

*Declinazioni dello spazio
nell'opera di Giacomo Leopardi*

Tra letteratura e scienza

a cura di Antonella Del Gatto e Patrizia Landi

IL SEGNO E LE LETTERE

*Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'*

DIREZIONE

Mariaconcetta Costantini

COMITATO SCIENTIFICO

Università 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara

Brigitte Battel - Claudia Casadio - Mariaconcetta Costantini

Mariapia D'Angelo - Persida Lazarević - Maria Rita Leto

Lorella Martinelli - Carlo Martinez - Ugo Perolino

Marcial Rubio Árquez - Anita Trivelli

Atenei esteri

Antonio Azaustre (*Universidad de Santiago de Compostela*)

Claudia Capancioni (*Bishop Grosseteste University, Lincoln*)

Dominique Maingueneau (*Université Sorbonne*)

Snežana Milinković (*University of Belgrade*)

COMITATO EDITORIALE

Mariaconcetta Costantini - Barbara Delli Castelli

Elvira Diana - Luca Stirpe

I volumi pubblicati nella Collana sono stati sottoposti a doppio referaggio anonimo.

ISSN 2283-7140
ISBN 978-88-7916-971-4

Copyright © 2021

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

www.lededizioni.com - www.ledonline.it - E-mail: led@lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da: AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108 - 20122 Milano
E-mail segreteria@aidro.org <<mailto:segreteria@aidro.org>>
sito web www.aidro.org <<http://www.aidro.org/>>

Volume pubblicato con il contributo
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara
Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne

In copertina

Silvio Pancheri, *Viaggio nell'universo infinito a ridosso del Big-bang*
(dipinto a tecnica mista acrilico su carta, cm 50 × 70, 2008)

Videoimpaginazione: Paola Mignanego

Stampa: Logo

SOMMARIO

Qualche parola introduttiva <i>Antonella Del Gatto - Patrizia Landi</i>	7
Nota al testo	13

PER COMINCIARE

Dedalo, maschera bifronte di Leopardi, e il suo volo sublime sopra “spettacoli fuor di natura” <i>Gaspere Polizzi</i>	19
---	----

PARTE I

LO SPAZIO DELLA LINGUA

“David prendeva dalle stelle argomento di elevarsi a Dio”: la lingua ebraica come strumento d’indagine nelle opere scientifiche giovanili di Leopardi <i>Miriam Kay</i>	37
Confini e indeterminatezza del senso: spazio semantico e facoltà immaginativa nelle concezioni linguistiche di Leopardi <i>Maria Silvia Marini</i>	51
Lo spazio naturale della <i>Ginestra</i> come nuova categoria ermeneutica: il lessico terrestre e celeste del disoccultamento <i>Laura Rosi</i>	67

PARTE II

LO SPAZIO DELLA POESIA

L’essere-spazio nei <i>Canti</i> di Leopardi <i>Martina Di Nardo</i>	93
---	----

Leopardi e lo “spazio immaginario” dell’ <i>Infinito</i> <i>Luigi Capitano</i>	119
“Natar giova tra’ nemi”: lo spazio acquatico nell’ <i>Ultimo canto di Saffo</i> <i>Melinda Palombi</i>	135

PARTE III
LO SPAZIO DELLA SOCIETÀ

Per una via di città: spazio urbano come spazio scenico in Leopardi e Manzoni <i>Andrea Malagamba</i>	157
Parodied Knowledge: Leopardi and the Athenaeum of Listening <i>Andrea Lombardinilo</i>	175

PARTE IV
LO SPAZIO DEL PENSIERO E DELLA SCIENZA

L’immagine del punto, tra geometria e poesia. Preliminari <i>Antonella Del Gatto</i>	201
Il sistema del mondo. Appunti su Leopardi e Newton <i>Patrizia Landi</i>	219

APPENDICE

Indice dei nomi	239
Indice delle opere di Leopardi	245
Gli Autori	247

L'ESSERE-SPAZIO NEI "CANTI" DI LEOPARDI

Martina Di Nardo

DOI: <https://dx.doi.org/10.7359/971-2021-dina>

ABSTRACT

The creation of a lyrical setting doesn't simply belong to the *inventio* domains but it is also the way in which the poet lyrically searches for himself through the establishment of a relational dynamic between self and space. The study intends to retrace the different spatialization stages of the I and the world, and of the I in the world, in those moments of Leopardi's *Canti* which, in the proper meaning of lyrical *rêveries*, are some of the most self-sufficient and self-referred ones, therefore some of the most interesting ones in relation to the quest and definition of self by the poet. And also in relation to the different reuse and the different poetical functionalization that the author makes, in the subsequent identified stages, of the scientific and philosophical studies on space and matter carried out in juvenile essays at first and in *Zibaldone's* pages later on.

Keywords: being; Leopardi; nothingness; otherness; *rêverie*.

L'intento che guida il presente studio è quello di indagare lo spazio nei *Canti* leopardiani e, nello specifico, il modo in cui l'io cerca una stanzialità esistenziale, rispetto allo spazio di esistenza del reale, entro i domini della dizione poetica. L'interpretazione del rapporto tra il farsi spazio dell'alterità-mondo e dell'io si è venuta delineando, nel corso dell'analisi, come una gradazione per momenti successivi che sono risultati affini, se non perfettamente sovrapponibili, alle fasi individuate da Bigongiari relativamente al canzoniere leopardiano nel saggio *Leopardi e il desiderio dell'io. Riflessioni preliminari sull'ordinamento dei canti*¹. La suddivisione in paragrafi del testo accoglie dunque, come suggestione strutturante, l'individuazione bi-

¹ Il saggio è premesso all'edizione del 1976 dello studio sul recanatese, intitolato *Leopardi*, uscito nel 1961; cf. Bigongiari 1976, 1-50.

gongiariana di due momenti, in vita e in morte dell'io, a loro volta costituiti da uno sdoppiamento in due fasi: il primo momento si scinde in una ricerca, nelle canzoni, di un io che "si tenta attraverso il personaggio" e, nei primi idilli, di un io che invece si "sperimenta in proprio come personaggio"; la seconda parte è costituita, nei grandi idilli, da un preliminare ritorno dell'io come "rimembranza" di sé, cui segue un conclusivo "più autentico, perché definitivo, risorgere", dopo la "morte anche dell'immagine dell'io", nell'ultima produzione².

Lo studio bigongiariano ha certamente il merito di essere stato il primo a focalizzare, entro lo svolgersi della lirica leopardiana, una centralità dell'io non nel suo porsi identitario e definitivo ma nel suo cercarsi imperterrito e mai pienamente esaudientesi. L'analisi rivela tuttavia il proprio maggiore portato di novità, ancora criticamente fertile a distanza di cinquant'anni, soprattutto in merito alle considerazioni sull'operazione di lettura e di ricostruzione 'retrograda' che lo stesso autore compie, secondo Bigongiari, sulla propria opera: assunto a ideale, "positivo [...] lettore di se stesso"³, egli può ritrovarsi come *Ichheit* lirica solo attraverso l'azione reversibile dell'(auto)interpretazione *a posteriori*. Scrive il critico:

L'io di cui il lettore è andato in caccia con la propria grande operazione formale, è restituito al poeta dal lettore di un'opera che come tale, cioè al suo compiersi, fa scattare la molla segreta della sua reversibilità, restituendo a tutti i suoi incidenti il valore, che essi hanno, di approssimazione al nucleo occulto e altrimenti imprevedibile dell'opera [...]. Si può osare la conclusione [...] che il poeta ha composto, più o meno scientemente, ma nel subconscio con una volontà diretta, un'opera che, egli sapeva, avrebbe funzionato *in retrospect*: come se quanto andava accadendo non fosse che un materiale di accumulo che avrebbe trovato il suo ordine autentico, e vinto le proprie contraddizioni, solo nella luce di questa ripetibile rievocazione del suo oscuro affaccendarsi.⁴

Dirigendo l'analisi ermeneutica verso l'opera nel suo compiersi, mi sembra che l'intento bigongiariano sia lo stesso alla base di alcune delle più illuminanti e recenti riflessioni sulla lirica leopardiana; per esempio della rivoluzionaria lettura che Claudio Colaiacomo ha dato tra gli anni '80 e '90 de *L'infinito* e de *La sera del dì di festa* come di

esplorazioni e rappresentazioni di una discontinuità della coscienza: quella dell'*attimo* in cui un processo mentale precipita in parola, ovvero appare

² Ivi, 16-27.

³ Ivi, 14.

⁴ Ivi, 12.

al proprio stesso soggetto come un precipitato verbale, come una leggibilità, dunque, o una scrittura. Dunque, l'attimo in cui il soggetto pensante si scopre sdoppiato in lettore di se stesso.⁵

Riecheggiano inoltre, in entrambe le posizioni critiche, anche le teorie di Bachelard⁶ sulle *rêveries* poetiche, in relazione sia allo scindersi in autonomia dell'immagine lirica dallo stesso soggetto che la crea, sia al suo concretarsi in ipostasi squisitamente e innovativamente linguistica. Scriveva lo studioso francese: "l'immagine poetica [...] diventa un essere nuovo del nostro linguaggio" e, in virtù del suo carattere di "novità essenziale", la stessa "coscienza poetica [...] parla, con l'immagine poetica, un linguaggio nuovo"⁷. Allo stesso modo anche l'idea di un soggetto autoriale lettore di se stesso, sui cui solchi instradare in qualche modo anche la lettura critica per ancorarla all'immagine nel suo farsi poesia parlante, presente in Bigongiari come in Colaiacomo, è in sintonia teoretica col bachelardiano *reten-tissement*, inteso proprio come unità d'essere di lettore e poeta necessaria perché la dicibilità lirica si compia⁸.

Si è scelto pertanto di orientare in questa sede la ricerca del farsi spazio dell'io leopardiano nei *Canti* verso quelle immagini che conquistano bachelardianamente lo statuto di *rêveries* in quanto immagini propriamente "creatrici"⁹. Si tratta cioè di quelle figurazioni non "raccontate" dall'io ma da lui (ri)vissute in pienezza di partecipazione all'"assoluta positività" dell'atto di creazione, che è proprio tanto della poesia "nel suo impeto di divenire umano" quanto del poeta artefice di un nuovo "*proprio* mondo", di un flagrante "*proprio* universo"¹⁰. In tal senso lo studio compie un atto di fedeltà a un tipo di lettura che mi sembra possa ancora produrre risultati interessanti, soprattutto relativamente a un'analisi che intende ritrovare quei mo-

⁵ Colaiacomo 1992, 9.

⁶ Del resto gli studi bigongiariani, soprattutto del periodo post-ermetico, condividevano con le teorie dello studioso francese una comune matrice culturale che legava le acquisizioni strutturaliste e post-strutturaliste all'epistemologia e alla fenomenologia; si veda, a titolo d'esempio, quanto scrive Adelia Noferi nella *Postfazione* a Bigongiari 1996: "Bigongiari [...] era già oltre [*scil.* rispetto allo strutturalismo]: in quella episteme relativistica e probabilistica (Einstein, Heisenberg, Plank, ...) che aveva distrutto il concetto stesso di puro 'oggetto'. E per di più, era la propria esperienza poetica a non poter consentire all'intenzione dello strutturalismo, accostandosi piuttosto i coevi 'dintorni' di esso: certo esistenzialismo, certi sviluppi della fenomenologia, alla 'scuola di Ginevra', al pensiero di Derrida, alla psicanalisi di Lacan" (Noferi 1999, 246-247).

⁷ Bachelard 2006 (1957), 13-19.

⁸ Ivi, 6-13.

⁹ Bachelard 1972 (1960), 14.

¹⁰ Ivi, 9-15.

menti in cui il poeta si cerca nell'*hic* di una possibile spazializzazione dell'io, momenti tra i più autarchici e autoriferiti, nel senso proprio delle *rêveries*, e cioè di creazioni immaginifiche del sé, del mondo, e del sé nel mondo.

1. L'ESSERE-SPAZIO DEL REALE

1.1. ... entro una dialettica bidimensionale

Nelle prime canzoni la sfera autoriale, pur versando nella trama poetologica una bruciante materia autobiografica di affezione ed erudizione¹¹, resta scissa dalla dimensione dell'io intratestuale, che trova invece collocazione solo entro figurazioni di personaggi altri e antichi, atti a funzionalizzare quella fonte agonica della poesia leopardiana primieramente scaturente dalla dialettica passato/presente, natura/ragione. Tentandosi – per usare la citata formula di Bigongiari – *attraverso* il personaggio, l'io autoriale resta infatti al di fuori e al di qua del testo, i cui dati di presentificazione lirico-spaziale (oltre che lirico-temporale) si fissano perciò come su una superficie esterna. Una superficie che, relativamente al punto di vista dell'autore e anche del lettore, si presenta quasi compressa in cartesiana ortogonalità, e tende a rivelare rapporti estensionali di tipo dialettico-bidimensionale, giocati sull'opposizione alto/basso e vicino/lontano - dentro/fuori (intrinsecamente sovrappontentisi e dialoganti con l'opposizione temporale antichità-presente).

In *All'Italia*, per esempio, già il “vedere” dell'io nella prima strofe atesta inequivocabilmente la separatezza del luogo speculativo che abbraccia in unico sguardo una comparazione tra un *nunc* disperato in pieno affioramento visivo e un *tunc* di magnificenza etica e artistica in proiezione immaginativa:

O patria mia, vedo le mura e gli archi
E le colonne e i simulacri e l'erme
Torri degli avi nostri,

¹¹ Già De Sanctis aveva intuito come quel “solito luogo comune” di un'Italia un tempo grande e ora in rovina fosse superato e liricamente vivificato proprio dalla commistione della “vivacità” dell'approccio e di un’“immaginazione” nutrita dalle letture “di Cicerone e Livio”, che genera un non mediato “contrasto commovente tra ciò che sopravvive e ciò che è morto di quella grande Italia” (De Sanctis 1983, 103). Intuizione poi approfondita da Blasucci che legge un rapporto empatico tra il “sentimento [...] di infelicità” interiore e la “sollecitudine accorata per le sorti della patria”, di là da un mero “intento pedagogico-parenetico” (Blasucci 1985, 53).

Ma la gloria non vedo,
Non vedo il lauro e il ferro ond'erano carchi
I nostri padri antichi [...]. (vv. 1-6)

E il *locus* autoriale allontana e allarga ulteriormente, nella seconda parte della strofe, il proprio campo visivo-immaginifico se si accorda all'ipotiposi dantesca dell'Italia in donna una valenza bachelardiana di *rêverie* spaziale, che funzionalizza l'intero spazio-patria nell'immagine bassa e ritratta dell'"angolo":

Che di catene ha carche ambe le braccia;
Sì che sparte le chiome e senza velo
Siede in terra negletta e sconsolata,
Nascondendo la faccia
Tra le ginocchia e piange. (vv. 13-17)

La strofe disegna pertanto una caduta in senso verticale¹² che dalla figurazione dell'altezza delle "mura", delle "colonne" e delle "erme torri degli avi nostri", racchiudenti insieme le immagini-funzioni bachelardiane di "nido"¹³ e di "campanile"¹⁴, passa alla localizzazione della donna Italia non solo in luogo basso ("in terra"), ma anche di prigionia, e ulteriormente chiuso allo spazio esterno con atto volontario ("nascondendo la faccia") di chi nega ogni possibilità di fuoriuscita perché conosce il *fuori* come luogo irrimediabilmente compromesso. Rappresentando, secondo Bachelard, il racchiudersi nell'"angolo" una "negazione dell'Universo", e perciò uno stato coscienziale dell'"esistere sfuggendo allo spazio"¹⁵, alla caduta verticale si sovrappone nel testo una separazione anche di tipo orizzontale: la fanciulla Italia, dopo aver perduto tanto il calore del nido (alto nel tempo), quanto la collocabilità nel loco delle torri (alto nello spazio) che, "specificando una solitudine dell'altezza", designa per Bachelard una topologia di "dominio"¹⁶ sul reale, si ritrae anche rispetto a una partecipazione presente e orizzontale. Se, inoltre, si ipotizza, come convincentemente dimostrato da Antonio D'Elia in un recente saggio, una relazione diadica, non solo metaforica ma propriamente strutturale, tra il corpo "smembrato" dell'Italia e

¹² Sottolineata, più avanti, anche dall'apostrofe: "Come cadesti o quando / Da tanta altezza in così basso loco)" (vv. 34-35).

¹³ Cf. Bachelard 2006 (1957), 119-134. L'idea del nido è suggerita anche (oltre che dalla dimensione primigenia - "avi nostri" -) dall'aggettivo "erme", come indicato da Blasucci (2011, 30).

¹⁴ Bachelard 2006 (1957), 206.

¹⁵ Ivi, 167-170.

¹⁶ Ivi, 206.

quello “rovinato” dell’io¹⁷, emerge con ulteriore evidenza come anche per il personaggio-io si delinea un’impossibilità di *in-sistenza* spaziale dato che quel luogo (*patria*) addirittura si autorifugge.

1.2. ... *in estensione volumetrica*

È solo attraverso la comparsa di Simonide, cantore della battaglia delle Termopili, che si fa recuperabile un rapporto di intimità tra personaggio e spazio, *in primis* attraverso una rinnovata praticabilità dell’altezza e con essa della virtù morale, come evidenziato dall’opposizione, ulteriormente rinvigorita dalla rima, dei due verbi “fuggia” – riferito a Serse in vergognosa ritirata nel basso loco del mare – e “salia” – riferito al poeta greco in ascesa sul colle sul quale si era reso immortale il sacrificio eroico dei soldati –. Il rapporto tra esistenza e spazio si ricuce inoltre a tal punto che la poesia simonidea è come assorbita dalla geografia, persino elementare, del luogo che ha ospitato la battaglia:

Io credo che le piante e i sassi e l’onda
E le montagne vostre al passeggiere
Con indistinta voce
Narrin siccome tutta quella sponda
Coprir le invitte schiere
De’ corpi ch’alla Grecia eran devoti.
Allor, vile e feroce,
Serse per l’Ellesponto si fuggia,
Fatto ludibrio agli ultimi nepoti;
E sul colle d’Antela, ove morendo
Si sottrasse da morte il santo stuolo,
Simonide salia,
Guardando l’etra e la marina e il suolo. (vv. 68-80)

La verticalità dell’ascesa di Simonide, insieme con la sua celebrazione lirica, scende a permeare lo spazio nella sua orizzontalità e materialità, ridonandogli una multidimensionalità volumetrica, per poi concretarsi e sublimarsi foscolianamente nell’immagine delle tombe tanto stabilmente ancorate da resistere a ogni consumazione cronica:

Prima divelte, in mar precipitando,
Spente nell’imo strideran le stelle,

¹⁷ D’Elia 2018.

Che la memoria e il vostro
Amor trascorra o scemi.
La vostra tomba è un'ara [...]. (vv. 121-124)

Il "pregiudizio" di una *stridula* caduta astrale negli abissi equorei del mondo torna, depauperato dalla stigmatizzazione razionalistica cui era stato sottoposto nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*¹⁸, nella sua pura funzionalizzazione poetica, a stabilire un punto di paragone intensamente immaginifico tra le stelle e le tombe dei soldati delle Termopili¹⁹: la sopravvivenza di queste alla eventuale caduta di quelle vale allora a sostituire i sepolcri persino al cielo stellato, ad assumerli a perpetuo referente etico per gli uomini. Lo scioglimento dell'angoscia relativa alla perdita di una luminosità orientante vive allora tutto entro il farsi stesso dell'immagine lirica, si lega al sorgere di una nuova luminosità metaforica, abbandonando ogni intento scientifico.

2. L'ESSERE-SPAZIO DELL'IO

2.1. ... come essere-spazio dell'altro

Ne *Il primo amore*, testo del 1817 che apre la sezione degli idilli, il recupero di similitudini tolte all'antichità classica, per quanto sia ancora motivabile entro le indicazioni del *Discorso* dell'anno seguente come riprese meramente funzionali a procurare "fantasia" e "diletto"²⁰, già suggerisce tuttavia un rapporto tra lo spazio esterno, liquido-aereo, e lo spazio dell'io, qui per la prima volta direttamente ingaggiato come personaggio:

¹⁸ "Secondo la volgare opinione degli antichi, il sole al suo tramontare, anelante per il caldo, andava a rinfrescarsi nell'acqua del mare [...]. Non è dunque meraviglia che dalla parte di Ponente, quando il sole tramontava si udisse una specie di stridore, cagionato dalle fiamme di questo corpo luminoso, che si tuffavano e spegneano nell'acqua" (*Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, in *PoePro*, 733-736).

¹⁹ È evidente che il testo nasca nell'aura teoretica del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* che, sostenendo la necessaria *source* mimetico-naturale, antica e perciò anti-speculativa della poesia ("l'ufficio del poeta è imitar la natura [...]; che quando la natura combatte colla ragione, è forza che il poeta o lasci la ragione, o insieme colla natura, l'ufficio e il nome di poeta"), afferma, relativamente alle similitudini, che debbano essere ricavate "dalle cose naturali" affinché "svegliano ad ogni poco nella fantasia dei lettori mille squisitissime immagini con maraviglioso diletto" (*Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *PoePro*, 365-366).

²⁰ Cf. *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *PoePro*, 366.

Oh come soavissimi diffusi
Moti per l'ossa mi serpeano, oh come
Mille nell'alma instabili, confusi
Pensieri si volgean! qual tra le chiome
D'antica selva zefiro scorrendo,
Un lungo, incerto mormorar ne prome. (vv. 28-33)

Amarissima allor la ricordanza
Locommissi nel petto, e mi serrava
Ad ogni voce il core, a ogni sembianza.

[...]
Com'è quando a distesa Olimpo piove
Malinconicamente e i campi lava. (vv. 61-66)

Il rapporto tra spazio e io è a questa altezza non ancora di rifiuto, come sarà invece già a partire da *Bruto minore* e dall'*Ultimo canto di Saffo* rispettivamente del '21 e del '22, ma di rispecchiamento, o meglio di accoglimento non dell'io nello spazio ma dello spazio in un io ipostatizzato come contenente (innamorato) di un contenuto (sentimento d'amore) fluidamente riempitivo. Le due similitudini sono pertanto interpretabili, nell'isolamento del secondo termine di paragone, come immagini in autarchia di significazione²¹, quasi anticipatrici di quella spazializzazione totale e liquida di io in mondo de *L'infinito*, che si farà nella sua interezza "sublimazione assoluta"²² in senso bachelardiano.

Leggendo, con Calaiacomo, *L'infinito* nel suo organico e autarchico funzionamento stilistico-testuale come "salto" che ricuce insieme in "simultaneità" i due momenti della "coscienza" narrantesi e dell'"estasi" per significare un "punto di arresto del tempo dove annullamento ed eternità coincidono"²³, anche a livello spaziale nell'idillio si può individuare un punto di sublimazione in cui l'essere-spazio dell'io si fa compiutamente, in perfetto scioglimento corresponsivo, l'essere-spazio del mondo. Colaiacono aggiunge inoltre che si tratta di un salto che può compiersi, a conferma

²¹ Cf. a tal proposito: "Mi pare che similitudine e metafora non siano per Leopardi [...] modi per chiarire ed arricchire un concetto attraverso un'evidenza figurativa [...]. I *phantasmata* metaforici assumono l'obliquità e la potenzialità infinita come proprie caratteristiche dominanti. La metafora, una volta [...] esposta alla ricezione del lettore, non si può dominare: le immagini diventano autonome, incontrollabili nella loro inesauribile forza evocativa" (Del Gatto 2012, 4). Si veda anche, sulla natura autonoma dell'immagine metaforica leopardiana, Landi 2017, 142-153.

²² Bachelard 2006 (1957), 19.

²³ Colaiacono 1992, 34-40.

della lettura bigongiariana e delle teorie bachelardiane su *retentissement*, solo a livello del lettore:

In tutta questa analisi solo il *lettore* e non l'*Io* fornisce il punto di osservazione e questo perché è il lettore ad essere costretto a saltare, nel tempo della lettura, dalla narrazione all'immagine.²⁴

Come l'opposizione temporale tra momento del racconto lirico e momento del rapimento estatico, anche i rapporti dialettici tra vicino e lontano, tra visibile e nascosto (e, per estensione, finito e indefinito) sono riconciliabili in *unicum* sovraspaziale solo attraverso l'operazione di lettura e interpretazione: i contrasti tra qui e altrove, se pure innervano l'intera lirica nella sovrabbondanza di deittici, si annullano su un piano stilistico individuabile da un punto di osservazione esterno, proprio del lettore, o dell'autore che, con Bigongiari, (ri)legge se stesso. Già prima della comparsa dell'immagine del mare "vicaria"²⁵ dell'infinito, che scioglie in finale naufragio ogni opposizione, è infatti leggibile una dimensione di ricongiungimento in unicità di qui e altrove nello scioglimento del giustapporsi iterato di *questo* (vento, voce, presente) a *quello* (silenzio, eterno, morte) in un andirivieni liquido-armonico sapientemente suggerito, oltre che dal ritmo e dalla musicalità lirica²⁶, dalla sintassi e dal carattere propriamente *ekstático* del rapporto tra l'esserci e il fuoriuscire-rientrare. Movimenti perfettamente sovrapponibili per la fenomenologia della *rêverie*, la fuoriuscita e il rientro si equivalgono proprio nel processo di ricerca di una stanzialità da parte dell'io²⁷, che nel caso dell'idillio leopardiano si abbandona, prima ancora dell'assertiva resa finale, proprio a quello stato fluido dell'esistere che, già parzialmente sperimentato ne *Il primo amore* ma poi possibile solo per l'alterità in Saffo²⁸, lo

²⁴ Colaiacono 1992, 31.

²⁵ Prete 2019, 34.

²⁶ A mettere l'accento per la prima volta sulla musicalità del testo fu De Robertis, che addirittura lo scioglieva quasi come canto puramente musicale (cf. 1960, 166). Non ci si sofferma qui sul procedere musicale del ritmo in maniera fluida, a *onde* successive, che è già stato ampiamente studiato e sottolineato dalla critica (cf. Fubini 1962, 52-67; Blasucci, *Paragrafi sull' "Infinito"* e *I segnali dell'infinito*, in Blasucci 1985; Musarra 1986; Santagata 2007).

²⁷ Cf. Bachelard 2006 (1957), 247-250.

²⁸ Cf. vv. 9-14, in cui si delinea la *conditio* di un "noi" che, maschera pronomiale dell'alterità umana rispetto alla soggettività di Saffo, addirittura nuota in uno spazio aereo-astroale propriamente liquido e accogliente nella sua pienezza volumetrica – come se l'umanità stessa si dissolvesse nella fluidità di aria e acqua, equiparabili in merito alle loro proprietà riempitive (cf. la *Dissertazione sopra l'estensione*, in *DisFil* 1995, 157-167) –. A tale condizione si oppone lo stato dell'io che è invece "grave ospite" (v. 24), e il cui *pondus*

rapisce ora compiutamente in ondeggiamento e dissolvimento. Il recupero delle teorie scientifiche sul comportamento dei fluidi²⁹ trascende pertanto ogni referenzialità meramente metaforica per innervare dall'interno il procedimento sintattico che dall'accumulazione per polisindeto e in reiterato *enjambement* – quasi come in sversamento – della materia indefinita di figurazione-finzione che occupa i vv. 4-7, passa all'amalgama ondosità di quella con la presenza fisico-sensoria della realtà. Anche il “vo comparando”, che è da Colaiacomo indicato come “massimo di resistenza” alla “raffigurazione [di] una *simultaneità*”³⁰, perde allora ogni connotazione resistenziale rispetto a un'interpretazione di simultaneità temporale e spaziale del testo: per quanto grammaticalmente innescante il moto di raffronto e aggregazione, posto perfettamente al centro del comparire intermittente degli elementi di quel movimento – tra vento, silenzio, voce ed eterno, passato, presente –, se ne fa logicamente innescato, come ricettivo è il verbo subito seguente “mi sovviene”. Si tratta, tuttavia, di un rapimento estatico che non trascende in senso assoluto la corporeità dell'essere, la quale, per quanto ridotta alla dimensione pronominale dativo-accusativa dei quattro “mi” nel testo, pure resta nella sua concreta fisicità³¹.

È proprio l'in-sistere e il per-sistere corporeo e sensorio entro l'azzardo poetico dell'infinito che, se da un lato conferma la teoria di Colaiacomo di un superamento della matericità propria di ogni aspetto dell'essere (della lingua, degli oggetti, dell'esperire stesso) solo a livello stilistico-testuale³², dall'altro lato convalida l'idea di una spazializzazione fisica dell'essere-io nello spazio dell'essere-altro naturale, immaginifico e sognato e perciò illu-

corporeo, la cui gravità sentimentale ed esistenziale (per estensione metaforica), è impedimento non solo per la natante ascesa aerea ma anche per un accoglimento in acqua fluviale, cf. vv. 33-36, con rimando qui alla “proprietà” dell’“impenetrabilità” – dell’acqua come dell’aria – che Saffo sperimenta nella crudeltà dei suoi risvolti metaforici in senso percettivo ed esistenziale: “è evidente che se vuoi si por nell’acqua alcun corpo, o passare tramezzo all’aria circostante, tutto ciò non potrà farsi che obbligando l’aria, e l’acqua ad abbandonare quel luogo, che vuoi occupare, e costringendole a ritirarsi, e lasciar libero lo spazio in questione” (*Dissertazione sopra l’estensione*, in *DisFil* 1995, 163).

²⁹ E cioè soprattutto della loro proprietà di riempire ogni spazio fino a che non trovino impedimento, cf. oltre la già citata *Dissertazione sopra l’estensione*, in *DisFil* (1995), anche la *Dissertazione sopra l’idrodinamica*: “Noi chiamiamo fluidi quei corpi, le di cui particelle non hanno fra loro alcun aderenza sensibile, e per conseguenza si separano facilmente le une dall’altre, e cedono a qualsivoglia urto, o forza [...]. I fluidi esercitano la loro pressione in ogni senso” (*DisFil* 1995, 175-178).

³⁰ Colaiacomo 1992, 41.

³¹ Cf. Prete 2019, 31.

³² Colaiacomo 1992, 36.

soriamente infinito³³. In questo senso mi pare si muova anche la lettura di Antonio Prete che focalizza della lirica leopardiana proprio la natura fisica e *vivente*, emergente, ne *L'infinito*, oltre che dai “quattro accenti corporei, affettivi” dei “mi” pronominali, soprattutto dalla dolcezza finale del naufragio concretamente percepita, per quanto tutta immaginifica e irrazionale:

il corpo percepisce quel naufragio come una dolcezza [...]. Il poeta [...] non ha un approdo, sosta [...] sul vuoto dell'impossibile, sulla sovrapposizione di infinito e nulla, e in questo arresto non avverte più lo spaurimento del sé, ma la fine del pensiero, l'annegarsi, il *negarsi*, del pensiero in quanto potere di dire l'infinito. In questa sosta sopravviene la presenza del corpo, il suo pulsare.³⁴

L'io trova pertanto una stanzialità, puramente immaginativa, nello spazio volumetrico dell'infinito liquido-aereo che “annega” – in quanto *pondus*, alla stregua della consapevole disperazione di Saffo – il pensiero, ma accoglie l'essere in galleggiamento salvifico-protettivo, quasi nuovamente richiamante l'immagine di un nido a cui è possibile tornare, e nel quale si può persino illudersi di restare se il naufragio è fissato nell'ultimo verso attraverso la raddoppiata iteratività di un infinito e di un presente (“il naufragar m'è dolce”)³⁵.

2.2. ... rispetto all'essere-spazio dell'altro

Il cercarsi dell'io come personaggio negli idilli, avvenuta nel 1919 quella “mutazione totale” che alla facoltà immaginativa “sommamente infiacchita” avvicenda la poesia di affezione-sentimento propria dei moderni³⁶, non può prescindere da un confronto con l'alterità, naturale come nel caso de *L'infinito* o – più spesso – femminile, che metta in gioco la totalità dell'essere pensante-senziente già ingaggiata nell'idillio appena analizzato. La serena soluzione dell'io entro un sublimato spazio naturale resterà tuttavia un *unicum* nella produzione leopardiana, che per il resto farà sempre più i conti

³³ Cf. Zib. (1991), 4179: “Ma l'infinito è un'idea, un sogno, non una realtà”, e più avanti: è un'idea “figlia della nostra immaginazione”.

³⁴ Prete 2019, 33-34.

³⁵ Mi trovo pertanto in disaccordo con Mengaldo quando afferma, non scindendo i due momenti dell'annegamento e del naufragio: “è il ‘pensiero’ non l'immaginazione a far naufragio nel tutto, come prima a crearsi, ‘fingersi’ i propri oggetti”, leggendo in questa centralità della dimensione logica il punto di resistenza a una concreta interpretabilità del testo in senso romantico (Mengaldo 2006, 119).

³⁶ Zib. (1991), 143-144.

con un sentire di tipo tragico³⁷ specificantesi, nei primi idilli, soprattutto in un rapporto di definizione dello spazio dell'io come negativo dello spazio dell'altro.

Ne *La sera del dì di festa*, per citare un unico esempio, alla splendida levità lirico-ritmica che pare suggerire un possibile e sereno riempimento da parte della luna di ogni vuoto aereo ed esistenziale³⁸, tanto dello spazio quanto dell'io, succede una drammatizzazione della distanza tra il sentire del tu e quello dell'io. Il tu vive in perfetta sintonia esistenziale con lo spazio della natura nel suo valore serenante e nel suo valore protettivo che, implicito nella persistenza stessa, quieta, della luna nella *rêverie* iniziale, si rende esplicito nel sonno tranquillo di lei ("Tu dormi che t'accoglie agevol sonno", v. 7). Il riutilizzo di quelle acquisizioni concettuali riguardo alla fruizione della natura da parte degli antichi, e, nello specifico, dell'idea che la natura abbia provveduto agli uomini la giusta luce in relazione ai loro bisogni³⁹, è qui nuovamente funzionalizzato come referente nascosto piuttosto che scopertamente e puramente metaforico, a differenza di quanto accadeva invece nelle prime canzoni. E proprio quel celato recupero vale a estremizzare il distacco tra l'io e il tu, perché l'io, nonostante sia il soggetto di una contemplazione notturna a cui il tu ha, in ottemperanza alla naturalezza dell'esistere primigenio, chiuso gli occhi nel sonno, non ne assorbe la pacificazione, anche in virtù della propria non aderenza alle leggi della sospensione cosmico-notturna nel sonno. Mentre il tu gode dell'armonia come per diretta rispondenza, l'io, con movimento opposto a quello dell'innalzamento dello sguardo al cielo che non gli ha procurato alcun rinfranco, "per terra si getta" (v. 23) fremente, come a polarizzare, anche spazialmente, la distanza. A specchiare lo spazio dell'io è solo il non-spazio di un suono, il canto di un artigiano "che riede a tarda notte" (v. 26) e che richiama alla memoria lo spegnersi di ogni voce umana nella ineluttabile trascorrenza del tutto, facendosi pertanto unico analogo possibile per il soggetto lirico che la "natura onnipotente" (v. 13) ha destinato alla consumazione nel pianto, senza illusione di trattenibilità. Solo a questo punto può compiersi un'immedesimazione, anche estensionale, di io e alterità antropocosmica nel comune destino di sparizione, quando, in uno spazio esteriore riseman-

³⁷ Sul tragismo leopardiano nel suo carattere antihegeliano, impossibilitato per statuto a sciogliersi in sintesi, si veda Dolfi 1986, 11-42.

³⁸ Cf. vv. 1-4; la luce del resto partecipa della natura fisica dei fluidi secondo la teoria newtoniana (cf. *StAst* 1940, 958).

³⁹ Cf. "la luce apre tra terra e cielo una comunicazione che provvede ai bisogni più essenziali della [...] vita" umana (*StAst* 1940, 959).

tizzato, a "posare" non è più la luna con moto riempitivo e affettivo ma la vita stessa, il tutto dell'esistenza che la natura (dal suo punto di vista) pone iterativamente, alla stregua dell'eterno posarsi lunare, ma che (dal punto di vista umano) è dalla natura posato puntualmente, una volta per tutte, con condanna a una inarrestabile cancellazione:

Tutto è pace e silenzio, e tutto posa
Il mondo, e più di lor non si ragiona. (vv. 38-39)

3. L'ESSERE-NULLA DELL'IO

3.1. ... nell'essere-luogo del nulla

Nel capitolo dedicato alla terra del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* Leopardi ironizza sulla ricerca, trasversalmente caratterizzante le riflessioni di molti dei popoli primevi, del "punto di mezzo della [...] superficie" estensionale da loro abitata: i Greci, addirittura con intercessione di Giove come conveniva a materia tanto dirimente, individuaronò il centro non solo dell'Ellade ma della terra stessa nella città di Delfo; i latini consideravano Roma l'"ombilico" dell'Italia; nelle Sacre Scritture la ricerca si rivolse di nuovo all'individuazione del "centro del mondo", riconosciuto in Gerusalemme⁴⁰. Una tanto diffusa investigazione risponde, come suggerito dal divertito inciso leopardiano sull'inafferrabilità di tale punto⁴¹, al primordiale bisogno dell'umanità di sapersi precisamente nel mezzo di ogni conosciuta estensione-orbitazione cosmica e provvidenziale. Quando tuttavia l'autore prorompe, in uno dei meno ragionativi e più lirici appunti zibaldoniani – *rêverie* tra le più proprie:

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 nulla⁴²,

non solo la sottaciuta, e innata, spinta esistenziale e relazionale è la stessa, ma medesima è anche la flagranza autoreferenziale della avvertita centricità. L'occupazione del centro si fa però da ragione e garanzia della certezza di

⁴⁰ *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, in *PoePro*, 796.

⁴¹ Cf. "Punto veramente misterioso!" (*Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, in *PoePro*, 804).

⁴² *Zib. (1991)*, 85.

un esserci conscio e finalistico, accorgimento immediato e sgomentante che, nel porre l'essere centrico, ne depone contestualmente e dialetticamente l'integrità-centricità. L'essere "nel mezzo" del nulla comporta infatti, in diretta conseguenza, la negazione dell'essere stesso ("un nulla io medesimo"), con rivalorizzazione dell'errore segnalato nel *Saggio* a livello non retorico o strutturale ma intrinseco all'attuarsi stesso dell'esistere dell'io: quella sfera dell'esperire propria dei primitivi, pre-sapienziale e totalmente demandata alla dimensione sensoria, costituisce infatti il *punctum* unico di resistenza, e anche di dicibilità, dell'annientamento. Resistenza dell'essente alla disgregazione dell'ente, dicibilità del farsi nulla attraverso il suo farsi contemporaneamente percezione: 'spavento', 'soffocamento', 'sensazione' (che si giustappone, come a correggerla immediatamente, a una 'considerazione' di tipo razionalistico).

La concezione leopardiana del nulla, da questa prima evidenza esperienziale, andrà sempre più complicandosi per specificarsi, da una parte, nel suo valore oggettivo e ontologico assertivamente individuato a partire dall'estate del 1821⁴³, dall'altra – che è quella che qui ci interessa e che è anticipata dal pensiero zibaldoniano citato – nei suoi contraccolpi sentimentali ed esistenziali. In questa seconda accezione il nulla è, relativamente al tempo, ciò da cui l'essere proviene e l'unica fine, ateleologica, a cui tende, come diffusamente argomentato dagli studi di Severino⁴⁴. Antonella Del Gatto, tuttavia, coglie acutamente che

non fu tanto l'irreversibilità del tempo a sconvolgere l'immaginazione e la sensibilità creativa di Leopardi [...]. Ciò di cui egli non seppe farsi una ragione fu piuttosto il contrario: la fissità dell'oggetto nel presente, la cristallizzazione del tempo nello spazio e dello spazio nel tempo, che è quanto dire la relatività – percepita nella materia – delle categorie spazio-temporali.⁴⁵

E la studiosa cita a tal proposito un passaggio dei *Ricordi di infanzia e di adolescenza* che vale la pena riportare anche in questa sede:

mio dolore in veder morire i giovani [...] allora mi parve la vita come quando essendo fanciullo io era menato a casa di qualcuno per visita ec. che coi ragazzi

⁴³ Cf. "Il principio delle cose, e di Dio stesso, è il nulla. Giacché nessuna cosa è assolutamente necessaria, cioè non v'è ragione assoluta perch'ella non possa non essere o non essere in quel tal modo" (*Zib. 1991*, 1341).

⁴⁴ Severino torna più volte su questo concetto nei suoi saggi leopardiani, si cita perciò a titolo di esempio un passaggio da *Il nulla e la poesia*: "Il dolore e ogni cosa esistente sono nulla perché si annullano, cioè *diventano* nulla e, diventati nulla, sono nulla [...]. Le cose esistenti sono nulle perché il divenire appartiene alla loro essenza" (Severino 2005 [1990], 24).

⁴⁵ Del Gatto 2001, 37.

che v'erano intavolava ec. cominciava ec. e quando i genitori sorgevano e mi chiamavano ec. mi si stringeva il cuore ma bisognava partire lasciando l'opera tal quale nè più nè meno a mezzo e le sedie ec. sparpagliate e ragazzini afflitti ec. come se non ci avessi pensato mai, così che la nostra esistenza mi parve veramente un nulla.⁴⁶

Relativamente allo spazio, pertanto, il nulla non è semplice negazione dell'essere ma luogo in cui essere e non-essere possono sperimentare una forma di (sia pur dialettica) compresenza (o di co-assenza): come le sedie si fanno metafore agghiacciate nel loro mero significante svuotato del referente significativo – la vita – ma pure di quello in qualche modo nude testimoni, anche l'io avverte l'"in-essere" del nulla entro il suo spazio d'esistenza. Anticipando l'esistenzialismo heideggeriano, Leopardi è infatti collocabile, secondo la illuminante lettura di Zaccaria⁴⁷, in quel momento della filosofia occidentale in cui avviene il superamento della dicotomia metafisica tra un nulla come non-essere e il nulla come essere-qualcosa, quel momento cioè in cui "si nasconde il presagio del tratto originariamente scismatico dell'essere"⁴⁸:

è smarrito e stupito, quest'uomo, poiché s'accorge d'essere prossimo, intraneo al nulla e, al tempo stesso, fermamente radicato nel fulcro della sfera d'integrità dell'essente. Egli è allora l'estraneato, adergente latore di quell'unico nulla da cui flagra e si stanZIA l'"esistenza universale" – un nulla, dunque, irriducibile alla negatività dell'annientamento, ma anche alla positività dell'effettuazione.⁴⁹

Per quanto infatti spazio e tempo siano entrambi, "medesimamente", in senso antimetafisico, puri "accidenti delle cose" e cioè non siano "in sostanza altro che idee, anzi nomi", tuttavia, laddove "il tempo è un modo o un lato del considerar la esistenza delle cose", e cioè *a posteriori* rispetto alla loro emersione dal nulla, lo spazio invece è "un modo, un lato, del considerar che noi facciamo il nulla", come cioè immantinente ospite dell'essere:

Però il nulla è necessariamente luogo. È dunque una proprietà del nulla l'esser luogo: proprietà negativa, giacché anche l'esser di *luogo* è negativo puramente e non altro. [...]. Dove è nulla quivi è spazio, e il nulla senza spazio non si può dare.⁵⁰

⁴⁶ *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, in *PoePro*, 1194.

⁴⁷ Che intende superare proprio l'interpretazione di Severino di un nulla leopardiano emergente dalla questione dell'"ente in balia del cosiddetto divenire" (Zaccaria 2008, 63).

⁴⁸ Ivi, 25-26.

⁴⁹ Ivi, 50.

⁵⁰ *Zib. (1991)*, 4233.

In quanto radice della possibilità dello spazio e del poter-essere delle cose, il nulla dunque è luogo insieme del non-essere e della potenza d'essere, e l'io che con esso si misura, spostandosi dal piano della cognizione a quello lirico del sentimento, fa esperienza diretta, allo stesso modo, di una doppiatezza tra il percepire e il percepirsi come essere naturale e senziente (che pure non è un nulla), e la consapevolezza epifanica del proprio essere consustanziale di nulla. La ricerca di spazializzazione da parte dell'io non solo si fa infatti gnoseologicamente edotta del proprio procedere *dal e in virtù del* nulla relativamente alla dimensione temporale, ma avverte la propria intrinseca e spaziale commistione con il nulla come rivelazione improvvisa agente a livello dell'essere percettivo, come evidente nel citato passo zibaldoniano o in un altro dei *Ricordi di infanzia e di adolescenza*:

mie considerazioni sulla pluralità dei mondi e il niente di noi e di questa terra e su la grandezza e la forza della natura che noi misuriamo coi torrenti ec. che sono un nulla in questo globo ch'è un nulla nel mondo e risvegliato da una voce chiamantemi a cena allora mi parve un niente la vita nostra e il tempo e i nomi celebri e tutta la storia.⁵¹

Nella canzone dedicata *Ad Angelo Mai*, che è del gennaio del 1920, l'ipotiposi del nulla assomma infatti in sé ossimoricamente l'entità umbratile e immota (la sfera cioè del non-essere) alla *solidità* corporeo-tangibile (la sfera dell'essere), assicurante, quest'ultima, proprio la dicibilità lirica del nulla in termini di risentimento sensibile e sentimentale (cf. il dativo etico "a noi", oltre agli elementi visivi); mentre di contro il mondo concreto, proprio al cospetto del nulla, mischia i propri caratteri di realtà con una derealizzazione annichilente:

[...] a noi presso la culla
Immoto siede, e su la tomba il nulla. (vv. 74-75)

[...] Ombra reale e salda
Ti parve il nulla, e il mondo
Inabitata spiaggia. (vv. 130-132)

L'essere-spazio dell'io nell'essere-luogo del nulla, allora, pertiene ai domini di una compresenza contraddittoria di esistente e non esistente che viene

⁵¹ *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, in *PoePro*, 1190. A proposito di tale appunto Antonella Del Gatto parla infatti di "due differenti nulla: uno di tipo filosofico, a cui si arriva per via razionale [...]; e un altro di tipo sentimentale, non mediato dalla ragione [...] che bruscamente assale il soggetto in seguito alla sollecitazione acustica: è l'abisso che si apre sul vuoto e che può realizzarsi solo in un attimo" (Del Gatto 2001, 39).

a complicarsi e a esacerbarsi, a partire dal 1823, sulla scorta dei frutti filosofici e poetologici di quel nuovo mutamento nel pensiero leopardiano – e del conseguente periodo di silenzio lirico –, quando proprio la contraddizione, nella totale negazione del *principium individuationis* della logica classica⁵², diventa unica caratteristica statutaria predicabile relativamente all'"università dei viventi", votata a un desiderio di felicità *per natura* irrealizzabile⁵³.

L'esperienza lirico-sensoria del non-esistente si trasforma allora da percezione costernante in vero e proprio sentimento dell'essere-nulla; il ritrovarsi sbalzato fuori dalla vita e proiettato "nel mezzo del nulla" da epifania eteronoma, quasi riproposizione di una primordiale e irrazionale contemplazione astrale, si trasmuta in slancio poeticamente e autarchicamente proiettivo: nasce così il *Coro dei morti* che apre il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*. Nella lirica, che trascende totalmente la funzione dialogico-mimetica intratestuale, l'azzardo della spazializzazione dell'io in personaggio compie quell'antileibniziano "salto" che "v'abbisogna" per "varcare" il confine tra "l'esistenza" e il "nulla"⁵⁴: l'io si tenta ora nella pura voce di una coralità che, proprio dal mezzo del nulla, canta. La stessa dimensione corale si lega, oltre che al concreto referente delle mummie⁵⁵, al superamento di una spazializzazione entro i limiti individualizzanti dell'esistente, dal momento che

solamente quello che non esiste, la negazione dell'essere, il niente, [può] essere senza limiti [...]. Pare soprattutto che l'individualità dell'esistenza importi naturalmente una qualsivoglia circoscrizione, di modo che l'infinito non ammetta individualità.⁵⁶

La dimensione onirica del testo fa dei morti una visitazione fantasmatica che, a differenza di quella de *Il sogno*, in cui alla morte si guarda ancora dal punto di vista dei viventi, impone ora, compiuto il salto e, soprattutto, avvertita l'intrinseca adesione di essere e non-essere, una dislocazione prospettica che dal nulla osserva la vita e la priva di ogni stanzialità e individuazione nominativa ("Che fu quel punto acerbo / Che di vita ebbe

⁵² Che fino al settembre '21 restava "l'ultimo principio del raziocinio" (*Zib.* 1991, 1627).

⁵³ Cf. *Zib.* (1991), 4129 e 4099-4100.

⁵⁴ *Zib.* (1991), 1637; cf. anche *Zib.* (1991), 1658.

⁵⁵ Referente pure necessario non solo in relazione all'economia narrativa, ma anche per ancorare il salto a un dato corporeo di realtà, e funzionalizzarlo in senso immaginativo-fantastico e non novalisianamente metafisico.

⁵⁶ *Zib.* (1991), 4178.

nome?” , vv. 21-22): la inchioda cioè nuovamente a un confronto identitario con la (non)spaziabilità (cf. “punto”) del nulla⁵⁷.

3.2. ... nel risorgere alla vita

Il Risorgimento che, dopo la sintesi gnomica di *Pepoli*, dà l'avvio secondo Bigongiari alla “seconda parte” dei Canti, “la parte cioè del canto come memoria, come immagine ‘rimembrata’” dopo che “l'io tentato come personaggio, e il personaggio tentato come io, sono ambedue morti”⁵⁸, mi pare valga come rinascita non tanto dopo la morte annunciata dell'io-*Consalvo* quanto proprio dopo la morte-nulla esperita nel *Coro dei morti*, il cui canto, da voce dell'alterità, si fa ermeneuticamente voce di quell'io che esprime in trasognamento la propria sub-stanziale nullità. Si tratta insomma di un rientro nella vita di un'esistenza che sa ormai l'essere e il non-essere non solo inscindibilmente legati ma soprattutto reciprocamente necessitanti perché si tenti ancora un farsi-spazio del soggetto. Soggetto quanto mai dimidiato, che oltre e in virtù della percezione scismatica del proprio essere ontico, sperimenta relativamente all'esistenza una nuova forma di dialettica tra l'“arido vero” di una noia annichilente e il recupero della vita nel suo pulsare sentimentale, sia pure tutto concluso in *souffrance* universale. E si tratta di una dialettica che, se da un punto di vista filosofico, come dimostrato da Ferrucci, pure riesce ad addivenire a una forma di “matrimonio”, di “convergenza e interazione” delle “due istanze [*scil.* ragione e immaginazione-sentimento] parimenti insopprimibili”⁵⁹, da un punto di vista propriamente poetico si erge invece ad insolubile “antitesi tragica dell'esistere”. Un'antitesi, secondo Anna Dolfi, statutaria nel suo negarsi “sempre all'assorbimento conciliativo per ergersi inversamente come punto polare della risoluzione definitiva”⁶⁰.

Anche la possibilità per l'io di farsi spazio vive allora in stato scismatico e desultorio tra la (non)stanzialità della *conditio* di morte-in-vita e un possibile ritorno al sentire vitale in stato relazionale con il mondo e l'altro

⁵⁷ Anche l'abdicazione alla dimensione memoriale da parte della morte vale a derealizzare, ma in prospettiva temporale, la vita nel suo punto più fortemente resistenziale: quello della combinazione affezione-ricordanza, come nelle *rêverie* tra le più rare e preziose, in cui proprio la rinuncia a una profondità mnestica permette che “il niente accarezzi l'essere, lo penetri, lo liberi”. Cf. Bachelard 2006 (1957), 85.

⁵⁸ Bigongiari 1976, 17.

⁵⁹ Ferrucci 1987, 25.

⁶⁰ Dolfi 1986, 31.

nuovamente vigente, ma a sua volta entro le maglie di rapporti contrastivi. Nel tentativo identificativo-relazionale con lo spazio dell'altro, messo in scena in *A Silvia*, l'antitesi ontica primaria tra essere e non-essere non solo complica i rapporti con un tu a sua volta scisso (Silvia vivente e Silvia morta) ma struttura il testo stesso con moltiplicazione oltre che dei piani temporali e mnestici anche dei piani spaziali e del loro connettersi-disconnettersi comparativo. A differenza di quanto accadeva ne *Il primo amore* e ne *Il sogno*, in cui all'assenza presente della donna si opponeva una possibilità di presentificazione anche corporea e tangibile di lei in *rêverie*, con lo spazio dell'io annullato (in vuoto naturale o esistenziale) in virtù dell'accoglimento dell'altro, qui il recupero onirico-memoriale di Silvia si compie nel palesamento già iniziale non solo della sua assenza ("quel tempo di tua vita mortale", v. 2)⁶¹ ma anche di una non possibile presentificazione di lei nemmeno nella finzione del ricordo dell'io: è a lei che si chiede paradossalmente di ricordare il tempo passato della sua vita. Lo spazio dell'altro, collocandosi in un passato non più recuperabile nemmeno dal sogno lirico, si assenteizza persino come simulacro memoriale, non assicurando più neanche la vigenza dell'illusione visiva se il semblante di lei è tutto declinato al passato (come accade anche per la figura di Nerina ne *Le ricordanze*). La scissione spaziale ed esistenziale non è più allora tra uno spazio dell'io e uno spazio del tu ma si sdoppia ulteriormente, in relazione ai piani temporali, in spazio dell'io nella propria *rêverie*; spazio dell'altro nella *rêverie* dell'io; spazio nell'oggi dell'io; (non)spazio nell'oggi dell'altro. La domanda retorica che occupa interamente la prima strofe ("Silvia rimembri ancora [...]"), vv. 1-6) consuma una inconciliabilità relazionale di io e tu nello spazio del ricordo dell'io, sebbene costruisca, sottotraccia, una possibilità positiva di rispecchiamento di io e tu nello spazio negativo *dell'oggi*: si suggerisce qui infatti, nel *nunc* del farsi lirico, una sorta di congruenza (in)esistenziale tra la nullificazione dell'io che tenta di recuperarsi attraverso l'impossibile resurrezione immaginifica dell'altro, e la nullificazione dell'altro impossibilitato a rinascere anche solo come fantasma di sé.

Nella seconda e terza strofe si propone invece un rispecchiamento di io e tu, nello spazio del ricordo, in virtù di un comune passato stato di pacificazione illusa con il reale, corrispondente per Silvia nell'attiva *tesitura* immaginifica di un futuro radioso e per l'io nella regressione contemplativa ma illusoriamente partecipata di fronte al dispiegarsi della natura, quasi

⁶¹ "‘Cadesti’, momento conclusivo della storia [...], non è nient'altro che l'antefatto catastrofico [...] di tutto il canto" (Colaiacomo 1992, 141).

come fosse la trama dell'“opra” di lei⁶². Il verso 31 (“quando sovviemmi di cotanta speme”) apre però, nell'immediatezza del sorgere dell'esistenza presente dell'io nel ricordo, il momento della rottura tra spazio dell'io e non-spazio dell'altro nell'oggi, parzialmente colmata da una possibilità di relazione tra la morte di lei alla vita e la morte dell'io alla speranza di felicità (vv. 49-59). La coincidenza tuttavia si spegne nella conclusione, uno dei momenti più assertivamente spazializzati dell'intera opera leopardiana:

All'apparir del vero
Tu, misera, cadesti: e con la mano
La fredda morte ed una tomba ignuda
Mostravi di lontano. (vv. 60-64)

La tomba indicata da lontano, dal fantasma assente del ricordo, è allora non solo “immagine” del “destino” dell'io⁶³, ma anche liricamente rappresentativa di quel punto polare fatalmente e assolutamente antitetico, ancora unione di essere e non-essere, di cui parla Anna Dolfi relativamente al tragismo leopardiano in ambito anche conoscitivo: “nella modalità di una doppia dialettica, restituzione della tesi all'antitesi più che ritorno hegeliano dall'antitesi alla tesi, si muove la tensione gnoseologica e ideologica di Leopardi”⁶⁴. L'assolutezza antitetica della tomba lontana è data proprio dall'impossibilità di una riconciliazione dello spazio dell'io e del tu nel presente, di un *ritorno* cioè spazializzato dell'*antitesi* tu-morta nella *tesi* io-vivo come immagine anche solo oniricamente sostanziata.

3.3. ... nella reversibilità lirica della nullificazione

Scrive Bigongiari in merito all'ultima fase creativa:

il cosiddetto realismo leopardiano [...] è non altro che questo consolidarsi, sul valico tra finito e infinito, ormai percorribile nei due sensi, di queste figure che realizzano la finzione *in praesentia* nella mente come erme o immagini più o meno statiche segnalanti il cammino che mantiene il suo senso reversibile finché la morte, una volta entrati nella zona della morte (cioè caduta la speranza), è solo vagheggiata, e da essa si può tornare, col canto, nel canto: cioè

⁶² L'interpretazione proposta da Colaiacomo del sintagma “menavi il giorno” come metafora cosmica varrebbe allora anche a sottolineare questo stato passato di serena antropocosmia contemplativa (cf. Colaiacomo 1992, 142).

⁶³ Colaiacomo 1995, 400.

⁶⁴ Dolfi 1986, 31.

può tornare il poeta alla sua tematica vitale e non ancora estinta, anzi arricchita da questo accresciuto émpito.⁶⁵

La poesia dell'ultimo Leopardi vive tutta di questo ritorno possibile e iterato dall'esperienza della morte a una riconquista dell'esperienza della vita, a un rinnovato palpito sentimentale che, già avvertito ne *Il risorgimento* ma in tono residuale e consolatorio (cf. vv. 149-152), conquista ora lo *status* solenne (ritmicamente e lessicalmente oltre che concettualmente) di

Dolcissimo possente

Dominator di mia profonda mente. (*Il pensiero dominante*, vv. 1-2)

Il luogo dell'io, che da deserto per il tramite del ritrovato *ubi consistam* amoroso si spazia in "lieto giardino" (v. 35), è però un luogo tutto interiore: la nuova resurrezione del soggetto non si compie in conquista estensionale del mondo e il suo 'esser-ci' si fa, in senso propriamente heideggeriano, non un insistere fattuale e relazionale in un luogo ma la mera consapevolezza del proprio aver-luogo⁶⁶. Consapevolezza fatta salda da quel "possente dominator" che, per quanto conosciuto come "sogno", pure resiste di fronte al vero perché a esso "s'adegua", ne prende la consistenza corporea, ne sostituisce i domini di realtà⁶⁷, in un rapporto dinamico-dialettico tra sogno e verità che, lungi dal trovare una sintesi risolutiva, fissa ora l'uno (*Pensiero dominante*) ora l'altro (*Aspasia*) dei due momenti e dei due spazi come stati esperienziali diversi e compresenti dell'esserci, reciprocamente necessitanti quanto l'esistere e il non-esistere lo sono per una definizione ontica dell'io. L'antitesi dunque resta, ma perde il suo carattere di assoluta polarizzazione negativa e anche lo stato disgregativo dell'essere si cerca in riaggregazione, ma riaggregazione possibile ed evidente solo a livello meta-autoriale, come sottolineato da Bigongiari.

Anche il ritorno della realtà, in *Aspasia*, dopo l'illusione amorosa, se pure uccide l'immagine idealizzata della donna, non ne impedisce il ritorno ipostatizzata in "cara larva" memoriale (v. 73), e, soprattutto, non derealizza l'io che si fa oggetto della propria *rêverie*, si autocontempla nel proprio esserci resistenziale e vagamente vendicativo, nel proprio restare persino oltre il destino di sparizione di ogni cosa⁶⁸:

⁶⁵ Bigongiari 1976, 37-39.

⁶⁶ Cf. Zaccaria 2008, 89-96.

⁶⁷ Come già nel *Dialogo di torquato Tasso e del suo genio familiare*.

⁶⁸ Al contrario, in *A se stesso*, la consapevolezza del vero, della intrinseca commistione di essere e noia (nulla), dell'"infinita vanità del tutto", si fa auto-celebrazione funebre dell'io morto alla vita.

[...] Che se d'affetto
Orba la vita, e di gentili errori,
È notte senza stelle a mezzo il verno,
Già del fato mortale a me bastante
E conforto e vendetta è che su l'erba
Qui neghittoso e immobile giacendo,
Il mar la terra e il cielo miro e sorrido. (vv. 106-112)

La paura primitiva dell'estinzione astrale è qui chiaramente usata in chiave metaforica e paradossale, che ne spegne il portato terrorizzante con l'opporle una resistenza coscienziale di indolenza sdegnata, valida perciò a correggere in senso sarcastico quella grandezza di spirito che, fin dallo pseudo-Longino, è lo stato proprio dell'uomo di fronte al sublime.

Ne *Il tramonto della luna*, al contrario, lo spegnimento dell'astro recupera in toto il germe angosciante di una minaccia ferale per costruirsi, secondo Ungaretti, come contemporaneo, e romantico, "mito del perire":

C'è nella poesia una grande pausa cosmica: quel momento nel quale, già tramontata la luna, non è ancora sorto il sole: è un momento di sospensione spaventosa.⁶⁹

E se anche subito dopo ("tosto", v. 56) si appressa una nuova "alba" (v. 57) e "tutto, naturalmente, poeticamente si rinnova"⁷⁰ in vichiana ciclicità, pure la sparizione "resta" liricamente fissata in immagine assoluta e spaziale, non cioè nei termini di un indicato destino di consumazione cronica, come nei filosofici *Cantico del gallo silvestre* e *Frammento di Stratone di Lampsaco*, ma nell'*hic et nunc* della *rêverie* cosmica (cf. vv. 12-28). È un'"intuizione [...]" resa disperata dalla potenza del sentimento"⁷¹, dall'assolutizzazione, propriamente romantica, della sensazione soggettiva in stato decisivo dell'essere, che nuovamente compie il salto spaziale "nel mezzo" del nulla-buio. Qui il futuro di sparizione che tocca in sorte a ogni cosa non è gnomicamente predicato ma cantato nell'attimo stesso del suo (pre)compiersi esperienziale, del suo collocarsi presente come estrema e reciproca estraneità tra lo spazio dell'essere ("sede") e quello dell'io:

Che a se l'umana sede,
Esso a lei è veramente è fatto estrano [...]. (vv. 32-33)

Tanto in *Aspasia* quanto nel *Tramonto della luna* il timore antico per la caduta-spegnimento astrale è ripreso dunque in via quanto mai indiretta,

⁶⁹ Ungaretti 1974 (1937), 351.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

come immagine di secondo grado: è similitudine, nel primo caso, di una vita senza affetti e illusioni, e, nell'altro, della fine della giovinezza. Ciononostante, e, anzi, proprio in virtù della capacità dell'immagine metaforica di isolarsi in senso semantico-valoriale indipendente, l'errore è liricamente caricato di una nuova potenzialità insieme ragionativa e sentimentale⁷²: è la dimensione sentimentale dell'io, infatti, che ora pone il soggetto al di qua della sparizione, nel finito della *praesentia* vitale, se lo ancora a uno stato emotivo – poco importa se amoroso o disdegnoso – in resistenza all'"arido vero" di cui pur egli resta razionalmente conscio; ora lo proietta al di là di essa, nel nulla di un'*absentia* già devitalizzata, se lo slega da ogni sentire e lo abbandona in stato di noia, di non-sensibilità, sempre di fronte all'amara verità del tutto in non-finalistica trascorrenza.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bachelard 1972 (1960) G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, trad. it. di G. Solvestri Stevan, Bari, Edizioni Dedalo, 1972 (*La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960).
- Bachelard 2006 (1957) G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, trad. it. di E. Catalano, Bari, Edizioni Dedalo, 2006 (*La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957).
- Bigongiari 1976 P. Bigongiari, *Leopardi*, Firenze, La Nuova Italia, 1976.
- Bigongiari 1999 P. Bigongiari 1999, *La poesia pensa. Poesie e pensieri inediti. Leopardi e la lezione del testo*, Firenze, Olschki, 1999.
- Blasucci 1985 L. Blasucci, *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, il Mulino, 1985.
- Blasucci 2011 L. Blasucci, *I titoli dei "Canti"*, Venezia, Marsilio, 2011.
- Colaiacono 1992 C. Colaiacono, *Camera obscura. Studio di due canti leopardiani*, Napoli, Liguori, 1992.
- Colaiacono 1995 C. Colaiacono, "Canti di Giacomo Leopardi", in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Le opere*, vol. III, *Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi, 1995.

⁷² Che superano ora ogni rapporto oppositivo e si uniscono, oltre che a livello teoretico (cf. Ferrucci 1987), entro lo stesso farsi poetico.

- Del Gatto 2001 A Del Gatto, *Uno Specchio d'acqua diaccia. Sulla struttura dialogico-umoristica del testo leopardiano: dalle "Opere" morali ai "Canti" pisano-recanatesi*, Firenze, Cesati, 2001.
- Del Gatto 2012 A. Del Gatto, "Quel punto acerbo". *Temporalità e conoscenza metaforica in Leopardi*, Firenze, Olschki, 2012.
- D'Elia 2018 A. D'Elia, "Le canzoni patriottiche *All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*. Il moto lirico-teoretico leopardiano a partire dal 1818", *Sinestesie* XVI (2018), 51-78.
- De Robertis 1960 G. De Robertis, *Saggio sul Leopardi*, Firenze, Vallecchi, 1960.
- De Sanctis 1983 F. De Sanctis, "1818. Le due canzoni", in Id., *Leopardi*, a cura di C. Muscetta e A. Perna, Torino, Einaudi, 1983.
- Dolfi 1986 A. Dolfi, *La doppia memoria. Saggi su Leopardi e il leopardismo*, Roma, Bulzoni, 1986.
- Ferrucci 1987 C. Ferrucci, *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, Venezia, Marsilio, 1987.
- Fubini 1962 M. Fubini, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. Dal Duecento al Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1962.
- Landi 2017 P. Landi, *La parola e le immagini. Saggio su Giacomo Leopardi*, Bologna, Clueb, 2017.
- Musarra 1986 F. Musarra, "Strutture ritmiche e strutture semantiche nell'Infinito di G. L.", in G. Savoca (a cura di), *Lessicografia, filologia e critica*. Atti del Convegno internazionale di studi (Catania - Siracusa, 25-28 aprile 1985), Firenze, Olschki, 1986, 139-150.
- Noferi 1999 A. Noferi 1999, "Teoria poesia e 'confessione' nell'ultimo Bigongiari", postfazione in P. Bigongiari, *La poesia pensa. Poesie e pensieri inediti. Leopardi e la lezione del testo*, Firenze, Olschki, 1999.
- Prete 2019 A. Prete, *La poesia del vivente. Leopardi con noi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2019.
- Rigoni 1987 M.A. Rigoni, *Commento e note*, in *PoePro*, I, 899-1102.
- Santagata 2007 M. Santagata, "Lettura didattica dell'Infinito", in *Studi in onore di Per Vincenzo Mengaldo per i suoi sett'antanni*, a cura degli allievi padovani, vol. I, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, 901-909.

- Severino 2005 (1990) E. Severino, *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*, Milano, Rizzoli (BUR), 2005 (1990).
- Ungaretti 1974 (1937) G. Ungaretti, "Influenza di vico sulle teorie estetiche d'oggi [1937], in Conferenze 1924-1937", in M. Diaccono, L. Rebay (a cura di), *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 1974, 283-362.
- Zaccaria 2008 G. Zaccaria, *Pensare il nulla. Leopardi, Heidegger*, Como, Ibis, 2008.

