

Paolo Lagazzi

Leopardi e le onde dell'immaginazione

In un passaggio dello *Zibaldone*, steso il 4 ottobre 1821, leggiamo questa riflessione: “Il filosofo non è perfetto, s’egli non è che filosofo...La ragione ha bisogno dell’immaginazione e delle illusioni ch’ella distrugge; il vero del falso; il sostanziale dell’apparente; l’insensibilità la più perfetta della sensibilità la più viva; il ghiaccio del fuoco; la pazienza dell’impazienza; l’impotenza della somma potenza; il piccolissimo del grandissimo; la geometria e l’algebra della poesia ecc.”. Se, percorrendo gli idilli leopardiani, non si può mai dimenticare la “filosofia” che serpeggia caustica, esplosiva, sotto le superfici di una misura greca o di un nitore vermeeriano, altrettanto importante è non perdere mai di vista il bisogno che ha Leopardi di rilanciare a ogni costo (quasi come un giocatore d’azzardo impegnato a un tavolo ondeggiante fra la terra e il cielo) tutte le visioni, le fantasie, le *rêveries* senza cui non solo non sarebbe più possibile la poesia, ma la stessa filosofia inaridirebbe finendo per distruggersi. Forse questi versanti del sentire e del pensare sono indissolubilmente intrecciati nell’opera di Leopardi come il volto paziente e quello impaziente del suo carattere, come la mitezza e il coraggio, la pietà e il furore, l’arsione utopica e la *vis* nichilista radicati nel suo essere, nel suo destino. Fatto sta che negli idilli è possibile osservare l’anima del poeta – i flutti incessanti dei suoi attriti e dei suoi paradossi – come “in trasparenza”, attraverso una sottile lastra traslucida.

Fra tutti gli idilli, un luogo a sé occupano senza dubbio *La quiete dopo la tempesta* e *Il sabato del villaggio*, due liriche lette quasi sempre in coppia come le ante di un dittico agreste ricco di armonie degne del Beethoven

pastorale, ma insieme percorso dai brividi d'uno spirito inquieto, teso a indagare il mondo attraverso e oltre la trama delle apparenze. Tra questi due capolavori credo sia *Il sabato* a suscitare più domande, perché il sortilegio del quadro iniziale (la vita in un villaggio nell'attesa del giorno di festa) è così assoluto nel suo genere, così nitido e profondo, così ricco d'una magia povera e d'una verità umana e fiabesca, che non è facile capire, almeno a una prima lettura, come la parte riflessiva riesca a spostare il nostro sguardo fino al bordo di un abisso d'amarezza senza, tuttavia, cancellare in noi l'incanto.

La parte descrittiva del *Sabato* ci emoziona in primo luogo per l'intensità umana, per la schietta, umile e immensa portata creaturale delle sue figure. Poco importa che dietro di esse i critici filologi (questa banda d'impetosi segugi) abbiano segnalato un'enorme, quasi incredibile tessitura di riferimenti, echi e allusioni messa in atto da Leopardi pescando qua e là tra i classici e i minori italiani e latini, da Virgilio a Petrarca, da Filippo Brunelleschi al Poliziano, dal Rucellai al Testi al Filicaia, dall'Alamanni al Castiglione al Tasso a Metastasio. Come ha visto benissimo Ungaretti, il primo miracolo di Leopardi sul piano dello stile è la capacità di tradurre la memoria in una forma d'innocenza, cioè di decantare l'erudizione in naturalezza, di sciogliere l'immensa biblioteca annidata nella sua mente in movenze, ritmi, immagini di straordinaria semplicità e verità. Nel *Sabato* la verità non è solo un fatto "atmosferico", cioè quell'"odore / casto e gentile della povertà" tante volte evocato da Penna. L'elemento "fondativo" di questa verità contadina appesa all'alternanza tra il giorno e la notte, il lavoro e la festa, l'infanzia, la giovinezza e la vecchiaia, è il suo rapporto, vissuto senza riserve, col tempo.

Chi volesse tentare una lettura della lirica in chiave heideggeriana, potrebbe dire, mi sembra, che Leopardi s'immerge dapprima nel "rumore della vita" del villaggio cogliendo l'essere delle sue creature come un "esserci", come la realtà di chi si trova gettato nel tempo. Secondo Heidegger, il pensiero si apre veramente all'essere, e al suo inarrestabile fluire nel tempo, solo quando sa "viverlo" con pietà e partecipazione, non limitandosi a osservarlo. Insistendo su questa linea interpretativa, il nostro ipotetico heideggeriano non potrebbe forse sostenere che Leopardi, calandosi nell'umanità del villaggio, arriva a sentirla con quella stessa

“fisicità”, franchezza e spontaneità con cui l’artigiano misura la realtà attorno a sé e che per l’autore di *Sein und Zeit* è il modo più autentico di porsi in sintonia col nocciolo primo dell’esistenza?

Commentando una celebre opera di Van Gogh che raffigura un paio di rozze scarpe da contadino, ha osservato Heidegger: “In realtà il quadro non rappresenta niente. Ma per quanto è in questo dipinto, voi siete immediatamente soli con esso come se foste voi ad avviarvi stancamente verso casa con la vostra zappa in una sera di tardo autunno...”. Anche quando leggiamo *Il sabato* non possiamo non sentirci richiamati dalle creature del villaggio, quasi come se, per qualche momento, fossimo anche noi là, a condividere i loro gesti ruvidi e gentili, a conversare, a trepidare nell’attesa della festa, a tornare a casa con quella stanchezza e quella pace nel cuore di chi sa d’aver compiuto il proprio, per quanto modesto, lavoro. Rispetto a tutto ciò, nella penultima strofa avviene un fondamentale spostamento prospettico: qui il poeta non è più immerso nella corrente della vita ma la considera improvvisamente dall’esterno: la sua voce si fa “teorica”, cioè si muove nella distanza di uno sguardo riflessivo, di un osservare che valuta e soppesa il contrappunto inesorabile tra le speranze del sabato e la “noia” della domenica. A questa luce frontale tesa a rigettare il valore vitale del tempo, a mostrarlo come gioco ingannevole, l’essere delle creature del villaggio – il coro delle loro attese, dei loro gesti, dei loro destini – ci appare d’un tratto vertiginosamente inconsistente. Se Leopardi insistesse a seguire il *clinamen* di questa riflessione, il suo pensiero non potrebbe non approdare all’orizzonte del nichilismo: l’equivalenza tra l’essere e il nulla. Ma qualcosa in lui recalcitra rispetto a questo passo: una tenerezza, più forte d’ogni ragione teorica, nei confronti di quel “garzoncello scherzoso” che è in fondo il lato “fanciullino” della sua stessa anima, quel lato innocente, lirico, ricco di stupore, innamorato del mondo che non può estraniarsi dalla vita per osservarla, ma che sa trovare la propria verità solo nel credere alle apparenze delle stagioni, nell’affidarsi all’“allegrezza” del tempo. Proprio la refrattarietà del poeta a stringere l’esistenza nella sua angosciosa, insostenibile nudità (nel suo essere, in sostanza, un nulla) mettendo a tacere quella musica del tempo che ne ritma il batticuore e la fragile, sublime bellezza, costella il testo da cima a fondo (da *sul calar del sole* a

ch'anco tardi a venir) di parole o espressioni “marcate” in senso temporale; e non è davvero ironico l’invito alla pazienza (cioè ad accettare che la vita indugi, indugi chissà quanto a diventare una “festa”) che Leopardi rivolge nei due ultimi versi al suo *alter ego* fanciullo, perché solo nella libertà dall’ansia e nel riuscire a combaciare col tempo la vita può essere assaporata come un grembo di possibilità, sempre in grado di offrire qualche “giorno chiaro, sereno”.

Una delle ricchezze primarie del *Sabato* è il suo dispiegarsi su un doppio terreno, letterale e simbolico. Il lettore, mentre assapora il piano letterale – la vita del villaggio non come “bozzetto” ma come verità creaturale, come vicenda di esseri calati nel tempo –, finisce insensibilmente per trovarsi immerso in un prospettiva simbolica: il “garzoncello” come figura delle eterne illusioni giovanili. Da un certo punto di vista si potrebbe dire che la capacità di Leopardi di spostare il “livello” del testo senza che ce ne accorgiamo nasce dalla finezza, degna di un maestro della dissolvenza filmica, con cui il poeta sfuma il montaggio tra la prima e la seconda parte: come ha acutamente sottolineato Lucio Felici, nella meditazione delineata a partire da *Questo di sette è il più gradito giorno* è ancora il battito della vita del villaggio che sentiamo risuonare attraverso il senso “universale” (le ore che porteranno *tristezza* e *noia* sono quelle scandite dalla *squilla* del verso 20; il *travaglio usato* è quello dello *zappatore* e del *legnaiuol*). In realtà nella lirica non c’è solo spostamento dalla “lettera” della prima parte ai simboli della seconda; dall’inizio alla fine del *Sabato* è piuttosto la sovrapposizione, l’intreccio e lo scambio tra il quadro di vita vissuta e i rintocchi profondi della meditazione che occorre riconoscere. Il “garzoncello”, ancora prima che una metafora o un emblema, non è uno di quei fanciulli che Leopardi ci ha appena mostrato mentre gridano e saltano lieti nella piazzetta del villaggio? A loro volta, e *contrario*, i personaggi del paese non sono forse, attraverso e oltre la loro vivida caratura di esseri calati nel tempo, anche dei simboli, delle controfigure, delle *silhouettes* della perenne condizione umana appesa alla ruota lustra e delusiva della fantasia e delle emozioni?

Se una prospettiva di lettura ispirata a Heidegger ci avvicina al vivo della creaturalità, alle movenze, agli sguardi, ai passi e al respiro della gente del villaggio, l'irradiazione simbolica del testo non può, a sua volta, non spingerci a indagare uno dei temi chiave del Leopardi filosofo: il ruolo dell'immaginazione nell'esistenza degli uomini. Quella specie di sottile levitazione delle anime che illumina il sabato "di speme e di gioia", e che è inevitabilmente seguita dalla "tristezza e noia" della domenica, non ha forse la sua radice nella forza ingannevole dell'immaginazione, capace di caricare l'attesa umana di sogni impossibili? Solo le proiezioni dell'immaginazione al futuro, sugli schermi della speranza, possono, secondo Leopardi, permettere agli uomini l'esperienza del piacere; il piacere, come sottolinea un appunto dello *Zibaldone* datato 20 gennaio 1821, e come ripeterà il *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, è sempre solo attesa, mai realtà del presente.

Leopardi non è certo l'unico, tra gli scrittori illuministi e romantici, a porsi il problema di quali siano i poteri e gli effetti dell'immaginazione. Nel suo ricchissimo saggio *Il paese delle chimere* (Sellerio) – un libro in cui l'erudizione sa schiudere una specie di caravanserraglio delle meraviglie – Lionello Sozzi ha tentato recentemente di ricostruire la complessa vicenda delle riflessioni sviluppate, soprattutto nella Francia e nell'Italia del Sei, del Sette e del primo Ottocento, attorno ai temi, fra loro inestricabilmente connessi, dell'immaginazione e delle illusioni. Un corteo strambo e variegato di artisti, scienziati, filosofi, avventurieri, cicisbei, prelati, moralisti, atei militanti, rivoluzionari, dame di corte, uomini di teatro, poeti grandi o falliti, ciarlatani o prestigiatori della filosofia si snoda lungo le pagine di questo libro per ricordarci quali e quanti esami, distinguo, quesiti, scandagli abbia suscitato, nell'epoca cruciale del moderno *in statu nascenti*, il territorio del fantastico, quel luogo senza luogo da cui nascono tutte le "chimere" di cui si nutrono le vite e le opere della scrittura e della storia. Cercando di sintetizzare (a costo di semplificare un po' brutalmente) un così enorme dispiego di pensieri, si può dire che le tendenze dominanti in questo arco di tempo sono due: da una parte c'è chi vede nell'immaginazione una specie di Circe o di Fata Morgana tanto seducente quanto corruttrice e rischiosa, tanto dolce e sensuale quanto ingannevole, capace di portare gli uomini allo sconforto

più profondo o alle più insensate aberrazioni; da un'altra parte c'è chi è convinto che, malgrado tutto, l'immaginazione sia un'energia "positiva", una riserva di letizia, uno scrigno d'illusioni benefiche senza cui sarebbe arduo affrontare la vita. Tra coloro che cavalcano, in modi e con stili diversi, la prima opinione, Sozzi ricorda ad esempio un famoso sacerdote del Seicento, padre Jean Baptiste Massillon (il predicatore più amato dagli Enciclopedisti, citato due volte anche nello *Zibaldone*). In un sermone dal severo rintocco quaresimale egli sottolinea il vaneggiamento che ci fa solo sperare, senza mai arrivare a godere, con parole che si potrebbero usare per un commento del *Sabato del villaggio*: "Noi non godiamo mai e speriamo sempre; non amiamo il mondo presente, poiché non vi viviamo felici, ma [...] la vana immagine che inseguiamo senza mai poterla raggiungere, il fantasma che si gioca di noi, che ci si mostra solo da lontano, e che svanisce o si allontana quando crediamo di toccarlo o afferrarlo." Tra quelli che, invece, credono al valore dell'immaginazione si può ripescare dalla straripante miniera di Sozzi un autore praticamente ignoto quale Le Bastier de Douincourt. La sua *Épître sur l'illusion* in versi apparsa nel cruciale anno 1789 esalta i sogni e le chimere contro la "grigia apatia" del reale; ma lo spunto più interessante del testo – davvero sorprendente per l'anticipo quasi letterale del discorso leopardiano al "garzoncello" nel finale del *Sabato* – è nell'incipit, là dove l'autore, rivolgendosi alla "credula gioventù", osserva quanto fragili siano i "fiori" delle sue illusioni di fronte alla "ragione" adulta: "Nella tua culla ridente, o credula gioventù, / L'illusione ti lusinga e ti copre di fiori, / Felice te, se la ragione, con occhi umidi di pianto, / Non distrugge i trastulli di quell'incantatrice!"

Nessuno prima di Leopardi, però, ha tanto appassionatamente esaltato l'immaginazione quanto Rousseau. Come osserva Julie nella *Nouvelle Héloïse*, in una lettera a Saint Preux di cui il poeta italiano ricopierà i tratti salienti in un passo dello *Zibaldone* scritto quasi a ridosso del *Sabato* (nel maggio del 1829), "il paese delle chimere è in questo mondo l'unico degno di essere abitato".

Per quanto consapevole in modo, direi, lancinante del carattere illusorio dell'immaginazione, tanto da arrivare a costruire attorno a questa consapevolezza alcuni dei suoi testi in versi e in prosa più originali e vibranti, dal *Sabato*, appunto, al *Dialogo di un venditore d'almanacchi e*

di un passeggiere, Leopardi ha continuato tutta la vita a credere nel valore insostituibile del fantasticare, nel suo potere di suscitare quel calore intimo senza cui non si potrebbe concepire la poesia, e la stessa esistenza sulla terra correrebbe il rischio di essere ridotta ben presto a un deserto. Convinzioni simili (già in rilievo nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* del 1818 e nel *Frammento sul suicidio* del 1820, presenti poi come *leitmotiv* nello *Zibaldone*) non sarebbero forse del tutto comprensibili se non tenessimo conto di quella variegata famiglia di esploratori delle fantasie e dei sogni che Sozzi ha saputo così ampiamente ricostruire. Soprattutto Rousseau è sempre stato un maestro per il Leopardi innamorato d'illusioni e di paesi "altri" aleggianti nel non-dove dell'anima. Ma l'italiano non è certo un epigono: non solo la sua lirica, anche il suo pensiero – sebbene non organico ma erratico, metamorfico, sempre aperto e *in fieri* – ha una fisionomia propria, capace di coniugare la "vertigine della lucidità" (Rigoni) con un'appassionata, impellente originalità.

Tra le centomila diramazioni di questo pensiero, ce n'è una che può fornirci altri spunti preziosi per capire come nel *Sabato del villaggio* si dispieghi il tema dell'immaginazione, e come questo tema finisca per incontrarsi con il filo conduttore del tempo: la riflessione leopardiana sulla festa. Nello *Zibaldone* del 3 agosto e del 1° settembre 1821 Leopardi sottolinea il valore della festa, "bellissima istituzione" sia civile che religiosa, capace di suscitare alte fiammate d'entusiasmo nei popoli antichi (greci, romani, ebrei) ma troppo spesso decaduta nella modernità a causa sia del "raffreddamento" dei sentimenti religiosi sia dell'"estinzione di tutte le facoltà vive negli animi delle nazioni". Commentando queste considerazioni, Lucio Felici chiarisce come la festa sia per Leopardi quel momento collettivo dell'immaginazione che rende (o meglio *rendeva*) bella, magica, luminosa la vita. In un altro appunto dello *Zibaldone* databile al 1819, Leopardi precisa quale tipo di magia le feste d'anniversario siano in grado di produrre: in ogni anniversario che celebriamo "ci par veramente che quelle tali cose che son morte per sempre né possono più tornare, tuttavia rivivano e sieno presenti come in ombra, cosa che ci consola infinitamente allontanandoci l'idea della distruzione e annullamento che tanto ci ripugna". L'immaginario delle

feste che si ripetono, dunque, sa esorcizzare quella che Milan Kundera ha chiamato l'insostenibile leggerezza dell'essere, cioè l'angoscia del tempo in quanto fuga di occasioni, eventi, incontri irripetibili. Curvandosi ritualmente su di sé, le feste di compleanno, un po' come quelle concepite dal calendario cristiano, custodiscono nella ripetizione gli echi del passato intrecciati alle vibrazioni del presente allontanando lo spettro in agguato in ogni idea del tempo come precipizio senza scampo, come impossibilità di rivivere i momenti perduti.

Anche nel *Sabato*, sebbene non esplicitato ma solo lasciato affiorare tra le pieghe della rappresentazione, il tempo del villaggio ha, nella sua natura intrinsecamente ripetitiva, un carattere rituale, sacro: scandita dalla fine della settimana di lavoro e dall'arrivo del giorno di festa, così come dall'incontro umile e solenne fra le vite al tramonto degli anziani e quelle in fase di fioritura dei giovani, l'esistenza collettiva del paese sa proteggersi dell'angoscia dell'annullamento semplicemente affidandosi all'eterno ritorno dei suoi gesti, delle sue cadenze, delle sue figure. In fondo poco importa, verrebbe da dire, che ogni domenica il villaggio ceda alla "noia": ogni sabato successivo tra i suoi abitanti non rinascerà forse l'illusione benefica della festa, un'illusione capace di liberare, sia pure per un solo giorno, l'immaginazione di una persistenza delle cose, cioè di una "salvezza" possibile dalla minaccia distruttiva del tempo? Rispetto a questa *chance* della gente del villaggio di "credere" al sortilegio salvifico della festa abbandonandosi al gioco semplice, ripetitivo delle proprie fantasie, in Leopardi c'è una specie di sdoppiamento, un incrocio di sguardi paralleli e opposti fra la sua parte "moderna" (teorica, illuminista) e il suo sentirsi solidale col "garzoncello scherzoso". Se la sua componente fanciullina non può non intenerirsi di fronte alla chimere prodotte dalla fantasia, e con esse al tempo della festa (o alla festa del tempo), il Leopardi "razionalista" è irriducibile a quelle illusioni; ma non è proprio questa distanza tra la ragione e le belle illusioni ciò che il poeta-filosofo ha più stigmatizzato nel corso della sua vita? Mentre, dunque, tenta di sollevare il velo che ammantava la nuda realtà del mondo, mostrandoci, in una doppia rima che ha il valore di un'aspra rivelazione, la *noia* dietro la *gioia* e il *grave* dietro il *soave* dei sogni, Leopardi lo lascia subito ricadere permettendo che in noi continuino a risuonare le voci e i suoni del

villaggio, il “dolce rumore della vita”, il brusio quieto di un tempo consacrato da sogni piccoli e a loro modo immortali, da incantevoli, palpitanti fantasie bambine.

Rispetto al *Sabato del villaggio*, *L'infinito* – l'idillio degli idilli, la lirica più epifanica di Leopardi – disegna, dal punto di vista del movimento immaginativo, una parabola rovesciata: mentre il *Sabato* nasce da un abbandono caldo della fantasia, che poi un timbro ragionante di voce contraddice e limita per un attimo – sebbene non stia qui, come si è visto, l'ultima parola del poeta –, nell'*Infinito* è a partire da una chiara coscienza dei limiti della *condition humaine*, e dei pensieri gravitanti attorno ad essa, che la fantasia si dispiega liberando il più indimenticabile “fugato” leopardiano.

Se il *Sabato* è stato a lungo frainteso fino a essere compreso, a partire da De Sanctis, in un'aggraziata dimensione da apologo o da favoletta con la “morale”, di fronte a un testo insieme icastico e arcano come *L'infinito* la critica ha non di rado oscillato fra la tentazione del troppo e del troppo poco, tra la propensione, cioè, ad attribuirgli i più ardui e complessi intenti filosofici e quella a cogliere le ragioni del suo fascino semplicemente nella tessitura formale. Per farmi strada, a mia volta, nella lirica, vorrei ripartire dalle note osservazioni di Leopardi nello *Zibaldone* del luglio 1820 sulla portata degli umani desideri, sulla loro vastità “infinita”, e perciò sull'impossibilità per gli uomini di sentirsi mai davvero soddisfatti, esauditi. Il punto archimedeo di queste considerazioni è il passaggio dall'infinità del desiderio al desiderio dell'infinito: proprio perché insoddisfatto di qualsiasi oggetto circoscritto nello spazio e nel tempo, l'uomo arriva a sentire che solo “l'infinito” potrebbe saziare la sua anima. In realtà non esiste null'altro se non l'immaginazione che sappia schiuderci qualcosa di simile all'infinito, qualcosa che, come chiariscono altri celebri appunti leopardiani (ad esempio nello *Zibaldone* del 4 gennaio 1821), è *l'indefinito*. Se l'infinito non è che un sogno, un castello di nuvole, un fumo o un miraggio della mente prodotto dal fuoco inconsumabile del desiderio, solo l'immaginazione può avvicinarci a un

tale miraggio attraverso il *vago*, i contorni sfumati, le forme aperte, le penombre, le distanze. Questo avvicinamento non può essere che una curva asintotica, un'approssimazione inscritta in una lontananza incolmabile (quella lontananza che Daniele Piccini ha appassionatamente investigato nella sua recente raccolta di saggi *Letteratura come desiderio*). In uno straordinario passo dello *Zibaldone* steso nell'autunno 1819, dunque in giorni prossimi a quelli dell'*Infinito*, annota Leopardi: "Il sentimento che si prova alla vista di una campagna o di qualunque altra cosa v'ispiri idee e pensieri vaghi e indefiniti quantunque diletteosissimo, è pur come un sentimento che non si può afferrare, e può paragonarsi a quello di chi corra dietro a una farfalla bella e dipinta senza poterla cogliere: e perciò lascia sempre nell'anima una gran desiderio: per questo è il sommo de' nostri dilette, e tutto quello ch'è determinato e certo è molto più lungi dall'appagarci, di questo che per la sua incertezza non ci può mai appagare". Tra le possibili fonti di un pensiero simile vale forse la pena ricordare quelle pagine del famoso Helvétius, nel suo trattato postumo *De l'homme*, dove il filosofo, superando le posizioni sensiste avanzate nel precedente saggio *De l'esprit*, afferma che il raggiungimento dell'oggetto dei loro desideri procura non di rado "noia" o "disgusto" agli uomini, mentre è nell'attesa, nella dilazione, cioè nel desiderio stesso, nella fantasia, che si può sperimentare un vero piacere. Secondo il pensatore francese "è l'uccello della felicità che inseguono sempre l'avarò e la *coquette*. Non lo prendono, e inseguendolo sono felici" perché "il corpo si esaurisce, la fantasia mai". Certo, anche ammesso che Leopardi pensasse a Helvétius scrivendo il suo appunto, grande è la distanza tra quell'"uccello della felicità" (un'immagine piuttosto greve, difficilmente in grado di levarsi in volo nel cielo delle nostre emozioni) e la farfalla di Leopardi: una vera farfalla *psiche*, come ha sottolineato Rosita Copioli: una delicata, leggerissima *imago* dell'anima, o del desiderio dell'infinito in quanto bisogno profondo dell'anima.

Poiché impossibile a realizzarsi se non in termini fantastici, attraverso le volute dell'immaginazione, questo bisogno è necessariamente legato, per Leopardi, alla consapevolezza dei confini insuperabili dell'esperienza. Sebbene, come pensatore, il recanatese non si sentisse molto in consonanza con la filosofia tedesca in genere e, nello specifico,

con Kant (*Zibaldone*, 5-6 ottobre 1821 e 30 agosto 1822), le coordinate primarie dell'idea leopardiana di *limite* sono kantiane, cioè si articolano secondo lo spazio e il tempo, come mostrano non solo le riflessioni sulla durata e sull'estensione, necessariamente circoscritte, di qualsiasi piacere reale, ma la struttura stessa dell'*Infinito*, col ruolo cruciale – d'impedire allo sguardo di allungarsi fino all'orizzonte, e di richiamare la coscienza fluttuante al *qui e ora* – che in essa assumono la siepe e il vento.

Tra i quasi infiniti commenti al testo leopardiano, quello di Ungaretti è uno dei più limpidamente orientati a sottolinearne l'intelaiatura spaziotemporale. Forse lasciandosi guidare dalla suggestione della dialettica hegeliana, il maestro dell'*Allegria* tenta di ricondurre la struttura della lirica a un ritmo ternario osservando come dall'incontro-scontro fra lo spazio evocato all'inizio e il tempo richiamato con forza a partire dalla brusca cesura dell'ottavo verso (*E come il vento / odo stormir...*) nasca nel finale quella “fusione di spazio e di tempo in un fremito musicale che risveglia le cose e con esse si annulla, si assenta in una dolcezza senza termini”. Questa lettura non è certo priva di verità, ma più che il rapporto dialettico fra lo spazio e il tempo ciò che mi sembra essenziale cogliere è come Leopardi cerchi di *attraversare con l'immaginazione*, fin dall'inizio, sia lo spazio che il tempo. Questo attraversamento avviene, per così dire, a onde successive. Dapprima una percezione tanto temporale, frutto d'innesto fra tempi verbali al passato e al presente (*mi fu...esclude*), quanto spaziale, imperniata sul nodo *siepe-orizzonte*, si apre a una fantasia (*mi fingo*) capace di schiudere prospettive (*interminati / spazi, sovrumani / silenzi, profondissima quiete*) d'una vastità e d'una sognante bellezza degna degli sfondi leonardeschi. Davanti a tali, più che umane evocazioni, abbiamo quasi, per un attimo, l'impressione che l'infinito sia lì, a portata di mano; ma forse è proprio questa impressione a produrre nel “cuore” del poeta un improvviso mancamento, il dubbio di essersi spinto troppo in là, fino all'orlo d'un abisso senza fondo (*per poco / il cor non si spaura*). È a questo punto che in lui si risveglia, grazie alla voce del vento, la coscienza del “qui e ora”, cioè del suo trovarsi in un certo luogo (*tra queste piante*) e in un certo tempo (il presente). Tale richiamo, però, non soffoca affatto il movimento dell'immaginazione, anzi, spostandolo, gli imprime nuovo vigore: accettando da questo momento di lasciar vibrare dentro di sé il

silenzio dell'altrove e i suoni del mondo, il presente e il passato, i rintocchi del tempo e quelli dell'eternità, la fantasticheria del poeta diventa un quieto vortice, un'"immensità" metamorfica e acquatica, il cui punto d'approdo è un "naufragio" non più nello sgomento ma in una rapinosa dolcezza.

Di fronte a un contrappunto fantastico così mobile e fluido, è difficile dire quale sia il polo dell'infinito e quale quello dell'"indefinito". Se volessi seguire le precise indicazioni di Leopardi dovrei ripetere, con molti commentatori, che l'approdo finale della poesia non è l'infinito ma solo il pathos dell'indefinito; eppure l'infinito, per quanto inattuabile, non lascia da cima a fondo il testo come un'aureola, una presenza invisibile, un raggio enigmatico di luce nella navata di un bosco? (Che nella mente di Leopardi l'ipotesi dell'infinito non fosse, in origine, solo esterna al testo, ma pensata come irradiante dal suo interno, lo dimostra la prima soluzione del penultimo verso, quell'*infinità* poi mutata in *immensità*.) Ammesso, comunque, che per il poeta l'infinito sia inattuabile, da cosa nasce quella pacificante traiettoria del sentimento in cui cresce e culmina il testo? Se l'immaginazione non può mai davvero affrancarsi dalle colonne d'Ercole dell'esperienza (lo spazio e il tempo), cosa produce una tale soavità?

A queste due domande vorrei aggiungere una terza puntando per un attimo lo sguardo su una delle più significative testimonianze autobiografiche dello *Zibaldone*. In un appunto datato 1° luglio 1820, Leopardi afferma come nel 1819, durante un periodo di acute sofferenze fisiche, si sia prodotta in lui una "mutazione totale", cioè un passaggio dallo "stato antico", quello in cui gli era naturale abbandonarsi alla fantasia secondo lo stile degli antichi, allo "stato moderno", una condizione disillusa, segnata da una disposizione alla filosofia e da un'acuta coscienza dell'"infelicità certa del mondo". Non è piuttosto singolare che in quello stesso anno 1819 d'improvvisa, angosciata scoperta dell'"arido vero" Leopardi abbia scritto *L'infinito*, la sua poesia più felice, più ricca di un'energia intima che si espande in noi come un fuoco sottile, un vino inebriante o un respiro del cielo?

Per tentare di rispondere a tutte queste domande si può ricorrere a un'altra osservazione dello stesso Leopardi. Nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* egli sottolinea la differenza tra due tipi

d'inganni: quello "intellettuale" e quello "fantastico". Mentre il primo è proprio "d'un filosofo che vi persuade il falso", il secondo è il genere d'inganno per cui "l'intelletto in mezzo al delirio dell'immaginativa conosce benissimo ch'ella vaneggia". Di questa seconda forma d'inganno Kant ha fornito una cristallina definizione filosofica osservando come l'illusione sia "quel gioco che regge anche quando si sa che il presunto oggetto non è reale". Proprio questa è l'illusione d'infinito a cui Leopardi non può rinunciare: quella che gli si offre, suavia e bellissima, anche dal momento in cui non si sente più "antico" ma "moderno", cioè disincantato, snebbiato dalla ragione. Poco importa, a chi sia innamorato di illusioni, conoscere la loro irrealtà, la loro assenza di fondamenti. Cosa conta, per il Leopardi posseduto dal demone lirico, sapere, come non può non sapere il suo *coté* filosofico, che la condizione umana è finitudine, radicamento insuperabile negli "a priori" dello spazio e del tempo, e che l'infinito è solo una chimera? A suo tempo Nietzsche dirà che si può "sognare sapendo di sognare"; ed è solo in questo modo, avrebbe potuto postillarlo Leopardi se gli fosse stato concesso di leggerlo, che la coscienza moderna sa ancora sciogliere le sue contratture dolorose in flussi di gioia, d'estasi e di grazia.

Tra i fenomenologi novecenteschi dell'immaginazione poetica, nessuno più di Gaston Bachelard ha sondato tutte le vie del "sognare sapendo di sognare" guidandoci nei paesaggi variegati di quella che ha chiamato la *rêverie*. Le descrizioni della *rêverie* fornite da Bachelard sono decisive per penetrare le modalità dell'immaginario leopardiano. La parola stessa *rêverie* è presente nel lessico del poeta, ad esempio nei *Ricordi d'infanzia e adolescenza* quando egli evoca certe sue delicate fantasie erotiche. Sarebbe strano se non fosse così. Già investita di una nuovissima, fondamentale pulsione liberatoria da Rousseau (*Les rêveries d'un promeneur solitaire*), questa parola, e l'invito al fantasticare che essa contiene, è sicuramente uno degli snodi immaginativi cruciali della generazione in bilico fra il Sette e l'Ottocento: tornerà, ad esempio, nel 1826 in un testo di Benjamin Constant, *De la religion*, là dove lo scrittore francese individuerà nella *rêverie* una via privilegiata d'accesso all'"avvenire" e all'"infinito". Ciò nulla toglie, ovviamente, all'originalità di quella grande *rêverie* che è *L'infinito*, un'originalità il cui segreto ultimo

ci sfugge, ma che Bachelard, dal fondo della sua sapienza, può aiutarci ancora a esplorare.

Nella sua essenza la *rêverie* è, per il fenomenologo francese, quell'abbandono della mente in cui la libertà del fantasticare non spegne mai la coscienza in stato di veglia, ma con essa s'incontra su un terreno che non è né quello piatto, crudo, documentario della realtà né quello ambiguo, oscuro e incerto dei sogni. Contrariamente a quanto è stato osservato da un finissimo lettore, non credo che nell'*Infinito* la coscienza giunga a "morire", ad annullarsi. Una sottile ma persistente tramatura di forme pronominali e aggettivali alla prima persona, dal *mi* dell'incipit e dell'undicesimo verso all'*io* replicato nel settimo e nel nono verso, al *mio* del penultimo, fa sì che tutto il fluire delle immagini s'incroci con l'evidenza di uno sguardo vigile, d'un pensiero desto. Perfino nel capitale verso conclusivo quel *m'è dolce* ("è dolce *a me*") dice che nel cuore stesso del "naufragio" l'*io* resiste intrepido a contemplare ciò che non ha più forma né misura. Secondo Bachelard, mentre un sogno notturno "può disgregare un'anima" gettandola in un vortice d'immagini ad essa estranee e spossessandola d'ogni *bonheur*, la *rêverie* "aiuta veramente a fruire del proprio riposo" poiché in essa l'anima sa trovare una dimora, un equilibrio fra l'abbandono e la capacità di scegliere le sue fantasie, tra la libertà e la verità intima delle immagini. Questo è il punto focale che separa due idilli non lontani cronologicamente tra loro quali *Il sogno* e *L'infinito*: mentre nel primo la coscienza leopardiana – sebbene fluttuante, come ha sottolineato Luigi Fontanella, in quella condizione di *demi sommeil* che è propria dell'attività onirica in bilico fra la notte e l'alba – è totalmente passiva e impotente di fronte a una visione amorosa che la lacera per la sua insostenibilità, per la sua straziante natura fantasmica, nel secondo le immagini scorrono mutando senza mai porsi in urto con la coscienza. Tra il dipanarsi delle figure e l'*io* le distanze sono variabili (basti osservare come *questa*, riferito alla siepe, diventi *quella* nel passaggio dal secondo al quinto verso) perché erratica come il vento è la vicenda dei rapporti tra il mondo esterno e quello interiore, fra la realtà e l'anima, tra le cose e il pensiero; ma questa mobilità di prospettive non crea mai strappi, dissonanze, lacerazioni. Solo l'attimo di quasi sgomento affiorante dai versi 7-8 (...*ove per poco / il cor non si spaura*) ci mostra il rischio per l'*io*

di lasciarsi catturare da quei gorgi profondi, del sonno o dell'inconscio, in cui potrebbe davvero perdersi precipitando dove il delicato equilibrio della *rêverie* s'infrangerebbe. Ma subito dopo, riprendendo coscienza di sé grazie alla propria immersione *en plein air*, l'io riesce a ritrovare quella forza flessibile che gli permetterà, nel supremo "crescendo" finale, di abbandonarsi alla curva della *rêverie* con una fiducia quieta, assoluta.

Vagabondando a lungo attorno alla "poetica dalla *rêverie*", Bachelard ha messo a fuoco i caratteri naturali e liberatori di questa disposizione immaginativa. In ogni "vera" *rêverie*, secondo lui, ciò che cogliamo è una fondamentale semplicità, una tendenza espansiva e il potere terapeutico di alleggerire l'anima. Tutti questi caratteri sono propri anche dell'*Infinito*. Quale poesia, non solo in ambito romantico, sa fare altrettanto risplendere immagini assolutamente semplici come un colle, una siepe, il vento? Quale testo sa suscitare tanti riverberi da una sintassi così limpida e piana? Uno dei segreti di ogni lingua "semplice", ma capace di dar fiato al dinamismo delle immagini "prime", è per Bachelard l'attivazione di parole femminili, poiché la *rêverie* è "uno degli stati femminili dell'anima". Se alla trafila delle parole maschili (*ermo colle, ultimo orizzonte, guardo, pensiero, cor, vento, infinito silenzio, eterno, mare*) è affidato il versante più ombroso, meditativo dell'*Infinito*, nell'intarsio delle parole femminili (da *questa siepe a tanta parte, da profondissima quiete a voce a immensità*) non è forse percepibile una lenta ma inarrestabile levitazione d'essere, un dilatarsi del sentimento del limite fino alla vertigine dolce, alla palpitazione, alla "danza" dell'illimitato? Questa dilatazione è il tratto più evidente e indimenticabile della lirica, ciò grazie a cui la sentiamo come un'energia in grado – per dirla ancora con Bachelard – di ampliare la nostra vita in senso cosmico. Tutte le figure del testo sono assorbite e fuse da questa forza. Così si libera la più profonda felicità; così la *rêverie* celebra il suo destino poetico, la sua natura leggera, fatta della stessa sostanza dell'aria, della musica o della luce.

Forse qui occorrerebbe fermarsi – fare una lunga pausa, respirare, tacere. Ma io credo che *L'infinito* richieda ancora un'estrema riflessione. Proprio in quanto *rêverie* cosmica, la lirica ha in sé qualcosa che la porta a trascendersi, fino a bruciare il contrasto tra le illusioni e il vero. Nessuna forma di esperienza comune, ma nemmeno nessuna filosofia astratta,

potrebbe offrirci un metro per scandagliare questa vastità. Solo una cosa possiamo dire: che *L'infinito* è un'avventura tale per cui tutte le categorie del pensiero e del linguaggio sono, via via, superate. Se ciò che ha sempre mosso l'uomo verso l'infinito, e che lo ha condannato a una perenne frustrazione, è il desiderio – il desiderio di sapere, come quello del piacere e del possesso –, qui il poeta seduto di fronte alla siepe non è simile, forse, a un monaco zen immobile davanti a un muro, immerso in una meditazione capace di liberarlo dalla morsa dei desideri portandolo a combaciare col ritmo cardiaco del mondo? (Proprio come la *rêverie* secondo Bachelard, la meditazione zen non cancella l'io ma lo alleggerisce dilatandolo, aprendolo al soffio del tutto.) Per questo non ha molto senso chiedersi se “l'ultimo orizzonte” del testo sia sensista o sacro, se l'infinito (o l'indefinito) che in esso traluce abbia il volto del vuoto (Vossler) o della pienezza, della realtà o delle illusioni, dell'Essere o del Nulla. Solo questo sappiamo, alla fine: che l'abbandono delle categorie del pensiero genera una dolcezza impareggiabile, estasi senza nome o misura.

Se è vero, come Leopardi ha osservato, che scrivere poesia è impossibile (perfino quando essa affronta il nulla) senza un barlume d'allegria, non è, credo, infondato dire che “tutta” la poesia leopardiana ha in sé qualche goccia del mare dolce dell'*Infinito*, il suo testo più esultante, più ricco dell'alleluia dei momenti senza perché, il suo controcanto più armonioso e struggente alla deriva dei nostri pensieri, all'abisso dei nostri cuori.

(2009)

Nota

La questione del “buddhismo” di Leopardi, già avanzata implicitamente da De Sanctis nel suo confronto tra il poeta-filosofo e Schopenhauer, e sfiorata fra gli altri da Mario Andrea Rigoni (*Il pensiero di Leopardi*, Bompiani, 1997, p.175) e da Jean-Pierre Jossua (*La passione dell'Infinito nella letteratura*, Argo Edizioni, Ragusa 2005, p.11), è stata ampiamente ripresa, di recente, da Nicola Caldarone (*Giacomo Leopardi e la tentazione di Buddha*, Edimond, 2008) in un libro non privo d'interesse ma troppo arroccato sulle proprie, non sempre chiare e condivisibili, tesi.