

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

## LA NOTTE ROMANTICA

A cura di Stefano Aloe



ANNO I – 2015



ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

## LA NOTTE ROMANTICA

A cura di Stefano Aloe



ANNO I – 2015



Università di Verona

Publicato con il contributo  
del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere

Proprietà letteraria riservata

ISSN: 2465-2393

## INDICE

<i>Premessa</i> – Annarosa POLI (Presidente del CRIER) .....	5
<i>Presentazione</i> – Franco PIVA (Direttore del CRIER) .....	7
<i>Introduzione</i> – Stefano ALOE .....	11
Alain MONTANDON	
<i>De la musicalité de la nuit</i> .....	19
Béatrice DIDIER	
<i>De la nuit du Philosophe à la musique de la nuit</i> .....	41
Raffaella BERTAZZOLI	
<i>Il sublime della notte nel Pensiero VIII di Vincenzo Monti</i> .....	51
Richard FABER	
<i>Nach außen geht der geheimnisvolle Weg. Über Novalis' Hymnen an die Nacht</i> . . . .	71
Alberto GRANESE	
<i>Sulle tenebre della notte foscoliana. Lo stellato etere tra silenzio e pietà</i> .....	85
Adalgisa MINGATI	
<i>Racconti notturni a cornice nelle 'serate' o 'veglie' russe. Il Sosia (1828)</i> <i>di Antonij Pogorel'skij</i> .....	109
Stefano ALOE	
<i>Luna femminea e luna mascolina: le notti del romanticismo russo</i> .....	127
Annarosa POLI	
<i>L'immaginario della notte e il notturno musicale di George Sand</i> .....	153
Diego MARTÍNEZ TORRÓN	
<i>La noche romántica en Espronceda, Rivas y Zorrilla</i> .....	173
Antonella GALLO	
<i>Nel crocevia tra romanticismo e realismo: la notte nella stampa periodica spagnola</i> <i>della prima metà dell'Ottocento</i> .....	199
Massimo CASTOLDI	
<i>Notti e albe pascoliane</i> .....	221

Comitato di redazione:

Franco PIVA  
Stefano ALOE  
Yvonne BEZRUCKA  
Antonella GALLO  
Peter KOFLER  
Annarosa POLI  
Corrado VIOLA

Segretaria di redazione:

Laura COLOMBO

## PREMESSA

Annarosa POLI (*Università di Verona*), Presidente del CRIER  
annarosa.poli@univr.it

I «Quaderni del CRIER» (Centro di Ricerche sull'Italia nell'Europa Romantica) sono nati nel 1996 senza nessuna ambizione e con lo scopo di far pubblicare dei testi di studiosi dell'Ottocento romantico europeo stampati con la collaborazione del giovane CIRVI (Centro Interuniversitario sul Viaggio in Italia, Moncalieri, TO).

L'introduzione, perché piuttosto lunga, fu pubblicata su un altro «Quaderno», in occasione del Bicentenario della nascita di Balzac.

Tanti, soprattutto giovani, ci inviarono i frutti delle loro prime ricerche e questi coraggiosi contano oggi fra i più noti comparatisti europei. Ne elenchiamo con piacere, nell'ordine cronologico della loro collaborazione, i nomi e i cognomi:

Pia Maestroni, Franca Zanelli Quarantini, Lilla Maria Crisafulli, Fabio Vasarri, Monique Streiff Moretti, Gisèle Vanhese, Lucio Basilio, Barbara Woiciechowska Bianco, Lise Sabourin, Stefano Lazarin, Annalisa Bottacin, Ljiljana Banjanin, Marina Rossi Varese, Roberto Cuppone, Agnès Siquel, Giovanni Lombardo, Piero Cazzola, Maria Rosaria Ansalone, Iwona Dorota, Nerema Zuffi, Annarosa Poli, Valentina Ponzetto, Laura Colombo, Francesca Bianca Crucitti Ullrich, Maria Teresa Bisiachi, Marco Stupazzoni, Lidia Bartolucci Chiecchi, Belén Tejerina, Paolos Antarcangeli, Ovidiu Drimba, Luigi Monga, Emanuele Kanceff, Gaudenzio Boccazzi, Edward Chaney, Waltraut Schwarz, Madeleine Merlini, Peter Sarkozy

(credo di avere trascritto tutti i nomi, altrimenti me ne scuso...).

Nel 2004, con la trasformazione del CRIER in Centro Interdipartimentale di Ricerche sull'Italia nell'Europa Romantica, portata a termine dal prof. Franco Piva, che ha diretto fin d'allora il Centro, sono nati i «Nuovi Quaderni del CRIER», pubblicati in seguito con cadenza annuale. Nel 2012 l'illustre professore Alain Montandon così scriveva dei «Nuovi Quaderni del CRIER» sulla «Revue des littératures comparées» (n. 2, p. 95): «Les nouvelles publications du CRIER créées et animées de manière inlassable par le professeur Annarosa Poli à l'université de Vérone connaissent une très

belle carrière scientifique dont les comparatistes n'ont pas encore suffisamment pris la mesure».

Ora i «Nuovi Quaderni del CRIER», che nel frattempo, grazie anche alla preziosa collaborazione della segretaria di redazione, la prof.ssa Laura Colombo, si erano trasformati in una bella rivista letteraria, prendono una nuova veste : la versione *on line*, e assumono un nuovo nome, «Romanticismi. La Rivista del C.R.I.E.R.». Facciamo alla nuova rivista i migliori auguri ed esortiamo i giovani d'oggi ad avere il nostro coraggio!



## PRESENTAZIONE

Franco PIVA (*Università degli Studi di Verona*), Direttore del CRIER  
franco.piva@univr.it

Nella vita di una rivista, come in quella di un Centro di ricerca, ci sono momenti nei quali le circostanze portano a fermarsi, per fare, come si dice, il punto sulla situazione. Nella vita del CRIER questo è successo due anni orsono, in occasione del decimo anniversario della sua esistenza nella versione interdipartimentale e interdisciplinare, che il Centro aveva assunto dieci anni prima, quando il CRIER, fondato nel 1996 da Annarosa Poli, aveva deciso di entrare nella struttura interdipartimentale dell'allora Facoltà di Lingue e Letterature Straniere. Una scelta importante e impegnativa, che lo aveva portato ad ampliare ma, nel contempo, anche a precisare i propri obiettivi. Prima di proseguire nel cammino intrapreso, era necessario fare un bilancio del lavoro svolto nel decennio precedente, per verificare se esso era stato positivo, se poteva essere continuato sulle linee di sviluppo definite e seguite nel decennio precedente, o se era il caso di rivederle, almeno in parte; per verificare, addirittura, se era opportuno andare avanti o se non fosse, invece, meglio fermarsi. Molte cose erano cambiate nel frattempo: la struttura interdipartimentale iniziale, e di conseguenza, le forme e le possibilità stesse del cosiddetto finanziamento interno era, rispetto a dieci anni prima, profondamente mutata; la possibilità di completare il fabbisogno finanziario del Centro con risorse esterne all'ambiente universitario, si era fatta di anno in anno minore e più aleatoria; nella composizione nel Comitato scientifico, che costituisce il motore stesso dell'attività scientifica, e non solo, che il Centro persegue si erano verificati cambiamenti importanti; le forze di coloro che negli anni precedenti erano stati chiamati a dirigere il Centro o a svolgere in esso un ruolo propulsore, si erano inevitabilmente indebolite... Alla fine, il bilancio è stato valutato positivamente e tale da ritenere che l'esperienza iniziata dieci anni prima potesse, dovesse anzi essere continuata. Il CRIER aveva ancora un senso; coloro che facevano allora parte del suo Comitato scientifico, avevano ancora voglia di impegnarsi seriamente nel lavoro che un Centro di ricerca, piccolo ma efficiente, inevitabilmente comporta.

A due anni di distanza il CRIER ha dovuto, o ha creduto opportuno fermarsi di nuovo: non per rimettere in discussione le decisioni prese due anni prima, o addirittura la sua esistenza, bensì per rivedere il suo modo

di operare in quella che fin dalla sua nascita, ha costituito una parte importante, se non essenziale, della sua attività di ricerca; vale a dire, quel prodotto, diciamo così fisico del suo impegno scientifico che fino ad ora è stato conosciuto sotto il titolo di «Nuovi Quaderni del CRIER». Il progressivo assottigliarsi delle risorse interne destinate al Centro, e la sempre maggiore difficoltà che esso ha incontrato a reperire adeguate risorse esterne, hanno fatto sì che la stampa tradizionale dei «Nuovi Quaderni del CRIER» diventasse, in rapporto alle disponibilità finanziarie del CRIER, sempre più problematica. Al Comitato scientifico del Centro non è mai, neppure per un momento, passata per la testa l'eventualità di rinunciare ai «Quaderni». Rinunciare ad essi, avrebbe significato infatti rinunciare, in qualche modo, a quello che era sempre stato il 'cuore pulsante' del Centro, ed anche il 'segno' tangibile, e più importante, della sua esistenza. Si trattava di trovare una soluzione che, pur tenendo conto della realtà, consentisse al CRIER di proseguire nel suo lavoro con lo stesso impegno che aveva messo in precedenza e, possibilmente, con gli stessi risultati. A questo scopo il Comitato scientifico ha deciso di cambiare il modo nel quale i «Quaderni» si sarebbero, in futuro, presentati all'attenzione degli studiosi che al CRIER hanno guardato, nel recente passato, con sempre maggiore attenzione e simpatia: anziché nella tradizionale forma della stampa su carta, i «Quaderni» sarebbero d'ora in poi usciti nella forma *on line*, sempre più frequente del resto nell'editoria scientifica, e in particolare in quella delle riviste legate, come la nostra, a Centri di ricerca che dispongono, come accade sempre più spesso, specie nell'ambito universitario, di modeste risorse finanziarie. La scelta non è stata facile, per diversi motivi: tecnici alcuni, affettivi altri. Alla fine, essa è stata però fatta e l'iter, non facile, del passaggio, è ormai arrivato a compimento, grazie alla collaborazione di tutto il Comitato scientifico, e in particolare di Stefano Aloe, cui va il mio più sentito ringraziamento per il fondamentale contributo da lui apportato alla concezione della nuova rivista.

Il Comitato scientifico del CRIER è convinto di aver fatto la scelta giusta: non solo perché essa era l'unica che avrebbe consentito al Centro di continuare a pubblicare il frutto delle sue ricerche, ma anche perché è convinto che, nella nuova veste, i vecchi, cari «Quaderni» potranno avere una diffusione ancora maggiore; potranno cioè realizzare meglio, più rapidamente e con più efficacia, uno degli obiettivi più importanti che ogni Centro di ricerca si propone di realizzare: quello di mettere a disposizione del maggior numero possibile di studiosi o di persone a ciò interessate, i risultati dell'attività di ricerca che esso svolge, in proprio o grazie al pre-

zioso contributo dei colleghi italiani e stranieri che, come per il CRIER è avvenuto e speriamo avvenga anche in futuro, partecipano di volta in volta alle attività scientifiche del Centro.

Il Comitato scientifico ha anche colto l'occasione di questo importante passaggio per dare alla rivista un titolo che, meno genericamente del precedente, desse conto dell'area cronologica e della tipologia di ricerche che il CRIER ha portato avanti in questi anni, specie dopo la sua ristrutturazione in forma interdipartimentale e interdisciplinare, e che intende continuare a sviluppare anche nel prossimo futuro. «Romanticismi», il nuovo titolo col quale la rivista del CRIER si offrirà nella nuova versione *online*, all'attenzione degli studiosi del Romanticismo, è parso poter esprimere meglio quanto il Centro ha fatto in questi anni e dar meglio conto di quello che è il suo scopo istituzionale, così come indicato dall'art. 3 del suo atto costitutivo: «Promuovere studi e ricerche interdisciplinari [...] sul Romanticismo europeo dalle origini settecentesche agli sviluppi ottocenteschi». Il Romanticismo essendo un momento storico e culturale per sua natura multiplo, e il CRIER raccogliendo nel suo seno studiosi delle più svariate aree interessate a questo fenomeno, «Romanticismi» è parso il titolo che, meglio di altri, potesse indicare l'oggetto primo del nostro Centro di studi e quello che meglio di altri potesse, nel contempo, annunciare anche il programma che il CRIER intende realizzare nel seguito della sua esistenza. Sicuro di poter contare, come in passato, sulla preziosa collaborazione dei tanti studiosi che, in Italia e all'estero, sono, in un modo o nell'altro, interessati a questo complesso momento storico, culturale e artistico che conosciamo sotto il nome di Romanticismo.

È con questa fiduciosa speranza che, nella mia qualità di Direttore *pro tempore* del CRIER, do con piacere avvio a questa nuova fase della vita e dell'attività scientifica del Centro che ho avuto l'onore di dirigere in questi primi, non sempre facili, ma credo di poter dire proficui, anni di vita. Con l'augurio più sincero che la nuova fase della rivista, che con questo numero prende avvio, sia altrettanto proficua e soddisfacente di quella che l'ha preceduta.



## INTRODUZIONE

**LA NOTTE CHE RISCHIARA I ROMANTICISMI**

Stefano ALOE (*Università degli Studi di Verona*)  
 stefano.aloe@univr.it

La notte romantica. È un accostamento che appare persino scontato, quello fra il romanticismo (i romanticismi) e la notte. Perché nel ciclo quotidiano – quale ambientazione temporale potrebbe meglio adattarsi alle *rêveries*, agli eroi fantasticatori, ai misteri, alle sinestesie, alle immaginazioni eccitate e ai salti negli abissi della novità e dell'originalità, alle sospensioni della razionalità e della conoscenza, ai misticismi profondi o ingenui a cui ci ha abituati il mondo romantico? Nulla più della notte si presta non solo a rappresentare un fondale per le arti romantiche, ma spesso anche ad incarnare simboli e metafore delle concezioni verso cui muove la tensione creativa che in quelle arti macina un suo sfogo, almeno effimero. L'ineffabile, superlativo scopo di tanta poetica romantica diventa l'invisibile ed impalpabile, e gli spazi chiari e definiti della luce diurna lasciano il posto all'oscurità, con i suoi sensi reconditi, i suoi avvisi, le sue terribili, ma così attraenti, incognite. E quando è luce – ma è luce della luna: luce pavida, incerta, ingannevole, languente e malaticcia, luce che non scalda e non rischiarà, luce che trasalisce e guida più l'intuizione che non la vista.

Cosicché, un volume monografico sulla 'notte romantica' è un'operazione prevedibile, e, lungi dall'esser nuova, ha alle sue spalle intere biblioteche. Da questo punto di vista si potrebbe ipotizzare per il futuro una sfida più originale e inaspettata: una monografia sul 'giorno romantico'... E chissà che la nuova rivista del CRIER, «Romanticismi», non arrivi presto anche a quel tema, per scandagliare evidenze molto meno certe.

Ma la certezza del notturno e la sua marcata ricorrenza nelle poetiche romantiche non può significare in nessun modo che tutto sia già chiaro e tutto sia già noto. Al di là della banalità (nulla sarà mai chiaro e noto fino in fondo, non vi sono filoni ad esaurimento per accanite che siano le ricerche), il tema qui prescelto attira l'attenzione per la sua complessità. Perché se è vero che ricorrono in ambito romantico diversi *clichés*, già dai contemporanei facilmente rintracciati al loro comparire e sbeffeggiati in mille parodie, e se è altrettanto vero che questi *clichés* sono trasversali a tutte

le culture europee ed extra-europee, è altresì vero che i tanti picchi dell'arte romantica hanno tratto da quegli spunti innumerevoli variazioni che, spesso, travalicano i confini del convenzionale e preludono a molteplici sviluppi delle poetiche e delle tematiche post-romantiche.

E ancora: sempre di più rappresenta un importante motivo di riflessione il rapporto organico del romanticismo con ciò che lo ha preceduto e ciò che ad esso ha fatto seguito. La discontinuità romantica nei confronti della tradizione e la sua vivacità polemica contro lo spirito del Settecento, prodotto della necessità storica di autoaffermarsi per via di nette contrapposizioni, hanno a lungo abbagliato la vista. Ma oggi è sempre più pacifica la consapevolezza della stretta e feconda connessione di questo movimento con ciò che esso andava a soppiantare. E lo stesso dicasi per le sue interazioni con ciò che ne costituì il superamento, con un'onda 'romantica' di tale lunghezza da poterne ancora oggi misurare effetti abbastanza attivi. Ebbene, determinate riletture del rapporto fra romantico e pre-romantico, riequilibrando la visione storica, permettono di meglio valutare anche i fenomeni di parziale continuità che riscontriamo in molte tematiche, *topoi*, e persino scelte stilistiche. I motivi della notte non nascono certo con il romanticismo, e una visione diacronica è sempre in grado di ricostruire passaggi culturali di ampio significato.

Più in generale, ogni sviluppo comparatistico garantisce un allargamento del bacino di studio e una successiva migliore focalizzazione del microfenomeno all'interno del macrofenomeno. Da sempre caratteristico dell'attività del CRIER e delle sue pubblicazioni è proprio questo approccio comparatistico, sia perché nasce dall'apporto di studiosi di letterature differenti, sia per la formazione di per sé comparatistica di molti di loro. Anche per questo la rivista prende il nome di «Romanticismi»: si nega alla tendenza antica, per altro di per sé romantica, ad uniformare al singolare il quadro, ora in un'ottica mononazionale, ora in una visione totalizzante di *Weltliteratur*. Invece, il proliferare di varianti diverse e anche a volte divergenti, a cui il sostantivo plurale – 'romanticismi' – dà evidenza, garantisce assai meglio l'idea del trovarsi di fronte a un meccanismo organico anche se composito, come è d'ogni organismo vivente. Irriducibile a schemi, va studiato con pazienza, perché la sua frammentazione sia leggibile in modo logico e le sue difformità, a volte soltanto apparenti, diventano spiegabili, o almeno riconducibili a cause storiche.

Senza la pretesa che questo piccolo volume possa compendiare le principali declinazioni della notte nelle letterature romantiche, si riunisce qui una decina di contributi utili, specialmente quando letti con spirito di

comparazione, per seguire alcune delle tracce innumerevoli a cui conduce il tema.

Si è voluto ordinare questi saggi secondo un criterio cronologico, scavalcando in modo trasversale le frontiere posticce delle 'letterature nazionali': e del resto, quale di queste letterature può considerarsi slegata dalle altre, e in particolare, in quali aree dell'Europa non s'è sentito il flusso del romanticismo tedesco, e poi di quelli britannico e francese? Cosicché, anche saggi in sé molto eterogenei, legati ad aree diverse (Italia, Francia, Russia, Germania, Spagna), intessono fra loro un gioco incrociato di rimandi assai familiare a chi si occupa di romanticismo.<sup>1</sup>

In apertura del volume si troverà l'articolo con cui Alain Montandon ci fornisce, per così dire, la tonalità dell'opera. La metafora musicale di tonalità si presta al caso, poiché il tema della notte non può che sposarsi con il motivo del *nocturne*, ed è ciò che Montandon offre in prospettiva comparatistica. Spaziando fra le diverse letterature e con precisa conoscenza della filosofia preromantica e romantica, lo studioso francese intavola un ricco discorso preliminare sulla corrispondenza di musica e poesia (con doverosi riferimenti anche alla pittura) nell'elaborazione della notte romantica. La notte è sospensione del tempo e dello spazio, l'emergere del suono e l'incertezza dello sguardo, l'intuizione dell'infinito e della misteriosa riunione di ciò che, invece, rimane separato nella netta luce diurna. Le idee ispiratrici arrivano spontanee, «passeggiando per i boschi, nel silenzio della notte» – per citare Beethoven insieme a Montandon. E il timbro della notte romantica è quello di strumenti come l'arpa eolica, la *Glass Harmonica*, ma anche il canto dell'usignolo, eterno simbolo d'amore e di poesia.

Quello della musica, e della musicalità, della notte, sarà dunque un *Leitmotiv* del volume. Anche il saggio di Béatrice Didier, dedicato all'*Oberman* di Étienne de Senancour, si sofferma sul momento musicale che la notte viene a rappresentare nel testo dello scrittore preromantico francese. In particolare, sono due i *nocturnes* narrativi presi in esame dalla Didier: essi rappresentano fasi importanti della trama ampiamente autobiografica di *Oberman* e guidano la riflessione filosofica in un percorso che comincia ad allontanarsi dalle coordinate del moralismo settecentesco e ad approssimarsi a quella sensibilità nuova che si può definire preromantica. L'uso

1 Rimandi che saranno, in questa forma digitale, favoriti dalle parole chiave e dagli *abstracts* i quali, in questo primo numero, sono opera della redazione. Vorrei approfittare per ringraziare Daniele Artoni, che ne ha curato la traduzione inglese.

stesso che vi si fa della parola *sensibilité* appare rivelatorio: discostandosi in parte dall'idea di una 'sensibilità' come capacità di conoscere attraverso i sensi ci si avvicina all'idea romantica di un'attitudine emotiva che, non a caso, privilegia un rapporto speciale con la natura. Il linguaggio della natura, il più semplice e al tempo stesso il più intenso, affascina Senancour nel periodo del suo soggiorno fra le montagne della Svizzera, tanto da guadagnargli l'epiteto di «sognatore delle Alpi», ed è un linguaggio che, favorendo la contemplazione filosofica, risulta essenzialmente notturno e silenzioso.

Attinge, invece, al letterario, e si arricchisce di molteplici rimandi a una variegata tradizione, il linguaggio che Raffaella Bertazzoli esamina nella poesia giovanile di Vincenzo Monti, e nello specifico nell'ottavo dei *Pensieri* del 1783. Molto tempo prima di divenire campione di una concezione antiromantica, Monti in questo periodo sperimentale si mostra entusiasta verso suggestioni, anche di origine straniera, che ne avvicinano le prove di penna alla sensibilità dell'«avanguardia» europea di fine secolo. Lo dimostrano alcune tematiche e la loro incarnazione poetica: centrale nel *Pensiero VIII* è la presenza del sublime burkiano, ripreso nelle sue principali componenti tematiche: quella della rimembranza, per esempio, assai prossima alla *Sehnsucht* germanica, «in un'interazione tra ricordo e condizione presente», come annota l'autrice del saggio, che segnala anche l'importanza data in questa fase all'immaginazione; all'infinito che collega l'universo al particolare intimo dell'io; alla 'privazione', quest'ultima carica di quel vuoto di sentimento che prelude alla noia romantica. Luogo del sublime è la notte, nella sua privazione di luce, come in Edward Young accentuata, e non ridotta, dalla presenza lunare.

Dunque, il preludio alla notte romantica è da leggere in un XVIII secolo di intense riflessioni e di notturni bagliori filosofici. Ma se il Settecento sembra prediligere fra i sensi la vista e la metafora della luminosità e del buio, l'epoca romantica introduce e mette in risalto l'elemento sonoro del notturno. Il notturno per eccellenza della poesia romantica, la sua quintessenza conclamata, il nucleo fondante della penetrazione filosofica e mistica del romanticismo nelle pieghe e nel linguaggio della notte – questo è Novalis. Ne parla Richard Faber, in un saggio del 1982 che l'autore ha rivisto e che qui ripubblichiamo volentieri, per la sua intatta attualità e anche in considerazione della quasi irreperibilità del volume originario. Gli *Inni alla notte* sono il canto più puro della notte romantica, laddove poesia e musica, trovandosi in uno spazio sottratto alla fallace evidenza diurna, si fanno espressione, pur approssimata per intuizione, dell'idea. La violenta



dialettica di giorno e notte, di luce e oscurità, è fondativa degli *Inni* e produce un cammino mistico verso l'interiorità (Novalis, sotto influsso neoplatonico, immagina «gli occhi senza fine che la notte apre in noi»). La notte è un mondo interiore, che sgorga nel profondo dell'anima, che guida l'anima verso la sua irraggiungibile «patria eterna». Di qui la *Todessehnsucht* di Novalis, da intendere simbolicamente come nostalgia per quell'interiore mondo genuino nel quale vita e morte sembrano coincidere e dove una dorata fine dei tempi libererà dall'esperienza impura della Storia.

La relazione della notte con la morte e con il flusso delle rimembranze è connaturata anche alla poesia del più grande poeta preromantico (o proto-romantico) italiano. Il saggio di Alberto Granese scandaglia a fondo l'intera produzione poetica di Ugo Foscolo, risalendo fino alle prime prove acerbe della gioventù per poi proseguire con le opere della maturità artistica, e vi constata la costante di un'immediata assimilazione tra stato emotivo interiore e oscurità notturna. L'orrore delle «tetrissime tenèbre», presenza ostinata e luttuosa nella prima produzione del Foscolo, cede progressivamente spazio a una polisemia della notte che accoglie l'elemento cosmico insito nella sua vastità, e «agglutina il buio delle tenebre, l'oscurità della morte, il mistero del nulla o dell'eternità, l'ignoto caos primigenio, in un processo osmotico o in un alternarsi dei diversi livelli di significato». Di qui, l'orrore cede posto all'anelito a confondersi nel buio originario del Tutto in cui il prima della vita e il dopo la morte si scambiano il volto. Quando illuminata dalla Luna, altra presenza imprescindibile della poesia romantica, la Notte rappresenta per Foscolo il Bello; ma è nel buio assoluto che essa attinge il Sublime.

L'immaginario della notte non apre i suoi spazi esclusivamente alle risonanze misteriche della poesia. Anche la prosa di primo Ottocento attinge ampiamente al motivo notturno. Appare probabile che siano le *Mille e una notte* della bella Shéhérazade (nella traduzione di primo Settecento di Antoine Galland) all'origine di un filone narrativo che, presente in diverse letterature europee, riscontra un'ampia fortuna nella prosa russa del primo quarto del XIX secolo, il filone delle 'Veglie'. È il tema dello studio di Adalgisa Mingati, che ne determina le caratteristiche di narrazione a cornice (spesso con insiti significati filosofici), e in particolare si concentra sulla raccolta più significativa del romanticismo russo – *Il Sosia ovvero Le mie serate nella Piccola Russia* di Antonij Pogorel'skij, risalente al 1828. Con questa raccolta nasce il racconto fantastico russo, affine a quello hoffmanniano ma polemico nei confronti dei suoi presupposti filosofici.

Rimanendo nello stesso ambito letterario, fa seguito il saggio che il sottoscritto dedica alla polisemia lunare della poesia romantica russa. Il tema è interessante per gli intrecci di tradizioni letterarie assimilate da Occidente, da un lato, e dall'altro lato per i complessi risvolti che riverberano nelle scelte lessicali e di *topoi* poetici lunari: la lingua del folklore slavo parla all'orecchio russo di una luna-*mesjac* di genere e attributi maschili (comuni, peraltro, anche alle culture germaniche), ma la lirica dei romantici, a partire da Žukovskij, Karamzin e Batjuškov per arrivare a Puškin, Lermontov e Tjutčev, adotta al contempo una luna-*lunà* femminile di ascendenza greco-latina che finirà per imporsi in Russia anche nella lingua quotidiana.

E ancora si passa dalla musicalità della lirica russa al *nocturne* musicale per eccellenza, rivissuto efrasticamente nella prosa dell'autrice che, in simbiosi con Chopin, ne incarnò il simbolo. Lo studio di Annarosa Poli focalizza alcuni momenti topici della prosa di George Sand – in *Consuelo*, *La Comtesse de Rudolstadt* e altri romanzi, ma anche in forma significativa nella sua prosa memorialistica e autobiografica – momenti nei quali la notte si allea con la musica per condurre la fantasia alle frontiere del visibile e dell'invisibile, alla ricerca dell'accordo, filosofico e sonoro, fra microcosmo e macrocosmo. È di notte che tutto si espande e si fonde, spalancando le porte a illimitate possibilità, ed è nel notturno musicale che si realizza l'armonia miracolosa fra carnale e spirituale. Nell'aver riconosciuto una chiave musicale per approcciarsi alla notte romantica George Sand è originale e si distingue dai tanti scrittori suoi contemporanei ancora legati al più tradizionale modello 'pittorico', paesaggistico, della notte. Il suo è dunque un modello nuovo che, va ricordato, influenzerà tanta letteratura successiva.

Quale sia l'importanza e la capacità vincolante dei modelli per lo sviluppo di tradizioni romantiche diverse, anche in presenza di costanti tematiche come quelle notturne, è intuitivo; ma risultano utili raffronti concreti, come quelli proposti da Diego Martínez Torrón nel suo saggio dedicato ai tre massimi poeti romantici spagnoli: José de Espronceda, il Duque de Rivas e José Zorrilla, quest'ultimo solamente sfiorato dall'analisi che, invece, si concentra soprattutto sui primi due. La poesia romantica spagnola manifesta forti legami con la tradizione neoclassica, e lo si vede nel come la notte possa risultare lo sfondo per *loci amoeni* di bellezza ideale e d'armonia. Ciò non impedisce l'ingresso nella tematica notturna anche della polarità opposta, quella della notte tragica, figura della morte e del nulla.

Grazie al saggio di Antonella Gallo possiamo constatare una simile dialettica di opposti anche nella contemporanea prosa spagnola. La stampa periodica di metà Ottocento ebbe in Spagna due campioni diversissimi e agli antipodi sotto ogni aspetto: progressista e portavoce di un'avanguardia romantica, e poi testimone del suo fallimento, Mariano José de Larra; radicato nei principi moralistici e nel razionalismo pragmatico dell'Illuminismo Ramón de Mesonero Romanos, capace di smascherare con la sua parodia i vizi congeniti della moda romantica. Per entrambi la simbologia notturna risulta centrale per definire il romanticismo: Larra manifesta il suo pessimismo ricorrendo a immagini tragico-liriche di grande intensità. Mesonero Romanos contrappone i nottambulismi esaltati dei poeti romantici, di cui si fa beffe, alla dignità protettiva e rassicurante del *sereno*, la guardia che ronda di notte per le città garantendo agli abitanti un tranquillo riposo.

Infine, con il saggio di Massimo Castoldi raggiungiamo i confini fra XIX e XX secolo per un'analisi del tema notturno nel lungo arco della poesia di Giovanni Pascoli. Si tratta ormai di un romanticismo postumo, non a caso affiancato nell'esperienza poetica di Pascoli da molteplici ulteriori matrici: dalla poesia classica alla tradizione medievale italiana, il tutto a concorrere alla creazione di immagini notturne dotate di complessa valenza simbolica. Centrale nella riflessione pascoliana è il passaggio, che ancora una volta può ricordarci Novalis e i romantici di inizio Ottocento, dalla notte all'alba. La notte di morte e «nera come il nulla» che turba l'animo in *Myrica* muta poi significato nell'incontro con l'alba che ad essa fa seguito. Ed è l'alba che, sempre più nelle raccolte successive a *Myrica*, verrà a costituire il senso ultimo della poesia, che per avere attraversato la notte eterna dei morti, è legittimata a generare vita.

E così sia anche per il tema della notte romantica: il canto del gallo che interrompe il sabba del Monte Calvo (penso, ovviamente, a Musorgskij, ma anche al Gogol' dei racconti di Dichan'ka) non riconduce semplicemente all'evidenza diurna e al recupero del mondo controllabile e riconoscibile dell'ieri: l'esperienza molteplice della notte, dal romanticismo in poi, ha lasciato la sua traccia indelebile, la lieve pressione dell'*unheimlich*, il dubbio fertile e terribile della inadeguatezza del razionale, la sensazione, che con il Novecento si farà più concreta e patologica, di un'esistenza come flusso ingestibile e frammentazione identitaria. Si sarà prodotta la sostituzione dell'orizzontalità dello spazio diurno con la verticalità della discesa nelle profondità immisurabili della notte.



## DE LA MUSICALITÉ DE LA NUIT

Alain MONTANDON (*Université de Clermont-Ferrand*)  
alain.montandon@univ-bpclermont.fr

**ABSTRACT:** Obscurity, which attracts less the look than the hearing, makes night a space subtracted to materiality and provided with an oxymoronic dimension, simultaneously silent and musical. The plural voices of the night, in its metamorphic power, are here modulated according to fantastic, magnetic, poetic or pictorial tones. The acoustic and aesthetic correspondences involving interiority and the unconscious, the infinite and the absolute, the moonlight and the Aeolian harp or the nightingale song are also investigated by referring to the complex metaphorical systems in alignment with authors like Goethe, Wackenroder, Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Ossian, Coleridge, Lamartine, Gautier and many more.

**RÉSUMÉ:** L'obscurité, sollicitant moins le regard que l'ouïe, fait de la nuit un espace soustrait à la matérialité et doté d'une dimension oxymorique, silencieuse et musicale en même temps. Les voix plurielles de la nuit, dans sa puissance métamorphosante, sont ici modulées en en suivant les tonalités fantastiques, magnétiques, poétiques ou picturales. Les correspondances acoustiques et esthétiques impliquant l'intériorité et l'inconscient, l'infini et l'absolu, le clair de lune et la harpe éolienne ou le chant du rossignol, sont sondées, ainsi que les systèmes métaphoriques complexes qui les expriment, chez des auteurs tels que Goethe, Wackenroder, Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Ossian, Coleridge, Lamartine, Gautier et bien d'autres.

**KEY WORDS :** Night, music, European literature, painting, 19<sup>th</sup> Century

**MOTS-CLÉS :** Nuit, musique, littérature européenne, peinture, XIX<sup>e</sup> siècle



## DE LA MUSICALITÉ DE LA NUIT

Alain MONTANDON (*Université de Clermont-Ferrand*)  
alain.montandon@univ-bpclermont.fr

*Vous me demandez d'où me viennent mes idées. Je ne puis vous répondre avec certitude : elles naissent plus ou moins spontanément. Je les agrippe dans l'air, en me promenant dans les bois, dans le silence de la nuit.*

(Ludwig Van Beethoven)<sup>1</sup>

L'obscurité de la nuit sollicite moins le regard que l'ouïe, stimulée par une nature qui nuitamment se fait musicale. Car la nuit apparaît comme un espace sonore particulier, d'abord en raison du silence qui s'installe, d'un vide qui à l'instar de la poésie des ruines instaure le moment propice à de nouvelles apparitions. «Still wird die erleuchtete Gasse» écrit Hölderlin dans la première strophe de *Brod und Wein* évoquant les grondements des voitures qui s'éloignent alors que descend la paix du soir. À ce retrait de la vie diurne devenue silencieuse s'ajoute le sentiment de la profondeur et d'un espace qui s'accroît, car des silences s'enflent les échos que porte «l'air assombri» («in dämmriger Luft»). Tandis que les bruits du jour s'apaisent lentement, d'autres sons s'éveillent au sein du monde devenu silencieux. Le silence se met à bruir sous le souffle impalpable du vent du soir comme animant une harpe éolienne. Les sentiments s'épanouissent, le monde intérieur se dilate et s'ouvre:

Aber das Saitenspiel tönt fern aus Gärten; vielleicht, daß  
Dort ein Liebendes spielt oder ein einsamer Mann

Mais des accords résonnent au loin depuis les jardins ; peut-être  
Là-bas, est-ce un amant qui joue, ou quelque solitaire

<sup>1</sup> Entretien avec Louis Schlösser, cité par Jean et Brigitte MASSIN, *Beethoven*, Paris, Fayard, 1967, p. 406.

La finesse et la délicatesse de ce moment sont signifiées par les jardins qui sont au loin, sans doute à l'extérieur de la ville et qui apportent leurs effluves dans les rues désertées, et aussi par ce «peut-être» qui marque l'indécision dans ses plus fines vibrations. Une nostalgie, bien étrangère à la matérialité objective des préoccupations diurnes, prend son essor, comme le rêve d'un autre monde. Moment d'intériorité qui est moment du souvenir, souvenir de l'amour, de l'amitié, de la jeunesse dans le concert d'une nature sensuelle, fraîche, vivante et parfumée mais que dominent les battements du temps marqué par le son des cloches et la voix du veilleur de nuit qui proclame le compte des heures. Par un bel oxymore, c'est en silence que résonne dans l'air obscur le tintement de la cloche («Still in dämmriger Luft ertönen»). Ainsi s'instaure le moment musical de la nuit. L'air assombri est d'une plus grande substance, il est épaissi, plus dense, plus charnel.

Bien sûr les bruits dans le silence nocturne s'entendent avec une plus grande acuité et les écrivains fantastiques comme ceux du roman gothique ont usé à leurs fins de ces voix de la nuit. Mais il y a également une explication physique qui veut que l'air plus froid, moins agité, plus homogène propage l'onde sonore avec moins de difficulté et ainsi l'intensité du son augmente-t-il pendant la nuit. L'observation n'est pas nouvelle, déjà Aristote dans ses *Problèmes*<sup>2</sup> et Plutarque dans ses *Dialogues*<sup>3</sup> l'avaient notée. Alexandre de Humboldt, dans un *Mémoire* lu à l'Académie des Sciences le 13 mars 1820 à Paris, a tenu à expliquer le phénomène de l'accroissement nocturne de l'intensité du son<sup>4</sup> en comparant l'intensité du son dans les Andes à 3000 mètres et dans les plaines et en étudiant la différence entre l'intensité nocturne et diurne. Le poète n'est pas insensible au phénomène qui trouve «un charme inexprimable à ces lieux solitaires» lorsque ceux-ci retentissent nocturnement des sons d'une cascade. Les raisons physiques évoquées par le savant sont d'ordre avant tout thermique.<sup>5</sup> Le calme et le repos inhérents à la nuit favorisent cette qualité so-

2 ARISTOTE, *Problemata*, Sect. XI, Quaest. 5 et 33.

3 PLUTARQUE, *Symposiac*, lib. VIII, cap. 3, Francoforti, in officina D. ac D. Aubriorum et C. Schleichii, 1620, t. II, p. 720.

4 Alexander von HUMBOLDT, *Sur l'accroissement nocturne de l'intensité du son*, *Mémoire* lu à l'Académie des Sciences le 13 mars 1820.

5 «Pendant la nuit, la surface du sol se refroidit; les parties couvertes de gazon ou de sable prennent une même température; l'atmosphère n'est plus traversée par ces filets d'air chaud qui s'élèvent verticalement ou obliquement dans tous les sens. Dans



nore de l'air. Mais Alexandre de Humboldt ajoute en outre une remarque importante dans le cadre de la physique romantique – ce que Chladni, Ritter et d'autres avaient déjà souligné: la grande parenté existant entre les ondes lumineuses et les ondes sonores. Humboldt constate en effet une analogie des ondes sonores et des ondes lumineuses (les montagnards annoncent un changement de temps lorsque par un air calme les montagnes paraissent rapprochées et que leurs contours se détachent avec une netteté extraordinaire). Ce qui a évidemment de grandes conséquences quant aux synesthésies et aux visions que le poète peut avoir de la musique et du recours aux images qu'il peut légitimement évoquer pour décrire l'ineffable de cette musique, ainsi qu'on le voit par exemple dans le discours du Chevalier Gluck d'E.T.A. Hoffmann. Et inversement le musicien pourra dire comme Mendelssohn reprenant une pensée de Jean Paul:<sup>6</sup> «Aucune couleur n'est plus romantique que le son».

Cette musicalité de la nuit avait été longuement évoquée par les poètes et si les écrivains ont puisé toute une partie de leur inspiration pour écrire la nuit chez les peintres, les musiciens ont été tout particulièrement nourris des romans comme des poèmes qui n'ont cessé de chanter à leur manière le charme sonore des nuits romantiques. Un nouveau genre apparaît, celui du nocturne, genre pictural, littéraire (voir Johann Franz Ludwig Schwarz, Jean Paul, Hoffmann) et qui fera naturellement ensuite fortune en musique avec d'abord John Field, puis chez tous les compositeurs romantiques, genre différent du *notturmo* qui n'est qu'une musique jouée de nuit et qui évoque une atmosphère (le mot *Stimmung* en allemand répond mieux à l'harmonie sonore que son étymologie implique). Une telle musique aurait les teintes de la nuit, en évoquerait le sentiment.

Écrire la musique de la nuit interroge non plus seulement cet indescriptible du nocturne qui ne se laisse appréhender que par métaphores, périphrases, imprécisions et suggestions, mais le discours même que l'on peut tenir sur la musique, dont tout l'art est de contourner la parole pour que du son même émane une suite de magiques enchantements qui n'ont d'échos que pour eux-mêmes. Intransitivité s'il en est d'une pratique qui échappe à l'arbitraire du signe linguistique, même si un système en régit les éléments. C'est cet aspect autonome de la beauté sonore que retiennent

un fluide devenu plus homogène, l'onde sonore se propage avec moins de difficulté, et l'intensité du son augmente parce que les partages des ondes et les échos partiels deviennent plus rares» (*Ibid.*, p. 7).

6 «Keine Farbe ist so romantisch als ein Ton» (JEAN PAUL, *Vorschule der Ästhetik*, §7).

les romantiques pour qui la musique est l'art absolu parce qu'elle parle de l'infini et qui assure cette profonde relation et connivence que musique et nuit entretiennent.

Pour en revenir à l'élément aérien, Jean Paul disait que la musique était la poésie de l'air. Avec la harpe éolienne, ce n'est pas l'homme qui joue, mais la nature elle-même. L'instrument, bien connu depuis les temps anciens (le roi David suspendait sa harpe au-dessus de son lit et laissait résonner pendant la nuit les cordes dans le vent du Nord), avait été perfectionné par Athanasius Kircher au dix-septième siècle. Puis les physiiciens s'y étaient intéressés au dix-huitième siècle, comme William Jones qui avait écrit un important chapitre sur la harpe éolienne dans *Physiological disquisitions or discourses on the natural philosophy of the elements*,<sup>7</sup> Matthew Young (*An inquiring into the principal phaenomena of sounds and musical strings*)<sup>8</sup> ou Lichtenberg (*Von der Äolus-Harfe*, 1792). La harpe éolienne était devenue un thème important de la sentimentalité de la nature tout en libérant les voix secrètes du paysage nocturne, car si elle peut jouer de jour, lorsqu'il y a du vent, c'est avant tout un instrument intimement lié à la nuit.

Venue d'Angleterre, mise à la mode par Macpherson, la harpe éolienne investit les parcs, les ruines construites et les jardins anglais en Allemagne à partir de 1760 à Weimar, à Wörlitz ou au Seifersdorfer Tal près de Dresde. Dans le paysage sombre et mélancolique d'Ossian, la harpe qu'aucune main humaine ne touche est la voix du deuil, de l'absence d'écho, la voix des morts. «My harp hangs on a blasted branch. The sound of its strings is mournful. – Does the wind touch thee, O harp, or is it some passing ghost ! – It is the hand of Malvina!».

Pour les romantiques allemands et pour Gotthilf Heinrich Schubert en particulier qui publia ses *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (*Considérations sur l'aspect nocturne des sciences de la nature*) à Dresde en 1808, la nature est fondamentalement nocturne. Dans sa *Symbolique des rêves* (1814), il conçoit le rêve comme un message chiffré d'une nature qui parle en hiéroglyphes que nous avons oubliés, un langage qui ne connaît point la distinction du signe, du signifié et du signifiant (ces images merveilleuses sont encore pleines de mystère à l'époque). Les voix de la nature sont pour un Schubert nocturnes. Ce dernier s'appuie dans sa

7 London, Rivington, 1781.

8 Dublin, Hill, 1784.

démonstration sur les musiques de la nature à Ceylan qui exercent un effet puissant sur le sentiment humain ou encore au vase de métal de l'oracle de Dodone qui produit du son avec le vent, avec l'idée que la musique des sphères pourrait être entendue par la médiation du vent. J.F.H. von Dalberg dans son poème *Die Äolsharfe, ein allegorischer Traum*<sup>9</sup> développe l'idée que les sons de la harpe sont des voix de l'au-delà, qui viennent du royaume des âmes disparues et des esprits et qui permettent d'exprimer leur nostalgie en des sons tendres pour les amis restés qui pleurent leur disparition.

Cette musique céleste exprimerait les sons primitifs (*Urlaute*) de la nature. La nature est un espace acoustique et son langage, le «sanscrit de la nature», est musical, qu'il soit celui d'une rédemption, libérant l'individu, l'écho de la musique de l'âge d'or pour un Hoffmann ou qu'il exprime la douleur comme dans la nature ossianesque ou chez Kerner pour qui le «Grundton der Natur» est la douleur: «Écoute seulement la harpe éolienne! Douleur est la tonalité fondamentale de la nature» («Lausch' der Äolsharfe nur! Schmerz ist Grundton der Natur»)<sup>10</sup>.

La harpe éolienne est un symbole de l'âme humaine et une métaphore fréquente chez Jean Paul pour évoquer la chaîne des êtres, entre le microcosme et le macrocosme: «Combien rares sont les âmes qui savent à quel point l'harmonie de la nature extérieure s'accorde avec la nôtre, et que le grand Tout n'est qu'une harpe éolienne avec des cordes inégales, reposant avec des mouvements plus lents ou plus rapides devant un souffle divin».<sup>11</sup> Les sons extérieurs sont reconnus comme étant des échos de sons intérieurs, la musique étant un seuil entre ici et ailleurs. La musique nocturne éveille des réminiscences très platoniciennes, en particulier dans *La loge invisible* d'un Jean Paul: «Ô musique! Écho d'un monde harmonieux et lointain! Soupir de l'ange qui est en nous! Quand la parole est impuissante, et l'étreinte, et le regard, et les pleurs, quand nos coeurs muets gisent solitaires dans la prison de nos poitrines, c'est grâce à toi qu'ils s'appellent d'un cachot à l'autre, et leurs soupirs se rejoignent dans leur solitude!».<sup>12</sup>

La plainte mélodieuse aux mystérieux accents des cordes bruissant par une harmonieuse mélancolie est décrite par Mörike comme l'écho de

9 Erfurt, Beyer & Maring, 1801.

10 Le sonnet a paru en 1839 dans *Morgenblatt für gebildete Stände*.

11 JEAN PAUL, *Hesperus*, Paris, 1930, I, p. 149 (in ID., *Sämtliche Werke*, Hrsg. von Norbert Miller, München, Carl Hanser Verlag, 1966, I, p. 680).

12 JEAN PAUL, *La Loge invisible*, trad. G. Bianquis, Paris, Corti, 1965, p. 47.

l'âme du poète dans son poème *À une harpe éolienne* que Brahms mettra en musique.<sup>13</sup> L'identification est un cliché répandu qui n'est pas sans susciter quelques moqueries<sup>14</sup> ou notes désabusées, tel Joubert s'exclamant: «Je suis, je l'avouerais, comme une harpe éolienne, qui rend quelques beaux sons, mais qui n'exécute aucun air».<sup>15</sup> Mais pour le romantisme, la harpe éolienne exprime l'indéfini et l'infini de la nuit. Pour Novalis l'homme est lui-même une harpe<sup>16</sup> et la nature est une harpe éolienne, un instrument musical dont les sons proviennent de cordes sublimes qui sont en nous.<sup>17</sup> Cette intériorisation d'une part et le jeu de double est propre aux romantismes allemand, anglais et français. Lamartine, dans *Le poète mourant*, s'exprime ainsi :

Telle durant la nuit la harpe éolienne,  
Mêlant aux bruits des eaux sa plainte aérienne,  
Résonne d'elle-même au souffle des zéphyr.  
Le voyageur s'arrête, étonné de l'entendre,  
Il écoute, il admire et ne saurait comprendre  
D'où partent ces divins soupirs.  
Ma harpe fut souvent de larmes arrosée,  
Mais les pleurs sont pour nous la céleste rosée [...].

«C'est une chose particulière que cette harpe intérieure dont l'humeur est si souvent sensible» écrivait Carus dans ses mémoires.<sup>18</sup> L'artiste, écho de la nature, intériorise ou projette cette magie crépusculaire, douce et flottante que Coleridge a également chanté dans *The Eolian Harp*.<sup>19</sup> Image même de l'inspiration poétique, avec son caractère spontané et impré-

13 *An eine Äolsharfe*, op. 19 (*Fünf Gedichte*, n. 5, 1858).

14 Tel Balzac dans *La Maison Nucingen*: «Ces deux amants s'écrivaient les plus stupides lettres du monde, en se renvoyant sur du papier parfumé des mots à la mode : *ange ! harpe éolienne ! avec toi je serai complet ! il y a un coeur dans ma poitrine d'homme ! faible femme ! pauvre moi !* toute la friperie du cœur moderne» (Honoré de BALZAC, *La Maison Nucingen*, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1838, p. 116) .

15 François-René de CHATEAUBRIAND (éd.), *Recueil des Pensées de M. Joubert*, Paris, Le Normant, 1838, p. 394.

16 «Der Mensch ist die Harfe, soll die Harfe sein».

17 «Die Natur ist eine Äolsharfe, ein musikalisches Instrument, dessen Töne wieder Tasten höherer Saiten in uns sind»

18 «Es ist doch ein eigenes Ding um die innere Äolsharfe, wie sie oft so gar empfindlich in ihrer Stimmung ist!» (Carl Gustav CARUS, *Lebenserinnerung*)

19 «a soft floating witchery of sound».

visible, la harpe éolienne est l'image même du poète qui pour un Shelley «est un instrument sur lequel s'exerce une série d'impressions externes et internes semblables aux sautes d'un vent capricieux soufflant sur une harpe éolienne et dont les mouvements produisent une mélodie toujours changeante». <sup>20</sup> Ce que Coleridge notait:

Maintes pensées inattendues et vagabondes  
Et maintes vagues et fugitives images  
Traversent mon cerveau indolent et passif  
Aussi rapides et diverses que les brises flottantes  
Qui enflent et agitent cette harpe docile. <sup>21</sup>

Mais si pour un Lamartine la harpe légèrement émue par l'haleine des vents rend des sons ravissants, <sup>22</sup> pour d'autres la sonorité étrange est ressentie comme une menace externe et le signe d'une passivité aliénante. Non seulement le poète est une simple caisse de résonance, mais il est de plus sous l'emprise du magnétisme de la nuit.

La musique comme le rayon lunaire ont en effet un pouvoir quasi hypnotique, et le pouvoir magnétique de la musique est représenté par des images proches de la nature, qu'il s'agisse de l'harmonica de verre ou de la harpe éolienne qui ont le pouvoir d'exercer une emprise profonde sur le côté obscur de la psyché. Les effets en particulier de l'harmonica de verre, avec ses sons continus et étranges, étaient bien connus de Mesmer qui en aurait joué en virtuose pour soigner les nerfs de ses patients à Paris. Le son du cristal est une musique qui dépasse l'humain et qui ap-

<sup>20</sup> Percy Bysshe SHELLEY, *Defense of Poetry*.

<sup>21</sup> «Full many a thought uncalled and undetained  
And many idle flitting phantasies,  
Traverse my indolent and passive brain,  
As wild and various as the random gales  
That swell and flutter on this subject lute!»  
(Samuel Taylor COLERIDGE, *The Eolian Harp*)

<sup>22</sup> «Telle au souffle des airs la harpe suspendue  
Par l'haleine des vents légèrement émue  
Rend des sons ravissants»  
(cité par Laurence TIBI, *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIXe siècle*, Paris, Champion, 2003, p. 146).

porte à la fois volupté et douleur.<sup>23</sup> C'est un médiateur magnétique reconnu et c'est la raison pour laquelle l'harmonica de verre a été associé aux crises magnétiques. Sans doute peut-on rappeler que Mesmer était non seulement intéressé par l'instrument que Benjamin Franklin avait mis au point en 1761, mais qu'il avait été l'un des premiers à en posséder un et qu'il en jouait lui-même avec talent si l'on en croit Léopold Mozart et Gluck lui-même. La sonorité de l'instrument, entre la voix humaine et la musique instrumentale, a quelque chose qui rappellerait la musique des sphères.

Musique et obscurité étaient des éléments connus pour favoriser l'entrée dans un état hypnotique. Mesmer faisait entendre les sons continus et étranges de l'harmonica de verre à ses patientes dans une pièce obscure par de lourds rideaux. Le paysage nocturne est propice, pour les romantiques allemands en particulier, à plonger l'être humain dans cet état d'hypnose, en raison de l'effacement de la visibilité, de l'indécision et du climat onirique que suggère le bouleversement des repères que la nuit instaure. Le fantastique nocturne où s'épanouissent érotisme et mort enchaîne et aliène le voyageur égaré, que ce soit chez un Hoffmann, un Tieck ou un Eichendorff. Les Lorelei, nixes, ondines, esprits païens de la nature incarnent cette possession, tout comme le magnétisme exercé par les minéraux. Dès ses premiers récits, avec le *Chevalier Gluck* en particulier, Hoffmann accorde à la musique ce pouvoir magnétique par le biais de métaphores du feu, des rayons et de la lumière. Dans *Don Juan* (1812) Hoffmann fait un parallèle explicite entre le musicien et le magnétiseur. Le voyageur enthousiaste est hypnotisé dans sa nuit à l'opéra par la musique tout comme le magnétisé par le magnétiseur et envoûté par Donna Anna, tombant «dans une espèce de somnambulisme, grâce auquel je découvris les rapports secrets qui m'unissaient à elle si étroitement que même son apparition sur la scène n'avait pu la séparer de moi». Cette sorte de communication somnambulique inaugure un fantasme fusionnel érotique par le médium de la musique.

A cet égard la lune joue un rôle particulier, appréciée pour son nimbe, son caractère vaporeux et sa lumière indécise, tout comme l'appréciaient

23 « Es war das Traumbild – der Blick des himmlischen Auges fiel auf mich, und es war mir, als träfe der Strahl eines Kristalltons meine Brust wie ein glühender Dolchstich, daß ich den Schmerz physisch fühlte, daß alle meine Fibern und Nerven erbeben und ich vor unnennbarer Wonne erstarrte » (Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN, *Die Automate*).

dans le même temps les poètes classiques, qui voyait en elle la «reine d'argent», «l'impératrice de la nuit» qui siège sur son trône d'ivoire et d'ébène et qui s'avance sur son char d'argent, un phénomène visuel des plus fascinants. L'éclat de la lune n'est pas seulement ce mystère qui baigne les choses de vapeurs insondables, c'est également un phénomène physique qui requiert objectivité et attention. Goethe se livre à des observations scientifiques de l'astre et, envoyant un télescope à Schiller, lui écrit: «Il fut un temps, où l'on ne voulait que sentir la lune, maintenant on veut la voir» (10.4.1800). Mais pour les sciences de la nature de l'époque, l'influence de la lune sur l'être humain, sur les zones inconscientes de son être font l'objet de maintes observations.

Plus encore que Young, Ossian donne à la fin du siècle tout son élan à l'inspiration lunaire. Jean Paul en admirait «les chants crépusculaires et nocturnes où les nébuleuses célestes du passé continuent à scintiller au-dessus de l'épaisse nébulosité de la nuit présente [...]. Tout dans son poème est musique, mais musique lointaine et par suite redoublée et noyée dans l'infini, tel un écho dont le charme n'est pas de renvoyer les sons avec une âpre fidélité, mais de les atténuer dans une douceur croissante».<sup>24</sup> *Les Souffrances du jeune Werther* contribuèrent à diffuser cette influence ossianesque qui culmine dans la lettre de Werther du 8 décembre, ce que Mme de Staël confirme en écrivant que «Werther a mis le clair de lune à la mode». Goethe n'a pas manqué de l'évoquer ironiquement lorsqu'il écrit que «presque chaque ville eut son clair de lune particulier». Ce clair de lune allemand comme dira Théophile Gautier – car celui-ci semble être devenu une spécialité nationale – se trouve dans la prose et les vers de nombreux auteurs. La promenade au clair de lune a ses lois sentimentales: elle doit unir des couples, amis ou fiancés et sa solennelle mélancolie contribue au sentiment mêlé de tristesse et de consolation à la fois. C'est effectivement le moment des baisers et des pleurs. Jean

24 JEAN PAUL, *Cours préparatoire d'esthétique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979, p. 86. «Ossian mit seinen Abend- und Nachtstücken, in welchen die himmlischen Nebelsterne der Vergangenheit über dem dicken Nachtnebel der Gegenwart stehen und blinken; und nur in der Vergangenheit findet er Zukunft und Ewigkeit. Alles ist in seinem Gedichte Musik, aber entfernte und dadurch verdoppelte und ins Unendliche verschwommene, gleichsam ein Echo, das nicht durch rauhtreues Wiedergeben der Töne, sondern durch abschwachendes Mildern derselben entzückt» (JEAN PAUL, *Sämtliche Werke*, Hrsg. von Norbert Miller, München, Carl Hanser Verlag, 1966, v, p. 89).

Paul qui vient à parler des parfums de la lune («Mondes Düften») ne tarit pas d'épithètes et de qualificatifs pour qualifier le «cygne du ciel», «le diamant de l'éther», «l'aimant lumineux du ciel», «le doux été indien de la terre». La lune est associée essentiellement à la liquidité, celle de la pluie et des larmes comme on le voit dans le paysage où Emanuel se meurt dans *Hesperus*. Opposée à la plasticité de l'antique, cette lune romantique est fluide, infinie, subjective, prophétesse, musicale, amoureuse et féminine. Pour tous, il n'y a pas de grande scène d'amour qui ne se fasse sous le rayon de la lune.

Amour et mort sont ainsi intimement associés au pâle visage. Dans la grande scène de la fin de la première partie de *Werther* (lettre du 10 septembre), Lotte avouait que «Jamais, non jamais je ne me promène au clair de lune sans rencontrer la pensée de mes chers disparus, sans que ne me submerge le sentiment de la mort et de l'avenir». Et l'image de la lune conduit la conversation vers la pensée de l'au-delà et à celle de l'espoir d'une immortalité personnelle permettant de se rejoindre par delà la tombe.

La lune joua un grand rôle dans la littérature allemande particulièrement pendant l'*Empfindsamkeit* et le romantisme qui en transformèrent de diverses manières le sens symbolique. Elle devient synonyme d'un monde onirique: «la lune romantique a les clartés mouvantes du rêve» écrivait Jean Paul dans son *Cours préparatoire d'esthétique* (§ 25). Pour le romantisme la lumière lunaire est l'indice de l'union du jour et de la nuit, le symbole du retour à l'unité primitive et le signe de l'infini. Alors que la lumière du jour divise, celle de la nuit baigne toutes choses en les unifiant. Novalis ne dit pas autre chose quand il écrit:

La lune brillait doucement sur les collines, éveillait dans toute créature les sortilèges du songe. Elle-même, comme un rêve du soleil, régnait sur le monde tout intérieur des rêves et ramenait la Nature, morcelée, limitée, à cette ère originelle fabuleuse où chaque germe sommeillait en lui-même, vainement aspirant, du fond de sa solitude inviolée, à épanouir la mystérieuse unité de son être inépuisable. (*Henri d'Ofterdingen*, 1, 5)

La clarté lunaire qui baigne le paysage le transfigure en l'allégeant. C'est l'heure de l'harmonie et de la réunion, du souvenir de l'unité originelle de tous les êtres, mais seulement souvenir, car ciel et terre dans leur équilibre conservent leurs positions respectives. La nuit claire n'est pas une nuit fusionnelle, elle n'en est qu'un pressentiment, elle n'en est que la



rêverie. La conjuration poétique d'une possible union de ce qui est séparé, de ce qui existe isolément, chacun étant pris dans la particularité de sa propre nature est un conditionnel, un optatif, l'évocation d'une éventualité pressentie, comme on le voit dans «Mondnacht» de Eichendorff qui commence ainsi: «C'était comme si le ciel / Avait donné en silence un baiser à la terre», ce «comme si» qui est pour Adorno «comme un coup d'archet», conférant à ce baiser la «douceur d'être et de n'être pas»<sup>25</sup> un acte silencieux, mais d'un silence bruissant, musical, un silence qui n'est pas absence et privation mais riche du concert de la nature que la suggestion légère du rythme des saisons conforte.

La limpide clarté de la nuit est ici composé comme un chant qui prend son envol. Au baiser silencieux répond le bruissement de la forêt puis l'envol de l'âme ailée que Eichendorff évoque par ailleurs dans «Intermezzo»:

Mein Herz still in sich singet	Mon cœur chante pour soi
Ein altes, schönes Lied,	Une belle chanson ancienne
Das in die Luft sich schwinget	Qui s'élance dans les airs
Und zu dir eilig zieht.	Et vole jusqu'à toi.

Tout cela n'est pas sans faire penser à une mélodie fondamentale, «comme si l'âme entendait sans cesse dans le lointain une grande et céleste mélodie comme portée par un fleuve inconnu qui traverse le monde» (*Ahnung und Gegenwart*).<sup>26</sup> Nul étonnement en tous cas à ce que la limpide sobriété du chant poétique de cette nuit de pleine lune ait inspiré plus de quarante musiciens, qu'il s'agisse de Schumann, Mendelssohn, Hugo Wolf, Brahms, Othmar Schoeck, etc.

Un tel envol avait déjà été peint par Wackenroder dans ses *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*.

Plein d'espoir il attendait le premier son des instruments; - et tandis que, du silence morne, ce son sortait maintenant, puissant et prolongé, tel le souffle du vent descendu du ciel, et que toute la puissance des sonorités passait au-dessus de sa tête, — alors il lui semblait que soudain son âme

25 Paul VALÉRY, *Les Pas*.

26 Joseph von EICHENDORFF, *Werke*, Hrsg. von Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach und Hartwig Schultz, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1985, Bd. 2, p. 374.

avait déployé de grandes ailes qui l'enlevaient au-dessus d'une lande stérile, que le trouble rideau des nuages qui voile les yeux des mortels disparaissait et qu'il montait vers le ciel lumineux.<sup>27</sup>

Wackenroder, anticipant sur Schopenhauer et Nietzsche, avait dans le *Conte oriental merveilleux du saint homme nu* montré comment, alors que celui-ci gisait en larmes, désespéré devant la terrible et bruyante roue du temps, par une merveilleuse nuit d'été de pleine lune, le halo magique de la douce clarté lunaire métamorphosait le paysage en une musique céleste. Tout comme chez un Jean Paul la nuit sert à rapprocher l'âmes des amants:

Le pénétrant rayon de lune avait illuminé et confondu les profondeurs les plus intimes et les plus abyssales de leur âme, leurs sentiments les plus délicats s'écoulaient et flottaient à l'unisson dans le même fleuve sans rives. De la nacelle, une musique éthérée s'élevait dans l'espace céleste. De doux cors<sup>28</sup> — et je ne sais quel autre instrument enchanté — produisaient un monde de sons flottants et, dans le flux et le reflux de ces sonorités, on percevait un chant.<sup>29</sup>

On trouve ici la frontière ondoyante entre l'esthétique musicale de l'*Empfindsamkeit* et celle du romantisme, d'un côté la sensibilité exacerbée, de l'autre l'image de l'absolu et de l'infini que semble promettre le royaume des sons. Le «phénomène nocturne miraculeux» de la musique

27 Wilhelm Heinrich WACKENRODER, *Fantaisies sur l'art*, Paris, Aubier-Bilingue, 1945, p. 245.

«Erwartungsvoll harrete er auf den ersten Ton der Instrumente; - und indem er nun aus der dumpfen Stille, mächtig und langgezogen, gleich dem Wehen eines Windes vom Himmel hervorbrach und die ganze Gewalt der Töne über seinem Haupte dahertzog, - da war es ihm, als wenn auf einmal seiner Seele große Flügel ausgespannt, als wenn er von einer dünnen Heide aufgehoben würde, der trübe Wolkenvorhang vor den sterblichen Augen verschwände, und er zum lichten Himmel emporschwebte » (ID., *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, Erstes Hauptstück, Stuttgart, Reclam, 1964, p. 107).

28 Le cor est un instrument romantique par excellence (le poète comme le musicien, Eichendorff comme Karl Maria von Weber l'ont célébré) pour un Jean Paul parce que «les sons de l'harmonica, du cor de chasse et de l'orgue résonnent les plus longtemps» (JEAN PAUL, *Kleine Nachschule zur Aesthetischen Vorschule*, §7, in ID., *Sämtliche Werke*, Hrsg. von Norbert Miller, München, Carl Hanser Verlag, 1966, p. 466).

29 Wilhelm Heinrich WACKENRODER, *Épanchements d'un moine ami des arts* suivi de *Fantaisies sur l'art*, Paris, Corti, 2009, p. 208.

est cependant fugace, comme en témoigne l'assomption du saint dans le firmament infini.

Aussi la musique dans le paysage nocturne accroît-elle cette nostalgie et cette mélancolie que les tableaux de Caspar David Friedrich ont bien mis en valeur, avec l'aspiration des personnages vus de dos aspirant et contemplant le grand Tout de l'indistinction primitive et que les écrivains ont superbement évoqué avec l'image de l'envol de l'âme qui étend ses ailes sur le large paysage «comme si elle retournait chez elle», au ciel. Cet envol de l'imagination, à l'aide d'une image platonicienne, est le retour fondamental, celui que Novalis évoquait également, mais avec plus de force immédiate («Zum Vater wollen wir nach Hause»), un envol bien romantique, mais suspendu à la rêverie du poète.

Chez un Eichendorff, l'épithète de la «merveilleuse nuit» («wunderbaren Nacht») doit être pris au sens propre, comme l'incarnation du merveilleux.<sup>30</sup> Mais un tel merveilleux est multiforme, car l'obscurité qui progresse est également morale et le mélange du physique et du psychologique crée fréquemment une incertitude et une angoisse. Poète par excellence de l'indéterminé, de l'hésitation, du vaporeux, poète du clair-obscur et d'une musique diffuse et évanescence, nostalgique et joyeuse à la fois.

Plus que tout c'est bien le sens auditif que la nuit éveille avec ses parfums et ses chants, comme dans *La Statue de Marbre*. Si les yeux se ferment, si toute visualité disparaît, l'oreille, l'ouïe sont en éveil, sensibles aux bruits de la nuit et plus encore à ses chants ensorceleurs. Les termes de bruire, gronder, mugir, mais aussi les légers frémissements, l'écoute du silence, les sons doux et légers, les voix basses constituent cet espace sonore, chambre d'échos qui saisit le promeneur et dont rend compte l'extraordinaire musicalité de sa langue.

La nuit est dite non seulement merveilleuse, mais également fantastique pour désigner la transfiguration, la métamorphose et le surnaturel. Ainsi dans *Dichter und ihre Gesellen*: «La lune se dessina et transforma tout en rêve».<sup>31</sup> Cette puissance métamorphosante est mentionnée de façon répétée, métamorphoses merveilleuses qui transforment le paysage

30 Die Nachtigallen schlagen,  
Der Garten rauscht sacht,  
Es will dir Wunder sagen  
Die wunderbare Nacht (*Die Nachtigallen*)

31 «Der Mond trat eben hervor und verwandelte alles in Traum».

en une féerie onirique (*Jagdlied*).<sup>32</sup> «Une nuit calme avec son clair de lune a quelque chose en soi d'onirique».<sup>33</sup> Dans cette suspension du temps et de l'espace, dans la réunion de ce qui était séparé, le passage dans une autre réalité se fait par les portes du rêve et du souvenir. Il s'agit d'en découvrir la formule magique. Eichendorff qui, dans un célèbre poème intitulé *Wünschelrute* (*Baguette magique*), résume l'attitude des romantiques:

Schläft ein Lied in allen Dingen,  
Die da träumen fort und fort,  
Und die Welt hebt an zu singen,  
Triffst du nur das Zauberwort.<sup>34</sup>

Il revient au poète, qui pressent la grande musique du monde, de trouver le mot magique, libérant le chant du monde que l'espace nocturne fait s'épanouir. Il y a chez le poète une forte conscience de ce que le merveilleux, comme principe de plaisir, est allié et enchaîné à la pulsion de mort, comme on le voit chez Jean Paul:

Dans les profondeurs de l'éternité de minuit, un son unique s'infléchit, montant puis descendant — un deuxième s'éleva à l'orient — un troisième au couchant, enfin le ciel entier chanta dans le lointain, les sons ruisselèrent sur l'île, tous les humains pleurèrent de félicité et de désir [...]. Et lorsque les sons les plus hauts se turent, et de nouveau se firent plus perçants, puis se turent plus longtemps, et reparurent, plus perçants encore: alors les cloches d'harmonica tressaillirent sous les hommes, et les hommes étaient sur les cloches; et chaque vibration aiguë faisait défaillir un être tremblant. Et une sublime figure, qu'entourait une sombre nuée, apparut dans un voile blanc; elle dit ces paroles mélodieuses: *mourez d'une mort plus suave dans la musique*.<sup>35</sup>

- 32 Wenn die Bergesbäche schäumen  
Und der Mond noch schweigend wacht,  
Zwischen Felsen rings und Bäumen  
Wie ein Feeland von Träumen  
Ruht die wunderbare Nacht  
(Joseph von EICHENDORFF, *Jagdlied*, 2, 1829, in ID., *Werke*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, p. 430).
- 33 «eine stille, mondhelle Nacht schon an sich etwas Traumhaftes hat» (*Dichter und ihre Gesellen*).
- 34 «Un chant sommeille en toutes choses qui poursuivent leur rêve éternel, et le monde se dresse pour chanter dès que tu trouves le mot magique».
- 35 JEAN PAUL, *Hesperus*, cit., II, p. 228. «Tief in der Ewigkeit aus der Mitternacht bog sich auf und nieder ein einziger Ton - ein zweiter stand die Insel und ergriffen die

Le romantique, écrivait Jean Paul, est le beau sans limites, le *bel* infini: «il est comme la vibration d'une corde ou d'une cloche dont l'onde décroissante se perd dans des espaces toujours plus lointains pour finir par s'abîmer en nous-mêmes et qui, alors que tout déjà se tait, résonne encore. De même le clair de lune est à la fois image et exemple romantiques».<sup>36</sup> Une telle image de la nuit comme vibration sonore se trouve particulièrement incarnée dans le chant du rossignol qui brise le silence nocturne, animant par son chant le désert et le vide de l'obscurité. Pour Coleridge qui lui dédia plusieurs poèmes, le rossignol est «ménestrel de la lune». Lamartine dans son *Cours familier de littérature* attribue sa vocation de poète au rossignol, ce «messager de la nuit» qui libère l'âme et le Moi lyrique. Son chant qui emplit la nuit comme un rêve qui s'éveille interpelle la solitude intérieure du poète qui s'identifie à cette musique, ce que Shelley dans sa défense de la poésie «A Defence of Poetry» avait clairement exposé: «the poet is a nightingale who sits in darkness and sings to cheer its own solitude with sweet sounds» («le poète est un rossignol qui, assis dans l'obscurité, chante pour égayer de doux sons sa propre solitude»).

erweichten Seelen . . . Als die Töne auf der Insel waren, weinten alle Menschen vor Wonne und Sehnsucht... Dann liefen plötzlich die Sonnen noch schneller, dann stiegen die Töne noch höher und verloren sich wirbelnd in eine schneidende, unendliche Höhe - ach dann gingen alle Wunden der Menschen wieder auf und wärmten sanft mit dem rinnenden Blute jede Brust, die in ihrer Wehmut erstarb - ach dann kam ja alles fliehend vor uns, was wir hier geliebet haben, alles, was wir hier verloren haben, jede teure Stunde, jedes beweinte Gefild', jeder geliebte Mensch, jede Träne und jeder Wunsch. — Und als die höchsten Töne verstummten und wieder einschnitten und länger verstummten und tiefer einschnitten: so zitterten Harmonikaglocken unter den Menschen, die auf ihnen standen, damit das einschneidende Schwirren jeden Lebenden zerlegte. - Und eine hohe Gestalt, um die ein dunkles Wölkchen zog, trat auf in einem weißen Schleier und sagte melodisch: *Vergehet süßer an Tönen.*» (Id., *Sämtliche Werke*, cit., I, p. 1147).

<sup>36</sup> JEAN PAUL, *Cours préparatoire d'esthétique*, cit., p. 85.

«Oh ! c'est en plein air, sous les étoiles aux accents du rossignol, qui paraissent répercutés non par l'écho, mais par les mondes scintillant au-dessus de nous, vers la lune, que le ruisseau bouillonnant semble tirer comme par un fil brodé de son ruban d'argent, c'est au milieu d'un tel spectacle et lorsqu'il écoute de pareils accents que l'homme devient grave. Autrefois, des sonneries retentissaient dans le soir pour rappeler vers le foyer nocturne le voyageur cheminant dans les grandes forêts ; la nuit éveille en nous et autour de nous des voix impérieuses qui nous rappellent dans nos égarements et qui nous rendent plus silencieux afin que nous puissions modérer nos joies et peindre celles d'autrui» (JEAN PAUL, *Quintus Fixlein*, 13<sup>e</sup> case, Paris, Stock, 1925, p. 190).

Dans le poème du clair de lune chez Ludwig Tieck, c'est tout le paysage qui est baigné de la poésie de son chant: «Le rossignol veille dans l'arbre le plus épais, il annonce son rêve avec poésie, et les sons s'écoulent, comme des rayons clairs, éblouissants sur le flanc de la montagne, pour saluer l'écho».<sup>37</sup> Le rossignol est l'emblème de la musicalité de la nuit, de ce qu'elle recèle comme potentialités harmoniques et mélodiques, ferments de merveilleuses extases chez le poète. Ainsi dans le poème d'Eichendorff *Nuit*:

Le rossignol chante  
Le jardin bruit doucement  
La nuit merveilleuse  
veut te dire des prodiges.<sup>38</sup>

Gautier dans un conte destiné d'abord à un jeune public qui a toutes les allures d'un conte de fées, *Le Nid de rossignols*, paru en décembre 1833 dans *l'Amulette, étrennes à nos jeunes amis, 1834* a cependant fait du chant du rossignol («partisan de la mélodie continue, comme Wagner»)<sup>39</sup> le sommet de l'art musical dont il exalte la puissance quasi céleste. Trois rossignols au sommet de l'art musical entraînent leurs professeurs à développer un chant d'une qualité si surnaturelle que leurs voix «prenaient chaque jour un éclat extraordinaire et vibraient d'une façon métallique et cristalline au-dessus des registres de la voix naturelle». La «maladie de la musique» dont les deux jeunes filles souffrent amène leur dépérissement et plus leur chant devient céleste et plus elles se désincarnent. À la dernière note de leur chant du cygne elles rendent l'âme que les rossignols portent au bon Dieu. Plus tard, le Bon Dieu fit des trois rossignols les âmes de Palestrina, de Cimarosa et du chevalier Glück.

Dans un poème intitulé *L'oiseau captif* Gautier établissait un parallèle entre le désir de vol de l'oiseau et l'âme du poète aspirant à l'infini. Hoffmann avait lui aussi longuement mis en scène cette «Sehnsucht» («nostal-

37 Ludwig TIECK, *Franz Sternbalds Wanderungen*, Stuttgart, Reclam, 1966, p. 242.

38 Die Nachtigallen schlagen,  
Der Garten rauschet sacht,  
Es will dir Wunder sagen  
Die wunderbare Nacht. (*Nacht*)

39 Théophile GAUTIER, *La Nature chez elle*, in ID., *Oeuvres Complètes*, Paris, Champion, 2014, VIII, 1, p. 89.

gie») et montré comment le culte excessif de la musique doublé d'un désir d'absolu aboutissait à la mort, dans *Don Juan*, *La Fermata* ou *Le Violon de Crémone*. Aussi le conte poétique de Gautier est-il bien plus qu'un simple récit à destination d'un public enfantin. Il délivre une leçon d'esthétique et de poésie que l'artiste romantique a fait sienne, celle d'un art pour l'art, d'un art idéal et absolu qui transcende toutes les contingences terrestres.

Comment pourrons nous croire à la Divinité  
Si nous n'écoutons pas le rossignol qui chante<sup>40</sup>

Cet oiseau est aussi l'allégorie de l'amour, de l'élan amoureux, de sa nostalgie comme de son accomplissement. Il peut être comme chez Eichendorff, le musical écho de l'amour enfui:

Und die Nachtigallen schlagen, Und rings hebt es an zu klagen,	Le chant des rossignols s'éveille Et tout autour – ah ! languissante d'amour,
Ach, vor Liebe todeswund, Von versunkenen schönen Tagen - Komm, o komm zum stillen Grund!	La plaintive mélopée Ses journées heureuses d'autrefois. O viens ! reviens au val silencieux
( <i>Nachtzauber</i> )	( <i>Féerie nocturne</i> )

Ou il est synonyme de douceur, de tendresse et de beauté. Ainsi dans le roman de Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, l'amoureux perçoit la beauté de l'âme de la nature et sa douceur à travers son chant. «Tendre est la nuit» écrivait Keats dans son *Ode à un rossignol*, vers repris par Francis Scott Fitzgerald pour intituler un de ses romans (1934). Celle que Hölderlin appelle «die Schwämerische», la rêveuse, mais aussi l'essaimeuse (car «schwärmen» c'est aussi «essaimer»), car elle est un réservoir inépuisable d'amour, de mystère, de rêverie, de mélancolie, de tendresse et de nostalgie, la nuit, a trouvé dans le chant du rossignol sa plus belle illustration.

Le ciel, quoiqu'il fit tout à fait nuit, avait une clarté presque égale à celle du plus beau jour; il était si profond et si transparent que le regard pénétrait aisément jusqu'à Dieu. [...] Je ne pensais pas, je ne rêvais pas, j'étais confondu avec la nature qui m'environnait, je me sentais frisson-

40 Théophile GAUTIER, *À un jeune tribun*, in ID., *Poésies complètes*, Paris, Nizet, 1970, t. 2, p. 115.

ner avec le feuillage, miroiter avec l'eau, reluire avec le rayon, m'épanouir avec la fleur; je n'étais pas plus moi que l'arbre, l'eau ou la belle-de-nuit. J'étais tout cela, et je ne crois pas qu'il soit possible d'être plus absent de soi-même que je l'étais à cet instant-là. Tout à coup, comme s'il allait arriver quelque chose d'extraordinaire, la feuille s'arrêta au bout de la branche, la goutte d'eau de la fontaine resta suspendue en l'air et n'acheva pas de tomber. Le filet d'argent, parti du bord de la lune, demeura en chemin: mon cœur seul battait avec une telle sonorité qu'il me semblait remplir de bruit tout ce grand espace. - Mon cœur cessa de battre, et il se fit un tel silence que l'on eût entendu pousser l'herbe et prononcer un mot tout bas à deux cents lieues. Alors le rossignol, qui probablement n'attendait que cet instant pour commencer à chanter, fit jaillir de son petit gosier une note tellement aiguë et éclatante, que je l'entendis par la poitrine autant que par les oreilles. Le son se répandit subitement dans ce ciel cristallin, vide de bruits, et y fit une atmosphère harmonieuse, où les autres notes qui le suivirent voltigeaient en battant des ailes. - Je comprenais parfaitement ce qu'il disait, comme si j'eusse eu le secret du langage des oiseaux. C'était l'histoire des amours que je n'ai pas eues que chantait ce rossignol. [...] Il me disait ce que je n'avais pas pu me dire, il m'expliquait ce que je n'avais pu comprendre; il donnait une voix à ma rêverie, et faisait répondre le fantôme jusqu'alors muet. Je savais que j'étais aimé, et la roulade la plus langoureusement filée m'apprenait que je serais heureux bientôt. Il me semblait voir à travers les trilles de son chant et sous la pluie de notes s'étendre vers moi, dans un rayon de lune, les bras blancs de ma bien-aimée. Elle s'élevait lentement avec le parfum du cœur d'une large rose à cent feuilles.<sup>41</sup>

La nature merveilleusement orchestrée par le chant du rossignol chez Théophile Gautier est un paysage musical qui comme un être vivant endormi, dans l'attente d'un réveil, prolongeant un doux sommeil plein de rêves, offre l'image d'une nature repliée sur son propre mystère dans les draps de la nuit. Le chant s'élève alors dans l'air nocturne, célébrant la métamorphose, le silence, la vie arrêtée, la note onirique du rossignol chuchotant sous les hautes voûtes des arbres les mystères de l'amour. Le peintre Philipp Otto Runge l'avait illustré dans un célèbre tableau *La Leçon du rossignol*,<sup>42</sup> moment d'initiation à une merveilleuse musicalité et en

41 Théophile GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, in ID., *Oeuvres Complètes*, Paris, Champion, 2004, t. 1, p. 191-192.

42 Il existe deux versions du tableau. La première a été peinte en 1802-1803. Le tableau a brûlé dans l'incendie du palais de verre de Munich en 1931. La deuxième version a été commencée en 1804 et terminée en 1805. C'est cette dernière version qui est aussi la plus réussie et la plus achevée.



même temps un appel au sublime musical, à cet infini que le romantisme attribue à l'art musical.

Car la musicalité du paysage a été également exprimée par les peintres et le tableau de Carus en l'honneur de Goethe (1832) représente un paysage de montagnes avec le tombeau sur lequel est placé de manière centrale une harpe, rendant hommage à la manière inconsciente et spontanée comme la nature du génie de Goethe qui lui-même s'était comparé à un somnambule<sup>43</sup> ce qui ne pouvait que plaire au romantique élève de Caspar David Friedrich. Carus avait déjà utilisé la harpe dans un autre tableau de 1823, placée de nuit en pleine lune, et dans un tableau allégorique sur la mort de Goethe en 1832. On pense aussi à la magnifique image de Runge *Arions Meerfahrt* (qui avait été intitulée lors d'une exposition de 1879 à Hambourg *Nuit. Paysage vespéral fantastique avec génies et cygnes*), une aquarelle sur papier, créée à Hambourg en 1809. Le sujet, le voyage d'Arion sur la mer, avait d'ailleurs été pensé pour un rideau d'opéra. Il n'en a cependant pas la forme. L'éclat de la lune, située au milieu dans la partie supérieure, se diffuse, entre des nuages dentelés éclairés par elle, à travers toute l'image pour atteindre les vagues du premier plan. À l'arrière on voit la ville de Tarente derrière laquelle s'étendent des hauteurs sur toute la longueur de l'image. Au milieu de celle-ci on voit Arion assis sur un dauphin avec sa lyre projetant une très grande ombre sur la mer. Le vent soulève l'habit du chanteur au-dessus de son épaule. À droite et à gauche des cygnes fendent la mer, avec leurs longs cous harmonieusement recourbés, comme s'ils écoutaient les doux sons de la musique. Sur les buissons de pavots, formant deux îles de grandes feuilles, se tiennent des garçons jouant du luth, de la flûte et du chalumeau. L'effet de ce nocturne musical a quelque chose de merveilleux, avec le jeu des reflets et des symétries qui se répondent l'une l'autre créant un espace d'échos sonores que renforce la présence des instruments de musique. Arion au centre joue et tout, autour de lui, n'est qu'oreille et écoute. Paysage merveilleux, onirique dans son irréalité et son abstraction, pour signifier la musicalité d'une nuit lumineuse, tout en conservant les éléments allégoriques traditionnels que sont les cygnes, les pavots, la lune et le mythe qui s'insèrent dans un nouveau paysage mythologique, thèmes qu'on retrouve dans les paysages allégoriques très musicaux eux aussi des *Heures du jour*.<sup>44</sup> Ce tableau d'Arion

43 Dans *Dichtung und Wahrheit*, livre 13 et dans sa correspondance avec Schiller.

44 Voir Alain MONTANDON, *Les Yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010, p. 342-355.

parle non seulement de la musicalité, mais également de la liquidité du paysage nocturne.

Cette liquidité de la nuit se retrouve chez Jean Paul comme chez Novalis où elle est employée à désigner cette union du conscient et de l'inconscient dans le rêve. Il est tout à fait significatif que le paysage nocturne soit un paysage liquide qui baigne dans la même eau du rêve, de la musique et du songe.

## DE LA NUIT DU PHILOSOPHE À LA MUSIQUE DE LA NUIT

Béatrice DIDIER (*ENS Ulm*)  
béatrice.didier@ens.fr

**ABSTRACT :** In Senancour, the night accompanies the initiation process followed by Oberman, being a very strong and toned symbolical setting for his philosophical and metaphysical meditations, which start from the relation between the human and the inanimate. During the night in Thiel, contemplation already outlines a passage of sensualism with Romantic tendency and, although without solving the hero's problems, at least it allows him to shed light on his true self and his moral laws. However, it's in his «Fragment romantique» that this search results in the recognition of a music-language of nature allowing communication between beings.

**RÉSUMÉ:** Chez Senancour, la nuit ponctue le parcours initiatique que suit Oberman, comme décor symbolique très fort, et nuancé, de ses méditations philosophiques et métaphysiques, à partir de la relation entre l'humain et l'inanimé. Dans la nuit de Thiel, la contemplation esquisse déjà un passage du sensualisme à une sensibilité romantique, et permet, sinon de résoudre les problèmes que se pose le héros, du moins d'apporter une lumière sur son moi véritable et ses règles morales. Mais c'est dans le «Fragment romantique» que cette quête aboutit à la reconnaissance d'une langue-musique de la nature, qui permet la communication entre les êtres.

**KEY WORDS:** Senancour, *Oberman*, nature, music, contemplation, meditation

**MOTS-CLÉS:** Senancour, *Oberman*, nature, musique, contemplation, méditation



## DE LA NUIT DU PHILOSOPHE À LA MUSIQUE DE LA NUIT

Béatrice DIDIER (*ENS Ulm*)

De tous nos romantiques français, Senancour semble celui chez qui la méditation philosophique tient le plus de place, une place parfois envahissante: elle peut dérouter le lecteur qui s'attend à lire un roman. Pourtant dès les «Observations» préliminaires, Senancour l'avait averti: «Ces lettres ne sont pas un roman. Il n'y a point de mouvement dramatique, d'événements préparés et conduits, point de dénouement».<sup>1</sup> À côté de cette annonce, en quelque sorte négative, les «Observations» promettent qu'il y aura des descriptions, mais «de celles qui servent à mieux faire entendre les choses naturelles et à donner des lumières, peut-être trop négligées sur les rapports de l'homme avec ce qu'on appelle l'inanimé», donc des descriptions au service de la méditation philosophique, méditation qui par sa profondeur, son honnêteté, ses difficultés, entraînera forcément des «contradictions». « Mais pourquoi serait-on choqué de voir, dans des matières incertaines, le pour et le contre dits par le même homme?».<sup>2</sup> C'est donc mis en garde par ces Observations que l'on doit aborder *Oberman*. Certes des préfaces de roman où l'auteur annonce qu'il n'écrit pas un roman sont fréquentes, mais ici s'y ajoute la volonté d'exprimer l'histoire d'une quête philosophique où s'est engagé tout entier l'écrivain: et c'est en cela, plus peut-être que pour tel détail, qu'*Oberman* peut être considéré comme une autobiographie: autobiographie philosophique, métaphysique même.

Parti de France en août 1789, sans avoir le désir d'émigrer, émigré involontaire, Senancour va rester en Suisse pendant la Révolution. En ses jours les plus sanglants, en 1793, il séjourne à Thiel, près de Neuchâtel où il publie *Sur les générations actuelles*, tandis qu'il attendra 1804 pour faire paraître *Oberman*, où il relate l'ensemble de son itinéraire en Suisse qui est plus un parcours initiatique et philosophique que touristique et pittoresque. L'évocation d'une nuit passée à Thiel constitue un premier temps de cette méditation, fortement chargée du souvenir de nombreuses lectures qui permettent de faire un bilan et en quelque sorte une *tabula ra-*

1 Étienne de SENANCOUR, *Oberman*, éd. Béatrice Didier, Paris, Le Livre de poche, 1984, p. 18.

2 *Ibid.*, p. 19.

sa, à la façon de Descartes: il s'agit de faire le point avant d'entreprendre ce qui constitue la quête d'Oberman, une quête difficile et inévitablement impossible à conclure: la quête d'un sens. On notera déjà à quel point l'itinéraire géographique est recomposé pour devenir un itinéraire philosophique; car cette nuit de Thiel où Senancour aurait été en 1793, est placée dans la «première année» du roman, tandis que la première année de Senancour en Suisse correspondrait à 1789. Cette reconstruction de la réalité obéit, me semble-t-il, à une volonté de l'écrivain de donner une cohérence, une direction à son itinéraire. L'expérience de la nuit de Thiel devient alors le préliminaire nécessaire, et parfois douloureux d'un voyage initiatique.<sup>3</sup>

## I

On sera attentif à ce signe que donne l'écrivain: la méditation nocturne est précédée d'une recherche de la lumière: évocation de l'aurore, «Vers les quatre heures, je fus éveillé par l'éclat du jour», suit une description de l'inondation de la Thièle: «On apercevait les vagues du lac que le vent poussait au loin sur la rive demi-submergée», paysage étrange où les troupeaux empruntant un étroit passage de terre, semblent marcher sur les eaux. «Les hauteurs d'Anet et les bois épais de Julemont, sortaient du sein des eaux comme une île encore sauvage et inhabitée».<sup>4</sup> Le choc de cette aurore où la réalité semble subvertie, remise en question, va inciter Oberman à une expérience, qui, elle, sera bien nocturne: «Le soir je pris la clef pour rentrer dans la nuit, et n'être point assujetti à l'heure». Tandis que la lumière de l'aurore avait surpris le personnage dans son sommeil qui pourrait figurer l'état d'inertie précédant la quête philosophique, la contemplation nocturne est la récompense d'une volonté déterminée, d'une marche. C'est seulement le soir, après avoir pris la route de Saint-Blaise, être descendu d'«une pente escarpée», qu'Oberman «placé sur le

3 Sur la réalité historique de ce séjour à Thiel, on consultera André MONGLOND, *Le Journal intime d'Oberman*, Paris, Arthaud, 1947: quoique déjà ancienne, cette étude demeure fondamentale pour tout ce qui concerne la biographie de Senancour. Pour l'analyse philosophique, on pourra se référer aussi à: Jean GRENIER, *Les plus belles pages de Senancour*, Paris, Mercure de France, 1968, et ID., *La promenade*, «NRF», nov. 1964.

4 Étienne de SENANCOUR, *Oberman*, cit., p. 41.

sable où venaient expirer les vagues» s'immobilise dans la contemplation.

Les éléments descriptifs sont peu nombreux, parfois seulement négatifs, ce qui est caractéristique de l'art de Senancour: «aucune voile sur le lac». Absence de mouvement: «tous reposaient dans l'oubli des travaux, d'autres dans celui des douleurs». Plus que les contours, les éclairages et les éléments sonores. «La lune parut: je restai longtemps. Vers le matin, elle répandait sur les terres et sur les eaux l'ineffable mélancolie de ses dernières lueurs». Ainsi s'affirme que la méditation s'est poursuivie toute la nuit, la présence de la lune, outre sa valeur poétique, marquant la durée d'un temps qui n'est pas celui des horloges et que l'ampleur de la réflexion va distendre encore, puisque le héros constatera: «j'ai dévoré, dix années de mon âge»<sup>5</sup>. Le bruit des vagues associé à ces effets de lumière provoque alors une méditation douloureuse: «La nature paraît bien grande à l'homme lorsque, dans un long recueillement, il entend le roulement des ondes sur la rive solitaire, dans le calme d'une nuit encore ardente, et éclairée par la lune qui finit».<sup>6</sup>

La méditation commence par une réflexion sur la «sensibilité», le mot est alors encore proche de son sens originel de faculté de connaître grâce aux sens, et s'oriente vers celui d'aptitude à s'émouvoir. Son utilisation chez Senancour, est intéressante, dans la mesure où cet écrivain très proche des Idéologues, se situe bien dans le passage d'une pensée sensualiste à une sensibilité romantique. Dans le creuset d'une pensée nourrie par d'innombrables lectures,<sup>7</sup> se mêlent aussi des souvenirs de Platon et de Diderot, pour l'analyse du désir. Senancour semble se souvenir du livre VIII de la *République* de Platon consacré à l'analyse et au classement des

5 Sur la question du temps et de l'âge, voir Marc AUGÉ, *Une ethnologie de soi. Le temps sans âge*, Paris, Seuil, 2014.

6 Étienne de SENANCOUR, *Oberman*, cit., p. 42. L'«ineffable mélancolie de ses dernières lueurs» fait songer à *Atala*, mais ce peut être tout simplement un trait d'époque; «l'ineffable», «l'indéterminé» sont des termes qui correspondent bien à l'élargissement et au désarroi de la description.

7 On trouvera dans le deuxième tome de mon *Imaginaire chez Senancour* (Paris, Corti, 1968, réimpression Genève, Slatkine, 2013) une liste des livres empruntés par Senancour à la Bibliothèque nationale, et les *Annotations encyclopédiques*, énorme cahier de notes de lectures découvert chez le libraire Rossignol qui m'avait aimablement autorisée à le recopier en partie. Depuis le manuscrit a été acheté par une bibliothèque américaine, mis sur Internet et les *Œuvres Complètes* de Senancour qu'on annonce chez Garnier, sous la direction de Fabienne Bercegol, comporteront le texte intégral de ces *Annotations* grâce au travail de M. Loubignac.

diverses formes de désir – on sait le regain du néo-platonisme et du néo-pythagorisme sous la Révolution. Les désirs d'Oberman ne sont pas extravagants, ils correspondent à la nature; si parfois son imagination «ardente et immodérée» le fait rêver à ce qui semble ne pas exister, la méditation nocturne lui permet de comprendre la Nature comme un ensemble de rapports<sup>8</sup> dans lequel le désir d'Oberman s'insère: il ne désire, au fond, rien qui ne soit dans la Nature, du moins si on la perçoit, grâce à la méditation, dans sa réalité et sa pureté: «Pour moi j'aime les choses existantes: je les aime, comme elles sont. Je ne désire, je ne cherche, je n'imagine rien hors de la nature».<sup>9</sup> Aussi, la répétition des jours, la monotonie des habitudes, loin d'effrayer Oberman, le rassurent, lui permettent d'affirmer la continuité de son être et son identité: «le jour semblable qui fut heureux, est encore un jour heureux pour moi; et comme les besoins positifs de ma nature sont toujours à peu près les mêmes, ne cherchant que ce qu'ils exigent, je désire toujours à peu près les mêmes choses».<sup>10</sup>

La quête de l'identité est prospective; la continuité du moi n'est pas un donné; il faut la conquérir: «Je déterminerai ce que je suis; je veux dire ce que je dois être: et cet état une fois bien connu, je m'efforcerai de le conserver toute ma vie, convaincu que rien de ce qui est naturel n'est dangereux ou condamnable».<sup>11</sup>

Oberman évoque alors une époque où il fut tenté par le stoïcisme: «J'ai connu l'enthousiasme des vertus difficiles: dans ma superbe erreur, je pensais remplacer tous les mobiles de la vie sociale par un mobile aussi illusoire [...]. L'illusion a duré près d'un mois dans sa force, un seul incident l'a dissipée».<sup>12</sup> Si l'on s'obstine à une interprétation strictement autobiographique d'Oberman, on se demandera où se situe ce moment de salut grâce au stoïcisme; est-ce dans la sombre période de son mariage décevant? Peut-être vaudrait-il mieux voir dans ce vaste récapitulatif d'une évolution philosophique, une restructuration du passé qui ne correspond pas forcément à une succession chronologique. En définitive, le stoïcisme n'apporte pas une solution à l'angoisse du personnage.

La fin de cette méditation nocturne reste ouverture sur un futur indéterminé; mais il n'y a pas là une paresse découragée: «Je sentis que je

8 On sent dans plusieurs lettres d'Oberman un écho de l'article *Beau* de l'*Encyclopédie*.

9 Étienne de SENANCOUR, *Oberman*, cit., p. 43.

10 *Ibid.*, p. 45.

11 *Ibid.*, p. 47.

12 *Ibid.*, p. 47-48.



me refroidissais; je me levai, je marchai sur la grève; et le mouvement me fut utile». Cette évocation d'un mouvement du philosophe – le seul qui soit précisé – a bien évidemment une valeur symbolique. Oberman est un homme de courage. Si fort que soit chez lui le sentiment d'une fatalité, il ne s'y abandonne pas. Cette méditation nocturne, long examen de conscience, aboutit à un projet de vie, qui ne se réalisera qu'à la fin du roman, lors de l'installation à Imenstrom, lieu mythique, où il pourra vivre une amitié idéale; mais la quête n'est pas encore finie, cette récompense lointaine sera précédée par la solitude, par «des années pleines d'incertitudes»<sup>13</sup> que va relater le roman.

La nuit de la Thièle, si elle n'a pas résolu les problèmes que se pose le héros, et à travers lui l'écrivain, a permis d'apporter une lumière sur le moi véritable et de poser les règles morales fondamentales. Senancour est un moraliste et s'inscrit dans une longue tradition philosophique. La forme même qu'il choisit, cette forme fragmentaire de la lettre, se situe, tout autant que dans la vogue romantique du fragment, dans celle des *Méditations philosophiques* de Descartes, ou des *Rêveries* de Rousseau, chaque lettre pouvant permettre l'exploration d'une question de morale. On voit dès lors la signification que prend le nocturne: la nuit par son silence, par l'abandon du bruit et de l'activité diurnes est la condition de la profondeur de la méditation. Mais que deviennent alors les éléments descriptifs?

On notera qu'ils sont relativement rares, et présents essentiellement au début du texte; ensuite la méditation se poursuit en quelque sorte hors d'un espace déterminé. Simple décor? La nuit est bien davantage. Pour Senancour, comme pour Nerval, ou Baudelaire, tout est correspondance. La présence de la lune, l'obscurité elle-même, cette étrange couleur verte de l'eau – d'autant plus étrange que l'univers de Senancour est en noir et blanc et qu'il y a très peu de notations de couleurs vives – tout fait sens. L'étrangeté même de cette couleur verte incite le personnage et le lecteur à sortir des clichés, à tenter une réflexion originale. Le débordement de l'eau contribue à cette étrangeté qui est la condition première d'une remise en cause, d'une *tabula rasa* philosophique, tandis que «la paix de la nuit» permet d'interroger «cette nature inconcevable».<sup>14</sup>

13 *Ibid.*, p. 50.

14 *Ibid.*, p. 43.

## II

Il est d'autres nuits dans Oberman, si bien même que le lecteur a souvent le sentiment de se promener dans un univers crépusculaire. Un autre moment capital de l'itinéraire spirituel d'Oberman, se situe dans «les premiers moments nocturnes, l'heure du repos et de la tristesse sublime»<sup>15</sup> il s'agit du fragment *De l'expression romantique et du ranz des vaches*. La tonalité générale est bien différente, les éléments descriptifs sont beaucoup plus nombreux. Même présence de l'eau et d'une eau immobile bien différente des tempêtes de Chateaubriand, une «eau limpide et blanche», «vaste mais circonscrite»<sup>16</sup> cependant non seulement la couleur de l'eau diffère, mais aussi son étendue qui dans le cas de l'inondation était extravagante, au sens propre, alors que l'eau du lac de montagne est enserrée, sans débordement. Les montagnes qui la circonscrivent sont décrites de façon précise. «Les immenses rochers qui le ferment, sont un zone ténébreuse sous le dôme glacé qui les surmonte, et qui semble retenir dans ses frimas la lumière du jour». Si l'eau semble infinie, ce n'est pas en raison d'une crue inhabituelle, mais parce qu'elle reflète le ciel: «l'eau sans vague, brillante de lumière et confondue avec les cieux, est devenue infinie comme eux»<sup>17</sup>. Le rêveur est en quelque sorte suspendu entre ciel et terre, ne connaît pas d'angoisse comparable à celle de la nuit de Thiel; la présence des montagnes longuement évoquée est un gage de calme et de permanence, «permanence silencieuse des hautes cimes, et des glaciers, et de la nuit»<sup>18</sup>.

Les deux paysages nocturnes présentent, par-delà quelques similitudes, une différence profonde qu'exprime, symboliquement, la présence fortement soulignée des montagnes. Le «rêveur des Alpes» – c'est le nom que se donne Senancour – a franchi une étape qui est sensible si l'on compare ces deux nocturnes, le premier si torturé, le second, au-dessus de l'angoisse, dominant le paysage de sa propre inquiétude. Je ne m'avancerai pas à affirmer que l'écrivain a franchi lui-même cette étape et trouvé la sérénité dans les montagnes suisses; mais en artiste, il a composé une œuvre beaucoup plus construite que ne le croit le lecteur distrait, plus construite aussi que ne l'est la vie: une œuvre qui veut narrer un parcours spirituel,

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 158.

dans lequel l'expérience de la haute montagne a joué un rôle essentiel. Senancour situe donc ce second nocturne dans une atmosphère toute différente. Et la différence fondamentale, consiste en la découverte d'une langue qui est en même temps une musique. Comme Rousseau, Senancour croit à l'origine commune du langage parlé et du chant.

Dans ce beau nocturne, il relate la découverte de ce langage-chant qui lui semble la langue même du romantisme: «C'est dans les sons que la nature a placé la plus forte expression du caractère romantique»;<sup>19</sup> le mot «romantique» n'a pas alors exactement le sens qu'il aura en 1830, il ne désigne pas une école qui n'est pas encore constituée en France,<sup>20</sup> et envers laquelle Senancour marquera une certaine distance – les objections qu'il fera sont essentiellement d'ordre linguistique: c'est un abus de langage qu'il reprochera à l'école de Hugo. Le langage de la nature est à la fois plus simple et plus fort: l'homme peut en avoir une approche s'il sait écouter le bruit du vent et de l'eau; des airs populaires très simples peuvent aussi donner une approche de cette musique, et Senancour, reprenant en cela Rousseau, tout en marquant une certaine différence, voit dans le célèbre «ranz des vaches» un exemple de cette traduction du langage premier de la nature:<sup>21</sup> «les vents frémissent d'une manière austère dans les mélèzes éloignés: on discerne le roulement du torrent caché dans les précipices qu'il s'est creusé le long des siècles. À ces bruits solitaires dans l'espace, succèdent les accents hâtés et pesants des Küheren».<sup>22</sup> Cependant ce langage sublime n'atteint sa plénitude que dans le silence: «Les chants cessent, l'homme s'éloigne», alors il ne reste plus que le bruit de «la chute des eaux dont le bruissement sauvage, en s'élevant des abîmes, semble ajouter à la permanence silencieuse des hautes cimes, et des glaciers, et de la nuit».<sup>23</sup>

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>20</sup> On se reportera à l'étude d'Emmanuel Reibel qui analyse l'emploi du mot romantique non seulement dans des œuvres littéraires mais aussi dans des textes de théorie musicale: Emmanuel REIBEL, *Comment la musique est devenue «romantique». De Rousseau à Berlioz*, Paris, Fayard, 2013. Sur les critiques faites par Senancour aux «Jeunes-France», v. Béatrice DIDIER-LE GALL, *L'imaginaire chez Senancour*, Paris, Corti, 1966, réimpr, Paris, Champion, 2012, *Le romantisme éternel*, p. 235 et sq.

<sup>21</sup> Deux journées d'étude ont été consacrées l'ENS (mars 2012) au *Dictionnaire de musique* de Rousseau qui analyse longuement le ranz des vaches; c'est à partir de ce dictionnaire, que Senancour s'inscrit pour critiquer d'ailleurs Rousseau. Les Actes de ces journées organisées par Emmanuel Reibel et moi-même vont paraître chez Vrin.

<sup>22</sup> Étienne de SENANCOUR, *Oberman*, cit., p. 157.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 158.

Tandis que la nuit de Thiel marquait tristement la solitude du philosophe, ce fragment, au contraire, révèle que cette langue romantique établit une communication entre les hommes, mais seulement entre ceux qui sont capables de le comprendre, quelques «happy few» aurait dit Stendhal. «Hommes primitifs jetés çà et là dans le siècle vain, pour conserver la trace des choses naturelles, vous vous reconnaissez, vous vous entendez dans une langue que la foule ne sait point quand le soleil d'octobre paraît dans les brouillards sur les bois jaunis; quand un filet d'eau coule et tombe dans un pré fermé d'arbres au coucher de la lune».<sup>24</sup> Une communication peut alors s'établir entre l'écrivain philosophe et ses lecteurs, inévitablement peu nombreux, ces initiés, ces «adeptes»<sup>25</sup> auxquels s'adressaient un peu mystérieusement les *Observations* préliminaires du roman.

On voit donc la riche polysémie de la nuit, non seulement quand on envisage comme l'a fait Alain Montandon un grand nombre d'écrivains,<sup>26</sup> mais à l'intérieur même d'une seule œuvre que l'on a pourtant, bien à tort, jugée monotone. La nuit de Thiel et la nuit du «Fragment romantique», malgré quelques notations communes, ont une signification radicalement différente: à la solitude et à l'angoisse se sont substitués une issue, un espoir de communication, mais tandis que la lettre IV était surchargée de références livresques, elles ont disparu du «Fragment romantique»: nul n'est besoin de tant lire, il suffit d'écouter. On se rappelle la réflexion de l'Emigré de Sénac de Meilhan, après qu'il eût perdu sa bibliothèque: ses livres ne lui auraient rien appris, s'ils ne lui avaient appris à se passer d'eux. Le dépouillement causé par l'émigration a-t-il permis à l'écrivain d'accomplir l'itinéraire spirituel qu'il suppose à son personnage? En tout cas l'expérience de la montagne aura été capitale.<sup>27</sup> Dans la nuit de Thiel le philosophe était encore un homme de la plaine; il médite sur les hauts plateaux, au bord d'un lac de montagne, «près des rocs nus et d'un gris roussâtre»,<sup>28</sup> quand il incite son lecteur à communiquer avec lui grâce à la langue romantique de la nature, langue essentiellement nocturne et silencieuse.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>26</sup> Alain MONTANDON, *Dictionnaire littéraire de la nuit*, Paris, Champion, 2014.

<sup>27</sup> Du moins celle qu'il fait vivre à son personnage, car, comme l'avait montré A. Monglond, la connaissance de la haute montagne chez Senancour, très peu sportif, a été largement livresque et ses descriptions s'inspirent dans ce passage des *Tableaux pittoresques de la Suisse*.

<sup>28</sup> Étienne de SENANCOUR, *Oberman*, cit., p. 157.

## IL SUBLIME DELLA NOTTE NEL *PENSIERO VIII* DI VINCENZO MONTI

Raffaella BERTAZZOLI (*Università degli Studi di Verona*)  
raffaella.bertazzoli@univr.it

**ABSTRACT:** Vincenzo Monti's early production is characterised by a deep stylistic and thematic research, inspired to a wide entourage of readings and open to Pre-Romantic foreign suggestions, in particular, Klopstock and Young. This essay takes into account the sources and the thematic ideas of *Pensiero VIII* (1783), a composition of particular interest within the frame of poetic language innovation towards Romanticism. Monti seems to force intentionally the change in the styles of writing already experienced in previous poetry by adapting the lines to the sublime tone.

**RIASSUNTO:** La produzione giovanile di Vincenzo Monti si caratterizza per una meditata ricerca stilistica e tematica, ispirata a un'ampia messe di letture e aperta a suggestioni straniere preromantiche (in particolare, Klopstock e Young). Il saggio prende in esame le fonti e gli spunti tematici del *Pensiero VIII*, componimento del 1783 che si configura di particolare interesse nel quadro dell'innovazione del linguaggio poetico in senso romantico. Monti pare consapevolmente forzare stilemi già sperimentati nella poesia precedente, conformando i versi al tono sublime.

**KEY WORDS:** Vincenzo Monti, Italian Poetry, Preromanticism, Sublime

**PAROLE CHIAVE:** Vincenzo Monti, Poesia italiana, Preromanticismo, Sublime



## IL SUBLIME DELLA NOTTE NEL PENSIERO VIII DI VINCENZO MONTI

Raffaella BERTAZZOLI (*Università degli Studi di Verona*)

### Verso una *sensiblerie* romantica

Il rapporto epistolare tra Vincenzo Monti e il classicista roveretano Clementino Vannetti è senza dubbio uno dei più interessanti sotto il profilo critico. Basta scorrere le lettere, soprattutto quelle degli anni 1778-1781, per riconoscere al giovane Vincenzo una *curiositas* intellettuale e una *vis* polemica forse uniche nella sua lunga carriera di poeta.<sup>1</sup> Sebbene coetaneo del Monti, il Vannetti viene investito di un magistero indiscusso nel giudicare le «poetiche mercatanzie» che l'amico immancabilmente gli invia.

Arroccato su posizioni di un classicismo a oltranza, e ostile alle pur caute aperture verso i modelli letterari d'Oltralpe, il Vannetti ricopre, di volta in volta, la funzione di rispecchiamento dialettico delle posizioni critiche del Monti e di verifica dei giudizi severi che il poeta andava dispensando ai poeti di Parnaso del suo tempo.<sup>2</sup>

- 1 L'epistolario intercorso tra Vincenzo Monti e Clementino Vannetti ebbe una certa regolare cadenza tra il 1777 e il 1786. Non siamo in possesso delle lettere del Vannetti, se non per poche minute. Sulla posizione del Monti a Roma e sul carteggio con lo studioso roveretano cfr. gli studi di Floriana CALITTI, *Vincenzo Monti a Roma*, in *Vincenzo Monti fra Roma e Milano*, Atti del convegno di Alfonsine, 27 marzo 1999, a cura di Gennaro Barbarisi, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2001, pp. 215-237; e di Erica SCHWEIZER, *Il carteggio Monti-Vannetti*, ivi, pp. 125-159. Sulla figura del Vannetti cfr. Ferdinando PASINI, *Clementino Vannetti. Profilo critico-biografico*, Rovereto, Grandi, 1907; Emilio BIGI, *Clementino Vannetti*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, IV, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 747-782. Per gli studi sull'opera del Monti, in relazione ai primi esercizi poetici, cfr. Gennaro BARBARISI, *Vincenzo Monti e la cultura neoclassica*, in *Storia della letteratura italiana*, VII, Milano, Garzanti, 1969, pp. 7-95; Ivanos CIANI, *Le prime raccolte poetiche di Vincenzo Monti*, «Studi di Filologia Italiana», XXXVII, 1979, pp. 413-495; Nicolò MINEO, *Vincenzo Monti. La ricerca del sublime e il tempo della rivoluzione*, Pisa, Giardini, 1992. Quindi, si veda il volume a cura di Luca FRASSINETI, *Primo supplemento all'epistolario di Vincenzo Monti*, Milano, Cisalpino, 2012.
- 2 Per un'analisi degli studi critici cfr. Guido BUSTICO, *Bibliografia di Vincenzo Monti*, Firenze, Olschki, 1924; Domenico CONSOLI, *Orientamenti e problemi della critica montiana nell'ultimo trentennio*, «Cultura e scuola», XIX, 74, 1980, pp. 17-34; Walter

Lasciata Ferrara per Roma nel 1778, su invito del Cardinale Borghese, Monti può finalmente imporsi sul grande proscenio romano, favorito dalle amicizie della corte pontificia.

A parte una routinaria composizione di testi d'occasione, il Monti aveva al suo attivo un poemetto in terzine, la *Visione d'Ezechiello*, composto nel 1776, che Ivanos Ciani riconosce come un vero «incunabolo romantico»,<sup>3</sup> dove l'endecasillabo si dispiega in volute ampie e armoniose. Il modello diretto è il Varano, alla cui scuola Monti si era affinato ai timbri della poesia del sublime biblico; ma non solo: echi frugoniani affiorano accanto alla memoria di modelli poetici, che restano appannaggio di quella folta schiera di arcadi inquieti che compongono tra Ferrara, Parma e Reggio. Tutti vicini al Monti, come il Minzoni, il Fusconi, il Cassiani, il Cerretti, il Vicini, il Cassoli, il Paradisi e infine il Mazza. Quest'ultimo è figura di spicco anche per un'alacre attività di traduttore, nata sotto l'impulso del magistero cesarottiano, e quando in Italia si stava velocemente incrementando la circolazione di testi di autori stranieri in traduzione.<sup>4</sup>

Alla composizione della *Visione* non sarebbe stato estraneo neppure l'insegnamento di un'altra importante figura di intellettuale cosmo-

BINNI, *Storia della critica montiana*, in *Monti poeta del consenso*, Firenze, Sansoni, 1981, pp. 1-46. Per un'analisi completa dell'opera montiana e per un aggiornamento bibliografico degli studi si rimanda al saggio di Marco CERRUTI e Enrico MATTIODA, *La letteratura nel Neoclassicismo. Vincenzo Monti*, in *Storia della letteratura italiana*, VII, *Il primo Ottocento*, cap. VI, Roma, Salerno Editrice, 1998, pp. 289-378, e quindi al lavoro di Angelo ROMANO, *Rassegna montiana (1980-2000)*, «Lettere Italiane», I, 2001, pp. 106-134. Sul contesto in cui Monti operò cfr. Leone VICCHI, *Vincenzo Monti. Le lettere e la politica in Italia dal 1750 al 1830*, Fusignano, Morandi, 1879-1887. In particolare sul periodo romano cfr. Luca FRASSINETI, *Il teatro romano di Monti tra estetica e critica borghese*, «Ariel», III, 1994, pp. 60-69; Angelo ROMANO, *Vincenzo Monti a Roma*, Manziana, Vecchiarelli, 2001; Arnaldo BRUNI, *Monti nella Roma classica*, «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 23, 2004, pp. 23-42.

- 3 Il componimento ebbe due stampe nel 1776: Vincenzo MONTI, *La Visione d'Ezechiello, versi dedicati al re. mo sig. dottore Francesco Zanotti, arciprete di Minerbio ed insigne predicatore nella Cattedrale di Ferrara la Quaresima dell'anno MDCCCLXXVI*, Ferrara, nella Stamperia Camerale, 1776. Venne quindi pubblicato a Parma dalla Stamperia Reale, nell'aprile del 1776, con dedica al cardinale Scipione Borghese. Il Vannetti ne dà un giudizio molto lusinghiero. Cfr. Erica SCHWEIZER, *Il carteggio Monti-Vannetti*, cit., pp. 128-129.
- 4 Cfr. Ivanos CIANI, *Le prime raccolte poetiche*, cit. Sulla *Visione* si vedano le pp. 420 e ss.; Leonardo CAMBINI, *Primi saggi poetici di Vincenzo Monti*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LIII, 1909, pp. 69-88.



polita: quella di Aurelio de' Giorgi Bertòla che aveva appena pubblicato le *Notti Clementine* (1775) guardando anche al modello delle *Notti* di Edward Young.<sup>5</sup> Sono anni in cui Monti esercita lo stile e affina la sensibilità poetica con letture eterogenee: e se da un lato legge e cita Omero contro le 'sciocchezze' arcadiche, conformandosi all'opinione graviniana di un primato indiscusso dell'antico (parla di «maestosità» di Omero e di Pindaro),<sup>6</sup> dall'altro non disdegna di farsi paladino di una posizione anti-classicista, in termini muratoriani, in difesa, cioè, di una poesia del «vero» e del bello poetico, senza limitazioni spazio-temporali:

Forse gli antichi hanno esaurito il bello della poesia? Sarebbe lo stesso che dire che hanno esaurito il bello della natura, che hanno provate tutte le maniere di sentire [...]. Eppure Cornelio, Racine, Voltaire e perfino Shakespeare [sic], sono pieni di sentimenti, di affetti ai quali non giunse né Sofocle né Euripide.<sup>7</sup>

Il giudizio del Muratori sulla poesia, cui Monti attinge, mette in primo piano un problema che diverrà centrale nel Romanticismo: la corretta ricezione e resa dei testi (*Della perfetta poesia italiana*, 1706):

Certo è che nell'ebraica poesia moltissime son le cose espresse con singolar leggiadria, le quali se fossero trasportate nel nostro linguaggio con equivalente bellezza d'artificio, comparirebbono piene di nobiltà e d'ingegno incomparabile. Altrettanto avvien pur nelle lingue tedesca, inglese, danese ed altre, ciascuna delle quali oggidì si gloria d'aver valorosi poeti.<sup>8</sup>

Su queste considerazioni s'innesta una pagina di vera e propria intelligenza interpretativa del Monti sulla natura delle lingue e sulla loro resa in

- 5 Aurelio DE' GIORGI BERTÒLA, *Le Notti Clementine*, Arezzo, per Michele Bellotti, 1775.
- 6 Nella *Ragion poetica* (1708) il Gravina aveva sostenuto il primato della poesia greca sopra la latina e a maggior ragione sopra la moderna, consegnando un canone che comprendeva Omero, Eschilo, Pindaro. Riconoscendo all'antichità greca una grandezza irraggiungibile, si alimentava una nostalgia del passato e dell'antico con caratteristiche che saranno della sensibilità romantica. Cfr. René CANAT, *L'Hellénisme des romantiques*, Paris, Didier, 1951-1955, 3 voll.
- 7 Ferdinando PASINI, *Un discorso di Vincenzo Monti in Arcadia*, «Pro Cultura», Rivista bimestrale di studi trentini, I, fasc. I e II, 1910, p. 36.
- 8 Ludovico Antonio MURATORI, *Opere*, a cura di Giorgio Falco e Fiorenzo Forti, in *La letteratura Italiana. Storia e Testi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, p. 88.

traduzione. In tal modo, egli respingeva il concetto dell'intraducibilità e sdoganava l'uso dei testi tradotti:

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

Nei primi mesi romani, Monti, infatti, alimenta un interesse verso una produzione letteraria moderna, non strettamente domestica, segno di una lenta trasformazione che viene regolarmente registrata nelle lettere al Vannetti.<sup>10</sup> Le testimonianze epistolari del momento parlano della lettura di opere straniere, come il *Messia* di Klopstock,<sup>11</sup> nella cui traduzione avrebbe voluto cimentarsi, se non direttamente dal tedesco, con la mediazione dei francesi: un *Messie* in edizione parigina era già stato stampato nel 1769.<sup>12</sup>

Il progetto di traduzione resterà lettera morta,<sup>13</sup> anche se di una trasposizione italiana del *Messia* si sarebbe parlato di lì a poco: nel 1782 esce a Vicenza la traduzione in versi di Giacomo Zigno, della quale il Monti si sarebbe in seguito servito.<sup>14</sup>

9 Vincenzo MONTI, *Epistolario*, raccolto, ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi, Firenze, Le Monnier, 1930, 6 voll. La cit. è nel I vol., alle pp. 118-119. Da ora: *Epist.* con l'indicazione del volume e delle pagine.

10 Così scrive al Vannetti: «Vi prego solo di non proibirmi la lettura degli oltramontani, da' quali traggio un infinito vantaggio» (*Epist.*, I, p. 121).

11 Il Bertòla nel *Discorso preliminare alla traduzione degli Idilj di Gessner* aveva cercato di mitigare il pregiudizio intorno alla lingua tedesca: «Io so bene che anche in Italia si ha generalmente opinione, che la lingua tedesca non sia istrumento da impiegarsi felicemente in poesia. Quindi è ch'io, per distruggere questa specie di pregiudizio, mi determinai a scrivere un Saggio ragionato sulla poesia alemanna, e a dar di essa un'idea la più estesa chiamandone ad esame l'indole, e i progressi prodigiosamente rapidi da Opitz fino a questi giorni», in Aurelio DE' GIORGI BERTÒLA, *Scelta d'Idilj di Gessner tradotti dal Tedesco*, Napoli, Raimondi, 1777, p. XXVI.

12 *Le Messie. Poème en dix chants traduit de l'allemand de M. Klopstock*, Paris, chez Vincent, 1769, 2 voll.

13 Nella lettera del primo maggio 1778 Monti dice di aver iniziato, ma subito interrotto la versione (*Epist.*, I, p. 46).

14 Lo Zigno aveva concluso già nel 1771 la traduzione di tre canti dell'opera di Klop-

Non era trascorso molto tempo dal suo arrivo a Roma, che Monti coglieva l'occasione per mostrarsi a una platea di tutto rispetto. Testimonianze parlano della recita della *Visione d'Ezechiello* in Arcadia nel 1778,<sup>15</sup> occasione in cui gli viene tributato quel plauso che si riserva ai poeti d'importanza ormai conclamata. Rassicurato dal pieno successo delle letture in Arcadia, Monti passa a raccogliere le sue cose migliori, e già il 26 gennaio 1779 comunica al Vannetti «la risoluzione presa di stampare una raccolta scelta delle [sue] poesie».<sup>16</sup> Ne sarebbe nato il *Saggio di Poesie*,<sup>17</sup> in cui compaiono testi improntati a una certa duttilità poetica. Degno di menzione un poemetto intitolato *Entusiasmo Malenconico*, con echi dalle *Notti* del Bertòla, e che si differenzia da molta poesia precedente per il gusto del timbro scuro e del sublime. Il saggio del Bettinelli, intitolato *Dell'Entusiasmo delle Belle Arti*, edito a Milano nel 1769, ne era stato per buona parte il supporto teorico.<sup>18</sup> Le parole del Bettinelli sembrano rinviare decisamente a quella nuova formula del sublime che aveva da poco avuto la sua definizione nel saggio burkiano *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757):

dell'anima attonita, e spaventata, in cui sorgon immagini straordinarie, tutte terribili, e però tutte grandi, e sublimi. Sia poi questo per lo timor del pericolo immaginato, e quasi presente, o per la mescolanza di questo timore coll'esclusione del vero pericolo, o per altro, dicanlo gli altri».<sup>19</sup>

stock. L'edizione di dieci canti compare con il titolo *Il Messia del signor Klopstock trasportato dal tedesco in verso italiano da Giacomo Zigno*, in Vicenza, per Francesco Modena, 1782. Cfr. Ferdinando PASINI, *Per la fortuna del Klopstock in Italia*, Padova, Prosperini, 1905 (estr. dagli «Atti della Accademia Scientifica Veneto-Triestina-Istria-na», luglio-dicembre 1905), pp. 37-65. Diretta influenza ebbe l'opera sui sonetti montiani *In morte di Giuda*, e in parte sulla *Bassvilliana*.

15 La notizia si trova nel giornale romano «Chracas» del 29 agosto 1778.

16 *Epist.*, I, p. 59.

17 Vincenzo MONTI, *Saggio di Poesie*, Livorno, per i torchi dell'Enciclopedia, 1779.

18 Saverio BETTINELLI, *Dell'Entusiasmo delle Belle Arti*, Milano, Galeazzi, 1769, p. 122: «ogni volta che il cielo s'annerà, tuona, e lampeggia, e vi veggio, ed immagino, come fo sempre, il fulmine, che vi si accende, e piomba sulla terra, allora sento il terrore, e l'orrore comprendermi, e scuoter l'anima tutta. Così l'idee de' sepolcri, degli antri, delle tenebre d'una boscaglia, dell'oscurità, del silenzio, della solitudine, della notte, onde sorgono l'altre idee d'assassini, di spettri, di fiere affamate, e di morte; tutto ciò produce una commozione, o una quasi immobilità».

19 Si veda Ferdinando PASINI, *Di alcuni giudizi di Clementino Vannetti sulla letteratura contemporanea*, «Tridentum», X, 1901, pp. 1-52, e II, 1902, pp. 1-10.

Le corde toccate da Monti nei componimenti del *Saggio* e nei *Discorsi* dedicatori, davano spazio a una poesia dell'entusiasmo e dell'immaginazione, senza indulgere alla moda dello scientismo imperante:

i miei critici, quelli cioè che si piccano d'esser filosofi perché non sanno che qualche termine tecnico, mi danno la taccia di essere arido e vuoto di filosofia ne' miei componimenti.<sup>20</sup>

Si rinsalda, nel contempo, l'amore per Klopstock, spingendosi fino agli inglesi, Milton e Young, influenti nell'affinare alcune scelte di segno preromantico. Continua ininterrotto anche il dialogo epistolare sulla cattiva influenza (così la pensa il Vannetti) che le letterature straniere moderne hanno sulla poesia italiana:

Sono d'accordo con voi e con Bettinelli che la maggior parte dei nostri poeti, sedotta dalla novità transalpina, è insoffribile; v'accordo ancora che gli esemplari tedeschi, inglesi, francesi sono la fonte di tanta corruttela. [...] Ma bisogna che anche voi mi accordiate che il gregge di questi nostri poeti intedescati, infranciosati è un gregge di talenti mediocri e puerili.<sup>21</sup>

E che questi modelli avessero avuto un certo ascendente sul giovane Monti è testimoniato dal poemetto *La Solitudine*, letto in Arcadia il 14 settembre 1780, in cui il Monti affronta uno dei temi abusati dalla poesia contemporanea, italiana e straniera. Nel componimento si intrecciano la solitudine come sentimento espresso dalla *Senhsucht* su modello dell'immancabile Bertòla, e il piacere della descrizione secondo i toni del cromatismo crepuscolare della *Lichtung*.

Nel 1781 escono le *Rime degli Arcadi*,<sup>22</sup> un volume dalla struttura ben calibrata che comprende componimenti già editi nel *Saggio di Poesie* e testi nuovi, in cui si conferma una precisa disposizione verso una poesia dell'entusiasmo e del sentimento; e una cantica, *La Bellezza dell'Universo*,<sup>23</sup> recitata in Arcadia il 19 agosto, in cui Monti si compiace di

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Epist.*, I, p. 119. Lettera al Vannetti datata «Roma, 3 Giugno 1780».

<sup>22</sup> Vincenzo MONTI, *Rime degli Arcadi*, Roma, Giunchi, 1781.

<sup>23</sup> *Id.*, *La Bellezza dell'Universo*, Roma, Fulgoni, 1781. Seconda edizione in *Versi*, Parte I, Siena, Pazzini Carli, 1783 e Parma, Stamperia reale, 1787; la definitiva nel 1826. Nell'edizione del 1781 alla cantica seguivano due versi d'encomio, in ossequio a una

accostare, in un disegno magniloquente, grandezza divina e mecenatismo pontificio.<sup>24</sup> Era giunto il tempo per virare in senso romantico alcune suggestioni poetiche: l'amore per Carlotta Steward ne offrì il pretesto.

### Tracce del sublime nel *Pensiero VIII*

Nel gruppo dei *Pensieri* (1783), che Monti compone per la giovane Carlotta, conosciuta nel salotto della poetessa Fortunata Sulgher Fantastici, amica di Alfieri e di madame de Staël, l'*VIII* si configura di particolare interesse nel quadro dell'innovazione del linguaggio poetico in senso romantico.<sup>25</sup> Monti pare consapevolmente forzare stilemi già sperimentati nella poesia precedente, conformando i versi al tono sublime.

Il testo si apre su una meditazione solitaria e notturna, in cui s'instaura un contatto compassionevole tra l'io e la Natura; il luogo presenta molti elementi che formeranno il traliccio poematologico romantico e che saranno assunti come centrali non solo dalla poesia, ma anche dalla pittura: si pensi a *Un uomo e una donna davanti alla luna* (1819) di Caspar David Friedrich, o ai paesaggi notturni di William Turner, per citare solo alcune tra le tele più note.<sup>26</sup> Questi i versi iniziali del *Pensiero VIII*:

Alta è la notte, ed in profonda calma  
dorme il mondo sepolto, e in un con esso  
par la procella del mio cor sopita.<sup>27</sup>

L'*incipit* è solenne, costruito su un predicativo in posizione forte e su una serie di termini ossimorici connotati in senso sublime. L'uso del lati-

maggior rilevanza della scelta d'occasione.

<sup>24</sup> *Epist.*, I, p. 166. Lettera al Vannetti datata «Roma, 24 Ottobre 1781». Il poemetto, apprezzatissimo, sarebbe stato pubblicato senza indugio dall'editore romano Fulgoni nello stesso 1781, e subito inviato al Vannetti per un giudizio: «voglio trasmettervi una copia d'un poemetto che ho fatto ultimamente sopra la Bellezza dell'Universo».

<sup>25</sup> Vincenzo MONTI, *Pensieri d'amore* (VIII), in ID., *Poesie*, a cura di Alfonso Bertoldi, Firenze, Sansoni, 1957. I *Pensieri* sono stati composti nel 1783.

<sup>26</sup> Cfr. *Italia al chiaro di luna. La notte nella pittura italiana (1550-1850)*, trad. di Rosa Maria Letts, Roma, Il cigno, 1990.

<sup>27</sup> Vincenzo MONTI, *Pensieri*, vv. 132-134, in ID., *Poesie*, a cura di Alfonso Bertoldi, cit., p. 42.

nismo 'alto' (*altus*) nel senso di 'profondo' si colloca in una tradizione poetica colta. Lo troviamo nel Tasso della *Gerusalemme*, anche se in contesti non definiti in senso sublime. Uno stretto rapporto intertestuale s'instaura con Melchiorre Cesarotti, traduttore dell'*Ossian (La morte di Gaulo)*,<sup>28</sup> che configura analogamente lo stilema in un paesaggio notturno, dove la luna a mala pena rischiarava una natura che incute timore:

[...] alta è la notte.  
 Mormoran cupe l'onde solitarie  
 Nel silenzio del bosco: dalle nubi  
 Trapela, e fugge ad or ad or la Luna  
 Fra le piante del colle, e ad ora ad ora  
 Dalle nebbie divise ed i vapori  
 Trapelano, e s'involano le stelle.

Ritroviamo il sintagma nei versi del *Bardo*, in un rapporto d'intertestualità interna all'opera montiana:

Tacita uscia dalle cimmerie grotte  
 la nemica del dì; ma non del Duce  
 tacea la cura, che per l'alta notte  
 in mille parti il suo pensier traduce.

Stilema ripreso nella traduzione dell'*Iliade*, dove assolve principalmente a una funzione denotativo-temporale:

Tutti ancor dormian per l'alta notte  
 i guerrieri e gli Dei.<sup>29</sup>

Ma, certamente, ai fini di un'intelligenza intertestuale, sono le *Rime* del Tasso a offrire un corto-circuito interessante; vi troviamo uniti due elementi stilisticamente forti della tradizione poetica: «l'alta notte» si accompagna alle «vaghe stelle», anche se i due termini della *junctura* trovano nella poesia di Monti una funzione argomentativa di più intensa significazione:

28 I *Canti di Ossian* vennero tradotti dal Cesarotti nel 1762 e rielaborati definitivamente nel 1772.

29 Il sintagma si ritrova in Foscolo, Manzoni e altri moderni.

Ma chi nel sen de l'alta notte ombrosa  
ardisce numerar le vaghe stelle,  
opre antiche e novelle  
racconti e i nomi onde tu gloria avesti.<sup>30</sup>

Nel prosiegua, il dettato del testo si definisce per l'immissione degli elementi che cercheremo di qualificare nel segno del sublime burkiano: la vista del cielo senza limiti, punteggiato da stelle a tratti oscurate dalla nubi; il vento che sconvolge la natura.<sup>31</sup> Il punto di vista dell'io poetico è quello di un osservatore coinvolto empaticamente:

Io balzo fuori delle piume, e guardo;  
e traverso alle nubi, che del vento  
squarcia e sospinge l'iracondo soffio,  
veggo del ciel per gl'interrotti campi  
qua e là deserte scintillar le stelle.

Lo sguardo rivolto allo spazio interstellare, che l'uomo contempla con un senso di sgomento, è già tutto dentro la poesia di autori come Edward Young, che nel testo *Night Thoughts* (1746) ha segnato l'avvio di una nuova sensibilità nel rapporto con la natura. Isolando il senso di *astonishment*, proprio del sublime, ne riconosce potenzialità non solo retoriche:

un orizzonte spazioso rappresenta un'immagine di libertà, luogo in cui la vista ha la possibilità di estendersi, di spaziare nell'immensità delle sue vedute e di abbandonarsi alla varietà degli oggetti che si offrono alla sua osservazione. Prospettive così vaste sono così piacevoli per la fantasia come i pensieri sull'eternità e sull'infinito lo sono per la mente.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Già in pieno *milieu* romantico, il *topos* viene assunto da una poetessa incline ai toni lugubri, come Diodata Saluzzo Roero, che nella novella *Beatrice di Tenda* (1819) presenta una sequenza aggettivale fortemente connotata in senso sublime: «Alta la notte, profondo il silenzio, gelida l'aura del crudo dicembre, tutto destava orrore».

<sup>31</sup> Il testo di Burke venne velocemente tradotto in Francia (*Recherches philosophiques*, Londres-Paris, Hochereau, 1765) e in tedesco (*Burkes philosophische Untersuchungen*, Riga, J.F. Hartknoch, 1773). In Italia di grande importanza per la diffusione della poetica del sublime si dimostra la traduzione cesarottiana dell'*Ossian*, accompagnata nella sua seconda edizione (Comino 1772) dalla traduzione della *Dissertazione storico-critica sui poemi del Bardo*, di Hugh Blair, le cui *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* del 1783 vennero tradotte in Francia nel 1797 e da Francesco Soave nel 1801. Il testo, che volgarizza le idee burkiane, circolava per la sua parte *Sul sublime* negli *Opuscoli scelti* già dal 1796.

<sup>32</sup> Joseph ADDISON, *The Pleasure of Imagination*, «The Spectator», n. 412, 1712.

Sono queste le premesse per arrivare alla fondamentale operazione della *Philosophical Enquiry* (1757) di Edmund Burke che fa una serrata disamina del sublime longiniano e della sua interpretazione nell'estetica del primo Settecento. Lo snodo fondamentale della sua teoria è quello che si incentra sul rapporto tra espressione sublime e esperienza emotiva di ciò che è spiacevole o doloroso. I riferimenti sono classici (Omero e la *Poetica* di Aristotele) e moderni, dalla fisico-teologia di Thomas Burnet al *Paradise Lost* di John Milton, dalla rielaborazione del concetto di *Sublime* in Dennis alle *Seasons* di James Thomson. Sublime, scrive Burke, è

tutto ciò che può destare idea di dolore e di pericolo, cioè tutto ciò che è terribile, ovvero ha rapporti con oggetti terribili, ossia tutto ciò che agisce in modo analogo al terrore, è una fonte del sublime; [...] perché sono convinto che le idee di dolore sono molto più forti di quelle che riguardano il piacere.<sup>33</sup>

All'origine del sublime è l'idea di 'vastità' che mette in moto la nostra immaginazione nel creare il sentimento dell'infinito; la contemplazione di spazi sconfinati fa insorgere nell'animo dell'uomo un'idea di potenza della Natura: «Un'altra fonte del sublime è l'*infinità* [...] che tende a riempire la mente di quella specie di piacevole orrore».<sup>34</sup>

Dopo essersi affacciato sull'infinito, il poeta s'interroga sui fini ultimi dell'esistenza dell'universo: si rivolge agli elementi della natura con domande trascendentali. L'idea di una *katastrophé*, dovuta all'allontanarsi dello sguardo divino sul mondo, interpreta l'inquietudine profonda che le scoperte della scienza avevano inoculato nella coscienza dell'uomo moderno; accanto alla fiducia illuministica nella ragione percorre e trapassa il secolo una condizione di smarrimento per il venir meno dei fondamenti epistemologici che avevano sorretto per secoli la struttura del pensiero:<sup>35</sup>

Oh vaghe stelle! e voi cadrete adunque,  
e verrà tempo che da voi l'Eterno  
ritiri il guardo, e tanti Soli estingua?

33 Edmund BURKE, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, Palermo, Aesthetica, 1985, p. 71.

34 *Ibid.*

35 Cfr. Enzo NEPPI, *Foscolo, Leopardi e le origini del nichilismo europeo*, «Filigrana», 4, 1997, pp. 107-211.



E tu pur anche coll'infranto carro  
rovesciato cadrai, tardo Boote,  
tu degli artici lumi il più gentile?

Se ne era già fatto interprete Edward Young, che riformula, attingendo dalla linea ininterrotta del pessimismo filosofico occidentale, la condizione esistenziale dell'uomo e il suo fardello di dolore. La ciclica sequenza del perire, cui non si sottraggono né l'uomo, né la Natura, apre interrogativi sulla fine dell'universo, simboleggiato dall'astro maggiore (*The Revenge*, 1721):

Questa vasta e solida terra, quel sole fiammeggiante,  
Quei cieli, attraverso i quali esso ruota, devon tutti avere una fine.  
Che cos'è, dunque, l'uomo? la più piccola parte del Nulla.  
Il giorno seppellisce il giorno, il mese il mese, e l'anno l'anno.  
La nostra vita non è che una catena di molte morti;  
Può dunque la Morte stessa essere temuta? Piuttosto la nostra vita.  
La vita è Deserto, la vita è Solitudine.<sup>36</sup>

In versi di forte impronta metaforica, il tema della catastrofe ricompare nel componimento, intitolato «Il Tempo», del frugoniano Salomone Fiorentino:

E si lograno i cieli, e gli astri, e il sole  
sotto quel dente, che qual tarma in panno,  
e rodere e tacere a un tempo suole;  
e l'etadi, al girar di mesi e d'anni  
sopra l'ali di rapidi momenti,  
in tal vorago a inabissarsi vanno.<sup>37</sup>

36 Edward YOUNG, *The Revenge*, in *The Works of the Rev. Dr. Edward Young*, Charlestown, W. S. and H. Spear, 1811, 3 voll., II, Atto IV, sc. IV, p. 51. L'opera è dedicata a Philip Wharton: «This vast and solid Earth, that blazing Sun, / Those Skies thro' which it rolls, must all have End. / What then is Man? The smallest part of Nothing. / Day buries Day, Month Month, and Year the Year, / Our Life is but a Chain of many Deaths; / Can then Death self be fear'd? Our Life much rather: / Life is the Desert, Life the Solitude» (Traggo la traduzione da Emilio NAZÀRI, *Edward Young poeta elegiaco*, Palermo, Priulla, 1937, p. 93).

37 Salomone FIORENTINO, «Il Tempo», vv. 31-36, in *Poeti minori del Settecento*, a cura di Alessandro Donati, Bari, Laterza, 1913, 2 voll., II, p. 268.

Nel suo *Essai sur l'Astronomie* (1788), Louis de Fontanes formula un'incazzante domanda sul destino del cosmo. Il passo si riferisce alle comete, e ai loro ricorsi nel firmamento:

Ces astres, ces flambeaux, qu'en passant l'homme admire,  
 A qui le Guèbre antique élevait des autels,  
 Comme leur créateur seront-ils immortels?  
 Au jour marqué par lui, la comète embrasée,  
 Vient-elle réparer leur substance épuisée?  
 Meurent-ils comme nous? On dit que sur sa tour,  
 Quelquefois l'astronome attendant leur retour,  
 Vit, dans des régions qu'il s'étonne d'atteindre,  
 Luire un astre nouveau, de vieux astres s'éteindre.  
 Tout passe donc, hélas! Ces globes inconstants  
 Cèdent comme le nôtre à l'empire du temps.<sup>38</sup>

Ne riassume i termini lo stesso Monti nel *Pensiero x*, dove la riflessione sul trascorrere del tempo si riflette dall'io all'esistente, e la caducità di ogni cosa si riallaccia alla profezia apocalittica:

Tutto père quaggiù. Divora il Tempo  
 l'opre, i pensieri. Colà dove immenso  
 gli astri dan suono, e qui dov'io mi assido,  
 e coll'aura che passa mi lamento,  
 del Nulla tornerà l'ombra e il silenzio.

Burke evidenzia alcune categorie estetiche che interagiscono strettamente con l'idea di sublime, motivandolo secondo parametri di paura e dolore; affrancando il nesso sublime/vastità dal senso morale, lo colloca tutto nel campo estetico. La posizione prospettica che dall'infinito dell'universo rinvia al particolare dell'io («dov'io mi assido»), o viceversa, s'incardina nell'elaborazione poetica come elemento di collegamento verso la sensibilità romantica. Esempio (ma gli esempi potrebbero essere altri) la condizione dell'io nella chiusa del testo leopardiano di «Aspasia», dove, sul contesto sublime, s'innesta l'elemento del riso democriteo:

[...] Che se d'affetti  
 Orba la vita, e di gentili errori,

38 Jean-Pierre Louis de FONTANES, *Essai sur l'astronomie*, in ID., *Oeuvres*, éd. Sainte-Beuve, Paris, Hachette, 1839, 2 voll., I, p. 21.

È notte senza stelle a mezzo il verno,  
Già del fato mortale a me bastante  
E conforto e vendetta è che su l'erba  
Qui neghittoso immobile giacendo,  
Il mar la terra e il ciel miro e sorrido.

Il processo intertestuale si aggancia anche alla prosa: l'affinità del sentire rinvia ad alcuni luoghi del romanzo *I dolori del giovane Werther* di Goethe, testo che Monti terrà ben presente per questi esperimenti:

Tutto è così silenzioso intorno a me e così calma è la mia anima. [...] Mi avvicino alla finestra, mia cara, e vedo ancora tra le nuvole che passano veloci nella tempesta qualche stella del cielo che è eterno! No, voi non cadrete! L'Eterno vi porta nel cuore, e me insieme con voi.<sup>39</sup>

Suggerzioni percepite già dal Foscolo degli sciolti «Al Sole», per il calco del sintagma sul transeunte («Tutto père quaggiù»)<sup>40</sup> e per la ripresa del ritirarsi dal mondo dello sguardo divino:

[...] Tutto si cangia,  
tutto père quaggiù! Ma tu giammai,  
eterna lampa, non ti cangi? Mai?  
Pur verrà dì che nell'antiquo vòto  
Cadrai nel nulla, allor che Dio suo sguardo  
Ritirerà da te: non più le nubi  
Corteggeranno a sera i tuoi cadenti  
Raggi su l'Oceàno; e non più l'Alba  
Cinta d'un raggio tuo, verrà su l'Orto  
Ad annunziar che sorgi.<sup>41</sup>

Con una ripresa nella lettera del 19 gennaio dell'*Ortis*:

«O Sole», diss'io, «tutto cangia quaggiù! E verrà giorno che Dio ritirerà il suo sguardo da te, e tu pure sarai trasformato; né più allora le nubi corteg-

39 Johann Wolfgang von GOETHE, *I dolori del giovane Werther*, a cura di Giuliano Baiocchi, Torino, Einaudi, 1998, p. 279. Lettera scritta *Dopo le undici*.

40 Vincenzo MONTI, *Pensieri d'amore*, x, vv. 1-2: «Tutto père quaggiù. Divora il Tempo / L'opre, i pensieri»; in ID., *Poesie*, a cura di Alfonso Bertoldi, cit., p. 50.

41 UGO FOSCOLO, *Opere*, I, a cura di F. Gavazzoni, Milano-Napoli, Ricciardi 1974, p. 122. Il componimento è del 1796-97.

geranno i tuoi raggi cadenti; né più l'alba inghirlandata di celesti rose verrà cinta di un tuo raggio su l'oriente ad annunziar che tu sorgi». <sup>42</sup>

Interrogativi che riaffiorano nei versi di *Ossian*, tradotti dal Cesarotti:

[...] O tu celeste Lampa,  
Dimmi, o sol, cesserai? verrai tu manco,  
Possente luce? Ah s'è prescritto il fine  
Del tuo corso, se tu risplendi a tempo,  
Come Fingallo, avrem carriera, o sole? <sup>43</sup>

L'immissione dell'elemento lunare, come testimone del dolore umano, ha una sua sede importante nelle meditazioni di Young, dove la presenza della luna, prima che elemento poetico, diventa presupposto ontologico. Nel 1744, descrivendo l'atto della Creazione, in un poemetto che avrà fortuna straordinaria nel Settecento europeo (*The Pleasures of Imagination*), Mark Akenside attiva l'immaginazione sulla potenza dell'Atto divino. La traduzione di Angelo Mazza, uno dei poeti più attenti alle esperienze d'Oltralpe, avrebbe dato un contributo sostanziale al rinnovamento del lessico poetico italiano, producendo esiti interessanti anche in altri generi letterari:

Nè ancora a mezzo il Ciel la sua notturna  
Lampa sospeso avea l'argentea Luna,  
Nè monti ancora, nè ruscelli, e selve  
Abbellivan la terra, nè sue leggi  
Dava Sapienza all'Uom; che nella propria  
Immensità profondamente assorto,  
Solo esistea l'Onnipotente; e tutte  
Schierate innanzi al guardo suo l'eterne  
Forme movean delle create cose.  
Movea 'l raggianti Sol, movea l'argentea  
Lampa notturna, e monti e boschi e fiumi  
V'eran presenti, e la rotante Terra,  
E sapienza in sovrumano aspetto.

<sup>42</sup> Ugo FOSCOLO, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, Milano, Garzanti, 1981, p. 42. Nell'*Ortis* si trova anche il calco «Tutto père quaggiù» (*Ibid.*, p. 91).

<sup>43</sup> *I canti di Ossian*, Cartone, v. 608 sgg.

Un'originalità che si può riconoscere per diffrazione con la traduzione montiana dell'*Iliade*, dove la descrizione del campo di battaglia alla luce lunare risponde a criteri esornativi:

Siccome quando in ciel tersa è la Luna,  
e tremole e vezzose a lei d'intorno  
sfavillano le stelle, allor che l'aria  
è senza vento, ed allo sguardo tutte  
si scuoprono le torri e le foreste  
e le cime dei monti; immenso e puro  
l'etra si spande, gli astri tutti il volto  
rivelano ridenti, e in cor ne gode  
l'attonito pastor: tali al vederli,  
e altrettanti apparian de' Teucri i fuochi.

Le meditazioni sulla condizione dell'essere e le domande sulla fine dell'universo sono costanti incardinate nel pensiero, con un'incidenza significativa, come abbiamo visto, nella poesia del XVIII secolo. Ma non solo: il tema attraversa il secolo e diventa centrale nel pensiero decadente, quale emerge nel lungo poemetto pascoliano *Il ciocco*. Tra suggestioni apocalittiche e pensiero positivo, Pascoli ripropone, attraverso l'importante lettura del testo di E. A. Poe *Eureka*, la visione di un mondo sprofondata nel nulla e nel silenzio. Dato nuovo di questa poesia è il sogno:

Ma verrà tempo che sia pace, e i mondi,  
fatti più densi dal cader dei mondi,  
stringan le vene e succhino d'intorno  
e in sè serrino ogni atomo di vita  
quando sarà tra mondo e mondo il Vuoto  
gelido oscuro tacito perenne;  
e il Tutto si confonderà nel Nulla,  
come il bronzo nel cavo della forma;

Il brusio della vita verrà cancellato per sempre:

Una cripta di morti astri, di mille  
fossili mondi, ove non più risuoni  
nè un appartato gocciolo di stille;  
non fumi più di tanti milioni  
d'esseri, un fiato; non rimanga un moto,  
delle infinite costellazioni!  
Un sepolcreto in cui da sè remoto

dorma il gran Tutto, e dalle larghe porte  
 non entri un sogno ad aleggiar nel vuoto  
 sonno di ciò che fu! – Questa è la morte! –

Nei versi conclusivi del testo montiano s'innesta il tema della rimembranza, con la quale è possibile spostare la visione sul passato, agendo sul senso della *Sehnsucht*, in un'interazione tra ricordo e condizione presente. L'immaginazione assume un ruolo fondamentale nell'elaborazione del pensiero estetico in quanto forza poetica che unisce alla conoscenza dei sensi e della ragione la condizione estetica della «psychology of Infinity». Joseph Addison nei suoi *Pleasures of the Imagination* (1711) riconosce all'immaginazione, che nasce dalla vista di ciò che è grande, bello e insolito, il sentimento del piacere. Si attiva nel poeta la *facultas imaginandi* per la quale sono presenti «le cose che non sono»:

Ah, perché mai la fronte or mi discopri,  
 e la beata notte mi rimembri,  
 che al casto fianco dell'amica assiso  
 a' suoi begli occhi t'insegnai col dito!  
 Al chiaror di tue rote ella ridenti  
 volgea le luci; ed io per gioia intanto  
 a' suoi ginocchi mi tenea prostrato  
 più vago oggetto a contemplar rivolto,  
 che d'un tenero cor meglio i sospiri,  
 meglio i trasporti meritar sapea.

Nella lamentazione, l'io poetico pensa al passato come irredimibile e al presente come esperienza di dolore:

Oh rimembranze! oh dolci istanti! io dunque,  
 dunque io per sempre v'ho perduti, e vivo?  
 e questa è calma di pensier? son questi  
 gli addormentati affetti?

Entra in questi versi un altro elemento fondamentale del sublime, quello della 'privazione', che è il concetto più innovativo dell'estetica di Burke: il sublime dell'assenza, della privazione di luce, privazione di sentimento, e quindi noia. Abbandonato il sublime del *fiat lux* longiniano, Burke s'immerge nell'oscurità, nel silenzio, nella desolazione, per farne le fonti del *delightfull Horror*:

[...] Ahi, mi deluse  
della notte il silenzio, e della muta  
mesta Natura il tenebroso aspetto!  
Già di nuovo a suonar l'aura comincia  
de' miei sospiri, ed in più larga vena  
già mi ritorna su le ciglia il pianto.

Con la vista della Natura che, pur partecipe, non è in grado di alleviare la pena, torna il dolore del ricordo e con questo il pianto.

L'esperimento dei *Pensieri* non sarebbe stato ignorato, nonostante la posizione antiromantica assunta dal Monti negli anni futuri, e in particolar modo quella relativa al dibattito tra classicisti e romantici. Nel *Pensiero VIII*, Monti aveva accolto alcuni elementi poetici che segneranno appariscenti riprese nel XIX secolo. Tracce intertestuali si ritrovano, per tacer d'altri, nell'opera di Giacomo Leopardi, nonostante il giudizio severo e inappellabile espresso dal poeta nello *Zibaldone*. Leopardi concede al Monti la qualità dell'*artifex*, ma gli nega quella dell'ispirazione. Il giudizio viene articolato su diversi piani poemati. Nel 1817 Leopardi riconosce al Monti l'abilità nell'uso sapiente della *dispositio* e la capacità di creare immagini:

Nelle poesie del Monti (specialmente nelle Cantiche) sono osservabili la bellezza novità efficacia delle immagini, particolarmente sublimi, ma anche di ogni altro genere, la mollezza e dirò così sveltezza, agilità, disinvoltura dell'espressione; la gran felicità nell'esprimere cose e immagini difficilissime, la disinvolta e spedita nobiltà dello stile, e quella data colla scelta e collocamento delle parole (o coll'uno o l'altra separatamente) a cose e immagini per se stesse ignobili o quasi; la sublimità e grandezza delle immagini fantastiche, la grazia e forza del dipingere.<sup>44</sup>

In quegli stessi mesi, la dicotomia tra immaginazione e sentimento si fa più netta, pesando negativamente sull'esito poetico:

Nel Monti è pregiabilissima e si può dire originale e sua propria la volubilità armonia mollezza cedevolezza eleganza dignità graziosa, o dignitosa grazia del verso, e tutte queste proprietà parimente nelle immagini, alle quali aggiungete scelta felice, evidenza, scolpitezza ecc. [...] Ma tutto quello che spetta all'anima al fuoco all'affetto all'impeto vero e profondo sia sublime, sia massimamente tenero gli manca affatto. Egli è un po-

44 Giacomo LEOPARDI, *Zibaldone* [14], il pensiero è molto alto (1817).

eta veramente dell'orecchio e dell'immaginazione, del cuore in nessun modo.<sup>45</sup>

Nel valutare l'opera di Monti, Leopardi sembra distinguere l'immaginazione – quella che era definita in ambito filosofico con il termine di *Einbildungskraft* - da quella capacità naturale degli antichi di pensare per immagini, su cui si sofferma in molti pensieri di quell'anno:

E riducendo l'osservazione al generale troveremo il suo fondamento nella natura delle cose, vedendo come la filosofia e l'uso della pura ragione che si può paragonare ai termini e alla costruzione regolare, abbia istecchito e isterilito questa povera vita, e come tutto il bello di questo mondo consista nella immaginazione che si può paragonare alle parole e alla costruzione libera varia arditamente e figurata.

Nel 1823, paragonando la poesia di Byron e quella di Monti, Leopardi stigmatizza, con giudizio perentorio e definitivo, come impoetico e imitativo il verso montiano:

Si potrebbe aggiungere il nostro Monti, nel quale tutto è immaginazione, e nulla parte ha il sentimento [...] qualch'egli sia per se stesso, nelle sue composizioni non è che un buono e valente traduttore di Omero, Virgilio, Orazio, Ovidio ed altri poeti antichi, e imitatore, anzi spesso copista, di Dante, Ariosto e degli altri nostri classici. [...] E l'effetto poetico delle poesie di Monti spetta più agli antichi che a lui, ed è piuttosto come di poesia e d'immaginazione antica, che di moderna. Nel sentimento poi la vena del Monti è al tutto secca, e provandocisi, il che egli fa ben di rado, non ci riesce punto, come nel Bardo.<sup>46</sup>

Un giudizio che avrebbe pesato sulla 'fortuna' del poeta di Alfonsine.<sup>47</sup>

45 Giacomo LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, Edizione critica e annotata a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1991, vol. 1, pp. 49-50; cfr. Maria Antonietta Terzoli, *Dediche leopardiane III, opere in versi della giovinezza e della maturità*, «Margini», 1, 2007.

46 Giacomo LEOPARDI, *Zibaldone* [3478-3479].

47 Gennaro BARBARISI, *Vincenzo Monti fra magistero e apostasia*, Ferrara, Longo, 1982.



## NACH AUßEN GEHT DER GEHEIMNISVOLLE WEG. ÜBER NOVALIS' *HYMNEN AN DIE NACHT*

Richard FABER (*Freie Universität Berlin*)  
rfaber@zedat.fu-berlin.de

**ABSTRACT:** Richard Faber's reading of afterlife nostalgia in Novalis's *Hymnen an die Nacht* is a symbolic mystique of earthly life; its paradoxical dialectics between light and darkness is acknowledged as a movement towards the utopian building of the «Kingdom of Love» and freedom. The apocalyptic sun represented by his beloved Sophie's death leads to the birth of poetry in her lover, an endless chase of death.

**ABRISS:** Richard Faber liest die in Novalis' *Hymnen an die Nacht* formulierte Jenseitssehnsucht symbolisch als eine Mystik des Diesseits, die in der paradoxen Dialektik von Licht und Finsternis eine auf die utopische Errichtung des «Reichs der Liebe» und der Freiheit zielende Bewegung erkennt. In der apokalyptischen Sonne des Todes der geliebten Sophie ereignet sich die Geburt der Poesie im Geliebten, ein Nachsterben ohne absehbares Ende.

**KEY WORDS:** Novalis, *Hymns to the Night*, light, darkness, love, freedom

**SCHLÜSSELWÖRTER:** Novalis, *Hymnen an die Nacht*, Licht, Finsternis, Liebe, Freiheit



**NACH AUßEN GEHT DER GEHEIMNISVOLLE WEG.  
ÜBER NOVALIS' HYMNEN AN DIE NACHT**

Richard FABER (*Freie Universität Berlin*)

*Dem Kommentar ist es angelegen, die politischen Inhalte  
gerade rein lyrischer Partien herauszustellen.*

(Walter Benjamin)

Am 1. August 1794, also zweieinhalb Jahre vor Sophie von Kühns Tod und fünfeinhalb Jahre vor Abschluß der handschriftlichen Fassung der *Hymnen an die Nacht*, schreibt Novalis an Friedrich Schlegel:

Ich sehne mich ungeduldig nach Brautnacht, Ehe und Nachkommenschaft. Wollte der Himmel, meine Brautnacht wäre für Despotismus und Gefängnisse eine Bartholomäinacht, dann wollt' ich glücklich Ehestandstage feiern... aber immer ein Zirkel – zum Freidenken gehört Freiheit, zur Freiheit Freidenken – zum Zerhauen ist der Knoten – Langsames Nisteln hilft nichts.<sup>1</sup>

Die Revolution ist vom Opfer herausgefordert *und* will es beseitigen; deshalb kann sie auch selbst nicht darauf verzichten. Das ist die epochale Erfahrung des vorletzten *Fin de siècle*: «Die ächte Philosophie hat Phönix Natur».<sup>2</sup> Dieser nur scheinbar metaphysische Satz des Novalis bringt zum Ausdruck, daß noch die Revolutionäre in archaischen, also finsternen Zeiten' leben und die hellen nur durch sie hindurch erreichen können; dies aber im Unterschied zu allem Archaischen eben dadurch, daß die hellen Zeiten mehr als bloß in die 'göttliche Welt-Ordnung' integrierte Augenblicke der 'Unordnung' sind. Saturnalien genügen nicht, ja sie sind stabilisierender Zynismus. Die *Revolution* hat den Zyklus des Opfern und Geopfertwerdens zu sprengen. – «Die ächte Philosophie hat Phönix-Natur» heißt: sie ist *utopische* Geschichtsphilosophie.

1 NOVALIS, *Schriften*, hrsg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel u.a., 4. Bd., *Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse*, Stuttgart, Kohlhammer, 1960, S. 140f.

2 Ebd., 2. Band, *Das philosophische Werk I*, S. 632.

Ausdrücklich begegnet die Denkfigur des 'Phönix' bei Novalis selten<sup>3</sup>, aber als Dialektik von Tag und Nacht, Licht und Finsternis (die immer schon zu ihr gehört) häufig; vor allem eben in den *Hymnen an die Nacht*. Diese Dialektik hat unter dem Einfluß der neuplatonischen Mystik die Dialektik des Phönix-Mythos verinnerlicht und bewegt sich nur noch in analogem Sinn zwischen Tag und Nacht:<sup>4</sup> «Himmlicher, als jene blitzenden Sterne, dünken uns die unendlichen Augen, die die Nacht in *uns* geöffnet».<sup>5</sup>

Die mystische Nacht ist nicht kosmisch zu verstehen. Sie dringt nicht von außen ein, sondern hat ihren Ursprung im Innern der Seele. Doch die Wirkungen, die sie im Innern hervorbringt, sind denen der kosmischen Nacht vergleichbar; sie bedingt ein Versinken der äußeren Welt und versetzt die Seele in Einsamkeit. Aber auch hier gibt es ein nächtliches Licht, welches eine neue Welt tief im Innern erschließt.<sup>6</sup> Paradox nennt Novalis dieses «nächtliche Licht» «Sonne der Nacht». Wem sie die Nacht gesandt hat, der ist «zum Menschen gemacht»; er ist «sich selbst begegnet»<sup>7</sup> und am «Mittelpunkt» seines Wesens angekommen.<sup>8</sup> Der Weg dahin mit

3 Vgl. z. B. NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen*, in ID., *Monolog, Die Lehrlinge zu Sais, Die Christenheit oder Europa, Hymnen an die Nacht, Geistliche Lieder, Heinrich von Ofterdingen*, Reinbek, Rowohlt («Rowohlts Klassiker der Literatur und der Wissenschaft», 130/131), 1963, S. 181 u. S. 192 (Von nun an: RK 130/131).

4 Zur kultischen Vorgeschichte solcher Tag- und Nachtmystik vgl. Odo CASEL, *Zur Feuerweihe*, in *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft Bd. II* (1922), S. 90 – 91 und ders. *Das Weihnachtsmysterium in Hochland* 27, 1 (1929-30), S. 201.

5 NOVALIS, *Hymnen an die Nacht*, 1. Strophe (Athenäum Ausgabe); vgl. z. B. NOVALIS, *Hymnen an die Nacht*, in RK 130/131, S. 55f.

6 Vgl. Edith STEIN, *Kreuzeswissenschaft. Studie über Joannes A Cruce*, Freiburg, Herder, 1954, S. 35. Noch der Surrealist A. Breton wird – nicht anders – «von der absolute(n) Macht der universellen Subjektivität» als dem «Königreich der Nacht» sprechen. (André BRETON, *Die kommunizierenden Röhren*, München, Rogner & Bernhard, 1973, S. 122. Surrealistische Vision erfolgt nach den Worten Bretons mit «geschlossenen Augen». «Traum» und «Inneres Gesicht» sind dafür Synonyme. *Pietà oder die Revolution der Nacht* nennt Max Ernst 1925 ein berühmtes Bild, ein Jahr ehe die Surrealisten Revolution und Surrealismus im Titel ihrer Publikation zusammenführen werden. (Vgl. Werner SPIES, *Max Ernst – Collagen. Inventar und Widerspruch*, Köln, DuMont Schauberg, 1974, S. 113).

7 André BRETON, *Nadja*, Pfullingen, Günther Neske, 1960, S. 109.

8 Friedrich Schlegels 87. Idee lautet: «ein wahrer Mensch ist, wer bis in den Mittelpunkt der Menschheit gekommen ist.» (*Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe 2. Band, Charakteristiken und Kritiken I*, Paderborn, Schöningh, 1967, S. 264)

Novalis' Worten «die Wallfahrt zum heiligen Grabe» (4. Hymne) ist der Übergang vom Profanen zum Heiligen, vom Vergänglichen und Illusorischen – dies ist jetzt schon metaphysisch gesprochen – zur Wirklichkeit und Ewigkeit, vom Tod zum Leben: «Die Teilhabe am Mittelpunkt kommt [...] einer Initiation gleich».<sup>9</sup> Im *Ofterdingen* ist die Handlung eine stufenweise Einweihung des angehenden Dichters in die Wahrnehmung des *Eschaton*, das im Traum «von der blauen Blume» ahnungsvoll vorweggenommen und schließlich mit dem Pflücken der Wunderblume symbolisch vollzogen wird.<sup>10</sup> Um in der (damit schon berührten) Tradition des späten Judentums und frühen Christentums zu sprechen, in der «dunklen Nacht» vollzieht sich die «Apokalypse der Seele», was ein «konkreteres Wort für Eschatologie» ist. Eschatologie heißt hier «das Wissen vom Stehen des konkreten Geistes vor seinem eigenen, ihn vollendenden, aber ihm verhüllten Letzten, das ihm als seine Apokalypse in Selbstverwirklichung sich enthüllen soll».<sup>11</sup> – Redet jene «konkrete» Eschatologie von ihrem Wissen und will sie ihr visionär Enthülltes ändern vermitteln, so kann sie das noch einmal nur verhüllt in einer mystisch-dichterischen Sprache:<sup>12</sup> Die «Sonne der Nacht» ist eine apokalyptische Sonne,<sup>13</sup> verhülltes Licht oder – enthülltes Dunkel.

Novalis ist diese Sonne in seiner toten Braut Sophie «gesandt» worden. Indem sie ihm «die Nacht [...] zum Leben verkündet», hat sie sein Letztes enthüllt und ihn «zum Menschen gemacht»: «Ich ward durch sie zu allem, was ich bin».<sup>14</sup> Er weiß sich von ihr geschenkt: «ich bin Dein und Mein», «Mein», weil ich «Dein» bin. Dies ist so radikal zu verstehen, wie die Theologie der christlichen Tradition die Erlösung durch Chris-

9 Mircea ELIADE, *Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr*, Reinbek, Rowohlt («Rowohlts deutsche enzyklopädie», 260), 1966, S. 21.

10 Vgl. Hans Wolfgang KUHN, *Der Apokalyptiker und die Politik. Studien zur Staatsphilosophie des Novalis*, Freiburg, Rombach, 1961, S. 215.

11 Hans Urs von BALTHASAR, *Prometheus. Studien zur Geschichte des deutschen Idealismus*, Heidelberg, Kerle, 1947.

12 Der «Sinn für Poesie» – er hat viel mit dem «für Mystizismus» gemein – «stellt das Undarstellbare dar. Er sieht das Unsichtbare, fühlt das Unfühlbare usw.» (NOVALIS, *Werke und Briefe*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Alfred Kellertat, München, Winkler-Verlag, 1968, S. 415).

13 Vgl. JOHANNES, *Apokalypse* 22, 5.

14 NOVALIS, *Zueignung*, 2. Strophe, in ID., *Heinrich von Ofterdingen*, in RK 130/131, S. 89.

tus verstand: der Mensch erhält sich durch und in Christus, der gestorben und auferstanden ist.<sup>15</sup> Auf seinen Tod und seine Auferstehung hin wird er getauft, um so «neu geboren» (3. Hymne) zu werden. Nichts anderes geschieht für Novalis, als er sein «Damaskus» am Grabhügel Sophies erlebt.<sup>16</sup> Er zieht selbst die Parallelen, indem er hintereinander schreibt – zunächst mit der Anrede an die tote Geliebte: «zehre mit Geisterglut meinen Leib, daß ich luftig mit Dir inniger mich mische» (1. Hymne) – dann mit der Anrede an Christus: «saug Geliebter, / Gewaltig mich an, / Daß ich entschlummern / Und lieben kann» (4. Hymne). Beide Anreden kombinierend, heißt es schließlich: «Hinunter zu der süßen Braut, / zu Jesus, dem Geliebten» (6. Hymne).<sup>17</sup>

15 Im ersten der *Geistlichen Lieder* heißt es von Christus: «Mit ihm bin ich erst Mensch geworden» (RK 130/131, S. 699).

16 Ich beabsichtige nicht zu untersuchen, was die Erfahrungen des *Menschen Hardenberg* waren, noch wie sie sich zu dem in den *Hymnen* Gedichteten verhalten. Es genügt von diesen selbst auszugehen, wie von irgend einem anderen mystischen Text. Ich lasse Mystik Mystik sein, um dann freilich ihren spezifischen Wandel bei Novalis herauszuarbeiten, mehr als das: die Aufhebung der traditionellen Mystik und ihren Umschlag in geschichtliche Poiesis. (Hierzu vgl. Richard FABER, *Apokalyptische Mythologie. Zur Religionsdichtung des Novalis*, in *Romantische Utopie – Utopische Romantik*, hrsg. v. Gisela Dischner u. Richard Faber, Hildesheim, Gerstenberg, 1979, S. 69). Wollte man begrifflich fassen, was Novalis am Grabhügel Sophies geschah, dann könnte Walter Benjamins 'profane Erleuchtung' ein Ansatz sein. Als «materialistische, anthropologische Inspiration» schien sie ihm «die wahre schöpferische Überwindung religiöser Erleuchtung» zu sein. (Walter BENJAMIN, *Der Surrealismus*, in *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1966, S. 202). Benjamin führte nicht nur überhaupt eine Liebe, mit der 'ernst' gemacht wurde, als Beispiel an, André Bretons *Nadja*, sondern benannte gleichfalls von Breton angeregt (vgl. André BRETON, *Nadja*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1974, S. 77 und sekundär Elisabeth LENK, *Der springende Narziß. André Bretons poetischer Materialismus*, München, Rogner & Bernhard, 1971, S. 75 u. 76) mit der «provençalischen Minne» ein historisches Phänomen, das zweifellos nicht nur auf diesen wirkte, sondern bereits auf Novalis. Und nicht zufällig; denn in ihr wurde die neuplatonische Mystik wohl zum ersten Mal 'profaniert': Die «Idee der einzigen Liebe» stammt «aus einer mystischen Haltung her» (André BRETON, *L'Amour fou*, München, Kösel, 1970, S. 7). Herbert Marcuse nennt die provençalische Minne mit Recht «die erste Romantik» (vgl. Herbert MARCUSE, *Marxismus und Feminismus*, in ID., *Zeit-Messungen. Drei Vorträge und ein Interview*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1975, S. 13f.). Zum Verhältnis der Surrealisten zu Novalis, gerade in diesem Zusammenhang, vgl. Werner SPIES, *op. cit.*, S. 186.

17 Solche Identifikation ist möglich bis nötig, da Novalis «zu söfchen religion» hat, «nicht Liebe. Absolute Liebe, vom Herzen unabhängige, auf Glauben gegründete, ist

In allen drei Fällen spricht sich Novalis' sogenannte «Todessehnsucht» aus; «ewig» soll «die Brautnacht» wahren (1. Hymne) und der «Morgen» nicht mehr «wiederkommen» (2. Hymne). Denn wie die «Sonne der Nacht» heller ist als die des Tages, so liegt im Tod ein tieferes und volleres Leben, als in dem, was gewöhnlich so benannt wird.<sup>18</sup> In der 3. Hymne beschreibt Novalis mit allen Topoi einer Initiation<sup>19</sup> wie «einst» mitten im Leben (am Grab Sophies) «das Band der Geburt» riß, «des Lichtes Fessel»: «die Gegend hob sich sacht empor; über der Gegend schwebte mein entbundener, *neugeborner* Geist» (3. Hymne).<sup>20</sup> Ausdrücklich werden noch einmal Leben und Licht, Nacht und Tod zusammen geordnet. Dies deutet aber auch darauf hin, daß dieser Tod wie jene Nacht mystisch ist; er geschieht mitten in diesem Leben, wenn er auch aus ihm herausführt und wie jene Nacht Ewigkeit gewinnen soll. Noch eine Verbindung, die entscheidende, nämlich personelle: Die Initiation in die Nacht wie in den Tod – es gibt eigentlich keinen Unterschied zwischen ihnen, sondern es handelt sich immer um ein und dieselbe –, Novalis' Apokalypse, geschieht durch Sophie: «In ihren Augen ruhte die Ewigkeit. [...] Jahrtausende zogen abwärts in die Ferne. [...] An ihrem Halse weinte ich dem neuen *Leben* entzückende Tränen». <sup>21</sup> – Die 3. Hymne schließt mit dem Bekenntnis und knüpft damit an den Schluß der 1. an, wo vom Tod die Rede war: «erst seitdem [seit dem Augenblick an Sophies Grab, wo «das Band der Geburt» riß] fühl ich ewigen, unwandelbaren Glauben an den Himmel der Nacht und sein *Licht*, die Geliebte» (3. Hymne). Wie für Christus gilt für Sophie, daß sie das schon «ist», was Novalis erst noch werden muß. Sie ist seine Verheißung: «Nun weiß ich, wenn der letzte Morgen sein wird – wenn das Licht nicht mehr die Nacht und die Liebe scheucht – wenn

Religion.» (NOVALIS, *Fichte-Studien*, in ID., *Schriften 2. Band I*, cit., S. 395) – «Religion» ist «ein *unendliches* Einverständnis, eine ewige Vereinigung liebender Herzen» (Heinrich von Ofterdingen, in *RK 130/131*, S. 169).

18 «Der Tod ist das *romantisierende* Prinzip unseres Lebens. Der Tod ist – das Leben +. Durch den Tod wird das Leben *verstärkt*.» (NOVALIS, *Schriften*, 3. Band, *Das philosophische Werk II*, Stuttgart, Kohlhammer, 1968, S. 559)

19 «Aufgelöst», «Einsam», «von unsäglicher Angst getrieben», «kraftlos, nur ein Gedanke des Elends» war er «noch» und «konnte» «vorwärts nicht» und «rückwärts nicht».

20 Vgl. die Tagebucheintragung vom 13. Mai 1797 (NOVALIS, *Briefe und Dokumente*, Bd. II, hrsg. v. Ewald Wasmuth, Heidelberg, Lambert Schneider, 1954, S. 333).

21 Vgl. ebd., «Wenn man *Eins zu lieben* versteht – so versteht man auch Alles zu lieben, am Besten. – Kunst, alles *in Sofeen zu verwandeln* – oder umgek[ehrt].» (NOVALIS, *Schriften*, 3. Band I, cit., S. 408)

die Schlummer ewig und nur Ein unerschöpflicher Traum sein wird» (4. Hymne). Das heißt aber «Poesie».

Nach der *Zueignung* des *Ofterdingen* ist die «Geliebte» Novalis' «Muse» und der «stille Schutzgeist» seiner Dichtung. Gerade auch als solche ist sie ihm erschienen. Mit einem pietistischen Ausdruck: die tote Sophie hat Novalis zum Dichter «erweckt»: «Du hast in mir den edlen Trieb erregt / Tief ins Gemüt der weiten Welt zu schauen» (*Zueignung*, 2. Strophe). – Das gleiche sagt der Held des Romans von seiner Geliebten: «sie ist der sichtbare Geist des Gesangs [...]. Sie wird mich in Musik auflösen. Sie wird meine innerste Seele, die Hüterin meines heiligen Feuers sein» (6. Kapitel). Doch hier steht noch alles im Futur: Denn auch Mathilde muß erst sterben, damit diese «Erwartung» in «Erfüllung» geht. Wie der Tod Sophies wird der ihre zur Geburt der Poesie im Geliebten. Und dies ist dann nicht nur eine individuelle. Nach dem *Ofterdingen* wird am Ende *alles* Poesie.<sup>22</sup>

Indem Novalis, noch mitten auf dem Weg, der Verbindung mit Sophie (Poesie) gewiß sein kann, wie der Christ-gläubige der mit Christus – und beides aufgrund des Todes für dieses *gegenwärtige*, scheinhafte Leben –, er aber gleichzeitig «das neue Leben» inmitten des alten führen muß, ergibt sich für ihn das typische Paradox der eschatologischen Spanne, daß man schon und wiederum noch nicht tot ist, daß man noch und wiederum nicht mehr lebt: «Ich lebe bei Tage / Voll Glauben und Mut / Und sterbe die Nächte / In heiliger Glut» (4. Hymne). – Das wahre Leben muß «erstorben» werden. Der Geliebten «nachsterben» ist deshalb kein einmaliger und kein unwiderruflicher Augenblick, sondern ein Prozeß, dessen Ende unabsehbar ist.<sup>23</sup> Wieder im Tag- und Nachtschema ausgedrückt: «Noch weckst du, muntres Licht den Müden zur Arbeit – flößest fröhliches Leben mir ein [...] Aber getreu der Nacht bleibt mein geheimes Herz». Und seine Treue wird gelohnt; denn «Einst zeigt deine [der Sonne] Uhr das Ende der Zeit»: «*Unverbrennlich* steht das Kreuz – eine Siegesfahne unsres Geschlechts» (3. Hymne).

«Christi» Kreuz ist das «objektive», das «weltgeschichtliche»<sup>24</sup> Unterpfand der «Erlösung». Es wird genannt, bevor Novalis in der anschließenden

22 Vgl. NOVALIS, *Schriften*, 1. Band, *Das dichterische Werk*, Stuttgart, Kohlhammer, 1976<sup>3</sup>, S. 347.

23 Vgl. Hans Wolfgang KUHN, *Der Apokalyptiker und die Politik*, cit., S. 54.

24 Hans Joachim MÄHL, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis*, Heidelberg, Winter, 1965, S. 391.



den 5. Hymne von sich absieht und sich Geschichte und Gesellschaft zuwendet. In diesem Augenblick verwendet er die *Bilder* und *Figuren* des positiven Christentums. Jetzt erst wird auch ausdrücklich Sophie mit Christus in eins gesetzt: «saug, Geliebter, / Gewaltig mich an» (4. Hymne). – Wird vom Kreuz als der «Siegesfahne unsers Geschlechts» gesprochen, kann es sich nur um das Christi oder zumindest des Christentums handeln. Wenn jedoch der Beginn der Hymne von der «Wallfahrt zum hl. Grab» handelt und vom drückenden «Kreuz», dann ist zwar der Christus-Bezug mit gedacht, aber im bloßen «Mit» steckt die dienende Funktion. Novalis' heiliges Grab, sein *konkretes* Eschaton, zu dem er pilgert, ist das Grab Sophies. – Vertritt es das Grab Christi, ist es also nur im analogen Sinn «*heiliges* Grab» oder ersetzt es das christliche? Novalis antwortet mit der 21. seiner *Vermischten Bemerkungen*: «Das Leben eines wahrhaft kanonischen Menschen muß durchgehends symbolisch seyn. Wäre unter dieser Voraussetzung nicht jeder Tod ein Versöhnungstod?»<sup>25</sup> Im orthodoxen Sinn ist seine Todesmystik also nicht mehr christlich; ist sie es überhaupt noch, und wenn, in welcher Weise?<sup>26</sup>

Zunächst ist bemerkenswert, daß sich Novalis überhaupt nach «außen» wendet, der Geschichte und Gesellschaft zu, besonders aber, da er dies als Mystiker und unter christlichen Vorzeichen tut. Gerade dann bemerkenswert, wenn dabei eine Uminterpretation des traditionellen Christentums vorliegen sollte. Novalis *hebt* den Gegensatz zwischen der neuplatonischen Mystik des Johannes-Evangeliums und der Kirchenväter, des Origenes vor allem, die das verheißene Reich Gottes nur als allmählichen, vielleicht auch einmal dramatischen Fortschritt in ihrem *Innern*<sup>27</sup> verstehen wollten, und der prophetisch-apokalyptischen Erwartung eines Reiches in Welt und Geschichte auf, indem ihm das «innere Reich» (Luthers z. B.) zur seelischen Vorwegnahme des noch ausstehenden und durch den Menschen zu befördernden äußeren wird: Wie im Judentum ist «der Vorstoß zum Kern [...] zugleich [...] ein Vorstoß zum Außen»,<sup>28</sup> dadurch ist

25 NOVALIS, *Schriften*, 2. Band, cit., S. 418.

26 Zur (ausführlichen) Beantwortung dieser Frage vgl. Richard FABER, *Apokalyptische Mythologie*, cit., S. 77ff.

27 Vgl. Jacob TAUBES, *Abendländische Eschatologie*, Bern, A. Francke, 1947, S. 74 und Walter NIGG, *Das ewige Reich. Geschichte einer Sehnsucht und einer Enttäuschung*, Zürich, Eugen Rentsch, 1944, S. 101.

28 Gershom SCHOLEM, *Zum Verständnis der messianischen Idee im Judentum*, «Eranos-Jahrbuch», XXVIII, 1959, S. 213f.

die Mystik nicht mehr «der große Widerpart der Reichserwartung»,<sup>29</sup> sondern ganz und gar das Gegenteil. Anders als bei Luther liefert die Mystik der Welt der Menschen keine Rückzugsgefechte oder wird gar zum großen Alibi für jede Notstandsordnung der Gesellschaft, sondern steht an der «Front» (Ernst Bloch) und ist die Kraft jedes Wollens nach Veränderung und Verbesserung – nach Vollkommenheit in Welt und Geschichte. Nicht mehr vertröstet sie sich und die andern mit einem «jenseitigen» Leben, der jüngste Tag ist ihr, wieder im Gegensatz zu Luther, nicht der eines individuellen Sterbens, sondern des Endes aller bisherigen Geschichte in der Ankunft des «Reichs der Liebe» und der Freiheit.<sup>30</sup> Allerdings kann diese Ankunft in einem individuellen Erlebnis antizipiert werden, und sie ist es für den Dichter am Grab der Geliebten geworden.

Novalis notiert sich nach dem Sophienerlebnis (am 13. Mai 1797): «Einst wird die Menschheit sein, was Sophie mir jetzt ist – vollendet – sittliche Grazie».<sup>31</sup> Noch einmal, Novalis' vielgenannte «Todessehnsucht» muß symbolisch verstanden werden: Die innere Welt, in der das Getrennte vereinigt ist, die ewige Heimat der Seele, die seine Sehnsucht dann auch in der Vergangenheit, als goldene Vorzeit aller Geschichte, wie besonders in der Zukunft,<sup>32</sup> als goldene Endzeit aller Geschichte sucht, und verkörpert findet, muß ihm in erster Linie als das Land Sophiens erscheinen, die ihn dorthin geführt hat, deren Grab zur Stätte seiner Einweihung in die Geheimnisse dieses unsichtbaren Einheitsreiches geworden ist. Und wenn er künftig diesen Geheimnissen nachdenkt, wenn er diese Welt gedanklich zu ergründen oder sie in seinen Dichtungen sichtbar zu vergegenwärtigen sucht, so ist ihm dieses Ideal eine echte Erfahrung, von deren Wirklichkeit er im Tone prophetischer Gewißheit sprechen kann.<sup>33</sup> Anders ausgedrückt: Novalis ist von Jenseitssehnsucht bestimmt, wenn «Jenseits» das ganz Andere gegenüber diesem unvollkommenen (vor-)geschichtlichen Leben meint, aber nicht, wenn im Sinne der Tradition einfach nur das «Himmels»-Leben darunter verstanden wird, und nicht un-

29 Walter NIGG, *Das ewige Reich*, cit., S. 101.

30 Jetzt kann nicht mehr sowohl in der archaischen, wie in der prophetischen Tradition gesprochen werden, sondern nur noch in letzterer.

31 NOVALIS, *Schriften*, 1. Band, cit., S. 387.

32 Die goldene Vorzeit ist noch einmal nur Vorspiel der goldenen Zukunft. (Vgl. Richard FABER, *Die Phantasie an die Macht*, Stuttgart, J.B. Metzler 1970, S. 26ff.)

33 Vgl. Hans Joachim MÄHL, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis*, cit., S. 302.

abhängig davon ein statischer Ideen-Bezirk «trans lunam». Gerade durch das Sophienerlebnis sind ihm ja die Schranken zwischen (traditionellem) Jenseits und Diesseits aufgehoben worden, und jene neue Welt hat sich vor seinem inneren Auge eröffnet, von der Astralis (z. B.) am Eingang des 2. Teils zum *Ofterdingen*-Roman spricht, die Urwelt, die goldene Zeit am Ende, in der Tod und Leben in innigster Sympathie vereinigt sind und «keine Ordnung mehr nach Raum und Zeit» herrscht. Es ist das ewige Reich, das von innen nach außen treten, das in der Zeit sichtbar gemacht, realisiert werden soll, zu dem alle Zeit und Geschichte erhoben und erlöst werden soll.<sup>34</sup> – Auch was Novalis nach seiner *Existenz*-Apokalypse am Grab Sophies «weiß», ist demnach nicht mehr nur persönlich zu verstehen, als Voraussicht seines (physischen) Todes und jenseitigen Lebens: «Nun weiß ich, wenn der letzte Morgen sein wird – wenn das Licht nicht mehr die Nacht und die Liebe scheucht [...]» – «[...] wer oben stand auf dem Grenzgebürge der Welt, und hinübersah in das neue Land (wie Moses vom Berge nach Israel), in der Nacht Wohnsitz [...], «Oben baut er sich Hütten (wie es die drei Apostel auf dem Tabor tun wollten)» und «schaut hinüber [...]» (4. Hymne). Es handelt sich wie an vielen anderen Stellen um eine geheime Anspielung des großhistorischen Entwicklungsprozesses; im einzelnen Menschen muß sich «symbolisch verjüngt» vollziehen, was die Geschichte der Menschheit bewegt<sup>35</sup> oder, was Novalis angeht, besser umgekehrt. Die obigen Zitate deuten in ihrem Individuellen auf das in der geschichtsphilosophischen 5. Hymne Gedichtete, wenn auch erst von dort, dem *Ofterdingen* und der *Europa*-Rede her ganz deutlich wird: Novalis ruft zur «Annihilation des Jetzigen» auf, damit aus dem «Weg nach innen», aus der Versenkung in die Ursprünge des eigenen Lebens, die Ahnung als «Apotheose der Zukunft» aufsteigen kann.<sup>36</sup>

Schon hier kann abschließend zitiert werden: «Der erste Schritt wird Blick nach innen – absondernde Beschauung unsres Selbst – Wer hier stehn bleibt geräth nur halb. Der 2te Schritt muß wirksamer Blick nach außen – selbstthätige, gehaltene Beobachtung der Außenwelt seyn»<sup>37</sup> –

34 Vgl. ebd., S. 303.

35 Vgl. ebd., S. 309.

36 Vgl. *Friedrich Schlegel und Novalis. Biographie einer Romantikerfreundschaft in ihren Briefen*, hrsg. v. Max Preitz, Darmstadt, Gentner, 1957, S. 152. – Zu Novalis Geschichtsphilosophie, vgl. Richard FABER, *Die Phantasie an die Macht*, cit. und ID., *Apokalyptische Mythologie*, cit.

37 NOVALIS, *Schriften*, 2. Band, cit., S. 422.

die «ein im Geheimnißzustand erhobnes Innre» ist – «(Vielleicht auch umgekehrt)»<sup>38</sup> – Entscheidend nicht nur, daß das «Äußre [...] Ein höheres Innre» ist,<sup>39</sup> sondern daß gilt: «Gelingt's das Innre zu entblößen<sup>40</sup>, / So bricht der Tag der Freiheit an».<sup>41</sup> Der «Tag» und der gerade auch äußeren «Freiheit». «Es bricht die neue Welt herein / Und verdunkelt den hellsten Sonnenschein». – Jene ist heller als selbst die Sonne, deren Reich damit generell endet: «Keine Ordnung mehr nach Raum und Zeit / Hier Zukunft in der Vergangenheit».<sup>42</sup>

Novalis' utopischer Anarchismus wird am deutlichsten in dem, womit der *Ofterdingen* schließen sollte, in der «Zerstörung des Sonnenreichs»,<sup>43</sup> also antimythologisch durch die faktische Kritik des Astralmythos. Mit diesen Versen erbittet Heinrichs Geliebte «Die Vermählung der Jahreszeiten»,<sup>44</sup> was der positive Name für die «Zerstörung» ist: «Wären die Zeiten nicht so unselig, verbände / Zukunft mit Gegenwart und Vergangenheit sich, / Schlösse Frühling sich an Herbst, und Sommer an Winter, / Wäre zu spielendem Ernst, Jugend mit Alter gepaart: / Dann, mein süßer Gemahl, versiege die Quelle der Schmerzen, / aller Empfindungen Wunsch, wäre dem Herzen gewährt.»<sup>45</sup> – Dann wäre der «vollkommene Augenblick» erfüllter Gegenwart für *alle* gekommen.<sup>46</sup>

## Appendix

Im Jahre 2016 wird die unten angezeigte und von Richard Faber (FU Berlin) organisierte Tagung veranstaltet. Der Aufriß der Themenstellungen gibt eine Verlaufsrichtung vor, der folgend einige wichtige Problembereiche der Romantikforschung erneut zur Diskussion gestellt werden.

38 Novalis, *Schriften*, 3. Band, cit., S. 293.

39 Ebd., S. 403.

40 «Alles soll aus uns heraus und sichtbar werden» (ebd., S. 252).

41 NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen*, in *RK 130/131*, S. 136.

42 Ebd., S. 194.

43 Novalis, *Schriften*, 3. Band, S. 672.

44 Ebd.

45 Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, in *RK 130/131*, S. 217f.

46 Der vorliegende Text stellt die veränderte und aktualisierte Fassung des zuerst in Klaus LINDEMANN, *europaLyrik 1775-heute. Gedichte u. Interpretationen*, Paderborn u. a., Schöningh, 1982, S. 71-85 abgedruckten Aufsatzes dar.

### *Novalis im Dreieck von Aufklärung, Katholizismus und Protestantismus*

Im Jahr 2016 ist im Kloster Helfta eine Tagung über Novalis im Dreieck von «Aufklärung, Katholizismus und Protestantismus» geplant, im Verbund mit diesem, den Evangelischen Akademien Neudietendorf und/oder Magdeburg, der Katholischen Akademie Magdeburg, den Frankeschen Anstalten Halle, – falls es im Lande Sachsen-Anhalt eine solche gibt – der «Humanistischen Akademie», der Romantikforschungsstelle Jena und der Novalis-Gedenkstätte Wiederstedt der dort angesiedelten Internationalen Novalis-Gesellschaft.

Das Viereck – Halle – Helfta – Wiederstedt (zusammen mit Neudietendorf und Jena handelt es sich um ein Sechseck) repräsentiert eo ipso Inhaltliches: genau das, über das es während der Tagung «Novalis im Dreieck von Aufklärung, Katholizismus und Protestantismus» zu referieren und zu diskutieren gilt. – Hauptsächlich geht es um den in sich differnten bis kontroversen Protestantismus: um Luther(tum), die Schwärmer, den Pietismus im Allgemeinen und das Herrnhutertum im Besonderen, sowie die Aufklärungstheologie und -philosophie – unter Einschluß Kants und Fichtes (des Atheismusstreites), Schleiermachers und nicht nur deshalb Hardenbergs. Wie stark war dieser von den genannten Strömungen bzw. Persönlichkeiten beeinflusst? Auf welche Weise hat er sie rezipiert: fort- und/oder umgeschrieben/umfunktioniert? Warum und auf welche Weise hat er sich dabei katholischer Positionen angenähert? Partiiell alias häretisch (im wörtlichen Sinn des Wortes), nur scheinbar bzw. ironisch oder doch substantiell?

Was letztere Fragen angeht, ist vor allem an die Geschichtstheologie und/oder -philosophie der *Christenheit oder Europa* und die Lyrik der *Geistlichen Lieder* zu denken. Mit letzteren, aber auch den *Hymnen an die Nacht*, ist speziell der Mystiker Novalis aufgerufen, den es unbestreitbar gegeben hat, doch in welch genauer Hinsicht? Neben dem Vergleich mit pietistischem Schrifttum bietet sich besonders an, Novalis (via Friedrich von Spee) mit der bernhardinischen, also zisterzienserischen Mystik zu vergleichen, einer deren großen genii loci Helfta darstellt.

Es bestehen keine Einwände, neben dem zisterzienserischen Mystikerinnen-Kloster Helfta örtlich vor allem Luthers und Novalis' Taufkirchen in Eisleben bzw. Wiederstedt stark zu machen, Exkursionen dahin zu unternehmen, doch sollte es keine ökumenische Veranstaltung (bloß innerchristlicher Art) werden. Ziel wäre vielmehr eine panökumenische, die

Aufklärung und Transzendentalphilosophie, Humanismus generell – unter Einschluß von Pantheismus und Atheismus – nicht außen vorließe. Last not least wäre erneut die Frage nach dem Verschweigen der Juden in der *Christenheit* zu stellen, bei gleichzeitigem Hinweis auf Novalis' deutlich prophetisch-apokalyptische: *messianische* Dimension. Unter Umständen wäre an einen Vergleich Novalis' mit Müntzer zu denken, unter gebührender Beachtung Walter Benjamins und Ernst Blochs.

Hier ein möglicher Programmentwurf:

- Eisleben – Neudietendorf – Halle – Helfta – Jena – Weimar – Wiederstedt. Versuch einer religiös-weltanschaulichen Topographie
- Die protestantisch-pietistische Familie Hardenberg. Zur religiösen Sozialisation des jungen Friedrich
- Protestantisches im Allgemeinen und Pietistisches im Besonderen beim Dichter-Philosophen Novalis
- Die mystische Dimension Novalisischer Lyrik, unter besonderer Berücksichtigung ihrer vor- und gegenreformatorischer Quellen
- *Die Christenheit oder Europa* – katholisch, katholisierend oder panökumenisch?
- Novalis und Schleiermachers *Reden über Religion*
- Novalis, Fichte im Allgemeinen und der von diesem ausgelöste «Atheismusstreit» im besonderen
- Novalis, Walter Benjamin und Ernst Bloch, mit einem Exkurs zu Thomas Müntzer
- Novalis und das Judentum, dessen Prophetie und Apokalyptik im besonderen
- Novalis Humanismus. Versuch einer Differentialdefinition in gerade auch aktueller Absicht.

## **SULLE TENEBRE DELLA NOTTE FOSCOLIANA LO STELLATO ETERE TRA SILENZIO E PIETÀ**

Alberto GRANESE (Università di Salerno)  
algranese@unisa.it

**ABSTRACT:** The symbology of the night is crucial in Foscolo's creation, as in the immediate assimilation between inner emotional condition and dark night, anguish and gloom, tears and darkness. The generative power of sunbeams is darkened by silence and by the nocturnal peace, by the longing for melting into the original darkness of the Whole, in which the Before of life and the After of death exchange their faces. In Foscolo, the Night lit by the Moon represents Beauty; in the absolute darkness the Night draws the Sublime.

**RIASSUNTO:** La simbologia notturna è centrale nell'immaginario foscoliano, con un'immediata assimilazione tra stato emotivo interiore e oscurità notturna, angosce e tenebre, pianto e buio. La potenza generatrice dei raggi solari è oscurata dal silenzio e dalla pace notturna, dall'anelito a confondersi nel buio originario del Tutto, in cui il prima della vita e il dopo la morte si scambiano il volto. Illuminata dalla Luna, la Notte rappresenta, per Foscolo, il Bello; nel buio assoluto essa attinge il Sublime.

**KEY WORDS:** Ugo Foscolo, night, moon, Sublime

**PAROLE CHIAVE:** Ugo Foscolo, notte, luna, Sublime





## SULLE TENEBRE DELLA NOTTE FOSCOLIANA LO STELLATO ETERE TRA SILENZIO E PIETÀ

Alberto GRANESE (Università di Salerno)

### I

Quarantuno componimenti lirici dell'adolescenza (1794), divisi in quattro sezioni (inni ed elegie, anacreontiche e canzonette, odi, traduzioni), dedicati e inviati manoscritti a Costantino Naranzi, appartengono alla preistoria poetica di Foscolo, anche se rivelano una notevole inclinazione per lo sperimentalismo metrico e lasciano presagire motivi e forme della poesia successiva.<sup>1</sup> Fin dalla terza lirica, *A Saffo*, di cui aveva anche tradotto il frammento sulla «notte bruna» – tanto profondamente scura, a metà del suo corso, che Pleiadi e Luna, evocate in anafora, erano del tutto sparite –, le ore di pena, solitudine e abbandono sono immerse nelle «tenebre», divenute per ipallage «meste», come l'animo della «tenera» giovinetta invano innamorata. Il tentativo precoce di Foscolo, che dichiara di vivere lo stesso tormento di Saffo, consiste essenzialmente nel cercare un'immediata assimilazione tra stato emotivo interiore e oscurità notturna, angosce e tenebre, pianto e buio: una costante delle composizioni adolescenziali, che si ripresenta con risvolti uguali e diversi anche nella produzione poetica giovanile. Non diversamente, in *All'amica incerta*, mentre scendono le ombre della notte, grondano lacrime, che rendono le tenebre «orribili»: due volte inserito, a fine e inizio verso (11-12), l'aggettivo trova riscontro analogico nel sintagma «*horror funèbre*», con una *variatio* accentuativa delle sdruciole («*orribili*» / «*funèbre*», «*tenèbre*») che, forzando le penultime sillabe collocate in rima, contribuisce a elaborare nell'immaginario foscoliano una disponibilità metrico-linguistica e a costruire un'area semantica destinate a persistere, caratterizzata, quest'ultima, dalla connotazione funerea delle tenebre notturne e da un'inquieta sensazione di 'orrore', enfatizzate e iterate.

1 Le citazioni dai testi di Ugo FOSCOLO sono tratte dall'*Edizione Nazionale delle Opere (EN)*, Firenze, Le Monnier, con numero e data di stampa del vol.: le poesie dell'adolescenza da *Tragedie e poesie minori*, EN II, a cura di Guido Bézola, 1961. In questo lavoro, tutti i versi saranno citati solo con l'indicazione numerica tra parentesi e con il titolo della composizione di riferimento.

Nei versi giovanili, la consueta rete di aggettivi ritorna con maggiore frequenza e intensità, a cominciare dai versi del 1796, dedicati alla madre, *In morte del padre*.<sup>2</sup> Nelle stanze centrali della canzone, il genitore spirava «a mezza notte» (50), lasciando i figli addolorati, soli, confusi, e il «feretro funèbre», emistichio del secondo verso, è anticipato dalla «cupa notte» e dal «tenebroso istante» del primo, con una ripresa, nel congedo, delle «lagrime dirotte» ancora in rima con «mesta notte»: l'apparato rimico e aggettivale, cui ricorre il giovane Foscolo, riprende quello dell'adolescenza, senza uscire da una circolarità retorica che non esclude però la spinta istintiva di un motivo profondo. I sei sonetti, che accompagnano la canzone, non escono da questo chiuso orizzonte notturno e sepolcrale: nel terzo, al «feretro funèbre» della canzone (86) subentra il «funereo letto» del primo verso e non manca il pianto dei congiunti con «luci lagrimose» (9); nel quinto e nel sesto sonetto, rifacimento del terzo, quattro versi delle due quartine adottano lo schema rimico in *-ebre* («funèbre», «tenèbre», «palpèbre», «latèbre»), insistendo sull'uso dei lemmi in diastole per ottenere una maggiore resa espressiva. Nel quinto sonetto, a essere «funèbre» è il «fremiteo», e non il paranomastico «feretro», la notte è ora «più cupa», ma l'elemento nuovo è dato dai due versi finali della prima quartina, «Ove in mezzo a tetrissime tenèbre», fortemente allitteranti, «Stan biancheggiando dal mio padre l'ossa». Il gerundio, che si distende nel primo emistichio, ha non solo un esito fonosimbolico, ma stabilizza il contrasto cromatico tra il bianco delle ossa e il nero profondo del buio notturno con una potenza chiaroscurale che rimarrà indelebile nell'immaginario foscoliano, tanto da riprenderla, molti anni dopo, in alcuni versi delle *Grazie* sulle «ossa fraterne» di incompianti itali guerrieri nella campagna napoleonica di Russia biancheggianti insepolti.<sup>3</sup>

Oltre ai poeti greci e latini, è indubbiamente la letteratura sepolcrale inglese a suggestionare il giovane Foscolo: se Ossian, ma poi sostituito da Shakespeare, compare, insieme con Omero e Dante, nella triade canonica dell'*Ortis* 1798 e un verso della celebre *Elegy written in a Country Church-Yard* di Thomas Gray, tradotta in latino da Paolo Costa, è collocato in epi-

2 Cfr. *Ibid.*, anche per le poesie della giovinezza.

3 Cfr. Ugo FOSCOLO, *Poesie e Carmi (Poesie, Dei Sepolcri, Poesie postume, Le Grazie)*, EN I, a cura di Francesco Pagliai, Gianfranco Folena e Mario Scotti, 1985: questa espressione contamina alcuni versi delle *Grazie*, tratti dall'Inno primo, *Venere*, «Redazione del Carme secondo la lezione del Quadernone» (147-149), e dal frammento, «L'Erinne» (27).

grafe al romanzo epistolare, in queste poesie del 1796 entra direttamente in scena Edward Young, il cui *Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality* era noto in Italia con il titolo di *Le Notti*. Nell'elegia in terzine dantesche, *In morte di Amaritte*, il poeta preromantico e sepolcrale, che nella quarta Notte aveva evocato la figlia morta giovanissima, si aggira solitario in un cimitero desolato per piangere il triste destino della sua Narcisa, avvolto dalle «ombre de la notte», dal silenzio e soprattutto dall'«Oscurità», personificata con l'iniziale maiuscola, che accentua l'atmosfera cupa e funerea. Ritorna Young a lamentarsi per il fato di Narcisa anche nell'altra elegia in terzine, *Le Rimembranze*, dove non manca la misera Eloisa, già incontrata in *All'amica incerta*, ora «scapigliata» e implorante sulle tombe squallide, mentre l'«atra Notte» invade la campagna dei morti, le «Ore» sono «negre e taciturne» e, insieme con un profondo silenzio, domina l'«Oscuritate». La personificazione delle ore notturne e dell'oscurità, il loro «orrore», assume per Foscolo una valenza totalizzante, tanto che nel capitolo in terzine, *La Croce*, composto per ascendenze della Bibbia, della lirica sacra del Settecento, ma anche delle *Visioni* di Varano e della *Bassvilliana* di Monti, la notte, il cui silenzio è rotto da turbini fragorosi, sembra 'abbracciare' il «creato», fino a divenire «immensa».

L'effetto cosmico della vastità e immensità della notte, che anticipa di alcuni anni le «inquiète / Tenebre e lunghe all'universo meni» del sonetto *Forse perchè della fatal quiète*, culmina nei versi migliori di questo biennio 1796-97, gli sciolti *Al Sole*, con motivi che ritorneranno nelle riflessioni di Jacopo Ortis e preannunziano anche il tema del sole come fonte di vita svolto nei *Sepolcri*. Il «buio orribile» della notte, le «negre liste» del cielo che precedono la «luce infinita» («Alfin tu splendi, o Sole, o del creato / Anima e vita»), sono immagini di un caos originario, di un'«antiqua notte», in cui le sfere celesti si confondono nell'oscurità delle tenebre, evocata nel canto primo del poemetto *La Giustizia e la Pietà* (1797). Si ha l'impressione che, proprio in questo periodo, maturi in Foscolo una concezione più complessa della notte: non l'immagine di maniera, sotto l'influenza ossianica e sepolcrale, che ritorna, ad esempio, anche nell'ode «Ai novelli repubblicani», dove lo spettro di Tiberio Gracco appare grondante di sangue al fratello Caio emergendo dalle acque del Tevere nell'«orror di notte taciturna», ma una visione più vicina al «Natural Sublime» settecentesco e sempre ispirata a profondi motivi autobiografici, evocati negli ultimi endecasillabi *Al Sole*: «e omai son giunto a sera / Affaticato; e sol la notte aspetto / Che mi copra di tenebre e di morte». Nonostante l'inno iniziale dei primi versi, la potenza generatrice dei raggi solari è oscurata dal silen-

zio e dalla pace notturna, dall'appagamento dato dalle tenebre, dall'assorbimento dell'animo affaticato nel grembo protettivo della notte, dall'anelito a confondersi, a immergersi nel buio originario del Tutto, in cui il prima della vita e il dopo la morte si scambiano il volto: un *cupio dissolvi*, che forse privilegia il non esser mai al non esser più.

Quando Foscolo compone e pubblica i dodici sonetti maggiori, questa visione più profonda della notte si era andata sempre più maturando e stabilizzando, fino a raggiungere la sua punta espressivamente più alta in *Forse perchè della fatal quiete*, collocato dal poeta in *incipit* della silloge.<sup>4</sup> Anche nell'ode, *All'amica risanata*, si ha un movimento oscillatorio, simile a quello degli sciolti *Al Sole*: se, all'inizio, l'«eterno raggio» risplende sulla terra e sul pianeta Venere tra le «fuggenti tenebre» e la sua luce illumina la bellezza femminile rinata, mentre la notte insieme con la malattia appare sconfitta, negli ultimi versi, invece, è proprio la brezza notturna che, spirando dolcemente sulle onde, diffonde una musicale aura poetica: è già un precorrimiento del grande tema, ripreso nelle *Grazie*, della notte, del suo silenzio, attraversato solo dai languidi e morbidi suoni di una musica lontana e ignota. Mentre il colloquio con il «solitario rivo», dove petrarchescamente «Amor» conduce il poeta, avviene «ogni notte» nel quarto sonetto (*Perchè taccia il rumor*) e, nel quinto (*Così gl'interi giorni*), la solitaria meditazione sui colpi avversi della sorte si svolge nelle «mute ombre» della «bruna / Notte», sotto un cielo stellato o illuminato dalla luna, il bilancio esistenziale del dodicesimo (*Che stai?*), quando un secolo sta per trapassare in un altro, conferisce, invece, alla «notte» una valenza semanticamente eccezionale e diversa, quella già sottolineata di caos originario o di nulla o di eternità o, meglio, di «nulla eterno», dove precipitano gli ultimi segni del tempo e scompaiono per sempre gli anni vissuti, fasciati dalle fredde ali dell'oblio. La «notte» foscoliana, in coppia con «oblio», come avverrà più volte, acquista, dunque, uno spessore ben più variegato, una polisemia che agglutina il buio delle tenebre, l'oscurità della morte, il mistero del nulla o dell'eternità, l'ignoto caos primigenio, in un processo osmotico o in un alternarsi dei diversi livelli di significato.

Il sonetto incipitario, *Forse perchè della fatal quiete*, porta alle estreme conseguenze le riflessioni di Foscolo e le immerge in versi di altissima potenza espressiva, facendo del sonetto il più riuscito poeticamente, il migliore in assoluto, per profondità di pensiero e interna musicalità, an-

4 Cfr. *Ibid.*, per tutte le citazioni dalle odi e dai sonetti.

che perché si distingue da tante poesie di scene notturne e di passioni infelici, tipiche della letteratura preromantica, come modello esemplare di raro equilibrio formale. Al movimento ampio delle quartine, dominate dalla dinamica delle forze contrarie con il potente effetto chiaroscurole dell'estate-inverno, si oppone la drammatica concitazione delle due terzine, in cui la «quiete» della sera, minacciata dal conflitto dei sentimenti, messa in dubbio dalla meditazione intorno al «nulla eterno» e dalla fuga inesorabile del tempo, è alla fine riconquistata con il momentaneo placarsi dei tormenti dello spirito, consapevole della fugacità di tutte le cose. Composto mentre Foscolo traduceva il *De rerum natura* di Lucrezio, il sonetto presenta la sera come «cara», proprio in quanto immagine della morte, che per il poeta latino non può incutere paura, in quanto simile al sonno: solo l'assenza della sofferenza fisica e la tranquillità interiore producono il piacere, fine ultimo a cui tende l'uomo. In tal senso, anche il «nulla eterno» non incute timore, perché si può immaginare come un'immensa estensione temporale prima e dopo la morte, verso cui precipita la fugace e tormentata esistenza umana per trovarvi la «pace» assoluta. Il profondo respiro cosmico della riflessione foscoliana è sostanziato da molte suggestioni letterarie, che denotano la capacità del poeta di contaminare nei suoi versi generi e tradizioni letterarie differenti.

## II

Se in una lettera dell'*Ortis* (20 Novembre) la Notte appare fuggitiva, insieme con le tenebre e le stelle, dinanzi al Sole che, nel suo immenso splendore, sembra «quasi dominatore dell'universo» – con evidente esaltazione del polo 'solare' dell'ispirazione foscoliana (il sole-padre, il sole-monarca) –, nel «Frammento della storia di Lauretta» è nella sera collocato l'ultimo incontro di Jacopo con la fanciulla, anzi nell'«ultima sera», descritta con un periodo ampio, dove l'elemento collegato con i raggi lunari o stellari è rappresentato, secondo una consuetudine descrittiva foscoliana, dalle nuvole:

Una sera d'autunno la Luna appena si mostrava alla terra rifrangendo i suoi raggi su le nuvole trasparenti, che accompagnandola l'andavano ad ora ad ora coprendo, e che sparse per l'ampiezza del cielo rapivano al mondo le stelle.<sup>5</sup>

5 Ugo FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, nelle tre lezioni del 1798, 1802, 1817, EN

Interessante è la *variatio* della lettera 13 Maggio, che corrisponde alla xxxvii (14 Maggio) dell'edizione 1798, in cui «il mondo era in preda alla notte» si trasforma in «il mondo era in cura alla Notte», in quanto esprime un sentimento del sublime, ispirato dalla stupefatta ammirazione della volta notturna, un'elevazione dell'anima, che il sole nel suo massimo fulgore non riesce a suscitare:

Scintillavano tutte le stelle, e mentr'io salutavo ad una ad una le costellazioni, la mia mente contraeva un non so che di celeste, ed il mio cuore s'innalzava come se aspirasse ad una regione più sublime della terra. [...] e in quella muta oscurità, mi sfilavano dinanzi alla mente tutte le mie sventure e tutte le mie speranze.

Più ancora interessante è l'autoesegesi di Foscolo alla lettera nella *Notizia bibliografica*, che, stesa in età matura, può essere considerata la poetica del 'notturno' non solo dell'*Ortis*, ma in generale della sua opera e, quindi, il punto cruciale della concezione foscoliana della notte:

L'*Ortis* in quella lettera [del 13 Maggio] ammira una bella sera di primavera con estasi sì voluttuosa, che lagrimando di gratitudine chiede perdono a Dio d'aver trascurato di ristorarsi alle fonti inesauribili di piacere che il cielo versa in tante guise a' mortali. Ma non sì tosto egli perde dagli occhi gli ultimi raggi del sole, e comincia a vedersi circondato dall'oscurità, dal silenzio e dalla solitudine della notte, il suo primo entusiasmo si converte in soave calma di spirito; e quantunque men lieto, scende sereno dalla montagna; si va soffermando a guardare il firmamento, e la sua mente *contrae un non so che di celeste*.<sup>6</sup>

Nella lettera del 21 Maggio i sentimenti di Jacopo sono però mutati: le notti diventano «lunghe, angosciose»; si accorge che il tempo vola e la notte lo «strappa da quel soggiorno di paradiso», dalla possibilità di vedere e stare accanto a Teresa, e subentra, quindi, l'altro elemento che accompagna i notturni foscoliani, la folgore: «Ahi lampo! tu rompi le tenebre, splendi, passi ed accresci il terrore e l'oscurità». Le notti insonni di Jacopo sono fonti di incubi, di deliri: in una lettera scritta all'alba del 29 Maggio, la notte diventa il tempo di una ricerca vana e, quindi, di pianto con il

iv, a cura di Giovanni Gambarin, 1955 (rist. 1970): si cita, indicando solo la data delle lettere, ma la pagina per la *Notizia bibliografica*, pubblicata nello stesso volume.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 501. Il corsivo è nel testo foscoliano.

«petto ansante» nella «fitta e muta oscurità». In un'altra, inserita nella sezione «Lorenzo a chi legge», segnata «Ore 2», il tormento di Jacopo sembra trovare riscontro, il correlativo aggettivo in uno squallido e desolante notturno: «Il Cielo è tempestoso: le stelle rare e pallide; e la Luna mezza sepolta fra le nuvole batte con raggi lividi le mie finestre». Foscolo, infatti, sempre in un passo della *Notizia bibliografica* precisa che «quante cose di minuto in minuto, di passo in passo attorniano l'Ortis, prendono tutte colori e qualità della sua cupa disperazione; e che il suo stato morale seconda sempre le variazioni fisiche del suo individuo».<sup>7</sup> Nei più rari notturni della seconda parte del romanzo epistolare, sotto le «Ore 11 della sera», all'attacco: «È notte; alta, perfetta notte» segue non solo un'inquietante invocazione: «Ahi notturno delirio!», ma soprattutto nella successiva lettera del 14 Marzo il racconto dell'involontaria uccisione di un misero lavoratore, travolto dal cavallo di un Jacopo preda al suo «forsennato dolore», che puntualmente avviene di notte, anzi in una notte «burrascosa per tutta la Natura» con le campagne desolate dalla grandine, folgori e turbini abbattutesi su alberi e cappelle, con un finale richiamo shakespeariano-sepolcrale ai luoghi dei morti ammazzati, frequentati, secondo le fantasie popolari, da malauguranti spiriti notturni.

La suggestione ossianica e sepolcrale è naturalmente in Foscolo sempre in agguato e forse segna un passo indietro rispetto alle profonde meditazioni dei sonetti maggiori, soprattutto il primo e l'ultimo della silloge poetica, ma per l'atmosfera ortisiana non poteva essere diversamente: alla fine della lettera di Venerdì, ore 1, Jacopo esprime il desiderio di essere sepolto «in un sito abbandonato», possibilmente «senza esequie, senza lapide, sotto i pini del colle» e comunque «di notte». Scrive, infatti, a chiusura del libro, il destinatario delle lettere, Lorenzo Alderani: «La notte mi strascinaì dietro al cadavere che da tre lavoratori fu sotterrato sul monte de' pini». E, tuttavia, prima di questo finale wertheriano, Foscolo si sofferma su un ben altro notturno, con un'invocazione preleopardiana alla luna; «Mezzanotte», scrive Jacopo, in un frammento di lettera virgolettato, perché trascritta, nella finzione letteraria, dal suo corrispondente, Alderani:

Contemplo la campagna: guarda che notte serena e pacifica! Ecco la Luna che sorge dietro la montagna. – O Luna! amica Luna. Mandi ora tu forse su la faccia di Teresa un patetico raggio simile a questo che tu diffondi nell'anima mia? Ti ho sempre salutata mentre apparivi a consolare la mu-

7 *Ibid.*

ta solitudine della terra: più volte uscendo dalla casa di Teresa ho parlato con te, e tu eri testimonia de' miei delirj: questi occhi molli di lagrime ti hanno più volte accompagnata in grembo alle nubi che ti ascondevano: ti hanno cercata nelle notti cieche della tua luce. Tu risorgerai, tu risorgerai sempre più bella; ma l'amico tuo cadrà deforme a abbandonato cadavere senza risorgere più. Ora ti prego di un ultimo beneficio: quando Teresa mi cercherà fra i cipressi e pini del monte, illumina co' tuoi raggi la mia sepoltura.

Nella *Notizia bibliografica* a Foscolo preme particolarmente distinguere tra il suicidio di Werther, avvenuto in una burrascosa notte invernale, e quello di Jacopo, in «una notte serena di primavera», dopo avere raccolto dai luoghi a lui cari «le rimembranze dell'amor suo» e avere scritto, «più consolato», a Teresa.<sup>8</sup> Nel racconto di Lorenzo, infatti, si allude alla «quiete» nella dimora di Jacopo durante «la notte ancora fitta», che trova riscontro nelle ultime parole per Teresa della lettera scritta alle ore 1, in un profondo silenzio notturno e con animo pacato, ricordando ancora la sera del 13 Maggio. Il passo più importante, che collega la riflessione ortisiana ai due sonetti più volte menzionati, è nel richiamo analogico notte-nulla-eternità:

La notte è già troppo avanzata – addio – fra poco saremo disgiunti dal nulla, o dalla incomprendibile eternità. Nel nulla! Sì – Sì, sì; poiché sarò senza di te, io prego il sommo Iddio, se non ci riserba alcun luogo ov'io possa riunirmi teo per sempre, lo prego dalle viscere dell'anima mia, e in questa tremenda ora della morte, perché egli m'abbandoni soltanto nel nulla.

La catena associativa è ormai completa: la notte transita verso la morte: il «nulla» eterno; e, pure, mentre volgeva nella mente pensieri di morte, nel racconto di Lorenzo, Jacopo aveva detto all'amico: «Pare anche a te che oggi la luce sia più bella che mai?», soffermandosi e alzando gli occhi al cielo. Sono le parole interamente riportate nella *Notizia* da Foscolo, che, alla fine, chiosa: «non però è meno profondo quel tratto, perché è covato dalle viscere dell'uomo morente», quando, «verso sera e poche ore innanzi di uccidersi», avverte, struggente, la nostalgia per i luminosi raggi del sole, che stanno per sfuggirgli per sempre.<sup>9</sup> Un motivo questo che nell'imma-

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 525-526.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 524.



ginario foscoliano convive dialetticamente con la raffigurazione analogica della notte-nulla eterno e sarà ripresa nei *Sepolcri*.

### III

Nel carme, dopo la solenne *ouverture*, ai versi 17-18, in *enjambement*, ritorna il binomio «notte»-«oblio» del sonetto *Che stai?*: «e involve / Tutte cose l'oblio nella sua notte». <sup>10</sup> In questi versi dei *Sepolcri*, al di là dei riscontri intertestuali (Gray, Ossian, soprattutto Parini, per l'accostamento 'notte'-'oblio') o dei calchi lessicali, si stabilizza, in un contesto molto più ampio e complesso – rappresentato dall'intero periodo, che va da «Anche la Speme» del verso 16 a «traveste il tempo» del 22 –, l'idea centrale di Foscolo, già formalizzata in *Che stai?*, del plusvalore analogico di «notte» nel senso di buio profondo, di 'nulla' eterno, in cui precipitano tutte le cose e le creature dell'universo: proprio in questo confondersi e annullarsi in un caos informe sono completamente soggette a essere dimenticate per sempre, pur potendo, attraverso l'energia interna e instancabile della materia, ripresentarsi sotto altri e differenti aspetti.

La coppia «notte»-«oblio» ritorna nella celebre descrizione dello squallido cimitero, disseminato di teschi e di fosse comuni, dove giacerebbero le ossa insepoltite di Parini. Sono dodici versi (78-90), composti alla maniera sepolcrale e ossianica, ma anche con decisivi influssi della *Notte* pariniana, in cui, ai versi 4-19, si trovano associati lemmi e sintagmi che la memoria poetica di descrizioni sepolcrali e notturne ha trasformato in veri e propri *topoi*: le tenebre, dense di inquietanti pericoli, la campagna cimiteriale squallida sotto i raggi di stelle remote, il silenzio e le ombre terribili, cariche di segreti orrori, antiche rovine, gufi e upupe svolazzanti con strida luttuose. Elementi questi rinvenibili non solo nella letteratura classica, come ad esempio in un'elegia di Tibullo (I 5, 52-54), ma anche nella poesia moderna tra Sette e Ottocento: l'ululato dalle belve e il loro raspare famelico tra le macerie si trovano anche nel sesto canto (417-32) del montiano *Bardo della Selva Nera* – ma i «bronchi» e la «cagna» della descrizione foscoliana rinviano alla foresta dei suicidi del canto XIII dell'*Inferno* dantesco (26 e 125) –; la civetta, che fugge e si lamenta dei raggi lunari, è ancora nell'*Elegy* (18) grayana. Tuttavia, il passo raggiunge una

<sup>10</sup> Per tutte le citazioni da *Dei Sepolcri*, cfr. EN I: si indicano in parentesi i versi.

dimensione originale e tutta foscoliana negli ultimi cinque versi, a cominciare dai due che chiudono il primo periodo e segnano la svolta con cui il secondo e il terzo concludono, rispettivamente, l'*exemplum* della statura civile di Parini e innalzano, con una sorprendente struttura gnomica e un veloce colpo d'ala, l'idea centrale, apparentemente o almeno in parte debitrice ai *topoi* notturni e sepolcrali, a dimensione universale.

Anzitutto, «i rai di che son pie le stelle / Alle obbliate sepolture» (85-86): la «notte» dell'«oblio» colpisce «l'uomo e le sue tombe», per cui rientrano nelle «estreme sembianze», nelle «reliquie / Della terra e del ciel che traveste il tempo» (20-23); pertanto, in questa «funerea campagna» descritta da Foscolo, le «sepolture», proprio perché «obbliate», sono destinate a essere 'involute' nella notte del «nulla eterno», nel buio indistinto, in cui si nullifica ogni rimembranza, che, in questo caso, di solitudine e di abbandono, non può essere manifestata dal pietoso pianto di famigliari e amici. Su quelle tombe dimenticate e destinate a sparire nel nulla, a essere distrutte dalle fredde e inesorabili ali del tempo, vegliano però le stelle, umanizzate da una *pietas*, che dovrebbe appartenere all'«amistà» erede di affetti, prodighe nel versare, al posto di amorevoli lacrime, i loro remoti, ma luminosi raggi, come in un doloroso e partecipe compianto. In questa stupenda notte foscoliana, in cui è assente ogni vestigia dell'uomo, popolata da animali immondi, biancheggiante di ossa, teschi e rovine, mentre, metaforizzato dal buio, il «nulla eterno» incombe su queste ultime «reliquie», e, pure, nonostante il «nulla eterno», sembra che il cosmo intero, metonimicamente rappresentato dalle stelle, abbia un'anima segreta e misteriosa, palpitante di umana *pietas*. Forse non si è riflettuto abbastanza su questi due versi, andando al di là del loro significato letterale e decontestualizzandoli, anche per un solo momento, dal giro di versi, in cui rientrano nella parte terminale, troppo collegati alla vistosa e manierata descrizione del notturno sepolcrale. Non nella dispiegata e invadente luce solare, ma nella notte, il poeta *capta* i segnali provenienti dall'infinito universo e, in uno slancio di immersione nell'Assoluto, proietta in essi le vibrazioni emotive dell'anima umana.

Se «squallida» riferita alla «notte» (88) è aggettivo della *Notte* pariniana (5), proprio il confronto con i versi successivi (6-8) dà la misura esatta della distanza tra i due poeti. Parini: [...] «Il debil raggio / De le stelle remote e de' pianeti / Che nel silenzio camminando vanno / Rompea gli orrori tuoi sol quando è d'uopo». All'immagine, per così dire, newtoniana di stelle e pianeti, che ruotano nel silenzio notturno, dei loro lontani e deboli raggi, a un cosmo distante e indifferente alla sorte degli uomini, Fo-

scolo contrappone un pietoso etere stellato, da cui piovono «rugiade», metaforicamente, compianti, impossibili per il «Sacerdote» della musa Talia, perché privo di tomba. La rugiada notturna, che suggella la visione della «squallida notte», è, ancora una volta, un omaggio a Parini, al «rugiadoso piè» della notte evocato nel *Vespro* (498), ed è immagine prediletta da Foscolo, in quanto simbolo di balsamo ristoratore, ripresa nell'Inno a *Vesta* delle *Grazie*, trascritto nel «Quadernone» (214-215: [...] «il fior della rugiada invoca / Dalle stelle tranquille»), dove le silenziose stelle sono associate alla rugiada notturna; anzi, al «fior della rugiada», anticipato dal «fiore» sepolcrale (89), che non sorge presso le tombe degli estinti, se non viene coltivato da debite onoranze funebri e da «amoroso pianto». Proprio questo finale gnomico, che associa stabilmente sepolcro e pianto, se conclude, da un lato, l'episodio dell'insensibilità civica verso un esempio di dirittura morale, si estende, dall'altro, andando oltre il pur paradigmatico caso di Parini, a una visione di ordine generale, in base alla quale tutti i sepolcri, non solo quelli dei grandi uomini, vanno onorati, perché possa nascervi un «fiore», possa rivivere il ricordo dell'«amico estinto»: in questo notturno foscoliano, negli ultimi cinque versi, le «stelle», la «rugiada», il «fiore» allegorizzano un'enigmatica e inconsapevole *pietas* della Natura, in cui si potrebbe intravedere, e il poeta 'vede', la sua «alterna onnipotenza» capace anche di sostituire la cosciente e colpevole indifferenza degli uomini.

Nel carme, la notte acquista ulteriori sfumature: una connotazione funerea, in quanto tempo di incubi onirici nelle città con effigiate immagini mortuarie, tanto impressionanti da far balzare nel sonno, inquieto e agitato, le madri, a cui sembra di udire il lamento di un'anima in pena, terrificante e minaccioso della stessa incolumità del figlio neonato, fragile e indifeso, che viene subito protetto dal suo gesto premuroso per non essere destato. Ancora una volta, il notturno foscoliano degli spettri e dei terrori è attraversato dagli echi pariniani della *Notte*, in cui si agitano «pallide fantasime» (24), che emettono un «lungo acutissimo lamento», ma anche virgiliani dell'*Eneide* (VII 5, 18) con le «trepidæ matres» che stringono «ad pectora filios». Immediatamente, però, nei versi successivi, la notte, esplicitamente menzionata, si ripresenta con altri connotati, semanticamente ambigui e, quindi, tanto più suggestivi, anche perché al buio è opposto l'altro polo dialettico, questa volta in funzione privilegiata, la luce del sole. I modelli acclarati sono certamente il sesto libro dell'*Eneide*, raffigurante la morte di Didone, i cui occhi erranti, prima dell'ultimo respiro, cercano la luce nell'alto cielo (690-92), e un verso (90) dell'*Elegy* di Gray nella traduzione cesarottiana. Accanto agli estinti sono gli amici, che raccolgono

nei vasi «lagrime votive» e accendono lampade sepolcrali, secondo il rito funebre degli antichi: le urne, dunque, non sono abbandonate sotto i raggi pietosi delle stelle. La *pietas* ora è degli amici, consapevoli che «gli occhi dell'uom cercan morendo / Il Sole; e tutti l'ultimo sospiro / Mandano i petti alla fuggente luce» (121-123); pertanto, accendono le lampade sepolcrali, quasi rapissero una «favilla al Sole», per «illuminar la sotterranea notte». Indubbiamente, in questo passo, protagonista è il sole, nominato a breve distanza per ben due volte, a fine (119) e a inizio verso (122); la sua luce, che si affievolisce e fugge allo sguardo del morente, è il segno della vita ormai alla fine; di conseguenza, il Sole-Vita rappresenta il polo opposto della Notte-Morte, già scambio metaforico nella poesia classica: la notte, che viene illuminata da una luce assimilata a una «favilla» del sole (dunque, non da una luce qualsiasi, sia pure allusiva delle lampade votive), è una notte «sotterranea», è la morte, ma è anche, in questo caso specifico, il buio della camera sepolcrale. Il duplice significato di notte, nell'immaginario foscoliano – ma se ne potrebbe addurre anche un altro: negli ultimi versi del frammento dell'Inno terzo delle *Grazie*, con echi callimachei e ovidiani, al cacciatore, che aveva osato mirare la sua «beltà celeste», Pallade avvinse gli occhi di «perpetua notte»: lo rese cieco – mantiene la sua ambigua accezione, senza escludere né l'uno, né l'altro dei due sensi, perché proprio l'illuminazione sensibile e reale della cripta sepolcrale, del suo buio profondo, è 'figura' di una sovrasensibile luce vitale, se pure illusoria, che attraversa le ombre sotterranee della notte-morte, consentendo quella celeste «Corrispondenza d'amorosi sensi», per cui si riesce a vivere ancora «con l'amico estinto, / E l'estinto con noi», se le sue spoglie mortali sono conservate e protette nel grembo della madre-terra (28-40). Questo passo, pertanto, manifesta come, nonostante i rapidi trapassi tematici, l'impianto strutturale del carme ha un'architettura rigorosamente e organicamente geometrica e razionale.

Né diversa da questo impianto è l'altra ben nota e più volte citata evocazione della battaglia notturna nel campo di Maratona (201-12). Il procedimento analogico consente l'evocazione dell'*exemplum* di Maratona, dove ai loro prodi gli ateniesi consacrarono le tombe, che hanno significato per la Grecia quel che Santa Croce dovrebbe essere per gli italiani futuri: una preziosa fonte di amor patrio, fino al sacrificio e alla morte. L'attualità del suo messaggio eroico è rappresentato dalla scena del conflitto, antichissimo evento storico, che per il suo alto valore simbolico si è dilatato nel tempo e sembra replicarsi, come narra Pausania, al calar delle tenebre. Sul campo, dinanzi all'isola Eubea, appare al navigante l'epico spettacolo-

lo dello scontro finale dei due eserciti nemici, tra suoni di trombe, pianti di moribondi, inni di guerra; la sua visione allucinata gli fa rivivere fantasticamente la battaglia notturna, che, pur avendo qualche suggestione del *Fingal* (II 481-82) di Ossian, ha un preciso antecedente nella rievocazione storica di Montaperti fatta da Jacopo e narrata nella lettera da Firenze del 25 Settembre: gli scontri cruenti di guelfi e ghibellini sono immaginati di notte, quando le ombre occultano la violenza della lotta armata, il sangue dei combattenti feriti, i pianti disperati degli sconfitti, l'agonia dolorosa dei moribondi. L'unica differenza, ma fondamentale nel discorso foscoliano, è che l'ostilità tra fiorentini di fazioni avverse ha scatenato una guerra civile e fratricida, mentre l'antica *pugna* di Maratona rappresenta il paradigma dell'eroica difesa della patria dall'invasione degli stranieri.

Jacopo, infatti, salito a Montaperti, definisce «infame» quello scontro, mentre la sua visione si svolge in un «mesto silenzio», in un'«oscurità fredda», perché quella battaglia condensa e simboleggia tutte le «sventure che sbranano la nostra patria»; ed ecco che in quell'orrore notturno salgono e scendono dalla collina le «ombre» dei guerrieri uccisi, con le spade insanguinate, ancora pronti ad «azzuffarsi e lacerarsi le antiche ferite»: nella fantasia allucinata del giovane Ortis la lotta armata si ripete ancora «tempestosamente», come per il navigante, a cui appare il campo di Maratona, le «larve guerriere, corrusche / D'armi ferree», continuano a combattere nell'«orror de' notturni / Silenzi» con «cozzanti brandi», il cui ferro brunito riflette raggi tetri e terribili come «scintille» nell'«ampia oscurità». Lo schema argomentativo dei versi è sostenuto da un notevole impegno stilistico, come dimostrano i sottili procedimenti retorici, per cui la forma colloquiale-epistolare, utilizzata in riferimento al destinatario, cede il posto al prevalere del ritmo finale degli endecasillabi epico-onomatopeici della battaglia tra greci e persiani. Potrebbe sembrare – ed è sembrata – una descrizione di maniera, tipica del gusto preromantico e sepolcrale del tempo, particolarmente attirato da stragi, orrori e rovine, soprattutto di battaglie notturne. E, tuttavia, questa rievocazione offre ancora una prova che Foscolo riesce sempre a varcare certe soglie poetiche, a spingersi verso un 'oltre' peculiare e intangibile, perché, intrecciandosi alla visione l'effetto acustico dei versi finali, agli inni e ai pianti segue il canto delle Parche, quasi come se tutto il tragico evento ascendesse a una dimensione sovrasensibile ed eterna, che non i contorni precisi del giorno, ma le incerte ombre della notte possono suggerire all'immaginazione.

Diversa dai tragici notturni di Maratona e Montaperti è la notte fiorentina, evocata nei versi 168-169 («Lieta dall'aer tuo veste la Luna / Di luce

limpidissima i tuoi colli»): come Jacopo, che, visitando Santa Croce (lettera del 27 Agosto), «adorava le sepolture del Galilei, del Machiavelli e di Michelangelo», così il poeta le celebra, prorompendo in un grido appassionato, in cui culmina il ritmo ascendente di tutto un ampio periodo, in cui la città toscana trova sublime esaltazione sia nella rappresentazione della religiosa bellezza del paesaggio che nell'entusiastico riconoscimento di essere madre della poesia e vero centro spirituale d'Italia. Non è la luce solare a 'vestire' i colli di Firenze, come i campi di Virgilio nel sesto libro dell'*Eneide* (640-41) o il colle incontrato da Dante all'inizio del suo viaggio nell'*Inferno* (I 16-17), ma i limpidi e trasparenti raggi lunari, simili, nell'aspetto luminescente e diafano, ai corsi d'acqua, ai «lavacri» che discendono dagli alti monti dell'Appennino verso Firenze, riversandosi nell'Arno. Sembra, in questo passo famoso, che non il Sole, com'è nella natura delle cose, ma la Luna, con l'incanto quasi straniante della sua luce, dia fertilità, essendo le «felici / Aure pregni di vita», alla «Bella d'erbe famiglia» toscana, alle sue valli e ai suoi colli, ricchi di vigneti, oliveti e fiori dai profumi inebrianti. Una descrizione questa che trova riscontro nel notturno fiorentino dei primi versi dell'Inno a *Vesta* nelle *Grazie*, secondo la lezione del «Quadernone», dove è protagonista Galilei, attento nei *Sepolcri* (160-62) a osservare e studiare il movimento dei pianeti, per confermare la grande scoperta eliocentrica di Copernico e aprire nuove vie all'astronomia, ma qui (11-17) distratto dal rumore dell'acqua dell'Arno, che, scorrendo sotto i pioppi delle sue rive, «Furtiva e argentea gli volava al guardo». La luna con la sua luce «limpidissima» fascia i colli e le convalli di Firenze e rende «argentea» la corrente del fiume: prima il poeta stesso, poi Galilei sono gli spettatori di una magica notte lunare con al centro la città dell'arte, della poesia, della bellezza, a cui l'immaginario foscoliano associa l'incantevole paesaggio notturno, offrendo un altro aspetto, non connotato con orrori sepolcrali e guerreschi, che contribuisce ad arricchire la sua idea polisemica di Notte.

Sempre nei *Sepolcri* e nelle *Grazie*, due donne, questa volta, sono mitiche o misteriose protagoniste di dolci notti d'amore. La prima è Elettra, la ninfa amata da Giove, che, nell'ultima parte del carme (235-53), innalza una dolente preghiera allo sposo divino, quando sente di essere ormai chiamata ai «cori dell'Eliso». L'ansia di immortalità, che pervade tutti i *Sepolcri*, tocca espressioni di altissima poesia nella sua accorata invocazione all'«Olimpio», a cui chiede «fama» perenne, se egli ebbe «care» le «dolci vigilie» del loro amore. Nelle parole di Elettra vibrano insieme una dedizione quasi mistica («Elettra tua») e un'ineffabile felicità umana; men-

tre questa ha uno slancio verso il divino che la sublima, il gemito di Giove, che acconsente alla sua richiesta, rendendone sacri il «corpo» e la «tomba», sembra immettere una nota d'umanità nella sua essenza divina. Le notti sono allusivamente ricordate dall'amata con una levità e una delicatezza tali da trasfondere le sue stesse fattezze fisiche, la bellezza del volto e delle chiome, nella dolcezza delle lunghe veglie d'amore: la Notte-*Thanatos* ora diventa Notte-*Eros*, con un'altra, sorprendente *variatio* semantica, che trova un analogo corrispettivo di alta intonazione poetica, non tanto in alcune lettere inviate dal poeta alle amanti, quanto in un sublime frammento delle *Grazie*, la cui connessione strutturale è resa ardua dalla complessità dell'*iter* compositivo e dall'incertezza dell'architettura poematica, anche se si presenta non in maniera irrelata, ma come un inserto delle «Stesure appartenenti al disegno del Carme tripartito».<sup>11</sup> Una delle fondamentali componenti del processo genetico e dell'elaborazione ideativa delle *Grazie* è rappresentata dalla dinamica unificazione delle esperienze umane di Foscolo e della loro memoria con le suggestioni letterarie e gli spunti culturali da altri poeti, come nel frammento della «Vergine romita», ispirato dalla lettura dell'*Epistola di Eloisa ad Abelardo* di Alexander Pope, tradotta da Antonio Conti. I versi evocano non tanto il rapimento esercitato dalla musica sugli animi, quanto lo smarrimento di un cuore, che dalla contemplazione della pace notturna si volge a ricordi di affetti sepolti, ma non cancellati:

Come nel chiostro vergine romita  
 Se gli azzurri del cielo, e la splendente  
 Luna e il silenzio delle stelle adora,  
 Sente il Nume, ed al cembalo s'asside  
 E del piè e delle dita, e dell'errante  
 Estro e degli occhi vigili alle note  
 Sollecita il suo cembalo ispirata.

Ma se improvvisi rimembranze amore  
 In cor le manda, scorrono più lente  
 Sovra i tasti le dita, e d'improvviso  
 Quella soave melodia che posa  
 Secreta ne' vocali alvei del legno  
 Flebile e lenta all'aure s'aggira.

11 Cfr. il frammento della «Vergine romita» nelle *Grazie*, EN I, pp. 741-742.

Nelle «aure» notturne «s'aggira» la melodia «Flebile e lenta» del cembalo, come il «lamentar» della lira di Saffo, nell'ode *All'amica risanata*, risuona, di notte, sulle onde del mare; l'una e l'altra, l'ignota «vergine romita» e l'immortale poetessa, traducono in musica «soave» o triste le «rimembranze» di un amore lontano o le angosce di un amore respinto, ancora una volta, sullo sfondo di uno scenario notturno, l'unico, secondo Foscolo, in grado di ispirare al sensibile animo femminile il ricordo di una gioia amorosa perduta per sempre o intensamente desiderata e mai realmente posseduta.

Quando, domenica 22 Gennaio 1809, a mezzogiorno, Foscolo recita nell'Università di Pavia l'*Orazione, Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, finita di scrivere appena pochi giorni prima della pubblica lettura, alla fine del paragrafo sesto di questo suo filosofico discorso riesce a inserire in una prosa, che presenta a tratti toni decisamente oratori, il momento forse più schiettamente poetico, proprio toccando il tema della notte. Parte dall'esplorazione dell'«ordine delle stelle», delle distanze, forze e perturbazioni nei moti dei pianeti e giunge, nella conclusione, alle diverse rotazioni degli astri e alle «infinite apparenze con cui le stelle tutte quante errano ordinate e distinte nel firmamento», ma al centro delle argomentazioni svolte colloca il passo di più felice ispirazione con la figura del pastore, che saluta lo splendido pianeta di Venere, preannunzio del pastore errante leopardiano, che rivolgerà, come un'arcaica salmodia, il suo *Canto notturno* alla «giovinetta immortal»:

il pastore, salutando col canto l'apparire di quel pianeta bellissimo tra gli astri, che segue tardo il sole all'ocaso e lo precede vigile nell'oriente, avvertiva i movimenti delle tenebre e della luce; l'immobilità della stella polare guidava tra l'ombre la vela del navigante; la luna col perpetuo ricorso d'una notte più consolata dal suo lume distinse i mesi e, rinfrangendosi ne' vapori e nell'aura, presagiva le meteore maligne e propizie.<sup>12</sup>

Sulla luna si sofferma ancora all'inizio del paragrafo successivo, collocandola al centro delle «adorazioni degli uomini» antichi, che ne fecero la «regina celeste degli imperi», punto di riferimento di tutte le invocazioni: «a lei, chiamandola Latmia, si volgeano le preci del pellegrino notturno

<sup>12</sup> Ugo FOSCOLO, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura. Orazione*, in ID., *Lezioni. Articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, EN VII, a cura di Emilio Santini, 1972, fine paragrafo VI.



e del romito esploratore degli astri»; a lei erano rivolti «gli occhi verecondi e il desiderio della vergine innamorata». Pur in una rete fitta di citazioni erudite, quando Foscolo alludeva alla vergine innamorata, ricordava sì un idillio di Teocrito, ma – come confiderà in una lettera del 10 Marzo 1809 a Giulio di Montevecchio – pensava, mentre scriveva e poi recitava l'*Orazione*, a Francesca Giovio, immaginando gli occhi della «tenera giovinetta» rivolti alla luna, che, durante una notte estiva, avrebbe illuminato «co' suoi raggi le onde limpidissime del lago» di Como.<sup>13</sup> Da questa inattesa dichiarazione si è voluto dedurre che nella «verGINE romita», l'anonima, enigmatica sonatrice notturna del frammento delle *Grazie*, è adombrata la figlia del conte Giovanni Battista Giovio, della quale l'ardente poeta, riamato, si era invaghito; ma questa non è che una suggestione, non suffragata da precisi e persuasivi riscontri filologici.

#### IV

Non tenere fanciulle e dolci notti lunari nelle tragedie di Foscolo, a cominciare dalla prima da lui composta, *Tieste*, con una presenza di scenari notturni, soprattutto nel terzo e quarto atto.<sup>14</sup> Il protagonista è rappresentato come un eroe perseguitato e costretto all'esilio dal tirannico fratello Atreo, che gli ha tolto il trono e la donna amata, Erope, tormentata da rimorsi e visioni notturne, e lo invita poi, avendo tramato un perfido e crudele inganno, a vuotare la coppa con il sangue del figlio. La tragedia si apre con una diretta invocazione alla notte da parte di Erope. La notte, ricordata dalla moglie di Atreo, è quella dell'adulterio incestuoso con il cognato Tieste, da cui nacque il figlio predestinato a essere innocente vittima sacrificale. La notte evocata è «orrida», proprio in quanto nell'oscurità e nelle tenebre si è consumato il «profanato amor»: è definita «orrida», come nei versi incipitari dell'*Oreste* di Alfieri, quando è Elettra a invocarla con una triplice aggettivazione, lessicalmente diversa, ma semanticamente affine («Notte! funesta, atroce, orribil notte [...] ritornar ti veggo / Vestita d'atre tenebre di sangue»). Tuttavia, nell'invocazione di Erope, questa notte da tragedia, per l'immaginario del giovanissimo poeta, ha uno spessore più profondo e ambiguo, perché non si tratta della notte di un delit-

13 Ugo FOSCOLO, *Epistolario III: 1809-1811*, EN XVI, a cura di Plinio Carli, 1953, p. 74.

14 Per le tragedie foscoliane, di cui sono sempre citati nel testo atto, scena, versi, cfr. EN II.

to, ma della notte di «vergogne avvolta», che, ripresentandosi alla coscienza della donna infedele, sembra rinfacciarle non solo il «violato talamo», la sua colpa, ma soprattutto, ed è questo l'aspetto per lei più bruciante, la sua causa, l'amore furente, inestinguibile, con un doppio risvolto di passato e presente, collegati da un'ininterrotta, inquieta e fatale passione. Tutti questi violenti e insopprimibili dati emotivi sono personificati e visibilizzati dall'immagine stessa della notte (I 1, 7-14):

[...] ad ogni istante a comparir mi torni  
 Di mie vergogne avvolta; e mi rinfacci  
 Il violato talamo, la fiamma  
 Che accesero le furie, e che m'avvampa  
 Tuttor nel sen, mi rode, e viver fammi  
 Vita d'inferno.

Con un suggestivo scambio temporale Foscolo non rappresenta una sola e unica notte, quella più volte ricordata, da cui trae origine la stessa vicenda tragica, ma anche la notte presente, le ore tenebrose in cui si dovrà perpetrare l'infanticidio. La didascalia del terzo atto («Notte. La sala è illuminata da alcune lampade») apre lo scenario dell'azione nella reggia di Argo, silenziosa nelle tenebre che l'avvolgono; la notte è profonda, «Alta» la giudica Ippodamia, tormentata madre dei due pelopidi («Ore tarde di notte», dirà Atreo), densa di arcane e funeste premonizioni; «Ultima» è per Erope, che presente la fine, e perciò «sacra» al suo tormento («sacra / È la notte al mio affanno; e questa è notte... / Ultima», III 1, 11-13); ma nel successivo colloquio con Tieste ritorna il ricordo dell'altra notte, di cinque anni prima, la notte dell'amplesso «sventurato», da cui nacque il «frutto più infelice», ormai caduto in potere di Atreo, la notte, ancora una volta, chiamata «atra» (III 2, 124-29). Ed è sempre Erope, in un monologo all'inizio dell'atto quarto («Notte – scrive Foscolo nella didascalia – La sala è appena illuminata da un lontano chiarore»), a definire la sua «Ultima» notte «cupa, muta / Profonda» e il suo ossessivo delirio «Notturmo», trovando, subito dopo, nella scena seconda, un'eco nelle parole pronunziate da Tieste: «O notte! Io ti consacro / Fraternal sangue; Quest'è notte di pianto, / E a noi di morte, o pace» (14-15; 28-29). Pur con gli innegabili richiami intertestuali, trattandosi di un'opera giovanile, ad Alfieri, a Monti, all'Ossian tradotto da Cesarotti, continua è, nei versi del *Tieste*, la riproposizione di aggettivi già usati per la notte nella produzione coeva («atra», «alta», «cupa», «muta»), dai versi in morte del padre alle elegie.

Molti anni dopo, nel 1808, Foscolo ripropose la tragedia, facendola rappresentare nel Teatro Carcano di Milano con il titolo di *Atreo e Tieste*, ma, dopo alcune repliche, per ordine vicereale, fu interdetta della censura, subendo una sorte analoga all'altra tragedia, *Ajace*, che, messa in scena al Teatro alla Scala (9 dicembre 1811), fu quasi subito ritirata, in quanto ritenuta ostile a Napoleone, anche per le insinuazioni dei detrattori del poeta; non fu pubblicata se non postuma, nel 1828. L'argomento è tratto dal mito dell'eroe greco, a cui l'astuzia di Ulisse e l'arroganza di Agamennone avevano tolto le armi di Achille, costringendolo ad uccidersi per onore; mito particolarmente prediletto da Foscolo, che l'aveva cantato nei *Sepolcri*. Nella tragedia è possibile scorgere diverse allusioni politiche: in Agamennone, che, non mai sazio di dominio, scatena guerre interminabili, Napoleone; in Calcante il papa; in Aiace il valoroso e sventurato generale Jean-Victor Moreau. Le parole, da Calcante rivolte al supremo condottiero dei greci, sono proprio quelle che il poeta riterrà premonitrici delle luttuose campagne napoleoniche (II 1, 43-50):

L'ufficio mio compiuto era dal giorno,  
 Che condottiero a tanti re ti lessi:  
 Veraci e sante le parole mie  
 T'erano allor che per l'ignoto Egeo  
 Attraverso le folgori e la notte  
 Trassero tanta gioventù che giace  
 Per te in esule tomba, o per te solo  
 Vive devota a morte.

La tragedia si svolge nelle canoniche ventiquattro ore, da un'alba all'altra del giorno successivo; di notte, solo il quarto atto, stando alle parole di Agamennone nel monologo della prima scena («[...] o incerte ore! ... Né il mondo / Lasci alla notte, e a che più tardi, o sole»? -, 2-3). Tuttavia, fin dall'atto primo, è Ulisse a mettere in risalto l'importanza della notte nella gara per l'assegnazione delle armi di Achille, che dovrebbero essere date al condottiero greco più abile nel guerreggiare i Troiani, infliggendo loro il maggior numero di lutti, durante una battaglia notturna, secondo un richiamo analogico, tipico dell'immaginario poetico foscoliano – e, soprattutto in questo caso, trattandosi di tragedia –, con l'accostamento a notte di «funesto» del verso precedente, in quanto scambio tra buio tenebroso ed esito funebre (I 5, 261-63).

Diverso, in un passaggio successivo, il senso di notte, dove la polisemia foscoliana del lemma si esplicita innestandosi nel contesto specifico del di-

scorso. È, ad esempio, il caso del consiglio che Calcante dà ad Aiace, nella scena settima dell'atto secondo (245-248), per metterlo in guardia contro le trame di Ulisse e le prepotenze di Agamennone, raccomandandogli prudenza e circospezione. Anzitutto, gli chiede di rinviare i suoi propositi, che potrebbero esporlo a pericoli e ritorsioni; poi aggiunge: «almeno / Pria rischiara la notte ove ravvolto / Altri sta, e donde ogni tuo passo esplora». Chi spia i movimenti di Aiace è naturalmente l'astuto Laerziade, che se ne sta nascosto dentro la «notte», ossia dentro le tenebre dei segreti e degli inganni da lui tramati, su cui Calcante invita l'eroe a far luce, a scoprirli e smascherarli. La notte si carica, dunque, di un'ulteriore valenza, acquista un ulteriore senso a dimensione antropologica, in quanto metafora di un oscuro e minaccioso groviglio di perfide macchinazioni, di inconfessabili desideri di conquista e di potere. E, come nella scena quinta dell'atto quarto, i versi pronunciati da Calcante («[...] Ma stride dall'Olimpo / La folgora, e l'oblio teco e la lunga / Notte travolve chi agli Dei s'agguaglia», 265-267) ritornano sulla coppia notte-oblio dei *Sepolcri* («[...] e involve / Tutte cose l'oblio nella sua notte») e del sonetto «Che stai?», così, nella prima scena dell'atto quinto, le parole di Tecmessa («[...] Intanto / Tra i morti, il sangue, i gemiti e la notte / Andrò errando se mai l'ossa de' miei / Trovassi», 67-70) ripropongono l'associazione concettuale dell'andare errando nella notte e della morte violenta con l'*esule tomba*, già presente nel discorso di Calcante ad Agamennone. Questa ulteriore verifica mette in luce uno dei punti fondamentali del sistema tragico foscoliano: le immagini della notte presentano sensi diversi, ma sempre ruotanti intorno a un asse centrale, costituito dall'idea originaria espressa fin dalla produzione giovanile e sempre ricorrente, con richiami intertestuali interni di immagini e di lemmi, nei momenti più intensi della sua ispirazione drammatica.

Non si sottrae a questa norma l'ultima tragedia, *Ricciarda*. Finita di comporre nella tarda primavera del 1813, la tragedia, ambientata nella Salerno altomedievale, rappresenta il dramma della protagonista, combattuta tra il rispetto filiale (per il padre Guelfo, signore della città, assediata dal fratellastro Averardo, ingiustamente spodestato) e l'amore per Guido (figlio di quest'ultimo e nascosto nella cripta del castello, dove si trovano le tombe di famiglia); la vicenda si conclude con la morte di Guelfo che, prima di togliersi la vita, uccide Ricciarda. Clima sepolcrale, Medioevo di maniera fanno di questa tragedia un'esperienza nuova, verseggiata con grande tensione emotiva, che si traduce nella creazione di scene drammatiche, dipinte a tinte cupe e notturne, con al centro i lugubri avelli aviti, su cui aleggia un'aura di morte inesorabile: il motivo funebre della tomba co-

me letto nuziale di Guido e Ricciarda.

Sempre secondo l'arco cronologico canonico, nella *Ricciarda*, l'atto quarto si svolge dal tramonto alla sera, il quinto, invece, a notte fonda, fino a due ore prima dell'alba. L'attesa delle tenebre notturne come protezione dai pericoli è sospirata da Guido in un monologo del primo atto, quando, nascosto tra le tombe sotterranee del maniero, si prepara a ricevere la fugace visita di Ricciarda. Si trasforma poi nel polo opposto, come foriera di distruzione e morte nella sfida di Guelfo ad Averardo, alla fine dell'atto terzo: «La notte a voi farà il mio ferro e il foco / Orrendo più», 225-26; il padre di Guido ribatte: «Te preverremo: e troppa / Sarà la notte alla empia strage e al lutto» (226-27). Tutta la concatenazione lemmatica, nel giro di pochissimi versi e di brevissime battute tra i due nemici, quasi delle sticomitie, di ferro e fuoco, di strage e lutto, proviene direttamente, nella costruzione verbale foscoliana, dall'immagine ossessiva e preminente della notte: durante le ore notturne, nell'atto quinto, avverranno l'assalto al castello, lo scontro cruento degli eserciti, la morte di Ricciarda e del padre. Ed è proprio Guelfo, in un momento di sincera confessione alla figlia, a pronunciare le parole più terribili e sinistre dell'intera tragedia, che collegano, questa volta, la notte con Dio, anzi con l'ira divina. La notte diviene apocalitticamente una «lunga notte infernale» di tormenti e terrori, di tenebre e di manifestazioni numinose rapide e terrificanti come folgori; e, pertanto, ritorna l'accostamento tra notte e fulmini, ma con un'ulteriore *variatio* semantica, questa volta, di dimensione profondamente psicologica, correlata alla visione biblica del Dio vendicatore e delle tenebre eterne destinate ai dannati (v 3, 73-79):

In Dio tu fidi?  
 In Dio che solo a vendicarsi regna?  
 Già della lunga sua notte infernale,  
 Mentre ancor alla luce apro questi occhi,  
 M'ha r avvolto e atterrito. Orrendamente  
 Rugge intorno alla trista anima mia  
 Tenebroso tra i fulmini.

Notti tenebrose, dunque, queste della *Ricciarda*, stampata per la prima volta a Londra nel 1820, quando Foscolo era in esilio in Inghilterra: la sua aura vagamente shakespeariana si addiceva forse alla terra che lo ospitava e al suo stato d'animo. Non più incline alle rasserenanti visioni di notturni lunari, ora la sua immaginazione, le sue emozioni sono messe in moto dal buio assoluto della notte, perché la luce della luna o delle stelle o del-

le lampade segnano i contorni degli oggetti, fanno intravedere i confini dell'orizzonte e non rendono possibile provare la sensazione dell'infinito o del nulla, impediscono di creare con la fantasia realtà alternative e figure diverse dal normale vivere quotidiano. Il Foscolo esule, proprio qualche anno dopo la pubblicazione della *Ricciarda*, in una lettera indirizzata a Lady Dacre, nel marzo 1822, scrive:

La religione m'empie sempre d'idee che pur vengono in me suscitate dallo spettacolo di una bella notte senza luna; e sono grandi e forti *sensazioni* più che *idee*. Ma se volessi attraversare con fiaccole le tenebre della notte, ben ne verrebbero rischiarati gli oggetti intorno ai miei piedi, ma le sensazioni magnifiche ed ineffabili della notte subito svanirebbero dalla mia immaginazione!<sup>15</sup>

Ancora un'idea della notte, come figura del sovrasensibile, che fa venire in mente gli *Hymnen an die Nacht* di Novalis o *Der Mönch am Meer* di Friedrich; ma il poeta si trova nella patria di Joseph Addison e dei *Pleasures of the Imagination*, nella nazione di Edmund Burke e dell'*Enquiry* sul bello e il sublime, di cui le «grandi e forti *sensazioni*» sono forse un'epifania. Volendo, pertanto, seguire proprio la concezione burkiana, la Notte, illuminata dalla Luna, rappresenta, per Foscolo, il Bello; la Notte, nel buio assoluto, attinge il Sublime.

15 Ugo FOSCOLO, *Opere edite e postume*, a cura di Francesco Silvio Orlandini ed Enrico Mayer, Firenze, Le Monnier, 1850-1862, *Epistolario*. III, n. 579, pp. 57-63: 62; vd. anche ID., *Epistolario*. IX: 1822-1824, EN XXII, a cura di Mario Scotti, 1994, n. 2650, pp. 36-42: 41. La lettera a Lady Barbarina Dacre è dei primi di marzo 1822, scritta nel francese italianizzato di Foscolo; si è, pertanto, preferito citare il passo nella traduzione italiana dell'ed. Orlandini-Mayer: i due termini, *sensazioni* (*sensations*) e *idee* (*idées*), sono in corsivo anche nel testo francese trascritto da Scotti. Quasi un anno e mezzo dopo, nell'autunno del 1823, Foscolo, sempre in una lettera a Lady Dacre, riassume a questo argomento: «[...] une certaine méditation qui m'occupe toute l'âme jour et nuit, et surtout la nuit» (*Epistolario*. IX, cit., n. 2837, pp. 272-275: 274-275; Scotti colloca questa lettera nel 1823, tra il 22 e il 30 settembre; nell'ed. Orlandini-Mayer, si trova ai primi di ottobre dello stesso anno: *Epistolario*. III, cit., n. 610, pp. 114-118: 117).

**RACCONTI NOTTURNI A CORNICE  
NELLE ‘SERATE’ O ‘VEGLIE’ RUSSE.  
IL SOSIA (1828) DI ANTONIJ POGOREL’SKIJ**

Adalgisa MINGATI (*Università degli Studi di Trento*)  
adalgisa.mingati@lett.unitn.it

**ABSTRACT:** Romantic poetry is established in Russia within the cultural environment during the years 1820-40. During this period, one particular type of frame narrative - *Vechera* (evenings) - also gained popularity. *Vechera*, a cliché in prose, is of ancient origin and it has its source in a tradition that was strengthened in the Russian literary culture during the 17<sup>th</sup> century. In this essay, I trace the stages in which this narrative type was established within the Russian literary culture between the 18<sup>th</sup> century and the beginning of the 19<sup>th</sup> century. I also focus on *The Double, or My Evenings in Little Russia* (1828) by A. Pogorelsky, which exemplifies the transformation experienced by narration organised in ‘evenings’ within the evolutionary itineraries characterising the Romantic cyclisation.

**RIASSUNTO:** Nell’ambito della temperie culturale che tra gli anni Venti e Trenta dell’Ottocento vede l’affermazione in Russia della poetica romantica, riscuote ampio successo di pubblico un tipo di narrazione a cornice contrassegnata dal titolo *Večera* (‘serate’, ‘veglie’), un cliché prosastico di antica ascendenza che affonda le proprie radici in una tradizione consolidatasi in terra russa nel secolo precedente. Nel saggio si ripercorrono le tappe secondo le quali questa tipologia narrativa si è affermata nella cultura letteraria russa tra il XVIII e l’inizio del XIX secolo, per mettere successivamente a fuoco il caso del *Sosia ovvero Le mie serate nella Piccola Russia* (1828) di A. Pogorel’skij, un emblematico esempio della trasformazione subita dalla narrazione organizzata in ‘serate’ all’interno degli itinerari evolutivi che caratterizzano la ciclizzazione romantica.

**KEY WORDS:** evenings, frame narrative, Romantic cycles, Antony Pogorelsky

**PAROLE CHIAVE:** narrazione a cornice, veglie, cicli romantici, Antonij Pogorel’skij





**RACCONTI NOTTURNI A CORNICE  
NELLE ‘SERATE’ O ‘VEGLIE’ RUSSE.  
IL SOSIA (1828) DI ANTONIJ POGOREL’SKIJ**

Adalgisa MINGATI (*Università degli Studi di Trento*)

**Narrazione a cornice e ciclizzazione prosastica**

I primi trent’anni del XIX secolo costituiscono uno dei momenti cruciali nella formazione della moderna prosa russa. È in questo periodo, infatti, che si intensificano le ricerche di nuove tipologie narrative e si sedimenta quell’*humus* artistico-culturale dal quale, a partire dagli anni Quaranta, trarrà linfa vitale la grande fioritura del romanzo. La nuova temperie, influenzata dal romanticismo occidentale, ma nutrita anche dagli originali percorsi endogeni iniziati nel secolo precedente, crea le condizioni per il successo sia del romanzo storico che delle forme brevi, in particolare della *povest’*, proposta nelle sue diverse declinazioni.<sup>1</sup> Sulla scia di una tradizione delineatasi a partire dalla seconda metà del Settecento, una vera e propria rinascita vive il ciclo prosastico delle ‘serate’ o ‘veglie’ (*Večera*), un tipo di narrazione a cornice, le cui radici affondano in una secolare e multiforme tradizione, sia occidentale che orientale, e il cui cronotopo prevede che il racconto, effettuato da uno o più narratori, si sviluppi in un luogo appartato o circoscritto nella fase serale/notturna della giornata.

Tra i titoli più famosi che riguardano il periodo storico-letterario in esame ricordiamo: *Slavenskie večera* (*Le serate slave*, I parte 1809; II parte 1818-1819) di Vasilij Narežnyj; *Sel’skie večera* (*Le serate in campagna*, 1811) di Anna Bunina; *Večer na bivuake* (*Serata al bivacco*, 1823), *Vtoroj večer na bivuake* (*Seconda serata al bivacco*, 1823) e *Večer na kavkazkich vodach v 1824 godu* (*Serata alle fonti caucasiche nel 1824*, 1830) di Aleksandr Bestužev-Marlinskij; *Dvojniki, ili Moi večera v Malorossii* (*Il sosia, ovvero Le mie serate nella Piccola Russia*, 1828) di Antonij Pogorel’skij; *Večera na chutore bliz Dikan’ki* (*Le veglie alla fattoria presso Dikan’ka*, 1831-1832) di Nikolaj Gogol’; *Večer na Chopre* (*Serata sul fiume Chopër*, 1833-1834) di Mi-

1 Cfr. Boris S. MEJLACH (pod red.), *Russkaja povest’ XIX veka. Istorija i problematika žanra*, Leningrad, Nauka, 1973.

chail Zagoskin; *Večera na Karpovke* (*Le serate sul fiume Karpovka*, 1837) di Marija Žukova.<sup>2</sup> Chiudono idealmente questa stagione *Russkie noči* (*Notti russe*, 1844) di Vladimir Odoevskij, un'opera che, pur inserendosi a pieno titolo nella tradizione della ciclizzazione romantica, la complica sensibilmente sia sul piano formale (si veda l'elaborata struttura caratterizzata da vari livelli narrativi), sia dal punto di vista del multiforme dibattito ideologico che la percorre (è indicativo che *Notti russe* siano state talora definite un esempio di 'romanzo filosofico').<sup>3</sup>

Il cospicuo numero e la varietà degli esempi di 'serate' enumerate non solo testimoniano l'«inesauribile vitalità»<sup>4</sup> di questa forma di narrazione dalle ascendenze antiche, ma rilevano anche la spiccata tendenza delle lettere russe alla ciclizzazione, una modalità espressiva che, presente nella cultura slavo-orientale dalle origini ai nostri giorni (la si può individuare sia nelle antiche strutture collettanee che nelle opere del postmodernismo), ricopre un ruolo particolarmente rilevante nello sviluppo dei generi dell'epoca del sentimentalismo e del romanticismo.

L'interesse del fenomeno è ulteriormente incrementato dal fatto che la riflessione sulla ciclizzazione, nata nell'ambito dello studio degli insiemi di componimenti in versi, negli ultimi dieci-quindici anni si è molto ampliata, consentendo l'apertura di nuovi scenari d'indagine che si diramano secondo direttrici variegata, spaziando dalle interrelazioni tra ciclo prosastico e ciclo in versi al rapporto tra ciclo e romanzo, dalle analogie tra ciclo in prosa e volumi miscellanei come riviste, almanacchi, antologie, alla peculiare tipologia testuale rappresentata dalle raccolte delle opere di un determinato autore. Senza addentrarci in questo ricco e complesso dibattito, tuttora in corso, ci limiteremo qui a trarne gli elementi utili alla definizione del modello delle 'serate', per procedere poi, nel paragra-

2 Per un elenco più dettagliato cfr. Tat'jana A. KITANINA, *Dvojniki Antonija Pogorel'skogo v literaturnom kontekste 1810-1820-ch godov*, Dissertacija na soiskanie uč. step. kandidata filologičeskich nauk, Sankt-Peterburg, Rossijskaja Akademija Nauk - IRLI (Puškinskij Dom), 2000, pp. 15, 141-145.

3 Neil CORNWELL, *The European 'Nights' Tradition: Potocki and Odoevsky's Russian Nights*, «Vestnik RUDN. Serija Literaturovedenie, žurnalistika», 2001, n. 5, p. 5; Evgenija A. ŠRAGA, *Prozaičeskaja ciklizacija i ee rol' v ruskom literaturnom processe 1820-30-ch gg.*, Dissertacija na soiskanie uč. step. kandidata filologičeskich nauk, Sankt-Peterburg, 2008, p. 64.

4 Aleksandr S. JANUŠKEVIČ, *Tri epochi literaturnoj ciklizacii: Bokkaččo – Gofman – Gogol'*, «Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Filologija», 2008, n. 2, p. 63.

fo successivo, all'analisi dei presupposti storico-letterari di questa peculiare forma letteraria.

L'elemento principale, nonché il denominatore comune che contraddistingue la particolare forma di organizzazione narrativa rappresentata dal ciclo prosastico è l'aspirazione a creare un'immagine del mondo unitaria, in altri termini, a integrare all'interno dell'opera un pensiero unico atto a trasformare i racconti miscelanei in un tutto organico. Il ciclo non è dunque il risultato di un processo meccanico, meramente cumulativo, volto a unire una serie di racconti, spesso eterogenei, sotto una denominazione collettiva: in esso, al contrario, ogni singola narrazione, pur mantenendo nella maggior parte dei casi la propria autonomia, la propria 'sovranità', viene messa in relazione con gli altri testi «in un nuovo paradigma di pensiero artistico, in un nuovo sistema di associazioni e contesti».<sup>5</sup> Particolarmente importante è la funzione espletata dalla cornice che, attivando – analogamente a quanto avviene in altri procedimenti di tipo metatestuale – una situazione dialogica, rende possibile la dialettica tra finzionale e reale, tra racconto e riflessione, tra testo e contesto.<sup>6</sup>

Esaminando il problema dalla prospettiva critica della metatestualità, ossia delle relazioni di tipo interpretativo e/o commentativo che si determinano tra un testo e l'altro,<sup>7</sup> si può osservare come in un ciclo prosastico si crei una situazione comunicativa particolare, che costringe a percepire le singole parti come legate a un centro virtuale, a una dominante implicita, a loro volta strettamente legati alla percezione del lettore.<sup>8</sup> La forma ciclica rappresenta infatti una struttura aperta,

5 *Ibid.*, p. 66.

6 «Il potenziale euristico di questo intreccio è evidente. L'elemento ludico determinato dalla situazione del commento, della riflessione dell'autore o dei narratori finzionali nel processo di dialogizzazione, di raddoppio compositivo, attribuisce alla struttura del testo una maggiore possibilità di modellare artisticamente la realtà, plasma una peculiare teleologia narrativa» (*ibid.*, p. 64).

7 Utilizziamo qui il termine 'metatestualità' nell'accezione datane da Gérard GENETTE in *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 6-7.

8 «Un metatesto si costruisce su opposizioni e contrapposizioni, con ciò stesso evidenziando la componente riflessiva dell'opera artistica; la sua creazione o ricezione esige una coscienza estetica sviluppata, il dominio di variegati codici letterari e la capacità di passare dall'uno all'altro. All'interno di un insieme l'opera compiuta manifesta se stessa come esistente per e insieme agli altri testi, confermando così la sua appartenenza al mondo della letteratura, interiormente eterogeneo, ma essenzialmente unitario» (Vitalij S. KISELEV, *Kommunikativnaja pri-*

dinamica, nella quale i vari codici comunicativi (artistici, culturali, ideologici, ecc.) si alternano e oscillano tra reticenza ed eccesso d'informazione, giocando in tal modo con le aspettative del lettore.<sup>9</sup> Proprio in ordine a queste caratteristiche, importante non è tanto la subordinazione delle parti al tutto, quanto il legame che si instaura tra le parti,<sup>10</sup> un legame intenzionale e orientato, come si è detto, sul lettore implicito, la cui funzione diventa strutturante, perché sono proprio la sua presenza, la sua coscienza percipiente che permettono di porre in relazione tra loro i diversi testi. Si può insomma dire che il ciclo prosastico si realizza grazie a una specifica struttura architettonica mentale, intenzionale, e che, nonostante il coefficiente di frammentarietà ed eterogeneità dei vari elementi che lo compongono, il lettore giunge a desumerne un codice autoriale, uno strumento interpretativo peculiare.

Come si è già osservato, l'unitarietà del ciclo non si afferma pena la liquidazione dell'autonomia delle singole parti. L'accostamento di opere inedite e opere già pubblicate, ossia non concepite come finalizzate alla pubblicazione all'interno del ciclo, ma in essa successivamente ricollocate<sup>11</sup> – modalità frequente nei cicli romantici – non fa che ribadire

*roda metatekstovych obrazovanij (na materiale ruskoj prozy konca XVIII-pervoj trjti XIX veka)*, «Izvestija Rossijskoj Akademii Nauk. Serija Literatury i Jazyka», n. 64, 3, 2005, p. 14.

- 9 Vitalij S. KISELEV, *op. cit.*, pp. 17-18. «Per capire la logica dell'autore e ristabilire il contatto, il lettore doveva diventare cosciente della convenzionalità delle forme utilizzate e percepire il loro carattere di intermediari, in altre parole, oltre il 'disordine' narrativo doveva avvertire un'immagine del mondo persistente, fissa» (*ibid.*, p. 22).
- 10 Michail N. DARVIN, *Chudožestvennaja ciklizacija liričeskich proizvedenij*, Kemerovo, Kuzbassvuzizdat, 1997, p. 10.
- 11 Rileviamo anche l'eventualità opposta, ossia quella della ripubblicazione al di fuori della cornice di singoli racconti in un nuovo contesto, come una miscellanea, una raccolta di opere, ecc., una scelta dettata in genere dall'esemplarità dell'opera. Non è tuttavia rara nemmeno la ricollocazione editoriale di parti significative o frammenti della stessa cornice, spesso vista come costruzione eminentemente teoretica, come luogo dell'autoriflessione in cui trova formulazione la poetica del ciclo, un punto di vista che invertirebbe di segno il valore attribuito a racconti e cornice a favore di quest'ultima (ma su questo vedi anche più avanti), dato che in questo caso i primi rappresenterebbero nient'altro che un'esemplificazione dei principi poetici esposti nella seconda (al proposito cfr. Andreas BECK, *Geselliges Erzählen in Rahmenzyklen. Goethe – Tieck – E.T.A. Hoffmann*, Heidelberg, Winter, 2008, pp. 20-28).

e rafforzare questa autonomia. Questo procedimento, anzi, contribuisce in modo significativo a incrementare la riflessione sulla letterarietà: mettendo a nudo il processo stesso di creazione del testo prosastico, il momento del suo modellamento artistico,<sup>12</sup> esso innesta una serie di considerazioni che appaiono cruciali in questo peculiare momento di sviluppo delle lettere russe, un momento contrassegnato dall'aspirazione a una comprensione unitaria della realtà, da un forte orientamento alla sintesi e all'universalità.<sup>13</sup>

Per quanto riguarda la cornice, si tratta di un artificio che, come è noto, si è andato formando a partire dall'epoca antica in quanto struttura adeguata a contenere materiali spesso tipologicamente eterogenei.<sup>14</sup> Con il tempo la sua funzione è mutata, tanto che il termine stesso di 'cornice', metafora tratta dalle arti figurative, e quindi indicante un elemento esornativo, è stato talora criticato perché ridurrebbe l'importanza di ciò che per 'cornice' si intende rispetto al 'dipinto' in essa contenuto. Oggi la maggior parte degli studiosi concorda sul fatto che l'«azione incorniciante»<sup>15</sup> rappresenti un elemento fondamentale nella costruzione del ciclo, costituendone la «storia principale o portante».<sup>16</sup> In altre parole, si ritiene che la funzione della cornice non sia quella di avviare a una narrazione frammentaria, bensì quella di rendere possibile la peculiare strategia comunicativa di questo tipo di testo, ossia quel dialogo di consenso, quello scambio di opinioni tra autore, redattore/editore e lettore cui si è precedentemente accennato.

### **Il cliché delle 'serate' in Russia tra Settecento e inizio Ottocento**

Quando e come prende forma il fenomeno del ciclo prosastico nel significato che oggi gli attribuiamo? Come si è sviluppato quell'insieme di

12 Aleksandr S. JANUŠKEVIČ, *op. cit.*, p. 65.

13 Vitalij S. KISELEV, *op. cit.*, p. 16.

14 Sull'argomento cfr., tra gli altri, Viktor ŠKLOVSKIJ, *Una teoria della prosa*, Milano, Garzanti, 1974, pp. 72-80; Giovanni Battista TOMASSINI, *Il racconto nel racconto. Analisi teorica dei procedimenti d'inserzione narrativa*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 17-29; Tzvetan TODOROV, *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 41-45.

15 Tat'jana A. KITANINA, *op. cit.*, p. 16.

16 Michelangelo PICONE, *Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione narrativa medievale*, «Filologia e critica», n. 13, 1988, p. 4.

procedimenti formali grazie ai quali la raccolta di racconti inizia a essere percepita come un tutto unitario? E per quanto attiene al modello delle 'serate' o 'veglie', qual è stata in Russia l'evoluzione di questa maschera narrativa? Per rispondere a queste domande è innanzitutto necessario inquadrare la questione nell'ambito del processo di ricezione delle forme cicliche da parte delle diverse aree letterarie, tenendo presente che nella letteratura russa il processo stesso presenta molte affinità, ma anche significative divergenze rispetto alle letterature europee.

La pratica della narrazione a cornice, che secondo molti studiosi rappresenta un'importante premessa all'avvento della forma romanzesca, ha avuto particolare diffusione nell'ambito della letteratura indiana: le grandi collezioni di racconti risalenti, com'è noto, a originali sanscriti e trasigrate in area semitica attraverso la mediazione di traduzioni e/o adattamenti anticopersiani o siriaci, penetrando e diffondendosi nel contesto culturale mondiale hanno portato un ricchissimo bagaglio di contenuti e forme narrative nuove, ma soprattutto hanno suggerito inediti sistemi di inserimento e di raccolta delle novelle. Secondo Michelangelo Picone, l'area occidentale e quella orientale hanno elaborato criteri di raccolta e ordinamento del materiale narrativo fra loro assai diversi:

Il modello occidentale (mediolatino e romanzo) di raccoglimento dei racconti è guidato da un criterio di ordinamento esterno, di tipo tassonomico o classificatorio: si riuniscono cioè sotto lo stesso titolo narrazioni stilisticamente e retoricamente simili [...]. Il modello orientale invece sviluppa un criterio opposto di ordinamento dei racconti: interno ai racconti stessi e non esterno; un criterio che possiamo chiamare fenomenologico, nel senso che tende a fornire una giustificazione esistenziale e culturale del materiale narrativo scelto, a esibire cioè la genesi intellettuale dei racconti raccolti. L'inserimento dei racconti avviene quindi non più in funzione di una loro marca esteriore, ma di una condizione e di una finalità interiori (coinvolgenti prospettivamente la figura culturale e spirituale dello stesso *compilator*), che vengono esposte nella storia principale o portante, cioè appunto nella 'cornice'.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Michelangelo PICONE, *op. cit.*, p. 10. Per quanto riguarda invece le tipologie dell'incorniciamento, «tre sono i tipi fondamentali di cornice elaborati dalla letteratura indiana, e di qui trasmigrati in area semitica, di solito passando attraverso una fase medio-persiana: 1) racconti per ritardare il compimento di un'azione, più in particolare per rimandare un'esecuzione capitale, la morte del protagonista della storia principale [...]; 2) racconti per provare una certa idea, più in particolare per ammaestrare un allievo, di solito di estrazione reale [...]; 3) racconti *in itinere*, per interval-

Se nell'ambito nella tradizione critica occidentale come testo fonte d'ispirazione diretta della maggioranza delle narrazioni cicliche dell'epoca moderna viene pressoché unanimemente riconosciuto il *Decamerone*, nell'area russa la questione è ancora oggi oggetto di dibattito. Sebbene estrapolazioni e imitazioni di singoli motivi tratti dall'opera del Boccaccio vi siano presenti già a partire dal XVII secolo,<sup>18</sup> la prima traduzione – opera del poeta Konstantin Batjuškov – dell'*incipit* della raccolta e di *Gri-selda*, l'ultima novella del ciclo, risale tuttavia agli anni 1817-1819,<sup>19</sup> per cui sembrerebbe lecito ipotizzare che altra sia stata la fonte cui si sono ispirati gli autori delle narrazioni organizzate in 'serate' risalenti al XVIII secolo. Considerato che nel corso del Settecento in Francia la libera traduzione delle *Mille e una notte* da parte di Antoine Galland non solo ebbe grande successo, ma diede anche avvio a una cospicua serie di imitazioni che furono tradotte in Russia a partire dagli anni Sessanta del secolo,<sup>20</sup> non ci sembra azzardato affermare che sia stato proprio grazie a questo canale che il lettore russo del tempo familiarizzò con il principio della ciclizzazione. Sarebbero insomma *Le mille e una notte* e le loro molte traduzioni ad aver giocato un ruolo significativo nella nascita dei cicli novellistici autotoni.

È infatti negli ultimi trent'anni del Settecento che la denominazione *Večera* inizia ad acquisire il valore di una formula universale, collegata a una precisa tradizione e caratterizzata da una fisionomia più o meno stabile – sufficiente, di conseguenza, per recepire il testo susseguente come un tutto unico, anche in assenza di ulteriori legami esteriori.<sup>21</sup> Nella stampa russa il titolo *Večera* appare per la prima volta in una pubblicazio-

lare le tappe o per alleviare il tedio del viaggio...» (Michelangelo PICONE, *Preistoria della cornice del Decameron*, in Paolo CHERCHI e Michelangelo PICONE (a cura di), *Studi di italianistica. In onore di Giovanni Cecchetti*, Ravenna, Longo, 1988, pp. 95-96). Sull'argomento cfr. anche Giovanni Battista TOMASSINI, *op. cit.*, pp. 23-25.

18 Cfr. V.V. MOČALOVA, *Russkaja recepcija "Dekameron" Bokkaččo. XVII-XIX vv.*, in Natal'ja M. KURENNAJA, Ljudmila A. SOFRONOVA, Viktor A. CHOREV (red. koll.), *Ital'ja i slavjanskij mir. Sovetsko-ital'janskij simpozium in honorem Ettore Lo Gatto*, Moskva, Institut slavjanovedenija i balkanistiki AN SSSR, 1990, pp. 46-48; Tat'jana A. KITANINA, *op. cit.*, p. 14.

19 Aleksandr S. JANUŠKEVIČ, *op. cit.*, pp. 79-80; Tat'jana A. KITANINA, *op. cit.*, pp. 13-14. La prima traduzione integrale dall'italiano in russo del *Decamerone*, opera di A.N. Veselovskij, risale invece agli anni Novanta dell'Ottocento.

20 Tat'jana A. KITANINA, *op. cit.*, pp. 14, 145.

21 *Ibid.*, p. 24.

ne settimanale («Večera na 1772 god») facente capo all'attività di uno dei numerosi circoli letterari della seconda metà del Settecento e contenente articletti di carattere satirico-didascalico e vari divertimenti letterari in versi e in prosa.<sup>22</sup> Come afferma T.A. Kitanina, nel periodo che va dal 1772 al 1828<sup>23</sup> sarebbero 9 i titoli giocati sul termine *Večera* (di cui almeno 5 rappresentano delle traduzioni). Ad essi vanno aggiunte varie denominazioni affini, come *Večernie časy* ('Ore serali') o *Večernie besedy* ('Conversazioni serali'). Per quanto riguarda la più generale presenza di cicli prosastici contrassegnati da una cornice narrativa, dall'inizio del Settecento fino al 1828 sono state individuate 19 pubblicazioni, la maggioranza delle quali (12) evidenziano lo stilema del racconto organizzato in serate.<sup>24</sup> Secondo la studiosa russa, questo è il segno che il procedimento di ciclizzazione, ossia di collegamento di storie contenutisticamente slegate tra di loro, nel XVIII e all'inizio del XIX era attuato prevalentemente attraverso questo artificio, visto che tutti i rimanenti tipi di cornice evidenziano un uso saltuario, episodico, che a volte si configura come un volontario allontanamento proprio da quella tradizione. Negli anni Trenta dell'Ottocento sarebbero invece almeno 14 le raccolte che portano il titolo di *Večera* (di cui solo una in traduzione), fatto che denota un rapido aumento del numero di narrazioni improntate a questa peculiare tipologia di cornice, cui quasi subito farà seguito un altrettanto rapido calo.<sup>25</sup>

La denominazione *Večera* fa riferimento allo specifico segmento temporale – se pur di lunghezza variabile, a seconda dei casi – lungo il quale si dipana il ritmo lineare del racconto, un ritmo marcato da precise connotazioni di ripetitività e di abitudinarietà. Qualora l'intervallo temporale fissato dal cronotopo non venga rispettato – ad esempio, nel caso in cui, come accade di frequente, la narrazione per qualche ragione si interrompa – ne viene data specifica motivazione, con l'immane promessa di continuarla e completarla nell'ambito della serata successiva. A questo proposito, vale la pena sottolineare come il carattere convenzionale della struttura rappresenti senza dubbio un fattore limitante, che nella pra-

22 Ivan E. ANDREEVSKIJ (pod red.), *Énciklopedičeskij slovar'*, Sankt-Peterburg, F.A. Brokgauz – I.A. Éfron, 1890-1907, vol. VI, p. 147.

23 Il 1828 è preso a riferimento da Kitanina nella sua ricerca perché anno della pubblicazione del *Sosia* di Pogorel'skij.

24 Tat'jana A. KITANINA, *op. cit.*, p. 208.

25 *Ibid.*, p. 18. Kitanina non conteggia tuttavia le 'notti', che sembrerebbero comunque più numerose nel periodo degli anni Trenta e oltre.



tica genera molteplici variazioni e deviazioni rispetto al modello dato: in alcuni casi vi sono commenti ironici e giustificazioni fantasiose circa le ragioni del mancato rispetto della rigida alternanza delle serate, oppure riguardo la brevità di alcune loro parti (la notte è lunga, quindi in genere i racconti devono essere altrettanto lunghi e appassionanti per evitare la noia in agguato, il sonno, e illuminare con la vivacità del racconto l'oscurità della notte, ecc.).<sup>26</sup>

Si può osservare inoltre come la consuetudine nell'utilizzo di questa struttura porti all'indebolimento di alcuni suoi aspetti formali, la cui esplicitazione con il tempo non viene più percepita come strettamente indispensabile all'economia del narrato: ad esempio, vi sono casi in cui i vari capitoli sono contraddistinti dal titolo di 'serate', mentre il racconto incorniciante viene drasticamente ridotto o manca del tutto, oppure la parola 'serata' è sostituita da sinonimi, come 'parte', 'capitolo', 'racconto', ecc.<sup>27</sup> Accade che a volte a essere costruita come conversazione al cui interno si inseriscono dei racconti sia solo una parte dell'opera, mentre in altri casi tracce di una cornice si trovano nella prefazione, ma non si estendono coerentemente a tutto il testo. Ciò succede in parte anche nel *Peresmešnik, ili Slavenskie skazki (Il motteggiatore, ovvero Fiabe slave, 1766-1768, 4 voll.; il v volume fu pubblicato solo nella terza edizione del 1789)* di Michail Čulkov: un ciclo dalla struttura composita, nel quale un materiale diegetico eterogeneo e di varia ispirazione viene liberamente rielaborato e adeguato ai costumi russi.<sup>28</sup> Nel *Motteggiatore* Čulkov crea due linee narrative speculari grazie alla presenza di due narratori – un giovane di umili origini, Ladon, cresciuto in casa del colonnello in congedo Adudaron, e un monaco buontempone – un impianto che garantisce l'originale alternanza dei soggetti narrativi. In seguito alla morte del colonnello, per consolarne e distrarne la figlia Alenona, i due narratori decidono infatti di dare vita ogni sera a un racconto, alternando «storie di antichi guerrieri e cavalieri» ad «avventure comiche e burlesche». <sup>29</sup> In sottofondo si inse-

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

<sup>28</sup> Jurij V. STENNIK, Vladimir P. STEPANOV, *Literaturno-obščestvennoe dviženie konca 1760-ch-1780-ch godov*, in *Istorija russkoj literatury*, v 4 tt., Leningrad, AN SSSR - IRLI (Puškinskij Dom), Nauka, 1980-1983, t. I: *Drevnerusskaja literatura. Literatura XVIII veka*, 1980, p. 600 (<<http://feb-web.ru/feb/irl/rlo/r1/r1-5712.htm>> - 30.01.2014)

<sup>29</sup> Giacomina STRANO, *Evropejskie i russkie istočniki v tvorčeskom processe Gogolja (Gogol' i Čulkov)*, in Jurij V. MANN (pod red.), *Gogol' kak javlenie mirovoj literatury*: Sb.

risce una terza voce, quella del motteggiatore del titolo e della prefazione, figura di narratore extradiegetico che indirizza il lettore e la sua ricezione dell'opera: autodefinitosi 'autore' (*sočinitel'*) e 'russo' (*rusak*), egli affronta il pubblico con alcune dichiarazioni programmatiche di stampo anticlassicista, negando al proprio libro qualsiasi finalità didascalica e assegnandogli invece il compito di intrattenere piacevolmente il lettore: una difesa implicita del genere romanzesco – non contemplato dalle poetiche normative e accusato di corrompere i costumi – che all'epoca si faceva strada anche in Russia con la diffusione delle *povesti* cavalleresco-avventurose, riscuotendo il consenso di strati sempre più ampi di pubblico.

La prefazione è in genere anche il luogo in cui in molti casi viene rimarcato il passaggio dalla narrazione orale a quella scritta, passaggio giustificato e motivato in base alle peculiari circostanze in virtù delle quali si immagina che il racconto sia stato trasmesso. Compagno qui le caratteristiche figure dell'editore/redattore e del narratore/dei narratori che gli hanno riferito le storie, figure tra le quali intercorre una relazione complessa e densa d'implicazioni ai fini della determinazione della paternità del racconto, che – perlomeno in questa fase – rimane perlopiù incerta, indefinita sia per la qualità che per la quantità del contributo dato all'opera. È prevalentemente a livello implicito che la presenza delle due figure trova riflesso nella forma e nel contenuto dell'opera: se la componente folclorica, popolare verrà allora attribuita al narratore (a livello sia della trama, sia del peculiare linguaggio, ad esempio, ricco di proverbi, di inflessioni dialettali, ecc.), la redazione scritta sarà naturalmente opera dell'abile editore, cui si farà riferimento per l'elaborazione delle trame, delle citazioni dotte e dei rimandi alla vita letteraria coeva.<sup>30</sup>

Come è noto, l'attività letteraria del Settecento russo è caratterizzata da un cospicuo numero di imitazioni, traduzioni e rifacimenti; noto è anche

st. po materialam meždunarodnoj naučnoj konferencii, posvjaščennoj 150-letiju so dnja smerti N.V. Gogolja, Moskva, IMLI RAN, 2003, p. 299; cfr. anche EAD., *Gogol': ironia, polemica, parodia (1830-1836)*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2004, pp. 61ss.

<sup>30</sup> Tat'jana A. KITANINA, *op. cit.*, pp. 21-22. Le peculiarità tipologico-espressive atte a rendere l'intonazione orale del racconto, l'illusione del parlato – il cosiddetto *skaz* – rappresentano, come è noto, un ambito di discussione particolarmente caro alla critica russa a partire dagli studi dei formalisti, i quali avevano già messo in evidenza il legame tra queste tecniche e il coinvolgimento attivo del lettore (Jurij N. TYNJANOV, *Literaturnoe segodnja*, in ID., *Poetika. Teorija literatury. Kino*, podg. izd. i kommentarii Evgenija A. Toddesa, Aleksandra P. Čudakova, Marietty O. Čudakovej, Moskva, Nauka, 1977, p. 160).

che per tutto il secolo il confine tra testo originale e testo rimaneggiato rimane labile. Le figure dell'autore, del traduttore e dell'editore iniziano a distinguersi in modo sempre più netto a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, quando subisce una trasformazione il concetto stesso di imitazione, ossia di appropriazione del testo altrui. Si tratta di un processo che accompagna l'evoluzione della narrazione a cornice: diretta conseguenza di questo stato di cose appare l'importanza che i concetti di 'testo proprio' e 'testo altrui' ricoprono nell'impianto ideologico-strutturale dei cicli prosastici romantici, nei quali l'assimilazione e la rielaborazione cosciente e più o meno esplicitata di un 'testo fonte' rappresenta un tema centrale di riflessione, un procedimento che all'interno di questo tipo di struttura diegetica trova collocazione ideale.

A partire dalla letteratura del sentimentalismo, e in maniera più incisiva nell'epoca romantica, si compie anche un altro processo di grande significato per l'evoluzione letteraria: la prosa artistica si distacca progressivamente dai generi letterari affini (ad esempio, da quello epistolare o da quello critico-pubblicistico) alla conquista non solo di un proprio linguaggio, ma soprattutto di un sistema semiotico-comunicativo autonomo.<sup>31</sup> L'operazione volta a precisare i confini in grado di delimitare e distinguere un'opera letteraria da un altro tipo di testo in prosa genera tra l'altro quella vocazione all'autoanalisi che è espressione della volontà di comprendere la peculiarità dell'artisticità e di esplicitare il rapporto del discorso letterario con i discorsi di altra natura. L'elemento autoriflessivo entra nella struttura stessa del testo artistico che non crea in modo 'ingenuo' una copia del reale (della 'natura'), ma prende coscienza della propria diversità da essa e, per sottolinearlo, commenta attivamente il processo della propria creazione (si veda, ad esempio, l'uso 'straniante' di elementi paratestuali, come le prefazioni, che a volte si incuneano nel testo nei momenti più impensati). L'opera d'arte cresce quindi in complessità, orientandosi verso una percezione diversificata delle sue parti e nel contempo tendendo a comprendere in sé un ampio spettro di pratiche discorsive, che agli occhi del lettore si trasformano in pratiche letterarie. È questa, probabilmente, una delle ragioni del successo che la maschera narrativa delle 'serate' – una forma in grado di offrire ampie possibilità di sperimentazione in tal senso – riscuote in questo particolare momento dell'evoluzione del sistema letterario russo.

31 Vitalij S. KISELEV, *op. cit.*, pp. 14-15.

### L'evoluzione della cornice dialogica: il caso del *Sosia* di A. Pogorel'skij

Nella casa padronale di una tenuta dell'Ucraina settentrionale Antonij Pogorel'skij,<sup>32</sup> autore nonché protagonista di *Dvojniki ili Moi večera v Malorossii* (*Il Sosia ovvero Le mie serate nella Piccola Russia*, 1828),<sup>33</sup> trascorre sei serate autunnali in compagnia del proprio 'sosia', creatura spettrale del quale egli stesso, nel tentativo di sottrarsi alla noia e alla solitudine, ha provocato l'apparizione. In un'atmosfera dai toni all'apparenza gotico-fantastici, ma in realtà pervasa da un'impercettibile ironia, Antonij e il suo 'doppio' si alternano di serata in serata nella lettura di racconti 'notturni' chiamati a confermare o a confutare i postulati di una discussione che ha per oggetto fenomeni misteriosi e inesplicabili, che attengono all'ambito del soprannaturale o del presunto tale, e che mettono in luce quello che viene presentato come uno dei maggiori difetti della mente umana, la credulità. Mentre Antonij sembra incarnare la posizione di coloro che propendono per una spiegazione mistica degli avvenimenti posti in discussione, lo spettro assume perlopiù il ruolo di scettico, di disincantato smascheratore di pregiudizi e credenze popolari, operazione che egli attua – anche se in modo non sempre coerente e compiuto – utilizzando le armi del raziocinio e del buon senso.<sup>34</sup> Nel dibattito che prende forma dall'oscillazione del pensiero tra le due diverse prospettive di cui sono portatori Antonij e il suo sosia, nessuna delle parti è destinata a prevalere: la discussione crea una verità problematica, che ammette interpretazioni diversificate, evidenziando in questo modo i limiti di ogni atteggiamento dogmatico e unilaterale.<sup>35</sup> Si tratta, oltretutto, di un artificio che accentua il coinvolgimento del lettore nel processo di ricezione delle storie: come già sottolineato, la struttura aperta del ciclo richiede una presenza attiva della coscienza percipiente che il testo presuppone e alla quale esso si indirizza, rendendola in tal modo partecipe del compito primario affidato all'opera d'arte, ossia la conoscenza, la ricerca della verità.

32 Pseudonimo di Aleksej Alekseevič Perovskij (1787-1836).

33 Antonij POGOREL'SKIJ, *Dvojniki ili Moi večera v Malorossii*, in ID., *Sočinenija. Pis'ma*, podgot. izd. Mariétta A. Tur'jan, otv. red. Boris F. Egorov, Sankt-Peterburg, Nauka-SPb., 2010, pp. 7-123 (trad. it. Antonij POGOREL'SKIJ, *Il Sosia ovvero le mie serate nella Piccola Russia*, a cura di Rosa Mauro, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1990).

34 Mariétta A. TUR'JAN, *Ličnost' A.A. Perovskogo i literaturnoe nasledie Antonija Pogorel'skogo*, in Antonij POGOREL'SKIJ, *Sočinenija. Pis'ma*, cit., p. 613.

35 Evgenija A. ŠRAGA, *op. cit.*, pp. 65-66.

La cornice romantica diventa così lo spazio in cui il pensiero viene interpretato criticamente, il luogo in cui le opinioni si scontrano e si confrontano, sviluppando un dialogo che rimanda sì alle tradizionali pratiche di lettura collettive che stanno alla base della narrazione ciclica, ma che nel *Sosia* si attua metaforicamente all'interno della stessa individualità sdoppiata. La tradizionale struttura delle 'serate' viene reinterpretata da Pogorel'skij secondo un approccio tra l'ironico e il divertito, evidente già nel titolo stesso dell'opera (*Le 'mie' serate*). In questo senso, nell'*incipit* della Prima serata viene messo in atto un procedimento di abbassamento teso a destabilizzare il tradizionale schema sentimentale relativo alla dimensione arcadica della vita agreste, per cui Antonij vive sì in campagna, ma essa appare qui tutt'altro che idillica.<sup>36</sup> La stessa ironia viene applicata nel caso dell'inverosimile apparizione del 'sosia', figura speculare dell'autore, vera e propria forma di rappresentazione del sé (non è un caso che lo spettro affermi che la sua apparizione è particolarmente diffusa tra studiosi e poeti),<sup>37</sup> chiamata a capovolgere gli stereotipi caratteristici della narrazione gotica, una tradizione letteraria che aveva avuto grande fortuna in Russia e che nell'opera di Pogorel'skij, così come nella letteratura inglese coeva, era diventata ormai oggetto di gioco e parodizzazione.<sup>38</sup>

Le quattro novelle<sup>39</sup> incastonate nelle sei serate del *Sosia* rappresentano originali riscritture di noti soggetti letterari, russi o europei, che vengono decostruiti e riattualizzati in un nuovo contesto, quello della cornice dialogica. A partire dagli stilemi e dagli stereotipi letterari – sentimentali, gotici, romantici, ma anche folclorico-fiabeschi – che caratterizzano

36 Antonij POGOREL'SKIJ, *Sočinenija. Pis'ma*, cit., pp. 7-9.

37 Per definire la propria identità e chiarire la particolare natura del fenomeno che ha portato alla sua apparizione, il *Sosia* utilizza il termine russo *dvojniki* quale equivalente del tedesco *Doppelgänger* (Antonij POGOREL'SKIJ, *Sočinenija. Pis'ma*, cit. p. 11), coniato dalla penna di Jean Paul nel romanzo *Siebenkäs* (1796). Per l'italiano abbiamo adottato la traduzione corrente, ovvero 'sosia', anche se un equivalente più puntuale potrebbe essere 'doppio' o 'alter ego'.

38 Vadim E. VACURO, *Gotičeskij roman v Rossii*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2002, p. 422; Mariétta A. TUR'JAN, *op. cit.*, p. 610.

39 Seconda Serata: *Izidor i Anjuta* (*Izidor e Anjuta*); terza Serata: *Pagubnye posledstvija neobuzdannogo voobraženija* (*Le conseguenze funeste di una fantasia sfrenata*); quinta Serata: *Lafertovskaja makovnica* (*La venditrice di focacce al papavero di Lafertovo*, I ed. in «*Novosti literatury*», 1825, pp. 97-133); sesta Serata: *Putešestvie v diližanse* (*Il viaggio in diligenza*). Sulla cronologia compositiva delle varie novelle cfr. Antonij POGOREL'SKIJ, *Sočinenija. Pis'ma*, cit., p. 658.

lo scheletro stilistico-compositivo di queste narrazioni, lo scrittore sviluppa originali variazioni, inaspettate deviazioni che disorientano il lettore, il quale, pur avendo la sensazione di avere a che fare con un *sjužet* già noto, si trova in realtà di fronte a un contenuto radicalmente diverso, un procedimento che innesta quell'effetto 'straniante' che attiva la consapevolezza dell'ascoltatore/lettore nei confronti del fatto letterario.

La prima e la terza novella (*Izidor e Anjuta* e *La venditrice di focacce al papavero di Lafertovo*), frutto della penna di Antonij, si ispirano, direttamente o indirettamente, a modelli autoctoni. Per *Izidor e Anjuta* l'autore attinge, in particolare, da un lato, a *Bednaja Liza* (*La povera Liza*, 1792) di Nikolaj Karamzin, il caposaldo del sentimentalismo russo – che lo stesso Pogorel'skij aveva tradotto in tedesco<sup>40</sup> – e, dall'altro, agli stereotipi della narrativa gotico-fantastica. *La venditrice di focacce al papavero di Lafertovo*, unica tra le novelle già pubblicata precedentemente all'uscita nel *Sosia*, trasferisce il tema dell'incontro dell'uomo col soprannaturale e con le 'forze impure' in un'atmosfera fantastico-fiabesca: il modello qui è fornito sia dalle narrazioni rituali del folclore (*bylički*) – quelle stesse che a breve rivivranno magistralmente nelle *Veglie* di Gogol<sup>41</sup> – sia dalla ballata romantica russa, dalla quale sono mutuati vari elementi stilistici e contenutistici.<sup>42</sup> La seconda e la quarta novella (*Le conseguenze funeste di una fantasia sfrenata* e *Il viaggio in diligenza*), presentate dal Sosia quali racconti riferitigli da terze persone e da lui fedelmente registrati, prendono invece spunto da due opere della letteratura tedesca e francese molto popolari all'epoca in Russia: *Der Sandmann* (1816) di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann e *Jocko, anecdote détachée des lettres inédites sur l'instinct des animaux* (1824) di Marie-Charles-Joseph de Pougens. In entrambi i casi emerge un'interpretazione originale e ironica delle due fonti, operazione che i contemporanei perlopiù fraintesero, tacciando l'autore di bieca imitazione di modelli stranieri (al proposito si vedano i relativi commenti di Kitanina e Tur'jan).<sup>43</sup>

40 Mariëtta A. TUR'JAN, *op. cit.*, p. 614.

41 Ljudmila A. SOFRONOVA, *Rasskazčik i slušatel' v rannich povestjach Gogolja*, «Izvestija Rossijskoj Akademii Nauk. Serija Literatury i jazyka», n. 67, 3, 2008, p. 28.

42 Vladimir M. MARKOVIČ, *Balladnyj mir Žukovskogo i russkaja fantastičeskaja povest' epochi romantizma*, in Raisa V. IEZUITOVA (otv. red.), *Žukovskij i russkaja kul'tura*, Leningrad, Nauka, 1987, pp. 143-146.

43 Tat'jana A. KITANINA, *op. cit.*, pp. 117-124, 135-141; Mariëtta A. TUR'JAN, *op. cit.*, pp. 617-621, 627-629.

Il rimando alla coeva letteratura europeo-occidentale, più precisamente a quella tedesca, è naturalmente d'obbligo in riferimento al procedimento stesso dell'incorniciamento. Come è noto, tra fine Settecento e inizio Ottocento il paradigma formale della cornice dialogica, fino ad allora poco utilizzato in ambito germanico (a differenza di quanto avveniva nell'area latino-romanza e anche in quella inglese), diventa principio strutturante del ciclo novellistico romantico, dando vita a una costellazione di opere a firma dei maggiori scrittori dell'epoca (Johann Wolfgang von Goethe, Christoph Martin Wieland, Ludwig Tieck, Clemens Brentano, Achim von Arnim, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Heinrich Heine, ecc.).<sup>44</sup> Come più volte sottolineato dalla critica, è molto probabile che a suggerire a Pogorel'skij l'idea di utilizzare un *cliché* letterario già presente nella tradizione russa per affrontare la scrittura di un'opera dalle caratteristiche innovative e per molti versi sperimentali siano stati i *Serapionsbrüder* di Hoffmann,<sup>45</sup> unitamente a *Tales of a Traveller* dell'americano Washington Irving.<sup>46</sup> Nel testo di Pogorel'skij non mancano tuttavia neppure rimandi a fonti antiche: nella Quinta serata<sup>47</sup> il Sosia inizia il racconto di un episodio delle *Metamorfosi* di Apuleio – *Le rapinatrici d'organani*<sup>48</sup> – anche se non lo porta a termine, in rispetto all'accordo (in verità, piuttosto pretestuoso) stipulato alla fine della Seconda serata,<sup>49</sup> in base al quale, non appena uno dei due narratori avesse iniziato a parlare di casi di apparizioni spettrali, l'altro l'avrebbe subito interrotto. Anche in questo caso, dunque, è al lettore che si rimanda ancora una volta il compito di ricostruire il senso ultimo del testo.

44 Cfr. Andreas JÄGGI, *Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert*, Bern, Peter Lang, 1994; Andreas BECK, *op. cit.*

45 L'influsso dell'opera di Hoffmann sulla prosa russa di questo periodo è stato oggetto di numerose indagini (cfr. Charles E. PASSAGE, *The Russian Hoffmannists*, The Hague, Mouton, 1963; Alla B. BOTNIKOVA, *E.T.A. Gofman i russkaja literatura*, Voronež, 1977; Aleksandr S. JANUŠKEVIČ, *op. cit.*), mentre fino ad oggi risulta quantitativamente minore l'apporto critico in riferimento ad altre possibili fonti; inoltre, spesso le analisi non vanno molto oltre una mera descrizione comparativistica, senza indagare le più complesse motivazioni teoretico-comunicative che hanno determinato parallelismi sorprendenti tra le diverse letterature.

46 Tat'jana A. KITANINA, *op. cit.*, pp. 31-32; Mariétta A. TUR'JAN, *op. cit.*, p. 611. Sulla fortuna di W. Irving in Russia cfr. Vadim E. VACURO, *op. cit.*, pp. 374-377.

47 Antonij POGOREL'SKIJ, *Sočinenija. Pis'ma*, cit., pp. 98-100.

48 *Metamorphoseon*, 2.21-30.

49 Antonij POGOREL'SKIJ, *Sočinenija. Pis'ma*, cit., pp. 35-36.

Il carattere innovativo del libro di Pogorel'skij è probabilmente all'origine del limitato successo di pubblico che esso incontrò all'epoca,<sup>50</sup> un destino che lo accomuna a un'altra narrazione a cornice del periodo, Povesti Belkina (*I racconti di Belkin*, 1831), nella quale Aleksandr Puškin utilizzò lo stesso metodo creativo, che consisteva nel trasformare la 'parola altrui' secondo le leggi di una nuova concezione dell'opera artistica, che attraverso la convenzione della ciclizzazione romantica ambiva a elaborare in una sintesi organica la multiformità e la complessità dei fenomeni vitali.<sup>51</sup> In questa specifica ottica, ossia sotto un profilo più ideologico-comunicativo che formale (si sono già sottolineate le forti limitazioni e il carattere convenzionale cui la forma della narrazione a cornice è soggetta), è forse corretto affermare, come fanno alcuni critici, che lo sviluppo della forma ciclica rappresenti un'importante tappa nella creazione del romanzo moderno. Dopo neanche un decennio, infatti, Michail Lermontov nel suo *Gerroj našego vremeni* (*Un eroe del nostro tempo*, 1840) utilizzerà a sua volta l'artificio della narrazione a cornice, adottando tuttavia uno o, meglio, due fondamentali correttivi – il protagonista unico e la trasformazione di alcune delle storie narrate in pagine del diario del protagonista stesso (anche questa una modalità diegetica che aveva importanti precedenti nelle letterature europee): una scelta decisiva dalla quale prese avvio la grande stagione del romanzo russo ottocentesco.

<sup>50</sup> Mariétta A. TUR'JAN, *op. cit.*, p. 629.

<sup>51</sup> Sull'argomento cfr. Vladimir M. MARKOVIČ, *Povesti Belkina i literaturnyj kontekst*, «Puškin. Issledovanija i materialy», t. 13, 1989, pp. 63-87.



## **LUNA FEMMINEA E LUNA MASCOLINA: LE NOTTI DEL ROMANTICISMO RUSSO**

Stefano ALOE (*Università degli Studi di Verona*)  
stefano.aloe@univr.it

**ABSTRACT:** This essay deals with the polysemy of the lunar figure in Romantic Russian poetry, which has two separate words to name the nocturnal celestial body: *mesjac*, a moon with masculine gender and features that comes from the language of Slavic folklore, and *luná*, a feminine moon of Greek and Latin ancestry, which is also established in everyday Russian language. Lexical choices and lyrical *topoi* related to the moon have complex implications, and therefore the two terms are hardly interchangeable.

**RIASSUNTO:** Il saggio analizza la polisemia della figura lunare nella poesia romantica russa, che dispone di due distinte parole per indicare l'astro notturno: una luna-*mesjac* di genere e attributi maschili e proveniente dalla lingua del folklore slavo, e una luna-*lunà* femminile di ascendenza greco-latina che finirà per imporsi in Russia anche nella lingua quotidiana. Le scelte lessicali e di *topoi* poetici lunari hanno risvolti complessi e i due termini non sono quasi mai intercambiabili.

**KEY WORDS:** Russian Romanticism, Slavic Folklore, The Moon in the folklore, Alexander Pushkin, Vassily Zhukovsky, Wilhelm Küchelbecker

**PAROLE CHIAVE:** Romanticismo russo, Folklore slavo, La Luna nel folklore, Aleksandr Puškin, Vasilij Žukovskij, Vil'gel'm Kjuhel'beker



**LUNA FEMMINEA E LUNA MASCOLINA:  
LE NOTTI DEL ROMANTICISMO RUSSO**

Stefano ALOE (*Università degli Studi di Verona*)

*Тебя ли вижу из окна  
Моей безрадостной темницы,  
Златая, ясная луна,  
Созданье Божией десницы?*

(Вильгельм Кюхельбекер, *Луна*)<sup>1</sup>

*Татьяна на широкой двор  
В открытом платьице выходит,  
На месяце зеркало наводит;  
Но в темном зеркале одна  
Дрожит печальная луна...*

(Александр Пушкин, *Евгений Онегин*)<sup>2</sup>

*Vergine luna, tale  
È la vita mortale...*

(Giacomo Leopardi, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*)

- 1 «È te che vedo dalla finestra / Della mia triste cella, / Dorata, chiara luna, / Creazione della divina destra»? (Vil'gel'm KJUCHEL'BEKER, *La luna*). Dove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie.
- 2 «In abito scollato, ecco, attraversa / Tania il vasto cortile e lo specchietto / verso i raggi lunari tien diretto; / ma nell'oscuro specchio solamente / trema la triste luna...» (Aleksandr PUŠKIN, *Evgenij Onegin*, introduzione di Ettore Lo Gatto, Milano, Mondadori, 1976, p. 119).

## Premessa

In russo convivono due diverse parole per indicare la luna: *месяц* (*mesjac*), che vuol dire anche mese, e *луна* (*luna*. L'accento cade sulla 'a').

Al giorno d'oggi è d'uso comune il secondo termine, mentre il primo si è specializzato ad indicare il significato di 'mese', confinando il significato di 'luna' ad una sfera semantica molto specifica, legata al folklore e alla poesia popolare. Ma il rapporto e la competizione fra *mesjac* e *luna* ha avuto fasi differenti.

La semantica dei due termini è assai diversa, anche ben oltre la prima sostanziale differenza, ovvero che *mesjac* è sostantivo di genere maschile e *luna* sostantivo di genere femminile. Del resto, è una questione che coinvolge l'intera area indoeuropea, nella quale le radici dei due termini si sono sviluppate con esiti differenti, a seconda delle tradizioni astronomiche e mitologiche delle diverse culture. Confrontiamo:

**Луна** – femm., 'luna'. Il termine è di origine indoeuropea (\**louksna*, 'luminosità'...; gr. antico *σελήνη*, 'luna'; lat. *luna*; cfr. anche il russo *луч* = 'raggio', affine al latino *lux* a al gr. *λύχνος*) ed è presente in buona parte dell'areale slavo sin da tempi antecedenti alla scrittura, come attesta indirettamente la sua presenza nei primissimi monumenti scritti in paleoslavo.<sup>3</sup> Non c'è concordia sull'origine del termine protoslavo, anche se la maggior parte dei linguisti escludono si tratti di un prestito dal latino<sup>4</sup> (ipotesi che però, vista la difficoltà di spiegare un'evoluzione fonetica propriamente slava direttamente dalla matrice indoeuropea, si potrebbe avanzare, ricollegandosi ai primi secoli di contatto dell'areale slavo con le culture dei Balcani e del Mediterraneo).<sup>5</sup> Il termine sottolinea l'aspetto astronomico (l'astro) e quello visivo (la luce), ma ha anche dei risvolti funerei (tra i primi significati di *luna* si riscontra anche

3 Vd. *Български етимологичен речник*, съставили Владимир И. Георгиев *et alii*, св. xxv-xxvi, София, Изд. на Българската Академия на Науките, 1985, pp. 509-510.

4 Cfr. Александр Г. Преображенский, *Этимологический словарь русского языка*, t. 1, Москва, Тип. Г. Лисснера и Д. Совко, 1910-1914, pp. 477-478 (reprint: New York and London, Columbia University Press, 1964); Макс Фасмер, *Этимологический словарь русского языка*, t. 2, Москва, «Прогресс», 1986, p. 533.

5 Di questo avviso sembrerebbe il Brückner, cfr. Aleksander BRÜCKNER, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa, Wiedza Powszechna, 1970, p. 314.

quello di ‘morte’, probabilmente legato agli attributi di un’antica divinità femminile).

**Месяц** – masch., ‘luna’, ‘mese’. Termine di origine indoeuropea e indubbiamente panslavo (paleosl. мѣсѣць – *měsęcĩ*), è legato etimologicamente alla sfera semantica che intreccia nelle lingue indoeuropee la misura (cfr. lat. *mensura*), compresa la misurazione lunare dei mesi (cfr. gr. μήν, μῆνός – ‘mese’; lat. *mensis*, ‘mese’; ger. *der Mond*, ‘la luna’, *der Monat*, ‘il mese’; ing. *the Moon*, ‘la luna’, *the Month*, ‘il mese’), nonché altri cicli temporali, come quello mestruale (lat. *menstruo*, russo *mesjačnaja*). La luna è quindi vista come elemento della natura che, scandendo i cicli naturali, misura il tempo. Divinità maschile, cornuta, rende fertile la terra.

Dal confronto si arguisce un’oscillazione antica, ancora indoeuropea, che ha portato nella maggior parte dei casi a una chiara delimitazione della sfera semantica dei due termini; l’areale indoeuropeo sembra potersi suddividere fra culture che vedono nell’astro lunare una divinità femminile (mentre il sole è virile), e culture che, al contrario, identificano la luna come divinità maschile (e il sole, di riflesso, come femminile: v. ‘*der Mond*, ‘*die Sonne* nel mondo germanico). Visto così, l’areale slavo sembrerebbe però, nel suo complesso, irrisolto e ambiguo: non solo la sinonimia di \**měsęcĩ* e \*luna come ‘luna’ è presente già nel protoslavo, da cui si è trasmessa al paleoslavo, codificato come lingua di cultura e di culto da Cirillo e Metodio nel IX sec.; ma addirittura si è trasmessa a parte delle lingue moderne: il russo, lo sloveno, in parte il bulgaro. Per la verità, le altre lingue slave, che fino al XVI secolo circa mantenevano la sinonimia in vigore, hanno poi tutte operato una scelta univoca in favore del termine maschile: per esempio, in ceco, slovacco, ucraino l’equivalente di \**měsęcĩ* protoslavo vale sia ‘luna’ che ‘mese’, e lo stesso avviene in serbo-croato e bulgaro, dove *luna* è termine solamente poetico e arcaico.<sup>6</sup> In polacco la situazione

6 Serbo-croato *mjesec* (e solo aulico *luna*). Secondo l’etimologo Petar Skok, il termine protoslavo *luna* venne estromesso dal serbocroato dopo l’arrivo del cristianesimo per i suoi risvolti pagani, in quanto si sarebbe associato a una remota divinità femminile derivante dal matriarcato originario. Vd. Petar Skok, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, kn. II, Zagreb, Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti, 1972, pp. 330-331. L’ipotesi di Skok non spiega però perché il termine *luna* si sia conservato nell’attigua Slovenia; inoltre, male si accorda con quanto ci è noto del folklo-

è ancora più interessante: il derivato di \*měsęcĭ, *miesiac*, si è ridotto al significato di ‘mese’, ma la luna è diventata *księżyc*, sostantivo pure maschile che significa alla lettera ‘principino’, a testimonianza della conservata valenza mascolina dell’astro e dei miti ad esso connessi.<sup>7</sup> Quindi, non solo il russo è una delle pochissime lingue slave ad aver mantenuto, almeno parzialmente, la coppia di sinonimi di genere opposto, ma tra di esse è anche l’unica, assieme allo sloveno, ad aver preferito il termine femminile.

A questo punto occorre osservare questi dati più in profondità, per poter giungere anche all’aspetto letterario e alla semantica più recondita delle scelte lessicali operate dai romantici russi.

Di fatto, nel folklore di tutto l’areale slavo, compresa la Russia, il nome dell’astro notturno è mascolino: in russo *Mesjac*, personaggio maschile, marito o fratello della fanciulla che rappresenta il Sole: in tutte le lingue slave *solnce* è sostantivo neutro, ma nel folklore avviene spesso un suo slittamento, semantico anche se raramente morfologico, sul versante femminile. Però con il sole le cose si complicano, perché sono frequenti anche i casi in cui si registra una sua mascolinità, per cui sarà opportuno lasciarlo a margine del discorso.<sup>8</sup> Ciò che qui conta è che la luna dei popoli slavi, compresi i russi, è un mascolino *mesjac*.

Di solito si attribuisce alla luna maschile la capacità di generare e al sole più semplicemente la bellezza [...]. È la luna maschile, e non il sole, il grande astro degli Slavi. È a lei che ci si rivolge per essere preservati dai mali o per guarirne.<sup>9</sup>

Essi chiamano il sole chiaro, ardente, santo, gioioso, puro, grande, luce di Dio, ecc., ma l’astro, anche se personificato, non è mai una vera ‘persona umana’ come la luna, né mai viene invocato col nome di padre o di nonno né festeggiato con astensioni dal lavoro. Non è nemmeno sovrano del cielo, né influenza in qualche modo la terra e i suoi abitanti.<sup>10</sup>

re e della mitologia slava, che ha una luna mascolina e un sole femminile. Cfr. Evel GASPARI, *Il matriarcato slavo. Antropologia culturale dei protoslavi*, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 579-589; Ичиро Ито, *Пол солнца и луны в славянском фольклоре*, in *Comparative and Contrastive Studies in Slavic Languages and Literatures 2008. Japanese Contributions to the XIV<sup>th</sup> International Congress of Slavists, Ohrid, September 10-16, 2008*, Tokyo, Japanese Association of Slavists, 2009, pp. 106-130.

7 Cfr. Aleksander BRÜCKNER, *op. cit.*

8 Vd. Evel GASPARI, *op. cit.*, pp. 579-589; И. Ито, *op. cit.*

9 Evel GASPARI, *op. cit.*, pp. 586-587.

10 *Ibid.*, p. 590.

Il termine *luna* in ambito panslavo venne scelto e prediletto nella sfera religiosa cristiana e di riflesso in quella colta; laddove si incontra nel folklore, ha prevalentemente una simbologia di morte e oltretomba;<sup>11</sup> inoltre, spesso risente di influssi greco-latini, specialmente nella Slavia meridionale. Una testimonianza indiretta ma eloquente del valore centrale della luna nella cultura slava si riscontra nelle espressioni russe *podlunnyj svet* ('il mondo', alla lettera 'ciò che riluce sotto la luna') e *pod lunoju* ('lo stare al mondo', alla lettera 'sotto la luna'): il legame vitale è fra l'umida terra e la luna, l'astro della fertilità. Persino la massima dell'*Ecclesiaste* «nihil novi sub sole» si diffonde in Russia nella versione lunare – «Ničto ne novo pod lunoju», come scrive Nikolaj Karamzin in una poesia del 1797, *Opytnaja Solomonova mudrost', ili Vybrannye mysli iz Ekklesiasta* (*L'esemplare saggezza salomonica, ovvero Pensieri scelti dall'Ecclesiaste*).

Fatta questa premessa, possiamo concentrarci sulla lingua russa, lasciando da parte le altre lingue slave. Osservando i documenti letterari e linguistici di varie epoche, possiamo convincerci che i due sinonimi di genere opposto indicanti l'astro lunare convivono sin da tempi remotissimi e si incrociano in tutte le sfere. Tuttavia, nella cultura popolare, nei canti, nei proverbi e nei fraseologismi predomina *mesjac* (*svetel mesjac*, la 'chiarra luna', per ricorrere a uno degli epiteti più frequenti), mentre nella produzione colta e nel lessico cristiano è molto più frequente *luna*. Evidentemente, la prevalenza in questi ambiti del termine femminile è legata in modo diretto all'introduzione tra le popolazioni slave del cristianesimo e al peculiare rapporto genetico fra cristianesimo e cultura scritta nel mondo slavo: il termine *luna* era privo, o perlomeno carente, delle connotazioni pagane che invece accompagnavano in modo assai palese il suo antagonista di genere maschile; la scelta di *luna* concorreva perciò alla lotta contro le usanze precristiane di popolazioni che da poco avevano ricevuto il battesimo.

Fino al Settecento questo dualismo nelle opere letterarie ed erudite di ambito russo (o più generalmente slavo-orientale) non poteva risaltare più di tanto, vista la netta separazione delle due sfere culturali, quella colta dotata di una scrittura e quella popolare affidata esclusivamente alla trasmissione orale del folklore e delle antiche tradizioni rurali. *Me-*

11 Cfr. nel dizionario ottocentesco della lingua russa di Vladimir Dal', espressioni come «Sulla luna Caino uccide Abele», «il fratello inforca il fratello», ecc. (Владимир И. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*, в 4 тт., т. 2, Санкт-Петербург, Москва, 1881, p. 371, reprint: Москва, TERRA, 1995).

*sjac* era tollerato nella lingua colta per la sua pervasività a livello orale e fraseologico, ma la poesia, nata in Russia nella seconda metà del Seicento, gli preferiva abbastanza coscientemente il termine libresco, *luna*. Il primo dizionario accademico della lingua russa (SPb. 1789-1814) registra entrambi i termini, ma il lemma *mesjac* con il significato di “astro notturno” rimanda al lemma *luna*, che quindi risulta principale e viene contestualizzato in ambito astronomico.<sup>12</sup> Nel dizionario di Vladimir Dal’ (seconda metà dell’Ottocento), ricchissimo di riferimenti alla lingua orale e ai modi di dire, i due termini sono equiparati per la lingua letteraria, ma il lemma *mesjac* è tre volte più esteso dell’altro, in quanto registra una infinità di fraseologismi e proverbi popolari, cosa che *luna* non poteva vantare.<sup>13</sup> Ancora oggi, quando in russo il termine *luna* è ormai assolutamente dominante anche nel linguaggio orale, nella coscienza dei parlanti la sinonimia con *mesjac* non ha perduto il suo valore, per quanto questo termine sia raramente utilizzato con il significato di ‘luna’: emerge nell’uso solo in contesti in cui al satellite della terra si attribuiscono significati simbolici e ancestrali, oltre che nei fraseologismi o in funzione straniante o ironica. È evidente che si tratta di una scelta in buona parte dettata dall’inconscio, ma è legata anche alla tradizione culturale e letteraria che si è instaurata in Russia a partire dal romanticismo.

### La luna nella poesia romantica

Che si collochi nel romanticismo il momento cruciale per la determinazione della odierna scelta lessicale, quella che ha portato i russi, unici con gli sloveni tra gli slavi, a ‘effeminare’ la luna, risulterà chiaro se si prendono in considerazione i seguenti fattori:

- Sono i romantici a forgiare, in generale, la lingua russa moderna, portando a compimento un’evoluzione cominciata a fine Seicento. Il russo moderno è un’originale mescolanza di slavo ecclesiastico (che ne è la base), russo popolare (dialetti e parlate) e apporti lessicali e sintattici delle lingue europee, in particolare del francese e del tedesco.
- In virtù di questa evoluzione, si delinea nella letteratura di fine Sette-

<sup>12</sup> Vd. *Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный*, ч.3, в Санктпетербурге, При Имп. АН, 1814, pp. 620-621 e 942-943.

<sup>13</sup> Vd. Владимир И. Даль, *op. cit.*



cento e inizio Ottocento un dualismo nell'uso dei due sinonimi, dove a *luna* spetta la sfera aulica e colta (stile alto e stile medio), mentre a *mesjac* la letteratura leggera (stile basso, popolaresco), oltre che, e soprattutto, le stilizzazioni del folklore e le tematiche antico-russe, che acquistano in questo periodo un ruolo molto significativo (v. *infra*).

- In letteratura, specialmente in poesia, con il concorso prima di Nikolaj Karamzin e poi di Aleksandr Puškin, si impone un modello a predominanza francese: quindi nella lirica non si guarda a *der Mond*, bensì a *la lune* e alle sue sfumature simboliche tradizionali in ambito poetico romanzo (quindi anche all'areale della poesia latina e a quello della lingua e della letteratura italiana).<sup>14</sup> Questa tendenza si fonde con l'originaria connotazione aulica e libresca del termine slavo-ecclesiastico *luna*.
- Una caratteristica romantica per eccellenza è l'esaltazione dell'elemento popolare e nazionale: *mesjac*, con il suo bagaglio di fraseologismi e i suoi risvolti arcaici, velatamente pagani, si presta a diventare, da parola comune nel parlato popolare, parola semanticamente connotata in letteratura: la luna del folklore, della Russia antica, delle leggende, dei canti popolari, delle fiabe, ecc. In questo modo anche *mesjac* entra nella poesia russa, ma come termine stilisticamente marcato, non neutro, appropriato solo in determinati contesti.

Così, troviamo nella letteratura romantica russa gran profusione di poesia serotina e notturna, nella quale si alternano due 'personaggi' diversissimi e contraddittori, *Luna* e *Mesjac*, – personaggi in quanto spesso dotati di tratti personificanti – e almeno due tipi di paesaggio in cui in cielo brilla la luna, ma brilla, per così dire, di luce differente.

La notte è un momento speciale per la poesia, per il disvelamento dell'essenza interiore delle cose. La notte è il tempo del ribaltamento mistico dei valori, dei misteri, dei ragionamenti esistenziali e filosofici; è il momento dell'oscurità totale o falsata dal chiarore lunare, è il momento della Via Lattea, il momento del predominio del suono sull'oggetto (il canto notturno dell'usignolo, la percezione dei rumori più sottili), dell'introspezione, dell'abbandono, del languore amoroso, della solitudine; è simbolo di morte e di sonno, quindi è il tempo dei sogni; la notte è il tempo

<sup>14</sup> Di questa linea il rappresentante principale è il petrarchista Konstantin Batjuškov.

delle magie, dell'irruzione del soprannaturale, momento del fantastico. Tutto questo è la notte in qualunque letteratura.

La letteratura russa non fa eccezione. Troviamo una raccolta di racconti romantici a sfondo filosofico che, forse riecheggiando Aulo Gellio, porta il nome di *Notti russe* (*Russkie noči*, Vladimir Odoevskij); troviamo diverse 'serate' di racconti: le *Veglie alla fattoria di Dikan'ka* (Nikolaj Gogol'), *Le mie veglie nella Piccola Russia* (Antonij Pogorel'skij), ecc.<sup>15</sup> La letteratura russa offre poi un altro tipo molto particolare di veglie, quello dei 'sognatori' e di altri tipi bislacchi che vagano per le vie deserte di San Pietroburgo nei racconti di Gogol' e Dostoevskij: così Akakij Akakievič, così anche il sognatore delle *Notti bianche*. Tralasciando molte diverse piste 'notturne', mi limiterò qui ad isolare il motivo lunare, con i suoi scenari; un motivo che nell'epoca romantica ricorre in special modo nella poesia lirica.

### La luna nella lirica di fine Settecento e inizio Ottocento

Già nella seconda metà del Settecento i paesaggi notturni della poesia russa sono irradiati con frequenza di partecipe luce lunare. Solitamente sono lune depositarie di corrispondenze simboliche con la psicologia e gli stati d'animo dei soggetti o degli oggetti del cantare lirico. In ciò la poesia russa non si differenzia in alcun modo da quella dei paesi europei, alle cui più antiche tradizioni essa del resto attinge.

In questa fase la sinonimia di *mesjac* e *luna* appare ancora irrisolta dal punto di vista delle scelte stilistiche. In linea di principio, è percepita tra i due termini la differenza sostanziale che riconduce alle due 'anime' originarie e fondanti della lingua russa – l'anima libresca, dotta, di matrice slavo-ecclesiastica, cui afferisce il termine *luna*, e quella antico-russa, mai affermata a livello letterario ma sempre presente nell'evoluzione della lingua, alla quale risale la parola *mesjac*, con i suoi risvolti popolari e pagani. L'antagonismo delle due anime caratterizza la lingua russa per tutto il Settecento e fino al primo quarto dell'Ottocento, ossia nel lungo periodo in cui matura la sua codifica la lingua moderna. Nella ricerca di una sintesi equilibrata tra elementi eterogenei, spettò a Michail Lomono-

15 Cfr. l'articolo di Adalgisa Mingati in questo stesso volume: Adalgisa MINGATI, *Racconti notturni a cornice nelle 'serate' o 'vegli' russe*. Il Sosia (1828) di Antonij Pogorel'skij.

sov, alla metà del Settecento, proporre un criterio di utilizzo del materiale linguistico in base agli «stili», ovvero in diretta corrispondenza con la poetica classicista e con le precise gerarchie dei generi letterari. La «teoria dei tre stili» lomonosoviana attribuiva allo stile «basso» gli apporti linguistici di origine popolare russa, mentre l'eredità linguistica e letteraria slavo-ecclesiastica stava alla base dello «stile aulico» e dei corrispondenti generi letterari. Lomonosov auspicava poi la nascita di uno «stile medio», capace di accogliere sinteticamente gli elementi meno marcati dei due bacini contrapposti, in modo da servire a generi letterari stilisticamente neutri o meno impegnativi, per esempio a gran parte della poesia lirica. Tale accentuata attenzione normativa si inseriva in modo organico nello spirito classicista dell'epoca, ma in Russia aveva in aggiunta il merito di mettere ordine nella complessa questione della lingua, garantendo un metro oggettivo su cui i letterati potessero basare le proprie scelte lessicali, morfologiche e stilistiche e proseguire nella ricerca di un'espressione linguistica adeguata ai tempi.

In base alla teoria dei tre stili, il 'popolare' *mesjac* si deve incontrare in testi appartenenti a generi bassi (per es. nelle commedie e nelle satire, ma anche nella narrativa), mentre il 'nobile' *luna* nei generi alti (*in primis* la tragedia e il poema eroico); entrambi i vocaboli avevano poi possibilità di essere utilizzati nello stile medio, giacché nessuno dei due veniva percepito come eccessivamente marcato, a testimonianza del fatto che nell'uso comune la sinonimia era ancora ampiamente in vigore. Lomonosov nei propri scritti rispetta queste suddivisioni con coerenza: nella sua poesia, quasi nella sua totalità votata ai generi aulici, *mesjac* non compare, mentre è frequente *luna*, che si alterna soltanto con la propria personificazione classica (*Diana*) o con termini epitetici. Invece è in prosa, sia negli scritti privati che in quelli scientifici e pubblicistici, che Lomonosov ricorre a *mesjac* e mai, o quasi mai, a *luna*.<sup>16</sup>

Lo «stile medio» teorizzato da Lomonosov prende forma concreta negli ultimi decenni del secolo, in particolare nella poesia e nella prosa elegante di Nikolaj Karamzin e dei suoi numerosi seguaci. L'indirizzo karamziniano sarà molto influente fino alla comparsa delle idee romantiche (anni '20 dell'Ottocento), così come la «teoria dei tre stili» continuerà ad esercitare la propria funzione normativa anche per quei letterati che si opporranno

16 Lo deduco da uno spoglio delle opere di Lomonosov fatto su un campione significativo, ma non completo, di testi in formato elettronico.

no ai gusti di Karamzin. In una stagione di accese polemiche e dibattiti su lingua e generi letterari, risulta più difficile intravedere un utilizzo costante dei sinonimi *mesjac* e *luna* secondo i dettami lomonosoviani: la popolarità dello stile medio fa sì che i due termini si alternino, nella maggior parte dei casi senza segno di marco stilistico. Così, li si può a volte ritrovare appaiati nello stesso componimento, sinonimi perfetti, come avviene, per esempio, in una delle opere chiave del periodo, la ballata *Ljudmila* di Vasilij Žukovskij (1808), dove i due termini si incontrano addirittura all'interno di una stessa frase:

Хладно в поле, бор шумит;  
 Месяц тучами закрыт. –  
 “Ветер буйный перестанет:  
 Стихнет бор, луна проглянет”<sup>17</sup>

La luna è una presenza insistente in questa ballata di origine germanica, rifacimento della *Lenore* di Bürger, della quale Žukovskij riprende il soggetto macabro e lo russifica, cosicché la paesana tedesca diventa una fanciulla russa.<sup>18</sup> I contemporanei rinfacciarono a Žukovskij l'aspetto superficiale del suo 'innesto' di una leggenda germanica in terra russa, sia dal punto di vista dei *realia* che sotto l'aspetto linguistico e, infine, stilistico. La compresenza di *mesjac* e *luna* può forse essere letta come una conferma della fondatezza di quelle critiche: se l'operazione consisteva nel dare fascino contadino russo alla ballata, il termine più adatto non poteva che essere *mesjac*, da tutti associato al folklore e alla vita delle persone semplici, quale appunto veniva presentata *Ljudmila*;<sup>19</sup> ma per Žukovskij l'autorevolezza poetica di *luna* era più importante della conservazione di una coerenza stilistica che del resto egli non perseguiva. Tutt'altro, egli cercava di mantenere un chiaro legame genetico con la ballata originaria, e con *Ljudmila* introduceva per la prima volta nelle lettere russe questo

17 «Freddo il campo, rumoreggia la foresta; / La luna [*mesjac*] è coperta dalle nubi. – / “Cesserà l'impeto del vento: / Si zittiranno i pini, rispunterà la luna” [*luna*]...».

18 Vd. Gabriella IMPOSTI, *Vasilij Žukovskij: tradurre la ballata*, in «Nuovi quaderni del CRIER», anno II, 2005, pp. 101-115.

19 «Светит месяц, дол сребрится: / Мертвый с девицею мчится; / Путь их к келье гробовой. / Страшно ль, девица, со мной?» («La luna [*mesjac*] riluce, s'inargenta la valle: / Galoppa il morto con la fanciulla / Loro meta è la cella tombale. / Fanciulla, star con me ti fa paura?»).

nuovo genere della poesia europea. Per Žukovskij, come per Karamzin, il termine poeticamente canonico non poteva che essere *luna*, che doveva apparire anche più ‘europeo’, mentre *mesjac* risultava marcatamente russo, e quindi non universale. Non deve perciò sorprendere che nel suo secondo rifacimento della *Lenore*, composto pochi anni dopo (1812) e intitolato *Svetlana*, egli abbandonasse del tutto il sinonimo ‘russo’ in favore del termine antagonista, nonostante la scelta di un metro molto prossimo a quello dei canti popolari russi:

Тускло светится луна  
В сумраке тумана –  
Молчалива и грустна  
Милая Светлана...<sup>20</sup>

La posizione di Žukovskij è quindi rappresentativa di un determinato gusto in poesia, non ancora svincolato dalla regola dei tre stili lomonosoviani, ma refrattario alle contrapposizioni stilistiche più radicali e orientato, perciò, a selezionare all’interno di un bacino lessicale limitato, quello adatto ai generi dello stile medio. Eleganza, moderazione e ricerca della piacevolezza inducono ad adottare con parsimonia i termini stilisticamente troppo connotati, anche in contesti nei quali potrebbero essere giustificati. Nello specifico, questo determina la predominanza tendenziale di *luna* su *mesjac* nella poesia di Karamzin, Žukovskij, Batjuškov e nel primissimo Puškin che li emula. *Mesjac* resiste per lo più nelle stilizzazioni antico-russe o popolari,<sup>21</sup> ma anche in questo caso, come dimostra l’esempio delle ballate žukovskiane, *luna* lo affianca quasi sempre, in quanto termine abituale della poesia. Esempio in tal senso un lungo componimento d’occasione di Žukovskij, *Podrobnij otčet o lune: Poslanie*

<sup>20</sup> «Torva la luna [*luna*] fra la nebbia appare; / E cheta, triste la bella Svetlana...», ecc. Vasilij ŽUKOVSKIJ, *Svetlana*, trad. di Domenico CIAMPOLI, in *Antologia della poesia russa*, a cura di Stefano GARZONIO e Guido CARPI, Roma, La biblioteca di Repubblica, 2004, pp. 212-213. V. anche oltre: «Степь в очях Светланы: / На луне туманный круг; / Чуть блещут поляны [...]. Он глядит на лунный свет, Бледен и унылый...». («...la bella Svetlana / Non vede intorno che l’immensa piana. / L’immensa piana nella notte oscura / Che l’annebbiata luna [*luna*] a stento imbianca [...]. Macero, sparuto, / [Egli] guarda la luna [*lunnyj svet*], e resta sempre muto...» *Ibid.*, pp. 216-217).

<sup>21</sup> Per es., Karamzin sceglie *mesjac* in una fiaba d’argomento folklorico-leggendario, la *skazka* intitolata *Il’ja Muromec* (1794).

*k gosudaryne Imperatrice Marii Fëdorovne* («Dettagliato rapporto sulla luna: Epistola a Sua Maestà l'Imperatrice Maria Fëdorovna», 1820), nel quale il poeta intesse una sorta di *pot-pourri* dei propri versi, assai numerosi, in cui compare il tema lunare: la comodità di servirsi di due sinonimi quasi perfetti non gli sfugge, ma la predominanza di *luna* su *mesjac* è vistosa. Inoltre, le caratteristiche della lingua russa riflettono chiaramente la funzione poetica 'alla moda' assunta in questo periodo sentimentalista e preromantico dalla parola *luna*: anche se esisteva in russo un aggettivo collegato a *mesjac* con senso riferibile alla luna (*mesjačnyj*, che però ben presto venne a limitare la propria sfera al 'mese' e, per derivazione, nella lingua moderna si sostantivò ad indicare il ciclo mestruale),<sup>22</sup> dalla seconda metà del Settecento si diffonde e si impone sempre più nel lessico poetico l'aggettivo *lunnyj*, ad interpretare le atmosfere e i sentimenti che i preromantici venivano ad associare all'astro notturno.<sup>23</sup>

È interessante qui notare che nel parlato dell'epoca la situazione doveva risultare opposta: laddove la quotidianità si affidava a *mesjac* e al suo re-taggio ancestrale, *luna* risultava termine elevato, da riservare alla poesia, troppo colto ed elegante per non apparire affettato nel linguaggio di tutti i giorni.<sup>24</sup> Altrettanto interessante una seconda osservazione: *luna* veniva preferito nel linguaggio scientifico, e in contesti astronomici difficilmente veniva concessa cittadinanza a *mesjac*. Come dire che la luna dei poeti e degli astronomi non poteva essere lo stesso oggetto celeste con il quale

22 Vd. *Словарь русского языка XVIII века*, вып.12, Санкт-Петербург, Наука, 2001, p.151. Ci sono eccezioni: qualche caso di uso poetico dell'aggettivo *mesjačnyj* come alternativo a *lunnyj* si incontra fino agli anni '20 dell'Ottocento; per es. Batjuškov lo adotta in *Moi Penaty (I miei Penati, 1811-1812)*: «...Но вы толпами / При месячных лучах / Сберитесь и цветами / Усейте мирный прах» («...Ma voi a frotte / Ai raggi della luna / Qui raccoglietevi e di fiori / Disseminate i mondani resti»); e in *Poslanie grafu Viel'gorskomu (Epistola al conte Viel'gorskij, 1809)*: «...и нимфы гор при месячном сиянии» («...e le ninfe dei monti al riverbero lunare»...).

23 Vd. *Словарь русского языка XVIII века*, вып. 11, Санкт-Петербург, Наука, 2000, p. 244-245.

24 Cfr. *Ibid.*, вып. 11, p. 243. Gli eccessivi leziosismi dei troppi emuli di Žukovskij portarono a una saturazione del gusto a metà degli anni '20. Ironizzando sui luoghi comuni della poesia elegiaca, Kjuhel'beker scriveva nel 1824 che «da noialtri nella Rus' i poeti nascono già vecchi. I quadri sono ovunque gli stessi: una *luna* che, va da sé, è *malinconica* e *pallida*, rupi e querceti laddove non ce n'è mai stati», ecc. [il corsivo è di Kjuhel'beker]. Вильгельм К. Кюхельбекер, *О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие*, in *Ид., Путешествие, Дневник, Статьи*, Ленинград, Наука, 1979, p. 456.

nelle campagne si misurava il tempo e si divinava, l'oggetto al tempo stesso banale e magico della tradizione orale.

Di un'altra luna ancora occorre fare menzione parlando della poesia russa a cavallo tra i due secoli, ed in particolare nella poesia che in qualche misura si ricollega, per gusti neoclassici e per dettami poetici tradizionali importati dall'Europa, al repertorio poetico greco-latino. Sono infatti frequenti ancora fino agli anni '20 dell'Ottocento le personificazioni mitologiche, e quindi la luna può essere Diana, come per es. nell'«Inno dei ciechi» (*Gimn slepych*) di Karamzin, in cui

[...] взор Эндимиона  
Лишь потому ее с Дианой различал,  
Что месяц золотой богиню украшал.<sup>25</sup>

La luna può poi presentarsi come 'astro notturno' (*svetilo noči* o più spesso, ricorrendo all'aggettivo, *nočnoe svetilo*), una perifrasi costante nel *lexicon* della poesia sentimentale e di quella romantica. Anche in questi contesti classicheggianti, il termine sinonimo può essere *mesjac*, specialmente quando vi si associano temi leggendari (per esempio, reminiscenze ossianiche o della mitologia germanica),<sup>26</sup> ma sempre con frequenza minore rispetto al termine rivale.

Le lune di Puškin, il massimo poeta romantico russo, sorgono da questo contesto. Puškin eredita da predecessori e contemporanei le esitazioni di fronte ai diversi strati confliggenti della lingua russa in via di definizione, di fronte ai sinonimi asimmetrici che avevano mantenuto una loro giustificazione d'uso fintantoché le teorie e i generi settecenteschi erano bastati per orientare le scelte linguistiche e il gusto estetico. Lo spirito ro-

25 «Lo sguardo di Endimione / Sol perciò da Diana la distingueva [Lodona] / Che una luna dorata la dea impreziosiva».

26 Cfr. un componimento di Vatjuškov: Константин Батюшков, *На развалинах замка в Швеции* (*Sulle ruine di un castello in Svezia*, 1814): «Там, там, где вьется плющ по лестнице крутой / И ветер колышет стебель иссохший полыни, / Где месяц осребрил угрюмые твердыни / Над спящею водой... («Là, là, dove serpe l'edera per la scala erta, / e il vento culla lo stelo dell'inaridito assenzio, / dove la luna [*mesjac*] inargentò i torvi spalti / sulla dormente acqua», trad. di Alfredo POLLEDRO, «Il Baretti», a. 2 [1925], n. 15, p. 62). Vd. anche Id., *Mečta* (*Sogno*, 1806): «Он с Бардами поет: и месяц в облаках, / И Кромлы шумный лес безмолвно им внимает... («Ei con i bardi canta: e tra le nuvole la luna [*mesjac*], / E il fragoroso bosco di Cromlech muti stanno ad ascoltare»...).

mantico imponeva nuovi, ibridi generi, e la questione della lingua si abbinava a ricerche sperimentali, a strappi con la tradizione. Specialmente negli anni '20 dell'Ottocento, quando il romanticismo prese piede anche in Russia, le 'fazioni' letterarie si radicalizzarono in una competizione complessa: da un lato la «schiera degli slavoni», idealisticamente lanciata a difesa di un doppio canone linguistico che mantenesse in funzione la dicotomia di stile alto e basso; dal lato opposto i «cosiddetti purificatori della lingua»,<sup>27</sup> di orientamento filogermanico, come Žukovskij, o filofrancese, come Puškin, che avversavano gli estremi linguistici ed esigevano una lingua mediana e sintetica. Gli uni e gli altri polemizzavano poi con la vecchia generazione, legata ai modelli tradizionali, e si ritrovavano spesso su posizioni affini al momento di inseguire il richiamo dei generi e delle tematiche del romanticismo. Puškin inizia la sua parabola poetica all'interno della scuola karamziniana e, analogamente a Žukovskij e Batjuškov, ricorre a mezzi stilistici e lessicali volutamente ridotti e stereotipati, in nome di una lingua graziosa e morbidamente poetica. Ma il confronto in atto fra le diverse frange letterarie lo spinge già verso la metà degli anni '20 ad esperimenti che mettono a verifica tutte le proposte, anche le più radicali, dei suoi contemporanei, per scoprirne i limiti ed i pregi. Questa propensione aperta di Puškin gli permette, esperimento dopo esperimento, di elaborare la sintesi più equilibrata ed efficace tra le posizioni esistenti, e di superarle tutte con quello che dopo di lui resterà il canone della lingua russa moderna.

Tornando alla specifica questione lunare, osservare l'atteggiamento di Puškin è utile per inquadrare il passaggio dalla sinonimia lomonosoviana, regolata dalla teoria dei tre stili, a una sinonimia moderna, che apre la strada alle funzioni ordinarie di un lessico che si adatta a qualunque contesto, scritto e orale, letterario e quotidiano, investendolo delle proprie sfumature stilistiche e semantiche. Detto in altro modo, non è più il genere a determinare le scelte lessicali, ma il rapporto con il contesto a determinare le funzioni delle parole all'interno di qualsiasi genere di testo, cosicché qualunque termine acquisisce il diritto di partecipare ad un qualunque testo, investendolo del proprio bagaglio semantico e stilistico ed

<sup>27</sup> Vd. Вильгельм К. Кюхельбекер, *Минувшего 1824 года военные, ученые и политические достопримечательные события в области российской словесности*, in *Id.*, *op. cit.*, p. 500; *Id.*, *Дневник*, *Ibid.*, p. 222. Kjuhel'beker parlava di una «autentica guerra fra romantici e classici, formatisi ugualmente alla scuola di Karamzin» (*Ibid.*, p. 498).



entrando in rapporto attivo, e non più aprioristico, con i termini circostanti. In questa maniera, viene favorita anche in letteratura l'affermazione di parole neutre, portatrici di significato quasi 'puro', denotativo, ovvero scevro di marco stilistico o sociale, come base del linguaggio letterario standard, mentre le parole più o meno fortemente connotative a loro volta acquistano in questo modo una funzione più esplicitamente estetica e diventano strumento straniante, funzionale a un'epifania poetica dell'oggetto descritto, cioè stimolano una dialettica creativa fra arte e realtà. Nel caso in considerazione, con Puškin assistiamo a una sorta di inversione dei ruoli dei sinonimi lunari: come parola neutra, *standard*, viene scelta *luna*, il termine originariamente libresco ed erudito-poetico, che scalza *mesjac* dalla sua plurisecolare funzione orale e popolare, relegandolo a un ruolo poeticamente arcaizzante e folkloristico.

Nella produzione poetica di Puškin la **differenziazione dei due sinonimi** è poco significativa negli anni giovanili, ricalcando la situazione già osservata in Karamzin e Žukovskij. Ma quando gli esperimenti del giovane poeta cominciano ad alterare i generi letterari tradizionali o a proporre di nuovi, la situazione cambia: se nel poema *Ruslan i Ljudmila* (1818-1820) una decina di volte compare l'elegiaca *luna* e soltanto una volta *mesjac*, nonostante il tema fantastico e l'ambientazione antico-russa lascino presagire il contrario, è dagli anni successivi che le scelte del poeta diventano coerenti in senso connotativo. Nella lirica Puškin continua a prediligere il termine poetico, che successivamente adotta stabilmente anche nella prosa.<sup>28</sup> Varie sono le atmosfere e le tematiche: languore e angoscia in «Nenastnyj den' potuch...» (1824);<sup>29</sup> la monotonia del viaggio e la mesta luminosità invernale in *Zimnjaja doroga* (1826);<sup>30</sup> o anche la violenza selvaggia dell'inverno stesso nelle notti di bufera, quando i viaggiatori subiscono l'aggressione vorticoso delle nubi e «invisibile la luna / Rischia-

28 Cfr. le ricorrenze sul dizionario della lingua di Puškin: *Словарь языка Пушкина, в 4 тт.*, Москва, РАН, 2000, t. 2, pp. 538 e 597-598.

29 «Spento è il torbido giorno; di torba notte tenebra / Sopra il cielo si stende in plumbeo manto; / Come fantasma, oltre il pineto / Fosca la luna (*luna*) è sorta... // Tutto una cupa angoscia nell'anima mi induce. / Laggiù, lontano, sorge risplendente la luna (*luna*)» (Aleksandr PUŠKIN, «Spento è il torbido giorno...», in ID., *Poemi e liriche*, versioni, introduzione e note di Tommaso Landolfi, Einaudi, 1982, p. 381).

30 «Dentro la nebbia a onde / Si fa strada la luna (*luna*), / Una mesta luce effonde / Sulla mesta radura...» (Aleksandr PUŠKIN, *Viaggio d'inverno*, in ID., *Viaggio d'inverno e altre poesie*, a cura di Giovanni Giudici e Giovanna Spendel, Milano, Mondadori, 1985, p. 45).

ra la neve volante...» (*Besy*, 1830);<sup>31</sup> o rievocazioni spettrali di gusto gotico, come in *Zaklinanie* (1830), dove i raggi della luna intessono un'atmosfera magica, fondale per la comparizione del fantasma di Leila.<sup>32</sup>

La luna è dunque una presenza costante della poesia puškiniana: nelle poesie amorose, nei componimenti elegiaci, nei poemi... Raramente l'atmosfera notturna non viene contrassegnata dalla pallida luce lunare, testimone e partecipe delle vicende e dei sentimenti espressi. Fatte le poche eccezioni giovanili cui già si è accennato, si tratta sempre di una *luna* femminile, contrassegnata da tratti di pallore, dolcezza, che nulla hanno a che fare con l'astro virile del folklore slavo, e che rimandano invece alla tradizione poetica neolatina (come, per esempio, la «vergine luna» di Leopardi).

La luna può essere anche distintiva dei versi di tematica 'orientale', ovvero di quel filone così popolare tra i romantici che da un lato si ricollega alle *Mille e una notte* raccolte da Antoine Galland in Francia e dall'altro al *Divano Occidentale-Orientale* di Goethe. La contiguità russa con l'Oriente, nel Caucaso, in Crimea e nell'Asia centrale, rendeva queste tematiche domestiche ed esotiche a un tempo. La mezzaluna islamica rappresentava il vicino, il rivale, il nemico, ma anche le popolazioni assoggettate del Caucaso che non si piegavano al dominio dell'Impero russo, suscitando ammirazione e meraviglia nei poeti e negli intellettuali. E la luna, non da ultimo, era uno dei simboli ricorrenti della tradizione poetica persiana e di quella araba, che anche Puškin, come molti suoi contemporanei, apprezzava e imitava. Anche in questi casi, il termine prescelto è *luna* e mai *mesjac*, sebbene in russo la parola indicante la 'mezzaluna' sia di origine popolare – *polumesjac*. Così, abbiamo *luna* nella poesia *Talisman* (*Il talismano*, 1827)<sup>33</sup> e nel poema di ambientazione crimeana *Bachčisarajskij fontan* (*La fontana di Bachčisaraj*, 1824):

È venuta la notte; si son coperti d'ombra  
I campi della dolce Tauride;

<sup>31</sup> Aleksandr PUŠKIN, *I demoni*, in ID., *Poemi e liriche*, cit., p. 436.

<sup>32</sup> «Oh se ciò è vero che di notte, / Quando riposano i viventi / E quando i raggi della luna [*lunnye luči*] / Strisciano sulle pietre dei sepolcri, / Oh, se ciò è vero che a quell'ora / Restano vuote le silenti tombe – / Un'ombra invoco, aspetto Leila»... (Aleksandr PUŠKIN, *Evocazione*, in *Ibid.*, p. 441).

<sup>33</sup> «Là dove sempre e sempre il mare / A rocce deserte scoscende, / Dove al dolce buio serale / Più calda la luna [*luna*] risplende, / Dove in harem di molli ebbrezze / Trascorre i giorni il musulmano, / Là una maga, tra i suoi vezzi, / Mi consegnava un talismano»... (Aleksandr PUŠKIN, *Il talismano*, in ID., *Viaggio d'inverno...*, cit., p. 61).

Lontano, al quieto riparo dei lauri,  
 Odo cantare l'usignuolo;  
 Dietro al coro di stelle s'alza la luna;<sup>34</sup>  
 Essa dal cielo senza nubi  
 Su valli, colli, bosco,  
 Induce languido chiarore.  
 Coperte dal lor bianco velo,  
 Balenando come ombre leggere,  
 Per le strade di Bahčisaraj  
 Di casa in casa, l'una dall'altra,  
 S'affrettano le spose degli umili tartari  
 Per dividere gli ozi serali.  
 S'è taciuto il castello; s'è addormentato l'arem,  
 Involto in placida mollezza;  
 Da nulla non è rotta  
 La calma della notte.  
 [...]  
 Come son belli gli splendori cupi  
 Delle notti del fastoso Oriente!  
 Come scorrono dolci d'esse l'ore  
 Per gli adoratori del Profeta!  
 Quale mollezza nelle loro case,  
 Negli incantati giardini,  
 Nella quiete degli arem riparati,  
 Dove sotto l'impero della luna<sup>35</sup>  
 Di misteri e silenzio tutto è pieno  
 E di voluttuose ispirazioni!<sup>36</sup>

Appare chiaro che per Puškin il termine *luna* si impone come universale, passando dalle limitatezze del contesto lirico-elegiaco a coprire quasi ogni situazione stilistica, in verso e in prosa, e superando i tabù di genere che vincolavano le generazioni precedenti.

*Mesjac*, al contrario, riceve da Puškin un trattamento speciale, in quanto termine evocativo di atmosfere strettamente determinate e quindi stilisticamente vincolanti. Vista l'immediata popolarità delle sue opere, la coerenza del poeta finirà per determinare il canone linguistico anche con riguardo ai due sinonimi lunari. In particolare, *mesjac* viene utilizzato con questa funzione stilizzatrice in opere che entrano nel repertorio mne-

34 «За хором звезд луна восходит»...

35 «Где под влиянием луны»...

36 Aleksandr PUŠKIN, *La fontana di Bahčisaraj*, in ID., *Poemi e liriche*, cit., pp. 176-177.

monico del russo medio: le Fiabe (*Skazki*) e il «romanzo in versi» *Evgenij Onegin*. Sintomatico il caso dell'*Onegin*, dove la luna viene menzionata decine di volte, sempre come *luna*, tranne che all'inizio del V capitolo, dove Puškin introduce la sua eroina, Tat'jana, nel mondo magico popolare delle divinazioni, mutando il registro stilistico che d'un tratto s'impregna di venature folkloriche:<sup>37</sup> qui la ragazza nobile si abbandona, come le sue contadine, alle divinazioni pagane, rivolgendo uno specchietto verso la luna (*mesjac*) perché rifletta l'immagine dello sposo che la debba prendere in moglie.<sup>38</sup> Ma quest'abluzione popolare di luce magica a Tat'jana non riesce, e lo specchietto non riflette altro che la luna (questa volta è *luna!*): come a dimostrare che l'ambito di *mesjac* le rimane totalmente estraneo, restituendole la per lei più consueta *luna* della poesia sentimentale:

Морозна ночь, все небо ясно;  
Светил небесных дивный хор  
Течет так тихо, так согласно...  
Татьяна на широкой двор  
В открытом платъице выходит,  
На *месяц* зеркало наводит;  
Но в темном зеркале одна  
Дрожит печальная луна...<sup>39</sup>

*Mesjac* è la luna delle fiabe puškiniane, che seppure siano opere d'invenzione e si ispirino a soggetti della novellistica europea e orientale, furono e sono sino ad oggi recepite come rappresentative in letteratura del canone folklorico russo. Solo in un paio di casi vi compare il termine *lu-*

37 Vd. in proposito Jurij Lotman: «Le strofe iv-xxiv [del cap. v], immergendo l'eroina del romanzo in un'atmosfera di folkloricità, ne mutano decisamente il ritratto spirituale. P[uškin] non ritocò questa contraddizione, lasciando in contrapposizione alla dichiarazione dimostrativa del terzo capitolo «Poco e male ella il russo conosceva» (III, xxvi, 5) l'altrettanto programmatica «Tat'jana, russa con tutta l'anima» (v, iv, 1)» (Юрий М. Лотман, *Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»*. *Комментарий*, Ленинград, Просвещение, 1983, p. 260).

38 Cfr. Владимир Набоков, *Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина*, Москва, Интелвак, 1999, pp. 496-497.

39 «La notte è gelida; arde il firmamento; / degli astri il coro per la volta tersa / in qual quiete gira, in qual concento! / In abito scollato, ecco, attraversa / Tania il vasto cortile e lo specchietto / verso i raggi lunari tien diretto; / ma nell'oscuro specchio solamente / trema la triste luna...» (Aleksandr PUŠKIN, *Evgenij Onegin*, cit., p. c119). Nella citazione in russo, corsivi miei.

na, mentre il suo sinonimo domina la *Fiaba della zarevna morta e dei sette bogatyrj* (*Skazka o mërťvoj carevne i o semi bogatyrjach*, 1833) e la *Fiaba dello zar Saltan* (*Skazka o care Saltane, o syne ego slavnom...*, 1831). Il principe della *Fiaba della zarevna morta*, Elisej, alla ricerca della sua amata, domanda lumi anche all'astro lunare (*mesjac*), che però non sa dargli risposta su dove essa sia:

Темной ночи Елисей  
 Дождлся в тоске своей.  
 Только месяц показался,  
 Он за ним с мольбой погнался.  
 «Месяц, месяц, мой дружок,  
 Позолоченный рожок!  
 Ты встаешь во тьме глубокой,  
 Круглолицый, светлокий,  
 И, обычай твой любя,  
 Звезды смотрят на тебя.  
 Аль откажешь мне в ответе?  
 Не видал ли где на свете  
 Ты царевны молодой?  
 Я жених ей»...<sup>40</sup>

Nella *Fiaba dello zar Saltan* uno dei 'ritornelli' ricorrenti riguarda la bellezza della *zarevna* Cigno, la sposa di Gvidon:

Говорят, царевна есть,  
 Что не можно глаз отвести.  
 Днем свет божий затмевает,  
 Ночью землю освещает –  
 Месяц под косой блестит,  
 А во лбу звезда горит.<sup>41</sup>

40 «Elisej, nella sua angoscia, / aspettò la notte cupa. / Quando apparve infin la luna [*mesjac*] / le rivolse una preghiera. / “Luna, luna, amica mia, [*mesjac, mesjac, moj družok*], / corno piccolo, dorato! / Nella tenebra profonda / tu ti alzi, volto tondo, / occhi splendidi; e amando / la tua usanza, ti osservano / le stelle. Vuoi tu negarmi / la risposta? Non hai visto / la *zarevna* in qualche parte? / Sono il suo fidanzato”» (Aleksandr Puškin, *Fiabe in versi*, a cura di Cesare G. De Michelis, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 170-171).

41 «...una *zarevna* / c'è oltremare, da incantare: / più che luce splende, il giorno, / tutto illumina di notte, / ha la luna [*mesjac*] alla sua treccia, / brilla in fronte sua una stella» (*Ibid.*, pp. 108-109).

Di regola, Puškin utilizza *mesjac* nei contesti prossimi al folklore russo: così nel cantare dello *jurodivnyj* nel dramma *Boris Godunov* (1825),<sup>42</sup> così nella poesia dedicata alla leggendaria *Rusalka* (1819), nella quale il rosso astro lunare si presta a una metafora sessuale nell'incontro con lo spirito della fanciulla annegata,<sup>43</sup> e laddove ci sia rimando ai canti popolari russi.<sup>44</sup>

Poeti e prosatori successivi si baseranno ampiamente sulle scelte linguistiche e sui criteri di gusto di Puškin. Verifiche, peraltro non capillari, su un *corpus* significativo di componimenti di suoi contemporanei, e di poeti della generazione successiva, confermano sostanzialmente la suddivisione degli ambiti della luna mascolina e di quella femminea da lui tracciata.<sup>45</sup> Non sarebbe tuttavia superfluo ricercare accenti specifici in autori diversi, anche perché l'acquisizione del termine *luna* nello *standard* linguistico russo e il contestuale eclissarsi del termine *mesjac* si compirono definitivamente in tempi dilatati a un paio di generazioni. Il discorso sul dopo Puškin andrebbe necessariamente allargato anche alla

42 «Месяц светит, / Котенок плачет, / Юродивый, вставай, / Богу помолися!». («La luna splende, / Il gattino piange, / Folle, alzati, / Prega Dio!» – Aleksandr PUŠKIN, *Boris Godunov*, a cura di Clara Strada Janovic, Venezia, Marsilio, 1995, p. 243).

43 «Si facevano nere le foreste; / Fumava sul lago la bruma, / Rossa tra i nuvoli la luna [*krasnyj mesjac*] / Pian piano per il cielo si traeva [...]. / La luna [*mesjac*] corse tra le nubi, / E ancora la fanciulla sopra l'acqua / Pallida siede ed incantevole» (Aleksandr PUŠKIN, *La Russalka*, in ID., *Poemi e liriche*, cit., pp. 373-374). La luna mascolina è spesso carica di semantica sessuale nel folklore slavo, e di riflesso a volte anche in poesia: cfr. per es. in «Včera, v mečtach obvorožennyh...» di Fëdor Tjutčev [1836]: «Ieri, nei sogni d'incanto, / Con l'ultimo raggio di luna [*S poslednim mesjaca lučom*], / Sulle palpebre languide, illuminate, / A tardo sonno di abbandonavi...» (Fëdor Tjutčev, *Poesie*, a cura di Eridano Bazzarelli, Milano, Rizzoli, 1993, pp. 206-207).

44 Così in «V pole čistom serebritsja...», 1833: «Nel campo aperto s'inargenta / La neve ondulata e screziata / La luna [*mesjac*] brilla, fugge la troica / Per la via maestra / [...] / La chiara luna [*mesjac jasnyj*] fredda brilla, / Triste è del vento l'ululo lontano» (Aleksandr PUŠKIN, «Nel campo aperto s'inargenta...», in ID., *Poemi e liriche*, cit., p. 450). Un'osservazione interessante: se nei canti folklorici e tradizionali russi la luna è senza possibilità di dubbio mascolina, essa è per statuto femminea nelle romanze russo-tzigane, che diventano popolarissime dalla metà del XIX secolo e sono rielaborazioni colte di motivi musicali e tematiche tzigane: v. per es. la «noč' takaja lunna-ja...» («la notte è tutta luna») della celebre «O, govori choť ty so mnoj...» di Apollon Grigor'ev (Apollon GRIGOR'EV, «Oh, parla almeno tu con me...», trad. di Guido Carpi, in *Antologia della poesia russa*, cit., pp. 422-423). Evidentemente, in questi casi il rimando va alla tradizione poetica colta, e non a quella popolare.

45 Per esempio Boratynskij, Kjučel'beker, Vjazemskij, Tjutčev, Majkov, ecc.

prosa, ma per ragioni di organicità di analisi si preferisce lasciarlo a future occasioni.<sup>46</sup>

La realtà della cultura russa del XIX secolo non era più quella della Russia passata, e nuova è la lingua, sintesi di diverse tradizioni. Si intuisce che proprio la passione romantica per il popolare-nazionale (la *narodnost'*, calco dell'herderiano *Volksgeist*) abbia portato ad accentuare nella sensibilità linguistica la patina antico-russa e folklorica di *mesjac*, che diventa parola quasi inservibile al di fuori delle stilizzazioni. In poche generazioni, su influsso di Puškin e della sua generazione, anche nel parlato urbano *luna* va a sostituire il suo sinonimo, e la luna dei russi, quando non si esca in campagna, diventa femminile. Il cambiamento di genere dell'astro lunare non rappresentava un problema, giacché *luna* era comunque già presente nella tradizione ecclesiastica; inoltre, la generazione che forgia la lingua nuova poteva venire influenzata anche dalla *lune* del francese, che per i nobili russi dell'epoca era spesso la vera lingua madre (così, i genitori di Puškin si rivolgevano ai figli in francese e l'apprendimento del russo il poeta lo dovette alla balia Arina Rodionovna). Ma alla luce del confronto con le altre lingue e tradizioni slave, questo passaggio di genere appare una rivoluzione copernicana che forse si potrebbe interpretare all'interno del problema generale della cultura russa moderna, quello della scissione tra cultura d'élite e cultura tradizionale, tra *intelligencija* e popolo. Lo si coglie bene in *Oblomov*, il romanzo di Ivan Gončarov nel quale questa scissione è presentata nella figura di un antieroe che non vuole abbandonare i ritmi e lo spirito della sua sonnacchiosa e attardata campagna natia, Oblomovka. Nel «Sogno di Oblomov» l'autore si sofferma anche sulla luna di Oblomovka, confrontandola con quella dei poeti:

Dio sa se un poeta o un pensatore si sarebbero dichiarati soddisfatti della natura di quel pacifico cantuccio. Questi signori, com'è noto, amano contemplare la luna [*zasmatrivat'sja na lunu*] e ascoltare i trilli degli usignoli. Essi amano la luna civettuola [*lunu-koketku*], che si adorna di nuvole vaporeose, che filtra misteriosamente attraverso i rami degli alberi o versa fasci di raggi d'argento negli occhi dei suoi adoratori.

Ma in quel paese nessuno sapeva che specie di luna fosse quella [*čto za luna takaja*], e tutti la chiamavano *mesiats*. Essa guardava bonariamente

46 Particolarmente interessante, perché complesso, l'uso di *mesjac* e *luna* nella poesia di Lermontov e nella prosa di Gogol', per fare esempi di prim'ordine. Ma meritano un discorso articolato.

con gli occhi spalancati i villaggi e i campi, e assomigliava molto a una catinella di rame ben lucidata.

Un poeta l'avrebbe contemplata invano con occhi entusiasti: la luna avrebbe guardato bonariamente anche lui, così come una paffuta bellezza campagnola risponde con lo sguardo alle appassionate ed eloquenti occhiate di un corteggiatore cittadino.<sup>47</sup>

Gli statici abitanti di Oblomovka, vivendo secondo l'immutabile ciclo lunare, non hanno un concetto evolutivo del tempo, mentre orientarsi verso occidente, come ha fatto la cultura russa moderna guardando all'Europa, significa anche muoversi nella direzione solare, lungo il cammino del tempo, dal passato al futuro; invece il loro riferimento pare essere quello primigenio degli antichi slavi, la falce crescente, e «l'occidente può essere inteso come la regione della falce crescente, ma poiché la falce crescente guarda a est (è aperta verso est) e si sposta lentamente verso est, è l'est che può divenire la sua direzione simbolica, e inversamente per la falce calante».<sup>48</sup> Volgersi ad est significa perciò un ritorno ancestrale, un recupero dell'*Urzeit*, della tradizione, del senso originario, che è così importante per i russi, e significa rinunciare all'evoluzione cronologica in nome di un antitempo, in un moto astorico. Oblomov interiorizza il dissidio tra queste due concezioni temporali che caratterizza la cultura russa.

In conclusione, desidero citare i versi d'invocazione alla luna di un poeta contemporaneo di Puškin, Vil'gel'm Kjuhel'beker. Recluso in una fortezza dell'entroterra baltico per avere preso parte alla rivolta decabrista, Kjuhel'beker, uno dei romantici più genuini della poesia russa, si abbandona alla contemplazione della luna, trovando in essa l'unica interlocutrice a cui confidare i propri affanni: giacché il silenzio e la solitudine dell'astro notturno parlano un linguaggio affine all'anima poetica, vanno oltre le parole penetrando fino all'anima, e la sua onnipresenza nel cielo scuro ricongiunge il poeta con gli amici lontani.<sup>49</sup>

47 Ivan GONČAROV, *Oblomov*, trad. di Laura Simoni Malavasi, Milano, Rizzoli, 1985, pp. 139-140.

48 Evel GASPARINI, *op. cit.*, p. 593.

49 Gli elementi della natura pervadono l'io poetico del recluso e ne sottolineano la solitudine, l'isolamento, ma allo stesso tempo la sua natura eccezionale, poetica, capace di comunicare con il cosmo. Indicativi certi titoli: *Noč', Luna, Veter, Rodstvo so stichijami*, ecc. (*Notte, La luna, Il vento, Affinità con le forze naturali*). Kjuhel'beker si rifà a un panteismo cosmico di matrice tedesca (si intravede un'influen-



Тебя ли вижу из окна  
Моей безрадостной темницы,  
Златая, ясная луна,  
Созданье Божией десницы?

Прими же скорбный мой привет,  
Ночное мирное светило!  
Отраден мне твой тихий свет:  
Ты мне всю душу озарило.

Так! может быть, не только я,  
Страдалец, узник в мраке ночи, –  
Быть может, и мои друзья  
К тебе теперь подьмлют очи!

Быть может, вспомнят обо мне;  
Заснут; с молитвою, с любовью  
Мой призрак в их счастливом сне  
Слетит к родному изголовью,

Благословит их... Но когда  
На своде неба запыхает  
Передрагветная звезда, –  
Мой образ, будто пар, растает.  
<1828>

È te che vedo dalla finestra  
Della mia triste cella,  
Dorata, chiara luna,  
Creazione della divina destra?

Accogli il mio saluto addolorato,  
Pacifico notturno astro!  
La tua silente luce mi rincuora:  
L'anima intera tu mi hai rischiarato.

Così, può darsi, non io soltanto, infelice,  
Recluso nelle notturne tenebre,  
Ma, può darsi, anche i miei amici,  
Gli occhi a te staranno ora levando!

za di Novalis e, in filosofia, la lettura di Schelling), ma ricorda anche Leopardi, che però non conosceva.

E forse mi staranno rimembrando;  
S'addormono; nel loro sogno senza cruccio  
Il mio fantasma con una prece affettuosa  
Volerà al natio cantuccio,

A benedirli... Ma allorché nel firmamento  
S'accenda quella stella che l'aurora  
Preannunzia, si dissiperà allora,  
Come fosse vapore, il mio semblante.

## L'IMMAGINARIO DELLA NOTTE E IL NOTTURNO MUSICALE DI GEORGE SAND

Annarosa POLI (*Università degli Studi di Verona*)  
annarosa.poli@univr.it

**ABSTRACT:** The night is extensively present in George Sand's prose. Her imagination often correlates night with music, two themes that bring reverie towards the frontiers of visible and invisible, from physical to metaphysical, and that foster the highly wanted harmony between microcosm and macrocosm. Night and music allow every possibility to blossom. Everything extends and everything merges. The musical nocturne is a miracle of harmony between the carnal and the spiritual elements. The suggestion of the nocturne and musical scene distances itself from the traditional description and from the "pictorial model", which preserves all its prestige among several Romantic writers.

**RIASSUNTO:** La notte è ampiamente presente nella prosa di George Sand. La sua immaginazione relaziona spesso la notte con la musica, due temi che portano la fantasmagoria alle frontiere del visibile e dell'invisibile, dal fisico al metafisico e favoriscono l'accordo tanto ricercato fra microcosmo e macrocosmo. La notte e la musica permettono il dischiudersi di ogni possibilità. Tutto si espande e tutto si fonde. Il notturno musicale è un miracolo di armonia fra l'elemento carnale e quello spirituale. L'evocazione della scena notturna e musicale si allontana così dalla descrizione tradizionale e dal 'modello pittorico' che conserva tutto il suo prestigio presso tanti scrittori romantici.

**KEY WORDS:** George Sand, night, nocturne, novels, autobiographical works

**PAROLE CHIAVE:** George Sand, notte, notturno musicale, romanzi, opere autobiografiche



## L'IMMAGINARIO DELLA NOTTE E IL NOTTURNO MUSICALE DI GEORGE SAND

Annarosa POLI (*Università degli Studi di Verona*)

La notte è un tema fondamentale nell'opera di George Sand come in tutti i grandi romantici europei. La romanziera scriveva preferibilmente durante la notte con la sensazione di immergersi in un'atmosfera magica vibrante dei suoni delle tenebre.<sup>1</sup> Scriveva senza interruzione dalla notte all'alba immersa in una specie di sonnambulismo.<sup>2</sup>

Ci si può chiedere se l'associazione musica, notte, scrittura sia causale o inconsapevole. Una tale coincidenza si propone come una necessità o non porta piuttosto la scrittrice verso una creazione autonoma che potremmo definire il suo notturno musicale? Secondo George Sand, la musica si presenta sotto due diverse forme che non si contraddicono. La prima è la «*musique qu'on pourrait appeler naturelle parce qu'elle n'est point le produit de la science et de la réflexion, mais celui d'une inspiration qui échappe à la rigueur des règles et des conventions. C'est la musique populaire: c'est celle de paysans particulièrement. Le génie du peuple est d'une fécondité sans limites*».<sup>3</sup> Numerosissimi sono gli esempi che attribuiscono alla notte un particolare significato nell'opera di George Sand. Spesso corrispondono a un momento fondamentale rispetto all'azione del romanzo o precedono una rivelazione che la notte favorisce. Altre volte costituiscono delle pause che permettono al personaggio di esprimere una sua fantasticheria, una meditazione, un progetto e favoriscono un approfondimento interiore che porta senza sforzo i personaggi verso una conclusione positiva.

Nel *Meunier d'Angibault* (1845), l'eroina Marcelle passeggia sola di notte nella campagna ascoltando il suono della cornamusa e di quello strumento *berrichon* che spesso suona personalmente (la *vielle*) e ne risente un beneficio interiore.

1 Simone VIERNE, *George Sand, la femme qui écrivait la nuit*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, («Cahiers romantiques», n. 9), 2004.

2 Hortense DUFOUR, *George Sand la somnambule*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002.

3 George SAND, *Consuelo*, Paris, Éditions de l'Aurore, 1991, t. I, pp. 415-441.

Marcelle [...] retourna dans la garenne et s'y promena lentement jusqu'à minuit. Le son de la cornemuse, uni à celui de la vielle, écorche un peu les oreilles de près; mais de loin, cette voix rustique qui chante parfois de si gracieux motifs rendus plus originaux par une harmonie barbare, a un charme qui pénètre les âmes simples et qui fait battre le cœur de quiconque en a été bercé dans les beaux jours de son enfance.

La notte permette ai suoi personaggi ed eroine di scoprire nuovi legami tra l'essere e il cosmo.<sup>4</sup> Il romanzo *Consuelo* (1841-1843) fa coincidere i momenti cruciali dei suoi personaggi con la notte. L'eroina, proprio durante la notte, riceve la rivelazione del suo genio musicale che aveva ignorato fino a quel momento. La minaccia delle tenebre si trasforma per lei in una notte benefica. L'inversione dei valori diurni che erano valori dell'agitazione, della separazione, portano con sé la valorizzazione delle immagini della profondità interiore.

Les soirées, si redoutables d'abord étaient devenues ses heures les plus agréables; et les ténèbres, loin de lui causer l'effroi qu'elle s'attendait, lui révélèrent des trésors de conception musicale, qu'elle portait en elle depuis longtemps sans avoir pu en faire usage et les formuler, dans l'agitation de sa profession de virtuose.<sup>5</sup>

Molto prima, nello stesso romanzo, quando la giovane cantante fugge dal castello di Rudolstadt e incontra sulla sua strada il giovane Haydn, la scena notturna, che rappresenta una pausa nel viaggio, si identifica con un momento di abbandono subito seguito da un altro movimento di espansione, esaltazione e di una proiezione verso l'alto tanto che l'eroina appare nel suo incedere come qualcosa di sacro, una madonna. Pensando al suo innamorato lontano, il misterioso Albert de Rudolstadt,

elle s'était représenté cette faculté quasi surnaturelle qu'il avait souvent de voir et d'entendre à distance. Elle s'imagina fortement qu'à cette heure même il pensait à elle, et la voyait peut-être et, croyant trouver un allègement à sa peine en lui parlant par un chant sympathique à travers la nuit et l'espace, elle monta sur les pierres qui assujettissaient le pied de la croix.

4 Pierre BRUNEL, *Le nocturne romantique*, in François BERTHIER (dir.), *La musique souvent... Essais sur l'imaginaire musical*, Grenoble III, Centre de recherche sur l'imaginaire, 1984, pp. 59-71.

5 George SAND, *La Comtesse de Rudolstadt*, Paris, Éditions de l'Aurore, 1991, p. 146.

Alors, se tournant du côté de l'horizon derrière lequel devait être Riesen-  
burg, elle donna sa voix dans toute son étendue pour chanter le verset du  
cantique espagnol: *O Consuelo de mi alma*, etc. [...] Consuelo redescen-  
dit de la pierre, où comme une madone elle avait dessiné sa silhouette élé-  
gante dans le *bleu*<sup>6</sup> transparent de la nuit.<sup>7</sup> [...] Albert éprouva-t-il comme  
une commotion électrique qui détendit les ressources de sa volonté som-  
bre et fit passer jusqu'aux profondeurs les plus mystérieuses de son âme les  
délices d'un calme divin.<sup>8</sup>

Secondo Béatrice Didier, George Sand in *Consuelo* ha attinto dal-  
la musica non soltanto il suo tema essenziale, ma ugualmente una strut-  
tura.<sup>9</sup> Questo infatti era il modo più sicuro per poter trasformare il ro-  
manzo in musica eliminando i problemi che poneva l'introduzione del  
significante e del significato musicali nel romanzo. La notte e la musica  
orientano l'immaginazione sandiana verso un'aspirazione squisitamente  
romantica: l'infinito e l'abisso. La musica e la notte richiamano un mon-  
do in cui l'orizzonte si squarcia in profondità. La notte come la musica ri-  
escono ad ampliare il campo dell'interiorità del personaggio e dell'Io au-  
tobiografico, tanto che questi notturni musicali esigono dallo scrittore  
una trasformazione della sua arte. La musica diventa l'elemento della fu-  
sione e serve da modello alla sua struttura. L'evocazione della scena not-  
turna e musicale dovrà quindi allontanarsi dalla descrizione tradiziona-  
le e dal 'modello pittorico' che conserva tutto il suo prestigio presso gli  
scrittori romantici.

Ne *La Comtesse de Rudolstadt* (1844), durante una cerimonia nel Tem-  
pio degli *Invisibles* si diffonde nell'aria un motivo musicale di struggente  
bellezza; a questo proposito George Sand dice:

La voix magique de l'harmonica, cet instrument récemment inventé,<sup>10</sup>

6 Il *bleu* si trova spesso nei notturni di George Sand, sempre legato a un'evasione verso l'alto.

7 George SAND, *Consuelo*, cit., p. 35.

8 *Ibid.*, p. 131.

9 Béatrice DIDIER, *George Sand écrivain*. «Un grand fleuve d'Amérique», Paris, PUF, 1998, p. 274.

10 Si tratta del *Glass Harmonica*, inventato nel 1700 e perfezionato da Franklin nel 1763. Suonato da Mary Davis con straordinario talento, aveva entusiasmato Metastasio che, in una lettera del 16 gennaio 1772 alla principessa di Belmonte, descrivendo lo strumento che chiama «les verres» parla dei «Celestial tones» che produce, «particularly in pathetic strains, for which the instrument is eminently calculated,

dont la vibration pénétrante était une merveille inconnue aux organes de Consuelo, se fit entendre dans les airs, et sembla descendre de la coupole entrouverte aux rayons de la lune et aux brises vivifiantes de la nuit. Une pluie de fleurs tombait lentement sur l'heureux couple placé au centre de cette marche solennelle.<sup>11</sup>

Si tratta di uno strumento composto da bicchieri, coppe o lamelle di vetro messe in vibrazione con lo sfregamento delle dita umide o con un martellino 'a bocca', strumento costituito da una piccola scatola contenente una serie di anze libere che si fanno vibrare col fiato.

La definizione di 'magica' attribuita all'armonica è dovuta al fatto che, quando fu inventata, ebbe un tale successo in Germania che si pensò a una voce sovranaturale, reputata magica dai teosofi tedeschi come la 'lira' presso gli antichi o altri strumenti musicali dei popoli primitivi dell'Himalaya. I neofiti delle società segrete ne restarono talmente impressionati da andare in estasi dopo averlo ascoltata. Lo strumento veniva loro nascosto e, per questo, credevano di sentire il canto delle 'potenze invisibili' e ne ricevevano un effetto dionisiaco. Questa musica 'primitiva' viene ad arricchire con questo esempio il 'notturno musicale romantico' per merito di George Sand.

Più tardi Albert de Rudolstadt, in una notte romantica, cercherà di far comprendere meglio la sua missione d'artista a Consuelo così come il potere di totalità e di armonia della musica che può riunire l'umano e la natura, l'umano e il sacro, il finito e l'infinito mentre le parole che l'accompagnano perdono ogni valore. «Les paroles que tu prononces dans tes chansons ont peu de sens pour moi, elles ne sont qu'un thème abrégé, une indication incomplète, sur laquelle la pensée musicale s'exerce et se développe» senza il tramite della parola.

Ce que j'entends, ce qui pénètre au fond de mon cœur, c'est ta voix, c'est ton accent, c'est ton inspiration. La musique dit tout ce que l'âme rêve et pressent de plus mystérieux et de plus élevé. C'est la manifestation d'un ordre d'idées et de sentiments supérieurs à ce que la parole humaine pourrait exprimer. C'est la révélation de l'infini. Et quand tu chantes, je n'appartiens plus à l'humanité que par ce que l'humanité a pensé de divin

etc...» (Cfr. Charles BURNEY, *Memoirs of the Life and Writings of the abate Metastasio, in which are incorporated translations of his principal letters*, London, G. G. & J. Robinson, vol. 3, 1794, pp. 81-83).

<sup>11</sup> George SAND, *Consuelo*, cit., pp. 478-479. *Consuelo e La Contesse de Rudolstadt* sono i due romanzi di George Sand più ispirati dalla musica.



et d'éternel dans le sein du Créateur. [...] Tu me communique alors tout ton être [...].<sup>12</sup>

Bisogna rilevare che George Sand non descrive i suoi notturni con il desiderio di rappresentare qualcosa di pittoresco o di esotico. Il notturno sandiano corrisponde a un'atmosfera, a un clima particolare prima di raffigurare un vero e proprio quadro oppure un paesaggio. Di notte ogni legame e ogni divisione vengono completamente annullati. È proprio questo il significato che sembra rappresentare l'accostamento frequente dei due temi, notte e musica (può bastare un sussurro di una dolce voce) nella sua opera. Ci si può chiedere se le voci melodiose o la musica hanno la stessa funzione della notte nell'opera sandiana: come la notte, la musica sembra toccare in noi il punto più segreto del nostro intimo. Il giovane Mauprat innamorato descrive il suo risveglio così:

Quand je m'éveillai, la lune montait dans le ciel encore rouge des feux du soir. Le bruit qui m'avait fait tressaillir était bien léger ; mais il est des soirs qui frappent le cœur avant de frapper l'oreille, et les plus subtiles émanations de l'amour pénètrent quelquefois la plus rude organisation. La voix d'Edmée venait de prononcer mon nom à peu de distance, derrière le feuillage.<sup>13</sup>

Le modulazioni della voce umana si indirizzano al cuore prima di indirizzarsi ai sensi. La notte e i suoni che provengono dalla natura trascinano l'eroe sandiano verso le aspirazioni più primitive della psiche come in Jeanne del romanzo omonimo (1844):

À chaque pas le ciel lui paraissait devenir plus vaste et les étoiles plus claires [...]. Elle se sentait vaguement redevenir poète, à mesure qu'elle s'enfonçait dans le désert. Elle entendait, plongée dans une douce extase, les petits bruits de la nature, si longtemps étouffés par les voix humaines et par la clameur du travail, toujours agité autour de la demeure des riches [...]. Le taureau mugissait au loin, et la caille faisait planer sur les bruyères son cri d'amour, élevé à la plus haute puissance.<sup>14</sup>

I simboli melodici e notturni convergono verso un archetipo di evasione estatica e di materia primordiale. L'immaginazione sandiana in cer-

<sup>12</sup> George SAND, *Consuelo*, cit., p. 384.

<sup>13</sup> George SAND, *Mauprat*, Paris, Folio, 1981, p. 184.

<sup>14</sup> George SAND, *Jeanne*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978, p. 232.

ca di armonia permette di esorcizzare la sostanza mortale della durata esistenziale attraverso un eufemismo:

Les deux amants [del *Meunier d'Angibault* (1853)] restèrent pendant près d'une heure plongés dans une pure extase, faisant les plus doux rêves d'avenir et parlant de leur bonheur, comme s'il devait, non pas s'interrompre, mais commencer le lendemain. La brise secouait sur eux les parfums de la nuit, et les étoiles sereines passaient sur leurs têtes sans qu'ils voulussent s'apercevoir de la marche inévitable du temps, qui ne s'arrête que dans le cœur des amants heureux.<sup>15</sup>

In *Valentine* (1832) la natura, la musica e la notte si uniscono per far trionfare l'armonia che unisce le anime e i corpi di Bénédicte e di Valentine:

Le pavillon était donc pour tous, à la fin du jour, un lieu de repos et de délices. [...] C'était une île enchantée au milieu de la vie réelle, comme une oasis dans le désert [...]. Un soir, ils étaient tous réunis dans le joli salon du pavillon. Valentine, qui avait une voix agréable et fraîche, essayait une romance; sa mère l'accompagnait [...]. Bénédicte et Valentine, assis près de la fenêtre, s'enivraient des parfums de la soirée, de calme, d'amour, de mélodie et d'air pur [...]. La pâle clarté des étoiles leur permettait à peine de se voir. Pour remplacer ce chaste et dangereux plaisir que verse le regard, ils laissèrent leurs mains s'enlacer [...]; leurs haleines se mêlaient, et la brise du soir s'embrasait autour d'eux.<sup>16</sup>

In *Un hiver à Majorque* (1842) basta che i suoni prevalgano sui colori e le forme perché la romanziera costruisca l'evocazione notturna su un ritmo musicale.

Lorsque nous allions de Barcelone à Palma, par une nuit tiède et sombre, éclairée seulement par une phosphorescence extraordinaire dans le sillage du navire, tout le monde dormait à bord, excepté le timonier, qui, pour résister au danger de faire autant, chanta toute la nuit, mais d'une voix si douce et si ménagée qu'on eût dit qu'il craignait d'éveiller les hommes de quart, ou qu'il était à demi endormi lui-même [...]. C'était une rêverie plutôt qu'un chant, une sorte de divagation nonchalante de la voix, où la pensée avait peu de part, mais qui suivait le balancement du navire, le faible bruit du remous, et ressemblait à une improvisation vague, renfermée

15 George SAND, *Le Meunier d'Angibault*, Paris, éditions de l'Aurore, 1990, p. 184.

16 George SAND, *Valentine*, Paris, Hetzel, 1852 (*Œuvres illustrées*), p. 66.

pourtant dans des formes douces et monotones.<sup>17</sup>

La musica comunica a questo notturno marino una dimensione diversa da quella spaziale, tanto da orientare la scrittura di George Sand verso un ritmo che organizza il ricordo. La forma fluttuante, snella, sfugge unificandosi nel suo flusso ondeggiante con la fantasticheria dell'argomento.

Un'altra voce nella notte si alza dall'alto di una torre in rovina, in una misteriosa cittadina di frontiera con l'Italia. Teverino, dell'omonimo romanzo (1845), un artista italiano, spirito indipendente e vagabondo, improvvisa un inno alla notte di una tale intensità che entusiasma profondamente un gruppo di viaggiatori, in particolare la bella e fredda Lady Sabina:

La facilité et même l'originalité de son improvisation lyrique, l'heureux choix de l'air, la beauté incomparable de sa voix, et ce don musical naturel, qui remplaçait chez lui la méthode par le goût, la puissance et le charme agirent bientôt sur Sabina d'une manière irrésistible.<sup>18</sup>

Qui la voce si fonde con il quadro pittoresco di uno splendido notturno alpino. Teverino, anticonformista per eccellenza, servirà da mediatore, in questo luogo di frontiera, tra Sabina e il suo amico e ammiratore per far comprendere loro che la vita è tale se si ha il coraggio di 'passare la frontiera verso l'Italia', ritrovare l'entusiasmo per rinnovare un amore ormai stanco.

Sabina è incantata dalla visione della prima città italiana che le si rivela al chiaro di luna:

La lune, en se levant, montra des murailles blanches, des terrasses couronnées de pampres, des escalier ornés de vases de pierre où l'aloès étalait des arêtes pittoresques, de petits clochers au toit arrondi et une foule de boutiques remplies d'herbages et de fruits magnifiques éclairés par des lanternes en papier de couleur, qui en faisaient ressortir les riches nuances et les contours transparents. Les rues étaient bordées d'arcades grossières sous lesquelles circulaient des passants de bonne humeur, braves gens pour qui chaque beau soir d'été est une heure de fête, et qui saluaient de rires et de cris joyeux l'arrivée d'une voiture opulente.<sup>19</sup>

17 George SAND, *Un hiver à Majorque*, in EAD., *Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1971, t. II, p. 1129.

18 George SAND, *Teverino*, Paris, Lévy et Hetzel, 1856, p. 125.

19 *Ibid.*, p. 111.

La visione della prima tanto sognata città italiana si illumina in modo straordinario facendo dimenticare la notte che ancora domina in cielo. La gioia interiore può dunque rendere radioso un paesaggio, e descriverlo in tutti i suoi particolari<sup>20</sup> serve alla scrittrice per dimostrarla.

Alcuni luoghi sono degli sfondi mitici non per la loro architettura, ma perché vibranti di musica. Venezia ha dei «marbres sonores»;<sup>21</sup> la sonorità dei canali trasforma i cori dei gondolieri specialmente nel silenzio della notte:

les froids échos du marbre prolongent sur les eaux ces harmonies graves et rudes comme les vents de la mer. Cette magie des effets acoustiques et le besoin d'entendre une harmonie quelconque dans le silence de ces nuits enchantées font écouter avec indulgence, je dirais presque avec reconnaissance, la plus modeste chansonnette qui arrive, passe, et se perde dans l'éloignement.<sup>22</sup>

La meditazione della viaggiatrice in un giardino pubblico di Venezia circondato da un canale suggerisce la creazione poetica con la sola mediazione di un potere di trasformazione del quadro veneziano limitato allo sguardo:

Peu à peu les couleurs s'obscurcissent, les contours devinrent plus massifs, les profondeurs plus mystérieuses. Venise prit l'aspect d'une flotte immense, puis d'un bois de hauts cyprès où les canaux s'enfonçaient comme de grands chemins de sable argenté. Ce sont là les instants où j'aime à regarder au loin. Quand les formes s'effacent, quand les objets semblent trembler dans la brume, quand mon imagination peut s'élancer dans un champ immense de conjectures et de caprices, quand je peux, en clignant un peu la paupière, renverser et bouleverser une cité, en faire une forêt, un camp ou un cimetière; [...] alors je jouis vraiment de la nature, j'en dispose à mon gré, je règne sur elle, je la traverse d'un regard, je la peuple de mes fantaisies.<sup>23</sup>

Sempre a Venezia vi sono «des nuits plus belles encore»; Aurore le assa-

20 Alain MONTANDON, *Anthropologie du nocturne à l'époque romantique*. Résumé de la communication, «La Lettre. Les Actualités dix-neuviémistes de la SERD», n. 8, avril 2013, pp. 1-3.

21 George SAND, *Leone Leoni*, Paris, Les éditions d'aujourd'hui, 1976, p. 69.

22 George SAND, *Lettres d'un voyageur*, in EAD., *Œuvres autobiographiques*, cit., t. II, p. 698.

23 *Ibid.*, p. 684.

pora deliciosamente seduta sulla scalinata di marmo bianco che conduce al giardino del viceré:

J'ai passé là bien des heures tout seul, sans penser à rien, tandis que Cautullo et sa gondole dormaient au milieu de l'eau, à la portée du sifflet. Quand le vent de minuit passe sur les tilleuls et en secoue les fleurs sur les eaux, quand le parfum des géraniums et des girofliers monte par bouffées [...] ; quand les coupoles de Sainte-Marie élèvent dans les cieux leurs demi-globes d'albâtre et leurs minarets couronnés d'un turban; quand tout est blanc, l'eau, le ciel et le marbre, les trois éléments de Venise, et que du haut de la tour de Saint-Marc une grande voix d'airain plane sur ma tête, je commence à ne plus vivre que par les pores, et malheur à qui viendrait faire un appel à mon âme! je végète, je me repose, j'oublie.<sup>24</sup>

In certe notti George ripensa al cielo di Francia e lo paragona a quello italiano: «L'air [a Venezia] est transparent et si pur que l'on découvre au ciel cinq cent mille fois d'étoiles qu'on n'en peut apercevoir dans notre France septentrionale», stelle che le appaiono come «un semis de diamants qui éclairait presque aussi bien que la lune à Paris». E aggiunge: «Ce n'est pas que je veuille dire du mal de notre lune: c'est une beauté pâle dont la mélancolie parle peut-être plus à l'intelligence que celle-ci». A Venezia, la natura «endort la pensée, agite le cœur et domine les sens. Il ne faut pas songer, à moins d'être un homme du génie, à écrire des poèmes durant ces nuits voluptueuses: il faut aimer au dormir».<sup>25</sup> ~~A Venezia, la musica proveniente da una «barque mélodieuse» è come un paradigma che corrisponde insieme al soggetto e alla struttura del testo.~~

L'harmonie glissait mollement avec la brise, et le hautbois soupirait si doucement, que chacun retenait sa respiration de peur d'interrompre les plaintes de son amour [...]. Il y eut quelques instants de silence que personne n'osa rompre. La barque mélodieuse se mit à fuir comme si elle eût voulu nous échapper; nous nous élançâmes dans son sillage [...]. La fugitive se délivra à la manière d'Orphée: quelques accords de la harpe firent tout rentrer dans l'ordre et le silence. Au son des légers arpèges, trois gondoles se rangèrent à chaque flanc de celle qui portait la symphonie [...]. Ce fut un coup d'œil fait pour réaliser les plus beaux rêves, que cette file de gondoles silencieuses qui glissait doucement sur le large et magnifique canal de Venise.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 703.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 702-703.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 706-707.

E vi è ancora un momento notturno veneziano in cui la natura sembra partecipare attivamente alla scena. Ne *La Dernière Aldini* (1837-1838), una bella e aristocratica vedova è costretta a sostare di notte, per un incidente, su una gondola con il suo gondoliere che ama e dal quale è riamata, ma sarà un amore puro come il quadro in cui sono immersi: la stessa luna scompare sull'orizzonte, avvolta nel suo scuro lenzuolo come una casta vergine e la nota musicale questa volta è pura armonia naturale, «la voix de l'Adriatique»:

Ce fut une belle nuit, les étoiles étincelantes tremblotaient dans les petites mares d'eau que la mer avait oubliées sur la palude, la brise murmurait dans les varechs verdoyants. De temps en temps nous apercevions au loin le fanal d'une gondole glissant sur les flots, et nous ne songions plus à l'appeler à notre aide. La voix de l'Adriatique brisant de l'autre côté du Lido nous arrivait monotone et majestueuse. Nous nous livrions à mille rêves enchanteurs, nous formions mille projets délicieusement puérils. La lune se coucha lentement et s'ensevelit dans les flots assombris de l'horizon, comme une chaste vierge dans un linceul. Nous étions chastes comme elle, et elle sembla nous jeter un regard protecteur avant de se plonger dans les eaux.<sup>27</sup>

In questi due paesaggi l'accostamento degli elementi si accorda con una coscienza poetica che si lascia trascinare dal movimento fluttuante del ricordo forse di una notte vissuta col dottor Pagello. Il paesaggio è prima di tutto movimento e tutto è in espansione. Gli istanti sono qui indissolubili come nella musica e non hanno più senso quando sono estratti dall'insieme e dalla loro successione che crea l'armonia. Il ritmo della frase esprime la fusione totale del soggetto e dell'oggetto, del contenuto e del contenente. Le stesse immagini non fermano questo flusso. Un studio stilistico sottolineerebbe dei procedimenti che si potrebbero trovare in certi poemi in prosa: ripetizione, assonanze, allitterazione. Il ritmo non valorizza un sentimento, un'idea in vista del suo chiarimento ma traduce un appello misterioso, la rivelazione di un mondo sconosciuto, un istante di indicibile felicità.

Nel corso della notte sandiana il sogno ha un'importanza rilevante, che sia o no accompagnato dalla musica: l'universo onirico spesso trasgredisce vistosamente le regole della verosimiglianza, dell'esperienza diurna, al

27 George SAND, *La Dernière Aldini*, Paris, Garnier frères, 1847, p. 49.

tempo stesso però il soggetto che sogna vive un'esperienza illusionistica di totale coinvolgimento.<sup>28</sup>

Per la giovane George Sand, autrice di *Lélia* (1833), delusa e disperata, influenzata da Charles Nodier,<sup>29</sup> «la nuit n'a plus [...] qu'une atmosphère avare et desséchante». Ha perduto

ce désordre aimable et gracieux qui résumait toute une vie d'enchantement dans quelques heures d'illusion. Mes rêves ont un effroyable caractère de vérité; les spectres des toutes mes déceptions repassent sans cesse [...]. Chaque fantôme, chaque monstre évoqué par le cauchemar est une allégorie claire et saisissante qui répond à quelque profonde et secrète souffrance de mon âme. Je vois fuir les ombres des amis que je n'aime plus, j'entends les cris d'alarme de ces qui sont morts et dont l'âme erre dans les ténèbres de l'autre vie.<sup>30</sup>

È spinta a seguirli in un abisso senza fondo «qu'on appelle l'Éternité», circondata dalle «bouffées d'une clarté d'enfer. [...] C'est toujours la raison humaine qui se débat contre la douleur et l'impuissance. [...] Dans les rêves, l'âme assiste au spectacle plus terrible et ne peut distinguer l'illusion de la vérité». Vi è un'altra specie di sogno: quella di essere condannata a contare le foglie di una foresta o di attraversare mari e montagne, leggera come l'aria dietro un'immagine che la invita a seguirla verso un mondo di pace, ma, non appena si volta verso di lei, si trasforma in un demone ironico, una tentazione o un rimorso.

Trascinata violentemente vede sotto di lei «les peuples et les empires. Quel trésor d'inspiration, quelle merveilleuse richesse de la nature n'ai-je pas épuisé dans ces vaines hallucinations du sommeil?»

Il sogno è dunque un complemento dello stato di veglia per annullare l'interesse verso il mondo.

La notte offre anche un altro aspetto deprimente: «et la nuit, dans le silence, quand tout dort et que l'oubli semble planer sur toutes les existences, les timbres mélancoliques des horloges vous compte impitoyable-

28 Cfr. Albert BEGUIN, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, Corti, 1967, pp. 74-86 e Gotthilf Heinrich von SCHUBERT, *La Symbolique du rêve*, traduction par Patrick Vallette, Paris, Albin Michel, 1982.

29 In particolare dalla *Préface* di *Smarra*, dove vengono presentate le categorie dei sogni: quelli che hanno rapporto con la vita quotidiana e quelli che mettono l'uomo in contatto con un altro mondo.

30 George SAND, *Lélia*, Paris, Garnier, 1960, t. I, pp. 129-130.

ment les pas que vous faites vers l'éternité».<sup>31</sup>

Per quanto assurdo o straordinario possa essere il sogno, fin tanto che si sogna, esso appare perfettamente reale e credibile: l'unica realtà e non una realtà altra.

In tal modo il sogno può prestarsi ad incarnare per eccesso il fascino dell'immaginario come nella prima novella di George Sand, *L'Histoire du rêveur* (1829 o 1830) rimasta incompiuta e scritta sotto l'influenza di Hoffmann.

Il mondo fantastico e quello onirico si saldano insieme quando un giovane viaggiatore francese (il narratore), pronto a partire con la sua mula di notte per raggiungere la cima dell'Etna, fa una sosta per addormentarsi, dopo aver acceso un fuoco, mentre i suoi sensi combattono contro il sonno senza riuscirvi: «Tantôt la chaleur du foyer le suffoquait» e il sottofondo musicale che gli si forma attorno è fatto di voci umane mescolate ai lamenti del vento tra le vecchie querce della foresta. «Il les écoutait avec un plaisir mélancolique et puis son imagination leur prêtait des modulations qu'elles n'avaient pas, il les répétait intérieurement jusqu'à ce qu'il fût excédé de leur monotonie. Enfin renonçant au sommeil il s'assit et resta les coudes appuyés sur ses genoux et ses yeux fixés sur la braise».<sup>32</sup>

Non sfuggono il succedersi di immagini auditive e visive per alcuni termini come «modulations» e «ondulations» che sono tipici del fluttuare delle immagini nel sogno.

In questo stato, il viaggiatore riprende il suo cammino «lorsqu'un chant doux et plantif comme la brise, s'éleva comme la lune du côté boisé qui bornait l'horizon».

Il suono di questa voce sovraumana «c'était à la fois une basse, un contralto et un ténor», e si mescola a quello del vento tra gli alberi. Il narratore, che si chiama Amédée, affascinato, manda un messaggio canoro nell'aria<sup>33</sup> e, poco dopo, come per miracolo, si trova accanto un ragazzo vestito con il costume dei banditi siciliani, avvolto in un mantello ros-

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> George SAND, *Histoire du rêveur*, éd. par Thierry Bodin dans «Présence de George Sand», 17 juin 1983, pp. 4-39. Cfr. anche Annarosa POLI, *Histoire du rêveur, Itinéraire fantastique à la recherche d'une écriture*, «George Sand Today», ed. David. A. Powell, Lanham MD, University Press of America, 1991, pp. 22-53.

<sup>33</sup> «La voix d'Amédée était fraîche et belle, mais quoique plus mâle que celle de son compagnon invisible, elle ne remplissait pas de même les vallons et les collines» (George SAND, *Histoire du rêveur*, cit., p. 13).



so che si getta dietro di lui sulla mula e la trascina in una voragine e poi verso il cratere del vulcano, al richiamo di una voce sublime che sente solo lui (potere della musica!) e lo invita a gettarsi nell'Etna. Nell'interno del vulcano tra fiamme e lapilli il cantante diabolico si trasforma in una bellissima donna verso la quale il viaggiatore si sente attratto e che, avvinto a lui, lo trascinerà poi fuori dal cratere. Si ritrova così miracolosamente al luogo di partenza dove si risveglierà, ormai persuaso che tutto era stato un sogno. Poiché proprio il sogno è il luogo topico tra realtà e fantasia, Amedée risentirà più tardi quella voce straordinaria nella villa di un principe siciliano, incarnata in una cantante, Portia e, per l'emozione, perderà di nuovo i sensi.

Un altro momento suggestivo si stacca dalla descrizione tradizionale: quello di Liszt che suonava nel giardino di Nohant mentre Mme d'Agoult («la princesse») passeggiava lungo la terrazza:

Ce soir-là, pendant que Franz jouait les mélodies les plus fantastiques de Schubert, la princesse se promenait dans l'ombre autour de la terrasse; elle était vêtue d'une robe pâle, un grand voile blanc enveloppait sa tête et presque toute sa taille élancée. Elle marchait d'un pas mesuré qui semblait ne pas toucher le sable et décrivait un grand cercle coupé en deux par le rayon de la lampe, autour de laquelle toutes les phalènes du jardin venaient danser des sarabandes délirantes. La lune se couchait derrière les grands tilleuls et dessinait dans l'air bleuâtre le spectre noir des sapins immobiles. Un calme profond régnait parmi les plantes, la brise était tombée mourante, épuisée sur les longues herbes aux premiers accords de l'instrument sublime.<sup>34</sup>

Questo notturno si organizza splendidamente attorno al motivo della danza delle falene e del tema dell'ispiratrice (Marie d'Agoult) che riceve e trasmette la musica. Il paesaggio qui è vissuto più che visto. George Sand non costruisce un quadro, ma fa rivivere un ricordo e a questo fine ricerca un ritmo che esprima insieme il movimento della danza e lo svolgersi del ricordo. Il paesaggio sandiano ancora una volta diventa così una costruzione tutta interiore.

Se ora ci trasferiamo nella storia musicale, il modello che prevale è il notturno di Chopin, filone al quale aveva dato vita il musicista inglese-

34 George SAND, *Entretiens journaliers*, in EAD., *Ceuvres autobiographiques*, cit., t. II, p. 989.

se John Field (1782-1837), così vicino alla sensibilità di George Sand. Non è facile comprendere se lei abbia ispirato questo genere a Chopin, «ma gli corrispondeva bene l'amore della voce, il gusto per l'improvvisazione».<sup>35</sup> George Sand descrive queste 'improvvisazioni' di Chopin, in particolare quella a Parigi in Rue Pigalle nell'inverno del 1841, legata alla presenza della notte:

La note bleue résonne et nous voilà dans l'azur de la nuit transparente. Des nuages légers prennent toutes les formes de la fantaisie; ils remplissent le ciel; ils viennent se presser autour de la lune qui leur jette de grands disques d'opale et réveille la couleur endormie. Nous rêvons d'une nuit d'été; nous entendons le rossignol; un chant sublime s'élève...<sup>36</sup>

E questo canto suscita un commento di George Sand di straordinaria importanza perché, sempre nello sfondo notturno, rivela l'estetica di Chopin che è la stessa scelta dalla scrittrice:

Quand le rossignol chante à la nuit étoilée, le maître ne vous fera ni deviner ni pressentir par une ridicule notation le ramage de l'oiseau. Il fera chanter la voix humaine dans un sentiment particulier qui sera celui qu'on éprouve en écoutant le rossignol, et si vous ne songez pas au rossignol en écoutant l'homme, ce qui importe fort peu, vous n'en aurez pas moins une impression de ravissement qui mettra votre âme dans la disposition où elle serait, si vous tombiez dans une douce extase par une belle nuit d'été, bercé par toutes les harmonies de la nature heureuse et recueillie.<sup>37</sup>

L'armonia imitativa è superata per lasciare il posto alla voce umana del musicista che trasmette la sua emozione al pubblico senza per questo riprodurre il canto dell'usignolo nella notte.

Joset dei *Maîtres sonneurs* (1853) possiede molti tratti appartenenti a Chopin e tra questi anche la fusione tra musica colta e musica popolare. C'è infatti in George Sand, come già detto, questa visione mista che potrebbe già annunciare tutta l'evoluzione della musica notturna occiden-

35 Danièle PISTONE, *La musica notturna nella Francia romantica: da Parigi a Nohant*, in Mariantonietta CAROPRESE (a cura di), *George Sand, la musica e i musicisti romantici*, Latina, Libreria Musicale Italiana, 2007, p. 109.

36 George SAND, *Impressions et souvenirs*, Paris, M. Lévy, 1873, p. 86.

37 *Ibid.*, p. 87.

le, dall'espressione del sentimento all'oggetto sonoro naturale. Un passo dei *Maîtres sonneurs* mette infatti in rilievo l'opposizione fra ombra e luce così come la fusione tra musica e natura:

La musique a deux modes que les savants, comme j'ai ouï dire, appellent majeur et mineur, et que j'appelle moi, mode clair et mode trouble, ou si tu veux mode de ciel bleu et mode de ciel gris; ou encore mode de la force ou de la joie, et mode de la tristesse ou de la songerie. Tu peux chercher jusqu'à demain, tu ne trouveras pas la fin des oppositions qu'il y a entre ces deux modes, non plus que tu n'en trouveras un troisième; car tout, sur la terre, est ombre ou lumière, repos ou action. Or écoute bien toujours Joseph! la plaine chante en majeur et la montagne en mineur.<sup>38</sup>

George Sand così giudica il talento musicale di Chopin: «Le génie de Chopin est le plus profond et le plus plein de sentiments et d'émotions qui ait existé. Il a fait parler un seul instrument, la langue de l'infini».<sup>39</sup>

*La Mare au diable* (1846), questo piccolo capolavoro d'ispirazione campestre, scritto dietro l'incitamento di Chopin, verrà dedicato a lui che aveva saputo apprezzare il fascino del Berry e ne aveva gustato anche le antiche arie tradizionali.

Il ritmo fluido delle frasi di questo racconto sembra talvolta improvvisato. Chopin, che lo aveva consigliato, ha cercato di convincere George Sand che la ricerca della semplicità è il grado supremo della creazione artistica, semplicità che ritroveremo anche negli altri romanzi rustici della scrittrice. Il notturno di questo romanzo *berrichon* è fondamentale per lo svolgimento dell'intreccio. Germain, un giovane vedovo benestante con un bambino, spinto dalla famiglia, parte dal suo paese per andare a chiedere la mano di una ricca proprietaria terriera e ospita sul suo cavallo suo figlio e una contadinella, Marie, che deve raggiungere il suo nuovo lavoro. Dopo avere attraversato il bosco di Chanteloup Germain, pieno di inquietudine, si accorge di essersi smarrito nelle vicinanze della «mare au diable», un luogo noto per essere «endiablé», diabolico. È ormai notte e Marie, con la praticità che la distingue, decide di accendere un fuoco mentre tranquillizza il suo compagno di viaggio in preda a «una di quelle paure che si accendono di notte» (cfr. il terzo degli *Inni Orfici*): «Allons, allons,

38 George SAND, *Les Maîtres sonneurs* (1865), Paris, Garnier, 1980, 18<sup>e</sup> Veillée, p. 262.

39 George SAND, *Histoire de ma vie*, v/12, in EAD., *Ceuvres autobiographiques*, cit., t. II, p. 421.

ne nous fâchons pas, dit Marie, et prenons-en notre parti. Nous ferons un plus grand feu, l'enfant est si bien enveloppé qu'il ne risque rien, et pour passer une nuit dehors nous n'en mourrons point».<sup>40</sup>

La povera ragazza è stanca e infreddolita:

Germain la prit dans ses bras pour la réchauffer; et l'inquiétude, la compassion, des mouvements de tendresse irrésistible s'emparant de son cœur, firent taire ses sens. Sa langue se délia comme par miracle, et toute honte cessant: Marie, lui dit-il, tu me plais, et je suis bien malheureux de ne pas te plaire. Si tu voulais m'accepter pour ton mari, il n'y aurait ni beau-père, ni parents, ni voisins, ni conseils qui pussent m'empêcher de me donner à toi [...]. Vois, je t'en prie, comme je t'aime, et tâche d'oublier mon âge. Pense que c'est une fausse idée qu'on se fait quand on croit qu'un homme de trente ans est vieux.<sup>41</sup>

Ma Marie, che è piena di buon senso, risponde che la differenza di età le sembra un impedimento notevole alla realizzazione di una loro unione futura. Germain, disperato nel sentirsi rifiutato, si prende la testa fra le mani e resta così tutta la notte immerso in un duplice smarrimento, quello del cammino perduto e quello interiore alla ricerca di una soluzione della sua vita che, in presenza di Marie, ora vacilla.

Questa suggestiva avventura notturna con uno sfondo inquietante, è tra quelle rare apparentemente prive di musica. I suoni tipici del luogo agreste qui sono attutiti dalla notte e dalla coltre di nebbia calata sull'acqua, ma riprendono al mattino con la luce come il canto dell'allodola in *Romeo e Giulietta* di Shakespeare.

Quand le jour fut venu et que les bruits de la campagne l'annoncèrent à Germain, il sortit son visage de ses mains et se leva. Il vit que la petite Marie n'avait pas dormi non plus, mais il ne sut rien lui dire pour marquer sa sollicitude. Il était tout à fait découragé. Il cacha de nouveau le bât de la Grise<sup>42</sup> dans les buissons, prit son sac sur son épaule, et tenant son fils par la main: À présent, Marie, dit-il, nous allons tâcher d'achever notre voyage. Veux-tu que je te conduise aux Ormeaux? Nous sortirons du bois ensemble, lui répondit-elle, et quand nous saurons où nous sommes, nous irons chacun de notre côté.<sup>43</sup>

40 EAD., *La Mare au diable*, Paris, Hetzel-Lévy, 1846, p. 95.

41 *Ibid.*, p. 96.

42 La cavalla che trasportava Germain e Marie.

43 George SAND, *La Mare au diable*, cit., pp. 101-102.

L'immaginazione sandiana è attirata sia dalla notte che dalla musica perché questi due temi portano la fantasticheria alle frontiere del visibile e dell'invisibile, dal fisico al metafisico e favoriscono l'accordo tanto ricercato fra microcosmo e macrocosmo. La notte e la musica permettono il dischiudersi di ogni possibilità. La duplice vocazione della notte e della musica, da questo punto di vista, è inesauribile. Tutto si espande e tutto si fonde. Il notturno musicale è un miracolo di armonia fra l'elemento carnale e quello spirituale. George Sand raggiunge così attraverso i sensi una comprensione del metafisico. Nelle *Lettres d'un voyageur* essa dichiara, rivolgendosi all'amico Charles Didier e ai lettori, «ne lis jamais mes lettres<sup>44</sup> avec l'intention d'y apprendre la moindre chose certaine sur les objets extérieurs, je vois tout au travers des impressions personnelles».<sup>45</sup>

Il notturno musicale è il trionfo dell'interiorità. Proprio per questo il notturno ha condotto George Sand sulla via di una scrittura tutta musicale. La musica inoltre non si è accontentata di restare un tema di predilezione, è servita come modello alla scrittura sandiana. Sembra molto vicina a quello che affermava Baudelaire nel *Confiteor d'un artiste*: «Toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le *moi* se perd vite!); elles pensent dis-je, mais musicalement».<sup>46</sup>

44 Allude a *Les Lettres d'un voyageur*.

45 George SAND, *Lettres d'un voyageur*, in EAD., *Ceuvres autobiographiques*, cit., t. II, p. 983.

46 Charles BAUDELAIRE, *Le confiteor de l'artiste*, in ID., *Le Spleen de Paris*, *Ceuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1975, p. 278.



## LA NOCHE ROMÁNTICA EN ESPRONCEDA, RIVAS Y ZORRILLA

Diego MARTÍNEZ TORRÓN (*Universidad de Córdoba*)  
dmtorron@uco.es

**ABSTRACT:** This article is concerned with the theme of the Night in Spanish Romanticism, especially in the poetical works of José de Espronceda, the Duke of Rivas and José Zorrilla, by reviewing the different motifs, symbols and metaphors related to the Night in the poetry of these authors. This essay also analyses the different meanings of the Night in Romantic Spanish poetry, with conclusions about this subject based on the relationship between ideology and literature.

**RESUMEN:** El artículo se centra en el estudio del tema de la Noche en el Romanticismo español, concretamente en las poesías de José de Espronceda, el Duque de Rivas, y José Zorrilla, pasando revista a los distintos motivos, símbolos y metáforas, asociados a la Noche, presentes en los textos de estos autores. El artículo analiza también minuciosamente las múltiples implicaciones semánticas de la Noche en la poesía romántica española, con unas apreciaciones finales sobre el tema en cuestión, que remarcan la relación entre ideología y literatura

**KEY WORDS:** José de Espronceda, Duque de Rivas, José Zorrilla, spanish romanticism, poetry, night

**PALABRAS CLAVE:** José de Espronceda, Duque de Rivas, José Zorrilla, romanticismo español, poesía, noche





## LA NOCHE ROMÁNTICA EN ESPRONCEDA, RIVAS Y ZORRILLA

Diego MARTÍNEZ TORRÓN (*Universidad de Córdoba*)

Resulta para mí verdaderamente grato poder escribir acerca del romanticismo desde la perspectiva de un ‘tema’, ya que la metodología de la crítica temática francesa y suiza de los años 60, y también la crítica temática que previamente ejerció el formidable poeta y ensayista Pedro Salinas,<sup>1</sup> fue lo que inspiró mi propia manera de acercarme a las obras literarias, ya desde mi tesis doctoral sobre el entonces apenas conocido en España Octavio Paz, pues como expliqué al inicio de mi libro *Ideología y literatura en Alberto Lista*,<sup>2</sup> aunque el elemento primordial de una obra de arte sea su estética, esta debe asociarse a la ideología, y así lo he hecho siempre desde una perspectiva contenidista ajena a los formalismos posteriores a dicha crítica temática. Hoy día creo haber madurado notablemente esta perspectiva de mi propio análisis crítico, que asocia ideología y literatura no necesariamente desde un punto de vista marxista, como expliqué en el proemio a mi edición de la poesía completa de Rivas que luego citaré; espero algún día poder dedicar un libro expresamente a ello.<sup>3</sup>

Empezaremos por José de Espronceda y luego iremos a Rivas, y brevemente – por motivos de espacio – a Zorrilla.

- 1 Ver Diego MARTÍNEZ TORRÓN, *Pedro Salinas y la crítica temática*, en ID., *Estudios de literatura española*, Barcelona, Anthropos, 1987. No quiero que el paciente lector/a entienda mis numerosas autocitas en este trabajo sino como instrumento para que, si le interesa el tema, pueda ampliarlo a través de lo que en sí ya constituye para mí el entramado de un amplio pensamiento crítico interrelacionado sobre el universo romántico, en el que llevo trabajando desde 1984.
- 2 Diego MARTÍNEZ TORRÓN, *Ideología y literatura en Alberto Lista*, Sevilla, Alfar, 1993.
- 3 Sobre todo en mi libro *Valle-Inclán y su leyenda. al hilo de “El ruedo ibérico*, Granada, Comares («Interlingua», 142), 2015 así como en mis dos volúmenes, dedicados a la poesía y al teatro de Rivas, que luego cito, hay también muchas anotaciones que pueden interesar al lector/a al respecto.

## Espronceda<sup>4</sup>

Al principio de su carrera literaria Espronceda relaciona el tema de la noche con lo pastoril, de modo idealizado y poco real, quizás por influencia neoclásica tanto de Meléndez como de Lista. Así en *A la noche. Romance*<sup>5</sup> escribe:

Salve, oh tú, noche serena,  
Que al mundo velas augusta,  
Y los pesares de un triste  
Con tu oscuridad endulzas.

El arroyuelo a lo lejos  
Más acallado murmura,  
Y entre las ramas el aura  
Eco armonioso susurra.

Se cubre el monte de sombras  
Que las praderas anublan,  
Y las estrellas apenas  
Con trémula luz alumbran.

Melancólico rüido  
Del mar las olas murmuran,  
Y fatuos, rápidos fuegos  
Entre sus aguas fluctúan.  
(vv. 1-15)

Hay en este poema una inicial obsesión esproncediana por el *locus amoenus*, aunque lo compagina con escenografía romántica:

Todos süave reposo  
En tu calma, ¡oh noche!, buscan,

- 4 José de ESPRONCEDA, *Obras completas*, ed. Diego Martínez Torrón, Madrid, Cátedra, 2006 (Bibliotheca Áurea). Ver antes también mi *La sombra de Espronceda*, Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 1999. Preparo otro libro sobre este autor que puede aportar interpretaciones novedosas, algunas brevemente apuntadas en mi ensayo *Ideología y literatura en Espronceda. Su pensamiento político*, en José Luis BERNAL, Miguel Ángel LAMA (eds.), *José de Espronceda en su centenario (1808-2008)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura («Estudio», 37), 2009, pp. 297-343.
- 5 José de ESPRONCEDA, *Obras completas*, cit., pp. 176-178.

Y aun las lágrimas tus sueños  
Al desventurado enjugan.

¡Oh qué silencio! ¡Oh qué grata  
Oscuridad y tristura!  
¡Cómo el alma contemplaros  
En sí recogida gusta!

Del mustio agorero búho  
El ronco graznar se escucha,  
Que el magnífico reposo  
Interrumpe de las tumbas.

Allá en la elevada torre  
Lánguida lámpara alumbrá,  
Y en derredor negras sombras,  
Agitándose, circulan.

Mas ya el pértigo de plata  
Muestra naciente la luna [...]  
(vv. 29-46)

El poema, muy significativo de la transición del neoclasicismo al romanticismo, prosigue luego con placidez contemplativa acorde con el arcaico tema pastoril y piscatorio: «Tal vez de algún caserío / Se ve subir en confusas / Ondas el humo, y por ellas / Entreclarear la luna» (vv. 65-68).

Espronceda aún no ha encontrado su propio camino, pero el silencio contemplativo ante la plácida belleza de la naturaleza se une a romántica languidez, que el autor abandonará luego en pro de una combativa poesía de denuncia social, acorde con su republicanismo revolucionario y nihilista, que quizás el único crítico que ha comprendido es el republicano progresista Enrique Rodríguez Solís.<sup>6</sup>

6 Este libro, poco leído, pero que elogio y uso en mi edición de la obra completa de Espronceda, fue obviado por errata en la relación bibliográfica en dicha edición. Hoy puede consultarse en 3ª ed. de 1889 en cervantesvirtual, junto a la también antes poco reconocida novela de Espronceda *Sancho Saldaña*. Ver así Enrique RODRÍGUEZ SOLÍS, *Espronceda, su tiempo, su vida y sus obras*, Madrid, Cao y De Val, 1883. En mi trabajo sobre Espronceda y la prensa revolucionaria, aunque aporté documentación desde mi propia perspectiva, que espero ampliar en próximo libro, prolongo las bases interpretativas de Rodríguez Solís, crítico de quien ha bebido el propio Marrast para editar textos que ya apuntaba este autor: José de ESPRONCEDA, *Articles et discours oubliés*. *La Bibliothèque d'Espronceda*, éd. Robert Marrast, Paris, Presses Universitaires

Así: «Silencio, plácida calma / A algún murmullo se juntan / Tal vez, haciendo más grata / La faz de la noche augusta» (vv. 81-84).

Para terminar con una invocación de cierto *spleen vital* melancólico, que desaparecerá en su poesía posterior, como si en su madurez revolucionaria no tuviera ni tiempo ni ocasión para la tristeza: «¡Oh! salve, amiga del triste, / Con blando bálsamo endulza / Los pesares de mi pecho, / Que en ti su consuelo buscan» (vv. 85-88).

Al final del poema *Al sol* hay alguna referencia como contraste a la noche, que simboliza la destrucción cósmica y el caos universal, frente a la luz sosegante y diáfana del sol:

Goza tu juventud y tu hermosura  
¡Oh sol! que cuando el pavoroso día  
Llegue que el orbe estalle y se desprenda  
De la potente mano  
Del Padre Soberano,  
Y allá a la eternidad también descienda:  
Deshecho en mil pedazos, destrozado  
Y en piélagos de fuego  
Envuelto para siempre y sepultado,  
De cien tormentas al horrible estruendo,  
En tinieblas sin fin tu llama pura  
Entonces morirá. Noche sombría  
Cubrirá eterna la celeste cumbre:  
¡¡¡Ni aun quedará reliquia de tu lumbre!!!  
(vv. 93-106)

La ironía cáustica de Espronceda aparece en *El reo de muerte*,<sup>8</sup> en donde se evoca la placidez de la noche con luna, insensible la naturaleza a la muerte del hombre que van a ajusticiar. En Rilke<sup>9</sup> encontraremos esta insensibilidad de la naturaleza ante el sentimiento del hombre panteísta, aunque sin rastro de la denuncia social propia de Espronceda: «Sere- na la luna / Alumbra en el cielo, / Domina en el suelo / Profunda quietud; // [...] // Madrid yace envuelto en sueño, / Todo al silencio convida, / Y el hombre duerme y no cuida / Del hombre que va a expirar» (vv. 73-84).

de France, 1966.

7 José de ESPRONCEDA, *Obras completas*, cit., pp. 184-186.

8 *Ibid.*, pp. 198-202.\

9 Ver mi temprano trabajo: *Rainer María Rilke: metamorfosis y alucinación*, «Cuadernos Hispanoamericanos», n. 319, enero 1977, pp. 5-36.

En definitiva es la idea repetida en el impresionante *Canto a Teresa* de que un cadáver más qué importa al mundo: veremos así que Espronceda desarrolla todo un conjunto de temas e incluso un propio pensamiento poético que crece orgánicamente desde dentro, incluso a partir de sus poemas juveniles.

En *A una estrella*<sup>10</sup> aparece así uno de los grandes temas que le acompañará en toda su obra, y muy sentido desde su interior: la nostalgia del pasado, nostalgia de la juventud. Pero en Espronceda no son vacuos sentimientos literarios, sino que todo es profunda verdad auténtica... Aquí evoca también – como la crítica ya apuntó – un *Leitmotiv* que aparecerá – creo que de modo más personal y directo – en el *Canto a Teresa* de su madurez. Remito al respecto a las numerosas notas de mi edición (vv. 1-12; vv. 21-28; vv. 49-53):

¿Quién eres tú, lucero misterioso,  
Tímido y triste entre luceros mil, [...]?  
¿Es acaso tu luz recuerdo triste  
De otro antiguo perdido resplandor,  
Cuando engañado como yo creíste  
Eterna tu ventura que pasó?  
Tal vez con sueños de oro la esperanza  
Acarició su pura juventud,  
Y gloria, y paz, y amor, y venturanza  
Vertió en el mundo tu primera luz.  
[...]  
Mas ¡ay! que luego el bien y la alegría  
En llanto y desventura se trocó:  
Tu esplendor empañó niebla sombría;  
Sólo un recuerdo al corazón quedó.  
Y ahora melancólico me miras  
Y tu rayo es un dardo del pesar,  
Si amor aún al corazón inspiras,  
Es un amor sin esperanza ya.  
[...]  
Una mujer adoré  
Que imaginara yo un cielo  
Mi gloria en ella cifré,  
Y de un luminoso velo  
En mi ilusión la adorné.

10 José de ESPRONCEDA, *Obras completas*, cit., pp. 218-221.

De este modo contrasta el equilibrio de su vida durante la juventud, frente al posterior sentimiento de engaño del amor:

Y, astro de dicha y amores,  
Se deslizaba mi vida  
A la luz de tus fulgores,  
Por fácil senda florida,  
Bajo un cielo de colores.

Tantas dulces alegrías,  
Tantos mágicos ensueños,  
    Dónde fueron?  
Tan alegres fantasías,  
Deleites tan halagüeños,  
    ¿Qué se hicieron?

Huyeron con mi ilusión  
Para nunca más tornar,  
    Y pasaron,  
Y sólo en mi corazón  
Recuerdos, llanto y pesar  
    ¡Ay! dejaron.  
    (vv. 59-75)

Sin embargo me parece raro que Espronceda demuestre luego su dolor, que asume con una constante visión tan entrañable como cínica y nihilista, en su temple humano.

Y sin embargo me pregunto si este llamado «pequeño canto a Teresa», no es tomado en el Canto II *A Teresa* de *El diablo mundo*<sup>11</sup> como un sobretexto, como un palimpsesto en el que el poeta juega con lo vivido y escrito previamente anticipando lo que le ocurrirá en su vida en el futuro. Aunque en este texto más breve, que comento, en el final se busca la concordia y la complicidad ante la vida, algo que en el *Canto a Teresa* no puede hacerse por la trágica separación que impone la muerte. En *A una estrella* demás une el destino de esa estrella al de su amor. Pero es como si en definitiva Espronceda, en el *Canto a Teresa* posterior viniera a decirnos que una estrella le persigue, marcándole un futuro y un destino al que su amor, desde el principio, estaba trágicamente abocado:

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 405-415.

[...] Que eres el ángel caído  
Del dolor,  
Y piedad llorando imploras,  
Y recuerdas tu perdido  
Resplandor.

Lucero, si mi quebranto  
Oyes, y sufres cual yo,  
¡Ay! juntemos  
Nuestras quejas, nuestro llanto:  
Pues nuestra gloria pasó,  
Juntos lloremos.

Mas hoy miro tu luz casi apagada,  
Y un vago padecer mi pecho siente;  
Que está mi alma de sufrir cansada,  
Seca ya de las lágrimas la fuente.

[...]

¡Quién sabe!... tú recordarás acaso  
Otra vez tu pasado resplandor,  
A ti tal vez te anunciará tu ocaso  
Un Oriente más puro que el del sol.

A mí tan sólo penas y amargura  
Me quedan en el valle de la vida;  
Como un sueño pasó mi infancia pura,  
Se agosta ya mi juventud florida.

Astro sé tú de candidez y amores  
Para el que luz te preste en su ilusión,  
Y ornado el porvenir de blancas flores,  
Sienta latir de amor su corazón.

Yo indiferente sigo mi camino  
A merced de los vientos y la mar,  
Y entregado en los brazos del destino,  
Ni me importa salvarme o zozobrar.

(vv. 88-119)

Me parece así un espléndido y terrible poema, que se sustenta bajo el tema del Destino que luego Rivas desarrollará.

En *A Jarifa en una orgía*,<sup>12</sup> hay también, casi al final, una visión ya no idealizada ni lírica de la noche, porque es un texto más ‘verista’ – que no ‘realista’: la ‘verdad’ de la literatura española, incluso en el idealismo romántico. El poeta aprecia aquí la luz de la realidad y el día frente a las brumosas ensoñaciones nocturnas de los románticos alemanes: «Y aturdan mi revuelta fantasía / Los brindis y el estruendo del festín, / Y huya la noche y me sorprenda el día / En un letargo estúpido y sin fin» (vv. 104-107).

Si seguimos el recorrido de la poesía con referencias nocturnas, a través de mi edición de la obra de Espronceda, en el apartado *Poesías recogidas póstumamente en Laverde y Escosura* encontramos *A un ruiseñor*,<sup>13</sup> donde el ruiseñor canta en la noche y en la mañana, porque en la noche su canto endulzará el llanto del poeta: «Endulzará tu acento el llanto mío» (v. 14).

Y *Serenata*:<sup>14</sup> «Den luz a la noche umbría / Tus ojos que soles son» (vv. 3-4). De nuevo es la luz lo que el poeta canta, la luz de la realidad, no la noche ensoñada de Novalis e incluso alucinada de Hoffmann.

En el epígrafe de mi edición como *Poesías inéditas que publicó Escosura* encontramos el *Canto del Cruzado*,<sup>15</sup> que no llegó a concluir, donde se contiene una melancólica escena nocturnal junto a la Alhambra: «Ya tarde en la noche la luna escondía, / Cercana a Occidente, su lívida faz» (vv. 1-2). Y, ya de modo romántico, aparece «Cual negra fantasma que en forma medrosa / Que tímida virgen de noche aterró» (vv. 33-34) un hombre a caballo. Y: «Era la noche, y la luna / Melancólica brillaba / Con pálida luz suave / En el jardín de la Alhambra» (vv. 41-44).

En el epígrafe de mi edición *Poesías recogidas póstumamente por otros críticos*, se encuentra *La tormenta de noche. Idilio*,<sup>16</sup> donde hay una perfecta tormenta romántica:

¡Cómo gime la tierra, cuál retiembla,  
 Cuál arrebatada el Bóreas furioso  
 De la elevada cima el olmo añoso!  
 ¡Cuál desbarata el rayo, cuál despide  
 Cárdena luz su precursor ardiente  
 Con hórrido bramido,  
 Cuál gime el aquilón enfurecido!

12 *Ibid.*, pp. 222-225.

13 *Ibid.*, p. 234.

14 *Ibid.*, p. 235.

15 *Ibid.*, pp. 247-252.

16 *Ibid.*, pp. 263-264.



[...]

Mueve su carro Dios por la alta esfera,  
Haciendo estremecer la tierra entera.

(vv. 1-7 y 21-22)

Pero al final, de nuevo el anhelo por la armonía y la tranquilidad de la luz del día, como ocurrirá más tarde en los versos de la poesía de Zorrilla. Y el poeta invoca nuevamente la presencia tranquilizadora no solo del día sino también de su amada Dorila.

En este mismo epígrafe puede consultarse, de título expresivo otro poema *A la Noche*:<sup>17</sup> «En lúgubre silencio sepultados, / Yacen los mares, cielo, tierra y viento; / La luna va, con tardo movimiento, / Por medio de los astros enlutados» (vv. 1-4). Allí la Noche equivale a muerte, y la luz del día a la vida. Ello está implícitamente en otros poemas suyos, incluso cuando se refiere a la luna que vela el apacible sueño del pastor: «¡Salve, oh luna! Salud, nocturno velo, / Tan deseado del dichoso amante; / Así entoldases siempre el alto cielo, / Y de Febo jamás la luz radiante, / Iluminado el espacioso suelo, / Viese mi llanto triste e incesante» (vv. 9-14). Pero aquí la luna impedirá que el sol deje ver con su luz el llanto del poeta.

Y en el mismo epígrafe, un hermoso poema lleno de melancólico lirismo: *A la luna*,<sup>18</sup> donde se lee:

Salve, tranquila, plateada luna  
Que de la noche la grandeza ensalzas,  
Tus rayos ora derramando alegras  
Mares y tierra.

Triste te admira desdichado amante,  
Entre las ramas escuchando ahora,  
Dulce jugando con sonantes alas  
Céfiro flébil.

Tú me recuerdas, amorosa luna,  
La dulce noche que en mis tiernos brazos  
Cayó mi bien enajenada, dando  
Lánguidos besos.

[...]

17 *Ibid.*, p. 265.

18 *Ibid.*, pp. 271-272.

Tú, separada del pastor querido,  
 Lloras ¡oh, luna!, la fatal ausencia  
 Que de sus brazos y del bosque umbroso  
 Ora te aparta.  
 (vv. 1-16 y 37-40)

Aquí el tema de la ausencia y la nostalgia por la persona ausente, en la complicidad con la luna a la que se comunica el deseo de unirse a esa persona amada. Es un poema que evoca creo el *Endymion* (1817) de John Keats, quien cantó al pastor de ese nombre que enamoró a la luna Selene «Ya retratada en el arroyo puro, / Trémula giras en sus ondas claras, / Ya entre celajes asomando brusca / Miro tus rayos. [...] Tú iluminabas la tendida esfera, / Tú, venturosa, de Endimión en brazos, / Tierna mirabas mi felice gozo, / Gozo anhelando» (vv. 9-20).

En ese poema hay una referencia erótica que me recuerda a los sonetos amorosos del divino capitán Aldana: «Los dulces labios de mi dulce amada / Se unieron blandos a mi boca ansiosa, / Por vez primera disfrutando tiernas, / Gratas delicias» (vv. 25-28). Pero el desenlace está dotado de profunda tristeza:

Mas ora gimo e incesante lloro  
 Vierto, escuchando el agorero acento  
 Del búho triste, que en algún sepulcro  
 Mísero canta.

Lánguida luna, que mis tristes quejas  
 Dulce recoges, con amable rostro,  
 Si te enternece mi desdicha amarga,  
 Lloro conmigo.

Dile a mi vida que su amado ausente  
 Mísero muere, si en desdicha tanta  
 A este repuesto sosegado bosque  
 Dulce no vuelve.  
 (vv. 29-40)

Es así otro *Leitmotiv* esproncediano: el placer del amor aboca, por separación o la muerte, a lo imposible, después de haberse vivido intensamente y de ser por ello nostálgicamente evocado en la decadencia de la edad.

Y en *La entrada del invierno en Londres*,<sup>19</sup> nuevamente aparece el *Leitmotiv* del labrador cansado, prosiguiendo el tema idílico y pastoril a que aludía en un principio: «En la noche horrorosa/ Se estrecha al seno de su casta esposa» (vv. 23-24).

El romanticismo inicial de Espronceda contiene resabios de este tipo, tal vez vía Lista, y que aparecen claramente aquí: «Y el canto escucha del pastor quejoso: / En la noche serena / Presta acogida al venturoso amante» (vv. 78-80).

Es por ello que en mis trabajos remito constantemente a la categorización teórica de lo que sea prerromanticismo, bien distinto del protorromanticismo, y luego el romanticismo maduro, como aparece en mi *La sombra de Espronceda* y resumido en una parte del estudio preliminar de mi edición citada también de su obra completa.

En este poema la referencia a los cuentos contados al amor del fuego y la noche, como luego veremos en *El cuento de un veterano* de Rivas, que muchas veces va en paralelo con el autor de Almendralejo: «En la estación vernosa, / Con cuentos mil al lado de la hoguera, / La noche perezosa/ Pasaba entre las pláticas ligera: / Y la naciente aurora/ Era de nuevas dichas precursora» (vv. 91-96). Nuevamente la luz tranquilizadora del amanecer luego...

Hay un canto a la noche y la luna en *El paladín cautivo*: «Salve, oh Luna silenciosa, / Consuelo del alma mía: / ¡Qué dulce melancolía / Da tu calma al corazón! / [...] / ¡Oh silencio de la noche! / ¡Oh regalo de mi alma! / ¡Cuánto es más dulce tu calma / Que del sol el resplandor! / ¡Cuántas veces, Luna hermosa, / En tu silencio me oíste / Entonar con lira triste / Dulces cánticos de amor!». Y la Luna, con su rayo tibio, muestra la senda perdida al viajero en la Noche sombría.

Habría sobre todo que recalcar en la importancia del tema de la Noche en *Cuento. El estudiante de Salamanca*.<sup>20</sup> Todo este espléndido poema, que para mí es una reacción contra el mito tradicional del Don Juan desde Tirso – si es de Tirso – etc. Si Rivas veremos que en *El cuento de un veterano*, uno de sus mejores *Romances históricos*, nos da una versión próxima casi a la venganza feminista de la figura del Don Juan, aquí Espronceda nos aporta la visión nihilista de un Don Juan que reta a los fantasmas, a Dios y al Diablo, y se sume en la Nada sin ningún miedo, y quizás deseán-

19 *Ibid.*, pp. 267-271.

20 *Ibid.*, pp. 295-355.

do unirse a ella. En mi libro sobre Espronceda y en mi edición, he interpretado a mi manera este texto. Veamos aquí de modo muy sucinto cómo aparece el tema de la Noche, ya de un modo más maduro, por cuanto en ella es donde transcurre todo ese hermoso, original y fantasmagórico poema, que creo adapta el gótico romanticismo inglés de los Shelley y Byron etc. al universo inquietante y lleno de tradición de la española ciudad de Salamanca. En la *Parte Primera*:

Era más de media noche,  
Antiguas historias cuentan,  
Cuando en sueño y en silencio  
Lóbrego, envuelta la tierra,  
Los vivos muertos parecen,  
Los muertos la tumba dejan.  
Era la hora en que acaso  
Temerosas voces suenan  
Informes, en que se escuchan  
Tácitas pisadas huecas,  
Y pavorosas fantasmas  
Entre las densas tinieblas  
Vagan, y aúllan los perros  
Amedrentados al verlas;  
En que tal vez la campana  
De alguna arruinada iglesia  
Da misteriosos sonidos  
De maldición y anatema,  
Que los sábados convoca  
A las brujas a su fiesta.  
El cielo estaba sombrío,  
No vislumbraba una estrella,  
Silbaba lúgubre el viento,  
Y allá en el aire, cual negras  
Fantasmas, se dibujaban  
Las torres de las iglesias,  
Y del gótico castillo  
Las altísimas almenas,  
Donde canta o reza acaso  
Temeroso el centinela.  
Todo en fin a media noche  
Reposaba, y tumba era  
De sus dormidos vivientes  
La antigua ciudad que riega  
El Tormes, fecundo río,  
Nombrado de los poetas,

La famosa Salamanca,  
Insigne en armas y letras, [...]  
(vv. 1-38)

Este ambiente nocturnal y fantasmagórico informa toda la obra, por lo que no tendría sentido ir citando más versos.

Luego la escena de la calle del Ataúd en los versos 64ss de esta *Parte Primera*, que creo inspiró hasta al cineasta sueco Ingmar Bergman. Allí se lee, y espigo mucho, sobre la cruz:

Cual suele la luna tras lóbrega nube  
Con franjas de plata bordarla en redor,  
Y luego si el viento la agita, la sube  
Disuelta a los aires en blanco vapor:

Así vaga sombra de luz y de nieblas,  
Mística y aérea dudosa visión,  
Ya brilla o la esconden las densas tinieblas,  
Cual dulce esperanza, cual vana ilusión.

[...]

El vago fantasma que acaso aparece,  
Y acaso se acerca con rápido pie,  
Y acaso en las sombras tal vez desaparece,  
Cual ánima en pena del hombre que fue, [...]

Creo que este texto de Espronceda se podría haber leído en la famosa tertulia de Byron y los Shelley en la Villa Diodati, que originaría *Frankenstein* de Mary Shelley y *El vampiro* de Polidori, evocada en la hermosa película *Remando al viento* (1987) de Gonzalo Suárez, cuyo guión, visionado muchas veces, nos descubre siempre nuevas formas de interés, pues el director demuestra que es también escritor. Como en su prólogo a mi luego citada novela *Éxito* ha visto con agudeza mi buen amigo José María Merino, hay en ella una cierta evocación a estas reuniones de artistas, detrás la muerte y la belleza.

En esta obra de Espronceda, en la *Parte Segunda* hay una explícita cita de Byron:<sup>21</sup> no me cabe duda de que la pretendida influencia del escri-

21 « [...] Except the hollow sea's. / Mourns o'er the beauty of the Cyclades» (George Gor-

tor británico y del romanticismo de este país sobre Espronceda, como ya he estudiado, no es tanto una simple cuestión de intertextos como de ambiente. Me parece evidente que *El estudiante de Salamanca* tiene clara vinculación ambiental con el aire gótico del brumoso romanticismo inglés, pero adaptado tanto al tema del Don Juan – que reescribe de un original modo diferente – como a la ciudad de Salamanca, que evoca un romanticismo castizo a la española vinculado a una amplia tradición literaria.

Esta *Parte Segunda* se inicia igualmente en ambiente nocturnal, pero ahora con una «noche serena, / De luceros coronada, / Terso el azul de los cielos / Como transparente gasa. // Melancólica la luna» (vv. 180-184).

Aquí sí veo una influencia confesa de Byron y el ambiente nocturnal propio del romanticismo europeo. En las referencias anteriores a la noche no había este sentido fantasmagórico apenas, sino que constituía casi solo un simple elemento de contraste con la luz de la realidad del día, que añora el poeta.

Y el antes mencionado tema de la indiferencia de la naturaleza ante el sentimiento panteísta del poeta: «Esa noche y esa luna, / Las mismas son que miraran / Indiferentes tu dicha, / Cual ora ven tu desgracia» (vv. 244-247). Aquí ya la influencia fantasmagórica de las mencionadas reuniones de los/as escritores/as británicos/as bajo el manto de Byron.

Y en la mágica y misteriosa escena, a la luz tenebrosa de una lámpara, en la que los soldados juegan a las cartas, y Don Félix se juega el retrato de su dama. De todo ello he dado amplia cuenta con comentarios, tanto en la introducción a mi edición de las *Obras completas* de Espronceda como en las numerosas notas que van al final de ella.

De repente el ambiente se torna ‘infernial’: «Y el misterioso bramido / Se escucha del huracán, / Que azota los vidrios frágiles / Con sus alas al pasar» (v. 16).

En la *Parte Cuarta* Don Félix asiste a su propio entierro en la Calle del Ataúd. Y se le aparece el fantasma de Elvira (vv. 25ss): «Flotante y vaga, las espesas nieblas / Ya disipa y se anima y va creciendo / Con apagada luz, ya en las tinieblas / Su argentino blancor va apareciendo». La compara a un evanescente – y becqueriano – «rayo de luna llena» (v. 93), y aprovecha Espronceda para reiterar su mensaje de desesperanza nihilista: «También la esperanza blanca y vaporosa / Así ante nosotros pasa en ilusión, / Y el al-

ma conmueve con ansia medrosa / Mientras la rechaza la adusta razón» (vv. 789-792).

Una vez más, la Noche se opone a la Razón que – de modo apasionado en su romanticismo – ha buscado siempre Espronceda: el carácter ideológico de su poesía combativa, republicana y revolucionaria no encajaba con ensoñaciones fantasmagóricas, y cuando ellas se dan como en *El estudiante de Salamanca*, se aportan ideas de profundo calado, sobre el nihilismo existencial, el castigo por infringir no la ley divina sino la divina ley del amor romántico, el desprecio a la vida y la muerte y a la religión, y en definitiva el retrato de un nuevo Don Juan descreído en su corrosivo escepticismo.

Luego la Noche se ofrece como presagio de muerte y de condenación, algo de lo que se ríe Montemar.

Espronceda une a este presagio nocturnal de muerte el tema suyo de la ilusión perdida, que eclosionará en el tremendo *Canto a Teresa* de *El diablo mundo*:<sup>22</sup>

Y en aquel otro mundo, y otra vida,  
Mundo de sombras, vida que es un sueño,  
Vida, que con la muerte confundida,  
Ciñe sus sienes con letal beleño;  
Mundo, vaga ilusión descolorida,  
De nuestro mundo y vaporoso ensueño,  
Son aquel ruido y su locura insana,  
La sola imagen de la vida humana.

Es muy hermosa y sugerente la descripción de este fantasma de su amada, que encuentra en la Noche.

La Noche va después asociada a la muerte: «Y luego a lo lejos, / Flébil en su oído, / Eco dolorido, / Lánguido sonó, / Cual la melodía / Que el aura amorosa, / Y el aura armoniosa / De noche formó» (vv.1642-1649).

En Espronceda se reiteran temas y motivos, es un autor que tiene un pensamiento poético. Así podemos vincular lo que antes hemos ido anotando sobre sus primeros poemas, nuevamente aquí la luz del día que proporciona seguridad y sosiego y viene a romper el maleficio la noche: «Y huyó la noche y con la noche huían / Sus sombras y quiméricas mujeres, / Y a su silencio y calma sucedían / El bullicio y rumor de los talleres: / Y a

22 *Ibid.*, pp. 405-415.

su trabajo y a su afán volvían / Los hombres y a sus frívolos placeres». Lo que nos remite también al final de *El diablo mundo*, los versos que se hallaron a la muerte de Espronceda.

Por tanto me parece interesante destacar que en Espronceda estas reiteraciones temáticas, constantes en su obra, y que llevan a constituir un cierto pensamiento y cosmovisión poética a la manera romántica, compensan, al cerrar en círculo, la aparente fragmentación y dispersión de su universo literario.

Y así termina este cuento nocturnal:

Algunos hoy volviendo a su faena  
De zozobra y temor el alma llena:  
¡¡Que era pública voz, que llanto arranca  
Del pecho pecador y empedernido,  
Que en forma de mujer y en una blanca  
Túnica misteriosa, revestido,  
Aquella noche el diablo a Salamanca  
Había en fin por Montemar venido...!!  
Y si, lector, dijeres ser comentario,  
Como me lo contaron, te lo cuento.  
(vv. 1695-1704)

No entraré a valorar *El diablo mundo*, obra sobre la que quiero volver en un nuevo libro que preparo sobre el poeta, porque ello nos llevaría ya de por sí a un ensayo exprofeso.

Y notemos, solamente de pasada, que la poesía de Zorrilla está en su justo valor aún por ser redescubierta para la crítica, pese los espléndidos trabajos y ediciones ya hechas.<sup>23</sup>

### Un apunte sobre la poesía de Zorrilla

Zorrilla es autor de poemas de gran valor, al menos en una parte de alguno de ellos, pues escribe de modo románticamente febril, y la inspiración

<sup>23</sup> Ver el espléndido libro de Narciso ALONSO CORTÉS, *José Zorrilla. Su vida y sus obras*, Valladolid, Santarén, 1943, quien hizo una monumental edición de las *Obras completas* de ZORRILLA (Valladolid, Santarén, 1943, 2 vols.). Ver también más recientemente: José ZORRILLA, *Leyendas*, ed. de Salvador García Castañeda, Madrid, Cátedra, 2000 (Letras Hispánicas). Ver también Ricardo NAVAS RUIZ, *La poesía de José Zorrilla: nueva lectura histórico-crítica*, Madrid, Gredos, 1995.



a veces le abandona en medio del texto. Pero no creamos que es tan solo el autor de *Don Juan Tenorio* pues su obra poética, aunque a veces excesiva, tiene verdadero interés para comprender el universo romántico, y desde luego su *Álbum de un loco* (1867), que para mí es un desarrollo de los nuevos modos – más cotidianos, coloquiales y menos metafísicos – de algunas partes de *El diablo mundo* de Espronceda.

Yo no voy a utilizar la edición de Alonso Cortés, más completa y quizás fiable, de la obra de Zorrilla para mi breve apunte abajo, sino otra a la que tengo más afición, por ser texto de más hermosa factura modernista.<sup>24</sup>

Hay que redescubrir a Zorrilla, como ahora estamos redescubriendo a Rivas.

Así el hermoso poema *Vigilia* se inicia de este modo:

Pasad fantasmas de la noche umbría,  
De negros sueños multitud liviana,  
Que columpiados en la nivela fría,  
Fugitivos llamáis a mi ventana.

Pasad y no llaméis. Dejadme al menos  
Que en la nocturna soledad dormido,  
Los lentos días de amargura llenos  
Calme, y repose en momentáneo olvido.

Pasad y no llaméis. La sombra oscura  
Vuestro contorno sin color me vela;  
Ni sé quién sois, ni vuestra faz impura  
El más leve recuerdo me revela.

(vv. 1-12)

Este precioso poema termina con una invocación a la estrella matutina que calme la desazón nocturna del poeta. La idea la hemos visto precedente en Espronceda, pero Zorrilla la trata de modo personal y lírico.

Y si queremos solo otro ejemplo vayamos a su poema *Recuerdos*, donde el ambiente es ya más sosegado, con un tono becqueriano más equilibrado que el hermoso poema anterior:

Es una noche tranquila,  
de esas azules, serenas,

<sup>24</sup> José ZORRILLA, *Obras completas*. Vol. I, *Poesías*, Madrid, Manuel P. Delgado editor, 1905, pp. 221-223 para *Vigilia* y pp. 293-295 para *Recuerdos*.

en que de la luna apenas  
la pálida luz vacila.

[...]

Noche en que prestan a una  
blando perfumes las flores,  
música los ruiseñores  
y resplandores la luna.

De esas noches que una vez  
todos los hombres gozaron,  
y a cuya luz recordaron  
los sueños de la niñez.

(vv. 1-4; 51-58)

Y prosigue sobre la noche, pero ahora como *locus amoenus* y no como elemento de inquietud y desazón. Todo lo vimos en Espronceda, que fue quien con su originalidad sienta el canon temático. Pero Zorrilla también posee una personalidad propia.

En fin, son solo dos apuntes para incitar al estudio de la poesía de Zorrilla, como en otro lugar he hecho sobre la poesía e incluso las preciosas leyendas en prosa de Gertrudis Gómez de Avellaneda.<sup>25</sup>

### El Duque de Rivas

Otro caso a estudiar, y que aquí apunto someramente como iniciativa a desarrollar, es el de la poesía de Rivas. A este autor también he dedicado estudios, y una reciente edición de su poesía completa que creo puede ser renovadora, tanto desde el punto de vista de la interpretación en el estudio preliminar y notas como en la fijación textual, que he realizado de modo muy pormenorizado y estricto, quizás por vez primera en lo que atañe a esas *Poesías completas*.<sup>26</sup>

25 Diego MARTÍNEZ TORRÓN (ed.), *Poetas románticas españolas (Antología)*, Madrid, Sial, 2008.

26 Diego MARTÍNEZ TORRÓN (ed.), *El universo literario del duque de Rivas*, Sevilla, Alfar, 2009. Y sobre todo Ángel de Saavedra DUQUE DE RIVAS, *Poesías completas*, edición, introducción y notas de Diego Martínez Torrón, Sevilla, Alfar («Alfar Universidad», 186), 2012. Tomo las citas de esta edición mía, en la que he estudiado a fondo

En Rivas hay la luminosidad andaluza, incluso en el tema romántico de la Noche. Así en la *Égloga* entre el poeta, Silvio y Daliso:<sup>27</sup>

Pero ¡cuán poco dura  
el bien a un desdichado!  
Cual en pos del luciente y claro día  
viene la noche oscura,  
y cubre el verde prado  
de triste luto y de tiniebla fría;  
así, a la dicha mía  
se siguió este pesar y abatimiento  
[...]  
En esto, oscuramente  
tendió la noche el manto,  
y a la majada recogí el ganado<sup>28</sup>

Hay aquí una evocación idílica del *locus amœnus* pero unido también al desasosiego interior que produce la inquietud de la noche: «Pero, ¡ay de mí, cuitado! / ¡ah, infausta noche horrible! / ¡cuánta fatiga, cuánta desventura, / qué horror tan impensado/ tan pasmoso y terrible / mi espíritu sintió!...».<sup>29</sup>

Y recuérdese el conocido romance autobiográfico, escrito en el Hospital de Baeza en 1809 y que he comentado en diversos textos míos como ejemplo de protorromanticismo, *Con once heridas mortales*,<sup>30</sup> temprano modo de cantar el amor romántico: «Con once heridas mortales, / hecha, pedazos la espada, / el caballo sin aliento / y perdida la batalla, / manchado de sangre y polvo, / en noche oscura y nublada, / en Antígola vencido / y deshecha mi esperanza» (vv. 1-8). Aquí la noche es el espacio del peligro, de la batalla perdida, de la huida... y de la salvación en los ojos de una mujer.

todas las ediciones de época y posteriores para una correcta fijación textual que era necesaria, incluso en aspectos aparentemente triviales pero que demuestro importantes como es la peculiar manera de puntuar del duque y su ritmo poético. Ver también DUQUE DE RIVAS. *Teatro completo*, edición, introducción y notas de Diego Martínez Torrón, Sevilla, Alfar, 2015.

27 DUQUE DE RIVAS, *Poesías completas*, cit., pp. 138-143.

28 *Ibid.*, pp. 140-141.

29 *Ibid.*, p. 141.

30 *Ibid.*, p. 153.

En *Cantilena* también como *locus amœnus*:<sup>31</sup> «Y en la callada noche,/ cuando reina el sosiego,/ de la argentada luna/ al pálido reflejo».<sup>32</sup>

Hay un hermoso soneto de Rivas dedicado a la Noche:<sup>33</sup>

¡Oh amiga noche!  
¡Oh noche deliciosa!  
Dulce madre del sueño regalado:  
tu manto de diamantes tachonado  
descoge por el aura vagarosa.

Esparce tu cabello silenciosa  
del beleño balsámico empapado,  
y descienda Titán al mar sagrado,  
que su fulgente luz me es enojosa.

Su lumbre anhele con cansado empeño  
el que la vida de los vientos fía,  
o el que sigue de Marte el torvo ceño,

que a mí no puede serme grato el día,  
pues solo de las gracias de mi dueño  
gozo a favor de tu tiniebla fría.

(vv. 1-14)

En *El paso honroso* en el Canto II, estrofa LII, hay alguna referencia interesante: «Las armas con la luz se concluyeron, / pues ya la sombra de la noche fría / lenta saliendo de su fresca gruta».<sup>34</sup>

Y es muy hermoso en *Florinda* el Canto II, estrofa x, titulado bellamente *Los presagios*, en relación a la muerte en la crueldad de la batalla, tema que torturará al duque durante toda su juventud e incluso madurez, pues las heridas de guerra de 1808 le duraron toda su vida: «Comenzaba la noche; ronco el viento, / en nubes oscurísimas bramaba; / el mar, con sordo son y movimiento, / espantosa borrasca presagiaba».<sup>35</sup> Y luego: «Contábase que acaso en la sombrasa / noche salían de él largos gemidos, / y de horrenda batalla desastrosa / el rumor de las armas y alaridos. / Y que si con

31 *Ibid.*, pp. 175-177.

32 *Ibid.*, p. 177.

33 *Ibid.*, pp. 177-178.

34 *Ibid.*, p. 235.

35 *Ibid.*, p. 264.

la niebla tenebrosa / iban por desventura hacia él perdidos/ viajeros o pastores, no volvían, / y en sempiterno olvido se escondían».<sup>36</sup>

En *Florinda*, a partir de este canto, las referencias a la noche son constantes, pues acompaña el ámbito de los sentimientos del drama que es la guerra.

En los *Romances históricos* el tema nocturnal servirá igualmente para ubicar la acción y dibujar un ambiente. Así por ejemplo en *La buena ventura*,<sup>37</sup> donde la Noche va unida a la encrucijada vital del destino trágico o de honor y éxito: «a las auras de la noche, / fuera conjuro o hechizo, / de una reja las maderas / ábrense en el edificio / que el mancebo contemplaba; / y queda un cuadro sombrío, / do aparece un bulto blanco, / cuyos contornos divinos / resaltaban en lo oscuro / por la luna esclarecidos».<sup>38</sup>

Y en las *Leyendas* en *La azucena milagrosa*,<sup>39</sup> también la noche aparece como escenario de la fatalidad trágica: «En tormentoso mar de confusiones, / que envuelve noche ciega, / leyendo estos renglones / el desdichado Garcerán se anega». Y aparece tanto una noche tétrica como una noche llena de sosiego y equilibrio, los dos polos temáticos que estamos viendo desde Espronceda: «En noche tétrica/ de desventura/ y de amargura/ me iba ya a hundir/ cuando la fúlgida/ luz de una estrella/ benigna y bella/ vi relucir».<sup>40</sup>

En esta misma leyenda reaparece el equilibrio del *locus amoenus*: «Del principio dichoso del verano / una noche tranquila, hermosa y pura, / empezando a lucir, de calma llena».<sup>41</sup> Y luego con recuerdos idílicos de su soñada Andalucía: «Era una noche serena / del principio del verano, / cuando tan rico y lozano/ se muestra el suelo andaluz. / Y de encanto y plata llena/ el cielo señoreaba,/ y en la sierra derramaba/ la luna su blanca luz». Y nótese además el desenlace de la leyenda: «Una noche sosegada / de apacible primavera».<sup>42</sup>

En la leyenda *El aniversario*<sup>43</sup> hay en toda ella un ambiente fantasmal y sepulcral.

36 *Ibid.*, p. 265.

37 *Ibid.*, pp. 351-359.

38 *Ibid.*, p. 353.

39 *Ibid.*, pp. 450-490.

40 *Ibid.*, p. 465.

41 *Ibid.*, p. 469.

42 *Ibid.*, p. 483.

43 *Ibid.*, pp. 523-532.

Aunque en Rivas predomina la luminosidad andaluza me parece curioso que hay en él también un sentimiento nocturnal y oscuro, propio por cierto de los posteriores cuadros del cordobés Julio Romero de Torres, que plasmó bien la estética cordobesa. En el duque, unido a esta luminosidad hay también el drama de la vida humana y el sentimiento trágico de su Destino.

Rivas desarrollará el tema nocturnal en *Don Álvaro*, tanto en la escena inicial en la que por veleidades de la fortuna se desencadena la trágica acción, hasta el tremendo desenlace final.

A este respecto debo decir que nos engañaron al ocultarnos la relación que existe siempre entre ideología y literatura. Ello lo he estudiado en las páginas iniciales de cada uno de mis libros, y ha culminado en mi citado libro, recientemente aparecido, sobre Valle-Inclán. Nos hicieron por ejemplo pensar que los jóvenes románticos se pelearon a bastonazos con los neoclásicos de la generación anterior, en el estreno de este *Don Álvaro*, por algo tan insulso como... las tres unidades. Cuando yo creo que el problema era el final de la obra, con su negación del libre albedrío católico, con la idea de destino y predestinación pagana, con el suicidio sin arrepentimiento... Serían esto, desde mi punto de vista, y no una mera discusión de formas estéticas, lo que serviría de revulsivo en esta espléndida obra teatral de Rivas, a lo que si se quiere se podría añadir el tema del indiano, como elemento étnico de antirracismo. Los grandes motivos que hay detrás de la cultura me parece que son siempre ideológicos – sin que ello signifique primar una sola ideología, como hace el marxismo, según he apuntado en mi introducción a las *Poesías completas* de Rivas. Ello no empece para que el elemento fundamental que hace pervivir a una obra de arte – si bien su reconocimiento inicial suele estar también vinculado a una circunstancia ideológica propicia – es el factor estético, precisamente porque es sobre todo arte... Pero precisamente porque somos, ¡ay!, humanos y demasiado humanos, debemos tener en cuenta los aspectos que rodean a esa obra de arte, aunque sea su estética siempre lo que nos conmueva.

En fin, habría que mencionar, y remito a ello, el maravilloso *El cuento de un veterano*,<sup>44</sup> que quizás es el que prefiero por su modernidad, entre los *Romances históricos* de Rivas. Es un fantasmagórico e interesante poema, quizás uno de los mejores que escribió. Creo que este texto viene a romper el tópico falso del colorismo superficial del duque, pues allí hay

44 *Ibid.*, pp. 419-434.

una acerba crítica a la figura tradicional del Don Juan, y desde el punto de vista de la dama burlada, la vengativa monja, que por cierto está al margen de la religión y la ética una vez más en Rivas...

Creo en fin que en el autor cordobés el tema nocturnal está vinculado al drama y a la muerte. Y en general constituye un fondo escenográfico de potencia evocadora verdaderamente sugerente.

Rivas es un autor a redescubrir, como el mismo Espronceda de *El diablo mundo* – que posee una profundidad inagotable, según he podido estudiar y sigo estudiando... Pero en lo que ahora nos ocupa, Rivas es un gran poeta: lo que ocurre es que el alma del andaluz aparentemente se entrega entregada, y sin embargo posee, como los patios de las casa cordobesas o los cármenes granadinos, recónditos espacios de rica intimidad espiritual, jardines cerrados para muchos y abiertos para pocos que dijo el poeta...

Rivas es tan solo en apariencia ‘superficial’ y ‘bonito’, como creyó Azorín, quien fue un crítico penetrante y sensible al que solo se le escapó la estética del duque. En ella aparecen elementos que tampoco a veces ha comprendido la crítica actual, pues detrás de esa apariencia de superficialidad colorista aparece el tema del Destino, el de la fatalidad, la muerte, el amor – a redescubrir, incluso en sus poemas de juventud a la misteriosa Olimpia –, del exilio, de la crueldad y también grandeza a veces de la batalla, de la caballerosidad española y su sentimiento del honor, del surgimiento de esa nación española – *El nacimiento de una nación* (1915) lo llamó el cineasta Griffith aplicándolo a Estados Unidos...

Pero, como dijo aquél, eso es otra historia... y yo solo apunto aquí el tema.

Una vez más queda de manifiesto que hay que redescubrir nuestro romanticismo, más allá de los tópicos que han sofocado a veces su poderosa pulsión idealista, que es a la vez que lírica, trágica.

Quizás la Noche romántica tiene que ver con la fantasía frente al racionalismo del día y de la luz de los ilustrados. En el romanticismo alemán, tanto en Novalis como en Hoffmann, tiene que ver con lo ensoñado y extraño. En Inglaterra con los brumosos paisajes byronianos, y también escoceses de Scott, llenos de misterioso idealismo mágico. Y en Francia está la melancolía de Lamartine, aunque el poeta romántico excelso que prefiero en este país es el gran Víctor Hugo, cuyas citas no en vano salpican mi reciente novela *Éxito*.<sup>45</sup>

45 Diego MARTÍNEZ TORRÓN, *Éxito*, prólogo de José María Merino, Sevilla, Alfar, 2013.

Pero en los poetas románticos españoles, como en Espronceda y Rivas, la Noche aparece tanto vinculada al equilibrio de la belleza del *locus amoenus* – curioso –, como al universo trágico que rodea a la vida del hombre y le acompaña hasta el final y la nada de la muerte.

Por ello esta visión armónica, tal vez heredada del neoclasicismo anterior, se torna luego en algo más profundo pero que supera la escenografía lóbrega puramente artificial del prerromanticismo. Remito a mi libro sobre Espronceda citado y mi edición de su obra completa, en cuyas páginas iniciales he intentado categorizar la diferencia que existe entre conceptos de estética teórica claramente diferentes como prerromanticismo, protorromanticismo y romanticismo, algo que hacía falta establecer, aunque pueda dar pie a otras discusiones.

Y entonces, la Noche se asocia en nuestro romanticismo, a la par siempre con el europeo – y con el hipnótico texto del norteamericano Poe – con el tema del misterio, de lo trágico. Y de la Muerte. Y de lo invisible, lo intocable, lo irreal y a la vez espiritual. Y de lo Infinito. Y de la Nada...

Porque, como escribí en uno de mis poemas, al Final de todo... es la Noche lo que nos espera.



**NEL CROCEVIA TRA ROMANTICISMO E REALISMO:  
LA NOTTE NELLA STAMPA PERIODICA SPAGNOLA  
DELLA PRIMA METÀ DELL'OTTOCENTO**

Antonella GALLO (*Università di Verona*)  
antonella.gallo@univr.it

**ABSTRACT:** The *topos* of the night occurs in several *costumbrista* articles by Mariano José de Larra and by Ramón de Mesonero Romanos. In Larra's texts, the night acquires the typical Romantic lyrical-tragic overtones and takes clear symbolic values, representing both the political failure of Spanish liberalism and the existential drama of the author, who committed suicide. The classicist Mesonero Romanos reinterprets the theme with a satirical tone, by stigmatising the Spanish Romantics' wandering nights, or with a realistic tone, by using the night as pretext for the study of contemporary society or as setting for tales inspired by bourgeois opera or by serial.

**RIASSUNTO:** Il *topos* della notte ricorre in alcuni famosi articoli costumbristi di Mariano José de Larra e Ramón de Mesonero Romanos. Nei testi di Larra la notte si tinge di sfumature lirico-tragiche, tipicamente romantiche, ed assume una chiara valenza simbolica rappresentando sia il fallimento politico del liberalismo spagnolo sia il dramma esistenziale dell'autore, morto suicida. Il classicista Mesonero Romanos rilegge il tema ora in chiave satirica, stigmatizzando le notti farneticanti dei romantici spagnoli, ora in chiave realista, utilizzando la notte come pretesto per lo studio della società contemporanea oppure come ambientazione di racconti ispirati al melodramma borghese o al romanzo d'appendice.

**KEYWORDS:** Mariano José de Larra, Ramón de Mesonero Romanos, Spanish periodical press, sketches of manners, Spanish romanticism, night

**PAROLE CHIAVE:** Mariano José de Larra, Ramón de Mesonero Romanos, stampa periodica spagnola, costumbrismo spagnolo, romanticismo spagnolo, notte



**NEL CROCEVIA TRA ROMANTICISMO E REALISMO:  
LA NOTTE NELLA STAMPA PERIODICA SPAGNOLA  
DELLA PRIMA METÀ DELL'OTTOCENTO**

Antonella GALLO (*Università di Verona*)

*Noche fabricadora de embebecos,  
loca, imaginativa, quimerista,  
que muestras al que en ti su bien conquista,  
los montes llanos y los mares secos...*

(Lope de Vega, *A la noche*, vv. 1-4)

### **Introduzione**

La stampa periodica spagnola della 1<sup>a</sup> metà dell'Ottocento funzionò da perfetta cassa di risonanza della temperie culturale del tempo, non solo perché fu il luogo deputato ad accogliere famose polemiche letterarie come quella arcinota tra Juan Nicolás Böhl de Faber e José Joaquín de Mora sul «Mercurio Gaditano» nel 1814, che contrappose i postulati del romanticismo tedesco di Schlegel a quelli della tarda cultura illuministica, ma contribuì via via al diffondersi e all'imporsi del gusto romantico su quello neoclassico per mezzo di riviste letterarie famose come «El Siglo» (1834), «El Artista» (1835-1836), «No me olvides» (1837-1838) che, nel terzo decennio del secolo, proseguirono il cammino tracciato dai direttori della rivista barcellonese «El Europeo» (1823-1824).<sup>1</sup> Si trattava di educare il gusto di una massa eterogenea di lettori, appartenenti alla classe media, acclimatando in Spagna tematiche e stilemi di provenienza europea, soprattutto francesi, parallelamente a quanto stava avvenendo sul più vasto piano politico-sociale, suscitando un rapido, fervente ed genuino attaccamento al-

<sup>1</sup> Cfr. María de los Angeles AYALA, *La defensa de lo romántico en la revista literaria «El Artista»*, in *Romanticismo 8. Los románticos teorizan sobre sí mismos*, Actas del VIII Congreso del "Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo hispánico", (Saluzzo, 21-23 de marzo de 2002), Bologna, Il Capitello del Sole, 2003, pp. 35-45.

le «costumbres textuales» romantiche. L'idea di «costumbres textuales», che si deve alla felice intuizione di Hans Felten e Kirsten Weingärtner,<sup>2</sup> ha consapevolmente condizionato la scelta del *corpus* di testi successivamente analizzati per la ricerca odierna: si tratta di alcuni scritti, tra i più conosciuti, dei due più importanti costumbristi spagnoli dell'epoca, ossia Mariano José de Larra e Ramón de Mesonero Romanos.

Anticipando in parte i risultati della mia indagine, vedremo come la notte vissuta da Larra in due testi paradigmatici si tinga di vibranti e sincere tonalità lirico-tragiche. Convinto liberale-progressista, diviso tra pessimismo e fede ardente, Larra, di fronte al fallimento del progetto liberale spagnolo, vive il disincanto e l'amarezza dell'anima sublime romantica: la 'notte' della civiltà e società spagnola, ma anche europea, e il suo personale incubo esistenziale, di patriota disilluso e di amante non ricambiato, lo fanno sprofondare nella più cupa malinconia, rischiarata dalla sua lucida e penetrante analisi che di quelle ombre e mostruosità è l'impietosa rivelatrice (*El día de difuntos de 1836. Fígaro en el cementerio* e *La nochebuena de 1836. Yo y mi criado. Delirio filosófico*)<sup>3</sup>. Diversamente l'atteggiamento disincantato, spesso ironico e sornione, e la mentalità pragmatica, potremmo dire 'realista', del retto e benestante borghese, conservatore ed educato ai principi dell'Illuminismo, inducono Mesonero Romanos a prendere le distanze dalle stravaganze e dagli eccessi della moda letteraria romantica, non solo dal punto di vista estetico, ma anche sul piano dei comportamenti e delle abitudini sociali, che corrompono, come una pericolosa malattia infettiva, la gioventù spagnola, incline a un deplorabile solipsismo, morbosamente affascinata da quel gusto per il macabro e il sepolcrale co-

- 2 Hans FELTEN, Kirsten WEINGÄRTNER, *¿Costumbrismo romántico? Observaciones en torno a la estructura intertextual de "El Estudiante de Salamanca"*, in *Romanticismo 6. El costumbrismo romántico*, Actas del VI Congreso del "Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo hispánico" (Nápoles, 27-30 de marzo de 1996), Roma, Bulzoni, 1996, pp. 135-141: 135. Con «costumbres textuales» i due autori alludono ai *topoi* del testo culturale romantico europeo e al sottile gioco di rinvii intertestuali che ne ordiscono le trame («los intertextos recurrentes en una época determinada»), da leggersi alla luce della moderna estetica della ricezione, così come è stata formulata da Jauss.
- 3 Articoli pubblicati rispettivamente ne «El Español», 2 novembre 1836 e ne «El Redactor General», il 26 dicembre 1836; ora in Mariano José de LARRA, *Artículos*, ed. Juan Cano Ballesta, Barcelona, Debolsillo, 2002, pp. 179-187 e pp. 189-199. Nelle citazioni seguenti, rinvio sempre a questa edizione, indicando la pagina tra parentesi e nel testo.

si connaturali alla notte gotica (*El Romanticismo y los románticos*).<sup>4</sup> Tutte elucubrazioni fantastiche senza costrutto e dovute a particolari propensioni 'notturne' della psiche, ridicole insulsaggini agli occhi dei 'vecchi', e attitudini diametralmente opposte all'encomiabile operosità e senso civico radicati nel vigilante notturno che, nelle grandi città, sorveglia con un ben diverso eroismo il sonno dei suoi concittadini, proteggendoli dai vecchi e nuovi pericoli delle metropoli ottocentesche, a malapena rischiarate dalla fiavole luce dei lampioni (*Madrid a la luna*);<sup>5</sup> secondariamente, il fine didattico-moraleggiante e l'acuto spirito d'osservazione, che sempre presiedono la scrittura di Mesonero Romanos, lo portano a sfruttare abilmente le virtualità comiche e 'drammatiche' dell'ambientazione notturna: nell'articolo-racconto *De tejas arriba*,<sup>6</sup> Mesonero, qual novello e insolente *diablo cojuelo*, svela crimini e misfatti perpetrati dal basso popolino con la complicità della notte, 'scoperchiando' i tetti delle loro miserevoli e sovraffollate abitazioni, ricreando atmosfere proprie della coeva *novela de folletín*, o romanzo d'appendice, e del melodramma borghese.

Come si sa, Larra muore suicida il 13 febbraio 1837, e la stampa dell'epoca non esitò a dipingerlo come una vittima illustre e genio incompreso dalla meschina società del suo tempo; forse non è inopportuno considerare i testi di Mesonero, tutti del 1837, come una sua personale e meditata risposta alla ferita aperta nella società spagnola da quel tragico avvenimento e una riprova ulteriore della diversa lettura ideologica che può sottendere uno stesso testo culturale, declinato in una delle sue paradigmatiche varianti tematiche, la notte romantica appunto, e per di più in un identico genere letterario, come asseverano tutte le più recenti teorie letterarie della modernità.<sup>7</sup>

4 Articolo pubblicato nel «Semanario pintoresco español», il 10 settembre 1837; edizione moderna in Ramón de MESONERO ROMANOS, *Escenas y tipos matritenses*, ed. Enrique Rubio Cremades, Madrid, Cátedra, 1993 (1ª edizione), pp. 294-314. Nelle citazioni seguenti, rinvio sempre a questa edizione, indicando la pagina tra parentesi e nel testo.

5 Articolo pubblicato nel «Semanario pintoresco español», il 12 novembre 1837; ed. moderna in Ramón de MESONERO ROMANOS, *Escenas y tipos matritenses*, cit., pp. 315-331. Nelle citazioni seguenti, rinvio sempre a questa edizione, indicando la pagina tra parentesi e nel testo.

6 Articolo pubblicato nel «Semanario pintoresco español», il 17 dicembre 1837; ed. moderna in Ramón de MESONERO ROMANOS, *Escenas...*, cit., pp. 369-387. Nelle citazioni seguenti, rinvio sempre a questa edizione, indicando la pagina tra parentesi e nel testo.

7 Iris M. ZAVALA, *Teorías de la modernidad*, in *Histoire de la littérature espagnole*

### La notte romantica nella rivista «El Artista» (1835-1836)

Sfogliando la celebre rivista madrilenza, creata da Eugenio de Ochoa e Federico de Madrazo sul modello della parigina «L'Artiste», incontriamo tre componimenti sul tema della notte cronologicamente molto vicini agli scritti costumbristi che analizzerò più avanti. Mi pare interessante rileggerli per avere un'idea precisa di quelle «costumbres textuales» romantiche, a cui si vuole abituare l'ampio pubblico borghese della nascente editoria spagnola. Si tratta di: *A la luna* di Nicomedes Pastor Díaz (t. I, n. XVIII, pp. 214a-215b, 1835), *Fantasía nocturna* di Mariano Roca de Togores (t. II, n. XXIII, pp. 266b- 268a, 1835) e *En una noche de ausencia* di Joaquín Francisco Pacheco (t. II, n. XXV, pp. 296b-297b, 1835).

Il primo è uno struggente canto alla luna, dolce amica e compagna dell'errante poeta, «condenado al amor y a la tristeza» (v. 2):

Tú empero que mi amor sigues doquiera  
cándida luna, en tu amoroso vuelo,  
tú eres la misma que miré en el cielo  
de mi patria lucir.

Tú sola mi beldad, sola mi amante,  
única antorcha que mis pasos guía,  
tú sola enciendes en un alma fría  
una sombra de amor.

(vv. 13-20)

L'intima complicità con il disgraziato poeta, che ha perduto l'amata in circostanze tragiche, è presto spiegata: la luna, pallida e sola nel suo vagare notturno, si accompagna ai tristi, agli infelici, ai filosofi e ai morti e «huyen tu luz y triste compañía/ los astros con temor» (vv. 59-60); perciò «solo un ser de desvelos y dolores/ ama tu yerta luz» (vv. 71-72). Ma la luce lunare è da sempre nella poesia romantica simbolo per eccellenza del sogno, dell'infinito, dell'ideale amoroso impossibile, della bellezza eterna e del mistero insondabile, ed ecco che il malinconico poeta sembra scorgere nel pallido riflesso della luna uno spirito celeste amante che può raggiungerlo nella terra arida e desolata, dominata dalla corruttibile e fallace mate-

ria, come accadde a Manrique nel famosa leggenda becqueriana *El rayo de luna*:

Paraste a veces a escuchar mi llanto,  
y descende en tus rayos, amoroso,  
un espíritu vago, misterioso,  
que responde a mi voz...

¡Ay!... calló ya... mi celestial querida  
sufrió también mi inexorable suerte...  
Era un sueño de amor... desvanecerte  
pudo una realidad.

Es cieno ya la esqueletada vida;  
no hay ilusión, ni encantos, ni hermosura:  
la muerte reina ya sobre natura,  
y le llaman... ¡Verdad!  
(vv. 77-88)

In questi versi, si esprime tutto il disagio esistenziale dell'uomo romantico, il famoso *mal du siècle*, che sarebbe riduttivo identificare con l'esperienza di un amore sfortunato, stroncato dalla morte e rievocato dal repentino dissolversi del miraggio di un celeste amore; difatti nei versi seguenti si dà voce all'estremo rifiuto romantico di un mondo materialista, cinico, arido, in cui non c'è posto per la bellezza, la poesia, l'illusione, la speranza, i sogni d'amore e di felicità, per cui agli occhi del poeta l'intero universo pare privo di senso e dominato da forze oscure e cieche, o peggio ancora dal Nulla. Nei versi finali, il poeta constata che la luna non è più quella favolosa del mito e degli uomini antichi, («ora, trocada en un planeta oscuro/ girando en los abismos del vacío», vv. 97-98), ma, finanche nell'ottica desolante della scienza positivista, non ha perso la sua capacità evocativa, tramutandosi in una bella metafora della storia dei due infelici amanti: «¿Qué eres de hoy más sobre ese helado cielo? / Un peñasco que rueda en el olvido, / o el cadáver de un Sol que endurecido/yace en la eternidad», vv. 109-112).

Nel secondo componimento, la notte funziona di nuovo come catalizzatore per l'effusione lirica e la meditazione esistenziale, ma l'ambientazione notturna dell'*incipit* è essenzialmente un pretesto per scrivere un lungo e tenero omaggio alla bellezza senza pari della sposa addormentata, serena e virtuosa, la cui sola presenza scaccia i lugubri pensieri del marito, colto da un «congojoso frenesí» nella notte burrascosa; molti gli accenni alla fu-

tura poesia esproncediana nei versi iniziali, in particolare del *Canto a Teresa* (1840):

Es ya la noche; fatigado el ánimo,  
del viaje del vivir descanso toma,  
mientras retumba con fragor horrísono  
la lluvia que del cielo se desploma,  
y ruge el aquilón.

Se abren apenas mis dormidos párpados,  
y al querer penetrar el velo denso  
que el orbe oculta y su silencio lúgubre,  
parece el globo en el vacío inmenso  
un ancho panteón,

tumba convexa donde, ya cadáveres,  
¡ay! se hacinan los míseros humanos:  
vil pudridero, cuya masa fétida  
corroen implacables los gusanos  
de una y otra pasión.

(vv. 1-15)

Nel terzo e ultimo componimento, la notte è invece cantata come il magico momento dell'incontro amoroso tra i due amanti; notte desiderata a lungo e aspettata con ansia, tanto da aborrire il giorno, come si leggeva già in Petrarca, per cui, una volta che l'amore è perduto, il ricordo languido, ma fatale, di quella notte diventa dolore lancinante e ferita aperta destinata a non rimarginarsi, nonostante i rinnovati propositi di dimenticare l'amata e di trovare consolazione nella comunione mistica con la natura. Il canto del poeta, che vorrebbe sublimare così il dolore della perdita, alla fine ammutolisce per sempre lasciando parlare il silenzio della fredda notte, in cui più si avverte l'irrimediabile assenza dell'amata:

No, no hay placer. Fatídico silencio  
reina, oh noche, en tu fúnebre vacío...  
¡Ilusión vana del orgullo mío!...  
¡Ay!, no, no puedo más.

Brillabas cual efímera centella,  
cuando duerme en sus cóncavos Eolo;



él se levanta, y apagóse ella  
para siempre jamás.  
(vv. 81-88)

### **La «noche oscura del alma» di un liberale spagnolo: Mariano José de Larra**

L'esperienza amara della disillusione e del venir meno della speranza in un mondo giusto, democratico e libero, toccò nel profondo un'anima sensibile come quella di Larra, uomo di formazione illuminista, ma capace di provare forti passioni e travolgenti entusiasmi, e non solo quelli che gli dettava la sua solida fede politica liberale. Dotato di virtù singolari, e straordinarie, per trovarsi riunite in un unico individuo, quali possono essere amore sconfinato per la libertà, coraggio, rettitudine morale e saggezza, seppe riconoscere onestamente, a differenza di Mesonero Romanos, che la letteratura romantica era non solo il frutto moderno di mutate condizioni storiche, ma costituiva anche la provvidenziale risposta alla richiesta di sensazioni più forti da parte di una società sempre più disillusa. Uomo di animo nobile, di gran lunga superiore alla maggior parte dei suoi contemporanei per tempra morale e capacità visionaria del futuro, la sua vita può a buon conto considerarsi eroica, per l'ineguagliato impegno civile e patriottismo che segna la sua attività di giornalista indipendente dai partiti politici e dai governi di turno, e romantica per l'intensità dei sentimenti che sottendono la sua scrittura e costellano il suo vissuto, nonché per il tragico epilogo della sua esistenza, il suicidio, dettato da una profonda crisi esistenziale e gnoseologica allo stesso tempo. Suicidio che lo rende paragonabile, come icona dei suoi tempi, a Byron o a Shelley, e all'amico Espronceda, nonostante, e lo ripeto, una mai perduta fiducia nel potere della ragione e nell'istruzione, in definitiva nell'idea di progresso illuminista che doveva portare pace e benessere a tutta l'umanità.

Dobbiamo essenzialmente a Susan Kirkpatrick l'analisi del labirintico percorso esistenziale, speculare e parallelo allo sviluppo del suo pensiero, che trasformò Larra da fiducioso e ottimista seguace dell'Illuminismo a dolente e scorato testimone del naufragio del progetto liberale spagnolo, dovuto a molteplici fattori: l'inerzia e la meschinità della classe politica spagnola schiava della demagogia e del proprio tornaconto economico, basato sullo sfruttamento del popolo, la tragica inadeguatezza della classe media spagnola a compiere la propria missione storica di riforma e finanche di rivoluzione politico-sociale, indebolita da atavici vizi 'nazionali'

(pigrizia, apatia, presunzione, ipocrisia, brutalità, scarsa educazione, ecc. ecc.), la tenace resistenza al cambiamento opposta dal fazioso e reazionario carlismo, alleato con la Chiesa e i grandi proprietari terrieri della provincia spagnola, l'altra Spagna insomma, ed infine l'exasperato egoismo, l'istinto predatore e sopraffattore dell'uomo, connaturali alla sua specie, che lo rendono irrimediabilmente incapace di allearsi con i suoi simili per perseguire interessi collettivi, e che trovavano una beffarda e paradossale giustificazione proprio nell'esaltazione liberale-progressista del principio di libertà e dell'individualismo. Insomma Larra, nel 1836, anno della crisi, incominciò a vedere chiaramente i limiti, le contraddizioni e i lati oscuri dello stesso progetto liberale, ma in definitiva della umanità intera e, di fronte al fallimento di un intero modello interpretativo della realtà, non seppe scorgerne un altro, rimanendo invischiato in un tragico impasse come intellettuale e in una irrimediabile tristezza e sconforto come patriota e come uomo, sempre più solo nell'universo incomprensibile. Così spiega Kirkpatrick lo stato d'animo di Larra nel 1836:

Las rupturas observadas poco de positivo podían representar para un español de su generación, cuando esa herencia [liberal burguesa e ilustrada] todavía constituía el único instrumento para el cambio. En consecuencia, Larra reaccionó a sus intuiciones con una angustiada desesperanza: si esos valores no eran sólidos, consistentes, reflejos de lo real, entonces ningún otro podía serlo. En este sentido, fue lo que Peckham llama un «romántico negativo». Sin embargo, lo que resulta valioso acerca del modo particular en que Larra atestiguó la crisis es que se negó a volver tanto a la resurrección de una concepción medieval – según lo hicieron muchos de los «románticos negativos» –, como a los solipsismos escapistas del individualismo extremo, a fin de atenuar el dolor de su dilema. En cambio, su muerte representa un honesto monumento a la realidad de las contradicciones que no pudo ni soportar ni resolver.<sup>8</sup>

Ne *El día de difuntos de 1836* i paradossi della società spagnola, priva di vera libertà, giustizia, democrazia ed autenticità, sono smascherati secondo la consueta ottica quevediana del «mundo por de dentro»: squarciato il velo delle apparenze, Madrid si trasforma in un enorme cimitero dove paradossalmente i veri morti sono i vivi, una volta che hanno abdicato ai principi sopra menzionati. La sua visione allucinata non è però dovuta

8 Susan KIRKPATRICK, *Larra: el laberinto inextricable de un romántico liberal*, versión española de Marta Eguía, Madrid, Gredos, 1977, pp. 118-119.

ad una momentanea malinconia, amplificata dalla triste ricorrenza e legata a situazioni contingenti, e per ciò stesso transitorie, è piuttosto frutto di un'illuminazione 'definitiva', è finalmente «ver claro», è scoprire la Verità – a cui alludeva anche il poeta del componimento intitolato *A la luna* (vv. 77-88) –, mentre cammina, immerso nei suoi pensieri, tra la folla che si dirige al cimitero:

Vamos claros, dije yo para mí, ¿dónde está el cementerio? ¿Fuera o dentro? Un vértigo espantoso se apoderó de mí, y comencé a ver claro. El cementerio está dentro de Madrid. Madrid es el cementerio. Pero vasto cementerio donde cada casa es el nicho de una familia, cada calle el sepulcro de un acontecimiento, cada corazón la urna cineraria de una esperanza o de un deseo. (p. 182)

Come il protagonista della *Fantasia nocturna*, sopra commentata, a cui il mondo appariva un sinistro e vasto pantheon disseminato di tombe, durante il suo tragitto urbano Larra immagina di vedere fantasmagorici mausolei, monumenti ed edifici, con relativi epitaffi o iscrizioni, dove si misura la cronica mancanza di libertà politica, di pensiero, di talento, di pace, di credibilità e stabilità, nel paese ormai cadavere. Tanto per fare un esempio:

¿Qué es esto? ¡La cárcel! Aquí reposa la libertad del pensamiento. ¡Dios mío, en España, en el país ya educado para instituciones libres! Con todo, me acordé de aquel célebre epitafio y añadí, involuntariamente:

*Aquí el pensamiento reposa,  
En su vida hizo otra cosa.*

Dos redactores del *Mundo* eran las figuras lacrimatorias de esta grande urna. Se veían en el relieve una cadena, una mordaza y una pluma. Esta pluma, dije para mí, ¿es la de los escritores o la de los escribanos? En la cárcel todo puede ser. (p. 184, *corsivi nel testo*)

Nella notte scura e fredda, da gelare il sangue nelle vene, Larra si allontana dal cimitero, dal 'fuori', e ritorna verso 'casa', nel 'dentro' della sua interiorità; nel suo cuore «lleno no ha mucho de vida, de ilusiones, de deseos», ma non sarà possibile allontanare da sé quell'incubo, perché anche il suo cuore è una tomba, con il suo terrificante epitaffio: «¡Aquí yace la esperanza!!» (p. 187). È la resa finale di Larra, dopo quella della fredda razionalità: da ora in avanti non sarà più possibile credere nella possibile instaurazione di un diverso ordine politico-sociale nel mondo, nell'avvento di un uomo nuovo, e sperimentare la vertigine di creare il futuro sulle ce-

neri del passato: è la morte di ogni Utopia, amara esperienza di qualsivoglia eroe romantico.

E sul finire dell'altro articolo, *La nochebuena de 1836*, il giorno di Natale, appena spuntato, si carica di fatali presagi sull'approssimarsi di un fatidico *mañana*, che non porterà salvezza e redenzione, come si annuncia nel Vangelo, ma la morte al disilluso liberale spagnolo e al rifiutato amante di Dolores Armijo. Larra, seguendo la tradizione dei saturnali romani, chiede al proprio domestico di dirgli la verità su se stesso nella notte del 24 dicembre. La dura invettiva del domestico asturiano, con una serie di crudeli stilettate, elenca una ad una le ragioni della malattia morale di cui soffre il padrone; non esente dai vizi e dai mali tante volte esecrati nei suoi lettori, è esasperato dall'animosità ideologica insita nella sua professione così come dalle cocenti delusioni d'amore, che alla fine lo privano di autonomia e di libertà. L'arringa, o auto-confessione, si conclude anch'essa con la disperata constatazione della sconfitta dell'Utopia, dell'idealismo, se vogliamo finanche dell'intera cultura, che non riesce ad intaccare la Realtà, gretta, volgare e mercificata, che sempre defrauda l'individuo dei suoi sogni di felicità e libertà:

-Concluyo; inventas palabras y haces de ellas sentimientos, ciencias, artes, objetos de existencia. ¡Política, gloria, saber, poder, riqueza, amistad, amor! Y cuando descubres que son palabras, blasfemas y maldices. En tanto el pobre asturiano come, bebe y duerme, y nadie le engaña y, si no es feliz, no es desgraciado, no es al menos hombre de mundo, ni ambicioso ni elegante, ni literato ni enamorado. Ten lástima ahora del pobre asturiano. Tú me mandas, pero no te mandas a ti mismo. Tenme lástima, literato. Yo estoy ebrio de vino, es verdad; pero tú lo estas de deseos y de impotencia!...(p. 199)

Da quanto detto fin qui, appare chiaro che la scrittura dell'ultimo Larra, permeata da un oscuro pessimismo, sia ascrivibile pienamente al Romanticismo, *in primis* per l'importanza concessa alla soggettività dello scrittore, che si identificò integralmente con i problemi della Spagna, tanto da soffrirne in prima persona e dolorosamente, in secondo luogo per la problematizzazione della realtà, della modernità che nasce proprio con la fine dell'*Ancien Régime* e la Rivoluzione Francese, come ben dice Escobar, contrapponendo la *mimesis* costumbrista realista all'espressività roman-

tica.<sup>9</sup> La «noche oscura del alma» di Larra è intimamente legata a un'altra 'notte', quella della società e civiltà europea di fine Settecento: se i mistici spagnoli sentivano dolorosamente l'assenza di Dio, ai romantici non manca solo un principio metafisico su cui fondare la realtà, ma anche un paradigma conoscitivo unico ed esaustivo per comprendere l'essenza della realtà, multiforme e contraddittoria come la soggettività umana. Inoltre a livello politico-sociale i romantici, come Larra, devono ripensare un nuovo tipo di società, più democratica, più libera, fatta di cittadini e non di sudditi, che metta al centro l'individuo, i suoi bisogni e i suoi desideri, che spesso si contrappongano in maniera violenta con l'ordine costituito e i suoi valori, soprattutto quando si tratta della conquista dell'Amore puro e assoluto. Se guardiamo al significato simbolico della notte, che ne fa lo spazio eletto per l'esprimersi delle possibilità, della virtualità creativa, da cui potrebbe emergere il caos o un nuovo giorno armonioso,<sup>10</sup> possiamo affermare che tutta la letteratura romantica può a buon conto dirsi 'notturna', in quanto legata ad un preciso momento storico, e che davvero fu un'epoca esaltante, ma anche confusa, quella che toccò di vivere a Larra e ai romantici della sua generazione, che testimoniarono nei loro scritti l'evolversi incongruente e contraddittorio della società e della politica spagnola, vero e proprio labirinto in cui restarono imbrigliati i progetti di riforma liberale... e anche l'ansia di Infinito del singolo. Inoltre la perspicacia di Larra fu tale che gli fece presagire altre ombre cupe che incombevano, allora come adesso, sul futuro dell'umanità, come la pericolosa identificazione di qualsiasi ideologia con particolari interessi di classe, e l'impossibilità della scienza e della tecnologia, che vedeva trionfare in

9 José ESCOBAR, *Costumbrismo entre Romanticismo y Realismo*, in Luis Fernando DÍAZ LARIOS, Enrique MIRALLES (eds.), *Del Romanticismo al Realismo*, Actas del 1<sup>er</sup> Coloquio de la "Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX" (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996), Barcelona, Universidad, 1998, pp. 17-31.

10 Nadia JULIEN, *Il linguaggio dei simboli*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 196-197: «La notte è la più antica divinità allegorica della mitologia greca, figlia del Caos che si unisce all'Erebo per dare la nascita all'Etere e al Giorno. Ha partorito anche delle astrazioni, alcune sfavorevoli agli uomini: la *Discordia*, l'*Astuzia*, i *Lamenti*, la *Vecchiaia*, la *Vendetta*, la *Morte*, la *Frode* e così via; e altre benefiche: i *Sogni*, il *Sonno* [...]. Simbolo della gestazione, della germinazione, di tutte le virtualità, la notte è la fonte di tutte le cose. [...] Numerose cosmogonie e mitologie considerano le tenebre come l'origine delle cose innanzi l'apparizione della luce. [...] Il simbolismo della notte si collega a quello dell'oscurità, del *nero*: l'ignoranza, l'incoscienza e l'inconscio con tutte le loro possibilità» (*corsivi nel testo*).

Francia ed Inghilterra, di soddisfare l'intimo bisogno di speranza e di spiritualità racchiuso nel cuore umano fin dalla notte dei tempi.

Come si è visto, Larra testimonia con la sua vita una sintonia autentica con lo spirito inquieto della propria epoca conquistando così un meritato posto tra i grandi classici della letteratura spagnola, ma cosa accade quando il romanticismo non si traduce, come nel caso di Larra, in un'istanza etica che spinge all'azione, al perseguimento di grandi ideali, preservandoci dal rischioso solipsismo e dal desiderio di evasione, sterile ed immaturo? Quando il romanticismo fu solo una posa artificiosa, una moda effimera e fatua, che consisteva nell'imitazione puerile degli eroici protagonisti dei capolavori dell'epoca, si convertì nella caricatura di se stesso, riducendosi ad una ridicola ed insulsa provocazione e contestazione dei giovani ai valori dei 'vecchi' conservatori; esperienza vitale ed emotiva destinata ad un facile oblio con il passare degli anni, come ebbe a dimostrare Ramón de Mesonero Romanos in uno dei suoi scritti costumbristi più famosi e spassosi, che commenterò nel paragrafo seguente.<sup>11</sup>

### **La notte «romantiquizada» di Mesonero Romanos: un'ambientazione perfetta per la «satira quae ridendo corrigit mores»**

L'articolo di Mesonero Romanos intitolato *El romanticismo y los románticos* sfrutta in maniera paradigmatica l'effetto comico che nasce dalla con-

11 Si veda, a questo proposito, Ermanno CALDERA, *Los románticos se burlan de sí mismos. Algunos apuntes sobre el Romanticismo existencial*, in *Romanticismo* 8, cit., p. 64: «El contraste [generacional] que se vino a crear en seguida les pareció muy cómico y digno de ser explotado a los costumbristas, particularmente a los comediógrafos, para los cuales el costumbrismo era moneda corriente. La literatura costumbrista nos ofrece pues una antología de personas que pretenden vivir a lo romántico, desdibujando de tal forma un ideario y una normativa del romanticismo existencial "a lo cómico". [...] Para conseguir tal efecto, el costumbrista se colocó en el punto de vista de la gente mayor que, no se olvide, constituía la mayoría del público teatral y de los suscritores de los periódicos más difundidos, que, como el exitoso *Semanario pintoresco*, se dirigían preferentemente a las familias burguesas. Por eso se hacían intérpretes de la sensación de divertida extrañeza que la "vida romántica" de los jóvenes a la moda despertaba en los más ancianos». Cfr., anche, David T. GIES, *Iza Zamácola, "El Clásico y el Romántico" (1841), y el punto de confluencia del humor romántico*, in *Romanticismo* 5. *La sonrisa romántica (sobre lo lúdico en el Romanticismo hispánico)*, Actas del V Congreso del "Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo hispánico" (Nápoles, 1-3 de abril 1993), Roma, Bulzoni, 1995, pp. 125-131.

trapposizione di due modi diversi di intendere la vita: quello romantico, che mira alla felicità personale, alla realizzazione di desideri utopici, e quindi infiniti ed impossibili, che trascendono i valori del mondo o addirittura si pongono in aperto contrasto con il mondo, e quello illuminista, che fa consistere la felicità nel benessere collettivo e nell'*aurea mediocritas* classica, che per la borghesia moderata, o *hogareña*, di Mesonero si traduceva in pochi e solidi assiomi: lavoro, proprietà privata e risparmio, ordine, buona amministrazione e decoro.<sup>12</sup> Fu la prima di una lunga sequela di parodie, indirizzate contro la figura topica del romantico e divulgate dalla stampa periodica del periodo («El Laberinto», «La Risa», «El Dómine Lucas», «El Fandango», «El Reparador»), riconducibile a una visione un po' parziale del Romanticismo, che si identifica esclusivamente con la stravaganza, l'eccentricità, l'immoralità e la fantasia sregolata, che rifiutando le regole della ragione e del buon gusto uccidono la vera creatività (pp. 295-296).<sup>13</sup> La massima goyesca di «El sueño de la razón produce monstruos» si colora di venature francofobiche, tipiche di un certo costumbrismo spagnolo nazionalista e tradizionalista, poiché l'ipotetico nipote di Mesonero Romanos, pecorella smarrita da ricondurre all'ovile, è un emblematico esponente della setta degli *hugólatras*, esaltati seguaci del vate romantico Victor Hugo. Questi, dopo aver «romantiquizado» il suo aspetto fisico con un abbigliamento da eremita ed enfatizzando tratti fisici, come la magrezza, il pallore, la capigliatura incolta, lo sguardo triste e misterioso, trasformandosi in una effigie sinistra e notturna, dirige tutta la sua attenzione «a romantizar igualmente sus ideas, su carácter y sus estudios» (p. 299).<sup>14</sup> Deciso a intraprendere la carriera di poeta, si tramuta in un'irrequieta creatura notturna per perfezionare un deplorabile apprendistato dell'elemento macabro e sepolcrale, consustanziale alla notte gotica:

12 Ricordo che solo un anno più tardi, nel 1838, Juan Donoso Cortés contrapponeva, nel saggio *Clasicismo y romanticismo*, il romanticismo moderato, più tradizionalista e nazionalista, al romanticismo progressista-liberale di Larra ed Esproceda, più proclive all'eccesso, che paradossalmente è un frutto tardivo dell'illuminismo.

13 Cfr. María Teresa COMELLAS AGUIRREZÁBAL, *La reacción antirromántica de Mesonero Romanos*, in *Romanticismo 6. El costumbrismo romántico*, cit., pp. 89-99 e Leonardo ROMERO TOBAR, *Mesonero frente al Romanticismo*, in ID., *La lira de ébano. Escritos sobre el Romanticismo español*, Málaga, Universidad de Málaga, 2010, pp. 256-265.

14 Cfr. Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, *Imagen y representación del artista romántico*, in *Romanticismo 8*, cit., pp. 25-34.

En busca de sublimes inspiraciones, y con el objeto sin duda de formar su carácter tétrico y sepulcral, recorrió día y noche los cementerios y escuelas anatómicas; trabó amistosa relación con los enterradores y fisiólogos; aprendió el lenguaje de los búhos y de las lechuzas; encaramóse a las peñas escarpadas, y se perdió en la espesura de los bosques; interrogó a las ruinas de los monasterios y de las ventas (que él tomaba por góticos castillos); examinó la ponzoñosa virtud de las plantas, e hizo experiencia en algunos animales del filo de su cuchilla, y de los convulsos movimientos de la muerte (pp. 299-300).

Abbandona nel contempo la lettura dei classici spagnoli per sostituirla con quella dei romantici europei (p. 300) e poco tempo dopo scrive le prime ed incerte composizioni in prosa e verso, applaudite da una «turba de aprendices del delirio», fino a che non riesce a concepire un dramma romantico, «emblématico-sublime, anónimo, sinónimo, tétrico y esasmódico», che deve finalmente regalargli la gloria immortale e coronare la sua missione terrena (pp. 302-303), intitolato «¡¡Ella!!!...y ¡¡Él!!!...». Con una perfetta sincronia tra letteratura e vita, il finto nipote di Mesonero Romanos vivrà anche lui una sublime storia di passione romantica con la figlia di un vicino di casa dello zio, procuratore e «clásico por todas sus coyunturas» (p. 307), dagli esilaranti risvolti tragicomici. Secondo il più classico dei copioni teatrali, gli eventi precipitano durante una notte concitata e 'fatale', in cui i propositi di fuga dalla casa paterna della giovane coppia sono scoperti dal vigile padre della ragazza, così come vengono rocambolescamente alla luce l'indole morbosa e maniacale del loro rapporto d'amore e il temperamento instabile ed immaturo dei due giovani innamorati, la cui fantasia delirante è accesa dai 'maledetti' libri romantici. I biglietti d'amore rinvenuti nella camera della ragazza, con le poesie dell'amato, sono decisamente eloquenti in questo senso:

En todas ellas venía a decir a su amante con la mayor ternura, que era preciso que se muriesen para ser felices; que se matara ella, y luego él iría a derramar flores sobre su sepulcro, y luego se moriría también, y los enterrarían bajo una misma losa... Otras veces la proponía que para huir de la tiranía del hombre ("ese hombre soy yo", decía el pobre procurador) se escurriese con él a los bosques o a los mares, y que se irían a una caverna con las fieras, o se harían piratas o bandoleros; en unas ocasiones la suponía ya difunta, y la cantaba el responso en bellísimas quintillas y coplas de pie quebrado; en otras llenábala de maldiciones por haberle hecho probar la ponzoña del amor. (pp. 307-308)



Così anche il ritratto della figlia, pazza da legare (p. 308). Mentre lo zio cerca di calmare i vicini, il nipote, affranto e disperato, lo cerca dappertutto per trovare conforto alle sue sventure; suscita inaspettatamente la compassione 'interessata' della servetta galiziana, che altro non è che un mascherato tentativo di seduzione, al quale il giovane reagisce in maniera paradossale, recitandole prima versi della più cupa disperazione e scambiandola poi, in un frenetico delirio amoroso, per lo spirito dell'innamorata, che ora accusa di ingratitudine e slealtà, ed ora invita a seguirlo per porre fine insieme alla loro tragica esistenza. Il contrasto tra l'infervorata fantasia del poeta, non tanto romantico quanto *romantiquizado*, che scambia la letteratura con la vita quasi per gioco, e il prosaico buon senso della servetta non potrebbe essere più stridente e dall'efficacia straordinariamente comica, come già si vede nell'iniziale scambio di battute tra i due:

Sombra fatal de la mujer que adoro,  
ya el helado puñal siento en el pecho;  
ya miro el funeral lúgubre lecho,  
que a los dos nos reciba al perecer.  
Y veo en tu semblante la agonía  
y la muerte en tus miembros palpitantes,  
que reclama dos míseros amantes  
que la tierra no pudo comprender.

-Ave María purísima...(dijo la gallega santiguándose). Maldemoñu me lleve si le comprendu...¡Habrà cermeñu!...pues si quier lechu ¿tien más que tenderse en ese que está ahí delante, y dejar a los muertos que se acuesten con los difuntus? (p. 310)

La cura escogitata dallo zio sarà far intraprendere al nipote la carriera militare per strapparlo alle sue pericolose letture e cupe meditazioni, cura che avrà successo con l'esercizio della disciplina e la pratica quotidiana dell'avventura, insomma con la vita attiva al servizio del proprio paese. Dopo un anno, il nipote fa ritorno a casa, e, al rileggere i suoi scritti gelosamente conservati dallo zio, ride a crepelle delle sue stravaganze giovanili. Anche l'antico amore è un ricordo sbiadito ormai, e quando chiede notizie della ragazza con un certo interesse, timoroso quasi che «se habría evaporado de puro amor», lo zio lo tranquillizza con «la verdad del caso»: la giovane si è adeguata alle aspettative della famiglia, («se había pasado al género clásico», p. 312) contraendo un matrimonio d'interesse con un onorato commerciante; ma il nipote non rimane affatto deluso poiché la quin-

dicina di avventure galanti, avute nell'ultimo anno, gliela hanno già fatta dimenticare da un pezzo.

Attraverso il correttivo della satira, le opposte visioni della vita di «romantiquizados» e «clasiquistas» hanno trovato alla fine una via di conciliazione, identificata con il 'giusto mezzo' e il principio di realtà, che si impongono alla fine sull'Utopia, se pur svilita e banalizzata, come si è visto.<sup>15</sup>

### **La notte delle grandi metropoli urbane come «materia novelable»: Mesonero Romanos e il preludio del realismo**

La volontà di superare le rigide e ridicole contrapposizioni tra scuole letterarie presiede qualche mese dopo la redazione dell'articolo *Madrid a la luna*, quadro notturno e tassello suggestivo di quell'ambizioso panorama morale della capitale che Mesonero Romanos intende scrivere dopo averne tracciato il ritratto fisico e storico nel suo *Manual de Madrid* (1831):

Madrid es para mí un libro inmenso, un teatro animado, en que cada día encuentro nuevas páginas que leer, nuevas y curiosas escenas que observar. [...] Cualquiera de estos dos extremos [la escuela rancia y el moderno estilo] prestaría sin duda interés a mi discurso, y convertiría hacia él la atención de mis oyentes; pero así creo en las visiones fantásticas como en las deidades de la mitología, y eso me dan las metamorfosis de Ovidio como los monstruos de Víctor Hugo; porque en la luna sólo tengo la desgracia de ver la luna, y en las torres las torres, y en el pueblo de Madrid una reunión de hombres y de calles y de casas que se llaman la *muy noble, muy leal, muy heroica, imperial, y coronada villa y corte de Madrid*. (p. 317, corsivo nel testo)

Come si vede, la scrittura è qui intesa come cronica o memoriale oggettivo di un veritiero osservatore, «en estilo llano», cioè privo di orpelli retorici, ed è concepita come un servizio civico e responsabile reso alla comunità di appartenenza, come lo furono i molteplici incarichi burocratici ed amministrativi che ricoprì Mesonero nel corso della sua vita.

L'articolo in questione è un perfetto esempio dell'ormai maturo progetto estetico e poetico di Mesonero Romanos che, nelle *Memorias de un septentón* (1881), lo descriveva in questi termini:

<sup>15</sup> Cfr. María Rosa SAURÍN DE LA IGLESIA, *Entre bromas y veras: de la sátira de Mesonero a la definición de un modelo de comportamiento*, in *Romanticismo* 5, cit., pp. 207-210.

Propúseme desarrollar mi plan por medio de ligeros bosquejos o cuadros de caballete, en que, ayudado de una acción dramática y sencilla, caracteres verosímiles y variados y dialogo animado y castizo, procurase reunir, en lo posible, el interés y las condiciones principales de la novela y del drama.<sup>16</sup>

Difatti tutto lo scritto, dopo la presentazione della figura del *sereno* o vigilante notturno (Alfonso), consiste in un piacevole susseguirsi di «variadas escenas» o episodi di un racconto, di cui sono partecipi spettatori e a volte attivi protagonisti, Alfonso e lo stesso Mesonero Romanos, durante la loro passeggiata notturna intrapresa dalla mezzanotte alle cinque di mattina. La descrizione animata si alterna al dialogo, i personaggi sono appena abbozzati, ma molto tipici, e pur mancando una vera e propria trama, ogni singola avventura notturna contiene buoni spunti per una narrazione più estesa, come accade nell'episodio della cattura di un ladro o in quello dello spegnimento dell'incendio divampato nella parrocchia di Santa Cruz, grazie anche a un linguaggio duttile e ricco di sfumature. Mesonero, come più volte evidenziato dalla critica, anticipa di trent'anni l'idea galdosiana della «sociedad presente como materia novelable» e la notte romantica si trasforma di conseguenza, in base a questo progetto poetico.<sup>17</sup> Diventa perciò non solo la cornice del 'quadro' o racconto, ma scenario ideale per il dispiegarsi del crimine, per effettuare opere di ordinaria manutenzione e di pulizia della città, per l'accattonaggio degli emarginati sociali, o per il divertimento sguaiato e la baldoria, diventa lo spazio d'azione di nuovi eroi, come il *sereno*, che, come rappresentante della legge, assicura l'ordine e vigila sulla sicurezza sia degli abitanti addormentati sia di quelli in angosciosa veglia per i più svariati motivi. Quanta distanza dalla notte gotica, abitata da spiriti e fantasmi, e carica di oscuri presagi, che fa da sfondo alle vicende del libertino Félix de Montemar, nell'*Estudiante de Salamanca* di Espronceda! Personaggio titanico e perverso, sa-

16 Cit. in Leonardo ROMERO TOBAR, *Mesonero Romanos: entre costumbrismo y novela*, in ID., *La lira de ébano*, cit., pp. 235-253: 243.

17 *Ibid.*, p. 251: «La escritura de Mesonero agilizó el instrumento expresivo y lo dispuso para el cultivo de la prosa novelística moderna. “El Curioso Parlante” acertó en la creación de los tipos, en la construcción de escenarios y en la formulación de estrategias narrativas, pero no traspasó la línea demarcativa que separaba la ficción novelesca de los artículos de costumbres». Su questo tema, si veda anche: María del Pilar PALOMO, *Mesonero y Galdós (una vez más: costumbrismo y novela)*, in Juan ÁVILA ARELLANO (ed.), *Galdós. Centenario de “Fortunata y Jacinta” (1887-1987)*, Actas, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1989, pp. 217-238.

rà protagonista di una folle corsa verso l'ineluttabile incontro con la Morte in persona. Il Tempo di *Madrid a luna* non è quello vago e leggendario del romanzo storico, né è quello, divorante e angosciante, del dramma romantico, che incalza e incombe sulla vittima predestinata secondo il consueto artificio del *plazo*, ma è quello quotidiano e familiare delle grandi città, il cui lento passare è scandito dagli orologi e dalla rassicurante voce del coscienzioso vigilante notturno:

[...] y cuando todavía en su austero semblante se notan las señales del combate que acaba de sostener, o de la tempestuosa escena que acaba de presenciar, alza sus ojos al cielo, mira la luna, muda, quieta, impasible, como su imaginación; presta el atento oído al reloj que da la hora, y rompe el viento con su voz, exclamando tranquila y reposadamente: ¡*La una menos cuarto! y... sereno.* (p. 321, corsivo nel testo)

E volendo continuare il paragone con il dramma romantico, possiamo affermare che la notte per Mesonero è ancora il tempo fatidico in cui un uomo può incontrare o cambiare il proprio destino, ma questo non è più percepito come una forza oscura e misteriosa, che segue il suo corso inesorabile, ma come il frutto delle più o meno assennate azioni dei singoli, immersi in un tessuto sociale mutato e complesso, come quello fa da sfondo all'articolo *De tejas arriba*.

Questo scritto di Mesonero testimonia bene la natura *fronteriza* dell'*artículo de costumbres*, poiché si avvicina molto ad un racconto, sostenuto com'è da una trama abbastanza articolata e con almeno un personaggio, quello di Madre Claudia, ben sviluppato dal punto di vista psicologico e attorniato da caratteri secondari, ma abbastanza ben definiti, mentre la seconda parte è volutamente strutturata come un dramma («drama de vecindad», lo definisce l'autore). Nel complesso personaggi, temi e ambientazioni rimandano al mondo dei degradati bassifondi urbani dipinto nella *novela de folletín*, o romanzo d'appendice. La vicenda si svolge in un casggiato composto di minuscoli appartamenti (*buhardillas*) in un quartiere popolare di Madrid, in cui la sorte e la disgrazia hanno riunito individui di varia estrazione sociale e distinta provenienza: l'anziana madre Claudia, un povero impiegato con famiglia a carico, che ha appena perso il lavoro, una vedova con tre figlie in età da marito, una coppia di giovani sposi (calzolaio lui e sarta lei), un farmacista/droghiere, una giovane e bella ragazza di Valencia, senza arte né parte, un vecchio scrivano memorialista, un agente di polizia, ed infine un onesto commerciante con una figlia bella e virtuosa, che gestiscono un negozio al pianterreno dello stabile. In po-

chi giorni e con l'astuzia, l'anziana mezzana Claudia si converte nel centro di quel piccolo 'sistema solare': prima di tutto inducendo alla prostituzione la giovane valenzana, convincendola che è bene per lei confidare nell'aiuto e nella guida di una persona più esperta, poi guadagnandosi l'amicizia e l'appoggio degli altri condomini per difendersi dall'inimicizia dichiarata dell'agente di polizia, incaricato di riscuotere l'affitto, a cui la giovane 'protetta' di Claudia non vuole concedersi per nessuna ragione al mondo. L'armonia faticosamente conquistata dalla vegliarda va in frantumi in una maledetta notte di tempesta, quando un giovane *señorito* si presenta in casa di madre Claudia, reclamando a viva forza quell'incontro clandestino con la bella figlia del commerciante, tante volte promesso dalla mezzana, che non è mai riuscita a vincere le resistenze della ragazza. Attirata con un inganno la giovane nell'appartamento di Madre Claudia, l'ignobile tentativo di seduzione da parte del focoso damerino va all'aria grazie alla pronta reazione della vittima che chiede a squarciagola aiuto ai vicini. Alle sue grida, accorre il padre furente e riesce a metterla in salvo, ma intanto, nel trambusto generale, altre relazioni amorose moralmente 'sconvenienti', che fino ad allora erano rimaste segrete, grazie soprattutto alla complicità di madre Claudia, vengono a galla, come quella che unisce la *valencianita* al calzolaio, e la moglie di questi con il farmacista, e da ultimo quelle delle tre figlie della vedova con tre innamorati furtivi. Quella notte fatidica, che frantuma la finta armonia di quel piccolo microcosmo, copia fedele, in miniatura, della più ampia società civile, sembrerebbe il trionfo del mondo alla rovescia; in realtà alla fine l'intento didattico rimette tutte le cose al loro posto: il crimine e il vizio vengono puniti, il pericolante disonore familiare rinsaldato con le precauzioni del caso, mentre tra chi è uscito indenne dalla burrasca si stringono nuovi e obbligati sodalizi... come a dire che la vita va avanti con le consuete imperfezioni e meschini compromessi.

## Conclusion

Nel *corpus* di testi esaminato, la notte rivela, una volta di più, la sua essenza profondamente evocativa e immaginifica; come 'spazio' ideale delle virtualità e origine di tutte le cose è anche la somma perfetta dei contrari, del desiderio utopico e della cruda e dura realtà e, a ben guardare, le differenti visioni di Larra e Mesonero Romanos si compenetrano a vicenda come le due facce della stessa medaglia, poiché riflettono la natura essenzialmente dicotomica della condizione umana:

Y sin embargo, el sueño convertido en realidad deviene a la hora de la verdad en aire, en humo, en arena. Tal vez porque el destino final del sueño lo constituye el hecho de que es una realidad invisible, y los seres humanos solo podemos tratar con lo visible. Quizás porque lo que perseguimos en esos sueños nos hace semejantes al aliento de un caballo que nunca llegará a la meta.<sup>18</sup>

18 Diego MARTÍNEZ TORRÓN, *Éxito*, Sevilla, Alfar, 2013, p. 113.

## NOTTI E ALBE PASCOLIANE\*

Massimo CASTOLDI (*Università degli Studi di Milano*)  
lct.massimocastoldi@libero.it

**ABSTRACT:** The theme of the night is crucial and constantly present in Pascoli's poetic production. By making full use of the rich literary tradition that comes from the classical antiquity and reaches and even overcomes the Romantics, in his lines Pascoli creates numerous nocturnals that are endowed with dense symbolic values. Such values are not static in Pascoli's poetics: the deathly night, "black as nothingness", found in *Myricae* changes its meaning in the meeting with the dawn, which represents the ultimate meaning of poetry in the following collections; because it passed through the eternal night of death, dawn can generate life.

**RIASSUNTO:** Il tema della notte risulta centrale e di costante presenza nella poesia pascoliana. Attingendo alla ricca tradizione letteraria che dalla classicità raggiunge e sorpassa i romantici, Pascoli costruisce nei suoi versi innumerevoli immagini notturne e le dota di una densa valenza simbolica. Tale valenza non rimane statica nella poetica pascoliana: la notte di morte e «nera come il nulla» che si incontra in *Myricae* muta significato nell'incontro con l'alba, che sempre più nelle raccolte successive verrà a costituire il senso ultimo della poesia, che per avere attraversato la notte eterna dei morti, può generare vita.

**KEY WORDS:** Giovanni Pascoli, works, *Myricae*, night, dawn, poetics

**PAROLE CHIAVE:** Giovanni Pascoli, opere, *Myricae*, notte, alba, poetica

\* Le poesie di Pascoli sono citate col solo titolo dell'opera dalle seguenti edizioni: Giovanni PASCOLI, *Myricae*, edizione critica a cura di Giuseppe Nava, Firenze, Sansoni, 1974, 2 tomi; ID., *Canti di Castelvecchio* (Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Pascoli. Poesie italiane - 4), a cura di Nadia Ebani, Firenze, La Nuova Italia, 2001, 2 tomi; ID., *Primi poemetti* (Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Pascoli. Poesie italiane - 2), a cura di Francesca Nassi, Firenze, La Nuova Italia, 2011; ID., *Poemi Conviviali*, a cura di Giuseppe Nava, Torino, Einaudi, 2008; ID., *Le Canzoni di re Enzo*, a cura di Massimo Castoldi, Bologna, Pàtron, 2005; ID., *Odi e inni*, a cura di Francesca Latini, Torino, Utet, 2008.





## NOTTI E ALBE PASCOLIANE

Massimo CASTOLDI (*Università degli Studi di Milano*)  
lct.massimocastoldi@libero.it

La notte di *Myricae* «oscura», «alta», «fonda», spesso senza stelle, raramente rischiarata da un vago chiarore di luna, fredda, nebbiosa o turbata dal vento, è la «notte dei morti», quasi sempre «nera», «nera come il nulla» (*Myricae, Il tuono*, v. 1) e senza speranza.

Fin dal prologo *Il giorno dei morti* è evidente il nesso notte e morte con rima allusiva dantesca: «o miei fratelli! nella notte oscura, / quando il silenzio v'opprimeva, e vana / l'ombra formicolava di paura» (vv. 43-45) o ancora, ai vv. 163-171:

Io vedo, vedo, vedo un camposanto,  
oscura cosa nella notte oscura:  
odo quel pianto della tomba, pianto

d'occhi lasciati dalla morte attenti,  
pianto di cuori cui la sepoltura  
lasciò, ma solo di dolor, viventi.

L'odo: ora scorre libero: nessuno  
può risvegliarsi, tanto è notte, il vento  
è così forte, il cielo è così bruno.

E così in *Fides* al sogno «d'oro» del «bimbo» (v. 5), che dorme, si contrappone negli ultimi versi «il cipresso nella notte nera», che «scagliasi al vento, piange alla bufera» (vv. 7-8). Pochi versi dopo negli otto endecasillabi intitolati *Morto* ne comprendiamo il presagio, quando nel «sonno grande» (v. 1) del bambino morto, scopriamo che «la notte c'era, non c'era il mattino» (v. 7).<sup>1</sup> E questa 'notte dei morti' diviene tema costante nella sezione *Tristezze*, che si apre con le sinistre evocazioni delle strofe saffiche di *Paese notturno* e del sonetto *I gattici*, passa per la «notte nera come il nulla» delle piccole ballate *Il lampo* e *Il tuono* e giunge quasi in sequen-

<sup>1</sup> Molti sono i luoghi poetici analoghi ai precedenti nei quali la notte evoca la morte e viceversa, cfr. *Myricae, Abbandonato*, v. 15; *La civetta*, vv. 21-24; *Ti chiama*, vv. 9-10; *Dialogo*, v. 23; *L'assiuolo*.

za a *Notte di neve*, *Notte dolorosa* e *Notte di vento*, col «marmoreo cimitero» «su cui l'ombra tace» (*Notte di neve*, vv. 3-4), «le campane nere» (*Notte dolorosa*, v. 5), la «tenebra [...] nera», il «volo di spettri» e gli «ululi tetri» «nell'ombra già morta / per sempre» (*Notte di vento*, vv. 3, 6, 9, 13-14), preludio ai successivi novenari *La notte dei morti*.

Ma in *Myricae* c'è anche un'altra notte, che è quella dei madrigali di *Finestra illuminata*: è la notte nella quale nella idea stessa di morte sentiamo implicito il mistero della vita, a partire da *Mezzanotte*, non a caso scritto in occasione delle nozze di Ada Bemporad. E così quando «tutto è chiuso, senza forme, / senza colori, senza vita» (vv. 7-8), nel pieno dell'oscura notte, «brilla, / sola nel mezzo alla città che dorme, / una finestra, come una pupilla» (vv. 8-10).

È la notte che si anima della danza arcana degli spiriti dell'aria, quando si stende all'aperto la tela bianca appena tessuta da *Ida e Maria*, vv. 25-28:

che a notte biancheggiar sul fieno  
vidi con occhio credulo d'incanti,  
ne' prati al plenilunio sereno  
riscintillanti.

È la notte che ritrova il sogno d'oro del bimbo di *Fides* e per un momento diventa, nella myrica *Lo stornello*, l'«aurea notte», nella quale «trema [...] ogni parola» (v. 4); è la notte nella quale «siedon fanciulle ad arcolai ronzanti», sognando esse «cavalieri erranti / che varcano la tenebra sonora»,

parlan d'amor, di cortesie, d'incanti:  
così parlando aspettano l'aurora.  
(*Myricae*, *Notte*, vv. 1, 6-9).

C'è dunque talvolta un messaggio vitale anche nella notte: sono le gru, che nella myrica *In cammino*, che nel 1894 chiudeva la raccolta, d'autunno, «a notte fonda, nel nebbioso piano» (v. 2), inducono il pellegrino-passeggero dell'esistenza a riprendere il viaggio.<sup>2</sup>

2 Per queste e per le successive considerazioni, sulla notte di Rosa, *Digitale Purpurea e L'ultimo viaggio*, riprendo alcuni spunti da miei studi precedenti: Massimo CASTOLDI, *Il volo delle gru e il mare del nulla. Per una lettura delle ultime due Myricae*, «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 14, 1999, pp. 53-74; ID., *Pascoli e le sorelle. 5. Il matrimonio di Rosa*, in *Pascoli. Poesia e biografia*, a cura di Elisabetta Graziosi, Mo-

Né in *Myrica* mancano le albe: dall'*Alba festiva*, che apre la raccolta dopo il testo proemiale, dove però «sotto l'amor rimbomba [...] la voce della tomba» (vv. 17-19) alla più gioiosa *Alba* della sezione *In campagna*.

È, tuttavia, soltanto coi *Poemetti* che il nesso tra «notte» e «alba» diventa strutturante della raccolta medesima.

Nei *Poemetti* del 1897, pubblicati a Firenze presso Roberto Paggi, il percorso di Rosa da *L'alba* a *La notte* scandisce la prima metà della raccolta. *L'alba* di Rosa era stata un'alba di speranza. La morte era, come sempre, presente, ma non minacciava, non inquietava. C'era, ma Rosa non ne era consapevole, nemmeno quando «mondava dal secco i crisantemi» (*L'alba*, II, v. 3). E tutto era passato senza turbamenti fino all'arrivo a mensa del cacciatore, che raccontò con un sorriso la favola della cincia:

Sorrise e disse che una volta c'era  
un re piccino [...]  
(*La cincia*, I, vv. 1-2)

Per la prima volta il pensiero della morte comparve nella vita di Rosa come una minaccia, sia pure lontana, fino a quando nel poemetto *La notte*, forse in sogno, il tuono di un temporale improvviso poté confondersi con lo sparo del cacciatore:

[...] ed ecco  
pronto a l'orecchio risonar lo sparo.

Ma era un tuono, che rimbombò secco.  
(*La notte*, II, vv. 14-16).

Questo sogno è per Rosa primo disvelamento della compresenza della morte nella vita e della minaccia che il cacciatore arreca al 'sabato' leopardiano della sua esistenza.

La seconda parte della raccolta rappresenta la presa di coscienza di Rosa. Diversa è infatti dalla sua l'alba del cieco:

dena, Mucchi, 2011, pp. 196-201; ID., *Il sorriso di Rachele*, in ID., *L'ombra di un nome. Letture pascoliane*, Pisa, ETS, 2004, pp. 39-60; ID., *Il soffio che viene dall'isola lontana. Odisseo, Tristano e «La ginestra» nell'interpretazione di Giovanni Pascoli*, «Rivista Internazionale di Studi Leopardiani», 1, 1999, pp. 65-89.

Chi l'udi prima piangere? Fu l'alba.  
Egli piangeva; e, per udirlo, ascese  
qualche ramarro per una vitalba.

E stettero, per breve ora, sospese  
su quel capo due grandi aquile fosche.  
Presso era un cane, con le zampe tese

a l'aria, morto; tra un ronzio di mosche.  
(*Il cieco*, I, vv. 1-7)

Dopo che il cane, estrema illusione di conforto e di consolazione, era morto nella notte, «fu l'alba» e il cieco scoprì di essere solo «a bada / del nullo abisso» in attesa che la Morte, dichiarata ora per nome, lo chiamasse: «una, la Morte, gli sussurrò – vieni! –» (*ibid.*, IX, vv. 4-7). Il lettore dei *Poemetti* ascolta anche il colloquio muto del poeta con *Il vischio*, l'albero strano dalla doppia anima, nel quale morte e vita coesistono e assiste poi con *Il transito* al trapasso nell'«infinita tenebra polare» (v. 4) verso quella nuova aurora, che è nella consapevolezza della morte stessa.

Sarebbe forse stato meglio non essere mai nati, o morire inconsapevoli del nostro destino, ma ora che si è al mondo, si è vivi, senza consolazione, l'unica possibilità è nella conoscenza, che ci rende forse più tristi, ma senz'altro più «buoni», come avviene a *I due fanciulli*, il poemetto che nel 1897 chiudeva la raccolta:

E buoni veda voi dormir nei lini  
placidi e bianchi, quando non intesa,  
quando non vista sopra voi si chini

la Morte con la sua lampana accesa.  
(*I due fanciulli*, III, vv. 13-16).

Il cantiere dei poemetti resta aperto a lungo con le successive edizioni (*Poemetti*, Palermo, Sandron, 1900 e *Primi poemetti*, Bologna, Zanichelli, 1904 e 1907), negli anni della genesi dei *Canti di Castelvecchio*, di *Odi e Inni*, dei *Poemi conviviali*, dei *Pensieri e discorsi* e degli scritti danteschi, che segnano il decennio di maggiore produttività pascoliana, 1896-1906, nel quale è difficile distinguere diacronicamente opere che sembrano nascere simultaneamente e quasi sempre proprio da quella compresenza di vita e morte, che ha nell'*Era nuova* del 1899 la chiave poetica, la ragione estetica.

Il sogno ancora indefinito della «notte» di Rosa si trasforma nella tragedia impotente del «sogno notturno» di Rachele, nel suo viaggio verso il fiore della conoscenza, il fiore di morte, la *Digitale purpurea*, che dà il titolo al poemetto pubblicato il 20 marzo 1898 sul «Marzocco» di Firenze e accolto nella raccolta a partire dal 1900.

Quando Rachele incontrò il fiore era notte, come spiega la stessa Rachele a Maria:

Nel cuore, il languido fermento  
d'un sogno che notturno arse e che s'era  
all'alba, nell'ignara anima, spento.  
(*Primi poemetti, Digitale purpurea*, III, vv. 13-15)

È allo stesso modo «notturno come la rugiada» il Santo che viene ad annunciare a *Suor Virginia* che è giunta «l'ora del trapasso» nel poemetto successivo:

Egli è notturno come la rugiada.  
E viene, e bussa fin che il sonnolento  
pellegrino non s'alza e non gli bada.

Egli era, dunque, entrato nel convento  
per rivelarle l'ora del trapasso.  
Picchiò. Poi stava ad aspettare attento.  
(*Ibid.*, *Suor Virginia*, IV, vv. 10-15)

Ed è simile ancora a un «vagir notturno» il «pianto lungo» della piccola Maria in *Canti di Castelvechio*, «Un ricordo», prima che il padre parta per il suo viaggio senza ritorno:

Sapea di latte il suo gran pianto lungo:  
assomigliava ad un vagir notturno.  
Mio padre disse: «Non partirò più».  
(*Canti di Castelvechio, Un ricordo*, vv. 68-70)

Il viaggio verso il nulla, che è anche l'esperienza della conoscenza, è inequivocabilmente un viaggio «notturno» sia per Rachele, sia per Suor Virginia, così come è «notturno» il vagito della bimba di due anni presaga della morte del padre.

Buia è la notte della morte di Socrate quando

il sacro uccello della notte in alto  
 si sollevò con muto volo d'ombra.  
 (*Poemi conviviali, Poemi di Psyche*, II. *La civetta*, vv. 180-181)

Notturna è anche l'immagine che chiude la disillusione del «fatale andare» di Alessandro Magno:

A tarda notte, tra le industri ancelle,  
 torcono il fuso con le ceree dita;  
 e il vento passa e passano le stelle.  
 (*Poemi conviviali, Alexandros*, VI, vv. 4-6)

Anche il viaggio di Andrée verso il polo è un percorso verso la notte, la lunga notte, senza alcun conforto, se non il freddo raggio della stella polare, che brilla sul suo capo morto «come solinga lampada di tomba»:

Però ch'ei giunse al lembo della sera,  
 e su l'immoto culmine polare  
 stette, come su rupe aquila nera.

Ardea la stella pendula del mare,  
 lampada eterna, sopra la sua testa,  
 e pareva nell'alta ombra oscillare.  
 (*Odi e inni, Andrée*, III, v. 19; II, vv. 7-12)

Non ci sarà, dunque, una nuova alba per Andrée, come per Rachele, per Suor Virginia, per Socrate, per Ruggero Pascoli e per tutti gli esseri viventi, per i quali ogni forma di consolazione svanisce per sempre nella notte. Ed è così anche per Femio, aedo di Odisseo nell'*Ultimo viaggio*, che è morto «notturno», lasciando la sua cetra appesa al vento:

E l'Eroe pianse, e s'avviò notturno  
 alla sua nave, abbandonando morto  
 il dolce Aedo, sopra cui moveva  
 le foglie secche e l'aurea cetra il vento.  
 (*Poemi conviviali, L'Ultimo viaggio*, XVII. *L'amore*, vv. 49-52)

Diversa è, invece, la condizione di Odisseo, che pure muore incontrando le sirene nel suo vano percorso di conoscenza e interrogandole sul senso della propria esistenza, ma muore all'alba di un nuovo giorno:

Odisseo vide alla punta  
 dell'isola fiorita le Sirene  
 stese tra i fiori, con il capo eretto  
 su gli oziosi cubiti, guardando  
 il mare calmo avanti sé, guardando  
 il roseo sole che sorgea di contro;  
 guardando immote; e la lor ombra lunga  
 dietro rigava l'isola dei fiori.  
 (*Ibid.*, XXIII. *Il vero*, vv. 15-22)

Vecchio e stanco sa ormai di dover morire e affronta dignitosamente inerme il proprio destino interrogando le sirene. Non vi sono dubbi che anche per lui la morte sia, come per ogni essere vivente, un precipitare verso l'incomprensibile abisso del nulla:

«Solo mi resta un attimo. Vi prego!  
 Ditemi almeno chi sono io! chi ero!»  
 E tra i due scogli si spezzò la nave.  
 (*Ibid.*, vv. 53-55)

Muore, come Andrée e come Rachele, proprio nel momento nel quale potrebbe conoscere, ma muore all'alba.

Il suo ultimo viaggio non si conclude con la sua morte. Il suo corpo senza vita è sospinto dalle onde per nove giorni e notti fino all'isola lontana di Calypso, il suo vero ultimo approdo. Qui dove dei vivi alcuno, né dio né uomo, poneva il piede, Calypso, uscita fuori dalla sua spelonca guarda e vede il corpo di un uomo lì trasportato dal mare:

Era Odisseo: lo riportava il mare  
 alla sua dea: lo riportava morto  
 alla Nasconditrice solitaria,  
 all'isola deserta che frondeggia  
 nell'ombelico dell'eterno mare.  
 Nudo tornava chi rigò di pianto  
 le vesti eterne che la dea gli dava;  
 bianco e tremante nella morte ancora,  
 chi l'immortale gioventù non volle.  
 Ed ella avvolse l'uomo nella nube  
 dei suoi capelli; ed ululò sul flutto  
 sterile, dove non l'udia nessuno:  
 – Non esser mai! non esser mai! più nulla,  
 ma meno morte, che non esser più! –  
 (*Ibid.*, XXIV. *Calypso*, vv. 40-53)

Se «l'amore, la gloria e la ricerca del Vero» erano state le ultime grandi illusioni e definitive delusioni di Odisseo, Calypso, estremo approdo dell'ultimo viaggio, non lo può più deludere, perché, quando la raggiunge, Odisseo è ormai morto e nulla può più conoscere di lei. Se l'identificazione di Circe col sogno d'amore, del ciclope col desiderio di gloria e delle Sirene con la ricerca del Vero non lasciano margine ad interpretazioni, perché ci vengono svelate dall'autore stesso nei sottotitoli dei canti XVII. *L'amore*, xx. *La gloria* e xxiii. *Il vero*, per Calypso Pascoli non ci ha lasciato l'indicazione di una particolare possibile interpretazione. L'ultimo canto è intitolato col solo nome di lei: *Calypso*.

Calypso è certamente colei che accoglie il corpo di Odisseo nell'avvolgente abbraccio dell'oblio, ma è anche colei che di fronte a Odisseo morto non tace, ma trova la forza di gridare al mondo, pur senza essere ascoltata, quella che per il suo autore è l'unica estrema, prima e ultima, verità: che sarebbe stato meglio «non esser mai» piuttosto che «non esser più», che il «nulla» sarebbe stato preferibile alla morte. Nelle sue parole, o meglio nel fatto stesso che queste siano parole, risiede il senso più profondo dell'intenzione pascoliana.<sup>3</sup> Sembra che in questo parlare ancora, sia pure in un terribile grido di disperazione, sia l'affermazione della poesia nell'*Era nuova*, è l'alba che segue alla notte.

Calypso risolve tutta se stessa nel grido disperato che conclude il poema, è pertanto, prima di ogni altra cosa, parola e quindi poesia, poesia dell'*Era nuova*, canto d'«oltre tomba», come Pascoli stesso aveva definito *La ginestra* di Leopardi.

3 Questa ipotesi trova conferma nel fatto che la conclusione dell'*Ultimo viaggio* fu una conquista sofferta. Nell'ultima redazione autografa il poema si conclude infatti in modo diverso. Non solo l'epifonema finale è una proposizione secondaria, «Oh! non sapeva che non esser mai / è meno morte che non esser più!», ma è ancora seguita dalla scena in cui Calypso «nasconde» Odisseo nei suoi capelli, e il poema si chiude, invece, con il pianto della dea: «e niuno udì, ma pianse». Nel passaggio alla redazione definitiva a stampa del 1904 Pascoli, dunque, volle chiaramente dare maggiore rilevanza al grido di Calypso, che non solo divenne la conclusione di tutto il poema, ma anche, nel passaggio dal «pianse» al fonoespressivo «ululò», ci rivela la sua assoluta tragicità, nell'esplicito rifiuto di ogni forma di consolazione, alla quale il pianto sembrava invece poter ancora aspirare. La soppressione, inoltre, dei verbi finiti «sapeva» ed «è» dal distico finale e la ripetizione insistita del verbo «esser» all'infinito ne accentuano senza dubbio il carattere gnomico di sentenza assoluta e atemporale. Per le varianti, cfr. Elisabeth PIRAS RÜEGG, *Giovanni Pascoli. L'ultimo viaggio. Introduzione, Testo e Commento*, Genève, Librairie Droz, 1974, p. 39.



È la nuova poesia che nasce alla soglie del nulla, «nell'isola lontana la quale interrompe l'infinito mare della morte».<sup>4</sup> Ed è la sola possibile, dopo che l'aedo Femio, il caro compagno di Odisseo, morendo di notte sull'isola Eea, ci ha costretti a rinunciare alla dolce consolazione del suo canto.

Anche nel poemetto *I due orfani*, pur nella coscienza della solitudine cosmica che li circonda e nella tragica certezza che la mamma, emblema e sintesi di ogni forma di consolazione, è morta, un orfano decide ancora di parlare al fratello: «Fratello, ti do noia ora, se parlo?» (*Primi poemetti, I due orfani*, I, v. 1), «Io parlo ancora, se tu sei contento» (*Ibid.*, II, v. 1).

E questa parola estrema di verità e di pace è la poesia pascoliana, che non consola, proprio come è senza consolazione il grido disperato di Calypso che chiude l'ultimo canto dell'*Ultimo viaggio*.

Se Pascoli avesse voluto fare un passo ulteriore nel disvelamento della propria poetica, avrebbe intitolato questo ultimo canto, non «Calypso», ma «L'alba», ovvero l'alba che segue alla notte eterna e senza speranza per ogni uomo, l'alba che è fiducia nella vita che biologicamente continua, e che per Pascoli è parola e quindi poesia.

È la poesia che c'era prima del poeta e ci sarà senza e dopo di lui, quando la sua parola «si fonderà col tempo, non so se nel silenzio o rumore circostante: come il cinguettio delle rondini sotto la tua grondaia, che quando è un pezzo che lo senti, non lo senti più...», come è scritto nel cap. XVIII del «Fanciullino».<sup>5</sup> Non è l'uomo che rimane, ma la sua poesia, ovvero quella vita che egli ha saputo trovare nelle cose e nella natura e riseminare come un sapiente «ortolano».

Nell'inveramento della poetica del *Fanciullino* in quella dell'*Era nuova*, che non si contraddicono, ma si completano, risiede il significato della notte dell'amore cosmico del *Gelsomino notturno* e della sua ulteriore trasposizione nella notte di re Enzo e Flor d'uliva nella *Canzone del Paradiso*, quando non soltanto l'alba segue alla notte come per Odisseo, ma la vita intesa con Schopenhauer come continuità della specie diventa con la poesia una cosa stessa.

4 Sono parole del secondo capitolo della conferenza pascoliana *La Ginestra*, cfr. Giovanni PASCOLI, *Saggi e lezioni leopardiane*, edizione critica a cura di Massimo Castoldi, La Spezia, Agorà edizioni, 1999, p. 66; oltre a Massimo CASTOLDI, *Il soffio*, cit., pp. 69-79.

5 *Il Fanciullino*, cap. XVIII, in Giovanni PASCOLI, *Opere*, a cura di Maurizio Perugi, Milano-Napoli, Ricciardi, t. II, 1981, p. 1683.

Come *Mezzanotte di Myricae*, anche *Il gelsomino notturno* dei *Canti di Castelvechio* è una poesia per nozze, nonostante la genesi lunga e complessa. Fu consegnata, come è noto, manoscritta per le nozze dell'amico lucchese Gabriele Briganti il 21 luglio 1901.<sup>6</sup> Anche qui c'è un «lume» nella notte oscura, «là nella sala» (v. 11), «su per la scala» (v. 19), un lume che pure «brilla» (v. 20), come in *Mezzanotte*, «brilla, / sola nel mezzo alla città che dorme, / una finestra, come una pupilla» (vv. 8-10).

Ma questa volta Pascoli è andato oltre il senso di mistero e di infrazione della notte dei morti, «nera come il nulla», questa volta la notte è una notte d'amore, di un amore cosmico, che anima l'intero universo: dai fiori, alle farfalle, ai nidi, all'alveare, forse anche alle lontane Pleiadi. L'uomo, come ogni altro essere vivente, ne è parte, in un ciclo perenne, lucreziano, di creazione e distruzione, di vita che si genera e di vita che si dissolve, come è visualizzato dall'«erba» che si ostina sempre a nascere «sopra le fosse» (v. 12). La notte dei morti è diventata la notte nella quale si genera una nuova vita, una notte alla quale segue inesorabilmente «l'alba» (v. 21), l'alba di una pur transitoria «felicità nuova» (v. 24). È l'illusione che per un momento l'intero universo partecipi alla notte degli sposi, alla generazione della vita; e così come le stelle cadenti di *Myricae*, *x agosto* sembrano illusoriamente un pianto cosmico sul male, qui la distante e assoluta indifferenza delle Pleiadi si trasforma, per l'incanto della notte d'amore, nella popolare «Chiocchetta», che «per l'aia azzurra / va col suo pigolio di stelle» (vv. 15-16).

L'io poetico si dissolve in modo conforme a quanto scritto nelle pagine conclusive del *Fanciullino*. È presente solo al v. 2, «nell'ora che penso ai miei cari», sfumato dalla scelta meditata del «che» polivalente nella relativa temporale, che serve a connotare l'inizio della notte. In una precedente stesura Pascoli aveva abbozzato:

È l'ora in cui penso cos'era  
s'io era e sarebbe, se fosse.<sup>7</sup>

Socchiude forse gli occhi, «come gli occhi sotto le ciglia» (v.8) e scompare. Lascia parlare la natura delle cose, ovvero la poesia stessa, come aveva scritto negli ultimi versi dal titolo *Il fanciullo* (vv. 29-36):

6 Cfr. la premessa di Nadia Ebani alla poesia in Giovanni PASCOLI, *Canti di Castelvechio*, cit., t. II, p. 833.

7 *Ibid.*, pp. 839-840.

Voglio la vita mia lasciar, pendula,  
 ad ogni stelo, sopra ogni petalo,  
 come una rugiada  
 ch'esali dal sonno, e ricada

nella nostr'alba breve. Con l'iridi  
 di mille stille sue nel sole unico  
 s'annulla e sublima...  
 lasciando più vita di prima.<sup>8</sup>

Ampia rielaborazione della notte degli amanti, passando da un registro lirico a un registro epico narrativo, si ha nella rappresentazione della notte d'amore tra re Enzo e la schiava affrancata Lucia da Viadagola, detta Flor d'uliva, negli ultimi due canti della *Canzone del Paradiso*.<sup>9</sup>

Il tema della notte si colloca qui all'interno di un complesso crogiuolo di tradizioni dotte e popolari.

La notte che precede la notte d'amore è la notte di San Giovanni. Scriveva Alfonso Rubbiani in un testo ben noto al poeta e conservato nella sua biblioteca che «tanto al piano come al monte la notte di S. Giovanni mantiene il suo credito di notte solenne, di momento di lotta fra gli spiriti buoni e cattivi. Mentre il succo entra nell'uva, e il grano si matura, a convegni misteriosi sui crocicchi delle vie corrono le megere. Il senso filosofico di tutto quest'assieme è l'ansietà di un pericolo arcano che il pane e il vino dell'uomo corrono nel punto in cui le promesse della natura feconda stanno per divenire un fatto. E in parecchi campanili, da tempo immemorabile, si veglia e si suona a scongiuro dei malefizii. All'indomani l'uragano, immancabile in tale epoca, se la vittoria arrise alle amicizie aeree dell'uomo, scroscia a torrenti la grandine sui calanchi sterili, sulle ampie distese di ghiaie nei torrenti».<sup>10</sup> Un ciclo vitale sembra compiersi per incominciare un altro, la primavera cede il passo all'estate, il fiore al frutto maturo.

8 *Il Fanciullino*, cap. XIX, in Giovanni PASCOLI, *Opere*, cit., p. 1685.

9 Cfr. Giovanni PASCOLI, *Le Canzoni di re Enzo*, cit., pp. 210-220, al quale commento rinvio per ogni precisazione.

10 Alfonso RUBBIANI, *Etnologia Bolognese. Caratteri fisici della popolazione – Caratteri anatomici – Stratigrafia etnica – Tipi fisionomici – Il dialetto bolognese – Nomi arcaici della topografia volgare – Spirito, usi, costumi, canti e leggende del popolo*. Estratto dalla *Guida dell'Appennino bolognese*, Bologna, Tipografia Fava e Garagnani, 1881 [sulla copertina 1882], p. 41. Il volume è conservato nella Biblioteca pascoliana di Castelvechio con segnatura XII.3U.8.

È nella notte di San Giovanni che le fanciulle da marito possono scoprire con vari stratagemmi il carattere e la professione del loro futuro sposo, ma anche le streghe si danno appuntamento nei loro convegni notturni.

È la rugiada di quella notte, che rende medicamentose le erbe raccolte e preserva da ogni malattia chi farà uso dei panni allora stesi all'aperto, mentre gli «aierini», in Romagna «aiarên», spiriti dell'aria, si animano in una danza misteriosa.<sup>11</sup>

È il medesimo incanto della notte nella quale nella myrica *Ida e Maria* le sorelle del poeta stendono all'aria una tela bianca appena tessuta.

Alle tradizioni popolari della notte di San Giovanni, spesso connesse con usi nuziali, che Pascoli certamente conosceva per cultura orale, ma ebbe modo di verificare su vari testi, tra i quali soprattutto i due volumi della «Rivista delle Tradizioni popolari italiane», diretta da Angelo De Gubernatis (anni I-II, 1893-1895),<sup>12</sup> si intrecciano nella rappresentazione della notte degli amanti numerose tradizioni letterarie, sia legate ai *Miti dell'Aurora* dell'antropologo tedesco Max Müller e ai recenti studi folklorici di Giuseppe Pitré,<sup>13</sup> sia mediate dalle antiche letterature romanze, e in particolare quelle relative al genere provenzale dell'*aube*.

Un suo testo di riscontro è il volume di Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen-Age*, che aveva trattato il genere dell'*aube* nella poesia francese e provenzale delle origini, ne aveva individuato la genesi nel canto notturno delle sentinelle, segnalando anche quello stesso *Canto dei soldati di Modena*, che Pascoli ricorda in una nota, senza citare, tuttavia, alcuna fonte di riferimento.<sup>14</sup> Jeanroy aveva poi accennato all'im-

11 Sono citati in *La Canzone del Paradiso*. II. *San Giovanni*, vv. 44-45: «I lunghi pioppi scotono le vette: / son li aierini che vi fan la danza», cfr. Giovanni PASCOLI, *Le Canzoni di re Enzo*, cit., pp. 162-168, dove sono ampi riferimenti alle tradizioni popolari della notte di San Giovanni.

12 Sono citati da Pascoli stesso nelle sue note alle *Canzoni di re Enzo*, cfr. *ibid.*, p. 284.

13 Cfr. Giuseppe NAVA, *Pascoli e il folklore*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 161, 1984, p. 537; oltre a Max MÜLLER, *Nouvelles leçons sur la science du langage*, Paris, A. Durand et Pedone Lauriel, 1867-1868, 2 voll.

14 Alfred JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen-Age. Études de littérature française et comparée suivies de textes inédits*, Paris, Librairie Hachette, 1889, p. 72: «Il est clair que ce genre n'a pu exister avant le moment où ce fut une habitude constante que de faire garder les demeures seigneuriales par une "gaité"; mais il peut remonter, comme nous allons le voir, aux premiers temps de la civilisation féodale. Il était tout naturel, en effet, que cette habitude, fort poétique,

magine dell'allodola che sveglia gli amanti innanzi all'alba e alla sua ripresa nella tragedia shakespeariana di *Romeo e Giulietta*,<sup>15</sup> e aveva riportato vari testi, che pure riaffiorano qua e là dalla trama nascosta dei versi pascoliani, come per esempio la celebre *alba* nota come *Gaite de la tor*:

Gaite de la tor,  
 gardez entor  
 les murs, se Deus vos voie;  
 c'or sont a sejour  
 dame et seignor,  
 et larron vont en proie.  
*Hu et hu et hu et hu!*  
 Je l'ai veü  
 la jus soz la coudroie.  
*Hu et hu et hu et hu!*  
 A bien pres l'ocirroie!  
*Hu et hu et hu et hu!*  
 Pou ai geü  
 en la chambre de joie.  
*Hu et hu!* Trop m'a neü  
 l'aube qui me guerroe.<sup>16</sup>

d'interrompre le silence de la nuit ou d'annoncer le jour par des chants frappât l'imagination, qu'on cherchât à utiliser dans la poésie un personnage réel en faisant de lui l'interprète des sentiments que l'on voulait exprimer: si on plaçait dans sa bouche, en dénaturant à peine le sens des mots qu'il devait prononcer souvent en temps de guerre, un appel à la vigilance en face d'ennemis tout proches, on avait une aube militaire; si l'on donnait à ses paroles un tour mystique, si on en faisait une exhortation à se bien garder contre les ennemis de l'âme, on avait une aube religieuse. La première de ces variétés est représentée dans la *Chanson des soldats de Modène*, où un soldat en sentinelle exhorte ses compagnons à veiller à la sécurité de la ville». Il volume è conservato nella Biblioteca pascoliana di Castelvecchio con segnatura XII.3C.5.

15 *Ibid.*, p. 70: «On a reconnu, sous une forme naïve et fruste, la scène fameuse de *Roméo et Juliette* (Sc. 16. Trad. F. V. Hugo, II, p. 264)».

16 *Ibid.*, p. 79. Il testo si legge anche in un altro testo posseduto da Pascoli (segnatura XII.3C.6) *Chrestomathie de l'ancien français (VIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) accompagnée d'une grammaire et d'un glossaire*, par Karl Bartsch. Sixième édition revue et corrigée par Adolf Horning, Leipzig, F. C. W. Vogel, 1895, col. 245 col titolo *Aubade* e va collocato tra le fonti dirette dell'*Anno mille*, come risulta da un appunto autografo. Pascoli si soffermò soprattutto sul grido «hu e hu e hu e hu». Cfr. Nadia EBANI, *Appunti sull'«Anno Mille» di Giovanni Pascoli*, «Studi di Filologia Italiana», 44, 1986, p. 241; Giovanni PASCOLI, *Nell'anno Mille*, testo critico a cura di Nadia Ebani, Firenze, La Nuova Italia, 2002, p. 6.

Sulla questione specifica delle «guaite», sul loro grido «*Eya!*», bisillabo misterioso dall'intensa sonorità trocaica, che interrompe a tratti il silenzio della notte, e sul richiamo al *Canto dei soldati di Modena*, ovvero al famoso *Ritmo delle scolte modenesi* del IX sec., *O tu qui servas armis ista moenia*, conservato nel ms. O. I. N. 4. dell'Archivio della Cattedrale di Modena, Pascoli aveva certamente letto anche i recenti lavori del suo amico Antonio Restori e di Giulio Bertoni.<sup>17</sup>

Scriveva per esempio Bertoni, a proposito dell'interazione tra sentinella e amanti:

non possiamo considerare l'«alba» come un prodotto letterario a sé, poiché vi si scoprono facilmente rapporti con altri generi affini: o con i canti di Chiesa del mattino, coi quali ha di comune l'invocazione mattutina, o con un genere rappresentato dal nostro ritmo, con cui ha di comune la presenza delle scolte. Può dirsi anzi che l'«alba» risulti sopra tutto della composizione di questi due tratti, ch'ebbe luogo dapprima al di là delle Alpi. Quando in Provenza e in Francia la scolta fu chiamata a rappresentare la sua parte nella poesia, diciam così, cortigiana, l'elemento amoroso, ch'era naturalmente tanta parte della letteratura e della vita, non mancò di prender presto la prevalenza, e si ebbero così le «albe d'amore», nelle quali la povera sentinella annuncia col suo canto agli amanti l'ora degli addii. Il canto era anche accompagnato da uno strumento e poteva essere di diversa natura.<sup>18</sup>

Nella nostra *Canzone* le «guaite» sono presenti, intonano il loro grido nella notte, ma non interagiscono in alcun modo con gli amanti, come avviene anche nell'alba dei *Memoriali bolognesi*, *Partite, amore; adeo*, già

17 Antonio RESTORI, *Il Canto dei soldati di Modena: «O tu qui servas armis ista moenia»*, «Rivista Musicale Italiana», 4, 1899, pp. 742-761; Giulio BERTONI, *Il ritmo delle scolte modenesi*, Modena, Vincenzi, 1909, poi, col titolo *Il «ritmo delle scolte modenesi» e le così dette «albe»*, in ID., *Studi su vecchie e nuove poesie e prose d'amore e di romanzi*, Modena, Umberto Orlandini, 1921, pp. 1-32.

18 *Ibid.*, pp. 17-18

studiata da Carducci,<sup>19</sup> da Casini<sup>20</sup> e da Monaci, la versione del quale Pascoli dichiara di preferire:

Partite, amore; adeo;  
ché tropo çe se' stato,  
lo maitino è sonato,  
çorno me par che sia.

Partite, amore; adeo;  
che non fossi trovato  
in sì fina cellata  
como nui semo stati:  
or me bassa, oclo meo;  
tosto sia l'andata,  
tenendo la tornata  
como d'inamorati;  
sì che per spesso usato  
nostra çoglia renovi,  
nostro stato non trovi  
la mala celosia.

Partite, amore; adeo,  
e vane tostamente;  
c'one toa cossa t'ào  
pareclata in presente.<sup>21</sup>

19 Cfr. Giosuè CARDUCCI, *Intorno ad alcune rime dei secoli XIII e XIV ritrovate nei memoriali dell'archivio notarile di Bologna*, pubblicato inizialmente negli «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna», serie II, 2, 1876, poi nell'Edizione Nazionale in *Archeologia poetica*, vol. 18, Bologna, Nicola Zanichelli, 1908, pp. 219-221: «L'alba, come la definì ultimamente con precisione il Bartsch, “rappresenta, per il solito in forma drammatica, la separazione degli amanti su 'l far del giorno, e da ciò tiene il nome”. Se non che nell'alba dei provenzali “gli amanti, nota sempre il Bartsch, sono svegliati da un amico che fa la guardia, o dal vigile del castello che passando nel silenzio annunzia co 'l suo grido l'avvicinarsi del giorno, e nel ritornello, che è costante proprietà di questo genere, ritorna quasi sempre il vocabolo *alba* e forma la chiusa”. Nella ballata bolognese manca la mistura drammatica della guardia o del grido del vigile: la donna si sveglia, e sospettosa affretta l'amante a dipartirsi, e nel congedo ritorna affettuoso e naturale il ritornello | *Partite, amore; a deo*».

20 *Le rime dei Poeti bolognesi del secolo XIII*, raccolte e ordinate da Tommaso Casini, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1881, p. 173.

21 *Crestomazia italiana dei primi secoli con prospetto delle flessioni grammaticali e glossario per Ernesto Monaci*, Città di Castello, S. Lapi, 1889, I, p. 292 [«Dal Memoriale 64, scritto nel 1286 per il notajo “Nicholaum Phylippi”»]. Per l'intera questione v. Giovanni PASCOLI, *Le Canzoni di re Enzo*, cit., p. 291.

L'intervento della sentinella accentuerebbe senz'altro la teatralità della scena, priverebbe, tuttavia, il testo della sua aura di evento assoluto, cosmico, universale, posto al di là della storia, al di là del tempo, che, invece, l'assenza di comunicazione tra «guaite» e amanti pare accentuare.

Indipendentemente dai riferimenti storico-filologici, infatti, l'intento pascoliano sembra essere quello di conservare per tutta la canzone, fino agli ultimi versi, la medesima suggestione propria della genesi di un mito, per il quale l'alba succede alla notte in un perenne ciclo di rigenerazione.

La schiava, dunque, ottenuta la libertà, giunge finalmente al «Palagio nuovo», dove re Enzo è prigioniero del Comune di Bologna da sette anni. All'avanzare della notte, mentre la città di Bologna s'addormenta, dopo il suono della campana serale, e soltanto le «guaite» vegliano per le scale «ad occhi aperti / come civette», si consuma all'interno del palazzo l'incontro d'amore tra «quei che fu re» e «quella che fu schiava». Lucia fa dono al re prigioniero della sua libertà ritrovata e nell'amplesso gli porta il sole «di ch'ella è piena, che ne' campi imbevve».

I due amanti rinnovano in sé il mito edenico del Paradiso terrestre, divengono per un momento Adamo ed Eva, liberi e partecipi della vita universale. Si trovano in un metonimico Oriente, il luogo dove, secondo uno schema topologico proprio di tutta la cultura medioevale, è collocato il Paradiso.

E dalla torre suona la campana.  
 Il Podestà comanda di serrare.  
 Rimbomba ogni uscio del Palagio nuovo:  
 sull'imbrunire chiavi e chiavistelli  
 vanno con agro cigolio di ferro.  
 [...]  
 Ogni uscio è chiuso del Palagio nuovo;  
 chiusa è la porta ed è levato il ponte.  
 Vegliano ad occhi aperti nella notte,  
 come civette, guaito per le scale.  
 [...]  
 E' non v'è più! Fuggito è il re! Si trova  
 oltre le mura, oltre i serragli e il Reno.  
 È già più lungi anche del suo reame,  
 è già più lungi anche del sacro impero.  
 Non più prigioniero e non più re, si trova  
 nel luogo all'oriente della terra,  
 dove uscì prima l'erba che fa il seme,  
 dove uscì prima l'arbore ch'ha il frutto.  
 Non è più re, né manto egli ha, che falbo;



non ha che il musco d'oro, onde si veste  
da sé la calda creta umana.

Non è più re, ma d'una schiava, in dono,  
la libertà che a lei fu resa, egli ebbe.  
La dolce schiava gli ha portato il sole  
di ch'ella è piena, che ne' campi imbevve.  
Egli alla nuda libertà s'è stretto,  
bee l'aria pura di tra le sue labbra,  
tra le sue braccia prieme l'erba folta,  
da tutta aspira il grande odor del sole.

[...]

E dorme alfine, dorme l'Uomo avvinto  
alla dolce Eva. Quella che fu schiava,  
quei che fu re tengono il capo accanto,  
e l'onde brune solcano le bionde.  
No, non e' dorme: s'è addormito il mondo  
intorno a loro. Ei solo è desto, e vede  
l'acque dormire, lieve ansare i venti,  
chiudere il cielo gravi le sue stelle,  
sparir la terra. Liberi e sereni  
sentono il tutto che s'annulla preso  
dalla dolcezza antelucana.

(*Le Canzoni di re Enzo, La canzone del Paradiso*, x. *La notte*, vv. 1-5; 12-15;  
45-63; 67-77)

All'alba, quando l'usignolo, che aveva cantato durante la notte, avrà ceduto il posto all'allodola, che canterà al mattino messaggera dell'aurora e che desterà, come ogni giorno, «il broilo / pieno d'oselli», tutto sarà finito e i due amanti costretti a lasciarsi per sempre; ma la fanciulla, lasciando il palazzo del re, porterà in grembo una nuova vita. Una reticenza, segnata da dieci puntini di sospensione, tronca le ultime parole di Enzo, che si fermano in un'indeterminata evocazione del Paradiso.

«Dormendo or ora ho udito la campana  
che da sette anni io so tra l'altre squille.  
Ella m'ha detto tristamente e plana:  
– Comincia un dì come già mille e mille –  
Amore, a Deo! Ven l'alba».

«Non anco in cielo s'è sentito il canto  
dell'allodetta che destando il broilo  
pieno d'oselli, al lusignolo accanto  
passa e gli dice: – Dormi, o lusignolo:  
non cantar più, ch'è l'alba –».

[...]  
 «Amore, a Deo! Quanto mi fu già caro  
 lo sole, tanto or mi sarà molesto.  
 Eo plu non vollio 'l dì lusente e claro;  
 con te, meo Sire, in questa notte eo resto,  
 dove tu sei, per sempre!».

«Flore, o d'uliva o mandorlo che sia,  
 flore ch'hai già l'anima bianca e molle,  
 me plu non tene quei che m'ha 'n bailia,  
 eo sarò teco tra le fresche zolle,  
 al sole et all'amore!».

«Eo vado al sole, all'acqua, al gelo, al vento.  
 Prima eo cantava tutte le mie sere.  
 Ora, tra i solchi, in vetta a li olmi, eo sento  
 che forse te farò così dolere,  
 e ben n'arò dolore!»

«Me' là con te, che 'n Roma imperadore!  
 El Paradiso.....  
 (*Ibid.*, XI. *L'alba*, vv. 1-10; 36-52)

Anche qui, come nel *Gelsomino notturno*, la morte è presente nel grido delle «guaite», che, pur se ripreso tale e quale dal *Canto dei soldati di Modena*, evoca il verso dei numerosi rapaci notturni, che compaiono nelle poesie pascoliane a partire da quello della *Civetta* di *Myrica*, «stridula risata / di fattucchiera» che passa come la Morte, «con ali molli come fiato, / con gli occhi aperti sopra il triste mondo / addormentato» (*Myrica*, *La civetta*, vv. 15-16, 22-24).

Pascoli stesso, d'altra parte, suggerisce questa interpretazione, quando scrive che le guaite per le scale della torre «vegliano ad occhi aperti nella notte, / come civette» (vv. 14-15).

Non ci sorprende di leggere ai vv. 40-41 del canto x. *La Notte* che «è gran silenzio: ogni uomo / parla sommesso ad un suo morto caro», come nei primi due versi del canto *Il gelsomino notturno* leggevamo «E s'aprono i fiori notturni, nell'ora che penso a' miei cari».

Più avanti sentiamo «lieve ansare i venti» (v. 73), immaginiamo «chiudere il cielo gravi le sue stelle» (v. 74) e ci vengono ancora in mente del *Gelsomino* «l'odore che passa col vento» (v. 18), ma anche i nidi che dormono «come gli occhi sotto le ciglia» (v. 8), che si chiudono «gravi», proprio come le stelle della *Canzone del Paradiso*.

Anche qui alla notte segue l'alba, che porta con sé la fragile speranza di maternità, di un rinnovato Paradiso, di una nuova vita che, tuttavia, è già morte proprio quando incomincia a essere vita.

Il grembo materno del *Gelsomino* racchiude in sé tanto l'idea dell'ovario e quindi della maternità, quanto una forte suggestione sepolcrale, vv. 21-24:

È l'alba: si chiudono i petali  
un poco gualciti; si cova,  
dentro l'urna molle e segreta,  
non so che felicità nuova.

Qui troviamo altre chiare evocazioni sepolcrali: dal colore «falbo» del corpo del re,<sup>22</sup> al «musco d'oro, onde si veste / da sé la calda creta umana» (x. *La notte*, vv. 53-55), alle «fresche zolle» (xi. *L'alba*, v. 44), tra le quali Enzo sogna di essere un giorno con la fanciulla amata, che evocano tanto un morbido e naturale giaciglio sul quale amarsi liberamente sotto il sole, quanto il tappeto erboso di un camposanto.

Se, tuttavia, nel *Gelsomino* è in primo piano il fremito d'amore della natura, nel suo ciclo lucreziano di vita e morte, nella *Canzone del Paradiso* al centro della vicenda sono proprio i due amanti, intorno ai quali tutto l'universo per un momento sembra svanire.

Se il *Gelsomino* si chiude con l'evocazione di un'indefinita «non so che felicità nuova», qui Flor d'uliva diventa una vera e propria figura di rigenerazione, oltre l'erba che «nasce [...] sopra le fosse» (*Il gelsomino notturno*, v. 12), oltre il grido disperato di Calypso: Flor d'uliva è la poesia dell'*Era nuova*.

Ben diversa è, dunque, Lucia di Viadagola dall'omonima Lucia dantesca, anche se entrambe sono figure di una 'luce' che illumina la notte e sono premesse di un viaggio verso il Paradiso terrestre. Nella *Commedia* Lucia è ministra di un disegno provvidenziale, figura di una Grazia divina trascendente la volontà umana, appare a Dante in sogno sotto forma di aquila e lo guida addormentato verso la cima del monte del Purgatorio. Dante sta sognando, non la vede, e il suo sogno è di quelli di primo mattino quando la «mente nostra, peregrina / più da la carne e men da' pensier presa, / a le sue vision quasi è divina».<sup>23</sup>

22 «Falbo» è il color giallo scuro proprio del pelame dei cavalli e dei buoi. Cfr. *Canzoni di re Enzo*, *La Canzone dell'Olifante*. III. *Lo stormo*, v. 18: «eretto passa sul destrier suo falbo».

23 *Pg.* ix, vv. 16-18.

Lucia-Flor d'uliva non sfiora nemmeno il suo re addormentato, quando lo vede per la prima volta. Gli si avvicina soltanto fino al punto di fargli rifluire nel sangue l'energia della vita e se ne ritorna pensosa. Quando Enzo la incontra realmente è desto, non dorme. È il mondo intorno, invece, che dorme. E Pascoli spiega che si tratta, al contrario di quanto avviene per Dante, del «sonno / primo», di quello più profondo, di quello «senza sogno» (x. *La notte*, vv. 36-37).

Flor d'uliva, creatura leggera, quasi incorporea, ma, ciò nonostante, tutta terrestre, che confonde il suo canto con quello dell'usignolo, è poesia. La sua essenza infatti è la luce, il colore, l'odore intenso dell'estate incipiente, ma soprattutto il canto. Il suo stesso nome racchiude in sé, oltre all'incipit dello stornello popolare, anche l'idea del «flore» che «allega per la state» (xi. *L'alba*, v. 28), uno dei tanti piccoli fiori bianchi dell'effimera mignola, la caratteristica infiorescenza a grappolo destinata a generare la drupa: emblema di pace, di fratellanza, di continuità della vita. È dunque la vera erede della Matelda dantesca nell'interpretazione pascoliana e, nella prospettiva dell'*Era nuova*, una tutta terrena forma di «palingenesia».<sup>24</sup>

La notte di Flor d'uliva si svela dunque come l'opposto della notte di Rosa. Flor d'uliva, infatti, come la nuova poesia pascoliana, non sogna, come non sogna *Calypso* e non sognano *I due orfani*, perché non possono più sognare. Se Rosa attende e teme ancora indefinitamente lo sparo del cacciatore, Flor d'uliva danza, canta e coglie fiori proprio come Matelda, perché è finalmente libera. È libera come Dante in cima al Purgatorio, dopo che è stato 'coronato e mitriato' signore di se stesso da Virgilio.<sup>25</sup> La

24 Così si conclude *L'Era nuova* in Giovanni PASCOLI, *Pensieri e discorsi*. MDCCCXCV-MCMVI, Bologna, Nicola Zanichelli, 1907, p. 154: «E sarà dunque una religione, la religione anzi, che scioglierà il nodo che sembra ora insolubile. La religione: non questa o quella in cui il terrore dell'infinito sia o consolato o temperato o annullato, ma la religione prima e ultima, cioè il riconoscimento e la venerazione del nostro destino. | XII. | Quella sarà la *palingenesia*; la povera e melanconica *palingenesia* che sola può toccare a questi poveri e melanconici esseri che abitano così piccolo pianeta, il quale è sulla via di tante comete distruggitrici. Avverrà nel secolo che sta per aprirsi? Aspettiamo. Io non oso dire: speriamo». Per l'interpretazione pascoliana di Matelda, cfr. Massimo CASTOLDI, *Matelda e il «placido ortolano di Dio»*. *L'Eden di Giovanni Pascoli*, in *Per Giovanni Pascoli nel primo centenario dalla morte*. Atti del Convegno di Studi Pascoliani, Verona, 21-22 marzo 2012, a cura di Nadia Ebani, Pisa, ETS, 2013, pp. 39-50.

25 Cfr. Pg. XXVII, vv. 140-142: «Libero, dritto e sano è tuo arbitrio, / e fallo fora non fare a suo senno: / per ch'io te sovra te corono e mitrio».

fanciulla rappresenta in tal modo la nuova poesia pascoliana, che, come quella dantesca, proprio perché ha attraversato la notte eterna dei morti, può generare, all'alba, la vita.

