

“In camera oscura.” Fenomenologia del notturno ed estetica dell’ indefinito in Giacomo Leopardi

Tommaso Grandi

Volume 43, Number 1, 2022

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

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1097776ar>

DOI: <https://doi.org/10.33137/q.i.v43i1.40180>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Iter Press

ISSN

0226-8043 (print)

2293-7382 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Grandi, T. (2022). “In camera oscura.” Fenomenologia del notturno ed estetica dell’ indefinito in Giacomo Leopardi. *Quaderni d'Italianistica*, 43(1), 81–99.
<https://doi.org/10.33137/q.i.v43i1.40180>

Article abstract

Questo contributo analizza i temi della notte e dell’ indefinito nell’ opera di Giacomo Leopardi, muovendo dalla concezione preromantica del notturno, dalla *Philosophical Enquiry* di Burke e dalla meditazione zibaldoniana intorno al primato gnoseologico della facoltà immaginativa. Attraverso il confronto con il pensiero di Novalis sul motivo della lontananza e con la psicologia sartriana de *L’imaginaire* (1940), s’ intende mostrare come la notte, nell’ opera leopardiana, rappresenti la dimensione estetica privilegiata per la manifestazione dell’ immaginario, in una prospettiva che, non solo delinea un’ estetica del lontano e dell’ indefinito, ma apre anche alla specificità fondativa, nei confronti della coscienza, dell’ atto immaginativo, operando lo stesso ribaltamento nella gerarchia delle facoltà che Sartre porrà in essere oltre un secolo più tardi.

© Tommaso Grandi, 2023



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>



This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

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

“IN CAMERA OSCURA.” FENOMENOLOGIA DEL NOTTURNO
ED ESTETICA DELL’INDEFINITO IN GIACOMO LEOPARDI

TOMMASO GRANDI

Abstract: Questo contributo analizza i temi della *notte* e dell’*indefinito* nell’opera di Giacomo Leopardi, muovendo dalla concezione preromantica del notturno, dalla *Philosophical Enquiry* di Burke e dalla meditazione zibaldoniana intorno al primato gnoseologico della facoltà immaginativa. Attraverso il confronto con il pensiero di Novalis sul motivo della *lontananza* e con la psicologia sartriana de *L’imaginaire* (1940), s’intende mostrare come la *notte*, nell’opera leopardiana, rappresenti la dimensione estetica privilegiata per la manifestazione dell’immaginario, in una prospettiva che, non solo delinea un’estetica del *lontano* e dell’*indefinito*, ma apre anche alla specificità fondativa, nei confronti della coscienza, dell’atto immaginativo, operando lo stesso ribaltamento nella gerarchia delle facoltà che Sartre porrà in essere oltre un secolo più tardi.

Nello stesso anno in cui Leopardi vede la luce, il 1798, Novalis inizia a comporre, prestando fede a ciò che sostiene Schlegel nelle lettere (Schlegel e Novalis),¹ gli *Inni alla notte*. L’immagine della dimensione notturna restituita dagli *Inni* è costruita in antinomia rispetto all’apertura radiosa del giorno, della luce, “soave onnipresenza” (Novalis 5)² che colora il mondo rendendolo nel suo aperto splendore. In opposizione alla manifestazione immanente della luce, la notte si mostra come lo spazio della desertificazione – “Lontano giace il mondo / – perso in un abisso profondo – / la sua dimora è squallida e deserta” (7) – della malinconia e del terrore, che vestendo il manto grigio delle nebbie guadagna terreno oltre il tramonto del sole. Questa tematizzazione della notte per contrasto, come

¹ Nelle lettere Schlegel sostiene di aver visto, nel marzo 1798, i primi frammenti degli *Inni*; probabilmente, come sostiene Ferruccio Masini nell’introduzione all’edizione italiana Garzanti, è da attribuire all’autunno 1797 la composizione di una *Ur-Hymne*, costituente un abbozzo del terzo inno (Masini XXV).

² Salvo diversamente indicato, le citazioni dagli *Inni* si riferiscono all’edizione del 1999.

ribaltamento valoriale rispetto all'apertura meravigliosa del diurno, non è lontana dalla consuetudine preromantica della seconda metà del Settecento, dalla visione restituita da MacPherson nei poemi ossianici e, soprattutto, dalla meditazione spirituale di Young che, nelle *Notti* che compongono il *Complaint*, costruisce nell'*horror vacui* del notturno lo spazio per la riflessione attorno a temi liminali, come la morte e l'immortalità. La notte di Young è una dimensione tetra, dove nessun raggio riesce a penetrare, dove il silenzio e l'oscurità danno luogo a un abisso insormontabile:

In rayless Majesty, now stretches forth
Her leaden Sceptre o'er a slumb'ring World.
Silence, how dead! and Darkness, how profound!
Nor Eye, nor list'ning Ear, an Object finds (Young 31–35)

Nasconde i vivi raggi il plumbeo scettro
Sovra un Mondo sopito ella distende.
Oh qual silenzio! Oh qual profondo orrore!
Tutto è muto all'orecchio. È muto all'occhio
Di luce ogni soggetto. [...] (Bottoni 31–35)³

Le tinte della dimensione notturna sono le medesime anche nei poemi ossianici del MacPherson, nonostante queste ultime, al di fuori di alcuni motivi, poco abbiano a che vedere con la materia filosofica di Young; nella celebre traduzione di Melchiorre Cesarotti, che riporta anche un canto improvvisato, più recente ma nello stile di Ossian, intitolato appunto “La notte,” essa appare triste, tenebrosa, uno spazio in cui la luce non riesce a trovare dimora: “Qui non si vede né stella, né luna / Che metta il capo fuor dalle sue porte” (Cesarotti 4.7–20).⁴ Come nota già Allorto Masso nel saggio del 1972 “Luna e poesia: da Young a Leopardi,” la prospettiva sul motivo notturno di Young e di Ossian è comune a gran parte della poesia italiana della seconda metà del Settecento e del primissimo Ottocento che, a partire dalla versione del Cesarotti e dalla diffusione della pratica della traduzione (Binni, *Scritti settecenteschi* 111–31), riprende i temi della poesia meditativa e bardita, spesso a

³ La traduzione italiana di Bottoni ebbe grande fortuna tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento e, come nota Maria Corti, fu letta da Leopardi in giovane età (Corti IX)

⁴ Leopardi disponeva della medesima traduzione, risalente però al 1789 e stampata a Bassano; per le vicende testuali dell'*Ossian* italiano rimando a Baldassarri.

“fregio decorativo” (Allorto Masso 526) ed estremizzandone gli orrori notturni e il sentimento di terrore. Nonostante la varietà della materia affrontata dagli scrittori dell’ultimo Settecento, dalla poesia “minore” del Rezzonico fino alla lirica del Bertola, passando per l’opera più conosciuta di Pindemonte, Parini⁵ e Foscolo,⁶ la costruzione del notturno per contrasto rispetto all’apertura del giorno rimane un *topos* diffuso, affiancato da alcuni motivi ricorrenti come la meditazione dolorosa sul *tempus edax*, la *rêverie* abbandonata in compagnia della luna e la riflessione sul destino dell’uomo. È sotto questo stesso segno che sono da interpretare gli scenari notturni delle prime prove leopardiane del 1809–12, debitorie della letteratura del secondo Settecento e legate alla *paideia* di Sanchini e Monaldo (Binni, *Leopardi* 318). La notte delle puerili si manifesta fra tenebre oscure, silenzi tombali e fosche trame che impediscono la vista:

Fra l’atre, oscure tenebre,
Fra il mesto e cupo orrore
Notte su l’ali tacite
Avvanzasi l’ore,
E sopra il mondo intero
Superba stende il plumbeo scettro altero. (*Poesie e prose* 1: 752–53)

Il notturno è la dimensione delle tenebre, del “mesto e cupo orrore,” ma anche della limitazione percettiva e, proprio quest’ultima, sarà fondamentale per la più tarda concezione leopardiana. Come nota Maria Corti (IX),⁷ certamente dietro la visione del giovane Leopardi si celano i *Night Thoughts* di Young, ai quali sono ispirati anche il sonetto “La morte” e l’idillio “L’Amicizia,” luogo anch’esso di una notte “tenebrosa” (*Entro dipinta gabbia* 78). Lo scenario notturno del “Catone” trova un raffronto nelle “Notti puniche,” sempre del 1810, evidentemente ispirate anch’esse al modello youngiano (di cui ricalcano pure la struttura), riprendendo l’ambientazione notturna come motivo anaforico a supporto della diegesi;

⁵ Penso alla notte “Già di tenebre involta e di perigli, sola squallida mesta alto sedevi” in “La notte” (4–5).

⁶ Ricordo le tenebre “orribili” dell’“Amica incerta” e la “cupa notte” di “In morte del padre.” Per un esame del tema notturno nell’opera foscoliana rimando a Granese.

⁷ Dello stesso avviso erano anche Negri (159 e ss.) e Binni: “Ma quante offerte, quanti stimoli [...] alla fantasia e alla meditazione leopardiana dovettero presentarsi nella lettura e nel ricordo e nell’assimilazione di quelle pagine” (Scritti settecenteschi 320).

ciò che è interessante delle “Puniche,” è però la comparsa di un tema centrale nella meditazione leopardiana della maturità e, probabilmente, qui derivato dall’imitazione della *vague* preromantica che soleva esagerare i toni lugubri del notturno cesarottiano e younghiano. Nella veglia notturna, “Trofeo feral de la nemica morte” (*Poesie e prose* 1: 770), a Leopardi appaiono “pallide larve e mute,” fantasmi, oggetti della facoltà immaginativa che per manifestarsi necessitano di determinate condizioni; sono “ingannevoli sogni” (779) che la notte favorisce, e per i quali, forse, il giovane Giacomo già dimostra quell’interesse che prenderà corpo solo qualche anno più tardi. Il sentimento diffuso, da cui scaturisce la propensione della lirica di fine Settecento e di inizio Ottocento – e, come si è detto, anche del primissimo Leopardi – a propendere per il notturno malinconico e la sua costruzione contrastiva rispetto ai motivi della luce, è da ricondurre alla progressiva sfiducia nei confronti dell’estetica illuminista. Al bello inteso come armonia apollinea, si sostituisce una sensibilità malinconica e dolorosa, che si traduce nella ricerca di una nuova categoria estetica. Come ha notato ancora Allorto Masso (513), è l’*Enquiry* di Edmund Burke del 1757 a fornire l’approccio teorico fondamentale alla temperie preromantica – nonché a Kant, che lo citerà nella terza *Kritik* come “l’autore più insigne” (Kant 113) nella trattazione del sublime e del bello. Nella terza sezione della seconda parte del trattato, intitolata “Dell’Oscurità,” Burke scrive:

L’oscurità sembra generalmente necessaria per rendere ogni cosa terribile. Quando conosciamo tutta l’estensione di un pericolo, e possiamo, assuefarvi gli occhi, gran parte dell’apprensione svanisce. Ognuno di ciò si persuaderà, considerando come in tutt’i casi di pericolo accresce il nostro spavento la notte; e come le nozioni di spettri e folletti, de’ quali nessuno può formarsi nette idee, agitano le menti [...]. (52)

L’oscurità è dunque per Burke necessaria affinché qualcosa possa risultare spaventoso, perché impedisce di capire la totalità delle forme, l’estensione dei pericoli; la notte, insomma, limita la percezione, consentendo di immaginare, nelle tenebre insondabili, creature fantastiche come spettri e folletti. Figure simili a quelle che si trovano anche in Leopardi nelle “Puniche” e in quella fucina di materiale poetico che è il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* del 1815; l’ottavo capitolo, si apre infatti con l’*enumeratio* degli orrori notturni: “Ombre, larve, spettri, fantasmi, visioni” (*Poesie e prose* 2: 712), ancora secondo

la prospettiva preromantica della notte paurosa e grave, il cui avvicinarsi è visto dal fanciullo “come un supplizio” (712). Se è assodato che Leopardi abbia letto il trattato del Burke (Gaetano; Verducci), che figura tra i volumi della biblioteca paterna in un’edizione maceratese del 1804 (Campana), è probabile che l’abbia già fatto – almeno secondo una prima, disattenta disamina – prima della stesura del *Saggio*. La notte figura qui come “il tempo in cui questi spiriti indiscreti prendeano piacere di comparire sulla terra” (*Poesie e prose* 2: 714–15), il tempo degli “urli notturni” (721) di Proserpina – altra figura chiave del pensiero leopardiano della maturità (D’Intino, I misteri di Silvia 211 e ss.) – di Ecate, di Lamie, Lemuri, Fauni, Satiri e Silvani (714). Nel *Saggio*, come nel passo di Burke, è però la prospettiva in cui è calato l’immaginario *horribilis* degli spiriti notturni a costituire motivo di interesse. La notte è luogo dell’immaginazione, perché nella limitazione della vista, “il più materiale di tutti i sensi” (*Zib.* 1944),⁸ come Leopardi annoterà nell’ottobre 1821, lavora la facoltà immaginativa, creando oggetti fantastici e irreali, *errori* appunto, generati dall’impossibilità di conoscere attraverso i sensi, di formarsi “nette idee” (Burke 52) sugli oggetti ammantati dall’oscurità. Se questa prospettiva risulta appena accennata nel *Saggio*, ancora debitore dell’*esprit* preromantico, nel *Diario del primo amore*, la cui stesura è successiva al 1816 – anno al quale Leopardi fa risalire, “seppur troppo rigidamente” (Binni, *Leopardi* 318), l’inizio della propria carriera letteraria e poetica – la dimensione notturna è già lontana dalla lugubre e “gotica” manifestazione degli orrori degli scritti giovanili. La notte diviene il momento dell’epifania, del riapparire della “dolce imago” (*Poesie e prose* 1: 44, v. 26) del “Primo amore,” del “fantasma” della cugina trasfigurato in “sembiante” (*Poesie e prose* 2: 1176) ed elevato a oggetto unico del desiderio leopardiano. Anche la diegesi del *Diario*, come quella delle “Notti puniche,” è scandita dall’avvicinarsi delle notti, durante le quali, in contrapposizione al progressivo svanire dell’immagine dell’amata nella memoria durante il giorno, corrisponde un suo riemergere, con nuovo ardore, nell’immaginazione: “[...] in sul riaddormentarmi m’apparve la desiderata e cercata immagine più viva assai che il giorno prima, anzi così spirante ch’io subito la sentii parlare appuntino come quella persona suole, e come la memoria mia stanca e spremuta non mi sapea nè mi sa ricordare (*Poesie e prose* 2: 1181).”

Se è vero che il Leopardi del *Diario* è ancora lontano dal dedicarsi all’elaborazione di un nucleo teorico autonomo sulla facoltà immaginativa – riflessione che avverrà più tardi, a partire dal luglio del 1820 prestando fede allo *Zibaldone*

⁸ Per convenzione, lo *Zibaldone* è qui citato con la sigla *Zib.*

(167), e dipendentemente dai primi pensieri intorno alla teoria del piacere – è però verosimile che, già nel 1817, prefiguri la stretta correlazione tra la dimensione notturna e la disposizione verso l'immaginario. Prova di ciò sono i diversi scenari notturni che si incontrano negli appunti leopardiani di questi anni, come la notte illuminata dalla “curva luna” (*Poesie e prose* 2: 345) delle “Rimembranze,” uno scenario mite, favoleggiante, predisposto all'esplorazione immaginifica, o la notte dei *Ricordi di infanzia e di adolescenza*, teatro di una dinamica affine a quella del *Diario*, il presentificarsi, in sogno, di un'immagine più vivida di quella che la memoria riesce a produrre: “sonnacchiando e risvegliandomi a ogni momento rivedevo sempre l'istessa donna in mille forme ma sempre viva e vera” (*Poesie e prose* 2: 1199); o lo scenario con il quale si apre l'“Appressamento della morte,” “Era morta la lampa in Occidente, / E queto 'l fumo sopra i tetti e queta / De' cani era la voce e de la gente” (*Poesie e prose* 2: 350, vv. 1–3), ripreso, con segno opposto per quanto riguarda il vociare dei cani, nella didascalia che introduce il primo pensiero dello *Zibaldone*: “Palazzo bello. Cane di notte dal casolare, al passar del viandante”. Anche l'abbozzo d'idillio che segue, appuntato probabilmente in un secondo momento, tratteggia un'ambientazione simile, nella quale il notturno getta le basi per la trasfigurazione di una sensazione sonora in un'immagine poetica:

Era la luna nel cortile, un lato
 Tutto ne illuminava, e discendea
 Sopra il contiguo lato obliquo un raggio ...
 Nella (dalla) maestra via s'udiva il carro
 Del passegger, che stritolando i sassi,
 Mandava un suon, cui precedea da lungi
 Il tintinnio de' mobili sonagli. (1)⁹

Nella dimensione notturna, le sensazioni si fanno più incerte,¹⁰ liminali e, dove la percezione non riesce a giungere con chiarezza, subentra l'immaginazione,

⁹ Come nota Damiani, gli ultimi quattro versi dell'abbozzo saranno ripresi dodici anni più tardi nella “Quiete dopo la tempesta” (22–24) – “E, dalla via corrente, odi lontano / Tintinnio di sonagli; il carro stride / Del passegger che il suo cammin ripiglia” – mentre i primi tre ricalcano una scena centrale della poesia leopardiana, già anticipata dall'avvio delle “Rimembranze.” Si veda a proposito il commento allo *Zibaldone* (3231).

¹⁰ Una prospettiva che è chiara a Leopardi sin dalle prove giovanili, come testimonia la *Dissertazione sopra i sogni*, che compone poco più che tredicenne: “quando l'uomo è in procinto

creando “cose che non sono” (167); nella prospettiva leopardiana è proprio questo genere di oggetti, irreali e illusori, che può soddisfare l’infinito desiderio del piacere connaturato alla condizione umana, perché solo nell’immaginario è possibile “figurarsi dei piaceri che non esistano, e figurarseli infiniti” (167). La facoltà immaginativa, già dagli appunti zibaldoniani del 1820, quando acquista definitivamente autonomia rispetto alla questione intorno alla poesia romantica e alla *Querelle (Poesie e prose 2: 347–426)*, appare come la via più percorribile per placare il desiderio infinito del piacere, quel desiderio che, come nota già Polato (14), è responsabile sia del sentimento della “nullità delle cose” (*Zib.* 214), sia della tendenza dell’uomo verso l’infinito. Nella ricerca degli oggetti dell’immaginazione, delle “illusioni” da cui solamente dipende la felicità umana (167), è necessario però che la percezione e la ragione subiscano una limitazione, che vengano arginate¹¹ perché capaci di condurre (e questo vale soprattutto per la conoscenza razionale¹²) solo al disarmante approdo del vero. Il pensiero leopardiano è su questo motivo estremamente vicino a quello del trattato del Burke, che nel capitolletto intitolato “Differenza tra la luce e le tenebre riguardo alle passioni,” traccia una forte demarcazione tra la conoscenza immaginativa e quella percettiva. Si tratta di un passo centrale, nel quale Burke getta le basi per la futura estetica romantica, determinando la superiore capacità dell’immaginazione, nei confronti della conoscenza sensibile, di muovere i sentimenti e agitare le passioni:

Altro è rendere un’idea chiara, ed altro commovente l’immaginazione. Se disegno un palazzo, un tempio, un paesetto offro un’idea chiarissima di quelli; ma allora [...] la mia pittura può fare al più quella impressione, che il palazzo, il tempio, il paesetto farebbero in realtà. D’altronde la più viva e spiritosa¹³ descrizione verbale che potessi fare

di addormentarsi, l’anima percepisce appena languidamente gli oggetti delle proprie sensazioni, finché le sue operazioni restano totalmente sospese” (*Poesie e prose 2: 500*).

¹¹ Cfr. *Zib.* 168: “La cognizione del vero cioè dei limiti e definizioni delle cose, circoscrive l’immaginaz.”; e 714: “L’eccesso delle sensazioni o la soprabbondanza loro, si converte in insensibilità.”

¹² Cfr. *Zib.* 103: “la ragione umana di cui facciamo tanta pompa sopra gli altri animali, e nel cui perfezionamento facciamo consistere quello dell’uomo, sia miserabile e incapace di farci non dico felici ma meno infelici, anzi di condurci alla stessa saviezza, che par tutta consistere nell’uso intero della ragione.”

¹³ Qui la traduzione di Ercolani si rivela poco convincente nel rendere l’originale “spirited.”

eccita un'idea oscura ed imperfetta di tali obbietti; pure per tal modo sarebbe in mio potere il suscitare una più forte emozione, di quello che fossi capace di ottenere col dipingere. [...] ed è tanto poco assolutamente necessario presentare una chiara figura, onde muovere le passioni, ch'esse lo possono essere senza veruna imagine affatto, con certi suoni adatti a tal uopo [...]. (54)

L'immaginazione per Burke trova terreno fertile nella più assoluta rarefazione di stimoli percettivi; addirittura è nella sola descrizione verbale di un oggetto o nella percezione indistinta di un suono, incapace di formare altro che un'idea oscura e imperfetta, che la facoltà immaginativa lavora al massimo delle sue possibilità influenzando particolarmente le passioni. È difficile stabilire con certezza se il ruolo della facoltà immaginativa nella teoria della conoscenza leopardiana sia una filiazione diretta di quella dell'*Enquiry*, o sia invece da ricondurre al minimo comune denominatore dell'impianto gnoseologico settecentesco (si pensi ai saggi sull'intelletto umano di Locke, Hume e Condillac). Quello che è certo, è che già il Burke si orienta sensibilmente verso un'estetica dell'*indefinito* – “un'idea oscura ed imperfetta di tali obbietti,” (54) – come dimensione atta al lavoro immaginifico. Nel settembre del 1821, dopo averne circoscritto il limite alcuni mesi prima (*Zib.* 472–73), Leopardi annota sullo *Zibaldone* le caratteristiche degli oggetti *indefiniti*, spiegandone la relazione con la facoltà immaginativa. Le idee *indefinite*, *illusioni* che fingendo l'infinito ne placano il desiderio, sono procurate dalla limitazione percettiva: “oggetti veduti per metà,” come “la luce del sole o della luna, veduta in luogo dov'essi non si vedano e non si scopra la sorgente della luce” (*Zib.* 1744), che giungano alla percezione (visiva e uditiva sulle altre) in modo incerto, incompleto, non perfetto. È pertanto vero ciò che sostiene Ruschioni (94–131) sulla influenza diretta della luce sull'immaginazione e, dunque, sulla poesia leopardiana, ma sempre quando questa è colta parzialmente, in maniera disomogenea, appunto, *indefinita*: “A questo piacere contribuisce la varietà, l'incertezza, il non veder tutto, e il potersi perciò spaziare coll'immaginazione, riguardo a ciò che non si vede” (*Zib.* 1745).¹⁴ Un tema già abbozzato dalla filosofia sensista e, in particolare, da Condillac – del quale, nella biblioteca di Monaldo figura il *Cours d'études pour l'instruction du duc de Parme* in un'edizione parigina

¹⁴ Sul tema si veda anche Folin: “Percezione visiva e percezione uditiva solo nell'ostacolo trovano la loro piena soddisfazione, perché è grazie al *non vedere* e al *non sentire* che prende corpo l'immagine” (9).

del 1799 – che considerava la luce, insieme al gusto, al suono e all’odore, quando percepiti senza precisa determinazione degli oggetti da cui provengono, un veicolo per la più libera immaginazione (109).¹⁵ Anche una visione intera, come quella di una vasta pianura, può produrre secondo Leopardi i medesimi effetti, perché l’occhio si perde nell’“idea indefinita in estensione” (*Zib.* 1746), non riuscendo così a fissarsi analiticamente su un singolo dettaglio e abbandonandosi all’incertezza, al vagare disomogeneo nell’immaginario. È in quest’ottica che la notte, nel Leopardi della maturità, diviene il territorio per eccellenza dell’*indefinito*;¹⁶ al pari della “veduta ristretta” (171)¹⁷ o della “lontananza”¹⁸ l’oscurità diffusa stabilisce una *distanza* incolmabile, altra, favorendo il lavoro dell’immaginazione a scapito della percezione, e la creazione di un’immagine poetica: “Le parole *notte notturno* ec. le descrizioni della notte ec. sono poeticissime, perchè la notte confondendo gli oggetti, l’animo non ne concepisce che un’immagine vaga, indistinta, incompleta, sì di essa, che quanto ella contiene. Così *oscurità, profondo, ec. ec.*” (1798).

La notte è la dimensione del vago, dell’indistinto, le cui descrizioni risultano “poeticissime” e dunque più atte di altre alla creazione di quell’*indefinito*, nella cui imitazione consiste tutto “il bello” “delle arti” (1983);¹⁹ è il bel “manto” del “divo cielo” dell’*Ultimo canto di Saffo* (19), la “placida notte” trafitta da un “verecondo raggio” (1) che interrompe l’oscurità nell’*indefinito* ritorno delle “care [...]

¹⁵ Sullo stesso motivo Condillac si ferma anche nel *Trattato delle sensazioni* in nota: “Mille fatti provano il potere dell’immaginazione sui sensi [...] poiché la nostra capacità di sentire è limitata, saremmo assolutamente insensibili alle impressioni dei sensi [...]” (358na).

¹⁶ Si veda a proposito Sergi che nota come nelle liriche maggiori “in cinque si fa accenno al sole, ma questo è spesso al sorgere o al tramontare, una o due volte al meriggio, undici volte l’ora è notturna con o senza stelle”.

¹⁷ “alle volte l’anima desidererà ed effettivamente desidera una veduta ristretta e confinata in certi modi, come nelle situazioni romantiche. La cagione è la stessa, cioè il desiderio dell’*infinito*, perché allora in luogo della vista, lavoro l’immaginaz. e il fantastico sottomente al reale.”

¹⁸ Si veda *Zib.* 1430–31: “Circa le sensazioni che piacciono per solo *indefinito* puoi vedere il mio idillio sull’*infinito*, e richiamar l’idea di una campagna arditamente declive in guisa che la vista in certa lontananza non arrivi alla valle; e quella di un filare d’alberi, la cui fine si perda di vista, o per la lunghezza del filare, o perchè esso pure sia posto in declivio ec. ec. ec. Una fabbrica una torre ec. veduta in modo che ella paia innalzarsi sola sopra l’orizzonte, e questo non si veda, produce un contrasto efficacissimo e sublimissimo tra il finito e l’*indefinito* ec. ec. ec.”

¹⁹ Sullo stesso motivo anche *Zib.* 1900: “Il linguaggio poetico esso stesso, consiste, se ben l’osservi, in un modo di parlare *indefinito*, o non ben definito.”

sembianze” (4–6), non a caso *fantasmi*, oggetti di luce, oggetti immaginari. È la sera “dolce e chiara” del giorno festivo, attraversata dal raro tralucere della “notturna lampa” (*Poesie e prose* 1: 50) che apre alla meditazione filosofica, alla riflessione intorno all’evidenza solida (*Zib* 85) del divenire e della nullità di tutte le cose, sullo sfondo del canto di un artigiano “che s’udia per li sentieri / lontanando morire a poco a poco” (*Poesie e prose* 1: 51): ancora una sensazione vaga e indefinita secondo un *topos* leopardiano ricorrente, presente nel già citato primo pensiero zibaldoniano, ripreso nella “Quiete dopo la tempesta,” e affrontato in una prospettiva teorica nel fitto autunno del 1821.

È piacevole per se stesso, cioè non per altro, se non per un’idea vaga ed indefinita che desta, un canto (il più spregevole) udito da lungi, o che paia lontano senza esserlo, o che si vada appoco appoco allontanando, e divenendo insensibile; [...] Stando in casa, e udendo tali canti o suoni per la strada, *massime di notte*, si è più disposti a questi effetti, perchè nè l’udito nè gli altri sensi non arrivano a determinare nè circoscrivere la sensazione, e le sue concomitanze. (*Zib.* 1928)²⁰

La profonda quiete della notte, paragonata nella “Sera del dì di festa” all’“infinità del passato” (50–51), come Leopardi confida nel pensiero zibaldoniano che traccia lo stato sentimentale alla base del canto, funge da motivo volto alla riflessione filosofica; una meditazione dove poesia e ragione²¹ si muovono, come ha mirabilmente sintetizzato Prete, “sulla stessa scena dell’*immaginazione*” (*Il pensiero* 80). Una coincidenza della ricerca poetica e di quella filosofica, che ha un riscontro sorprendente nei frammenti di Novalis: “La separazione del poeta e del pensatore è soltanto apparente e di danno ad ambedue” (*Frammenti* 72). Non a caso il poeta del notturno, per il quale, già negli *Inni*, la notte appare come “ineffabile e misteriosa” (*Inni* 7), luogo di un’iniziazione gnoseologica, di una possibilità conoscitiva che va oltre la limpidezza del diurno e l’armonia della ragione; una dimensione di abbandono contemplativo e di ricerca nell’immaginario, l’“estasi

²⁰ Corsivi miei; si veda anche *Zib.* 1930: “La notte, o l’immagine della notte è la più propria a cagionare i detti effetti del suono.”

²¹ Si veda *Zib.* 1650: “Quanto l’immaginaz. contribuisca alla filosofia (ch’è pur sua nemica), e quanto sia vero che il gran poeta in diverse circostanze avria potuto essere un gran filosofo, promotore di quella ragione ch’è micidiale al genere da lui professato, e viceversa il filosofo, gran poeta, osserviamo.”

della notte” (17), nella quale “la filosofia, tramite la propria legislazione, prepara il mondo all’influsso effettivo delle idee” e la poesia ne diventa “la chiave,” “il suo scopo e il suo significato” (*Scritti filosofici* 380, sezione 6, appunto 31). È difficile che Leopardi abbia letto gli *Inni alla notte*, tradotti in italiano e in francese solo molto più tardi;²² è però certo che abbia incontrato Novalis nella *Germania* di Madame De Staël, che dedica a Von Hardenberg quattro pagine del capitolo “De la contemplation de la nature” (*Allemagne* 3: 363–66). Quattro pagine, benché limitate, che restituiscono un’idea chiara della posizione di Novalis sul *notturno* (solo luogo della rivelazione, lontano da quella “lumièrre du soleil” che “éblouit les yeux qui croient voir” 366–67), dall’abbondanza percettiva del diurno che impedisce il pieno lavoro immaginifico, e sulla *natura*: “Il faut, pour connoître la nature, devenir un avec elle. Une vie poétique et recueillie, une âme sainte et religieuse, toute la force et toute la fleur de l’existence humaine, sont nécessaires pour la comprendre, et le véritable observateur est celui qui sait découvrir l’analogie de cette nature avec l’homme [...]” (“Bisogna immedesimarsi con la natura per conoscerla. Una vita poetica e raccolta, un’anima santa e pia, tutta la forza e il fiore della vita umana son necessari per intenderla, e il vero osservatore è chi sa scoprire l’analogia della natura con l’uomo”; 369).

Un passo che ricorda da vicino alcuni motivi centrali nello *Zibaldone*, come la necessità di divenire tutt’uno con la natura per comprenderla, attraverso un approccio *poetico* (“Ora colui che ignora il poetico della natura, [...] non conosce assolutamente la natura, perchè non conosce il suo modo di essere”; *Zib.* 1835) e quella di muoversi per *analogia* (“Proprietà del vero poeta è la facoltà e la vena delle similitudini”; 1650)²³ nel districare il “laberinto” (1855) della natura attraverso l’immaginazione, favorita dalla limitazione percettiva. Limitazione che, come nota Damiani, trova un corrispondente ancora in Novalis, che nel frammento 1205 annota una vera e propria estetica dell’*indefinito*, qui riassunta sotto l’egida della *lontananza*,²⁴ volta a favorire una natura intrinsecamente poetica, come quella umana: “La filosofia lontana suona come poesia [...]. Così in lontananza tutto

²² Per la prima traduzione in francese *Hymnes à la nuit* (1908) si veda Morisse; per quella ancora più tarda in italiano *Inni alla notte e Canti Spirituali* (1912) si veda Hermet.

²³ Sul tema dell’*analogia* nello *Zibaldone* si veda anche Versace.

²⁴ “Chi ha viaggiato gode questo vantaggio, che le rimembranze che le sue sensazioni gli destano, sono spessis. di cose lontane, e però tanto più vaghe, suscettibili di fare illusione, e poetiche” (*Zib.* 4485).

diventa poesia, montagne lontane, persone lontane, avvenimenti lontani, ecc. (ogni cosa diventa romantica); di qui risulta la nostra natura originariamente poetica. Poesia della notte e del crepuscolo” (*Frammenti* 1205, 304–05).

La notte è, anche in Leopardi, il luogo di questa lontananza; il luogo che sancisce la predominanza dell’immaginazione sulle altre facoltà: “L’immaginazione è pertanto sorgente della ragione” (*Zib.* 2133), luogo di un accesso “mistico” – ovvero, come nota Masini nell’introduzione agli *Inni alla notte*, di “intuizione dell’infinito nel finito” (Masini XVI) – e privilegiato alla natura, dov’è possibile comprenderla senza rimuovere “alcun velo che la cuopra,”²⁵ dal momento che la percezione non può giungervi con chiarezza e la ragione, nell’oscurità, non riesce a definire il mondo rischiarandolo con la sua luce (Folin 18). La notte è la dimensione dell’immaginario, la “camera oscura” (*Zib.* 36) in cui è possibile il dialogo con la luna del *Canto notturno* e l’eterno ritorno dell’“immaginar mio primo” delle *Ricordanze* (*Poesie e prose* 1: 81, 89); è lo spazio nel quale i morti possono animarsi e cantare “di mezza notte” (2: 117) come nel *Ruysch*, teatro di una prospettiva ribaltata, dal nulla verso l’essere e dall’oscurità, ancora una volta “profonda” (116), verso la luce, dove “cosa arcana e stupenda” (116) appare la vita e non la morte. Un coro, quello delle mummie nell’operetta del 1824, il cui impiego è da ricondurre anch’esso alla ricerca dell’*indefinito*,²⁶ dell’illusorio, per limitazione o per moltiplicazione, e dunque a quell’estetica che, non solo coincide con la vetta dell’esperienza del sublime (*Zib.* 472–73),²⁷ ma, predisponendo al lavoro immaginifico, funge da via d’accesso alla conoscenza “intera” del “colpo d’occhio” (1833). Di notte, ancor più che “di lontano” e nella veduta ristretta o limitata, l’immaginazione è sola, mira ai propri oggetti senza l’aiuto della percezione; li pone, cioè, come specifica Sartre nel lavoro del 1940 *L’imaginaire*, “in immagine” (Sartre 22), ovvero secondo una diversa modalità rispetto alla coscienza percettiva. È ciò che sostiene anche Leopardi, in un passo, vicino ancora all’estetica burkiana, che pone una forte demarcazione tra la percezione e l’atto immaginativo:

²⁵ “La natura ci sta tutta spiegata davanti, nuda e aperta. Per ben conoscerla non è bisogno alzare alcun velo che la cuopra: è bisogno rimuovere gl’impedimenti e le alterazioni che sono nei nostri occhi e nel nostro intelletto; e queste, fabbricateci e cagionateci da noi col nostro raziocinio” (*Zib.* 2710).

²⁶ “Si sa che negli antichi drammi aveva gran parte il coro. Del qual uso molto si è detto a favore e contro. [...] Io considero quest’uso come parte di quel vago. Di quell’indefinito ch’è la principal cagione dello *charme* dell’antica poesia e bella letteratura” (*Zib.* 2804). Sul motivo dell’attore-moltitudine, dal *Ruysch* al *Canto notturno*, si veda Lonardi (146–47).

²⁷ Sul tema del “sublime” in correlazione alla “teoria del piacere” si veda anche Aloisi (243–58).

[...] il mondo e gli oggetti sono in un certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d’una campana; e nel tempo stesso coll’immaginazione vedrà un’altra torre, un’altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. (*Zib.* 4418)

Nel “mondo chiaro” (Amelotti 329)²⁸ dell’oscurità leopardiana vede solo l’immaginazione, ma vede *immagini*, oggetti che non sono reali, oggetti *assenti* o *inesistenti*:²⁹ *assenti*, quando si pone la realtà dell’oggetto immaginato ma lo si pone come altrove, perché assente dalla sfera percettiva; *inesistenti*, quando il paradigma di realtà è sospeso, incerto, indeterminabile e, dunque, secondo la prospettiva che fino a qui si è cercato di tracciare, *indefinito*. Analizzando l’immaginario leopardiano secondo queste categorie, potremmo ricondurre alla prima, gli oggetti *assenti*, il *fantasma* della donna amata, la cara “sembianza” (*Poesie e prose* 2: 1179) che dalla prima fugace apparizione, e dunque percezione, nel *Diario del primo amore* attraversa tutto il complesso dei *Canti*: si pensi alla “dolce imago” de “Il primo amore” (26), al “simulacro” de “Il sogno” (7), ma anche e soprattutto alla “cara beltà” della canzone “Alla sua donna” (1), a “Silvia,” alle defunte delle sepolcrali e, in generale, all’immagine della fanciulla, svanita ma ritornante, da ricondurre al motivo persefoneo. Si tratta di un oggetto immaginario, di quella vergine “dalla doppia natura di vittima e regina” (D’Intino, *I misteri di Silvia* 246)³⁰ che Leopardi incontra già nella *imagerie* dei *Night Thoughts* di Young,³¹ e della cui persistenza, legata unicamente alla dimensione immaginifica, abbiamo già traccia nella traduzione del *Complaint*, dove Bottoni insiste sul potere della ragione di fugare gli errori notturni con una metafora, guarda caso, diurna e legata alla sfera della luce: “quei fantasmi / che la luce del ver tolgono all’alma” (Bottoni, “Notte V” 13–14). Alla seconda categoria, gli oggetti *inesistenti*, potremmo invece ricondurre l’immaginario notturno inteso nella sua massima estensione:

²⁸ “Siamo in un mondo chiaro; e misteriosamente chiaro della sua oscurità.”

²⁹ “l’immagine è un atto che mira nella sua corporeità a un oggetto assente o inesistente, attraverso un contenuto fisico o psichico che non si dà in proprio, ma a titolo di ‘rappresentante analogico’ dell’oggetto mirato” (Sartre 34).

³⁰ Sul tema D’Intino torna anche ne *La caduta e il ritorno* (117–32).

³¹ Come nota D’Intino si tratta della “Notte V, Il Rimedio contro il timor della Morte,” dedicata alla figura di Narcisa, una fanciulla morta, come Silvia, in tenera età.

ogni oggetto, infatti, non solo quelli abitualmente associati alla dimensione della notte, se ammantato dalle tenebre si cela alla coscienza percettiva, si limita nel territorio dell'*indefinito* alla sola rivelazione attraverso l'immaginazione. Gli oggetti notturni, mai percepiti prima, sono indeterminabili, *illusioni*, "vaghi aspetti / e ingannevoli obbietti" che "l'ombra lontane" ("Il tramonto della luna" 4–6) fingono nell'oscurità al "Tramonto della luna"; sono un *nulla*, un irreali che l'immaginazione pone come proprio oggetto, "oggetti-fantasmì," come sostiene Sartre, "ambigui, sfuggenti," "al tempo stesso loro stessi e qualcos'altro" (Sartre 197). Sono oggetti "*loschi*" (197) che, a causa della loro natura *indefinita* e immaginaria, hanno alimentato nei secoli la visione delle tenebre come dimensione nefasta (Durand 76–80) in opposizione alla definizione certa della luce. E, proprio secondo la medesima modalità contrastiva attraverso la quale il notturno è stato a lungo costruito in antinomia rispetto alla luminosità del giorno, anche dal *nulla* incarnato dalla notte è possibile ricavare la certezza apollinea del diurno. L'atto immaginativo, infatti, ponendo i propri oggetti come niente di più che un'*immagine* e, dunque, un *irreale*, pone al tempo stesso un mondo, una realtà al di fuori dell'immaginazione: "quanto all'azione interna dell'immaginazione, essa sprona e domanda impazientemente l'esterna" (Zib. 1990). Pone un'immagine come nulla sullo sfondo della realtà, presentificando un oggetto come irreali perché solo attraverso quell'oggetto *indefinito* può ottenere piacere, vita: "Si può applicare all'uomo in generale avendo riguardo alle illusioni e al modo in che la natura ha supplito coi felici errori ec. alla felicità reale, anzi può applicarsi ad ogni genere di viventi, quel verso del Tasso (Gerus. 1. 3) *E da l'inganno suo vita riceve*" (Zib. 3761). Nell'atto immaginativo, il mondo viene vivificato: la più profonda oscurità, dove l'immaginazione è sola, al di là di ogni percezione, rischiarata alla luce dell'illusione. È ciò che accade anche nell'opera d'arte; il verso della *Liberata*, riportato anche nell'*Ottionieri* (*Poesie e prose* 2: 143), riecheggia infatti la riflessione zibaldoniana di tre anni prima:

[...] quello che veduto nella realtà delle cose, accora e uccide l'anima, veduto nell'imitazione o in qualunque altro modo nelle opere di genio [...], apre il cuore e ravviva. [...] E lo stesso spettacolo della nullità, è una cosa in queste opere, che par ingrandisca l'anima del lettore, la innalzi e la soddisfaccia della propria disperazione. (Zib. 260)

L’opera “di genio,” come annota Leopardi, è un’illusione che riesce, anche dove mostra la vanità di tutte le cose, a restituire vita e a ravvivare il cuore.³² Anzi, proprio nelle opere che riescono a destare maggiormente l’immaginazione del nulla, le più poetiche, è più forte la sensazione *indefinita* che il lettore ne ottiene e dunque il piacere che ne deriva. Anche qui il pensiero leopardiano si mostra conforme all’estetica burkiana, nel sostenere la maggiore capacità delle immagini più vaghe di scuotere le passioni: “le immagini oscure, confuse, incerte vagliono più sulla fantasia, onde destare le passioni più grandi, che non desterebbero le immagini chiare e distinte” (Burke 57). È di queste immagini, oscure, confuse, incerte, che s’alimenta la vita – il “sentimento dell’esistenza” (*Zib.* 3923), come Leopardi annota nel 1823 – degli uomini sensibili, coloro che, fatta esperienza della realtà del nulla attraverso la ragione, non vedono altro che la vanità del mondo; si tratta della terza maniera di “vedere le cose” del gennaio 1820:

[...] la sola funesta e miserabile, e tuttavia la sola vera, di quelli per cui le cose [...] son tutte vane e senza sostanza, e voglio dire dei filosofi e degli uomini per lo più di sentimento, che dopo l’esperienza e la lugubre cognizione delle cose, dalla prima maniera passano di salto a quest’ultima [...] e trovano e sentono da per tutto il nulla e il vuoto.
(103)

È attraverso l’atto immaginativo che è possibile il movimento secondo il quale, dalla disperazione della terza maniera, si ritorna alla prima, alla dimensione “beata” dove “non c’è cosa che non parli all’immaginazione e al cuore” (102), dove “il soggetto conferisce senso al mondo, ma proprio perché il movimento tende oltre il finito” (Polato 19–20);³³ un arretramento o, forse, un *allontanamento* verso l’immaginario, nella dimensione “degli uomini di genio e sensibili,” “che trovano da per tutto materia di sublimarsi e di sentire e di vivere, e un rapporto continuo delle cose coll’infinito e coll’uomo, e una vita indefinibile e vaga” (*Zib.* 102). Nella *lontananza* illusoria dell’immagine l’esistenza appare *indefinita*, vivificata

³² “l’opera d’arte è un irreal” (Sartre 282); ovviamente Sartre non intende qui il supporto materiale dell’opera, come il quadro per un dipinto o il libro per un romanzo, ma l’immagine mentale che il fruitore produce a partire dalla materia, l’*analogon* che si forma attraverso l’immaginazione.

³³ Polato vede giustamente in questo movimento immaginario verso l’infinito una lotta al *principio d’individuazione* e alla finitudine.

dal lavoro immaginifico nel medesimo atto che ne pone la realtà; è necessario un naufragio, un abbandonarsi all'incerta oscurità dell'immaginario per rilanciarsi verso il mondo, un salto dalla rupe di Leucade (*Poesie e prose* 2: 151)³⁴ attraverso il quale le illusioni prendono corpo e, ponendo la realtà, ne diventano la chiave: “Pare un assurdo, e pure è esattamente vero che tutto il reale essendo un nulla, non v'è altro di reale nè altro di sostanza al mondo che le illusioni” (*Zib.* 99). Un pensiero estremo, che ribaltando ancora la prospettiva, trova il nulla nella realtà e la “sostanza” nelle illusioni, la “vanità” nell'apollineo definire del giorno e la “realtà” nell'oscurità illusoria della notte. Leopardi sa bene che gli oggetti dell'immaginario non sono reali; ma sa anche che senza di essi la realtà stessa non avrebbe corpo, sarebbe vana; è la capacità dell'immaginazione di vivificare il mondo a farne l'unico incontrastato principio di realtà. Principio degli oggetti oscuri, incerti, notturni, *indefiniti*, di tutto quanto ci sia di poetico nella natura.³⁵ E ancora, in questo, Leopardi è vicino a Novalis: “La poesia è l'assoluto, è la realtà. Questo è il nocciolo della mia filosofia. Quanto più poetica è una cosa, tanto più reale essa è” (*Frammenti* 71).

Università di Bologna / Université Paris-Sorbonne

OPERE CITATE

Allorto Masso, Franca. “Luna e poesia: da Young a Leopardi.” *Aevum*, vol. 46, no. 5, 1972, pp. 513–51.

Aloisi, Alessandra. “Esperienza del sublime e dinamica del desiderio in Giacomo Leopardi.” In *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi. Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 23–26 settembre 2008)*. A cura di Chiara Gaiardoni, Olschki, 2010, pp. 243–58.

Amelotti, Giovanni. *Filosofia del Leopardi*. Albrighi e Segati, 1939.

³⁴ Si veda anche *Zib.* 82, che collega il motivo del “salto di Leucade” all'episodio della vasca e alla meditazione sul suicidio presente nelle *Ricordanze* (104–09).

³⁵ “e il poetico [...] si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago” (*Zib.* 4426).

- Baldassarri, Guido. “Sull’*Ossian* di Cesarotti: I. Le edizioni in vita, il carteggio e il testo inglese del Macpherson.” *La Rassegna della Letteratura Italiana*, vol. 93, no. 3, 1989, pp. 25–58.
- Baldassarri, Guido. “Sull’*Ossian* di Cesarotti. II. Il testo inglese e il testo italiano: fraintendimenti e primi contributi esegetici.” *La Rassegna della Letteratura Italiana*, vol. 94, no. 1–2, 1989, pp. 5–29.
- Baldassarri, Guido. “Sull’*Ossian* di Cesarotti. III. Le varianti e le ‘parti liriche’. Appunti su Cesarotti traduttore.” *La Rassegna della Letteratura Italiana*, vol. 94, no. 3, pp. 21–68.
- Binni, Walter. *Leopardi. Scritti 1934–1963*. Il Ponte, 2014.
- Binni, Walter. *Scritti Settecenteschi 1938–1954*. Il Ponte, 2016.
- Burke, Edmund. *Ricerca filosofica sull’origine delle nostre idee del sublime e del bello, con un discorso preliminare intorno al gusto*. Traduzione di Carlo Ercolani, presso Bartolomeo Capitani, 1804.
- Campana, Andrea. *Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati (1847–1899)*. Olschki, 2011.
- Cesarotti, Melchiorre. *Poesie di Ossian, figlio di Fingal antico poeta celtico ultimamente scoperte, e tradotte in prosa inglese da Jacopo MacPherson, e da quelle trasportate in verso italiano dall’Abate Melchior Cesarotti con varie annotazioni de’ due traduttori*. Bassano: Remondini, 1789, 4 voll.
- Condillac, Etienne Bonnot de. *Opere*. Traduzione di Giorgia Viano, UTET, 1976.
- Corti, Maria, “Introduzione.” In *Entro dipinta gabbia. Dagli scritti inediti, rari e editi 1809–1810*. A cura di Maria Corti, Bompiani, 1994, pp. V–XIII.
- D’Intino, Franco. “I misteri di Silvia. Motivo persefoneo e mistica eleusina in Leopardi.” *Filologia e critica*, vol. 19, no. 2, 1994, pp. 211–71.
- D’Intino, Franco. *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell’immaginario romantico leopardiano*. Quodlibet, 2019.
- De’ Giorgi Bertola, Aurelio. “Le quattro parti del giorno. Marittime per musica.” In *Lirici del Settecento*. A cura di Bruno Maier, Ricciardi, 1959.
- De’ Giorgi Bertola, Aurelio. *Notti Clementine*. Arezzo: Michele Bellotti, 1775.
- Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*. Dunod, 2016.
- Folin, Alberto. *Leopardi e la notte chiara*. Marsilio, 1993.
- Foscolo, Ugo. *Edizione Nazionale delle Opere*, vol. 2. A cura di Guido Bezzola, Le Monnier, 1961.
- Gaetano, Raffaele. *Giacomo Leopardi e il sublime*. Rubbettino, 2002.
- Granese, Alberto. “Sulle tenebre della notte foscoliana. Lo stellato etere tra silenzio e pietà.” *Romanticismi*, vol. 1, 2015, pp. 85–108.

- Kant, Immanuel. *Critica della facoltà di giudizio*. A cura di Emilio Garroni e Hansmichael Hohenegger, Einaudi, 2011.
- Leopardi, Giacomo. *Entro dipinta gabbia. Dagli scritti inediti, rari e editi 1809–1810*. A cura di Anna Longoni, Bompiani, 1994.
- Leopardi, Giacomo. *Poesie e prose*, 2 voll. A cura di Rolando Damiani e Mario Andrea Rigoni, Mondadori, 1987.
- Leopardi, Giacomo. *Zibaldone*, 3 voll. A cura di Rolando Damiani, Mondadori, 1997.
- Lonardi, Gilberto. *Il mappamondo di Giacomo. Leopardi, l'antico, un filosofo indiano, il sublime del qualunque*. Marsilio, 2019.
- Masini, Ferruccio, "Introduzione." In Novalis, *Inni alla notte e Canti spirituali*. Traduzione di Giovanna Bemporad, Garzanti, 1999, pp. VII–XLI.
- Negri, Giovanni. *Divagazioni leopardiane*. Tipografia del Corriere Ticinese, 1894–1899.
- Novalis. *Frammenti*. A cura di Enzo Paci, traduzione di Ervino Pocar, BUR, 1976.
- Novalis. *Hymnes à la nuit*. Traduzione di Paul Morisse, La Nouvelle Revue, 1908.
- Novalis. *Inni alla notte e Canti Spirituali*. Traduzione di Augusto Hermet, Carabba, 1912.
- Novalis. *Inni alla notte – Canti spirituali*. Traduzione in versi di Giovanna Bemporad, Garzanti, 1999.
- Novalis. *Scritti filosofici*. A cura di Fabrizio Desideri e Giampiero Moretti, Morcelliana, 2019.
- Parini, Giuseppe. *Il giorno, le odi, dialogo sopra la nobiltà*. A cura di Saverio Orlando, Rizzoli, 1978.
- Pindemonte, Ippolito. *Le prose e poesie campestri d'Ippolito Pindemonte con l'aggiunta d'una Dissertazione su i giardini inglesi e il merito in ciò dell'Italia*. Verona: Tipografia Mainardi, 1817.
- Polato, Lorenzo. *Il sogno di un'ombra. Leopardi e la verità delle illusioni*. Marsilio, 2007.
- Prete, Antonio. *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*. Feltrinelli, 2006.
- Rezzonico Della Torre, Carlo Castone. "Il sistema de' cieli." In *Poeti minori del Settecento*. A cura di Alessandro Donati, Laterza, 1912–1913.
- Ruschioni, Ada. *Poesia e metafisica della luce*. Vita e Pensiero, 1987.
- Sartre, Jean-Paul. *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*. A cura di Raoul Kirchmayr, Einaudi, 2007.

- Schlegel, Friderich e Novalis. *Biographie einer Romantikerfreundschaft in ihren Briefen. Auf Grund neuer Briefe Schlegels herausgegeben*. A cura di Max Preitz, Darmstadt, 1957.
- Sergi, Giuseppe. *Leopardi al lume della scienza*. Palermo: Sandron, 1898.
- Staël-Hostein, Anne-Louise Germaine Necker. *De l’Allemagne*. Parigi: Mame Frères, 1814.
- Staël-Hostein, Anne-Louise Germaine Necker. *La Germania*. Traduzione di Ada Caporali, Francesco de Silva, 1943.
- Tasso, Torquato. *Gerusalemme liberata*. A cura di Franco Tomasi, BUR, 2009.
- Verducci, Mario. *Cultura inglese in Giacomo Leopardi*. Editore Eco, 1994.
- Versace, Stefano. *Leopardi e l’analogia. Una nuova lettura dello Zibaldone*. Mimesis, 2017.
- Young, Edward. *Delle Notti e Del Giudizio Universale*. Traduzione di Giovanni Bottoni, trasportati in versi italiani da Clemente Filomarino, Siena: presso Luigi e Benedetto Bindi, 1775.
- Young, Edward, *The Complaint or Night Thoughts on Life, Death and Immortality*, London, Noble, 1746.