LEOPARDI E IL SEGRETO DELL'INFINITO

GIAMPIERO MARZI

Riassunto: *L'infinito* di Leopardi è una poesia sublime, ma anche difficile, in quanto densa di mistero fin dal primo verso. La sua difficoltà interpretativa, dimostrata dalle diverse letture fornite dalla critica, potrebbe dipendere da una forma di scrittura à clef. L'articolo evidenzia alcune significative "coincidenze testuali" tra l'idillio e gli *Esercizi spirituali* di sant'Ignazio di Loyola, nonché le *Confessioni di sant'Agostino*, che, dando consistenza a questa ipotesi, permettono una lettura inedita dell' *Infinito*: la poesia descriverebbe la pratica di un esercizio spirituale allo scopo d'incontrare Dio, che però finisce con il rivelarne l'assenza. Dietro la sfera di religioso misticismo che pervade la poesia, si celerebbe dunque la professione di ateismo di Leopardi, eresia tale da giustificare la scrittura à clef, necessaria al poeta per sfuggire alle strette maglie della censura e riuscire a consegnarci il suo «poetico» segreto.

Il segreto nella poesia

«Ho amato soprattutto Leopardi e Mallarmé. La poesia è poesia quando porta in sé un segreto», disse una volta Giuseppe Ungaretti in un'intervista¹. In questo senso, allora, poesia è certamente *L'infinito* di Leopardi, misteriosa fin dal primo verso — «Sempre caro mi fu quest'ermo colle». Come spiegare, infatti, la presenza del passato remoto nell'*incipit* leopardiano? È un «fu» che ha valore di presente (come a dire: «sempre caro mi è»)? Il colle, da un certo momento in poi, non è più caro al poeta? Oppure il poeta scrive «fu» perché si finge morto, come ha ipotizzato Giovanni Macchia?² Vi è una

¹ Ungaretti sosteneva l'ipotesi che *L'infinito* fosse una traduzione del pensiero pascaliano: «Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie» (frammento n° 201 ed. Lafuma; n° 206 ed. Brunschvicg). Tuttavia, Teresa Spignoli, nel saggio «Il 'Leopardi segreto' di Giuseppe Ungaretti e Piero Bigongiari», osserva che, «come rilevato da Giovanni Macchia in *Saggi italiani* (Mondadori, Milano, 1983, p. 259), Leopardi non avrebbe potuto conoscere quel frammento, perché esso apparve per la prima volta nell'edizione di Prospero Faugère, che è del 1844».

² «La novità della lirica di Leopardi, situata nella "circostanza" dell'idillio, come momento solitario e autobiografico di un'esperienza internamente vissuta, è di averci dato, appena appena segnate sulla carta, le risultanze di un naufragio, cioè

evidente difficoltà interpretativa; e la strada dell'esegesi attraverso l'analisi della genesi del testo, purtroppo, con il nostro autore non è percorribile. Leopardi, infatti — come annota Moroncini — era «solito distruggere le primissime redazioni delle sue poesie» (XXXI); ragione per cui i due autografi che ci restano dell'*Infinito* — il primo conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli (proveniente dall'eredità Ranieri)³, il secondo (anche in ordine temporale) nell'Archivio comunale di Visso (acquistato dal comune marchigiano nel 1869, insieme ad altre carte, da Prospero Viani)⁴ — presentano solo minime varianti rispetto al testo definitivo adottato⁵.

I più recenti lavori ermeneutici hanno perciò tentato di superare le difficoltà interpretative del componimento indirizzando l'analisi verso il campo filosofico⁶, tuttavia senza riuscire a togliere spazio a nuove ipotesi,

di un'impresa fallita, e di averci suggerito i tempi e le frasi di questa disfatta. Icaro, il grande eroe mitico, esaltato dai poeti del Cinquecento (Tansillo, Desportes) un altro cercatore d'infinito, muore insieme con il proprio naufragio, portando con sé tutto ciò che vide e sentì nel suo viaggio verso la morte. Il poeta romantico non vola, è fermo, seduto, non ha nulla da conquistare. È un viaggiatore immobile. Ma è la stessa sua immobilità, il suo non-vedere, la sua esclusione dagli spazi aperti soltanto al suo pensiero, e il suo farsi inabile e cieco, a spingerlo al viaggio di tutto il proprio essere, e ciò regala, a lui morto, la libertà di raccontare la storia della propria morte. Nessuna esperienza può dare l'idea dell'infinito. L'infinito appartiene soltanto al pensiero» (Macchia, 151-52).

³ Cfr. Antona-Traversi, 17.

⁴ La vicenda dei manoscritti vissani è stata ricostruita da Bandini («Un interessante gruppo di autografi leopardiani: loro provenienza ed identificazione», 74-90).

⁵ Babuts, nel saggio «Leopardi's 'L'infinito': A Cognitive View», tenta una lettura dell'idillio partendo dall'analisi dei quattro abbozzi pubblicati nell'edizione Flora (Milano: Mondadori, 1940): «We do not know, of course, what the author experienced, but we have extant texts that betray the various steps Leopardi took to reach the poem in its final form. These texts, published in "Argomenti di idilli," contain four notes or sketches dating, according to Francesco Flora, from June 1819, and preceding the composition of "L'Infinito"» (69). Purtroppo il lavoro di Babuts non tiene conto del fatto che gli abbozzi in questione sono gli stessi che l'abate Cozza-Luzi pubblicò nel 1898 nel settimanale cattolico «La palestra del Clero», di cui Sebastiano Timpanaro nel 1966, conducendo un'approfondita analisi filologica, ha dimostrato in modo inoppugnabile la non autenticità, tanto da sentenziare: «Adesso, liberata da codeste imposture, la storia dell'*Infinito* potrà farsi più rapidamente, sulla sola base dell'autografo napoletano, dell'autografo di Visso e delle edizioni curate dal Leopardi» (340).

⁶ Si veda, a riguardo, lo studio di Alessandro Carrera, «Recenti interpretazioni filosofiche dell'*Infinito*», che prende in considerazione alcune letture dell'idillio

come quella che qui si propone, secondo cui *L'infinito* sarebbe una poesia à clef, ovvero un testo che ha, al suo interno, un messaggio criptato decifrabile solo trovando la giusta chiave. D'altronde, quando Leopardi scrive *L'infinito*, probabilmente tra la primavera e l'autunno del 1819, aveva già sperimentato questa forma di scrittura⁷.

L'ipotesi sant'Ignazio di Loyola

Una curiosa serie di «coincidenze testuali» tra l'idillio e gli *Esercizi spirituali* di sant'Ignazio di Loyola, che Leopardi doveva conoscere bene sia per la devozione al santo nutrita dalla sua famiglia, legata ai Gesuiti fin dai primi anni della loro istituzione avvenuta nel 1540⁸, sia perché il suo primo istitutore fu proprio un gesuita, il padre Giuseppe Torres⁹, pare consentire di individuare nell'opera «mistica» del padre fondatore della Compagnia di

«tentate negli ultimi anni da filosofi o da critici letterari la cui dimestichezza con la filosofia li ha incoraggiati ad un approccio teoretico al testo leopardiano» (47) – nello specifico da Antonio Prete, Giorgio Agamben, Daniela Bini, Antonio Negri – evidenziandone, in finale, anche i limiti: «Questa ermeneutica è radicalmente contemporanea, e deve assumere il testo come un proprio contemporaneo. Con il rischio di invecchiare rapidamente, probabilmente più di tante accurate analisi storiografiche, ma con la speranza di avere dato, nel frattempo, più intensamente i propri frutti» (59).

⁷ Poesie à clef sono i cinque *Sonetti in persona di ser Pecora fiorentino beccaio*, scritti nel 1817 e pubblicati in *Versi del conte Giacomo Leopardi*, 35-42.

⁸ Scrive il conte Monaldo Leopardi, padre di Giacomo, nell'*Autobiografia*: «Fino quasi dai giorni di sant'Ignazio, i miei antenati fondarono in Recanati un collegio di Gesuiti, dotandolo con sufficienti beni, e riservandosi il regresso alla proprietà della sostanza donata per il caso in cui il collegio venisse disciolto. Questo caso si verificò nel 1773 con la soppressione gesuitica, e la mia Famiglia reclamò l'osservanza del patto, ma il papa Clemente XIV di santa e infausta memoria, non volle intendere di restituzione, dichiarando con un suo *motoproprio*, che generalmente quanto al restituire i beni, la Compagnia si riteneva come non estinta "*Tanquam non fuisset extincta*". Qualche volta questi moti del Papa sono un poco convulsivi, ma pure bisogna starci» (135). La prima edizione dell'*Autobiografia* venne pubblicata postuma nel 1883, a cura di Alessandro Avòli.

⁹ Padre Giuseppe Torres, gesuita spagnolo di origini messicane, dovette lasciare la Spagna nel 1768 a seguito della cacciata dei Gesuiti, trovando riparo nello Stato Pontificio. Al momento della soppressione della Compagnia di Gesù, nel 1773, Don Giuseppe trovò prima rifugio in casa Condulmari e poi, « il 1° di dicembre del 1784, fu assunto a maestro privato di Monaldo, che aveva allora 8 anni compiuti, ed entrò nella famiglia Leopardi » (Annovi, 16). Dopo essere stato il precet-

Gesù una possibile chiave utile a svelare il mistero dell'*Infinito*. I passi del testo ignaziano che sembrano mostrare dei punti di contatto con *L'infinito* sono quelli in cui si forniscono al lettore le «istruzioni», come le chiama Italo Calvino¹⁰, per la riuscita di un esercizio spirituale con lo scopo di contemplare Gesù o la Madonna.

[47] 1° preambolo. Il primo preambolo è la composizione visiva del luogo. Qui è da notare che nella contemplazione o meditazione visiva, come appunto il contemplare Cristo nostro Signore in quanto visibile, la composizione consisterà nel vedere con la vista dell'immaginazione il luogo fisico dove si trova la cosa che voglio contemplare. Dico il luogo fisico, come ad esempio un tempio o un monte dove si trovino Gesù Cristo o Nostra Signora, secondo ciò che voglio contemplare. Nella contemplazione non visiva, com'è nel nostro caso quella dei peccati, la composizione consisterà nel vedere con la vista immaginativa e nel riflettere che la mia anima è incarcerata in questo corpo corruttibile e così tutto l'insieme lo è in questa valle, quasi relegato fra animali bruti: intendo dire tutto l'insieme di anima e corpo. (Sant'Ignazio, 32-33).

Inoltre, una caratteristica degli esercizi spirituali è la pratica dell'applicazione dei cinque sensi, che — come scrive Giudici — servono da «continuo e pedantesco richiamo alla materialità» (130).

[121] LA QUINTA [CONTEMPLAZIONE] CONSISTERÀ NELL'APPLICARE I CINQUE SENSI SULLA PRIMA E SULLA SECONDA CONTEMPLAZIONE. [...]

[122] 1° punto. Il primo punto è vedere le persone con la vista immaginativa, meditando e contemplando le loro situazioni, e traendo da tal vista qualche profitto.

[123] 2° punto. Il 2° punto: udire con l'udito quel che dicono o possono dire e, riflettendo in se stesso, trarne qualche profitto.

[124] 3° punto. Il 3°: odorare e assaporare con l'odorato e col gusto

tore di Monaldo, lo fu in seguito anche dei suoi figli: «[Giacomo] ebbe a maestri, nei primi studi di umanità, Giuseppe Torres; poi, in quelli di umanità e filosofia insieme, Sebastiano Sanchini, l'uno e l'altro ecclesiastico. Col primo studiò fino a' nove anni, col secondo fino ai quattordici; e dato un pubblico saggio di filosofia, non ebbe più altro maestro al mondo che la vasta biblioteca de' suoi maggiori» (Ranieri, 82).

¹⁰ «È significativa l'importanza che l'immaginazione visiva riveste negli *Esercizi spirituali* di Ignacio de Loyola. Proprio all'inizio del suo manuale, sant'Ignazio prescrive “la composizione visiva del luogo” (“composición viendo el lugar”) con termini che sembrano istruzioni per la messa-in-scena d'uno spettacolo» (Calvino, 94).

l'infinita soavità e dolcezza della divinità dell'anima e delle sue virtù e di tutto, a seconda della persona che si contempla, riflettendo in se stesso e traendone profitto.

[125] 4^o punto. Il quarto: toccare col tatto, come sarebbe abbracciare e baciare i luoghi dove queste persone passano e sostano, sempre cercando di trarne profitto. (Sant'Ignazio, 51-52).

Come possiamo constatare, le tre condizioni necessarie per la riuscita dell'esercizio spirituale — che sono, in sintesi: 1) la vista dell'immaginazione; 2) il luogo fisico dove è accertata la presenza della «cosa» che si vuole contemplare; 3) l'attivazione dei cinque sensi — nell'*Infinito* risultano essere tutte rispettate. La prima, quella di «vedere con la vista dell'immaginazione», lo è palesemente: verrebbe quasi da sostenere che Leopardi, quando scrive «io nel pensier mi fingo», abbia in mente sant'Ignazio. Anche la seconda condizione, per cui il luogo fisico deve essere «un tempio o un monte dove si trovino Gesù Cristo o Nostra Signora, secondo ciò che voglio contemplare», è rispettata. Si noti, infatti, il dettaglio del monte: sappiamo che Leopardi ha immaginato *L'infinito* proprio sul colle che i recanatesi chiamano monte Tabor¹¹, omonimo di quello che si trova in Palestina e che fu testimone del miracolo della Trasfigurazione di Cristo. Si potrebbe obiettare che il caso dell'omonimia potrebbe essere solo una coincidenza, ma se consideriamo che vi è pure una tradizione secondo cui la Trasfigurazione non sarebbe avvenuta sul Tabor, ma sull'Hermon, che si trova in Libano, dal toponimo straordinariamente simile all'aggettivo «ermo» usato dal poeta e che Ungaretti definisce parola «strana» e «inusitata»¹², dobbiamo prendere atto che la coincidenza non è una sola, ma sono due. Appare quindi lecito chiedersi: che Leopardi non abbia voluto «fingersi nel pensiero», per la riuscita del suo esercizio spirituale, di stare certa-

¹¹ «Uscendo dalla città per la porta di Monte Morello (la più vicina al palazzo Leopardi), Giacomo, quando faceva la passeggiata a ponente, soleva recarsi per un piccolo sentiero, fuori della città, sul colle detto popolarmente Monte Tabor, che signoreggia [...] la valle sottoposta a tutta la Marca occidentale fino agli Appennini [...]. Presentemente (1880) è ridotto a passeggio pubblico; ma a' tempi del poeta, il quale volentieri vi si recava a diporto fuor della vista della gente, era veramente romito, e folto di virgulti e arboscelli, che, formando attorno attorno come una siepe, impedivano in parte la prospettiva» (Mestica, 209-11).

¹² «Ermo, è una parola di quelle che [Leopardi] chiamerebbe "pellegrine", per la sua stranezza di suono che la fa sorda e come interiore, e perché è inusitata voce se non nel linguaggio letterario e quindi come ammantata in una scostante pompa» (Ungaretti, 474).

mente sul monte della Trasfigurazione, sia esso il Tabor o l'Hermon? La terza condizione è l'applicazione dei cinque sensi, nell'ordine: 1) la vista (immaginativa); 2) l'udito; 3) l'odorato e il gusto; 4) il tatto. Analizzando l'idillio, possiamo constatare che l'ordine indicato, sia pure prendendo inizio dal quarto punto, è rispettato: «sedendo», «mirando», «odo», «m'è dolce» per il gusto. Manca l'odorato¹³.

L'esperienza spirituale nell'*Infinito*

Benché l'accostamento dell'*Infinito* agli *Esercizi spirituali* di sant'Ignazio costituisca una novità, non lo è affatto l'idea che questa poesia descriva un'esperienza spirituale, condivisa peraltro da molti critici, a cominciare da Francesco De Sanctis, il quale così giudicò l'idillio:

La solitudine, la malinconia, la vista e l'impressione della natura suscitano una disposizione religiosa, la quale altro non è se non un alzarsi dello spirito di là del limite naturale verso l'infinito. E questa è davvero una contemplazione religiosa. (119)

In epoca più recente, Alvaro Valentini si è spinto anche oltre. Infatti, dopo aver sottolineato come l'aggettivo «ermo» precisi «un luogo adatto all'ascesi» (128), egli è giunto a sostenere che Leopardi descrive effettivamente nell'*Infinito* un'esperienza ascetica:

L'ascesi, laica finché si vuole, è perfettamente connotata. E non può essere assolutamente scambiata per un momento idillico; come non può essere intesa come una vertigine wertheriana, quale Manacorda la indica. E non serve che il critico osservi che il colle «ermo», con la sua solitudine, non sia un luogo di «solitaria pace», ma sottintenda anche lati scoscesi «in guisa che la vista in certa lontananza non arrivi alla valle» secondo un'indicazione leopardiana [*Zibaldone*, (1430)]. (131)

Facendo un'analisi dei verbi nell'*Infinito* è possibile trovare non solo la prova dell'avvenuta ascesi, ma anche individuare il momento esatto in cui questa avviene. Nei primi tre versi, infatti, troviamo soltanto dei verbi di modo finito («fu» ed «esclude»); nel quarto, invece, solo verbi di modo

¹³ Norbert Jonard, nel saggio «L'imagination dans les *Canti* de Leopardi», nota come Leopardi nei *Canti* faccia ricorso all'odorato molto raramente; e anche quando lo fa è per «noter une fragrance par une épithète qui ne caractérise pas» (292). Cit. in Giordano, 63.

indefinito (i gerundi «sedendo» e «mirando»), che testimoniano l'avvenuto passaggio — segnalato oltretutto dalla congiunzione avversativa «ma» — a una dimensione atemporale, che è quanto meno compatibile con lo stato ascetico. Lo stacco è accompagnato anche da un movimento dell'anima, necessario al poeta per superare l'ostacolo visivo rappresentato dalla siepe, di cui troviamo il segnale nel cambiamento di pronomi: «questa siepe» al v. 2; ma «di là da quella» al v. 5¹⁴.

La delusione del poeta

Così, raggiunta l'ascesi, il poeta può finalmente «fingersi nel pensiero» di esplorare gli «infiniti spazi» e soprattutto — se veramente si tratta di un esercizio spirituale — di contemplare «la cosa», secondo il luogo scelto (sul Tabor o sull'Hermon è Cristo). Ma avviene qualcosa d'imprevisto e grave, tanto che a lui «per poco / il cor non si spaura» (vv. 7-8). Cosa accade ce lo racconta lo stesso Leopardi nello *Zibaldone*:

Io era spaventato nel trovarmi in mezzo al nulla, un nulla io medesimo.
Io mi sentiva come soffocare considerando e sentendo che tutto è nulla,
solido nulla. (*Zib.*, 85)¹⁵

L'infinito che si rivela al poeta è dunque uno spazio illimitato che riduce tutto all'infinitamente piccolo, a un "solido nulla", ma soprattutto è uno spazio segnato dall'assenza del divino, di cui non si avverte nemmeno l'odore!, ed è quest'amara scoperta, così dolorosa da fargli mancare il respiro, a determinare in lui il crollo della speranza, sempre carezzata, d'incontrare Cristo. Così, infatti, prosegue il pensiero:

Prima di provare la felicità, o vogliamo dire un'apparenza di felicità viva e presente, noi possiamo alimentarci delle speranze, e se queste son forti e costanti, il tempo loro è veramente il tempo felice dell'uomo, come

¹⁴ A tale riguardo, Margaret Brose scrive: «The radical break at the conjunction *Ma* is strengthened by a deictic. In the line 6 the demonstrative *quella* is syntactically and semantically ambiguous, able to refer to either "da tanta parte" (1. 2) or "questa siepe" (1. 2). But the overall linguistic structure of the poem indicates that *quella* refers to the hedge, which was earlier marked by *questa*. This is a metaleptic substitution, in which a once present object is spatially and temporally distanced. The abstract interior figuration – the poet's *fingere* (1. 7) – has supplanted the specific natural scene first described: the infinite obliterates the finite» (64).

¹⁵ Questo pensiero porta la data del 20 marzo 1820. Il numero si riferisce alla pagina del manoscritto.

nella età fra la fanciullezza e la giovinezza. Ma provata quella felicità che ho detto, e perduta, le speranze non bastano più a contentarci, e la infelicità dell'uomo è stabilita. Oltre che le speranze dopo la trista esperienza fatta sono assai più difficili, ma in ogni modo la vivezza della felicità provata, non può esser compensata dalle lusinghe e dai diletti limitati della speranza, e l'uomo in comparazione di questa piange sempre quello che ha perduto e che ben difficilmente può tornare, perchè il tempo delle grandi illusioni è finito. (*Zib.*, 85)

In questa nota, Leopardi assume a legge universale, valida per tutti gli uomini, il risultato della sua esperienza: «dopo la trista esperienza fatta [...] il tempo delle grandi illusioni è finito». La speranza del poeta, la «grande illusione», d'incontrare Dio, testimoniata dalla sua reiterata abitudine di recarsi sul Tabor, naufraga col successo di un esercizio spirituale che gli mostra però una realtà totalmente diversa dalle sue aspettative, rivelandogli l'assenza del divino nell'universo. È probabilmente questa la ragione per cui il colle, il luogo privilegiato per l'ascesi e l'incontro con Dio, a partire da quel preciso momento non sarà più caro al poeta.

La circolarità della poesia

«Sempre caro mi fu quest'ermo colle» sarebbe dunque la sentenza del poeta sull'esperienza ascetica appena provata e descritta dal quarto verso in poi. Se Leopardi avesse voluto costruire la poesia rispettando l'ordine cronologico degli avvenimenti, avrebbe dovuto collocare i primi tre versi alla fine del componimento. Mettendoli invece in testa, ha di fatto creato un effetto di circolarità che dovrebbe suggerire al lettore un'idea d'infinito.

Proviamo, infatti, a disporre tutti i verbi dell'idillio su un'ideale linea del tempo. Dopo aver sistemato il passato remoto «fu» prima del presente «esclude», ci troviamo a dover decidere dove mettere gli altri verbi al presente: prima o dopo del passato remoto? Sostenendo che l'*incipit* è un giudizio del poeta sulla sua esperienza ascetica, che avviene dal verso 4 in poi, non possiamo che intendere questi verbi — «mi fingo», «spaura», «odo», «vo», «sovvien», «s'annega», «è» — come dei presenti storici e perciò dobbiamo collocarli tutti prima del «fu»: il passato remoto segna, dunque, la linea di demarcazione tra il presente storico e il presente effettivo.

Ora si noti la forte concentrazione di congiunzioni «e» nella poesia (ben undici in 15 versi!), tanto da costituirne uno dei «tratti sintattici caratterizzanti»¹⁶, che sembra suggerire l'idea dell'infinità del tempo come risul-

¹⁶ A tale riguardo, scrive Blasucci: «La continuità tra i vari momenti è ribadita al

tato di un insieme infinito di istanti: ogni presente tende all'infinito rinnovandosi in un altro presente. Così, dopo aver messo il verbo «mi fingo» in un punto prima del perfetto, da questa posizione arretrata cominceremo ad avanzare verso il presente effettivo, segnando gli altri verbi. Dopo «spaura», avanzando un pochino, metteremo «odo» e così via, finché vedremo che l'ultimo presente storico «è» arriva a coincidere con il primo presente «esclude»: i verbi disegnano uno schema dello spazio temporale perfettamente circolare e quindi infinito¹⁷.

Il dittico dell'*Infinito*: sant'Ignazio e sant'Agostino

Il carattere «religioso» dell'*Infinito*, vero o presunto che sia, è riconoscibile anche nella struttura della poesia, che si compone di due parti perfettamente simmetriche. Infatti, dividendo l'idillio nel suo centro esatto, ovvero alla metà dell'ottavo verso, si ottiene un dittico (forma artistica legata alla tradizione religiosa medievale) in cui abbiamo nella prima parte, come si è visto, sant'Ignazio di Loyola con i suoi *Esercizi spirituali*, nella seconda sant'Agostino con *Le confessioni*.

A cominciare, infatti, dalla metà dell'ottavo verso, troviamo una serie d'indizi che ci conducono al testo del santo di Ippona. Nei versi 8-11 («E come il vento / odo stormir tra queste piante, io quello / infinito silenzio a questa voce / vo comparando»), Leopardi usa l'espressione «questa voce» per indicare il suono provocato dallo stormire delle foglie. Per la metrica, le parole «voce» e «suono» sono equivalenti, essendo entrambe bisillabe. Non lo sono, invece, per la semantica: «voce» e «suono» non hanno lo stesso significato. «Voce» è dunque una parola «pellegrina». Il senso di questa

livello sintattico dalla presenza di particelle congiuntive che tendono ad allacciare tra loro i singoli membri, proposizioni o interi periodi: «Ma» (v. 4), «ove» (v. 7), «E» (v. 8), «e» (v. 11), «Così» (v. 13), «e» (v. 15). La congiunzione «e», come si vede, è preponderante tra le altre; ma se dalle proposizioni risaliamo ai loro membri interni, notiamo che l'impiego di essa è ancor più diffuso in questa lirica (basti pensare alle due successioni polisindetiche dei vv. 4-6 e 11-13), sì da costituirne uno dei tratti sintattici caratterizzanti» (118).

¹⁷ L'effetto di circolarità della poesia sarebbe determinato, invece, secondo Antonio Prete, dall'omodiegesi del primo e dell'ultimo verso dell'*Infinito*: «Il “m'è dolce” congiunge l'ultimo verso con il primo: “mi fu”. Un arco si leva su un io poetico che disvela la sua interiorità, ed espone una doppia appartenenza: la rivelazione affettiva che la ripetizione esalta (“Sempre caro mi fu”) e la relazione affettiva che sopravvive anche al naufragio della lingua, del pensiero nella lingua (“m'è dolce”)» (46).

scelta lo troviamo però nel seguente passo delle *Confessioni*:

Quid cum metimur silentia et dicimus illud silentium tantum tenuisse temporis, quantum illa vox tenuit, nonne cogitationem tendimus ad mensuram vocis, quasi sonaret, ut aliquid de intervallis silentiorum in spatio temporis renuntiare possimus? nam et voce atque ore cessante peragimus cogitando carmina et versus et quemque sermonem motionumque dimensiones quaslibet et de spatiis temporum, quantum illud ad illud sit, renuntiamus non aliter, ac si ea sonando diceremus. (XI XXVII 36)

(Quando misuriamo i silenzi e diciamo che tale silenzio durò tanto tempo, quanto durò tale voce, non concentriamo il pensiero a misurare la voce, come se risuonasse affinché noi possiamo riferire qualcosa sugli intervalli di silenzio in termine di estensione temporale? Anche senza impiego della voce e delle labbra noi percorriamo col pensiero poemi e versi e discorsi, riferiamo tutte le dimensioni del loro sviluppo e le proporzioni tra i vari spazi di tempo, esattamente come se li recitassimo parlando.) [Sant'Agostino, 453]¹⁸

Come si può vedere, è sant'Agostino a sostenere che per misurare il silenzio è necessaria la sua comparazione con la voce.

Anche nei versi successivi (11-13: «e mi sovvien l'eterno, / e le morte stagioni, e la presente / e viva, e il suon di lei»), in cui il poeta raffronta le «morte stagioni» con «la presente e viva», sembra risuonare l'eco di Agostino, in particolare del passo in cui descrive la memoria:

Ibi sunt omnia, quae sive experta a me sive credita memini. Ex eadem copia etiam similitudines rerum vel expertarum vel ex eis, quas expertus sum, creditarum alias atque alias et ipse contexo praeteritis atque ex his etiam futuras actiones et eventa et spes, et haec omnia rursus quasi praesentia meditor. (X VIII 14)

(Là stanno tutte le cose di cui serbo il ricordo, sperimentate di persona o udite da altri. Dalla stessa, copiosa riserva traggio via via sempre nuovi raffronti tra le cose sperimentate, o udite e sulla scorta dell'esperienza credute; non solo collegandole al passato, ma intessendo sopra di esse anche azioni, eventi e speranze future, e sempre a tutte pensando come a cose presenti. [Sant'Agostino, 345-47])

Concentriamo ora l'attenzione sull'espressione «mi sovvien l'eterno». Essendo la vita dell'uomo limitata, l'eterno che sovviene al poeta non può

¹⁸ Tutte le indicazioni di pagina che seguono le traduzioni dei passi latini si riferiscono all'edizione Einaudi delle *Confessioni* curata da Maria Bettetini.

che essere la storia appresa dai libri e custodita nella memoria insieme al bagaglio dell'esperienza (le «morte stagioni»). Una memoria così, capace di contenere l'eterno e pure altro ancora, deve essere necessariamente infinita, esattamente come l'immagina sant'Agostino:

Magna ista vis est memoriae, magna nimis, Deus meus, penetrare amplum et infinitum. Quis ad fundum eius pervenit? et vis est haec animi mei atque ad meam naturam pertinet, nec ego ipse capio totum, quod sum. Ergo animus ad habendum se ipsum angustus est, ut ubi sit quod sui non capit? numquid extra ipsum ac non in ipso? quomodo ergo non capit? multa mihi super hoc oboritur admiratio, stupor apprehendit me. (X VIII 15).

(Grande è questa potenza della memoria, troppo grande, Dio mio, un santuario vasto, infinito. Chi giunse mai al suo fondo? E tuttavia è una facoltà del mio spirito, connessa alla mia natura. In realtà io non riesco a comprendere tutto ciò che sono. Dunque lo spirito sarebbe troppo angusto per comprendere se stesso? E dove sarebbe quanto di se stesso non comprende? Fuori di se stesso anziché in se stesso? No. Come mai allora non lo comprende? Ciò mi riempie di gran meraviglia, lo sbigottimento mi afferra. [Sant'Agostino, 347])

Nel corpo finito dell'uomo è dunque la memoria, che è un «santuario vasto, infinito», e anche profondo («Quis ad fundum eius pervenit?»). Il verbo «sovvenire», dal latino *sub venio*, 'venire da sotto', usato da Leopardi, a ben vedere, evidenzia proprio l'aspetto della profondità della memoria.

Dal Tabor al Ventoso

Il brano delle *Confessioni* appena citato continua con il frammento che Petrarca, nell'epistola a Dionigi di San Sepolcro (*Familiari* IV 1), racconta di aver letto sulla cima del monte Ventoso, mentre contemplava lo straordinario spettacolo che gli si presentava davanti, dopo aver estratto un libricino d'infinita dolcezza («infinite dulcedinis») che gli si aprì alle pagine del decimo libro:

Et eunt homines mirari alta montium et ingentes fluctus maris et latissimos lapsus fluminum et Oceani ambitum et gyros siderum, et relinquunt se ipsos. (X VIII 15).

(Eppure gli uomini vanno ad ammirare le vette dei monti, le onde enormi del mare, le correnti amplissime dei fiumi, la circonferenza dell'Oceano, le orbite degli astri, mentre trascurano se stessi. [Sant'Agostino, 347])

Nell'ultimo verso dell'idillio, «e il naufragar m'è dolce in questo mare»,

in cui il mare è un'allegoria dell'infinità¹⁹, possiamo riconoscere la formula petrarchesca «*infinitae dulcedinis*». Però l'espressione delle *Familiari* diventa in Leopardi un ossimoro: il naufragio, infatti, è dolce al poeta, non amaro come ci si aspetterebbe²⁰. Questa incongruenza potrebbe voler dire che non di vero naufragio si tratti, ma forse piuttosto di un approdo inaspettato che, per quanto infelice, va assunto con accettazione, essendo comunque l'esito di un esperimento condotto con rigore scientifico, seguendo alla lettera le "istruzioni" di sant'Ignazio. D'altronde non vi è dubbio che l'esercizio spirituale abbia avuto successo, semmai è il suo risultato che può avere deluso (o, meglio, disilluso) il poeta.

Conclusione

Secondo la lettura appena fornita, sant'Ignazio, sant'Agostino, l'esercizio spirituale, l'estasi, la sfera di religioso misticismo che pervade *L'infinito* sarebbero quindi solo lo schermo utile a nascondere il vero messaggio della poesia, che è l'assenza di Dio, ovvero l'eresia della sua negazione: una vera e propria professione di ateismo di Leopardi che, se scoperta dai censori, gli sarebbe valsa l'accusa di un reato ben più grave della sua adesione alle idee liberali, che pure costituirono un serio ostacolo alla pubblicazione dei suoi scritti²¹. La scrittura à *clefs* sarebbe quindi servita al poeta per riuscire a passare le maglie della censura, all'epoca strettissime nello Stato Pontificio come pure in altri Stati italiani, espediente che gli ha permesso di far circolare liberamente il suo pensiero, seppure sotto forma di «poetico» segreto.

UNIVERSITÀ DI ROMA 2 «TOR VERGATA»

¹⁹ «“S’annega il pensier mio”. Questa metafora ne porta con sé altre due: il naufragio (“il naufragar”, infinito sostantivato: denota azione) e il mare. Il mare “similitudine dell’infinito”, come Leopardi lo definisce nella prima delle *Operette morali*, un racconto mitologico-parodico che ha il titolo *Storia del genere umano*. Ove il mare è il dono di Giove agli uomini per venire incontro al loro desiderio d’infinito, giacché non può procurargli un infinito reale» (Luporini, 141-42).

²⁰ Sul “dolce naufragar” di Leopardi, scrive Cesare Luporini: «La dolcezza del suo naufragio è una dolcezza mistica, è una dolcezza di estasi. Questa parola, estasi, è adoperata da Leopardi stesso nello *Zibaldone* per indicare situazioni analoghe, in cui “l’animo si perde”. [...] Naufragio di cui egli solo – “io” – è testimone e protagonista. Naufragio senza spettatore: né dio né uomo» (142-43).

²¹ Si veda sulla questione Georges Saro, “Leopardi et la censure”.

OPERE CITATE

- Agostino (sant'). *Confessioni*. A cura di Maria Bettetini. Traduzione italiana di Carlo Carena. Torino: Einaudi, 2002.
- Annovi, Ciro. *Per la storia di un'anima. Biografia di Giacomo Leopardi*. Città di Castello: Lapi, 1898.
- Antona-Traversi, Camillo. *Il catalogo de' manoscritti inediti di Giacomo Leopardi sin qui posseduti da Antonio Ranieri*. Città di Castello: Lapi, 1889.
- Bandini, Carlo. "Un interessante gruppo di autografi leopardiani". In *Contributi leopardiani*. Con prefazione di Giuseppe Piergili. Bologna: Zanichelli, 1923, pp. 67-147.
- Babuts, Nicolae. "Leopardi's 'L'infinito': A Cognitive View". *Symposium: A Quaterly Journal in Modern Literatures* 60 (2006): 67-80.
- Blasucci, Luigi. "Paragrafi sull'Infinito". In *Leopardi e i segnali dell'infinito*. Bologna: Il Mulino, 1985, pp. 97-122.
- Brose, Margaret. "Leopardi's 'L'infinito' and the Language of the Romantic Sublime". *Poetics Today* 1 (1983): 47-71.
- Calvino, Italo. *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*. 1993. Milano: Mondadori, 2010.
- Carrera, Alessandro. "Recenti interpretazioni filosofiche dell'Infinito. Note preparatorie ad un'ermeneutica di Leopardi". *Gradiva: International Journal of Italian Literature* 4 (1990-1991): 47-61.
- De Sanctis, Francesco. *Studio su Giacomo Leopardi*. A cura di Raffaele Bonari. Napoli: Morano, 1905.
- Giordano, Emilio. *Il labirinto leopardiano. Bibliografia 1976-1983 (con una breve appendice 1984-1985)*. Napoli-Roma: Edizioni Scientifiche Italiane, 1986.
- Giudici, Giovanni. "Gli 'Esercizi spirituali' come esercizio poetico". In Ignazio di Loyola (sant'). *Esercizi spirituali*. A cura di Giovanni Giudici. Milano: SE, 1991, pp. 127-32.
- Ignazio di Loyola (sant'). *Esercizi spirituali*. A cura di Giovanni Giudici. Milano: SE, 1991.
- Jonard, Norbert. "L'imagination dans les *Canti* de Leopardi". *Revue des Études italiennes* 4 (1976): 289-339.
- Leopardi, Giacomo. *Versi del conte Giacomo Leopardi*. Bologna: Stamperia delle Muse, 1826.
- Leopardi, Monaldo. *Autobiografia*. Roma: Edizioni dell'Altana, 1997.
- Luporini, Cesare. "Naufragio senza spettatore (L'Infinito)". In *Leopardi progressivo*. Roma: Editori Riuniti, 2006, pp. 137-43.
- Macchia, Giovanni. "Leopardi e il viaggiatore immobile". In *La caduta della luna*. Milano: Mondadori, 1995, pp. 151-56.
- Mestica, Giovanni. *Studi leopardiani*. Firenze: Le Monnier, 1901.
- Moroncini, Francesco. "Discorso proemiale". In Leopardi, Giacomo. *Opere minori approvate*. Edizione critica a cura di Francesco Moroncini. Bologna: Cappelli, 1931, pp. VII-CV.
- Prete, Antonio. *Finitudine e infinito. Su Leopardi*. Milano: Feltrinelli, 1998.

- Ranieri, Antonio. *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*. Napoli: Ricciardi, 1919.
- Saro, Georges. "Leopardi et la censure". *Chroniques Italiennes* 17 (1989): 59-89.
<<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/numeros/17.html> >
- Spignoli, Teresa. "Il 'Leopardi segreto' di Giuseppe Ungaretti e Piero Bigongiarì".
In Casadei, Alberto, et al. *Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio e la memoria della tradizione letteraria come risorsa primaria*. Atti dell'XI Congresso dell'Associazione Degli Italianisti (ADI), Napoli, 26-29 settembre 2007.
<<http://www.italianisti.it/Contents/PubblicazioniScheda.aspx?idPubblicazione=7> >
- Timpanaro, Sebastiano. "Di alcune falsificazioni di scritti leopardiani". In *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*. Pisa: Nistri-Lischi, 1980, pp. 295-348.
- Ungaretti, Giuseppe. "Secondo discorso su Leopardi". In *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*. A cura di Mario Diacono e Luciano Rebay. Milano: Mondadori, 1974, pp. 451-96.
- Valentini, Alvaro. "La simbologia del colle". In *Leopardi. Idillio metafisico e poesia copernicana*. Roma: Bulzoni, 1991, pp. 123-41.