

Zeitschrift:	Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata
Herausgeber:	Association suisse de littérature générale et comparée
Band:	- (1987)
Heft:	5
Artikel:	G. Leopardi, L'infinito, v. 15 e dintorni o : del paradosso come figura e come principio
Autor:	Conti, Pier-Giorgio
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1006665

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 19.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

**G. LEOPARDI, *L'INFINITO*, v. 15 E DINTORNI O:
DEL PARADOSSO COME FIGURA E COME PRINCIPIO.**

Sono tentato di cominciare il discorso prendendo lo spunto da un'affermazione che trovo nel recente libro di Alberto Asor Rosa, non a caso intitolato *L'ultimo paradosso* (Torino, Einaudi, 1986, p. 139). Ma se non come spunto, prendo questa frase almeno come epigrafe di questa nostra lettura, riferita beninteso al testo dell'*Infinito*. Essa dice: „Ciò che penso, lo so; ma non tutto ciò che so, lo penso.”

Appena una pagina prima, in un capitoletto intitolato „Dire e pensare”, lo stesso Asor Rosa si chiede: „Non esiste più l'ineffabile?” La sua risposta è che „la poesia — qualunque forma prenda — si potrebbe definire un tentativo di dare un'idea, un'immagine, una sfumatura dell'ineffabile” perché „la poesia è mettere in parole quello che, a rigore, non può essere messo in parole, quello che non ha nemmeno 'forma di parole'.”

Ritengo che non si possa sfuggire al fascino specifico che il testo dell'*Infinito* esercita in quanto tentativo di pensare l'indicibile e/o dire l'impensabile. Per il tema stesso e più, certo, per il cumulo di segni e segnali pertinenti profusi ad ogni livello costitutivo; non spie soltanto ma elementi fondati su, e fondanti il nucleo semantico cardinale di questo paradosso, attorno al quale ruota il vortice dei segni testuali a produrne il senso, il senso del testo.

La lettura che qui proponiamo vuole essere piuttosto una lettura indiziale, non sistematica, ed a livelli privilegiati di elementi testuali che isotopicamente siano messi in relazione come segni della presenza e del funzionamento di un principio che quasi archetipicamente informa di sé il testo: il principio del paradosso.

Riformulato in altri termini il procedimento è quello di vedere se, e tramite quali segni e strutture, *L'infinito* si possa considerare come l'attuazione testuale di una „Auseinandersetzung” sul paradosso in sé attraverso il tema dell'infinito.

Il verso quindicesimo

Su questa pista veniamo spinti dalla seguente, banale constatazione: qualunque tipo di lettura di questo componimento, anche se lineare ed ingenua, si scontra con la barriera del verso quindicesimo. Senza per ora entrare in sottigliezze, è evidente la „paradossalità” iscritta nell’unione di *naufragar* (denotato correntemente in chiave negativa) e *dolce* (denotato positivamente). E’ la paradossalità data da quella particolare forma di metafora che si configura in una specie di sinestesia. Ciò che importa notare tuttavia è che questo suggello finale impone, retroattivamente, un riassetto del senso fin lì esplicitato ed acquisito. Non solo. Se questo verso conclusivo, che pare così strategicamente eccentrico rispetto agli altri, presenta il suo nucleo strutturale semantico tramite questa figura, è da chiedersi se essa non informi iconicamente tutto il componimento assumendovi, a livello di sostanza e di espressione, funzione di matrice. A questo punto è necessario abbozzare un profilo dei caratteri costitutivi di fondo di detta figura, da cui trarremo il modello applicativo.

Innanzitutto possiamo considerarla come una forma debole dell’osimoro, da Lausberg aggiudicato all’ „actum dicendi genus” che „considera i fenomeni *paradossali* della elaborazione” (Lausberg, 1969, p. 28-29; sottolineatura nostra). Essa è costituita dalla associazione di termini appartenenti a sfere semanticamente differenti e che si approssimano all’antitesi, per cui sul piano logico tenderebbero ad escludersi a vicenda. Più appropriatamente, secondo la terminologia del Gruppo Mycron, abbiamo „una figura in cui uno dei termini possiede un sema nucleare che è la negazione di un classema dell’altro termine” (vedi: *Retorica generale*, Milano, Bompiani, 1976, p. 83) in cui „.... l’antitesi è negata e la contraddizione pienamente assunta” nella „coincidentia oppositorum” (definizione stretta dell’osimoro).

L’accostamento istituisce un confine, determinato dall’antiteticità, il quale porta a considerare distinti i due campi o nuclei semantici. Fondamentale è che la figura, nel suo insieme, fa *contemporaneamente* percepire i campi come distinti ed uniti in uno solo in cui le unità semantiche di ambedue siano fuse in una unità semantica nuova. Il confine è dunque percepito nella sua doppia funzione,

distintiva ed unificante, contemporaneamente; stabilisce il principio di contraddizione nello stesso momento in cui lo supera tramite il principio di generalizzazione. Nel caso specifico del verso quindicesimo, pur tenendo conto che la situazione in cui appare è quella di un contesto già metaforizzato e di cui ripareremo, il *naufragar* (disfico), rafforzato da *s'annega* del v. 14, e *dolce* (euforico), si combinano in un terzo „segno” dato dalla loro unione che, in mancanza d'una terminologia più appropriata connoteremo come „paradosale”.

La siepe

Constatazione preliminare che facciamo in questa prospettiva è che fino a metà del v. 13 l'idillio, applicando il principio distintivo, viene costituendo i campi semantici in contraddizione (finito/infinito) proiettandoli sui due assi ortogonali dello spazio e del tempo. Li costituisce e li descrive partendo da un elemento (la siepe) che si rivela fortemente orientante in questo processo. Leggiamo la funzione di *questa siepe*, assieme all'*ermo colle* (e più avanti *il vento e queste piante*) prima di tutto come segno con il quale si istituisce il campo dello spazio finito e determinato, quello in cui hanno luogo gli eventi „storici” (in questo senso *sempre e fu* introducono proprio la dimensione dell'esperito e dell'esperibile nel tempo in rapporto a questo luogo. Si veda Agamben, 1982, p. 99).

Ma la siepe non solo è questo luogo. Ripresa nel v. 5 in *di là da quella*, raddoppia il suo significato nel concetto e nella funzione di confine, che separa il campo dove lo spazio è fondato da quello dove è negato (*interminati spazi, sovrumani silenzi, profondissima quiete*) e li pone in contraddizione necessaria fra di loro. Se si riconosce questa doppia funzione della siepe, tornerà più agevole tra l'altro chiarire il significato del *Ma* all'inizio del v. 4: esso si semantizza più precisamente perché funge da cerniera tra i due significati ricordati per *siepe*. Ed ancora si potrebbe in parte almeno chiarire il cambiamento da *questa* del v. 2 a *quella* del v. 5, tenendo conto che il *Ma*

sposta la funzione sintattica di soggetto di *questa siepe* a quella di complemento di luogo in *di là da quella* (soggetto è qui *io*): l'idea di confine superato verrebbe così ripresa, per ridondanza, dalla variante *quella* che indica la distanza del superamento.

I due campi su cui si gioca l'opposizione finito vs infinito si oppongono inoltre per se stessi nel rapporto concreto vs astratto (per altre opposizioni, non tutte riconosciute come pertinenti, si veda Marchese, 1985, p. 79); ove il campo del concreto è esterno all'*io*, quello astratto gli è invece interno (*nel pensier*). Ciò vuol dire che la funzione di limite della siepe, chiuso-aperto, è ribadita e reduplicata dall'altro segno ben più importante che è l'*io*. Importante per la posizione centrale nella struttura della poesia (al v. 7 e poi al v. 9) in funzione di cerniera fra i due assi ortogonali di spazio e tempo, proprio come loro punto d'origine; e più importante ancora perché è in questo segno che propriamente avviene il superamento del confine che distingue fra un campo e l'altro: solo l'*io* è e può essere attivo (*mi fingo, vo comparando: e mi sovviene*). La siepe ed il suo superamento è nell'essere pensante. Il luogo dove per ora si trova propriamente il finito e l'in-finito è l'*io*-limite che li separa e, separandoli, li definisce. Che sia anche poi il luogo dove il paradosso si compie?

Alcuni verbi per pensare l'infinito

A livello sintattico il componimento si concretizza in quattro nuclei (quattro periodi) separati dal punto fermo. E' questa una suddivisione evidente, fra le altre possibili e più sottili (cfr. Marchese, 1985, p. 78) ma sufficientemente funzionale riteniamo perché risponde alla realtà linguistica patente del testo.

Lasciando per il momento da parte il primo e quarto nucleo, il vero e proprio discorso esplicito sul tema dell'infinito si effettua nelle due sezioni centrali (II e III). In esse vengono definiti i modi della „pensabilità” di tale concetto, nella doppia dimensione dello spazio e del tempo. In una struttura specularmente raddoppiata questo processo ruota attorno a nuclei verbali che si corrispondono e sono: (II)

sedendo ... mirando, nel pensier mi fingo; (III) come ... odo (= udendo) ... vo comparando, mi sovviene.

Lo sguardo oltre la siepe e l'orizzonte (barriera/porta) trascende la contingenza e la finitezza del luogo per eccellenza (*l'ermo colle*) per fondare attivamente (*mi fingo*) un luogo altro, come abbiamo visto, dove l'in-finito (gl'interminati spazi ed i silenzi e la quiete come suoi altri modi) può „aver luogo”. Quel luogo sarà dunque la pura astrazione del pensiero, dove l'io plasma, foggia, rappresenta e forse anche, in una prima accezione del termine, simula e finge l'infinito, come negazione dello spazio finito e delle sue finite manifestazioni (suono e moto): qui avviene la messa a confronto.

Il procedimento per giungere a tanto è quello classico della logica bivalente (Matte Blanco, 1984) fondato sul modo „eterogenico o dividente o distinguente o asimmetrico” per cui gli opposti si distinguono in quanto si contraddicono e non possono coesistere coerentemente. Ora, se lo sguardo ha messo in moto attivamente l'immaginazione e viene quindi pensata l'asimmetria tra finito e in-finito come confronto, l'udito mette in funzione lo stesso procedimento comparativo (*vo comparando*). I termini del confronto sono qui esplicati (*quello infinito silenzio / questa voce*) e l'effetto non è dissimile, anche se il soggetto non è più attivo ma passivo: il ricordo (*mi sovviene*) è infatti soltanto un modo diverso dell'immaginare. Il riconoscimento dell'asimmetria avviene ora sul piano del tempo. E qui parrebbe che i termini non siano soltanto ascrivibili ad una struttura binaria oppositiva di infinito (*eterno*) e finito (*presente*): *le morte stagioni* (intendiamole come epoche) non appartengono all'essere del presente né al non-essere dell'eterno (= non essere presente), ma in qualche modo, se possiamo esprimerci in maniera così approssimativa, partecipano dell'essere in quanto „sono state” il presente, e partecipano del non-essere in quanto „non possono più essere” il presente. I termini dunque si ridurrebbero anche qui sostanzialmente ai due opposti: finito-presente come sola possibilità umana di avere esperienza del tempo, ed infinito-eterno come finito-presente „in absentia”. Comunque sia, rileviamo che il luogo del „comparare” è ancora la pura astrazione del pensiero. E' qui che l'immaginazione rende possibile il confronto.

Nelle sezioni II e III viene dunque descritta l'azione del pensiero che effettua il riconoscimento distintivo tra finito ed infinito (nello spazio e nel tempo) riconoscendone l'asimmetria. Ciò è possibile perché l'io pensante, pensandoli come separati, prende possesso degli opposti: in II tramite lo sguardo fisico che misura il di qua della siepe (*il guardo esclude*) e quello mentale che misura il di là (*mi fingo*), aggrumati in quel *mirando* che ambedue assimila e contiene; in III tramite l'udito fisico (*odo stormir*) e quello mentale (*mi sovviene*), ambedue compresenti nel *comparando*. Il rigore strutturale di questo processo è leggibile anche su un livello ulteriore, su quello cioè delle scelte morfologico-sintattiche la cui specularità rispetto alle strutture sopradette risulta netta e significativa. Infatti il fondamentale atto distintivo del pensiero è espresso in ambedue i casi da un gerundio (*mirando/comparando*), per cui è marcato l'aspetto durativo-ripetitivo dell'azione; ma quest'aspetto viene in più ribadito dai verbi che formano coppia con i succitati (*sedendo e vo*) la cui primaria funzione si rivela nel rafforzamento dell'aspetto durativo-ripetitivo dei verbi cui s'accompagnano (*mirando e comparando*, rispettivamente). In questi gerundi è anche presente una prospettiva condizionale introdotta dal *Ma* iniziale al v. 4 e dal *come* al v. 8, che si potrebbe parafrasare: se ed ogni volta che miro, ecc., se ed ogni volta che comparo, ecc. Marginalmente osserviamo che la combinazione *sedendo e mirando*, oltre ad ipotesti vari della tradizione classica, si riferisce ad un vero e proprio canone comportamentale della più antica ed eterogenea tradizione ascetica, ed equivale ad un riduttivo „meditando”.

Ricapitoliamo: nelle sezioni I, II e III si trova la precisa applicazione di uno schema logico basato su una struttura inderogabile e necessaria al riconoscimento del principio di contraddizione e complementarietà di due „oggetti” (il finito e l'infinito) che, per essere riconosciuti e compresi non possono che essere riconosciuti come distinti. La struttura binaria oppositiva sottesa a tutto il componimento e ad ogni suo livello strutturante è stata più e più volte ribadita dalla critica, magari anche con qualche eccesso (cfr. Bibliografia).

Non ci si può tuttavia fermare qui perché a questo punto abbiamo soltanto considerato un primo aspetto della struttura del paradosso, riconoscibile nei primi tredici versi. In essi infatti viene

tracciato il confine tra i termini definiti nei loro tratti caratterizzanti. Vi troviamo cioè la fondazione della „doxa”, la „communis opinio” ancorata nelle strutture logiche della nostra tradizione. Ma ciò non basta. O non è bastato a Leopardi. Vediamo come.

Strategie della ragione vs strategie dell'emozione

La lettura fin qui condotta nell'intento di evidenziare il fondamento logico-razionale sotteso all'*Infinito* non sarebbe completa se non ci occupassimo anche della sezione IV (secondo la partizione proposta all'inizio); e se non tenessimo conto di alcuni elementi testuali che richiedono una spiegazione in prospettiva diversa.

Cominciamo coll'occuparci dei vv. 13-14. Essi sono costituiti sul piano linguistico, da una proposizione conclusiva, al punto che qui, in un certo senso, potrebbe anche terminare il componimento stesso, e conclusiva rispetto a quanto espresso nei versi precedenti. Essa si apre con un *così* con significato conclusivo, sia che lo si legga equivalente a „in questo modo”, „ecco che”, oppure come „quindi”. In ogni caso sta a dire che, considerate le premesse esposte, ora se ne trae una conclusione: „è così che”. Una conclusione generale che include quelle parziali tratte dalle situazioni descritte: l'immaginazione-appropriazione dello spazio, come spazio infinito per esclusione dello spazio finito; immaginazione-appropriazione del tempo, come tempo infinito per comparazione con il tempo determinato (vv. 4-7, rispettivamente vv. 9-13). E' però indispensabile considerare quest'avverbio nella sua doppia relazione con quanto immediatamente lo precede (le considerazioni ai vv. 9-13) ed in rapporto a tutto quanto lo precede (vv. 1-13). In termini esplicativi: l'avverbio *così* è il nesso che porta alla conclusione delle azioni aperte con *mirando / nel pensier mi fingo e comparando / mi sovviene* (mentre *nel pensier mi fingo e mi sovviene* sono le conclusioni parziali).

La considerazione conclusiva riguardo alla doppia applicazione delle strutture logiche distintive è espressa nella metafora dell'annegarsi del pensiero, cioè nella cancellazione delle distinzioni pensate, nell'abolizione dei confini riconosciuti.

Ciò avviene in un luogo che però non è più il pensiero ove hanno avuto luogo le due fasi precedenti. Non è più il pensiero a comprendere l'immensità ma, paradossalmente sembra, l'immensità comprende il pensiero. Le parti si sono invertite, specularmente, anche se in una specularità non del tutto perfetta (o eccessivamente perfetta) perché constatiamo che *il pensier mio* resta pur sempre soggetto in qualche modo attivo di questo „*venir compreso*” tra l'immensità (*s'annega* ha connotazione ambigua, in tale prospettiva) ed ambigamente è l'oggetto che svanisce tra l'immensità.

Qual è dunque questo luogo in cui, sperdendosi il pensiero, si perde anche la sua attività nella cancellazione totale di tutte le differenze possibili e nella riduzione all'unità indistinta? Non crediamo sia da condividere l'opinione della maggior parte dei critici che scioglie il problema identificando *immensità* con „*infinito*”, spiegando che il deittico *questa* è rapportato all'*infinito* in cui l'io si sarebbe idealmente già (ormai) identificato e trasposto, fors'anche indotti a ciò dalla presenza di una variante *Infinità*, poi lasciata cadere. Ma nel testo il sintagma completo è *tra questa/immensità* (con il deittico *questa* in posizione marcata di enjambement, caso unico al quale corrisponde l'enjambement coll'altro deittico *quello* ai vv. 9-10. Per l'importanza di questi „*shifters*” nei modelli spaziali dell'*Infinito* si veda Lotman, 1975). Generalmente anche la preposizione *tra* viene assorbita nella „*lettura facile*” di *questa immensità*, riducendone lo spessore semantico ad un corrispettivo di „*in*”: „*in questa immensità*”. Per noi la sola parafrasi possibile è: il mio pensiero, quello che ha pensato e quello che ho pensato, le mie strutture logiche insomma, pensando questo oggetto, non bastano per comprenderlo, si „*annegano*” nello stesso oggetto del loro pensare, in tutta la globalità dell'oggetto *tra* (cioè che si estende da/a, e comprende) finito ed infinito. Nello spazio che va da qui all'immenso, nel tempo che è dall'ora all'eterno; nella comprensione di questa globalità al mio pensiero occorre un altro pensare.

Il *tra* dunque riprende la spazialità divisa in finita ed infinita e la temporalità specificata nei suoi estremi, indica il luogo (*immensità*) nel quale è avvenuto, tramite il pensiero, il riconoscimento della simmetria finito/in-finito dato dalla comparazione, riconoscimento che necessariamente non può che basarsi su una operazione di nega-

zione. Ora, la simmetria esplicitata lascia il posto al riconoscimento dell'unità, ma le categorie distintive non sono più applicabili al riconoscimento della indivisibilità del tutto: la variante *Infinità*, nel limite massimo d'astrazione della sua sostanza semantica, è ben eloquente al proposito e diversamente connotata da „infinito”. *Infinità/immensità* sono, qui, „finito” ed „infinito” considerati in unità e nella loro indivisibilità, nel loro modo di essere indivisibili. Modo non più pensabile se non tramite una logica diversa, di un „pensiero” diverso, „irrazionale”, che possa pensare anche la seconda faccia del paradosso, il paradosso stesso.

Forse è la percezione di questa limitatezza intrinseca al comune pensare che fa scrivere al Leopardi, in una lettera al Giordani dell'8 agosto [1817] (*L'infinito* è di nemmeno due anni posteriore. Vedi: G. Leopardi, *Lettere*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1949¹, p. 86): „L'altra cosa che mi fa infelice è il pensiero. [...] A me il pensiero ha dato per lunghissimo tempo e dà tali martirii, per questo solo che m'ha avuto intieramente in balia (e vi ripeto, senza alcun desiderio) che m'ha pregiudicato evidentemente, e m'ucciderà se io prima non muterò condizione.”

Abbiamo dunque visto che le strutture della logica bivalente o del pensiero normale (così definite da Matte Blanco, 1984), operanti nella costruzione del significato, ad un certo punto vengono dichiarate e riconosciute come inadeguate per un altro modo di pensare la realtà che si intuisce pensabile anche altrimenti. Viene dunque almeno riconosciuto che il mondo è anche pensabile con altri strumenti e modi, paradossali rispetto a quelli messi in opera fin qui. Di ciò abbiamo nel testo certi indizi, di lettura forse più difficile, e che ora tenteremo di collegare isotopicamente in un tessuto che speriamo riesca a mostrarcì quelle che qui abbiamo indicate come strategie dell'emozione.

Si riconoscono nel testo alcuni momenti precisi per i quali, dall'ambito strettamente razionale in cui è condotto il discorso, a fiorano i segni di un discorso altro, che si costruisce in una dimensione diversa, che per semplicità e prudenza abbiamo chiamato emozionale (di proposito non: inconscio). Ad essi corrispondono, sul piano dell'espressione, due differenti „modi”. Uno è quello dell'uso nel discorso non figurato di segni semanticamente riferentesi all'emo-

zionalità; così appare nei due aggettivi del primo e dell'ultimo verso, *caro* e *dolce*. Il secondo è quello della trasposizione del discorso sul livello figurale-simbolico, per cui il suo significato risulta ambiguo ed immediatamente polisemico data la possibilità di decodificarne il doppio significato, referenziale rispetto ai due piani discorsivi: ai vv. 7-8: *ove per poco / il cor non si spaura*; ai vv. 14-15: *s'annega il pensier mio / e il naufragar m'è dolce in questo mare*. (E' problematico invece il caso al v. 10 in cui *questa voce* è riferito per figura al *vento* del v. 8; a meno che non lo si possa leggere anche come *questa* (mia) *voce*, umana in contrapposizione ai *sovrumani silenzi*, per estensione diasemica).

Vediamo in ogni modo che la conclusione della prima definizione del rapporto finito/infinito spaziale è anche registrata sul piano emotivo ai versi ricordati, in registro disforico (*si spaura*). Parimenti la conclusione della definizione temporale implica l'ambito emotivo in quanto registra disforicamente la sconfitta del pensiero, equivalente alla doppia metafora dell'annegarsi e del naufragare (vv. 14-15). Le due figure riunite darebbero: il cor si spaura e il pensiero s'annega; ma cor e pensiero non sono che metonimie, parti opposte di un tutto, che si reintegra nel *mi* del verso finale, cioè nella ritrovata integrità dell'*io*. Per il quale non rimane altro (ma questo è un ribaltamento capitale) che l'annegarsi e il naufragare, il perdersi integrandovisi, nella grande metafora del mare.

E' ovviamente in questa metafora finale (si noti la rilevantissima posizione strutturale) che si convogliano tutti i percorsi possibili del cuore e della ragione. In essa si riprendono a brevissima distanza, enfatizzandoli, i significati iscritti in *questa immensità*. Il mare, finito ed infinito, divisibile ed unico, rapporta a sé tutti i confini e la loro trasgressione, la paradossalità con cui si concepisce il reale finito e la sua negazione infinita nella immensità-infinità dell'essere, dell'esserci. La paura del cuore quando l'*io* pensa il proprio essere al mondo, si transcodifica (uso deliberatamente questo termine) in dolcezza allorché l'*io* percepisce la propria unione con il mondo attraverso un altro mondo, un'altra dimensione del conoscere. Il paradossale dolce naufragio, modo d'essere di una conoscenza totalizzante, è lo sbocco di un percorso iniziato con uno *sguardo* lanciato dal mondo delle certezze del sapere, e quindi *caro*, verso dimensioni ignote a quel

sapere, verso un sapere altro. La dolcezza è forse segno di questa scoperta gratificante, almeno per ora; poi cambierà segno quando Leopardi scoprirà che anch'essa è vana: „l'infinita vanità del tutto”.

Siccome finora abbiamo operato quasi esclusivamente sul piano dei contenuti, mi permetto un breve „excursus” in ambito più specificamente formale. Il paradosso, come principio che fonda un nuovo e più complesso sapere violando le leggi comuni del sapere nello stesso istante nel quale le afferma, in questa poesia leopardiana è un segno di tale forza che produce un suo effetto semiotico anche sul piano prosodico-metrico. Ciò che verremo osservando sfiora la sperimentalità, ma ci sarà perdonata almeno per la coscienza del rischio che ci assumiamo.

Fra gli *Scritti inediti vari* del Leopardi, pubblicati da Giovanni Mestica (Firenze, Le Monnier, 1906, vol. I, p. 17) troviamo un sonetto del giovanissimo poeta sulla vita dell'Alfieri accompagnato da questa nota: „Primo sonetto composto tutto la notte avanti il 27 Novembre 1817 stando in letto, prima di addormentarmi, avendo poche ore avanti finito di leggere la Vita dell'Alfieri, e *pochi minuti prima*, stando pure in letto, biasimata la mia facilità di rimare, e *detto fra me che dalla mia penna non uscirebbe mai sonetto...*” (sottolineatura nostra).

La nostra azzardata ipotesi è che una situazione paradossale simile si ripeterà nell'*Infinito*, senza che l'autore ne abbia avuto coscienza. Ci spieghiamo. In questa poesia ci sono elementi per cui la struttura metrico-prosodica lascia apparire in filigrana gli schemi del sonetto, mentre altri elementi compositivi eccedono questi schemi, altri ancora li richiamano per similarità o „in absentia”. Elencando senza un ordine preciso osserviamo: l'uso costante dell'endecasillabo, la quadripartizione sintattica che può richiamare quella strofica del sonetto, la clausola finale del componimento ed il numero dei versi, uno eccedente la misura del sonetto. Su questi due ultimi rilievi osserviamo che la clausola finale è qui in certo senso doppia: una ai vv. 13-14, che compie con una sua enfasi dichiarativa assoluta il percorso logico (*così tra questa / immensità s'annega il pensier mio*); l'altra, eccedente, al v. 15, ed ancora più marcata per il suo doppio registro, simbolico-figurale ed emotivo; e perché riprende, conchiudendone i significati, tutti i percorsi prodotti: il naufragio

della ragione, il *dolce* che determina la compresa infinità rispetto al *caro* della finitezza iniziale, il mare del sapere che è diventato „questo sapere” più che umano perché l’io è cosciente ormai di essere nell’immensità, l’immensità. Questa specifica natura del v. 15 fa sì che si possa considerare la sua presenza anche come una trasgressione dei limiti metrici, quindi come un eccesso che questi limiti contemporaneamente sottolinea e marca. D’altra parte, se teniamo conto della disseminazione dei segni connotati sul piano emotivo, constatiamo pure che ai vv. 7-8, la centrale posizione del rilievo emozionale determinato da *ove per poco / il cor non si spaura*, è della misura esatta d’un endecasillabo tolto il quale il componimento verrebbe ad avere 14 versi. La sua presenza (ed è questo soltanto che conta) così marcata come scarto fra i due piani razionale/emotivo, e così solitaria nel contesto da assumere una forte funzione connettivo/disgiuntiva, segna paradossalmente con la propria necessarietà la sua possibile assenza.

La constatazione generale da trarne è che questi elementi testuali che abbiamo definito eccedenti sul livello metrico, o trasgressivi, se si preferisce, appartengono semanticamente all’ambito delle emozioni, quasi a dire che solo in quest’ambito è possibile segnare il confine e trasgredirlo: è fuori dall’ambito razionale la possibilità di un altro conoscere. Soltanto in questa prospettiva è possibile scrivere un sonetto (struttura metrica chiusa e canonica della perfezione di svolgimento logico d’un tema, se altra mai ve ne fosse migliore nella tradizione letteraria italiana), un sonetto che è tale proprio perché la struttura metrica attivata nel testo, e diversa, ne è una affermazione-negazione. Altri casi paralleli sui quali torneremo, ma in altra sede, sono: *Alla luna, la vita solitaria* (strofa II), *A se stesso*. Per inciso notiamo ancora che l’assenza di rime (*biasimata la mia facilità di rimare!*) è qui in certo senso rilevata dalla frequenza assai alta degli enjambements e da richiami d’altra natura che ora non possiamo approfondire.

In conclusione, se quanto siamo andati osservando non è del tutto assurdo, il modello delle strutture del paradosso sembra possa essere semioticamente attivo anche sul piano metrico e contribuisca così ulteriormente alla polisemia del testo.

Un altro azzardato rilievo ci sia ancora concesso per finire, anche se in quest'occasione non possiamo che far cenno agli estremi del problema rinviando ad altro momento più propizio un lavoro approfondito di chiarimento. *L'infinito* è giustamente ritenuto un momento eccezionale e perfetto di una costante riflessione leopardiana sull'argomento, ripercorribile nelle pagine dello *Zibaldone*, soprattutto degli anni tra il '18 ed il '24. Riflessione che ha uno dei suoi sbocchi originali ed alti da una parte nella concezione leopardiana delle „parole poetiche”, dall'altra in quella che passa per essere la sua „teoria del piacere”. Qui non possiamo far altro che rinviare ad una larghissima e nota bibliografia critica. Ma sulla base di quanto siamo andati esponendo, desideriamo formulare la seguente ipotesi: che le parole poetiche da una parte, considerate da Leopardi tali per la loro connotazione indefinita e vaga, ed il piacere che da esse ne deriva dall'altra, assieme e per contrasto con le parole che, in quanto definite, poetiche non sono per loro natura, non rappresentino altro che il diverso modo di leggere la realtà e il mondo, in contrasto con i modi del luogo comune, e perciò paradossale. Paradossale, cioè poetico.

In una riflessione del 3 giugno 1824, a carta 4099 dello *Zibaldone* Leopardi scrive: „Per esempio quel principio, estirpato il quale cade ogni nostro discorso e ragionamento ed ogni nostra proposizione, e la facoltà istessa di poterne fare e concepire dei veri, dico quel principio *Non può una cosa insieme essere e non essere*, pare assolutamente falso quando si considerino le contraddizioni palpabili che sono in natura. [...] Del resto e in generale è certissimo che nella natura delle cose si scuoprono mille contraddizioni in mille generi e di mille qualità [...] Non può una cosa a un tempo essere e non essere. Onde ci bisogna rinunziare alla credenza o di questa o di quelle. E in ambo i modi rinunzieremo alla nostra ragione.”

Il fatto che questo „Ur-paradosso” affiori continuamente in ogni problema su cui Leopardi abbia riflettuto, fa sì che in qualche modo abbia segnato di sé la sua scrittura lasciando tracce ad ogni livello. Questa lettura dell'*Infinito* nella sua (mia) ingenuità, vuole essere un tentativo di riconoscere alcune di queste tracce.

„Ciò che penso, lo so; non tutto ciò che so, lo penso.” Ora potremmo forse aggiungere un corollario a questa nostra epigrafe.

Nella metafora del mare che conclude *L'infinito* è certamente adombrato il testo stesso, il „logos” come solo luogo della totalità del conoscere. Forse nella lingua è la siepe, il muro che ci protegge come una casa, *caro*; forse nella lingua stessa è la porta aperta che ci immerge nell'oltre-casa. Nella lingua è ciò che sappiamo del mondo e ciò che non sappiamo. Per tutte queste ragioni *L'infinito* forse non è altro che il testo *del* paradosso.

Bibliografia essenziale

AGAMBEN, 1982

G. Agamben, *Il linguaggio e la morte*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 93-103.

GRUPPO MYCRON, 1976

Gruppo Mycron, *Retorica generale*, Milano, Bompiani, 1976, p. 83.

LAUSBERG, 1969

H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969.

LOTMAN, 1975

J. M. Lotman e B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, „Modelli spaziali dell'Infinito”, pp. 18-21.

MARCHESE, 1985

A. Marchese, *L'officina della poesia*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 75-83.

MATTE BLANCO, 1984

I. Matte Blanco, „Il sogno: struttura bi-logica e multidimensionale”, in *I linguaggi del sogno*, a cura di V. Branca, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 267-291.

Zusammenfassung

Ausgehend vom letzten Vers, in dem wir eine der rhetorischen Figuren des Paradoxon vorfinden („il naufragar m’è dolce“), versuchen wir durch eine Lektüre des *Infinito* hervorzuheben, wie dieser paradoxe Kern ein Strukturmodell für das ganze Gedicht bildet: die Form des Paradoxon ist, ikonisch betrachtet, die Form des Textes. Dies wird durch die Analyse bestimmter Textebenen sichtbar. Die Ebene der logischen Struktur des Gedankens, die durch die Betrachtung von Ort und Zeit die Symmetrie zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit definiert, und damit die Grenze (la siepe) zwischen beiden „Objekten“ bildet. Die Ebene der Emotionsstrukturen, die sich vor allem auf rhetorisch-symbolischem Niveau entwickelt, hat eine synthetische Wirkung, indem sie die Grenze überschreitet und die Einheit von Endlichkeit und Unendlichkeit erkennen lässt. Die Ebene der metrischen Struktur, die durchblicken lässt wie Leopardi, dank der erneuten Interaktion von Emotionalität und Rationalität, paradoixerweise im Idyll die Form des Sonetts unbewußt und heimlich verbirgt. Das Prinzip des Paradoxon wirkt im *Infinito* auch in der Tiefe, sodaß dieses Idyll als das Gesagte des Unsagbaren zu betrachten ist, ja sogar als der Text *des* Paradoxon.

