

FRANCO D'INTINO

LO SPAVENTO NOTTURNO
IDILLIO V

Ripercorriamo innanzitutto le complesse vicende di questo testo. Composto a Recanati nel 1819, era compreso nel gruppo degli *Idilli* raccolti nell'autografo napoletano AN (ora C.L. XIII, 22), e li collocato in terza posizione, con il titolo *Il Sogno*, dopo *La Ricordanza* (ovvero *Alla luna*) e *L'Infinito*. Già però sullo stesso manoscritto Leopardi cassò il titolo originario, allo scopo di renderlo disponibile per un altro componimento, collocato in quinta posizione (*Il Sogno*, che conosciamo oggi come tredicesimo dei *Canti*). Il testo divenne così *Lo spavento notturno*, e questo titolo mantenne sia nell'altro autografo che ci è rimasto (quello di Visso: AV), preparatorio alla pubblicazione, sia nelle due stampe che si susseguirono una dopo l'altra nel 1826, prima in rivista (nel fascicolo XIII del «Nuovo Ricoglitore»: Nr26), poi nel volume dei *Versi* (B26). In queste sedi Leopardi diede ulteriore compattezza al gruppo degli *Idilli*, esplicitandone la serialità già implicita in AN con una titolazione collettiva e con numeri d'ordine che li mancavano: i componimenti rubricati in AV come «Idilli MDCCCXIX» diventano in Nr26 «Idilli e volgarizzamenti di alcuni versi morali dal greco», per tornare poi «Idilli MDCCCXIX» in B26, giacché i «volgarizzamenti» costituiscono, nel volumetto bolognese, una sezione a parte. Ecco uno schema delle trasformazioni, anche grafiche, del gruppo di «idilli» datati dallo stesso Leopardi al 1819:

AN

[I] Idillio || La luna o la Ricordanza [corretto in La Ricordanza] [II] Idillio || L'Infinito
[III] **Idillio** || **Il Sogno** [corretto in Lo spavento notturno] [IV] Idillio || La sera del
giorno festivo [V] Idillio || Il Sogno [VI] Idillio || La vita solitaria

AV Idilli || MDCCCXIX

[I] L'Infinito || Idillio I [II] La sera del giorno festivo || Idillio II [III] La Ricordanza ||
Idillio III [IV] Il Sogno || Idillio IV [V] **Lo spavento notturno** || Idillio V [VI] La vita
solitaria || Idillio VI

Nr25/Nr26 Idilli e volgarizzamenti di alcuni versi || morali dal greco || *del conte Giacomo Leopardi*.

[I] L'Infinito. || *Idillio I*. [II] La sera del giorno festivo. || *Idillio II*. [III] La ricordanza. || *Idillio III*. [IV] Il sogno. || *Idillio IV*. [V] **Lo spavento notturno**. || *Idillio V*. [VI] La vita solitaria. || *Idillio VI*.

B26 Idilli || MDCCCXIX

[I] L'infinito || *Idillio I* [II] La sera del giorno festivo || *Idillio II* [III] La ricordanza || *Idillio III* [IV] Il sogno || *Idillio IV* [V] **Lo spavento notturno** || *Idillio V* [VI] La vita solitaria || *Idillio VI*

In tutte e tre le collocazioni seriali esplicite (ovvero da AV in poi) *Lo spavento notturno* viene, per così dire, retrocesso dal terzo al quinto posto, nell'ambito di una riorganizzazione complessiva del materiale che tocca tutte le pedine tranne una, giacché *La vita solitaria* era e resta sempre in ultima posizione. La retrocessione potrebbe non essere tuttavia una *diminutio*, se, come credo, il ruolo della *Vita solitaria* è cruciale, non solo per i contenuti, ma anche perché questo canto è l'unico punto fermo dell'intera serie, e ne costituisce invariabilmente l'*explicit*. Molto si è detto sulla posizione iniziale, e dunque privilegiata, acquisita dall'*Infinito* a partire da AV; molto meno, se non addirittura nulla, sulla posizione altrettanto privilegiata, ma in chiusura, del canto più ampio e in certo senso più impegnativo (perché più complesso e articolato) del gruppo. Certo, si potrebbe ragionare a lungo e in vario modo sulla nuova configurazione del sestetto (noto solo, *en passant*, che la versione di B26, al contrario di quella di AN, alterna regolarmente componimenti brevi e lunghi), ma si potrebbe anche suggerire che da una indistinta posizione mediana *Lo spavento notturno* non perde ma acquista rilievo avvicinandosi al gran finale della *Vita solitaria*, che è destinato a preparare: una funzione assolta in precedenza dal canto che è suo diretto concorrente in fatto di titolo e tema, *Il sogno*.

Se dunque l'*idillio VI* si distingue da tutti gli altri canti per la sua posizione fissa in chiusura, l'*idillio V* (di AV, Nr26 e B26, ex *idillio III*) si distingue al contrario per la sua estrema *instabilità*. Non solo, come si è visto, muta posizione. È, dei sei idilli, il testo che cambia più volte e più radicalmente titolo:

Il sogno → Lo spavento notturno → → XXXV → XXXVII

Inoltre, il titolo subisce un processo di spersonalizzazione, o distanziamento: da una estrema intimità autobiografica, da una quasi confessione (Leopardi stesso scrive in un rapido appunto che il racconto di Alceta è ispirato a un sogno vero: «Luna caduta secondo il mio sogno»)¹, a un più generico “tema” (lo spavento notturno), a un mero e astratto numero ordinale in una serie che è esplicitamente

¹ *Poesie e prose* (I), p. 636.

distinta da quella principale, e intitolata oltretutto «Frammenti». Una serie di pezzi incompiuti, o almeno così si vuol far credere (ma non è vero, o almeno non in tutti i casi). Qui, in questa sorta di limbo formato da cinque testi eterogenei, viene infine relegato, unico dell'originaria serie di sei, il quinto idillio. E stavolta, si badi, in apertura.

Ma c'è di più. Ho infatti deliberatamente omissso il dato più importante. E cioè che questa specie di mutante intitolato nel 1826 *Lo spavento notturno* (ex *Il sogno*, in seguito “frammento” XXXV, e poi XXXVII, ma spesso chiamato, forse per disperazione, *Odi, Melisso*, dall'*incipit*) è stato addirittura espulso – unico tra i sei compagni di parto – dal *liber* leopardiano all'epoca della prima riunificazione in un solo organismo testuale unitario dei due filoni, le canzoni e gli idilli. Mi riferisco all'edizione fiorentina Piatti del 1831, la prima a chiamarsi col titolo definitivo, e pregnantissimo, di *Canti* (F31). Dove la serie dei sei «idilli» rimane schierata in ordine immutato rispetto a B26, ad eccezione, appunto, del quinto idillio. Che è, potremmo dire, l'unico assente di quella prima, decisiva apparizione pubblica del Leopardi privato. Ma il testo non è appunto il racconto di una *assenza*, di una *caduta*, di un *venir meno* di qualcosa che è stato sempre lì?

Se torniamo per un momento alla sequenza grafica delle vicende del titolo:

Il sogno → Lo spavento notturno → → XXXV → XXXVII

Noteremo come il testo *cada* letteralmente dalla costellazione poetica leopardiana, e poi, proprio come la luna di Alceta, riappaia, ma con una luce diversa, debole, dislocata fuori dal centro luminoso della dizione poetica, in un margine che esclude e al tempo stesso mette in rilievo; così come la sua stessa natura *residuale* oscura la decifrazione del frammento, della *rovina*, ma ne rafforza anche la potenza di suggestione. Ecco, l'idillio V, poi frammento XXXV e XXXVII, è come un pezzo di muro crollato giù dal tempio poetico leopardiano, ed è proprio a questa sua natura periferica, *esorbitante* (dalla serie degli idilli, ma anche, vedremo, dalla forma *moderna* dell'idillio leopardiano) che è dovuta tale indubbia potenza di suggestione. E non è forse un caso se nella sezione dei cinque «frammenti» in cui l'edizione napoletana Starita (N35) recupera tre testi leopardiani antichi, questo sia l'unico a *non* essere un *vero* frammento, al contrario di *Io qui vagando* e di *Spento il diurno raggio* (ritagliati rispettivamente dall'*Elegia II* edita in B26, ma composta nel 1818, e dall'*Appressamento della morte*, inedito, composto nel 1816). Ciò accentua ancor di più la sua condizione *liminare* e *limbale*, di testo che al tempo stesso è e *non* è frammentario. Lo stesso potrebbe dirsi rispetto allo spartiacque antico/moderno, raddoppiato dalla dicotomia traduzione/originale. Dei cinque «frammenti» il secondo e il terzo (*Io qui vagando* e *Spento il diurno raggio*) sono “originali” interi spezzati dall'autore; il quarto e il quinto “originali” antichi *sfigurati* dall'opera del tempo. *Odi, Melisso* inaugura la serie come testo *moderno* che sembra *antico*; come testo *intero* che sembra *frammentario*; come testo *originale* che sembra *altrui* (ed è, infatti, anche, letteralmente *pronunciato* da personaggi di finzione). Da

questo punto di vista, è il frutto più autentico della contaminazione voluta da Leopardi quando, nell'esporsi pubblicamente come poeta privato (quello, appunto, degli idilli) mescolò versi suoi e versi tradotti, o meglio "imitati" dal greco, in cui l'autore è, per così dire, una *presenza assente*.

Che Leopardi, nel disegnare le varie edizioni dei suoi versi, seguisse una consapevole strategia non mette conto dire, tanto ciò è scontato. Sul significato profondo che, in particolare, riveste l'appendice dei «Frammenti» ho già scritto altrove: non mera "giunta" improvvisata per infittire di pagine un libro smilzo (come pensano alcuni autorevoli studiosi che evidentemente non scommettono sull'onestà intellettuale di Leopardi), ma intenzionale chiusura *in minore*: ironica e al tempo stesso, come il passero, sconsolata². Resta da vedere, in tale a volte obliqua strategia, che ruolo abbia, prima nel gruppo degli idilli immesso in B26, poi nelle varie configurazioni dei *Canti*, l'instabile idillio giovanile, prima spostato, poi rifiutato, infine reintegrato in una ulteriore dislocazione, ancora una volta contraddittoria: l'inizio della fine, l'*incipit* dell'*explicit*. Decisamente, *Lo spavento notturno* ha in sé una tensione oppositiva, o, si direbbe quasi, una vocazione ossimorica.

Il tentativo più articolato e motivato di spiegare il bizzarro percorso dell'idillio è opera di Liana Cellerino. Con la consueta finezza, la studiosa nota che ad essere eliminato nel 1831 dall'edizione Piatti, e poi emarginato nell'edizione Starita, è paradossalmente proprio uno dei maggiori responsabili (in quanto più vicino alla forma antica) del titolo complessivo di «idilli». Perché? Cellerino avanza tre ipotesi. La prima spiegherebbe l'esclusione da F31: le riflessioni su Omero e la poesia primitiva del 1828 potrebbero aver messo a fuoco una figura di pastore dotato di sapienza ormai incompatibile con la *naïveté* di Alceta e di Melisso. Se il tono dell'intera raccolta è dettato dal saggio pastore che parla nel *Canto notturno*, omerico e salomonico, «l'elegante ironia sull'ingenuità dei due pastori può non esser consentita». La seconda ipotesi riguarda invece la marginalizzazione in N35: la causa sarebbe l'ingresso del *Passero solitario*, che, posto in apertura della serie idillica (in posizione XI, prima dell'*Infinito*), provocherebbe «una incompatibilità retorica per un idillio in senso stretto»³. La terza ipotesi, infine, più filosofica, avrebbe a che fare con il radicale mutamento ideologico intervenuto negli anni napoletani, e testimoniato da una criptica autocitazione nei *Paralipomeni* IV, 4, vv. 7-8, ove Leopardi attribuisce ai «selvaggi» la convinzione «che disciolta / Dal Sol non caggia la celeste volta». È la stessa credenza popolare testimoniata dal sogno di Alceta, che vede «cader» la

² F. D'INTINO, Spento il diurno raggio (XXXIX) e il problema della conclusione dei *Canti*, «Rivista Internazionale di Studi Leopardiani», II, 2001, pp. 17-34. La sezione dei «Frammenti» nell'edizione Starita (1835) è quella più vicina all'originaria vocazione idillica, polarizzata dalle traduzioni/imitazioni greche. Il titolo, nei fascicoli del «Nuovo Ricoglitore» 1825-1826, era *Idilli e volgarizzamenti di alcuni versi morali dal greco*. Un motivo in più per prendere molto sul serio la cosiddetta "appendice".

³ L. CELLERINO, Odi, Melisso: appunti filologici e retorici per l'interpretazione, in *Interpretazione e simbolo*. Atti del V Colloquio sulla Interpretazione, a cura di G. GALLI, Torino, Marietti, 1984, pp. 175-181, a p. 177.

luna. Vista da questa prospettiva, l'ingenuità del pastore diventa rozzezza e ignoranza, e non può trovar posto – argomenta Cellerino – nel corpo principale dei *Canti*. Leopardi avrebbe così liquidato non solo Alceta, ma il se stesso di un tempo, amante degli «errori popolari».

Ipotesi ragionevoli, che non risolvono però il quesito: se Leopardi percepiva il vecchio idillio come superato – per motivi ideologici o formali (sarebbe stato, per esempio, l'unico canto in forma di dialogo, quasi – si è detto – una piccola “ope-retta” in versi) – perché non rifiutarlo del tutto? perché conservarlo, anzi *reintegrarlo* nella *coscienza* poetica, ma in quella strana collocazione marginale, di penombra? Non ho usato distrattamente il termine “coscienza”, che ci aiuta a volgere il timone dalle coste basse, facilmente descrivibili, dei fatti verso un mare più alto e incerto. Ma invece proprio in questa regione abissale si nasconde, io credo, il segreto dello *Spavento notturno*. In prima approssimazione una risposta potrebbe infatti essere: questo testo è così instabile, e oggetto di rimozione, manipolazione, e recupero (in modi, diciamo così, obliqui), proprio perché va a toccare, come nessun altro con tale immediata sicurezza e folgorante semplicità, strati profondissimi della psiche dell'autore. Non per nulla, si è detto, è l'unico caso di derivazione diretta da materiale onirico autentico. E non per nulla era intitolato *Il sogno* (si è già detto del processo di spersonalizzazione – oppure, vedremo, in modo più appropriato *negazione* – che subisce il titolo).

Fortissimo è infatti il legame con il mondo archetipico degli «errori popolari», ovvero con le radici dell'immaginario antropologico “primitivo” e “inconscio” del giovane Leopardi. Sulle concrezioni materiali di tale legame la critica ha detto molto, rintracciando la fittissima rete di connessioni – lessico, immagini, metafore ecc. – che legano l'idillio a molti capitoli del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, e, ancor prima, alla *Storia dell'astronomia*. Non c'è forse altro testo poetico che possa vantarne tante e tanto significative. Pochi esempi basteranno.

Già nell'anno 1813 un Leopardi quindicenne, raccogliendo materiali per la *Storia dell'astronomia*, si imbatte nel mito persiano che l'eclissi sia l'effetto della infermità della luna. Questa, morendo, si staccerebbe dalla volta celeste per cadere sulla terra. È la prima attestazione storica del radicamento del suo inconscio («luna caduta secondo il mio sogno») nel tessuto antropologico antico: i Persiani «s'immaginavano ancora che le eclissi della luna dinotassero che ella era inferma, e temendo che questo corpo non venisse morendo a *cadere* sulla terra, distruggendone gli abitanti, attaccavano dei cani ad alcuni alberi, e li battevano affinché i loro gridi risvegliassero la luna e la facessero rinvenire dal suo svenimento»⁴. C'è una condizione di malessere, c'è il cadere, c'è il timore della distruzione e della morte per oppressione di un peso (quanto resistente, se arriverà fino alla *Ginestra*, vv. 202-248), c'è il suono della voce dei cani (animali connessi più tardi

⁴ *Poesie e prose* (Flora), p. 727.

alle divinità inferi, e spettrali apparizioni all'inizio dello *Zibaldone*), che però agisce positivamente provocando una reversibilità del male («rinvenire»), su cui tornerò. Sempre a proposito del fenomeno dell'eclissi ecco subito un altro elemento, non sonoro ma visivo: l'oscuramento della luce: «il sole si eclissò siffattamente, che il giorno sembrò cangiarsi in una *notte tenebrosa*»⁵. Anche nell'idillio il cadere della luna è accompagnato da fenomeni che rilevano dell'udito e della vista: «stridea», «annerando» (senza contare che il testo si apre proprio all'insegna dell'ascolto e del racconto: «Odi», «contarti»). L'annerirsi rimanda ancora una volta alla realtà onirica, giacché nell'appunto in cui rievoca il proprio sogno Leopardi dice della luna «che secondo i villani fa *nere le carni*»⁶.

Fin dalla *Storia dell'astronomia*, dunque, tre ambiti dell'immaginario sono in gioco: (i) il timore della malattia e della morte, rappresentata dal cadere, dallo staccarsi da un tutto (la forma-frammento, di cui dicevamo, non è che questo); (ii) la perdita della luce (l'oscurarsi, lo spegnersi o annerirsi); (iii) l'espressione sonora di questo trauma (i gridi dei cani, lo stridere).

Due anni dopo, nel *Saggio*, gli stessi elementi sono disseminati in vari capitoli, con dovizia di citazioni dalla tradizione classica greca e latina, e inestricabilmente connessi gli uni agli altri. Nel Capo XI, «Dell'astrologia, delle eclissi, delle comete», il tema della paura si lega a quello visivo. Vi sono infatti citate le reazioni primitive di terrore allo sparire della luce lunare (e solare) a causa delle eclissi. È da qui che Leopardi toglierà l'immagine del «*carbon vivo*», centrata intorno a un verbo-chiave, *spegner*/*spegnersi*, che nell'idillio ricorre ben due volte (vv. 13 e 15)⁷:

che stridea
 Sì forte come quando un *carbon vivo*
 Nell'acqua immergi e *spegni*. Anzi a quel modo
 La luna, come ho detto, in mezzo al prato
Si spegneva, annerando, a poco a poco

Ed ecco il *Saggio*:

Era ben naturale che gli antichi *tremassero all'improvviso oscurarsi del sole e della luna*, e al coprirsi la natura di tenebre tutto ad un tratto. Questo fenomeno è terribile per sè medesimo. Quando il sole è oscurato da una nuvola, si vede il corpo che ce ne toglie la luce. Ma quando

⁵ *Ibid.*

⁶ *Poesie e prose* (I), p. 636.

⁷ Vale forse la pena notare che tutta la sezione dei «Frammenti» è all'insegna dello spegnersi e del mancare: tema della partenza della donna in *Io qui vagando*; addirittura parola-tema nell'*incipit* di *Spento il diurno raggio*; tema della vecchiaia e della morte nei due volgarizzamenti da Simonide. Le citazioni da *Lo spavento notturno* sono da B26, se non è altrimenti specificato (laddove ci fossero varianti più che meramente formali).

esso si eclissa, niun corpo si vede che se gli sovrapponga: il solo suo disco rimane offuscato, e sembra annerire a poco a poco a guisa di un carbone che va a spegnersi⁸.

Lo spegnersi di un corpo astrale luminoso nell'acqua torna nel Capo IX, «Del sole», che, sovrapponendo al motivo della caduta quello sonoro dello stridore, anticipa, in intarsio, l'intera costellazione metaforica della parte centrale dell'idillio:

Non è dunque meraviglia che dalla parte di Ponente, quando il sole tramontava si udisse una specie di stridore, cagionato dalle fiamme di questo corpo luminoso, che si tuffavano e si spegneano nell'acqua. Posidonio narra, presso Strabone, di avere udito dire che in Ispagna si sentiva in effetto questo *strepito* quando il sole piombava al fondo del mare⁹.

La sottile persistenza di questo suono *stridente*, prodotto dallo *spegnersi* della luce *caduta* nell'acqua, è tale, che esso si impone ben due volte nel linguaggio poetico, tra 1818 e 1820, e in luoghi di rilievo. Sia nella prima, sia nella terza canzone lo stesso verbo (che Leopardi prende in calco da Giovenale e Ausonio) ricorre; in entrambi i casi legato all'idea di caduta, e di spegnimento di una materia infuocata al contatto con il freddo dell'acqua¹⁰. Una traccia sonora importante, dunque. Che era già emersa in un capitolo precedente del *Saggio*, «Dei terrori notturni», dove segnalava la presenza della Strige, la quale, secondo il citato s. Isidoro, «è un uccello *notturno*, che ha tratto il nome *dal suono della sua voce, il quale non è che uno stridore*»¹¹. Di nuovo oscurità e stridore: ma, attraverso questo varco sonoro, stavolta siamo ammessi negli abissi più insondabili della psiche leopardiana, frequentati da una figura femminile che, sotto diverse forme, la segna in profondità: quella della strige, o strega, o lamia, o maga, o ninfa; figura che si colloca evidentemente in una vasta costellazione mitologica lunare soggetta al regno infero di Proserpina/Persefone. Poco dopo, infatti, una citazione da Apuleio chiama in causa «Proserpina *terribile per gli urli notturni*»¹². Ho scritto abbastanza, a proposito di un altro canto, sul mitologema persefoneo (implicante freddo, sterilità, notte, morte, caduta, lutto) per non doverne riprendere qui la trama in tutta la sua ampiezza¹³. Basti dire ora

⁸ *Poesie e prose* (II), p. 758.

⁹ Ivi, pp. 736-737.

¹⁰ *All'Italia*, vv. 121-124: «Prima divelte, in mar precipitando, / *spente* nell'imo *strideran* le stelle, / che la memoria e il vostro / amor trascorra o scemi»; *Ad Angelo Mai*, vv. 78-82: l'impresa di Colombo consiste esattamente nel ritrovare, agli antipodi, «il raggio / del Sol *caduto*», col suo viaggio «oltre alle colonne, ed oltre ai liti / cui *strider* l'onde all'attuffar del sole / parve udir su la sera».

¹¹ *Poesie e prose* (II), p. 719. Ma ci sono, nel *Saggio*, altre tipologie di suoni forti e sgradevoli legati al terrore, per es. il «gracchiare», più avanti, p. 726, a proposito delle «Larve», cioè «uomini malvagi divenuti demoni»; e poi ancora lo «strepito» nel Capo XIII, «Del tuono», ivi, p. 805, e così via.

¹² Ivi, p. 721. Su questa figura L. CHERUBINI, *Strix. La strega nella cultura romana*, Torino, UTET, 2010.

¹³ F. D'INTINO, *I misteri di Silvia. Motivo persefoneo e mistica eleusina in Leopardi*, «Filologia e critica», XIX, 1994, 2, pp. 211-271. Ulteriori indagini in questa direzione, con molti elementi nuovi relativi alla figura della «ninfa», in F. CAMILLETI, *Leopardi's Nymphs. Grace, Melancholy, and the Uncanny*, London, Legenda, 2013.

che il tema dello “spavento notturno”, segnale privilegiato delle figure mitologiche legate al dominio della morte, del rapimento/scomparsa e della caducità, attiva in Leopardi a un mondo magico in cui l'impossibile diventa possibile. In un altro capitolo del *Saggio*, quello dedicato appunto alla magia, la caduta della luna è dovuta infatti a un incantesimo, cui assiste il cane infernale: «Luciano fa dire a Cleodemo che gl'incantesimi sogliono d'ordinario farsi durante il crescer della luna, e che un mago “si trasse innanzi Ecate, che menava seco Cerbero, e *svelse la luna dal cielo*”»¹⁴. Particolarmente pertinente, questo luogo, perché vi compare un altro verbo-chiave dell'idillio, *svellere* (v. 19: «Ond'ella fosse *svelta*»), che si aggiunge, con analogo aspro nesso consonantico in s-, a *spegnere* e a *stridere*. Più avanti, lo stesso verbo torna in altri due luoghi, nel tradurre Quintiliano: «Ciò mi costa più travaglio che lo *svellere* le stelle dal cielo»¹⁵, e soprattutto Plutarco, in un passo ove riappare l'ennesima incarnazione della pericolosa figura femminile della maga:

C'insegna Plutarco donde ebbe origine la volgare opinione, che attribuiva alle maghe, singolarmente tessale, il potere di trar giù la luna. “Che se v'ha alcuna,” dic'egli, “la qual prometta di *svellere la luna dal cielo*, ella si prende giuoco della ignoranza e della dabbennaggine delle femmine che sel credono”.¹⁶

Qui troviamo già, in nuce, lo stesso contrasto tra la credenza in un atto magico e lo scetticismo razionalistico di chi lo ritiene impossibile. Il tirar giù la luna appartiene infatti al novero tradizionale degli *adynata*, come dimostra un passo del *Candelaio* di Giordano Bruno (mai citato, mi pare, dai commentatori) in cui compare per ben due volte lo stesso verbo.

Dice infatti Bonifacio nell'esordio dell'opera: «Si dice che l'arte magica è di tanta importanza che contra natura fa ritornar gli fiumi a dietro, fissar il mare, muggire i monti, intonar l'abisso, proibir il sole, despicar la luna, *sveller* le stelle, toglier il giorno e far fermar la notte». E poi ancora citando un poema dell'«Academico di nulla Academia» (ovvero dello stesso Bruno)¹⁷:

Don'a' rapidi fiumi in su ritorno,
smuove de l'alto ciel l'aurate stelle,
fa sii giorno la notte, e nott'il giorno.

¹⁴ *Poesie e prose* (II), p. 662.

¹⁵ Ivi, p. 670.

¹⁶ Ivi, p. 675. Nel Capo X, «Degli astri» (ivi, pp. 737-738), è raccolto molto altro materiale antico sul tema della caduta dei corpi celesti (Stazio, Lucano, Teocrito, Ovidio, Virgilio), sul quale si veda soprattutto E. PERUZZI, *Odi, Melissa*, in ID., *Studi leopardiani*, 2 voll., Firenze, Olschki, 1987, vol. II, pp. 93-108. Altri luoghi in cui Leopardi documenta il sospetto o il timore di una caduta nel Capo XII, «Della terra» (ivi, pp. 771, 774).

¹⁷ G. BRUNO, *Opere italiane*. Testi critici e nota filologica di G. AQUILECCHIA, 2 voll., Torino, UTET, 2002, vol. I, pp. 283-284.

E la luna da l'orbe proprio *svelle*
 e gli cangia in sinistro il destro corno,
 e del mar l'onde ingonfia e fissa quelle.
 Terr', acqua, fuoco et aria despiuma,
 et al voler uman fa cangiar piuma.

Colpisce, qui, l'uso reiterato dello stesso verbo. Ma senza entrare in un'ottica che un grande studioso chiamerebbe "fontaniera", voglio solo usare questo grimaldello bruniano per aprire uno spiraglio su un ulteriore possibile "tema" implicito (forse rimosso, o negato), dell'idillio. Il tema d'amore. Il catalogo degli *adynata* resi possibili dall'arte magica è infatti snocciolato da Bonifacio perché, egli dice, «non posso far che questa traditora m'ame, o che al meno mi remiri con un simulato amorevole sguardo d'occhio». Ora, questa situazione: il non essere guardato amorevolmente, è un filo conduttore della serie degli idilli, e in particolare degli idilli "lunghi", più narrativi.

Tutti ricordano la scena d'apertura dell'idillio in seconda posizione in B26, *La sera del giorno festivo*, in cui l'io medita sulla donna che viceversa non pensa a lui. Il tema si riassume così ai vv. 20-21: «non io certo giammai / Ti ricorro al pensiero» (poi: «non io, non già, ch'io spero, / Al pensier ti ricorro»). Nell'idillio in quarta posizione, *Il sogno*, la donna ha rivolto bensì lo sguardo "amorevole" all'amante (vv. 87-88: «Quando colei teneramente affissi / Gli occhi ne gli occhi miei»), ma in un passato ormai irrevocabile: l'amore di lei si rivela solo nel momento stesso in cui è per sempre perduto. Solo la magia onirica rende possibile ciò che non lo è. Nell'idillio in sesta e ultima posizione, *La vita solitaria*, l'orchestrazione è assai più complessa. L'io è inizialmente «sventurato» perché la Natura, in generale, non è verso di lui «cortese» (stessa situazione della *Sera*), con insistenza sullo sguardo: «E tu pur volgi / Da i miseri lo sguardo». Solo più avanti il tema amoroso è esplicitato, e si lascia intendere che una qualche «sciaura» ha troncato l'amore e lo ha agghiacciato («Lo strinse la sciaura, e in ghiaccio è volto»). Anche in questo caso, dunque, la realizzazione del desiderio è riconosciuta solo nel momento in cui è divenuta impossibile. Se al «garzoncello» la realtà «sorride in vista / Di paradiso», non appena egli di ciò diventa consapevole attraverso l'esperienza, ecco che avviene la "rottura", o caduta («Ma non sì tosto, / Amor, di te m'accorsi, e 'l viver mio / Fortuna avea già rotto»). L'ultima strofa si apre con una invocazione alla luna, ed è una sorta di sabba infernale cittadino in cui dominano quelli che nel *Saggio* erano chiamati «terrori notturni». Per questo, forse, vi affiorano alcuni materiali linguistici di quel capitolo dedicato al magico e misterioso operato delle streghe.

Negli idilli, insomma – o almeno in quelli in cui il tema amoroso è esplicito – tutto sembra ruotare intorno al mutamento improvviso che trasforma una situazione piacevole, meglio amorosa, in uno spaventoso incubo, che sia l'indifferenza o la morte, oppure l'ostilità, finalmente svelata, di una figura femminile dal carattere ambivalente come quello della luna.

Della Lamia si dice che «era veramente assai pernicioso, perchè univa alla malvagità l'artificio, e vezzeggiava i fanciulli per divorarli poi commodamente»¹⁸. Della Strige, invece, che «riputavasi porgere il latte ai bambini». Per cui, scrive s. Isidoro, «Quest'uccello volgarmente chiamasi Amma, perchè dicesi che ama i fanciulli, e porge perfino il latte ai bambini nascenti». D'altro canto, di essa scrive Lucano che, come si è visto, «ha tratto il nome dal suono della sua voce, la quale non è che uno *stridore*». Diodoro di Sicilia, da parte sua, «parla di Lamia regina pure di Libia, bella e insieme crudele». Dice infatti S. Isidoro delle Lamie che «laceravano crudelmente i bambini»¹⁹. Proprio questa zona del *Saggio* sembra aver innescato il meccanismo psichico dell'incubo rappresentato nell'idillio, il cui contenuto è *un evento che muta repentinamente uno stato di cose rassicurante nella sua continuità* («Io me ne stava / A la finestra che risponde al prato, / Guardando in alto: ed ecco a l'improvviso / Distaccasi la luna»). Che sia così è confermato dal titolo che esso ha mantenuto a lungo da AN fino a B26, *Lo spavento notturno*. Non genericamente un sogno, dunque, ma *quel* sogno ricorrente, ossessivo, che riempie di spavento il bambino e gli toglie la quiete, per opera di figure femminili che si immaginano amorevoli e seducenti, ma invece si rivelano «femmine malefiche» e «volatrici» (nello *Zibaldone*: «demonj, e mali spiriti») ²⁰. Come le *Strigi*, *Striges* o *Strigae*, insomma le *Streghe*, o come quelle «maghe tessale» che avevano appunto il potere di «svellere la luna dal cielo».

La cifra simbolica dello *Spavento notturno* sembra dunque essere l'assenza improvvisa, ovvero la perdita, l'oscuramento, lo spegnimento, e fin lo smembramento (le Lamie «laceravano crudelmente i bambini») ²¹, di un qualcosa che si immaginava presente, integro, luminoso e propizio.

Un'assenza e una perdita che tuttavia non sono assolute. È proprio Alceta, alla fine del suo racconto, a metterci in guardia sulla strana e indecifrabile natura di ciò che rimane nel cielo dopo l'evento catastrofico e inquietante. Non si tratta di un vuoto, bensì di un luogo che mostra il segno, la traccia di quel *qualcosa* che è venuto a mancare:

Allor mirando in ciel, vidi rimaso	
Come un barlume o un'orma, anzi una nicchia,	
Ond'ella fosse svelta; in guisa ch'io	svelta; in cotal guisa,
N'accapricciava; e ancor non m'assicuro.	Ch'io n'agghiacciava;
(B26)	(N35)

Questi versi pongono un problema che finora ho intenzionalmente messo da parte, e cioè la definizione di "idillio"; certo cosa non semplice né per l'antico né

¹⁸ *Poesie e prose* (II), p. 718.

¹⁹ Tutti questi materiali raccolti ivi, pp. 718-720.

²⁰ Ivi, p. 720; *Zibaldone* 2302 (29 dicembre 1821).

²¹ *Poesie e prose* (II), p. 720.

per il moderno. Un fatto però è certo: mentre gli altri cinque idilli sono una sorta di reinterpretazione personale, inequivocabilmente moderna, del genere antico, in quest'unico caso, a detta di tutti i commentatori, è riconoscibile una foggia "alla greca" (il dialogo tra personaggi semplici, forse pastori, il riferimento alla natura, ironia, una certa ingenuità), che certamente crea un contrasto stridente (per usare un termine chiave del componimento) con il contenuto conturbante e violento del sogno, più opportunamente classificabile come incubo. In altri termini, questo, che *sembra* il più autenticamente arcaico degli idilli, è quello che invece rappresenta in modo più *violento e diretto* una drammatica presa di coscienza, tipicamente moderna, della caducità: ciò che Leopardi definì, in un celebre appunto zibaldoniano, «mutazione totale» (datata infatti al 1819, lo stesso anno di composizione di questi versi)²². Questo primo dato non farebbe che confermare quella tensione "ossi-morica" che, come ho suggerito, attraversa, a tutti i livelli, *Lo spavento notturno*. Ma forse un ulteriore passo avanti si può fare applicando anche a questo testo, benché in forme più criptiche, la definizione che Leopardi diede più tardi degli idilli come «situazioni, affezioni, avventure storiche del mio animo»²³. Accentuando, insomma, oltre le statiche apparenze della "scenetta", o "quadretto" di genere, la sua drammatica dinamicità *storica* interiore. In che modo, se non mettendo l'accento sul *processo* rappresentato dal dialogo? Se Alceta è stato vittima di un sogno perturbante, è pur vero che egli ne combatte gli effetti nefasti raccontandolo a Melisso, un altro se stesso cui delega il compito di rassicurarlo sulla persistenza della luna e sulla impossibilità dell'evento della caduta. All'incertezza delle domande di Alceta («Chi sa? non veggiam noi spesso di state / Cader le stelle?») Melisso risponde allontanando l'evento luttuoso nella dimensione onirica («Ma sola / ha questa luna in ciel, che da nessuno / cader fu vista se non in sogno»). L'ultima parola dell'ultimo verso («sogno»), in rima identica con il primo, fa ritornare il dialogo al principio, ricreando quel circolo (astrale) che il contenuto del sogno aveva spezzato. E il componimento inizia con l'esortazione «Odi», che indica nel suono, e più precisamente nel linguaggio (nella fattispecie narrativo/poetico: «io vo' contarti») lo strumento di un possibile risanamento, cioè di un allontanamento dell'io da un materiale psichico doloroso; un allontanamento che prende forma nella volontà di dire, cioè nel ritorno verbale sul "luogo del delitto": «io vo' contarti un sogno / Di questa notte, che *mi torna a mente / In riveder la luna*».

²² *Zibaldone* 144 (1° luglio 1820). Se da un lato si attribuisce generalmente al canto una veste antica, dall'altro c'è chi (sulla scia di G. CARDUCCI, *Opere*, edizione nazionale, XX, Bologna, Zanichelli, 1943, p. 41: «di maniera è tutto greco; ma originale d'invenzione, e di potente espressione»), mette in dubbio la pertinenza di certi tratti idillici; in particolare secondo PERUZZI, *Odi*, Melisso, cit., pp. 75-138, il dialogo non è ambientato in un paesaggio, il linguaggio non è popolare, Alceta e Melisso non sono pastori, e «tutto l'idillio consiste unicamente nel ricordo e nella riflessione di Leopardi». Ma proprio tale tensione oppositiva tra le aspettative del lettore e l'effettiva realtà del dialogo ben raffigura il contenuto del racconto, ovvero la *caduta* dell'antico.

²³ *Poesie e prose* (II), p. 1218.

È, a ben vedere, lo stesso processo esplicitato nel primo degli idilli in AN (*La Luna, o la Ricordanza*), e poi, molto più tardi, anche in *A Silvia*, dove il finale «di lontano» *allontana* Silvia dalla propria morte, permettendo la rinascita nell'esordio vocale reiterativo «Silvia, rimembri *ancora*» (e non si può non pensare qui alle Lamie che «laceravano crudelmente i bambini»: 'ri-membrare' significa propriamente 'rimettere insieme le membra' di un tutto che è andato distrutto)²⁴. In altri termini, e più sinteticamente, l'idillio come *avventura storica dell'animo* non è la scenetta dialogata, bensì il processo dinamico grazie al quale Pio, sdoppiandosi in Alceta/Melisso, supera lo *choc* psichico causato dalla caduta della luna, ovvero la «mutazione totale». Da questo punto di vista la scrittura dell'idillio sarebbe essa stessa un atto di magia bianca, uguale e contraria a quella nera, «perniciosa», operata dalle streghe; sarebbe, in altri termini, un incantesimo, o incantamento: ed è in quanto tale che, all'altezza della Starita, rivendica il diritto a riapparire, benché obliquamente, nei *Canti*.

Abbiamo già visto che Leopardi conosceva (e citava nel *Saggio*) le tradizioni antiche relative al potere magico di tirar giù la luna²⁵. Tra queste, esisteva anche una tradizione «orfica», attestata da Marsilio Ficino, in cui tale magia era legata specificamente alla dimensione acustica, e serviva a neutralizzare gli influssi negativi dei pianeti (in particolare Saturno). Il *topos* del canto magico che fa *cadere* la luna è già, per esempio, in Virgilio (*Bucoliche* VIII, 69-72), e sarà ripreso da Ariosto (*Orlando furioso*, XXV, 62, 5: «Dal ciel la luna al mio cantar discende»); ma è talmente diffuso da riaffiorare, per esempio, nel quarto «intermedio» eseguito nel 1589 a Firenze per festeggiare le nozze granducali²⁶. A questa fitta rete di motivi circolanti appartiene anche, evidentemente, la leggenda citata nella *Storia dell'astronomia*, secondo la quale i Persiani, per evitare la caduta dell'astro infermo, «attaccavano dei cani ad alcuni alberi, e li battevano affinché i loro gridi risvegliassero la luna e la facessero rinvenire dal suo svenimento»²⁷. La musica orfica era appunto una forma di dialogo con gli astri, un tentativo di dirigerne gli influssi.

Non è da sottovalutare, allora, la scelta di mettere in primo piano la dimensione acustica, ovvero il gesto del parlare, e dunque la funzione consolatoria, rassicurante della voce. Leopardi sapeva di questa pratica antica, e la documenta nel *Saggio*:

²⁴ Sul «canone antropometrico di corpo o di organismo animale» per indicare la totalità si leggano le pagine di G. STABILE, *Puzzle e lego: l'enciclopedia e le sue forme*, «Critica del testo», III, 2000, 1, pp. 253-275: «l'essere membro, o, nel senso anatomico, organo, indica, come il frammento rispetto all'anfora, che la totalità, la forma organica, deve essere pensata preliminarmente integra per poter ricollocare il membro al suo esatto posto» (p. 258).

²⁵ *Poesie e prose* (II), p. 675 (Plutarco).

²⁶ «Io che dal ciel cader farci la luna / A voi, che in alto sete / E tutto il ciel vedete, a voi comando / Ditene quando il sommo eterno Giove / Dal ciel in terra ogni sua grazia piove». Si veda sul testo e sul contesto di questo intermedio S. LA VIA, *Concentus Iovis adversus Saturni: magia, musica astrale e umanesimo nel IV intermedio fiorentino del 1589*, «I Tatti studies in the Italian Renaissance», V, 1993, pp. 111-156 (il testo, qui senza le varianti, a p. 119).

²⁷ *Poesie e prose* (Flora), p. 727.

«“Soleano gli antichi,” dice lo scoliaste di Sofocle, “veduto che aveano un sogno infausto, alla mattina *contarlo* subito al Sole, affinché questo, che è contrario alla notte, facesse che l'esito fosse opposto al sogno”»²⁸. Ed è lo stesso verbo che usa Alceta, *hapax* nei *Canti*. Più in generale, a proposito della magia, aveva scritto ancora nel *Saggio*: «Eppure la magia anche al presente gode del suo credito presso il volgo. V'ha chi si spaccia *dotato della virtù di guarire con parole e con segni*; si pretende conoscere gli stregoni e le streghe; se ne teme la presenza e lo sdegno; i loro influssi sono nocivi, il loro tocco è pernicioso, i loro sguardi sono micidiali. Quali follie! e dopo tanti secoli tuttora trionfanti della ragione e del buon senso!»²⁹. Ciò che la ragione trionfante considera *impossibile* rimane pur vero e *possibile* in uno strato profondo dell'immaginario, ed è appunto questa tensione che l'idillio rappresenta. In tempi post-illuministici, il potere taumaturgico della parola e del canto – non altro – è ciò che l'idillio-amuleto si propone di attivare; ed è esattamente la neutralizzazione del potere infernale, cioè raccapricciante, o agghiacciante, del lato oscuro della luna («in guisa ch'io / N'accapricciava», poi in N35 «n'agghiacciava») l'argomento del frammento di idillio teocriteo citato proprio ove si evocano con tanta dovizia di particolari i misfatti delle «femmine malefiche», delle Streghe e delle Lamie, e di Ecate e di Proserpina urlatrice; nonché, però, anche i mezzi «per preservarsi dai terrori notturni»³⁰:

Su via splendi più bella, *affin che teo*
Favellar possa, e con Ecate inferna,
 Che a' pavidì cagnuoli orrore ispira,
 Quando di notte, d'atre faci al lume,
 Va per le tombe degli estinti e il sangue.

È una sorta di palinsesto dell'idillio: la notte, i cani (si ricordi l'*incipit* dello *Zibaldone*), una spaventosa figura infernale che divora carni e succhia sangue umano. Tutto ciò che, come si dice all'inizio del capitolo sui «terrori notturni», è fatto per incutere il terrore nei bambini. Quel terrore che, non dimentichiamolo, riguarda sempre sia l'ambito acustico sia quello visivo (stridore e oscuramento). Proprio nell'anno 1815, mentre Leopardi componeva il *Saggio*, uno dei grandi maestri europei dell'*unheimlich*, E.T.A. Hoffmann, aveva concepito la figura del *Sandmann*, l'uomo che ruba gli occhi ai fanciulli (e la Lamia – tramanda Plutarco, ripreso da Leopardi – «tiene gli occhi riposti in un vaso», ma si veda anche la nota seguente)³¹. Se l'incantamento serve a ripristinare il dialogo con un astro potenzialmente ostile, esso serve anche a ristabilirne la percezione visiva. La caduta della luna è mancanza

²⁸ *Poesie e prose* (II), p. 686.

²⁹ *Poesie e prose* (II), p. 676.

³⁰ *Ibid.*, p. 721.

³¹ *Ibid.*, p. 720. Si veda PLUTARCO, *De curiositate* [Mor. 516B].

di visione, cecità dello spettatore, in quanto tradizionalmente l'astro è "pupilla del cielo"³². Lo *Spavento notturno* è anche, come gran parte degli idilli, un tentativo di fare simbolicamente i conti con quella cecità che – in coincidenza con un fortissimo conflitto d'autorità con la figura paterna – colpì Leopardi nel 1819: «perder per sempre la vista della bellezza e della natura dei campi ec. *perduti gli occhi* ciò mi induceva al suicidio»³³. La luna caduta secondo il suo sogno è dunque anche l'occhio che si *svelle* dal cielo e gli impedisce di vedere.

Di nuovo gli stessi elementi, visivo e acustico, ritroveremo nell'*incipit* delle *Ricordanze*, che sembra pronunciato da un nuovo incredulo Alceta il quale, ancora non del tutto rassicurato che la luna cadente sia davvero un *adynaton*, e non la realtà, constata la rinnovata efficacia dell'amuleto poetico:

Vaghe stelle dell'Orsa, *io non credea*
 Tornare ancor per uso a *contemparvi*
 Sul paterno giardino scintillanti,
 E *ragionar con voi* dalle finestre
 Di questo albergo ove abitai fanciullo,
 E delle gioie mie vidi la fine.

La «fine» è la caduta; il «tornare» è la possibilità di neutralizzarla, ripristinando, nella memoria, la visione/contemplazione e la parola inibite e impedita dal catastrofico evento. *Lo spavento notturno* è una precoce messa a punto di un meccanismo poetico apotropaico che serve a distornare il male, e a «render vani i sogni infausti», come gli «apomagdalia» (pezzi di mollica di pane), o «uno dei grandi denti della Iena», che – scrive Leopardi ancora in quel luogo più volte citato del *Saggio* – gli antichi portavano in viaggio «a causa dei terrori notturni, che

³² G. SANDRINI, *Il sogno di Alceta: dagli errori antichi al fantastico moderno*, «Rivista Internazionale di Studi Leopardiani», VI, 2010, pp. 47-59 ricorda un'osservazione di G. CERONETTI, *Le mummie e la luna*, in ID., *La vita apparente*, Milano, Adelphi, 1982, che, rifacendosi ad Artemidoro, sostiene che la luna «corrisponde anche agli "occhi" di chi la sogna: e la caduta della luna può indicare, nel sogno leopardiano, paura della cecità» (pp. 137-139).

³³ G. LEOPARDI, *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, § 68, in *Scritti e frammenti autobiografici* (D'Intino), pp. 95-96 (oppure: «mal d'occhi e vicinanza al suicidio», ivi, p. 63, § 25). E si veda ivi, p. 100, la nota 173 su "mutismo" e "cecità" (ulteriori considerazioni su questo nesso in F. D'INTINO, *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 203-207). Si noti che in un capitolo, ampiamente antologizzato da Leopardi, delle *Notti romane* di Alessandro Verri, un parricida, prima straziato dal senso di colpa, viene poi letteralmente dilaniato durante il tradizionale martirio del gallo, del cane e del serpe, in seguito al quale il serpe gli divora gli occhi (di nuovo Hoffmann) e, cieco, non riesce più a vedere il cielo: «non vidi però il cielo, perché la luce degli occhi era spenta». Cfr. *Crestomazia (prosa)*, p. 84. Il tessuto lessicale è fortemente contiguo con quello dell'idillio; vi troviamo, tra gli altri, «svellere» e «stridore» (A. VERRI, *Le notti romane*, a cura di R. NEGRI, Bari, Laterza, 1967, pp. 131-138). Sul conflitto con il padre – pure in relazione alla cecità – insiste SANDRINI, *Il sogno di Alceta*, cit., convocando, come possibile fonte, un passo delle *Metamorfosi* di Ovidio su Fetonte che cade incendiato da Giove (pp. 50-55).

poteano sorprenderli sulla strada»³⁴. Tale meccanismo ha un corrispettivo figurale nella descrizione del cielo *quasi, ma non del tutto vuoto* che si offre alla vista dopo la caduta dell'astro. L'incertezza di Alceta nel definire il fenomeno è stata variamente interpretata, ma è difficile non leggerla come difficoltà, da parte del pastore, di trovare un sostituto verbale per quella luminosa e indicibile *presenza assoluta* che era la luna. La descrizione si frantuma linguisticamente in opzioni diverse («barlume», «orma», «nicchia»), così come l'integrità dell'astro si era frantumata a contatto con il «prato», in una «nebbia» «di scintille». E tuttavia, nonostante tale difficoltà, e nonostante la sensazione angosciosa e paralizzante che la vista di quei *residui* provoca in Alceta («in guisa ch'io / N'accapricciava», poi in N35 «n'agghiacciava»), la stessa conversazione tra i pastori dimostra che l'incubo non ha avuto effetti perniciosi, e che l'opera delle «malefiche» streghe non è del tutto riuscita. Performare questi versi (magari commuovendosi «in rileggerli», come dirà poi)³⁵ significa continuare a riprodurre l'effetto magico; significa rendersi conto, sempre di nuovo, con sollievo, che la catastrofe temuta era un *adynaton*, impossibile; o che, diversamente, la poesia ha reso *possibile* la neutralizzazione di una catastrofe fin troppo vera perché l'inconscio la ritiene tale.

Difficile dire se nella sequenza «barlume»/«orma»/«nicchia» ci sia davvero, come pensano alcuni, un progressivo avvicinamento in *climax* alla più intima e vera natura del fenomeno³⁶; fatto sta che la «nicchia» non è solo lo spazio concavo dell'astro *svelto* dalla volta celeste³⁷, ma anche il luogo in cui colui che sperimenta la caduta si rifugia per *ritrovarsi* nell'*assenza*: «orbo rimasto allor, mi *rannicchiai* / palpitando nel letto e, *chiusi gli occhi*, / strinsi il cor con la mano, e *sospirai*»³⁸. Come vedremo, il melanconico, sulla cui postura *rannicchiata* Leopardi si dilunga – evidentemente con cognizione di causa – in *Zibaldone* 69-70 (pure del 1819)³⁹, è colui nel quale

³⁴ *Poesie e prose* (II), pp. 721-722.

³⁵ *Zibaldone* 4302 (15 aprile 1828).

³⁶ A. DEL GATTO, «Come un barlume, o un'orma»: il sogno di Leopardi, in *I sogni e la scienza nella letteratura italiana*, a cura di N. TONELLI, Pisa, Pacini, 2008, pp. 109-123, a p. 111.

³⁷ Si veda, per questo significato, un passo della *Storia dell'astronomia*, in *Poesie e prose* (Flora), p. 751: «nella immagine del Dio, secondo alcuni [...] facevansi sette *nicchie*, il numero delle quali corrisponde perfettamente a quello dei pianeti uniti al sole ed alla luna».

³⁸ *Il primo amore*, vv. 55-57. Il canto, del 1817, è, con le *Memorie del primo amore*, una delle più precoci testimonianze dell'esperienza della caduta (che si identifica qui con la partenza dell'amata). Qui «orbo» significa anche, propriamente, «cieco», e giustamente SANDRINI, *Il sogno di Alceta*, cit., p. 56, ricorda due luoghi memorabili di *Aspasia* vv. 106-108 («Che se d'affetti / orba la vita, e di gentili errori, / è notte senza stelle a mezzo il verno») e del *Tramonto della luna*, v. 15 («orba la notte resta»).

³⁹ «Dev'esser cosa già notata che come l'allegrezza ci porta a comunicarci cogli altri (onde un uomo allegro diventa loquace quantunque per ordinario sia taciturno, e s'accosta facilmente a persone che in altro tempo avrebbe o schivate, o non facilmente trattate ec.) così la tristezza a fuggire il consorzio altrui e *rannicchiarsi* in noi stessi co' nostri pensieri e col nostro dolore. Ma io osservo che questa tendenza al dilatamento nell'allegrezza, e al restringimento nella tristezza, si trova anche negli atti dell'uomo occupato dall'uno di questi affetti, e come nell'allegrezza egli passeggia muove e allarga le braccia le

negativo e positivo, assenza e presenza, silenzio e parola, «ristringimento» e «dilatamento» si convertono l'uno nell'altro; così l'incubo diventa poesia, la «nicchia» diventa «orma» sonora e «barlume».

Se l'idillio, in un primo momento accantonato, o meglio *negato*, ha finito per trovare collocazione nella Starita tra i «frammenti», non è perché esso è parte di un testo intero spezzato, ma perché rappresenta l'evento *archetipico* della caduta e al tempo stesso il processo poetico di ricostituzione, attraverso la parola poetica, di quell'interezza che è andata distrutta; processo lento e difficile, anzi impossibile, se non attraverso una forma sostitutiva (parziale e frammentaria) che ha preso il posto del tutto.

Questa sostituzione di una parte-frammento al tutto è, secondo Freud (ripreso da Agamben nel capitolo di *Stanze* sull'«oggetto assente») un meccanismo psichico feticista⁴⁰. Un meccanismo che troviamo assai spesso in Leopardi, ma che ha una prima forte condensazione figurale proprio ne *Lo spavento notturno*, nella triplice immagine del «barlume», dell'«orma» e della «nicchia». Queste tre immagini di ciò che è rimasto nel cielo dopo la caduta possiamo chiamarle «feticci» nella misura in cui esse sono al tempo stesso la *presenza* di quel nulla che deriva dalla caduta, e il segno (concavo) della sua *assenza*; simbolo di qualcosa e, insieme, della sua *negazione*, che Freud chiama *Verleugnung* (diversa, dunque dalla *rimozione*: *Verdrängung*). La contemporaneità di *presenza* e *assenza*, che, come abbiamo visto, caratterizza, unico tra gli idilli, la storia editoriale dello *Spavento notturno* è resa possibile da «una lacerazione essenziale, nella quale le due reazioni contrarie costituiscono il nucleo di una vera e propria frattura dell'Io»⁴¹.

La definizione freudiana del feticcio riesce a spiegare molte cose: non solo l'immagine tripartita barlume/orma/nicchia, che rende bene la frustrazione feticista di non poter mai sostituire integralmente l'oggetto assente⁴², ma anche l'instabilità

gambe, dimena la vita, e in certo modo si dilata col trasportarsi velocemente qua e là, come cercando una certa ampiezza; così nella tristezza si rannicchia, piega la testa, serra le braccia incrociate contro il petto, cammina lento, e schiva ogni moto vivace e per così dire, largo. Ed io mi ricordo, (e l'osservai in quell'istesso momento) che stando in alcuni pensieri o lieti o indifferenti, mentre sedeva, al sopravvenirmi di un pensier tristo, immediatamente strinsi l'una contro l'altra le ginocchia che erano abbandonate e in distanza, e piegai sul petto il mento ch'era elevato».

⁴⁰ È merito di Patrizio Ceccagnoli aver proposto questa categoria per interpretare, con l'ausilio delle riflessioni di Agamben, alcuni testi leopardiani, in particolare *Alla sua donna* e *Aspasia*, e, tra le *Operette*, il *Tasso*, dove sarebbero attivati certi «meccanismi compensatori di sostituzione» (sull'ultimo testo, si veda *infra*). Cfr. P. CECCAGNOLI, *Platone e gli «scambiati oggetti»*. Per un Leopardi feticista, in *Leopardi: immaginazione e realtà*, a cura di A. MIRRA, con un'introduzione di F. FINOTTI, Venezia, Marsilio, 2015, p. 82; G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 39-43.

⁴¹ AGAMBEN, *Stanze*, cit., p. 39. L'angoscia che l'io assume su di sé mettendo in atto la *Verleugnung* è bene espressa dai vv. 19-20: «in guisa ch'io / N'accapricciava», poi in N35 «n'agghiacciava».

⁴² «Proprio in quanto esso è negazione e segno di un'assenza, il feticcio non è infatti un *unicum* irripetibile, ma è, al contrario, qualcosa di surrogabile all'infinito, senza che nessuna delle sue successive incarnazioni possa mai esaurire completamente il nulla di cui è la cifra» (ivi, p. 42). La stessa tripartizione

dell'idillio, quella che abbiamo chiamato tensione oppositiva, il suo rifiuto in F31, la sua riapparizione larvale in N35, la sua vocazione ossimorica (primo nell'ultima sezione, idillio dalla patina "antica" e dal contenuto "moderno"), e infine la sua – altrimenti incomprensibile – definizione di *frammento*. Infatti, – dice Agamben – in quanto rimanda a qualcosa che non può essere rievocato integralmente, il frammento (come anche il non-finito) è «un perfetto e puntuale *pendant* della *Verleugnung* feticista»⁴³. Molti critici si sono interrogati sulla collocazione di questo testo tra i frammenti, senza però coglierne, mi pare, la ragione profonda, legata al fatto che il testo raffigura un'idea di totalità (e felicità) infranta, e tuttavia *parzialmente* recuperata, grazie alla poesia. In questo senso *Lo spavento notturno* è davvero una «reliquia», come lo stesso Leopardi definisce la propria poesia⁴⁴.

Se è vero che *Lo spavento notturno* esercita, a detta di molti lettori, un fascino speciale, e misterioso, ciò è dovuto proprio alla semplice e ingenua immediatezza con cui Leopardi giunge in questi versi alla radice di processi psichici che innervano il suo immaginario, quella radice che egli chiama con tocco leggero «ultimo fondo dell'animo»⁴⁵. Grazie a questa sua natura, che probabilmente molto deve all'ispirazione imperiosa, non negoziabile, dell'inconscio («una caduta secondo il mio sogno»), il frammento XXXVII della *Starita* mette a nudo, e fa convergere, le linee portanti dell'intera serie degli idilli, dandoci inoltre preziose indicazioni sulla raccolta dei *Versi* bolognesi del 1826⁴⁶, giacché è su questo stesso reticolo che vanno ad aggregarsi le due elegie (canti di desiderio frustrato), l'*Epistola* al Pepoli, fresca di composizione, e i volgarizzamenti, che mettono in luce gli aspetti più bassi, e anche volgari, della realtà, con una degradazione della figura umana ad animale (di particolare rilievo, per ciò che riguarda l'ambivalenza della figura femminile, è naturalmente la *Satira di Simonide sopra le donne*). In questa sede, per

è nel brano di *Zibaldone* 136 citato più avanti, in cui compare anche *barlume*: «un crepuscolo un raggio un *barlume* di allegrezza», cronologicamente molto vicino all'idillio.

⁴³ Ivi, p. 41.

⁴⁴ Il significato in cui bisogna intendere l'immagine ci è offerto da Leopardi stesso in un autocommento di cruciale importanza: «Uno de' maggiori frutti che io mi propongo e spero da' miei versi, è che essi riscaldino la mia vecchiezza col calore della mia gioventù; è di assaporarli in quella età, e provar qualche *reliquia* de' miei sentimenti passati». Questo, è, precisamente, *Lo spavento notturno*. Il termine è usato, a proposito dello *Spavento*, da Emilio Peruzzi, il quale però lo depotenzia riferendolo semplicemente a una serie testuale incompiuta: «fu compreso tra i "frammenti" raccolti in fine del volume, benché di frammentario non abbia nulla, e anzi sia perfettamente compiuto. È quello dei sei [idilli] che più appartiene al genere letterario tradizionale dell'idillio. Altri simili, come si ricava da appunti e memorie, disegnava il Leopardi, e per tal modo, considerandolo come una reliquia d'una serie progettata e incompiuta, il titolo di Frammento è esatto» (PERUZZI, *Odi, Melissa*, cit., p. 81).

⁴⁵ *Zibaldone* 1793 (26 settembre 1821).

⁴⁶ Scrive bene DEL GATTO, «*Come un barlume, o un'orma*», cit., p. 115: «l'incubo della caduta lunare segna davvero un punto d'origine, una sorgente immaginativa assoluta, sfondo concettuale e figurativo di una serie di immagini che finiscono per diventare nuclei tematici nei *Canti*, sostanzialmente de-metaforizzate».

brevità, di tale struttura portante non posso che sintetizzare le due rubriche, o temi, principali, con qualche tratto o motivo distintivo, e poco più. Va da sé che tali motivi si incrociano continuamente, e solo per semplificare sono attribuiti a questa o quella rubrica.

(i) La prima è quella della Caduta, o evento drammatico e luttuoso, cui si accompagna un'ampia gamma di sentimenti che vanno dalla tristezza alla disperazione all'angoscia. La Caduta segna una frattura tra prima e dopo, tra ideale e reale, tra paradiso e terra, presenza e assenza, assoluto e relativo, pienezza e vuoto (oppure pienezza e frammento/parte), vita e morte, alto e basso, luce e ombra/oscurità, caldo e freddo. A queste potremmo aggiungere le opposizioni tra natura/campagna e città, pietà e scherno, benignità/innocenza e malvagità. È questa la situazione primaria degli idilli, che genera in un secondo tempo, la presenza (o l'assenza) del feticcio sostitutivo.

(ii) La seconda rubrica, che spesso si sovrappone alla prima, o con essa coincide, è quella del desiderio frustrato, della irraggiungibilità dell'oggetto d'amore, a causa dell'indifferenza, del silenzio, della partenza o della morte dell'amata. In questo ambito rientrano per esempio il motivo dello sguardo dato o negato, il contrasto tra corrispondenza/compagnia (amorosa) e solitudine, tra vicino e lontano, tra movimento e immobilità, bianchezza/purezza e nerezza/contaminazione. Il tema amoroso è esplicito negli idilli "lunghi", II, IV e VI (dunque in sede pari) e nelle due elegie, ma irradia fortemente gli altri testi, come si è visto nel caso dello *Spavento notturno*.

Alla prima rubrica si potrebbe attribuire il titolo generale di "malinconia", alla seconda quello di "eros". Esse hanno una radice comune: secondo un'antica tradizione, infatti, il melanconico è affetto da una esasperata inclinazione erotica, che lo incastra in una insolubile contraddizione. Da un lato vorrebbe abbracciare l'inafferrabile, ciò che non ha corpo; dall'altro non è in grado di concepire ciò che è al di là del reale, e che pure desidera⁴⁷. È in gioco qui un rapporto irrisolto con la dimensione metafisica, o idealizzante. Più il desiderio è forte (e per questo deborda oltre lo spazio fisico), meno si riesce a concepire l'irreale in pura contemplazione. È questo – evidentemente – il caso dell'*Infinito* (il primo degli idilli a partire dall'autografo AV in tutte le stampe fino a F31). In apparenza esorbitante rispetto al nesso *malinconia/eros*, esso è invece il più ardito tentativo leopardiano di possedere l'inafferrabile, e rappresenta gli effetti di quel disordine ed eccesso di attività fantasmatica in cui consiste il temperamento atrabiliare. Qui, è vero, c'è nel finale una risoluzione positiva – e, si badi, con termine proprio del linguaggio amoroso: «dolce» – della tensione irrisolta che attraversa tutti gli altri componimenti. Ma la soddisfazione (che possiamo facilmente immaginare di natura erotica) è raggiunta a costo di un *naufragio* (parziale) della coscienza. Da questo punto

⁴⁷ AGAMBEN, *Stanze*, cit., p. 22.

di vista *L'infinito* è il testo che pone – in termini assoluti – un problema comune a tutti gli idilli, alle due elegie, e insomma al progetto dell'intera raccolta bolognese, che infatti inaugura.

Un problema declinato poi in situazioni concrete, ove l'ombra scura di Saturno è più evidente, e più identificabile la sproporzione tra desiderio e oggetto irraggiungibile o negato o assente⁴⁸.

La malinconia ha molto in comune con l'ambivalenza dell'atteggiamento fetichista, nella misura in cui è negatrice e al tempo stesso creatrice: per questo è tradizionalmente associata agli artisti. Essa, come ha osservato Freud, è uno stato di lutto che precede (e prescinde da) una perdita. Gioca cioè d'anticipo: rende inaccessibile il proprio impossibile oggetto del desiderio allo scopo di permetterne l'appropriazione in uno spazio che lo renda reale, *ma solo in quanto perduto*. Consapevole, ben prima di Freud, di questo meccanismo, Leopardi cercherà una soluzione distinguendo, in *Zibaldone* 4310-11 (30 giugno 1828) due sfere del desiderio: da un lato quello sensuale, che rimane ben saldo all'interno dello spazio fisico (la donna matura); dall'altro quello – puramente contemplativo – dell'irreale (la giovinetta adolescente, che ci dà «un'idea d'angeli, di divinità, di paradiso, di felicità»), l'amore per la quale è «senza muoverci desiderio di posseder quell'oggetto». Non è chi non veda come proprio su questo crinale procede tutta la poesia d'amore leopardiana: da un lato il tipo Aspasia, che per definizione delude l'idealizzazione della «donna che non si trova»⁴⁹, e la sostituisce (in questo caso, «è la realtà stessa a configurarsi come feticcio dell'idea»)⁵⁰; dall'altro il tipo Silvia/Nerina, che non delude proprio perché è sospinto preventivamente verso la morte, in modo che possa instaurarsi quello spazio simbolico del lutto in cui il desiderio raggiunge sì il suo oggetto, *ma in quanto negato* (qui, invece, il feticcio-reliquia è il ricordo, o la voce, recuperata al proprio canto, che lo materializza).

Queste due polarità (e modalità) sono entrambe prefigurate ne *Lo spavento notturno*, testo *archetipico* – lo abbiamo detto più volte – in cui la spinta idealizzante leopardiana (definita spesso platonica) mostra tutta la sua *instabilità*, minacciata com'è da una *caduta* nel reale che avviene sotto la spinta violenta di un desiderio di appropriazione erotico, ma anche scientifico. Da un lato la luna rimpicciolisce, quasi fosse stata ravvicinata dal telescopio galileiano, e diventa «Grande quanto una

⁴⁸ Che l'ispirazione idillica sia di natura fondamentalmente malinconica, e conseguenza della messa a fuoco del «concetto del nulla» è stato ben visto da M. MARTI, *Sette paragrafi sui primi "idilli"* [1978], in ID., *Dante Boccaccio Leopardi. Studi*, Napoli, Liguori, 1980, pp. 261-291, a p. 275.

⁴⁹ È la celebre definizione leopardiana della donna evocata nella canzone *Alla sua donna*, nelle *Annotazioni alle dieci canzoni stampate a Bologna nel 1824*, che ora si leggono in *Poesie e prose* (I), p. 164.

⁵⁰ CECCAGNOLI, *Platone e gli «scambiati oggetti»*, cit., p. 88. Ma si veda, più in generale, su certe figure prodotte da una «irreparabile dicotomia fra ideale e reale», N. BELLUCCI, *Automi, fantasmi, simulacri. Dalla Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi ad Aspasia*, in EAD., *Il «gener frate». Saggi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 95-113, a p. 103. Nel ritratto di Aspasia, in particolare, Bellucci nota l'assenza degli occhi, il che fa della donna una sorta di Olimpia hoffmanniana (pp. 108-113).

secchia», che «di scintille / Vomitava una nebbia»⁵¹. Questa è l'origine del linguaggio poetico "realistico" leopardiano, che si nutre fin dagli anni adolescenziali dei volgarizzamenti (di particolare interesse è ovviamente, in B26, la *Satira di Simonide sopra le donne*, catalogo di Aspasia concluso da una donna ideale, che tuttavia solo raramente, «alcuna volta», i «numi» «ci largiscono») ⁵². Nell'idillio la luna caduta è sostituita però anche da uno *scambiato oggetto* (*Aspasia*, v. 46) di tutt'altro genere, che rimane nel cielo al suo posto, e si mostra ad Alceta quando si ostina a voler ancora guardare verso l'alto⁵³:

Allor, mirando in ciel, vidi rimaso
Come un barlume o un'orma, anzi una nicchia

Migliore definizione non potrebbe darsi di quella *presenza assente* che riempie lo spazio psichico del melanconico. E un'altra ne troviamo nel *Tasso*, dove un Genio ebbro, che rappresenta dunque quell'ondeggiamento della coscienza che rende *dolce* il naufragio dell'*Infinito*, e salva il poeta parlandogli, illuminando di un *barlume crepuscolare* la sua notte senza luna: «la mia tristezza [...] è come una notte oscurissima, senza luna nè stelle; mentre son teco, somiglia al bruno dei *crepuscoli*, piuttosto grato che molesto»⁵⁴. Che il «crepuscolo» del finale del *Tasso* equivalga al «barlume» dello *Spavento notturno* lo dimostra il passo dello *Zibaldone* che annuncia la conclusione dell'operetta (riferito proprio a *Tasso*); passo in cui, in una terna simile a quella dell'idillio, il «barlume», associato al «crepuscolo», indica la polarità positiva, creatrice, della malinconia: «Ma quantunque chi non ha provato la sventura non sappia nulla, è certo che l'immaginazione e anche *la sensibilità malinconica* non ha forza senza un'aura di prosperità, e senza un vigor d'animo che non può stare senza *un crepuscolo un raggio un barlume di allegrezza*»⁵⁵.

È impossibile qui (sarebbe l'argomento di un altro saggio) inseguire questa forma archetipica – chiamiamola malinconico-feticista, al di là delle sue manifesta-

⁵¹ Per l'immagine della «secchia» si veda un passo del *Saggio* ove Leopardi cita Luciano, *Poesie e prose* (II), p. 744. La valenza filosofica del rimpicciolimento è espressa poeticamente in *Ad Angelo Mai*, vv. 97-100, cui fa riscontro *Zibaldone* 1028: «Introdotta la ragione nel mondo, tutto *a poco a poco*, e in proporzione de' suoi progressi, divien brutto, *piccolo*, morto, monotono» (11 maggio 1821), che per la modalità richiama il v. 15 dello *Spavento*: «Si spegneva, annerando, *a poco a poco*».

⁵² È giusto, da questo punto di vista, sottolineare, come fa Valerio Camarotto nel saggio pubblicato in questo stesso fascicolo, la sua significativa collocazione in chiusura di B26.

⁵³ DEL GATTO, «*Come un barlume, o un'orma*», cit., p. 111, ha notato il rapporto di quasi equivalenza tra i due «oggetti».

⁵⁴ *Operette morali* (Besomi), p. 163.

⁵⁵ *Zibaldone* 136 (24 giugno 1820). In una lettera, molto più tarda, al Vieusseux (21 marzo 1830), troviamo ancora la tensione oppositiva tra perdita/nulla e «barlume»: «Io non ho più che perdere, e ponendo anche a rischio questa mia vita, non rischio che di guadagnare. [...] E vorrei che mi rispondeste subito che potrete, perch'io partirò presto, e secondo la vostra risposta determinerò se debbo voltarmi a Firenze, o cercare altri *barlumi* di speranza in altri luoghi» (*Epistolario*, pp. 1719-1720).

zioni superficiali – nella poesia leopardiana, e in particolare nella serie di idilli ed elegie accolta in B26. Basti pensare alla *Sera del giorno festivo*, dove prima si materializza con uno dei tre termini dello *Spavento notturno* («E fieramente mi si stringe il core / A pensar come tutto al mondo passa / E quasi orma non lascia»), e poi viene riattivata nel finale: «e per la muta notte / Questo canto che s'udia per lo sentiero / Lontanando morire a poco a poco, / Al modo istesso mi stringeva il core» (che ricorda oltretutto il v. 15 dello *Spavento*: «Si spegneva, annerando, a poco a poco»). È significativo che il motivo, o meglio la struttura dell'*orma*, o *barlume* (del quale, sia detto per inciso, Montale ha fatto più volte tesoro) tenda a precipitare, in senso direi quasi chimico, nel finale. In quello, per esempio, de *La Ricordanza*, che instaura il ricordo come feticcio-orma («E pur mi giova / La ricordanza, e 'l noverar l'etate / Del mio dolore. Oh come grato occorre / Il sovenir delle passate cose, / Ancor che triste, e ancor che il pianto duri»)⁵⁶. O in quello de *Il sogno* (l'idillio che ha usurpato il primo titolo de *Lo spavento notturno*): «Ella ne gli occhi / Pur mi restava, e ne l'incerto raggio / Del Sol vederla io mi credeva ancora». Oppure ancora, assai esplicitamente, nell'*Elegia I*: «Vive quel foco ancor, vive l'affetto / Spira nel pensier mio la bella imago, / Da cui, se non celeste, altro diletto / Giammai non ebbi, e sol di lei m'appago».

Un discorso a parte meriterebbe, ma basterà invece un accenno, il lungo canto aggiunto alla serie degli idilli in B26, l'*Epistola al conte Carlo Pepoli*, l'unico di recente composizione, e dunque, in certo senso, la specola da cui guardare all'insieme della raccolta. Ebbene, qui il momento della Caduta è dato per già avvenuto da lungo tempo, e si è universalizzato e stabilizzato per l'intera durata della vita come «noia», cioè la *tristitia-acedia* atرابلس provvoca dal demone meridiano (quello stesso evocato nella seconda strofa dell'ultimo degli idilli, *La vita solitaria*). Il canto al Pepoli altro non è che una meditazione sulla «medicina» (v. 30) più efficace, ovvero il catalogo, specularmente a quello di Leporello, delle «mille inefficaci» / *Medicine*» (vv. 60-61) con cui – se non decide di uccidersi – il melanconico in preda a una faustiana «negra cura» (v. 85) prova a neutralizzare il «duro morso / Della brama insanabile» (v. 58).

Il tempo degli «errori popolari» è ormai lontano. Quando pubblica gli idilli, nel 1826, Leopardi non chiede più aiuto alla magia e al canto astrale, ma alla «medicina» dello studio. A sostituire le «dilette immagini», «bramate e piante» (vv. 124-126) è ormai il severo esercizio della ragione stoica⁵⁷. L'«acerbo vero» (v. 140) non è tanto conquista ideologica, quanto feticcio che sostituisce un altro feticcio: la poesia. Ma la poesia, in forma di lamento funebre, tornerà presto a rischiarare, nei canti di Silvia e di Nerina, la nera notte del melanconico.

⁵⁶ Si noti qui l'infittirsi del suono *-or*, nel quale F. CERAGIOLI, *Suono e senso di or in Leopardi*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei», XXXIII, 1978, 3-4, pp. 131-154, vede in generale il segno di un ritrovamento, ovvero di una consonanza o simpatia con una presenza in cui il poeta si identifica (p. 143).

⁵⁷ Sullo stoicismo leopardiano rimando a F. D'INTINO, *Introduzione* a G. LEOPARDI, *Volgarizzamenti in prosa 1822-1827*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 141-176.