

■  
**Il livello lessicale:  
il linguaggio  
dell'indefinito**

---

**ANALISI**

---

Un'analisi lessicale dell'*Infinito* ci dà modo di affrontare un aspetto capitale della ricerca poetica leopardiana, così sintetizzato in una celebre pagina dello *Zibaldone* 1789: «Le parole lontano, antico e simili sono poeticissime e piacevoli, perché destano idee vaste, e indefinite, e non determinabili e confuse...» (25 settembre 1821). E ancora: «Antichi, antico, antichità; posteri, posterità sono parole poeticissime ec. perché contengono un'idea: 1 vasta, 2 indefinita ed incerta. [...] Del resto tutte le parole che esprimono generalità, o una cosa in generale, appartengono a queste considerazioni». E in particolare a proposito di *ermo*: «E ciò che ho detto altrove delle voci ermo, *eremo*, *romito*, *hermite*, *hermitage*, *hermita* ecc. tutte fatte dal

greco, aggiungi lo spagnolo *ermo*, ed *ermar* (con *ermador* ec.) che significa *desolare, vastare* appunto come il greco. Queste voci e simili sono tutte poetiche per l'infinità o vastità dell'idea ec. ec. Così la deserta notte, e tali immagini di *solitudine, silenzio* ec.».

□ Nella lirica troviamo parole relative alla lontananza, allo spazio sconfinato (*ultimo orizzonte*, v. 3; *interminati spazi*, vv. 4-5; *immensità*, v. 14; *mare*, v. 15), all'antico, al lontano o indefinito nel tempo (*sempre*, v. 1; *l'eterno*, v. 11, *le morte stagioni*, v. 12); alla solitudine e al silenzio (*ermo colle*, v. 1; *quiete*, v. 6; *sovrumani silenzi*, vv. 5-6; *infinito silenzio*, v. 10).

□ Si noti la tendenza a configurare questa dimensione fittizia della mente attraverso un'aggettivazione "in negativo": *interminati spazi* (vv. 4-5), cioè spazi che non hanno termine, *sovrumani silenzi* (vv. 5-6), cioè silenzi che non si trovano nella nostra dimensione umana: e di riflesso anche *profondissima quiete*, v. 6, sembra riflettere un'altra dimensione, e ancora l'*infinito silenzio* del v. 10 e l'*immensità* del v. 14. Commenta Galimberti: «il lessico dell'*Infinito* tende al negativo, a significare spazi che non hanno termine perché non si danno in natura, un silenzio che non ha fine perché esclude qualsiasi voce o suono, una immensità incompatibile con i limiti e la varietà del mondo»; allo stesso modo, aggiunge il critico, le parole, per dirla con Leopardi, naturalmente poetiche (*antico, lontano, ermo* ecc.) «si rivelano come segni di valore pur negativo, rinviando a tempi e luoghi tanto perduti che non si trovano».

□ Anche l'impiego del superlativo può risultare vantaggioso al fine di conseguire questo scopo: così l'*ultimo orizzonte*, v. 2, l'orizzonte più lontano; o la *profondissima quiete*, v. 6, dove il superlativo si esercita su un aggettivo che già contiene un'idea di distanza, di lontananza. O ancora il poeta si avvale del plurale in luogo del singolare: così gli *interminati spazi*, vv. 4-5, e i *sovrumani silenzi*, vv. 5-6 (di contro tra l'altro ai singolari *colle*, v. 1, e *siepe*, v. 2, cui già si oppongono sul piano della concretezza).

□ Alla definizione di un "al di qua", fatto di oggetti concreti e tangibili, e un "al di là" fittizio, pauroso e desiderabile insieme, concorrono molto efficacemente i dimostrativi che additano gli oggetti prima vicini e presenti ("quest'ermo colle", "questa siepe"), poi, fuggendo avanti la mente, improvvisamente lontani "sedendo e mirando, interminati / spazi di là da quella". E di nuovo più avanti troviamo "queste piante", v. 9 e "questa voce", v. 10, opposti a "quello / infinito silenzio", vv. 9-10; la cui immensità è tanto maggiore se rapportata ai due oggetti finiti tra i quali è rinchiuso. Solo alla fine, quando il naufragio si è compiuto, spariti i termini di riferimento concreti, è presente solo l'altra dimensione: "questa immensità", vv. 13-14 (dove tra l'altro il dimostrativo è enfatizzato dall'*enjambement*), e "questo mare", v. 15.

## Il livello fonologico

□ È da rilevare la prevalenza di timbri aperti nelle parole che implicano l'idea di infinito (spesso, tra l'altro, in posizione tonica): "tAntA pArte", v. 2, "interminAti spAzi", vv. 4-5, "so-

vrumAni silenzi", vv. 5-6, "questA immensità", vv. 13-14, e l'eco si ripercuote nelle voci circostanti, con effetto di dilatazione (questA... mirAndo... quella... guArdo... quella... profondissimA... AnnegA... nAufAgAr... mAre). La prevalenza di timbri aperti risalta nel contrasto con zone dominate dalla prevalenza di vocali di timbro opposto (iO nel pensier mi fingO; Ove per pOcO / il cOr non si spaura. E cOme il ventO / Odo stOrmir...).

□ È stata osservata inoltre (Blasucci) la significativa incidenza nel testo dei gruppi consonantici che includono una nasale: seMpre... erMo... taNTa... orizzoNTe... sedeNDo... miraNDo... iNTerminati... profoNDissima... peNSier... fiNGo... veNTo... piaNTe... comparaNDo... preseNTE... immeNSità... aNNega... peNSier... iNfinito, che, sommata alla presenza elevatissima di gruppi consonantici in genere e alla presenza considerevole di parole polisillabiche (orizzonte, v. 3; interminati, v. 4; sovrumani, v. 5, profondissima, v. 6, immensità, v. 14), determina una singolare composità di suoni, lentezza di sillabazione, in ultima analisi un'ulteriore dilatazione del verso sul piano fonico (l'enjambement, come si vedrà, lo prolunga sul piano della sintassi). Si noti, per converso, l'assenza totale di rime, la rarità delle assonanze (tra cui spicca interminati spazi, vv. 4-5).

## Il livello metrico e sintattico

Alla struttura dell'idillio ha dedicato alcune pagine Luigi Blasucci nei suoi *Paragrafi sull'Infinito* in *Leopardi e i segnali dell'infinito* (Il Mulino, Bologna 1985). Ne sintetizziamo i punti essenziali aggiungendovi qualche nostro rilievo:

□ Dal punto di vista sintattico la lirica risulta composta da quattro periodi, delimitati da punti fermi, di lunghezza variabile e però con distribuzione speculare (al primo periodo, di tre versi, corrisponde il quarto, di due versi e mezzo, al secondo periodo, di cinque versi, corrisponde il terzo, di quattro e mezzo); il componimento risulta così formato da due parti perfettamente bilanciate (sette versi e mezzo più sette versi e mezzo); la partizione è perfettamente funzionale al contenuto: la prima parte dell'idillio è fallimentare e produce paura, la seconda al contrario ha esito positivo, risolvendosi in una sensazione di appagante dolcezza; la prima si affida alle più dirette percezioni sensoriali, eminentemente visive (quest'ermo colle... questa siepe..., Ma sedendo e mirando...) per immaginare immensità, silenzio, quiete che non esistono in natura (ma che dalla natura direttamente scaturiscono per semplice opposizione alle qualità degli oggetti reali e presenti); la seconda parte da un gradino di più elevata astrazione (il suono del vento) per attingere alla dimensione mentale del tempo e dell'eternità. Peraltro, benché risultino per certi aspetti contrapposte, le due parti vengono però a costituire i gradini di un processo di ascesa intellettuale agli estremi del quale si collocano da un lato, nei primi versi, la percezione sensibile e oggettiva dei dati esterni, degli oggetti finiti, dall'altro, in conclusione, la realizzazione mentale di uno spazio e di concetti puramente astratti.

□ Tra i due versi, il primo e l'ultimo, che costituiscono il punto di partenza e il punto di arrivo di un unico discorso, si dà rapporto di stretta analogia: un'analogia affermazione di gradi-

metron  
2 parti  
speculari

mento (*Sempre caro...; m'è dolce*), riferimenti a «entità paesistiche, non importa per ora se fisiche o metaforiche, sottolineate dall'uso di dimostrativi di vicinanza (*quest'ermo colle, questa siepe, questa immensità, questo mare*)»;

□ Il primo e l'ultimo periodo «si distinguono per un andamento piano, paratattico, a carattere essenzialmente enunciativo; i due periodi mediani sono invece connotati da una sintassi più mossa e ariosa, con un incremento di costrutti ipotattici»;

□ I due periodi mediani, che svolgono il tema dell'infinito sui due versanti della spazialità e della temporalità, culminano in due serie: ascendente la prima (*interminanti spazi, sovrumani silenzi, profondissima quiete*) e discendente la seconda (così la definisce Blasucci, nel senso che si va questa volta dallo sconfinato al definito e preciso): *l'eterno, le morte stagioni, la presente e viva*. Si oppongono così due processi: di «immersione», di «discesa nel profondo» e di «riemersione» e recupero dell'attualità del presente.

□ L'anteporre l'oggetto dell'osservazione al soggetto produce una sospensione protratta, l'attesa di qualcosa di mirabile, che solo alla fine si rivela (il naufragio nel mare dell'infinito): il periodo che si apre al v. 4 (*Ma sedendo e mirando...*), si chiude solo al v. 7 con la comparsa del soggetto, artefice e insieme vittima della mirabile finzione (*io nel pensier mi fingo*). Similmente il periodo seguente vede anticipata la subordinata (*E come il vento...*) alla principale (dove di nuovo il verbo reggente è accompagnato dal pronome soggetto espresso: *io... vo comparando*). Si noti come, in entrambi i casi, alle percezioni visive e uditive, racchiuse nelle subordinate, si oppongono le operazioni della mente nelle reggenti (*io nel pensier mi fingo...*, *io... vo comparando*), e da queste discendono le conseguenze nelle proposizioni conclusive dei suoi periodi (*ove per poco il cor non si spaura; e mi sovvièn l'eterno...*).

□ Elevatissima l'incidenza dell'*enjambement*, che continuamente dilata lo spazio del verso e dà voce alla fortissima tensione dialettica e conoscitiva che lo innerva, con effetti nuovi, come quando per due volte disgiunge il dimostrativo dal sostantivo cui si riferisce: *quello / infinito* (vv. 9-10) e *questa / immensità* (vv. 13-14). Blasucci ha inoltre osservato che gli *enjambements* più forti, di norma tra sostantivo-aggettivo (già prediletti da Foscolo nei sonetti), coinvolgono qui spesso una voce che implica l'idea di infinito (dunque la sottolineano): *interminati / spazi*, vv. 4-5; *sovrumani / silenzi*, vv. 5-6; *quello / infinito*, vv. 9-10; *questa / immensità*, vv. 13-14.

□ A livello metrico-sintattico i due periodi estremi «contribuiscono solo in minima parte alla ricchezza di inarcature che caratterizza il componimento, esattamente con un *enjambement* per ciascuno». Si può così osservare che due soli versi non sono soggetti a inarcatura, il primo e l'ultimo.

Segre, Martignoni, Testi nella storia  
Bruno Mondadori, 1992, vol. 3