

L'«INFINITO» DI LEOPARDI E L'«INTERMINATO» DEL CUSANO

di

Piero Bigongiari

I

È chiaro che *L'infinito* ha dietro e dentro di sé uno stato di complessità mentale che l'analisi formale denuncia, ma che forse non può essere esattamente percepita nelle sue componenti diacroniche se non cerchiamo di vedere questa sorpresa nel pensiero operativo leopardiano in un certo senso simile a quella che deve aver provato, per esempio, un Niccolò Cusano all'uscire dalla stretta della concezione cosmologica medievale.

Così dinanzi alla ragione di tipo illuministico che si fa strada lentamente nella riflessione leopardiana, da quando « Non il Bello ma il Vero o sia l'imitazione della Natura » ⁽¹⁾ comincia a insinuarsi, ossia dalla metà del '17, che segna anche l'inizio delle tracce riflessive dello *Zibaldone*, e quando poi, poche pagine dopo, subentrano i pensieri provocati dalla lettura su « Lo spettatore italiano », n. XCI, delle « Osservazioni di Lodovico di Breme sopra la poesia moderna o romantica che la vogliamo chiamare » ⁽²⁾, che preludono al *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* del marzo 1818, il poeta ha bisogno, in quello slittare per gradi minimi e spesso inavvertibili del suo pensiero, che si ricordi è sempre un pensiero figurato e non astratto, dalla natura alla ragione, di un elemento di composizione di tali opposti in movimento che, se non superi, almeno medi la contraddizione incipiente. Occorre ad Leopardi un punto di passaggio, quasi un elemento dialettico, tra il polo di natura e il polo di ragione, e questo passaggio, totalmente reversibile, e dunque dotato di ambigua dialetticità, è l'illusione: un elemento di trasparenza traslativa. Nasce a questo punto l'importanza che ha l'illusione, questa camera di compensazione tra opposti inconciliabili, con tutte le sue componenti operative mentali quale appunto, fondamentale, la finzione, nel sistema

⁽¹⁾ *Zib.*, I, p. 4.

⁽²⁾ *Zib.*, I, p. 21.

poetico leopardiano, avvertendo altresì che l'illusione ha valenza mutevole secondo il punto della contraddizione in cui essa esercita la sua funzione mediatrice, per cui si va da illusioni più naturali a illusioni più razionali. Ha qui ragione Marco De Poli nell'osservare: « All'opposizione rousseauiana (e a questo punto frutto, con ogni probabilità, di una lettura diretta almeno del *Discorso sull'ineguaglianza*) tra natura come fonte di ogni bene e ragione come fonte di ogni male Leopardi aggiunge un terzo elemento: le illusioni. Le illusioni non sono "ragione" (in quanto la ragione è nemica delle illusioni) ma non sono neanche "natura" come spontaneità bruta o ignoranza; esse si collocano in una posizione in certo senso intermedia tra le due. È sulle illusioni, cioè sulla interpretazione già in qualche misura elaborata della natura, e non sulla natura pura e semplice, che sembra puntare il giovane Leopardi per il recupero di una autentica dimensione umana »⁽³⁾.

Ecco quanto il poeta osserva: « A tener dietro con diligenza ai ragionamenti del Breme ci si scopre una contraddizione nascosta, ma realissima e fondamentale così del suo sistema come del romantico. Da principio dice che gli antichi credevano tutto e si persuadevano di mille pazzie, che l'ignoranza il timore i pregiudizi e somministravano allora gran materia alla loro poesia, e non possono più somministrarne ai tempi nostri; insomma evidentemente par che venga a concludere, che la poesia nostra bisogna che sia ragionevole, e in proporzione coi lumi dell'età nostra, e in fatti dice che ce la debbono somministrare la religione, la filosofia, le leggi di società, ec. E così dicono i romantici. Ma se così è, ecco l'illusione sparita, e se il poeta non può illudere non è più poeta, e una poesia ragionevole, è lo stesso che dire una bestia ragionevole, ec. E i romantici, non che facciano la poesia ragionevole, vanno in cerca di mille superstizioni e delle più pazze cose che si possano mai pensare: il Breme poi dice che l'immaginazione anche al presente ha la sua piena forza, e desidera di essere invasa rapita, ec. e ANCHE *sedotta* (qui vi voleva) purché non da cose AL TUTTO *arbitrarie né lontane da quel vero*, ec. In queste parole e specialmente in quell'*anche* e in quell'*al tutto*, mi par di scorgere chiarissimamente l'angustia del metafisico, che vedendo la linea del suo ragionamento torcersi e piegare, cerca di rimediarsi colle parole »⁽⁴⁾.

Ebbene, l'infinito come indefinito secondo la « dotta ignoranza » del Cusano è quanto riempie l'illusione (come finzione nel pensiero: è il momento dell'illusione incipiente sentito ancora come *couche* operativa all'interno stesso del pensiero che avverte il proprio mutamento « spaziale » rispetto alla realtà percepita nel suo farsi e nel suo « spostarsi » nel linguaggio) in questo momento critico della riflessione leopardiana, quando ancora la ragione non ha capovolto i termini della questione rispetto alla nuda natura, quando cioè la natura non è ancora ricusata come fonte di ogni male. Ma intanto — *après coup*, cioè scritto *L'infinito* — ecco specificarsi l'infinità come « l'indefinito del materiale »: ecco il « celeste confine » →

⁽³⁾ MARCO DE POLI, *L'illuminismo nella formazione del pensiero di Leopardi*, « Belfagor », a. XXIX, n. 5, 30 settembre 1974, pp. 541-2.

⁽⁴⁾ *Zib.*, I, pp. 25-6.

« ultimo orizzonte » specificarsi come « ultimo confine della materia » sul quale « ogni qualunque facoltà dell'animo nostro finisce assolutamente ». Ma ecco le parole del 9 Maggio 1821: Sebben l'uomo desidera sempre un piacere infinito, egli desidera però un piacer materiale e sensibile, quantunque quella infinità, o indefinizione ci faccia velo per credere che si tratti di qualche cosa spirituale. Quello spirituale che noi concepiamo confusamente nei nostri desiderii, o nelle nostre sensazioni più vaghe, indefinite, vaste, sublimi, non è altro, si può dire, che l'infinità, o l'indefinito del materiale. Così che i nostri desiderii e le nostre sensazioni, anche le più spirituali, non si estendono mai fuori della materia, più o meno definitamente concepita, e la più spirituale e pura e immaginaria e indeterminata felicità che noi possiamo o assaggiare o desiderare, non è mai, né può esser altro che materiale: perché ogni qualunque facoltà dell'animo nostro finisce assolutamente sull'ultimo confine della materia, ed è confinata intieramente dentro i termini della materia » ⁽⁶⁾. L'*aequatio* del confine della « facoltà dell'animo nostro » « dentro i termini della materia » si rivela rigorosa e rivela dunque proprio come un « paese » percorribile, meglio come un « mare » in cui sia possibile, anzi « dolce », naufragare, lo stesso al di là finto nel pensiero, e che anzi concreta e materializza lo stesso pensiero fingente: concretamente materico il cronotopo leopardiano si rivela però accessibile, e recuperabile attraverso tutta l'operazione altrettanto concreta del « fingere » inteso come « formare, foggiare » (« Non è roba di Crusca » dice lo stesso Leopardi in una delle « annotazioni » alla canzone *Alla primavera*, a proposito di V, 2: « Le varie note / Dolor non finge », che poi però fu cambiato in « forma »), in termini dunque di immedesimazione linguistica, e cioè nei termini preliminari della piena accessione del significante al proprio significato. Leopardi è certo un poeta di significati, un poeta del significato, non petrarchescamente un poeta del significante; ma certo è da dire che il « naufragio » è il momento in cui è proprio il significato a naufragare, instaurando in tal caso il valore decisivo e retroattivo del significante. Cioè il significante in Leopardi instaura il suo valore prioritario grazie ai valori negativi del significato rifiutati, come qui, dalla dolcezza del naufragio; e che anzi, nelle conseguenze del rifiuto, appaiono positivi, nel senso che il naufragio, cioè il rifluire del significato ignoto sul significante, risulta dolce: così come è dolce il riversarsi dei flutti dell'ignoto spumeggianti sulla barriera corallina del « celeste confine ». Dove avverrà coscientemente la interruzione del processo significativo è, poco dopo, nella seconda strofe de *La vita solitaria*. Ma, è da dire, proprio la fine della prima vena idillica, con l'autunno del '21, questo anno drammaticamente fondamentale, segnala la fine di questa tentata prevalenza del significante sul significato: le odi-canzoni segnano la violentissima ripresa dei valori significativi e la fine « storico-mitica » ed « eroica » del tentativo nirvanico di captazione diretta dell'assoluto. Il paradiso perduto non è recuperabile nell'operazione di interruzione dei significati, quando questi, che hanno ormai inten-

⁽⁶⁾ *Zib.*, I, pp. 689-90.

zionato in senso finalistico il segno poetico, premono con tutto il loro peso negativo prevalente nella stessa operazione significativa: si può solo inserire come portato dell'illusione, tra le altre illusioni che segnano come pietre miliari l'esautorarsi dell'autobiografia dietro il premere della vena eroica, agonistica e protagonista.

Ed è da dire che tra la prima e la seconda fase dei primi idilli, insieme al rifluire del protagonismo già radicato con le canzoni patriottiche e che sta divenendo il protagonismo della disperazione crescente, per cui chi naufraga è ancora un io protagonista e attivo oltre la siepe, e perciò il segno positivo è assegnato alla dolcezza del naufragio (come è già accaduto in *All'Italia*: « io solo / Combatterò, procomberò sol io ») in quanto operazione pragmatica portata a termine sulla sollecitazione di brevi segni e di minimi indizi, avviene una presa di coscienza su questa operazione « infinitiva »: cioè mentre la prima fase è operazione direi scientifica di captazione di quest'ottica, fino al naufragio, che è, nella sua dolcezza attestata, dichiarazione di raggiunto « al di là » della siepe, e dunque è operazione storica dell'io protagonista con tutte le sue conseguenze (tra cui la prima, che è constatazione solo copertamente negativa: il mare dell'infinito non è navigabile fino alla riconquista dell'eden, del paradiso perduto; esso è solamente « naufragabile »: che è la posizione conoscitiva dell'Ulisse dantesco), la seconda fase, fino a *La vita solitaria* ⁽⁶⁾, è il tentativo nirvanico *in re*, egualmente non riuscito ma descritto nei suoi capitoli come una storia che rasenta la favola avverata della propria vita. Quando il poeta dichiara il proprio « obbligo » del mondo « Sedendo immoto », egli ha raggiunto la propria fase preistorica, è sceso con questa *epoché* nel proprio inconscio prenatale, sulla riva della propria morte d'avanti nascita, cioè ha raggiunto quell'altrui che la stessa violenza del proprio io operativo altrimenti, intendo sul piano storico, non gli potrebbe permettere. L'interruzione di senso è chiaramente dichiarata; ma una tale interruzione di « spirito o senso », una tale sollecitazione del significante in sé, punto oppositivamente estremo tentato da un poeta tipico del significato, è per Leopardi anche avvertenza di morte, avvertenza anticipata della morte, di una morte prenatale, come si è detto, cioè di una morte che sia per assurdo conquista *in re* dell'eden: e di un eden in cui si prefigurano indolore la storia mortale dell'uomo. La « quiete antica » delle « membra », mentre pare che « Co' silenzi del loco si confonda », anche riduce al silenzio la stessa procedura poetica, che per Leopardi è procedura strettamente significativa, cioè indirizzata ai significati prementi con le loro risultanze negative, tanto che, mentre *La vita solitaria* è una premessa, col suo carattere riassuntivo e autobiografico, delle *Ricordanze*, essa segna altresì la chiusura della grande crisi idillica e l'apertura della vena dimostrativa ed eroica delle odi-canzone, in cui l'orgia dei significati arena un po' per volta e sempre più la poesia in una prosa che addensa la propria tonalità sinonimica di fondo in una cupa pegola che invischia i significati stessi periclitanti nelle figure evocate, sempre sul

⁽⁶⁾ E si veda per questa parte il mio saggio *Leopardi e l'ermetismo*, in *Leopardi e il '900*, Atti del III Convegno internazionale di studi leopardiani (1972), Firenze, Olschki, 1974, pp. 149-67.

punto di trasformarsi in figure melodrammatiche, di un melodramma particolarissimo, soliloquente, se il canto non par levarsi dalle loro labbra, quasi mangiato dal basso profondo.

Intanto si connoti il testo dei vv. 34-8 de *La vita solitaria*, dopo quella « altissima quiete » (corrispettiva, nel v. 6 dell'*Infinito*, di « profondissima quiete »):

Ond'io quasi me stesso e il mondo obbligo
Sedendo immoto; e già mi par che sciolte
Giaccian le membra mie, né spirto o senso
Più le commova, e loro quiete antica
Co' silenzi del loco si confonda.

La « confusione » fonosimbolicamente è attestata con gli elementi nirvanici, insieme a un ricordo preistorico di moto (moto←→immoto) ondoso che è quello in cui l'io prenatale ha già fatto naufragio: qui sopravvive nell'allitterare e nel morfema preposizionale *co-con* che mentre indica unione con qualcosa, indica, esprimendolo dal suo seno fonico, fusione altresì con la memoria di un'onda in cui appunto l'io ha già fatto naufragio e che ora sopravvive solo come « tranquilla imago », quasi in uno specchio orfico, nel concavo specchio in cui gli orfici leggevano annodato il passato al futuro.

La crisi di quell'autunno declinante del '21 è fondamentale nel ciclo lirico leopardiano. Nell'ottobre-novembre si affaccia, con *Nelle nozze della sorella Paolina*, tutta un'altra fase, eroico-esortatorio-prosaica, di significati dimostrativi in crisi proprio nel momento che il poeta arriva a toccarli, e di cui solo il gran silenzio lirico dell'anno delle *Operette*, il '24, riuscirà a saldare il conto in un riso mascherato: le *Operette* segnano l'ingresso della maschera nel teatro tragico proto-antagonistico. E i grandi idilli successivi dal '28 in poi, dopo tanto silenzio lirico, saranno da accostare ai primi idilli solo per un tratto: che il visibile che è preistoria scientifica dell'invisibile nella prima parte diventa l'invisibile che, dopo tanto, come un motivo perduto, ritorna visibile attraverso il recupero della memoria. Non oblio dunque, ma proprio la rievocazione del ricordo è il fine dei grandi, rispetto ai primi, idilli. L'operazione mnemonica insomma, seppur sempre sia un'operazione ascrivibile all'area dell'idillicità, è un'operazione opposta. Il poeta, ormai al di là della siepe degli anni, passato tanto tempo, recupera la tematica favolosa della sua storia, la favola stessa dell'esattezza millimetrica nel rapporto tra i particolari di partenza e la totalità in arrivo (e il suo linguaggio è, in questo senso, molecolare, freme nei minimi significanti mentre acquista la coperta omogeneità e quasi indifferenza dell'insieme, dei massimi significati), rievoca il breve cerchio della siepe che l'aveva protetto e il cerchio bramato e più ampio dell'« ultimo orizzonte », quel « celeste confine » che persino nel colore è rievocato uguale (« quei monti azzurri »), « arcani mondi, arcana / Felicità fingendo al viver mio! ». Sono le stesse parole (« pensieri immensi », « fingendo ») dell'*Infinito*, ma, ripeto, l'operazione ora è inversa: è la

ricostituzione del nido, dell'area interna alla siepe, del lago nirvanico, dello specchio orfico, per cui il sedersi « colà sulla fontana / Pensoso di cessar dentro quell'acque / La speme e il dolor mio » è assolutamente corrispettivo allo *speculum* acqueo al cui « margine » siede « immoto » ne *La vita solitaria*. E il passare dallo « stormir » del vento « tra queste piante » dell'*Infinito* al silenzio — « taciturne piante », ec. de *La vita solitaria* — e da questo al susurrare « al vento » dei « viali odorati » e dei « cipressi » delle *Ricordanze*, fa parte del sistema alternativo voce-quiete-voce in cui l'infinito, mentre si diparte dalle circostanze, è già lontano non solo nella sua immensità ma anche nella sua assorbente totalità; meglio: nella sua assorbente crisi di totalità. La costituzione del sistema mentale leopardiano, cioè il totalizzarsi del pensiero figurato in immagine complessa, non si dimentichi che parte sempre da elementi parziali, locali, momentanei — la metonimia leopardiana, ci aiuta a completare le nostre riflessioni Adelia Noferi, è di tipo sineddochico —. L'immagine pensa ricostituendosi in sistema agente e concettualmente trasmissivo perché, come ci è già accaduto di spiegare, l'immagine leopardiana non è mai, come è invece nel Petrarca, finalistica e finale, ma, sempre intermedia, cioè posta a fondamento del discorso significativo, ha sempre un momento ingressivo e un momento egressivo. L'immagine che avviene pensando è immagine del pensiero mai fermo: è cioè un'immagine trasmissiva, mai finale; se così fosse il pensiero figurato leopardiano dovrebbe o smettere di figurare o smettere di pensare, mentre per confessione dello stesso poeta, come si sa, « non si vive se non pensando ». E d'altronde, rovesciando il nostro ragionamento, il pensiero leopardiano, in sé contraddittorio, riscatta nel proprio momento figurale, nel tramite figurale del proprio flusso mentale, in cui la figura risulta un topos materico aggressivo e agonistico, l'orrore tutto leopardiano per il pensiero astratto, o come dice il poeta stesso, tipico della filosofia tedesca. D'altronde quella che ho chiamato la ricostituzione del nido, recuperato *ab extra*, avviene sempre a sfondo autobiografico-favoloso: avviene cioè attraverso una tale carica di colore linguistico più o meno scientemente sollecitata a fini significativi, anche se contenuta nella norma discorsiva, ma è proprio il carattere favoloso a pungolare l'irripetibilità della norma, che il protagonista vi si rileva di nuovo, uno strano protagonista analogico, dal « passero solitario » al « pastore errante », che dimostra come dall'area idillica riconquistata *ab extra* si può uscire, non dico tranquillamente, ma certo *de plano*, sempre nei termini analogici preliminarmente accettati, per la più lontana immensità materica, come per il deserto asiatico dove il pastore e riposa e cammina, con la coscienza comunque della brevità del proprio vagare rispetto al « corso immortale » di quella stessa luna che si era costituita come interlocutrice *in loco*, ma spaziente temporalmente, assiepante tempo, nel primo capitolo di questa storia idillica, cioè nell'omonimo idillio *Alla luna*.

Il naufragio e l'oblio ora si rivelano come memoria che sorge dall'oblio, come esperienza della morte accettata dal protagonista davanti all'antagonista, quel futuro « brutto / Poder che, ascoso, a comun danno impera », ma che ancora è sfidato in termini individuali

e, a dir così, alfieriani, cioè in termini di destino individuale. « L'infinita vanità del tutto » si aprirà, nella sua vanità sconfinata, solo con *A se stesso*, cioè col consiglio che l'altro, l'alterità riflessiva che vive nel poeta, rivolge « a se stesso », al protagonista che, ormai, dopo l'amore fiorentino, non finge più nel pensiero, di cui pure ha percepito l'immensità tangibile, ma già vede o suppone, fuori del pensiero, levarsi il monte della prova suprema, lo « sterminator Vesevo » della *Ginestra*, un monte che è salito al di là di ogni benda che il poeta aveva potuto mettersi sugli occhi, dalla siepe all'ultimo orizzonte: il visibile e l'invisibile sono la storia in atto dell'uomo che socialmente si sente avvinto al proprio destino non più individuale, come la vita e la morte sono le due facce favolose dell'unica moneta con la quale costui può ripagare la natura degli inganni suoi, l'unica moneta onestamente spendibile, l'obolo finale, quando egli varca l'ultimo limite che ancora si interpone alla sua volontà di non arrendersi.

II

Come ho parlato di « meditazione assisa » per l'esperienza che va da *L'infinito* a *La vita solitaria* ⁽⁷⁾, dovremmo parlare di « meditazione andante » per il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*: l'Asia è l'immensità, e chi va sostenendosi per l'immenso con « l'ale » o vi posa, come la greggia, senza tedio, può raggiungere forse, se non la felicità, la quiete e il contento, che è endiadi per il contento della quiete, il *contentus*, il contenuto stesso, della quiete. La quiete del « posare » è condizione a cui tipicamente aspira Leopardi in quel suo « essere in sé » che è insieme tendere ad essere attivamente fuori di sé (il « contento » della siepe è anche l'incontenibile dolcezza del naufragio nella fusione del dentro col fuori), se già anche, nella *Sera*, « queta\`sovrà i tetti e in mezzo agli orti / Posa la luna, e di lontan rivela / Serena ogni montagna »; in cui è preservato il senso di serenità ⁽⁸⁾ assicurato da

⁽⁷⁾ Cfr. *Leopardi e l'ermetismo*, cit.

⁽⁸⁾ Per tutte le implicazioni che « sereno » ha in Leopardi, vedi EMILIO PERUZZI, *Saggio di lettura leopardiana*, « Vox Romanica », XV (1956), n. 2, pp. 94-163. *Sereno* è « vuoto di travaglio e di lamento, ἀτάραχος », « curis vacuus », sicché nella *Ginestra*, nel sintagma « lo vòto seren », in cui *sereno*, in quanto sostantivato, è « ἀτάραχος ἄηρ » che pervade lo spazio circostante », si aumenta e si qualifica il senso di *sereno* proprio con l'aggettivo *vòto* che rende fisicamente in primo piano, non offuscato da alcun intermediario, quel « brillare il mondo » « tutto di scintille in giro », quasi che stia per prendere fuoco lo stesso *hic et nunc* che il poeta sta direttamente rivelando in tutta la sua ampiezza. Ma io aggiungerei, alla esaurientissima spiegazione peruzziana, quella che è la proprietà del cielo terso, cioè quel suo rivelarsi nelle varie gradazioni dell'azzurro fino al blu notturno, per cui qui la serenità di « ogni montagna » è anche inconscio richiamo cromatico al mare: l'anello che cinge Recanati in questo senso è « quinci il mar da lungi, e quindi il monte »: due azzurrità che saldano l'anello del sereno intorno all'io inquieto; e d'altronde è il poeta stesso a sentire altrove carico di sensi non solo irenici ma promettenti l'aggettivo cromatico: « la vista / Di quel lontano mar, quei monti azzurri », in cui « azzurri » indica il fondo stesso della serenità racchiudente ma anche liberante l'io tempestoso, quale il primitivo « celeste confine » → « ultimo orizzonte » dell'*Infinito* aveva già proposto. Ma il valore emotivo della notazione cromatica è in genere in Leopardi attenuato, spostato nella zona tra denotazione e connotazione, a meno che non acquisti valore immediatamente meta-

quell'agire a distanza: « rivela » è, sì certo, svela, ma anche ri-vela, cioè scopre ricoprendole con la sua magica luce acquetante. Mentre « Me, s'io giaccio in riposo, il tedio assale » (si noti subito la posizione forte, all'inizio del verso, dell'accusativo). « Sì che, sedendo, più che mai son lunge / Da trovar pace o loco » (vv. 120-1): « pace o loco » si equivalgono nel loro rapporto di reciprocità reversibile: trovar pace è trovar loco (e viceversa), questo perpetuo *hic* leopardiano, questa localizzazione attiva (non solo l'*hic* che ammette il *nunc*, ma anche questa radicalizzazione che è un porgersi), in cui la pace sia, come quella della luna, quando posa, il modo di rivelare la lontananza, ma non di smarrirvisi come l'io poetico pensante e fingente l'al di là della siepe: quella pace raggiunta nel tremendo furore della *Ginestra* in cui il poeta « rivela » l'al di là, l'al di là di ogni illudente consolazione, l'al di là di ogni ostacolo che scatena la finzione nel pensiero e non la verità del pensiero, con un'operazione *toto coelo*, a dir così, « lunare », tanto che *Il tramonto della luna* è ben complementare della *Ginestra*, ne è il resto figurale, il compenso gratuito di una morte già attinta e già pagata: tramonta, in quiete raggiunta definitivamente nella nicchia della sepoltura, l'operazione lunare del rivelare il *lonh*, di rivelare, con moto ormai pacificato (quasi si direbbe in un « andante con brio »), il venir meno de « Le lontane speranze, / Ove s'appoggia la mortal natura » (vv. 25-6). « La mortal natura » non ha più nulla a cui appoggiarsi: il loco o pace è la morte stessa figurata in immagini acclini; i toni precipiti del *Tramonto* (« Tal si dilegua, e tale / Lascia l'età mortale / La giovinezza ») derivano da questo fugato di fondo, consapevole di una logica timbrica inesorabile, che dà alle parole veloci quel senso di sottrazione di fiato che ha il singulto.

Per riprendere il nostro discorso sulla meditazione, dovremmo, ancor più, parlare di « meditazione in piedi » per la *Ginestra*, in cui egual flutto si leva, stavolta di fuoco e di lava, mirato con occhio impassibile, scrutato quello che era stato l'invisibile immaginario

forico, come anche in « celeste confine » che significa primariamente « confine del cielo », o come nelle « vie dorate » in cui il colore cede, in questo caso, sul valore metaforico primario di « età dell'oro » in cui paiono quelle vie inoltrarsi. E sempre in *A Silvia* nella variante, ai versi, si noti, aggiunti 17-8 si trova « Ove de gli anni primi, acerbi, verdi Trapassando, Dispensando io' venia la miglior parte. l'età più verde » (che suggerisce ulteriormente: « E de gli anni io spendea la ec. l'età fiorita. Ove il fior de le forze ec. »). In cui si trapassa dall'acerbo al verde, e dall'età più verde all'età fiorita; fino all'estrazione consequenziale del « fior de le forze » che il poeta « spendea », e fino alla definitiva endiadi: « Ove il tempo mio primo / E di me si spendea la miglior parte », in cui cade il colore metaforico (sviluppatosi inizialmente in tutta la sua omologia, fino al fiorire) e in cui trionfa il sostantivo « parte » che è solo apparentemente pseudo-generico. Pare che « la miglior parte » « di me » sia il corrispettivo soggettivo dell'oggettiva « tanta parte / Dell'ultimo orizzonte » dell'*Infinito*. Infatti, dopo un altro di questi gerundi leopardiani, « lasciando » (*A Silvia*, v. 16), il poeta « D'in su i veroni del paterno ostello / Porgea gli orecchi al suon de la tua voce », ecc. La situazione auditiva richiama di nuovo al rapporto visibile—invisibile; e la voce di Silvia e la sua operazione di spola (la « man veloce / Che percorrea [ed era, si noti, “percotea”, sensazione ancora acustica] la faticosa tela », quasi giovane Parca allo stame della vita) richiamano, elementi invariati, a « questa voce » dell'*Infinito* e alla spola tra « questo » e « quello » tipici della *gradatio ad infinitum per interminatum*. Ma, ahimè, « la faticosa tela » di Silvia non era la tela di Penelope, se la giovane tessitrice periva « tenerella » (risuona nell'aggettivo ipocoristico la stessa affettività per gli elementari minimi e indifesi che altrove suona nella femmetta, nella donzelletta, persino nella « gallina, / Tornata in su la via, / Che ripete il suo verso »: tutti segni del passaggio della totalità nei minimi).

fin nei minimi anfratti, sul capo non renitente della innocente ginestra. Il naufragio in Leopardi non è mai interruzione momentanea e alternativa del continuo (le pulsazioni stilistiche leopardiane sono meramente tonali, fondano nel continuo l'evidenza, fondono l'*ergon* del discorso ma non lo interrompono mai, sia pur fulmineamente, per opposizione), non è mai instaurazione del discontinuo: è anzi l'affermazione finale di una morte liberatrice dal ciclo vitale, goduta proprio in questo suo affermarsi come tmesi finale del, e nel, continuo; e in tal modo finisce per confermarne la necessità, direi, fisica, in quanto si afferma come perdita conclusiva dell'individualità nel, e stavolta del, continuo, e dunque come sconfitta necessaria e come tale impassibilmente accettata da quella che era stata la vena eroica, da quello che si era levato come protagonista. La « social catena », rousseauiana, ma stavolta stretta « Contra l'empia natura », in definitiva non fa che ribadire, nella resistenza confederata della specie, e seppur ne emerga un « vero amor » reciprocamente pietoso « Negli alterni perigli e nelle angosce / Della guerra comune », il continuo fatale a cui essa è soggetta. Il resto protagonista, in questa agonia finale spogliatasi d'ogni illusione di primato scenico, è dato solo dalla visibilità completa dell'*ananke*: è ancora in quel mirare senza codardia né orgoglio il compiersi dell'opera tragica dell'*ananke*. L'*ergon* dell'*ananke*, sostitutivo dell'*ergon* del discorso poetico, è proprio in quello stanziarsi del « flutto indurato, e par che ondeggi », « in queste rive » (« rive » scrive, quasi rive di un mare, di « quel » mare, del mare dell'invisibilità fattasi visibile, e aveva prima scritto « piagge »): ora è l'*ananke* che trova sede dove le « frali / [...] stirpi » della ginestra hanno avuto, « Non per voler ma per fortuna », « E la sede e i natali ». In questa sostituitività di una pace tragica, quell'illusorio ondeggiare marino della lava cupamente rappresa nella propria materia, è l'allusione metafisica sopravvivente dell'*hic et nunc* leopardiano: sopravvive la forma dell'essere come essere stato; il suo futuro è questa contemplazione sociale dell'individuo come entità appunto formale, e come tale resistente. La sua sostanza consiste nel sottostare, senza cederle, all'*ananke*; la sua presenza sta proprio nella rappresentatività, anzi nella rappresentabilità, del suo destino. Nella specie, è l'immagine che si mantiene. Ricordate la clausola della penultima strofe di *Alla sua donna*: « E potess'io, / Nel secol tetro e in questo aer nefando, / L'alta specie serbar; che dell'imgo, / Poi che del ver m'è tolto, assai m'appago ». All'alta specie della sua donna, si è ora sostituita la specie umile della ginestra, corrispettiva della specie amante di « vero amor » dell'uomo; alla specie celeste la specie terrestre, ma la « mesta landa » è pur sempre immersa « In purissimo azzurro »: persiste intorno all'io immaginante la propria perdita individuale, quel cerchio di serenità in cui la forma inscrivendosi pare irraggiare, eterna *voluntas* del proprio cronotopo.

Per *La ginestra* parlo metaforicamente di « meditazione in piedi », nel senso che è caduta ogni esclusione rispetto all'« ultimo orizzonte », cioè tra il visibile e l'invisibile. In verità la strofe IV comincia con un « seggio », in cui però prevale l'aspetto semantico di « stare », quasi « aver sede », su quello, pur compreso, di « stare seduto »: « Sovente in queste rive, /



3 - J. M. William Turner: *Tempesta di neve*, 1842 (Londra, Tate Gallery)



4 - Caspar David Friedrich: *Città al sorgere della luna* (Winterthur, D. Reinhart Stiftung)

Che, desolate, a bruno / Vestite il flutto indurato, e par che ondeggi, / Seggo la notte ». Subito dopo compare il solito « Veggo » sempre in posizione privilegiata all'inizio del v. 163, seguito da « quando miro » (v. 174), lontanamente anticipato dalla rima « in giro » del v. 165; mentre anche stavolta la specularità è preservata, rispetto al fiammeggiar delle stelle, quasi ginestre che prendano fuoco virilmente « In purissimo azzurro », riflettendo la propria tragica luce « su la mesta landa », è preservata, dico, ai vv. 164-5: « Cui di lontan fa specchio Il mare »; e intanto, procedendo il pensiero lirico nel suo fuoco immaginativo, ecco che anche « terra e mare », quello che era stato lo specchio orfico, pur riflettendo questo vulcanismo drammatico dell'universo, divengono « un punto » in cui « l'uomo è nulla ». La tmesi è, ancora una volta, l'annullamento operato dal totalizzarsi della fenomenicità, da parte di quello che era stato « il tutto » già conosciuto dalla « Giovinetta immortal » quale è la luna del pastore errante. Mentre l'*epoché* dell'azione è ancora contenuta per Leopardi in quei formidabili gerundi di cui la sua eloquenza discorsiva si nutre, quasi di nebulose dell'azione, di cui essi costituiscono i nuclei energici, le riserve di spazio concluso ed esplosivo: solo qui, « rimembrando » (v. 185), « rinnovellando » (v. 195), « cadendo » (v. 202), « piombando » (v. 212), « scendendo » (v. 222), « giacendo » (v. 251), « balzando » (v. 252), « Fervendo » (v. 260), « Fuggendo » (v. 262), « crepitando » (v. 267), ecc. E anche nel *Canto notturno* si ha un « Mirando all'altrui sorte, il mio pensiero » (v. 140), che è la conclusione operativa ancora compresa tra il mirare e il pensiero mirante, in cui cioè non finisce ancora di operare la finzione, se l'altro, l'altrui, l'« altrui morte » può costituire ancora una barriera di esitazione tra l'io e l'altro, quella barriera comunque destinata a cadere totalmente nella *Ginestra*, e in cui, con quel « forse » (« O forse erra dal vero »), è ancora dubitativamente sospeso il pastore, come sottilmente inebriato dai « tanti moti » degli « eterni giri ».

III

Nello *Zibaldone* il « cardinal di Cusa » è citato il 5-6 Ottobre 1821, quando il poeta, polemizzando con l'immaginazione dei tedeschi, e difendendo « Cartesio, Galileo, Newton, Locke, ec. » che « hanno veramente mutato faccia alla filosofia », osserva: « Il sistema detto di Copernico potrebbe riguardarsi come una grande scoperta e innovazione, anche in ordine alla metafisica; ma è noto che quel tedesco non fece altro che colle sue meditazioni lunghe e profonde, coltivare e stabilire ec. una verità già saputa o immaginata da' Pittagorici, da Aristarco di Samo, dal cardinal di Cusa ec. Questo è ciò che fanno fare i tedeschi »⁽⁹⁾. È ancora il Leopardi che combatte contro la ragione, « la quale per far grandi effetti e decisi progressi ha bisogno di quelle stesse disposizioni naturali ch'ella distrugge o n'è distrutta, l'immaginazione e il sentimento »⁽¹⁰⁾. Ebbene, nel sistema funzionale delle

⁽⁹⁾ *Zib.*, I, pp. 1180-1.

⁽¹⁰⁾ *Ibidem.*

illusioni, è bene innestato proprio questo particolare tipo di immaginazione, la finzione d'infinito, ma non sì che di un tal sistema emotivo non si capti proprio il lato operativo, e insomma il valore positivo, dinamico, addirittura drammatico, che il pensiero leopardiano gli assegna. In un universo che quale quello leopardiano sembra costituito nella sua immutabilità da riconoscere solo progressivamente come un dato fatale e inamovibile, in verità proprio l'operazione linguistico-immaginativa necessaria a captarne i confini slittanti, appoggiata a quel medium di trasparenza traslativa che è l'illusione, con l'aspetto operativo connesso quale si presenta preliminarmente la finzione nel pensiero, insomma lo strutturarsi progressivo del linguaggio, nel suo farsi poetico, sulla linea percettiva dell'infinito-interminato, del linguaggio cioè come interminato che determina in quanto si determina, sembra rimettere in moto proprio quell'universo, dandogli l'abito, più che scientifico, gnoseologico non di un fatto puramente descrivibile ma di un farsi che dà oltretutto credibilità allo stesso movimento strumentale linguistico in cui esso universo si esprime come interminato che progressivamente si determina nella appercezione conoscitiva. È un linguaggio che, mentre si totalizza partendo dai particolari, propone una continua e significativa mancanza di determinazione a un totale sempre più vasto.

È chiaro che il poeta, in tal caso, mentre esprime la propria fiducia razionale sulle risultanze significative connesse al proprio operare poetico, cioè sui significati raggiunti, costituisce come valvola di sicurezza una delle regole fondamentali di quell'operare, quella cioè collegata all'eleganza come messa in opera dell'indeterminato-interminato: « Se attentamente riguarderemo in che soglia consistere l'eleganza delle parole, dei modi, delle forme, dello stile, vedremo quanto sovente anzi sempre ella consista nell'indeterminato, [...] o in qualcosa d'irregolare, cioè nelle qualità contrarie a quelle che principalmente si ricercano nello scrivere didascalico o dottrinale »⁽¹¹⁾. Convieni ripetere quanto qui lo stesso Leopardi richiama sulla propria distinzione tra parole e termini: « Ho già distinto in altro luogo le parole dai termini, e mostrata la differenza che è dalla proprietà delle voci alla nudità e precisione. È proprio ufficio de' poeti e degli scrittori ameni il coprire quanto si possa la nudità delle cose, come è ufficio degli scienziati e de' filosofi il rivelarla. Quindi le parole precise convengono a questi, e sconvengono per lo più a quelli; a dirittura l'uno e l'altro. Al poeta e al letterato per lo contrario le parole più vaghe, ed esprimenti idee più incerte, o un maggior numero d'idee ec. Queste almeno gli denno esser le più care, e quelle altre che sono l'estremo opposto, le più odiose. [...] Ho detto e ripeto che i termini in letteratura e massime in poesia faranno sempre pessimo e bruttissimo effetto. Qui peccano assai gli stranieri, e non dobbiamo imitarli. Ho detto che la lingua francese (e intendo quella della letteratura e della poesia) si corrompe per la profusione de' termini, ossia delle voci di nudo e secco significato, perch'ella si compone oramai tutta quanta di termini, abbandonando e dimenticando le parole: che noi non dobbiamo mai né dimenticare né perdere né

⁽¹¹⁾ *Zib.*, I, pp. 887-8.

dismettere, perché perderemmo la letteratura e la poesia, riducendo tutti i generi di scrivere al genere matematico »⁽¹²⁾. Viene da concludere che l'interminato è quanto non rientra nei termini, quanto nella parola indetermina e dunque allarga o quanto meno rende incerti i suoi stessi confini. Il poeta, se riflettendo esprime un'ipotesi continuamente trasgressiva, in potenza anche se non in atto, quale quella che s'è cercato di analizzare di un infinito non fatto perché non detto, o meglio non finito di dire nella parola poetica anche se non in termini matematici, in verità opera alla costituzione virtuale di un universo in via di farsi; e non importa se poi il prosieguo del suo pensiero arriverà al « brutto / Poter che, ascoso, a comun danno impera »: è proprio lo stato agonico del canto, cioè l'agonismo protagonistico che ha raggiunto la sua acme nel rapporto vita-morte, a rivelare l'antagonismo, anche se così crudelmente designato, a provarci l'entità illimitata di un farsi, sia pure antagonistico, piuttosto che l'immutabilità statuita di un fatto. La situazione drammatica non esclude l'instaurarsi di un rapporto volontario, cioè l'intervento di una volontà sociale, o meglio associata, rispetto a un male anch'esso socializzato nell'amplificarsi delle proprie conseguenze. Il nuovo patto sociale leopardiano, oltre che nascere dal segno opposto, negativo invece che positivo, apposto alla ragione illuministica, e in particolare rispetto al contratto sociale rousseauiano, ha il merito di aprire gli occhi, e di farli aprire, come atto di necessità, sull'ultimo atto di un dramma che ha percorso tutti i gradi del visibile, del qui e ora, della necessaria sineddoche umana, per risolversi nell'invisibilità di un attuarsi, oltre il destino individuale, in una perenne e continuamente rimandata, « interminata », finalità senza vinti né vincitori; la catastrofe sarà ormai solo quella delle apparenze, non delle sostanze del canto: le quali mentre sostanziano la parola nella sua creatività attizzata di significato al limite, di un significato però che non deve illudere il lettore di essersi fatto ideologico, ormai credono di anettere ad essa anche quei valori « terminali » ed esclusivi che il canto leopardiano in verità seguita nel profondo, in quanto è un farsi espressivo più che un fatto, a rigettare.

Tornando all'*Infinito*, della « navigazione » in un mare ignoto in cui è dolce naufragare, come avrebbe potuto Leopardi dare il referto poeticamente esatto se un po' della « docta ignorantia » che il Cusano ritiene necessaria non fosse stata preliminarmente riconosciuta come correttivo emozionale e ripartita anche al poeta dei *Canti* per cui la ripresa, meglio la rivalsa, formale è la spia dello stato di tensione, inventivo, che questa poesia denuncia rispetto a una convinzione mentale progressiva, a uno stato conoscitivo a cui il pensiero tende ad assuefarsi a detrimento proprio della ignoranza necessaria a godere dei frutti della presenza della nuda natura? Secondo Alexandre Koyré, non « si deve trascurare il fatto che l'« influenza » non è mai semplice, ma è al contrario una relazione complessa e bilaterale; noi non veniamo influenzati da qualunque cosa leggiamo o impariamo: in un certo senso, forse il più profondo, siamo noi stessi a determinare le influenze cui ci sottomettiamo; i nostri antenati intellettuali non ci vengono affatto dati, ma sono da noi liberamente scelti:

(12) *Zib.*, I, pp. 826-7.

almeno in senso lato. — Come potremmo altrimenti spiegare che, a dispetto della grande popolarità di cui godettero per più di un secolo, né Lucrezio né Diogene abbiano esercitato alcuna influenza sul pensiero cosmologico del xv secolo? Il primo a studiare seriamente la cosmologia lucreziana fu Giordano Bruno. Nicola da Cusa — per quanto non sia certo se al tempo in cui scrisse il *De docta ignorantia* (1440) egli conoscesse il *De rerum natura* — non pare averle dedicato soverchia attenzione: eppure fu il Cusano, l'ultimo grande filosofo del morente Medioevo, a respingere per primo la concezione cosmologica medievale, e colui cui va il merito, o il demerito, di aver affermato l'infinità dell'universo. — E così in effetti venne interpretato da Giordano Bruno, da Keplero e infine da Descartes, il quale, in una famosa lettera all'amico Chanut (che riferiva alcune osservazioni di Cristina di Svezia, la quale dubitava che, nell'universo indefinitamente esteso di Descartes, l'uomo potesse ancora occupare quel posto centrale che, secondo l'insegnamento della Chiesa, Dio gli aveva dato alla creazione del mondo), afferma che "il cardinale di Cusa ed altri ecclesiastici hanno supposto essere il mondo infinito, senza mai venir rimproverati dalla Chiesa; al contrario è d'uopo ritenere che sia onorare Iddio il far apparire la Sua opera grandissima". L'interpretazione cartesiana dell'insegnamento di Nicola da Cusa è abbastanza plausibile, in quanto il Cusano nega in effetti che il mondo sia finito e imprigionato tra le pareti delle sfere celesti. Ma non ne afferma neppure la positiva infinità; di fatto evita, con la prudenza e coerenza dello stesso Descartes, di attribuire all'universo la qualifica di "infinito", riservata a Dio, e a Dio solo. Il suo universo non è infinito (*infinitum*) ma "interminato" (*interminatum*), il che significa non solo che è illimitato e non racchiuso da un involucro esterno, ma anche che non è "terminato" nei suoi costituenti, ovvero manca completamente di precisione e di una stretta determinazione. Esso non raggiunge mai il "limite", è *indeterminato* nel pieno senso della parola: perciò non può essere oggetto di conoscenza completa e precisa, ma soltanto parziale e congetturale. Il riconoscimento di questo carattere parziale — e relativo — della nostra conoscenza, dell'impossibilità di costruire una rappresentazione univoca ed oggettiva dell'universo, costituisce — in uno dei suoi aspetti — la *docta ignorantia* che Nicola da Cusa sostiene come mezzo per trascendere i limiti del nostro pensiero razionale»⁽¹³⁾.

Leopardi non esce da un morente Medioevo, anzi esce dal secolo dei lumi, dal secolo in cui però la ragione ha ingabbiato l'universo come un grande meccanismo evolucionistico di tipo infinito, e nella sua polemica contro l'illuminismo che diverrà, come s'è detto, sì, progressiva accettazione del materialismo razionale, fino a fare materia la ragione stessa, ma ponendo il segno negativo a quanto essa aveva indicato con segno positivo, anche l'universo leopardiano si meccanizza progressivamente, cioè rivela i suoi termini ideologicamente finiti. Ma non si che non sussista qualcosa che non funzioni da inconscio correttivo

(13) ALEXANDRE KOYRÉ, *From the Closed World to the Infinite Universe*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1957; ora tradotto in italiano da Luca Cafiero: *Dal mondo chiuso all'universo infinito*, Milano, Feltrinelli, 1970, pp. 14-6.

a quanto la mente va affermando in termini crudi, in significati ideologicamente negativi, cioè nei termini della stessa limitazione significativa. E il correttivo è il linguaggio stesso che, elegante e pellegrino, mentre par continuare la lezione rettorica e conservatrice della parola scelta, lontana dall'uso, semanticamente ambigua tra passato e presente, la lezione insomma della parola riesumata così come Angelo Mai sveglia « dalle tombe / I nostri padri », in realtà, trasponendo sul piano dell'« interminato » linguistico i rapporti con cotesto universo, viene a rendere privo di determinazione e insomma indeterminato-interminato quanto invece l'ideologia tende finalisticamente a determinare, anzi a schiacciare senza speranza nella cieca funzione meccanicistica. Solo che, mentre avviene la suddetta trasposizione nell'indeterminato linguistico, cioè mentre è il linguaggio a salvare l'apertura di cotesto mondo chiuso, e chiuso su se stesso, chiuso come una tenaglia a schiacciare il misero abitante di una tale trappola precostituita, mentre cioè è proprio il linguaggio dell'ode-canzone, il linguaggio precipuo del significato, con tutta la sua entità e complessità morfosintattica, a spingere verso cotesta inconscia salvezza, facendolo in una forma di escatologia tragica esorbitare verso cotesta drammatica illimitazione del contesto, e comunque da un contesto in cui i significati si trovano a colluttare con la progressiva cristallizzazione ideologica, è anche da dire che è l'agonia eroica in cui l'agonista, il già protagonista della propria individualità, è coinvolto contro l'antagonista, cioè contro la brutta natura, nelle odi-canzoni, a mantenere non solo aperto, ma proprio ad aprire, nell'opposizione del rapporto, la gabbia del finito, a spingere il limite effettuale in un *interminatum*, alla Cusano, di tipo storico, che mentre umanizza paradossalmente l'avversario, anche non conclude con la sconfitta questo rapporto col limite spingendolo sempre un po' più in là, spingendo nella stretta mortale il meccanismo stesso dell'universo nella sua asserita impersonalità fino a che esso stesso sia costretto ad assaporare uno stato di morte che è, proprio esso, l'apertura, il segno ultimo dell'indeterminazione finale. L'abbraccio fatale con l'avversario finisce per trascinare anche l'avversario al di là dei suoi limiti. È, il rapporto, tragico per ambedue, ma per ambedue liberatore dai limiti reciproci; è per rapporto a questa lotta mortale che l'universo chiuso ideologicamente non si chiude sul piano espressivo, cioè a livello morfologico, al livello delle forme godibili: si apre miticamente come lotta esemplare che sposta fuori del condizionamento della gabbia meccanicistica gli stessi contendenti fino a raggiungere il piano utopico e uchronico di un'eternità come morte figurata, l'eternità di una *ὄβρις* che, perennemente rintuzzata dalla coscienza, diviene coscienza di morte, raggiungendo i valori del « dover essere » propri dell'espiazione tragica degli Elleni. Ecco dove il poeta toccava veramente, nel « capo innocente » della ginestra, l'« innocenza » dei suoi amati antichi: che era l'innocenza delle figure durevoli al di là della morte, tra le quali la figura stessa della morte si aggira *inter pares*. Sicché, « Come sinistra face », « Covre il baglior della funerea lava, / Che di lontan per l'ombre / Rosseggia e i lochi intorno intorno tinge »: è il meccanismo indifferente della natura che però pare svenarsi e perder sangue attraverso la sua

sinistra indifferenza: un barlume del φῶς giovanneo paradossalmente vi si agita rispetto allo σκότος che gli uomini avevano preferito.

Non voglio dire con questo che è precorso in Leopardi il concetto novecentesco di universo in espansione; in verità il concetto non è precorso affatto; ma nel rovesciamento delle conseguenze tra il livello ideologico e il livello linguistico, è certo che il poeta propone un agonico avanzare dell'uomo al di là dei termini apparenti della sua lotta mortale. Egli, in quanto è reso cosciente sul piano rappresentativo-espressivo da quel linguaggio con cui può intendersi coi suoi simili e con cui può stringere un patto da *ultima ratio* con l'altro da sé che pure gli somiglia, se le frali stirpi della ginestra non furono credute, perché nemmeno furono fatte, immortali « O dal fato o da te »; egli, dico, spinge più in là i costituenti oppositivi di quell'universo con cui è avvenuto questo fatale avvinghiamento. Cioè l'universo stesso assapora nella morte dell'uomo, da singolo fattosi consociato a respingere la sconfitta finale della specie, la propria stessa morte, la morte voglio dire della propria cieca parzialità: il « futuro oppressor » è già vinto, *in pectore*, dalla morte, che l'incontro tra oppressore ed oppresso, tra « avaro lembo » e « molli foreste », finisce per costituire in un'unità inscindibile: un'unità che vince la morte nella forma stessa raggiunta nella morte, e io direi preventivamente, della morte. La parola è questa forma immortale nella, e della, morte, la parola che non termina nemmeno nei propri significati: ed è la parte che allude al tutto della figura, nel raggiunto canto imparziale. È il più bell'elogio del significante che potesse fare un poeta di significati così agonicamente precipiti; un poeta in cui vena idillica e vena eroica, così continuamente sostitutive e alternative, ma *in progress*, di se stesse, sono venute più propriamente a significare prevalenza tentata, nell'idillio, del significante e prevalenza raggiunta, ma nella sconfitta e sul piano negativo, attraverso le odi-canzoni, del significato.

Ma per riprendere il filo del nostro discorso, si diceva che anche Leopardi ha la concezione di un universo non tanto infinito quanto « interminato », proprio nel senso significato dal Koyré per il Cusano. Ne sono spia oltretutto le stesse dubitazioni del poeta sugli autografi dell'*Infinito*: « un infinito / Spazio » → « interminato / Spazio » → « interminati / Spazi »; « Immensitate il mio pensier s'annega » → « Infinità s'annega il pensier mio » → « Immensità s'annega il pensier mio ». Ripeto le parole del Koyré: « non è "terminato" nei suoi costituenti, ovvero manca completamente di precisione e di una stretta determinazione ». Intanto questo concetto, s'è accennato, già coinvolge l'idea leopardiana della lingua che tanto più si rivela poetica quanto più risulta indefinita. « Non solo l'eleganza, ma la nobiltà la grandezza, tutte le qualità del linguaggio poetico, anzi il linguaggio poetico esso stesso, consiste, se ben l'osservi, in un modo di parlare indefinito, o non ben definito, o sempre meno definito del parlar prosaico o volgare »⁽¹⁴⁾. Quindi già il linguaggio è il mezzo in cui l'« interminato » acquista non solo la nozione statica di mancanza di una stretta determinazione, ma altresì, e più, la nozione dinamica di mancanza di termine, nel senso che il

⁽¹⁴⁾ *Zib.*, I, p. 1202.

termine si sposta con lo spostarsi, contestuale, del moto (linguistico) percettivo del reale: cioè la nozione di interminato implica che anche l'universo linguistico non è terminato nei suoi costituenti né termina la sua virtualità in ogni punto del suo costituirsi. Quel linguaggio che la teoria dell'eleganza e del pellegrino storicizza in tutta la gamma della tonalità fonosemantica si dimostra in tal modo non tanto un linguaggio, al modo petrarchesco, riesumato, come pure tende a sottolineare per questa parte Ungaretti⁽¹⁵⁾, quanto un linguaggio che attraverso l'eleganza e il pellegrino (come l'inizio dell'*Infinito* ha quel « Sempre caro mi fu quest'ermo colle »: dove il familiare del « Sempre caro » collude col pellegrino grammaticale — quel passato remoto « mi fu » che pare costituire una luce d'ossimoro contrastando con l'avverbio « Sempre » — e col pellegrino morfologico: « quest'ermo colle », che significa solitario anche rispetto alla frequentazione, sempiterna dal punto di vista affettivo, del poeta), mentre si radica nel passato non esaurisce la propria novità espressiva, direi la propria proiezione presentificante, in quanto appunto « non terminato » nemmeno nel proprio avvenire significativo.

E difatti, mentre il linguaggio petrarchesco, che ha la figura, in tutti i suoi aspetti, come valore terminale del proprio sforzo fonosimbolico, è assolutamente trasparente, proprio a non interporre ostacoli, nemmeno quelli del « mezzo », se non quelli speculari ma già finali del *miroir*, alla percezione di quest'ultima finalità figurale, il linguaggio leopardiano è denso, lento nelle sue implicazioni sintattico-semantiche; e, come s'è avuto già occasione di dire, si sposta attraverso la mediazione figurale: le sue figure sono intermedie e transitive del discorso, si aprono nelle ragioni, oltre che nella ragione, del discorso e razionalizzano simbolicamente, cioè allegorizzano (Silvia = la speranza), la propria conclusione per riporgere al discorso la sua continuità significativa. Pertanto il discorso implica figure come snodi immaginari ma non si conclude mai in esse: neanche la clausola di *A Silvia*, che pure sembra così conclusa in termini figurali da rasentare un gesto di compostezza neoclassica, in verità chiude: la gnomica che l'«apparir del vero» suscita, la pervade echeggiando al di là della stessa impostazione sottolineata della figura; a parte che, se si va a vedere a fondo, è proprio dal neoclassico, cioè da un formalismo razionalizzato, che esce quel supporto gnomico che sembra proporsi come l'anima stessa della realtà quando questa, totalmente idealizzata (non Canova insomma, ancora *sucré* dalla candida materialità della forma ma il canoviano e thorwaldseniano Tenerani e persino l'anticlassico Bartolini della « Carità, educatrice » e della « Fiducia in Dio »), si vuole deformalizzare in significati, cioè concettualizzare. Ormai per Leopardi lo sappiamo: è il discorso, è il colloquio che erode i margini introduttivi e estroduttivi delle figure, elementi qualificanti di passaggio di quel flusso di pensiero per cui solo si vive. Ricordiamoci la più volte citata asserzione: « Non si vive se non pensando »: con quel gerundio di forte impostatura comportamentale da collegare

⁽¹⁵⁾ GIUSEPPE UNGARETTI, *Idee del Leopardi sulla crisi del linguaggio e sulla lingua*, « Civiltà delle macchine », a. XIX, n. 3-4, maggio-agosto 1971, pp. 19-26.

agli altri famosi « sedendo e mirando » e « comparando » dell'*Infinito*. A quel gerundio Leopardi ne fa corrispondere un altro: « Non si pensa se non parlando »⁽¹⁶⁾, che tra l'altro ci suggerisce la proporzione: « vivere » sta a « pensare » come « pensare » sta a « parlare, con la conseguenza proporzionale che « vivere » parlando è uguale a « pensare » al quadrato. E che miracoloso « pensar parlando » (quasi un rinnovato « recitar cantando » della mente) è quello del colloquio a due voci, che « parlato » comunque è quello del « perenne ragionar » col proprio cuore, fino a ricuperare alloquente « quel mio cuore d'una volta », allibito da quel sentirsi vivo oltre la cortina inesorabile dell'oblio.

Si deve dire, a questo punto, che Leopardi stesso, poco dopo la composizione dell'*Infinito* (ma era ormai entrato nell'area del *Bruto minore*), ebbe a scrivere: « Ogni uomo sensibile prova un sentimento di dolore, o una commozione, un senso di malinconia, fissandosi col pensiero in una cosa che sia finita per sempre, massime s'ella è stata al tempo suo, e familiare a lui. [...] La cagione di questi sentimenti è quell'*infinito* che contiene in se stesso l'idea di una cosa *terminata*, cioè al di là di cui non v'è più *nulla*; di una cosa *terminata per sempre*, e che non tornerà *mai più*. (10 dicembre 1821) »⁽¹⁷⁾. Al lume di queste riflessioni, tanto più desolatamente l'idea di *infinito* appare legata all'idea di *terminato*, ma stavolta inquinata dalla stessa idea di termine: è stavolta, « al di là », come al di là della siepe, l'infinità stessa del nulla, se qualcosa è terminato *per sempre* e non tornerà *mai più*: è il nulla del pensiero che si è riversato, esso al di là, non l'al di là che si riversa ricuperandosi nel pensiero; è cioè il pensiero che si perde nel nulla, nel senso che annulla la stessa matericità dell'infinito. Ma anche in questo caso è il termine che funziona, se non funziona la parola che sovviene con la sua carica semantica, bensì la mera riflessione che trae le conseguenze da quanto l'invenzione poetica ha già raggiunto nel proprio « parlato » poetico. E comunque è da dire che dove il termine funziona come la siepe con valore traslativo, l'infinito è legato all'atto di presenza, al qui e ora della parola presentificante, della parola parlante in un'unica area, in un'area unificata che è quella del funzionamento del segno, direbbe Ponge, « mis en abyme ». Dove invece vi è separazione, e il termine non ha valore traslatante di là dalla siepe per il pensiero-parola verso l'abisso dell'infinito, ma è proprio questo a riversarsi nel pensiero, vorrei osare, in un pensiero terminologico, e a dir così, a trascinare nella propria annullante infinità il pensiero stesso che non può fingere perché destituito di parola e fattosi, da attivo, pensiero puramente ricettivo, ecco il nulla, quale atto di assenza, trionfare sulla matericità dello stesso infinito, fino a costituirlo in un « solido nulla », una volta raggiunta, tra il marzo e l'aprile del '20, la certezza che persino « *La natura non è materiale come la ragione* »⁽¹⁸⁾. Ma vi sopravvive il « sentimento ingenuo e proprio dell'animo nostro che ci fa sentire la nullità delle cose indipendentemente dalla ragione ». Il « sentimento

⁽¹⁶⁾ *Zib.*, I, p. 1347.

⁽¹⁷⁾ *Zib.*, I, p. 1361.

⁽¹⁸⁾ *Zib.*, I, pp. 132-3.

ingenito» è dunque il luogo che qualifica come vane e insufficienti « tutte le cose che si misurano coi sensi », facendosi esso « sensibilissimo sentimento e dolorosissimo ». Il dolore leopardiano di fronte al nulla, contro cui nessun analgesico potrà essere trovato dalla ragione, che pure « è la facoltà più materiale che sussista in noi », tanto che persino la natura è meno materiale della ragione, non solo ha sede ma si produce ora in modo inarrestabile in questo « sentimento ingenito »: che è, proprio esso, l'antipodo del nulla. Né Leopardi mai seppe annullare questo senso di dolore « ingenito » se non nel manifestarsi dello stesso « sentimento ingenito », nel canto cioè che mentre manifesta esaltandolo questo senso sorgivo di dolore, anche lo neutralizza e lo tiene a bada in termini figurali, con figure però, come ho detto, tanto intermediarie quanto intermedie. Dico col canto, e coi *Canti*, così slittanti nella parte ideologica della struttura quanto certi nel continuo contrappunto che li sottintende: punctus contra punctum, suono contro suono, il cantus mensurabilis contro l'immensità che si va scoprendo come smisurato senso della naturale infelicità umana.

Si può dire, a questo punto, che la poesia nasce come coscienza di questo valore « interminato » del linguaggio: presa coscienza razionale di quel che è stato attraverso il linguaggio, ecco che il poeta ha dinanzi a sé questa riserva, non più di ragione ma di natura, che è data appunto da questo « limite » mai raggiunto, da questo « termine » mai toccato altrimenti che dall'oggi parlante e che, in quanto tale, in quanto presenza linguistica, continuamente travalica i propri termini ragionevoli nella fondazione della propria naturalezza di discorso, che per Leopardi vuol dire corposità, fisicità storica, del discorso stesso: insomma sua parlabilità. Quella naturalezza, di tipo scenico, Ungaretti tende a chiamare coscienza ironica, e sottende per esempio, fin dal titolo, l'*Infinito*. Essa deriva dal parlare per termini finiti come comprensivi d'infinito; ma è da dire che Leopardi, in questo senso, aveva piena coscienza che l'infinito può darsi all'uomo, si accosta all'uomo solo in termini finiti: nella rappresentazione, sollecitante attraverso l'interminato della parola, del finito. Dice Ungaretti: « L'*Infinito* è un idillio di tono ironico sino dal titolo. L'idillio dell'infinito sarà invece una rappresentazione del finito. Anche usare " idillio " per definire un genere così amaro, non è senza ironia. Ecco, sino dal titolo, abbiamo un vocabolo che presenta due sensi: il suo senso comune, e il senso opposto; il senso d'un'illusione, e il senso d'una realtà »⁽¹⁹⁾. L'operazione di sutura tra il finito e l'infinito avviene per una assimilazione tra ciò che ha forma, tra ciò che è una forma, e ciò che una forma presuppone di sostanziale: che è ciò di cui può svuotarsi, una volta raggiunta la propria tensione storica, per investirsi metaforicamente di altre attenzioni e « formare » altre tensioni, se dislocata fuori del tempo che l'ha vista nascere. Una forma, finita, presuppone la propria funzione infinita proprio nel darsi come rapporto funzionale di un'opposizione. L'infinito è una funzione oppositiva nascente da termini in sé finiti: cioè, per adoperare la distinzione leopardiana tra parola e

⁽¹⁹⁾ GIUSEPPE UNGARETTI, *Secondo discorso su Leopardi*, in *Vita d'un uomo, Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 1974, p. 472.

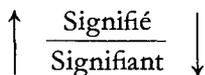
termine, è da dire che la parola agisce in quanto si propone un'area d'azione semantica al di là del proprio valore meramente terminologico, ha cioè quella carica immaginaria che la siepe scatena. Allora questa presunta ironia leopardiana, io la chiamerei piuttosto coscienza dell'opposizione profonda che il linguaggio in sé contiene in modo potenziale e che scatena tra presenza e assenza, tra attualità del segno e virtualità del referente, tra attualità del significato e virtualità del significante.

Vorrei rifarmi qui a quanto ricorda Lacan in un suo seminario del 16 giugno 1954: « La parole s'institue comme telle dans la structure du monde sémantique qui est celui du langage. La parole n'a jamais un seul sens, le mot un seul emploi. Toute parole a toujours un au-delà, soutient plusieurs fonctions, enveloppe plusieurs sens. Derrière ce que dit un discours, il y a ce qu'il veut dire, et derrière ce qu'il veut dire, il y a encore un autre vouloir-dire, et rien n'en sera jamais épuisé — si ce n'est qu'on arrive à ceci que la parole a fonction créatrice, et qu'elle fait surgir la chose même, qui n'est rien d'autre que le concept. — Rappelez-vous ce que Hegel dit du concept — *Le concept, c'est le temps de la chose*. Certes, le concept n'est pas la chose en ce qu'elle est, pour la simple raison que le concept est toujours là où la chose n'est pas, il arrive pour remplacer la chose, comme l'éléphant que j'ai fait entrer l'autre jour dans la salle par l'intermédiaire du mot *éléphant*. Si ça a tellement frappé certains d'entre vous, c'est qu'il était évident que l'éléphant était bien là dès lors que nous le nommions. Qu'est-ce qui peut être là, de la chose? Ce n'est ni sa forme, ni sa réalité, car, dans l'actuel, toutes les places sont prises. Hegel le dit avec une grande rigueur — le concept est ce qui fait que la chose est là, tout en n'y étant pas. — Cette identité dans la différence, qui caractérise le rapport du concept à la chose, c'est ce qui fait aussi que la chose est chose et que le *fact* est symbolisé, comme on nous le disait tout à l'heure. Nous parlons de choses, et non pas de je ne sais quoi toujours inidentifiable. — Héraclite nous le rapporte — si nous instaurons l'existence de choses dans une mouvance absolue telle que jamais deux fois le courant du monde ne passe par la même situation, c'est précisément parce que l'identité dans la différence est déjà saturée dans la chose. C'est de là qu'Hegel déduit que *le concept est le temps de la chose*. — Nous nous trouvons ici au cœur du problème de ce qu'avance Freud quand il dit que l'inconscient se place hors du temps. C'est vrai, et ce n'est pas vrai. Il se place hors du temps exactement comme le concept, parce qu'il est de lui-même le temps, le temps pur de la chose, et qu'il peut comme tel reproduire la chose dans une certaine modulation, dont n'importe quoi peut être le support matériel. Il ne s'agit pas d'autre chose dans l'automatisme de répétition. Cette remarque nous mènera très loin, jusqu'aux problèmes de temps que comporte la pratique analytique »⁽²⁰⁾. La citazione è lunga, ma ne valeva la pena. A cui vorrei aggiungere che se « il concetto è il tempo

⁽²⁰⁾ JACQUES LACAN, *Le séminaire*, Livre I, Texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 267. Il seminario a cui facciamo riferimento è il XIX, ed è intitolato *La fonction créatrice de la parole*.

della cosa », adoperando la definizione saussuriana di segno linguistico come entità psico-fisica a due facce, e se l'una delle due facce è il concetto, cioè il significato, e l'altra è l'immagine acustico-visiva, o significante, si può concludere che il significante è lo spazio della cosa. Se il concetto è sempre là dove la cosa non è, è che il concetto occupa lo spazio, e sorge dallo spazio, s'intende spazio temporalizzato, del significante. Ne consegue che il segno linguistico costituisce un cronotopo perfetto, cioè uno spazio-tempo in cui ognuno dei componenti è funzione dell'altro, con la reversibilità assoluta dei propri elementi costitutivi. Ora in Leopardi l'infinito è, e soprattutto, uno spazio, lo spazio stesso del significante, e dove il concetto di infinito, che è un tempo, il tempo appunto della cosa, si manifesta, esso esige l'elemento spaziale per darsi come tale, cioè per non rimanere nello stato insieme significativo e insignificativo di concetto. Tutto *L'infinito* si enuclea attraverso movimenti spaziali e traslativi, cioè attraverso motivi del significante di quella « cosa » non altrimenti esprimibile che è l'infinito, che solo ai vv. 11-2 e quasi conseguentemente producono l'idea dell'eterno che sovviene, e delle morte stagioni, e della presente e viva, e del suon di lei. Solo cioè ai vv. 11-2 il significato si enuclea in funzione di ricordo (« e mi sovvien l'eterno »), d'altronde già in nuce nel « mi fu » iniziale, il concetto costitutivo della parola infinito si manifesta nella temporalità che si unisce a uno spazio, cioè a un presente attualizzato, a un atto di presenza (la parola, essa stessa, è un atto di presenza, e sia pure presenza dell'assenza, cioè del concetto), subito dopo reimmergendosi nella spazialità del significante (« e il suon di lei »). Ed ecco anche perché il concetto di « infinito » tende a privilegiare il significante del tipo « immensità », « mare », « interminati Spazi », « sovrumani Silenzi », « profondissima quiete »: elementi tutti, del cronotopo linguistico, facenti parte dell'elemento lineare ed acustico costitutivo del significante.

Mi pare qui necessario citare il saggio stimolante di F. Bonnet, *De « L'Infinito » de Léopardi à « Non chiederci la parola » de Montale: esquisse d'une problématique épistémologique du signe*, uno studio suggestivo ma che forza troppo schematicamente il rapporto tra significante e significato in Leopardi: « En somme nous voyons figuré ici, dans ce fond abyssal du poème, le signe dans son fonctionnement: " cet infini silence " est en position de signifiant parce qu'il est dans l'au delà de la haie, espace de l'objet, " cette voix " est en position de signifié parce qu'elle est dans l'en deçà de la haie, espace du sujet, la haie elle-même figure la barre de ce qui sera près d'un siècle plus tard l'algorithme saussurien:



L'aisance avec laquelle s'effectue le franchissement de la barre, l'immediatezza con la quale s'instituisce la significazione (soulignons qui l'importanza dei due punti posti tutto di suite appresso le " vo comparando ", qui figurano in tutte le edizioni come anco in il manoscritto de *L'Infini*) prouvent bien que le signifiant est essentiellement transparent au

signifié, son espace venant recouvrir dans une parfaite coïncidence celui du signifié pour engendrer l'espace homogène de la signification; ce qu'exprime fort clairement l'image de "l'éternel" qui joue ici sur le plan de la sémantique le même rôle que celle de la "mer" sur le plan de l'ontologie »⁽²¹⁾.

In base proprio a quanto abbiamo poco fa accennato, sul suggerimento hegeliano rievocato da Lacan, non è la siepe la sbarra dell'algoritmo saussuriano. Tanto per cominciare l'obiezione, lo spazio al di qua e al di là della siepe, cioè il cosiddetto spazio del soggetto o spazio dell'oggetto, costituiscono preliminarmente un unico spazio interagente, anche se separato in visibile e invisibile. La dicotomia si propone all'interno dell'infinito: inteso come spazio infinito (o immensità) e tempo infinito (o eternità). Bonnet parla di una « ipséité en laquelle l'objet et le sujet s'établissent en une parfaite coïncidence, en laquelle donc il y a identification de l'objet et du sujet. L'image finale de la mer suggère fort clairement cet espace unitaire et homogène en lequel se sont résorbés les deux espaces institués par la haie et dont on voit bien maintenant le rôle qu'elle joue: c'est parce qu'elle est à tout moment franchissable, transparente même, peut-on dire, lieu de passage bien plus qu'obstacle, que les deux espaces qu'elle délimite pourront en fin de compte n'en faire qu'un »⁽²²⁾. Tutto giusto, ma il problema che pone l'algoritmo saussuriano non è questo; ci pare, questo di Bonnet un imperdonabile peccato di inconscio contenutismo, commesso nell'area saussuriana in cui la lingua è forma e non sostanza; a parte il fatto che il formidabile gerundio « mirando » indica proprio quel vedere cupido l'invisibile, quel captare con gli occhi della mente l'al di là della siepe, che è non solo spaziale ma temporale (e ricordo che anche *La ginestra* propone un simile vedere: « Anco ti vidi », v. 7; « Or ti riveggo », v. 14; « Qui mira e qui ti specchia », v. 52), occorre dire che l'unità raggiunta dai due spazi non è dirimente rispetto al compiuto costituirsi del segno; ma è dirimente invece come il segno « mis en abyme » denunci la sua mancanza di significato. Il « naufragio » è il non resistere al significato che si profila: il concetto, cioè il tempo della cosa, il tempo-non tempo dell'infinito tentato, non fa che porre al negativo il segno tentato nella sua abissalità. Sarà, ripeto ancora una volta, la poesia del Novecento, nei suoi più alti culmini, sarà l'Ungaretti dell'*Allegria di naufragi*, a positivizzare il negativo, e dunque a portare il lavoro del significante al di là dell'immediato scompenso proposto dall'apparire troppo precoce e decisivo del significato stesso tra gli ingranaggi in divenire del significante. Il significato avrebbe potuto ben significare qualcosa al di là dell'immagine romanticamente abrupta del naufragio: che adempie un po' alla funzione del *deus ex machina* sempre pronto a risolvere un intrigo altrimenti inestricabile; ma, occorre dire, il Leopardi dei primi idilli non è riuscito

⁽²¹⁾ F. BONNET, *De « L'Infinito » de Leopardi à « Non chiederci la parola » de Montale: esquisse d'une problématique épistémologique du signe*, « Revue des Études Italiennes », Paris, Didier, Tome XVIII, N.os 2-3, avril-sept. 1972, pp. 168-200.

⁽²²⁾ *Ibidem*, pp. 171-2.

ad andare oltre a questa immediatezza di clausole significative, se non tentando un'auto-biografia ancora senza memoria o analizzando sempre autobiograficamente la parte postuma (la sera del dì di festa) del mito *in fieri* della festa (la « festa di tua vita ») come attesa di ciò che non viene. Anche il mito in Leopardi funziona sempre al di là o al di qua del suo discrimine: è il caso della *Quiete* e del *Sabato*: il discrimine, anche dentro il mito, adempie alla funzione della siepe: è quanto separa ed unisce il visibile rispetto all'invisibile, il dici-bile rispetto all'indicibile. L'acme è il punto sottile del desiderio dei due versanti. Mentre il significato incentrato come nell'*Infinito* sull'idea del naufragio tende a rimandare immediatamente e retrospettivamente al volutamente lento, perché intrattenuto e assaporato, ma insieme fulmineamente pericoloso ondeggiare fonosimbolico del significante, ormai il poeta ha chiuso in questo caso la partita col divenire del proprio lavoro: egli è ormai il lettore di se stesso, giacché il significante nel suo statuirsi primario non altro produce che la « dolcezza » immediatamente captata di un significato accettato e fatale che si contrappone a qualsiasi altra alternativa. Il merito più fondo dell'*Infinito*, come s'è avuto più volte occasione di osservare, consiste nell'ottica progressivamente unitaria applicata al visibile e all'invisibile, in un'ottica insomma comportamentale che dilata la visibilità interiore nel campo immaginario dell'invisibile. Una tale ottica mentale è di ammirabile trasparenza, degna nella percezione dell'immaginario dell'occhiale galileiano e, nelle comparazioni fulminee e lente insieme (questo... quello... questa), di un perfetto zoom.

In base proprio a quanto abbiamo poco fa accennato, e sul suggerimento hegeliano rievocato da Lacan, non è la « siepe » la sbarra dell'algoritmo saussuriano, per quanto suggestivo sia l'accostamento. Il rapporto significante-significato è un rapporto di senso, cioè una condizione dinamica, ma non tra due spazi « contenutizzati » (lo spazio dell'oggetto e quello del soggetto, come dice Bonnet), bensì tra uno spazio e un tempo, che si propongono come tali rispetto al referente, intesi l'uno come reciproca funzione dell'altro, e che costituisce, s'è visto, l'entità linguistica della parola. È il tempo del significato che, spaziandosi nel significante, spazia il significante fino ai propri limiti semantici. È lo spazio del significante che, temporalizzandosi nel significato, temporalizza il significato fino ai propri limiti ontologici. Il significato ontologico dell'*Infinito*, con la « mise en abyme » integrale del segno, è la sua stessa riconosciuta impossibilità di significare, voglio dire di significare in termini razionali, di reggere razionalmente al costituirsi del proprio significato, attestata nella dolcezza del naufragio. Questo forse vorrebbe essere l'inizio di un'operazione rovesciata di senso rispetto all'incontro con questo cosmico infinito fluttuante, nella salsedine marina, in tutto il suo pericoloso allontanarsi dal qui e ora (come era stato implicito nel « procomberò sol io », che sta all'inizio « termopilitano » dell'esemplarità stimolante e pragmatica). L'incontro con l'Altro, che è dunque Altro dal linguaggio, non ammette ritorno, nemmeno ritorno del linguaggio. Anche l'Islandese perirà in modo simile: « Narrano che un fierissimo vento, levatosi mentre l'Islandese parlava, lo stese a terra, e sopra gli edificò un

superbissimo mausoleo di sabbia: sotto il quale colui disseccato perfettamente, e divenuto una bella mummia, fu poi ritrovato da certi viaggiatori, e collocato nel museo di non so quale città di Europa ». Le « membra mie » della *Vita solitaria*, se da una parte rinnovano la quiete nirvanica del *satori*, dall'altra lasciano spuntare il sospetto di una sorte che le accomuna a quelle dell'Islandese. E d'altronde, le « sepolcrali », donde ricavano quella loro occulta bellezza se non da un altrettale senso del mausoleo, della tomba in cui sopravvive la traccia ormai naturalizzata di una presenza, che fu presenza testimoniale se non agonistica, o quanto meno drammatico « luogo » del pragma? Il naufragio dunque vorrebbe almeno intenzionalmente capovolgere l'algoritmo *significante*→*significato* nell'algoritmo *significato* (attinto come negazione, impossibilità di navigare quel mare)→*significante*; ma appunto il naufragio come poi lo sciogliersi delle membra ne *La vita solitaria* ad altra funzione non adempiono che a dichiarare fallita la tentazione del *significante* puro esperita da un poeta che dovrà portare fino in fondo l'operazione inversa, *significativa*, a cui è nel suo destino più profondo indirizzata la propria poesia: una poesia, se non *protagonistica*, certo *agonistica*; e l'agonia più profonda è certo quella della *positività* del *significante* sulla *negatività* sempre più agghiacciante del *significato*.

Questo valore *presentificante* e rinnovante del limite *positivo*, è elemento funzionale non certo da tenere come ultimo nella considerazione di quel perfetto sistema funzionale che è l'*Infinito* non solo dal punto di vista linguistico, come s'è fin qui fatto, ma altresì dal punto di vista più latamente operativo. Cioè il divieto, l'esclusione, non solo funziona sul piano della finzione linguistica, ma proprio all'interno della finzione, del pensiero, del concetto: adempie cioè al compito che ha una funzione *matematica*. L'esclusione, il divieto hanno valore *algoritmico*, rispondono a un calcolo *algebrico*. Il valore *posizionale* — Saussure direbbe *lineare* — delle cifre nel calcolo risulta decisivo. Cotesto universo risulta *interminato* nel vero senso della parola, nel senso cioè che esso *non è* compiuto, nel senso che esso è oggettivamente *interminato*; ed ecco allora che i costituenti finiti, i costituenti cioè che il poeta percepisce nel raggio tra i due divieti, quello vicino della siepe e quello lontano dell'ultimo orizzonte, possono funzionare appieno come costituenti dell'*interminatezza* dell'*infinito*: che non per nulla s'è trasformato strada facendo in *immensità*. Solo l'*immensità* è concreta a questo punto della riflessione leopardiana, l'*infinito* (per esempio l'*infinito* silenzio) è un'*astrazione*, una cifra in *posizione*, che funziona per rapporto a questo e a quello, al qui e ora, allo stormir del vento tra queste piante, a questa voce: è l'*infinito* pertanto un'*astrazione* dell'*immensità* che si allontana per *contiguità* *sineddochica* di termini finiti; per cui seguita a funzionare il valore *quantitativo* del termine, cioè il valore *permutante* in termini *quantitativi* della parola, e dunque la *dinamicità* « *interminata* » che l'*eleganza* e il *pellegrino* comportano (« Il poetico della lingua non è quasi il medesimo che il *pellegrino*? » ⁽²³⁾). Tra *finito* e *infinito* non vi è tanto opposizione di qualità quanto per-

⁽²³⁾ *Zib.*, I, p. 1507.

petua mutazione di quantità. La totalizzazione della parte è il limite categoriale che la continua e necessaria parzialità del tutto può afferire al ragionamento nel suo perenne avanzare per termini contigui. Persino i termini ipocoristici appartengono a questo moto di parzialità affettiva nella constatata imparzialità che regge «l'infinita vanità del tutto», cioè il tutto additato come astrazione nemica.

In quanto il limite varcato è simbolo che avverte della invalicabilità del limite ultimo, esso è anche costitutivo, nella coscienza, di questo perenne farsi invalicabile del limite ultimo: la siepe→ultimo orizzonte è anche l'indice oltre che di fluenza verso l'infinito, di rifluenza verso il finito, e dunque verso il dicibile e il percepibile, dello stesso perenne farsi invalicabile dell'ultimo orizzonte, e insomma del largo oltre il limite. Il divieto stesso funziona in quanto vieta l'ulteriore, il finale divieto: l'universo si fa in quanto si fa inconoscibile nei canali della conoscibilità e della dicibilità, e dunque è un inconoscibile; i termini limitati, proprio essi, lo illimitano; ma il divieto, il vietato vietante, diventa, oltre che momento conoscitivo attraverso la «dotta ignoranza» umana, o attraverso il suo specifico immaginativo, cioè attraverso la «finzione», oggettivamente come una continua imprecisione-imprecisazione sia pure calcolata (quei plurali, per esempio) dovuta al fatto che l'universo è percepito, più o meno inconsciamente, piuttosto come un farsi che come un fatto, cioè come un farsi inconoscibile, una continua aggiunta che non arriva mai a determinare la propria indeterminazione, un'addizione che non può portare a compimento la propria pluralità nell'ipotizzata operazione totalizzante. L'infinito insomma non è dovuto solo a un calcolabile, anzi auspicabile errore strumentale, in questo caso a un'approssimazione linguistica, ma è un'incompiutezza oggettiva dello stesso rapporto tra conoscenza e inconoscibile, nel senso che l'inconoscibile è sempre più precisamente determinabile, per approssimazione, di quel che non si possa definire il conoscibile, che è sempre più imprevedibile, sempre più slittante nella memoria, sempre più un simulacro, il simulacro stesso della totalità. Per cui partecipare significa parzializzare attraverso quella continua e suppletiva totalità che è la parola creatrice, sempre slittante di senso nella propria metonimicità riflessiva. Proprio il divieto aiuta a definire in termini operativi l'indefinibile. Il limite proposto dalla siepe, al di là di essa, è il limite tra un fatto e un farsi. E questo tanto più risulterà evidente nel prosieguo della riflessione leopardiana, in quanto proprio in questa ipotizzata terra di nessuno (dopo che, nel deserto, il pastore è ancora dubitoso) scende in lotta la ragione contro la natura: il Leopardi ulteriore, fino alla *Gimestra*, è una continua provocazione dell'incontro col personaggio dominante, la natura, che diviene sempre più l'avversario quanto più essa arretra nella propria naturalità, nella propria operabilità continua, che è operazione contrastante, operazione di contrasto. L'indifferenza della natura, accusata dall'ultimo Leopardi, non è che l'indifferenza stessa del limite sempre protratto da questo avversario inseguito eroicamente, provocato eroicamente, ma che non accetta di incrociare lealmente le armi col protagonista, con l'io lirico del poeta, a cui sfugge continuamente

col suo spostare sempre più in là il suo essere non tanto un fatto compiuto *ab aeterno* quanto un fatto compiuto *ab interminato*, un fatto cioè che non finisce di compiersi col compiersi mortale del destino del protagonista. Ormai l'antagonismo è proposto come una lotta col limite che si sposta sempre più in là: anche se la precisione razionale è ormai inesorabile, « lo voto serèn » della *Ginestra* non è che l'immagine speculare in cui i dati si danno, voglio dire, passano dal quadro passivo della speculazione al grado attivo del farsi, anche se opposto, anche se è farsi malefico, dell'universo. Preso contatto, combattivo contatto, col limite secondo, il poeta lascia come eredità del suo canto questo invito a non mollare il farsi che sembra un fatto ma che è in realtà l'interminato stesso. Ma tale indifferenza, stavolta indifferenza soggettiva al male universale, il poeta l'avverte sempre di più, è coscienza di una operazione oggettivamente incompiuta; è dunque coscienza che il mondo non è compiuto nella semplice attestazione significativa del suo esser male: in cui consiste se mai la sua opposizione speculare allo sforzo gnoseologico dell'uomo, quando l'uomo ha adoperato anche la felicità come un momento decisivo della gnosi.



5 - Caspar David Friedrich: *Alberi contro la luna* (Winterthur, D. Reinhart Stiftung)



6 - Caspar David Friedrich: *Gola rocciosa* (Vienna, Kunsthistorisches Museum)