

Le visioni letterarie di Alfonso Varano e Giacomo Leopardi: tra teologia e ghost story?

Simona Di Martino

Volume 43, numéro 1, 2022

Quel che resta del giorno. La notte nella letteratura italiana dal Settecento ai giorni nostri

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1097775ar>

DOI : <https://doi.org/10.33137/q.i.v43i1.40178>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Iter Press

ISSN

0226-8043 (imprimé)

2293-7382 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Di Martino, S. (2022). Le visioni letterarie di Alfonso Varano e Giacomo Leopardi: tra teologia e ghost story? *Quaderni d'Italianistica*, 43(1), 57–80.
<https://doi.org/10.33137/q.i.v43i1.40178>

Résumé de l'article

L'article intende analizzare il ruolo della notte come momento privilegiato per il manifestarsi di visioni di defunti ed entità soprannaturali nelle Visioni sacre e morali di Alfonso Varano, pubblicate postume nel 1789, e nell'«Appressamento della morte», composto nel 1816, di Giacomo Leopardi. Nonostante l'impianto moralistico di tali opere e il loro debito alla tradizione medievale e soprattutto dantesca, i poemetti presi in esame dimostrano che il fenomeno delle visioni è fortemente caratterizzato da elementi, quali terrore e meraviglia, che compaiono anche nei romanzi gotici che nello stesso periodo si stavano diffondendo nel resto d'Europa e particolarmente nel contesto anglosassone. La notte, pertanto, confermandosi lo spazio temporale più propizio per l'apparizione degli spiriti, contribuisce alla creazione di un immaginario «fantasmagorico» italiano moderno, suggerendo un'interpretazione delle due opere scelte in termini di una ghost story italiana ante litteram.

© Simona Di Martino, 2023



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

LE VISIONI LETTERARIE DI ALFONSO VARANO E GIACOMO LEOPARDI: TRA TEOLOGIA E *GHOST STORY*?

SIMONA DI MARTINO

Abstract: L'articolo intende analizzare il ruolo della notte come momento privilegiato per il manifestarsi di visioni di defunti ed entità soprannaturali nelle *Visioni sacre e morali* di Alfonso Varano, pubblicate postume nel 1789, e nell'"Appressamento della morte," composto nel 1816, di Giacomo Leopardi. Nonostante l'impianto moralistico di tali opere e il loro debito alla tradizione medievale e soprattutto dantesca, i poemetti presi in esame dimostrano che il fenomeno delle visioni è fortemente caratterizzato da elementi, quali terrore e meraviglia, che compaiono anche nei romanzi gotici che nello stesso periodo si stavano diffondendo nel resto d'Europa e particolarmente nel contesto anglosassone. La notte, pertanto, confermandosi lo spazio temporale più propizio per l'apparizione degli spiriti, contribuisce alla creazione di un immaginario "fantasmagorico" italiano moderno, suggerendo un'interpretazione delle due opere scelte in termini di una *ghost story* italiana *ante litteram*.

Introduzione

La poesia visionaria settecentesca è da considerarsi eredità di testi agiografici di tradizione medievale, secondo cui i destinatari di tali visioni, estranee alla gente comune, erano i santi, gli stessi che poi ne scrivevano, spesso su esortazione degli spiriti a loro apparsi (Bartlett 368). Nel tardo Settecento, la poesia delle visioni¹ era considerata un metodo efficace ed erudito per sollecitare e incoraggiare la buona condotta dei fedeli, specialmente durante un'epoca di forte affermazione del discorso religioso nel mondo intellettuale italiano, favorita anche da una

¹ I resoconti degli eventi soprannaturali nel Medioevo erano diversi sia nello stile che nella funzione da quelli in voga in epoca moderna ma certamente definibili come prodotti dell'incontro tra l'insegnamento della Chiesa e le credenze vernacolari che caratterizzavano gran parte della cultura del Medioevo (Joynes, xi) e che continueranno a caratterizzare l'epoca moderna.

coniuntura storico-politica difficile e vissuta talvolta in termini apocalittici e catastrofistici (Cerruti 225; Spaggiari 155–57). Per mezzo della visione letteraria, tanto nel Medioevo che nell'età moderna, la divinità o un suo emissario rivelava al veggente, spesso io poetico dell'autore, le verità di fede e mostrava comportamenti pii ed esemplari. Questo genere di opere, chiamate "sacre e morali," dato il loro fine ultimo di educare e ammonire, erano tornate particolarmente popolari nel XVII secolo. Ne sono prova le *Poesie sacre morali, e spirituali* di monsignor Petrucci pubblicate nel 1686, insieme alle *Scintille poetiche* di Giacomo Lubrano pubblicate nel 1690, il cui sottotitolo recita "Poesie sacre e morali." Le poesie delle visioni non passano ancora di moda più di un secolo dopo quando nel 1824 appaiono le *Poesie sacre e morali* del sacerdote Luigi Fajeti il cui sottotitolo "ad uso della studiosa gioventù" rivela uno scopo didattico. È inoltre significativo che nel 1830 l'editore Nicolò Bettoni pubblichi a Milano una raccolta di opere intitolata *Scelta di poesie sacre e morali* di vari autori² il cui scopo didascalico ricorda negli intenti la *Crestomazia* di Leopardi.³

Nella raccolta di Bettoni, come anche in quella di Leopardi, compare il nome del ferrarese Alfonso Varano, ricordato da Cambini, che per primo ne studia le opere proprio come poeta di visioni. Varano è infatti l'autore delle allora molto celebri e acclamate *Visioni sacre e morali*, che saranno d'ispirazione, tra gli altri, a Vincenzo Monti (Penso; Binni, *La protesta di Leopardi*). L'opera, cui l'autore lavora dal 1749 al 1766 e che postuma vede le stampe solo nel 1789, include dodici "visioni," dedicate alla celebrazione di doti e virtù cattoliche, come anche alla morte e ai successi di alcuni personaggi illustri, nobili e religiosi, secondo l'uso delle *poesie d'occasione* dell'epoca.⁴ Uno dei modelli delle *Visioni* è senza dubbio la *Commedia* di Dante, sia per il linguaggio vivido che per la ripresa delle punizioni

² La raccolta raccoglie opere da Petrarca all'Ottocento. Tra gli autori contenuti nell'opera: Gabriele Chiabrera; Benedetto Menzini; Francesco De-Lemene; Giuliano Cassiani; Onofrio Minzoni; Carlo Innocenzo Frugoni; Giovanni Battista Cotta; Alfonso Varano; Pellegrino Salandri; Saverio Mattei.

³ Infatti, Bettoni, nella "nota dell'editore" sottolinea come il suo scopo sia specificamente la costruzione di un *corpus religioso* che sia di ispirazione per i giovani scrittori contemporanei, similmente a Leopardi, che, sebbene secondo precisi modelli pedagogici di cui Bettoni poteva non essere ugualmente consapevole, propone una selezione di brani di autori degni di essere imitati dai poeti del suo tempo.

⁴ Utilizzerò qui l'edizione critica a cura di Riccardo Verzini del 2003.

infernali, nonché per l'impianto visionistico che prevede la presenza di una guida celeste accanto all'io poetico che viaggia nello spazio e incontra anime esemplari.⁵

Inspirato da questo lavoro, un appena diciottenne Giacomo Leopardi, che in parte leggerà Varano anche come mediatore di riferimenti danteschi,⁶ compone la cantica "Appressamento della morte," datata 1816 (Binni, "III" 329).⁷ L'idea di Leopardi era quella di creare una poesia grandiosa e intensa, motivo per cui si servì di temi e personificazioni della tradizione cattolica e indirizzò il suo poema per una via moralistico-religiosa, così da soddisfare il suo desiderio di una poesia d'immaginazione come quella degli antichi ma in una prospettiva italiana moderna. La *cantica*, scritta in *terza rima*, è divisa in cinque *canti* organizzati in una struttura narrativa consequenziale e cronologica, diversamente dalle *Visioni* di Varano che costituiscono parti distinte e non consequenziali di un percorso dottrinale finalizzato alla visione della divinità.⁸

Il presente articolo intende soffermarsi sull'ampio ricorso all'immagine della notte tanto nelle *Visioni* quanto nell'"Appressamento." Questa rappresenta in primo luogo il male e il peccato, secondo la simbologia religiosa, ed è quindi il momento privilegiato per l'apparizione di defunti ed entità soprannaturali che ammoniscono o illuminano il veggente. Tuttavia, si sottolinea qui l'insistenza sulla duplice rappresentazione di terrore e meraviglia, emozioni suscitate dalle visioni fantasmagoriche e che le rendono esperienze contigue alle *ghost stories* straniere. Non a caso, infatti, nel resto d'Europa sensazioni di terrore e meraviglia intridono i popolari romanzi gotici e soprannaturali con la loro forte carica di eccesso ed esagerazione (Botting 1–4). Si tratta di caratteristiche che portano la critica letteraria alla constatazione che, durante la fine del XVIII secolo, "l'infestazione" divenne un *topos* onnipresente nell'arte europea (Miles 19), sebbene il panorama italiano coevo venga presentato come un'eccezione.⁹ Ad amplificare l'ubiquità del

⁵ Sul ridimensionamento della lingua di Dante nella poesia delle *Visioni* si rimanda a Serianni. Sull'originalità di Varano si vedano Mazzotti e Negri.

⁶ È uno degli elementi che la mia tesi di dottorato intende dimostrare.

⁷ Leopardi include nella sua *Crestomazia poetica italiana* del 1828 diciannove brani di Varano selezionando quei luoghi del testo secondo lui più ricchi di pathos e degni d'imitazione (Leopardi 284–326; Savoca 234–68).

⁸ Utilizzerò qui l'edizione critica dell'*Appressamento* a cura di Sabrina Delcò-Toschini con introduzione e commento a cura di Christian Genetelli del 2002.

⁹ Sul tema si veda infatti *The Italian Gothic and Fantastic* (Billiani e Sulis). Se è vero che il lavoro indaga le modalità di ricezione, riscrittura e appropriazione del gotico e del fantastico in Italia,

soprannaturale anche i fantasmi che Étienne-Gaspard Robertson (1763–1837) evocava nella Parigi postrivoluzionaria durante i suoi spettacoli con la lanterna magica, che testimonierebbero “la volontà [...] insita nell’animo umano di voler lasciarsi andare, di voler a ogni costo credere in attimi di sia pur improbabile paranormalità” (Montanaro).¹⁰

Si tenterà quindi di mostrare come le visioni letterarie italiane di tardo Settecento e primo Ottocento si inseriscano nel panorama europeo mettendo in luce la coesistenza di elementi della tradizione letteraria, come le apparizioni ultraterrene descritte da Dante, con elementi di terrore e meraviglia caratteristici dei romanzi stranieri moderni.

I fantasmi appaiono di notte

Nell’antichità greco-romana, le visite dei defunti erano un fenomeno tutt’altro che inusuale e gli antichi discussero parecchio su quei “doppi” di individui trapassati che noi chiamiamo “spettri” o “fantasmi” (Stramaglia 8). Insieme ai momenti di passaggio, mezzogiorno e mezzanotte, i quali hanno un valore simbolico di sospensione e stasi, è la notte, sin dall’antichità, il momento della giornata più propizio per le apparizioni soprannaturali (Stramaglia 47–48). Anche nelle Scritture, i termini “visione” e “notte” sono frequentemente posti in relazione l’uno all’altro, concomitanza che suggerisce l’associazione di visioni e sogni (Dörnyei 67–68). A loro volta, i sogni menzionati nelle Scritture assumono importanza perché la notte è rappresentata come il momento più adatto per sentire la voce di Dio o assistere alla sua rivelazione (Leland et al. 764). Nel Nuovo Testamento, Paolo incorre in una visione notturna durante la quale riceve il messaggio dell’uomo di Macedonia (Atti 16.9) e i profeti hanno spesso visioni notturne (per esempio Isa. 26.9; Zech. 1.8). Esempio il fatto che il profeta Michea (36) nel riportare la punizione del Signore verso i falsi profeti affermi che per loro sarebbe giunta “una notte senza visioni,” implicando quindi l’esistenza di una condizione in cui la notte è naturalmente accompagnata da visioni.

Nella cultura cristiana il buio e la notte, spesso indicata in maniera evocativa con il collettivo “le tenebre,” hanno un preciso significato simbolico: indicano

è da sottolineare che il periodo storico preso in esame è compreso tra la fine dell’Ottocento e la seconda metà del Novecento, risultando pertanto ben più tardo rispetto alla comparsa del gotico nel resto d’Europa.

¹⁰ Si utilizza qui la versione e-book.

il male e le forze negative inconoscibili e incontrollabili che caratterizzano gli eventi notturni come avvenimenti avvolti nel mistero. Nella Bibbia, le tenebre si oppongono alla luce, che simboleggia la vita, e sono simbolo di confusione, male profondo e morte, sia in senso fisico che morale, come descritto nel prologo del *Vangelo di Giovanni* (1.1–18). Conseguentemente, le tenebre impediscono ai fedeli di ricevere Dio e coloro che si perdono nel buio si oppongono in questo modo alla verità divina e vengono contaminati da un'oscurità morale che non permette loro di condurre una vita retta, secondo i precetti religiosi. Non a caso, le tenebre s'identificano con la menzogna (Gv 8.41–44) come si apprende dalla lettura della *Genesi* (3.1) poiché è notte quando il serpente bugiardo tenta Adamo ed Eva inducendoli a dubitare di Dio e trascinandoli verso il loro atto di ribellione, e ancora, è notte, non solo temporalmente, quando l'apostolo Giuda tradisce Gesù (Gv 13.30) scegliendo di entrare nel peccato.

Delle dodici visioni scritte da Varano, ben sette hanno un'ambientazione notturna o parzialmente notturna.¹¹ Nelle visioni 3, 4, 7 e in piccola parte 5, 9 e 10, la notte simboleggia una situazione di peccato e accentua il tono moraleggiante dei componenti, per poi cedere il passo alla luminosità della visione soprannaturale. Nelle visioni 2, 6 e nuovamente 7 la notte è associata a condizioni atmosferiche avverse ed è funzionale alla descrizione paesaggistica e del ciclo stagionale che terrorizza e meraviglia lo spettatore, proprio come la visione che anticipa. Nell'“Appressamento” di Leopardi il buio della notte è completo protagonista all'inizio dell'opera nel canto 1, per poi essere sconfitto a poco a poco dalla luce della visione divina nel canto 4.

Ombre e larve in *Visioni sacre e morali*

Nel condurre l'analisi delle entità fantasmatiche nelle due opere poetiche, si intende partire dalle anime dei lussuriosi, categoria che accomuna Varano e Leopardi al loro ispiratore Dante per tema e scelta lessicale. Nella visione 3 dell'opera di Varano il lettore indovina facilmente che le anime cui l'io poetico

¹¹ Nello specifico, queste sono: Visione 2 “Per la morte di Anna Enrichetta di Borbone figlia del cristianissimo re Luigi XV”; Visione 3 “Per la morte del cardinale Cornelio Bentivoglio”; Visione 4 “Sopra il vero e il falso onore”; Visione 6 “Per la morte della serenissima Marianna arciduchessa d'Austria principessa di Lorena”; Visione 7 “Per il terremoto di Lisbona”; Visione 9 “Per la vittoria riportata dall'armi di S.M. imperatrice e regina Maria Teresa d'Austria sopra l'esercito prussiano il XVIII giugno dell'anno MDCCLVII”; Visione 10 “Trionfo della Provvidenza Divina sopra l'Angelo della Morte.”

si sta avvicinando siano libidinose. Infatti, qui l'ambientazione è costituita da una palude, buia e melmosa, descritta come un luogo di perdizione, dove la vegetazione si infittisce "serpeggiando" (27), portando l'io lirico a ricercare la causa del suo aggirarsi per quei luoghi nelle proprie "calde voglie" (28). Il campo semantico su cui insiste l'autore è quello del desiderio e l'ambiente circostante è denso di "paludosi umori" i quali, "ombrando" (38), tingono tutto di nero fino a formare un "sì denso vel" (40) da impedire la vista: "la mia ristinse / visiva forza, che in languida Luna / fosca notte non mai tanto la vinse" (40-42). La condizione di annabbamento, che obbliga il protagonista a incedere "con occhi al suol fitti a capo chino" (46), ricalca la naturale condizione di chi peccando perde la retta via e procede a passo incerto "in mezzo alla caligin bruna" (45) ed è enfatizzata dalla ricca e sostenuta aggettivazione, per cui la luna è descritta come "languida," a sottolineare la colpa di lussuria delle anime, e la notte "fosca" a dimostrazione della situazione di peccato e perdizione. La "turba amante eternamente mesta" (159) è collocata da Varano in una voragine entro cui si trova "sculta e distinta / pietrosa scala" (55-56). L'oscurità precedentemente descritta si abbina al "lezzo vil de' scellerati amori" (186) e viene per così dire rischiarata dalla dettagliata descrizione che l'io poetico fa dell'ambiente peccaminoso in cui si trova.

Poi giunti al pian estremo, in cui s'aggira
 notte alle colpe amica e falsa pace
 mista di Dio coll'implacabil ira,
 dietro al costume iniquamente audace
 piomban entro l'ultore eterno foco
 col verme eterno in cor, che mai non tace. (Varano, visione 3, 202-07)

La notte è definita come la parte della giornata dove l'uomo è più incline al peccato ("notte alle colpe amica") considerazione che ben si addice a quel moralismo cristiano che durante il corso del Settecento aveva assistito alla dimenticanza, da parte della pia Italia, di quell'essenziale virtù cristiana che era il pudore (Camporesi 25) a vantaggio invece del "costume audace" cui Varano fa riferimento. Uno dei maggiori motivi di diffidenza talvolta manifesti della Chiesa nei confronti della notte e dei sogni è infatti rappresentato dai rapporti carnali, "poiché di notte la carne si risveglia, stuzzica, pungola il corpo lussurioso, tentazioni di cui sant'Antonio sarà esemplare e trionfante vittima" (Le Goff 133). L'opposto del pudore, lo ricorda il vescovo di Parma Adeodato Turchi, è un "delitto abominevole" e guida l'Italia, già minacciata dalla de-cristianizzazione, verso "un abisso di perdizione" (Turchi 8).

La voragine delle anime lussuose dischiude al pellegrino protagonista, che annaspa nel buio della notte, la visione di un uomo dai capelli grigi. Stupito, il pellegrino realizza che si tratta del cardinale Cornelio Bentivoglio, cui chiede: “Sei tu nud’alma? O non sei anche estinto?” (93). Lo stesso Bentivoglio provvede a dare spiegazione della propria immagine e corporalità e dice al protagonista:

E però tu del viver mio disombra
la vana idea, ché non è quel, che vedi,
il corpo mio, ma del mio corpo un’ombra;
e questa col più denso aere, cui diedi
moto, forma e color, visibil resi
nel mover l’ale dall’eteree sedi:
perchè non sian da’ rai ch’io spargo, accesi
del celeste fulgor che mi circonda,
i terreni occhi tuoi vinti ed offesi. (Varano, visione 3, 97–105)

L’anima del cardinale Bentivoglio è definita un’*ombra*, resa visibile dallo stesso Bentivoglio per permettere al pellegrino di poterlo vedere con occhi umani e non essere accecato dal suo “celeste fulgor.” Il termine *ombra* era stato già usato da Dante con un significato preciso, che ritroviamo nelle parole di Stazio in *Purgatorio* 25 ai versi 100–08. In questa sede, infatti, il personaggio di Stazio spiega che l’unione dell’anima separata dal corpo terreno con il suo corpo aereo (che è però un organismo capace di avere percezioni sensoriali) è appunto chiamata *ombra* e proprio questo corpo aereo permette all’anima di provare dolore, parlare, ridere e piangere (Gragnotati 120). Sembrerebbe plausibile dunque supporre che l’anima di Bentivoglio, che scesa dal Paradiso (“l’eteree sedi”) ha assunto una forma umana e corporea con lo scopo di rendersi visibile all’io poetico dell’autore, abbia assunto proprio le sembianze dell’*ombra* descritta da Dante, replica del corpo terreno ma solo momentanea, un “corpo fittizio” come lo stesso Dante spiega in *Purgatorio* 26 (12). Questo escamotage è reso necessario perché, nella notte buia, il pellegrino non venga abbagliato dalla luce che l’anima di Bentivoglio emana nel suo naturale posto in Paradiso, luce che però continua ad avvolgerlo consentendo al protagonista terreno di scorgere le anime dei peccatori nello spazio circostante. La luce emanata dallo stesso cardinale, infatti, permette il continuo della narrazione: “quel raggio accrebbe, che gli usciva dal volto, /per rischiarar la sculta via nel sasso” (Varano, visione 3, 218–19). La luminosità del volto delle anime è un altro dei tratti danteschi riproposti da Varano e poi da Leopardi, ma

mentre il pellegrino Dante ricorre allo sguardo verso Beatrice per acclimatare la sua vista e prepararla alla visione delle schiere angeliche che emanerebbero una luce ancora più intensa di quella della donna (Gilson 84–85) Varano rappresenta la luce del beato cardinale Bentivoglio come una sorta di lanterna che nella notte illumina e guida il suo io poetico. Infatti, se Dante in *Paradiso* 14 afferma che alla vista di un nuovo cerchio di anime i suoi occhi umani “vinti” (78) soffrono e ricorre allo sguardo di Beatrice grazie al quale “ripreser li occhi miei virtude / a rilevarsi” (82–83), al contrario, l’intenzione di Bentivoglio è quella di dare corpo alla sua figura fatta di luce per non vincere e offendere gli occhi del protagonista, e anzi illuminarne il cammino.

La visione soprannaturale illumina la via fornendo uno spiraglio di salvezza all’anima errante anche nella visione 4, intitolata “Sopra il vero e il falso onore.” Qui Varano descrive il momento in cui il pellegrino nota una sagoma ma non riesce a distinguerla. L’aspetto fumoso, privo di connotati materiali, è un tratto tipico delle visioni oniriche, come già per i latini (Stramaglia 39). Tuttavia, l’apparizione fantasmagorica, prima equivocata, acquisisce maggiore chiarezza, a poco a poco, con gradualità:

[...] mi parve
 lume da lungi serpeggiar diffuso;
 e in esso *forma* d’uom dubbia m’apparve,
 ch’esser credei per l’adombrata Luna
 dai tronchi *error* d’immaginate larve.
 Ma, fra i pallidi rai scorgendo bruna
 l’ombra da un *corpo* stesa a me appressarse,
 certo mi resi alfin che la fortuna
 volle, offrendomi un *uom*, fausta mostrarse [...] (Varano, visione 3, 113–21,
 corsivo mio)

La gradualità sopra menzionata è resa da Varano con sapiente uso del climax ascendente visibile anche graficamente con uno sviluppo in linea obliqua che attraversa le terzine. Infatti, il protagonista scorge una forma “dubbia,” che nell’oscurità notturna crede subito aver equivocato con delle “immaginate larve,” pensando quindi di essere in errore. Infine, i pallidi raggi lunari permettono di scorgere l’ombra di un “corpo” umano e quindi, rassicurato dalla buona sorte, il protagonista si convince di aver incontrato un “uomo.” È possibile spiegare la confusione del protagonista, che scambia la figura umana per una larva

spaventosa, con il fatto che *larvae* e *lemures*, dopo l'età arcaica, sono identificati come fantasmi di defunti e "hanno un passato di spauracchi demoniaci che conservano un'impronta inequivocabile nell'immaginario popolare" (Stramaglia 18). Nella visione 2, dedicata alla morte di Anna Enrichetta di Borbone figlia del cristianissimo re Luigi XV, torna il riferimento alle larve della tradizione antica: l'io poetico di Varano dichiara di essere così certo della veracità della visione che si appresta a raccontare che reputa impossibile il "dubitar di larve" (30) e nonostante la forma verbale usata dall'autore esprima nuovamente il dubbio, la possibilità dell'errore e la paura che ne deriva. Le *larvae* apparivano infatti solitamente pallide ed erano identificate come esseri maligni (Stramaglia 33). Tuttavia, l'equivoco in cui l'io poetico di Varano incorre nelle due visioni può essere spiegato dal fatto che le larve ripropongono generalmente l'aspetto che il defunto aveva da vivo anche se in forma più o meno debole o indistinta (Stramaglia 36–37), come scrive Varano, di "forma dubbia" (115). La connotazione di larva si avvicina dunque più palesemente alla concezione moderna di fantasmi paurosi e si discosta dalle apparizioni di defunti di cui Varano scrive. Per questo motivo, quando il protagonista delle *Visioni* nomina le "larve" è sempre rincuorato dalla certezza che si tratti di un suo errore.

Esattamente come nelle storie di fantasmi settecentesche della letteratura anglosassone, gli spiriti incontrati dall'io poetico di Varano, appaiono in una familiare forma umana, come appena visto, anche se non nei vestiti che indossavano da vivi o nelle lenzuola in cui erano stati sepolti, come invece accade nelle coeve *ghost stories* (Handley 9). Tuttavia, anche nei romanzi d'oltremarica i fantasmi finivano per costituire un curioso ibrido di qualità divine e caratteristiche umane. Questo è stato in parte spiegato dalla loro intima associazione con i processi fisici di morte e decomposizione: in questo modo, la posizione prominente dei fantasmi all'interno della cultura mortuaria assicurava che essi mantenessero importanti affinità con il mondo naturale (Handley 9). Le qualità divine sono facilmente riscontrabili nella visione 4 di Varano, poiché il protagonista, una volta chiarito che l'apparizione riguarda una figura umana, la epiteta "Angel felice" (176) e ne descrive l'aspetto in questo modo: "su le cui ciglia stassi / tal d'immortalade immagin chiara, / che palese anche a fragil occhio fassi" (172–74). Lo spirito è però qui talmente "corporeo," quindi conserva visibili caratteristiche umane, che Varano ne descrive anche le orme nella sabbia: "io il seguia su l'orme / che ne lasciava levemente peste" (209–10). Come lo spirito di Bentivoglio, anche quest'anima "coll'iterar il suo splendore / la notte fuga insidiosa" (205–06), facendo strada all'io poetico nel "tenebroso orror" (201).

Semblanze umane in “Appressamento della morte”

Anche in “Appressamento” è lo spirito apparso al protagonista, l’io poetico di Leopardi, che emana la luce e rischiarla le tenebre in cui il protagonista è immerso. La visione soprannaturale è infatti annunciata dallo splendore che avvolge lo spirito, nel canto 1, al verso 87: “un lume scese e femmisi presente.” L’apparizione non avviene in *medias res* e il protagonista capisce che un fenomeno prodigioso lo attende poiché scosso da un tremendo temporale, descritto con ricchezza di particolari, ripetizioni e climax, atti a preparare un’atmosfera di angoscia nel lettore. L’apparizione soprannaturale, questa volta non di un defunto ma di un emissario divino, l’angelo custode del protagonista, sopraggiunge dopo la quiete, quasi di soppiatto.

Un lume scese e femmisi presente.
 Splendeva in quella tenebria selvaggia
 sì chiaro che vincea vampa di foco,
 qual fornace di notte in muta piaggia,
 e splendendo cresceva a poco a poco;
 e ‘n mezzo vi pareva uman semblante
 vago sì ch’a ‘l ritrar mio stile è roco.
 Ed i’ tremava dal capo a le piante,
 ma pur dolcezza mi sentia nel petto
 in levar gli occhi a quel che m’era innante. (“Appressamento” canto 1, 87–96)

Il protagonista descrive l’appressarsi di una luce che si fa più intensa di una fiamma fino ad essere paragonata a una “fornace” che illumina il buio della notte crescendo sempre di più. Lo splendore è intensificato dall’allitterazione della lettera “s” al verso 88 e dalla tenebra circostante, che ricorda la selva dantesca e rimanda alla notte simbolo del peccato. La luce è molto “chiara,” ben distinta dal buio, e l’enfasi della sua intensità è qui garantita dall’allitterazione della lettera “v,” che nell’espressione “vincea vampa” accresce l’immagine della luminosità anche grazie alla scelta del verbo vincere dal valore accrescitivo, ribadito subito dopo dal verbo crescere. Con lo stesso scopo si noti anche il poliptoto “splendeva [...] splendendo,” a reiterare il contrasto con la tenebra citata subito dopo. La ripresa dantesca dell’impossibilità del narratore di spiegare quanto osservato “vago sì ch’a ‘l ritrar mio stile è roco” semplifica all’autore la descrizione dello spirito all’interno

della luce che si avvicina, permettendogli quindi di spostare l'attenzione sulla reazione del protagonista, di cui si parlerà nella prossima sezione.

Soffermandosi invece sulla visione soprannaturale, si può notare come Leopardi ricalchi quanto descritto da Varano nelle sue *Visioni*, rappresentando una figura che “pareva [di] uman sembiante vago.” L'immagine che si staglia davanti al protagonista questa volta si discosta dal lessico usato dai Latini – che spesso si rivolgono ai fantasmi con sostantivi quali *figura*, *imago*, *spectrum*, *umbra*, *visio* aldilà dei già nominati *larva* o *lemures* (Stramaglia 21–42) – per andare a indicare, con l'aggettivo “vago,” la bellezza del soggetto apparso. Infatti, pochi versi dopo, il lettore viene informato che l'entità apparsa all'io poetico è il suo angelo custode, la cui bellezza è impossibile spiegare a parole, descrizione debitrice di due luoghi di *Purgatorio* 12 e 3.¹² L'apparizione angelica è infatti descritta nei seguenti termini: “Bianco vestia lo Spirto benedetto, / raggianti come d'Espero la stella, / e avea 'l crin biondo e giovenil l'aspetto” (“Appressamento” canto 1, 97–99). Un tale ritratto, pur enfatizzando la luminosità dell'angelo, non ricalca il modello dantesco per cui le intelligenze angeliche abbagliano il pellegrino, e come già visto nelle *Visioni* di Varano, la visione soprannaturale non rispecchia quanto ci si aspetterebbe da uno spirito incorporeo protagonista di un romanzo gotico europeo. Tuttavia, anche nell'Inghilterra settecentesca i fantasmi erano raramente rappresentati come trasparenti, nonostante i progressi dell'epoca nella strumentazione ottica e nella conoscenza chimica stessero modificando l'iconografia dei fantasmi e lentamente avrebbero reso alcuni di loro sostanze incorporee e ombrose (Handley 9).

Se nel canto 1 il protagonista viene trasportato in una “ammiranda visione” (“Appressamento” 122) in cui il suo angelo custode gli svela che “poco t'è lunge 'l dì che tu morrai” (105), diverso è ciò a cui l'io poetico assiste nel canto 4. Qui, dopo un tripudio di luce e di beatitudine inenarrabile, l'autore descrive la visione di un così forte fulgore che “quaggiù non ha sembiante” (90). Diversamente da quanto accaduto con il cardinale Bentivoglio nelle *Visioni* di Varano, qui il protagonista non riesce a distinguere gli spiriti che gli si pongono dinnanzi, i quali assumono dunque l'aspetto evanescente dei fantasmi di cui sopra. L'effetto annullante della troppa luce era già stato fornito da Dante in *Paradiso* 30, quando il fulgore era talmente eccessivo “che nulla m'appariva” (51). È pertanto chiaro

¹² *Purgatorio* 12, 88–90: “A noi venia la creatura bella, / biancovestito e ne la faccia quale / par tremolando mettutina stella”; e 3, 107: “biondo era e bello e di gentile aspetto.” Cfr. le note all'edizione di “Appressamento” di Christian Genetelli.

a questo punto che l'io poetico leopardiano si trova alle soglie del Paradiso i cui abitanti sono descritti nei seguenti termini, pochi versi dopo:

Alme vestite di lucido manto
ivan per quelle vie del Paradiso,
sciolte le labbra al sempiterno canto.
Oh che soavi lumi, oh che bel viso,
oh che dolci atti in quel beato stuolo,
oh che voci, oh che gioja, oh che sorriso! (“Appressamento” canto 4, 100–05)

Gli spiriti sono qui definiti “anime,” ne sono annoverati gli abiti e vengono rappresentati nei loro tratti umani di “viso” e “sorriso,” echeggianti la visione di Beatrice in *Paradiso* 14 che appare “bella e ridente” (79). Dopo aver visto Cristo e la Madonna, l'angelo custode informa il protagonista della veridicità di ciò cui ha assistito, “certa e verace vision fu questa” (“Appressamento” 204), ma soprattutto, lo assicura: “che veduto non hai sogni né larve” (203). Nuovamente, il termine classico *larvae* continua in Leopardi ad avere l'accezione negativa che già aveva caratterizzato il testo di Varano, mentre, come nel *Paradiso* dantesco (canto 33), il protagonista di “Appressamento” gode della piena visione di Cristo e della Vergine Maria, “l'alta luce che da sé è vera” (54).

Terrore e meraviglia nella notte, in *Visioni* e “Appressamento”

Le visioni esaminate finora stabiliscono chiaramente la bontà degli intenti degli spiriti e non permettono di fare un parallelo esatto né con le *ghost stories* antiche (terminologia di Stramaglia) né con quelle coeve di ambito anglosassone, brulicanti di fantasmi vendicativi e case infestate. Tuttavia, le apparizioni soprannaturali delle opere sacre e morali prese in esame mantengono le caratteristiche delle narrazioni fantasmagoriche e gotiche per quanto concerne le sensazioni suscitate nei protagonisti delle opere e nei lettori, che hanno contribuito alla popolarità di tali testi.¹³ L'incremento delle storie soprannaturali, infatti, ad esempio in

¹³ Tale popolarità può essere comprovata dal formato piccolo e maneggevole di varie opere sacre e morali settecentesche, principalmente in ottavo o duodecimo, di cui le *Visioni* di Varano sono esempio. In particolare, la poesia di argomento, per così dire, “sepolcrale,” può vantare anche volumi stampati in sestodecimo, e occasionalmente in ottodecimo. È il caso delle vendutissime *Elegie di Salomone Fiorentino in morte di Laura sua moglie* che ottennero un

Inghilterra, deve necessariamente essere messo in relazione con l'aumento del consumismo, fenomeno descritto anche come la "rivoluzione dei consumi" del Settecento (Clery 5). Ma se in Inghilterra la finzione soprannaturale figura come merce di lusso prodotta dalla necessità dei consumatori di rappresentazioni irreali (7), i testi italiani si fanno scudo con la finalità religiosa e morale che campeggia sui titoli, così che la loro popolarità sia apparentemente attribuibile all'ispirazione devozionale dei lettori, piuttosto che alla rappresentazione di visioni soprannaturali fuori dall'ordinario che renderebbe tali opere piccoli tasselli di una certa letteratura d'evasione.

Come testimoniato dalle *ghost stories* anglosassoni, il successo di tali testi tra i lettori è dovuto ai meccanismi di tensione e suspense che le narrazioni instaurano in chi legge; il lettore, pur assalito dalla paura, è portato a procedere nella lettura per scoprire fino in fondo il termine della vicenda. La scrittrice Ann Radcliffe, pioniera del romanzo gotico inglese, nel suo saggio postumo "On the Supernatural in Poetry" (1826) dichiara che motore delle narrazioni soprannaturali è il *terrore* provato dal protagonista, elemento essenziale poiché attiva la mente e l'immaginazione, permettendogli di superare, e persino trascendere, le sue paure e i suoi dubbi, facendo sì passi da uno stato di passività all'attività (Botting 48).

L'elemento di terrore che spinge il protagonista ad agire è ricorrente anche nelle coeve poesie sacre e morali italiane, motivato anche dalla necessità didascalica delle opere. Infatti, la reazione del veggente è istintiva e dovuta al suo timore iniziale poiché non sa spiegarsi ciò cui assiste. Il gesto del protagonista costituisce pertanto un utile escamotage per l'autore che trova lo spazio perfetto per inserire la spiegazione teologica a placare la paura del suo io poetico. Ad esempio, nella visione 5 tratta dalle *Visioni* di Varano dedicata alla peste di Messina che Dio ha scatenato sulla città per punizione, l'io poetico è dubbioso ed esita prima di salire sul cocchio infuocato sopra il quale siede la sua guida celeste, la beata Battista Varano da Camerino, sua antenata apparsagli in visione.

Fra lo stupore agitò l'alma mia
strano impeto così ch'io stesi il piede
sul cocchio per tentar l'aerea via:

successo straordinario e delle *Notti clementine* di Aurelio de' Giorgi Bertola, che arrivò fino alla decima edizione. Questo rivela importanti informazioni sulla circolazione delle opere. I formati più piccoli erano infatti i più facili da trasportare e la loro popolarità testimonia il successo che tali lavori ottennero.

e già il pian ne premea; ma dubbia fede,
tema ed orror l'assalse, e lo sospese
mentre salia su l'infiammata sede,
e in quel momento a me la destra prese
la Donna, e a sè con tal vigor la trasse,
che mio malgrado il piè sul carro ascese.
Credei che in cener muto il corpo andasse
fra le fiamme, che a me parver mortali;
pur d'ingiuria o di duol nulla ei ritrasse;
ch'eran fiamme innocenti, e a quella eguali,
per cui splende e non arde il luminoso
fosforo estratto dagli umani sali. (Varano, visione 5, 22–36)

Il protagonista è assalito inizialmente dallo stupore, rievocando una tipica reazione del pellegrino Dante in vari passi della *Commedia*, e poi scosso da uno “strano impeto,” che lo porta all’azione. L’atto di salire sul carro celeste che il protagonista sta per compiere è però un’azione che rimane sospesa, perché l’io poetico prova timore e terrore nell’affrontare un fenomeno straordinario che non sa spiegarsi. Se in molta narrativa dell’epoca è per mezzo del terrore che si sfugge all’oggetto della minaccia (Botting 48), in Varano il terrore catalizza l’intervento della beata Battista Varano che afferra la mano del protagonista e lo accoglie suo malgrado, nonostante la sua paura, nel carro sopra cui viaggerà per volere divino. Le fiamme sembrano al protagonista così reali che è assalito da una nuova paura, quella di essere bruciato, salvo poi scoprire che le fiamme divine illuminano ma non bruciano. La donna celeste tranquillizza l’io poetico di Varano e dimostra di aver pienamente capito che genere di sentimenti nutre l’uomo al suo fianco:

[...] i tuoi ripiglia
spirti pel cammin nuovo oppressi, e spoglia
mista al vano timor la maraviglia;
né dubitar, ch’io sotto aerea spoglia
guerra t’appresti, e ti deluda i sensi
de’ danni tuoi con ingannevol voglia [...](Varano, visione 5, 46–51)

Innanzitutto, la guida celeste si rivolge al protagonista dicendogli di non pensare che, pur presentandosi sotto forma di fantasma, “sotto aerea spoglia,” lei voglia in alcun modo tormentarlo. Varano quindi mostra che il terrore provato dal

suo io poetico è da attribuire in primo luogo all'apparizione soprannaturale che potrebbe avere intenzioni malevole, ancor di più se si pensa che il cocchio sopra cui il protagonista è invitato a salire è completamente infuocato. Questo elemento mostra le *Visioni* sotto un altro aspetto e cioè quello delle *ghost story* da cui in realtà l'autore sembra volersi platealmente distaccare. Gli spiriti di cui si parla nell'opera agiscono per il bene del veggente, sebbene lo facciano mostrandogli le pene e le sofferenze che il mondo è costretto a fronteggiare a causa di comportamenti poco rispettosi di Dio. Infatti, più avanti nell'episodio, una volta spiegata la sua missione celeste (mostrare al protagonista a quali pene sono esposti coloro che sfidano la potenza di Dio e quanto dolore ne consegue) Battista Varano spiega che l'animo umano non si abitua mai alla vista di dolori terribili come quelli che aspettano l'io poetico protagonista della sacra visione: "l'alma a inorridir non usa / fu mai de' mali alla terribil vista" (89-90). Allo stesso tempo, però, la dichiarazione della beata Battista Varano mette in gioco il fatto che il protagonista possa equivocare l'apparizione soprannaturale con quella di un fantasma malevolo che voglia tormentarlo e perseguitarlo.

Un altro elemento significativo, inoltre, è l'invito al protagonista a non essere meravigliato, a spogliarsi quindi, oltre che dell'inutile timore, anche della meraviglia evidentemente manifestata dal veggente. La meraviglia, data dall'"esagerazione" della visione che eccede la ragione umana, considerata da Botting elemento caratterizzante della scrittura gotica (1-2), appare qui come altro tassello che accomuna la poesia italiana delle visioni alla coeva letteratura fantasmagorica straniera.

La visione più significativa da questo punto di vista è certamente la 6 intitolata "Per la morte della serenissima Marianna arciduchessa d'Austria principessa di Lorena." È una notte d'inverno, come si evince dai primi versi "in preda al verno, / sorta era già coll'umid'ale orrende / la fredda Notte" (3-5), e il protagonista si trova presso il Po incapace di distogliere il proprio pensiero dalla morte della principessa Maria Anna (1718-44), sorella dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria, la cui scomparsa aveva provocato un cordoglio diffuso. All'improvviso, il cielo si tinge di color rosso sanguigno poi squarciato da un fiume di luce celeste e poi un tripudio di raggi, onde luminose, archi, corone, fasce. Annunciata da tali fenomeni visivi straordinari appare al fianco del protagonista una donna dall'aspetto regale avvolta in un manto bianco di cui l'io poetico riesce a distinguere le fattezze solo quando il fascio luminoso si dissolve. La sensazione che prevale e perdura durante tutto l'episodio è quella di meraviglia e stupore. Fin dal verso 34, l'io poetico dichiara la straordinarietà di quanto si para davanti ai suoi occhi: "Spettacol grande agli occhi miei s'offerse, / che i sensi in un momento e i desir

tutti / dell'affannato ingegno a sè converse” (34–36). A questa dichiarazione di meraviglia davanti alla colorazione spettacolare del cielo, segue una descrizione precisa di quanto si para davanti allo sguardo del protagonista:

Colà, dove Aquilon serba i ridutti
 gelidi venti, che poi scioglie irato
 contra le selve annose e i salsi flutti,
 dal polo fin dell'oriente al lato
 con luce di sanguigno ardor feconda
 si tinse il taciturno aere stellato;
 tal che dell'Eridàn presso alla sponda
 ne rosseggiàro al ripercosso lume
 gli uomin, le navi, i tronchi e l'erbe, e l'onda.
 Mentre, seguendo il nuovo suo costume,
 ardea purpureo il ciel, gli apparve al lembo
 un, che l'aure inondò, ceruleo fiume;
 e dall'azzurro e dal vermiglio grembo
 rai ne sgorgàro or agitati, or cheti,
 e ondeggiamenti del focoso nembo
 e globi, che splendeàn come pianeti,
 e lucide corone ed archi e liste
 e argentee volte e pescarecce reti. (Varano, visione 6, 37–54)

La cromia è fortemente sbilanciata sui toni del rosso, che ben si stagliano sullo sfondo nero del cielo stellato. Aggettivi come “sanguigno,” “purpureo,” “vermiglio” e “focoso,” accompagnati da verbi quali “rosseggiare” e “ardea” rimandano chiaramente al campo semantico del fuoco, che incendia il cielo e lo colora con *nuance* calde e stupefacenti. Appare poi un fascio di luce azzurro che proprio come un fiume sgorga e ondeggia, in aperto contrasto con il campo semantico precedente relativo all'elemento del fuoco. Invece, “corone,” “archi” e “liste” sono termini derivanti da una precisa osservazione scientifica delle varie forme con cui si manifesta il fenomeno ottico qui descritto, l'aurora polare, più tardi svelato dallo stesso protagonista.¹⁴ Lo stupore e la meraviglia sono ulteriormente percepibili dal verso 49 in poi grazie a una incalzante carrellata asindetica che si esaurisce al verso

¹⁴ Verzini, nelle “Note esegetiche” all'opera, spiega che l'aurora polare, allora chiamata boreale perché ritenuta tipica di quel solo emisfero, può manifestarsi a corona (quando costituita da raggi o bande convergenti in uno stesso punto), ad arco (quando è perpendicolare al meridiano

54 e all'itterazione della lettera "r," che aggiunge enfasi all'elenco di fenomeni cromatici straordinari. Il protagonista riconosce il fenomeno dell'aurora boreale e l'autore propone una breve parentesi scientifica.

Ben conobb'io nel meditar le viste
fiamme dipinte, e con mirabil'arti
raccolte da Natura, e fra lor miste,
che i sottili nitrosi efflussi sparti
dal gelo acuto per gli aerei campi
salir del zolfo ad irritar le parti
dal sole attratte, quando avvien, che avvampi
alto del Cane sotto l'igneo stella,
e allor scoppiàro in color varj e in lampi.
Sparìa, poi riaccendeasi ogni facella;
ed era or l'ostro illanguidito, ed ora
fea di vivo fulgor mostra novella. (Varano, visione 6, 55–66)

Le fiamme dipinte nell'oscurità del cielo notturno invernale sono certamente "raccolte da Natura" e "con mirabil'arti" e per via di fenomeni chimico-fisici esplodono in lampi e colori accesi, e il loro spegnersi e riaccendersi e imporporare il cielo accende per una buona sessantina di versi il buio luttuoso con cui la visione era iniziata. Ancora, si noti l'uso di verbi che richiamano il campo semantico del calore e dell'esplosione, come fuochi d'artificio "avvampi," "scoppiaro," "riaccendeasi" e anche di sostantivi come "lampi," "facella," "fulgor." Varano racconta il fenomeno dell'aurora boreale per come ne ha letto, probabilmente, nei resoconti di viaggio, e quindi come un'affascinante fantasmagoria di luci e colori, di raggi e di cortine, di cui superficialmente aveva scritto anche Algarotti nel "Dialogo Quinto" del suo *Newtonianismo per le dame* del 1737. È però anche probabile che l'autore si sia basato largamente sulla breve opera dell'abate Antonio Conti del 1739 che aveva dedicato spazio nel suo lavoro sia all'effetto ottico della fata Morgana (un altro fenomeno ottico stupefacente trattato da Varano nella visione 5) che all'aurora boreale, presentando quindi i due fenomeni naturali in associazione tra loro (Conti).¹⁵ Lo splendore che illumina la notte è funzionale all'apparizione

magnetico), a raggi (isolati oppure fasci) e, infine, a drappo (quando si presenta come un sipario) (332).

¹⁵ Le riflessioni sul fenomeno della fata Morgana si trovano alle pagine 1, 2 e 3, e riportano un sogno in cui il fenomeno è associato all'apparizione della Vergine. All'aurora boreale sono

soprannaturale che segue, modellata sull'esempio biblico, trovando particolare ispirazione nell'*Apocalisse* e nelle visioni di Ezechiele e Isaia (Verzini 27).¹⁶

Gli stessi elementi di iniziale terrore e successiva meraviglia si riscontrano nell'opera giovanile di Leopardi. Due sono i momenti principali su cui concentrarsi: uno precedente all'apparizione dell'angelo annunciatore della vicina morte del protagonista e l'altro successivo a tale sventurato annuncio.

Prima dell'annuncio, durante la tempesta, l'io poetico leopardiano inizia ad avvertire i primi cedimenti per la paura ("la dolcezza in cor farsi paura"; "Appressamento" canto 1, 33) e, improvvisamente catapultato nella natura che prima osservava, corre come per sfuggire alle intemperie che lo terrorizzano:

I' sentia già scrollarmisi i ginocchi
[...]
Talora i' mi sostava e l'aer tetro
guardava spaurato e poi correa
sì ch'i panni e le chiome ivano addietro. (58–63)

La prima sensazione riportata dal protagonista è quella delle ginocchia tremanti, che tuttavia non gli impediscono la fuga, sebbene confusionaria e priva di meta "tant'era pien di dotta e di terrore" (74). Il terrore, come nei romanzi di fantasmi della Radcliffe, permette la fuga, permette di delimitare i suoi effetti, di distinguere e superare la minaccia che manifesta (Botting 48). Ecco che tutto si placa all'improvviso, a preannunciare la visione, ulteriormente foriera di terrore:

Taceva 'l tutto, ed i' era di pietra
e sudava e tremava che la mente
come 'l rimembra, per l'orror s'arresta;
e 'l palpitar si faceva più frequente [...] ("Appressamento" canto 1, 82–85)

dedicate le successive pagine: 4–42. Il saggio è diviso in due parti: nella prima, l'autore spiega le circostanze per il manifestarsi delle aurore polari, mentre, nella seconda, espone i principi generali sui quali la spiegazione è fondata e stabilisce le analogie tra le meteore ignee e le aurore, azzardando (per sua stessa ammissione) a determinare la qualità, l'origine, e il luogo dei fenomeni.

¹⁶ Si veda ad esempio, come nota Verzini, la descrizione di Marianna e quella della donna e del drago del modello apocalittico: "Nel cielo apparve poi un segno grandioso: una donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul suo capo una corona di dodici stelle" (*Apocalisse* 12.1).

La parte del corpo umano che reagisce alla sensazione di paura è l'ipotalamo, il quale, messo in allarme, causa una mobilitazione dell'intero organismo. Il risultato è una serie di comportamenti somatici come quelli descritti da Leopardi: un'iper o iposecrezione delle ghiandole causa l'eccessiva sudorazione, tremori e spasimi, l'accelerazione delle pulsazioni cardiache, una respirazione troppo rapida o troppo lenta, poliuria o anuria, un comportamento d'immobilizzazione o una violenta esteriorizzazione (Delumeau 22). L'emozione della paura, quindi, si realizza sia con una manifestazione esteriore che con un'esperienza interiore, liberando in questo modo un'energia inconsueta che è diffusa in tutto l'organismo (23). In seguito, non sarà la visione di per sé che rievoca le sensazioni di terrore nell'io poetico, quanto l'annuncio della sua prossima morte.

I' mi fei bianco in volto e venni gelo,
attonito rimasi e mi sentia
ritrarsi 'l core ed arricciarsi 'l pelo.
E muto stetti, e pur volea dir: Sia,
o Signor, quel ch'è fermo in tuo consiglio,
ma voce de la strozza non uscia.
E sol potei chinare la fronte e 'l ciglio,
e caddi al suol boccone [...] ("Appressamento" canto 1, 106–13)

La reazione ancora più feroce della precedente, rafforzata dall'allitterazione della lettera "r" al verso 108, è qui quella di pseudoparalisi (Delumeau 23). D'altronde, l'ossessione della morte è stata onnipresente nelle immagini e nelle parole degli europei all'inizio dei tempi moderni. Secondo Delumeau e la sua *Storia della paura in Occidente* questi sono fatti che gettano luce su un'angoscia collettiva e su una cultura che si è avvertita fragile e che ha quindi sempre temuto l'appressarsi della morte, fatto ancor più comprovato dall'insistenza di libri di pietà e sermoni che combatterono nei cristiani la tentazione di scoraggiamento al sopraggiungimento della morte (32, 34). Lo stesso Leopardi riversa la sua angoscia nel canto 5 dell'"Appressamento," quando, ancora terrorizzato all'idea della morte che sopraggiunge, scrive: "io tremo / e sento 'l cor che batte e sento un gelo / quando penso ch'appressa il punto estremo" (97–99). Il mistero della morte in Leopardi non è razionalizzato ed è lasciato all'imperscrutabilità divina, nonostante l'"Appressamento" dipinga ansie e angosce del protagonista, ad esempio la paura di essere dimenticato ("mio tenebroso giorno e cade omai, / e mia vita sul mondo ombra non lassa"; 83–84), che scaturiscono dall'avvicinarsi della morte, come più

avanti farà Poe, interrogando e promuovendo i poteri oscuri dell'immaginazione e lasciando irrisolti i confini tra realtà, illusione e follia (Botting 78).

Infine, anche in "Appressamento" la luce rischiarà la notte in maniera straordinaria, a rievocare il modello dantesco e varaniano per la scelta lessicale. Il canto 2, infatti, si apre con un'immagine molto simile a quella osservata in precedenza nella visione 6 di Varano.

Parve di foco una vermiglia lista
a l'orizzonte a galla sopra 'l mare,
ch'atava in quell'orror la dubbia vista:
 come di state dopo 'l nembo pare
sul mar la notte luce di baleno
che lambe l'acqua e l'ombra fa più rare. ("Appressamento" canto 2, 1-6)

La "luce vermiglia" dell'incipit rievoca Dante di *Inferno* 3, "balenò una luce vermiglia" (134), ma il termine "lista," a indicare una striscia di rosso che squarcia l'oscurità, rimanda alle bande infuocate presenti nel cielo notturno invernale descritte da Varano nella visione 6 e alla stupefacente aurora polare. "L'orror" cui il poeta si riferisce è il buio circostante che non rende nitida la vista, così da rendere le "ombre," quindi le sagome, le forme, più difficili da distinguere. Se dalla drammatica "luce vermiglia" di *Inferno* 3 al finale "fulgore" del *Paradiso* Dante riserva particolare attenzione a come il suo io poetico reagisce agli impulsi luminosi di sempre crescente intensità (Gilson 79), Leopardi si avvale di artifici retorici che dal buio tempestoso del canto 1 passano allo sfavillio delle visioni sacre nel canto 4, fino a raggiungere la meraviglia ineffabile dell'apparizione degli angeli, di Cristo e della Madonna.

Conclusioni

"E all'inizio erano tutte, e comunque, situazioni anomale, fantastiche, inusitate, [...] per ammonire se non per terrorizzare" (Montanaro) è quanto affermato da Carlo Montanaro in un approfondimento sull'epoca del pre-cinema, sui giocattoli ottici e sulle esibizioni che, nei secoli precedenti alla nascita della cinematografia, erano incentrati sui concetti di immagine in movimento e illusioni ottiche, inclusa la fantasmagoria. La stessa frase potrebbe però riferirsi ai componimenti di Varano e Leopardi analizzati in questo intervento. In effetti, l'utilizzo di artifici realizzati grazie agli specchi e i giochi di luci e ombre da questi provenienti erano stati uniti

a pratiche e finalità religiose con intenti educativi e persuasivi già dai Gesuiti e dallo stesso Athanasius Kirchner, uno degli ideatori della lanterna magica, ed è plausibile che ancora nel tardo Settecento Varano e Leopardi avessero ben presente le illusioni ottiche di tali strumenti mentre scrivevano di meravigliose visioni soprannaturali. Gli artifici ottici potevano moltiplicare le immagini riflesse negli specchi e rendere indefinibili i confini tra funzione religiosa e rappresentazione scenica, ad esempio, in una chiesa (Pesenti Campagnoni 30–32). Ancora, gli spettacoli luminosi dell’aurora boreale potrebbero essere stati ispirati da quanto osservato all’interno del così detto *mondo novo*, d’invenzione italiana, molto popolare per le strade di Venezia (Pesenti Campagnoni). Senza azzardare troppe ipotesi in questa sede, è tuttavia possibile interpretare la disamina di terrore e meraviglia nei testi sacri e morali di Varano e Leopardi come una seminale *ghost story* italiana, soprattutto se letta in un contesto nazionale ed europeo di suggestioni spaventose e fantasmagoriche.

L’ambientazione notturna, come è stato dimostrato, è particolarmente funzionale in tali opere: perfettamente adatta a trasmettere un forte significato simbolico religioso, come esemplificato già dalla *Commedia*, e a innescare meccanismi visionari. Sono proprio le visioni notturne a suscitare sensazioni di terrore e meraviglia nei protagonisti di Varano e Leopardi e a permettere un’interpretazione diversa da quella tradizionale che vedrebbe la poesia tardo settecentesca italiana principalmente relegata al rango di letteratura minore, nonostante il successo che parte di essa ebbe nel mercato librario dell’epoca. La notte, infatti, risulta essere un mezzo narrativo per giustificare la sorpresa dei veggenti cui la visione si presenta come iniziale esperienza terrorizzante e solo successivamente, grazie alla relativa spiegazione teologica, meravigliosa e illuminante. In questo modo, testi come quelli di Varano e Leopardi ottengono il successo delle coeve *ghost stories* d’oltremania senza però tradire l’impianto devozionale.

Se lo studio storico di Sasha Handley sui fantasmi nel Settecento inglese suggerisce che credere all’esistenza dei fantasmi non faccia parte di credenze superstiziose, poiché la superstizione implica una stasi e una discordanza con le forze storiche prevalenti che caratterizzavano la società del XVIII secolo (Handley 4), altrettanto può essere sostenuto nei confronti di quella letteratura sacra e morale, rigorosamente notturna, intrisa di visioni soprannaturali tanto pervasive quanto benigne di cui si è proposta una lettura diversa in questo articolo. Varano e Leopardi hanno ereditato il lessico e le ‘qualità cinematografiche di Dante’ (Gilson 75) dimostrando nei loro testi una grande attenzione per il genere visionario

tradizionale italiano, manifestando però allo stesso tempo un interesse verso lo sviluppo di una letteratura soprannaturale e gotica extranazionale.

University of Warwick

OPERE CITATE

- Algarotti, Francesco. *Il Newtonianismo per le dame. Dialoghi sopra la luce e i colori*. Napoli: 1737.
- Bartlett, Robert. *Why Can the Dead Do Such Great Things? Saints and Worshipers from the Martyrs to the Reformation*. Princeton UP, 2013, <https://dx.doi.org/10.1515/9781400848782>.
- Billiani, Francesca, e Gigliola Sulis (a cura di). *The Italian Gothic and Fantastic: Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*. Fairleigh Dickinson UP, 2007.
- Binni, Walter. *La protesta di Leopardi*. Sansoni, 1980.
- Binni, Walter. “III. 1815–1816. Traduzioni poetiche e primi tentativi di poesie originali.” In *Lezioni leopardiane*. A cura di Novella Bellucci, La Nuova Italia, 1994, pp. 37–52.
- Botting, Fred. *Gothic*. Routledge, 1996.
- Cambini, Leonardo. “Alfonso Varano poeta di visioni.” In *Atti e memorie della Deputazione provinciale ferrarese di storia patria*. Zuffi, 1904, pp. 65–241.
- Camporesi, Piero. *Il brodo indiano. Edonismo ed esotismo nel Settecento*. Il Saggiatore, 2017.
- Cerruti, Marco. “La cultura cattolica. Alfonso Varano.” In *Storia della civiltà letteraria italiana vol. IV: Il Settecento e il primo Ottocento*. A cura di Marco Cerruti et al., UTET, 1993, pp. 225–35.
- Clery, Emma J. *The Rise of Supernatural Fiction, 1762–1800*. Cambridge UP, 1995, <https://dx.doi.org/10.1017/CBO9780511518997>.
- Conti, Antonio. *Riflessioni su l'aurora boreale del signor abate Antonio Conti patrio veneto*. Venezia: Presso Gian Battista Pasquali, 1739.
- Delumeau, Jean. *La paura in Occidente. Storia della paura nell'età moderna*. Il Saggiatore, 2018.
- Dörnyei, Zoltán. *Vision, Mental Imagery and the Christian Life. Insights from Science and Scripture*. Routledge, 2020, <https://dx.doi.org/10.4324/9781351068925>.

- Gilson, Simon. *Medieval Optics and Theories of Light in the Works of Dante*. The Edwin Mellen Press, 2000.
- Gragnotati, Manuele. "Nostalgia in Haeven: Embraces, Affection and Identity in the Commedia." *Dante and the Human Body*. Eight Essays, A cura di John C. Barnes e Jennifer Petrie, Four Courts Press, 2007, pp. 117–37.
- Handley, Sasha. *Visions of an Unseen World: Ghost Beliefs and Ghost Stories in Eighteenth-century England*. Pickering and Chatto, 2007, <https://dx.doi.org/10.4324/9781315653167>.
- Joynes, Andrew. *Medieval Ghost Stories. An Anthology of Miracles, Marvels and Prodigies*. The Boydell Press, 2001.
- Le Goff, Jacques. *Il corpo nel Medioevo*. Laterza, 2005.
- Leopardi, Giacomo. *Appressamento della morte*. A cura di Christian Genetelli e Sabrina Delcò Toschini, Antenore, 2002.
- Leopardi, Giacomo. *Crestomazia italiana poetica, cioè scelta di luoghi in verso italiano insigni o per sentimento o per locuzione, raccolti, e distribuiti secondo i tempi degli autori, dal conte Giacomo Leopardi*. Stella, 1828.
- Mazziotti, Anna Maria. "Per una rilettura delle 'Visioni' di Alfonso Varano." *La rassegna della Letteratura Italiana*, vol. 85, 1981, pp. 114–30.
- Miles, Robert. "Seeing Ghosts. The Dark Side of the Enlightenment." In *Haunted Europe. Continental Connections in English-Language Gothic Writing, Film and New Media*. A cura di Michael Newton ed Evert Jan van Leeuwen, Routledge, 2020, pp. 17–35.
- Montanaro, Carlo. "Dall'ombra alla luce: breve storia del precinema." In *Fantasmagoria. Un secolo (e oltre) di cinema d'animazione*. Edizione e-book. A cura di Davide Giurlando, Marsilio, 2017.
- Negri, Renzo. *Gusto e poesia delle rovine in Italia fra il Sette e l'Ottocento*. Ceschina, 1965.
- Penso, Andrea. *Un libero di Pindo abitator. Stile e linguaggio poetico del giovane Vincenzo Monti*. Aracne editrice, 2018.
- Pesenti Campagnoni, Donata. *Verso il cinema. Macchine spettacolari e mirabili visioni*. UTET, 1995.
- Ryken, Leland et al. *Dictionary of Biblical Imagery*. InterVarsity Press, 1998.
- La Sacra Bibbia*. A cura della Conferenza Episcopale Italiana. Unione Editori e Librai Cattolici Italiani (UELICI), 2008.
- Savoca, Giuseppe. "Introduzione." In *Crestomazia italiana. La poesia*. A cura di Giuseppe Savoca, Einaudi, 1968, pp. VII–XXVII.

- Serianni, Luca. "Sul dantismo di Alfonso Varano. Rilievi linguistici." In *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*. Garzanti, 2002, pp. 183–211.
- Spaggiari, William. *Geografie letterarie. Da Dante a Tabucchi*. LED Edizioni Universitarie, 2015.
- Stramaglia, Antonio. *Res inauditae, incredulae. Storie di fantasmi nel mondo greco-latino*. Levante, 1999.
- Turchi, Adeodato. *Omelia ... recitata nel giorno di Tutt'i Santi dell'anno 1794 sopra l'amore di novità*. G. Marsoner.
- Varano, Alfonso. *Visioni sacre e morali*. A cura di Riccardo Verzini, Edizioni dell'Orso, 2003.
- Verzini, Riccardo. "Introduzione." In *Visioni sacre e morali*, Edizioni dell'Orso, 2003, pp. 9–37.