

De infinito. Tre letture dell'idillio di Leopardi per il bicentenario

Chiara Fenoglio

In poco più di cinque anni, dal 1819 al 1824, Leopardi compone la maggior parte delle opere destinate a renderlo immortale: idilli, canzoni, oltre tremila pagine dello *Zibaldone*, buona parte delle *Operette morali*, dozzine di lettere e il *Discorso sui costumi degli italiani*, oltre a un ampio progetto di volgarizzamenti rimasto a lungo inedito. È questo forse – insieme al biennio 1828-1829 – il periodo più fertile della sua vita intellettuale, quello in cui si sostanziano le meditazioni sull'origine della società, sulle lingue antiche e moderne, sulle possibilità di una vita felice, sui rapporti tra natura, mito, poesia. Ma è, soprattutto, il quinquennio che si apre con la composizione dell'idillio *L'infinito*, testo archetipico ed esemplare¹ della nostra tradizione letteraria moderna tanto da meritare – caso finora unico – numerosi convegni e festeggiamenti nel 2019, in occasione del bicentenario dalla sua stesura.² Tra le letture fiorite in questa occasione, tre meritano una riflessione a parte, non solo perché provengono da voci illustri della saggistica leopardiana, ma soprattutto perché reinterpretano un testo ormai mitico in modo originale, liberandolo da ogni *Sehnsucht* romantica e da quelle sovrapposizioni di significati psicologici, nichilisti o misticheggianti che ne hanno a lungo orientato, e talora alterato, l'interpretazione.³

1 Guido Mazzoni, nel suo saggio dedicato alla poesia moderna, vede in questo testo non solo una sfida alla misura tradizionale del sonetto, non solo una effusione della voce del cuore che rinnova il linguaggio poetico, ma una vera e propria rivoluzione che segna la nascita di un genere letterario nuovo: «*L'infinito* è un testo rivoluzionario non solo per le novità che contiene, ma anche per le trasformazioni che condensa e per quelle cui allude». L'unione di realismo biografico e *pathos* filosofico, di dettagli minuti e *gravitas* esistenziale è un fatto del tutto nuovo nel panorama letterario di inizio Ottocento (G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005, p. 96).

2 Ne è testimonianza il recentissimo *Interminati spazi. Leopardi e «L'infinito»*, a cura di A. Folini, Donzelli, Roma 2021, che raccoglie numerosi interventi di critici, filosofi, scienziati, storici della religione e della musica.

3 Dal De Sanctis dello *Studio su Giacomo Leopardi, 1819. Gli idilli* (ora in *Leopardi*, a cura di C. Muscetta e A. Perna, Einaudi, Torino 1960) a Marco Santagata che ne ha offerto (in *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, il Mulino, Bologna 1994) una lettura sotto il segno del "materno".

1. Vitalità del mito: la lettura di Alberto Folin

Proprio la natura “mitica” dell’idillio è il centro di gravitazione dell’ultimo libro di Alberto Folin, *Il celeste confine. Leopardi e il mito moderno dell’infinito*,⁴ che colloca il tentativo di “raccontare l’infinito” nel contesto storico in cui l’autore opera (la polarità di neoclassicismo-romanticismo-illuminismo), ma lo osserva anche attraverso lenti interpretative filosofiche e antropologiche utili a inserirlo in un orizzonte speculativo più ampio. Tutto il lavoro di Folin, a partire da *Leopardi e la notte chiara*,⁵ mira in effetti a evidenziare le discontinuità del pensiero leopardiano rispetto alle correnti più note del neoclassicismo, del romanticismo e dell’illuminismo: a differenza di quanto ipotizzato a suo tempo da Mario Sansone, secondo cui Leopardi sarebbe l’erede più puro e diretto della straordinaria stagione settecentesca (una posizione sostenuta nel corso dell’importantissimo primo convegno recanatese del 1974, che avrebbe ampiamente influenzato la critica successiva), Folin pone l’accento sui caratteri di novità e sulle discontinuità che si manifestano soprattutto rispetto alle prospettive più note del romanticismo europeo, nel cui ambito Leopardi si distingue per esempio liberando il concetto di passione dalla connotazione edonistica che assume a partire dallo *Sturm und Drang* e riconducendolo alla prospettiva di «dedizione al bene comune», di «supremo principio di ordine morale condiviso dalla comunità».⁶ Un discorso analogo si può impostare intorno alla riflessione sul mito, cui Leopardi dedica due canzoni (*Alla Primavera* e *Inno ai Patriarchi*) e numerose pagine zibaldoniane, a partire dall’importante dichiarazione del febbraio del 1821, quando afferma di «non [...] credere alle allegorie, né cercarle nella mitologia, o nelle invenzioni dei poeti», e tuttavia di riconoscere ancora nella favola di Psiche un «emblema [...] conveniente e preciso» della natura dell’uomo e delle cose tanto da farla apparire ai suoi occhi come il «parto della più profonda saggezza».⁷

Dunque il mito, la poesia e la conoscenza umana sono, o almeno erano un tempo, strettamente correlate: come e perché questo triangolo si sia spezzato è la prima domanda a cui *Il celeste confine* cerca di rispondere, allacciandosi ai lavori decisivi di Cesare Galimberti e Lucio Felici. Se Felici evidenziava il rifiuto leopardiano della prospettiva consolatoria tipica dei romantici e ricordava che per Leopardi il mito è spogliato di senso, inutilizzabile in poesia dal momento che «vote son le stanze d’Olimpo», per Galimberti la mitologia a cui Leopardi faceva appello era per lo più crepuscola-

4 A. Folin, *Il celeste confine. Leopardi e il mito moderno dell’infinito*, Marsilio, Venezia 2019.

5 A. Leopardi, Alberto Folin ha dedicato molti studi: *Leopardi e la notte chiara*, Marsilio, Venezia 1993; *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l’immagine*, Marsilio, Venezia 1996; *Leopardi e l’imperfetto nulla*, Marsilio, Venezia 2001; *Leopardi e il canto dell’addio*, Marsilio, Venezia 2008.

6 Folin, *Il celeste confine*, cit., p. 21.

7 G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di G. Pacella, Garzanti, Milano 1991, f. 637 del 10 febbraio 1821.

re, talora addirittura tetra, e veniva utilizzata come mero apparato iconografico per parlare dell'arcano spaventoso dell'esistenza.⁸ In continuità con entrambi, Folin identifica il mito con quell'*ultimo orizzonte* che, pur non persuadendoci più, continua tuttavia a parlare. Il suo linguaggio, nella letteratura moderna, non può allora ridursi a banale «imitazione da scimmie»: Leopardi (riprendendo nella pagina zibaldoniana del 19 settembre 1823 una formula già usata da Petrarca nelle sue *Familiari*),⁹ rifiuta un uso del mito come sfoggio erudito e borioso di un sapere inattuale, e lo considera piuttosto come espressione privilegiata della verità delle origini, necessaria nella prospettiva programmatica di un rinnovamento della sensibilità che distingue Leopardi da molti altri autori settecenteschi, pur inaggrabili perché proprio del mito avevano fatto il loro campo di indagine privilegiato (tra gli altri, Dupuis e Fontenelle). La lingua del mito, che per Leopardi è incastonata fin dal principio nella natura umana, è lontanissima da qualsivoglia costruzione della ragione e discende da quelle illusioni, presenti *ab origine* nell'uomo (e forse in tutta la natura, stando all'osservazione zibaldoniana del foglio 55, dove Leopardi attribuisce «voce e canto» alle «erbe rugiadose in sul mattino»), che solo la poesia può tentare di esprimere: nella voce del vento riecheggia qualcosa di ineludibile che precede, e contiene, una precisa volontà espressiva. Così il mito, ormai inerte dal punto di vista del suo significato (in questo senso Leopardi avrebbe probabilmente potuto condividere la rilettura kafkiana del mito prometeico, poi ripresa da Blumenberg nelle pagine conclusive di *Elaborazione del mito*), conserva una sua precipua vitalità sul piano del significante, del mero suono a cui è accreditata la capacità di riconnetterci all'origine perduta.

Se la narrazione originaria riconduce alla voce della natura, al canto degli uccelli, allo stormire del vento, è possibile dunque leggere *L'infinito* come discorso sul mito, sulla sua resistenza nella modernità, o meglio sul suo valore per un soggetto che sta come sospeso tra il tempo dell'esperienza vissuta e quello mitico dell'antichità più remota. Un antico che, secondo Folin, è lontanissimo dall'idea winckelmanniana di classico come forma di estetizzazione, o da qualsiasi idea di una "memoria produttiva" del passato volta a trasmettere esempi e valori civili: al contrario, l'antico leopardiano è intimamente connesso con una dimensione originaria e innominabile dell'umano, vicina più a Omero che a Virgilio. Il suo classicismo non sarebbe allora ri-

*De infinito. Tre
letture dell'idillio
di Leopardi per il
bicentenario*

8 Scrive Folin che per Leopardi «l'imitazione è la riproduzione di un mito antico solo se si è persuasi della fine della persuasione. Solo se siamo perfettamente coscienti che un mondo è finito [...] saremo in grado di sottrarci a un copiare illusorio, per poter rivivere così quei miti in modo autentico» (p. 62). Per Galimberti si veda *Corollario sulle "ultime mitologie"*, in Id., *Cose che non son cose. Saggi su Leopardi*, Marsilio, Venezia 2001, pp. 39-44; per Felici, *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra «favole antiche» e «disperati affetti»*, Marsilio, Venezia 2005.

9 F. Petrarca, *Familiars*, XXIII, 19 (in Id., *Opere*, a cura di M. Martelli, Sansoni, Firenze 1993, p. 1233).

sposta a una ricerca di senso, quanto domanda, interrogazione relativa al momento di passaggio dalla brutalità alla civilizzazione, dall'inumano all'umano, da Achille eroe della forza a Ettore eroe della compassione. Questo modo di intendere il classico rende inaggrabile la questione del mito, con cui occorre fare i conti, superandone tanto l'interpretazione eziologica quanto quella meramente estetica, per arrivare alla consapevolezza che la modernità è inscindibile dalla "coscienza infelice" di cui parlava Hegel: perduto non è tanto il mito, quanto la persuasione su cui esso si fondava. Per questo secondo Leopardi «imitare non è copiare, né ragionevolmente s'imita se non quando l'imitazione è adattata e conformata alle circostanze del luogo, del tempo, delle persone».¹⁰

Alla luce della lente hegeliana, Folin può così definire il mito come «immagine della cosa» e la poesia come «fedele rappresentazione di quella immagine»: per questo, caduto il mito, viene meno anche la poesia ingenua degli antichi e resta spazio solo per la poesia sentimentale, che sgorga non dalle immagini ma da quella filosofia che, volendo chiarire e rappresentare, in realtà mistifica (come Leopardi stesso precisa al foglio 4239 dello *Zibaldone*). La ripresa dell'antico non è possibile per via meramente individuale (dunque psicologica), né per via di archeologia letteraria, perché «Fare esperienza del mondo senza *riflettere* richiede un lungo cammino tra infinite *riflessioni*, che però devono rimanere *velate*».¹¹ In bilico tra illusione antica e razionalismo moderno, Leopardi sa che non basta riesumare il passato più remoto con le sue parole (come pur aveva tentato fino a qualche anno prima nelle contraffazioni erudite), perché una volta perduto lo sguardo pensoso degli antichi non resta che il linguaggio della scienza per parlare della natura. Ma è un linguaggio che Leopardi rifiuta o ignora (come ha dimostrato Zellini nella sua ancora utilissima *Breve storia dell'Infinito*):¹² di qui la scelta dell'illusione, che viene tuttavia intesa da Leopardi non alla maniera dei romantici, come rifugio, spazio protetto della nostalgia e del sentimento, bensì come ultimo confine del sapere umano. Se l'illusione romantica era *errore* della conoscenza, quella leopardiana meglio andrà intesa, allora, come *forma* della conoscenza.

10 Leopardi, *Zibaldone*, f. 3492 del 22 settembre 1823. Aggiunge Folin: «ora che la ragione illuminista, separando la mente dal cuore, ha spezzato l'irrinunciabile legame tra filologia e filosofia, come Vico aveva da ultimo denunciato, quel poco che rimane della poesia può riscattare la filologia solo grazie a una presa d'atto dell'annientamento di ogni illusione di poter far rivivere il mito com'era in *origine*. La poesia sarà, ora, forse possibile solo grazie a un lungo e doloroso processo di interiorizzazione dell'antico» (*Il celeste confine*, cit., pp. 102-103).

11 *Ivi*, p. 85. È su questo piano che Leopardi misura la sua distanza rispetto ai romantici e al significato da loro attribuito all'illusione: Foscolo per esempio la riconduceva alla pura soggettività dell'io, mentre per Leopardi essa sembra corrispondere «più a una *forma* di conoscenza che a un *errore* di conoscenza» (*ibidem*).

12 P. Zellini, *Breve storia dell'infinito*, Adelphi, Milano 1980. Zellini è tornato su questi temi nel saggio *L'infinito della vita mortale*, in *Interminati spazi*, cit., pp. 205-216.

Proprio alla polisemanticità dell'errore (di volta in volta inganno, desiderio, poesia...), Folin dedica le pagine finali del suo libro, dove l'illusione e l'apparenza, discostandosi *dal vero*, edificano un modo diverso di stare *nel vero* e così ne redimono il deserto e l'abisso: l'illusione dunque non è errore del soggetto, ma posizione conoscitiva consustanziale alla natura. La natura stessa, peraltro, non è mai in Leopardi mero oggetto reificato, bensì sempre endiadi inscindibile di visibile e invisibile, entità misteriosa e *altra* che in ciel, nell'equeo seno o sull'aprica terra era un tempo (e oggi forse non più) spettatrice dell'affanno umano. Per questo la natura si nasconde, lo sguardo razionale è del tutto inadatto a scoprirne gli intimi segreti e anzi deve essere "escluso" dall'orizzonte conoscitivo del poetico: «l'ostacolo, la negazione, la lontananza, l'indefinitezza del contorno, l'impedimento delle percezioni sensoriali (della vista e dell'udito) diventano la condizione indispensabile per far rivivere, nel moderno, la *meraviglia* degli antichi». ¹³ Essi sapevano senza vedere – questa era l'intima essenza del mito, il suo fondamento – mentre al contrario i moderni per sapere sentono la necessità di vedere con chiarezza. La forma di conoscenza allusa nell'*Infinito* punta tutto sull'invisibile, ma un invisibile cui viene sottratta ogni valenza religiosa (in questo senso andrebbe letta, secondo Folin, la sostituzione della variante «celeste confine» con il definitivo «ultimo orizzonte»): ciò che sta oltre la siepe è escluso dallo sguardo conoscitivo non in quanto divino, bensì in quanto *res extensa*, mondo percepibile e distraente che va messo tra parentesi affinché possa attivarsi la seconda vista, più profonda e conoscitivamente proficua. Questo gioco continuo tra visibile e invisibile conduce Leopardi in direzioni non del tutto analoghe a quelle del sensismo, e vicine piuttosto alla concezione omerica della natura, secondo cui i due poli sono consustanziali: questo sarebbe dunque il senso del naufragio finale, la coincidenza tra il proprio vissuto e quello del tempo mitico. ¹⁴

Naufragando, l'io lirico approda a una nuova maniera di vedere le cose che è tuttavia antichissima, la "più beata" perché ogni cosa parla all'immaginazione, perché visibile e invisibile si fondono, rendendo per un istante possibile un intimo colloquio tra l'io e le cose, tra l'*archè* e la soggettività che si sfrangia subito dopo la stesura dell'*Infinito*. Già pochi mesi dopo resterà spazio solo per la nera malinconia e per quell'atteggiamento nostalgico che caratterizza gran parte del romanticismo europeo: l'esperienza dell'antico diviene esperienza perduta di un mondo assente. Con gli anni Venti inizia

*De infinito. Tre
letture dell'idillio
di Leopardi per il
bicentenario*

¹³ Folin, *Il celeste confine*, cit., pp. 98-99.

¹⁴ Frank Kermode, seguendo la filosofia tomistica, aggiungeva alla contrapposizione classica di *tempus* ed *aeternitas*, il concetto di *aevum*, il perpetuo, la «finzione armonica» che annulla il tempo, vivendo comunque «nel mezzo» del tempo: *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo* [1966], trad. it. di G. Montefoschi e R. Zuppet, il Saggiatore, Milano 2020. Sulla stessa linea Folin, secondo cui «ciò che fa naufragare l'io è precisamente un'immensità in cui la particolarità del proprio vissuto si ritrova immersa nel vissuto di tutti i tempi e di ogni luogo [...] dissolvendo così la solitudine della singolarità finita in cui l'io è malinconicamente costretto» (Folin, *Il celeste confine*, cit., p. 137).

una nuova fase della meditazione leopardiana, tesa a individuare una lingua adatta a parlare di questa natura divenuta silente, una lingua filosofica che non la vivisezioni ma ne restituisca l'integrità pre-logica: quella che Leopardi riconoscerà nella tradizione orientale (il pastore errante, il filosofo indiano del frammento del giardino, i turchi con il calumet sono tutte figure che alludono a quell'orizzonte così *strano*), in cui trova compimento la ricerca di immagini «allusive a un senso impossibile da cogliere con il linguaggio in piena luce della ragione».¹⁵

Rielaborando, come già avveniva nei suoi precedenti studi, alcune categorie heideggeriane (quella di poesia pensante, ma anche quella della verità come svelamento, dell'ombra e del nascondimento a protezione delle illusioni), Folin approfondisce ulteriormente la sua lettura ermeneutica di Leopardi e, sottraendolo al discorso nichilista, lo interpreta piuttosto in chiave ontologica, facendone il più grande autore non del romanticismo ma dell'umanesimo italiano, un umanesimo dove l'uomo non è più al centro dell'universo ma solo di fronte ad esso; questa solitudine tuttavia rifiuta la contemplazione del nulla e rilancia il ruolo critico del poeta-filosofo che, pensando per immagini e non per concetti, recupera l'anima del mondo, quella che il razionalismo moderno ha ridotto a un mero *nulla*. Emerge da queste pagine un Leopardi anti-psicologico, il cui sguardo non assimila a sé la natura, non la «trasforma secondo il proprio vantaggio», per usare l'espressione dello stesso Folin, ma la evoca come necessità, come potente spettatrice che, proprio perché muta, velata, razionalmente inconoscibile, conserva intatta la sua potenza primigenia. Proprio per questo, per avvicinarla, sarà sempre più efficace una *piccolissima idea confusa* rispetto a una *grandissima, affatto chiara*.¹⁶

2. Gilberto Lonardi tra archetipi classici e orfanità malinconica

Una convinzione, quest'ultima, consonante con l'assunto humiano secondo cui «l'esattezza non serve alla bellezza» e centrale anche nella riflessione acuta e appassionata di Gilberto Lonardi – che sull'*Infinito* è più volte tornato, nella persuasione che il ritmo dell'idillio e la sua «*responsabilità* conoscitiva» siano inscindibili.¹⁷ Anche Lonardi, pur procedendo su vie del tutto autonome rispetto a Folin, ha a lungo studiato i rapporti tra Leopardi e la mitologia antica¹⁸ e nei suoi lavori più recenti ha individuato nell'immagine

15 *Ivi*, p. 162. Sui rapporti tra Leopardi e le filosofie orientali si veda ora G. Lonardi, *Il mappamondo di Giacomo Leopardi, l'antico, un filosofo indiano, il sublime del qualunque*, Marsilio, Venezia 2019.

16 Leopardi, *Zibaldone*, f. 1465 del 7 agosto 1821.

17 G. Lonardi, «Perdono» se uso «le antiche favole»: «L'infinito», in *Id.*, *Un naufragio e altre favole. Leopardi Montale Giorgio Orelli*, Casagrande, Lugano 2020, pp. 13-34; pp. 16-17.

18 G. Lonardi, *Loro di Omero: l'«Iliade»*, *Saffo: antichissimi di Leopardi*, Marsilio, Venezia 2005; *L'Achille dei «Canti». Leopardi, «L'infinito», il poema del ritorno a casa*, Le Lettere, Firenze 2017.

di Achille seduto «in solitudine e “in malinconia”, davanti al mare» l'archetipo mitico fondamentale sottostante (insieme alla favola saffica della rupe leucade e al naufragio dell'Ulisse dantesco) alla trama dell'idillio.¹⁹ La poesia moderna leopardiana lascia affiorare frammenti di quegli *antichissimi* che, secondo Lonardi, sono la radice a cui essa si alimenta: il mare dell'epos omerico lascia spazio al colle della lirica ottocentesca, il combattente Achille cede il passo al meditabondo io leopardiano che, contaminandosi con l'archetipo dell'uomo solitario messo in scena da Rousseau, Chateaubriand, Alfieri, svela come l'esperienza personale non possa essere detta se non per il mezzo di referenti più grandi, attraverso un linguaggio più antico. Anche secondo Lonardi, infine, *L'infinito* traduce l'esperienza delle favole mitiche in avventura e storia del proprio animo, la «familiarizza» in direzione del sublime, senza tuttavia spiritualizzarla.²⁰

Quando Leopardi, molti anni dopo, rifiuterà con sdegno una lettura troppo esplicitamente biografica delle sue opere (o meglio, dei suoi *preludi*, stante la sua stessa definizione),²¹ penserà proprio a questa volontà di trasporre lo spazio biografico del monte Tabor in un *tempo grande*, il pensiero in tradizione, l'immaginazione individuale in forza narrativa originaria di una umanità sempre antica e sempre nuova. La necessità di convertire il mito in storia personale e, viceversa, di attribuire alla propria avventura storica il diritto di essere detta poeticamente diventa urgente proprio perché Leopardi desidera tradurre il proprio *principium individuationis* in racconto delle origini. Pur non rifiutando del tutto le letture freudiane del naufragio finale, Lonardi ritiene che in Leopardi l'idillio conciliante, figura di un ritorno smemorato e felice alle acque materne, non resista alla prova del sentire:²² la quiete è in effetti solo apparente, tutto il testo è giocato sul movimento che si espande e si contrae di un io seduto che guarda al fuori, che si getta nell'oltre attraverso la forza dell'immaginazione, una forza – scrive Lonardi – più intensa e vigorosa del pensiero stesso, una distrazione capace di tenere a bada la malinconia, la solitudine, il nulla.²³

Per questo occorre distinguere la contemplazione operante in Leopardi sia dalla contemplazione mistica sia dalle *rêveries* di sapore tardo romantico, poi accuratamente studiate da Gaston Bachelard.²⁴ La *rêverie* roussovia-

*De infinito. Tre
letture dell'idillio
di Leopardi per il
bicentenario*

19 Lonardi, «Perdono» se uso «le antiche favole», cit., p. 17. La postura di chi sta sedendo e mirando era anche nel canto V dell'*Odissea*, dove Ulisse, dall'alto della rupe dell'isola di Calipso, cercava la sua isola, la sua Penelope (*ivi*, p. 20).

20 Lonardi, *Il mappamondo di Giacomo*, cit., p. 171.

21 Lettere a Luis De Sinner del 24 maggio 1832 e a Charles Lebreton del giugno 1836, in G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 1913 e 2073.

22 Lonardi, «Perdono» se uso «le antiche favole», cit., p. 29.

23 *Ivi*, p. 34.

24 Per Bachelard la *rêverie* è «plénitude de l'âme», manifestazione dell'anima colma di immagini, dunque è esattamente il contrario del vuoto da cui parte l'immaginativa leopardiana (*La poétique de la rêverie*, PUF, Paris 1961, p. 55).

na per esempio è un *délassement*, uno scioglimento in una sorta di estasi che si impossessa dei sensi e li conduce all'*ivresse*, come avviene per esempio nella quinta famosissima *Promenade*, dove Jean-Jacques si abbandona «lentement au gré de l'eau, quelquefois pendant plusieurs heures, plongé dans mille rêveries confuses mais délicieuses [...] sans aucun objet bien déterminé ni constant».²⁵ Ma in Leopardi questo *délassement*, questo languore del corpo e della mente che cedono alla natura circostante non c'è: al contrario, l'insistere nei versi finali sul pronome *io-me-mio* indica una volontà di non-cedimento, che contraddice ogni esito misticheggiante («Forse sfiorando il mistico – conclude Lonardi – ma dalla specola, quanto a diritti dell'io, di una salda genealogia occidentale»)²⁶ Analogamente a quanto avveniva negli esercizi loyoliani, dove il richiamo alla materialità (visiva, olfattiva, uditiva...) escludeva qualsiasi caduta nella esperienza mistica, anche in questo testo leopardiano l'*ekstasis* andrà semmai intesa letteralmente come “dislocamento”, spostamento dei sensi su un piano diverso, quello immaginativo.²⁷

L'io leopardiano è, secondo Lonardi, un «orfano malinconico» che non vive la solitudine come maledizione né come colpa sociale, ma come necessità del cuore e soprattutto dell'intelletto.²⁸ *L'infinito* risponde allora a una precisa volontà di edificazione del sé: l'annegamento finale non è un “lasciarsi andare”, un abbandonarsi all'immediatezza e al primitivismo (come succede nelle *rêveries* roussoviane), ma il frutto di un lavoro, il «lavoro del pensare» che conquista i suoi spazi, i suoi diritti.²⁹ Se la poesia sorge da un desiderio incolmabile (il desiderio frustrato di possedere la bellezza, di colmare la irraggiungibile infinità – da cui il senso di orfanità malinconica) e se questo desiderio può essere realizzato solo per mezzo di una illusione, questa illusione deve essere creata, edificata attraverso un esercizio mentale (per questo Lonardi parla di un «esercizio “di allucinazione”, pur controllata, classica»)³⁰ D'altro canto, se Voltaire affermava che «l'homme n'est pas né pour le repos», Leopardi chiosava che «l'uomo odia l'inat-

25 J.J. Rousseau, *Cinquième promenade*, in Id., *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Flammarion, Paris 1997, p. 113.

26 G. Lonardi, *Dio di sé stesso: una lettura de «L'infinito»*, in Id., *L'Achille dei «Canti»*, cit., dove imposta un confronto con Rousseau oltre che con Goethe e Chateaubriand. Rileva inoltre Lonardi che l'insistenza sul pronome di prima persona conferma la lettura dell'*Infinito* come avventura del proprio animo: la totale assenza di un “tu” allocutorio (che compare invece in *Alla luna*) fa di questo idillio una poesia della sovrana solitudine, nella gloria della propria sigillata assolutezza (*ivi*, p. 72). Su questi temi si veda anche F. D'Intino, *L'avventura e lebbrezza del ritorno. Sull'«Infinito»*, in *Interminati spazi*, cit., pp. 299-312.

27 Cfr. G. Giudici, *Gli Esercizi spirituali come testo poetico*, in I. de Loyola, *Esercizi spirituali*, trad. it. di G. Giudici, SE, Milano 1991, p. 130.

28 Lonardi, *L'Achille dei «Canti»*, cit., pp. 49-50.

29 *Ivi*, p. 60: «il lavoro del pensare, aiutato potentemente dall'immaginazione, sarà quello di fingersi, del costruirsi appunto non meno che la dimensione-spazio prima, la dimensione-tempo poi».

30 *Ivi*, p. 69.

tività»:³¹ l'idillio non è dunque quadro immobile, veduta, ma avventura, movimento dell'animo e del pensiero,³² esercizio – ancora secondo la dizione loyoliana – ma esercizio eudemonistico, pensiero pratico volto a fare, costruire, fingere.³³ Dalla assoluta solitudine di questo io orfano e «dio di sé stesso», scrive Lonardi, «nasce non il silenzio, ma, a miracoloso compenso, e già negli anni stessi dell'*Infinito*, l'allocutività stessa leopardiana. Nasceranno, si sa, i molti, spesso mirabili "tu" avvolti, accarezzati dal vocativo».³⁴

L'avventura del pensiero traduce la vicenda mitica di Achille, di Ulisse (quello omerico ma anche quello dantesco), di Werther in situazione propria, in storia: in qualche modo, sembra suggerire Lonardi, l'idillio per Leopardi è già critica dell'idillio, rifiuto di una condizione oggettivamente pacificata, smontaggio di un suo «eventuale *stato* ontologico»³⁵ e riflessione sulla sua realtà *per me*, cioè sulle modalità di sentire e conoscere dell'io che ragiona sui poteri e sui limiti del pensiero, e vi rinuncia lasciandolo naufragare in favore dell'immaginazione, in un "al di là del piacere" che inganna tanto il desiderio quanto il nulla. Spinto al suo limite, è infatti il pensiero ad annegarsi, secondo un postulato contrario al *principium individuationis* e al *cogito* occidentale, un principio che secondo Lonardi prevede qualche implicazione con le filosofie orientali e che sottopone il concetto stesso di *io* a una forte torsione critica.³⁶ Si tratta, tuttavia, di un "esile mito", di una vittoria solo momentanea dell'immaginario, se è vero che quel medesimo mare in cui il pensiero annega tornerà, nota Lonardi, negli «infiniti flutti» solcati da Cristoforo Colombo e poi ancora, molti anni dopo, nel «flutto indurato» e ondeggiante della lava vesuviana: là, si potrebbe aggiungere, l'immaginazione sarà definitivamente sconfitta e verranno affermati, una volta di più, gli irrefutabili *diritti del pensiero*.

De infinito. Tre letture dell'idillio di Leopardi per il bicentenario

3. Finzioni del pensiero e piaceri dell'immaginazione:

L'infinito di Luigi Blasucci

Anche il più illustre dei leopardisti, Luigi Blasucci, ha focalizzato la sua lettura sui richiami interni all'opera leopardiana e sull'unitarietà del progetto dei *Canti*: il suo lavoro pluridecennale è culminato proprio nell'anno del bicentenario nella pubblicazione del primo volume del commento ai *Canti*, un commento in cui *L'infinito* riveste una centralità già segnalata dai suoi

31 Lonardi, *Idillio con naufragio*, in Id., *L'Achille dei «Canti»*, cit., p. 73.

32 Di avventura parlava lo stesso Leopardi quando, nei *Disegni letterari* del 1828, definiva gli idilli come «situazioni, affezioni, avventure storiche del mio animo».

33 Lonardi, *Idillio con naufragio*, cit., p. 91.

34 *Ivi*, p. 100.

35 *Ivi*, p. 76.

36 Cfr. *ivi*, p. 103 e Id., *Il mappamondo di Giacomo*, cit., pp. 164-171.

saggi precedenti.³⁷ Un commento che si colloca senz'altro sul fronte dell'analisi testuale di cui Blasucci è uno dei maestri riconosciuti,³⁸ ma che accoglie, insieme all'ampia escussione di dati, una forte tentazione saggistica, fondata su un'istanza che l'autore stesso definisce «deontologica»: ossia la valorizzazione dell'intera tradizione esegetica dei versi leopardiani.³⁹

Incrociando la storia dei commenti leopardiani alla storia del libro dei *Canti*, Blasucci arriva infatti a stabilire una delle tesi primarie del suo lavoro, quella della assoluta centralità e novità degli idilli nel progetto leopardiano: una centralità già riconosciuta dal loro autore che li definiva come «esperimenti, situazioni, affezioni, avventure storiche» del proprio animo, e ribadita dal critico pisano che, leggendoli in parallelo alle riflessioni zibaldoniane sull'infinito, vede in questi testi un piccolo «dizionario dell'illusione».⁴⁰

È proprio con gli idilli che si avvia quel processo di superamento dei generi metrici tradizionali che approderà poi alla «forma senza forma» dei canti pisano-recanatesi;⁴¹ in questo panorama *L'infinito* assume già nell'edizione dei *Versi* datata 1826 l'aspetto di un centro di gravitazione inaggrabile: come aveva rilevato Gavazzeni, la sua anteposizione all'intera serie, rompendo l'ordine di composizione cronologica, è significativa del suo ruolo programmatico e del cambio di registro rispetto alle antecedenti canzoni.⁴² In questo panorama, è abbastanza evidente il percorso generale disegnato da Leopardi che culmina, nell'edizione del 1831, in un libro in cui l'individualità del soggetto lirico tende a dissolversi, prima nell'immensità figurata del mare, poi nella voce dolente e senza tempo della *Quiete dopo la tempesta* e del *Sabato del villaggio*. Lo stesso passaggio dalla voce interna del soggetto poetante a considerazioni di natura gnomica sulla natura creatrice-di-

37 L. Blasucci, *Leopardi e i segnali dell'infinito*, il Mulino, Bologna 1985; Id., *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*, Marsilio, Venezia 2003, e Id., *La svolta dell'idillio e altre pagine leopardiane*, il Mulino, Bologna 2017.

38 Christian Genetelli ha parlato di «un'accurata e produttiva descrizione metrica della poesia in esame, che va ben oltre le secche etichette di forma metrica o l'algebra degli schemi rimici» (C. Genetelli, *Per il nuovo commento ai «Canti» leopardiani di Luigi Blasucci*, in «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 2019, 4/II, pp. 197-211: p. 203).

39 L. Blasucci, *Prefazione* a G. Leopardi, *Canti*, a cura di L. Blasucci, Guanda – Fondazione Bembo, Milano 2019, vol. 1, pp. IX-XII: p. X.

40 L. Blasucci, *Storia di un libro, ivi*, p. XVIII. Il «genere metrico», categoria che secondo Blasucci è centrale nella partizione leopardiana dei suoi libri, diventa una categoria anche poetica, centro di aggregazione successiva delle composizioni leopardiane.

41 La definizione deriva da Carducci (*Dello svolgimento dell'ode in Italia*, in Id., *Opere*, Zanichelli, Bologna 1942, vol. 15, pp. 1-81: p. 81) e verrà poi ripresa da Brioschi (*La poesia senza nome. Saggio su Leopardi*, il Saggiatore, Milano 1980). Per questo, nota Blasucci, nelle edizioni successive i componimenti vengono privati dei loro sottotitoli di genere e spariscono le diciture canzone, idillio, epistola (*Storia di un libro*, cit., p. XXIV).

42 *Ivi*, p. XXVII e F. Gavazzeni, *L'unità dei «Canti»: varianti e strutture*, in G. Leopardi, *Canti*, a cura di F. Gavazzeni e M.M. Lombardi, Rizzoli, Milano 1998, pp. 5-44: p. 28. Blasucci fa della pluralità di registri una delle caratteristiche dei *Canti*, che per questo si distinguono da un canzoniere propriamente detto: una pluralità che si realizza, tra canzoni e idilli, «all'interno di una sincronia compositiva», e poi da *Alla sua donna* ai canti pisano-recanatesi «come fatto diacronico» (Blasucci, *Storia di un libro*, cit., p. XXX).

strutturatrice caratterizza anche i testi aggiunti per l'edizione Starita, con le sepolcrali e la *Palinodia* che fanno seguito al cosiddetto ciclo di Aspasia (a cui viene qui attribuita l'etichetta più propria di «canti dell'amore fiorentino»).⁴³

Blasucci vede nell'*Infinito* il perno degli idilli del 1819-1821, accomunati da uno studio dell'animo che prende avvio da particolari stimoli ambientali (lo stormire del vento, un raggio di luna, il canto lontano di un artigiano...) e si presenta così come «messa a fuoco di alcune personali gratificazioni interiori, veri e propri “piaceri dell'immaginazione” [...] fruiti da un soggetto insieme sensibile e disincantato». ⁴⁴ Viene così evidenziata la carica gnoseologica della lirica: l'infinito, lungi dall'essere inteso in direzione mistica o attuale, si presenta come «finzione del pensiero, stante la materiale finitezza di ogni grandezza reale». ⁴⁵ Come teorizzato altrove, l'infinito non è solo una delle illusioni piacevoli, è in modo assoluto «il fondamento di ogni illusione». ⁴⁶

Non si tratta in effetti di sognare, di immaginare, di fantasticare o di annullarsi misticamente ⁴⁷ ma – scrive Leopardi – di *concepire* ⁴⁸ attraverso un preciso schema di pensiero ciò che non si può comprendere: se la comprensione ha a che fare con un percorso logico razionale, concepire significa invece che il poeta «immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe se la sua vista si estendesse da per tutto, perché il reale escluderebbe l'immaginario». ⁴⁹ Questa tensione all'immaginario che surclassa il reale è posta in rilievo anche da un elemento acustico inno-

De infinito. Tre
letture dell'idillio
di Leopardi per il
bicentenario

43 *Ivi*, p. XXXI. La tensione universalistica e gnomica del finale è poi ribadita anche dall'edizione postuma del 1845, con le aggiunte fondamentali del *Tramonto della luna* e *La ginestra*, accomunate, pur nella distanza tra registro eroico e quello elegiaco, dalla medesima tensione sapienziale (*ivi*, p. XXXIX).

44 L. Blasucci, *Commento a L'infinito*, in Leopardi, *Canti*, cit., p. 309. Nella definizione di queste «affezioni» ha un ruolo non secondario la lettura del Werther che fornisce a Leopardi un modello di rappresentazione della dimensione soggettiva, una «scienza dell'animo umano [...] allo stato puro, che trascende in quanto tale lo statuto psicologico di un personaggio di romanzo» (L. Blasucci, *Le modalità della “voce” negli idilli*, in Id., *La svolta dell'idillio*, cit., pp. 15-31: pp. 30-31).

45 Blasucci, *Commento*, cit., p. 310. A tal proposito Blasucci nota che la poesia nella riflessione leopardiana assume «funzione di avanscoperta» rispetto alla prosa filosofica dello *Zibaldone*, il che spingerebbe a rovesciare la categoria del “pensiero poetante” proposta da Prete in quella di “poesia pensante” – secondo il modello a suo tempo suggerito da Spitzer del «faire chanter les idées» (L. Spitzer, *L'Aspasia di Leopardi*, in Id., *Studi italiani*, Vita e pensiero, Milano 1976, pp. 251-292).

46 L. Blasucci, *Il posto degli idilli nei «Versi» del '26*, in Id., *La svolta dell'idillio*, cit., p. 38.

47 Come ha giustamente notato Lonardi, il divino nella sua declinazione cristiano-trascendente, pur senza essere negato, è ignorato da Leopardi, che peraltro vedeva nel cristianesimo il responsabile del nichilismo, della squalificazione del qui e ora: più vicina alla sensibilità leopardiana è secondo Lonardi la religiosità omerica, con la sua debole presenza del trascendente e una forte impronta verso la realtà immanente (Lonardi, *Dio di sé stesso*, cit., p. 68). Al contrario, un critico di chiara formazione materialistica come Luporini era tuttavia portato a leggere nel naufragio «senza spettatore: né Dio, né uomo», una «dolcezza mistica», come di estasi (C. Luporini, *Decifrare Leopardi*, Macchiaroli, Napoli 1998, pp. 72-75).

48 Non sarà casuale che la parola «pensier» ricorra per ben due volte nei 15 versi dell'idillio.

49 Leopardi, *Zibaldone*, f. 171 del 12-23 luglio 1820, ma si veda anche il foglio 165, dove Leopardi spiega come l'infinito sfugga a ogni possibilità di comprensione logica.

vativo rispetto alla tradizione idillico-arcadica: Leopardi infatti accosta «parole di vasta massa sillabica, tutte connesse semanticamente con l'idea di immensità [...] che spiccano su un fondo di parole più brevi» e segnano ulteriormente le «stazioni» del suo discorso sull'infinito.⁵⁰ Secondo Blasucci infatti, anche l'impostazione ritmica del testo riflette «i processi dinamici del pensiero fingente, l'avvicinarsi di tensioni "comparative" e di rivelazioni infinite, che scandiscono le varie tappe dell'*itinerarium mentis in infinitum*».⁵¹

La finzione mentale a cui Blasucci riconduce l'esperienza narrata pare infine meglio comprensibile se posta in relazione a un breve passaggio zibaldoniano del settembre 1821, quando Leopardi elabora la sua teoria del piacere a partire dalle nozioni di luce, varietà, incertezza. Il piacere, come è noto, è maggiore nella varietà e nella indeterminatezza che nella immensa uniformità, infatti «ponetevi supino in modo che voi non vediate se non il cielo, separato dalla terra, voi proverete una sensazione molto meno piacevole che *considerando* una campagna, o considerando il cielo nella sua corrispondenza e relazione colla terra».⁵² È un passo relativamente poco citato dalla critica leopardiana che conferma come la vista a cui Leopardi allude sia prima di tutto una vista immaginativa («considerare» è proprio il termine loyoliano e contiene già nella sua radice etimologica lo sguardo al cielo, lo stare *cum-sidera*); questa vista immaginativa non è una facoltà ingannatrice, ma una facoltà conoscitrice,⁵³ legata alla materialità dell'inclinazione al piacere. Infatti «l'idea di una grandezza infinita [...] deriva da quella grandezza che cade sotto i sensi, e non è opera totalmente della immaginazione, la quale [...] si compiace alcune volte del circoscritto, e di non vedere più che tanto», come leggiamo al f. 185 del 25 luglio 1820. L'immaginazione dell'infinito, dunque, è frutto di una comparazione tra ciò che cade sotto i nostri sensi e ciò che li supera, tra il reale e l'immaginario, il finito e l'indefinito, tra veduta e immaginativa.⁵⁴ La facoltà immaginativa, a cui Leopardi dà anche il nome di «seconda vista», è una precisa facoltà del pensiero che consente di conoscere la natura non come un oggetto morto, esangue, im-

50 Blasucci, *Commento*, cit., p. 312.

51 *Ivi*, p. 313. Seguendo Santagata e Raimondi, anche Blasucci rileva nel testo il racconto di una esperienza collocata in uno spazio reale e raccontata nel momento stesso in cui è vissuta, ma vede in questa narrazione un percorso «dal reale all'immaginario, dal definito all'immensurabile» (*ivi*, p. 314).

52 Leopardi, *Zibaldone*, f. 1746 del 20 settembre 1821 (corsivo mio). Si tenga infatti conto che Leopardi considera le illusioni «come cosa in certo modo reale stante ch'esse sono ingredienti essenziali del sistema della natura umana, e date dalla natura a tutti quanti gli uomini» (f. 51). Il passo sembrerebbe distinguere il processo leopardiano da quello, spesso evocato dalla critica, alfieriano: nella *Vita* infatti Alfieri «non vedeva altro che mare e cielo» e proprio da queste due viste illimitate traeva «un'ora di delizie fantasticando» (V. Alfieri, *Vita*, a cura di G. Dossena, Einaudi, Torino 1967, epoca III, cap. 4).

53 Leopardi, *Zibaldone*, f. 168 del 12-23 luglio 1820.

54 Ha notato Giovanni Macchia che qualche decennio dopo la comparazione, la corrispondenza tra elementi diversi del mondo tornerà in Baudelaire e Poe (G. Macchia, *Saggi italiani*, Mondadori, Milano 1983, p. 262).

mobile posto sotto un coltello anatomico o dentro un fornello chimico (come Leopardi scriverà ai fogli 3241-3242 dell'agosto 1823) ma come corpo vivo, dotato di forza (la forza dell'«antica natura onnipossente», secondo *La sera del dì di festa*), con il quale colloquiare (in *Alla luna*) o protestare (in *A Silvia*). Questa seconda vista, dunque, è frutto di un processo di astrazione mentale e si innesca solo quando Leopardi supera la mera percezione estetica e coglie, attraverso una «occhiata onnipotente», «la chiave, la molla, il complesso totale di una gran macchina», cioè quando abbandona una poetica antropocentrica fondata sul sentimento dell'io lirico a favore di una dislocazione dello sguardo che assume in sé l'alterità della natura.⁵⁵ Non basta, secondo Leopardi, l'entusiasmo per creare un'opera di poesia, non basta l'abbandonarsi a ciò che si vede: serve, dopo l'entusiasmo, un momento di quiete e sospensione in cui la «memoria dell'entusiasmo» produce invenzione. Anche per questo secondo Blasucci il verso finale – che pure «molto concede, nella sua sensuosità, a un'idea di scioglimento e di abbandono» – restituisce l'esito rigoroso di un «discorso interiore» che pone al centro un piacere dell'immaginazione, un piacere della mente nel farsi del processo cognitivo.⁵⁶ Ma soprattutto, secondo Blasucci, le riflessioni zibaldoniane che discutono la nozione di infinito sarebbero già implicite nella lirica del 1819 dove appunto l'infinito è vagheggiato come «pura finzione mentale», come creazione «gratificante» del pensiero.⁵⁷ L'oggetto autentico di questa lirica allora non è, a dispetto del titolo, l'infinito, bensì l'io che immagina: Blasucci rifiuta così tanto le letture nichiliste quanto quelle mistiche e fa di questo breve e straordinario componimento il rappresentante più pieno della «poesia pensante» che da Leopardi prende avvio. Demistificato l'infinito reale, è solo l'infinito mentale a suscitare l'interesse del poeta perché solo sul suo sfondo è possibile operare quel «confronto tra la vastità degli spazi celesti e l'infinitesimale piccolezza dell'uomo» che sempre sta al centro dell'inchiesta leopardiana e che consente all'autore di fissare il discorso poetico su alcune «singolarità» del proprio animo.⁵⁸

De infinito. Tre letture dell'idillio di Leopardi per il bicentenario

4. Conclusioni

Le tre letture, complementari per quanto riguarda il sostanziale rifiuto di ogni esito mistico, si distinguono quanto a strategia di indagine e a logica ermeneutica complessiva: alla tensione filosofica delle pagine di Alberto Folin, risponde da un lato la fedeltà testuale e filologica di Luigi Blasucci,

55 Leopardi, *Zibaldone*, ff. 1851-1852 del 5-6 ottobre 1821.

56 Blasucci, *Le modalità della "voce" negli idilli*, cit., p. 17.

57 L. Blasucci, *Infinito mentale e realtà cosmica nella poesia leopardiana*, in *Interminati spazi*, cit., pp. 20-21.

58 *Ivi*, pp. 16 e 19.

dall'altro l'attenzione alle fonti tipica degli studi di Gilberto Lonardi. Se per Folin, dunque, questo idillio sorge da una lunga «*incubazione speculativa*»,⁵⁹ per Lonardi è riflessione di un «pensatore» del tutto renitente al mistico e allo spirituale, «stratagemma» allestito dal pensiero (dalla *metis*), che sfida le sue stesse possibilità,⁶⁰ mentre per Blasucci è discorso cognitivo, avventura storica e terrestre, ben ancorata alle ragioni di un io che si mette alla prova pensando l'impensabile. In effetti *L'infinito* è davvero la poesia che inaugura il moderno, proprio per il fatto che è la poesia del pensiero che tenta sé stesso.

Non è un caso che alla mistica dello sguardo Leopardi opponga, fin dal 1819, una sorta di fenomenologia dello sguardo che ha il preciso compito di delimitare e regolare lo spazio della poesia e del pensiero. E non è un caso che anche nelle pagine zibaldoniane la poetica del *furor* estatico sia rifiutata a favore dell'idea che l'atto immaginativo presupponga un necessario distanziamento, una separazione o, per dirla con Starobinski,⁶¹ un *orientamento* che può essere realizzato solo dall'incontro tra immaginazione e intelletto razionale. Superando la dimensione del cogito soggettivo, Leopardi sperimenta con *L'infinito* un "esercizio eudemonistico" che, secondo l'intuizione di Lonardi, è inscindibile dalla condizione classica della *metis*, dove il pensiero avviato nel nascondimento dietro la siepe passa alla fase attiva della finzione per arrivare, con gli strumenti della immaginativa, a uno stato mentale felice in cui si annulla il principio di individuazione: al centro dell'idillio non vi sarebbe allora tanto il soggetto che immagina, quanto la crisi del soggetto stesso, che via via prende coscienza della sua "responsabilità conoscitiva" e, attraverso un preciso lavoro intellettuale, arriva a considerare i poteri e i limiti stessi del pensiero. *L'infinito* segna il rifiuto di ogni seclusione idillica a favore di un *mirare* che apre il soggetto a uno stato del pensiero in cui riflessione e immaginazione si interrogano reciprocamente⁶² e, convergendo, danno avvio alla *scommessa* (al *pari*) della lirica leopardiana e moderna.

Per questo, come segnala ancora Lonardi, *L'infinito* va letto in parallelo al *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez*, perché come l'operetta gravita intorno a una «semplice opinione speculativa», a un desiderio che si concretizza come scommessa conoscitiva: se nel mare dell'idillio Leopardi

59 Folin, *Il celeste confine*, cit., p. 109.

60 Lonardi, *Il mappamondo di Giacomo*, cit., pp. 164-165 e 169.

61 J. Starobinski, *Paysages orientés*, in *Il Paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, a cura di R. Zorzi, Marsilio, Venezia 1999, pp. 57-72: p. 67. Su questi temi, saranno centrali nel Novecento le riflessioni di Maurice Merleau-Ponty (da *Phénoménologie de la perception* a *Le visible et l'invisible*).

62 Sulla reciproca interrogazione di pensiero e poesia, riflessione e immaginazione, si vedano le pagine di Antonio Prete che questo tema ha lungamente costeggiato, dall'ormai canonico *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Feltrinelli, Milano 1980, fino al più recente «*L'infinito*», o *sull'essenza della poesia*, in *Interminati spazi*, cit., pp. 313-319.

sognava un dolce naufragio, un ritorno nell'alveo consolante delle immagini mitiche, la trasposizione storica (cioè dal punto di vista di un io individuato) dell'avventura mitica di Saffo, il tuffo in una natura accogliente dove soggetto e oggetto non erano distinti ma fusi in una originaria e beatifica *Stimmung*, nel mare dell'operetta segni poetici (e dunque simboli mitici) e sguardo razionale si incontrano. L'immaginazione esplora i suoi limiti, sfida il visibile e l'invisibile, osa oltrepassare i limiti spazio-temporali dell'io per creare un nuovo teatro dell'interiorità.⁶³ Natura e pensiero non sono possibili l'uno senza l'altro poiché il paesaggio – come ha scritto Sergio Givone a commento del testo leopardiano – è un «prodotto artificiale, un manufatto, che si trova bensì in natura, ma solo dopo che vi è stato collocato a opera di qualcuno che prima lo ha costruito nella sua mente».⁶⁴ È il «pensier mio» il vero centro propulsore della lirica che, a partire dalla propria singolarità, crea uno spazio nuovo dove il linguaggio poetico-immaginativo e la tensione gnoseologica collaborano fin quasi a coincidere, sospendendo «per mezz'ora» la percezione inaggrabile dell'«infinita vanità del tutto». Così, inevitabilmente, da due secoli il paesaggio della nostra poesia è in gran parte plasmato a partire dal colle recanatese.

*De infinito. Tre
letture dell'idillio
di Leopardi per il
bicentenario*

63 Come ha notato Prete, Agostino aveva dato forma a un nuovo modello di interiorità nel dialogo con l'altro, mentre in Leopardi il dialogo non si realizza mai fino in fondo, messo in crisi dalla presenza costante e non addomesticabile «dell'abisso dell'illimito, dell'infigurabile» (*ivi*, p. 315).

64 S. Givone, *Sull'infinito*, il Mulino, Bologna 2018, p. 17. Per una lettura in questa direzione, che sfrutta anche le più recenti acquisizioni delle neuroscienze, si veda S. Tagliagambe, «Un luogo non esiste finché non è stato inventato dall'immaginazione», in *Interminati spazi*, cit., pp. 187-204.