

WINFRIED WEHLE

L'INFINITO – DAL COLLE DEI CONCETTI
AL MARE DELLE IMMAGINI

Estratto da

Leopardi poeta e pensatore / Dichter und Denker

a cura di Sebastian Neumeister e Raffaele Sirri

Atti del terzo convegno internazionale
della Deutsche Leopardi-Gesellschaft in collaborazione con
l'Istituto Universitario Orientale - Napoli, 20-24 marzo 1996



ALFREDO GUIDA EDITORE
NAPOLI - 1997

WINFRIED WEHLE

L'INFINITO – DAL COLLE DEI CONCETTI
AL MARE DELLE IMMAGINI

1

La crisi di Leopardi intorno al 1819, per quanto evidente nel fisico, ha forti riscontri metafisici. La malattia che minacciava la luce dei suoi occhi può leggersi addirittura come allegoria di quell'offuscamento che aveva colpito la luce del suo intelletto. La causa prima è allo stesso tempo inequivocabile e incommensurabile: ha assaggiato il frutto dell'albero della conoscenza illuministica – subendone (a modo suo) le conseguenze smitizzanti. Le prime sezioni dello *Zibaldone* sono in fondo il diario di quella cacciata dal paradiso della vita buona e bella che doveva essere garantita alla cultura dell'intelletto umano. Così ha contratto la malattia sentimentale della modernità, come il *René* di Chateaubriand, *Jacopo Ortis*, il *Frankenstein* di Mary Shelley o l'eroe delle *Veglie Notturne* di *Bonaventura*.

È sorprendente con quanta penetrazione il giovane, solo e abbandonato a se stesso, senza un reale contatto con il mondo, sia riuscito a interpretare la sua rivoluzione, il suo "salto" (*Zib.* 103) personale, anche come svolta epocale. Ne ha fornito la spiegazione, anzitutto nella prima delle *Operette morali* ("Storia del genere umano"), in forma di una teoria della decadenza vicina a quella di Rousseau. L'uomo avrebbe perso la sua naturalezza originale man mano che la civilizzazione progrediva. Ora, al culmine dell'illuminismo, della rivoluzione francese, del sovvertimento romantico nelle belle arti e della svolta speculativa nella filosofia, avvenuta soprattutto in Germania (*Zib.* 2618), egli ha irrevocabilmente perso ogni identità naturale. E deve certo pagare questo suo acquisto d'autonomia con una totale alienazione dalla natura. Essa si dichiara attraverso la soppressione di tutte le illusioni umane. Ma in esse, sostiene Leopardi, la natura umana esprime le sue più peculiari esigenze. Ciò che trasmettono è allora vera gioia di vivere ("piacere"). Parlando antropologicamente, la ragione ferisce la natura nel suo punto più debole: nella facoltà immaginativa. Questa infatti si occupa dei bi-

sogni e della pubblicazione dei desideri naturali. Le immagini che allettano la nostra fantasia sono il linguaggio più peculiare della nostra natura. Perciò la ragione, svalutando l'immaginazione, fa ammutolire la natura. L'interesse razionale quindi non considera la natura per se stessa, ma al massimo quale punto di partenza. Esso oltrepassa in maniera analitica, sperimentale, combinatoria, deduttiva il senso di ciò che essa desidera di per sé. Più la natura viene razionalizzata e classificata, più perde il suo calore: la disposizione alla fede ("credenze"), all'amore, alla felicità soprattutto. Alla fine l'uomo si trova del tutto al di fuori di essa. ("Si altera lo stato naturale dell'uomo"). Ciò che doveva distinguerlo dalla creatura incosciente, la ragione, distrugge la sua vita (*Zib.* 446). La tentazione del suicidio provata dal Leopardi (*Zib.* 66) è un'angosciosa conferma delle sue paure nei confronti di questa civilizzazione razionalistica ostile alla vita. Egli le ha opposto un principio addirittura mitologico. Gli uomini si sono resi mortali mangiando dall'albero proibito della scienza. Cioè: la natura annuncia la vita, la ragione ne annuncia la morte. Vi è un antagonismo tra pensare e volere, sapere e desiderare. Così è stato sentito anche da Chateaubriand nel *Génie du Christianisme*, nel *René*; da Novalis negli *Inni alla Notte*, in *Cristianismo o Europa*, e da tutta la generazione del male del secolo attorno al 1800.

Le conseguenze di questa melancolia gnoseologica furono sovversive. Chi ne era stato colpito, non poteva più attendere dal futuro che il mondo venisse sanato dalla ragione umana. Crollò così il maggiore progetto dell'illuminismo, secondo il quale con l'avanzamento della civilizzazione si doveva raggiungere un progresso in senso morale. Se la ragione ha diritto a un ideale di perfezione, allora è questo: *conoscere la propria insufficienza* (*Zib.* 407). La critica di Leopardi la privava quindi di ogni ricorso ad una 'ultima ratio'. Quando l'uomo pensa, non ha (più) la certezza di trovarsi in armonia con una ragione più elevata. Perciò si vede soggetto ad una doppia *destituzione*: abbandonato e da Dio e dalla natura. Così è diventato "moderno": un senz'atetto metafisico e uno "snaturato" che si sente mancare il terreno sotto i piedi. Come può non sentirsi in quella terra di nessuno, cui Leopardi ha dato il nome di "nulla"? Il ritorno alla natura è ormai impossibile; andare avanti nella speculazione non ha senso. Ciò che resta è l'esperienza-base della differenza, l'interstizio fra due abissi. In esso nulla è più rappresentativo. Il nesso ordinato fra parola e cosa, com'era valido finora, ha dato le

sue dimissioni, come l'Ancien Régime. La sua nuova qualità è l'*absence*, felicità in forma della sua negazione. Infelicità e noia, melanconiche espressioni dei legami spezzati fra io e mondo, sono i concetti-chiave con cui Leopardi caratterizza questo stato d'animo. Là si sono ritrovate le esistenze moderne dello sradicato, del senz'altro, dell'espulso, dell'esiliato, dello straniero.

Così, il 'nulla' si dimostra il vero luogo natale del soggetto moderno. La sua insofferenza del mondo riassume le angosce che lo colpirono per prime, quando perse i valori imposti dal di fuori: doveva sentirsi orfano del padre del Logos e di madre natura. Non tutti i colpiti seppero celebrare questa svolta epocale allo stesso modo di tre giovani uomini, i quali, ad appena vent'anni, nel cosiddetto *primo manifesto dell'idealismo tedesco* (1795/96) credettero poter abbracciare la modernità in un'unico slancio geniale e proclamarono l'uomo essere totalmente libero, autocosciente e creativo: Hegel, Schelling e Hölderlin. Leopardi invece sentì questa autonomia forzata innanzitutto come vulnerazione della sua identità formata sul classicismo. Ma proprio per questo egli mise in rilievo, più di altri, la disposizione di fondo di questo soggetto moderno: il vuoto nel suo centro.

Dove natura e ragione non lo guidano più, "tutto è nulla al mondo, anche la mia disperazione", conclude Leopardi, "lasciandomi in un vòto universale" (*Zib.* 72). L'individuo dell'antropologia classica deve abbandonare quella posizione che aveva riconosciuto in esso il senso e il fine – seppur oscuro e nascosto – dell'universo. Dalla parte del sentimento e dalla parte del pensiero non si aprono più 'verità garantite'. Invece stringono in mezzo l'individuo, come due abissi spaventosi. Leopardi: "Io era spaventato nel trovarmi in mezzo al nulla" (*Zib.* 85). Ciò che prima prometteva un prolungamento del particolare nel Tutto, si è ribaltato in un'autodeterminazione fondamentalmente negativa: Da entrambe le parti lo minaccia l'annullamento, il 'nulla'. Come mai prima è fissato a se stesso quale perno dell'ultima certezza che gli è rimasta. Ma – colmo della costernazione – questa soggettività forzata è per l'appunto indeterminata: "[io] sentì un vuoto nell'anima" (*Zib.* 166), "un nulla io medesimo" – la testimonianza leopardiana di questo vuoto nel centro, che determina la vita di un soggetto moderno. Da cui deriva anche il suo moderno nervosismo: esso si trova davanti allo sforzo immenso di trovare un 'modus vivendi' alla sua determinazione nell'indeterminatezza.

2

Leopardi penetra in questa nuova identità con la necessità di colui che ha perduto se stesso. La descrive con termini che lo pongono accanto a Chateaubriand, Novalis o Schiller. Come loro egli si sente tradito dal postulato illuministico secondo il quale tutto dovrebbe essere tenuto da un ultimo principio assoluto. Al suo posto abbandonato pone, con l'amara logica del disilluso, l'esatto opposto: "La discordanza assoluta degli elementi de' quali è formata la presente condizione umana" (*Zib.* 66). Una frattura percorre il mondo. Ecco il fondamento della sua modernità. La ricerca dell'unità finisce sui molti cimiteri della letteratura di allora. Il sostenere la sua differenza è ora l'imperativo storico-culturale dell'epoca. Leopardi ha seguito le tracce di questa rottura in tutti i livelli della vita. Rottura innanzitutto fra Dio e l'uomo. Visto che Dio è identico alla natura ("la natura è lo stesso che Dio", *Zib.* 343), l'uomo a causa del suo distacco dalla natura finisce in un profondo dissidio fra ciò che vorrebbe essere in senso proprio, e ciò che è in senso improprio. Ne è rimasta improntata anche la sua storia occidentale. La modernità, dove verità, ragione e filosofia si sono appropriate del potere assoluto, si è quindi situata in esatta opposizione all'antichità ("contrarietà sostanziali", *Zib.* 163). Gli antichi conservavano ancora una vicinanza alla natura, dalla quale facevano scaturire una cultura della bellezza, della grandezza e di una misurata felicità. L'uomo moderno invece si trova in dissidio con se stesso, perché pensando ha distrutto dei e miti. Gli manca quindi, accanto alla facoltà razionale e quella appetitiva, un terzo elemento, che avrebbe potuto intervenire nella mediazione fra i suoi interessi antagonisti. Così invece il bisogno profondamente radicato di perfezione e di felicità e la vita 'misera', 'barbarica' e 'nulla' del suo tempo stanno fra loro in irrimediabile contraddizione. La realtà: essa è perfetta non nel realizzare, ma soltanto nell' 'irrealizzare' tutte le belle illusioni.

Ma secondo Leopardi questa identità differenziale della modernità ha infine radici antropologiche. Parte sempre dalla stessa causa prima: che il pensiero logorando ogni sensibilità provoca la morte del sentimento. Il soggetto moderno soffre, per dirla con Leopardi, della 'discordanza assoluta' fra facoltà intellettuale e immaginativa. Fu *questa* a sospingere l'individuo nello stato di un 'Dividuum'

(F.Schlegel). Privato del ritorno al giardino paradisiaco della natura o alla torre babelica della cognizione, deve vivere con questa sua doppia natura. Cioè: contraddittorio com'è, deve pur tenersi insieme come *uno*. Non certo a caso Schleiermacher cominciava in quel tempo a raccomandargli l'ermeneutica, cioè di non rifugiarsi nuovamente dalla straziante indeterminatezza del suo centro in uno stabile ricovero ideale. Questo sarebbe un falso alloggiamento, poiché impedirebbe una svolta al positivo: mantenere permeabile il proprio Io come luogo dell'interpretazione dell'Io. In questo modo si potrebbe giustificare la sofferenza del centro vuoto come uno sforzo verso la piena libertà.

Leopardi lottò per tutta la vita con questo problema. Ma il suo 'pessimismo' potrebbe dipendere per molto dal fatto che egli seppe fornire una diagnosi acuta del nuovo stato della soggettività, ma volle curarlo in maniera tradizionale. Secondo lui tutte le prospettive umane di felicità andarono perse, perché la ragione ne aveva fatta una cosa sua. La tutela di questo paradiso perduto doveva quindi essere affidata ad altre cure. Di conseguenza egli la assegna a quell'altra parte dell'uomo sdoppiato, lontana dalla ragione: la facoltà immaginativa, che presta voce alla nostra natura. Con la logica del capovolgimento ne fa un luogo antropologico di felicità. "La ragione umana [è] miserabile e incapace di [...] condurci alla stessa saviezza, che par tutta consistere nel contrario direttamente alla ragione". Così Leopardi imbocca il sentiero di Rousseau e dei suoi seguaci naturalisti. Ma proprio esso lo conduce al fatale dilemma che in primo luogo lo fece poeta moderno. Il suo presente è per l'appunto l'epoca (e lui la sua parabola), in cui la cultura del sapere ha cancellato ogni salutare naturalezza. Un ritorno 'reale' ad essa è definitivamente escluso, "il reale essendo un nulla". La realtà non è più un luogo in cui si realizzano ideali. Dove allora trovare la felicità in un tempo che ne è privo? Certo, Leopardi la cerca ancora nella natura; ma essa è ormai irraggiungibile per vie naturali. Quindi non gli rimane che cercarla nella sua forma snaturata, cioè come qualcosa che non è più possibile. Ma come un pensatore potrebbe recuperare qualcosa che è andato perso proprio per via del pensiero? Leopardi si trova di fronte allo stesso problema di Schiller, F. Schlegel, Chateaubriand e tutti i moderni che vennero dopo. La speranza viene quindi riposta in *quella* facoltà umana, in cui la natura ha conservato un ultimo momento commemorativo: nel-

la facoltà immaginativa. Per questo l'immaginazione venne proclamata "regina di tutte le facoltà" (Baudelaire).

Gravina, Muratori, Vico e l'Arcadia ne avevano favorito la presa di potere in Italia. Con la sua ascesa estetica venne riconosciuta anche al desiderare, come al pensare e al sentire, una propria potenza conoscitiva. Essa forniva alla natura, come afferma Leopardi, una lingua propria: è il linguaggio figurato delle nostre "illusioni": "Io considero le illusioni come cosa in certo modo reale stante ch'esse sono ingredienti essenziali del sistema della natura umana" (*Zib.* 51). È dunque nelle figurazioni della nostra immaginazione, che la nostra natura si comunica ancora. In questo senso esse rappresentano interessi primigeni della nostra vita. Sono "il primo fonte della felicità umana" (*Zib.* 168).

Il crescente potere della ragione umana sull'uomo ha distrutto la sua felicità naturale, perché ha messo in luce l'illusorietà delle sue illusioni. I suoi desideri elementari hanno perso la loro ingenuità, cioè la speranza di essere esauditi. Certo, gli è rimasta la facoltà immaginativa in se stessa; ma le 'vecchie' immagini, che egli si era fatte di se stesso, si vedono svalutate. Per ritrovare se stesso, deve in fondo inventare se stesso. Perciò la sua identità moderna sfocia nella questione di come comunicare con se stessi, quindi in un problema di lingua. Secondo Leopardi esso si pone nel modo seguente: Come può un uomo, che dall'egemonia della ragione è stato cacciato nel mondo moderno dei concetti, mantenere viva la sua facoltà immaginativa, anche se le sue immagini non hanno più sostanza? Può perlomeno cercare di conservare la sua sensibilità naturale in maniera riflessiva, creando artificialmente, con i mezzi dell'arte, ciò che la vita ha perduto. Sarebbe questa l'ultima felicità naturale ancora accessibile al soggetto moderno.

Leopardi ha affrontato il problema a più riprese: nello *Zibaldone*, nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, nelle *Operette morali*. Ma la risposta più famosa la dà il suo poema *l'Infinito*. Considerato a partire dalla crisi che lo fece nascere, è un manifesto. Come in uno specchio concentrico riassume il problema della modernità prospettando una soluzione che all'autore rimase tuttavia negata.

3

	5		5	
	5 5			
	Sempre caro mi fu quest'ermo <u>colle</u> , E questa siepe, che da tanta parte Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude. Ma sedendo e mirando, interminati Spazi di là da quella, e sovrumani Silenzi, e profondissima quiete Io nel pensier mi fingo; ove per poco Il cor non si spaura. E come il <u>vento</u> Odo stormir tra queste piante, io quello Infinito silenzio a questa <u>voce</u> Vo comparando: e mi <u>sovvien</u> l'eterno, E le morte stagioni, e la presente E viva, e il <u>suon</u> di lei. Così tra questa Immensità s'annega il pensier mio: E il naufragar m'è <u>dolce</u> in questo <u>mare</u> .			
5 10 15	} }	6 6		
	5		5	

L'amena veste d'idillio che ricopre il poema non deve ingannare. La meditazione dell'io lirico parte certo da essa; è il paese d'origine della sua formazione e quindi la sua disposizione normativa ("sempre caro mi fu", 1). (Cf. le parti del poema messe in rilievo alla fine dell'articolo). Come tale faceva le veci — ogni lettore colto lo sapeva — di quella felicità 'ingenua' sempre cercata, da chi era stanco di cultura, in una vita vicina alla natura. Così Leopardi arriva immediatamente al problema. Appare quindi ancora più significativo che egli *non* tratti il noto tema secondo le aspettative. La flessione del generico diventa anzi il suo principio generatore. L'io dalla sua visuale elevata ("colle", 1) posa lo sguardo sullo spazio idilliaco. Ma invece di invocare la sua tradizionale promessa di felicità, prende a sondarlo fino in fondo. Alla fine questa promessa risulta del tutto svalutata, come dimostra inequivocabilmente la svolta dal primo — l'altezza ascendente ("colle", 1) — all'ultimo luogo, il mare abissale ("mare", 15). E' un totale capovolgimento. I luoghi rappre-

sentano programmi. In questo senso la via metaforica dall'altezza alla profondità non designa altro se non la destituzione del mondo classicistico da cui Leopardi era partito. Lui, che voleva stabilirsi sulla terraferma della tradizione, si è ritrovato infine sul mare aperto della modernità.

L'andamento del poema ha una trasparenza come quella suggerita dal mare, nel quale sfocia il testo. Due volte l'Io meditante (v. 4) parte dall'orizzonte del suo mondo idilliaco, nel quale finora riposava sicuro ("*sempre caro* mi fu", 1): In v. 1/2 "quest'ermo colle/e questa siepe" e di nuovo nei versi 8/9:"e come il vento odo stormir tra *queste piante*", cioè "questa siepe" (v. 2). E ogni volta la percezione dell'Io si scontra contro l'ostacolo della siepe. Essa impone una frontiera allo sguardo volto all'esterno e lo costringe a cambiare direzione. Il guardare idilliaco ("il guardo", 3) si rivolge all'interno e si trasforma in meditazione poetica ("sedendo e mirando", 4; "nel pensier mi fingo", 7; ovvero v. 11: "e mi sovvien"). Così l'Io penetra due volte fino agli orizzonti estremi del suo universo interiore: agli "*interminati spazi* al di là di quella [siepe]" (4/5) alla prima e a "*l'eterno*" (v. 11) alla seconda partenza. In entrambi i casi fa un'inaudita esperienza di sconfinamento: gli spazi dell'interno finiscono nell'incommensurabile ("interminati", 4 ovvero "immensità", 14). Ogni volta l'Io si spinge fino all'orlo di un abisso. Poi interrompe questi sentieri speculativi, e in un salto drammatico, perché paradossale, cerca una via d'uscita in quell'altro abisso introdotto dall'immagine del mare.

Da dove viene la felicità ("dolce", 15) concessa da questo naufragio (15)? Da dove la salvezza in questa negazione dell'idilliaco? La risposta parte proprio dalle sconvolgenti negazioni, che l'Io meditante deve subire. Esse lo sottopongono quasi ad un rito d'iniziazione: solo dopo una serie di gravi prove l'Io può accedere ad una nuova identità. Le prove che qui deve superare sono quelle della sua modernità.

La prima esplora la facoltà visiva del suo intelletto. Corrisponde alla prima parte del poema (1-8). Lo sguardo ("Il guardo", 3) anche nel migliore dei casi ("colle", 1) rimane limitato alla superficie ("siepe", 2); gli sfugge l'abbraccio più ampio di un ultimo orizzonte (3). Ma cosa appare, se lo si insegue con il pensiero? "Interminati spazi al di là" (5). Così la limitatezza dello sguardo sensibile di fronte alla siepe appare quale promessa di un'illimitatezza del pensiero, che comincia al di là della sua so-

glia. Sensibilità qui e pensiero là evidentemente stanno fra loro come Aldiquà e Aldilà. Nell'indicazione spaziale "di là" (5) si può ancora sentire l'eco chiaro di un 'aldilà'. Il mondo dietro alle apparenze rivela quindi un "infinito". Sarebbe quello che l'uomo può raggiungere pensando ("nel pensier mi fingo", 7). Ma tra l'infinito e la prospettiva di felicità umana Leopardi ha sempre voluto un nesso immediato (*Zib.* 167). Quale felicità si farebbe allora sentire da questo spazio speculativo? "Sovrumani silenzi" e "profondissima quiete" (5/6). In modo discreto, ma sistematico, la felicità viene affidata ad una immensa verticalità. Essa si estende da una altezza che si perde nel "sovrumano" fino a profondità insondabili ("profondissima", 6). Se si intendono questi valori spaziali come esperienze-limiti del pensiero ("ultimo orizzonte", 3), allora significano il bisogno dell'uomo di trascendere se stesso verso l'alto e verso il basso. Ne sono nate due importanti concezioni del mondo: esse sostengono sopra di noi il regno metafisico di una ragione universale; sotto di noi l'inesauribilità di una natura sacra. Possono essere considerate quali astratti luoghi natali assegnati dalla ragione illuministica e classicistica all'uomo cercatore di felicità. Da come Leopardi perlomeno presenta queste due direzioni, appaiono quali immediate immagini della sua critica mossa alla cultura nello *Zibaldone* e in altri scritti.

E tali vengono giudicate. Quali prospettive possono offrire all'io lirico? "Silenzi" e "quiete" - assoluto silenzio e immobilità. L'assoluto, di cui fanno le veci, si è avvolto nel silenzio. Gli dei della speculazione non rispondono più alle domande sulla felicità umana. Le grandi 'illusioni' fondate in loro nome sono divenute, come dimostrano i loro rappresentanti spaziali, abissi senza fondo. La reazione dell'io dice tutto: "per poco/Il cor non si spaura" (7/8). La paura ("si spaura") del suo 'cuore' gli dà ad intendere che in entrambi i sensi si spalancano profondità mortali. 'Cuore' nel linguaggio metaforico dell'antica antropologia significa la vita. Chi dunque serve gli interessi della vita per mezzo della ragione, dice il poema, rischia di perdere il suo fondamento. Con queste occhiate 'paurose' nell'abisso senza fondo, l'io fa l'esperienza moderna del *Nulla*. Essa lo costringe ad un riferimento totalmente diverso, paurosamente estraneo, a se stesso. Senza un appiglio sopra o sotto di sé, esso si ritrova esposto in mezzo a due 'illusioni' perdute. Rimane sí un centro, ma un centro che dalla parte del pensiero è stato negato, vuotato di significato: una forma di 'absence'. Quindi non

avrebbe più senso dedurre la sua esistenza da un alto o da un basso. Solo introvertendosi, ritirandosi in se stesso, potrebbe ancora trovare una determinazione di se stesso. Volgendo lo sguardo indietro, alle garanzie di senso della tradizione speculativa, gli si impone innanzi tutto un compito enorme: la soggettiva ricerca di se stesso lo condanna quasi a creare un rifugio in mezzo al Nulla.

4

Proprio nel mezzo (!) del poema (8) l'Io pone fine a questo 'Tour d'horizon'. Ritorna al punto di partenza idilliaco, alla siepe ("queste piante", 9) e al colle, ma solo per partire nuovamente. La prospettiva di significati più elevati o più profondi è ostacolata, quindi l'attenzione può rivolgersi ad un'altra caratteristica del mondo idilliaco, per "il vento" (8). Si tratta – come dà ad intendere lo "stormir" (9) – dello zeffiro, del vento che soffia dall'Arcadia. Come già l'occhio, anch'esso s'infrange al contatto con la siepe. Ma da questa resistenza si forma una "voce" (10), che comunica dove egli vuole arrivare e ciò che – per natura – lo muove.

In rigoroso parallelismo alla prima partenza la percezione sensibile del vento ("odo", 1; "voce", 10; "suon", 13) suscita a modo suo una percezione interna: "mi sovvien" (11). Non più la vista, l'udito stimola ora un movimento del pensiero: l'Io ausculta se stesso – e si dispone nuovamente alla meditazione. Anche questa ha tradizione. In essa sperarono tutti coloro che, stanchi di cultura, volsero le spalle al mondo per affidarsi ad un ritiro bucolico, idilliaco o arcadico. Infatti anche ad esso si aprivano, come agli spazi speculativi, grandi 'illusioni'. Conformi alla tradizione "sovengono" all'Io che segue le tracce di questa voce arcadica. E più tutto attorno all'Io tace in "infinito silenzio" (10), più si fanno sentire chiaramente. Quindi anch'esse scrutano 'ultimi orizzonti' (3). Visto che si dichiarano tramite il "medium" della memoria, hanno perso tutto ciò che è marginale, rivelando la loro forma primitiva. E' l'umana coscienza del tempo nelle sue tre dimensioni di eternità, passato e presente: "mi sovvien l'eterno/ E le morte stagioni, e la presentel E viva" (11-13). Qui si estende un immenso piano orizzontale. Esso fa scaturire il presente, ammesso che ci si prenda il tempo per viverlo ('viva'). D'altra parte confina con l'eterno, dove non esiste più tempo, dove il

tempo si oppone alla vita come qualcosa di infinita permanenza. Come tale insegna all'uomo i mali del finito e la nostalgia dell'infinito: un 'infinito' anch'essa. Così si potrebbe comprendere il presente come punto prospettico di un'origine (e di un futuro) che tuttavia si perde nell'incommensurabile. Il presente renderebbe sensibile l'atemporalità redentrica della religione e del mito.

Ma tra di mezzo sta il tempo in quanto passato (12). Con una sola parola — "morte stagioni" (12) — Leopardi distrugge ogni prospettiva consolatrice da incontrare sulla via del ritorno al passato. Ciò che fu non conserva nulla di ciò che era stato quando era in vita. Il passato al contrario acuisce al massimo la coscienza della fuggevolezza nella sua forma più inesorabile: la "morte" (12). Il legame fra l'ora e un allora, che faceva credere in una coerente ragionevolezza del tempo prima di ogni principio, è spezzato. La storia non produce più nulla di essenziale; conduce invece ad una tomba dei tempi. Questa immensità, che noi ci rappresentiamo come un secondo 'infinito' al di là della nostra finitezza, è anch'essa un'abisso senza fondo, proprio come gli 'interminati spazi al di là' (4/5). L'unica certezza della vita sta nell'esperienza del presente ("la presente e viva") — ed essa si spegne veloce come un suono ("suon", 13). L'origine umana nel tempo quindi non offre uno stabile rifugio speculativo, semmai la coscienza disillusa della perdita. L'io di Leopardi ha sofferto la cacciata sentimentale dal concetto tradizionale del tempo, che non fu risparmiata ad alcuno dei discepoli di Rousseau.

Ma anche il 'tempo' in quanto appiglio filosofico dell'uomo era per Leopardi collegato con l'illusione di un'elementare felicità. L'io non ne parla espressamente. Tuttavia vi sono accenni in profondità al testo. La traccia è ripresa ancora una volta dal punto di partenza, il 'locus amoenus'. In esso continua a vivere l'influente paesaggio ideale dell'Arcadia. Aveva avuto una tale influenza sui malati di civilizzazione, perchè la sua contemplativa vita domenicale distaccava lo sguardo dalla realtà, al punto da fare sorgere in compenso un mitico sogno dell'umanità: l'età dell'oro. Secondo un'antica teoria della decadenza il presente è la brutta fine — l'età del ferro o del piombo — di un processo civilizzatore, che passo per passo ha allontanato la stirpe umana dalla felicità primigenia della sua infanzia. Per scorgere ancora questa felicità dei principi, in tutti i tempi era stata necessaria la rinuncia alla cultura. I pastori della letteratura ne hanno dato

l'esempio: solo distaccandosi dalla 'scienza civile' in vigore e tornando alla vita semplice, vicina alla natura, rimane una prospettiva di quella felicità che sta nella natura umana.

Per cause non sviluppate dal poema, ma bensì dall'autore, questo auto-accertamento volto al passato rimane irrevocabilmente negato alla modernità. Così essa deve vivere con una triplice espropriazione: non ha più accesso al giardino paradisiaco dell'*eternità*, promesso da una genuina sensibilità naturale, non ha più collegamenti con il *passato* e il suo ideale, la cultura classica; e anche il presente ("la presente [stagione]", 12) non offre sostegni a colui che ha perso il gusto ingenuo dell'immediatezza conosciuto ancora da bambini. Da questa beatitudine degli inizi non si può più dedurre un'origine e quindi nemmeno far scaturire un futuro. Non ci è rimasta che la coscienza della sua assenza. L'Io ripete l'esperienza 'moderna' dell'esilio trascendentale: esso è un Nulla. Né partendo dalla sua facoltà razionale, nella tradizione di un'ultima fondatezza metafisica, né dalla sua sensibilità, che gli aveva promesso garanzie naturalistiche, quest'uomo moderno può trovare se stesso. Gli fornisce certezza soltanto ciò che lui non è più. Così diventa una configurazione di "absence".

5

Che fare? L'Io che parla nel poema di Leopardi, e anche altrove, si trova abbandonato fra due Infinità. Se si muove nella loro direzione, viene inevitabilmente negato. Sopra entrambe stanno i segni della morte, ostili alla vita. Di fronte a questi due annullamenti, l'Io fa l'unica cosa possibile. Dalla sua penosa esperienza della *differenza* ricava la moderna virtù del *differenziare*: "io quello infinito silenzio a questa voce *vo comparando*" (9-11). Compara una delle sue infinità perdute con l'altra. E ne deduce una conseguenza che equivale ad una drammatica svolta del poema: 'annega' il mondo speculativo ("il pensier mio", 14 / ovvero 7) nel mondo della naturalezza ("s'annega", 14), anche se *entrambe* le tradizioni del pensiero sono diventate egualmente insostenibili. Così ha deciso a favore della natura (umana), della facoltà sensitiva e contro il principio razionale. Questa scelta si collega con un mutamento di senso carico di conseguenze. Abbandona la percezione che si basa sulla vista per passare a quella dell'udito (4/8). Il poema ratifica in questo

modo la critica leopardiana alla cultura e la sua aspra negazione (“annegare”, 14) di ogni auto-esperienza nel pensiero, che uccide ogni naturalezza. In maniera poetica sostiene la filosofia antifilosofica del Leopardi.

Ma come può egli rivendicare ancora una ‘felicità’ (“dolce”, 15) là, dove prima l’aveva riusata in quanto ‘nulla’: in rapporto alla sensibilità naturale? La contraddizione si risolve in maniera memorabile. L’Io, sottoponendosi alle negazioni del ‘nulla’ doveva avere scoperto un adito del tutto nuovo all’esperienza della naturalezza. Esplorarlo e accertarlo corrisponde ad una terza partenza in questo poema. Anch’essa conserva la stessa meta delle altre due: la massima sensazione di piacere umana, l’infinito. La questione è solo: da dove dovrebbe scaturire?

Il testo non ne parla che in cifre poetiche. Il punto di partenza è ancora l’elemento più evidente. Questa felicità ‘moderna’ si fonda su una struttura del naufragio. Due volte, nell’immagine dell’“annegarsi” (14) e ancora più estesamente nel “naufragare” (15) un’ esistenza felice viene fatta dipendere dalla negazione della condizione che ha alienato il soggetto moderno a se stesso. Questa era, in ultima istanza, una concezione di sé formata nel pensiero. Dappertutto proclamerebbe quindi la sua prima massima di vita moderna, dove si fa “naufragare” la ragione; l’uomo snaturato ha — semmai — la prospettiva d’avvicinarsi ancora una volta alla coscienza della sua naturalezza. Così Leopardi conferma in maniera molto personale un’esperienza-base di modernità: che solo nella resistenza, nel rifiuto, nell’opposizione alle condizioni esistenti può conservarsi un barlume della vera vita. Come per gli altri modernisti la realtà per lui è il culmine dell’improprietà. Rivolgersi ad essa è possibile solo volgendo le spalle, nelle vesti dell’esiliato, del paria, dandy, bohémien, dello scapigliato, del flaneur, del colto o dello scienziato. Solo questa non-conformità permette ancora una volta un alleviamento della pressione culturale. Tramite l’attività del differenziare l’Io confessa la sua nuova identità differenziale.

L’immagine del naufragio, nella quale il Leopardi iscrive la sua esperienza, al principio del XIX secolo fu elevata da pittori come Delacroix, Gericault, C.D. Friedrich e prima da Joseph Vernet, il maestro del ‘naufragio ideale’, a contrassegno della grande svolta storica. Superato il naufragio si mostrò quindi una salvezza che poteva consistere nella negazione della negazione: la possibilità di una nuova partenza che doveva trarre felicità da se stessa. Ma allo

stesso tempo conteneva una profezia egualmente storica. Soprattutto i numerosi romanzi alla "Robinson Crusoe" mostravano, al di là di un viaggio riuscito, la prospettiva di trasformare, mediante una libera autogestione, le condizioni selvagge della vita in un giardino paradisiaco. Anche la visione del naufragio leopardiano sembra sperequare in questo rovescio costruttivo della sua distruzione. Il "dolce" è il suo progetto vecchio e nuovo, il 'nulla' il correlato naufragio.

La salvezza per l'Io può scaturire solo dalla sua unica importante iniziativa: dal "vo comparando" (11), dalla differenza delle due infinità sommerse. Certo, essa fonda la modernità come paese intermedio fra due impervietà. Ma anch'esso ha mantenuto un lontano e debole collegamento con l'Arcadia. Tutto nel testo indica il "vento" (8). Esso è la 'differentia specifica' che distingue la prima partenza dell'Io dalla seconda. Il poema lo rileva quale centro strutturale e topografico. Il verso 8, punto d'inversione del poema, gli assegna una posizione di massimo rilievo nel verso centrale e al posto della rima. Ad una distanza eguale – di 6 versi – dal punto di partenza e da quello finale – si trova esattamente in mezzo fra montagna e mare. In esso, dice la forma del poema, vi è una traccia sottile che porta via l'Io dagli abissi ai suoi fianchi. Essa conosce quindi una terza via d'accesso all'Infinito, quella moderna.

Come il 'colle' e la 'siepe' (1/2), Leopardi sottopone anche lo zeffiro arcadico ad una soprascrizione metaforica carica di senso: così il noto topos si trasforma in immagine molteplice. Come prima anche qui si apre un'orizzonte (V.3). Ma esso per l'appunto non entra in contatto con l'ordine spaziale del pensiero e con la natura del tempo. Un mondo dell'udito, delle voci e dei suoni parte da esso: il "vento" sta all'inizio di una sequenza sonora. Essa lo scopre inizialmente come "voce" (11). Ma questo linguaggio del vento cita il ricordo ("sovvenire", 11), qualè eco di tempi passati. Questo riconduce a sua volta alla sua fonte, essendo stato una volta sonorizzazione ("suoni", 13) di un presente. Quanto Leopardi ci tenesse a presentare queste stazioni come nesso di comunicazione, non è solo documentato dalla loro unità acustica. Esse si accordano anche poeticamente: è abbastanza vistosa la loro corrispondenza consonantica e vocalica, soprattutto nell'armonia dei suoni in [v], in [o], ed in [e] (vento, voce, sovvien, suon]. Chi li segue, viene infine condotto alla meta sonora: al "dolce" (15). In esso il linguaggio del vento riconosce il suo accordo finale. La sensazione del "dolce", la felicità, dà in esso un ultimo, appena percettibile segno di vita.

Il poema ha comunicato per questa via estetica il suo contenuto sostanziale. L'armonia con la natura, che l'Io ha perso con la sua svolta alla modernità, non può più essere ristabilita in senso storico-culturale. Ma Leopardi scopre una via d'accesso indiretta, che si rivelerà strategia redentrica per eccellenza della modernità: si è infatti conservato un nesso linguistico. Chi capisce il linguaggio del vento ha ancora parte alla natura in forma di un ultimo ricordo. Il linguaggio è quindi l'ultima traccia che porta un soggetto moderno ad una primigenia concezione della vita. Ma esso è diventato flebile e indistinto, perché giunge come da un'eternità irraggiungibile (11). E i ricordi (11 ss.) che chiama in vita, non sono essi il linguaggio del passato? Ma così come esso è sprofondato nella tomba dei tempi, non ha lasciato di sé che un'eco muta. Solo nel momento presente ("presente", 12) si fa "sentire" ("suoni", 13) ancora qualcosa di ciò che muove la vita ("viva"). Così nel movimento del vento si può infine identificare il riflesso di moventi naturali, ma nulla di più. Tra il vento flebile e il presente "sonoro" ha luogo in certo qual modo l'ammutolimento della natura nel corso del processo civilizzatore. Tutto consiste – nel senso di Leopardi – nel mantenere almeno questo debole nesso con madre natura.

6

In qual modo ciò potrebbe avvenire: soprattutto a questo riguardo il suo poema *l'Infinito* si è espresso in maniera programmatica. Esso dice: se è ancora possibile ascoltare la voce della natura, allora soltanto attraverso il linguaggio della poesia. Ma il testo non ne parla che in maniera molto discreta, come se Leopardi avesse cercato anche metaforicamente di sottrarsi alla sua audace impresa. Ma ancora qui rimane fedele al suo procedimento poetico del distacco e contemporaneo riallaccio – segno sicuro che anche il fondo del testo è posto su di una solida base poetica. Per questo egli riprende un'altro topos della tradizione antica. Di più: riesce ad inserirlo in maniera molto sottile nell'iconologia del poema. Ancora una volta tutto parte dal "vento", dal punto centrale. Così esso entra in un terzo livello di soprascrizione.

Non solo a partire dall'evento auditivo il "vento" ha rilevato l'ultimo verso del poema come peripezia annunciatrice di felicità. Anche

sul piano delle immagini esso è strettamente collegato all'ultimo verso. 'Vento', 'mare' e 'naufregio' concorrono a formare l'immagine di un'audace navigazione. Questa immagine, molto prima che l'epoca di Leopardi riflettesse in essa la sua svolta rivoluzionaria, aveva un'importante preludio nella cultura del classicismo, culla spirituale dell'autore. Là rappresentava, con tutto il peso di una figurazione carica di tradizione, il poeta e la poesia. Curtius l'ha descritta. Poetare significa alzare le vele per traversare il mare. Lo spirito del poeta è l'imbarcazione protettrice, che lo porta attraverso i pericoli del mare alto e pieno di scogli. Il suo ingegno ha da comandare il mare delle passioni: il poetare da soggiogare questa natura pericolosa alla sua ragione poetica. Un naufragio significherebbe, nell'ambito di quest'immagine, che il colto ordine umano dell'uomo ha subito una ricaduta nei bassifondi dell'istintività incolta.

Solo dinanzi a questo sfondo figurato l'ultimo verso inizia a parlare. Per Leopardi la vecchia immagine del poetare è soltanto una citazione, un ricordo di tempi passati ("morte stagioni"). Quindi la tratta in maniera libera: ne fa l'esatto contrario. Il poeta l'ha certo ripresa conforme alla tradizione, collocando il suo Io sull'altura dello spirito ("colle", 1) – discreta allusione al Parnaso, dove seggono le muse? Ma alla fine lo fa affondare nell'opposta e moderna immagine del 'mare' (15), nel pericoloso profondità delle passioni. Vista dal tempo 'presente' e 'vivo' (12/13), la bella misura dell'ideale di formazione classicistica è condannata al naufragio ("naufregar", 15). Ora può al massimo dare un'istruzione negativa al poetare: come eredità espropriata. La nuova destinazione poetica sorge all'altra estremità di quel mondo che si poteva raggiungere con i mezzi dell'erudizione, dell'imitazione, e dell'invocazione, dell'ispirazione divina. Il suo fallimento è indicato dal "naufregar" dell'ultimo verso. Come il pensiero aliena l'uomo a se stesso, così anche una 'ratio poetica', che lo fissa secondo la misura d'oro dell'estetica normativa, deve per forza mancarlo. Più egli si distacca per mezzo della cultura dalla sua naturalezza primigenia, meno lo colpisce l'imitazione di quella natura, che finora gli fu "sempre cara" (1). Il suo tempo è scaduto, dice il poema, e dà a ciò rilievo metrico e stilistico: "fu", sesta sillaba del primo verso (cf. il testo), e quindi suo centro esatto, mantiene questa svolta epocale in una massima, addirittura paradossale tensione stilistica – durata del "sempre" e compiutezza del "fu": l'arte poetica di formazione classica è diventata un luogo commemorativo a qualcosa di ormai defunto ("fu"). Così il centro rimane vuoto anche esteticamente.

Ma una nuova arte postclassica sorge – parlando in immagini – dalle acque. Non solo i romanzi alla “Robinson Crusoe” e i naufragi raccontati e dipinti del 18. e 19. secolo – già il Rinascimento aveva immerso nascita e rinascita della vita nel mito delle acque. La *Venere* di Botticelli gli erige una statua allegorica carica di senso. Venere incarna le energie vitali nella loro massima espressione. Leopardi in *Amore e morte* dice in fondo la stessa cosa: dall’amore “Nasce il piacer maggiore/Che per lo mar dell’essere si trova” (vv. 5/6). L’esperienza naturale della vita, raffigurata nell’immagine del mare, trova nell’amore la felicità (“piacere”; “dolce”, v. 15) che le è destinata. Ma nella sua forma primigenia essa è l’istinto di conservazione dell’“amor proprio”, come conclude Leopardi in accordo con Poliziano, Bembo e altri teorici dell’amore (*Zib.* 59, 180s., 893). Esso è quindi il principio della natura animata. Quindi anch’esso può rivendicare il suo proprio diritto creaturale, anche se questo offende il principio razionale. Ma il suo avvocato nell’uomo, e quindi l’avversario della ragione, è, come argomenta Leopardi, l’immaginazione (*Zib.* 167). Se quindi egli fa naufragare il pensiero, (14) – una catastrofe culturale per l’antropologia classicistica e illuministica – allora nella disperata speranza di dare nuova forza alla minacciata facoltà immaginativa. Infatti in essa i nostri originari interessi vitali si presentano ancora in immagini libere. Quindi non solo la ragione, ma anche la natura umana avrebbe il suo proprio linguaggio. Anche se i moderni hanno disimparato la lettura dei suoi segni incantati: con “voce” flebile e lontana chiedono ancora di farsi sentire. Ma per distinguerli dai “suoni” di un presente grave e pensieroso (“vo comparando”) è necessario qualcuno che faccia della loro “voce” la sua vocazione. È il poeta. La sua nuova, moderna funzione consisterebbe nel sottoporre l’arte all’immaginazione, la regina di tutte le facoltà umane (Baudelaire, *Salon* 1859). Essa sola potrebbe ancora sciogliere le definizioni concettuali che la ragione ha imposto alla natura e al linguaggio, combattendole con la forza primitiva delle sue immagini. Così opporrebbe alla sovrana cultura del pensiero un discorso dal basso. Questo disterebbe tanto da ogni ottimistica fede nel progresso quanto il sereno colle arcadico dal mare insondabile, quanto il primo verso dall’ultimo. Tra i due c’è l’inconciliabilità di un’opposizione, che ha perso il suo centro e quindi il progetto di una conciliazione.

Un ritorno alla “mezzana civiltà degli antichi” (*Zib.* 2335) è quindi irrimediabilmente negato. Visto da essa la nuova epoca ritrova se

stessa nel segno della patogenesi: deve la sua nascita al naufragio del vecchio mondo. Nonostante tutto ciò che la sua arte possa ancora compiere nel nome dell'immaginazione: in ogni caso sta sotto l'impressione di questa iniziazione negativa. Ma essa potrebbe, come Leopardi intuisce già, ricavarne una legge della reversibilità negativa: sancendo le lesioni che la ragione civilizzatrice ha inflitto alla naturalezza umana con poetiche lesioni appunto di questa ragione. Tutto il reale diventa quindi, in quanto 'oggettivo', ostile alla vita e alla natura. Solo in questo inasprimento appare il compito addirittura paradossale dell'arte moderna: le sue 'bugie' dovrebbero richiamare in vita una sensibilità che non ci è più garantita naturalmente. Così lo scrivere è entrato nello stadio della dissimulazione cosciente e necessaria. Essa significa allo stesso tempo la fine irrevocabile di ogni mimesi. La felicità in tal modo ancora accessibile alla modernità non può essere che mediata. Se deve essere prima invocata esteticamente, allora non perde più il segno di Caino della modernità, la riflessione. L'arte non ha più alcuna prospettiva di parlare alla vita stessa, semmai al pensiero. Anch'essa non conosce alcuna via di ritorno al giardino del paradiso. Ciò che può fare è: creare con mezzi estetici giardini artificiali, nei quali si può almeno parlare naturalmente della naturalezza persa. Leopardi dice a questo proposito nel *Discorso*: "[il poeta] deve coll'arte sua quasi trasportarci in quei primi tempi, e quella natura che ci è sparita dagli occhi [...] svelarcela ancora presente" (D 2, 40ss.). Per tali ragioni la modernità non poteva credersi più a lungo protetta nell'atrio classicistico. Doveva partire per il mare aperto della soggettività. Invece di un mondo delle idee, che ama colli e cieli, le veniva assegnata una nuova, 'liquida' dimora nel linguaggio. Esso permette almeno di creare con i mezzi limitati delle parole e della grammatica illimitate combinazioni. La felicità, che Leopardi riesce a scorgere in ciò, è quindi limitata dialetticamente. La si può intravedere solo nel momento in cui per la ragione dei concetti si prepara un naufragio di immagini. Precisamente, bisogna sopporre l'immagine umana sfigurata dalla ragione, perché poi l'arte la faccia affondare ricavandone il piacere. Leopardi non l'ha detto espressamente. Ma già l'*Infinito* dà ad intendere che le arti della modernità vivono del conflitto con il principio razionale che le nega. La loro sorgente di piacere, il "dolce" (15), scaturisce da una vistosa (e quindi collocata appositamente) simmetria con "fu" (1), cioè da un atto di annullazione, che dovette congedare ciò che valeva finora e si trova in profondo dissidio con il presente.

7

Leopardi sembra avere intuito già presto, attorno al 1820, come un soggetto moderno potrebbe ancora trovare se stesso tra una sovraccarica di riflessione e la mancanza di naturalezza. La sua massima, sebbene ancora indistinta 'illusione' sfocia in un'estetica dell' 'absence'. Per alleviare il cuore oppresso ai moderni non rimane che un mezzo: "Vincere la propria riflessione" — pensare contro la ragione (Zib. 2610). L'arma più efficace gliela fornisce quindi l'arte. Se essa, dice il poema di Leopardi nell'ultimo verso, si dissolve completamente nel linguaggio figurato dell'immaginazione, allora essa si costruisce un rifugio in mezzo alla realtà snaturata, dove si può parlare un altro linguaggio che non al di fuori. Certo, esso viene da una delimitazione patogena nei confronti delle paurose condizioni della vita. Ma l'arte le ottimizza: le considera quale profezia negativa di un mondo che potrebbe essere diverso. Nel 'naufragar in questo mare' Leopardi ha quindi fissato una figura fondamentale della modernità estetica, la cui arte è innanzi tutto negazione di un discorso del mondo *definito* attraverso un discorso *indefinito*. Solo così l'arte si crea una zona libera dal pensiero. In questo modo essa riserverebbe uno spazio alla felicità perduta della nostra prima natura, in cui questa potrebbe essere tenuta presente come posto vuoto, nella forma della sua 'absence'.

Il fatale incantesimo del Nulla, sopravvenuto al pensiero e al desiderio dell'Io, potrebbe essere sciolto se venisse combattuto con le sue proprie armi, quindi riflessivamente: con una poetica del Nulla. Essa interroga la realtà sfigurata dalla ragione, infliggendole con la massima coscienza poetica un annullamento liberatore — fosse anche solo per portare alla piena consapevolezza dell' "infelicità" presente. Così essa si esprimerebbe almeno nel linguaggio esplicito di un monumento commemorativo che con la pietà dell'arte ricorda la felicità scomparsa come una divinità assente. La modernità ha perso, almeno così la vede non solo Leopardi, la via d'accesso ai grandi e semplici sogni dell'umanità. Il suo bisogno di sapere, spiegare e utilizzare applica a tutto ciò che ci è ignoto ed oscuro le operazioni 'diaforiche' dell'analisi e della differenziazione. Essa divide il non diviso, definisce l'indefinito e delimita ciò che non s'è lasciato ancora afferrare. Esercita il potere della definizione. Più va avanti, più si allontana dall'idea di un mondo infinito. Fare il bilancio di questa perdita fatale sarebbe, secondo Leopardi, il compito dell'arte. Perciò egli l'ha concepita quale antidoto.

Egli vuole preservare la continua produzione di una conoscenza del mondo ben definita dall'irrigidimento mortale – per mezzo dell'”indefinito” della poesia. Esso dovrebbe sciogliere poeticamente ciò che la ragione lega, liberare, là dove essa domina, e quindi coltivare con prudenza, riflessivamente, quell'”ignoranza”, che aveva reso felici i semplici di spirito. “L'indefinito” è quindi l'ultima esperienza dell'”Infinito” rimasta alla modernità (*Zib.* 472). Ma egli non crede di aver trovato una via di ritorno all'Infinità stessa. Ha già una visione troppo acuta di come il mondo della ragione e quello dell'arte siano implicati in un'irrimediabile dialettica. “È tanto mirabile quanto vero che la poesia [...] e la filosofia [...] sieno le facoltà le più affine tra di loro. [Essi] sono entrambe di pari” (*Zib.* 3383s.). Cosa rimane quindi all'arte moderna, se non cercare a volta sua, come la concezione scientifica del mondo, il proprio senso non più in una meta fissa, ma nella fissazione del movimento (“vento”, “mare”). Per dirla con Leopardi: mettere tutto il suo senso poetico in un'”indefinire”. Tutto ciò che è chiaro, esatto, univoco verrebbe così attratto in un vortice della pluralizzazione, cui è noto il mare delle possibilità viventi.

Già attorno al 1820 Leopardi ricavò dalla crisi impostagli dalla modernità una concezione di modernità estetica che avrebbe indicato una nuova strada. Essa determina la sua grandezza, ma anche la sua tragicità. Il suo ingegno poetico lo metteva dalla parte dei ‘moderni’, ma il suo cuore batteva ancora per gli ‘antichi’. E così, straziato come Orfeo, egli si volgeva indietro, mentre veniva trascinato in avanti.

(traduzione: Christine Ott)

L'occuparsi dell'*Infinito* di Leopardi nell'ambito di un articolo, esige una decisione: o a favore del testo, e quindi rilegando in margine la letteratura sul poema; oppure a favore dei - già di per se infiniti - commenti al testo, che in tal modo risulta quasi irraggiungibile in se stesso.

La soluzione qui proposta cita dell'abbondante letteratura i titoli che hanno in particolare favorito quest'interpretazione.

I.

Canti, a.c. di G. e D. De Robertis, Firenze 1978 (Mondadori 1987; "Studio" 87).
Operette morali; in Giacomo Leopardi, *Poesie e prose*, vol. II *Prose*, a c. a. R. Damiani, Milano (Mondadori) 1988.

Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica, (ital./dt.), trad. e introd. di Franca Janowski, Tübingen 1991 (Reihe Ital. Biblioth.)

Zibaldone di pensieri, (3 vol.), ed. crit. e annot. a cura di Giuseppe Pacella, Milano (Garzanti) 1991

II.

Karl Maurer, *G. Leopardis "Canti" und die Auflösung der lyrischen Genera*. Frankfurt 1957 (Analecta Romanica 5)

Anna Dolfi, *Leopardi tra negazione e utopia. Indagini e ricerche sui "Canti"*, Padova 1973

Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye 1974

Piero Bigongiari, *Leopardi*, Firenze 1976

K. Alfons Knauth, *Leopardis Poetik und Poesie des "Infinito"*; in: *Romanistisches Jahrbuch* 28/1977; S. 150-174.

Emilio Bigi, *Leopardi e il Petrarchismo*; in: AA.VV., *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Firenze 1978, S. 229-259.

Bortolo Martinelli, *Il colle dell' Infinito*. Saggio di analisi semiologico-filosofico, in: "Testo" 1980, S. 109-165.

Antonio Prete, *Il pensiero poetante*, Milano 1984

Pino Fasano, *L'Entusiasmo della ragione. Il Romanticismo e l'antico nell' esperienza leopardiana*, Roma (Bulzoni) 1985

Michel Orcel, *Langue mortelle. Etudes sur la poétique du premier romantisme italien*, Paris 1987, S. 100 ff.

A.R. Pupino/Raffaele, Sirri, *Ultimi canti di Leopardi*, Napoli (De Simone) 1988

Ferdinand Fellmann, *Zweiter Versuch, sich vom Ontologismus zu befreien* ('Storia del genere umano'); in: *Carolo-Wilhelmina*, Mitteilungen der TU Braunschweig H.2/1989; S. 32ff.

Carlo Ferrucci, *Leopardi e il pensiero moderno*, Milano 1989

Frank Manfred, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt/M. 1989 (e.s. 1563)

Alberto Frattini, *Giacomo Leopardi, una lettura infinita*, Milano 1989

Rainer Stillers, *Leopardi und die Mythologie*; in: *Romanistisches Jahrbuch* 40/1989; S. 130-150.

Giuseppe Camerino, *Le forme del diletto. Aspetti e fenomeni naturali nella percezione di Leopardi*, Lecce (Milella) 1990 (La scrittura possibile 2)

Emanuele Severino, *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*, Milano 1990

Antonino Sole, *Foscolo e Leopardi fra rimpianto dell'antico e coscienza del moderno*, Napoli 1990 (Studi e testi di letteratura italiana, 17)

Pietro Pelosi, *Leopardi fisico e metafisico*, Napoli ²1991

Romantik – Aufbruch zur Moderne, ed. K. Maurer / W. Wehle, München 1991 (Romanistisches Kolloquium 5)

Volker Steinkamp, *Giacomo Leopardis "Zibaldone". Von der Kritik der Aufklärung zu einer "Philosophie des Scheins"*, Frankfurt/M. 1991 (Bonner rom. Arb. 27).

Giacomo Leopardi. Rezeption – Interpretation – Perspektiven, ed. H.L. Scheel/M. Lentzen, Tübingen 1992 (Stauffenberg - Colloquium 24)

Raffaele Sirri, *Studi sulla letteratura dell'Ottocento*, Napoli (Morano) 1992

Luigi, Blasucci, *Leopardi e i segnali dell'infinito*; Bologna 1993

Leopardi und der Geist der Moderne. (Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums, Stuttgart 1989), ed. Franca Janowski, Tübingen 1993

Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris ²1993 (folio, essais 234)

Riccardo Pineri, *Leopardi et le retrait de la voix*, Paris (Vrin) 1994 (Essais d'art et de philosophie)

Lingua e stile di Giacomo Leopardi, ed. Franco Foschi/Centro nazionale di studi leopardiani, Firenze (Olschki) 1994

Franca Janowski, *Dulcedo naufragii*; in: *Germ.-Rom. Monatsschrift* 45 (1995), S. 334-348

Leopardi in seiner Zeit/Leopardi nel suo tempo (Akten des 2. Leopardi-Kongresses Berlin 1992), ed. S. Neumeister, Tübingen 1995

Anna Dolfi, *Le verità necessarie. Leopardi e lo "Zibaldone"*, Modena 1995

Patrizia Girolami, *L'antiteodicea. Dio, dei, religione nello "Zibaldone" di Giacomo Leopardi*, Firenze 1995

Violante Valenti, *Leopardi. Il teatro della poesia e dell'illusione*, Palermo 1995