a costante tematica destinata però a stemperarsi nel luogo comune. Più utile, dunque, circoscrivere quelle zone limitrofe che ne attestano l'insorgere, dai primi sintomi di tardo Settecento, o che ne registrano comunque l'eredità, pur variandone portata e significati, intorno alla boa del mezzo secolo: per intenderci, all'altezza delle *Fleurs du mal*.

Cosa contribuisce a predisporre svenevolezze e patetismi che incrosteranno la multiforme stagione romantica, se non la vasta eredità di un petrarchismo che si è assestato tra antitesi irrisolvibili e struggimenti invalicabili? Dall'osservatorio della lirica, o più esattamente della liricità – se intendiamo modernamente coglierne i possibili riverberi, le accezioni tonali – di quei roveli che forse per la prima volta, nella poesia europea, hanno iniziato a disegnare un paesaggio esi-

¹⁴ «Quando son chiusi i miei occhi vedon meglio: / ché di giorno sulle cose scorrono distratti, / ma quando dormo, nei sogni vedo te, / e, al buio luminosi, luminosamente son diretti. / Ma se la tua ombra può le ombre illuminare, / quale spettacolo formerebbe la tua forma / nel chiaro giorno con la tua ancor più chiara luce, / quando a occhi senza vista la tua ombra può così brillare! / Quanto, cioè, sarebbero gli occhi miei beati / mirando te nella luce del vivo giorno, / se nella morta notte la tua insostanziale ombra / attraverso il greve sonno a ciechi occhi appare! / Tutti i giorni sono notti finché non vedo te, / e le notti giorni quando i sogni ti mostrano a me» (William Shakespeare, *Sonetti*, a cura di Elio Chinol, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 45).

stenziale, con delle sue precise geometrie interne, si ritrovano con agio le tracce anche in tradizioni apparentemente distanti. I tratti tenebrosi che caratterizzano l'invenzione di Ossian, se da una parte sono la rielaborazione di *tòpoi* tipicamente nordici, dall'altra, almeno nella versione che ce ne dà Cesarotti, rinviano a una pace non trovata: «Ma le lagrime mie tornan col Sole / E con la notte crescono i miei lai», si legge ai versi 31-32 della *Morte di Cucullino*, come a stabilire un'identità nella sofferenza tra luce e oscurità. Basti ricordare, in proposito, l'immagine che si affermerà nella chiusa dei *Sepolcri*: «finché il Sole / risplenderà su le sciagure umane»). «Nebulosa e nera», «buia», «tempestosa», «atro-velata», «tetra» è la notte dei canti ossianici. Non è la notte della ragione decantata, del pensiero che libero dai lacci del giorno si purifica e si mostra a se stesso; perfino la Luna, che sembra anticipare quella dei *Canti* leopardiani, abita infine il dolore, la sua ombra, come in questo notturno che segna l'*incipit* di *Dartula*:

Figlia del ciel, sei bella; è di tua faccia
Dolce il silenzio; amabile ti mostri,
E in oriente i tuoi cerulei passi
Seguon le stelle; al tuo cospetto, o Luna,
Si rallegran le nubi, e 'l seno oscuro
Riveston liete di leggiadra luce.
Chi ti pareggia, o della notte figlia,
Lassù nel cielo? in faccia tua le stelle
Hanno di sé vergogna, e ad altra parte
Volgono i glauchi scintillanti sguardi,
Ma dimmi, o bella luce, ove t'ascondi
Lasciando il corso tuo, quando svanisce
La tua candida faccia? Hai tu, com'io,
L'ampie tue sale? o ad abitar ten vai
Nell'ombra del dolor?¹⁵

L'ultima porzione dei canti ossianici è direttamente occupata dalla rappresentazione della notte, secondo una contiguità iconica con la morte. Cinque «cantori», raccolti intorno al «signore», si susseguono nella descrizione di cupi affreschi notturni, attraversati da un vento che agita uno scenario orrifico da pittorresco barocco, o, guardando in avanti, prefigurando le immagini *maladives* dei quadri baudelairiani e preparando apparizioni spettrali: «Trista è la notte, tenebrosa s'aduna / Tingesi il cielo di color di morte». Riecheggia il noto verso della *Liberata*, «Notte, nubi, caligine, terrore». L'aggettivazione si declina secondo una straordinaria compattezza semantica: «torbido», «funesta», «ferale», «fosca», «orridi». Questa «Notte pregna di nemi e di venti» e «gravida d'urli e di spaven-

¹⁵ Tutte le citazioni da Melchiorre Cesarotti, *Poesie di Ossian*, a cura di Emilio Bigi, Torino, Einaudi, 1976.

ti» (I Cantore) non è una dimensione del pensiero, che «peregrin», o «affannato viator» (II Cantore) può essere occupato soltanto dalla ricerca di un rifugio possibile. Si presenta il motivo del pastore che attende la comparsa della luna, ma invano: in questa concertazione «atra e funesta» torna a vincere, come già in Gongora, il buio che ricopre l'occidente. Per il III Cantore perfino la luna subisce un deciso rovesciamento di segno e diviene «Nunzia di morte», «orrida meteora» che «fende co' raggi l'addensate tenebre».

Solo con la presa di voce da parte del IV Cantore si ha la momentanea illusione di un improvviso chiarore. L'aggettivazione muta radicalmente: «Vedi notte, serena, lucente / Pura, azzurra, stellata, ridente» ma questo imprevisto sollevarsi di tono e registro, verso una più marcata musicalità e verso ipocorismi stilnovistici e petrarcheggianti, allestisce una precisa scenografia fantastica, nella cui luce può manifestarsi lo spettro della fanciulla morta, la figlia del signore, percepito nella sua diafana leggerezza funebre. Non importa, quindi, che la notte sia «cheta», come vorrebbe suggerire il V Cantore: siamo comunque proiettati in un'aura di «spavento», poiché quella quiete annuncia l'arrivo di un'«armata» di spiriti, dal «suono lugubre e stridulo». E si tratta, con latinismo che sarà ripreso dal Leopardi della *Ginestra*, di un'armata «formidabile».

I *Canti di Ossian* corroborano tutta la tradizione simbolica del fiabesco e ci autorizzano a estendere l'attributo alla notte stessa, quell'oscura scansione del tempo in cui accadono, per l'appunto, cose formidabili, che generano tutto il terrore di ciò che è fuori dell'ordinario. Non è l'apparizione del terribile in sé, a colpire, quanto il timore del presagio, la certezza dello spavento e dello sconcerto. Nella notte ossianica il terribile è ciò che sta per accadere, è il clima di attesa preparato e sorretto da una natura ostile, pronta a scatenarsi. Quella natura che, passata al filtro di una prepotente spinta mitografica, si riaffaccia nei versi bucolici di André Chénier, dove in una «nuit de poussière» (*Laveugle*) si agitano i carri degli eroi feriti in una «guerra senza fine», incitati da una voce umana, e la terra è arrossata da un sangue «più che umano». Di nuovo un'armata formidabile, ma si tratta ancora di figure destinate a unirsi alla «foule des morts» della pianura di asfodeli, che si mostra attraverso «les gouffres amers»: proprio gli stessi abissi su cui scivola l'imbarcazione dell'albatro baudelairiano. Del resto, chi ha potuto scrivere «J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans» non può non aver guardato all'analogo «J'ai suivis les conseils d'une triste sagesse» con cui si apre la XV delle *Élégies* di Chénier; ben più che un'ipoteca, allora, ricade sulle riserve che l'autore delle *Fleurs* espresse sul poeta giustiziato¹⁶.

È trascorrendo dalle *Bucoliques* alle *Élégies*, dove gli «hymnes sauvages» del cieco Ossian riecheggiano in aperta citazione, fino agli *Épigrammes*, che la componente mitologica cessa gradualmente di essere materia tematica per farsi, piut-

¹⁶ Si veda in proposito Alain Niderst, *Le matérialisme d'André Chénier*, in *Etre matérialiste à l'âge des Lumières. Hommage offert à Roland Desné*, Paris, Puf, 1999, p. 219: «Baudelaire n'aimait pas trop André Chénier. Il lui reprochait sa "molle antiquité à la Louis XVI"».

tosto, cornice di altra materia, ben più prossima al *cliché* di una sensibilità romantica. Eros è pronto a scagliare i suoi dardi raffinati e l'oscurità serale non può che preludere alla gioia dei sensi, di cui però si lamentano sia l'attesa sia l'effimera durata. Come in questo notturno rappresentato nel XXVI epigramma, in antitesi con le efferatezze del giorno e con l'orecchio naturalmente rivolto alla lirica greca e latina:

O quel que soit ton nom, soit Vesper, soit Phosphore,
 Messenger de la nuit, messenger de l'aurore,
 Cruel astre au matin, le soir astre si doux!
 Phosphore, le matin, loin de nos bras jaloux,
 Tu fais fuir nos amours tremblantes, incertaines;
 Ma les soir en secret, Vesper, tu le ramènes.
 La vierge qu'a l'hymen la nuit doit présenter
 Redoute que Vesper se hâte d'arriver.
 Puis, aux bras d'un epoux, elle accuse Phosphore
 De rallumer trop tôt les flambeaux de l'aurore.
 Brillante étoile, adieu. Le jour s'avance. Cours.
 Ramène-moi bientôt la nuit e mes amours¹⁷.

«Brillante étoile», «bright star» in uno dei più noti sonetti di Keats. L'amore è tornato una stella, come in Saffo, la notte è «Dolce e chiara», e soprattutto «senza vento» (Leopardi, *La sera del dì di festa*). La spettrale tempesta ossianica sembra ormai un ricordo, mentre la stagione dei romanticismi sarà turbata da ben altre tempeste. Nello stesso volgere di anni, intanto, sulla linea tedesca la notte continua a lavare la mente, mentre la volta notturna si conferma come proiezione diretta della tensione amorosa, attraverso un processo di metaforizzazione o di identità. «Deine Herzens Sorge wiege / Drauf die Nacht in süße Ruh», scrive Hölderlin nel 1797, «Culli in dolce quiete la notte / La pena del tuo cuore»¹⁸, immagine a cui guarderà anche il Penna di *Mi nasconda la notte e il dolce vento*, non senza un'evidente interpolazione leopardiana. *Stern e Liebe* sono intimamente connessi: «Der Stern der Liebe schien», «Splendeva la stella dell'amore»¹⁹; «Ist der Stern der Liebe dir verschwunden, / Und der jugend

¹⁷ Tutte le citazioni da André Chénier, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par G. Walter, Paris, Gallimard, 1950. «Quale che sia il tuo nome, sia Vespere, sia Fosforo, / Messaggero della notte, messaggero dell'aurora, / Crudele astro al mattino, la sera astro sì dolce! / Fosforo, al mattino, lontano dalle nostre braccia gelose, / Metti in fuga i nostri amori che tremano, incerti; / Ma la sera in segreto, Vespere, li riconduci. / La vergine intoccata di notte si presenta / Impaurita che Vespere s'affretti. / Dopo, tra le braccia dello sposo, accusa Fosforo / Di riaccendere presto le fiamme dell'aurora. / Stella che brilli, addio. Il giorno avanza. Corre. / Riportami presto la notte e i miei amori» (trad. mia).

¹⁸ Friedrich Hölderlin, *Tutte le liriche*, a cura di Luigi Reitani, con uno scritto di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 2001, pp.112-113 (*Freundes Wunsch. An Rosine St. -*).

¹⁹ *Der Gott der Jugend*, ivi, pp. 108-109.

holdes Rosenlicht?», «Tramontata è la stella dell'amore, / L'amata luce della nostra giovinezza?», scrive a Gotthold Stäudlin in un componimento intitolato *Griechenland*²⁰. Più indietro ancora, tra i versi del *Florilegio poetico per l'anno 1793*, nel primo inno dedicato «all'Umanità», ha affermato che «Schon lernen wir das Band der Sterne, / Der Liebe Stimme männlicher versteh'n», «Già impariamo più virilmente a comprendere / Il legame delle stelle, la voce dell'amore»²¹. La notte di nubi «fleucht», «fugge», proprio perché appaia la luce stellare, emblema di armonia, di pace, di gioventù e bellezza, condizioni necessarie all'insorgere delle «dolci pene» di Eros (*Inno al Genio della giovinezza*). Quanto accade è consentito solo dal fuggire di «Nacht und Wolke», «notte e nubi»²²: perfino se da un piano più sentimentale ci spostiamo su un piano epico, rievocando, come nel notturno del *Cantone di Schwyz* – in cui si racconta di un passaggio attraverso i boschi dell'Hakenberg verso il Waldstättersee, in compagnia di Hiller – il giuramento di libertà di Walther Fürst, il leggendario patriota svizzero, e dei suoi compagni²³. Ancora una congrega di eroi in una notte «fredda e orrenda», di tempesta. Il *trait d'union* iconico tra la serena e stellata notte del cuore e dei sensi e la tempesta in cui si manifestano le armate formidabili (apertamente, come in Macpherson, oppure attraverso la mediazione mitologica, come in Chénier, o ancora per via della memoria collettiva, come qui), è in *Das Schicksal*, niente meno che *Il Destino*: «Come fiamme dal grembo delle nuvole / Come astri dal caos, gli eroi / Si separarono dalle tempeste»²⁴.

Si tratta di un passaggio importante, all'interno della rete tematica che andiamo esplorando, poiché prelude a una diversa modulazione romantica del notturno, pur nel conservarsi dell'ambivalenza tra scenario languido e rasserenante e fosche rappresentazioni di una natura ostile e fantasmatica. In Hölderlin è l'ideale classico, per intenderci quello richiamato in un testo canonico come *Der Archipelagus* (*L'Arcipelago*), ad agire una carica mitopoietica tale da riassorbire anche l'epica fosca di Ossian o di Chénier, perché infine la notte possa presentarsi, nelle sue manifestazioni più nitide, come la stanza delle ore predilette di Eros, fino al più consumato patetismo di successori ed epigoni. E se Baudelaire potrà reinventare, a suo modo, molto dello spettrale settecentesco, è anche vero che, ormai alla consunzione storica di quel repertorio, ne affiderà al suo «ipocrita lettore» alcuni sintomatici punti di fuga. Soprattutto, la separazione dalla tempesta consente alla mente di disporsi al suo altalenante processo di fare e disfare.

²⁰ Ivi, pp. 96-97.

²¹ *Hymne and die Menschheit*, ivi, pp. 36-37.

²² *Hymne an die Schönheit*, ivi, pp. 44-45.

²³ Ivi, pp. 66-73.

²⁴ Ivi, p. 91.

3. *La notte lava la mente*

La tradizione innografica di Hölderlin, varia e composita, distribuita nei vari «florilegi», è destinata presto a interrompersi in favore di una tessitura più compatta e sistematica. Gli *Inni alla notte* di Novalis irrompono in quella scrittura, dirottandola verso una precisa struttura che è forma stessa del pensiero e della sua connettività. Del resto Walter Benjamin, nel *Concetto di critica nel Romanticismo tedesco*, osservava quanto la riflessione fosse consustanziale al formularsi di quelle prime estetiche:

Per Schlegel e Novalis, l'infinità della riflessione non è, in primo luogo, un'infinità del processo, ma un'infinità della connessione. [...] La riflessione costituisce l'assoluto e lo costituisce come un medium. [...] Da un punto di vista metodico, l'intera teoria romantica dell'arte poggia sulla determinazione dell'assoluto medium di riflessione quale arte o, più esattamente, quale idea dell'arte. Poiché l'organo di riflessione artistica è la forma, l'idea dell'arte viene a definirsi come il medium di riflessione delle forme²⁵.

La presenza di Novalis si iscrive ancora in quello stadio potenziale, di piena riflessione estetica, che segna il farsi dell'epistème romantica, prima che in quella cultura e in quella sensibilità prendano avvio processi di corrosione interna; prima, cioè, che si affermi una vera e propria maniera, assecondata dal ripetersi di immagini e soluzioni ormai riconoscibili. La cristallizzazione nell'epigonismo è ancora ben al di là dal compiersi. Opportunamente Ferruccio Masini ha definito l'autore degli *Inni* come «l'architetto segreto dell'anima romantica»²⁶, il sapiente dosatore delle ambivalenze e dei dilemmi di quella civiltà, che solo all'interno della creazione poetica poteva contenere i suoi intrinseci antagonismi, per svolgerli e sintetizzarli nella loro tensione dialettica. Allora il sensibile e l'astratto, il finito e l'infinito, l'eterno e il transeunte (categorie, queste ultime, che saranno riprese da Baudelaire nel suo saggio *Il pittore della vita moderna*²⁷) divengono i poli di una più ampia visione totalizzante, enciclopedica.

Vale rammentare che, come accadrà a Goethe con il manifestarsi del suo interesse scientifico per i colori, anche Novalis intendeva scrivere un trattato sulla luce. Così, per tornare al nostro asse tematico, neppure giorno e notte potevano sottrarsi a quella dialettica destinata a culminare nella sintesi di una poetica universale. Se per Novalis la poesia è il riflesso di un anelito alla totalità, *Gestalt*

²⁵ Walter Benjamin, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, ed. it. a cura di Giorgio Agamben, Torino, Einaudi, 1982, pp. 21, 31, 82.

²⁶ Ferruccio Masini, *Introduzione*, in Novalis, *Inni alla notte. Canti spirituali*, trad. it. di Giovanna Bemporad, Milano, Garzanti, 1986, p. VII.

²⁷ «È il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile» (Charles Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, in *Scritti di estetica*, a cura di Giovanni Macchia, trad. di Aldo Luzzatto, Firenze, Sansoni, 1948, p. 199).

e *Stimmung* procedono in parallelo disponendo all'ascolto di sé, di quel sorgivo canto intimo in cui l'indeterminato (l'«indefinito» leopardiano) si lascia musicalmente sussumere, «al pari della luce, ora più chiaro, ora più cupo»²⁸.

Cantare è pensare, pensare è disporre. In questo senso l'architettura degli *Inni alla notte* si fa paradigma, sequenza di una radicale *Bewusstsein* dell'essere. La notte come dimensione interiore, come *descensus* verso l'incontro con se stessi: proprio quanto accade nell'istante in cui viene scoperto il volto della dea di Sais, e sotto il velo ci s'imbatte nel proprio sguardo. Il linguaggio della notte, osserva ancora Masini, è «quello stesso dell'interiorità»²⁹: gli *Inni* ne scandiscono il percorso iniziatico. L'oscurità notturna, pertanto, si offre allo sguardo di Novalis non nella sua negativa compattezza di segno, ma nella sua multiforme ricchezza, proprio in quanto corrispettivo simbolico della profondità dello spirito umano: la notte come «abisso» dell'anima, per tornare a un lessico che da Chénier a Baudelaire occupa molto gli immaginari romantici.

Per questo ogni disposizione puramente antitetica dei segni giorno/notte finisce per rivelarsi inconsistente. Riguarda, in realtà, chi non si misura con la notte e nella notte, come accadrà, ormai in pieno Novecento, agli «hollow men» di Eliot, agli «uomini che non si voltano» di Montale; riguarda, cioè, chi resta irretito nelle faccende più prosaiche, quelle che inibiscono ogni autentico movimento del pensiero. Così il primo inno, nella versione di Giovanna Bemporad:

Deve il mattino sempre ritornare?
 La potenza terrestre avrà mai fine?
 Consuma un vano affaccendarsi il volo
 celeste della notte. E mai l'offerta
 segreta dell'amore
 arderà in eterno?
 Fu misurato alla luce il suo tempo;
 ma il regno della notte è senza tempo
 e senza spazio. – Eterno dura il sonno.
 Sonno santo –
 non fare troppo raramente lieti
 i consacrati alla notte
 in questa terrestre
 quotidiana fatica.
 Soltanto i folli non ti riconoscono
 e di te nulla sanno se non l'ombra
 che tu spandi su noi pietosamente
 nel crepuscolo
 della notte vera.
 Non ti sentono

²⁸ F. Masini, *Introduzione*, a Novalis, *Inni alla notte* cit., p. XXVI.

²⁹ Ivi, p. XXVIII.

nel flutto d'oro del grappolo –
 nell'olio miracoloso
 del mandorlo, e nel lattice bruno
 del papavero.
 Non sanno
 che tu adombri il tenero seno
 della vergine e il suo grembo fai cielo –
 non indovinano
 che uscita da antiche leggende
 tu avanzi e schiudi i cieli,
 portando la chiave
 dei soggiorni beati,
 silenzioso araldo
 di misteri infiniti³⁰.

Nel volgere di un decennio (gli *Epigrammi* di Chénier sono successivi al ritorno dal viaggio incompiuto verso la Grecia, intrapreso nel 1786; gli *Inni*, come è noto, furono composti tra il 1797 e il 1798) ogni residuo di tetraggine e di cupezza, già fortemente stemperato dalle intonazioni classiche e dalle atmosfere sensuali, si consuma perché sia eretta, in sua vece, una chiara costruzione della mente; e questa, nell'edificare la struttura con cui esplorare ed esprimere la sua ricerca di consapevolezza, deve anzitutto liberarsi dai lacci del quotidiano. Ancora un fare e disfare. Il «vano affaccendarsi» («Unselige Geshäftigkeit») comprende anche la passione amorosa, il cui tempo ha la stessa misura della luce; solo «il regno della notte» (così la traduttrice rende «der Nacht Herrschaft», alla lettera la legge, la regola) risulta estraneo alle consuete coordinate antropologiche di addomesticamento della realtà. «Senza tempo / e senza spazio» si conduce il sonno nella sua santità, nella sua libertà e purezza.

Rivolgendosi direttamente alla notte, Novalis attinge dalla tradizione la modalità invocativa già nota, ma questo primo inno confonde sapientemente le identità del sonno e della stessa notte, che si assimilano per metonimia, in una contiguità semantica e simbolica. Alla notte, infatti, ci si consacra, in un percorso di affrancamento decisivo dalla «terrestre / quotidiana fatica» («irrdischen Tagewerk»); che non implica il semplice voltare le spalle alla trita concretezza del mondo, ma prenderne coscienza per potersene distaccare col favore delle ombre. È questa la «notte vera» («wahrhaften Nacht») di cui «i folli», ovvero gli schiavi del consueto, percepiscono solo il lento, esteriore trascorrere della luce crepuscolare verso il buio e non riconoscono le «antiche leggende», in virtù delle quali la notte «avanza e schiude i cieli». Essa è infine portatrice («schweigender Bote») di un altro termine-concetto, destinato a incontrare grande fortuna nel filone orfico che da Rilke a Ungaretti e oltre percorrerà il Novecento eu-

³⁰ Novalis, *Inni alla notte. Canti spirituali* cit., pp. 13-15.

ropeo: il «mistero»³¹. Eppure la misteriosofia degli *Inni* di Novalis risponde ancora a una domanda antica, sì che il loro impianto in apparenza mistico risulta in realtà alieno da ogni anelito trascendente, per farsi esplorazione dell'umano in una più ricca dimensione. La patina religiosa che li riveste allude piuttosto al confronto tra il pensiero e la vastità delle opposte manifestazioni del creato, ovvero quelle estremità dell'esistente sintetizzate in una visione enciclopedica, globale, raggiunta attraverso la poesia.

L'orrido, il sentimentale, il meditativo: questi tre piani di rappresentazione della notte, che rispondono ad altrettante proiezioni della *Sehnsucht* romantica, nell'ampio cantiere delle *Fleurs du mal* sembrano ormai posti al di là di ogni tensione dialettica, già assimilati in una prossimità inquietante, e per questo efficace. Ed è il sentimentale a riconquistarsi una nuova autenticità del *pathos*, fuor di maniera, e a porsi, pertanto, come catalizzatore di tensioni ulteriori: fra i temi e il lessico della tradizione, abilmente rimodulati, i versi di Baudelaire trascrivono una vera e propria polifonia di passioni, malinconie, languori. Non ha un solo volto, lo *spleen*.

Al pari di Novalis, grande indagatore degli spazi tra il sensibile e l'ineffabile, questo poeta si misura con il mistero di un'esistenza contraddittoria, ma si avvia oltre una percezione del mondo polarizzata in contrari: «s'era scoperti in cuore i sentimenti *siamesi* dell'orrore e dell'estasi del vivere»³². Così scriveva un interprete d'eccezione come Gesualdo Bufalino, cogliendo, con quell'aggettivo, la messa in disparte di ogni atteggiamento di contrapposizione. Un «unico invadente ossimoro psicologico e morale, che stringe e sdoppia insieme, come un caduceo i due serpenti, le più riluttanti e incomparabili forze»³³; è in questo precario e sublime equilibrio estetico, rivelato già dal titolo del suo libro, che il poeta delle *Fleurs* può procedere a identificare l'assoluta complementarità di una visione *en haut* e di un attraversamento *en bas* della cangiante realtà moderna. «Les gouffres amers» non disvelano più, come in Chénier, le pianure dell'oltretomba, ma tutto il dolore di quella scoperta: ovvero che, nel coabitare la natura e l'individuo presenze ed energie così incomparabili, eppure coese, l'uomo segna irrimediabilmente il suo distacco dal divino.

Il poeta è orfano, si è concluso uno scisma le cui conseguenze, ora drammatiche, ora ironiche, lasciano intendere una battaglia ancora in corso con il peccato, con la noia e soprattutto con un'infanzia dalla quale è impossibile riaversi.

³¹ Si veda ad esempio Giuseppe Ungaretti, *Ragioni d'una poesia*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1969, p. LXIII: «Il mistero c'è, è in noi. Basta non dimenticarcene. Il mistero c'è, e col mistero, di aprì passo, la misura; ma non la misura del mistero, cosa umanamente insensata; ma di qualche cosa che n un certo senso al mistero s'opponga, pure essendone per noi la manifestazione più alta: questo mondo terreno considerato come continua invenzione dell'uomo».

³² Gesualdo Bufalino, *Introduzione*, in Ch. Baudelaire, *I fiori del male*, Milano, Mondadori, 1983, p. VII (corsivo mio).

³³ *Ibidem*.

Ma l'infanzia di un poeta è la stessa del mondo, è l'anteriorità ormai nebulosa, inconoscibile dell'origine: anch'essa, ormai, un «mistero», ciò che inevitabilmente appassiona Baudelaire, lo irretisce come un'ossessione inguaribile. Nel sentimentale si disvelano l'orrido e il meditativo: lo sguardo non riesce quasi mai a farsi contemplativo nel senso più classico. Siamo ben oltre il «sedendo e mirando» dell'*Infinito* leopardiano; quella delle *Fleurs* è una contemplazione mobile, giocoforza cinetica. L'esercizio di un esorcismo, una lotta impari con il desiderio. Si consideri, in questa prospettiva, un notturno macabro come *Je t'adore*:

Je t'adore à l'egal de la voûte nocturne,
O vase de tristesse, ô grande taciturne,
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues
Qui séparent mes bras des immensités bleues.

Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts,
Comme après un cadavre un choeur de vermissaux,
Et je chéris, o bête implacable et cruelle!
Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle!

È ancora il consueto Baudelaire, con tutto il suo repertorio di scene raccapriccianti, mostri e vampiri, cimiteri e putredini: la prigione del corpo, questa «bestia implacabile e crudele», apre a un infinito *disagréable*, ma lo sguardo si alza verso il firmamento, agendo, di fatto, un *voyage* della mente e del cuore non dissimile da quello dell'*Invitation*, poiché fondato sul medesimo vettore malinconico. Le «immensità azzurre» parlano proprio il linguaggio della malinconia, che è lo stesso di quello di ogni indefinita lontananza:

Il sentimento della lontananza» ha scritto Antonio Prete «grazie all'immaginazione, tiene viva la percezione di sé come soggetto in grado di trattenersi con un'assenza [...] diventata un arcobaleno di parvenze interiori, una prossimità necessaria, una dilatazione del proprio sentire. [...] una lingua, insomma, dà voce e presenza a quel che non è più, si prende cura dell'assente³⁴.

La «ninfa gentile» a cui ci aveva introdotto Pindemonte abita la notte delle *Fleurs*, facendo irrompere il sentimentale anche tra le funeste paratie dell'orrido, ma non si tratta di una partita vinta. Se si rilegge *Le Jet d'eau* ci si immerge nuovamente in «vastes cieux enchantés» a cui guarda il «triste langueur» che dolcemente avvelena, fino in fondo, l'intimità del poeta, e di cui lo zampillo del titolo diviene l'aperto correlativo. Si disvela una «pure mélancolie» in questo not-

³⁴ Antonio Prete, *Il cielo nascosto. Grammatica dell'interiorità*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016, p. 32.

turno: qui, mentre Eros invita a una passione ardente e perfetta, Psiche, ovvero il cuore, fa avvertire il suono dell'acqua come un «plainte éternelle». Quella passione, dunque, è ancora un sogno *antérieure*, di «malinconica felicità»³⁵, annota Bufalino. E se, con ogni probabilità, avrebbe potuto scriverlo Verlaine (le atmosfere e i ritmi del *Clair de lune* non sono così distanti) è anche vero che la novità del libro baudelairiano risiede proprio nella sapienza del contrappunto, nei sagaci puntelli con cui un «coeur mis à nu» ha saputo inventarsi i propri, necessari *escamotages*. Anche sotto il disco lunare, in una notte finalmente «bénie», «benedetta».

³⁵ G. Bufalino, *Introduzione*, in Ch. Baudelaire, *I fiori del male* cit., p. XXII.

Notturmi e musica nella poesia moderna

Che cos'è la notte? Come definirla e segnarne i limiti? È più o è meno mobile lo sguardo di chi la fissa; persiste nella notte la funzione cornice? In che modo la difficoltà di vedere favorisce l'invenzione artistica, l'interrogazione sull'infinito e la morte, i quesiti sull'immaginario, il sogno, il ricordo, l'oblio? Da domande come queste è partita Anna Dolfi nell'ideare un libro di grande novità e suggestione che, tra notturni e musica, si chiede come la letteratura, la pittura, il cinema, l'opera lirica, le tradizioni popolari, le canzoni, abbiano parlato di cecità e di visione, di ossessione e paura, di notti «tenere», disperate, sublimi, misteriose, mistiche, di notti di 'malattia', di notti riparatrici, di notti bianche e di notti insonni, quando il tentativo è resistere creando, per sfidare l'approssimarsi dell'alba. L'icona della mozartiana Regina della notte, assieme a quella di un Pierrot schönberghiano, ha accompagnato come in controluce una cinquantina di studiosi e giovani ricercatori italiani e stranieri che, partendo dal Settecento, dai canti di Ossian, lungo un percorso notturno europeo sostenuto da teorici (Nietzsche, Bachelard, Jankélévitch...) e musica (Mozart, Chopin, Schubert, Schumann, Fauré, Debussy, Britten...), hanno lavorato su Novalis, Hölderlin, il Romanticismo tedesco, Rilke, Celan, Müller, Hugo, Chenier, Baudelaire, Proust, Cocteau, Bonnefoy..., declinando i notturni italiani dalle elegie cimiteriali di Pindemonte a Leopardi, Di Giacomo, D'Annunzio, Onofri, Campana, Saba, Ungaretti, Sbarbaro, Montale, Penna, Pavese, Gatto, Caproni, Luzi, Bigongiari, Fortini, Jacobbi, Ripellino, Pasolini, Giudici, Rosselli, Sanguineti, De Signoribus, la Anedda, Magrelli... Aperto da testi inediti portoghesi di Ruggero Jacobbi, da versi e traduzioni di De Signoribus e di Vegliante, il volume, dalla notte di Donizetti arriva a quella dei cantautori (De Gregori, Dalla...), spingendosi al limite di notturni elettrici che rivelano in poesia gli squarci urbani di una tormentata società tra fine secolo e inizio millennio.

Anna Dolfi

professore di Letteratura italiana moderna e contemporanea presso le Università di Trento e Firenze, è socio dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Tra i maggiori studiosi di Leopardi, di leopardismo, di narrativa e poesia del Novecento, ha progettato e curato volumi di taglio comparatistico dedicati alle «Forme della soggettività» sulle tematiche del *journal intime*, della scrittura epistolare, di malinconia e malattia malinconica, di nevrosi e follia, di alterità e doppio nelle letterature moderne, e raccolte sul tema dello *stabat mater*, sulla saggistica degli scrittori, la riflessione filosofica nella narrativa, il non finito, il mito proustiano, le biblioteche reali e immaginarie, il rapporto tra letteratura e fotografia, tra ebraismo e testimonianza.