



L'infinito e la teoria del «vago e indefinito». *L'infinito* nel 1819 anticipa in forma poetica un nucleo tematico che diverrà il centro delle riflessioni leopardiane negli anni successivi, a partire dal luglio del 1820: la «teoria del piacere», da cui si sviluppa la teoria del «vago e indefinito» (▶TT4a-4o, pp. 21-28). Le pagine dello *Zibaldone* sopra riportate sono perciò indispensabili a chiarire retrospettivamente il senso della poesia. Come si ricorderà, Leopardi vi sostiene che particolari sensazioni visive o uditive, per il loro carattere vago e indefinito, inducono l'uomo a crearsi con l'immaginazione quell'infinito a cui aspira, e che è irraggiungibile, perché la realtà non offre che piaceri finiti e perciò deludenti. *L'infinito* è appunto la rappresentazione di uno di questi momenti privilegiati, in cui l'immaginazione strappa la mente al reale, che è il «brutto», e la immerge nell'infinito; e, significativamente, le teorizzazioni dello *Zibaldone* richiamano proprio *L'infinito* come un esempio (▶T4d, p. 24).

L'infinito spaziale

I due momenti della poesia. La poesia si articola in due momenti, corrispondenti a due distinte sensazioni di partenza. Nel primo momento (vv. 1-8) l'avvio è dato da una sensazione visiva, o, per dir meglio, dall'impossibilità della visione: la siepe che chiude lo sguardo, impedendo ad esso di spingersi sino all'estremo orizzonte. L'impedimento della vista, che esclude il «reale», fa subentrare il «fantastico» (per usare le parole dello *Zibaldone*: «allora in luogo della vista, lavora l'immaginazione e il fantastico sottentra al reale»); il pensiero si costruisce l'idea di un infinito *spaziale*, cioè di spazi senza limiti, immersi in «sovrumani silenzi» e in una «profondissima quiete».

Nel secondo momento (vv. 8-15) l'immaginazione prende l'avvio da una sensazione uditiva, lo stormire del vento tra le piante. La voce del vento (nella tradizione poetica il vento è stato sempre l'immagine di qualcosa di effimero e di vano) viene paragonato all'infinito silenzio creato dall'immaginazione e suscita l'idea del perdersi delle labili cose umane nel silenzio dell'oblio. Viene così in mente al poeta l'idea di un infinito *temporale* (l'«eterno»), in contrasto con le epoche passate e ormai svanite, e con l'età presente, col suo carattere ugualmente effimero, destinato anch'esso a svanire presto nel nulla.

L'infinito temporale

Lo «spaurarsi»
e il «naufregar»

Tra i due momenti vi è anche un passaggio psicologico: l'io lirico, dinanzi alle immagini interiori dell'infinito spaziale, prova come un senso di sgomento («per poco / il cor non si spaura»); ma nel secondo momento l'io si «annega» nell'«immensità» dell'infinito immaginato (spaziale e temporale), sino a perdere la sua identità; e questa sensazione di «naufragio» dell'io è piacevole, «dolce». Se la coscienza rappresenta all'uomo il «vero», cioè la sua necessaria infelicità, lo spegnersi della coscienza individuale dà una sensazione di piacere, garantisce una forma di felicità. Tra lo «spaurarsi» del cuore e la «dolcezza del naufragio» non vi è però contrasto, come potrebbe apparire a prima vista (per una diversa interpretazione, ▶C2, p. 183): essi infatti non sono che i due aspetti di quell'«orrore dilettevole» che, secondo il sensismo, è suscitato dall'immaginazione dell'infinito (Cellerino, 1972).

Il perdersi dell'io

«**Estasi**» mistica o esperienza sensistica? Sarebbe facile leggere il componimento in chiave mistico-religiosa: il perdersi dell'io nell'infinito è il dato costitutivo di ogni esperienza mistica; il linguaggio tipico della mistica è richiamato dalla metafora del mare in cui l'io naufraga, e Leopardi stesso, nello *Zibaldone*, usa il termine «estasi» a indicare simili momenti di rapimento creati da sensazioni indefinite (▶T4c, p. 24). Già De Sanctis interpretava in chiave religiosa la lirica («Così i primi solitari scopersero l'Iddio»); e in senso religioso l'ha interpretata la tradizione successiva della critica idealistica (▶*La critica*, p. 177).

Ma bisogna fare attenzione: non è ravvisabile nel componimento nessun accenno ad una dimensione sovranaturale; l'infinito non ha le caratteristiche del divino, di un'entità spirituale e trascendente: anzi, nello *Zibaldone* Leopardi lo esclude esplicitamente, ▶▶

Un infinito soggettivo

con fermezza: «L'infinità della inclinazione dell'uomo è una infinità materiale» (luglio 1820). Non solo, ma questo «infinito» non è un infinito oggettivo, come dovrebbe essere la divinità, bensì tutto soggettivo, creato solo dall'immaginazione dell'uomo («io nel pensier mi fingo»); ed è evocato a partire da sensazioni fisiche, in chiave prettamente sensistica, come di derivazione sensistica è la riflessione del piacere misto a paura provocato nell'immaginazione dall'idea dell'infinito.

Con questo, non si può del tutto escludere una componente mistica nella poesia: bisogna però supporre che essa sia radicata negli strati più profondi della personalità leopardiana, e che, per arrivare a esprimersi, debba passare attraverso le forme culturali acquisite dal poeta, sensistiche e materialistiche, conformandosi a esse e subendo una decisiva trasformazione, che muta volto agli impulsi originari.

Il disegno costruttivo

Le strutture formali: La durata temporale e il processo psicologico in cui si articola l'esperienza cantata nella poesia prendono corpo in una struttura dal rigoroso disegno costruttivo, fondata su precise simmetrie. I due momenti, corrispondenti all'esperienza dell'infinito spaziale (vv. 1-8) e a quella dell'infinito temporale (vv. 8-15), occupano ciascuno esattamente sette versi e mezzo. Il passaggio tra i due momenti avviene al verso 8, che è diviso in due da una forte pausa al centro, segnata dal punto fermo: «il cor non si spaura. // E come il vento». La pausa serve a distinguere i due momenti; però vi sono anche chiari elementi che sottolineano la continuità fra di essi, il fatto cioè che viene descritto un processo unico, in cui un'immaginazione scaturisce dall'altra, senza contrasti con la precedente (nonostante l'apparente opposizione «spaura» - «m'è dolce»): si tratta di un elemento sintattico, la congiunzione coordinativa «e» all'inizio del secondo periodo, e di uno metrico, la sinalefe (► Glossario) che collega in una sillaba sola la vocale finale di «spaura» con la «e» successiva. All'interno, queste due sezioni si suddividono ancora ciascuna in due parti simmetriche: nella prima (vv. 1-3 e 8-10) si ha il punto di partenza dell'immaginazione dal dato reale, sensibile, la siepe e il vento che stormisce; nella seconda (vv. 4-8 e 10-15) l'allontanamento dalla realtà verso l'infinito immaginato.

Il livello sintattico, lessicale, fonico

Le simmetrie si misurano anche sul piano sintattico. I due periodi in cui sono rese rispettivamente le esperienze dell'infinito spaziale e temporale sono costruiti su due serie analoghe in forma di polisindeto (► Glossario): «interminati spazi [...] e sovrumani silenzi, e profondissima quiete», «l'eterno, e le morte stagioni, e la presente e viva, e il suon di lei». La simmetria si rompe sul piano lessicale: nel membro in cui si è resa l'esperienza dell'infinito spaziale si ha la prevalenza di parole molto lunghe: «interminati», «sovrumani» di quattro sillabe, «profondissima» di cinque; nel membro dedicato all'infinito temporale vi sono invece parole più brevi, al massimo trisillabe («eterno», «stagioni», «presente»): gli arditi polisillabi danno il senso di un'esperienza vertiginosa, che «spaura», mentre le parole più brevi e consuete corrispondono al distendersi dell'esperienza verso la pace del naufragio dell'io. All'effetto coopera anche il livello fonico. L'impressione di infinità spaziale è resa con l'uso di vocali /a/ toniche, che danno sempre un'idea di vastità («interminati spazi», «sovrumani»); il brivido di sgomento è reso invece con vocali dal suono cupo, le velari /o/ («ove», «poco», «cor»), ma soprattutto con l'accento tonico sulla /u/ nella parola chiave «spaura», posta per di più in rilievo alla fine del periodo. Così il naufragio finale è accompagnato di nuovo dall'ampiezza delle vocali /a/ («immensità»; «naufragar», «mare»).

Il continuum metrico-sintattico

Il senso di un'esperienza unitaria, al di là dei due momenti in cui si articola, è resa dal *continuum* metrico e sintattico che percorre tutto il componimento: nessun verso, tranne il primo e l'ultimo, è isolabile sintatticamente: il discorso sintattico continua sempre nel verso seguente; di conseguenza, su 15 versi vi sono ben dieci *enjambements*.