

TESI DOCTORAL

Títol	Giacomo Leopardi, poeta-filòsof. Modernitat i hermenèutica cap a un ultrahumanisme
Realitzada per	Sr. Oriol Fernàndez i Garcia
en el Centre	Facultat de Filosofia
i en el Departament	Filosofia Pràctica i Humanitats
Dirigida per	Dr. Armando J. Pego Puigbó

ÍNDIX

1. Prefaci	4
2. Interpretació i crítica de l'obra de Leopardi durant el s XX	17
2.1. La crítica anterior als anys 50: Leopardi com a poeta	17
2.1.1. La propensió a la solitud vital i intel·lectual	17
2.1.2. El <i>Zibaldone</i> o la suposada manca de sistema: l'antiga <i>querelle</i> entre filosofia i poesia	21
2.1.3. El pessimisme leopardià i el <i>niente</i> nihilista	31
2.2. La crítica posterior als anys 50: Leopardi com a poeta-filòsof	44
2.2.1. L'inici del Leopardi metafísic: Giovanni Amelotti i Alberto Caracciolo	45
2.2.2. La <i>svolta</i> crítica: de la poesia idíl·lica a la poesia pensant	54
2.2.3. Cesare Galimberti i la força del cant que medita	60
2.2.4. Després del 1980: estira-i-arrossa entre el nihilisme anorreador i el nihilisme possibilitador	64
3. La ultramodernitat leopardiana	70
3.1. La <i>ultrafilosofia antiilluministica</i>	72
3.2. La poètica leopardiana com a imitació del <i>nulla</i> ontològic de la natura	85
3.3. La <i>poesia mista</i> i la <i>mezza filosofia</i> com a contramesures a la raó il·lustrada i a la idea de perfectibilitat	95
3.3.1. La <i>poesia mista</i> com a poesia contemplativa	96
3.3.2. La <i>mezza filosofia</i> com a pensament imaginatiu	102
3.4. La <i>ultrafilosofia</i> com a branca genealògica de <i>das dichtende Denken</i>	108
4. El pensament ultrametafísic de Leopardi	124
4.1. La poesia com a revelació de l'ésser	124
4.2. El concepte d' <i>intermediació</i> a l'estètica leopardiana	134
4.2.1. La imitació com a intermediació	134
4.2.2. La traducció com a intermediació	144
4.2.3. La poesia com a intermediació: la imitació des del punt de vista de la tragèdia clàssica	150
4.3. La poètica del <i>nulla</i> o la poètica ultratràgica	156
4.4. Cap a una poètica ultrahumanista	163

5. L'ultrahumanisme leopardià i el contingut ontopoètic de la imitació	166
5.1. La imitació-interpretant com a punt fonamental de la poètica leopardiana	166
5.2. La metàfora i l'absolutització de la potència.....	179
5.3. Autonomia de la poètica: el pas de la imitació de l'estil a la possessió de l'estil.....	198
5.4. Observacions finals: el pas d'una estètica metafísica a una estètica ontològica	202
6. Conclusions	214
7. Bibliografia.....	224

1. Prefaci

En el rerefons de la tria del tema que exposaré en les properes pàgines hi ha hagut, per dir-ho així, dos detonants ben clars: d'una banda, el fet autobiogràfic d'haver conegut, ara ja fa gairebé trenta anys, la figura de Giacomo Leopardi de mans de la catedràtica de la Universitat de Barcelona, i reconeguda leopardista, María de las Nieves Muñiz; de l'altra, el fet d'haver estat matriculat en el Programa de Doctorat *Humanisme i Transcendència* de la Universidad Pontificia Comillas i la Universitat Ramon Llull en què s'esperona la interrelació entre la filosofia i les humanitats, la qual, de fet, ha estat la manera amb què la nostra tesi s'ha enfrontat a un esguard, el del recanatès, que, de manera natural, destil·la poesia i filosofia. I és que la complexitat de la seva obra sobrevé justament de la inseparabilitat d'aquests dos mons, ço és, de la seva poesia amarada de meditació i del seu pensament saturat de poesia.

El projecte present cal emmarcar-lo dins de l'àmbit pregonament contaminat de la crítica literària, a la manera inspiradora practicada per George Steiner, i allunyar-lo, per tant, del de la mera filologia o del de la pura filosofia.¹ No es tracta, doncs, d'una investigació històrico-filosòfica o històrico-filològica, ja que el seu objectiu principal defuig de qualsevol mena de temptació reconstructiva, tant en relació a l'origen de les idees i reflexions de Leopardi, com en relació a les influències i les circumstàncies que les originaren. La nostra, al capdavant, es tracta d'una tesi de tipus documental amb una finalitat palesament exploratòria: a partir d'una documentació extensa, hom planteja possibilitats interpretatives d'una obra, la leopardiana, la qual, al seu torn, no és altra cosa que una afirmació de la llibertat (interpretativa) —la steineriana «transformational reading»—,² ço és, una manifestació de la «presence of what is absent».³ D'aquí, doncs,

¹ Cfr. G. STEINER, *The Poetry of Thought: From Hellenism to Celan*, New York: New Directions Books, 2011. La crítica literària steineriana defensa justament la impuresa o la contaminació de la «hybrid coexistence» [p. 16], és a dir, el fet que la filosofia no sigui altra cosa que un «poem of the intellect» [p. 22].

² Ibid., p. 202.

³ G. STEINER, *Grammars of Creation. Originating in the Gifford Lectures for 1990*, London: Faber&Faber, 2001, p. 144. A la mateixa pàgina, Steiner afirma precisament que la «[p]erfection, even if it could be achieved, carries death. It is the precedence and constant potentiality of non-being which affords creation its wonder of "givenness" and its vulnerable truth. "Creation", therefore, offers itself for definition as "that which is enacted freedom and which includes and expresses in its incarnation the presence of what is absent from it or what could be radically other"». La cursiva és de Steiner.

que sigui una tesi fonamentada sobretot en la vívida força de la imperfecció de les preguntes, més que no pas en l'exànim perfecció de les respostes.⁴

Com que un dels objectius del nostre estudi consisteix, no pas a descobrir cap mena de significat ocult, sinó més aviat a revelar —mitjançant les susdites preguntes— la manera com l'escriptura leopardiana ens parla, hom ha convingut d'evitar qualsevol mena de metodologia de tipus estrictament historiogràfic, en el sentit que no s'han tingut en compte els diversos desenvolupaments que han patit les principals reflexions del recanatès al llarg de la seva vida —les diverses etapes del seu pensament—, es a dir, de fer-ne una història, un sentit: una evolució. És per aquest motiu que hom ha optat per no indicar dates, tret, potser, d'alguna excepció que així ho precisava, ni de les pàgines del *Zibaldone* ni de cap altre document del nostre autor. En aquest mateix sentit, tampoc no s'ha mirat de justificar cap de les seves meditacions a partir d'elements biogràfics o de fets externs a les seves idees.

Cal assenyalar, també, que aquesta ha estat una tesi concebuda a partir dels paràmetres generals de l'hermenèutica, és a dir, de la reflexió filosòfica al voltant de la literatura i, en especial, de la lectura que Luigi Pareyson i Gianni Vattimo han fet de l'obra de Heidegger. Tenim, doncs, un gran deute amb la manera com Pareyson concep la interpretació, la qual, a partir del rebuig de la veritat objectual i totalitària pròpia de la metafísica ontica, estableix una solidaritat originària entre la persona i la veritat i, per tant, una revelació personal i inexhaurible de la veritat. Tampoc no podem amagar el nostre profund interès per la reflexió *debole* d'un dels seus deixebles més coneguts, Gianni Vattimo, per a qui el món poètic de les aparences —món que el nostre treball ha mirat de relacionar amb el *nulla* leopardià— esdevé el lloc més escaient per a una possible experiència d'un ésser inestable i mancat de potència: i és que el gaudi estètic sorgeix justament de la lleugeresa ontològica de «le cose che non son cose», ço és, d'allò que no té fonament.⁵

Així, doncs, la mirada teòrica des de la qual hem bastit aquest assaig es troba embeguda d'una ontologia debilitada en què la interpretació no consisteix pas a copsar una veritat que ja és, ans al contrari, és precisament arran de la interpretació que la

⁴ La tesi és curulla de paràfrasis que tenen com a objectiu el fet de re-formular, ço és, de continuar la tasca de formular noves preguntes per tal d'establir una relació personal amb allò que ens diu Leopardi.

⁵ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, L. FELICI (ed.), Roma: Newton & Compton, 1997, p. 4174. Si no es diu res al respecte, a partir d'ara tan sols esmentarem *Zibaldone* i la pàgina en qüestió. Vegeu, també, G. VATTIMO, «Dialettica, differenza, pensiero debole», dins *Il pensiero debole*, Milano: Feltrinelli, 2011, pp. 12-28, així com G. VATTIMO — P. A. ROVATTI, «Premessa», dins *Il pensiero debole*, op.cit., pp. 7-11.

veritat es constitueix.⁶ Leopardi medita mentre canta. Aquesta és sens dubte la feble veritat que sorgeix del nostre esguard interpretatiu, i és per això que els nostres autors de referència, tant els que formen part de la italianística com els que formen part de la filosofia, comparteixen les mateixes lectures heideggerianes en què hom veu la gran poesia com una altra manera de pensar l'èsser. Per tant, el nostre Leopardi, talment com el Hölderlin heideggerià, encarna la poesia que, amb el seu cant, manifesta —interpreta i constitueix— l'èsser. Leopardi i Hölderlin són, per consegüent, uns veritables poetes-filòsofs caracteritzats per la seva «denkende Dichtung» i el seu «dichtendes Denken».⁷

La duplicitat disciplinària o, millor encara, interdisciplinària que s'oculta rere el nostre treball crític prové justament del fet de considerar, com a pressupòsit inicial, que Leopardi és un poeta-filòsof. És per això que tant la filologia com la filosofia han esdevingut el pal de paller que estintola la nostra lectura transformacional. Per una banda, doncs, hom ha tingut molt en compte les aportacions crítiques sorgides en el si de la mateixa leopardística, sobretot d'aquelles que traspuen un esguard hermenèutic heideggerià, entre les quals cal comptar amb les d'autors com ara Cesare Galimberti, Alberto Folini i Antonio Prete. Per l'altra, també s'han tingut molt presents les contribucions d'un bon nombre d'autors que, des de la filosofia italiana contemporània, s'han interessat per l'obra i el pensament del recanatès. Entre aquells que més han influït en el nostre treball, cal destacar, sobretot, les visions crítiques d'autors com ara Alberto Caracciolo, Emanuele Severino, Carlo Ferrucci, Sergio Givone, Massimo Cacciari, Antonio Negri i Massimo Donà.

Val a dir que, rere l'enfilall de les lectures susdites, n'hi ha una, la de Severino, que no comparteix l'afany crític més general —el nostre— segons el qual, en relació al *nulla* leopardià, hom ha de considerar-lo més proper al *nihil positivum* i no pas, per tant, al *nihil negativum*.⁸ La nota dissonant que representa la interpretació de Severino es deu, principalment, al fet de considerar que el *nulla* leopardià és un *nulla* absolut,

⁶ Cfr. G. VATTIMO, «Dialettica, differenza, pensiero debole», dins *Il pensiero debole*, op.cit., pp. 12-28. Vegeu, en especial, la p. 26: «la verità è frutto di interpretazione non perché attraverso il processo interpretativo si giunga a un coglimento diretto del vero [...] ma perché è solo nel processo interpretativo [...] che la verità si costituisce».

⁷ M. HEIDEGGER, «Wozu Dichter?», dins *Holzwege*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, pp. 269-320. Vegeu p. 273, en la qual l'alemany, en relació a la poesia de Hölderlin, assevera: «Hölderlins denkende Dichtung hat diesen Bereich des dichtenden Denkens mitgeprägt», ço és, “la poesia pensant de Hölderlin ha ajudat a conformar l'àmbit del pensar poetant”. La traducció és nostra.

⁸ En un dels ramals teòrics del nostre treball, hom subratlla la distinció heideggeriana —i caraccioliana— entre *Nein* i *Nichts*, la qual, en la meditació leopardiana, hom trasllada, respectivament, a *niente* i *nulla*. I és que mentre que el *nulla* permet el respir del sentit, el *niente*, en canvi, és justament la negació del sentit.

l'absoluta negativitat.⁹ És per aquest motiu, doncs, que el de Brescia considera que el de Recanati és un dels representants més importants del que ell en diu la follia d'Occident, ço és, de la filosofia nihilista. Leopardi és, en paraules seves, «il più grande maestro del nichilismo».¹⁰ Per bé que tampoc el nostre assaig no en comparteix bona part de la visió severiniana, no podem deixar d'esmentar la importància que aquest autor ha tingut, sobretot arran de la lectura de *Il nulla e la poesia*, a l'hora de deixondir el nostre interès, ara ja fa més de vint anys, envers la temàtica del *nulla* i, de retop, envers la faceta filosòfica de Giacomo Leopardi.

Val a dir que aquesta tesi continua i aprofundeix alguns dels fils argumentals iniciats en el nostre treball de màster, el qual, presentat el 2014 dins del Màster de Recerca en Filosofia i Humanitats de la Facultat de Filosofia de la Universitat Ramon Llull, es va titular *Poesia i no-res. La rèplica de Giacomo Leopardi a la romantització de la vida*. En aquella ocasió, hom es plantejava, a partir de la introducció que Karl Löwith féu a *Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des neunzehnten Jahrhunderts*, el fet de veure la contribució leopardiana com una nova proposta de romanticisme, és a dir, com la possibilitat mateixa d'un altre romanticisme. La nostra dissertació situava l'espurna d'aquesta nova via romàntica en la figura de Goethe, i considerava, a més, que aquesta no havia tingut continuïtat, ans al contrari, que es tractava de la via perduda del romanticisme alemany.

L'obra leopardiana —aquest era el nostre plantejament principal— esdevenia la prossecució d'aquesta mena d'atzucac goethià. El nostre salt teòric d'aleshores, doncs, consistia a transformar la poètica del de Recanati en una mena de rèplica indeliberada tant a la novalisiana romantització del món com a la hegeliana absolutització de la raó. Hom hipotitzava, aleshores, que els fatiscs de Leopardi, talment com els de Goethe, anaven adreçats a desempallegar-se de l'«oppressione» i «schiavitù»¹¹ d'una raó, la

⁹ E. SEVERINO, *Cosa arcana e stupenda. L'Occidente e Leopardi*, Milano: Rizzoli, 1997. Vegeu, en especial, el que diu a p. 244: «L'infinita possibilità, in cui Dio consiste, è raccolta nel nulla, è il nulla. È l'assoluta negatività del nulla. Qui, il nulla non ha nulla a che vedere con il “nulla” dei mistici, o con il “nulla” della tradizione filosofica che dal neoplatonismo giunge a Schopenhauer e a Heidegger. L'infinita possibilità, in cui consiste Dio, è l'assoluta negatività del *nihil negativum*, o vi si trova raccolta».

¹⁰ E. SEVERINO, *La follia dell'angelo. Conversazioni intorno alla filosofia*, Milano: Mimesis, 2006, p. 177.

¹¹ G. LEOPARDI, «Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, Roma: Newton & Compton, 1997, pp. 968-996, mots extrets de la p. 974. Vegeu-ne tot el paràgraf: «Laonde, come vediamo chiarissimamente in ciascuno di noi che il *regno della fantasia* da principio è smisurato, poi tanto si va restringendo quanto guadagna *quello dell'intelletto*, e finalmente si riduce quasi a nulla, così né più né meno è accaduto nel mondo [...] a volere che l'immaginazione faccia presentemente in noi quegli effetti che faceva negli antichi, e fece un tempo in noi stessi, bisogna sottrarla dall'*oppressione* dell'intelletto [...] questo può fare il poeta, questo

instrumental, per a la qual el fonament de les coses —el violent totalitarisme de la resposta— era l'únic objectiu a assolir.

De la tesina, per tant, hem continuat i aprofundit la poètica del de les Marques.¹² És per això que un dels pressupòsits inicials sobre els quals descansa la totalitat de la tesi present estableix la indissolubilitat de les reflexions estètiques i ontològiques en tota l'obra i el pensament leopardians: són precisament les reflexions estètiques les que ocasionen la gnoseologia leopardiana. Hom pressuposa, doncs, que la seva és una estètica ontològica, la qual es caracteritza per la plaent força de la *Grundlosigkeit* —d'allò que no té fonament— i, de retop, pel fet d'ultrapassar l'esguard metafísic que s'oculta rere les dues grans absolutitzacions suara esmentades —l'absolutització hegeliana de la raó i l'absolutització romàntica del subjecte—. En un cert sentit, podríem dir que, el metafísic, és un esguard vacil·lant que cerca la seguretat d'un fonament basat en l'explicitació i comprensió total de la veritat. L'objecció de Leopardi consisteix, per tant, a recordar que «conosciuto il mondo / non cresce, anzi si scema»,¹³ ço és, que un cop explicitada la totalitat tan sols pot sobrevenir l'irrespirable i anorreador *niente*.

El propòsit del nostre treball s'orienta a resseguir la seva meditació estètica i ontològica i de fer-ho, sobretot, mitjançant l'ajut de dos conceptes que travessen i vertebrin tota la nostra tesi. L'un, el *nulla*, constitueix un dels temes clàssics de la leopardística, l'altre, la imitació-interpretant, és de creació nostra a partir d'una anàlisi en profunditat, com es voldrà demostrar, de l'obra de Giacomo Leopardi.

Els dos conceptes suara esmentats ens permeten de mostrar que el seu és un pensament basat en el *nulla* de la imaginació —estètica ontològica— i no pas, per tant, un centrat en la imitació d'un contingut —estètica metafísica—. I aquí és on entra en joc el concepte de *nulla*, ja que és justament el fet de situar la imaginació en l'origen de l'art el que duu Leopardi —aquesta seria la nostra hipòtesi— a considerar que «tutto è nulla»:¹⁴ la gran poesia, les *opere di genio*,¹⁵ en comptes de representar el món, l'obren i

deve; non contenerla dentro le stesse angustie e fra le stesse catene e nella stessa *schiavitù*, secondo la portentosa dottrina romantica». La cursiva és nostra, i vol remarcar la nostra equiparació de l'intel·lecte amb la raó instrumental.

¹² Cal tenir present el fet que Leopardi va establir, enmig del garbuix de pensaments del *Zibaldone*, una divisió en sis temàtiques. La nostra tesi s'ha interessat principalment per aquella que va intitular *Teorica delle arti, lettere ec. Parte speculativa*. Vegeu, en relació a aquesta nova reordenació del *Zibaldone*, G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, a cura de F. Cacciapuoti, Roma: Donzelli, 2014.

¹³ G. LEOPARDI, «Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 79-85, vv. 87-88.

¹⁴ *Zibaldone*, 72.

¹⁵ *Ibid.*, 259.

el funden; és per això que hom s'adona de la no fonamentació de les coses —de l'ens— i, per tant, de la seva indeduïbilitat.

Semblantment a les possibilitats interpretatives que deixa oberta la filosofia heideggeriana, hi ha, en el recanatès, una certa coincidència entre l'ésser i el *nulla*, en el sentit que el *nulla* té tanta essència com l'ésser. És per aquest motiu que el nostre assaig ha tingut molt cura a distingir entre el *nulla-com-a-anihilament* —*Vernichtung*— i el *nulla-com-a-negació* —*Verneinung*—. A l'hora d'endinsar-nos en la propdita confusió entre ésser i *nulla*, Cesare Galimberti ha esdevingut el nostre Virgili particular, especialment, en el fet d'haver-nos indicat la transcendència de la pàgina 4174 del *Zibaldone*: «non v'ha altro di buono che quel che non è: le cose che non son cose». El *nulla* i l'ésser comparteixen la mateixa experiència, ço és, l'experiència —i el plaer resultant— de la manca de fonaments.

Ben mirat, hom ha volgut transmetre la impressió que és justament el *nulla* el que permet la seva poesia i, al seu torn, l'augment i la transmutació de l'ésser —parafraçant Celan, podríem gosar d'afirmar que la poesia leopardiana “parla *nulla*”—. D'aquí que, en certa manera, la meditació ontològica al voltant del *nulla* sigui, de fet, *el* veritable puntal que sosté la seva poètica o, dit altrament, tota la seva estètica. Cal tenir molt en compte, a més, que es tracta d'un *nulla* en tant que *nihil positivum*, ço és, un *nulla* entès com la infinita possibilitat. La poesia de Leopardi parla el *nulla* de l'absència impensada, el qual, a diferència del *nihil negativum* de la resposta ja pensada, ço és, del *niente* exhauridor, manté la demanda de sentit i, per tant, l'aparició de la imaginació, és a dir, del pensament poètic.

Si tal com es planteja la nostra hipòtesi, la de Leopardi és una estètica ontològica, aleshores l'interès del nostre treball envers les aportacions que l'Estagirita va dur a terme al voltant de la imitació i la versemblança esdevé gairebé un tòpic necessari. El terme d'“imitació-interpretant”, doncs, se situa dins el solc iniciat per Aristòtil, en el qual la imitació és un procés que redescríu una realitat originàriament múltiple —la multiplicitat de l'ésser és originària— i, per consegüent, originàriament incopiabile. La tasca de la poesia consisteix a interpretar —a establir una relació personal amb l'ésser o la natura—, és a dir, a constituir l'ésser mitjançant la transposició interpretativa que tota imitació acompleteix.

Mitjançant la noció d'“imitació-interpretant” hom vol fer aparèixer la proposta estètica de què ens vol fornir Leopardi. Hem de tenir ben present la cabdal importància de la versemblança i, per consegüent, de la transcendència que, a parer nostre, assoleix

el seu «veduto nell'imitazione»:¹⁶ el nostre poeta proposa de veure el *nulla-de-sentit* de l'èsser —la infinita possibilitat del real— a través de la imitació i, per tant, el fet que la poesia esdevingui una manifestació de l'èsser —la poètica i la metafísica són, doncs, una mateixa cosa—. Val a dir que la gran poesia —les leopardianes *opere di genio*— reïxen a transcendir el real justament a partir de la seva relació personal amb l'èsser, ço és, a partir de la interpretació —i de l'escolta— que hom en fa.

Així, doncs, per mitjà del terme d'“imitació-interpretant”, hom ha temptat deliberadament d'allunyar-se del concepte metafísic de veritat —veritat com a objecte i com a contingut— i, per consegüent, de defugir tant de la tirania classicista de la còpia com del concepte romàntic de creació. No es tracta, doncs, ni de sotmetre l'art a la reproducció total d'una realitat perfeta —racional—, ni tampoc de capbussar-se en l'entotsolament de la potència creadora d'un llenguatge poètic que no té en compte l'èsser. La imitació-interpretant, al capdavant, se situa en l'àmbit ontològic de la reescriptura i de la recreació, ço és, en aquell àmbit les característiques del qual són més pròpies de la flexible i imperfecta civilització oral.¹⁷ El concepte d'imitació-interpretant, al capdavant, emfasitza el projecte antiplatònic del nostre autor, un projecte en què hom cerca de reviscolar, no pas l'exactitud i unicitat del significat —la identitat metafísica d'allò que es transmet—, sinó més aviat la relació —la creació d'una diferència—, ço és l'escolta de l'èsser.¹⁸

Pel que fa a l'estructura de la tesi, hom ha cregut convenient de dividir-la en sis capítols. Després del prefaci, al qual hem assignat la funció de primer capítol, i, naturalment, abans de les conclusions —el sisè capítol—, hem desenvolupat el gruix del treball en quatre capítols. El segon capítol és un obligat i tradicional estat de la qüestió al voltant de la premissa en la qual s'emmarca el nostre treball: la consideració de Giacomo Leopardi com a poeta-filòsof. Consegüentment, en aquesta secció hom ha mirat de deteminar, d'una banda, aquella crítica que el considera només un poeta i, de

¹⁶ *Zibaldone*, 260.

¹⁷ Cfr. F. D'INTINO, *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia: Marsilio, 2009.

¹⁸ Cfr. G. STEINER, *The Poetry of Thought: From Hellenism to Celan*, op.cit. Cal tenir ben present la reflexió que Steiner, a partir del *dictum* heideggerià “Das Wort hat den Menschen”, desenvolupa. Vegeu p. 202: «the autonomous powers of language, notably in metaphysics and in poetry, always surpass human usage and exceed total understanding. It is the task of the true reader to apprehend how “the interior of the word becomes outwardly intelligible” while sensing that any such apprehension is fragmentary, unstable and inevitably distorting [...]. We must learn to listen, as does the musician, to the voices of the unsaid and the deep-lying rhythms and undertones of thought, of poetic conceptions before these stiffen into conventional and mundane speech». La cursiva, que és nostra, vol fer aparèixer dues idees: d'una banda, cal superar l'equiparació de la comprensió amb la totalitat, de l'altra, cal aprendre a escoltar l'èsser i, per tant, a anar més enllà de la rigidesa de la llengua-com-a-fonament.

l'altra, aquella que el té tant per un poeta com per un filòsof. Val a dir que el canvi de tendència crítica, esdevingut durant l'any 1947, ha estat aprofitat per estructurar aquest capítol en dos grans blocs: el primer se centra en la manera com la crítica, abans del '47, considerava Leopardi, és a dir, tan sols com a poeta; el segon gira al voltant de la crítica que, d'ençà del '47, comença a veure'l ja com a poeta-filòsof.

El cos del treball pròpiament dit està format pels tres capítols següents, els quals es caracteritzen pel fet de compartir el prefix *ultra-*: *La ultramodernitat leopardiana*, *El pensament ultrametafísic de Leopardi* i *L'ultrahumanisme leopardià*. Amb aquest prefix hom ha volgut fer aparè, especialment, la ultramodernitat de Giacomo Leopardi,¹⁹ en el sentit que es tracta d'un autor que no es refugia ni en l'eixelebrada creativitat i modernitat romàntiques ni tampoc en la conservadora imitació i tradicionalisme classicistes, sinó que, més aviat, és un poeta que, en opinió nostra, s'esforça per trobar una nova *Weltanschauung* que ultrapassi l'exhauridora racionalitat moderna, és a dir, que vagi més enllà de la manca de llibertat transcendental que s'amaga rere el concepte de la perfectibilitat metafísica i que depassi, al capdavall, la implícita recerca d'una dreuera vers el noümen.²⁰

Mitjançant aquest prefix, doncs, hom vol fer palès, també, que és precisament la reflexió estètica el que el duu vers la meditació ontològica: Leopardi trasllada la indeterminació ontològica de l'ésser, la seva manca de fonament, a la seva poesia. D'aquí que el prefix *ultra* també faci referència a la seva voluntat de depassar la feixuguesa mortal que impliquen els models-com-a-resposta —de la cosa en si— i, de retop, a la seva aposta per una mena d'imaginació transcendental, ço és, per un pensament imaginatiu —el poètic— que reïxi a pensar —poetitzar— la incompletesa ontològica del real.²¹ És justament aquesta no completesa, és a dir, la concepció de l'ésser-com-a-*nulla*, el que possibilita el consegüent rebuig del recanatès, tant de la

¹⁹ Val a dir que al costat del concepte d'ultramodernitat hi ha, també, el d'antimodernitat. Vegeu, al respecte, A. COMPAGNON, *Los antimodernos*, Barcelona: Acontilado, 2007. Som ben conscients del fet que no hi ha una necessària equiparació entre "antimodernitat" i "ultramodernitat" i que, per tant, el fet que hom sigui antimodern no vol pas dir que necessàriament hagi de ser ultramodern i viceversa. En el cas de Leopardi, tot i que el seu rerefons familiar i formatiu era, en opinió nostra, plenament antimodern —reaccionària—, la seva postura ha estat bàsicament ultramoderna, no pas antimoderna.

²⁰ Cfr. S. ŽIŽEK, *Il soggetto scabroso. Trattato di ontologia politica*, Milano: Raffaello Cortina, 2003. Vegeu, en especial, les pp. 29-41, en les quals hom medita al voltant de la imaginació transcendental kantiana. La nostra humil impressió és que la imaginació leopardiana té moltes semblances —per bé que no pas a causa de cap deute directe— amb l'anomenada "imaginació productiva" de Kant.

²¹ Hom té en ment el concepte d'"ontological incompleteness" de Žižek, concepte que es pot trobar a S. ŽIŽEK — J. MILBANK, *The Monstrosity of Christ: Paradox or Dialectic*, Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 2009. Vegeu, en especial, pp. 90-91.

còpia d'uns models establerts a priori —classicisme—, com de l'establiment d'uns models a posteriori —l'expressió creativa de l'artista romàntic—.

Pel que fa al tercer capítol, l'anomenat *La ultramodernitat leopardiana*, hom ha procurat d'estintolar-lo damunt del concepte d'imaginació. I és que la poesia pensa —transcendeix— la realitat a través de la interposició imaginativa. Un dels salts teòrics que ha ajudat a encetar aquest apartat ha estat el fet de plantejar-nos que Leopardi, en un cert sentit, reformula la teoria cognoscitiva aristotèlica —“sense imaginació no hi pot haver intel·lecció”— per tal de convertir-la en una teoria hermenèutica: la imaginació possibilita una intel·lecció poètica, ço és, una reflexió de la imaginació, la qual es caracteritza per la seva capacitat inventiva —facultat dispositiva—, així com per la seva inexhauribilitat a l'hora de transmutar —i interpretar— el buit del real.

Val a dir que el pes especulatiu sobre el qual hem fet descansar la nostra reflexió té com a origen les pàgines 2133 i 2134 del *Zibaldone*: «L'immaginazione per tanto è la sorgente della ragione, come del sentimento, delle passioni, della poesia [...]. Immaginazione e intelletto è tutt'uno». Poetitzar i pensar (ultrametafísicament) són una mateixa cosa, i ho són justament perquè ambdues veuen el món a través de la imaginació, ço és, de la imitació-interpretant. L'espontaneïtat transcendental de la imaginació és, doncs, la força especulativa amb què Leopardi basteix les seves tres grans aportacions teòriques, és a dir, *poesia mista* —de l'àmbit poètic— *ultrafilosofia* i *mezza filosofia* —de l'àmbit filosòfic—. El present capítol, doncs, mira de desenvolupar les susdites tres aportacions, les quals, tot i posseir noms distints, no són altra cosa que la plasmació de l'entortolligament, ço és, de la indissolubilitat entre el fet de poetitzar i el fet de pensar.

Cal dir que per al nostre autor és la imaginació, i no pas la raó, l'origen tant de la seva concepció poètica com de la seva concepció filosòfica. La imaginació reïx a habitar la buidor ontològica de la pregunta, cosa que li permet d'imitar el *nulla-de-sentit* de la natura i, per tant, de conèixer mitjançant la interpretació inexhaurible de l'absència —i a la qual fa referència la nostra imitació-interpretant—. I és que tant la poesia com la filosofia leopardianes són fruit de la voluntat d'ésser una interposició imaginativa —una mena d'obstacle ontològic—,²² ço és, d'ésser talment com la famosa *siepe* de *L'infinito*, la qual entrebanca la visió total(itzadora) i exhauridora de les coses.

²² Cfr. S. ŽIŽEK, *Il soggetto scabroso. Trattato di ontologia politica*, op.cit. El terme d'"obstacle ontològic" el podeu trobar a p. 76.

La interposició a la qual acabem de fer esment, és, de fet, el veritable objectiu teòric del quart capítol, l'intitulat *El pensament ultrametafísic de Leopardi*. A diferència de l'Antígona hölderliniana, el nostre poeta defuig de la possessió immediata i totalitzadora del Sentit —de la resposta— o, dit d'una altra manera, l'esforç de Leopardi s'adreça justament a mantenir el buit de Sentit —la suspensió de la resposta— per tal de conservar el desig i, consegüentment, la capacitat de significar. El *nulla*, l'absència o el desig són, doncs, els fonaments sense fonament que esperonen la imaginació a imaginar. D'aquí que la no immediatesa o la intermediació de la poesia lírica —*poesia mista*— consisteixi a mantenir la incompleció ontològica del real.

El propòsit del capítol consisteix, doncs, a mostrar l'esmentada intermediació a través de la concepció leopardiana de la imitació, la traducció i la poesia. Per dir-ho ras i curt: la intermediació no és altra cosa que un obstacle ontològic que té la capacitat de fer esquivar l'esguard de la transparent explicitació i conformitat al real i, per tant, de dirigir l'atenció vers l'àmbit ombrívol de la versemblança. La imitació, la traducció i la poesia del recanatès obstaculitzen l'experiència immediata del real i, en fer-ho, en permeten la seva transposició. D'aquí que sigui tan important el fet de veure el real a través de la imitació-interpretant, ço és, de tenir present la inspiradora afirmació «veduto nell'imitazione»,²³ la qual podem mirar de parafrasejar com a “veduto nell'intermediazione”.

Podríem dir que, en certa manera, el tema de la intermediació també està fent referència a la incommensurabilitat i inexhauribilitat de l'acte de comprendre, ço és, a l'interès d'aquesta tesi per la comprensió hermenèutica. I és que, d'una banda, tenim la destorbadora *siepe*, la qual té la funció d'impedir l'absolutesa del fet mateix de veure i, per tant, la temptació de caure en una concepció totalitzadora de la comprensió, ço és, en la seductora creença en l'existència del propi; de l'altra, tenim la metàfora poètica i la traducció que, en l'àmbit textual, defugen de l'esclava dependència del model-com-a-veritat i, per tant, de la pruïja d'atènyer la transparència total tant de la realitat com del text. Al capdavall, és justament l'obstacle ontològic el que, mitjançant l'entrebanc que li és propi, permet l'aparició de la diferència i, doncs, de la interpretació que a través de la mímesi versemblant, estructura i revela el buit del real.

L'ultrahumanisme leopardià és el cinquè i darrer capítol i, en certa manera, el corol·lari de tota la nostra investigació. Vegem-ne la progressió: si al tercer capítol hom

²³ Zibaldone, 260.

maldava per subratllar que, per a Leopardi, la poesia —i la filosofia— pensa i comprèn a través de la imaginació, al capítol següent, es reflexionava al voltant de la funció interpositiva de la imaginació i, finalment, al cinquè capítol, talment com el resultat d'aquesta progressió, hom tempta de capbussar-se dins de la veritable *Grundfrage* leopardiana, ço és, vers el que hem anomenat *imitació-interpretant*. Val a dir que es tracta d'una veritable *Grundfrage* justament perquè la meditació estètica del recanatès, sobretot al voltant de l'objecte principal de la poesia —la imitació—, el porta a meditar sobre quina és la realitat a imitar i, consegüentment, sobre quins són els fonaments que permeten el plaer artístic i, de retop, l'existència.

La imitació constitueix, doncs, el nucli central d'aquest capítol, i és, a més, l'element que ens permet de desenvolupar el plantejament segons el qual la de Leopardi és una estètica ontològica i no pas metafísica. Hom ha desplegat aquesta hipòtesi amb l'ajut de les reflexions que, al voltant de la mimesi, Plató i Aristòtil dugueren a terme. De fet, el concepte d'"imitació-interpretant" està fent referència, subrepticiament, a dos plantejaments aristotèlics fonamentals: d'una banda, està fent al·lusió al suport que el recanatès dóna a la poètica de l'Estagirita, sobretot en afirmar que l'objecte de la poètica és el de la imitació i no pas, per tant, el de la bellesa; de l'altra, al fet que la imitació no equival pas al de la mera còpia o al de reproducció de la realitat, ans al contrari, a la transformació de la realitat.

Cal dir, també, que el terme en qüestió subratlla la importància de la interpretació i, per tant, el fet de concebre un ésser molt proper al *nulla*, ço és, inestable i mancat de potència, al qual s'hi arriba a través d'una inexhaurible interpretació personal o, dit amb altres paraules, a través d'una determinada manera de relacionar-s'hi o d'imitar-lo. Al llarg del present capítol, doncs, hem procurat de mostrar aquesta relació o, el que és el mateix, la imitació que transforma el buit del real, i ho hem fet mitjançant el que Leopardi anomena les *metafore ardite*, així com a través del seu concepte d'estil. I és que les metàfores i l'estil són justament les maneres, els obstacles ontològics a partir dels quals hom crea una diferència i revela l'ésser.

Hem de tenir present que les susdites *metafore ardite* es caracteritzen per posseir una polisèmia incontrolada —il·limitada— i, de retop, per tenir la capacitat de desvetllar molts sentits alhora. Aquesta mena de metàfora ens ha permès de parlar del que, en opinió nostra, és la major dissensió entre Aristòtil i Leopardi i, en certa manera, el que fa que puguem parlar d'una estètica ontològica leopardiana. I és que el recanatès nega l'analogia entre l'acte i la potència o, dit altrament, absolutitza la possibilitat i es

desempallega de l'acte. La seva poètica i, de retop, l'ardidesa de les seves metàfores, faciliten, al capdavant, de romandre en la immensitat infinita de la potencialitat absoluta i, per tant, d'experimentar l'estupor que provoca la manca de respostes finals. No hem d'oblidar que la poesia parla la llengua de la natura, ço és, la indeterminació o incompletesa ontològica de l'ésser.

Semblantment a la metàfora, el tema de l'estil també ens ha possibilitat de copsar la imitació-interpretant com un obstacle ontològic. I és que l'estil no és altra cosa, a parer nostre, que una interpretació, ço és, la manera personal de descriure —redescriure i transformar— la realitat. L'estil en el que pensa Leopardi, per tant, s'allunya de la noció ornamental pròpia de les tesis retòriques neoclàssiques, i s'apropa, doncs, a la concepció d'un estil com a forma que forma —com a imitació que, en imitar, interpreta i fa emergir— la realitat.²⁴ En un cert sentit, de Plató, el nostre autor n'admira sobretot l'estil, és a dir, la manera personal com ha interpretat el buit de sentit de la natura.

A l'últim, i com a colofó a aquest prefaci, hom voldria aprofitar l'ocasió per esmentar un petit canvi respecte de les conclusions del màster de què parlàvem al principi. Si aleshores consideràvem que la seva poètica refusava tant la subjectivització romàntica com l'absolutització de la raó hegeliana, la tesi actual, en canvi, ha anat una mica més enllà. Hom s'ha adonat que el problema no era exactament el de la subjectivització, ans el fet que el subjecte s'ontologitzés. La imitació-interpretant leopardiana, doncs, és la proposta amb la qual hom mira d'aturar aquesta ontologització. Al seu torn, és justament perquè es tracta d'una imitació que, en imitar, interpreta i constitueix l'ésser, que hom ha començat a entreveure-hi un cert veïnatge entre la poètica de Leopardi i la filosofia de Hegel.

De nou, Žižek ens en dóna la clau interpretativa: «si dovrebbe al contrario affermare l'eccesso di soggettività (ciò che Hegel chiamava la “notte del mondo”) come unica speranza di redenzione».²⁵ El nostre treball llegeix el propdit “excés de subjectivitat” com la interpretació que sorgeix just en el moment d'imitar i que, en fer-ho, impedeix tant l'ontologització del subjecte com la petrificació de la veritat.

No voldria acabar aquesta introducció sense agrair a tots aquells que han permès aquesta tesi doctoral. D'una banda, m'agradaria manifestar el meu agraïment a la Facultat de Filosofia de la Universitat Ramon Llull, sobretot pel fet d'haver-me permès tant l'accés al doctorat com la tria de la temàtica d'aquest assaig; de l'altra, també

²⁴ Cfr. L. PAREYSON, *Estetica: teoria della formatività*, Milano: Bompiani, 2010.

²⁵ S. ŽIŽEK, *Il soggetto scabroso. Trattato di ontologia politica*, op.cit., p. 162.

voldria manifestar la meva gratitud al director de la tesi, el Dr. Armando Pego Puigbó, no només pel seu assessorament, sinó sobretot per haver-me fet reviscolar l'interès per la gran literatura. Per acabar, tampoc no puc oblidar el suport de la meva família i del meu gran amic Óscar Arce, sense els quals, és clar, la tasca hauria resultat encara més feixuga.

2. Interpretació i crítica de l'obra de Leopardi durant el s XX

A partir dels estira-i-arroses que la crítica ha mantingut en relació a la *vexata quaestio* de la possibilitat que Leopardi tingués un pensament filosòfic, hom ha considerat escaient de dividir aquest capítol en dues grans parts, ja que, d'alguna manera, abracen les dues grans postures —aquells que el consideren només un literat i aquells que el consideren un poeta-filòsof—, les quals, a més, coincideixen amb la cessura temporal dels anys 50 del passat s XX. La primera part gira al voltant de la posició de la crítica abans dels anys 50, la qual, a grans trets, sol ésser contrària a considerar-lo un filòsof; la segona part se centra en la posició de la crítica posterior als anys 50, la qual sol titllar Leopardi de poeta-filòsof. Cal dir, a més, que aquesta manera de dividir la postura de la crítica en relació al tema present és la manera comunament acceptada per la crítica actual.¹

2.1. La crítica anterior als anys 50: Leopardi com a poeta

2.1.1. LA PROPENSIÓ A LA SOLITUD VITAL I INTEL·LECTUAL

És evident que un dels fets que més ha influït a endarrerir el que avui en dia és una opinió general de la crítica, ço és, el fet de considerar a Leopardi un poeta-filòsof, ha estat la publicació tardana del *Zibaldone di pensieri*. Aquesta obra no va ser publicada fins a les acaballes del s XIX, entre el 1898 i el 1900, amb el títol de *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, per l'editorial Le Monnier (Florència); d'aquí que hom no conegués el seu pensament fins molt més tard que la seva poesia i prosa.² Ara bé, això no treu que molts dels seus primers lectors, tant dels *Canti* com de les *Operette*

¹ Cfr. C. FERRUCCI, *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, Venezia: Marsilio, 1987, p. 10; A. CARACCILOLO, *Leopardi e il nichilismo*, Milano: Bompiani, 1994; A. FOLIN, «Intorno al rapporto Leopardi-Nietzsche» dins *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, Venezia: Marsilio, 1996, pp. 131-154; C. GALIMBERTI, «Sommo poeta e somme filosofo» dins *Cose che non son cose. Saggi su Leopardi*, Venezia: Marsilio, 2001, pp. 13-22; S. GIVONE, «Interpretare Leopardi», dins G. POLIZZI (ed.) *Leopardi e la filosofia*, Firenze: Polistampa, 2001, pp. 9-16; A. PRETE, «Il luogo della critica» dins *Il pensiero poetante*, Milano: Feltrinelli, 2006, pp. 65-68.

² Cfr. G. PACELLA, «Riflessi della cultura tedesca nelle letture e nell'opera di Giacomo Leopardi», dins F. JANOWSKI (ed.), *Leopardi und der Geist der Moderne*, Stauffenburg: Tübingen, 1993, pp. 129-142, p. 129: «Credo che la scarsa conoscenza del Leopardi sotto questo profilo [de pensador] sia da attribuirsi al fatto che la prima edizione dello *Zibaldone* uscì verso la fine dell'Ottocento; questa era priva di note e poco fedele all'autografo, non solo per l'interpunzione notevolmente modificata, ma anche per le numerose sviste che l'edizione Flora, uscita nel 1937, in parte corresse».

morali i dels *Pensieri*, ja hi albiressin la força del seu pensament:³

[...] In verità la separazione del filosofo del poeta, avviata poi da De Sanctis ed esasperata da Croce, non s'incontra, di norma, nei primi lettori di Leopardi. Che non saranno stati dei "critici" nell'accezione più tardi corrente, ma che —da Giordani a Gioberti e al Ranieri stesso della *Notizia* premessa al I volume [...]— mostrano di possedere il senso della solidarietà, in Leopardi, di filologia e poesia; e della presenza, accanto alla poesia, della riflessione filosofica. *Accanto* o anche *nella* poesia se, oltre che alle probabili suggestioni trasmesse per i tramiti ora indicati, si pensa al fascino fortissimo —estetico e speculativo insieme— esercitato su di loro non dallo sconosciuto *Zibaldone* ma dalle *Operette*, dai centoundici *Pensieri*, dai *Canti* stessi.⁴

Si als seus primers lectors no els havia passat pel cap que una obra poètica no pogués contenir pensaments filosòfics, aleshores, per què a partir sobretot de Croce, hom es va entestar a emmudir la part filosòfica de Leopardi? Antonio Prete afirma que hi ha hagut una veritable censura dins del món de la crítica en general,⁵ per bé que això també ho podríem estendre a totes les *Geisteswissenschaften*, en el sentit que la mateixa existència de cadascuna de les ciències humanes depèn justament de la defensa d'una metodologia i d'un discurs propis, ço és, de tot un reguitzell de veritables rituals de pas, els quals, amb l'entrada d'un "foraster", hom els podria començar a posar en dubte. És per aquest motiu, doncs, que hi ha una veritable «difficoltà della critica letteraria a collocarsi al di là degli orizzonti istituzionali che hanno delimitato i confini tra letteratura e filosofia: delimitazione che ha prodotto ruoli e pratiche, istituito metodi e tecniche, disegnato storie e classificazioni».⁶ D'aquí la malfiança i el menyspreu que senten molts dels membres vers tots aquells que no han estat socialitzats en una de les parcel·les del coneixement.⁷ És per això que, en opinió de la gran massa crítica anterior

³ P. GIORDANI, *Proemio al vol. III delle Opere di Giacomo Leopardi*, Firenze: Le Monnier, 1845, p. VIII: «Sommo filologo, sommo poeta, sommo filosofo».

⁴ C. GALIMBERTI, «La speranza nell'opera», dins *Intorno a Leopardi*, Genova: Il Melangolo, 2000, pp. 9-25, esmentat a p. 13-14.

⁵ Cfr A. PRETE, «Il luogo della critica» dins *Il pensiero poetante. Saggi su Leopardi*, Milano: Feltrinelli, 2006, pp. 65-68.

⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁷ Cfr. S. SOLMI, *Studi e nuovi studi leopardiani*, Milano-Napoli: R. Ricardi, 1975, pp. 29-31, esmentat dins M. BERCIANO, «Filosofia y poesía. La "ultrafilosofía" en Leopardi», *Thémata. Revista de filosofía* 24 (2000) 29-56, p. 30. Per bé que, cronològicament, Solmi pertanyi a la segona part del capítol, la seva és una visió més pròpia dels de la primera part; vegem-ne què ens diu Berciano sobre ell: «Sergio Solmi dice que Leopardi es y no es filósofo. No sería un "filósofo en forma", ya que no presenta ni definiciones lógicas de los conceptos, ni una gnoseología, ni un sistema coherente, ya que va cambiando su punto de vista. Tampoco conoce apenas la historia de la filosofía. No habría leído nunca a Kant, al que cita a veces

al 1950, un literat com ara Leopardi no podia pertànyer a la poesia i a la filosofia alhora.

Cal afegir, a més a més, que Leopardi fou un intel·lectual nascut en un petit poble d'una de les zones més tradicionalistes de la Itàlia d'aquell temps —les *Marche*—, i en el si d'una família de mires molt conservadores que no el va deixar marxar de casa ben bé fins als vint-i-cinc anys.⁸ A diferència dels romàntics alemanys, el recanatès no va estudiar a la universitat, ni tampoc va poder moure's ens els ambients intel·lectuals —sobretot milanesos— de l'època. En certa manera, doncs, fou un poeta-filòsof sense pàtria, aliè o, segons ell mateix, «absent»,⁹ a qualsevol mena de participació social i intel·lectual.

No cal dir que un dels rituals de pas bàsics per esdevenir membre del grup consisteix a haver llegit les obres dels autors més importants i haver-ne après el seu discurs i la seva visió del món, ço és, en haver acceptat el paradigma.¹⁰ I és justament en aquest punt, que Leopardi fracassa, i en bona part a causa de la seva tendència aïllacionista, així com de la seva susdita «absence» del món intel·lectual de l'època.¹¹ No és cap secret que Leopardi no coneixia de manera directa cap dels autors de les grans obres sistemàtiques de la filosofia del seu temps, com ara les de Fichte i Hegel,¹² així com tampoc no havia llegit, per bé que sí que les coneixia, les obres de Kant,¹³ de

de manera vaga. De ahí que al hablar de un pensamiento filosófico en él, haya que limitarse a ver unas líneas muy generales».

⁸ Cfr. P. CITATI, *Leopardi*, Milano: Mondadori, 2010. Vegeu, per exemple, la p. 4, en què hom titlla el pare, Monaldo, de «reazionarissimo conte Leopardi». D'Adelaide Antici, la mare de Giacomo, a p. 15 en diu: «Adelaide era —come in tutto— molto più radicale. Di casa non usciva mai, o quasi mai. [...] Così palazzo Leopardi diventò un grande carcere, di cui lei era insieme la carceriera e la vittima». La seva mare es va encarregar que els seus fills no sortissin de casa.

⁹ Carta núm. 425 del 4 de març del 1826 a G. Vieusseux dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 1310-1311, cita a p. 1310.

¹⁰ Cfr. TH. KUHN, *L'estructura de les revolucions científiques*, Santa Coloma de Queralt: Edèndum, 2007. John L. Heilbron, a la p. 29 de la *Introducció* de la present obra, afirma que hom ha comptabilitzat «vint-i-un significats diferents de “paradigma” en la manera original en què l'emprava Kuhn». Dels vint-i-un, nosaltres hem pres el que fa referència a aquells processos de socialització o d'*enskilment* que conformen una comunitat científica, els quals, cal dir-ho, tenen moltes semblances amb l'antiga figura de l'"aprenent". Vegeu, en especial, p. 97: «Són els paradigmes de la comunitat, recollits tant en els llibres de text com en les classes i les pràctiques de laboratori. Estudiant-los i practicant-los, els membres d'aquesta comunitat aprenen l'ofici».

¹¹ Carta núm. 425 del 4 de març del 1826 a G. Vieusseux dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, Roma: Newton & Compton, 1997, pp. 1310-1311, cita a p. 1310.

¹² Cfr. G. POLIZZI, «Filosofia delle circostanze e immagini della scienza nello *Zibaldone*», dins G. POLIZZI (ed.), *Leopardi e la filosofia*, Firenze: Edizioni Polistampa, 2001, pp. 61-168, sobretot a la p. 141 en la nota núm. 70.

¹³ Leopardi només elogia Kant al *Zibaldone*, 945-949. D'ençà d'aleshores, potser per influència de la lectura *De l'Allemagne* de la De Staël, enceta una dura crítica contra tots els filòsofs d'origen alemany. A tall d'exemple, vegeu el *Zibaldone*, 1458-1460, així com el *Zibaldone*, 2616-2618. Val a dir que A. NEGRI, «IV. Leopardi, Nietzsche e la rivoluzione copernicana», dins *Interminati spazi ed eterno ritorno. Nietzsche e Leopardi*, Firenze: Le Lettere, 1994, pp. 165-167, així com pp. 178-179, atribueix a la De Staël la mala rebuda —en el sentit que, en no haver comprès la filosofia alemanya, no va saber estar-se'n de tenir una mala opinió— que Leopardi féu de la filosofia alemanya.

Descartes¹⁴ —a qui coneixia per mitjà dels *Elogii* (1788) d'Antoine Leonard Thomas¹⁵ i de l'obra *Origine delle scoperte attribuite a' moderni* (1789) de Louis Dutens—,¹⁶ de Hobbes —a qui esmenta tan sols una vegada a la pàgina 343 del *Zibaldone*, i de qui havia tingut notícia a partir de l'*Essai sur l'indifférence en matière de religion* de Lamennais—. ¹⁷

Tampoc no sembla que hagi dit res sobre Spinoza, però sí, en canvi, dels *spinosisti* en el *Zibaldone* 4274-4275. De Hume, no en diu ni un sol mot, tot i les semblances que comparteixen a l'hora de concebre el funcionament de la raó humana a partir de la força de l'habitud i de l'*assuefazione*¹⁸ —Antonio Prete, per exemple, ens recorda que el nostre poeta n'esmenta una, de lectura, en el seu *Elenchi di letture, The Life of David Hume written by Himself*, London 1792—. ¹⁹ Hi fa també diversos esments a Leibniz i als *leibniziani*, per bé que no fa altra cosa que mencionar els llocs comuns d'aquests autors. ²⁰

En darrer terme, caldria assenyalar els diversos esments a l'obra de John Locke²¹ —sobretot pel que fa a la seva concepció de la veritat en tant que «sistema di rapporti o *liaison des idées*»—,²² a qui havia pogut llegir a través de la traducció del mossèn Francesco Soave *Saggio filosofico di Giovanni Locke su l'umano intelletto compendiato dal Dott. Winne, tradotto e commentato da Francesco Soave C.R.S.* ²³ A tall de curiositat, cal fer notar que aquesta no era una traducció tal com l'entendem avui dia, en el sentit que no hi havia només l'obra de Locke, ans també un assaig del mateix traductor intítulat *Saggio sulla formazione di una Lingua Universale*.

¹⁴ Cfr. *Zibaldone*, 207, 946, 1091, 1468-69, 1655, 1720-21, 1857, 2708-709, 3245.

¹⁵ Cfr. *Ibid.*, 4108-109.

¹⁶ Cfr. *Ibid.*, 1616, 1623, 1636, 1654, 1655, 1789-90, 4221.

¹⁷ Cfr. *Ibid.*, 330.

¹⁸ Cfr. G. POLIZZI, «Motivi per una filosofia delle circostanze nello *Zibaldone*», dins A. FOLIN (ed.), *I diletti del vero*, Padova: Il Poligrafo, 2001, pp. 173-203, esmentat a la p. 176 en la nota núm. 5.

¹⁹ Cfr. A. PRETE, «La formazione del gusto» dins *Il pensiero poetante*, op.cit., pp. 145-146, nota núm. 91. Prete fa referència a G. LEOPARDI, «Elenchi di letture», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., p. 1121, lectura núm. 443, juny de 1828.

²⁰ Cfr. *Zibaldone*, 391-92, 946, 950, 1347-55, 1360, 1635-36, 1658, 1857, 4174.

²¹ *Ibid.*, 946, 1028, 1053, 1054, 1055, 1075, 1235, 1352, 1676, 1857 —de la p. 1857 cal destacar: «[...] Ma Cartesio, Galileo, Newton, Locke ec. hanno veramente mutato faccia alla filosofia»—, 2616, 2707 —de la p. 2707 destaquem «[...] Qual è la principale scoperta di Locke, se non la falsità delle idee innate?»—, 2708 i 3255.

²² C. FERRUCCI, *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, op.cit., p. 80, nota núm. 14.

²³ Cfr. M. A. RIGONI, «Leopardi e la lingua universale», dins *Saggi sul pensiero leopardiano*, Napoli: Liguori, 1985, pp. 87-97. Rigoni ens recorda que Leopardi, a la p. 1028 del *Zibaldone*, fa referència al «Locke del Soave», ço és, a l'edició suara esmentada en el cos del treball. A més, Rigoni, a la nota núm. 8 de la p. 89, ens informa que: «Anche il *Saggio* del Locke era presente nella biblioteca Leopardi, nella edizione di Venezia, 1794 (cfr. il *Catalogo [della biblioteca Leopardi in Recanati, Atti e memorie della R. Deputazione di Storia patria per le province della Marche, vol. IV, Ancona, 1899] [...]*».

2.1.2. EL ZIBALDONE O LA SUPOSADA MANCA DE SISTEMA: L'ANTIGA QUERELLE ENTRE FILOSOFIA I POESIA

Un altre dels motius que hom ha esgrimit per tal de bandejar la figura de Leopardi del món de la filosofia ha estat la manca de sistema. Val a dir que, d'entrada, hauríem de posar-nos d'acord en el significat(s) d'aquest terme. Per una banda, podria significar que Leopardi va escriure el *Zibaldone*, diguem-ne, a raig, sense haver-se plantejat prèviament una determinada estructura.²⁴ Segons Giuseppe Panella:

Il problema dell'esistenza di una filosofia di Leopardi è sempre stato un problema piuttosto mal posto [...] perché la conclamata e da sempre redarguita asistematicità del suo pensiero viene smentita nettamente dall'impostazione sistematica e programmatica che lo *Zibaldone* avrebbe dovuto assumere e che era, del resto, stata codificata da Leopardi stesso nell'indice ragionato della sua opera a venire.²⁵

Hem de tenir present que Leopardi havia mirat de perfer una obra que, ja per la seva pròpia natura, és a dir *pensieri* sobre els per què fonamentals de la nostra existència —si bé, en un inici, el seu objectiu principal era precisament el de meditar sobre poètica—, era de per si inacabable o, millor dit, només terminable amb la mort del seu autor.²⁶ És per això que el de Recanati va dur a terme el per ell anomenat *Indice del mio Zibaldone di pensieri cominciato agli undici di Luglio del 1827 in Firenze*, i que és l'estructura que segueix una de les edicions canòniques: la Donzelli.²⁷ Però potser la qüestió no és si es tracta o no d'una obra sistemàtica, perquè, des d'un cert punt de vista, és prou evident que no ho és (del tot).²⁸

²⁴ Cfr. L. ANCESCHI, *Un laboratorio invisibile della Poesia. Le prime pagine dello "Zibaldone"*, Parma: Pratiche, 1992. És molt possible que Leopardi no tingués pensada una estructura —com a prova, hem de tenir present que el *Zibaldone* no va començar a ésser datat fins a la pàgina 100—, per bé que sí una temàtica. Tot sembla indicar, segons Anceschi, que en un inici el nostre poeta volia fer un llibre en el qual reflexionar sobre poètica.

²⁵ G. PANELLA, «Leopardi e l'estetica del sublime» dins G. POLIZZI (ed.), *Leopardi e la filosofia*, op.cit., pp. 35-60, esmentat a les pp. 37-38.

²⁶ Cfr. Cfr. L. ANCESCHI, *Un laboratorio invisibile della Poesia. Le prime pagine dello "Zibaldone"*, op.cit. Segons Anceschi, les cent primeres pàgines són la prova que l'objectiu inicial del *Zibaldone* fou el de la reflexió poètica, ço és, el de la troballa d'una poètica pròpia.

²⁷ G. LEOPARDI, «Indice del mio Zibaldone di pensieri cominciato agli undici di Luglio del 1827 in Firenze», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 965-980.

²⁸ Cfr. F. CACCIAPUOTI, «Introduzione», dins F. CACCIAPUOTI (ed.), *Zibaldone di pensieri*, Donzelli: Roma, 2014, pp. XVII-LIII. Tal com hem anat dient en el cos del text, tradicionalment, hom ha considerat que el *Zibaldone* era sinònim de "caos". Avui en dia, però, i arran de la nova interpretació que ens ha fornít, per exemple, la Cacciapuoti, el *Zibaldone* ha adquirit ja la patent de sistema. Hom ha pogut plantejar-se aquest canvi de rumb a partir de les anomenades *polizzine*, ja que és justament a partir d'aquestes que la Cacciapuoti ha anat resseguint el projecte que ja des de l'inici havia dissenyat Leopardi.

Pacella, autore della prima accurata edizione critica e annotata dello *Zibaldone*, rileva [...] come da “p. 101 in poi si avvertono maggiormente nei suoi pensieri la riflessione e la meditazione” (p. 152), ma aggiunge che non si deve forzare l’opera cercandovi un ordine logico che l’autore non ha realizzato e che “ogni pensiero va anche letto per se stesso, relativizzato, rapportato a impressioni e riflessioni che, riguardando spesso aspetti diversi di uno stesso problema, possono avere esiti altrettanto diversi” (p. 155). Le conclusioni di Pacella risultano pienamente condivisibili. Leopardi cerca un sistema con la forza del suo pensiero in continuo movimento, ponendo a contrasto un “disordine superficiale della scrittura” con un “ordine implacabile della mente”. [...] In definitiva, per Pacella non si tratta di un brogliaccio, tanto che il titolo più adeguato sarebbe *I miei pensieri* (il termine *Zibaldone* fu usato da Leopardi soltanto nel 1827 [...]), ma non è neppure un’opera sistematica, ed è anzi una “circostanza fortunata” che non lo sia mai diventata, nonostante i ripetuti tentativi dell’autore [...].²⁹

I no ho és, tal com esmenta Polizzi, “nonostante i ripetuti tentativi dell’autore”, com ara l’índex que va mirar de dur a terme, o el fet que decidís, quan l’obra es trobava ja a les cent pàgines, de començar a datar-les. Val a dir que hom té la impressió que la idea de sistema que persegua Leopardi tenia molt a veure amb el de les seves lectures de capçalera —Madame de Staël, Montesquieu, Rousseau i Frederic II de Prússia—³⁰ és a dir, amb unes lectures molt properes al *journal philosophique* o a les confessions i no pas, per tant, a la filosofia pròpiament dita. Hem de tenir en compte, també, el pes de la tradició il·luminista en les idees del nostre poeta, sobretot pel que fa al menyspreu que sentien els il·luministes envers tot sistema de pensament. De fet:

Madame de Staël offre a Leopardi la rappresentazione, per lui decisiva, di un pensiero filosofico, che si svolge in forme narrative e poetiche, abbracciando insieme l’analisi della lingua, l’antropologia, la teoria dell’influenza climatica nelle culture (desunta da Montesquieu) e la concezioni dei cicli storici, dominati dal progressivo spostamento dell’asse della civiltà dal meridione al settentrione.³¹

²⁹ G. POLIZZI, «Filosofia delle circostanze e immagini della scienza nello *Zibaldone*», dins G. POLIZZI (ed.), *Leopardi e la filosofia*, op.cit., pp. 61-168, esmentat a la p. 138 en la nota núm. 65. Les cites que fa de PACELLA, pertanyen a «Lo *Zibaldone*: brogliaccio o opera sistematica?», dins C. FERRUCCI (ed.), *Leopardi e il pensiero moderno*, Milano: Feltrinelli, 1989, pp. 151-162.

³⁰ Cfr. G. POLIZZI, «Filosofia delle circostanze e immagini della scienza nello *Zibaldone*», dins G. POLIZZI (ed.), *Leopardi e la filosofia*, op.cit., pp. 61-168.

³¹ R. DAMIANI, «All’ombra di Madame de Staël», dins *L’impero della ragione. Studi leopardiani*, Ravenna: Longo, 1994, pp. 149-171, esmentat a la p. 162.

Hom podria encarar la qüestió d'una altra manera. És a dir, podríem mirar d'esbrinar quin ha estat el pressupòsit que ha dut a pensar que Leopardi no tenia un pensament sistemàtic, un sistema al capdavant. Cal dir que els qui es troben dins d'aquest paradigma, el qual, cal dir-ho, ha estat la manera tradicional de considerar un sistema, tenen una visió tancada —completa— del que ha de ser un sistema. Per reblar el clau, Bertalanffy, el fundador de la teoria general de sistemes, ha afirmat que la «física ordinaria sólo se ocupa de sistemas cerrados, de sistemas que se consideran aislados del medio circundante».³²

Ara bé, si partíssim d'un sistema de tipus obert —aquell que, per dir-ho ras i curt, manté el seu caràcter tot i el continu canvi dels seus “components”—, aleshores sí que ens podríem plantejar la viabilitat del pensament sistemàtic en Leopardi.³³

[En un sistema físic tancat] si se alteran las condiciones iniciales o el proceso, el estado final cambiará también. No ocurre lo mismo en los sistemas abiertos. En ellos puede alcanzarse el mismo estado final partiendo de diferentes condiciones iniciales y por diferentes caminos. [...] En una versión generalizada, el concepto de sistemas abiertos puede ser aplicado a niveles no físicos. Son ejemplos su uso en ecología, y la evolución hacia la formación de climas (Whittaker); en psicología, donde los “sistemas neurológicos” se han considerado “estructuras dinámicas abiertas” (Krech); en filosofía, donde la tendencia hacia puntos de vista “trans-accionales” opuestos a los “auto-accionales” e “inter-accionales” corresponde de cerca al modelo de sistema abierto (Bentley).³⁴

I és precisament aquesta mena de sistema, el que palesa una de les afirmacions que més fortuna han tingut dins de la crítica: «[El *Zibaldone* és un] esemplare unico nella nostra letteratura di un pensiero in movimento».³⁵ Cal reconèixer, però, que possiblement un dels fets que més han contribuït a atiar llenya al foc a una visió d'un

³² L. VON BERTALANFFY, *Teoría general de los sistemas*, Madrid: FCE, 1993, p. 39.

³³ I és que Leopardi no està pas en contra de tenir un sistema; d'aquí que hom gosi de proposar que el seu és un sistema obert. Vegeu què en diu a *Zibaldone*, 950: «Mancare assolutamente di sistema (qualunque esso sia), è lo stesso che mancare di un ordine di una connessione d'idee, e quindi senza sistema, no vi può esser discorso sopra veruna cosa. Perciò quelli appunto che non *discorrono*, quelli mancano di sistema, o non ne hanno alcuno preciso. Ma il sistema, cioè la connessione e dipendenza delle idee, de' pensieri, delle riflessioni, delle opinioni, è il distintivo certo, e nel tempo stesso indispensabile del filosofo». Vegeu, també, F. CACCIAPUOTI, «Introduzione», dins F. CACCIAPUOTI (ed.), *Zibaldone di pensieri*, op.cit. Aquesta estudiosa afirma que Leopardi utilitza un “sistema apert”. Vegeu la cita sencera a p. XXXIII: «Parliamo, però, di un *sistema aperto* [...]. Ciò vuol dire che Leopardi predispone un testo in maniera tale da renderlo aperto, suscettibile di accrescimenti specifici: un sistema di logica combinatoria». La cursiva és nostra.

³⁴ L. VON BERTALANFFY, *Teoría general de los sistemas*, op.cit., pp. 40-41.

³⁵ S. SOLMI — G. PACCHIANO, *Studi leopardiani. Note su autori classici italiani e stranieri*, Milano: Adelphi, 1987, pp. 61-62. Cal que destaquem també la p. 42: «Oggi si sa che il più vero pensiero di Leopardi è, come quello di Montaigne, un pensiero in movimento».

Leopardi no sistemàtic hagi estat el terme mateix de *Zibaldone*. Fem una ullada a una de les accepcions de *Zibaldone*: «Quaderno, scartafaccio con una miscellanea di memorie, riflessioni, appunti, notizie, abbozzi [...]».³⁶ I és que un dels motius adduïts per foragitar Leopardi de la filosofia és precisament la seva fragmentarietat; d'aquí una altra de les accepcions del terme *Zibaldone*: «Serie disordinata e incoerente di pensieri, motivi, idee, immagini».³⁷ Tanmateix:

[...] asistemático o frammentario non vuol dire incapace di pensare fino in fondo la propria prospettiva di pensiero (sembra banale doverlo ripetere, ma, da questo punto di vista, il richiamo all'opera "saggistica" di Montaigne è lampante e fin scontato ed è probabilmente ad essa che la sezione dello *Zibaldone* che si interessa di passioni e di natura umana vada fatta risalire come modello insuperabile, sia pure attraverso la sicura mediazione di Jean-Jacques Rousseau e delle sue *Confessions*).³⁸

I és que la filosofia de Leopardi és una «filosofia delle circostanze»,³⁹ és a dir, una filosofia que s'origina a partir «da circostanze di vita e di pensiero».⁴⁰ És per això que la seva reflexió no té un punt d'arribada: la veritat-com-a-resposta, sinó, més aviat, un punt de partença: la veritat-com-a-experiència.⁴¹ De fet, «[...] proprio il carattere aperto

³⁶ M. DOGLIOTTI — L. ROSIELLO, *Lo Zingarelli 1998*, Bologna: Zanichelli, 1998, p. 2023, accepció núm. 2. Vegeu també la Carta núm. 495 del 22 de novembre del 1826 a A. Fortunato Stella, dins L. FELICI — E. TREVÌ, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 1333-1334, en què podem observar com era el mateix Leopardi que anomenava *quell'immense scartafaccio* al seu *Zibaldone*: «Di voci e modi mancanti nel Vocabolario della Crusca io ho quell'immense volume manoscritto, o scartafaccio, che mi ricordo di averle mostrato a Milano».

³⁷ M. DOGLIOTTI — L. ROSIELLO, *Lo Zingarelli 1998*, op.cit., p. 2023, accepció núm. 3.

³⁸ G. PANELLA, «Leopardi e l'estetica del sublime», G. POLIZZI (ed.), *Leopardi e la filosofia*, op.cit., p. 38.

³⁹ G. POLIZZI, «Motivi per una filosofia delle circostanze nello *Zibaldone*», dins A. FOLIN (ed.), *I diletti del vero*, op.cit., pp. 173-203, esmentat a la p. 173.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 173. Hom podria plantejar-se si el terme esmentat de "circumstància" té alguna analogia amb el terme amb què Schmitt descriu el romanticisme: ocasionalisme. Vegeu, al respecte, C. SCHMITT, *Politische Romantik*, Berlin: Duncker & Humblot, 1919. A grans trets, Schmitt considera que l'ocasió, i no pas l'ontologia, és l'encarregada de bastir l'estructura del romanticisme. En certa manera, doncs, només és real allò que el subjecte romàntic converteix en objecte del seu interès: Déu desapareix i el subjecte esdevé el creador del món. La circumstància leopardiana, en canvi, no traspua el joc de miralls romàntic segons el qual les coses de la realitat estan al servei de la productivitat del jo, sinó que la realitat és justament l'origen del seu pensament revelador, ço és, de la imitació-interpretant. La veritat o el *Grund* és, segons el recanatès, *nulla* en tant que no és una veritat objectual, no pas en tant que és *niente*. És per això que la poesia leopardiana no pot ésser titllada d'un joc concebut com a àlibi per mostrar-se a si mateix, ço és, per mostrar el poeta com a subjecte. La veritat leopardiana, fet i fet, es revela al gran poeta a través de la interpretació o el que en el nostre treball hem anomenat la imitació-interpretant. Al capdavant, s'esdevé el que Pareyson considera que és una revelació personal de la veritat.

⁴¹ D'aquí l'afirmació de Prete que la manera de fer de Leopardi és molt pròpia del preludi i de l'assaig: «Preludio, saggio (proprio nel senso francese di *essai*): due figure che definiscono, a mio parere, tutta la scrittura leopardiana. Il *preludio* è distanza dalla compiutezza, annuncio: vive nella perplessa intensità dell'inizio. L'*essai* conosce la parzialità, la discontinuità, l'escursione, la divagazione. È cammino, ricerca. Indagine, come in Montaigne, sull'io, sul "moi"», dins S. NATOLI — A. PRETE, *Dialogo su*

e in movimento del pensiero leopardiano, sempre vivificato dal confronto dialogico con le tesi altrui, rende estremamente attuale la sua filosofia asistemática ma non antisistemática».⁴² El fet que no hi hagi cap destinació final equival a dir que no hi ha cap sistema —en el sentit de sistema tancat o complet— o cap veritat fixa que pugui ser transmesa, per exemple, a un aprenent.⁴³ D'aquí que Leopardi afirmi que «il poeta non ha dette qualità (sia pure in sommo grado) senon in virtù delle circostanze, e in circostanze diverse, avrebbe qualità diverse e contrarie; giacché quello che si tiene per *isviluppo*, io lo tengo per *produzione*».⁴⁴

Hem de tenir en compte que la raó humana, segons Leopardi, es va conformant⁴⁵ —noteu les semblances del verb *produir* amb les del verb alemany *bilden* i, per tant, amb el concepte alemany de *Bildung*— a partir dels hàbits i de l'*assuefazione*, no pas a partir d'un procés d'aculturació en el qual hom pressuposa que hi ha ja una informació —talment com si es tractés d'un paquet tancat d'instruccions, d'una *Erziehung*— que ha de ser explícitament transmesa a l'aprenent. D'aquí que siguin, segons Leopardi, les circumstàncies —el fet de comprendre les coses del món a través de la implicació productiva—,⁴⁶ les que produeixen un poeta o un matemàtic.⁴⁷

Leopardi. Natura, poesia, filosofia, Milano: Bruno Mondadori, 1998, p.16. Cal recordar, a més, la carta a la seva germana Paolina del 19 d'abril del 1823: «Direte ch'io vi sono sempre intorno colla filosofia. Ma mi concederete che questa non mi è stata insegnata né dai libri né dagli studi né da nessun'altra cosa, se non dall'esperienza: ed io vi esorto a questa filosofia perché credo che vi abbiate i miei stessi diritti e la mia stessa disposizione».

⁴²G. POLIZZI, «Filosofia delle circostanze e immagini della scienza nello *Zibaldone*», dins G. POLIZZI (ed.), *Leopardi e la filosofia*, op.cit., pp. 61-168, esmentat a la p. 136 en la nota núm. 60. Vegeu, també, A. FOLIN, *Leopardi e il canto dell'addio*, Venezia: Marsilio, 2008, p. 195: «sulla complessa intelaiatura dell'asistemático "sistema" di pensiero leopardiano».

⁴³És per això que Leopardi afirma: «Il mio sistema introduce non solo uno Scetticismo ragionato e dimostrato [...] e si dimostra che la nostra ragione, non può assolutamente trovare il vero se non dubitando; ch'ella si allontana dal vero ogni volta che giudica con certezza», *Zibaldone*, 1655. Talment com la *ironia* de Schlegel, el seu escepticisme raonat és el que fa que el jo no arribi mai a creure's un jo, ço és, no arribi mai a tancar el cercle i a esdevenir, així, absolut. Vegeu al respecte D. SÁNCHEZ MECA, *Modernidad y romanticismo. Para una genealogía de la actualidad*, Madrid: Tecnos, 2013, p. 255: «La ironía evita así que lo que solo es un momento o fragmento sea tomado demasiado en serio, sea absolutizado [...]. El objetivo de esta continua intervención desestructurante de la ironía no es exactamente, como dice Hegel, destruir pura y simplemente cualquier contenido objetivo para afirmar la superioridad del yo, reduciéndolo todo a la apariencia, sino resituar siempre de nuevo cualquier pretensión, forma, verdad o modelo en su sentido de mero momento de un todo más amplio».

⁴⁴*Zibaldone*, 1743-1744.

⁴⁵Cfr. *Zibaldone*, 3467: «Ciò vuol dire che l'uomo è sommamente e infinitamente o indeterminatamente conformabile, e non è possibile conoscer mai tutti i modi e tutte le differenze in cui lo spirito degl'individui, secondo la diversità delle circostanze (ch'è infinita e indeterminabile), si conforma o si può conformare [...]».

⁴⁶Cfr. T. INGOLD, *The Perception of the Environment. Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*, New York: Routledge, 2000. La nostra tesi és que, en opinió de Leopardi, la veritat sorgeix en la pràctica, ço és, en l'*assuefazione* de l'experiència. Ingold parla, a p. 416, d'un «understanding in practice», en el sentit que tota cognició sorgeix justament de la nostra implicació pràctica en el món, és a dir, en la manera com cadascú *habita* el món.

La veritat leopardiana es manifesta —s’ enuncia i es comprèn—, doncs, a través de les persones de molta imaginació, en aquelles persones que tenen la capacitat d’habitar el món ontològicament obert de la natura, ço és, que saben moure’s en el *nulla-de-sentit* de la natura i que, per tant, tenen la «facoltà di scoprire i rapporti delle cose, anche i menomi, e più lontani, anche delle cose che paiono le meno analoghe ec.». ⁴⁸ És per això que el seu concepte de veritat —o de Natura— no consisteix pas en una cosa prèviament acabada —en una identitat—, ⁴⁹ sinó, més aviat, en una cosa o, millor dit, en un ésser que es manifesta d’aquesta o d’aquella manera segons les circumstàncies. Conseqüentment, és justament l’originari *nulla-de-sentit* de la natura, és a dir, l’infinita possibilitat com-a-*Grund*, ⁵⁰ el que empeny la imaginació a establir el significat, l’«abito lavorato dall’immaginazione», ⁵¹ ço és a saber, a passar del real a la realitat. ⁵²

I són precisament les circumstàncies, la implicació en forma d’experiències, les que van reforçant o apaivagant el llenguatge poètic de la natura, ço és, el *nulla-de-sentit* de la imaginació. ⁵³ I és que la imaginació és el pare de la raó i del sentiment, ço és, de

⁴⁷ D’aquí la crítica leopardiana als sistemes (tancats) i no pas als sistemes com a tals. Vegeu *Zibaldone*, 144-145: «È cosa già molte volte osservata che come lo Accademie scientifiche forse hanno giovato alle scienze, promosse e facilitate le scoperte ec. così le letterarie hanno piuttosto pregiudicato alla letteratura. Infatti le Accademie scientifiche non hanno quasi mai seguito un sistema di filosofia, ma lasciato il campo libero al ritrovamento della verità [...]. Se avessero seguito un sistema, avrebbero pregiudicato alle scienze, come le Accademie letterarie alla letteratura. [...] Certamente ci vuole il buon gusto in una nazione ma questo dev’essere negl’individui e nella nazione entera, e non in un’adunanza cattedratica, e legislatrice, e in una dittatura. Primieramente non è facile il promuovere le opere di genio».

⁴⁸ *Zibaldone*, 1650. Pel que fa a l’equiparació de “sistema obert” i “ontologia oberta”, hom ha tingut present l’obra dels autors S. ŽIŽEK — J. MILBANK, *The Monstrosity of Christ: Paradox or Dialectic*, Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 2009. Vegeu, en especial, pp. 90-91. Ras i curt, hom parteix del pressupòsit segons el qual la realitat és ontològicament incompleta, afirmació que nosaltres equiparem amb el fet que la realitat és un sistema obert. De fet, el “tutto è nulla” leopardià se’l podríem entendre com a “tutto è nulla di senso”, el qual, equival, un cop passat pel sedàs de Žižek, a una ontologia i a un sistema oberts.

⁴⁹ D’aquí que, si partim d’una concepció de sistema tancat, tingui raó Rafael Argullol: «[...] che asserisce che l’ambizione sistematica “non si realizza nemmeno in parte”, in quanto non si concilia con un’idea negativa della conoscenza (“conoscere è disilludersi di poter pervenire a un’unità”))» cita extreta de G. POLIZZI, «Filosofia delle circostanze e immagini della scienza nello *Zibaldone*», dins G. POLIZZI (ed.), *Leopardi e la filosofia*, op.cit., p. 138 en la nota núm. 65.

⁵⁰ Cfr. *Zibaldone*, 1622-1623.

⁵¹ *Ibid.*, 2941.

⁵² Cfr. G. BACHELARD, *La poétique de l’espace*, Paris: PUF, 1958. Vegeu, en especial, p. 58: «la phénoménologie de l’imagination demande qu’on vive directement les images, qu’on prenne les images comme des événements subits de la vie. Quand l’image est, nouvelle, le monde est nouveau». Podríem, doncs, afirmar que la imaginació, talment com una veritable facultat primera, transcendeix el real mitjançant la interpretació i la conseqüent manifestació de l’ésser.

⁵³ Cfr. *Zibaldone*, 208: «Non solamente il bello ma forse la massima parte delle cose e delle verità che noi crediamo assolute e generali, sono relative e particolari. L’assuefazione è una seconda natura [...] [és per això que] ascriviamo a leggi eterne e immutabili, a sistema naturale, a Provvidenza ec. l’opera del caso e delle circostanze accidentali e arbitrarie». Sembla talment com si tot el *Zibaldone* fos una obra bastida a mirar d’esbotzar la lògica de l’absolut que apareix sempre que ens habituem —*assuefazione*— a qualsevol cosa. Ço és, la veritat no és l’absolut, ans allò que ens manifesta —*alétheia*— de manera circumstancial la natura.

l'objecte i del subjecte.⁵⁴

L'immaginazione per tanto è la sorgente della ragione, come del sentimento, delle passioni, della poesia; ed essa facoltà che noi supponiamo essere un principio, una qualità distinta e determinata dell'animo umano, o non esiste, o non è che una cosa stessa, una stessa disposizione con cento altre che noi ne distinguiamo assolutamente, e con quella stessa che si chiama riflessione o facoltà di riflettere, con quella che si chiama intelletto ec. Immaginazione e intelletto è tutt'uno.⁵⁵

La darrera de les acusacions al voltant de la suposada manca de sistema va venir de la filosofia hegeliana. Val a dir que foren els crítics més ferotges. Aquests, consideraven que la filosofia se l'havia d'entendre com una ciència o sistema, ço és, el sistema absolut de la totalitat del real. Davant d'aquesta concepció de sistema, en què la raó i la realitat eren el mateix, era lògic que els hegelians consideressin que el pensament de Leopardi no fos un sistema. I és que el sistema de Leopardi —recordeu que ell mateix sovint parla del «mio sistema»—⁵⁶ només té en compte el sistema obert de la natura, no pas el de la raó, aquell sistema en el qual el principi de no contradicció no funciona. De fet, Leopardi diu que la natura parla poèticament, en el sentit que la natura no parla a través de conceptes, sinó que ho fa simbòlicament.⁵⁷

La natura és poètica justament perquè no es basa en el principi de contradicció o, dit altrament, perquè no segueix «i principii stessi fondamentali della nostra ragione».⁵⁸ En el llenguatge simbòlic de la natura, doncs, les coses poden alhora ser i no ser, talment com s'esdevé al voltant del terme *mana* —exemple que, a grans trets, també podríem equiparar al *pólemos* heraclitià—, en el sentit que el *mana* significa tot i res alhora, perquè, com a símbol, pot adquirir qualsevol contingut i, per tant, pot ser nit i

⁵⁴ Clarícia: hom fa servir el terme “experiència” en el sentit grec de *tribé*, ço és, en el de “pràctica”. És a dir, és a través d'una determinada relació amb els fenòmens, d'una pràctica, que hom reix a familiaritzar-se'n. Val a dir, a més, que no hi ha cap intenció, en parlar de sentiment, de reduir el subjecte a un mer sentimentalisme. És a dir, no volem fer cap equiparació, tal com han fet algunes lectures esbiaixades de l'obra *Über naive und sentimentalische Dichtung* de Schiller, d'una banda, la poesia ingènua com a poesia dels antics que, al seu torn, equival a la natura i, de l'altra, la poesia sentimental com a poesia dels moderns que, al seu torn, equival al subjecte. “Ingenu” i “sentimental” són conceptes metahistòrics.

⁵⁵ *Zibaldone*, 2133-2134.

⁵⁶ *Ibid.*, 393-420, 435-439, 1562, 1642-1645, 1655, 1720-1721, 1772, 1791-1792, 2114-2117, 3927, 3936, 3977, 4174, 4185-4188.

⁵⁷ Cfr. *Ibid.*, 1842: «la natura in quanto natura è tutta quanta essenzialmente poetica». En aquest sentit, doncs, podríem hipotitzar que el nostre autor es troba més a prop de Schelling que no pas de Hegel.

⁵⁸ *Ibid.*, 4099.

dia al mateix temps.⁵⁹ D'aquí que el sistema de la raó, que consisteix precisament a transformar el real en realitat, no pugui arribar mai a la indiferenciada natura, ço és, al «volto mezzo tra bello e terribile» propi de la natura.⁶⁰ Cal, doncs, emprar el llenguatge indefinit i ambigu de la poesia per parlar el llenguatge de la natura: «Il poeta non imita la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca. *I' mi son un che quando Natura parla* ec., vera definiz. del poeta. Così il poeta non è imitatore se non di se stesso».⁶¹

És precisament per aquest motiu que el nostre treball ha decidit partir de la hipòtesi segons la qual Leopardi té un sistema. Només cal tenir en compte el fet que el seu no és un sistema bastit a partir del llenguatge clos de la *ratio*, en què, tal com diu el seu nom, tot es calcula i mesura a partir del llenguatge de les matemàtiques.

Questa pure è una gran fonte di errori ne' filosofi, massime moderni, i quali assueffatti all'esattezza e precisione matematica, tanto usuale e di moda oggidì, considerano e misurano la natura con queste norme, credono che il *sistema della natura* debba corrispondere a questi principii; e non credono naturale quello che non è preciso e matematicamente esatto: quando anzi per lo contrario, si può dir tutto il preciso non è naturale: certo è un gran carattere del naturale il non esser preciso. Ma il detto errore è fratello di quello che suppone nelle cose il vero, il bello, il buono, la perfezione assoluta.⁶²

Per poder arribar a copsar quin és el sistema a què fa referència el nostre poeta, hauríem de tenir ben present la coneguda afirmació zibaldoniana segons la qual «[i]mmaginazione e intelletto è tutt'uno»,⁶³ en especial el “tutt'uno” final, la qual, a més, hom podria relacionar amb el seu «tutto è nulla»,⁶⁴ ja que, en opinió nostra, té molt

⁵⁹ Cfr. M. MAUSS, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1923-24), Paris: PUF, 2012.

⁶⁰ G. LEOPARDI, «Dialogo della Natura e di un Islandese», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 533-536, cita a p. 533. Hom té la impressió que, tot i que Leopardi no sembla que hagi parlat mai d'una natura “indiferenciada”, sí que hi ha certa relació amb l'ús leopardià del terme “grandezza”. És a dir, és precisament la grandiositat de la natura el que la fa indiferent. Aquesta proposta queda ben palesa en el pensament de la pàgina 14 del *Zibaldone*: «la ragione è nemica d'ogni grandezza: la ragione è nemica della natura: la natura è grande, la ragione piccola. Voglio dire che un uomo tanto meno o tanto più difficilmente sarà grande quanto più sarà dominato dalla ragione: che pochi possono esser grandi (e nelle arti e nella poesia forse nessuno) se non sono dominati dalle illusioni». Cal afegir, a més, que, en opinió nostra, la “grandezza” de la natura té molt a veure amb el seu antiteleologisme, en el sentit que la grandiositat indiferent de la natura fa que, justament, aquesta no se n'adoni, no distingeixi el real. És molt aclaridor, al respecte, les paraules de la Natura a l'Islandese: «Quando io vi offendo [...] io non me n'avveggo» [p. 535].

⁶¹ *Zibaldone*, 4372-4373.

⁶² *Ibid.*, 584-585. La cursiva és nostra.

⁶³ *Ibid.*, 2134.

⁶⁴ *Ibid.*, 72.

a veure amb la manera com l'italià concep el seu sistema. I és que el sistema leopardià, talment com la natura, és “nulla”, ço és, “nulla” de «idee preesistenti alle cose»⁶⁵ i, per tant, un sistema que s'apropa força al model susdit dels sistemes oberts, un sistema en què no hi ha respostes, sinó diferències —dubtes, preguntes, il·lusions, analogies o «cose che non son cose»—⁶⁶ que, en aquest cas, la gran poesia s'encarrega de revelar, ço és, de fer emergir mitjançant la il·lusió del seu Dir.⁶⁷

El seu, doncs, no és un sistema identitari, ans diferencial o ambigu. I és que com diu Alberto Folin de manera força convincent: «Non è dunque Leopardi a essere doppio nel formulare due idee di natura, ma la duplicità è nella natura stessa, nel suo manifestarsi, istantaneamente, come presente e assente. In ciò sta la paradossale coincidenza di essere e non essere che Leopardi avanza come inaudita trasgressione del principio di identità».⁶⁸ D'aquí que, tal com he dit més amunt, el problema sorgeix en el moment en què la filosofia hegeliana considera que tot sistema ha de reflectir la unicitat del binomi real-racional,⁶⁹ mentre que Leopardi, en canvi, l'entén com el palesament del llenguatge ambigu —«il male è nell'ordine»— de la natura.⁷⁰

Si può dire (ma è quistione di nomi) che il mio sistema non distrugge l'assoluto, ma lo moltiplica; cioè distrugge ciò che si ha per assoluto, e rende assoluto ciò che si chiama relativo. Distrugge l'idea astratta ed *antecedente* del bene e del male, del vero e del falso, del perfetto e imperfetto indipendente da tutto ciò che è [...]. Così tutte le perfezioni relative diventano assolute, e gli assoluti in luogo di svanire, si moltiplicano, e in modo ch'essi ponno essere e diversi e contrari fra loro; laddove finora si è supposta impossibile la contrarietà in tutto ciò che assolutamente si negava o affermava, che si stimava assolutamente e indipendentemente buono o cattivo; restringendo la contrarietà, e la possibilità sua, a' soli relativi, e loro idee.⁷¹

⁶⁵ Zibaldone, 1712. Val a dir que nosaltres interpretem la preexistència en qüestió com un sistema tancat. Vegeu, al respecte, N. LUHMANN, *Sistema sociales. Lineamientos para una teoría general*, Barcelona: Anthropos, 1998. És interessant el comentari de la p. 19: «los sistemas ya no serán entendidos como objetos [sistemes tancats], sino fundamentalmente como operaciones [sistemes oberts]».

⁶⁶ Zibaldone, 4174.

⁶⁷ Cfr. A. FOLIN, «La verità come rivelazione», dins *Leopardi e l'imperfetto nulla*, Venezia: Marsilio, 2001, pp. 38-42.

⁶⁸ A. FOLIN, *Leopardi e la notte chiara*, Venezia: Marsilio, 1993, p. 32.

⁶⁹ G. A. MAGEE, «"real is the rational..."», dins *The Hegel Dictionary*, New York: Continuum, 2010, pp. 193-194. L'entrada en qüestió del present diccionari, fa referència a la coneguda afirmació segons la qual “el real és el racional, i el racional és el real”.

⁷⁰ Zibaldone, 4511. Vegeu, també, L. BALDACCI, *Il male nell'ordine. Scritti leopardiani*, Milano: Rizzoli, 1998. És per això que Baldacci, a p. 18, titlla el pensament del de Recanati de ser un «antipensiero», en el sentit que no hi ha res que l'home pugui fer per superar les contradiccions. I és que no hi ha cap mena de raó que pugui eliminar la contradicció en el moment en què aquesta no depèn del pensament, sinó de la mateixa natura. D'aquí els seus atacs a la idea il·lustrada —i de tota la metafísica— de la perfectibilitat humana.

⁷¹ Zibaldone, 1791-1792.

Per dir-ho en poques paraules, Leopardi no ataca pas la filosofia en si, ans el somni platònic que ha maldat, per mitjà de les idees preexistents pròpies de la metafísica, per allunyar la filosofia de l'ontologia oberta —«he repudiates the open mind»⁷² que encarna la imaginació. De fet, George Steiner creu que el menyspreu platònic envers la poesia té a veure, sobretot, amb el fet que «[t]he unfettered poet or novelist energizes, exemplifies the rebellious irresponsibilities of the imagination».⁷³ L'ontologia inexhaurible característica de la imaginació, ço és, aquell pensar que concep la creació deslligada del pes de la presència-com-a-fonament, de la heideggeriana «Anwesenheit des Anwesenden»,⁷⁴ és, segons l'atenès, irresponsable — en tant que és “unfettered” o, dit altrament, deseixit de la potència limitadora (i violenta) de l'ésser— i cal, doncs, foragitar-la de la ciutat.

Per a una bona part de la filosofia (hegeliana), doncs, Leopardi no és ni pot ésser un filòsof; ans al contrari, és el veritable representant del món perillosament irracional de la poesia. D'aquí que la incompatibilitat entre la filosofia i la poesia fos un dels arguments que va utilitzar un dels autors que més va maldar a negar-li cap mena de dignitat filosòfica: Benedetto Croce, el principal representant del neoidealisme italià.⁷⁵ Vegeu, per exemple, el que en diu a *Poesia e non poesia*:

E dobbiamo porlo da canto [a Leopardi] anche noi, nella forma nuova e attenuata che *questo fallace concetto* ha rivestita, che è di un Leopardi *sommo pensatore* [...]. Dunque (si disse), codeste dottrine alle quali avevamo attribuito valore speculativo, non erano altro che il riflesso delle sofferenze e miserie dell'individuo? [...] La filosofia, in quanto pessimistica od ottimistica, è sempre intrinsecamente *pseudofilosofia*, filosofia a uso privato [...]. La schietta e seria filosofia non piange e non ride, ma attende a indagare le forme dell'essere, l'operare dello spirito [...] il Leopardi non offre se non sparse osservazioni, non approfondite e non sistemate: *a lui mancava*

⁷²G. STEINER, *The Poetry of Thought: From Hellenism to Celan*, New York: New Directions Books, 2011, p. 55. No cal dir que el “he” de Steiner està fent referència a Plató. Val a dir, també, que el terme steinerià de “unfettered” té certa semblança amb el heideggerià “Gegenständigkeit”.

⁷³G. STEINER, *The Poetry of Thought: From Hellenism to Celan*, op.cit., p. 55.

⁷⁴M. HEIDEGGER, «Wissenschaft und Besinnung», dins *Vorträge und Aufsätze*, vol. VII de la *Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000, pp. 37-65, cita a p. 45.

⁷⁵Cfr. M. BERCIANO, «Filosofía y poesía. La “ultrafilosofía” en Leopardi», art.cit., p. 29: «Croce y Gentile, partiendo de la incompatibilidad entre filosofía y poesía, sostuvieron que las observaciones filosóficas de Leopardi no son ni profundas ni sistemáticas. Las reflexiones del *Zibaldone* serían meros residuos de su poesía, viciados por las contradicciones leopardianas entre personalidad y filosofía, alma y concepto». Pel que fa a Gentile, vegeu G. GENTILE, «Proemio alle *Operette morali*», Bologna: Zanichelli, 1918, el qual «rimarca l'insanabile contraddizione fra personalità poetica e filosofica», esmentat per G. POLIZZI, «Filosofia delle circostanze e immagini della scienza nello *Zibaldone*», dins G. POLIZZI (ed.), *Leopardi e la filosofia*, op.cit., p. 137 en la nota núm. 63.

Hom té la impressió que un dels punts que separa Croce de Leopardi és la manera com cadascun d'ells concep la funció de l'art i, per tant, de la imaginació. A *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902), Croce, com a pensador idealista, identifica l'esperit amb la realitat, i tot seguit argumenta que l'activitat de l'esperit pot ser teòrica o pràctica. Un cop establert aquests dos àmbits de l'esperit, el filòsof abruccès argüeix que tant l'art com la ciència formen part de l'activitat teòrica, per bé que els separa una gran diferència: l'una es basa en un coneixement intuïtiu i l'altra, en un coneixement intel·lectual.⁷⁷ I aquí és on hi ha el veritable *dissidio*: si per a Leopardi, tant la raó com els sentiments provenen de la imaginació —recordeu, de nou, l'afirmació leopardiana segons la qual «Immaginazione e intelletto è tutt'uno»—,⁷⁸ per a Croce, en canvi, l'intel·lecte i la imaginació no tenen —ni poden tenir— res a veure. D'aquí el menyspreu de Croce envers el seu no reconegut pensament del nostre poeta.⁷⁹

2.1.3. EL PESSIMISME LEOPARDIÀ I EL NIENTE NIHILISTA

Tot i que no era el primer a utilitzar aquest argument, era tant l'enuig de Croce vers la figura de Leopardi que aquest va atribuir l'origen de moltes de les seves idees a la seva constitució malaltissa, ço és, a la seva «vita strozzata».⁸⁰ Val a dir que encara avui hi ha

⁷⁶ B. CROCE, «Leopardi», dins *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari: Laterza, 1923, pp. 103-119, cita a pp. 104-105.

⁷⁷ B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari: Laterza, 1908 [edició electrònica en format Kindle, descarregat de <http://www.archive.org/details/esteticacomesci00croccoog/page/n7> [Consulta: 16 de novembre del 2018], loc. 236-237: «La conoscenza umana ha due forme: è o conoscenza intuitiva o conoscenza logica; conoscenza per la fantasia o conoscenza per l'intelletto».

⁷⁸ *Zibaldone*, 2133-2134.

⁷⁹ Cfr. B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, op.cit. La imaginació no és un coneixement perquè no és un coneixement conceptual o universal, ans representatiu i individual. Vegeu, al respecte, loc. 2241-2243: «[la imaginació pertany al coneixement] teoretico, ma non intellettuale; produttore, cioè, di conoscenze, ma dell'individuale, non dell'universale. Fuori di questo punto di vista, per nostro conto, non sappiamo scorgere se non deviazioni ed errori». Cal tenir en compte, del mateix autor, «Leopardi», dins *Poesia e non poesia*, op.cit., p. 110, en la qual justament es palesa el menyspreu envers qualsevol mena de plantejament que consideri que el sentiment —imaginació— pensa: «col sentimento non si ragiona». Vegeu, també, en relació a la conjunció leopardiana d'intel·lecte i imaginació, a C. FERRUCCI, «Due estetiche ultrafilosofiche: Leopardi e Pirandello», dins *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, op.cit., pp. 149-159, en especial pp. 156-158. Cfr. C. FERRUCCI, «Due sguardi dal cosmo: Pirandello e Leopardi», *Cuadernos de Filología Italiana* 1 (1994) 93-101. A la p. 99 se'ns diu el següent: «e un genere di pensiero —da me in altre occasioni definito, parafrasando Leopardi, “ultrafilosofico”— che sforzandosi di abbracciare nelle sua interezza la condizione dell'uomo, esalta la capacità di conoscenza e i contenuti di verità dell'immaginazione e del sentimento».

⁸⁰ B. CROCE, «Leopardi», dins *Poesia e non poesia*, op.cit., p. 108. A la mateixa pàgina, Croce continua la seva tesi segons la qual fou la malaltia el que li fèu assolir el pensament que coneixem: «si senti, al primo avviarsi verso la gloria e l'amore, premuto, avvinto e sopraffatto da una forza brutale, da quella che

moltes persones que relacionen la seva manca de salut amb el seu, diuen, pessimisme còsmic.⁸¹ Ara bé, hom té la impressió que, tant el terme “pessimista” com el fet de relacionar l’origen del seu pensament a unes malaurades circumstàncies físiques, no són altra cosa que excuses per tal d’atacar un pensament i/o un personatge que no els agrada. Cal dir, però, que hi ha hagut autors, com ara Schopenhauer, que l’han admirat, entre d’altres coses, justament a causa del seu pessimisme:

Schopenhauer osservò [...] che la filosofia di Leopardi è imparentata con la sua non solo internamente, ma anche esternamente. Leopardi divenne noto soltanto vent’anni dopo la sua morte, proprio come la filosofia di Schopenhauer ha avuto riconoscimento e diffusione solo dopo quarant’anni dalla sua apparizione. Del resto anche Leopardi, disse Schopenhauer, è «pessimista come me».⁸²

Hom té la sensació que el comentari de Schopenhauer segons el qual «[Leopardi] è pessimista come me» tampoc no hi ha ajudat gaire a enaltir la part filosòfica del nostre poeta-filòsof. I per bé que la crítica havia fet servir la figura del filòsof alemany, en el sentit que n’havia estat, durant els darrers anys de la seva vida, un gran lector, per tal de dignificar el pensament filosòfic leopardià, la qüestió és que li ha fet més mal que bé. De fet, hi ha crítics que afirmen que la influència de Leopardi a l’obra de Schopenhauer ha estat nul·la:

A me sembra nel giusto, invece, Antonio Prete, il quale ha osservato che, mentre la lettura delle *Operette* e dei *Canti* avrebbe lasciato “visibili tracce” nell’opera di Nietzsche, «la lettura schopenhaueriana di Leopardi, avvenuta solo nel 1858, lascia un fioco segno di ammirato consenso e di generalissimo giudizio stilistico».⁸³

I li ha fet més mal que bé perquè Leopardi, en opinió nostra, no se’l pot titllar, en relació al seu pensament, de pessimista, en el sentit que no és el seu estat d’ànim el que li fa meditar les coses que diu, sinó que Leopardi posseeix un veritable coneixement

egli chiamò la “nemica Natura”, che gli spezzò gli studi, gli proibì i palpiti del cuore, e lo rigettò su sé stesso, cioè sulla sua offesa base fisiologica, costringendolo a combattere giorno per giorno per sopportare o lenire il malessere e le sofferenze fisiche che lo tormentavano invincibili».

⁸¹ Cfr. R. ARGULLOL, «Infelicità e titanismo», dins C. FERRUCCI (ed.), *Leopardi, arte e verità*, Roma: Bonacci, 1990, pp. 19-44. Vegeu, en especial, allò que es diu a p. 34: «Il pessimismo di Leopardi cessa di essere storico per divenire cosmico».

⁸² A. SCHOPENHAUER, *Gespräche*, a cura de A. Hübscher, Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1971, p. 345, esmentat per F. VOLPI, «Schopenhauer e Leopardi», dins M. A. RIGONI (ed.), *Leopardi e l’età romantica*, Venezia: Marsilio, 1999, pp. 397-419, cita a p. 412.

⁸³ A. PRETE, «Schopenhauer e Leopardi», dins A. PRETE — S. NATOLI (eds.) *Dialogo su Leopardi*, Torino: Mondadori, 1998, pp. 150-151.

tràgic, ço és, el fet de saber, talment com el sàtir Silè,⁸⁴ que tot és no-res, ço és, que l'únic fonament és el *nulla*, la manca (positiva) de sentit i, per tant, la manca activa de la presència dels testimonis metafísics.⁸⁵ Amb Leopardi, el tràgic puja un graó més, ja que els seus herois —*Bruto* i *Saffo*— declaren justament de no voler cap mena de testimoni: ni déus, ni Natura, ni descendents, tan sols el *nulla-de-sentit*.

D'aquí que digui, en un dels darrers pensaments del *Zibaldone*, que «due verità che gli uomini generalmente non crederanno mai: l'una di non saper nulla, l'altra di non esser nulla. Aggiungi la terza, che ha molta dipendenza dalla seconda: di non aver nulla a sperare dopo la morte».⁸⁶ És justament aquest coneixement el que el fa adoptar el paper actiu de l'«uomo-ginestra»,⁸⁷ ja que només el perfum d'aquesta flor —de les veritables «opere di genio»—⁸⁸ pot reeixir a fer «che il deserto consola».⁸⁹

A diferència del pessimisme schopenhauerià, que adopta com a solució l'ascesi o negació de la voluntat, ço és, la resignada negació de la vida, Leopardi, contràriament, adopta precisament una actitud activa en què hom assoleix la dignitat a partir de l'acceptació de ser un ésser mortal: «è un atteggiamento radicale: virtù non teorizzata, ma testimoniata, non dettata da un imperativo categorico della ragione, bensì *fattuale*, e

⁸⁴ Cfr. A. FOLIN, «Leopardi: Nichilismo e nulla», presentació de l'obra de L. CAPITANO, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, Napoli-Salerno: Orthotes, 2016, pp. 9-13. Vegeu en especial les pp. 11-12: «Leopardi pensa al nulla degli antichi, al nulla del Sileno, ossia al “meglio non essere nati”, che è strettamente congiunto all'idea del *kalòs*, della bellezza della morte in piena luce, come nulla vivificante, antecedente alla domanda sul perché, come nulla pieno di vita. E contrappone quel nulla al nulla moderno, arido, sterile, mortifero: il niente, appunto, del nichilismo attuale, incombente sulla vita quotidiana dell'ente ridotto a oggetto».

⁸⁵ Cfr. A. MIRRA, *Leopardi teorico del tragico. Dagli abbozzi teatrali alla poesia lirica*, Macerata: Eum, 2012, p. 233: «Tutta l'opera leopardiana, infatti, lirica e non solo, è fortemente e profondamente *tragica*». Vegeu, també, F. BRIOSCHI, «Amore e morte», dins A. MAGLIONE (ed.), *Lectura leopardiana. I quarantuno “Canti” e “I nuovi credenti”*, Venezia: Marsilio, 2003, pp. 503-513. D'aquesta darrera lectura, cal destacar, sobretot, la proposta de Brioschi, en relació al darrer Leopardi, segons la qual s'hauria de canviar l'adjectiu “heroic” pel de “tràgic”. Pel que fa al susdit “coneixement tràgic”, hom té la impressió que aquest es palesa, sobretot, en els personatges tràgics de la lírica del Leopardi madur: són tràgics precisament perquè no es tracta de personatges culpables. *Saffo* —*Ultimo canto di Saffo*—, per exemple, és innocent. I és que per al recanatès tot home és innocent —recordeu que, en el segon llibre de la *República* [379c], Plató critica aquells (poetes) que culpen els déus de tots els seus mals—: el mal és culpa de la Natura —«il male è nell'ordine», diu Leopardi a *Zibaldone*, 4511.

⁸⁶ *Zibaldone*, 4525.

⁸⁷ G. SCALIA, «Etimologie della *Ginestra*», dins A. FOLIN (ed.), *I diletti del vero*, op.cit., pp. 53-64, cita a p. 62.

⁸⁸ *Zibaldone*, 259-260: «Hanno questo di proprio le opere di genio, che quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose, quando anche dimostrino evidentemente e facciano sentire l'inevitabile infelicità della vita, quando anche esprimano le più terribili disperazioni, tuttavia ad un'anima grande che si trovi anche in uno stato di estremo abbattimento [...]; servono sempre di consolazione, raccendono l'entusiasmo, e non trattando nè rappresentando altro che la morte, le rendono, almeno momentaneamente, quella vita che aveva perduta».

⁸⁹ G. LEOPARDI, «La ginestra o il fiore del deserto», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 200-208, cant núm. XXXIV, v. 37.

dunque possibile (esistenzialmente)».⁹⁰ I és que el principal objectiu de Leopardi és el de fer-nos vivible la vida: perfumar-nos-la. És per això que no podem acusar Leopardi de ser un pessimista, ans al contrari: «[...] E di più vi dico francamente, ch'io non mi sottometto alla mia infelicità, né piego il capo al destino, o vengo seco a patti come fanno gli altri uomini».⁹¹ D'aquí que un dels crítics que més s'ha entestat a lluitar contra aquest tòpic del Leopardi pessimista, Carlo Ferrucci, parli d'una veritable «etica dello smascheramento»,⁹² una ètica que també podríem anomenar "ètica de la ginebra", en el sentit que el que proposa el de Recanati és el fet de deixar-nos d'autoenganys i d'adonar-nos de «l'infinita vanità del tutto»:⁹³

TRISTANO: [...] E sentendo poi negarmi, non qualche proposizione particolare, ma il tutto, e dire che la vita non è infelice, e che se a me pareva tale, doveva essere effetto d'infermità, o d'altra miseria mia particolare [noteu com el Tristano-Leopardi es plany ja del fet d'associar el seu pensament a la seva manca de salut]. [...] Gli uomini universalmente, volendo vivere, conviene che credano la vita bella e pregevole [...]. Perché in sostanza el genere umano crede sempre, non il vero, ma quello che è, o pare che sia, più a proposito suo. [...] Se questi miei sentimenti nascano da malattia, non so: so che, malato o sano, calpesto la vigliaccheria degli uomini, rifiuto ogni consolazione e ogn'inganno puerile, ed ho il coraggio di sostenere la privazione di ogni speranza, mirare intrepidamente il deserto della vita, non dissimularmi nessuna parte dell'infelicità umana, ed accettare tutte le conseguenze di una filosofia dolorosa, ma vera.⁹⁴

Cal dir que, ja en vida, Leopardi es va veure obligat a protestar contra aquells — com ara l'acusació que li féu el catòlic-liberal Niccolò Tommaseo — que relacionaven les seves idees filosòfiques amb la seva fisiologia. Aquesta protesta la podem llegir en

⁹⁰ C. LUPORINI, «Nichilismo e virtù nel percorso di Leopardi», dins *Decifrare Leopardi*, Napoli: Macchiaroli, 1998, p. 245.

⁹¹ Discurs que fa Tristano, personatge que representa les idees de Leopardi a «Dialogo di Tristano e di un amico» dins les *Operette morali*, a L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., p. 606.

⁹² C. FERRUCCI, «Due sguardi dal cosmo: Pirandello e Leopardi», art.cit., p. 94. Vegeu L. CAPITANO, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, op.cit., p. 73, en què hom parla d'«uno smascheramento "edificante"». És molt esclaridora la interpretació d'aquest crític, el qual no veu que el pensament leopardià formi part del nihilisme, sinó, més aviat, del que ell anomena l'«assurdismo». És a dir, és justament l'absurd el que duu el recanatès «ad un'inedita "rivolta metafisica". In tal senso, quello del Recanatese non è un semplice lamento, bensì una protesta dal carattere "titanico".» [cita a p. 87 del mateix llibre].

⁹³ G. LEOPARDI, «A se stesso», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., p. 179, cant núm. XXVIII, v.16. Cal fer aparès que aquest "adonar-se" no amaga pas l'objectiu, propi de la metafísica, de desemmascar les metàfores, ço és, de desvelar —de fer transparent— el que hi ha rere les aparences. L'objectiu del nostre poeta consisteix justament a romandre en aquest estat immens d'indefinició ontològica en el qual no hi ha ni dins ni fora. I és que les "opere di genio", a través de les anomenades "metafore ardite", parlen el llenguatge de la natura, ço és, el *nulla*-de sentit de l'ésser.

⁹⁴ Discurs que fa Tristano, personatge que representa les idees de Leopardi a «Dialogo di Tristano e di un amico» dins les *Operette morali*, op.cit., pp. 602-603.

una carta a Louis de Sinner del 24 de maig de 1832:

[...] ce n'a été que par effet de la lâcheté des hommes, qui ont besoin d'être persuadés du mérite de l'existence, que l'on a voulu considérer mes opinions philosophiques comme le résultat de mes souffrances particulières, et que l'on s'obstine à attribuer à mes circonstances matérielles ce qu'on ne doit qu'à mon entendement. Avant de mourir, je vais protester contre cette invention de la faiblesse et de la vulgarité, et prier mes lecteurs de s'attacher à détruire mes observations et mes raisonnements plutôt que d'accuser mes maladies.⁹⁵

El crític que va encetar la comparació entre Schopenhauer i Leopardi fou Francesco de Sanctis, el qual, en aquella època, es trobava a la ciutat de Zuric — professor a l'Institut politècnic—, arran d'un diàleg fictici bastit a partir d'ambdós autors, que va publicar l'any 1858 amb el títol de «Schopenhauer e Leopardi. Dialogo tra A e D».⁹⁶ N'hi ha que, com Giuseppe Panella, es planyen del fet que, un dels motius que portaren l'autor a fer aquesta comparació, tingués a veure amb la recança de considerar el pensament leopardià per si mateix,⁹⁷ és a dir, amb el fet de no acabar-se de creure que Leopardi també tingués un pensament filosòfic —Folin acaba per reblar el clau quan afirma que De Sanctis li havia «negato valore scientifico e “interesse filosofico” alle prose leopardiane»—. ⁹⁸ Polizzi, per exemple, afirma que De Sanctis tenia com a idea principal «la separazione netta fra una poco convincente filosofia e un'altra poesia».⁹⁹ Afegeix Panella:

⁹⁵ Carta núm. 819 del 24 de maig del 1832 a L. De Sinner dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., p. 1417.

⁹⁶ F. DE SANCTIS, «Schopenhauer e Leopardi. Dialogo tra A e D», *Rivista contemporanea* 15 (1858) 369-408. Es va tornar a reproduir a *Jahrbuch der Schopenhauer-Gesellschaft* 14 (1927) 131-176, amb una traducció alemanya a l'apèndix (ibid. 177-215). Més tard, va tornar a publicar-se a F. DE SANCTIS, *Saggi critici*, Bari: Laterza, 1952, vol. II, pp. 115-160.

⁹⁷ Cfr. E. SEVERINO, *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*, Milano: Rizzoli, 1990, p. 20: «quando De Sanctis ritiene che il pensiero di Leopardi sia sostanzialmente identico a quello di Schopenhauer, e ne esprima anzi in modo più pregnante la sostanza, egli non fa altro che cancellare la filosofia di Leopardi, la fa sparire».

⁹⁸ A. FOLIN, *Leopardi e il canto dell'addio*, op.cit., p. 188. Reproduïm, a més, una cita de De Sanctis que Folin addueix com a prova del menyspreu envers el pensament de Leopardi: «La contraddizione ch'era nella sua natura, invade anche l'intelletto, ancoraché acutissimo e chiarissimo; e malgrado ogni suo sforzo non giunge a dominarla. Ivi penetra la sua volontà debole e scissa, menata dal flusso delle impressioni quotidiane, e non lo lascia venire a conclusione stabile, a coerenza filosofica, sospeso e scisso tra un nichilismo assoluto e disperato, e velleità soprattutto individuali e umanitarie: scissura visibile in questi *Pensieri e Detti*». I afegeix Folin: «È evidente qui l'antipatia di De Sanctis per il “sistema” leopardiano, accusato di essere minato da un vizio di soggettivismo impressionistico privo di interesse universale». Ambdues cites es troben a la p. 188.

⁹⁹ G. POLIZZI, «Filosofia delle circostanze e immagini della scienza nello *Zibaldone*», dins G. POLIZZI (ed.), *Leopardi e la filosofia*, op.cit., p. 136 en la nota núm. 60.

La speranza è che questa necessità furibonda di comparazione e di verifica [...] si acquietino e si ricompongano nella consapevolezza che Leopardi non ha bisogno di essere sempre paragonato a qualcosa o a qualcuno [...] tanto più sarà necessario oggi provarsi a decifrare e, soprattutto, a leggere Leopardi *par lui-même*, come un pensatore e un poeta che non ha bisogno di giustificarsi per essere la straordinaria macchina di guerra per l'interpretazione della realtà che è stato e continua ad essere.¹⁰⁰

De Sanctis fou també el primer a iniciar una altra de les temàtiques més esteses dins dels estudis leopardians: el nihilisme. I és que no és cap secret que un dels termes sobre els quals més reflexiona el recanatès és sobre el *nulla*; només cal recordar aquell famós pensament que diu: «In somma il principio delle cose, e di Dio stesso, è il nulla».¹⁰¹ És per això que Franco Volpi l'anomena «quel sublime maestro del nulla».¹⁰² Ara bé, encara que ara no és el moment de tocar aquest tema, hom té la impressió que no es pot assimilar —tot i que n'hi ha que, com ara Emanuele Severino, sí que ho han fet— el nihilisme nietzschian amb el “nul·lisme” leopardià.¹⁰³

La nostra postura teòrica, talment com la d'Alberto Folini i Sergio Givone,¹⁰⁴ considera que el suposat nihilisme d'ambdós autors o, millor encara, la qüestió de la *Grundfrage*, no és ben bé el mateix: mentre que el vitalisme de Nietzsche utilitza la raó i la tècnica metafísiques per tal d'imposar la voluntat de potència de l'*Übermensch* en una realitat que és anorreadorament *ni-ente*,¹⁰⁵ Leopardi, en canvi, està pensant en un

¹⁰⁰ G. PANELLA, «Leopardi e l'estetica del sublime», G. POLIZZI (ed.), *Leopardi e la filosofia*, op.cit., p. 37.

¹⁰¹ Zibaldone, 1341.

¹⁰² F. VOLPI, *Il nichilismo*, Roma-Bari: Laterza, 2005, p. 6.

¹⁰³ E. SEVERINO, *Cosa arcana e stupenda. L'Occidente e Leopardi*, Milano: Rizzoli, 1998, p. 20: «Leopardi apre e fonda la dimensione in cui si muove il pensiero contemporaneo [...]. Nel pensiero contemporaneo il rifiuto della tradizione occidentale —che deriva in buona parte da Nietzsche, attraverso cui il pensiero di Leopardi si diffonde in modo anonimo— è ormai un luogo comune». Quant al concepte de “nul·lisme”, vegeu L. CAPITANO, *Leopardi e la genealogia del nichilismo*, Palermo: Dissertació inèdita realitzada durant el XIX Convegno Nazionale dei Dottorati di Ricerca in Filosofia, 2009. Vegeu, principalment, p. 7: «Abbiamo affrontato il fenomeno del nichilismo romantico tedesco attraverso alcuni testi emblematici di Goethe, Hölderlin, Jean Paul, Klingemann, Büchner, onde saggiare eventuali consonanze con il pensiero di Leopardi. In tutti questi autori, come in Leopardi, la questione gnoseologica è accantonata, per lasciar spazio ad un *nullismo metafisico* vagamente aperto all'*assurdismo*». La cursiva és nostra.

¹⁰⁴ S. GIVONE, «Interpretare Leopardi», dins G. POLIZZI (ed.), *Leopardi e la filosofia*, op.cit., pp. 9-16: «Il fatto che la realtà sia infondata, fondata sul nulla, non significa necessariamente che l'essere non è. Potrebbe significare piuttosto che l'essere (e Leopardi ha trovato le parole per dirlo) è “cosa arcana e stupenda”», cita que es troba a la p. 12.

¹⁰⁵ Cfr. M. HEIDEGGER, «Überwindung der Metaphysik», dins *Vorträge und Aufsätze*, vol. VII de la *Gesamtausgabe*, op.cit., pp. 68-98. Vegeu, en especial, les pp. 77-78, en què hom afirma que el pensament de Nietzsche continua romanent dins l'àmbit de la metafísica. No podem amagar, doncs, que la nostra lectura de Nietzsche ha estat sens dubte condicionada per la interpretació que en fa Heidegger. Nietzsche continua, doncs, en la metafísica, per bé que, ara, la transcendència es troba en mans de l'ens sensible, ço és, de la voluntat de potència. La voluntat de potència és el fonament. Pel que fa a la

vivificant *nulla* no nihilista: «[t]utto è posteriore all'*esistenza*» ens diu.¹⁰⁶ I és que en la filosofia leopardiana sí que n'hi ha un, de principi o fonament de les coses: la mateixa existència.¹⁰⁷ D'aquí que el *nulla* al qual fa referència el nostre poeta sigui aquell que té a veure amb de la manca de sentit de la natura, ço és, amb el fet que no hi ha res de pesadament prefixat, que no hi ha cap identitat o veritat fixa, sinó que tot es manifesta segons les circumstàncies —l'absoluta gratuïtat i contingència de les coses—. És per aquest motiu que el recanatès critica amb tanta vehemència el funcionament de la raó analítica, ja que aquesta no permet la manifestació d'aquesta veritat circumstancial no quantificable, ço és a saber, de cap il·lusió que «ingrandisca l'anima»¹⁰⁸ i que permeti, doncs, el respir de l'absoluta potencialitat de l'ésser.

En opinió nostra, Leopardi no vol imposar cap nova realitat, sinó mantenir aquell estat d'indefinició en què tot és *absolutament* possible, precisament perquè tot és *nulla*, tot és il·lusió. I és que en el recanatès hi ha una veritable ontologia de la il·lusió:¹⁰⁹ encara que la raó ha reeixit a dur-nos fins a l'extrem de considerar l'ésser de l'ens un *ni-ente* anorreador —«figurato è il mondo in breve carta; / ecco tutto è simile, e discoprendo, / solo il nulla s'accresce»—,¹¹⁰ cal fomentar, doncs, aquelles situacions, com ara les que sorgeixen de la gran poesia lírica leopardiana, que, tot i manifestar la nul·lilitat de les coses —la positiva «infinita possibilitat»—,¹¹¹ permetin el sorgiment de les il·lusions —el pas del *ni-ente* al *nulla*—,¹¹² és a dir, permetin parlar el llenguatge

positivitat del *nulla*, vegeu L. CAPITANO, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, op.cit. Vegeu, en especial, la p. 80: «La filosofia che Eleandro [*Dialogo di Timandro e di Eleandro*] condanna è quella per la quale il tutto è niente. Quello che Leopardi denuncia è dunque il nichilismo scellerato del suo tempo, non certo il nullismo positivo dell'immaginazione poetica, per la quale al contrario il nulla torna a rimettere in gioco tutto il possibile». La cursiva és nostra.

¹⁰⁶ Zibaldone, 1616.

¹⁰⁷ Cfr. M. DONÀ, *Misterio grande. Filosofia di Giacomo Leopardi*, Milano: Bompiani, 2013. Vegeu, en especial les pp. 168-170. En aquestes pàgines Donà s'allunya tant de Severino com de Givone en afirmar que en el pensament del recanatès sí que contempla l'existència d'un principi, per bé que es tracta d'un principi tan relliscós com el de la mateixa existència.

¹⁰⁸ Zibaldone, 260.

¹⁰⁹ Cfr. A. FOLIN, «Nichilismo e ragione», dins *Leopardi e il canto dell'addio*, op.cit., p. 192. Vegeu, també, G. LEOPARDI, «Carta núm. 158 del 30 de juny del 1820 a P. Giordani», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., p. 1203. «[i]o non tengo le illusioni per mere vanità, ma per cose in certo modo sostanziali». En un cert sentit, hom podria plantejar-se el fet que, arran de la consideració de les il·lusions-com-a-substància, Leopardi no nega pas el fonament o el principi de les coses, sinó que el pensa precisament en tant que absència —el *nulla* o *aseità*—, i no pas com a presència.

¹¹⁰ G. LEOPARDI, «Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 79-85, vv. 98-100.

¹¹¹ Zibaldone, 1623.

¹¹² Cfr. A. CARACCILO, «La dialettica leopardiana "nulla-niente". Suo significato nella storia religiosa contemporanea», dins *Leopardi e il nichilismo*, op.cit., p. 51. Hom desenvoluparà la susdita distinció entre *nulla* i *niente* a la segona part del present capítol. Com a avanç, podríem dir que el nostre poeta, enfront dels qui diuen que no hi ha res o cap cosa que importi —i que, per tant, tot és igual, ço és, tot és

«poetico della natura».¹¹³

Cal afegir, però, que De Sanctis fou un dels primers a adonar-se d'aquella “etica dello smascheramento”, de què parlàvem més amunt i, a més, fou prou perspicaç per advertir la gran diferència que hi havia entre Schopenhauer i Leopardi:¹¹⁴ «L'ozio per Leopardi è un'abdicazione dell'umana dignità, una vigliaccheria; Schopenhauer richiede l'occupazione come un mezzo di conservarsi in buona salute».¹¹⁵ Així, doncs, la perspicaçia desanctisiana va reeixir a copsar dues actituds ben oposades en relació a la manera d'enfrontar-se al destí: mentre que Leopardi exigeix als homes d'assolir el capteniment de la ginebra, l'altre, en canvi, proposa més aviat un comportament més propi de l'estruç.¹¹⁶

D'aquí que Lucio Felici ens animi, arran de la clarividència que palesa De Sanctis en el diàleg suara esmentat, a considerar el pensament del de Recanati «oltre Schopenhauer»,¹¹⁷ i d'apropar-lo, més aviat, a les lectures que en féu Nietzsche. Franco Volpi, a partir del parer de Sergio Solmi, n'és de la mateixa opinió:

Schopenhauer e Leopardi sono apparentati dal fatto che uno costruisce la metafisica, l'altro la poesia del dolore: ma il pessimismo di Schopenhauer è frutto di una saggezza arida e negativa, quello leopardiano di uno struggimento nobile e grande; quello schopenhaueriano deprimente, quello leopardiano pieno di amore per la vita e fortificante; Schopenhauer appare piccolo-borghese e individualista, Leopardi magnanimo e mosso da grandi ideali.¹¹⁸

ni-ente—, Leopardi defensa la importància de les “coses que no són coses” —el *nulla*—, ço és, dels fonaments sense fonament —estètica—.

¹¹³ Cfr. Zibaldone, 1835. Val a dir que el present paràgraf ha tingut en compte les meditacions zibaldonianes de les pp. 259-260, en les quals Leopardi reflexiona al voltant de les anomenades “opere di genio”.

¹¹⁴ Cfr. L. FELICI, «Schopenhauer lettore di Leopardi», dins A. FOLIN (ed.), *I diletti del vero*, op.cit., pp. 143-163, vegeu p. 159. Cal anar amb molta cautela a l'hora d'utilitzar el terme susdit de “smascheramento”, sobretot perquè hom no està suggerint cap mena de relació entre el pensament del recanatès i l'anomenada “escola de la sospita”. La postura teòrica del nostre estudi sosté que la poètica leopardiana té com a objectiu el fet de parlar la llengua-sense-sentit —i plena de possibilitat— de la natura. No compartim, doncs, la visió severiniana segons la qual la poesia de Leopardi amaga i/o desemmascara la veritat (metafísica). Vegeu, al respecte, E. SEVERINO, *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età delle tecnica: Leopardi*, op.cit., pp. 332-333, així com S. GIVONE, *Storia del nulla*, Roma-Bari: Laterza, 1995, p. 137.

¹¹⁵ F. DE SANCTIS, «Schopenhauer e Leopardi», dins *Saggi critici*, op. cit., vol II, p. 185.

¹¹⁶ Cfr. S. NATOLI — A. PRETE, *Dialogo su Leopardi. Natura, poesia, filosofia*, op.cit., p. 157: «De Sanctis scrive, ai margini della pagina leopardiana, il segno della contraddizione [...], per cui nel “deserto della vita” si possa sentire il profumo della ginebra, nel gelo della negazione possa tremare il ritmo di un verso e, infine, la lingua del nulla possa essere capace di suggerire insieme confidenza e azzardo».

¹¹⁷ L. FELICI, «Schopenhauer lettore di Leopardi», dins A. FOLIN (ed.), *I diletti del vero*, op.cit., p. 163.

¹¹⁸ F. VOLPI, «Schopenhauer e Leopardi», dins M. A. RIGONI (ed.), *Leopardi e l'età romantica*, op.cit., pp. 397-419, esmentat a les pp. 417-418.

Un altre dels autors que no va necessitar la publicació del *Zibaldone* per adonar-se que es trobava davant d'un veritable poeta-filòsof fou Friedrich Nietzsche. Segons Giuseppe Gabetti,¹¹⁹ sembla ser que Nietzsche va conèixer de l'existència de Leopardi arran d'una lectura que féu Erwin Rodhe del poema *Passero solitario* l'any 1869.

Il periodo in cui Nietzsche si occupa più attivamente di Leopardi è compreso tra il 1872 e il 1880: «Con frequenza Nietzsche ritorna difatti in questi anni alla lettura delle poesie nel testo [...] e nelle traduzioni che si vennero via via succedendo: le porta con sé in montagna “ a conforto e diletto dei suoi ozii estivi”; si procura le *Opere complete* nella edizione del Le Monnier, riprende e rilegge le *Operette morali*».¹²⁰

Nietzsche afirma amb molta vehemència que «Leopardi ist das moderne Ideal eines Philologen; die deutschen Philologen können nichts *machen*».¹²¹ Per poder reeixir a copsar ben bé què ens vol transmetre l'alemany en aquesta sentència, primer hauríem de comprendre què és la filologia per a Nietzsche. El de Röcken no vol pas una filologia científica que converteixi tot allò que estudia en un objecte —mort— perquè el que cerca és una recuperació orgànica del text a estudiar, ço és, fer reviure l'aspecte cultural —de vida, un culte vivent— de la tragèdia. I és que Nietzsche estava convençut que fins que això no s'esdevingués la cultura alemanya no se'n sortiria, ço és, no tornaria a ser viva —penseu que el filòsof creia que la cultura alemanya s'havia anat descomponent a causa del racionalisme il·lustrat—. Nietzsche, per tant, volia que la cultura alemanya tornés a assentar-se sobre un substrat vivent, substrat que havia localitzat en el món dels mites, ja que, segons ell, el cristianisme estava mort. D'aquí que afirmi que «der Untergang der *Philologen-Poeten* liegt zu gutem Theile in ihrer persönlichen Verderbniss; ihre Art wächst später weiter, wie z.B. Goethe und Leopardi solche Erscheinungen sind».¹²²

El terme propdit de filòlegs-poetes palesa, a parer nostre, què és el que hi podia entreveure Nietzsche, en el pensament que els versos de Leopardi deixaven traspuar. A

¹¹⁹ Citat per A. FOLIN, «Intorno al rapporto Leopardi-Nietzsche», dins *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, Venezia: Marsilio, 1996, p. 133.

¹²⁰ G. GABETTI, *Nietzsche e Leopardi*, esmentat per A. FOLIN, «Intorno al rapporto Leopardi-Nietzsche», dins *Pensare per affetti*, op. cit., pp. 133-134.

¹²¹ F. NIETZSCHE, *Nachgelassene Fragmente. Anfang 1875 — Frühling 1876*, G. COLLI — M. MONTINARI (eds.), vol. IV de la *Friedrich Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Berlin: W. De Gruyter, 1969, p. 98. «Leopardi és l'ideal modern d'un filòleg; els filòlegs alemanys no saben *fer res*». La traducció és nostra.

¹²² Ibid., p. 120. «L'ocàs dels filòlegs-poetes es deu en bona part a llur corrupció personal; la seva espècie torna a créixer més tard: Goethe i Leopardi, per exemple, són fenòmens d'aquesta mena». La traducció i la cursiva són nostres.

grans trets, sembla que ambdós mantenen una lluita aferrissada contra «l'assoggettarsi»¹²³ a la igualadora i uniforme «esattezza erudita»¹²⁴ d'aquella filologia que es dedica a analitzar —desemmascarar— els textos i a copiar-los, ja que d'aquesta manera hom oblida que, en fer-ho, no els arribarà a comprendre mai, ans al contrari, no farà altra cosa que empètir-ne l'abast ontològic o la seva força originària —i passarà, per tant, del *nulla* possibilitador al *ni-ente* anorreador—. ¹²⁵ És per això que el de Recanati ens proposa d'imitar la natura —el *nulla-de-sentit* de la natura—¹²⁶ i, consegüentment, d'abstenir-nos de copiar o d'analitzar les obres antigues.

Cal tenir en compte que bona part del nostre treball se centra justament en les cavil·lacions leopardianes al voltant de la suara esmentada “força originària”. Hom ha procurat de condensar la seva reflexió mitjançant la creació del neologisme d’“imitació-interpretant”. En el moment en què els autors moderns reprenen temàtiques antigues — clàssiques—, el de Recanati prefereix que aquests no les copiïn tal qual, sinó que les modernitzin, ço és, les actualitzin. L'actualització o comprensió remet, doncs, al concepte suara esmentat d’“imitació-interpretant”. ¹²⁷ I és que hom només comprèn alguna cosa en el mateix moment en què, a partir de la imitació, la transposa.

La nostra hipòtesi, al capdavall, considera que Nietzsche ha sabut intuir la

¹²³ Zibaldone, 78.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Cfr. L. PAREYSON, *Verità e interpretazione*, Milano: Mursia, 2014. La nostra concepció de la veritat —l'èsser— té un deute molt important amb l'obra del filòsof torinès. De fet, el suara esmentat “força originària” remet justament a la força de l'Èsser, la qual, segons Pareyson, es caracteritza per ésser inexhaurible i originària.

¹²⁶ Cfr. G. LEOPARDI, «Discurso di un Italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 968-996, cita a p. 983: «[P]erché noi non vogliamo che il poeta imiti altri poeti, ma la natura».

¹²⁷ Cal dir que aquesta transposició té molt a veure, al nostre parer, amb aquella reflexió celaniana segons la qual la llengua poètica no és pas la llengua uniforme de la gramàtica, «[s]ondern *aktualisierte Sprache*, freigesetzt unter dem Zeichen einer zwar radikalen, aber gleichzeitig auch der ihr von der Sprache gezogenen Grenzen, der ihr von der Sprache erschlossenen Möglichkeiten eingedenk bleibenden Individuation» [“sinó *llengua actualitzada*, alliberada sota el signe d'una radical individuació, tot i que alhora té també present els límits traçats per la llengua, així com les oportunitats obertes per la llengua”. Cita extreta de P. CELAN, «Der Meridian», dins *Gesammelte Werke*, volum III, Frankfurt: Suhrkamp, 2000, pp. 187-202, cita a p. 197]. La traducció i la cursiva són nostres. La llengua actualitzada, talment com la filologia actualitzada, és aquella que, tot i mantenir-se dins els límits de la forma gramatical, la transposa i, consegüentment, la individualitza. Cal tenir present que al llarg del nostre treball, hom s'adonarà de l'ús de termes com ara “imaginació-com-a-interpretació”, “imitació-com-a-interpretació” o “imitació-interpretant”. Volem fer-vos notar el fet que tots aquests termes s'inspiren en la teoria de la formativitat de Luigi Pareyson, teoria que hom trobarà, principalment, en L. PAREYSON, *Estetica: teoria della formatività*, Milano: Bompiani, 2010. De la versió espanyola, L. PAREYSON, *Estética. Teoría de la formatividad*, Madrid: Xorki, 2014, ens ha interessat, sobretot, els comentaris de la traductora Cristina Coriasso, ja que permeten de capir què volem dir amb el neologisme d’“imitació-interpretant”; vegeu, en especial, la p. XVIII de la Introducció del present llibre: «El hecho de que la formación de la obra de arte no sea creación sino ya interpretación y de que la interpretación exija del intérprete la reavivación del proceso de formación».

concepció leopardiana de la imitació —i de la filologia— en tant que acte creatiu. Les anomenades «opere di genio»¹²⁸ són aquelles que, mitjançant la mimesi del *nulla*, aconseguen precisament de transposar la realitat. Així, doncs, hom no ha de fer com el pintor que còpia allò que veu o com el romàntics que, segons el nostre autor, cerquen en la realitat les imatges ja de per si espectaculars, sinó d'imitar el llenguatge sense sentit de la natura, ço és, ésser natura i, consegüentment, fer-la aparèixer a través del que, modestament, el nostre estudi ha convingut a anomenar la imitació-interpretant.¹²⁹

Il poeta non imita la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca. *I' mi son un che quando Natura parla*, ec. vera definizione del poeta. Così il poeta non è imitatore se non di se stesso. Quando colla imitazione egli esce veramente da se medesimo, quella propriamente non è più poesia, facoltà divina; quella è un'arte umana; è prosa, malgrado il verso e il linguaggio. Come prosa misurata, e come arte umana, può stare; ed io non intendo di condannarla.¹³⁰

La cançó *Alla primavera o delle favole antiche* (1822) ha estat, des del punt de vista de la crítica tradicional, un comiat de Leopardi a la imitació de la mitologia.¹³¹ D'alguna manera, ens està dient que no hem d'imitar pas els clàssics, sinó adoptar el seu esguard: els antics coneixien el món a través de la imaginació, la qual se sostenia per la il·lusió. En el món modern, tot plegat s'ha trasbalsat amb l'emergència de la subjectivitat “autàrquica” o “ocasionalista”,¹³² en tant que contraposició a la natura —és per aquest motiu que el poeta pregunta: «Vivi tu, vivi, o santa / natura? vivi e il dissueto orecchio / della materna voce il suono accoglie?»—.¹³³ Val a dir que en el segon

¹²⁸ Zibaldone, 259.

¹²⁹ En aquest paràgraf hi ha un dels conceptes basilers de la tesi present: la imitació-interpretant. No cal dir que aquest serà desenvolupat en els propers capítols, en especial, en el número 5.

¹³⁰ Zibaldone, 4372-4373.

¹³¹ Cfr. L. POLATO, «L'ultima volta del mito: in margine alla canzone “Alla primavera o delle favole antiche”», dins *Il sogno di un'ombra*, Venezia: Marsilio, 2007, pp. 29-46. Vegeu, també, L. FELICI, «Le favole antiche della primavera», dins *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra “favole antiche” e “disperati affetti”*, Venezia: Marsilio, 2005, pp. 65-84.

¹³² Cfr. C. SCHMITT, *Politische Romantik*, op.cit. El terme “autarquia” i “ocasionalista” fan referència a la visió schmittiana del romanticisme. Vegeu, per exemple, p. 57 de la susdita edició: «Das geniale Subjekt als Gott ertrug, wenn es mit seiner göttlichen Autarkie praktisch Ernst machte, keine Gemeinschaft mehr» [“El subjecte genial no suportava cap altra comunitat quan portava a la pràctica la seva autarquia divina”]. La traducció i la cursiva són nostres. Pel que fa al concepte d’“ocasionalista”, i com a parella de l’“Autarkie”, podríem relacionar l’“ocasionalista” amb l’“anarquia”; vegeu què en diu a p. 72: «Die substanzlosen Formen lassen sich zu jedem Inhalt in Beziehung setzen; in der romantischen Anarchie kann jeder sich seine Welt gestalten und jedes Wort zum Gefäß unendlicher Möglichkeiten machen» [“Les formes mancades de substància es poden relacionar amb qualsevol contingut; en l'anarquia romàntica, tothom pot formar el seu món i fer que cada paraula sigui el recipient d'infinites possibilitats”]. La traducció i la cursiva són nostres.

¹³³ G. LEOPARDI, «Alla primavera o delle favole antiche», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 99-103, cant núm. VII, vv. 20-22.

passatge es palesa la gran influència que va tenir el *Principi di scienza nuova* de Vico, sobretot en el fet de relacionar la “fanciullezza” amb el parlar poètic de la natura, és a dir, amb el «*parlare fantastico per sostanze animate la maggior parte immaginate divine*». ¹³⁴ I és que la natura parla al poeta a través d’una “favella” o parlar primer, el qual es caracteritza per ser un parlar fantàstic, en què fantasia i coneixement són una mateixa cosa.

La tasca del poeta, per tant, hom l’ha d’entendre com un procés de traducció —de mitjancer o, tal com hem convingut d’anomenar en aquest estudi, d’interposició (poètica) mitjançant la imitació-interpretant— del llenguatge primari al llenguatge dels homes. El veritable poeta, doncs, ha de mirar d’entorpir la tendència que té tot subjecte a anhelar delerosament l’explicació de les coses, a la seva violenta humanització. I és que el *nulla-de-sentit* de la natura tan sols es mostra, o això és el que sembla indicar-nos Leopardi amb el susdit “*I’ mi son un che quando Natura parla, ec. vera definizione del poeta*”, a partir justament de la interpretació personal —la “siepe”— del poeta. És a dir, la natura parla a través de la mediació entorpidora —imitació-interpretant— del gran poeta.

Comptat i debatut, un filòleg-poeta és, als ulls de Nietzsche, i sempre segons la lectura de Giorgio Colli, aquell home superior que es demana, talment com el pastor leopardià, «ed io che sono?». ¹³⁵ Són aquells, doncs, que:

cercano la vita, bramano conoscerla, e si aggirano nella rappresentazione; ma se tutta la loro attività si esaurisce qui, nella pura conoscenza, il loro non sarebbe che un freddo vagare di scienziati [...] cerchiamo il nome da dare a questa attività, che vede il mondo e la vita come una grande espressione e la studia soltanto per scoprire ciò

¹³⁴ G. VICO, *Principi di scienza nuova*, Napoli: ISPF, 2013, cita a p. 113. Vegeu, també, G. LEOPARDI, «Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 972-973: «[...] non può mancare a voi quell’esperienza ch’io cerco [...]. Imperocché quello che furono gli antichi, siamo stati noi tutti, e quello che fu il mondo per qualche secolo, siamo stati noi per qualche anno, dico fanciulli e partecipi di quella ignoranza e di quei timori e di quei dilette e di quelle credenze e di quella sterminata operazione della fantasia [...]; quando la meraviglia tanto grata a noi che spessissimo desideriamo di poter credere per poterci meravigliare, continuamente ci possedeva [...]. Ma quel era in quel tempo la fantasia nostra [...] come ingrandiva le cose piccole, e ornava le disadorne, e illuminava le oscure [...] quanta materia di poesia, quanta ricchezza quanto vigore quant’efficacia quanta commozione quanto diletto. [...] Ecco dunque manifesta e palpabile in noi, e manifesta e palpabile a chicchessia la prepotente inclinazione al primitivo [...] in quei medesimi ai quali i romantici procurano di persuadere che la materia antica e primitiva di poesia non faccia per loro. [...] quelle che i romantici bestemmiano e rigettano e sbandiscono dalla poesia, gridando che non siamo più fanciulli: e pur troppo non siamo; ma il poeta deve illudere, e illudendo imitar la natura, e imitando la natura dilettere [...]». D’aquí que el nostre poeta vulgui recuperar la mirada dels *antichi*, ço és, dels clàssics.

¹³⁵ G. LEOPARDI, «Canto notturno di un pastore errante dell’Asia», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., cant núm. XXIII, pp. 160-164, v. 89.

che sta dietro ad essa. Noi scegliamo il termine filologia. Essi amano il *lógos*, vogliono decifrare il “discorso” della vita [...]. Filologia è l’amore di tutto ciò che appare, di tutto il fenomeno, considerato però come creazione, e quindi brama anzitutto di giungere al creatore e di vivere la sua vita. Mai egli può posare definitivamente su di una soluzione, quando si imbatte nel frantumamento fenomenico della vita [...]; lo scienziato invece, per il quale nulla all’infuori del *lógos* esiste, trascura la situazione come irrazionale.¹³⁶

El filòleg-poeta és aquell que sap manifestar, talment com la *Lichtung* heideggeriana,¹³⁷ l’ambigüitat amb què parla la Natura; d’aquí que no hi hagi mai un acabament, ço és, una solució. D’aquí que, al llarg del *Canto notturno*, les incessants i “fragwürdige”¹³⁸ preguntes del pastor a la lluna, en tant que «giovinetta immortal»,¹³⁹ no rebin mai cap resposta. I és que la lluna no pot dir-li res perquè «mortal non sei, / e forse del mio dir poco ti cale».¹⁴⁰ I no és que la lluna no vulgui parlar, sinó que no pot fer-ho perquè representa el silenci de l’Altre-com-a-fonament. La lluna ha de romandre en silenci, esvanir-se de l’escena per tal que les coses del món respirin i signifiquin. És per això que Leopardi tem i defuig la llum directa del *Grund*. La violenta llum de la llum —i que hom podria relacionar amb el repetit “tutto” leopardià— l’aclapara i l’exhaureix. D’aquí que cerqui sempre l’obstacle —la famosa “sieve” de *L’infinito*— o bé l’obertura completa: tant l’un com l’altre obliguen el lector a utilitzar la interposició de la imaginació per tal de reeixir a tenir-ne una imatge, no pas completa, ans originària i inexhaurible.

¹³⁶ G. COLLI, *Apollineo e dionisiaco*, Milano: Adelphi, 2011, pp. 30-32.

¹³⁷ Cfr. A. FOLIN, *Leopardi e il canto dell’addio*, op.cit., p. 205: «[...] Leopardi sembra fuoriuscire dai limiti stessi imposti dal dilemma concettuale, per avviarsi nel cammino della *parola poetica*. È comunque difficilmente misconoscibile che proprio a proposito del nulla Leopardi e Heidegger convergono su “figure” o icone straordinariamente consonanti [...]. Ma è nel vivo del poetico e della sua forma [...] che si verifica questa straordinaria consonanza». En relació al concepte heideggerià de “Lichtung”, Folin el relaciona amb el terme leopardià d’“aprico”. Vegeu, al respecte, A. FOLIN, *Leopardi e la notte chiara*, op.cit., p. 10: «Il lemma “aprico” nei *Canti* svolge una funzione semanticamente cruciale i pregnante, ed è spesso usato per indicare [...] l’apparire originario della terra stessa allo sguardo umano».

¹³⁸ Amb aquest terme heideggerià volem fer aparèixer com en són d’importants les preguntes en les composicions leopardianes i aquesta composició en particular. “Fragwürdig” es pot traduir com “allò que és digne de ser preguntat”. Vegeu, al respecte, M. HEIDEGGER, «Wissenschaft und Besinnung», dins *Vorträge und Aufsätze*, vol. VII de la *Gesamtausgabe*, op.cit., pp. 37-65. Cal fer atenció a les darreres línies de la p. 65: «in der Klarheit unablässigen Fragens an das Unerschöpfliche des Fragwürdigen» (“en la claredat de la pregunta incessant al voltant de l’inexhaurible del que és digne de ser preguntat”, la traducció és nostra). El que és digne de ser preguntat és inexhaurible, ço és, sense resposta; d’aquí que la pregunta sigui incessant i sense *télos*.

¹³⁹ G. LEOPARDI, «Canto notturno di un pastore errante dell’Asia», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., cant núm. XXIII, pp. 160-164, v. 99.

¹⁴⁰ *Ibid.*, vv. 59-60.

2.2. La crítica posterior als anys 50: Leopardi com a poeta-filòsof

L'any 1947 es varen publicar els dos assaigs que varen iniciar el canvi en la concepció de tota l'obra leopardiana. D'una banda, el *Leopardi progressivo* de Cesare Luporini,¹⁴¹ de l'altra, *La nuova poetica leopardiana* de Walter Binni.¹⁴² És a causa d'aquesta coincidència temporal que la crítica actual ha establert l'any 1947 com la *svolta* a partir de la qual va canviar totalment la visió que hom tenia de Leopardi. És a dir, es va passar de considerar-lo exclusivament com un poeta/narrador —en tant que, formalment, la seva obra més important consta tan sols de poesia i de prosa— a tenir-lo per un veritable poeta-filòsof —en tant que, més enllà de la forma, la seva poesia i la seva prosa també medita—. Una transformació que, tot sigui dit de passada, ja havia tingut els seus veritables “exploradors” en les figures de Vincenzo Gioberti,¹⁴³ Giuseppe Rensi,¹⁴⁴ Giovanni Amelotti¹⁴⁵ i Adriano Tilgher.¹⁴⁶

Al costat d'aquests dos autors-insígnia, ço és, de Luporini i de Binni, hom ha cregut també necessari la inclusió de l'obra d'Alberto Caracciolo, intitulada *Introduzione al Leopardi* —escrita l'any 1947 i publicada l'any 1949 amb el títol de *Scritti di estetica*—,¹⁴⁷ així com el *Linguaggio del vero in Leopardi* de Cesare Galimberti.¹⁴⁸ Cal dir que crítics actuals, com ara Giuseppe Panella, han aprofitat l'avinentesa per anomenar-los els de la «generazione del '47».¹⁴⁹

¹⁴¹ C. LUPORINI, «Leopardi progressivo», dins *Filosofi vecchi e nuovi*, Firenze: Sansoni, 1947. Nosaltres hem consultat una altra edició: C. LUPORINI, *Leopardi progressivo*, Roma: Editori Riuniti, 2006. Les cites es faran a partir de la darrera edició.

¹⁴² W. BINNI, *La nuova poetica leopardiana*, Firenze: Sansoni, 1947.

¹⁴³ Cfr. V. GIOBERTI, *Pensieri e giudizi sulla letteratura italiana e straniera*, que és un recull de tots els seus escrits curat per F. UGOLINI, Firenze: Barbèra, 1867.

¹⁴⁴ Cfr. G. RENSI, *Lo scetticismo estetico di Leopardi* (1919), per bé que s'ha publicat a partir d'una edició curada per B. MAJ, Ferrara: Gallo, 1990.

¹⁴⁵ Cfr. G. AMELOTI, *La filosofia del Leopardi*, Genova: Arte grafiche R. Fabris, 1937.

¹⁴⁶ Cfr. A. TILGHER, *La filosofia di Leopardi*, Roma: Edizioni di Religio, 1940.

¹⁴⁷ A. CARACCILO, aquests han estat publicats com a «G. Leopardi. “Storia di un'anima”. La poesia», dins *Leopardi e il nichilismo*, op.cit., pp. 33-44.

¹⁴⁸ C. GALIMBERTI, *Linguaggio del vero in Leopardi*, Firenze: Olschki, 1959.

¹⁴⁹ G. PANELLA, «Leopardi e l'estetica del sublime», G. POLIZZI (ed.), *Leopardi e la filosofia*, op.cit., p. 47, en la nota núm. 2.

2.2.1. L'INICI DEL LEOPARDI METAFÍSIC: GIOVANNI AMELOTI I ALBERTO CARACCILO¹⁵⁰

El sorgiment d'aquesta nova crítica està molt lligada al pensament encetat per Heidegger al voltant del llenguatge poètic i en especial sobre les figures de Hölderlin i Rilke. Per bé que els primers documents filosòfics que ens han pervingut han estat en forma de poema, no ha estat ben bé fins als anys cinquanta del s XX, amb la tasca duta a terme per filòsofs com el suara esmentat Martin Heidegger —sobretot arran de les conferències iniciades durant l'hivern de l'any 1934 dedicades a la poesia de Friedrich Hölderlin—,¹⁵¹ que hom ha començat a valoritzar l'origen comú de la filosofia i la poesia. Heidegger, a partir de la filosofia de Parmènides, ha volgut subratllar el fet que la filosofia i la poesia han compartit diverses vegades el mateix camí, o millor dit encara, han estat justament el mateix: només cal recordar un dels autors més estimats de Leopardi, ço és, Lucreci i el seu famós *De rerum natura*, així com autors de la talla de Guido Cavalcanti,¹⁵² per citar-ne només dos exemples.

Dels suara anomenats “exploradors” i, arran del que hem assenyalat al voltant de Heidegger, voldriem dedicar-hi unes quantes ratlles a Giovanni Amelotti, sobretot perquè, en el llibre ja esmentat de *La filosofia del Leopardi*, considera Leopardi com un pensador metafísic i ho fa, justament, a partir de la comparació amb les reflexions heideggerianes —del *Sein und Zeit* (1927) i del *Was ist Metaphysik?* (1929)— al voltant de l'èsser. Però potser el que encara és més important és el fet mateix d'haver gosat comparar el pensament d'un poeta, fins aleshores menyspreat per la filosofia predominant —crociana—, amb un dels filòsofs més importants del s XX. I és que Amelotti s'atreveix a «collocare il pensiero del Recanatese all'interno del cammino della metafisica occidentale»,¹⁵³ principalment, arran de les reflexions leopardianes al voltant del *nulla*:

¹⁵⁰ Cfr. L. CAPITANO, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, op.cit. Hom s'ha inspirat en el reeixit concepte de “rivolta metafísica” de la p. 87 de l'obra de Capitano.

¹⁵¹ Cfr. M. HEIDEGGER, *Erläuterung zu Hölderlins Dichtung (1936-1968)*, vol. IV de la *Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2011.

¹⁵² Cfr. M. CORTI, *La felicità mentale*, Torino: Einaudi, 1983, p. VIII. Cfr. L. BADIA, *Tradicció i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*, València: IUFV, 1993, pp. 151-152: «Cavalcanti i Dante van superar els estrets límits d'una cultura per a laics, feta de col·leccions d'*auctoritates*, com ara el *Tresor* de Brunetto Latini, per a dialogar de tu a tu des dels seus versos amb l'*élite* universitària dels seus dies. Al marge de si efectivament van tocar algun port [...] queda el fet que després d'ells el llenguatge de la lírica es va anar assemblant més al del tractat teòric».

¹⁵³ A. FOLIN, «Leopardi e Heidegger: pertinenza di una comparazione», dins *Leopardi e il canto dell'addio*, op.cit., pp. 195-206, cita a p. 198.

Insomma il principio delle cose, e di Dio stesso, è il nulla. Giacchè nessuna cosa è assolutamente necessaria, cioè non v'è ragione assoluta perch'ella non possa non essere, o non essere in quel tal modo ec. [...] Anche la necessità di essere, o di essere in un tal modo, e di essere indipendentemente da ogni cagione, è perfezione relativa alle nostre opinioni ec. Certo è che distrutte le forme Platoniche preesistenti alle cose, è distrutto Iddio.¹⁵⁴

Una de les reflexions més interessants d'Amelotti és, sempre segons Alberto Folin,¹⁵⁵ el fet que nega, en Leopardi, l'existència d'un absolut entès a la manera tradicional, ço és com “le forme Platoniche preesistenti alle cose”, però no pas l'absolut en si, ja que aquest existeix en tant que «l'infinita possibilità di essere».¹⁵⁶ I és que Leopardi no rebutja pas la cosa en si, l'absolut, sinó que tan sols el dessubstancialitza: «La comprensione dell'incondizionatezza dell'esistenza, è il primo passo per comprendere la natura più profonda dell'essere: la sua onnipotenza e la sua incumbente presenza sulle cose esistenti».¹⁵⁷ L'èsser és, doncs, l'absoluta possibilitat, aquella mena d'espai fronterer entre l'objecte i el subjecte, i que Heidegger anomena la “Lichtung”; d'aquí que la poètica leopardiana sigui, segons Uta Degner —a partir de la comparació de la poètica de Hölderlin i Leopardi—, una «Poetik des Offenen»,¹⁵⁸ és a dir, una poètica del «vago e indeterminato».¹⁵⁹

¹⁵⁴ *Zibaldone*, 1341-1342.

¹⁵⁵ Cfr. A. FOLIN, «Leopardi e Heidegger: pertinenza di una comparazione», dins *Leopardi e il canto dell'addio*, op.cit., p. 199.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 199.

¹⁵⁷ G. AMELOTI, *La filosofia del Leopardi*, op.cit., p. 263.

¹⁵⁸ U. DEGNER, «"Paradoxe Praktiker". Zur Poetik des Offenen bei Hölderlin und Leopardi», dins S. DOERING — S. NEUMEISTER (eds.), *Hölderlin und Leopardi*, Tübingen: Isele & Narayana Press, 2011, pp. 117-142. Hom podria traduir la susdita “Poetik des Offenen” com una “Poètica de l'obert”, ço és, com una poètica de “le cose che non son cose” [*Zibaldone*, 4174], del *nulla*, al capdavant. La seva és una poètica basada en la revolució hermenèutica que implica, de fet, un buidament de qualsevol mena de sentit i, per consegüent, l'aposta per una poètica abismal en què el gaudi sorgeix justament del sentiment d'estranyesa davant d'allò que no té ni suport ni fonament. D'aquí la importància del *nulla*. Aquesta poètica té moltes semblances, en opinió nostra, amb la *Gesetzmäßigkeit ohne Gesetz* [“la legalitat sense llei”] kantiana. Vegeu, al respecte, I. KANT, *Kritik der Urteilskraft*, K. M. GUTH (ed.), Berlin: Hofenber, 2016, p. 77: «Es wird also eine Gesetzmäßigkeit ohne Gesetz, und eine subjektive Übereinstimmung der Einbildungskraft zum Verstande, ohne eine objektive, da die Vorstellung auf einen bestimmen Begriff von einem Gegenstande bezogen wird, mit der freien Gesetzmäßigkeit des Verstandes (welche auch Zweckmäßigkeit ohne Zweck genannt worden) und mit der Eigentümlichkeit eines Geschmacksurteils allein zusammen bestehen können» [“Amb la lliure legalitat de l'intel·lecte (el qual també ha estat anomenat finalitat sense propòsit) i amb la particularitat d'un judici del gust, només podran així coexistir una *legalitat sense llei*, i un acord subjectiu de la imaginació amb l'intel·lecte, no pas un d'objectiu, ja que està relacionat amb la representació d'un concepte determinat d'un objecte.”]. La traducció i la cursiva són nostres.

¹⁵⁹ Cfr. *Zibaldone*, 100: «È cosa osservata degli antichi poeti ed artefici, massimamente greci, che solevano lasciar da pensare allo spettatore o uditore più di quello ch'espressero. [...] E quanto alla cagione di ciò, non è altra che la loro semplicità e naturalezza, per cui non andavano come i moderni

Ein grundlegender Zug dieser Poetik ist demnach ihre „aktivierende Kraft“. Die Einbeziehung des Lesers, der Versuch einer Aktivierung von dessen Trieb, „das Ungebildete zu bilden“, enthält [en la poètica de Hölderlin] —wie man auch in Bezug auf Leopardi konstatiert hat— [...] die poetische Unbestimmtheit als ein Stimulans für die Aktivität des Lesers [...].¹⁶⁰

La llengua de la natura és poètica perquè és indeterminada, ço és, caracteritzada pel seu *nulla-de-sentit*. És justament aquest fonament sense fonament de la poètica leopardiana —la seva indeterminació— el que permet l'aparició d'aquell espai obert en què no es distingeix res: «Aber Lebendige machen / alle den Fehler, dass sie zu stark unterscheiden».¹⁶¹ Les meditacions heideggerianes tenen com a objectiu la dissolució de la metafísica de la llum pròpia de l'Il·luminisme,¹⁶² aquella segons la qual és l'esguard del subjecte —i, per això, el sorgiment de la inevitable contraposició entre subjecte i objecte—, qui procedeix a desvelar la veritat. D'aquí que el filòsof alemany proposi el pas de l'enlluernadora *Licht* a la *Lichtung*, ço és, el pas de l'il·luminar al desocultar, és a dir, a deixar que els fenòmens es desocultin, es facin il·latents o es desamaguin.¹⁶³

Val a dir que són precisament les reflexions d'Amelotti, les que duen a relacionar, per part d'Alberto Folín, el concepte heideggerià de “Lichtung” —“clariana”— amb el

dietro alle minuzie della cosa, dimostrando evidentemente lo studio dello scrittore, che non parla o descrive la cosa come la natura stessa la presenta, ma va sottilizzando, notando le circostanze, sminuzzando e allungando la descrizione per desiderio di fare effetto, cosa che scuopre il proposito, distrugge la naturale disinvoltura e negligenza, manifesta l'arte e l'affettazione, *ed introduce nella poesia a parlare più il poeta che la cosa*. [...] [Els antics] descrivendo con pochi colpi, e mostrando poche parti dell'oggetto, lasciavano l'immaginazione errare nel *vago e indeterminato* di quelle idee fanciullesche, che nascono *dall'ignoranza dell'intiero*. [...] Dove che i moderni, determinando ogni oggetto, e mostrandone tutti i confini, son privi quasi affatto di questa emozione infinita, e invece non destano se non quella finita e circoscritta, che nasce dalla cognizione dell'oggetto intiero, e non ha nulla di stravagante, ma è propria dell'età matura, che è priva di quegli insprimibili dilette della vaga immaginazione provati nella fanciullezza». La cursiva és nostra i té com a objectiu el fet de subratllar que Leopardi cerca una poètica basada en la mimesi del *nulla*, ço és, en la mimesi del *nulla-de-sentit* de la natura. És, per tant, arran de l'ensulsiada de “le forme Platoniche preesistenti alle cose” que s'esdevé la “ignoranza dell'intiero” i, de retop, la capacitat de deixar parlar les coses —la manifestació de la natura—. Les coses parlen, es transposen, mitjançant la “boca del poeta”.

¹⁶⁰ U. DEGNER, «„Paradoxe Praktiker“. Zur Poetik des Offenen bei Hölderlin und Leopardi», op.cit., p. 138. La traducció és nostra: «Un tret fonamental d'aquesta poètica és, segons això, la seva força d'activació. La inclusió del lector, l'intent d'una activació de l'impuls de formar el no format, inclou [en la poètica de Hölderlin] —tal com hom ha constatat també en relació a Leopardi— la indeterminació poètica com un estimulant per a l'activitat del lector».

¹⁶¹ R. M. RILKE, «Erste Elegie», dins *Las Elegías del Duino, los Réquiem y otros poemas*, trad. i ed. OTTO DÖRR, Madrid: Visor Libros, 2010, p. 38, vv. 82-83. La traducció és nostra: «Però tots els vivents s'equivoquen a distingir tan fortament».

¹⁶² Cfr. A. FOLIN, «Sott'altra luce», dins *Leopardi e la notte chiara*, op.cit., pp. 3-14, cita a p. 7.

¹⁶³ Cfr. M. HEIDEGGER, *Parmènides*, trad. i ed. Manuel Carbonell, Barcelona: Quaderns crema, 2005. Hom ha tingut present aquesta obra a l'hora, sobretot, d'extreure'n un dels neologismes més importants del pensament heideggerià: el de la “il·latència”.

leopardià d'”aprico” —“obert, exposat al sol i a l'aire”—. «Il lemma “aprico” nei *Canti* svolge una funzione semanticamente cruciale i pregnante, ed è spesso usato per indicare [...] l'apparire originario della terra stessa allo sguardo umano»,¹⁶⁴ en el sentit que és justament la mirada escrutadora del subjecte —la llum violenta de la raó—, o el que metafòricament el nostre poeta associa a la llum del sol —«e intanto il guardo / steso nell'aria aprica / mi fere il Sol»—,¹⁶⁵ la que ha anat abrusant el vel —el qual hom reconeix en la somorta llum lunar— que originàriament cobria el *nulla-de-sentit* de la natura —l'absoluta possibilitat— en què es mostra l'Ésser, i que és justament el que el fa ésser «tra bello e terribile»¹⁶⁶ allora.

És per això que Folin, mitjançant les paraules d'Amelotti, afirma que la reflexió del recanatès al voltant del *nulla* s'avança a la que, un segle i escaig més tard, durà a terme Heidegger: hi ha una altra llum més originària que no pas la de l'ençegadora raó, per bé que per copsar-la només se la pot representar per mitjà de les imatges poètiques, ço és, per aquelles imitacions que manifesten —no expliquen— la natura.¹⁶⁷ I és que és justament en la poesia que la llum original *es dóna* —«Dolce e chiara è la notte e senza vento, / e queta sovra i tetti e in mezzo agli orti / posa la luna, e di lontan rivela / serena ogni montagna»: ¹⁶⁸ és la llum de la lluna, no pas la del sol (raó), la que permet que es

¹⁶⁴ A. FOLIN, «Sott'altra luce», dins *Leopardi e la notte chiara*, p. 10.

¹⁶⁵ G. LEOPARDI, «Il passero solitario», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 117-119, vv. 39-41. Pel que fa a la preferència leopardiana envers la llum lunar en comptes de la solar, vegeu, P. CITATI, «La luna e il sole», dins *Leopardi*, op.cit., pp. 96-120. Val a dir que el que hem esmentat suara sobre l'”abrusar del vel” té molt a veure, en opinió nostra, amb el que diu Citati a la p. 109: «Il sole divenne un principio di morte. Come dice il primo verso dell'*Appressamento della morte*, “Era morta la lampada [il sole] in Occidente” — un verso che ha molti sensi: la morte del sole, la scomparsa dell'assoluto, la fuga di Dio, la cancellazione di ogni luce piena». El sol-com-a-*Aufklärung* anorexia —exhaureix— la pregunta —«es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen» ens dirà Celan*— digna de ser preguntada. [*P. CELAN, «Fadensonnen — Sols de fil», dins *Cristall d'alè*, trad. i notes Arnau Pons, Cornellà: Labreu edicions, 2015, pp. 38-39].

¹⁶⁶ G. LEOPARDI, «Dialogo della Natura e di un Islandese», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 533-536, cita a p. 533. Cal tenir en compte, també, que el *nulla-de-sentit* de la natura és, a parer nostre, l'”ungeheuer” amb què Hölderlin tradueix el “ta deina” de l'*Antígona* de Sòfocles. Vegeu, al respecte, els comentaris de G. STEINER, *The Poetry of Thought. From Hellenism to Celan*, op.cit., en especial la p. 206.

¹⁶⁷ Amb l'ús del verb “manifestar”, volem de nou fer aparè el nostre principal concepte teòric d'”imitació-interpretant”. Aquest concepte s'entén molt bé arran del següent passatge de G. LEOPARDI, «Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 968-996, cita a pp. 974-975: «che l'ufficio del poeta è imitar la natura, la quale non si cambia né incivilisce [...]; che questi [el poeta] può ingannare, e per tanto deve coll'arte sua quasi trasportarci in quei primi tempi, e quelle natura che ci è sparita dagli occhi, ricondurla avanti, o più tosto svelarcela ancora presente e bella come in principio [...], onde sia presentemente l'ufficio suo, non solamente imitar la natura, ma anche *manifestarla*». La cursiva és nostra i vol subratllar que és precisament arran de la imitació —de l'art, al capdavant— que hom pot reeixir a fer manifestar —interpretar— la natura.

¹⁶⁸ G. LEOPARDI, «La sera del dì di festa», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 122-123, cant núm. XIII, vv. 1-4.

manifesti la clariana, en la qual apareix, es desoculta la veritat com-a-*alétheia*—. L'”apricó”, al capdavall, seria a grans trets la *Lichtung* heideggeriana *avant la lettre*.¹⁶⁹

Deixem de banda Amelotti i centrem-nos en un altre dels “exploradors” que hem esmentat més amunt: Alberto Caracciolo i el seu *Leopardi e il nichilismo*. Aquest autor té com a objectiu principal el fet de posar en relació, a partir del concepte de *nulla*, Heidegger i Leopardi i, alhora, el de voler separar llur pensament del que hom d'habitud entén per nihilisme.

Il termine *nichilismo* sta dunque a indicare, con il pronome da cui deriva (*nihil*), da un lato, il vuoto che si profila sull'orizzonte del religioso dopo la scomparsa del Dio della tradizione teologica con le certezze che comportava e, dall'altro, il conseguente problematizzarsi [...] della fede nel senso dell'esistere e nel valore dell'operare. Quel vuoto tende a oscillare tra due poli: il *niente oggettivistico* e il *nulla religioso* [...]. [T]ale fede tenderà o verso il pessimismo più squallido o verso la religiosa assunzione del mistero. Come figure paradigmatiche di questo nichilismo [...] possono essere assunti Leopardi e Heidegger. Come documento dell'accennata oscillazione tra i due poli può valere per Leopardi, da un lato, il richiamo ai noti versi della *Canzone ad Angelo Mai*: “a noi presso la culla — Immoto siede, e sulla toma, il nulla”, dall'altro, il richiamo all'orizzonte cui si aprono e in cui respirano le meditazioni dell'*Infinito* e del *Canto notturno*. Per Heidegger basterà ricordare il suo *Nichts* [...] frainteso dagli interpreti (appunto come niente) e la flessione che l'Autore gli dette nell'autointerpretazione del *Brief über den Humanismus* [...].¹⁷⁰

I aquí és on apareix la gran aportació de Caracciolo a la crítica leopardiana: tant

¹⁶⁹ Aquest paràgraf segueix A. FOLIN, «Sott'altra luce», dins *Leopardi e la notte chiara*, pp. 4-14. Quant al concepte de “Lichtung”, vegeu M. HEIDEGGER, *Zur Sache des Denkens*, Tübingen: Max Niemeyer, 1969, en especial la p. 73: «Der Lichtstrahl schafft nicht erst die Lichtung, die Offenheit, er durchmißt sie nur. Solche Offenheit allein gewährt, überhaupt einem Geben und Hinnehmen, gewährt einer Evidenz erst das Freie, worin sie sich aufhalten können und sich bewegen müssen. / Alles Denken der Philosophie, das ausdrücklich dem Ruf “zur Sache selbst” folgt, ist auf seinem Gang, mit seiner Methode, schon in das Freie der Lichtung eingelassen. Von der Lichtung jedoch weiß die Philosophie nichts» [la traducció és nostra: “el raig de llum no crea pas la clariana [*Lichtung*], l'obertura, sinó que tan sols la travessa. Només aquesta obertura ofereix, a un donar i a un rebre, a una evidència, la llibertat en la qual aquests es poden quedar i moure's. / Tot pensar filosòfic que, de manera explícita, segueix la crida “a la cosa mateixa”, accepta ja, en el seu moviment, amb el seu mètode, la llibertat de l'obertura [*Lichtung*]. Tanmateix, de l'obertura [*Lichtung*], la filosofia no en sap res”]. Així mateix, cal tenir present la p. 77 de la mateixa obra, pàgina en la qual Heidegger relaciona la *Lichtung* amb un altre dels termes cabdals: l'*aletheia*. I és que tant la *Lichtung* com l'*aletheia* són, en certa manera, més que la veritat metafísica en tant que «adaequatio und certitudo [...] weil es Anwesenheit und Gegenwärtigung außerhalb des Bereiches der Lichtung nicht geben kann? [la traducció és nostra: “[tant la *Lichtung* com l'*aletheia* són més que la veritat-com-a-] adaequatio i certitud [...] perquè no es pot donar la presència i el fet de fer-se present fora de l'àmbit de l'obertura [*Lichtung*]?”]. I tot seguit afegeix: «Die Frage nach der ἀλήθεια, nach der Unverborgenheit als solcher, ist nicht die Frage nach der Wahrheit» [la traducció és nostra: “La pregunta per l'ἀλήθεια, per la il·latència com a tal, no constitueix pas la pregunta per la veritat”].

¹⁷⁰ A. CARACCILO, *Leopardi e il nichilismo*, op. cit., pp. 57-58. Val a dir que aquesta pregunta ens remet de ple a les reflexions de M. HEIDEGGER, *Was ist Metaphysik?*, Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1998, p. 23: «Warum ist überhaupt Seiendes und nicht vielmehr Nichts?».

Heidegger com Leopardi tendeixen a situar-se de la banda del nihilisme que ell anomena del “nulla religioso”. Sí, Déu ha mort, però segons aquesta mena de nihilisme,¹⁷¹ el que no ha desaparegut és l’actitud religiosa per excel·lència i que és aquella que sobrevola la *Grundfrage* encetada per Leibniz, ço és, aquella que es pregunta «*perché l’essere piuttosto che il niente?*».¹⁷² És a dir, tot i que Déu ha mort, el que no s’ha esvanit és la demanda de sentit; d’aquí que per als nostres dos autors el *nulla* equival a l’èsser. Ara bé, hem de ser ben conscients que aquesta pregunta mai no pot ser contestada —exhaurida— ja que si ho fos, desapareixeria justament l’espai religiós o “nulla religioso”. És per això que hom ha d’acceptar el misteri del *nulla* religiós —el *nulla*-de-sentit de la natura—.

Tal com afirma un coetani seu, Luigi Pareyson, amb el qual comparteix l’interès amb la manera com la religió s’ha enfrontat amb el tema del sagrat i de la no resposta, «l’essere non è fondamento [...] è libertà»¹⁷³ i la llibertat sorgeix arran de la constatació que el real no té cap fonament, ço és, que «tutto [tot fonament] è nulla».¹⁷⁴ D’aquí l’aparició de l’angoixa existencialista o el que, en Leopardi, representa el concepte de *noia*: «La *noia* è l’esperienza che l’uomo fa del *niente* di sé e del Tutto».¹⁷⁵

Il *Nulla* [heideggeriano], come quello che rivela il mondano nella sua mondanità e lo nientifica, disvelando la totalità del reale nella sua struttura ultima, permettendo all’uomo il collocarsi e il prendere posizione di fronte a tale struttura e aprendogli uno spazio conforme al suo più genuino respiro, acquista fin troppo visibilmente qui il posto di Dio e della Trascendenza. Il poeta di questa prospettiva, colui che

¹⁷¹ Es tracta d’un nihilisme que no anorrea, sinó que possibilita. Vegeu, per exemple, el terme de “nullismo positivo” proposat per L. CAPITANO, *Leopardi. L’alba del nichilismo*, p. 80: «La filosofia che Eleandro [*Dialogo di Timandro e di Eleandro*] condanna è quella per la quale il tutto è niente. Quello che Leopardi denuncia è dunque il nichilismo scellerato del suo tempo, non certo il *nullismo positivo* dell’*immaginazione poetica*, per la quale al contrario il nulla torna a rimettere in gioco *tutto il possibile*». La cursiva és nostra.

¹⁷² A. CARACCILO, *Leopardi e il nichilismo*, op. cit., p. 67. La cursiva és de l’autor.

¹⁷³ L. PAREYSON, *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Torino: Einaudi, 2000, p. 11. L’autor ho acaba de perfer a la p. 31: «La libertà comincia dal nulla: il nulla della libertà». Vegeu, també, F. VOLPI, «Il nichilismo in Italia», dins *Il nichilismo*, op.cit., pp. 157-172, en especial p. 158, en què hom parla de la relació entre Pareyson i Caracciolo.

¹⁷⁴ Zibaldone, 72.

¹⁷⁵ A. CARACCILO, «Nulla religioso e imperativo dell’eterno», dins *Leopardi e il nichilismo*, op.cit., p. 108. Cfr. M. RECALCATI, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano: Raffaello Cortina, 2012, p. 372: «Nell’angoscia il reale irrompe e scompagina il quadro stabile e rassicurante delle realtà [...]. In modi diversi Kierkegaard, Heidegger e Sartre annunciano questa funzione rivelatrice dell’angoscia [...] in ciascuno l’eteronomia traumatica del Reale e realtà è già ben presente. L’angoscia è per essi una esperienza che conduce l’umano al suo limite estremo. Dove c’è angoscia c’è incontro con il limite della funzione simbolica e univesale del concetto (Kierkegaard), con il limite del senso rivelato dal venire in primo piano della gettatezza (*Geworfenheit*) dell’esistenza, del suo essere senza fondamento (Heidegger), c’è incontro con la contingenza che determina la realtà umana come una realtà che, non essendo il fondamento di se stessa, può solo essere condannata alla libertà (Sartre)».

ha più immediatamente poetato quel che Heidegger avrebbe pensato, è certamente il Leopardi. [...] Anche il Nulla leopardiano si trasforma in Essere; anch'esso genera angoscia e pace; anch'esso —che, nella sua natura religiosa, è fonte di altissima vita e poesia, tanto che l'uomo ne ricerca segretamente, pur temendole, le vie— può essere frainceso e confuso col “nulla” del pessimismo e del nichilismo.¹⁷⁶

És per aquest motiu que el crític distingeix —i aquesta és justament la seva gran troballa, per bé que aquesta distinció tan sols es pot comprendre a través de la llengua italiana— entre el *nulla* i el *niente*, perquè només el *nulla* permet de continuar preguntant-nos pel per què, ço és, «il *nulla* come spazio trascendentale di Dio, di quello che assicura il senso».¹⁷⁷ El *niente*, en canvi, és ja la resposta i, per tant, la fi, és a dir, la negació del sentit.

La poesia del Leopardi ha rappresentato la via attraverso cui lo spirito italiano ha trovato la sua consonanza con la religiosità moderna nel suo aspetto, non dico di verità, ma di realtà, così cioè come di fatto, se non di diritto, nel profondo di noi, ci troviamo a viverla. La religiosità cui alludo è quella che nel nostro tempo ha trovato il suo interprete in Heidegger: quella che oscilla tra il polo positivo del *Nulla* di una nuova, certo meno letificante, teologia negativa (*Nulla* che, se non è Dio, è per lo meno lo spazio di Dio) e il polo negativo del *Niente* nichilistico.¹⁷⁸

És per aquest motiu que Caracciolo afirma que les poesies de Leopardi permeten l'obertura de l'espai religiós —el qual, al seu torn, cal diferenciar de l'espai de la fe, en tant que aquest és l'espai de les respostes—, ço és, d'aquell espai caracteritzat per «das Unerschöpfliche des Fragwürdigen».¹⁷⁹ En aquest sentit, una de les composicions leopardianes amb un clara predominança de la pregunta-com-a-fonament —del fonament sense fonament estètic— és la del *Canto notturno*: «e quando miro in cielo arder le stelle; / dico fra me pensando: a che tante facelle? / che fa l'aria infinita, e quel profondo / infinito seren? che vuol dir questa / solitudine immensa? ed io che sono?».¹⁸⁰ Alberto Folin ha fet notar la “fragwürdige” pregunta que el pastor adreça a la lluna

¹⁷⁶ A. CARACCILO, «Il “Nulla” di Heidegger e il “Nulla” di Leopardi», dins *Leopardi e il nichilismo*, op.cit., p. 49.

¹⁷⁷ A. CARACCILO, «Nichilismo e nichilismo contemporaneo», dins *Leopardi e il nichilismo*, op.cit., p. 73.

¹⁷⁸ A. CARACCILO, «La dialettica leopardiana “nulla-niente”. Suo significato nella storia religiosa contemporanea», dins *Leopardi e il nichilismo*, op.cit., p. 51.

¹⁷⁹ M. HEIDEGGER, «Wissenschaft und Besinnung», dins *Vorträge und Aufsätze*, vol. VII de la *Gesamtausgabe*, op.cit., pp. 37-65, cita a p. 65: “l'inexauribile del que és digne de ser preguntat”, la traducció és nostra. El que és digne de ser preguntat, doncs, és inexaurible. I l'inexaurible, al seu torn, és l'ésser com a *nulla*. La força de l'ésser prové, doncs, de la inexauribilitat i originarietat.

¹⁸⁰ G. LEOPARDI, «Canto notturno di un pastore errante dell'Asia», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 160-164, cant núm. XXIII, vv. 84-89.

absent: “ed io che sono?”. I és que el pastor no demana pas «ed io *chi* sono?»), sinó que utilitza el neutre “che”; d’aquí que les seves siguin unes preguntes que s’adrecin vers el Sentit de l’existència.¹⁸¹

De fet, tot aquest cant suara esmentat està farcit de preguntes que van adreçades a temptejar el *nulla-de-sentit* de la natura, ço és, a esbrinar alguna cosa de l’èsser — especialment entre els vv. 85-89— i és, per tant, un progressiu adonar-se del fet que és la relació personal amb les coses del món —la imitació-interpretant— i no pas, doncs, la resposta objectual i exhauridora de la lògica filosòfica —l’èsser-com-a-*niente*—, és a dir, el mitjà tradicional amb què hom ha mirat de conèixer el món, allò que justament pot fer créixer el món —«Ahi ahi, ma conosciuto il mondo / non cresce, anzi si scema»—.¹⁸² L’home només coneix l’èsser —el *nulla-de-sentit* de la natura— perquè sent: «Questo io conosco e sento, / che degli eterni giri, / che dell’esser mio frale, / qualche bene o contento / avrà fors’altri; a me la vita è male».¹⁸³ I la “vita è male” justament perquè sent que «tutto è nulla»¹⁸⁴ i que, consegüentment, l’èsser no és la perfecció-com-a-bé, sinó la possibilitat absoluta pròpia de la llibertat.¹⁸⁵

Tal com hem esmentat més amunt, Amelotti havia notat que Leopardi no rebutja pas la cosa en si, l’absolut, sinó que tan sols el dessubstancialitza, d’aquí que la propdita distinció caraccioliana entre *nulla* i *niente* sigui tan pertinent. I ho és justament perquè col·loca les primeres pedres que permetran de foragitar el *nulla* leopardià de l’àmbit del *niente* anorreadorament nihilista. Hom té la impressió que Caracciolo relaciona el “nulla” amb el déu de la teologia negativa o apofàtica,¹⁸⁶ ço és, aquella mena d’espai que deixa Déu en retirar-se de l’escena mundana; i és que en Leopardi «il nulla è

¹⁸¹ Cfr. A. FOLIN, «Esporsi al male», dins *Leopardi e il canto dell’addio*, op.cit., pp. 42-52. Tot el capítol gira al voltant de l’hemistiqui susdit “ed io che sono?”. Vegeu p. 45: «il neutro “che” in cui culmina la domanda dell’io circa se stesso riguarda il “che vuol dire” e cioè il *senso* di ciò che è».

¹⁸² G. LEOPARDI, «Ad Angelo Mai, quand’ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 79-85, vv. 87-88.

¹⁸³ G. LEOPARDI, «Canto notturno di un pastore errante dell’Asia», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., vv. 100-104. Val a dir que ens fem nostra la proposta de Folin que parafraseja —i comprèn— el vers 100, “Questo io conosco e sento” com a “Questo io conosco in quanto sento” [vegeu A. FOLIN, «Esporsi al male», dins *Leopardi e il canto dell’addio*, op.cit., p. 46].

¹⁸⁴ Zibaldone, 72.

¹⁸⁵ Cfr. A. FOLIN, «Esporsi al male», dins *Leopardi e il canto dell’addio*, op.cit., p. 50: «Esposta così alla possibilità della pura furia distruttiva del male, l’esistenza, per il fatto di *essere* non è *né vera né falsa, né cattiva né buona, né felice né infelice*, ma soggetta a un’“Intermittenza morale” [Zib. 4231]: il bene e il male sono *relativi* quanto a “giudizio” etico, ma *assoluti* quanto a fattività dell’esistere, perché connaturati all’esistenza nel momento stesso in cui essa viene al mondo e si espone al rischio di non esistere».

¹⁸⁶ Cfr. S. GIVONE, *Storia del nulla*, op.cit. Cal recordar que la proposta de Givone ha consistit, ras i curt, a allunyar el pensament leopardià del nihilisme i a apropar-lo al neoplatonisme.

necessariamente luogo»,¹⁸⁷ ço és, aquella mena de clariana en què la possibilitat de l'ésser esdevé infinita, i ho és precisament perquè «[...] il principio delle cose, e di Dio stesso, è il nulla».¹⁸⁸

Val a dir que la distinció caraccioliana entre *nulla* i *niente* ens ha permès de copsar que el nostre poeta no nega pas l'ésser, sinó que afirma que el principi de totes les coses és el *nulla*.¹⁸⁹ L'absolut és el *nulla* en el sentit que no hi ha res de preexistent i necessari; d'aquí que tot sigui fruit del *nulla* i que, per tant, Leopardi es vegi abocat a negar dos dels pilars del pensament occidental, ço és, d'una banda nega les idees innates:

Supporre il bello e il buono assoluto, è tornare alle idee di Platone, e riscutare le idee innate dopo averle distrutte, giacchè tolte queste, non v'è altra possibile *ragione* per cui le cose debbano assolutamente e astrattamente e necessariamente essere così o così, buone queste e cattive quelle, indipendentemente da ogni volontà, da ogni accidente, da *ogni cosa di fatto*, che in realtà è la sola ragione del tutto, e quindi sempre e solamente relativa, e quindi tutto non è buono, bello, vero, cattivo, brutto, falso, se non relativamente; e quindi la convenienza delle cose fra loro è relativa, se così posso dire, assolutamente.¹⁹⁰

i de l'altra, nega el principi de contradicció:

Non si può meglio spiegare l'orribile mistero delle cose e della esistenza universale [...] che dicendo essere insufficienti ed anche falsi, non solo la estensione, la poetata e le forze, ma i principii stessi fondamentali della nostra ragione. Per esempio quel principio, estirpato il quale cade ogni nostro discorso e ragionamento ed ogni nostra proposizione, e la facoltà stessa 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

¹⁸⁷ A. FOLIN, «Leopardi e Heidegger: pertinenza di una comparazione», dins *Leopardi e il canto dell'addio*, op.cit. p. 204.

¹⁸⁸ Zibaldone, 1341.

¹⁸⁹ Cfr. M. DONÀ, *Misterio grande. Filosofia di Giacomo Leopardi*, op.cit. Vegeu, en especial, el que es diu a pp. 168-170 al voltant de l'existència, en el pensament leopardià, de la idea de "principi": «Se tutto è posteriore all'esistenza, come Leopardi afferma chiaramente nel 1821, un principio c'è —ed è appunto quello dell'esistenza. Il puro esserci [...]. Un'esistenza, che, così pensata, è certamente *nulla* di ragioni, di senso, di fondamento determinato... ma è pur sempre un "principio". [...] Certo, solo chi sa adeguatamente corrispondere a tale gratuità esistentiva può esperire l'incanto del "bello". Infatti, tale verità esige propriamente "uno sguardo che non chiede perché" —e qui ha ragione Givone. Ma non perché in tal caso risuonerebbe *l'inoggettivabile, il non afferrabile dalla risposta*, ossia ci si ricongiungerebbe all'Uno neoplatonico "che è libero anche dal suo essere principio". / Un principio c'è, per Leopardi [...]. Il suo è d'altro canto un pensiero esplicitamente "sistematico" [...]. Il sistema va cercato perché le cose sono ordinate secondo "un principio" —che il principio, il fondamento di tutto, debba poi essere necessariamente riconosciuto come "infondato" non basta a fare di Leopardi un antesignano delle moderne critiche al fondamento».

¹⁹⁰ Zibaldone, 1340-1341.

contraddizioni palpabili che sono in natura.¹⁹¹

2.2.2. LA SVOLTA CRÍTICA: DE LA POESIA IDÍLLICA A LA POESIA PENSANT

Deixem de banda els “exploradors” i endinsem-nos una mica en els dos autors-insígnia de la susdita *svolta* de la crítica leopardiana: Cesare Luporini i la seva obra *Leopardi progressivo*,¹⁹² i Walter Binni i la seva *La nuova poetica leopardiana*.¹⁹³ Tota la italianística actual utilitza el terme propdit de “svolta” justament perquè fou arran d’aquestes dues obres que la crítica especialitzada va començar a reconèixer que Leopardi no era només aquell poeta dels *idilli* és a dir, aquell poeta que, mitjançant la bellesa del llenguatge poètic, es planyia de la seva trista existència, sinó que tota la seva obra —la poètica inclosa— traspuava un estil meditatiu a la manera hòlderliniana.¹⁹⁴ Val a dir que una de les principals conseqüències que va comportar l’estudi del seu pensament va ser la de poder-se desempallegar del tòpic del seu pessimisme, un tòpic que ja en vida en va llastar negativament la força especulativa de la seva obra: hom va gosar finalment a penetrar en un pensament que no era, per dir-ho així, malaltíssimament pessimista.¹⁹⁵

D’entrada, cal tenir en compte que l’assaig de Luporini es troba inserit dins d’una obra més gran intitulada *Filosofi vecchi e nuovi* i que, per tant, hem de tenir ben present que el marc de referència ja estableix que s’ha d’interpretar la figura del recanatès com la d’un veritable filòsof. Ara bé, el terme que ha somogut més la crítica ha estat el de l’adjectiu “progressivo”. I és que no podem oblidar que Luporini no només considerava

¹⁹¹ Zibaldone, 4099.

¹⁹² C. LUPORINI, *Leopardi progressivo*, op.cit.

¹⁹³ W. BINNI, *La nuova poetica leopardiana*, op.cit.

¹⁹⁴ Val a dir que, en opinió nostra, a l’Itàlia actual, el tòpic del Leopardi com a poeta romàntic —en el sentit pejoratiu d’ensucradament malenconiós—, ço és, del poeta que cal llegir durant el ritu de pas cap a l’adolescència, encara perviu de manera, diguem-ne, popular.

¹⁹⁵ Cfr. H. L. SCHEEL, «Positionen der Hoffnungslosigkeit und der Hoffnung im “poetischen Nihilismus” der deutschen Romantik und bei Giacomo Leopardi», dins F. JANOWSKI (ed.), *Leopardi und der Geist der Moderne*, op.cit., pp. 143-159, en especial la p.143: «[...] Nachdem Giacomo Leopardi über ein Jahrhundert lang vornehmlich als pessimistischer Dichter [...] rezipiert worden ist, beginnt sich seit etwa der Mitte unseres Jahrhunderts [amb Luporini i Binni] eine stärker differenzierte, durchaus nicht mehr vorrängig die Negativität von Leopardis Lebensauffassung gelten lassende Perspektive durchzusetzen» [“Després d’un segle d’haver considerat Giacomo Leopardi com un poeta pessimista, comença a imposar-se [amb Luporini i Binni], aproximadament d’ençà de la meitat del nostre segle, una perspectiva que ja no té en compte la concepció negativa de la vida de Giacomo Leopardi” la traducció és nostra]. Vegeu la carta en què el nostre poeta es queixa que hom relacioni la seva obra amb la seva constitució malaltissa: Carta núm. 819 del 24 de maig del 1832 a L. De Sinner dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., p. 1417. Vegeu, també, C. LUPORINI, *Leopardi progressivo*, op.cit., p. 68, el qual, per tal de depassar el llast de la concepció tradicional del pessimisme leopardià, anomena, a aquest pessimisme, «[p]essimismo virile e fortificante». Es tracta, en un cert sentit, del tema del titanisme.

que Leopardi era un filòsof —un moralista—, sinó que, a més, plantejava la tesi que el seu era un pensament polític de caire democràtic i progressista: «la simpatia e l'interesse del Leopardi sono tutti per lo stato popolare e di uguaglianza democratica».¹⁹⁶

Amb el concepte de “progressivo”, doncs, Luporini volia fer referència —per bé que el seu objectiu subreptici era més aviat el de provocar— a dos àmbits del pensament leopardià: «1) caratterizza come sostanzialmente unitario lo sviluppo del pensiero etico-politico di Leopardi; 2) qualifica questo pensiero storico-politico come democratico».¹⁹⁷ És a dir, d'una banda hom afirmava que el seu era un pensament que conformava un sistema, en el sentit que era unitari, i de l'altra, hom l'allunyava del seu suposat aristocratismecadentista a l'estil “gattopardià”.¹⁹⁸

El *Leopardi progressivo* era un capítol —per bé que l'any 1980 esdevindrà un llibre— en què Luporini, a partir del pressupòsit de considerar Leopardi un moralista, se centrava en el seu pensament ètic i polític. Segons Marinotti, en aquest assaig hi ha tres grans idees-guia, les quals constitueixen els corresponents tres encapçalaments:¹⁹⁹

a) «*L'aspra delusione storica di Leopardi*».²⁰⁰ Luporini destaca el fet que «è l'aspra delusione storica che sta all'origine del dissidio leopardiano»,²⁰¹ ço és, que fou precisament el sorgiment del temps històric, en contraposició al temps de la Natura, el que va fer que Leopardi comencés a considerar que la història de l'home era una desviació de la natura, i el que el va empènyer a contraposar la natura i la raó i a encetar, així, tot el seu pensament zibaldonià.

b) «*L'emergenza del valore di “vitalità” della natura*»,²⁰² o, el que podríem fer

¹⁹⁶ C. LUPORINI, *Leopardi progressivo*, op.cit., p. 35.

¹⁹⁷ Cfr. A. MARINOTTI, «Cesare Luporini interprete di Leopardi», dins *Leopardi e la filosofia*, op.cit., pp. 205-222, cita a p. 211.

¹⁹⁸ Cfr. C. LUPORINI, *Leopardi progressivo*, op.cit., p. 3. Luporini, a diferència de la filosofia neoidealista —per bé que ambdós comparteixen el mateix supòsit—, considera que Leopardi posseeix un “sistema” (filosòfic): «Leopardi parla spesso del “suo sistema” e non a torto, perché vi è una coerenza, o per lo meno una correlazione sistematica, fra gli atteggiamenti fondamentali del suo pensiero». Val a dir que Luporini el considera un moralista.

¹⁹⁹ Cfr. A. MARINOTTI, «Cesare Luporini interprete di Leopardi», dins *Leopardi e la filosofia*, op.cit., pp. 210-213. Val a dir que hem seguit l'enumeració (a,b,c) directament de Marinotti.

²⁰⁰ Ibid., p. 211. La cursiva és de l'autor.

²⁰¹ C. LUPORINI, *Leopardi progressivo*, op.cit., p. 7.

²⁰² A. MARINOTTI, «Cesare Luporini interprete di Leopardi», dins *Leopardi e la filosofia*, op.cit., pp. 205-222, cita a p. 212. La cursiva és de l'autor.

correspondre amb la contraposició entre la vida i l'existència. Rere aquesta contraposició, el recanatès desenvolupa, segons Luporini, el següent pressupòsit: mentre que els antics s'adreçaven vers l'exterior (existència, matèria, natura), els moderns, en canvi, s'adrecen vers l'interior (vida, esperit, abstracció). És per això que els homes antics participaven de la divinitat perquè no la pensaven —vida (interior)— sinó que la vivien —existència (exterior)—. Això queda força ben palès en un dels pensaments del *Zibaldone*: «La civiltà aumenta a dismisura nell'uomo la somma della vita (s'intende l'interna) scemando a proporzione l'esistenza (s'intende la vita esterna). La natura non è vita, ma esistenza [...] Perocchè ella [la natura] è materia, e non spirito».²⁰³ A partir d'aquesta reflexió leopardiana, hom té la impressió que la intenció de Luporini era precisament la de minar un dels tòpics més feixucs de la crítica leopardiana: el pessimisme leopardià. Luporini entenia que, sota aquesta concepció, s'hi amagava una «interpretazione “statica” del pessimismo»,²⁰⁴ aquella segons la qual duia a Leopardi a no creure en el progrés —hem de tenir presents el moment històric en què fou escrit l'article i el fet que Luporini solia col·laborar amb el PCI—. Al capdavall, Leopardi és, per a Luporini, una mena de vitalista nietzschia *ante litteram*.

c) «*La “virtù eroica” dell'uomo libero*».²⁰⁵ Luporini entreveu aquest heroisme en una de les darreres composicions del recanatès: la *Ginestra*. És en aquest cant on el poeta, arran de la indiferència de la natura, pren consciència «[d]al comun fato»²⁰⁶ i del fet que la natura és «inimica»²⁰⁷ de l'ésser humà. És per això que cal una «grande alleanza degli esseri intelligenti contro alla natura, e contro alle cose non intelligenti».²⁰⁸ I aquest moviment contra la natura tan sols el pot dur a terme aquell home lliure que accepti justament que “tutto è nulla”, ço és, aquell home que, talment com la *Llibertat guiant el poble* de Delacroix, afagui les regnes del destí per tal de dur la humanitat

²⁰³ *Zibaldone*, 3936.

²⁰⁴ A. MARINOTTI, «Cesare Luporini interprete di Leopardi», dins *Leopardi e la filosofia*, op.cit., pp. 205-222, cita a la p. 213.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 213. La cursiva és de l'autor.

²⁰⁶ G. LEOPARDI, «La ginestra o il fiore del deserto», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 200-208, cant núm. XXXIV, v. 114, p. 203.

²⁰⁷ *Ibid.*, v. 126, p. 203.

²⁰⁸ *Zibaldone*, 4280.

vers el progrés: igualtat, fraternitat i llibertat. L'adjectiu “progressivo”, doncs, ja denotava que la conclusió de l'assaig s'emmarcaria dins de l'àmbit polític. Vegem-ne què en diu Luporini: «[i]n verità, l'aristocratico Leopardi non fu un liberale, ma un puro democratico e rimase fedele ai princìpi della democrazia rivoluzionaria, anche più avanzata”».²⁰⁹

Per bé que l'objectiu d'aquest capítol és el de traçar els principals pilars que han permès d'arribar a la consideració actual d'un Leopardi poeta-filòsof i que, per tant, la qüestió basilar no és la de dur a terme una anàlisi pregona de les diverses evolucions que han soferts els diversos crítics esmentats, sí que voldríem destacar la *retractatio* que féu Luporini, en una llarga entrevista a la revista de l'*Espresso* de l'any 1987,²¹⁰ sobretot perquè la seva conclusió s'aproxima més a la nostra hipòtesi:²¹¹ «individuava l'essenza del pensiero leopardiano non più in un deciso “progressivismo politico”, ma in un più realistico “nichilismo attivo”».²¹²

Centrem-nos en l'altre autor: Walter Binni i *La nuova poetica leopardiana*. Si per una banda, Luporini reivindicava, per tal de bandejar la tan difosa qualificació del pessimisme leopardià, el progressisme del nostre poeta, Binni, per l'altra, maldava per recuperar la gran poesia heroica del darrer període del nostre poeta, un període iniciat amb *Il pensiero dominante* i encimbellat amb *La ginestra*.²¹³ Tal com podeu observar,

²⁰⁹ C. LUPORINI, *Leopardi progressivo*, op.cit., p. 92.

²¹⁰ F. ADORNATO, «Leopardi moderno», *Espresso* (1-3-1987) 108-116.

²¹¹ Ens fem nostres el comentari que A. FOLIN, *Leopardi e il canto dell'addio*, op. cit., fa a la p. 197 al voltant de les dues obres que conformaren la present *svolta*: «La cosiddetta scolta del '47 [...] se aveva l'indiscutibile merito di rivendicare un valore conoscitivo all'opera del nostro filosofo-poeta, decretava [...] un'altra dittatura: quella di costringere un pensatore così radicalmente “negativo” come Leopardi entro il paradigma del materialismo razionalista e, appunto, progressista». D'aquí que estiguem més d'acord en el que diu Luporini en la susdita *retractatio*.

²¹² A. MONTANO, «Giacomo Leopardi e Giuseppe Rensi. L'irrazionalità del reale e la storia come caso», dins U. PISCOPO (ed.), *Leopardi, altre tracce*, Napoli: Guida, 1999, pp. 21-32, esmentat a la p. 23.

²¹³ Cfr. W. BINNI, *L'ultimo periodo della lirica leopardiana* (1934), dins vol. I de les *Opere Complete di Walter Binni*, Firenze: Il Ponte, 2014, pp. 9-75. Amb aquesta obra volem fer aparèixer l'avançada aparició, en l'obra de Binni, tant del terme “poesia eroica” com de l'interès pel darrer període del recanatès. A la p. 73, ens forneix una breu definició d'aquesta nova manera de fer poesia: «Questa nuova poesia consiste per noi in una forma “personale” e cioè in una forma vigorosa, eroica, quale è la nuova personalità del poeta che in essa trova la sua più pura, completa espressione. In essa batte potentemente il passo del nuovo impeto spirituale leopardiano, in essa sentiamo una virilità più certa e matura che non nelle precedenti poesie [...] [En aquesta nova poesia] *il reale diventa ora illusorio, e l'ideale, ciò che non ha saldezza empirica diventa il reale*. Perciò questa poesia si può chiamare poesia del presente, *poesia eroica* e religiosa insieme, e perciò si può caratterizzare negativamente come diversa e tendenzialmente opposta a quella precedente dei grandi idilli». La cursiva, que és nostra, vol fer palès, no només el concepte d'“eroica”, sinó també la proximitat d'interessos de la nostra hipòtesi amb la de Binni: ambdós parem atenció a “le cose che non son cose” [*Zibaldone*, 4174], ço és, a la manera com “ciò che non ha saldezza empirica diventa il reale”.

és justament la cançó de *La ginestra*, allò que uneix a ambdós crítics, per bé que Luporini tingui com a objectiu el Leopardi polític i Binni el Leopardi poeta.²¹⁴

L'interpretazione di Luporini, che scopriva ne *La ginestra* le motivazioni politico-morali che davano unitarietà al movimentato percorso leopardiano, trovava corrispondenze sul piano della critica letteraria in un altro saggio apparso nello stesso anno presso lo stesso editore, quello di Walter Binni su *La nuova poetica leopardiana*. Binni, “in nome di una considerazione più unitaria della personalità leopardiana”, reagiva alla svalutazione degli ultimi canti e principalmente de *La ginestra*, operata dalla critica formalistico-estetica per un pregiudizio contro l'antispiritualismo che in essi si esprimeva, e “mostrava come l'illuminismo, il materialismo, la polemica apertamente anticristiana dell'ultimo Leopardi non fossero stati elementi perturbatori di un'ispirazione esclusivamente idillica, ma anzi generatori di una nuova non meno alta poesia”.²¹⁵

Així, doncs, podríem dir que tant la imatge d'un Leopardi revolucionari — Luporini— com la d'un Leopardi heroic —Binni— tenien com a principal objectiu el fet de deseixir-se —i aquí és on s'esdevé, a parer nostre, la susdita “svolta”— de la imatge paradoxal amb què hom tradicionalment havia considerat la figura del nostre poeta. I és que aquest era tingut tant per classicista —d'idees conservadores i imitador dels clàssics—, com per romàntic, en el sentit que es tractava d'un poeta empès —inspirat— per uns pensaments sorgits d'una ment malalta i entotsolada —imatge que segueix l'estil propi de l'*ethos* romàntic—. La “svolta”, al capdavant, va consistir justament a depassar la interpretació idíl·lica de la seva poesia per tal d'atènyer la interpretació contrària: «il nucleo della mia interpretazione “antiidillica”»,²¹⁶ dirà sense embuts Binni. D'aquí, doncs, el títol del llibre de Binni, un títol que, subreptíciament, també comunicava que es podia optar per parafrasejar-lo com a “la nuova immagine di Leopardi” o, si es volia anar una mica més enllà, “il nuovo Leopardi” o fins i tot “il Leopardi antiidillico”.

Fet i fet, Binni troba el nou Leopardi a les darreres poesies, sobretot en aquelles

²¹⁴ Cfr. W. BINNI, «Premessa alla seconda edizione (1962)», dins *La nuova poetica leopardiana*, vol. I de les *Opere Complete di Walter Binni*, op.cit., pp. 109-115. En aquest prefaci, Binni, tot i que reconeix que comparteix amb Luporini la mateixa voluntat de contrarestar el tópic tan estès al voltant del pessimisme leopardià —i en el fet que ambdós coincideixen a assenyalar *La ginestra* com la poesia que millor palesa l'heroisme del darrer període—, també afirma que no en comparteix la seva conclusió “forçada” «ad una certa tendenziosità di avvicinamento con posizioni democratico-marxiste» [cita a p. 110].

²¹⁵ A. MARINOTTI, «Cesare Luporini interprete di Leopardi», dins *Leopardi e la filosofia*, op.cit., pp. 205-222, cita a la p. 214.

²¹⁶ W. BINNI, «Premessa alla prima edizione della “Protesta di Leopardi” (1973)», dins *Leopardi poeta delle generose illusioni e dell'eroica persuasione*, vol. III de les *Opere Complete di Walter Binni*, op.cit., pp. 9-10.

que formen part de l'anomenat "cicle d'Aspasia". Metonímicament, doncs, hom desoculta una nova visió de Leopardi i, consegüentment, una nova poètica basada en la força peremptòria del present —«l'estremo antiidillico»—,²¹⁷ ço és, una poesia allunyada del nostàlgic vagareig romàntic i molt més propera, per tant, a la lluita —i a la protesta— per l'assoliment d'objectius personals i existencials.²¹⁸ Segons Luigi Blasucci, un dels seus deixebles més reconeguts, Binni va dur a terme tres grans operacions; vegem-les:²¹⁹

- a) «[L]omologazione di fatto dei testi precedenti la "nuova poetica" entro una livellante poetica "idillica"».
- b) «[L]a visione un po' riduttiva [...] sia pure per contrasto dimostrativo, di questa poetica "idillica"».
- c) «[L]o stesso livellamento dell'ultimo Leopardi entro i termini di una poetica "energica" ed "eroica", che finiva coll'escludere da una valutazione pienamente positiva testi come le due "sepolcrali" o *Il tramonto della luna*».

La "nova poètica" consistia, per tant, a interpretar tot el recorregut leopardià a partir dels darrers *canti* —aquells que formen l'anomenat cicle d'Aspasia (*Consalvo, Il pensiero dominante, Amore e Morte, A se stesso* i *Aspasia*) i de *La ginestra*—, és a dir, «di far quadrare i conti a ritroso, di ridisegnare cioè un percorso della poesia leopardiana che [...] tenesse conto di quegli esiti ultimi e che facesse insieme posto a quella vocazione "eroica", la quale non poteva rimanere un'esclusiva dell'ultima

²¹⁷ W. BINNI, «Conclusion», dins *La nuova poetica leopardiana*, vol. I de les *Opere Complete di Walter Binni*, op.cit., pp. 107-218, cita a p. 217. Cal destacar que Binni fa referència, a aquesta mateixa pàgina, no només d'una nova poètica, sinó també d'una nova metodologia: «metodo che il Leopardi costruì e adoperò nell'ultimo periodo della sua attività».

²¹⁸ Cfr. W. BINNI, *La protesta di Leopardi*, dins el vol. III de les *Opere Complete di Walter Binni*, op.cit., pp. 9-162. Tal com indica el títol, volem fer aparèixer aquesta nova interpretació d'un Leopardi protestatari. Val a dir que el títol d'aquest assaig va patir un canvi: si l'inicial de l'any 1969 s'intitulava *Leopardi poeta delle generose illusioni e della eroica persuasione*, l'any 1973 es va canviar pel títol actual de *La protesta di Leopardi*.

²¹⁹ L. BLASUCCI, *I tempi dei "Canti". Nuovi studi leopardiani*, Torino: Einaudi, 1996, pp. 246-247. Cal dir que els tres punts han estat establerts pels mateix Blasucci, per bé que nosaltres els hem ordenat a través de punts i a part.

stagione».²²⁰ Era “nova”, doncs, si hom prenía com a punt de referència la concepció crociana anterior que considerava que els *idilli* comprenien justament *tota* la poesia leopardiana. Per tant, sembla que Binni vulgui acomplir la mateixa operació que els de la crítica crociana, per bé que des de la banda oposada: tota la poesia del recanatès és heroica. I és que de les afirmacions de Blasucci, hom pot deduir que la *nuova poetica* va consistir, bàsicament, a bastir tot un entramat teòric per tal d’encabir i/o justificar —retroactivament— tota la poesia del recanatès en el motlle de la poesia heroica.

Val a dir que Binni, aquesta nova visió de la poesia de Leopardi —caracteritzada per una tensió heroica que amarrarà tota la seva poètica—,²²¹ la va mantenir al llarg de la seva vida; de fet, la va estendre també a les *Operette morali* que és, segons Blasucci, el lloc on el discurs binní sobre l’heroisme leopardià va tocar sostre, en el sentit que era «un discorso molto centrato sul testo dichiaratamente “protestatario” del *Dialogo della Natura e di un Islandese*. Quell’aura eroica finiva a mio parere col mortificare la specificità dell’alto disincanto e della lucida ironia delle *Operette* [...]».²²² És a dir, sí, en Leopardi pot haver-hi aquesta mena de capteniment heroic, d’acceptació estoica de la nul·litat de la vida, però també hi ha molts moments de veritable desesperació i agonia.

2.2.3. CESARE GALIMBERTI I LA FORÇA DEL CANT QUE MEDITA

Galimberti és un dels crítics de més renom dins de la crítica leopardiana actual. D’entre les seves diverses obres dedicades al recanatès, volem fer esment d’aquella amb què va embarcar-se a aquest nou esguard crític, ço és a saber, *Linguaggio del vero in Leopardi*, de l’any 1959.²²³ En aquest assaig, i sempre segons Alberto Folín,²²⁴ Galimberti va optar per prendre com a seva la visió crítico-metodològica del romanista Leo Spitzer, segons la qual hom no havia de prendre el *Zibaldone* com a llibre de consulta per tal d’interpretar —de desxifrar— els poemes: cadascuna de les obres és autònoma. Val a dir el nostre concepte teòric d’“imitació-interpretant” també vol subratllar el fet que, a partir del seu estil poètic —de les anomenades “metafore ardite”—, ço és, de la imitació

²²⁰ L. BLASUCCI, *I tempi dei “Canti”*. *Nuovi studi leopardiani*, op.cit., p. 247.

²²¹ Cfr. L. BLASUCCI, *I tempi dei “Canti”*. *Nuovi studi leopardiani*, op.cit., p. 249: «È proprio su questi fondamenti di lucidità intellettuale, di intensità elegiaca e di *tensione eroica* (dove il connettivo è dato comunque da quest’ultimo aspetto) che si articolerà la ricostruzione binniana dell’intera “carriera” leopardiana». La cursiva és nostra.

²²² *Ibid.*, p. 253

²²³ C. GALIMBERTI, *Linguaggio del vero in Leopardi*, op.cit.

²²⁴ Cfr. A. FOLIN, «Leopardi e Heidegger: pertinenza di una comparazione», dins *Leopardi e il canto dell’addio*, op.cit. p. 197.

poètica leopardiana, traspua —es desoculta— una interpretació o, per dir-ho altrament, una meditació.²²⁵ És per això que l'objectiu de tota lectura no ha de consistir a destapar un significat ocult, ans, més aviat, a continuar la meditació mitjançant la formulació de noves preguntes. La poesia del recanatès medita mentre canta i, per tant, la nostra lectura hauria de procedir semblantment.²²⁶ D'aquí, doncs, que tant Spitzer com Galimberti mantinguin una postura contrària a l'ús consultiu del *Zibaldone* a l'hora d'enfrontar-se als *Canti*.

Hi ha hagut, segons Blasucci, quatre grans maneres de considerar el *Zibaldone* i, per tant, quatre maneres d'utilitzar-lo. De fet, tot fa pensar que Galimberti vol defugir de la visió tradicional més propera al desxiframent més que no pas al de l'hermenèutica. Vegem què en diu Blasucci:

Quest'ultima osservazione ci introduce a un secondo modo di guardare lo *Zibaldone*: di considerarlo cioè come un prezioso chiosario dei *Canti* e delle *Operette*, ossia delle opere più propriamente creative. Non si tratta questa volta di leggere lo *Zibaldone* come un magazzino di spunti poetici, ma come un complesso di svolgimenti concettuali costituenti la trama ideologica sottesa ai testi poetici. Il rapporto cronologico tra questi ultimi e le pagine di riferimento dello *Zibaldone* non è tuttavia a senso unico. Talvolta queste precedono quelli [...]. Talvolta invece sono i testi poetici a precedere i loro svolgimenti concettuali: e in questi casi potremmo parlare di una funzione di sonda conoscitiva svolta dalla poesia nei confronti della riflessione [...]. Nel primo caso [del *Zibaldone* als *Canti*], dunque, l'itinerario leopardiano è dalla generalità della legge (*Zibaldone*) all'evocazione di un'esperienza vissuta (*La quiete dopo la tempesta*); nel secondo caso [dels *Canti* al *Zibaldone*], dall'evocazione di un vissuto (*L'infinito*) alla legge generale (*Zibaldone*). In entrambi i casi, la poesia si rivela come la sede dell'evocazione (dell'individuazione) e della drammatizzazione: e questo basterebbe a garantirne la specificità, rivendicata polemicamente dallo Spitzer contro i vari abusi di sovrapposizione dello *Zibaldone* ai *Canti*, compiuti dai leopardisti.²²⁷

²²⁵ Cfr. C. GALIMBERTI, «Stile “vago” e linguaggio del vero nella canzone “Ad Angelo Mai», dins *Linguaggio del vero in Leopardi*, op.cit., pp. 11-67. En aquest capítol, entre altres coses, hom parteix del pressupòsit que Leopardi pensa a través del seu estil, el de les anomenades “metafore ardite” o, també, el del llenguatge “pellegrino”.

²²⁶ Cfr. C. GALIMBERTI, «Leopardi: meditazione e canto», prefaci a M. A. RIGONI (ed.), G. LEOPARDI, *Opere*, I, Milano: Mondadori, 1987. El crític vol fer-nos aparèrs justament que els cants leopardians, canten i mediten. En relació a l'“estil” com a forma de coneixement, vegeu G. CONTINI, *Esercizi di lettura*, Firenze: Le Monnier, 1947, p. 324: «lo stile mi sembra essere, senz'altro, il modo che un autore ha di conoscere le cose. Ogni problema poetico è un problema di conoscenza. Ogni posizione stilistica, o addirittura direi grammaticale, è una posizione gnoseologica».

²²⁷ L. BLASUCCI, «Quattro modi di approccio allo *Zibaldone*», dins *I tempi dei “Canti”. Nuovi studi leopardiani*, op.cit., pp. 229-242, cita a pp. 232-234. Les quatre maneres amb què hom s'ha enfrontat al *Zibaldone* són, segons Blasucci, les següents: 1) llibre de poètica, 2) glossari ideològic que explica el desenvolupament de tota la seva obra creativa, 3) llibre en què Leopardi il·lustra la temàtica dels *Canti* i

Hom té la impressió que Spitzer —i de retop Galimberti— s'està col·locant sota l'ombra de la teoria hermenèutica universal de Schleiermacher,²²⁸ aquella segons la qual «die Meinung eines gleichzeitigen Textes [...] erschließt sich uns erst [...] im Hin und Her der kreisenden Bewegung zwischen Ganzem und eizelnem».²²⁹ Val a dir que aquesta mena d'hendíadis que s'estableix entre el tot i les parts és justament el que s'esdevé rere l'estil de Leopardi, ço és, en aquella imitació que no explica, sinó que interpreta mitjançant una imatge —«die Nachkonstruktion einer Konstruktion»—.²³⁰ Podríem dir que es tracta d'una poètica que cerca les imatges inacabades i que defuig, per tant, les descripcions exhauridores. D'aquí que una de les obres de Galimberti s'anomeni precisament *Leopardi: meditazione e canto*,²³¹ ja que en el nostre autor la meditació i el cant, en tant que formen un sistema, no es poden separar.²³²

A fi de contrarestar el prejudici, segons el qual, només hi pot haver reflexió en les obres purament filosòfiques, Galimberti destaca la insistència de Leopardi a considerar la poesia —la imaginació— com una forma de coneixement. En una de les seves obres posterior, el crític afirma que el nostre poeta no rebutja pas *la* filosofia, sinó només aquella que de manera violenta analitza el fonament de les coses. La filosofia o la poesia que proposa Leopardi s'ha de basar en el següent:

la poesia, intesa non come evasione e fantasticheria ma come meditazione appassionata e disinteressata sulle cose, è la più penetrante forma di conoscenza della realtà vivente [...] a quest'unica conclusione "positiva" approda l'accoglimento leopardiano della filosofia moderna: una difesa della poesia concepita como conoscenza e come strumento di vita morale [...] certo è una poesia [...] che, senza spiegare né insegnare niente, reca in sé la tensione che da sempre ha

de les *Operette*. Val a dir que la crítica de Blasucci a aquesta manera de llegir-la és molt propera a la nostra tesi: «il pericolo [d'aquesta lectura] è che, nel perseguire tali scopi comparativi, si dimentichi che la tematica dei *Canti* e delle *Operette* non esaurisce quella dello *Zibaldone*» i 4) llegir l'"asistemàtic" *Zibaldone* «con la continuità di un libro» [p. 240].

²²⁸ Cfr. J-J. BRIU — E. KARABÉTIAN, *Leo Spitzer: Études sur le style. Analyse de textes littéraires français (1918-1931)*, Paris: Ophrys, 2009, pp. 17-19.

²²⁹ H. G. GADAMER, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, vol. I, Tübingen: Mohr Siebeck, 1990, p. 195: «la intenció d'un text contemporani [...] només se'ns fa aparèixer [...] en el vaivé del moviment circular entre el tot i les parts». La traducció és nostra.

²³⁰ *Ibid.*, p. 192: «la reconstrucció d'una construcció». La traducció és nostra. Vegeu, també, les reflexions al voltant de l'estil descriptiu a *Zibaldone*, 2041-2043. L'estil que cerca Leopardi defuig de la descripció directa de la realitat i malda per mantenir l'hendíadis entre la imitació i la interpretació que transmuta la realitat en imatges, ço és, «[p]erchè ogni parola presso lui [Dante] è un'immagine».

²³¹ C. GALIMBERTI, «Leopardi: meditazione e canto», prefaci a M. A. RIGONI (ed.), G. LEOPARDI, *Opere*, I, op.cit.

²³² Cfr. A. FOLIN, *Leopardi e il canto dell'addio*, op.cit., p. 75, nota 13: «La distinzione [entre filosofia i poesia, entre meditació i cant] non va intesa, naturalmente, come distinzioni di generi, ma come differenza di impostazioni espressive. Può esservi moltissima "filosofia" in una litica leopardiana, come, viceversa, può esservi altrettanta "poesia" in una sua prosa filosofica».

animato la ricerca filosofica e religiosa [...].²³³

Un dels principals interessos de Galimberti, i que ja podem veure en el *Linguaggio del vero in Leopardi*,²³⁴ té a veure amb la força positiva —creativa— del *nulla* o de la negació. D'aquí la seva tirada a visitar la meditació zibaldoniana de la pàgina 4174, i de la qual hom va extreure el títol d'una de les seves obres més conegudes, *Cose che non son cose*.²³⁵ Vegem-ne el tros més important d'aquesta pàgina del *Zibaldone*: «[...] Non v'è altro bene che il non essere; non v'ha altro di buono che quel che non è; *le cose che non son cose*: tutte le cose sono cattive».²³⁶

Hom té la impressió que l'atracció envers aquest pensament té a veure, entre d'altres coses, amb el fet que Leopardi prenuncia motius que seran centrals en la reflexió nietzschiana i heideggeriana posterior.²³⁷ I és que la filosofia de Leopardi, semblantment a la de Heidegger, intueix la inseparabilitat —o coincidència— de l'ésser i el *nulla*. En un cert sentit, doncs, el nostre poeta presagia la heideggeriana “Differenz” i, consegüentment, la no confusió entre l'ésser i l'ens i, de retop, també, la no confusió entre el *nulla* negatiu —el “tutto è nulla” igual a “tutto è niente” igual a “Vernichtung”— i el *nulla* positiu —el “tutto è nulla” igual a “tutto è possibile” igual a “Verneinung”—. La jugada teòrica de Galimberti, al capdavant, es troba en la mateixa línia teòrica que la de Caracciolo, en el sentit que ambdós han mirat d'allunyar el “nulla” leopardià del “niente” nihilista.²³⁸

De fet, la tesi de Galimberti parteix de la hipòtesi que l'estil poètic de Leopardi consisteix a «rappresentare “arditamente” l'idea del nulla»,²³⁹ afirmació que, en opinió nostra, té com a objectiu el fet de plasmar que el llenguatge de la gran poesia sorgeix

²³³ C. GALIMBERTI, «Introduzione», dins C. GALIMBERTI (ed.), *Operette morali*, Napoli: Guida, 1977, pp. 5-49, cita a p. 19.

²³⁴ C. GALIMBERTI, «Modi della negazione nei “Canti”», dins *Linguaggio del vero in Leopardi*, op.cit., pp. 68-95.

²³⁵ C. GALIMBERTI, *Cose che non son cose. Saggi su Leopardi*, Venezia: Marsilio, 2001.

²³⁶ *Zibaldone*, 4174. La cursiva és nostra.

²³⁷ Cfr. C. GALIMBERTI, «Introduzione», dins C. GALIMBERTI (ed.), *Operette morali*, op.cit. Vegeu, en especial, la p. 48n: «rivive, da un lato, motivi biblici, platonici, gnostici; precorre d'altro canto motivi che riappariranno, per esempio, in Nietzsche, in Heidegger». Pel que fa a l'interès de Galimberti en relacionar el pensament de Nietzsche amb el de Leopardi, vegeu F. NIETZSCHE, *Intorno a Leopardi*, ed. C. Galimberti, Genova: Il Melangolo, 1989.

²³⁸ Cfr. C. GALIMBERTI, «Introduzione», dins C. GALIMBERTI (ed.), *Operette morali*, op.cit. Vegeu, en especial, la p. 48: «[...] Il pensiero di questo *alloghenés* [Leopardi] scopre infine che, in antitesi al “solido nulla” [Zib., 85] della vita snaturata e al male della natura rifiutati con orrore, “non v'è altro bene che il non essere” [Zib., 4174-75]. A un *nulla* patito come disvalore e sofferenza intrinseci al vivere oppone in definitiva il *Nulla* come sola dimensione sovranamente libera da limiti, punto a cui tende nel suo ciclico moto *Ogni creata cosa*». Si Caracciolo distingia entre *nulla* i *niente*, Galimberti ho fa entre *nulla* i *Nulla*.

²³⁹ C. GALIMBERTI, *Linguaggio del vero in Leopardi*, op.cit., pp. 78-79.

precisament del llenguatge sense sentit de la natura. En Leopardi, doncs, el llenguatge poètic és el del *nulla*, el qual, segons Galimberti, equival al llenguatge vague — “infinito”, “ardito” i “pellegrino”— o, per dir-ho altrament, el llenguatge de la possibilitat. És per això que, en opinió del crític italià, l’estil del nostre poeta malda per representar les susdites i paradoxals “cose che non sono cose” o, dit altrament, «attribuire uno spessore ontologico alla “vanità”». ²⁴⁰

L’estil vague de la poesia que encaixa el recanatès permet, per tant, parlar “nulla”. I és que tan sols la poesia permet d’ultrapassar el llenguatge òntic i d’apropar-se, doncs, a una mena de personalisme ontològic, en el qual, a diferència del pes anorreador i explícit de la veritat-com-a-objecte, permet l’expressió i la revelació de la natura. ²⁴¹ Així, doncs, la gran poesia parla “nulla” precisament perquè parla el llenguatge de la natura, ço és, la llengua del buit ontològic de l’èsser. D’aquí la importància que Galimberti confereix al passatge del *Zibaldone* en què hom planteja l’interès de la poesia pels objectes dobles —ens-*niente* i ésser-*nulla*—, ço és, pels objectes passats pel sedàs —transmutats— de la imitació-interpretant de la imaginació. ²⁴² Mitjançant el *nulla-de-sentit* del llenguatge poètic hom «vedrà un’*altra* torre», ²⁴³ ço és, es desempallegarà de la feixuguesa pròpia de la veritat objectual i accedirà a la lleugeresa ontològica de l’*altre* o, tal com ho interpreta Folin, «[i]l poetico consiste precisamente nell’evocazione della cosa avvertita nella sua *vanità* e cioè nel suo essere *un nulla*». ²⁴⁴

2.2.4. DESPRÉS DEL 1980: ESTIRA-I-ARRONSA ENTRE EL NIHILISME ANORREADOR I EL NUL·LISME POSSIBILITADOR

Cal dir, d’entrada, que aquest no vol ser un apartat exhaustiu —perquè el nombre ingent d’estudiosos no ho permet—, sinó tan sols un breu esment —a la manera de llistat— dels principals autors que, d’ençà dels anys vuitanta, han destacat per participar de la

²⁴⁰ C. GALIMBERTI, *Linguaggio del vero in Leopardi*, op.cit., p. 122.

²⁴¹ Cfr. L. PAREYSON, *Verità e interpretazione*, op.cit. Vegeu, en relació al concepte susdit de “personalisme ontològic”, les pp. 99-103.

²⁴² Estem fent referència al *Zibaldone*, 4418. Vegeu, també, C. GALIMBERTI, «Sommo poeta e sommo filosofo», dins *Cose che non sono cose. Saggi su Leopardi*, op.cit., pp. 13-22. Feu atenció a la p. 15: «[s]oltanto nei testi poetici si attua fino in fondo la rappresentazione degli oggetti come “doppi”».

²⁴³ *Zibaldone*, 4418. La cursiva és nostra.

²⁴⁴ A. FOLIN, *Leopardi e l'imperfetto nulla*, op.cit., p. 129. Aquest breu passatge ha estat extret d’un altre més extens en què Folin reflexiona sobre la tasca crítica de Galimberti. Abans de la nostra cita, i sempre a la mateixa pàgina, Folin hi diu el següent: «È stato certamente Cesare Galimberti ad aver indicato per primo il carattere strategico della negazione nello stile poetico leopardiano. Si pensi solo all’*Infinito*, in cui la siepe ha precisamente il compito di negare lo sguardo affinché la “finzione” dell’infinito appaia nel “pensiero”».

concepció indestriable de poesia i filosofia en l'obra de Leopardi i que, poc o molt, han contribuït en el bastiment de la nostra tesi. En certa manera, tot ells representen una mena de represa del discurs d'Amelotti, Caracciolo i Galimberti, i, per consegüent, la continuació de moltes de les reflexions i de les actituds encetades per Heidegger al voltant de la relació entre la poesia i la filosofia.

Es tracta d'autors que han generat una, diguem-ne, segona “svolta”, i dels quals caldria destacar, respectivament, un filòleg i dos filòsofs: Antonio Prete,²⁴⁵ Carlo Ferrucci²⁴⁶ i Emanuele Severino.²⁴⁷ Val a dir que, darrerament, s'han anat afegint d'altres autors, dels quals caldria fer esment, sobretot, d'Alberto Folin,²⁴⁸ professor de literatura, i de Sergio Givone,²⁴⁹ professor d'estètica. Hem volgut fer-vos aparèrs la professió de cadascun dels darrers cinc autors per tal de palesar l'interès que desperta tant des de l'àmbit de la filosofia com de la filologia; i és que el seu és un veritable «pensiero poetante e poesia pensante».²⁵⁰

D'altra banda, podríem afirmar que la major part dels leopardistes més conspicus d'aquests darrers anys s'han aturat a reflexionar al voltant de les pàgines en què el nostre poeta parla i medita sobre el *nulla* i, consegüentment, a plantejar-se la possibilitat que el nostre poeta hagués tingut un paper clau en el desenvolupament del nihilisme. De fet, molts dels treballs actuals ja en pressuposen aquesta pertinença, cosa que els permet de poder-se centrar, sobretot, a esbrinar de quina mena de *nulla* està parlant Leopardi i, doncs, de quina mena de nihilisme hauria hagut de formar part. Al capdavall, hom té la impressió que la crítica contemporània no fa altra cosa que continuar la tasca encetada per Alberto Caracciolo durant els anys quaranta.²⁵¹

²⁴⁵ Cfr. A. PRETE, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, op.cit. Cal tenir en compte que la primera edició data del 1980.

²⁴⁶ Cfr. C. FERRUCCI, *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, op.cit. Cal tenir present que la primera edició data del 1987.

²⁴⁷ Cfr. E. SEVERINO, *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età delle tecnica: Leopardi*, op.cit. Val a dir que la primera edició és del 1990.

²⁴⁸ Cfr. A. FOLIN, *Leopardi e la notte chiara*, op.cit.

²⁴⁹ Cfr. S. GIVONE, *Storia del nulla*, op.cit.

²⁵⁰ Cfr. A. PRETE, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, op.cit., p. 80.

²⁵¹ Clarícia: l'obra principal de Caracciolo, ço és, *Leopardi e il nichilismo*, tot i ésser una publicació de l'any 1994, es tracta d'un recull de diversos articles que es remunten fins als anys quaranta. Val a dir, a més, que l'any 2016 s'ha publicat un dels treballs actuals que, a parer nostre, millor i més pregonament ha precisat els diversos matisos que caracteritzen el nihilisme i el *nulla* leopardians. Es tracta de L. CAPITANO, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, op.cit. Arran de l'operetta *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, hom hipotitza que la figura d'Eleandro, talment com el mateix Leopardi, ataca justament la “nientificazione” produïda per la reflexió dels filòsofs, no pas el “nullismo” ocasionat pels poetes. El *nulla* dels poetes fa que tot sigui possible, ço és, que la possibilitat esdevingui absoluta. Amb aquesta asseveració, Capitanò hipotitza —vegeu pp. 512-522— que el *nulla* leopardià comprèn dos significats: 1) *nulla* equival al “niente distruttivo” o “nihil negativum”, i que té a veure amb la reflexió originada per la raó, i 2) *nulla* equival al “nulla creativo e poetico” o “nihil positivum”, i que té a veure amb la reflexió

Tret, potser, de la figura neoparmenidiana d'Emanuele Severino —el qual situa Leopardi dins del que ell anomena la «fede fondamentale dell'Occidente — la fede nel divenire dell'essere» i, per tant, dins del pensament que pensa «che l'essere esce e ritorna nel niente», és a dir, dins el pensament essencialment nihilista que pensa «che l'essere è niente»—,²⁵² la resta de filòsofs o de crítics literaris han tendit a desocultar, rere les meditacions leopardianes al voltant del *nulla*, una mena de *nihil positivum* i no pas, per tant, un *nulla* negativament anorreador. El *nulla* del recanatès, doncs, no representa pas, almenys per a la major part dels crítics de què estem parlant, la pura negació de l'ésser.²⁵³

Com a exemple clàssic d'aquestes dues posicions confrontades, ço és, aquella que té el *nulla* per un *nihil negativum* i aquella que el té per un *nihil positivum*, convindria parlar-ne a través de les figures d'Emanuele Severino i de Sergio Givone. Tal com hem dit més amunt, Severino considera que Leopardi pensa que l'ésser és no-res, mentre que Givone, en canvi, considera que «[i]l fatto che la realtà sia infondata, fondata sul nulla, non significa necessariamente che l'essere non è. Potrebbe significare piuttosto che l'essere (e Leopardi ha trovato le parole per dirlo) è “cosa arcana e stupenda”».²⁵⁴ En opinió nostra, la postura de Givone no sembla que s'acabi d'allunyar prou de la de Severino, sobretot perquè ambdós comparteixen l'opinió segons la qual la tasca de la poesia, talment com la de la natura, consisteix a fingir i amagar la nul·litat de les coses, ço és, a celar el fet que les coses siguin precisament no-res.

A parer de Massimo Donà, a qui podríem considerar com el representant, en aquesta qüestió, d'una hipotètica tercera via, ambdós pensadors parteixen del mateix equívoc, en el sentit que tots dos pensen el *nulla* leopardià com si fos exclusivament el *nulla* ontològic, és a dir, com si el *nulla* de què parla el recanatès fos el no-ésser d'allò que és —d'aquí que la tasca de la poesia, en ambdós pensadors, sigui justament la de

produïda per la imaginació. Tampoc no podem oblidar A. FOLIN, *Leopardi e l'imperfetto nulla*, op.cit., en què el crític, en opinió nostra, duu a terme una positivització del *nulla* leopardià: les imatges poètiques no són *nulla*, ans al contrari, mostren el *nulla*. D'aquí, doncs, el títol d'“imperfetto nulla”: el *nulla* del recanatès és un *niente* imperfecte.

²⁵² E. SEVERINO, *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età delle tecnica: Leopardi*, op.cit., p. 343.

²⁵³ Cfr. Ibid., p. 344-345. En aquestes pàgines, Severino situa Leopardi, en contraposició a Schopenhauer, dins el grup que considera el *nulla* com a negació de l'ésser —de fet, Severino considera que Leopardi és el veritable predecessor de Nietzsche—: «Leopardi, invece, volta per primo le spalle ad ogni prospettiva mistico-teologico-metafisica. Tutto è nulla; tutto ciò che esiste è *nihil negativum* perché è un effimero emergere dalla assoluta negatività del nulla».

²⁵⁴ S. GIVONE, «Interpretare Leopardi», dins G. POLIZZI (ed.) *Leopardi e la filosofia*, op.cit., pp. 9-16, cita a p. 12. Vegeu, també, S. GIVONE, *Storia del nulla*, op.cit., p. 143: «[En Leopardi] l'essere si converte in tutto e per tutto nel nulla: ma così, e solo a questo prezzo, l'inoggettivabile enigmaticità dell'essere è preservata (lo è a prezzo della conversione dell'essere nel nulla, vale a dire della sua infondatezza».

dissimular la veritat de la nul·litat de totes les coses—. Hauríem de tenir present, també, —i aquesta és la tesi de Donà— el fet que el *nulla* del nostre poeta més aviat està fent referència a un «nulla di senso»,²⁵⁵ ja que no nega pas que les coses tinguin un principi —el principi és l'existència—, sinó el fet que aquestes tinguin un sentit, ço és, un fonament i una destinació. No cal dir que la nostra tesi comparteix bona part d'aquesta tercera via: la gran poesia no amaga pas la nul·litat de les coses, sinó que imita la nul·litat —l'*aseità* indiferent— de la natura.

A l'últim, no voldríem deixar d'esmentar un dels crítics que, tot i ésser un dels més menyspreats per una bona part de la intel·lectualitat italiana, més han contribuït en el desenvolupament del nostre treball, en especial a l'hora d'obligar-nos a confrontar amb el que ell assevera que és «la scelta antidialettica»²⁵⁶ de Leopardi i amb el fet, doncs, que l'objectiu de la seva poesia —en tant que flor del desert— consisteix precisament a esberlar l'hegemonia dialèctica, ço és, a negar-se a santificar la predeterminació telològica que hi ha rere la visió d'un present necessari.

Es tracta del filòsof, d'arrel marxista, Antonio Negri i de l'obra que va dedicar a Leopardi: *Lenta ginestra* (1987).²⁵⁷ Val a dir que aquest autor també duu a terme una operació de positivització del *nulla* leopardià —«un'ontologia tutta positiva»—,²⁵⁸ la qual basa en una suposada proposta ètica de Leopardi. La poètica del nostre poeta és, doncs, una mena d'aposta per l'abisme ètic de la immediatesa —del significat establert per l'acte subversiu de la poesia— i, de retop, contra el violent fonament metafísic —del sentit totalitzador de la ciència i la metafísica—. ²⁵⁹ El materialisme postcrític de Leopardi s'afanya, així, per esmunyir-se d'ésser arrossegat per la indiferència que implica la recerca dels fonaments, ço és, per una totalitat que no té en compte la dimensió humana de la diferència.

No és estrany, doncs, atesa la dimensió ètica que presumiblement amara tots els racons de la seva obra, que Negri equipari el *nulla* amb la llibertat. I és que el caràcter

²⁵⁵ MASSIMO DONÀ, *Misterio grande. Filosofia di Giacomo Leopardi*, op. cit., p. 169.

²⁵⁶ A. NEGRI, *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, Milano: Mimesis, 2015, p. 61.

²⁵⁷ Cfr. L. CAPITANO, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, op.cit., p. 854. En aquesta pàgina, Capitano afirma que el bandejament de la *Lenta ginestra* es deu al «carattere "scomodo" e controverso del suo autore, il cui nome rimane legato alle note vicende di Autonomia Operaia a Padova».

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 134.

²⁵⁹ Cfr. A. NEGRI, *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, op.cit., p. 143: «Leopardi è, al medesimo livello di complessione metafisica, un anti-Hegel. [...] Agli antipodi del restauratore Hegel, tale è Leopardi, un sovvertitore dell'essere. La chiave del sovvertimento è il dolore». Pel que fa a la qüestió de la immediatesa, vegeu p. 106 del mateix assaig: «Che fare su questa terra devastata? Come ricostruire una trama del senso della vita? Volgendosi all'immediatezza. [...] immediatezza è funzione critica, fondamento operativo. Nulla di romantico [...] Filosofia è vivere dentro il reale — metafisica tutta intramondana».

ètic de la poesia tan sols pot sorgir enmig de la possibilitat absoluta del *nulla*:

L'etica costruisce il vero, e lo verifica, e lo rende un orizzonte concreto. [...] Come c'è dato, il mondo è l'irrazionale [...]. Ma la vita comincia solo dove l'intera necessità del mondo [...] è rifiutata e l'uomo, il soggetto, si costruiscono altrimenti. Costruirsi altrimenti è libertà, è la pratica dell'etica [...] solo la libertà permette di vivere. [...] La poesia è la costruzione dell'immediato della libertà, la posizione, l'apertura dell'essere vero. La poesia è scavare nel nulla [...]. Radicale e fondativa nel nulla, è dunque la poesia, di ogni possibile vera esistenza.²⁶⁰

La poesia esdevé un acte ontològic fruit de la llibertat, ço és, fruit del *nulla* de sentit de la natura. I és que Negri entén «l'etica come fondazione della stessa ontologia. La libertà come fondamento della necessità».²⁶¹ D'aquí que ens puguem plantejar la seva proposta ètica com una mena d'ontologia de la llibertat —o d'«ontologia del nulla»—²⁶² bastida mitjançant el que podria ser una mena d'ontologia de la imaginació. Fet i fet, la imaginació poètica constitueix el significat del món: «L'immaginazione è il seme del cosmo».²⁶³

A l'últim, i a tall de reflexió final, hom té la impressió que, rere d'aquest repàs breu que acabem de fer al voltant de les dues grans posicions crítiques en el si de la leopardística, s'hi palesa l'antiga *querelle* entre la filosofia i la poesia o, per dir-ho amb altres paraules, la lluita per l'hegemonia en la interpretació de la realitat. La nostra tesi, i aquest és el discurs amb què començarem el capítol següent, és que la poesia també pensa la realitat o, per dir-ho altrament, el nostre treball no defensa pas aquelles posicions que han acabat considerant Leopardi *també* un filòsof, ans al contrari, la poesia de Leopardi forma part de la gran poesia justament perquè pensa el món.

Cal dir que, rere aquesta veritable poesia del pensament, s'hi amaga el poder negatiu —en tant que no abstreu, sinó que disgrega la unitat del real— de la imaginació.²⁶⁴ La negativitat del *nulla-de-la-imaginació* és, possiblement, d'allò que, des de Plató, defuig la filosofia, i a la qual tant atrau la gran poesia. És per això que, un

²⁶⁰ A. NEGRI, *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, op.cit., pp. 418-419.

²⁶¹ Ibid., p. 174.

²⁶² Ibid., p. 304.

²⁶³ Ibid., p. 192. Vegeu, també, pp. 211-212: «La teoria dell'immaginazione si fa a questo punto teoria costitutiva, possibilità di costruzione del vero, come filosofia e come poesia. La verità è poetica». La imaginació poètica equival a la «costruzione dell'essere» [p. 256]. Així mateix, cal tenir en compte la p. 256, en què hom afirma que la «[p]oetica, e cioè costruzione dell'essere, immaginazione liberata».

²⁶⁴ Cfr. G. STEINER, *The Poetry of Thought: From Hellenism to Celan*, New York: New Directions Books, 2011.

cop que la filosofia ha sabut incloure aquesta negativitat poètica en la seva reflexió, hom ha pogut centrar-se a esbrinar de quina mena de negativitat es tractava. I és a partir d'aquí, doncs, que la crítica leopardiana —així com el nostre treball— s'ha anat posicionant cada cop més cap a una negativitat que té, no pas el *niente* ans el *nulla* com a fonament.

Comptat i debatut, i aquest és la hipòtesi central amb què s'inici el capítol que ve a continuació, la poesia esdevé gran justament en el moment en què pensa el *nulla*. Tornem-ho a repetir: la poesia de Leopardi és una *opera di genio* precisament perquè pensa el món a través de la «violenza dell'immaginazione, della sua “libertà vuota” che dissolve ogni collegamento oggettivo, ogni confessione fondata nella cosa stessa».²⁶⁵ Tot seguit, doncs, iniciarem el recorregut del nostre treball amb la manera com la poesia (leopardiana) pensa la realitat.

²⁶⁵S. ŽIŽEK, *Il soggetto scabroso. Trattato di ontologia politica*, Milano: Raffaello Cortina, 2003, p. 37.

3. La ultramodernitat leopardiana

Permeteu que comencem amb aquesta afirmació un xic agosarada: «pensar n'est pas poétiser».¹ No cal dir que aquesta frase remet a un dels temes més clàssics de la crítica literària i que es remunta, és clar, a la crítica platònica de la poesia. D'entrada, hem de dir que tant la poesia com la filosofia *pensen*, ço és, pensen la realitat, per bé que l'una ho fa per mitjà d'una mentalitat poètica, és a dir, a través de la identificació emocional i de la interpretació —amb el consegüent rebuig del *principium individuationis*—, i l'altra mitjançant una mentalitat especulativa, és a dir, a través de l'abstracció emocional i de la reflexió: hom no interpreta, ans desvela.²

Una altra de les imatges ja clàssiques que mostren la confrontació entre aquestes dues maneres de pensar la realitat, ens la forneix Steiner, a partir de la famosa trobada entre Celan i Heidegger a Todtnauberg.³ D'aquí que resulti ben lícit de plantejar aquest encontre talment com si es tractés d'un exemple més d'aquesta relació immemorial. Sembla que Celan no va badar boca, tot i que ens és llegut d'imaginar que esperava, amb una gran pesantor al cor, una paraula de disculpa —de reconeixement— per part de Heidegger. I és que la poesia desitja, en opinió nostra, que sigui la filosofia, ço és, que sigui la música del pensament l'encarregada de prendre la paraula. De fet, molta de la crítica, no només la poesia, no se n'ha sabut avenir del per què la filosofia, de mans de Heidegger, va decidir de romandre en silenci, és a dir, del per què va resoldre a l'últim de no pensar la realitat, d'exiliar-se de la tan cobejada república?⁴

¹ P. RICOEUR, *La Métaphore vive*, Paris: Seuil, 1975 [Edició electrònica], loc. 8516.

² Cfr. E. A. HAVELOCK, «La poesía como reserva de comunicación», dins *Prefacio a Platón*, Madrid: A. Machado Libros, 1994 [2002], pp. 49-69.

³ Cfr. G. STEINER, *The Poetry of Thought. From Hellenism to Celan*, New York: New Directions, 2011. Vegeu, sobretot, les pp. 210-211: «The interpretation of “Todtnauberg” as a *memore* of abysmal disappointment, of noncommunication invaded by presences from the Shoah, is self-evident. It corresponds with the failure of the guest to obtain from his host the hoped-for word, the utterance from and to the heart. But what did Celan expect? What could, what would Heidegger have said in extenuation, in remorse for his own role and omissions in the time of the inhuman? What license did Celan have for his provocation (“calling out”)? / Was anything said during that long walk on the sodden uplands? [...] We simply do not know [...]. What remains is an image, perhaps a fathomless myth in Plato's sense. Sovereign philosophical thought, sovereign poetry side by side in an infinitely signifying but also inexplicable silence. A silence both safeguarding and trying to transcend the limits of speech which are, as in the very name of that hut, also those of death».

⁴ Clarícia: el treball no té com a objectiu l'aprofundiment del silenci heideggerià, ni tampoc, esclar, el fet d'esbrinar els estira-i-arrossa al voltant de la qüestió del suport que, suposadament, el filòsof alemany va donar al nazisme. Som conscients, per exemple, de la recentment publicada, en espanyol, M. & F. HEIDEGGER, *Correspondencia 1930-1949*, Barcelona: Herder, 2018, en la qual podem entreveure tant el tema de la decisió de romandre en silenci, com certes afirmacions en les quals el de Meßkirch es desentén del nazisme. Pel que fa al silenci que Celan va guardar davant de Heidegger, cal reconèixer que

En certa manera, hom podria pensar que a Todtnauberg s'esdevé, de nou, el xoc entre les dues grans maneres de pensar o testimoniar —«Wo flammt ein Wort, das für uns beide zeugte?»—⁵ la realitat: la filosofia continua rebutjant de pensar-la a través de la identificació —Heidegger es manté allunyat de Celan, de manera que no reïx a sentir i/o interpretar el seu pregon dolor— i la poesia continua insistint a interpretar la realitat mitjançant la identificació —Celan desitja que Heidegger interpreti i/o identifiqui el seu inusitat silenci com una manera d'exigir-li comptes—. Fet i fet, sembla talment que les dues maneres de pensar representin dos tipus de silenci: el del poeta sorgeix del fet d'adonar-se que «Welches der Worte du sprichst - / du dankst / dem Verderben»—.⁶

La gran poesia —les anomenades “opere di genio” leopardianes— no és altra cosa, doncs, que una paraula graponera i maldestra guanyada al silenci infinit, ço és, un discurs arrabassat a l'«spettacolo della nullità».⁷ El de la filosofia, en canvi, és un silenci anorreador i absolut, un silenci sorgit, no pas de la impotència del dir, ans de la des-preocupació —*Sorg-losigkeit*— deshumanitzadora.⁸ D'aquí el crit desesperat de Celan: «Sprich auch du, / sprich als letzter, / sag deinen Spruch».⁹ El filòsof decideix, ara, doncs, d'abandonar la república humana, ço és, opta pel silenci total i indiferenciat, en el qual «[d]er Krieg ist zu einer Abart der Vernutzung des Seienden geworden, die im Frieden fortgesetzt wird».¹⁰

no és ben bé així. I és que hem de tenir en compte, com a retret, el poema *Schliere* (dins *Sprachgitter*, 1959), en el qual Celan, a Heidegger, li etziba: «Schliere im Aug: / von den Blicken auf halbem / Weg erschautes Verloren. / Wirklichgesponnenes Niemals, / wiedergekehrt. // Wege, halb — und die längsten» (“Tel a l’ull: / a través dels esguards a mig camí afigurats el perdut. Un mai ordit de realitat, retornat. Camins, a mitges —i els més llargs”, la traducció és nostra). Vegeu, al respecte, A. PONS, «Poesia i veritat», dins P. CELAN, *Cristall d’alè*, trad. i notes Arnau Pons, Cornellà: Labreu edicions, 2015, pp. 51-81, el que afirma Pons a p. 53n: «l’ull de Heidegger pateix una manca de visió completa. Els famosos “camins” —“fins i tot “els més llargs”—, Heidegger només els va recórrer “a mitges”».

⁵ P. CELAN, «Ich kenne dich», dins *Cristall d’alè*, trad. i notes Arnau Pons, op.cit., pp. 46-47, v. 3. «On flameja el mot que ens testimonia». La traducció és d’A. Pons.

⁶ P. CELAN, «Welchen der Steine du hebst», dins *De lllindar en lllindar*, trad. i notes Arnau Pons, Cornellà: Labreu edicions, 2012, pp. 94-95, vv. 13-15. «Diguis la paraula que diguis - / agraeixes / la matança». La traducció és d’A. Pons.

⁷ *Zibaldone*, 260.

⁸ Cfr. G. STEINER, *Heidegger*, Glasgow: Fontana, 1978, p. 118: «This motif of dehumanization is key. Nazism comes upon Heidegger precisely at that moment in his thinking when the human person is being edged away from the centre of meaning and of being. The idiom of the purely ontological blends with that of the inhuman». Vegeu, també, R. SAFRANSKI, *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*, Barcelona: Tusquets, 1997 [2007], pp. 482-83: «El sujeto pensante tiene pensamientos, pero a veces también sucede a la inversa: los pensamientos lo tienen a él. El “quién” del pensamiento se transforma. Quien piensa las grandes cosas, fácilmente puede caer en la tentación de tenerse a sí mismo por un gran evento».

⁹ P. CELAN, «Sprich auch du», dins *De lllindar en lllindar*, op.cit., pp. 106-109, vv. 1-3. «Parla tu també, / parla el darrer, / digues el teu judici». La traducció és d’A. Pons.

¹⁰ M. HEIDEGGER, «Überwindung der Metaphysik», dins *Vorträge und Aufsätze*, vol. VII de la *Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000, pp. 68-98. La traducció és nostra: «La

A diferència i contra el famós *dictum* d'Adorno segons el qual «nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch»,¹¹ la gran poesia lluita justament contra la violència del silenci aquiescent de la barbàrie, contra la violència inhumana i igualadora que representa qualsevol mena de temptativa explicativa. La poesia, doncs, pensa la realitat a través de interposició imaginativa —interpretació o imitació-interpretant—. I és que només per mitjà d'aquest entrebanc perceptiu —«ein Ohr, abgetrennet»—,¹² el qual Leopardi reconeix en la figura de la *siepe*, hom pot reeixir a mantenir la diferència —la distància— i, per tant, allunyar-se de la buidor anorreadora —aquella «che il mondo agguaglia»—¹³ propi de la filosofia (metafísica).

3.1. La ultrafilosofia antiilluminística

La gran poesia és, en certa manera, una interpretació personal de la realitat i, consegüentment, l'encarregada de produir una imatge diferenciadora mitjançant les eines universalistes de què li forneix la llengua: «è grandissima l'efficacia della poesia, quando l'imitazione è rara, l'oggetti comune»,¹⁴ afirma el jove Leopardi. De fet, el nostre concepte d'imitació-interpretant vol fer aparèixer, justament, aquest estira-i-arronsa entre la llibertat (interpretativa) del poeta —el susdit “rara”— i el *nulla-de-sentit* de la natura —el comú o «la cagione universale di tutte le cose»—,¹⁵ és a dir, el xoc —representat per la “siepe”— que es produeix entre la regla igualadora —la llengua— i la

guerra ha esdevingut una varietat del desgast de l'ens, la qual es continua en la pau». No cal dir que la reflexió al voltant de la *Unterschiedslosigkeit* és molt important en l'obra heideggeriana.

¹¹ TH. ADORNO, *Kulturkritik und Gesellschaft*, München: Prismen, 1963, p. 26. La traducció és nostra: «el fet d'escriure un poema després d'Auschwitz és [un acte] bàrbar».

¹² P. CELAN, «Weißgrau», dins *Cristall d'alè*, op.cit., pp. 24-25, v. 8. «Una orella, escapçada». La traducció és d'A. Pons. Vegeu, al respecte, p. 100n, en què Pons cita una comentari de Jean-Pierre Lefebvre que és cabdal: «Les mutilacions són necessàries per a la veritat de la mirada i de l'escolta».

¹³ G. LEOPARDI, «Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, Roma: Newton & Compton, 1997, pp. 79-85, v. 175.

¹⁴ G. LEOPARDI, «Discurso di un Italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 968-996, cita a p. 979.

¹⁵ *Zibaldone*, 1619. No podem obviar les possibles semblances de la nostra “imitació-interpretant” amb la schilleriana “Freiheit in der Erscheinung” o, en la traducció nostra, “la llibertat del fenomen”. I és que la bellesa artística —el fenomen— «ist eine Form, die *keine Erklärung fordert*, oder auch eine solche, die sich *ohne Begriff erklärt*». La traducció és nostra i la cursiva és de Schiller: «[el fenomen, la bellesa artística] és una forma que *no exigeix cap explicació* o també una forma que s'explica *sense concepte*». [Carta del 18 de febrer del 1793, F. SCHILLER, «Kallias oder über die Schönheit», dins *Über Anmut und Würde / Kallias oder über die Schönheit*, Berlin: Hofenberg, 2016 [edició electrònica], pp. 61-66, cita a p. 63]. La imitació-interpretant vol palesar, en certa manera, que en la imitació artística no s'esdevé cap recerca d'un fonament extern o previa —d'un model— a l'objecte imitat. En altres paraules, podem dir que la bellesa artística i, de retop el plaer que en resulta, sobrevé, no pas de la presència de la natura, ans de la seva representació.

llibertat representativa —la poesia— o, el que en termes schillerians, per posar tan sols un exemple, seria: «*freie Selbsthandlung der Natur in den Fesseln der Sprache*».¹⁶

Dalla qual cosa apparisce quanto s'ingannino i romantici pensando d'accrescer pregio alla poesia con rendere la imitazione oltre ogni modo facile, e sottrarla da ogni legge, e sostituire meglio che possono il vero in luogo del simile al vero, sì che vengono a scemare e quasi annullare il meraviglioso [...]. *Credono i romantici che l'eccellenza della imitazione si debba stimare solamente secondoch'ella è vicina al vero, tanto che cercando lo stesso vero, si scordano quasi d'imitare, perché il vero non può essere imitazione di se medesimo.*¹⁷

La funció que duu a terme la interposició imaginativa queda ben palesa en el moment en què l'italià afirma que els romàntics volen “sottrarla [la imitació] da ogni legge”. De fet, si mirem de parafrasejar-la, la cosa esdevé més clara: “sottrarla [la imitació] da ogni siepe”. I és que tant la “legge” com la “siepe” posseeixen el tret d'ésser entrebancs (cognitivo-ontològics) que delimiten el que, altrament, no seria més que l'absoluta llibertat igualadora de la natura —“il vero”—.¹⁸ És per això que els grans poetes i lectors són aquells que, com les abelles de la fàbula de Swift, «by a universal range, with long search, much study, true judgment, and distinction of things, brings home honey and wax»,¹⁹ és a dir, són aquells que tenen la capacitat de transmutar el

¹⁶ Carta del 28 de febrer del 1793, F. SCHILLER, «Kallias oder über die Schönheit», dins *Über Anmut und Würde / Kallias oder über die Schönheit*, op.cit., pp. 85-91, cita a p. 91. La bellesa poètica consisteix en una «acció lliure de la natura dins els grillons de la llengua». La traducció és nostra i la cursiva de Schiller.

¹⁷ G. LEOPARDI, «Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 968-996, cita a p. 994. La cursiva és nostra.

¹⁸ Cfr. M. HEIDEGGER, «Die Frage nach der Technik», dins *Vorträge und Aufsätze*, vol. VII de la *Gesamtausgabe*, op.cit., pp. 5-36. Tot i que el nostre treball no pot aprofundir en aquesta qüestió, sí que volem indicar les semblances d'aquesta “siepe” amb el terme heideggerià de “Gegenständigkeit” —en tant que *nulla-de-sentit* o, de nou a la manera de Heidegger, “das Unumgängliche” [“el que no es pot circumscriure”, la traducció és nostra].

¹⁹ J. SWIFT, «Battle of the Books», dins *A Modest Proposal and Other Satirical Works*, New York: Dover, 1996, pp. 1-22, cita a p. 10. Aquesta obra ens remet a la coneguda *Querelle*, la qual ens permet de relacionar-la amb el concepte d'“imitació-interpretant”. I és que Leopardi no pren partit ni pels antics ni pels moderns, en el sentit que, tot i reconèixer la importància dels models en forma de pòsit cultural, el nostre autor aposta per una transmutació personal —diferència— del llegat de la tradició —igualació—, ço és, pel que nosaltres hem anomenat la “imitació-interpretant”. Val a dir que aquesta reflexió té molts punts en comú amb la proposta poetològica de Schiller. Vegeu, al respecte, la carta del 28 de febrer del 1793, F. SCHILLER, «Kallias oder über die Schönheit», dins *Über Anmut und Würde / Kallias oder über die Schönheit*, op.cit., pp. 85-91, i especialment l'afirmació que trobem a p. 86: «Das Kunstschöne nämlich ist nicht die Natur selbst, sondern nur eine Nachahmung deselben in einem *Medium*, das von dem *Nachgeahmten* materialiter ganz verschieden ist. *Nachahmung* ist die formale Ähnlichkeit des Materialverschiedenen». La traducció és nostra: «La bellesa artística no és pas la mateixa natura, sinó tan sols la imitació de la natura en un *medium* que és totalment diferent del *materialiter* imitat. La imitació és la semblança formal del que és materialment diferent». Hom té la impressió que la nostra proposta teòrica de la “imitació-interpretant” té molt a veure amb la reflexió schilleriana —i kantiana— al voltant de la

«tutto è simile»²⁰ del real en una realitat de dolça bellesa artística. Conseqüentment, amb les “opere di genio” leopardianes o, per exemple, també, amb l’hermetisme celanià, hom comprèn, doncs, que «la universalitat passa aquí per la demarcació i per la preservació d’una diferència».²¹

La picabaralla i els estira-i-arronsa entre la filosofia i la poesia també travessen bona part de les meditacions de Leopardi, per bé que el nucli de la problemàtica de l’italià no és ni de bon tros la mateixa que la de Celan. Malgrat això, sí que podríem gosar d’afirmar que ambdós comparteixen el neguit de veure la deshumanització —la pèrdua de la capacitat artística o de la imitació-interpretant— de la vida —l’un, perquè n’ensuma les conseqüències venidores i, l’altre, perquè les pateix malauradament en la seva pròpia pell—: «Di questa età superbà, / che di vote speranze si nutrica, / vaga di ciance, e di virtù nemica; / stolta, che l’util chiede, / e inutile la vita / quindi più sempre divenir non vede».²²

Hom té la impressió que els anomenats poetes-filòsofs, com ara Hölderlin, Leopardi, Rilke o Celan, són poetes que pensen justament perquè estan preocupats per la progressiva disjunció entre el violent pensament especulatiu —aquell pensament que, en l’excessiva claror del seu parlar, “uguaglia” i contribueix així «a *mortificare il mondo e la vita*»—²³ i l’hermètic pensament de la imaginació —aquell pensament que, en el seu parlar ombra, diferencia i, per tant, humanitza—. De fet, tant la *Schatten* o el *Schliere* celanians, com l’*albero*, la *siepe* o aquella *torre* leopardians es poden interpretar com l’esforç de la cultura —de la imaginació en tant que imitació-interpretant— per tal de perfer, d’humanitzar o diferenciar al capdavant, allò que la natura no reïx a acabar.²⁴

bellesa artística —fruit del susdit *medium*— i, en especial, la relació entre universalitat i individualitat o, en els nostres termes, entre igualació i diferència.

²⁰ G. LEOPARDI, «Ad Angelo Mai, quand’ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 79-85, v. 100.

²¹ A. PONS, «Poesia i veritat», dins P. CELAN, *Cristall d’alè*, op.cit., pp. 51-81, cita a p. 67. És justament la *siepe* allò que facilita la imitació-interpretant i, per tant, és allò que permet de contenir la tendència, per part del lector, de dur a terme una lectura fagocitària, lectura en la qual hom esborri la diferència bastida per l’autor. Cal, doncs, mantenir ambdues diferències: tant la del poeta com la del lector. D’aquí el comentari de Pons, a les pp. 66-67: «No és que hàgim de llegir Celan a partir de la confusió gadameriana (on el lector acaba per usurpar-li el lloc, al poeta), sinó d’entendre que la particularitat d’una experiència incompartible pot esdevenir el motor d’una visió penetrant pertot i per a tothom».

²² G. LEOPARDI, «Il pensiero dominante», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 170-174, vv. 59-64.

²³ *Zibaldone*, 660.

²⁴ Cfr. J. BEAUFRET, *Hölderlin et Sophocle*, Brionne: G. Montfort, 2015 [edició electrònica]. Hom pren el terme “cultura” de la loc 35-39 d’aquesta obra; vegem-ne el passatge: «D’où la distinction qu’il [Hölderlin] fait entre ce qui est natif, natal, naturel et ce qui est le terme d’un effort de *culture* ou, dit-il

Centrem-nos un moment en la coneguda carta que Hölderlin va enviar al seu amic Casimir Ulrich Böhlendorff i que data del 4 de desembre del 1801. Vegem-ne un breu passatge:

Wir lernen nichts schwerer als das Nationelle frei gebrauchen. Und wie ich glaube, ist gerade die Klarheit der Darstellung uns ursprünglich so natürlich wie den Griechischen das Feuer von Himmel. [...] Deswegen sind die Griechen des heiligen Pathos weniger Meister, weil es ihnen angeboren war, hingegen sind sie vorzüglich in Darstellungsgaabe, von Homer an, weil dieser außerordentliche Mensch seelenvoll genug war, um die abendländische Junonische Nüchternheit für sein Apollonsreich zu erbeuten, und so wahrhaft das fremde sich anzueignen. Bei uns ist umgekehrt. [...] *Aber das eigene muß so gut gelernt seyn, wie das Fremde.* Deswegen sind uns die Griechen unentbehrlich.²⁵

Fixem-nos, sobretot, en el moment en què Hölderlin diu que cal “das eigene muß so gut gelernt seyn, wie das Fremde”. L’art —la cultura o la imaginació— no ho és fins que no es disposa a imitar la natura —“das eigene”—, ço és, no ho és fins que no assoleix la transcendència mitjançant la imitació-interpretant, és a dir, fins que no passa, en termes leopardians, de la vida a l’existència.²⁶

La carta de Hölderlin és una protesta contra la tesi de la imitació de les obres clàssiques, en el sentit que tot model, en tant que ja format, implica que la força vivent, la vida —se sobreentén “la vita esterna” leopardiana o “das Fremde” hölderlinià—, ja

encore, d’*imagination*. Le propre de l’effort de culture est de s’éloigner au maximum de la nature, c’est-à-dire de «mener à terme ce que la nature a été incapable d’avoir œuvré». Mais l’art n’est pleinement art que par ce que Hölderlin nomme insolitement vaterländische Umkehr: le retournement, la volte qui revient jusqu’à l’essence même du natif». La cursiva és nostra. No cal dir que els tres elements leopardians suara esmentats fan referència al *Zibaldone*, 171.

²⁵ Carta núm 236 del 4 de desembre del 1801 de F. Hölderlin a Casimir Ulrich Böhlendorff, dins F. BEIBNER — A. BECK — U. OELMANN (eds.), *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, VI volum, Stuttgart: Kohlhammer, 1943-1985, pp. 425-426. «Res aprenem amb més dificultat que a utilitzar de manera lliure el que és nacional. I tal com jo crec, és justament la claredat de la representació el que a nosaltres originalment [ens sembla] tan natural com als grecs el foc del cel. [...] Per això els grecs són menys mestres del *pathos* sagrat: perquè els hi era innat; i en canvi són excel·lents, d’ençà d’Homer, en el do de la descripció, perquè aquest home extraordinari va tenir prou inspiració per guanyar per al seu regne d’Apolló la sobrietat occidental de Juno i per apropiari-se de manera tan autèntica de l’estrany. En nosaltres és al contrari. [...] Però el propi ha de ser après tan bé com l’estrany. Per això els grecs ens són imprescindibles». La traducció i la cursiva són nostres.

²⁶ Cfr. *Zibaldone*, 3936. «La civiltà aumenta a dismisura nell’uomo la somma della vita (s’intende l’interna) scemando a proporzione l’esistenza (s’intende la vita esterna). *La natura non è vita, ma esistenza*, e aquesta tende, non a quella. Perocchè ella è materia, non spirito, o la materia in essa prevale e dee prevalere allo spirito.». La cursiva, que és nostra, vol fer aparèrs la distinció que fa el recanatès entre la vida (que equival a vida interna, a l’esperit i a la civilització) i l’existència (que equival a la vida externa, a la matèria i a la natura). En un cert sentit, doncs, el que volem subratllar és el fet paradoxal que, en Leopardi, hom existeix (més) en la mesura que hom imagina (més). La imaginació, al capdavall, porta més enllà la natura, en un cert sentit, doncs, la “ultrahumanitza”.

ha desaparegut.²⁷ I és que la vida —la leopardiana “esistenza”— es troba precisament en la formació —imaginació— d’una resposta nova a través de l’impuls originari o «lebendige Kraft».²⁸ L’art grec no és la llengua de la natura ans la humanització, a través de la força vital —la imaginació o imitació-interpretant—, de la natura.

És per això que el nostre estudi ha concebut el terme susdit d’“imitació-interpretant” ja que permet, entre altres coses, de fer aparèixer que l’art no es limita pas a imitar la natura, sinó que és justament mitjançant la interpretació poètica de la natura — en un cert sentit, la h lderliniana «vaterl ndische Umkehr»—,²⁹ que hom la porta m s enllà,  o és, la (ultra)humanitza. De fet, així és com el nostre treball interpreta el conegut vers zibaldonià segons el qual «[i]l poeta non imita la natura: ben   vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca. *I’ mi son un che quando Natura parla, ec. vera definizione del poeta. Cos i il poeta non   imitatore se non di se stesso*».³⁰

Ras i curt, la gran poesia humanitza justament perquè utilitza la intermediació de la imitació-interpretant. L’art és, doncs, el retorn a la natura —“das Eigene”— a través de la distància que confereix la mirada interpretativa —“das Fremde”—. En certa manera, i en opinió nostra és el mateix Leopardi a afirmar-ho, el gran poeta és aquell que no parla de si mateix —que no transforma el “das Fremde” en un “das Eigene”—, sinó que és aquell que deixa parlar les coses a través de la seva “bocca”,  o és, per mitja de la seva intermediació.³¹ D’aquí que «sia presentemente l’ufficio suo, non solamente imitar la natura, ma anche manifestarla».³²

²⁷ Cfr. P. SZONDI, «La carta a B hlendorff del 4 de diciembre de 1801», dins *Estudios sobre H lderlin*, Barcelona: Destino, 1991, pp. 127-153.

²⁸ F. H LDERLIN, «Der Gesichtspunct aus dem wir das Altertum anzusehen haben», dins F. BEIBNER — A. BECK — U. OELMANN (eds.), *S mtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, IV volum, op.cit., pp. 221-222, cita a p. 221.

²⁹ F. H LDERLIN, «Anmerkungen zur Antigonae», dins F. BEIBNER — A. BECK — U. OELMANN (eds.), *S mtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, V volum, op.cit., pp. 263-272, cita a p. 271. La traducció  s nostra: «retorn patri tic». Si volem ultrapassar la literalitat de les paraules suara traduïdes, es podria considerar aquest retorn com una mena de referència a la nostra interpretació, és a dir, a la nostra imitació-interpretant. Altrament dit, l’art sorgeix en el moment en què retorna a la natura,  o  s, en el moment en què, per mitja de la interpretació, hom reïx a mirar-la diferentment i, consegüentment, hom reïx a transcendir-la. El gran art, la gran poesia transcendeix la natura des de dins de la natura.

³⁰ *Zibaldone*, 4372-4373.

³¹ Cfr. G. LEOPARDI, «Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 968-996. Vegeu, en especial, la p. 988: «la molta scienza ci toglie la naturalezza e l’imitare non da filosofi ma da poeti, come faceano gli antichi, dove noi dimostriamo da per tutto il sapere ch’essendo troppo,   difficilissimo a ricoprir-lo, e scriviamo trattati in versi, ne’ quali non parlano le cose ma noi, non la natura ma la scienza». La cursiva  s nostra.

³² *Ibid.*, p. 975.

Lo decisivo para Hölderlin es que por esta apropiación no tenga que pagarse el precio de perder lo extraño [...] Hölderlin habla de elasticidad precisamente porque no reclama la separación de lo extraño y el camino hacia lo propio sino la oposición armónica de ambos como medio poético [...] no cabe ninguna duda de que de lo que se trata para Hölderlin es de lo propio no a costa de lo extraño, de la sobriedad no a costa del *pathos*, o sea no de un “retorno a lo natal” sino de la mediación de los opuestos.³³

És veritat que, des del punt de vista actual, l’art grec pot semblar que sigui natura. Tanmateix, tant l’art dels grecs com el dels moderns no són altra cosa que cultura, és a dir, el fruit de la imitació transcendental de la natura per mitjà de la imaginació. Per tant, la diferència d’ambdues civilitzacions es troba en la manera amb què hom imita — imagina, ço és, transcendeix— la natura. Així que és la força vital —la “vita eterna” o “esistenza”— allò que per a Leopardi adquireix una importància cabdal. És per aquest motiu que hom no ha d’aprendre models a priori —els models-com-a-respostes, així com a l’art com a *techné* i com a formes mortes—, sinó més aviat la força vital que hi ha rere les obres clàssiques, és a dir, la manera com hom ha imitat i interpretat la natura.³⁴

Per tant, podríem dir que la gran poesia no és altra cosa que la gran defensora de la diferència —d’allò impensat, ço és, de la distància establerta per la “siepe”— o, dit d’una altra manera, de la paraula arrencada al silenci igualador i indiferent de la mirada especulativa. D’aquí que Leopardi tingui, per posar tan sols un exemple, la mateixa obsessió que el jove Malte quan, enmig de la producció en sèrie que exigeix la vida a les ciutats modernes, es demani: «der Wunsch, einen eigenen Tod zu haben, wird immer seltener. Eine Weile noch, und er wird ebenso selten sein wie ein eigenes Leben».³⁵ La vida pròpia rilkeana —semblantment a la “pròpia mort”— té moltes semblances amb les il·lusions leopardianes o amb la propdita “esistenza”, en el sentit que representen l’allunyament d’aquell pensament utilitarista que transforma la vida i l’ésser humà en

³³ P. SZONDI, «La carta a Böhlendorff del 4 de diciembre de 1801», dins *Estudios sobre Hölderlin*, op.cit., pp. 142-143.

³⁴ Cfr. D. THOUARD, *Herméneutique critique*. Bollack, Szondi, Celan, Villeneuve d’Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2013. Vegeu què ens diu Thouard, en relació a la imitació, no pas dels models, ans de la força vital, a p. 15: «La tâche de l’interprète n’est donc pas de cueillir un sens arrêté, mais de retrouver la logique de son dynamisme». Cal retrobar, doncs, aquest dinamisme o força vital.

³⁵ R. M. RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Norderstedt (Alemanya): BoD, 2017, p. 7. La traducció és nostra: «El desig de tenir una mort pròpia és cada vegada una cosa més estranya. D’aquí a ben poc serà tan estrany com una vida pròpia».

un valor. Hom oblida que «[d]er Wert hat seine eigene Logik»,³⁶ ja que fa tant sí com no «das Inkommensurable kommensurabel».³⁷

No cal dir que la gran poesia és, en termes leopardians, la “poesia mista”. El concepte de “poesia mista” constitueix una mena d’hàpax concebut per la mateixa crítica leopardiana a partir d’uns comentaris que el nostre autor féu per tal de distingir la poesia dels temps homèrics i la dels temps moderns. Vegem-ne el passatge: «La poesia sentimentale è unicamente ed esclusivamente propria di questo secolo, come la vera e semplice (voglio dire *non mista*) poesia immaginativa fu unicamente ed esclusivamente propria de' secoli Omerici».³⁸ Hom pot adonar-se, doncs, que la intenció original del recanatès no era pas la de crear un nou concepte, per bé que els crítics l’han utilitzat com a sinònim de “poesia sentimental” o “poesia moderna”.

En iniciar el nostre particular capbussament en el concepte de “poesia mista”, s’hauria de tenir ben present la continuació de la cita suara esmentada: «Giacchè il sentimentale è fondato e sgorga dalla filosofia, dall’esperienza, dalla cognizione dell’uomo e delle cose, in somma dal vero, laddove era della primitiva essenza della poesia l’essere ispirata dal falso».³⁹ Davant d’aquesta afirmació hom es demana si és lícit, per exemple, de parafrasejar la cançó leopardiana de *Il pensiero dominante* com *Il pensiero poetante* o, millor encara, com *Il pensiero immaginativo*? És a dir, ens podem plantejar, tal com fa George Steiner, l’existència d’una cosa com ara un poema de l’intel·lecte?⁴⁰ O, dit d’una altra manera, hi ha, existeix una reflexió de la imaginació? La poesia “sentimentale” o poesia “mista” suara esmentades no és, al capdavant, una poesia del pensament?

La nostra tesi és que per al recanatès hi ha un pensament que pensa poèticament —o una imaginació que reflexiona—, ço és, un «pensiero poetico»,⁴¹ el qual, a

³⁶ C. SCHMITT, *Die Tyrannei der Werte*, Berlin: Duncker & Humblot, 1967 [2011], p. 10: «el valor té la seva pròpia lògica». La traducció és nostra.

³⁷ Ibid., p. 12: «[fa] commensurable l’incommensurable». La traducció és nostra.

³⁸ *Zibaldone*, 734. La cursiva és nostra.

³⁹ Ibid., 734-735. Vegeu, també, C. FERRUCCI, «La poesia sentimentale o mista», dins *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, Venezia: Marsilio, 1987, pp. 55-84. Aquest autor ens fa palès l’extraordinària semblança entre la “poesia mista” leopardiana i la “naive und sentimentalische Dichtung” schilleriana. La principal diferència entre ambdós autors rau, segons Ferrucci, en el fet que l’alemany pensa que hi haurà una *Aufhebung* de l’impuls emotiu i la reflexió, mentre que l’italià no.

⁴⁰ Cfr. G. STEINER, *The Poetry of Thought. From Hellenism to Celan*, op.cit. Vegeu, en especial, la pp. 21-22: «Thus the language of philosophy is “as every careful reader of the great philosophers already knows, a literary language and not a technical.” The rules of literature prevail. In this compelling respect, philosophy resembles poetry. It is “a poem of the intellect” and represents “the point at which prose comes nearest to being poetry.”». La cursiva és nostra.

⁴¹ *Zibaldone*, 4493.

diferència de la ment «spoeticizzata»,⁴² pensa i veu el món a través de la força de l'analogia, una força que li forneix el fet de posseir un gran «colpo d'occhio».⁴³ Un “pensiero poetico” doncs, és aquell que veu semblances o, millor encara, que sap relacionar —qualificar— coses ben diverses i que sap, per tant, moure's en el camp de la versemblança —de la imitació—, és a dir, en el camp de la ficció. Es tracta, doncs, d'un tipus de pensament, ço és, d'una manera de pensar, la qual no és exclusiva dels poetes. I és que també els filòsofs poden pensar d'aquesta manera.

Quanto *l'immaginazione contribuisca alla filosofia* (ch'è pur sua nemica), e quanto sia vero che il gran poeta in diverse circostanze avria potuto essere un gran filosofo, promotore di quella ragione ch'è micidiale al genere da lui professato, e viceversa il filosofo, gran poeta, osserviamo. *Proprietà del vero poeta è la facoltà e la vena delle similitudini. [...] scopre vivissime somiglianze fra le cose.* Un vigore anche passeggero del corpo, che influisca sullo spirito, gli fa vedere dei rapporti fra cose disparatissime, *trovare* dei paragoni, delle similitudini astrusissime e ingegnossissime (o nel serio o nello scherzoso), gli mostra delle relazioni a cui egli non aveva mai pensato, gli dà insomma una facilità mirabile di ravvicinare e rassomigliare gli oggetti delle specie le più distinte, come l'ideale col più puro materiale, d'incorporare vivissimamente il *pensiero il più astratto, di ridur tutto ad immagine*, e crearne delle più nuove e vive che si possa credere. Nè ciò solo mediante espresse similitudini o paragoni, ma col mezzo di epiteti nuovissimi, di *metafore arditissime*, di parole contenenti esse sole una similitudine ec. *Tutte facoltà del gran poeta, e tutte contenute e derivanti dalla facoltà di scoprire i rapporti* delle cose, anche i menomi, e più lontani, anche delle cose che paiono le meno analoghe ec. Or questo è tutto il filosofo: facoltà di scoprire e conoscere i rapporti, di legare insieme i particolari, e di generalizzare.⁴⁴

De fet, és precisament el “pensiero poetico” el que, segons el nostre autor, converteix un filòsof ordinari en un gran filòsof, o bé una obra mediocre en una “opera di genio”. D'aquí que diferenciï entre «un grande, vero e perfetto filosofo» —aquell que utilitza tant el pensament especulatiu com el pensament poètic— i «un filosofo dimezzato» —aquell que només usa el pensament especulatiu—. ⁴⁵ Conseqüentment, podríem dir que l'anomenada “poesia mista” és el fruit d'un pensament que pensa i coneix a través de les imatges —“di ridur tutto ad immagine”—, ço és, d'un pensament que imagina o d'una imaginació que reflexiona i que, a diferència de la fantasia, no

⁴² Zibaldone, 1835.

⁴³ Ibid., 1833. En relació a l'analogia, vegeu R. HOFSTADTER — E. SANDER, *Surfaces and Essences. Analogy as the Fuel and Fire of Thinking*, New York: Basic Books, 2013.

⁴⁴ Zibaldone, 1650. La cursiva és nostra.

⁴⁵ Ibid., 1833.

crea, sinó que troba —“descobre”, “trovare dei paragoni, delle similitudini astrusissime e ingegnossissime”— i ho materialitza en una imatge. En un cert sentit, doncs, el terme de “pensiero poetico” ens remet plenament a la *inventio* de la retòrica llatina: la capacitat de l’intel·lecte imaginatiu de trobar lligams entre coses no relacionades.⁴⁶

Per poder copsar aquesta mena de pensament de què estem parlant, creiem que la següent reflexió zibaldoniana podria il·luminar la nostra meditació:

Parimente si può dire che tutte le assuefazioni, e quindi tutte le cognizioni, e *tutte le facoltà umane, non sono altro che imitazione*. La memoria non è che un’imitazione della sensazione passata, e le ricordanze successive, imitazioni delle ricordanze passate. La memoria (cioè insomma *l’intelletto*) è quasi imitatrice di se stessa. *Come s’impara se non imitando?* [...] *L’uomo imita anche inventando*, ma in maniera più larga, cioè imita le invenzioni con altre invenzioni, e non acquista la facoltà inventiva (che par tutto l’opposto della imitativa) se non a forza d’imitazioni, ed imita nel tempo stesso che esercita detta facoltà inventiva, ed essa stessa è veramente imitativa.⁴⁷

A partir d’aquesta cita, hom té la impressió que, segons el nostre poeta, la capacitat que té el “pensiero poetico” d’establir lligams entre àmbits ben diversos no és altra cosa que l’exemple màxim de la manera com funciona el coneixement humà — “tutte le cognizioni”—: hom coneix mitjançant la reproducció —i la relectura—, ço és, a través de la imitació que, en el mateix moment en què reproduïx o rellegeix, interpreta o crea una diferència.⁴⁸ Podríem dir, doncs, que en Leopardi, a diferència dels romàntics, no hi ha pas la voluntat de crear *la* realitat, sinó tan sols la intenció de

⁴⁶ Cfr. A. CAMICIOTTOLI, *L’Antico romantico. Leopardi e il “sistema del bello” (1816-1832)*, Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2010. Vegeu, en especial, les pp. 128-136, en què hom distingeix la *inventio* de la creació. Cal esmentar, també, H. LAUSBERG, *Elementos de retórica literaria*, Madrid: Gredos, 1975 [1983]. Vegeu, sobretot, les pp. 32-33, en les quals hom caracteritza la *inventio*, no pas com un procés creatiu, ans com una recerca a través de la memòria. Vegeu, altresí, C. FERRUCCI, «L’“ultrafilosofia” e l’unità-distinzione di immaginazione e intelletto», dins *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, op.cit., pp. 30-40. Semblantment al nostre treball, Ferrucci considera que la imaginació leopardiana cal entendre-la com a “facoltà inventiva”.

⁴⁷ *Zibaldone*, 1697-1698. La cursiva és nostra.

⁴⁸ Cfr. T. INGOLD, «Modes of Creativity in Life and Art. Introduction», dins E. HALLAM — T. INGOLD (eds.), *Creativity and Cultural Improvisation*, New York: Berg, 2007, pp. 45-54. Vegeu p. 51: «there can be no distinction in practice between learning culture and (re)creating culture, since the contexts of learning are the very crucibles from which the cultural process unfolds. In this process, knowledge is not so much replicated as reproduced —that is, “produced anew, as the crystallisation of concrete, situated activity”». La suara esmentada “crystallisation” és el que el nostre treball ha anomenat “imitació-interpretant”.

reproduir-la poèticament, és a dir, l'intent de trobar —«di far vedere»⁴⁹ aquelles imatges que palesen la realitat.⁵⁰

Qui potrei discorrere della foggia d'imitare tenuta dai romantici [...] di modo che infiniti oggetti i quali in natura non diletano punto, imitati dal poeta o dal pittore o da altro tale artefice, diletano estremamente; e altri che diletavano anche reali, diletano da vantaggio imitati. Dalla qual cosa apparisce quanto s'ingannino i romantici pensando d'accrescer pregio alla poesia con rendere la imitazione oltre ogni modo facile, e sottrarla da ogni legge, e sostituire meglio che possono il vero in luogo del simile al vero, sì che vengono a scemare e quasi annullare il meraviglioso [...]. *Credono i romantici che l'eccellenza della imitazione si debba stimare solamente secondoch'ella è vicina al vero*, tanto che cercando lo stesso vero, si scordano quasi d'imitare, perché il vero non può essere imitazione di se medesimo. [...] Ma che meraviglia deriva da questa sorta d'imitazioni? e quindi che diletto?

El “pensiero poetico” no crea doncs una nova realitat, ans una nova visió, una nova imatge o representació de la realitat. D'aquí que el nostre poeta trobi aquesta imatge a l'interior de la seva memòria i, per tant, al bell mig de l'embull de les seves vivències i (re)lectures. És per això, també, que, segons Leopardi, la memòria present no és altra cosa que una imitació —una reinterpretació— d'una memòria passada. La imatge de la realitat, per tant, no es crea, sinó que es troba a partir d'aquesta reinterpretació o reproducció constant que exerceix la memòria. De fet, és la imatge obtinguda de la imitació allò que genera plaer. El romanticisme, en canvi, i sempre des del punt de vista del recanatès, elimina la intermediació poètica, ço és, la imitació, en centrar-se en aquelles imatges de la realitat —no pas, doncs, trobades dins de la memòria— que tenen ja per si mateixes un efecte extraordinari.⁵¹ L'originalitat de

⁴⁹ Zibaldone, 30. En aquest passatge, el recanatès distingeix entre la capacitat del francès d'explicar o “farsi intendere”, i la capacitat de l'italià d'expressar o “farsi vedere”, és a dir, entre el fet d'explicar i el fet de mostrar. Vegeu al respecte G. LEOPARDI, «Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 968-996, en especial la p. 975, en què hom afirma que la tasca del poeta consisteix a «non solamente imitar la natura, ma anche manifestarla».

⁵⁰ Cfr. D. SÁNCHEZ MECA, «Introducción», dins *Modernidad y romanticismo. Para una genealogía de la actualidad*, Madrid: Tecnos, 2013, pp. 11-24. En aquestes pàgines, Meca afirma que la coneguda “romantització del món” equival a crear una nova realitat a través del llenguatge poètic.

⁵¹ Cfr. R. BARTHES, «L'ancienne rhétorique [Aide-mémoire]», *Communications* 16.1 (1970) 172-223. Vegeu, en especial, p. 198, en la qual hom afirma taxativament que la “inventio” és una: «[d]écouverte et non invention. L'inventio renvoie moins à une invention (des arguments) qu'à une découverte: tout existe déjà, il faut seulement le retrouver: c'est une notion plus “extractive” que “créative”. [...] l'inventio est un cheminement (via argumentorum) [...]». Cal destacar el terme suara esmentat de “retrouver”, el qual reforça la nostra idea que la “inventio” no és altra cosa que un recorregut per la memòria per tal de retrobar i, de retop, reinterpretar els elements allà continguts.

l'intel·lecte imaginatiu es mostra, doncs, en el tipus de camí —d'imatge o metàfora— que hom va obrint —o trobant—.

Val a dir, al respecte, que hi ha hagut autors que han optat per trobar aquests camins en l'obra d'altres autors —en el corpus d'autoritats— i no pas, per tant, en la pròpia memòria.⁵² Hom té la impressió que aquesta manera de procedir no ha fet altra cosa que bandejar, per bé que de manera subtil, la susdita intermediació imitativa. Penseu, per exemple, en una poètica com la de Scaligero, en la qual hom abandona la cerca personal —imitativo-interpretativa— del camí perquè ja n'hi ha un que ha assolit, segons ell, la perfecció o la resposta definitiva, ço és, que ja *és* natura: l'*Eneida* de Virgili.⁵³ Tanmateix, en el moment en què hom considera que el model definitiu existeix i que, a més a més, aquest es troba dins de la literatura, aleshores és quan pot esdevenir-se l'eliminació tant de la natura —entesa com a model— com de la imitació-interpretativa —entesa com a poètica—, ço és, és quan hom es pot desfer de la diferència entre realitat i ficció: «la *Res* poètica es indistinguible de la *Res* real».⁵⁴ Vegeu què en diu el nostre poeta:

[...] perché essi [els grecs clàssics] quando voleano descrivere il cielo, il mare, le campagne, si metteano ad osservarle, e noi [els literats contemporanis] pigliamo in mano un poeta, e quando voleano ritrarre una passione s'immaginavano di sentirla, e noi ci facciamo a leggere una tragedia, e quando voleano parlare dell'universo vi pensavano sopra, e noi pensiamo sopra il modo in che essi ne hanno parlato; e questo perché essi e imprimamente i Greci non aveano modelli [...].⁵⁵

⁵² Fet i fet, aquesta és l'acusació que Leopardi adreça als romàntics: el recanatès ataca la manera d'imitar romàntica perquè aquesta consisteix a imitar objectes que en la natura ja són extraordinaris —es tracta d'una imitació sense interpretació—, mentre que Leopardi defensa que cal imitar de manera extraordinària —mitjançant la imitació-interpretativa o *inventio*— objectes ordinaris. Vegeu, al respecte, G. LEOPARDI, «Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 968-996, en especial la p. 984: «è manifesto che le cose ordinarissimamente [...] fanno al pensiero e alla fantasia nostra molto più forza imitate che reali».

⁵³ Cfr. B. WEINBERG, «Escalígero frente a Aristóteles ante la *Poética*», dins J. GARCÍA RODRÍGUEZ (ed.), *Estudios de poética clasicista*, Madrid: Arco Libros, 2003, pp. 109-139. Vegeu, en especial, les pp. 125: «Así pues, la norma de la naturaleza, representada solo de manera imperfecta por los objetos en el mundo real, lo está de manera más perfecta en la épica virgílica: Virgilio *es* naturaleza.»

⁵⁴ *Ibid.*, p. 123. Vegeu, també, *Zibaldone*, 2478. En aquesta pàgina, el nostre autor critica, a partir d'una de les idees que travessen tot el seu pensament, ço és, que “il troppo è padre del nulla”, l'autoreferencialitat de l'art, ço és, la tautologia, “il troppo”, de l'art. Ens diu el següent: «*Secondo l'osservazione del Democrito Britanno Bacon da Verulamio tutte le facoltà ridotte ad arte steriliscono, perché l'arte le circonscrive* (Gravina, Della Tragedia, cap.40.p.70. principio.). L'arte si trova sempre e perfezionata (ovvero inventata e formata)». La cursiva és de Leopardi.

⁵⁵ G. LEOPARDI, «Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 942-944, cita a p. 943.

A parer nostre, Leopardi advoca, pel que ell anomena la “facoltà inventiva” i, consegüentment, per depassar la pesantor del “ja format” que els models-com-a-resposta-definitiva representen.

La facoltà inventiva è una delle ordinarie, e principali, e caratteristiche qualità e parti dell'immaginazione. Or questa facoltà appunto è quella che fa i grandi filosofi, e i grandi scopritori delle grandi verità. E si può dire che da una stessa sorgente, da una stessa qualità dell'animo, diversamente applicata, e diversamente modificata e determinata da diverse circostanze e abitudini, vennero i poemi di Omero e di Dante, e i Principii matematici della filosofia naturale di Newton. [...] L'immaginazione per tanto è la sorgente della ragione, come del sentimento, delle passioni, della poesia; ed essa facoltà che noi supponiamo essere un principio, una qualità distinta e determinata dell'animo umano, o non esiste, o non è che una cosa stessa, una stessa disposizione con cento altre che noi ne distinguiamo assolutamente, e con quella stessa che si chiama riflessione o facoltà di riflettere, con quella che si chiama intelletto ec. Immaginazione e intelletto è tutt'uno.⁵⁶

La imaginació i la seva facultat inventiva és, ras i curt, la baula que uneix filosofia i poesia.⁵⁷ És per aquest motiu que hom pot atrevir-se a afirmar que “pensiero poetico”, en Leopardi, és una de les maneres d’anomenar una imaginació que, en opinió nostra, constitueix una veritable facultat primera, en el sentit que té la capacitat de fundar la realitat, no pas el real.⁵⁸ D’aquí que el recanatès gosi parlar del sistema platònic en termes de «sogno» o de Plató d’un «genio decisamente poetico».⁵⁹ En certa manera, i per bé que no en comparteix la seva filosofia, el nostre poeta sembla que estigui insinuant que la part positiva del sistema platònic té a veure amb el fet que ha estat concebut per un pensament poètic i que, com a tal, és el que ha permès de trobar una realitat enmig del buit del real: la veritat és poètica —«il poetico della natura»⁶⁰, ço és, imaginativa, analògica o relacional. És per això que «ragionar da poeta»,⁶¹ és a dir, el fet de pensar poèticament, no sigui altra cosa que la capacitat de la imaginació de recompondre o recombinar les coses que hom percep del món. A l’últim, podríem dir

⁵⁶ *Zibaldone*, 2132-2134. La cursiva és nostra.

⁵⁷ Cfr. A. BATTISTA, «Immagine e immaginazione attraverso Giacomo Leopardi», *Bollettino filosofico* 22 (2006) 125-146. Vegeu, en especial, p. 126.

⁵⁸ Cfr. A. NEGRI, *Lenta ginestra. Saggio sull’ontologia di Giacomo Leopardi*, Milano: Mimesis, 2015, p. 180 ss. Cal no confondre el “real” amb la “realitat”: la imaginació funda la realitat —defensa contra el real: buit de significat—. La nostra lectura ha tingut en compte M. RECALCATI, «La pratica dell’arte e la sublimazione», dins *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano: Raffaello Cortina, 2012, pp. 551-622.

⁵⁹ *Zibaldone*, 154-155 i 3245 respectivament.

⁶⁰ *Ibid.*, 1835.

⁶¹ *Ibid.*, 1839.

que la imaginació, en Leopardi, uneix filosofia i poesia perquè permet un pensar la veritat que no consisteix justament en una reducció del món —abstracció—, ans en una nova recombinació del món. “Il pensiero poetico”, doncs, transforma —mitjançant la imitació-interpretant— el món.

A partir de la coneguda distinció que féu Coleridge entre “fancy” i “imagination”, hom té la impressió que una manera de poder afinar el concepte de “poesia mista” consisteix a distingir entre la imaginació-com-a-fantasia i la imaginació-com-a-enginy.⁶² En un cert sentit, els termes suara proposats voldrien diferenciar dos usos ben diferents del mot “imaginació”, i de fer-ho, a més, en el mateix sentit amb què Leopardi distingeix la “facultat d’imaginar” i la “facultat de sentir”. Vegem-ne la seva breu reflexió: «L’*immaginazione*, eccetto nei fanciulli, non ha, e non abbisogna di fondamento nella persuasione. [...] Per l’opposto, il *sentimento* se non è fondato sulla persuasione è nullo».⁶³ Sembla, doncs, que el nostre poeta discerneixi dues menes d’imaginació a partir de la necessitat o no del fonament —pensament—. És per això que la imaginació-com-a-fantasia —la capacitat de crear del no-res— es redueix, en la “poesia mista”, mentre que la imaginació-com-a-enginy —la capacitat que té la memòria de trobar relacions analògiques en el món— augmenta. D’aquí que «io infatti non divenni *sentimentale*, se non quando perduta la *fantasia*».⁶⁴

Hauríem de tenir en compte que, segons Leopardi, també la natura és poètica: «la natura in quanto natura è tutta quanta essenzialmente poetica».⁶⁵ En opinió nostra, sembla que el nostre poeta estigui suggerint la idea segons la qual la natura, «il suo

⁶² El nostre estudi situa una bona part —no pas tota— de la “imaginació” leopardiana dins l’àmbit de la “fancy” de Coleridge, en el sentit que es tracta d’una facultat inventiva o, altrament dita, dispositiva. Aquesta facultat té una gran capacitat de disposar o combinar les imatges. Vegeu, al respecte, S. T. COLERIDGE, *Biographia literaria* [en línia], Project Gutenberg <http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm#link2HCH0013> [Consulta: 17 d’octubre del 2018]. De fet, Coleridge, al capítol XII afirma que la fancy és un «aggregative and associative power». Cal parar atenció, sobretot, al capítol XIII, en especial a les darreres línies, ja què és on Coleridge defineix i distingeix la “imagination” i la “fancy”. Ras i curt, mentre que la “imagination”, en especial l’anomenada “secondary imagination” és una facultat creativa, la “fancy”, en canvi, és una facultat combinatòria: «The fancy is indeed no other than a mode of memory emancipated from the order of time and space [...]. But equally with the ordinary memory the Fancy must receives all its materials ready made from the law of association». Vegeu, també, els comentaris de G. STEINER, *Grammars of Creation. Originating in the Gifford Lectures for 1990*, London: Faber&Faber, 2001. En relació a la facultat combinatòria o analògica, vegeu pp. 155-156: «All human constructs are combinatorial [...]. What they “make new” is the old recombined, differently hybrid». Pel que fa al comentari steinerià sobre Coleridge, vegeu p. 184: «Coleridge’s distinction between Fancy and Imagination bears directly on the gap which separates the mimetic assemblage, the combinatorial and merely *inventive* from the genuinely *creative*»; la cursiva és nostra.

⁶³ *Zibaldone*, 1557. La cursiva és nostra.

⁶⁴ *Ibid.*, 144. La cursiva és nostra.

⁶⁵ *Ibid.*, 1842.

modo di essere»⁶⁶, no sigui altra cosa que «un'infinità di rapporti»⁶⁷, és a dir, un sistema inexhaurible d'analogies o, dit altrament, «un sistema di assuefazione»⁶⁸. D'aquí que sigui la facultat inventiva de l'intel·lecte —la imaginació—, i no pas la raó analitzadora —i, per tant, antianalògica—, l'encarregada de trobar aquests lligams o analogies.

Val a dir que el nostre poeta no sembla que hagi utilitzat mai el verb “pensar” en relació a la poesia —en el sentit steinerià de “la poesia del pensament”—, per bé que hi ha diverses pàgines zibaldonianes en què el nostre autor fa ús de termes que formen part del mateix àmbit lingüístic, com ara “mente” i “pensiero”: «la mente più poetica», «spoeticizzata del tutto la loro mente», «pensiero poetico» i «pensieri poetici».⁶⁹ Semblantment, tampoc no hauríem d'oblidar la importància que assumeix la semàntica del mot “pensiero” en els *canti* del *Pensiero dominante* i de *L'infinito*. I és que, al capdavant, en aquestes dues composicions, el significat del mot “pensiero” contamina també el de la poesia: la poesia pensa o el pensament poetitza.

3.2. La poètica leopardiana com a imitació del nulla ontològic de la natura

L'art, el món de la imatge al capdavant, imita una absència ontològica, en el sentit que imita una presència que ja no és present.⁷⁰ D'aquí que la paraula poètica hagi de ser vaga, ço és, guardar-se de «narrare il dipingere»,⁷¹ ésser ella mateixa natura, és a dir, *nulla-de-Sentit*, in-finita. La “poesia mista”, doncs, és una poesia per imatges, en el sentit que, talment com la “siepe” de *L'infinito*, ha de despertar la imaginació —el *nulla-de-Sentit*—, no pas l'intel·lecte o, millor encara, no pas *exclusivament* l'intel·lecte —el *Verstand* kantianà que tendeix a descobrir i, per consegüent, a augmentar el *niente o nihil negativum*—, permetre, doncs, l'entrada «verso una sfera sopraumana, non più calcolabile ma solo immaginabile».⁷²

⁶⁶ *Zibaldone*, 1835.

⁶⁷ *Ibid.*, 1836.

⁶⁸ *Ibid.*, 1658. En aquest passatge, el recanatès esmenta l'axioma leibnizià segons el qual “nihil in natura fieri per saltum”. Som de l'opinió que la natura és poètica precisament perquè no utilitza la *creatio ex nihilo*, ans més aviat l'enginyosa *inventio*. Vegem la frase sencera de la cita: «tutto ciò non dimostra egli che tutta la natura è un sistema di assuefazione?». La natura és poètica perquè transforma el real per mitjà de la imitació-interpretant, ço és, mitjançant el pensament analògic.

⁶⁹ *Ibid.*, 58, 1835, 2171 i 4493 respectivament.

⁷⁰ Cfr. M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris: Gallimard, 1955. Vegeu, en especial, pp. 308-309: «L'oeuvre dit les dieux, mais les dieux comme indicibles, elle est présence de l'absence des dieux et, en cette absence, elle tend à se rendre elle-même présente».

⁷¹ *Zibaldone*, 52.

⁷² F. CHIAPPELLI, «Note sull'intenzione e la perfezione dell'“Infinito”», *Lettere italiane*, 16 (1964) 36-44, cita a p. 37.

Conseqüentment, del que hem dit suara no s'hauria d'inferir que el recanatès advoqui per la univocitat de la imaginació, és a dir, pel pas de l'imperi de la raó al de la imaginació, ans al contrari, tal com indica la proposta de l'italià, la seva és una poesia “mista” i, per tant, una poesia que té en compte l'equilibri —la fusió— entre la raó i la imaginació. Recordem, per exemple, la pàgina del 4 de març del 1821:

Il poeta nel colmo dell'entusiasmo della passione ec. non è poeta, cioè non è in grado di poetare. All'aspetto della natura, mentre tutta l'anima sua è occupata dall'immagine dell'infinito, mentre le idee sue gli affollano al pensiero, egli non è capace di distinguere, di scegliere, di afferrarne veruna: in somma non è capace di nulla, nè di cavare nessun frutto dalle sue sensazioni: dico nessun frutto o di considerazione e di massima, ovvero di uso e di scrittura; di teoria nè di pratica. *L'infinito non si può esprimere se non quando non si sente*: bensì dopo sentito: e quando i sommi poeti scrivevano quelle cose che ci destano le ammirabili sensazioni dell'infinito, l'animo loro non era occupato da veruna sensazione infinita; e dipingendo l'infinito non lo sentiva. I sommi dolori corporali non si sentono, perchè o fanno svenire, o uccidono. Il sommo dolore non si sente, cioè finattanto ch'egli è sommo; ma la sua proprietà, è di render l'uomo attonito, confondergli, sommergergli, oscurargli l'animo in guisa, ch'egli non conosce nè se stesso, nè la passione che prova, nè l'oggetto di essa; rimane immobile, e senza azione esteriore, nè si può dire, interiore.⁷³

El poeta no és poeta fins que no ha deixat de sentir el *nulla-de-Sentit*. En un cert sentit, doncs, sembla que s'estigui plantejant la necessitat de qualsevol tipus d'intermediació en el real, tant la de la imaginació durant l'acte intel·lectiu, com la de l'intel·lecte durant l'experiència imaginativa. Això queda ben palès en *L'infinito*, idil·li en el qual s'esdevé justament una experiència imaginativa i intel·lectiva de la idea d'infinit. Ara bé, aquesta experiència no es compon pas de dues parts, la imaginativa i l'intel·lectiva, sinó que «[i]mmaginazione e intelletto è tutt'uno».⁷⁴ El fet d'imaginar i el de pensar són, al capdavall, una i la mateixa cosa. Per tant, la “poesia mista” no és exactament l'encarnació de l'equilibri entre la raó i la imaginació —que és, de fet, el que ens plantejàvem unes ratlles més amunt—, sinó que aquesta poesia és fruit de la imaginació del pensament, ço és, del pensament que imagina.⁷⁵

⁷³ Zibaldone, 715-716.

⁷⁴ Ibid., 2134.

⁷⁵ Cfr. M. CACCIARI, «Solitudine ospitale. Da Leopardi a Celan», dins A. FOLIN (ed.), *Hospes. Il volto dello straniero da Leopardi a Jabès*, Venezia: Marsilio, 2003, pp. 123-134.

D'aquí l'ús, en l'idil·li suara esmentat, del verb "fingere" —«io nel pensier mi fingo»—,⁷⁶ verb que marca l'establiment d'una nova realitat o, per ésser més acurats, marca el pas del *nulla-de-Sentit* del real a la realitat establerta —inventada— per mitjà de «l'inganno dell'immaginazione».⁷⁷ I és que la realitat de l'infinit l'estableix el pensament imaginatiu, aquell pensament que, talment com Narcís, s'enamora d'una imatge, ço és, d'un fantasma —d'una absència o *nulla*— que, com a tal, es troba entre els sentits i la intel·lecció, és a dir, en la imaginació. D'aquí que la diatriba del nostre poeta contra els romàntics tingui com a punt central el fet que aquests «si sforzano di sviare il più che possono la poesia dal commercio coi sensi [...] e di farla praticare coll'intelletto».⁷⁸ El recanatès ataca els poetes moderns precisament perquè basteixen llurs poesies sense tenir en compte els sentits; i és que sense els sentits no hi pot haver imaginació i, consegüentment, tampoc no hi pot haver comprensió.

És per això que el nostre poeta, en el *Discorso*, posa en boca del Di Breme,⁷⁹ amb la finalitat de criticar-lo, que «la poesia non potendo più ingannare gli uomini, non deve più *fingere* né mentire, ma bisogna che sempre vada dietro alla ragione e alla verità».⁸⁰ Leopardi ataca aquesta supeditació de la poesia al pes de la veritat factual —del pes descriptiu o de l'ésser-com-a-presència—, ja que la tasca principal de la poesia hauria de consistir a delitar i de fer-ho, a més, a través de la versemblança o del que ell anomena l'engany de la fantasia o de la imaginació. Hem de tenir ben present que la tasca principal de la poesia consisteix «non solamente imitar la natura, ma anche manifestarla»;⁸¹ i és que l'art no descriu pas una presència, sinó que més aviat la fa present per mitjà de l'engany de la imaginació.

⁷⁶ G. LEOPARDI, «L'infinito», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 120-121, v. 7. Quant a la funció del verb "fingere", vegeu B. MARTINELLI, «"Nel pensier mi fingo"», dins *Leopardi tra Leibniz e Locke. Alla ricerca di un orientamento e di un fondamento*, Roma: Carocci, 2003, pp. 254-272. D'aquestes pàgines, ens ha cridat l'atenció l'ús tècnic —filosòfic— del verb "fingere"; vegeu què en diu a p. 267: «In Leopardi il termine "fingere" [...] ha un significato così pregnante, in direzione filosofica, come nell'*Infinito*, dove non vale *simpliciter* a designare l'azione dell'immaginazione, ma postula il particolare processo della nostra mente che porta alla creazione del concetto astratto di infinito».

⁷⁷ G. LEOPARDI, «Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 968-996. Cita a p. 971. Cal no confondre el "real" amb la "realitat": la imaginació funda la realitat —defensa contra el real: buit de significat—. Vegeu, també, la pàgina 2132 del *Zibaldone*, en la qual hom titlla la imaginació de «facoltà inventiva».

⁷⁸ *Ibid.*, p. 969.

⁷⁹ Clarícia: Ludovico di Breme és l'escriptor i assagista romàntic contra el qual Leopardi va escriure el *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica*.

⁸⁰ G. LEOPARDI, «Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 968-996. Cita a p. 969. La cursiva és nostra.

⁸¹ *Ibid.*, p. 974.

És important, en opinió nostra, de parar atenció a la distinció que el de Recanati estableix entre l'engany intel·lectual i l'engany fantàstic, ja que, segons ell, la poesia ha de romandre en l'àmbit de l'engany fantàstic. Hom té la impressió que Leopardi, potser d'una manera poc acurada —car tot indica que per a ell la fantasia i imaginació són el mateix—, estigui fent referència, respectivament, a la distinció entre *imaginatio falsa* i *imaginatio vera*, sobretot perquè és justament en aquesta distinció que, la falsa, ço és, la fantasia, representa el pur joc de pensament, un joc que es caracteritza pel fet de no tenir en compte els sentits.⁸²

Val a dir que el que el nostre poeta anomena engany de la imaginació no és ben bé un engany —ja que nosaltres considerem que el terme “engany” té més a veure amb el susdit engany intel·lectual—, sinó una manera d'expressar el pas del real a la realitat, ço és, el pas del buit del real a la realitat de la imatge. Per tant, l'engany de la imaginació, de l'engany mitjançant imatges versemblants, és, en cert sentit, la manifestació de la poètica leopardiana, una poètica de la imatge inexhaurible —en tant que contrària a la descripció finita— o de «le cose che non son cose».⁸³

La imatge, al capdavant, és fruit d'aquell que duu a terme una contemplació o, dit altrament, d'aquell que reïx a mirar amb gran atenció i a meditar alhora. D'aquí que puguem plantejar-nos la imatge i, al seu torn, la “poesia mista”, com una poesia del pensament.⁸⁴ Això ens remet als darrers versos d'*Aspasia*: «Qui neghittoso immobile giacendo, / il mar la terra e il ciel miro e sorrído».⁸⁵ És per mitjà de la contemplació que el pensament imagina imatges, ço és, que reïx a inventar —trobar i desitjar— la realitat. En certa manera, la dualitat de la contemplació —l'esguard que imagina i medita alhora— es correspon amb la de la imitació leopardiana —la imitació que interpreta i que comprèn—; d'aquí que hom parli d'una “poesia mista”, és a dir, d'una poesia en la

⁸² Cfr. G. AGAMBEN, «La parola e il fantasma», dins *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino: Einaudi, 1977 [2011], pp. 73-155. Vegeu, en relació als dos conceptes d'imaginació, la p. 99n. Vegeu, també, H. CORBIN, *Avicenna and the Visionary Recital*, Princeton: Princeton University Press, 1960 [1988], p. 307n.

⁸³ *Zibaldone*, 4174.

⁸⁴ Cfr. G. STEINER, *The Poetry of Thought. From Hellenism to Celan*, op.cit. Vegeu, també, pel que fa a l'equació “contemplació igual a meditació que imagina”, CH. FENOGLIO, «Contemplazione», dins N. BELLUCCI — F. D'INTINO (eds), *Per un lessico leopardiano*, Roma: Palombi & Partner, 2011, pp. 25-37. Vegeu, també, ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, III, 432a7-10, trad. Tomás Calvo, Madrid: Gredos, 1978 [edició electrònica], p. 107: «careciendo de sensación, no sería posible ni aprender ni comprender. De ahí también que cuando se contempla intelectualmente, se contempla a la vez y necesariamente alguna imagen: es que las imágenes son como sensaciones, sólo que sin materia».

⁸⁵ G. LEOPARDI, «Aspasia», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 180-183, vv. 111-112.

qual la “facoltà inventiva” —imaginació— i la “facoltà intelletiva” —meditació— són una mateixa cosa.⁸⁶

Hom té la impressió que la “poesia mista” és una “poesia contemplativa” —tant en el sentit poètic com en el sentit místic—, és a dir, una poesia bastida a partir d’una mirada que imagina i medita alhora. De fet, si per als místics la contemplació serveix per poder anar més enllà dels límits de la nostra intel·ligència, per a Leopardi, en canvi, aquesta no té pas com a objectiu el fet d’atènyer *la* comprensió divina, sinó que és precisament la contemplació —la trobada entre intel·lecte i imaginació— allò que «permette la prefigurazione di ciò che non è immediatamente percepibile ai sensi».⁸⁷

Recordeu la següent meditació zibaldoniana:

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, *sentendo di continuo ed immaginando*, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. *In questo secondo genere di obbietti* sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione.⁸⁸

Podríem asseverar, per tant, que la contemplació leopardiana es compon del susdit “sentendo di continuo ed immaginando”, una reflexió que, a dir veritat, no s’allunya pas gaire de la doctrina poètica aristotèlica, la qual assenyala la tasca conjunta de percepció i imaginació:⁸⁹ una imaginació prenyada de pensament, de la mateixa manera que la

⁸⁶ Cfr. CH. FENOGLIO, «Contemplazione», dins N. BELLUCCI — F. D’INTINO (eds), *Per un lessico leopardiano*, op.cit. L’autora ens recorda la importància dels *Exercicios espirituales* d’Ignasi de Loiola en la formació de Leopardi, la qual retrobem en aquesta duplicitat de la “poesia mista”, una poesia que, a dir veritat, també podríem anomenar “poesia contemplativa”. Vegeu, en especial, p. 28: «In continuità con l’insegnamento gesuitico, anche Leopardi ipotizza l’esistenza di un secondo genere di contemplazione (o seconda vista) dotata della peculiarità di coniugare la facoltà immaginativa e la considerazione intellettuale». També cal tenir present la següent meditació zibaldoniana, en la qual el recanatès parla d’una “contemplació meditativa”: *Zibaldone*, 1627: «La mente umana è di una capacità immensa. Ella si innalza fino a Dio, arriva in certo modo a conoscerlo, benché non possa determinarlo. Il senso ch’ella prova in questa *contemplazione e considerazione* non è propriamente il disperar di conoscere». La cursiva és nostra.

⁸⁷ CH. FENOGLIO, «Contemplazione», dins N. BELLUCCI — F. D’INTINO (eds), *Per un lessico leopardiano*, op.cit., p. 29.

⁸⁸ *Zibaldone*, 4418. La cursiva és nostra.

⁸⁹ Cfr. ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, op.cit. Cal tenir en compte, sobretot, el capítol III i, molt especialment, la tríada: percepció, imaginació i pensament. A diferència de Plató, Aristòtil no creu que la fantasia —imaginació— pugui ésser equiparada a l’opinió. La fantasia és, al capdavall, l’intermediari (necessari) entre la percepció i el pensament.

imitació, tal com dèiem més amunt, està amarada d'un pensament que interpreta.⁹⁰ És, doncs, en la transmutació del real, ço és, en els suara esmentats “secondo genere di obbietti” —en les imatges fantasmals de la imaginació, les quals constitueixen la matèria del pensament—, on hi ha la poesia que cerca el nostre autor.⁹¹

El “sentendo di continuo ed immaginando” de Leopardi hi aporta un altre matís: la realitat de les *opere di genio* es pensa mitjançant la imaginació i des de la imaginació. En aquest sentit, doncs, hom té la sensació que el nostre poeta no es preocupa gens a l'hora de distingir entre la imaginació i l'intel·lecte perquè, al capdavall, no li interessa gens l'ordenació categorial del procés cognoscitiu —les aristotèliques “percepció, imaginació i intel·lecció”—, sinó més aviat el tipus o qualitat de pensament —científic, poètic, filosòfic etc.— que hom pot assolir segons la manera com hagin estat treballades les diverses disposicions innates —d'aquí que hom pugui afirmar que la imaginació també pensa—. ⁹² La «[i]mmaginazione e intelletto è tutt'uno» ⁹³, precisament perquè ambdues no són altra cosa que disposicions, maneres de pensar la realitat.

De fet, ens trobem immersos al bell mig de reflexions que provenen de la llarga tradició poètica italiana, en especial del debat que mantingueren Dante i Cavalcanti en relació a l'amor —l'amor intel·lectual i l'amor passió respectivament—. En un cert sentit, i en benefici de la nostra investigació, podríem convenir que un dels nuclis principals d'aquest debat girava al voltant del paper de la imaginació o, per dir-ho altrament, de la relació entre la imaginació i la raó. Salvant totes les distàncies que mana la deguda prudència, creiem que seria molt suggeridor el fet de plantejar-se la ja

⁹⁰ Cfr. ARISTÒTIL, *Poètica*, Barcelona: Altaya, 2009. Vegeu en especial p. 32, en la qual hi ha el passatge 1459a, en especial el v. 7, “to to homoion theôrein”, en què J. Farran Mayoral en fa la següent traducció: «[perquè fer bones metàfores] és saber discernir les relacions de semblança». Vegeu, també, ARISTOTLE, *Poetics* [en línia], Perseus Digital Library <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0056%3Asection%3D1459a>> [Consulta: 16-7-2018]. La versió anglesa és la següent: «[For the right use of metaphor] means an eye for resemblances». Tanmateix, a nosaltres ens ha semblat molt més interessant la traducció italiana, ARISTOTELE, *Poetica*, trad. D. Pesce, Milano: Rusconi, 1995, ja que és en aquesta versió on es recull la dualitat prenyada dins del verb “theôrein”, en el sentit que vol dir “veure i copsar” alhora, ço és, “veure amb la intel·ligència”; vegem-ne la traducció: «infatti il saper trovare belle metafore significa vedere e cogliere la somiglianza delle cose fra loro». I és que la imaginació leopardiana és una imaginació que pensa.

⁹¹ Cfr. ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, III, 431a15, op.cit., p. 104: «el alma jamás intelige sin el concurso de una imagen». Les imatges produïdes per la imaginació són, doncs, l'intermediari necessari entre la sensació i la intel·lecció.

⁹² Cfr. Ibid., 427b15, op.cit., p. 93: «[L]a imaginación es [...] algo distinto tanto de la sensación como del pensamiento». A diferència de la tríada de l'estagirita, el recanatès sembla que tan sols distingeixi entre la percepció i les reaccions —sentiment, imaginació, intel·lecte, etc.— a aquestes percepcions. Vegeu, al respecte, *Zibaldone*, 2133-2134.

⁹³ *Zibaldone*, 2134.

esmentada afirmació leopardiana segons la qual «[i]mmaginazione e intelletto è tutt'uno»⁹⁴ com una mena de continuació —ultrapassament— del fil conductor que segueixen les meditacions de Cavalcanti i, per extensió, de l'aristotelisme averroista.⁹⁵ I és que sense imaginació no hi pot haver intel·lecció.⁹⁶

El fet d'afirmar que hom pensa la realitat per mitjà de la imaginació és, a parer nostra, una manera subtil d'allunyar-se de la participació —sense intermediaris— platònica i d'apropar-se, doncs, a una teoria més propera a l'aristotèlica, en què l'intermediari —la imatge— també participa de l'ésser.⁹⁷ Al capdavant, el nostre concepte d'imitació-interpretant —la interposició imaginativa— vol fer aparèixer justament la manera com la poesia pensa l'ésser.

Cavalcanti és conscient que la força abassegadora de l'amor-com-a-desig —de l'esguard d'Eurídice— pot produir la mort —«Di sua potenza segue spesso morte»—,⁹⁸ tot i que també és conscient que és l'única passió sense la qual «non pò dire hom ch'aggia vita».⁹⁹ A partir dels tractats mèdics de l'època segons els quals l'amor no era altra cosa que una patologia,¹⁰⁰ Cavalcanti parla de la necessitat d'aquesta “malaltia” —

⁹⁴ *Zibaldone*, 2134.

⁹⁵ El recanatès no sembla que comparteixi la divisió triple de la fenomenologia del coneixement aristotèlic-averroista de percepció, imaginació i intel·lecció, sinó que la seva és una visió materialista en la qual, per dir-ho ras i curt, la matèria pensa —vegeu, al respecte, *Zibaldone*, 4251—. En opinió nostra, Leopardi ultrapassa Aristòtil justament perquè no parla d'un sol tipus o categoria de pensament —o intel·lecció—, sinó que, més aviat, tant l'intel·lecte com la imaginació i els sentiments, són disposicions diferents que tenen la capacitat de pensar —qualificar— la realitat. Quant al tema de les disposicions, vegeu A. PRETE, «Differenza e disuguaglianza», dins *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Milano: Feltrinelli, 1996 [2006], pp. 108-124. Prete afirma que en aquest terme es concentra l'antiplatonisme, l'antiespiritualisme i el materialisme leopardians: hom no neix amb unes determinades facultats, sinó que són justament les circumstàncies les que s'encarreguen de conformar les disposicions inicials —les possibilitats— en facultats. Vegeu, al respecte, *Zibaldone*, 1662: «Nella nostra mente non esiste originariamente nessuna *facoltà*, neppur quella di ricordarsi. Bensì ell'è *diposta* in maniera che le acquista, alcune più presto, alcune più tardi, mediante l'esercizio». La cursiva és nostra.

⁹⁶ Vegeu, en relació a l'averroisme cavalcantià, A. GAGLIARDI, *Guido Cavalcanti. Poesia e filosofia*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 36-40.

⁹⁷ Cfr. ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, III, capítol tercer, 427a-429a, op.cit., pp. 92-97. Aquest capítol és bàsic per reeixir a copsar la importància de la imaginació en la tríada cognoscitiva aristotèlica. Ja a l'inici del capítol, l'estagirita es marca com a objectiu el fet de cercar un intermediari i, per tant, d'anar contra la concepció presocràtica del “sentir” i el “pensar”, una concepció que, segons ell, duia, precisament, a la confusió entre el “sentir” i el “pensar”: «De ahí que los antiguos lleguen a afirmar que pensar y percibir sensiblemente son lo mismo» [427a20-21]. D'aquí que, una mica més edavant, afirmi que: «es evidente que percibir sensiblemente y pensar no son lo mismo» [427b8]. I aquí és on entra en joc la imaginació: «La imaginación es, a su vez, algo distinto tanto de la sensación como del pensamiento. Es cierto que de no haber sensación no hay imaginación y sin ésta no es posible la actividad de enjuiciar. Es evidente, sin embargo, que la imaginación no consiste ni en inteligir ni en enjuiciar.» [427b14-18].

⁹⁸ G. CAVALCANTI, «Donna me prega: per ch'eo voglio dire», dins *Rime*, edició i notes a cura de L. Cassata, Roma: Donzelli, 1998, pp. 62-71, v. 35, cita a p. 66.

⁹⁹ *Ibid.*, v. 40, cita a p. 66.

¹⁰⁰ Estem pensant, sobretot, en la ciència mèdica medieval, la qual solia considerar que l'amor trobadoresc no era altra cosa que una mena de malaltia obsessiva, malaltia que hom solia anomenar amb el terme *amor hereos*. D'entre les obres més destacades, cal esmentar la de B. DE GORDON, *Lilio de medicina*, J.

“immoderata cogitatio”— i, per tant, de la mirada d’Eurídice, per tal d’anar més enllà dels sentits, és a dir, «[l]’essere è quando lo voler è tanto / ch’oltra misura di natura torna».¹⁰¹ No cal dir que aquesta idea va en contra de les afirmacions dantesques segons les quals «[o]nde quando si dice l’uomo vivere, si dee intendere, l’uomo usare la ragione [...]. E però chi dalla ragione si parte, e usa pur la parte sensitiva, non vive uomo, ma vive bestia».¹⁰² A diferència de Dante, doncs, Cavalcanti —i per extensió Leopardi— considera que la imaginació és cabdal per a la vida o, dit altrament, que tant la imaginació com la poesia són peces basilars per poder pensar la realitat, és a dir, per reeixir a fonamentar el real.

En opinió nostra, Dante i el seu concepte d’amor intel·lectual, prescindeix de les qualitats interpositives de la imaginació i, consegüentment, del fet que aquesta sigui l’encarregada d’individualitzar l’estimada en una imatge (fantasmal). És per això que, de l’amor intel·lectual, no en pugui resultar la imatge de cap dona concreta, sinó tan sols la idea abstracte i universal —sense imatge— d’una dona.¹⁰³ L’averroista Cavalcanti, en canvi, sí que necessita la realitat de l’esguard de la dona —«Pegli occhi fere un spirito sottile / che fa’ la mente spirito destare»—,¹⁰⁴ ja que sense la percepció sensible no hi pot haver intel·lecció o, millor encara, sense la grolleria perceptiva no pot entrar en joc la individualització que produeix la imaginació i, per tant, la conceptualització o abstracció intel·lectual —hom necessita l’esguard individual de la dona per tal d’assolir l’abstracció del fonament—.

El nostre treball planteja la hipòtesi segons la qual Leopardi reformula la teoria cognoscitiva aristotèlica i, en particular, la frase esmentada una mica més amunt, ço és, “sense imaginació no hi pot haver intel·lecció”. Hipotèticament, doncs, el recanatès la podria reformular de la manera següent: “sense imaginació no hi pot haver una intel·lecció *diferent*”, una intel·lecció imaginativa, en la qual hom «può *concepire* le

CULL — B. DUTTON (eds.), New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1991. Pel que fa a la susdita “immoderata cogitatio”, no cal dir que té com a origen A. CAPELLANUS, *De amore* [en línia], The Latin Library < <http://www.thelatinlibrary.com/capellanus/capellanus1.html> > [Consulta: 19 d’octubre del 2018], en especial la definició que ens forneix en el primer capítol del primer llibre: «Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione [...]».

¹⁰¹ G. CAVALCANTI, «Donna me prega: per ch’eo voglio dire», dins *Rime*, op.cit., pp. 62-71, vv. 43-44, cita a pp. 66-67.

¹⁰² D. ALIGHIERI, *Convivio*, ed. C. Vasoli i D. De Robertis, Tractat II, capítol VII, Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, 1988, p. 49.

¹⁰³ A. GAGLIARDI, *Guido Cavalcanti. Poesia e filosofia*, op.cit., pp. 36-40. Vegeu, en especial, p. 38.

¹⁰⁴ G. CAVALCANTI, «Pegli occhi fere un spirito sottile», dins *Rime*, op.cit., pp. 72-73, cita a p. 72.

cose che non sono, e *in un modo* in cui le cose reali non sono».¹⁰⁵ D'aquí que el seu interès principal giri justament al voltant de «la donna che non si trova»,¹⁰⁶ és a dir, en «uno di quei fantasmi [...] che ci occorrono spesso alla fantasia».¹⁰⁷ Hom té la impressió que el nostre poeta defuig la percepció de la dona precisament perquè no vol utilitzar l'intel·lecte. Ni percepció ni intel·lecció, tan sols imaginació.¹⁰⁸

Leopardi pensa la realitat de la dona —pensa l'ésser— mitjançant els fantasmes de què es compon la imaginació.¹⁰⁹ En aquest aspecte, i per bé que pot semblar que el discurs leopardià té un cert aire “a l'escola siciliana”, nosaltres creiem que hi ha una diferència essencial: i és que mentre que Giacomo da Lentini utilitza la imaginació per recordar una presència que ja no és present,¹¹⁰ és a dir, per produir una imatge fantasmal —en tant que no es troba ni en potència ni en acte— de la seva estimada absent,¹¹¹ Leopardi, en canvi, tot i que també la fa servir per recordar, hi afegeix una diferència basilar: la imaginació serveix per transformar la presència absent, ço és, en els propdits «secondo genere di obbietti».¹¹² El cor del nostre plantejament, doncs, considera que el recanatès fa servir la imaginació no pas per pensar a través de l'intel·lecte, ans per pensar mitjançant «l'inganno dell'immaginazione».¹¹³

¹⁰⁵ *Zibaldone*, 167. En aquesta pàgina, l'italià afirma que la imaginació “concep”. Vegem-ho: «esiste nell'uomo una facoltà immaginativa, la quale può *concepire* le cose che non sono, e *in un modo* in cui le cose reali non sono». La cursiva és nostra i té l'objectiu de subratllar quin és l'interès del nostre autor: Leopardi està interessat en la manera, el “modo”, amb què la imaginació “concep”, ço és, imagina la realitat.

¹⁰⁶ G. LEOPARDI, «Annotazioni alle dieci Canzoni stampate a Bologna nel 1824», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 221-234, cita a p. 222. Cal tenir present que es tracta d'un comentari a la cançó *Alla sua Donna*.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Cfr. G. LEOPARDI, «Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., p. 974: «bisogna sottrarla [la imaginació] dall'oppressione dell'intelletto [...] questo può fare il poeta, questo deve; non contenerla dentro le stesse angustie e fra le stesse catene e nella stessa schiavitù, secondo la portentosa dottrina romantica».

¹⁰⁹ Cfr. G. AGAMBEN, «La parola e il fantasma», dins *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, op.cit., pp. 73-155. És important la seva reflexió al voltant del *roman courtois*, així com de l'escola siciliana en tant que literatura centrades a festejar una ombra, ço és, una imatge o, en termes platònic-aristotèlics, un fantasma.

¹¹⁰ Cfr. G. DA LENTINI, «Meravigliosamente», dins G. CONTINI (ed.), *Poeti del '200*, vol. 1, Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, 1995, pp. 55-56, vv. 19-24: «Avendo gran disio, / dipinsi una pittura, / bella, voi simigliante, / e quando voi non v'io, / guardo 'n quella figura, / e par ch'eo v'aggia avante». La cursiva, que és nostra, vol fer aparèsser, per mitjà d'una reformulació, l'objectiu del recanatès: la imitació-interpretant del nostre autor vol passar del “voi simigliante” al “voi dissimigliante”.

¹¹¹ Cfr. ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, III, capítol tercer, 428a5-8, op.cit., p. 94: «El sentido está en potencia o en acto [...] mientras que una imagen [fantasma] puede presentarse sin que se dé ni lo uno ni lo otro, como ocurre en los sueños».

¹¹² *Zibaldone*, 4418.

¹¹³ G. LEOPARDI, «Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., p. 971. Tal com ens avisa el mateix Leopardi, no s'ha d'interpretar el terme “inganno” com si es tractés d'un engany en el sentit literal o, en termes leopardians, un engany “intel·lectual”. L'engany de la imaginació té, en opinió nostra, moltes semblances

Tal com dèiem més amunt, la imaginació o el “pensiero poetico” leopardià està prenyada de la capacitat inventiva —*inventio*—, la qual es caracteritza justament pel fet que no crea una nova realitat, sinó una nova visió o imatge de la realitat. La imatge de la realitat leopardiana, per tant, no es crea, sinó que es troba mitjançant la reinterpretació o reproducció constant que exerceix la memòria. El fantasma, “il nulla”, “le cose che non son cose” no són altra cosa que la manera amb què la imaginació pensa la realitat; i és que no sembla que hi hagi un sol tipus d'intel·lecció o, millor encara, una única facultat encarregada de conèixer.

Val a dir que Leopardi no està pas preocupat, talment com ho està Cavalcanti, a assenyalar que és l'intel·lecte i no pas la imaginació l'encarregat de donar «piena forma o perfezione»¹¹⁴ al fantasma imaginat per la imaginació. Tanmateix, i a fi de donar un salt teòric al nostre treball, sí que ens interessa de destacar l'argument segons el qual és precisament la imaginació allò que permet de transcendir la limitació pròpia a la qual ens aboca la percepció. En certa mesura, doncs, les afirmacions cavalcantianes «[l]a nova qualitat»¹¹⁵ o el «formando di disio nova persona»¹¹⁶ tindrien una certa semblança amb els susdits “secondo genere di obbietti” leopardians, en el sentit que és justament el pensament que imagina —el pensament que imita i interpreta a l'ensem—, ço és, el pensament poètic, el que permet de transmutar la realitat i, consegüentment, d'assolir un coneixement de tipus hermenèutic, és a dir, un coneixement que mai no exhaurix l'ésser o la natura.

Així, doncs, les figures dels dos florentins il·lustres ens han servit per relacionar el tema de la poesia que pensa, la qual cosa, al nostre entendre, té a veure amb la manera com hom ha concebut la inspiració o fonamentació del poema. I és aquí on Leopardi se separa dels dos florentins: recordeu que en la seva definició de “poesia mista”, el nostre autor afirma que «il sentimentale [la poesia mista] è *fondato* e sgorga

amb la funció cognoscitiva del fantasma aristotèlic, en el sentit que és un element imprescindible per poder fer servir l'intel·lecte; i és que «quando se contempla intellectualmente, se contempla a la vez y necesariamente alguna imagen» [ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, III, capítol vuitè, 432a8-10, op.cit., p. 107]. Ara bé, i tal com en dit en el cos del treball, el nostre poeta no està dient que la imaginació és necessària per a l'intel·lecte, sinó que la imaginació també pensa i que ho fa diferentment a l'intel·lecte; d'aquí que parli d'un “inganno dell'immaginazione”. En un cert sentit, a més, aquest “inganno” té molt a veure amb la ja esmentada distinció coleridgiana entre “fancy” i “imagination”, la qual també podríem relacionar amb la corresponent distinció d'Avicennes entre la passiva “fantasia” i l'activa “imaginació” [vegeu, al respecte, G. AGAMBEN, «La parola e il fantasma», dins *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, op.cit., pp. 90-92].

¹¹⁴G. CAVALCANTI, «Donna me prega: per ch'eo voglio dire», dins *Rime*, op.cit., pp. 62-71. Comentari fet pel curador L. Cassata al v. 51, el qual es troba a p. 67n.

¹¹⁵Ibid., v. 50, cita a p. 67.

¹¹⁶G. CAVALCANTI, «Quando di mort'e e' mi conven trar vita», dins *Rime*, op.cit., pp. 84-87, v. 17, cita a p. 85.

dalla filosofia, dall'esperienza, dalla cognizione dell'uomo e delle cose, in somma dal vero»,¹¹⁷ és a dir, afirma que la seva poètica es fonamenta en «l'acerbo vero»¹¹⁸ o, dit altrament, en el “nulla” o en la no fonamentació de les coses. Hem de tenir ben present que la poètica del recanatès cerca el plaer sorgit en el moment en què hom ateny, tal com el *passero solitario*, el qual «pensoso in disparte il tutto miri»,¹¹⁹ la contemplació de la no fonamentació de les coses.

3.3. *La poesia mista i la mezza filosofia com a contramesures a la raó il·lustrada i a la idea de perfectibilitat*

A ulls de Leopardi, la poesia, és a dir, la seva proposta de poesia —la “poesia mista”— és aquella que parla la llengua de la natura, ço és, la llengua de l'ésser-com-a-*nulla-de-Sentit*.¹²⁰ D'aquí que la seva proposta estètica, el que nosaltres hem convingut a anomenar “imitació-interpretant”, no sigui altra cosa que una analogia de la indeterminació ontològica de la natura; de fet, és precisament a través d'aquesta indeterminació que s'esdevé la possibilitat de significar, ço és, de passar del Sentit al Significat.¹²¹

I és que com que la natura no és una cosa substancial i immutable, sinó pura modalitat de l'ésser, hom no pot ni esbudellar-la —analitzar-la mitjançant la raó— ni tampoc imitar-la —copiar-la talment com si es tractés d'un objecte o d'un resultat prèviament establert—. És per això que el recanatès enceta el seu *Zibaldone* amb unes

¹¹⁷ *Zibaldone*, 734-735. La cursiva és nostra.

¹¹⁸ G. LEOPARDI, «Al conte Carlo Pepoli», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 140-144, v. 140.

¹¹⁹ G. LEOPARDI, «Il passero solitario», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 117-119, v. 12. Cal parar atenció a l'adjectiu “pensoso”; vegeu, al respecte, C. FERRUCCI, «La poesia sentimentale o mista», dins *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, op.cit., pp. 55-84. A la p. 60, Ferrucci afirma que la poesia leopardiana és un “poetare pensoso”.

¹²⁰ L'italià accepta el mal menor de la poesia sentimental, ço és, d'aquella poesia en la qual s'esdevé un equilibri entre la raó i el sentiment: i és que el que vol evitar és precisament l'excés de sentiment o el que ell anomena —a *Zibaldone*, 727— “affetto”. Hem de tenir en compte que, per al recanatès, el romanticisme (afectat) era una conseqüència del racionalisme. Vegeu, al respecte, C. LUPORINI, *Leopardi progressivo*, Roma: Editori Riuniti, 1980, 2006, especialment la p. 8: «Per il Leopardi il romanticismo è una conseguenza del razionalismo, non per antitesi dialettica, ma perché la ragione distruggendo le immagini, nel cui gioco oggettivo il mondo classico si era chiuso e difeso, dà luogo a un “traboccare” del sentimento.».

¹²¹ Cfr. A. CAMICIOTTOLI, *L'Antico romantico. Leopardi e il “sistema del bello” (1816-1832)*, op.cit. Ens interessa especialment el comentari a p. 85: «La relatività del bello [...] verrà estesa per via sistemática dall'ambito strettamente estetico, a tutti gli altri campi d'indagine (cognitivo, morale, filosofico, all'uomo, agli animali, alle cose, ecc.), fino a sancire il suo dominio sull'intera attività speculativa leopardiana [...]». La reflexió estètica al voltant de la relativitat del bell o, dit altrament, la indeterminació ontològica de la natura, el duu a estendre la indeterminació o relativització a tots els camps especulatiu de l'ésser humà.

imatges, i no pas amb l'explicació —descripció, còpia o explicació d'un model— d'unes imatges. Compartim, doncs, el parer d'Alberto Folin, segons el qual aquestes imatges són amb les quals el nostre poeta mira de bastir la poesia moderna —poesia filosòfica—, ço és, la per ell anomenada “poesia mista” —barreja de poesia malenconiosa i sentimental—. ¹²²

3.3.1. LA POESIA MISTA COM A POESIA CONTEMPLATIVA

Segons Carrera, un dels moments cabdals en què millor es palesa la tria leopardiana de la “*Grund-losigkeit*” el trobem en el refús de la mirada d'Aspasia: «[c]adde l'incanto, / e spezzato con esso, a terra sparso / il giogo: onde m'allegro». ¹²³ El “giogo”, del qual es desempallega el poeta, no és altra cosa que el fonament, ço és, la dona-com-a-inspiració sobre la qual han parlat tant els trobadors, com Cavalcanti o Dante. Hom té la impressió que en el poema d'*Aspasia* ens endinsem en el rebuig tant de la dona ideal —«l'amorosa idea»— ¹²⁴ com de la dona real, ço és, ens embarquem precisament en el rebuig de la realitat-com-a-presència de la metafísica —hom refusa tant la realitat de l'esguard com la idea en si de la dona—. ¹²⁵ I és que Leopardi vol abraçar «senno con libertà», ¹²⁶ ço és, vol una imatge sorgida a partir d'una contemplació, no pas desinteressada —ja que aquesta sempre l'objectivitat de «l'util chiede»—, ¹²⁷ ans interessada i, per tant, lliure. És, doncs, l'interès a la manera heideggeriana o, almenys, així és com ens és llegut d'interpretar la *Sorge* del filòsof alemany —la imaginació-pensant—, l'encarregada de fer aparèixer els susdits “secondo genere di obbiett”. ¹²⁸

¹²² Cfr. A. FOLIN, *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, Venezia: Marsilio, 1996, pp. 81-84.

¹²³ G. LEOPARDI, «Aspasia», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 180-183, vv. 101-103. Vegeu, al respecte, A. CARRERA, «Senno con libertà», dins *La distanza del cielo. Leopardi e lo spazio dell'ispirazione*, Medusa: Milano, 2011, pp. 185-194.

¹²⁴ G. LEOPARDI, «Aspasia», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 180-183, v. 39.

¹²⁵ Hem pres el terme de “veritat-com-a-presència” de G. VATTIMO, *Introduzione a Heidegger*, Bari: Laterza, 1971 (2000). No cal dir que aquest terme és, al seu torn, una traducció del concepte heideggerià de *Vorhandenheit*.

¹²⁶ G. LEOPARDI, «Aspasia», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 180-183, v. 106.

¹²⁷ G. LEOPARDI, «Il pensiero dominante», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 170-174, v. 62.

¹²⁸ Cfr. G. VATTIMO, *Introduzione a Heidegger*, op.cit. Vegeu, en especial, p. 43, en què hom parla de la “*Sorge*” com a «“assunzione di responsabilità”». Cal fer atenció, també, a p. 34, en relació al binomi “interessat-desinteressat”: «L'essere-nel-mondo non è mai un soggetto puro perché non è mai uno spettatore disinteressato delle cose e dei significati; il “progetto” dentro cui il mondo appare all'esserci non è una qualche apertura della “ragione” come tale (come l'a priori kantiano), ma è sempre un progetto “qualificato”, potremmo dire “tendenzioso”».

La “poesia mista”, per tant, és la poesia d’una ment solitària que imagina, ço és, «è il *pensiero* di chi “in disparte” ascolta, guarda, medita [...]. Il solitario *contempla*, nel senso etimologico del *contemplare* [...]. È lo sguardo che contemplando immagina, *produce* immagini». ¹²⁹ La imatge, al capdavall, és fruit d’aquell que duu a terme una contemplació o, dit altrament, d’aquell que reïx a mirar amb gran atenció i a meditar alhora. Val a dir que el recanatès sol utilitzar el verb “mirare” per fer-nos aparès aquesta mena de dualitat pròpia de la contemplació, és a dir, d’aquest “mirar” “amb interès” — hem de tenir present que aquest verb deriva del corresponent llatí *mirāri* “meravellar-se”, “admirar”—. N’és un exemple clau el «sedendo e *mirando*, interminati spazi di là da quella, e sovrumani silenzi, e profondissima quiete io nel pensiero mi fingo». ¹³⁰

Tal com dèiem més amunt, l’idil·li de *L’infinito*, per exemple, pot ésser concebut com la plasmació, un cop l’ànima del poeta ha deixat d’estar «occupata dall’immagine dell’infinito», ¹³¹ d’aquesta experiència imaginativa i intel·lectiva que implica la propdita contemplació. D’aquí que, en opinió nostra, la “poesia mista” pugui ésser titllada de poesia per imatges, en el sentit que és una poesia que malda per serbar, ço és, per dir l’absència o, tal com diu Cacciari, que procura de «porre-in-immagine l’assenza», ¹³² és a dir, l’absència de qualsevol mena de fonament o de servitud.

A partir, doncs, del que acabem de dir al voltant de la “poesia mista”, podríem parafrasejar la cançó leopardiana de *Il pensiero dominante* com *Il pensiero poetante* o, millor encara, com *Il pensiero che, contemplando, immagina*. Si no anem errats, la novetat leopardiana d’aquesta composició sorgeix justament del seu allunyament de la tradició estilnovista de què parlàvem més amunt: Leopardi no està pas interessat a la dona-com-a-inspiració o a la dona-com-a-fonament, sinó que el seu interès, la seva *Sorge* —el seu interès dominant—, rau precisament, no pas en la dona en si —en la seva descripció o en la descripció dels sentiments que sent el poeta davant de la seva presència—, ans en el pensament mateix, en el pensament que contempla i imagina. ¹³³

¹²⁹ M. CACCIARI, «Solitudine ospitale. Da Leopardi a Celan», dins A. FOLIN (ed.), *Hospes. Il volto dello straniero da Leopardi a Jabès*, op.cit., p. 127.

¹³⁰ G. LEOPARDI, «L’infinito», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 120-121, vv. 4-7. La cursiva és nostra.

¹³¹ *Zibaldone*, 714.

¹³² M. CACCIARI, «Solitudine ospitale. Da Leopardi a Celan», dins A. FOLIN (ed.), *Hospes. Il volto dello straniero da Leopardi a Jabès*, op.cit., p. 128.

¹³³ Cfr. CH. WEIAND, «Leopardis Stilnovismus-Dekonstruktion. Anmerkungen zur Kanzone “Il pensiero dominante”», *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 50 (2000) 171-181. Aquest text és interessant perquè situa el poema leopardià en el fil de la tradició italiana, per bé que sigui amb la finalitat, segons aquest autor, de desconstruir-la. Vegeu, també en relació al paper de la tradició, F. MEIER, «Il pensiero dominante», dins C. GENETELLI — E. FUMAGALLI — G. PEDROJETTA (eds.), *Lettura dei Canti di*

L'objecte de la poesia no és, doncs, ni l'Amor ni l'estimada, sinó el «pensiero in sé»,¹³⁴ ço és, la manera com, mitjançant el nostre interès —Leopardi en diu “cura”—,¹³⁵ emergeixen els anomenats “secondo genere di obbietti”.

És interessant de veure que en aquest poema, és el pensament que, en absència de l'objecte, imagina i fingeix imatges. No hi ha la revelació de cap Idea prèvia, sinó que és precisament el pensament que imagina, que imagina el “secondo genere di obbietti” o el que el recanatès, en aquest poema, anomena «sovraña imago»:¹³⁶ el poeta no vol cap resposta, sinó que desitja de continuar imaginant-la, ço és, vol tenir la ment ocupada en el pensament (de l'estimada). Segons Cacciari, ens trobem amb el replantejament del drama platònic: el poeta no cerca pas la revelació de la Idea, sinó que la vol mantenir absent per tal de poder-se-la imaginar.¹³⁷

Dov'io,
sott'altra luce che l'usata errando,
il mio terreno stato
e tutto quanto il ver pongo in obbligo!
Tali son, credo, i sogni
degl'immortali. Ah! finalmente un sogno
in molta parte onde s'abbella il vero
sei tu, dolce pensiero;
sogno e palese error.

Ens trobem, doncs, immersos en una mena de platonisme capgirat, en el sentit que hom converteix l'ésser en una absència —en un “sogno”—: i és que només aquell qui és capaç de suportar l'absència —de la Idea— pot arribar a contemplar —imaginar— justament la Idea. “Il pensiero che, contemplando, immagina” és aquell pensament que reïx a imaginar, ço és, que sap posar en imatges, el que hi ha rere la *siepe*, que sap valorar l'absència —la manca de fonament—, la buidor de la no resposta.

La imatge, al capdavant, és el resultat de la contemplació. És, doncs, la “poesia mista”. Contràriament, el pensament que no imagina no pot fer altra cosa que descriure i

Giacomo Leopardi, Novara: Interlinea, 2013, pp. 183-204. Leopardi parteix de la tradició per allunyar-se'n; vegeu p. 179: «Leopardi quindi sembra voler separare il pensiero dominante dal solito discorso d'amore, dalla fissazione tradizionale sul sentire [...] all'inizio del canto Leopardi si appropria della tradizione lirica pur distaccandosene e mantenendo una sua particolarità».

¹³⁴ M. NATALE, «Il sublime, la Bibbia, *Il pensiero dominante*», dins *Il canto delle idee. Leopardi fra "Pensiero dominante" e "Aspasia"*, Venezia: Marsilio, 2009, pp. 58-86, cita a p. 73.

¹³⁵ Estem fent referència al v. 137 de *Il pensiero dominante*.

¹³⁶ G. LEOPARDI, «Il pensiero dominante», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 170-174, v. 140.

¹³⁷ Cfr. M. CACCIARI, «Solitudine ospitale. Da Leopardi a Celan», dins A. FOLIN (ed.), *Hospes. Il volto dello straniero da Leopardi a Jabès*, op.cit., p. 130.

definir. Però, què és la imatge? Tot i que no sembla que el de Recanati ens hagi fornit cap mena de definició, sí que hi ha una reflexió, de la qual podem extreure certes aproximacions:

[...] Proprietà del vero poeta è la facoltà e la vena delle similitudini.
[...] Un vigore anche passeggero del corpo, che influisca sullo spirito, gli fa vedere dei rapporti fra cose disparatissime [...], gli dà insomma una facilità mirabile di ravvicinare e rassomigliare gli oggetti delle specie le più distinte, come l'ideale col più puro materiale, d'incorporare vivissimamente il pensiero più astratto, *di ridur tutto ad immagine*, e crearne delle più nuove e vive che si possa credere.¹³⁸

La poesia leopardiana, l'anomenada "poesia mista", «consiste nel destar l'immagine dell'oggetto, e non mica nel definirlo dialetticamente».¹³⁹ D'aquí que un dels trets fonamentals de la imatge consisteixi precisament en la seva ambigüitat interpretativa, ço és, en ésser símbol.¹⁴⁰ «Ein jeder Engel ist schrecklich»,¹⁴¹ precisament perquè el pensament especulatiu, fonamentat en el principi de no contradicció i en el principi de causalitat, és a dir, en la unicitat, tem tot allò que, a l'ensem, és l'un i l'altre —l'*Engel*, al capdavant—. La poesia ha d'imitar el *nulla-de-sentit* de la natura, en el sentit que ha d'assumir l'ambivalència bandejada pel *logos* —pel pensament de la metafísica—. ¹⁴² D'aquí que la natura no sigui una cosa (perfeta), sinó modalitat de l'ésser, allò que apareix, el fenomen.¹⁴³

¹³⁸ Zibaldone, 1650. La cursiva és nostra.

¹³⁹ Ibid., 111.

¹⁴⁰ Pel que fa al concepte de "símbol", és molt interessant la definició que ens forneix Ricoeur, sobretot perquè té molt a veure amb el concepte que abraça tot aquest capítol, és a dir, amb el fet que hi ha una "poesia del pensament" o, millor encara, que la poesia per imatges també pensa. Aquesta mena de definició, Ricoeur l'extreu de M. LE GUERN, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris: Larousse, 1973. Vegeu, doncs, P. RICOEUR, *La Métaphore vive*, op.cit, loc. 5266-5268: «le symbole est une image intellectualisée. On veut dire par là que l'image sert de base à un "raisonnement par analogie qui reste implicite, mais reste nécessaire à l'interprétation de l'énoncé"». Pareu esment en el "raisonnement par analogie" ja que això és precisament el que és la "poesia mista", ço és, una poesia en la qual l'abassegadora força de la imatge obliga a mirar i veure —contemplar— les coses des de la seva perspectiva. Pel que fa a l'ambigüitat interpretativa del símbol, vegeu L. PAREYSON, *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Torino: Einaudi, 2000, en especial p. 113: «Nel simbolo il rapporto tra il significante e il significato, fra la parola e il senso, non è né fisso né allusivo, ma vago come nella poesia; non implica né un vincolo stabile né una proporzionalità, ma ha l'infinita libertà dell'invenzione; non è né di tipo oggettivante né di tipo allegorico, ma di tipo rivelativo, nel senso che non *significa*, ma *è*».

¹⁴¹ R. M. RILKE, «Duineser Elegien», dins *Las Elegias del Duino, los Réquiem y otros poemas*, Madrid: Visor, 2010, pp. 32-33, v. 7 de la Primera elegia. «Tot àngel és terrible», la traducció és nostra. Vegeu, també, «Dialogo della Natura e di un Islandese», dins les *Operette morali*, a L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 533-536. Cal fer atenció a la p. 533, sobretot perquè la descripció que fa Leopardi de la Natura és molt semblant a la que fa Rilke de la bellesa-àngel: «[...] di volto mezzo tra bello e terribile».

¹⁴² Cfr. Zibaldone, 4099: «Per esempio quel principio [principi de contradicció], estirpato il quale cade ogni nostro discorso e ragionamento ed ogni nostra proposizione, e la facoltà istessa di poterne fare e

Al capdavall, la natura és la manera amb què l'ésser es dona —entenem, amb això, que el *logos* analitza les coses, mentre que la poesia filosòfica —la poesia que pensa— canta la modalitat de l'ésser just en el moment en què aquest es dona; d'aquí les diverses voltes amb què Leopardi relaciona la poesia amb el cant i la respiració: «comunque, quello che a lui importa, non è il contenuto ma il respiro dell'infinito [...] come sentimento del lato catartico e religioso dello stato poetico»—. ¹⁴⁴ D'aquí que la poesia hagi «di ridur tutto ad immagine», és a dir, en aquell estat indiferenciat entre el visible i l'invisible.

És per aquesta raó que el nostre poeta, en el poema *Alla primavera*, es demana «Vivi tu, vivi, o santa / natura?» ¹⁴⁵ pregunta que podríem reformular, per tal d'apropar-la a l'objecte del nostre treball, “vius tu, vius, o *nulla-de-sentit* de la natura?” I és que la modernitat, segons el recanatès, amb el seu afany d'analitzar-ho tot, de voler-ho passar tot a través del filtre anorreador de la raó analitzadora, «figurato è il mondo in breve carta; / ecco tutto è simile, e discoprendo, / solo il nulla s'accresce». ¹⁴⁶ I és que la raó, en comptes d'eixamplar el món, l'ha empetitit, en el sentit que l'ha convertit en una mena de teatre sense decorat: «Ahi ahi, ma conosciuto il mondo / non cresce, anzi scema». ¹⁴⁷

Com que la proposta poètica de Leopardi consisteix a imitar el *nulla-de-sentit* de la natura, és lògic que la resposta a la pregunta susdita de «Vivi tu, vivi, o santa / natura?» sigui precisament aquella que el poeta ens forneix al capdavall del poema, «no, ma spettatrice almeno». ¹⁴⁸ El *nulla-de-sentit* ha estat anorreat per la voracitat de la filla de la metafísica: la raó instrumental. D'aquí que aquesta imitació ja no pugui consistir pas en els simples «leggiadri errori», ¹⁴⁹ ço és, en les il·lusions mancades de cap tipus de pensament —en el fet de fer veure que hom no sap el que sap—. Les imatges, doncs,

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».

¹⁴³ Cfr. A. FOLIN, *Leopardi e la notte chiara*, Venezia: Marsilio, 1993, pp. 28-34.

¹⁴⁴ A. CARACCILO, *Leopardi e il nichilismo*, Milano: Bompiani, 2002, p. 35. Cfr. R. M. RILKE, «Atmen», dins *Die Sonette an Orpheus*, i que en català es pot trobar a J. VINYOLI, *Versions de Rilke*, Barcelona: Proa, 1984, pp. 62-63.

¹⁴⁵ G. LEOPARDI, «Alla primavera o delle Favole antiche», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 99-103, vv. 20-21.

¹⁴⁶ G. LEOPARDI, «Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 79-85, vv. 98-100. Cal entendre aquest “nulla s'accresce” com a *nihil negativum* o *niente*, no pas com a *nihil positivum* o *nulla*.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 82, vv. 87-88.

¹⁴⁸ G. LEOPARDI, «Alla primavera o delle Favole antiche», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 99-103, v. 95.

¹⁴⁹ G. LEOPARDI, «Il pensiero dominante», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 170-174, v. 112.

són fruit d'una ment que pensa i imagina; d'aquí que, en un cert sentit, hom hagi de distingir les imatges de les simples il·lusions —imatges mancades de reflexió—. Per tant, sí que cal una poesia que sàpiga despertar les il·lusions, però per dur-ho a terme són necessàries les imatges concebudes per l'anomenada «mente immaginante»¹⁵⁰ de la poesia sentimental o “mista”.

Ma il detto effetto delle antiche religioni non poteva durare, se non quanto durasse la credenza della verità reale di esse religioni: vale a dire, quanto durasse quella tal misura e profondità d'ignoranza che permettesse di credere veramente e stabilmente dette religioni, e gli errori e illusioni naturali che vi erano fondate. Prevalendo sempre più la ragione e il sapere, e scemando l'ignoranza parziale, quelle religioni più naturali e felici, ma perciò appunto più rozze, non potevano più esser credute, nè servire di fondamento a illusioni reali e stabili, alle azioni che ne derivano, e quindi alla felicità. Le nazioni pertanto disingannandosi appoco appoco, perdevano colle illusioni ogni vita. Bisognava richiamare quelle illusioni. Ma come, se restavano e non potevano più allontanarsi la ragione e il sapere che le avevano distrutte, e la ragione e il sapere erano padroni dell'uomo? (qui osservate gl'inutili sforzi di Cicerone nelle Filippiche, *dove si studiava di richiamare le illusioni come illusioni, non più come verità*, perchè tali non erano più credute; e com'egli non avendo altro fondamento di esse illusioni, cercava di persuadersi dell'immortalità dell'anima, e del premio delle buone azioni nell'altra vita; insomma procurava di farsi nuovamente una ragione delle illusioni col mezzo di una tal qual religione, e v. gli altri pensieri). *Bisognava dunque richiamare quelle illusioni col consentimento, anzi col mezzo della stessa ragione e sapere.*¹⁵¹

Feu atenció a les darreres tres línies de la susdita cita: cal reclamar les il·lusions a través de la raó —imatges que pensen—, no pas mitjançant les il·lusions. Així, doncs, per bé que Leopardi voldria que «i tempi tornassero indietro»,¹⁵² ja a l'any 1821 ha arribat a la conclusió que això ja no és possible i que, per tant, s'ha de mirar de trobar un nou tipus de poesia que sigui més adient als temps moderns. La poesia sentimental o “mista” és, aparentment, un mal menor que el nostre poeta concep per poder atènyer el ja esmentat llenguatge per imatges.¹⁵³

El poeta modern no pot continuar imitant les obres d'art que han pervingut dels antics, ço és, no pot continuar enganyant-se a si mateix i fer veure que no sap el que ja

¹⁵⁰ M. CACCIARI, «Solitudine ospitale. Da Leopardi a Celan», dins A. FOLIN (ed.), *Hospes. Il volto dello straniero da Leopardi a Jabès*, op.cit., p. 129.

¹⁵¹ *Zibaldone*, 423-425. La cursiva és nostra.

¹⁵² *Ibid.*, 727.

¹⁵³ Cfr. C. FERRUCCI, «La poesia sentimentale o mista», dins *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, op.cit. Cal fer atenció a p. 67: «[...] il Leopardi del '21 dà credito [...] a quella forma di poesia “mista” di sapere e sentimento che rimarrà la più tipicamente sua [...]».

sap —no pot continuar immers en les irreflexives il·lusions dels “leggiadri errori”—.¹⁵⁴ I és que arran de l'emergència de la subjectivitat, l'home modern ja no pot mirar el món de la mateixa manera amb què ho feien els antics: «dopo ch'egli ha conosciuto se stesso e le cose, tanto più addentro che non doveva, e dopo che il mondo è divenuto filosofo».¹⁵⁵ D'aquí que la poesia sentimental —la “poesia mista” o lírica—¹⁵⁶ sigui una mena de via intermèdia entre dos pols oposats: els *svisceratori* de la natura i els *imitatori* dels antics, principalment perquè cap dels dos no saben passar del *niente* anorreador al *nulla* vivificador: i és que mentre que els *svisceratori* buiden l'ésser, ço és, converteixen la possibilitat en impossibilitat, els *imitatori*, al seu torn, el petrifiquen. La poesia “mista” leopardiana cerca una poesia que permeti de transcendir el real.¹⁵⁷

Com que «la natura così violentata e scoperta non concede più quei dilette che prima offeriva spontaneamente»,¹⁵⁸ cal trobar una altra manera de crear les il·lusions. I aquesta és, fet i fet, la tasca principal de la “poesia mista”. En el món dels *antichi*, les il·lusions eren generades exclusivament per aquella facultat pre-humana —intuïció intel·lectual— de què parla Costazza, ço és, per la imaginació.¹⁵⁹ En el món modern, en canvi, a causa del predomini gairebé exclusiu d'un dels dos fills de la imaginació, la raó, les il·lusions s'han esvaït. D'aquí que la tasca principal de la poesia lírica sigui precisament la de trobar un equilibri entre els dos fills de la imaginació: raó i sentiment.¹⁶⁰

3.3.2. LA MEZZA FILOSOFIA COM A PENSAMENT IMAGINATIU

Cal fer atenció als termes suara esmentats d'“equilibri” o de “via intermèdia”, ja que no voldríem pas que el lector hi entengués, aquí, la recerca d'una mena de neutralitat objectiva, la qual ens adreçaria vers la via de la no desitjada violència metafísica. No és

¹⁵⁴ Cfr. *Zibaldone*, 168: «Ma ora le persone istruite, quando anche sieno fecondissime di illusioni, le hanno per tali, e le seguono più per volontà che per persuasione, al contrario degli antichi».

¹⁵⁵ *Zibaldone*, 726.

¹⁵⁶ Cfr. C. LUPORINI, *Leopardi progressivo*, op.cit. Vegeu, en especial, p. 8, en què hom anomena la “poesia mista” com a «*impura* poesia leopardiana», en el sentit que es tracta d'un pacte entre la raó i el sentiment.

¹⁵⁷ Pel que fa als conceptes “svisceratori” i “imitatori”, vegeu G. LEOPARDI, «III. Scusa dell'interprete», dins *Manifesto, prefazione e scusa dell'interprete alle rime di Francesco Petrarca*, dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), op.cit., p. 1027.

¹⁵⁸ G. LEOPARDI, «Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., p. 972.

¹⁵⁹ A. COSTAZZA, «Sguardo estetico e poesia filosofica», dins S. NEUMEISTER (ed.), *Die ästhetische Wahrnehmung der Welt: Giacomo Leopardi. Giacomo Leopardi e la percezione estetica del mondo*, Berna (Suïssa): Peter Lang, 2009, pp. 43-64, cita a p. 51.

¹⁶⁰ Cfr. *Zibaldone*, 2133: «L'immaginazione per tanto è la sorgente della ragione, come del sentimento».

ben bé això. I és que el fet d'imaginar implica ja la conjunció —l'equilibri— del pensament i del sentiment. La poesia lírica és una poesia imaginativa precisament perquè les seves imatges pensen i senten el *nulla* de la natura, cosa que equival a dir que són unes imatges que imiten i interpreten, ço és, que defugen la representació d'un contingut per tal de centrar-se en la composició —en la *inventio*— de l'ésser.¹⁶¹

És per això que un “pensiero poetico” no és, des del punt de vista del recanatès, aquell que sap fer poesies, sinó aquell tipus de pensament que reïx a relacionar coses ben diverses, ço és, que és capaç de moure's en el camp de la versemblança i, per tant, que té la capacitat de disposar —relacionar, ço és, de “veure com”— les coses de manera tal que es manifesti l'ésser.¹⁶² Otto en rebla el clau en la següent afirmació: «noi siamo in possesso della *verisimiglianza*, ossia delle immagini che si fanno conoscere all'immaginazione del poeta e dell'artista. Il verisimile non è un prodotto di arbitraria fantasia. In esso si apre per noi l'essere delle cose».¹⁶³ La imatge, doncs, és l'ésser de les coses.

En opinió nostra, la susdita “intuïció intel·lectual” o l'expressió suara tractada de “veure com”, així com el “colpo d'occhio”, tots plegats fan referència a allò que és l'experiència pròpia de la “poesia mista”, ço és, una poesia que «définit la ressemblance et non l'inverse»¹⁶⁴ i que, consegüentment, no expressa ni el subjecte —en el sentit que el subjecte no s'ensenyoreix de la natura— ni tampoc descriu l'objecte.

il poeta, *l'arte del quale non consiste già principalmente nell'inventar cose affatto ignote e strane e a tutti inaudite, o nello scegliere le cose meno divulgate, anzi ciò facendo egli più tosto pecca e perde e toglie all'effetto della poesia, di quel che gli aggiunga; ma l'arte sua è di scegliere tra le cose note le più belle, nuovamente e armoniosamente, cioè fra loro convenientemente, disporre le cose divulgate e adattate alla capacità dei più, nuovamente vestirle, adornarle, abbellirle, coll'armonia del verso, colle metafore, con ogni altro splendore dello stile; dar lume e nobiltà alle cose oscure ed ignobili; novità alle comuni; cambiar aspetto, quasi per magico incanto, a che che sia che gli venga alle mani [...].*¹⁶⁵

¹⁶¹ Cfr. P. RICOEUR, *La Métaphore vive*, op.cit, loc. 5887-5927.

¹⁶² Cfr. Ibid., loc. 5911-5912: «le “voir comme” est la face sensible du langage poétique ; mi-pensée, mi-expérience, le “voir comme” est la relation intuitive qui fait tenir ensemble le sens et l'image».

¹⁶³ W. F. OTTO, «Leopardi e Nietzsche», dins C. GALIMBERTI (ed.), *Intorno a Leopardi*, Genova: Il Melangolo, 2000, pp. 151-178, cita a p. 170.

¹⁶⁴ P. RICOEUR, *La Métaphore vive*, op.cit, loc. 5924.

¹⁶⁵ *Zibaldone*, 3221-3222. La cursiva és nostra.

A diferència de Schiller, per exemple, Leopardi no creu que s'hagi d'educar el sentiment, és a dir, no creu que s'hagi de civilitzar —poetitzar, romantitzar o, millor encara, superar— la natura ingènua.¹⁶⁶ Ans al contrari, la “poesia mista” és justament la contraproposta a la novalisiana romantització del món,¹⁶⁷ així com una proposta inconscientment antidialèctica —antitotalitària, en el sentit que va contra el “das Ganze” hegeliana—.¹⁶⁸ I és que el que més preocupa Leopardi no és ni la poesia ni la filosofia, ans la imaginació, és a dir, el manteniment d'aquell “pensiero poetico” de què parlàvem més amunt. I és que és precisament aquesta mena de pensament el que “disposa les coses de la realitat”, ço és, el que s'encarrega de “cambiar aspetto” del real. El pensament imaginatiu, doncs, té una funció ontològica en la transmutació —disposició mitjançant la versemblança— del real, ja que és en aquesta transformació que hom pot copsar l'ésser.

La ultramodernitat leopardiana es troba rere la seva concepció de la poesia, de la poesia per imatges, en el sentit que hom no pot imitar les il·lusions dels antics perquè justament ja sap que són il·lusions, però sí que pot fer un pas més enllà i mirar d'imitar

¹⁶⁶ Cfr. A. PRETE, «Pensiero poetante e poesia pensante», dins *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, op.cit., pp. 80-89. La nostra reflexió parteix del comentari de Prete a p. 80: «in Leopardi non c'è “superamento”: poesia e filosofia si muovono sulla stessa scena dell'*immaginazione*». En el recanatès, tant la poesia com la filosofia han d'imitar el *nulla-de-sentit* de la natura, ço és, el seu parlar poètic o imaginatiu, si volen esdevenir una facultat inventiva; i és que és a través de la imaginació que hom pot eixamplar un món ontològicament empètit per la resposta racional de l'intel·lecte. En Schiller, en canvi, hom ha d'arribar a la natura a través de la reflexió, és a dir, la llibertat de la natura —la necessitat— ha de ser educada o conformada mitjançant la llibertat —la voluntat— de la reflexió de l'artista. Vegeu, al respecte, la carta del 23 de febrer del 1793, F. SCHILLER, «Kallias oder über die Schönheit», dins *Über Anmut und Würde / Kallias oder über die Schönheit*, op.cit., pp. 68-85, i especialment l'afirmació que trobem a p. 71: «Schönheit ist Natur in der Kunstmäßigkeit». La traducció és nostra: «la bellesa és la natura segons les regles de l'art». Schiller, a diferència de Rousseau, no predica el retorn a la natura i, per tant, l'abandó de la cultura: és justament a partir de la cultura —tècnica— que hom ateny la natura —l'educació sentimental—. És a dir, el futur (teleològicament més bell) consisteix en la conciliació —superació— d'ambdues. Leopardi, en canvi, no es mou en un món historicista, ans ontològic i no cerca, per tant, cap mena de superació. L'italià vol parlar el mateix llenguatge que el de la natura —el *nulla-de-sentit*—, ço és, el mateix llenguatge que l'ésser. Vegeu, al respecte, A. FOLIN, «Quasi una finta imago», dins *Leopardi e la notte chiara*, op. cit., pp. 104-108, així com P. SZONDI, *Antico e moderno nell'estetica dell'età di Goethe*, Napoli: Guerini, 1995, en especial les pp. 159-173.

¹⁶⁷ Cfr. NOVALIS, «Vermischte Fragmente I», dins *Novalis Schriften: Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, vol. II, Stuttgart: W. Kohlhammer, 1977-1989, p. 545: «Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts, als eine qualitative Potenzierung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert [...]. In dem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvollen Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisiere ich es». La traducció és nostra: «El món s'ha de romantitzar. D'aquesta manera hom trobarà de nou el sentit originari. El fet de romantitzar no és altra cosa que un potenciament qualitatiu. En aquesta operació el jo inferior és identificat amb el jo millor [...]. En el moment en què dono a l'ordinari un sentit elevat, a l'ordinari un aspecte misteriós, al conegut la dignitat del desconegut, al finit una aparença infinita, jo el romantitzo».

¹⁶⁸ Cfr. A. PRETE, «Pensiero poetante e poesia pensante», dins *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, op.cit., pp. 80-89. Vegeu, també, A. FOLIN, *Leopardi e la notte chiara*, op. cit., pp. 104-108.

el llenguatge ontològicament icònic de la natura,¹⁶⁹ «il poetico della natura»,¹⁷⁰ la seva manera poètica de pensar. I és que és el *nulla-de-sentit* de la imatge el «che fa nobile e viva la vita»,¹⁷¹ ja que si fos alguna cosa s'apagaria el desig i, per tant, el plaer. D'aquí que el real no sigui important —la descripció—, sinó la disposició que hom en fa —«come la natura stessa la presenta»—,¹⁷² ço és, la manera com la natura es manifesta —el pensa i el presenta—.

És per aquest motiu que hom no hi hauria de veure, en la *poesia mista*, una mena de resignació per part del nostre poeta,¹⁷³ ans al contrari, una convicció cada cop més gran que la facultat inventiva —la intuïció intel·lectual, “il colpo d'occhio”,¹⁷⁴ la imaginació— és tan necessària al poeta com al filòsof i al científic,¹⁷⁵ i que, per tant, el que cal és, justament, un matrimoni, per bé que incestuós, entre els dos fills de la imaginació.¹⁷⁶

Comptat i debatut, la *poesia mista* és una mena de moviment esmunyedís per tal d'allunyar-se de la metodologia pròpia de la ciència moderna —recordeu la crítica de Leopardi als traductors que fan l'*svisceratore*, en el sentit que tracten la natura com si fos un cos mort— i, alhora, per tal d'apartar-se del que hom considerava que era, a l'Itàlia del seu temps, la tasca pròpia de la poesia: imitació dels clàssics —que, talment com el científics, tracten la natura com si fos un difunt—. La seva proposta, doncs, consisteix a bastir una poètica que permeti la manifestació de la natura, «il suo modo di essere».¹⁷⁷ D'aquí que no sigui la imitació artísticodescriptiva d'un paisatge —l'ens, al capdavant— el que produeixi plaer, sinó la disposició d'aquelles imatges que, talment com la *Lichtung* heideggeriana, faciliten que el subjecte pugui sentir l'ésser, el numinos.¹⁷⁸

¹⁶⁹ Cfr. A. FOLIN, *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, op.cit.. Vegeu p. 81n.

¹⁷⁰ Zibaldone, 1835.

¹⁷¹ G. LEOPARDI, «Dialogo di Tristano e di un amico», dins les *Operette morali*, a L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 602-606, frase dita per Tristano a p. 603. En relació a la funció ontològica del pensament imaginatiu, vegeu A. NEGRI, *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, op.cit., p. 180.

¹⁷² Zibaldone, 100.

¹⁷³ Cfr. C. FERRUCCI, *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, op.cit., p. 71, en què afirma que la *poesia mista* no es tracta d'una *resa*.

¹⁷⁴ Zibaldone, 1852.

¹⁷⁵ Cfr. Ibid., 1715: «[...] e quindi il mezzo filosofo combatte le illusioni perché appunto è illuso, il vero filosofo le ama e predica, perché non è illuso». Noteu el terme de *mezzo filosofo* i el joc entre les *illusioni* i *illuso*: el veritable filòsof, aquell que no és pas un il·lús, és qui sap mantenir un equilibri entre la raó i els sentiments. Vegeu també Zibaldone, 1650.

¹⁷⁶ És incestuós en tant que la «immaginazione per tanto è la sorgente della ragione, come del sentimento» [Zibaldone, 2133].

¹⁷⁷ Zibaldone, 3243.

¹⁷⁸ Cfr. M. HEIDEGGER, *Zur Sache des Denkens*, op.cit. Vegeu, en especial, les pp. 73-77.

La primera vegada que el de Recanati va emprar el terme de “sentimentale” va ser en el *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, l’any 1818.¹⁷⁹ I ho féu com a sinònim de “patetico”, que era el terme amb què Lodovico di Breme —que era el blanc contra qui anava el present escrit— caracteritzava la poètica romàntica. En el *Discorso*, Leopardi contraposa la poesia de sentiment —poesia romàntica o moderna— a la poesia d’imaginació —poesia dels *antichi*— i ho fa per prendre partit per la segona. Ara bé, la crítica no se centra pas en el fet que es tracti d’una poesia sentimental, sinó més aviat en el fet que sigui *volgudament* així, cosa que la fa «troppo ricercata, “affettata”, “artificiale”»: ¹⁸⁰

[...] Imitavano gli antichi non altrimenti queste che le altre cose naturali, con una divina sprezzatura, schiettamente e, possiamo dire, innocentemente, ingenuamente, scrivendo non como che si contempla e rivolge e tasta e fruga e sprema e penetra il cuore, ma come chi riceve il dettato di esso cuore, e così lo pone in carta senza molto o punto considerarlo [...] [i qui parla] non lo scienziato non il filosofo non il poeta, ma il cuore del poeta, non il conoscitore della sensibilità, ma la sensibilità in persona [...]. Che dirò dei romantici e del gran nuvolo di scrittori sentimentali, ornamento e gloria de’ tempi nostri? Che altro occorre dire se non che fanno tutto l’opposto delle cose specificate qui sopra? laonde appresso loro parla instancabilmente il poeta, parla il filosofo, parla il conoscitore profondo e sottile dell’animo umano [...]; parlo di tutti quelli dove il sentimentale è manifestamente voluto [...].¹⁸¹

El sentiment és bo en el moment en què és la natura, mitjançant el poeta, que així es manifesta. Recordeu que «Il poeta non imita la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca. *I’ mi son un che quando Natura parla*, ec. vera definizione del poeta». ¹⁸² Per tant, entre el Leopardi del 1818 i el del 1821 no hi ha un sobtat canvi d’opinió sobre la poesia sentimental, sinó més aviat una reformulació del que significa: mentre que l’any 1818, “sentimentale” s’empra com a sinònim de romàntic —i “romàntic”, al seu torn, equival, segons el pensament del recanatès, a escriure de manera artificiosa i, per tant, poc natural—, l’any 1821, el terme “sentimentale” fa referència a aquella poesia que permet la manifestació de la natura. Només la imaginació —la intuïció intel·lectual— «permette la conoscenza

¹⁷⁹ Cfr. C. FERRUCCI, *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, op.cit., p. 62.

¹⁸⁰ Ibid., p. 63.

¹⁸¹ G. LEOPARDI, «Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., p. 987.

¹⁸² *Zibaldone*, 4372.

dell'”intiero” e dell'”intimo delle cose”, della totalità della natura e del singolo oggetto». ¹⁸³

D'aquí que, per un cantó, el veritable filòsof, ço és, aquell que forma part de l'anomenada “mezza filosofia”, sigui aquell que sap mantenir un equilibri entre la raó i el sentiment i que, per tant, se sap mantenir més a prop del Tot, que és la natura, i per l'altre, el poeta modern ja no pot ser ni ingenu —com els *antichi*—, perquè ja és conscient que sap, ni tampoc pot forçar la realitat per tal de fer-la més atraient. ¹⁸⁴

Per a Schiller, Hegel i Leopardi la poesia lírica és la poesia moderna per excel·lència, per bé que la dels alemanys és una visió fonamentada en l'historicisme, mentre que la de Leopardi, en canvi, és una visió ontològica. ¹⁸⁵ Ara bé, mentre que per a Hegel la lírica representa l'apropiació del subjecte, a través dels sentiments —que són l'expressió de la seva ànima—, de la natura, per a Leopardi, en canvi, és justament la lírica, l'expressió de la natura. És a dir, en Leopardi, les imatges poètiques que sorgeixen de la imaginació són les expressions de l'ésser o de la natura, en són la seva manifestació, no pas expressions de la subjectivitat del poeta.

¹⁸³ A. COSTAZZA, «Sguardo estetico e poesia filosofica», op. cit., p. 53.

¹⁸⁴ Cfr. S. GIVONE, *Storia del nulla*, Roma-Bari: Laterza, 1995, p. 129: «Certo, scrive Leopardi, hanno ragione i romantici a dire che non siamo più fanciulli, e infatti non lo siamo. La poesia è illusione. Ma illusione consapevole».

¹⁸⁵ La poesia lírica, tal com l'entén Leopardi, és a dir, com a “poesia mista”, es palesa molt bé en *Zibaldone*, 4234: «Il lirico, primogenito di tutti; proprio di ogni nazione anche selvaggia; più nobile e più poetico d'ogni altro; vera e pura poesia in tutta la sua estensione; proprio d'ogni uomo anche incolto, che cerca di ricrearsi o di consolarsi col canto, e colle parole misurate in qualunque modo, e coll'armonia; espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dell'uomo». Vegeu també F. SCHILLER, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Berlin: Hofenberg, 2017 [edició electrònica]. Vegeu, en especial, la cita següent: «Durch seine Natur muß das naive Genie alles tun, durch seine Freiheit vermag es wenig [...]. Nun ist zwar alles notwendig, was durch Natur geschieht, und das ist auch jedes noch so verunglückte Produkt des naiven Genies, von welchem nichts mehr entfernt ist als Willkürlichkeit [...]» [loc. 913-916] [“El poeta ingenu ha de fer-ho tot a través de la seva natura; poc cosa pot fer a través de la seva llibertat [...]. És veritat que tot el que s'esdevé a través de la natura és necessari, i també ho és qualsevol producte, els no reeixits també, del geni ingenu, als qual res és més allunyat que l'arbitrarietat”, la traducció és nostra], i afegeix a continuació: «[el poeta sentimental] seine Stärke besteht darin, einen mangelhaften Gegenstand aus sich selbst heraus zu ergänzen und sich durch eigene Macht aus einem begrenzten Zustand in einen Zustand der Freiheit zu versetzen» [loc. 925-926] [“la força [del poeta sentimental] consisteix a completar, des de si mateix, un objecte incomplet, i traslladar-se, per mitjà de la pròpia força, d'un estat limitat a un altre de llibertat” la traducció és nostra]. En un cert sentit, doncs, per a Schiller la poesia ingènua equival a la natura, mentre que la poesia sentimental equival a la recerca de la natura a través de la crítica. Vegeu també G. W. F. HEGEL, *Ästhetik*, Friedrich Bassenge (ed.), volum II, EVA: Frankfurt a. M., 1955, p. 472: «Indem es endlich im Lyrischen das Subjekt ist, das sich ausdrückt, so kann demselben hierfür zunächst der an sich geringfügigste Inhalt genügen. Dann nämlich wird das Gemüt selbst, die Subjektivität als solche der eigentliche Gehalt, so daß es nur auf die Seele der Empfindung und nicht auf den näheren Gegenstand ankommt» [“Finalment, en la lírica, és el subjecte el qui s'expressa, i per tant, doncs, ja en té prou amb el contingut més insignificant. D'aquí que sigui l'ànima mateixa, la subjectivitat com a tal que esdevingui el veritable contingut, de manera que només importi el sentiment de l'ànima [del subjecte] i no pas l'objecte més proper”]. La traducció és nostra. Vegeu, també, en relació a la diferència entre Hegel i Leopardi, A. FOLIN, *Leopardi e la notte chiara*, op. cit., pp. 106-108.

D'aquí que la "poesia mista" no pugui consistir en conceptes, sinó en imatges: els romàntics s'allunyen de la natura quan creuen que podran recuperar les il·lusions perdudes a través de la intermediació del subjecte.¹⁸⁶ El problema és que el llenguatge de la natura viu en l'indiferenciat —el símbol—, d'aquí que tota interpretació, tota conceptualització, violenti i anihili el llenguatge de la natura. Leopardi malda per no transformar el món en objectes, en el sentit que és justament la natura, qui ha de parlar a través de la nostra imaginació. És per això que la nova poesia que proposa Leopardi sigui la de veure per imatges, és a dir, veure mitjançant la imaginació, ço és, la metàfora. Dit altrament, hom no veu un objecte, sinó un gavadal de relacions que aquest enclou.

La manera amb què el nostra poeta reïx a fer aparèixer les imatges sense fer-les passar a través de la raó, és el que Folin anomena «pensiero della lontananza»¹⁸⁷ i Sergio Givone l'«ermeneutica dell'inoggettivabile».¹⁸⁸ Leopardi, com Orfeu, ha de saber allunyar l'esguard de l'Eurídice-Natura, en el sentit que només així es pot sentir la veritat, o millor dit encara, hom reeixirà a mantenir buit l'espai del significat.¹⁸⁹ Recordeu que són les interpretacions —les respostes o l'àmbit del *niente*—, no pas el comentari —l'àmbit del *nulla* o de la possibilitat—, les que maten el significat.

3.4. *La ultrafilosofia com a branca genealògica de das dichtende Denken*

D'entrada, cal tornar a cridar l'atenció que som davant d'un altre hàpax, per bé que aquest, a diferència del de la "poesia mista", sí que és de creació leopardiana i no pas fruit dels interessos especulatius de la crítica. Hom podria tenir, a més, la temptació de

¹⁸⁶ Cfr. A. FOLIN, *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, op.cit., pp. 33-34: «Per lui [Novalis] la "poesia lontana" [...] ha il compito di catturare *definitivamente* l'assoluto nell'"idealismo magico" [...]. In Leopardi, invece, la natura non è semplice "idea" lontana immaginata dal soggetto [...] ma un apparire che si rivela esattamente nel frammezzo situato tra vicino sensibile e lontano immaginato». Leopardi, a diferència de Novalis, no cerca pas cap mena d'essència, justament perquè la natura consisteix en una manca de substància; d'aquí que afirmi que «la natura [...] è composta, conformata e ordinata ad un effetto poetico [...]. Perocchè tutto ciò ch'è poetico si sente piuttosto che si conosca e s'intenda» [*Zibaldone*, 3241-3242]. L'únic que cerca Leopardi és el de poder fer manifestar la natura, mentre que en Novalis hi ha una «ricerca del proprio io e della propria identità, il che vuol dire però [...] ricerca dell'essenza dell'uomo e dei misteri dell'universo», dins F. CERCIGNANI, «L'età dell'oro di Novalis tra poesia e filosofia», *Studia theodisca* VII (2000) 147-183, p. 149.

¹⁸⁷ A. FOLIN, *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, op.cit., p. 32.

¹⁸⁸ S. GIVONE, *Storia del nulla*, op. cit., p. 129.

¹⁸⁹ Cfr. R. ESPOSITO, *Dieci pensieri sulla politica*, Bologna: Il Mulino, 2011, p. 59: «solo incompiuta la democrazia può restare tale. In questo caso a salvarla non è un potenziamento, ma una rinuncia. O un limite, un'assenza di sostanza, di essenza, di valore. In altre parole: proprio il suo essere quella forma di tecnica che rimuove da sé ogni ambizione di rappresentare ciò che non può rappresentare. E dunque che mantiene vuoto lo spazio impossibile, irrealizzabile, inoperabile [...]».

pensar que un terme que apareix tan sols una sola vegada no hauria de merèixer la nostra atenció. I malgrat tot, autors de la importància d'Emanuele Severino o de Carlo Ferrucci, hi han dedicat diverses reflexions, al terme que ara ens ocupa.¹⁹⁰

Val a dir que el nucli d'interès del concepte "ultrafilosofia" l'hem dirigit vers el camp de la gnoseologia, cosa que ens ha obligat a establir, com a pressupòsit inicial d'aquest apartat, la consideració de la indissolubilitat de les reflexions estètiques i ontològiques en tot el pensament leopardià: les reflexions estètiques ocasionen la gnoseologia leopardiana.¹⁹¹

Abans d'endinsar-nos en la temàtica, vegem el fragment sencer en què apareix el terme de què estem tractant:

La civiltà delle nazioni consiste in un temperamento della natura colla ragione, dove quella cioè la natura abbia la maggior parte. Consideriamo tutte le nazione antiche, la persiana a tempo di Ciro, la greca, la romana. I romani non furono mai così filosofi come quando inclinarono alla barbarie, cioè a tempo della tirannia. E parimente negli anni che la precedettero, i romani aveano fatti infiniti progressi nella filosofia e nella cognizione delle cose, ch'era nuova per loro. Dal che si deduce un altro corollario, che la salvaguardia della libertà delle nazioni non è la *filosofia* nè la *ragione*, come ora si pretende che queste debbano rigenerare le cose pubbliche, ma le virtù, le illusioni, l'entusiasmo, in somma la *natura*, dalla quale siamo lontanissimi. E un popolo di filosofi sarebbe il più piccolo e codardo del mondo. Perciò la nostra rigenerazione dipende da una, per così dire, *ultrafilosofia*, che *conoscendo* l'intiero e l'intimo delle cose, ci ravvicini alla natura. E questo dovrebbe essere il frutto dei lumi straordinari di questo secolo.¹⁹²

A fi de tenir un bon punt de suport que ens permeti de tenir una bona embranzida i d'endinsar-nos amb bon peu al tema de l'estètica filosòfica o, el que és el mateix, a la

¹⁹⁰ Cfr. Respectivament, E. SEVERINO, «L'"ultrafilosofia"» i «L'"ultrafilosofia" e il "colpo d'occhio" del genio», dins *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*, Milano: Rizzoli, 1990, pp. 186-189 i 325-326 respectivament, i C. FERRUCCI, «L'"ultrafilosofia" e l'unità-distinzione di immaginazione e intelletto», dins *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, op.cit., pp. 30-40. No cal dir que aquests dos autors no han estat els únics que s'hi han interessat, per bé que sí en són els més conspicus. En un segon pla, en tant que autor més aviat secundari, podriem afegir-hi A. NEGRI, «L'"ultrafilosofia" come poesia. Contro il "dominio dell'intelletto", per la "libertà d'immaginare"», dins *Leopardi e la scienza moderna*, Milano: Spirali, 1998, pp. 56-95. Cal fer aparès la dada curiosa que tots tres formen part de la filosofia i no pas de la italianística.

¹⁹¹ Cfr. A. COSTAZZA, «Sguardo estetico e poesia filosofica», op. cit., p. 43: «l'estetica filosofica ha [...] per oggetto l'opera d'arte in quanto strumento ed espressione di una particolare e autonoma facoltà conoscitiva». Som conscient que hi ha autors que no estan d'acord a considerar l'existència d'una estètica en el cos especulatiu del de Recanati; vegeu, en aquest sentit, el comentari d'A. PRETE, «Pensiero poetante e poesia pensante», dins *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, op.cit., pp. 80-89, cita a p. 82: «di fatto non c'è in Leopardi un'estetica, ma una teoria del piacere, non una metafisica, ma una teoria del corpo, non una politica, ma una critica dei rapporti esistenti».

¹⁹² *Zibaldone*, 114-115. La cursiva és nostra.

gnoseologia leopardiana, seria bo de començar amb una cita de cadascun dels dos autors que hem esmentat suara. Severino afirma que: «[l]’ultrafilosofia che *conosce* “l’intiero e l’intimo delle cose” è *il colpo d’occhio* del genio, in cui filosofia e poesia si uniscono». ¹⁹³ Ferrucci, per la seva banda, sosté que la “ultrafilosofia” és «una *forma di pensiero* che “conoscendo l’intiero e l’intimo delle cose” [...] dovrebbe condurre l’uomo a ristabilire il necessario “temperamento della natura colla ragione”, compromesso a suo giudizio dall’attuale, eccessiva prevalenza della seconda». ¹⁹⁴

Els dos passatges que acabem de reproduir palesen precisament quina és la idea primera, la categoria o fonament a partir del qual hom pensa el terme “ultrafilosofia”, idea que, a més a més, també és evidenciada per Leopardi quan afirma que aquesta es caracteritza pel fet de conèixer les coses pregonament. Així, doncs, la “ultrafilosofia” és un tipus de pensament —«pensiero poetico»— ¹⁹⁵ que coneix mitjançant la força de la imaginació —“il colpo d’occhio” que, molt oportunament, Severino afegeix— o, per dir-ho d’una altra manera, que coneix mitjançant la força de l’absència.

Com a pressupòsit inicial, així com la baula que uneix aquest apartat amb l’anterior, podríem postular que tant la “poesia mista” com la “ultrafilosofia” són, de fet, les dues cares d’una mateixa moneda, ¹⁹⁶ les dues maneres de contraposar-se a l’assertió ricoeuriana —«penser n’est pas poétiser»— ¹⁹⁷ amb què encetàvem aquest capítol, per bé que l’una ho fa per mitjà de la prosa i l’altra a través dels versos. ¹⁹⁸ La “poesia mista” i l’“ultrafilosofia” constitueixen, doncs, dues maneres de veure —de pensar i, consegüentment, de dir i de manifestar— la mateixa realitat, és a dir, el *nulla-de-sentit* de l’èsser-com-a-natura. ¹⁹⁹

¹⁹³ E. SEVERINO, *Il nulla e la poesia. Alla fine dell’età della tecnica: Leopardi*, op.cit., p. 325. La cursiva és nostra.

¹⁹⁴ C. FERRUCCI, «L’“ultrafilosofia” e l’unità-distinzione di immaginazione e intelletto», dins *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, op.cit., pp. 30-40, cita a pp. 30-31. La cursiva és nostra.

¹⁹⁵ Zibaldone, 4493.

¹⁹⁶ Cfr. A. PRETE, «Pensiero poetante e poesia pensante», dins *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, op.cit., pp. 80-89, cita a p. 81: «La conclusione del passo [Zib., 1650] infatti dichiara che, volendo parlare del poeta, si sta parlando del filosofo». Quant a la intercanviabilitat d’ambdós termes, vegeu també A. FOLIN, *Leopardi e la notte chiara*, op.cit., p. 73: «si manifesta qui, in modo completo, quella disposizione leopardiana al “pensare poetando” o “poetare pensando”».

¹⁹⁷ P. RICOEUR, *La Métaphore vive*, op.cit., loc. 8516.

¹⁹⁸ Cfr. M. HEIDEGGER, «Wozu Dichter?», dins *Holzwege*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, pp. 269-320. Vegeu p. 273, en la qual l’alemany, en relació a la poesia de Hölderlin, assevera: «Hölderlins denkende Dichtung hat diesen Bereich des dichtenden Denkens mitgeprägt», ço és, “la poesia pensant de Hölderlin ha ajudat a conformar l’àmbit del pensar poetant”. La traducció és nostra. Els termes “denkende Dichtung” i “dichtendes Denken” són, de fet, una i la mateixa cosa: el dir o la manifestació de l’èsser.

¹⁹⁹ Cfr. A. PRETE, «Pensiero poetante e poesia pensante», dins *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, op.cit., pp. 80-89, p. 81: «Poiché è proprio l’interpretazione della natura che è in gioco [...] è in questo orizzonte che si definiscono sia il discorso poetico sia il problema della conoscenza».

Val a dir que les obres concebudes i realitzades a partir d'aquesta mena d'esguard meditatiu —contemplació—, són justament aquelles que Leopardi anomena “opere di genio”. I és que aquestes obres tenen la capacitat de fer-nos veure, no pas la realitat, sinó la imatge assolida a través de la imitació-interpretant, ço és, del pensament que imagina. Així sembla que ho expressa el nostre poeta: «quello che *veduto nella realtà* delle cose, accora e uccide l'anima, *veduto nell'imitazione* o in qualunque altro modo nelle opere di genio (come p.e. nella lirica che non è propriamente imitazione), apre il cuore e ravviva». ²⁰⁰ Ras i curt, la latent ultramodernitat amagada rere la ultrafilosofia leopardiana sorgeix justament d'aquest “veduto nell'imitazione”, ço és, en el moment en què la imitació-interpretant de «l'immaginazione e il fantastico —l'èsser-com-a-llibertat, ço és, com a absència— sottentra al reale» —l'èsser-com-a-ens, ço és, com a presència—. ²⁰¹

La “mista” és, per tant, una poesia pensant que, per mitjà de la tria de determinades imatges, ens fa sentir la veritat o, el que és el mateix, el *nulla-de-sentit*, la manca de fonamentació, de la natura. D'aquí que el nostre poeta consideri que el sentiment, en tant que pensament no representatiu —pensar per imatges—, sigui, no pas una de les maneres, sinó l'única manera per poder conèixer la natura —l'impensat—, ço és, «conoscerla non è che sentirla». ²⁰² Al capdavant, la “poesia mista” encarna aquell tipus de poètica contrària tant a la còpia d'uns models establerts a priori —classicisme—, com de l'establiment d'uns models a posteriori —l'expressió del subjecte-artista romàntic—. La “poesia mista” poetitza —revela amb imatges— l'èsser, ço és, el «modo di essere» de la natura. ²⁰³

La “ultrafilosofia”, per la seva part, és un pensar poètic —com ara el de la prosa de les *Operette morali*—, ²⁰⁴ ço és, un tipus de pensar que, mitjançant la intuïció

²⁰⁰ Zibaldone, 260. La cursiva és nostra.

²⁰¹ Cfr. L. CAPITANO, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, Napoli-Salerno: Orthotes, 2016. Vegeu, en especial, p. 355: «Tale duplicazione fantastica del reale operata dall'immaginario, lungi dal costituire una degradazione ontologica, proclama la vittoria e il primato metafisico dell'immaginazione sulla realtà».

²⁰² Zibaldone, 1853.

²⁰³ Ibid., 3243.

²⁰⁴ Cfr. C. GALIMBERTI, «Introduzione», dins *Operette morali*, Napoli: Guida, 1977, pp. 5-49. En aquesta prelusió, Galimberti estableix el lligam del que nosaltres hem anomenat “les dues cares d'una mateixa moneda” entre l'acceptació de la poesia sentimental —“poesia mista”— i la concepció de les *Operette*: la nova poesia i la nova prosa representen l'acceptació d'un cert tipus de filosofia, ço és, aquella que té el «nulla come principio primo delle cose» [p. 15]. A més, i sempre segons Galimberti, les *Operette* ultrafilosòfiques constitueixen la nova prosa filosòfica a la qual aspirava Leopardi, El seu afany d'aconseguir una prosa filosòfica té a veure amb el fet de trobar una prosa pròpiament italiana, una que no hagi de copiar ni la prosa “racionalista” francesa ni la prosa de la literatura clàssica. En això, Leopardi no és pas ni un purista, ni un nacionalista ni tampoc un classicista. Cal trobar un escriptor nou; d'aquí que les *Operette* siguin la plasmació d'aquesta nova prosa: una prosa que medita.

intel·lectual —aquella facultat que, com la imaginació, és una expressió de la natura o, millor dit, és el «Satz vom Grund ohne Grund» de la natura—²⁰⁵ ens permet de veure lligams prèviament no pensats entre coses ben diverses.²⁰⁶ Podríem dir que es tracta d'una mena de raonament analògic, el qual, segons el recanatès, és precisament allò que distingeix la manera de pensar de tots els grans filòsofs i científics, és a dir, de tots aquells que tenen «un genio decisamente poetico».²⁰⁷

Parafraçant a Ricoeur, i aprofitant un terme que el recanatès utilitza un parell de vegades, podríem dir que és precisament «la forza dell'immaginazione»²⁰⁸ —la força aracional de l'enginy equival a la “inventio”, ço és, al trobar— el que permet de respondre que “poétiser est penser” per imatges o, millor encara, pensar l'impensat. La imaginació, al capdavant, és precisament el que agermana la “poesia mista” i la “ultrafilosofia”, en el sentit que ambdós tipus de pensament són fruit de la imaginació, ço és, del que Leopardi anomena «quasi entusiasmo della ragione».²⁰⁹

Caldria afegir, a més, que la imaginació és una facultat a la qual Leopardi confereix un estatus epistemològic superior —«[l]’immaginazione per tanto è la sorgente della ragione, come del sentimento»—,²¹⁰ una superioritat que, en opinió nostra, té molt a veure amb el mateix fet físic d'estar per damunt i, per tant, representa

²⁰⁵ M. HEIDEGGER, *Der Satz vom Grund*, Pfullingen: Günther Neske, 1958, cita a p. 39. «El principi de raó [suficient] sense raó». La traducció és nostra. Hom té la impressió que el de Recanati s'està apropant a aquelles meditacions heideggerianes en què hom malda per pensar l'absència de l'impensat.

²⁰⁶ Cfr. A. COSTAZZA, «“Questi tedeschi sempre bisognosi di analisi, di discussione, di esattezza”. Leopardi und die deutsche Philosophie und Ästhetik des 18. Jahrhunderts», *Ginestra* 12 (2002) 9-28. A partir de Leibniz, aquest autor esmenta que rere la *cognitio sensitiva* hi ha un coneixement intuïtiu o *cognitio intuitiva*. Aquest coneixement, segons Leibniz, es troba abans de la consciència i, per tant, en una fase preracional relacionada amb la totalitat de l'univers i la divinitat.

²⁰⁷ *Zibaldone*, 3245. En relació al lligam que hem establert entre “ultrafilosofia”, “pensament poètic”, “pensament analògic”, “intuïció intel·lectual” i “colpo d’occhio”, vegeu L. CAPITANO, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, op.cit., p. 601. Pareu esment a la p. 690 de la mateixa obra: «Il metodo metaforico-analogico, infrangendo i limiti della ragione pura, apre quindi un varco immenso al “pensiero poetante”». Vegeu, també, R. HOFSTADTER — E. SANDER, *Surfaces and Essences. Analogy as the Fuel and Fire of Thinking*, op.cit. Aquesta obra és molt útil per poder comprendre l'analogia com un veritable motor del pensament i, de retop, per poder comprendre què és la intel·ligència. Nosaltres entenem el “pensament poètic”, així com la resta dels conceptes suara relacionats, com la manera amb què Leopardi malda per parlar-nos de les “opere di genio”. D'aquí que, en opinió nostra, també es pugui parlar d'un “pensament de geni”, un terme que, potser, abraça la resta de termes referits. Fem un cop d'ull a la definició que ambdós autors forneixen sobre què és “intel·ligència”: «Intelligence, to our mind, is the art of rapid and reliable gist-finding, crux-spotting, bull’s-eye-hitting, nub-striking, essence-pinpointing. Is the art of, when one is facing a new situation, swiftly and surely homing in on an insightful precedent (or family of precedents) stored in the recesses of one’s memory. That, no more and no less, is what it means to isolate the crux of a new situation. And this is nothing but the ability to find close analogues, which is to say, the ability to come up with strong and useful analogies» [pp. 125-126].

²⁰⁸ *Zibaldone*, 137 i 3383.

²⁰⁹ *Ibid.*, 3383. L'entusiasme leopardià ha passat pel sedàs de Giordano Bruno i Giambattista Vico: ambdós consideren que el coneixement s'origina en el sensible: la raó és posterior a la natura.

²¹⁰ *Ibid.*, 2133.

el fet de trobar-se més enllà de l'estretor —poca visió— que imposa el desbrossament analític propi de la raó. A l'ensem, és important de ressaltar el fet que la imaginació no és l'antitesi de la raó i que, consegüentment, no equival tampoc a la irracionalitat.

La imaginació habita el *nulla* de l'impensat —d'allò que roman per pensar—, és a dir, el *nulla* de la «infinita possibilitat».²¹¹ I és aquesta possibilitat absoluta que la raó no reïx a pensar. La força imaginativa, doncs, és aquella facultat que depassa justament la parcialitat inherentment analítica de la raó.²¹² Al capdavant, podríem hipotitzar que tant la “poesia mista” com la “ultrafilosofia” són, en certa manera, la mateixa imaginació que, respectivament, poetitza i pensa.

Per bé que l'objectiu d'aquest treball no és pas el de cercar l'origen de les reflexions leopardianes, sí que les semblances en la concepció de la imaginació, una imaginació que raona i que comprèn, amb l'*Einbildungskraft* de l'estètica alemanya del XVIII, són força evidents.²¹³ No tenim proves directes que el de Recanati conegués l'estètica d'arrel leibniziana de Baumgarten, però sí que, en opinió nostra, ambdós comparteixen la mateixa visió —anticartesiana— de continuïtat entre la imaginació i la raó, en el sentit que tant l'una com l'altra no fan altra cosa que pensar la realitat, tot i que cadascuna ho fa a la seva manera.²¹⁴

Des d'un llenguatge baumgartià, la imaginació leopardiana és precisament l'encarregada de fornir-nos de *cognitio sensitiva* o, el que és el mateix, de proporcionar-nos d'un coneixement que es distingeix plenament del coneixement racional —la imaginació no és una eina que ajuda la raó a pensar, sinó que és la mateixa imaginació que pensa—. I és que es tracta d'un coneixement que no malda per desempallegar-se de les ombres o dels errors que constitueixen les contradiccions, en el sentit que les ombres

²¹¹ Zibaldone, 1645-1646.

²¹² Cfr. A. CAMICIOTTOLI, *L'Antico romantico. Leopardi e il "sistema del bello" (1816-1832)*, op.cit. Vegeu, en especial, p. 133, en la qual hom subratlla el grau epistemològic superior de la imaginació. En relació a la qüestió de la “contradició”, vegeu S. GAROFALO, «Contraddizione», dins N. BELLUCCI — F. D'INTINO (eds.), *Per un lessico leopardiano*, Roma: Palombi, 2011, pp. 39-50. Cal destacar el comentari de la p. 45: «La contraddizione infatti diviene per Leopardi una chiave di penetrazione della realtà».

²¹³ Cfr. A. COSTAZZA, «"Questi tedeschi sempre bisognosi di analisi, di discussione, di esattezza". Leopardi und die deutsche Philosophie und Ästhetik des 18. Jahrhunderts», op.cit. Del mateix autor, vegeu, també «Sguardo estetico e poesia filosofica», op.cit. En relació al coneixement de la literatura i filosofia alemanyes, vegeu G. PACELLA, «Riflessi della cultura tedesca nella lettura e nell'opera di Giacomo Leopardi» dins *Leopardi und der Geist der Moderne*, Tübingen: Stauffenburg, 1993, pp. 129-142.

²¹⁴ Cfr. B. M. KAISER, «On aesthetics, aisthetics and sensation — reading Baumgarten with Leibniz with Deleuze», *Esthetica. Tijdschrift voor Kunst en Filosofie* (2011) 1-11.

també són *la* realitat, «il male è nell'ordine».²¹⁵ D'aquí la insistència de Leopardi a subratllar la importància que hauria de tenir la imaginació a l'hora d'encetar qualsevol pensament que es digués filosòfic, ço és, que tingués com a tasca principal el fet de dir el real: «Chi non ha o non ha mai avuto immaginazione, sentimento, capacità di entusiasmo [...] chi non legge o non sente, o non ha mai letto o sentito i poeti, non può assolutamente essere un grande, vero e perfetto filosofo, anzi non sarà mai se non un filosofo dimezzato [...]».²¹⁶

Per a Leopardi, doncs, hom hauria d'anomenar filòsof només a aquell que posseeixi una visió contemplativa i, per tant, holística de la realitat —el “colpo d'occhio” de què parlava Severino—.²¹⁷ D'aquí l'ús, en el concepte d'“ultrafilosofia”, del prefix “ultra-“, en el sentit que és la manera de diferenciar-se del que ell considera que és la filosofia del seu temps, una filosofia caracteritzada per ésser massa analítica i, per consegüent, contrària a la visió global —mirada amarada de raó i sentiment, així com de concepte i il·lusió— que tan profusament pregonava el nostre poeta. I és que Leopardi no crítica la filosofia com a tal, sinó la filosofia moderna.

Potser la coneguda afirmació «tutto è nulla»²¹⁸ hauria d'ésser parafrasejada com a «la natura/il vero/l'essere è nulla di senso». En un cert sentit, doncs, el *nulla* equival al que el nostre poeta anomena «il poetico della natura»²¹⁹ o, semblantment, a «un'infinità di rapporti».²²⁰ És per això que el de Recanati, en la darrera cita, titlla els filòsofs moderns de “dimezzati”, perquè, segons ell, en comptes d'utilitzar un «pensiero poetico»,²²¹ ço és, un pensament que parli el mateix llenguatge analògic —poètic o imaginatiu— de l'ésser, han preferit de pensar la realitat a través del llenguatge analític —reductiu— de la raó; d'aquí que els titlli de miops, de posseir, doncs, una «corta

²¹⁵ *Zibaldone*, 4511. Vegeu, al respecte, L. BALDACCI, *Il male nell'ordine. Scritti leopardiani*, Milano: Rizzoli, 1998.

²¹⁶ *Zibaldone*, 1833.

²¹⁷ Cfr. *Ibid.*, 3269-3270: «Quindi è che scoprendo in un sol tratto molte più cose ch'egli non è usato di scorgere a un tempo, e d'un sol colpo d'occhio discernendo e mirando una moltitudine di oggetti, ben da lui veduti più volte ciascuno, ma non mai tutti insieme (se non in altre simili congiunture), egli [filòsof o poeta] è in grado di scorger con essi i loro rapporti, scambievoli, e per la novità di quella moltitudine di oggetti tutti insieme rappresentantise gli, egli è attirato e a considerare, benchè rapidamente, i detti oggetti meglio che per l'innanzi non avea fatto, e ch'egli non suole [...]».

²¹⁸ *Ibid.*, 85.

²¹⁹ *Ibid.*, 1835.

²²⁰ *Ibid.*, 1836.

²²¹ *Ibid.*, 4493.

vista»,²²² una mirada que arrenca d'una estrebada la cosa de l'abissal impensat —del *nulla*— del qual «ontologicamente appartiene».²²³

Hom té la sensació que el que més preocupa Leopardi no és, de fet, ni la poesia ni la filosofia, ans la imaginació, és a dir, el manteniment del susdit “pensiero poetico”. El llenguatge de la natura és poètic justament perquè, talment com els poetes, s'encarrega de “disposar les coses de la realitat”, de transmutar el real en una realitat que pugui ésser viscuda. La facultat inventiva —ontològicament dispositiva— de la imaginació és, doncs, una veritable facultat primera, en tant que «è la più feconda e meravigliosa ritrovatrice de' rapporti»,²²⁴ una afirmació que, a parer nostre, té molt a veure amb allò que també ens vol transmetre el darrer vers de l'*Andenken* hölderlinià: «was bleibet aber, stiften die Dichter»,²²⁵ o l'ensens del poema de *L'infinito*: el *nulla*-de-sentit amb què es basteix la realització i el pensament poètics “stiften” o “ritrovano” la realitat. En certa manera, el *nulla* del “pensiero poetico” permet, paradoxalment, l'acreixement de la presència.

Cal anar amb compte a no confondre el terme damunt dit de “dimezzato” —de connotacions negatives—, amb el de “mezza filosofia”²²⁶ —de connotacions positives, la qual fa referència a aquella manera de mirar el món que no és ni purament conceptual ni purament sentimental, ço és, ni purament descriptiva ni purament expressiva—: de fet, hom podria considerar aquest darrer terme com un veritable sinònim del d'“ultrafilosofia”.

Pel que fa a l'ús del prefix “ultra-“, és gairebé inevitable que ens remeti al corresponent alemany “über-“, prefix que Nietzsche va emprar per concebre el seu famós concepte d'“Übermensch”. En un cert sentit, tot el nostre treball gira al voltant d'aquest morfema, ja que, talment com Nietzsche, també nosaltres considerem que la meditació leopardiana és la pròpia d'un «Ultra-Platoniker»,²²⁷ ço és, la pròpia d'un “ultra”, ja que es tracta d'un pensador que malda per pensar de manera no representativa

²²² Zibaldone, 1833.

²²³ A. FOLIN, *Leopardi e l'imperfetto nulla*, Venezia: Marsilio, 2001, p. 40.

²²⁴ Zibaldone, 1836.

²²⁵ F. HÖLDERLIN, «Andenken», dins F. BEISSNER (ed.), *Sämtliche Werke. Grosse Stuttgarter Ausgabe*, Stuttgart: W. Kohlhammer, 1951, pp. 188-189.

²²⁶ Zibaldone, 520-522, 1078 i 1793. El terme també apareix en G. LEOPARDI, *Indice del mio Zibaldone di pensieri cominciato agli undici di Luglio del 1827 in Firenze*, dins L. FELICI — E. TREVI, *Zibaldone*, op.cit., p. 970: «Filosofia perfetta e mezza filosofia».

²²⁷ F. NIETZSCHE, «Nachgelassene Fragmente. Frühjahr — Herbst 1884», dins G. COLLI — M. MONTINARI (eds.), *Friedrich Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe*, vol. VII 2, Berlin: W. De Gruyter, 1969, p. 255. Val a dir que, en aquesta cita, Nietzsche considera que tant Hölderlin com Leopardi són “Ultraplatònics”.

i, per tant, per anar més enllà de l'aclaparadora —anorreadora— totalitat metafísica. Tal com hem anat dient, el seu “pensiero poetico” consisteix a contemplar —posar en imatges— el real a través de la imaginació. La raó, al capdavall, no és l'única manera amb què es pot pensar el real, és a dir, la raó no és pas el tot.

No hem d'oblidar que, per a Leopardi, i a diferència de l'idealisme alemany, la imaginació és «la sorgente»²²⁸ de la raó, la qual cosa evidencia que la raó no pot ésser, a ulls del nostre poeta, el fonament de la realitat. La nostra hipòtesi, doncs, considera que la poesia leopardiana pensa l'ésser, tot i que, a diferència de l'idealisme, el fet de pensar no equival pas al de fonamentar, sinó més aviat al fet d'imaginar —«io nel pensiero mi fingo» equival a dir que “jo fingeixo mitjançant el pensament”—. ²²⁹ La imaginació és, al capdavall, el *prius*, ço és, «l'infinita possibilitat, preesistente al tutto».²³⁰ I és que, en un cert sentit, sembla talment com si el reanatès, mitjançant la tríada conceptual de possibilitat, imaginació i *nulla*, estigui lluitant contra aquella mena de raó, la il·lustrada, que, tal com afirma molt encertadament Eugenio Trías, ha pensat l'ésser per mitjà de l'eliminació de les seves pròpies ombres i, alhora, ha assolit les funcions soterialògiques de la religió.²³¹

La força imaginativa no exclou les ombres o les contradiccions, justament perquè les ombres també són *la* realitat. L'objectiu soterrat de Leopardi malda, de fet, per

²²⁸ Zibaldone, 2133.

²²⁹ G. LEOPARDI, «L'infinito», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 120-121, v. 7. Vegeu, també, B. MARTINELLI, *Leopardi tra Leibniz e Locke. Alla ricerca di un orientamento e di un fondamento*, op.cit., pp. 262-264: «Nel lessico filosofico del Settecento il concetto di finzione serve spesso a indicare ciò che viene inventato dai poeti [...]. Finzioni sono, al pari di quelle dei poeti, anche certe escogitazioni dei filosofi [...]. Il termine “finzione” si applica più specificamente alle operazioni dell'immaginazione: funzione dell'immaginazione è di elaborare liberamente le immagini derivate dai sensi, prescindendo anche totalmente dagli oggetti a cui si riferiscono [...]. L'idea del fingere implica dunque l'attivazione di meccanismi illusori e la costruzione di una realtà che non ha altra esistenza se non quella della mente che la realizza». Fet i fet, podríem dir que l'italià no pensa el fonament com a *Grund*, sinó més aviat com a *nulla*-de-sentit del real. D'aquí que sigui el “fingere” de la imaginació l'encarregada de passar del *nulla* del real a “le cose che non son cose” de la realitat.

²³⁰ Zibaldone, 1646.

²³¹ Cfr. E. TRÍAS, «Razón y religión en el fin de milenio», *RcatT* XXV (2000) 509-523, cita a p. 510: «Frente a una razón dogmática, que se impone mediante la exclusión de sus sombras, o frente a las propuestas “postmodernas” de disolución de la razón, propongo una razón crítica que se halla en esa frontera entre ella y sus sombras el lugar mismo de su propia emergencia». Leopardi, tal com afirma a Zibaldone, 1642, està lluitant contra la raó: «La fede nostra fa guerra alla ragione. Io dimostro l'impotenza assoluta ed *essenziale* della ragione, non solo in ordine alla felicità umana [...] ma alla stessa facoltà di ragionare e concepire». La raó, ens diu el nostre autor, és impotent a l'hora de pensar l'ésser, o, pitjor encara, la raó és tramposa, perquè pensa l'ésser sense tenir en compte el tot —les ombres o l'impensat—.

desdivinitzar o, tal com diu Trías, per secularitzar la raó.²³² Hem de tenir ben present aquell passatge zibaldonià en el qual el nostre autor afirma que el seu sistema «non distrugge l'assoluto, ma lo moltiplica; cioè distrugge ciò che si ha per assoluto, e rende assoluto ciò che si chiama relativo».²³³ La destrucció de l'absolut, a parer nostre, no és altra cosa que la susdita secularització de la raó —la raó no és *el* tot— passada pel sedàs leopardià, és a dir, tamisada per l'afirmació segons la qual la raó no serveix per pensar el tot o, almenys, el tot entès com a «infinita possibilitat».²³⁴

Tot i que tant Nietzsche com Leopardi comparteixen aquest deler per pensar “ultra”, la gran diferència és que l'un ho fa a partir de la mort de Déu —la resposta definitiva i l'anorreament de qualsevol mena de sentit—, mentre que l'altre ho fa a partir del *nulla* com a possibilitat absoluta —el *nulla-com-a-sentit*, ço és, la pregunta com a possibilitat absoluta—.²³⁵ Hom té la impressió que les dues maneres de pensar l'impensat —de pensar més enllà del límit— tenen molt a veure amb la diferència establerta per Caracciolo entre *nulla* i *niente*.²³⁶ I és que a parer d'aquest autor, Leopardi es manté dins de l'àmbit del *nulla* religiós —el *nulla-de-sentit* de la natura—, és a dir, en aquell espai en el qual, tot i la palesa absència de Déu, encara s'hi continua servant la

²³² Cfr. E. TRÍAS, «Razón y religión en el fin de milenio», op.cit. Vegeu p. 521: «Hoy se impone la tarea, propia de este fin de siglo y de milenio, de rescatar la razón de ese dominio de lo sacro. O lo que es lo mismo: se hace necesario llevar a cabo la tarea, necesaria, de secularizar la razón».

²³³ *Zibaldone*, 1791.

²³⁴ *Ibid.*, 1645-1646. Leopardi critica el procedir trampós —metonímic— de la raó il·lustrada, ja que designa com a “tot”, precisament de tot allò del qual sí pot parlar. Hom duu a terme, en no reconèixer la inexhauribilitat del tot, el procediment contrari al de Wittgenstein: «Sobre allò de què no es pot parlar, hom ha de callar» [L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. i ed. Joan Ordi Fernández, Barcelona: SCF & IEC, 2005, p. 107].

²³⁵ Cfr. M. HEIDEGGER, «Die Frage nach der Technik», dins *Vorträge und Aufsätze*, vol. VII de la *Gesamtausgabe*, op.cit., pp. 5-36. Vegeu, en especial, la cita ja clàssica a p. 36: «Denn das Fragen ist die Frömmigkeit des Denkens» (“perquè la pregunta és la devoció del pensament”, la traducció és nostra). Cal donar clàrícia en relació a l'equiparació que acabem d'establir entre la pregunta-com-a-*Gestell* i la possibilitat absoluta; per fer-ho, cal tenir en compte la suggestiva distinció heideggeriana entre “fraglich” i “fragwürdig”. Aquesta es troba a M. HEIDEGGER, «Wissenschaft und Besinnung», dins *Vorträge und Aufsätze*, vol. VII de la *Gesamtausgabe*, op.cit., pp. 37-65. És interessant les darreres línies a p. 65: «in der Klarheit unablässigen Fragens an das Unerschöpfliche des Fragwürdigen» (“en la claredat de la pregunta incessant al voltant de l'inexhaurible del que és digne de ser preguntat”, la traducció és nostra). El que és digne de ser preguntat, doncs, és inexhaurible; d'aquí que la pregunta sigui incessant i sense *télos*.

²³⁶ Cfr. A. CARACCILO, *Leopardi e il nichilismo*, op.cit. Després de Giovanni Amelotti, Caracciolo ha estat l'altre pensador que ha temptat d'allunyar el *nulla* leopardià de l'àmbit obscur del nihilisme, i ho ha fet a partir de la coneguda distinció heideggeriana entre *Nein* i *Nichts*. Vegeu què en diu a p. 49: «il Nulla leopardiano si trasforma in Essere; anch'esso genera angoscia e pace; anch'esso [...] può essere frainteso e confuso col “nulla” del pessimismo e del nichilismo». El *nulla*, doncs, no és pas el *niente*, en tant que «il *nulla*» —el “nichtigendes Nichts”— és «spazio trascendentale di Dio, di quello che assicura il senso», mentre que «il *niente*» —el nichtiges Nichts— és la «negazione del *sensu*» [cita a p. 73 del mateix llibre].

demanda de sentit.²³⁷ Nietzsche, en canvi, l'hauríem de situar en l'espai del *niente* — nihilista—, ço és, en el de la resposta definitiva i, per tant, en el de la negació de sentit.²³⁸

Dit altrament: mentre que la proposta leopardiana, la “ultrafilosofia”, malda per no desvelar els misteris de la natura —la manca de fonament de la realitat—,²³⁹ sinó justament per conèixer «l'intero e l'intimo delle cose»²⁴⁰ mitjançant la imaginació, l'*Übermensch* nietzschia, per contra, és precisament aquell home que reïx a esguardar de fit a fit, i sense cap mena de basarda, la manca de fonament de la realitat. Val a dir, però, que tant l'Ultrafilòsof com l'*Übermensch* comparteixen el fet de veure-hi doble,²⁴¹ en el sentit que llur imaginació «oltre-umana»²⁴² els permet de veure-hi més enllà del límit dels objectes i que, per tant, els permet de distingir-se d'aquells que «t'empnyen. I també de tu volen Sí o No».²⁴³

I és aquest conèixer «l'intero e l'intimo delle cose» —el susdit “colpo d'occhio”— que ens remet de manera directa a Leibniz i a Baumgarten i, per tant, a l'estètica filosòfica. Amb això no volem pas dir que Leopardi els tingués present, sinó que el nostre poeta va arribar, sense proposar-s'ho, a les mateixes conclusions que

²³⁷ Cfr. L. CAPITANO, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, op.cit. És interessant de subratllar que, segons Capitano, a p. 363, «il Dio di Leopardi è a suo modo un *deus absconditus*, un pozzo d'infinita possibilità».

²³⁸ Cfr. M. HEIDEGGER, «Überwindung der Metaphysik», dins *Vorträge und Aufsätze*, vol. VII de la *Gesamtausgabe*, op.cit., pp. 68-98. Vegeu, en especial, les pp. 77-78: «Die Umkehrung des Platonismus, dergemäß dann für Nietzsche das Sinnliche zur wahren Welt und das Übersinnliche zur unwahren wird, verharrt durchaus innerhalb der Metaphysik. Diese Art der Überwindung der Metaphysik [...] ist [...] nur die endgültige Verstrickung in die Metaphysik. Zwar hat es den Anschein, als sei das “Meta”, die Transzendenz ins Übersinnliche, zugunsten des Beharrens im Elementaren der Sinnlichkeit beseitigt, während doch nur die Seinsvergessenheit vollendet und das Übersinnliche als der Wille zur Macht losgelassen und betrieben wird» [“La inversió del platonisme, segons la qual, en opinió de Nietzsche, el món sensible esdevé el món vertader i el món suprasensible esdevé el món no vertader, es troba encara dins de la metafísica. En efecte, sembla talment com si el “Meta”, la transcendència al món suprasensible, se la tregui del mig a favor de la persistència del caràcter elemental del món sensible, mentre que, però, no fa altra cosa que consumir l'oblit de l'ésser, així com deixar anar el món suprasensible i activar-lo com a voluntat de poder”, la traducció és nostra]. No podem obviar que la nostra lectura de Nietzsche ha estat condicionada per la de Heidegger o, almenys, per allò que ens ha estat llegut d'entendre-hi. En relació al present passatge del nostre estudi, hom ha considerat fonamental el concepte de “die Umkehrung des Platonismus”, ja que, talment com la condició d'ateu, ambdós continuen jugant en el mateix camp de joc, ço és, en el de la metafísica. Nietzsche continua en la metafísica per bé que, ara, la transcendència es troba en mans de l'ens sensible, ço és, de la voluntat de potència. La voluntat de potència és el fonament.

²³⁹ Cfr. S. GIVONE, *Storia del nulla*, op.cit., p. 153: «“Ultrafilosofia” è quella che, “ci ravvicini alla natura” (ai suoi “grandi misteri”, ai suoi “destini”) “conoscendo l'intero intimo delle cose”. Ossia, *conoscendo* il nulla da cui provengono e in cui s'inabissano».

²⁴⁰ Zibaldone, 115.

²⁴¹ Cfr. Zibaldone, 4418: «All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io son vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi».

²⁴² M. DONÀ, *Misterio grande. Filosofia di Giacomo Leopardi*, Milano: Bompiani, 2013, p. 231.

²⁴³ F. NIETZSCHE, *Així parlà Zaratrusta*, trad. M. Carbonell, Barcelona: Quaderns Crema, 2007, p. 67.

aquests dos pensadors: l'art, a través del “coneixement intuïtiu” o de la “intuïció intel·lectual”, duu a uns coneixements als quals l'intel·lecte no pot arribar.²⁴⁴

[Baumgarten] mira piuttosto a riabilitare l'autonomo potere conoscitivo di quelle che nel modello filosofico cartesiano-leibniziano erano definite “facoltà conoscitive inferiori” [...]. La conoscenza derivante da queste “facoltà inferiori” si distingue dalla conoscenza razionale per il fatto di essere “chiara e confusa” e non “distinta”.²⁴⁵

El model de Baumgarten partia del “coneixement intuïtiu” de Leibniz, ço és, d'aquella mena de coneixement que, a diferència de la raó, ens permet de romandre en el que Heidegger anomena l'“obert”²⁴⁶: «l'obert, al qual tot ens és lliurat en tant que a la seva dimensió lliure, aquest obert, doncs, és l'ésser mateix».²⁴⁷ És per això que, en la propdita cita, Baumgarten, a aquesta facultat cognoscitiva, titlla de «chiara e confusa», ja que és en l'obert, en la *Lichtung* heideggeriana,²⁴⁸ on es manifesta l'ésser, la natura.

²⁴⁴ Cfr. A. COSTAZZA, «“Questi tedeschi sempre bisognosi di analisi, di discussione, di esattezza”. Leopardi und die deutsche Philosophie und Ästhetik des 18. Jahrhunderts», op.cit. Per bé que no hi ha cap prova que ens demostrï que el recanatès tingués un coneixement de la filosofia alemanya del XVIII, Costazza, arran de les grans semblances entre Leibniz-Baumgarten i Leopardi, mira d'hipotitzar possibles vies d'accés a aquesta filosofia. Per una banda, Leibniz el podria haver conegut a través de les obres disponibles en francès o en llatí. També el podria haver conegut per mitjà del seu divulgador: Christian Wolff. Quant a Baumgarten, algunes de les seves obres eren en llatí. També hi havia una traducció de l'obra *Geschichte des menschlichen Verstandes* a l'italià del 1788. Aquesta traducció incloïa llargs passatges d'uns dels seus deixebles, de Sulzer *Theorie der schönen Künste*. Cal dir que hi ha una traducció italiana de Sulzer, *Idea della bella letteratura alemana* (1784). Leopardi coneixia Sulzer a qui esmenta diverses vegades al *Zibaldone*, i el coneixia a través de l'obra *Osservazioni intorno all'influenza reciproca della ragione sul linguaggio e del linguaggio sulla ragione* inclosa dins *Scelta di Opuscoli interessanti tradotti da varie lingue* (1775). En aquesta obra hi ha reflexions sobre el “coneixement intuïtiu” i sobre la potència cognoscitiva de la metàfora poètica. Ens podem preguntar, a més, si aquesta metàfora central de l'epistemologia leopardiana, “il colpo d'occhio”, no és simplement una invenció seva, o bé, si no es podria interpretar com una prova de la influència directa de Leibniz. Això no queda gens clar ja que la mateixa metàfora apareix també a l'*Encyclopédie*, en l'entrada de “Génie”.

²⁴⁵ A. COSTAZZA, «Sguardo estetico e poesia filosofica», op.cit., p. 45.

²⁴⁶ Cfr. A. FOLIN, *Leopardi e la notte chiara*, op.cit., pp. 3-14. Folin fa explícit la relació “familiar” entre el *das Offene* heideggerià i l'*aprico* leopardià; p. 10: «Il lemma “aprico” nei *Canti* svolge una funzione semanticamente cruciale i pregnante, ed è spesso usato per indicare [...] l'apparire originario della terra stessa allo sguardo umano [...]». També en fa menció L. POLATO, *Il sogno di un'ombra*, Venezia: Marsilio, 2007, p. 37: «Già nella strofa dell'esordio [del cant *Alla primavera*] la natura sembra essere evocata nel significato che Martin Heidegger, nella sua lettura di *Wie wenn am Feiertage* di Hölderlin, attribuisce alla parola φύσις come “il sorgere nell'aperto”. Ciò che accade è appunto un aprirsi, con la primavera, della natura». Cal afegir U. DEGNER, «“Paradoxe Praktiker”. Zur Poetik des Offenen bei Hölderlin und Leopardi», dins S. DOERING — S. NEUMEISTER (eds.), *Hölderlin und Leopardi*, Eggingen (Alemanya): Isele, 2011, pp. 117-142.

²⁴⁷ M. HEIDEGGER, *Parmènides*, Barcelona: Edicions Crema, 2005, p. 290.

²⁴⁸ Cfr. M. HEIDEGGER, «Wozu Dichter?», dins *Holzwege*, op.cit., pp. 269-320. Vegeu p. 273, en què Heidegger parla del concepte de “Lichtung” com a «Ortschaft, die sich aus derjenigen Lichtung des Seins bestimmt», és a dir, en lloc en què l'ésser es manifesta. Del mateix autor, vegeu també *Zur Sache des Denkens*, op.cit., en especial les pp. 73-77. Pel que fa al lligam que hem establert entre Leopardi i Heidegger vegeu A. FOLIN, «Leopardi e Heidegger: pertinenza di una comparazione», dins *Leopardi e il canto dell'addio*, Venezia: Marsilio, 2008, pp. 195-206. A partir de les reflexions de Giovanni Amelotti, Folin afirma que l'ésser de Heidegger i de Leopardi equival al *nulla* en tant que l'absoluta possibilitat. En

D'aquí que aquesta mena de coneixement sigui més propi de la divinitat que no pas dels homes, sobretot perquè els humans no poden viure en l'àmbit confús, per bé que veritable —“chiara”—, del sagrat. També devem a Leibniz la reeixida metàfora del “colpo d'occhio”,²⁴⁹ i que consisteix en aquella facultat divina —i dels genis— «di cogliere contemporaneamente il tutto e le sue parti».²⁵⁰ La reflexió leopardiana al voltant del coneixement propi de la poesia, i que la tradició alemanya anomena “intuïció intel·lectual” o “coneixement intuïtiu”, se centra en el que ell anomena la “facoltà inventiva” de l'intel·lecte imaginatiu, una facultat que té la capacitat de trobar lligams entre coses disperss i no relacionades.²⁵¹

La facoltà inventiva è una delle ordinarie, e principali, e caratteristiche qualità e parti dell'immaginazione. Or questa facoltà appunto è quella che fa i grandi filosofi, e i grandi scopritori delle grandi verità [...]. L'immaginazione per tanto è la sorgente della ragione, come del sentimento, delle passioni, della poesia; ed essa facoltà che noi supponiamo essere un principio, una qualità distinta e determinata dell'animo umano, o non esiste, o non è che una cosa stessa, una stessa disposizione con cento altre che noi ne distinguiamo assolutamente, e con quella stessa che si chiama riflessione o facoltà di riflettere, con quella che si chiama intelletto ec. Immaginazione e intelletto è tutt'uno.²⁵²

I la “facoltà inventiva” és una de les característiques de la imaginació. D'acord amb el que ens recordava Costazza, la imaginació formava part, segons el model cartesiano-leibnzià, de les facultats cognoscitives inferiors; fou Baumgarten, mitjançant el concepte d’“intuïció intel·lectual”, qui va destacar aquesta qualitat com una manera més holística —més divina, al capdavant— de conèixer la realitat. I Leopardi, en

aquest capítol advertim del fet que fou Giovanni Amelotti, un dels primers a afirmar que algunes de les reflexions leopardianes són un avanç del que dirà més tard l'alemany al voltant de l'ésser. Vegeu què en diu Folin a p. 201: «L'essere di cui parla Heidegger —nella interpretazione amelottiana— non è né Dio, né Idea, ma negazione di ogni determinatezza, e quindi un nulla che non essendo negazione di un essere determinato, rende perciò possibili tutte le cose che sono e si apre come un vuoto sul quale l'uomo, in bilico, si interroga».

²⁴⁹G. W. LEIBNIZ, *Ouvres de Leibniz: Nouveaux essais sur l'entendement. Opuscules divers*, Paris: Charpentier, 1846, p. 509: «[Théophil] Dieu seul a l'avantage de n'avoir que des *connoissances intuitives*. Mais les âmes bienheureuses, quelque détachées qu'elles soient de ces corps grossiers, et les *génies* mêmes, quelque sublimes qu'ils soient, quoiqu'ils aient une connoissance plus intuitive que nous sans comparaison et qu'ils voient souvent d'un *coup d'oeil* ce que nous ne trouvons qu'à force de conséquences, après avoir employé du temps e de la peine doivent trouver aussi des difficultés en leur chemin, sans quoi ils n'auroient point le plaisir de faire des découvertes, qui est un des plus grands». La cursiva és nostra.

²⁵⁰A. COSTAZZA, «Sguardo estetico e poesia filosofica», op.cit., p. 47.

²⁵¹Cfr. A. CAMICIOTTOLI, *L'Antico romantico. Leopardi e il “sistema del bello” (1816-1832)*, op.cit. Vegeu, en especial, les pp. 128-136, en què hom distingeix la *inventio* de la creació.

²⁵²*Zibaldone*, 2132-2133-2134.

principi, sense tenir cap mena de coneixement de filosofia estètica, va arribar a la mateixa conclusió: la “facoltà inventiva”, “il colpo d’occhio” són aquells trets que alimenten tant la poesia com la filosofia, o millor dit, la “poesia mista” i la “ultrafilosofia”.²⁵³

La teoria gnoseològica de Leopardi el duu inopinadament cap a la reflexió estètica —la seva «poetica del nulla» o «Poetik und Poesie des Indefinito»—. ²⁵⁴ És a dir, és justament en adonar-se que el coneixement-com-a-resposta assolit a través de la raó «il mondo / non cresce, anzi si scema»,²⁵⁵ que el nostre poeta comença a cercar un altre tipus de coneixement, és a dir, un que tingui en compte el buit de la totalitat —el significant buit—. La natura o, millor dit, «il poetico della natura»²⁵⁶ és, doncs, la totalitat sense dins i fora, és a dir, és el *nulla-de-sentit*, l’irrepresentable. D’aquí la importància de la imaginació, ja que és la facultat que permet de poder imaginar d’anar “ultra”, que forneix el respir —l’esperança— amb què «cresce quel gran diletto, cresce quel gran delirio».²⁵⁷

Per tal de reeixir a fregar amb els capcirons dels dits la totalitat de la natura, hom ha de mirar d’utilitzar el seu mateix llenguatge, el poètic, en tant que llenguatge sorgit de la imaginació o de les il·lusions.²⁵⁸ I és que «colui che ignora il poetico della natura, ignora una grandissima parte della natura, anzi non conosce assolutamente la natura, perchè non conosce il suo modo di essere».²⁵⁹ Cal adaptar-se al “modo di essere” de la natura, ço és, al fet que la natura no parla per conceptes, ans per imatges: el llenguatge de la natura és el de la metàfora, ja que «ella è così piacevole perchè rappresenta più idee in un tempo stesso (al contrario dei termini)».²⁶⁰ El poètic, la imaginació són el

²⁵³ Cfr. A. COSTAZZA, «Sguardo estetico e poesia filosofica», op.cit., pp. 49-50: «[...] possiamo senz’altro affermare che anche Leopardi ha sviluppato una simile estetica [a la de Baumgarten], poiché anch’egli ha elaborato una teoria dell’“intuizione intellettuale” che rivela tra l’altro moltissime e profondissime somiglianze con le teorie formulate all’interno dell’estetica tedesca». Val a dir que A. PRETE, *Il pensiero poetante*, op.cit., p. 82, sosté una teoria contrària: «di fatto non c’è il Leopardi un’estetica, ma una teoria del piacere, non una metafisica, ma una teoria del corpo, non una politica, ma una critica dei rapporti esistenti».

²⁵⁴ L. CAPITANO, *Leopardi. L’alba del nichilismo*, op.cit., p. 702, i K. A. KNAUTH, «Leopardis Poetik und Poesie des Indefinito», *Romanistisches Jahrbuch* 28 (1977), 150-174, respectivament.

²⁵⁵ G. LEOPARDI, «Ad Angelo Mai, quand’ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 79-85, vv. 87-88.

²⁵⁶ *Zibaldone*, 1835.

²⁵⁷ G. LEOPARDI, «Il pensiero dominante», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 170-174, vv. 128-129.

²⁵⁸ Cfr. *Zibaldone*, 1842: «Ora la natura in quanto natura è tutta quanta essenzialmente poetica».

²⁵⁹ *Ibid.*, 1835.

²⁶⁰ *Ibid.*, 2468.

llenguatge d'una natura que no es deixa copsar per l'esguard analític de la raó,²⁶¹ en el sentit que l'«intiero sistema della natura» no és un objecte fix, sinó un sistema que es manifesta d'aquesta o d'aquella manera segons la combinació que, en aquell moment, s'esdevé entre les coses més diverses; d'aquí que «la scienza della natura non è che scienza di rapporti».²⁶² És per aquest motiu que la raó mai no podrà —no és del seu interès, de la seva *Sorge*— atènyer un coneixement total —“poètic”—²⁶³ de la natura —els susdits “colpo d'occhio”, l'“occhiata onnipotente”—,²⁶⁴ ans al contrari, ja que el seu procediment consisteix a anar reduint cada cop més la realitat en parts més i més petites i en oblidar, per tant, les relacions, ço és, el tot.²⁶⁵

D'aquí la tan coneguda afirmació leopardiana, en què se subratlla la nul·litat del real: «Pare un assurdo, e pure è esattamente vero, che tutto il reale essendo un nulla, non v'è altro di reale nè altro di sostanza al mondo che le illusioni».²⁶⁶ Tot és *nulla* perquè la veritat no consisteix en cap mena de substància; d'aquí que la natura de què parla el nostre poeta es trobi molt més propera a l'*alétheia* grega, en tant que il·latència.²⁶⁷ És a dir, són justament les il·lusions, enteses com a no-substàncies, les que conformen la natura, en tant que són les infinites possibilitats en què aquesta es pot manifestar.

²⁶¹ Cfr. *Zibaldone*, 75: «Il sentimento che si prova alla vista di una campagna o di qualunque altra cosa v'ispiri idee e pensieri vaghi e indefiniti quantunque dilettoosissimo, è pur come un diletto 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 un gran desiderio: pur questo è il sommo de' nostri diletti, 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». La cursiva és nostra.

²⁶² *Ibid.*, 1836. Vegeu, també, la pàgina 1838: «non si conosce perfettamente una verità se non si conoscono perfettamente tutti i suoi rapporti con tutte le altre verità, e con tutto il sistema delle cose».

²⁶³ Cfr. *Ibid.*, 3241: «Si può con certezza affermare che la natura, e vogliamo dire l'*universalità delle cose*, è composta, conformata e ordinata ad un *effetto poetico*». La cursiva és nostra.

²⁶⁴ *Ibid.*, 1852 i 1851 respectivament.

²⁶⁵ Cfr. *Ibid.*, 1922: «Tanta è la forza e l'importanza de' rapporti che esistono fra le cose le più disparate, non conoscendo i quali, nessuna cosa si conosce perfettamente».

²⁶⁶ *Ibid.*, 99.

²⁶⁷ Clarícia: hem de tenir ben present que, per als grecs, tot i que tant la natura com la *techné* comparteixen el fet de produir coses, només la natura desplega necessàriament tot allò que existeix, mentre que la *techné* només ho fa de manera casual (*tyche*). Hi ha, doncs, sota el concepte de *physis*, una teleologia, la qual, justament, no hi és pas, en Leopardi —ni en Heidegger—. Hem de tenir present el fet que, segons Amelotti, l'ésser de Heidegger i l'ésser-natura de Leopardi equival al *nulla* en tant que l'absoluta possibilitat. A. FOLIN, *Leopardi e l'imperfetto nulla*, op.cit., pp. 32-38, ens ha assenyalat que una de les maneres amb què Leopardi parla de la veritat és el que el crític en diu «verità come svelamento». Aquesta mena de veritat consisteix a desocultar de manera violenta allò que, altrament, hauria de romandre ocult; d'aquí la crítica leopardiana a la propdita desocultació, així com la semblança del seu concepte de natura-ésser amb la veritat grega, ço és, *alétheia*, o el que Heidegger ha traduït per *Unverborgenheit* i que, nosaltres, al seu torn, segons la traducció de Manuel Carbonell [M. HEIDEGGER, *Parmènides*, op.cit., p. 38], en diem *il·latència*. La veritat defensada per Leopardi és el que Folin anomena «verità come rivelazione» [A. FOLIN, *Leopardi e l'imperfetto nulla*, op.cit., pp. 38-42], en tant que no és el resultat d'una violència desveladora. I és justament aquí on les reflexions de Leopardi i de Heidegger es toquen: «ja es mostra prou clarament que en l'“ex-sistir” [*Dasein*] dels grecs [...], hi domina essencialment l'essència de l'ocultació. A partir d'aquí ja podem albirar més fàcilment per què la veritat, l'experimenten i la pensen en el sentit de la “il·latència”» [M. HEIDEGGER, *Parmènides*, op.cit., p. 61].

Comptat i debatut, l'èsser, la natura, són «infinita possibilità»²⁶⁸ —il·lusions—, no pas substàncies.

Només l'esguard estètic —el ja esmentat “colpo d'occhio” o intuïció intel·lectual— ens permet una aproximació més propera al «modo di essere»²⁶⁹ de la natura: «Se movimento proprio della conoscenza è il “penetrare nel sistema della natura”, non è possibile tale cammino con gli strumenti della sola ragione».²⁷⁰ Fet i fet, el coneixement que prové de la poesia, i que és el coneixement propi de l'estètica filosòfica, és l'únic capaç d'abraçar la totalitat del real: «la natura in quanto natura è tutta quanta essenzialmente poetica».²⁷¹ El problema —en tant que la llibertat del *nulla-de-sentit* és esplèndida i terrible alhora—, és que aquesta “occhiata onnipotente”²⁷² pròpia de la mirada estètica «permette di vedere quello che la ragione non può o non vuole vedere, vale a dire la nullità dell'essere».²⁷³

²⁶⁸ Zibaldone, 1645. Vegeu, també, M. DONÀ, *Misterio grande. Filosofia di Giacomo Leopardi*, op.cit., p. 220: «Leopardi, insomma, quale vero e proprio filosofo della “possibilità” — come a dire: *en arché* sta il *possest*».

²⁶⁹ Zibaldone, 1835.

²⁷⁰ A. PRETE, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, op.cit., p. 83.

²⁷¹ Zibaldone, 1842.

²⁷² Ibid., 1851.

²⁷³ A. COSTAZZA, «Sguardo estetico e poesia filosofica», op.cit., p. 55.

4. El pensament ultrametafísic de Leopardi

4.1. *La poesia com a revelació de l'ésser*

Per què gosem parlar d'un pensament ultrametafísic en Leopardi? En certa manera, aquesta pregunta planteja la possibilitat de situar el pensament leopardià al bell mig d'un procés de transformació hermenèutica i, per tant, la substitució d'una mirada metafísica per una d'estètica.¹ Ens trobem, doncs, en l'inici d'una mena de revolta, en la qual l'estètica malda per esdevenir una veritable filosofia primera, ço és, un nou fonament de la realitat. Val a dir que el tret que identifica aquest nou esguard és el de la posada en suspens de l'*arkhé* o, per dir-ho d'una altra manera, es tracta d'un fonament sense fonament en què el concepte metafísic de veritat s'ensorra.²

Aquest fonament sense fonament de l'estètica no és altra cosa que un atac frontal a la feixuga fonamentació metafísica basada en la tautològica fagocitació de l'Altre — de la diferència— o, dit altrament, en la igualació —explicitació³ o identificació total— de l'alteritat. És per això que la hipòtesi sobre la qual descansa l'inici d'aquest treball,

¹ Quant al tema de la transformació hermenèutica, vegeu A. CARRERA, «La favola e il mondo vero: la questione della verità in Leopardi e Nietzsche», dins *Giacomo Leopardi. Poeta e filosofo*, Fiesole: Cadmo, 1999, pp. 81-108. Vegeu, en especial, p. 84. Pel que fa al tema de la mirada estètica, cal tenir en compte A. CAMICIOTTOLI, *L'Antico romantico. Leopardi e il "sistema del bello" (1816-1832)*, Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2010. Vegeu p. 25, en què hom situa el pensament leopardià dins de l'àmbit de l'anomenada estètica metafísica, i no pas dins del de l'estètica ontològica: «Preferisco definirla *metafisica* perché l'estetica leopardiana non studia la poesia in quanto tale, al di fuori delle determinazioni particolari o fenomeniche di quella, ma all'interno della più ampia preoccupazione filosofica per le ragioni prime e i fini ultimi delle cose umane.». Estem d'acord en què l'estètica leopardiana té com a tret característic el fet d'ésser una filosofia primera. Cal afegir, a més, tot i ésser ja un lloc comú, el paper que tingué l'obra *Essai sur le goût* de Montesquieu en la concepció estètica de Leopardi, en especial a l'hora d'enderrocar el concepte absolut de bell. En certa manera, podríem afirmar que l'estètica obre la porta al pensament ultrametafísic del nostre autor; vegeu L. CAPITANO, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, Napoli-Salerno: Orthotes, 2016, p. 410: «Il relativismo estetico apre così una prima breccia del pensiero leopardiano». Vegeu A. FOLIN, *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, Venezia: Marsilio, 1996, p. 102: «si potrebbe parlare di *ripensamento ontologico* dell'estetica».

² Cfr. J. DERRIDA, *La Dissémination*, Paris: Seuil, 1972 [edició electrònica]. Val a dir que la nostra afirmació "fonament sense fonament" té molt en compte el filòsof francès, sobretot en la seva reflexió al voltant de la necessària referència a una presència plena: el pensament metafísic necessita que totes les coses es fonamentin en un referent ben visible. A partir de la referència a la «Poetik der Andeutung», ço és, a la "poètica de l'al·lusió" de Degner [U. DEGNER, «"Paradoxer Praktiker". Zur Poetik des Offenen bei Hölderlin und Leopardi», dins S. DOERING — S. NEUMEISTER (ed.), *Hölderlin und Leopardi*, Tübingen: Edition Isele, 2011, pp. 117-142, cita a p. 135], nosaltres ho relacionem amb el discurs que Derrida genera sobre la poesia de Mallarmé en especial sobre el fet que els referents fan referència, paradoxalment, a una manca de referent. Vegeu, de *La Dissémination*, loc. 4787: «Dans cette allusion perpétuelle au fond de l'entre qui n'a pas de fond, on ne sait jamais à quoi l'allusion fait allusion, sinon à elle-même en train de faire allusion, tissant son hymen et fabriquant son texte». Vegeu, també, L. CAPITANO, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, op.cit., p. 410, en què hom afirma que el pensament leopardià arriba «all'altezza del più vertiginoso dei pensieri: quello dell'infondato fondamento del Tutto».

³ Cfr. L. PAREYSON, *Verità e interpretazione*, Milano: Mursia, 2014. A p. 28, hom parla d'una «arrogante esplicitazione».

considera que tota la poètica leopardiana —«poetica del nulla»⁴ o «Poetik und Poesie des Indefinito»⁵, per posar tan sols dos exemples— no és altra cosa que una temptativa destinada a contrarestar la voracitat anorreadora de l'esguard metafísic, ço és, d'aquella perspectiva en què hi ha un palès predomini de la resposta necessàriament violenta i totalitzadora —el coneixement— i no pas el de l'invisible poema en què consisteix justament el respirar de la pregunta —desconeixement—.⁶ I és que «la ragione [...] conosce la poca importanza di tutto».⁷

La susdita transformació hermenèutica consisteix, entre altres coses, a denunciar precisament que «tutto è nulla»,⁸ és a dir, que si la poètica continua sotmesa a l'autística violència del “tutto” metafísic,⁹ doblegada al seu afany totalitzador, no podrà fer altra cosa que romandre fidel a una imitació que haurà d'ésser indefectiblement una còpia — la còpia d'un model ja perfet a priori— i, consegüentment, a veure's abocada tant si com no a l'explicitació o reproducció del “tutto”, ço és, d'un “tutto” que funciona com a principi primer, molt proper, de fet, a l'U-tot-indiferenciat contra el qual ja s'havia enfrontat Aristòtil:¹⁰ “il tutto” és “nulla” precisament perquè les coses esdevenen

⁴ L. CAPITANO, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, op.cit., p. 702.

⁵ K. A. KNAUTH, «Leopardis Poetik und Poesie des Indefinito», *Romanistisches Jahrbuch* 28 (1977), 150-174.

⁶ Cfr. A. LEYTE, «Introducción», dins M. HEIDEGGER, *Identidad y diferencia*, Barcelona: Anthropos, 2013, pp. 7-54. Vegeu, en especial, p. 20: «Para la metafísica [...] el mundo ha devenido un mundo conocido bajo ciertas perspectivas, que son precisamente sólo aquellas que tienden a la planificación y dominación de las cosas. Conocimiento viene a querer decir “dominación”». Cal dir que la frase «l'invisible poema amb què consisteix el respirar» està parafrasejant R. M. RILKE, «Atmen», dins *Sonette an Orpheus* [en línia], Projekt Gutenberg <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/sonette-an-orpheus-9414/28>> [Consulta 28 de novembre del 2017]. Cal afegir, també, la pregona reflexió de M. BLANCHOT, «La question la plus profonde», dins *L'entretien infini*, Paris: Gallimard, 1969, pp. 12-34, en especial aquella que trobem a les pp. 14-15: «La question est le désir de la pensée. [...] dans le Oui de la réponse, nous perdons la donnée droite, immédiate, et nous perdons l'ouverture, la richesse de la possibilité. La réponse est le malheur de la question». Cal esmentar també J. DERRIDA, «Violence et métaphysique. Essai sur la pensée d'Emmanuel Levinas», dins *L'écriture et la différence*, Paris: Seuil, 1967, pp. 117-228. La lectura d'aquest capítol ens ha fet recordar unes interessants reflexions de Levinas al voltant de la totalitat anorreadora. Vegeu p. 158: «L'infini (comme infiniment autre) ne peut être violent comme la totalité (qui est donc toujours définie par Levinas, toujours déterminée par une option, une décision initiale du discours, comme *totalité finie*: totalité veut dire, pour Levinas, totalité finie».

⁷ Zibaldone, 382.

⁸ Ibid., 85.

⁹ Cfr. J. DERRIDA, «Tympan», dins *Marges de la philosophie*, Paris: Minuit, 1972, pp. I-XXV. Vegeu, en especial, p. VIII: «A quelles conditions dès lors pourrait-on *marquer*, pour un philosophème en général, une *limite*, marquer une marge qu'il ne puisse à l'infini se réapproprier, *concevoir* comme la sienne, engendrant et internant d'avance le procès de son expropriation (Hegel encore, toujours), procédant de lui-même à son inversion? [...] Comment interpréter [...] telle étrange et unique propriété d'un discours qui organise l'*économie* de sa représentation, la loi de son propre tissu de telle sorte que son *dehors* ne soit pas son dehors, ne le surprenne jamais, que la logique de son hétéronomie raisonne encore dans la cave de son autisme?».

¹⁰ Cfr. T. OÑATE, *Para Leer la Metafísica de Aristóteles en el siglo XXI. Análisis crítico hermenéutico de los 14 lógoi de Filosofía Primera*, Madrid: Dykinson, 2001. Vegeu, en especial, p. 40-41.

indiferents, més properes al no-res —entès com a “ni-ente”, no pas com a “nulla”—¹¹ i, per tant, més properes a la impensabilitat més que no pas a la realitat.¹² D’aquí que la poètica basada en aquesta mirada ens dugui, al capdavall, vers l’exhauriment o impossibilitat de la mateixa poètica, és a dir, cap a l’anorreament del món.¹³ Davant d’això, el «tutto è nulla» leopardià seria molt més clarificador si el parafrasegèssim com “il tutto” equival a “niente”.¹⁴

En l’estètica, al capdavall, hi hauria amagada la llavor juganera¹⁵ que, talment com un corc, ha anat subreptíciament esberlant el fonament suprem de la realitat metafísica, ço és, «la totalitat de l’ens en si»,¹⁶ en el sentit que ha començat a bastir un nou fonament basat no pas en l’ens, ans en l’èsser —fonament sense fonament, és a dir,

¹¹ Cfr. A. CARACCILO, *Leopardi e il nichilismo*, Milano: Bompiani, 2002. És important la distinció que hi fa entre *niente* i *nulla*, la qual, esclar, té en compte la distinció heideggeriana entre *Nein* i *Nichts*. Són molt aclaridores les paraules que trobem a p. 73: «La stessa parola *nihil* designa [...] due realtà [...]: il *nulla* come spazio trascendentale di Dio, di quello che assicura il senso [...], e il *niente*, come negazione del *senso* [...]. Il nichilismo [...] come stessa possibilità di nuova interrogazione e nuova risposta [...] è palesamente connesso al *nihil* come *Nulla*. Vero è che il termine *nichilismo*, così come di solito suona nell’uso [...] [è] che tale risposta pare legata al niente della totale *Wertlosigkeit*.»

¹² Cfr. G. VATTIMO, «Dialettica, differenza, pensiero debole», dins G. VATTIMO — P. A. ROVATTI (eds.), *Il pensiero debole*, Milano: Feltrinelli, 2011, pp. 12-28. Cal fer aparès que la nostra postura hermenèutica es troba amb consonància amb el *pensiero debole* i la seva *ontologia debole*. Tampoc no ens podem estar d’esmentar la influència del concepte de “rivelazione” que es troba en l’hermenèutica del mestre de Vattimo, L. PAREYSON, *Verità e interpretazione*, Milano: Mursia, 2014. Pel que fa a la susdita *ontologia debole*, hom concep un ésser allunyat del de la metafísica i, per tant, un ésser que *esdevé*, no pas un ésser que *és* —Pareyson parla d’un ésser “oggettuale”—. D’aquí que hi hagi una connexió entre el pensament dèbil i l’hermenèutica: com que l’èsser no *és*, sinó que es transmet o es lliga, la veritat es constitueix justament mitjançant el procés interpretatiu —la tasca de la interpretació, doncs, no consisteix a copsar directament la veritat, perquè l’èsser de l’*ontologia debole* manca precisament de la presència estable de la metafísica—. Cal esmentar, també, l’ús que fa aquest pensament del terme heideggerià de *Verwindung*, en el sentit que tota superació de la metafísica implica una (dis)torsió o la nietzschiana mort de Déu, ço és, la fi de l’estructura estable de l’èsser. En un cert sentit, hom podria interpretar un dels nostres conceptes bàsics, és a dir, el de la imitació-interpretant, com una altra mena de (dis)torsió o interpretació del llegat transmès. I és que «è solo nel processo interpretativo [...] che la verità si costituisce» [p. 26].

¹³ Cfr. *Zibaldone*, 382: «la ragione [...] conosce la poca importanza di tutto».

¹⁴ Cfr. *Ibid.*, 714: «il troppo o l’eccesso è padre del nulla». Entenem el “troppo” com una manera de parlar del “tutto” i el “nulla” com una manera de parlar del “niente”. De manera que podríem parafrasejar la frase com a “il tutto è padre del niente”.

¹⁵ Cfr. H. G. GADAMER, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, vol. I, Tübingen: Mohr Siebeck, 1990. Estem fent referència a p. 109: «Die Spielbewegung als solche ist gleichsam ohne Substrat» [“El moviment del joc com a tal és, en certa manera, sense substrat”], així com, també, a p. 111: «Die Natur, sofern sie ohne Zweck und Absicht, ohne Anstrengung ein stets sich erneuerndes Spiel ist, kann geradezu als Vorbild der Kunst erscheinen» [“Atès que la natura és un joc que es renova contínuament, sense objectiu i sense intenció, sense esforç, pot aparèixer justament com a model de l’art”]. La traducció és nostra. A diferència del joc, la Necessitat de la raó no permet d’èsser altrament, ço és, no permet la poesia. La Necessitat no sembla, doncs, que permeti la diferència —la *siepe* leopardiana— de l’heroi tràgic. De manera que podríem plantejar-nos la següent qüestió: tota la poètica leopardiana, tant la de la indiferència com la tràgica-del-genio, no és una poètica de la diferència?

¹⁶ M. HEIDEGGER, «Was ist Metaphysik?», dins *Wegmarken*, vol. IX de la *Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1976, pp. 103-122. Vegeu, en especial, p. 110: «[das] Ganze[n] des Seienden an sich» [“la totalitat de l’ens en si”]. La traducció és nostra.

«das so verstandene Nichts als das Sein selbst»—. ¹⁷ L'experiència estètica ha permès, doncs, d'allunyar-se de les preguntes causals i, per tant, de la causa primera, i és que «[i]n dem ästhetischen Zustand ist der Mensch also *Null*». ¹⁸ “Null”, és a dir, zero en a priori, aquest és justament l'inici de l'esberlament que provoca una estètica que «non abbisogna di fondamento». ¹⁹

És per això que el nostre treball parteix de l'estètica, perquè és aquesta, i no pas la metafísica, la que parla la llengua de l'ésser-com-a-*nulla*, ço és, la llengua vàcua de la natura que viu en la no compleció de les coses. ²⁰ «Comment vivre sans inconnu devant soi?» ²¹ es demana René Char, i no dissemblantment, Leopardi ens proposa una poesia basada en una pregunta semblant: com és possible viure sense el respir del *nulla*, ²² és a dir, com és que no hi ha «altro di buono che quel che non è; le cose che non son cose»? ²³ Aquesta és, en opinió nostra, la qüestió basilar de tota la seva poesia. ²⁴ La metafísica, en canvi, només reïx a reconèixer les respostes de les coses ja perfetes i, per tant, l'ens-com-a-*niente*, ço és, la llengua acomplerta de la natura morta. ²⁵ Comptat i debatut, la revolta hermenèutica que sorgeix de l'estètica consisteix a suspendre precisament tota resposta. ²⁶

¹⁷ M. HEIDEGGER, «Einleitung zu “Was ist Metaphysik?”», dins *Wegmarken*, vol. IX de la *Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1976, pp. 365-383, cita a p. 382. «el no-res entès com a l'ésser mateix». Hem de tenir present que l'ésser, en tant que altre de l'ens, és molt proper al *nulla*, en el sentit que ambdós són no-ens i, per tant, no-ésser; i és que ambdós no són.

¹⁸ F. SCHILLER, «Einundzwanzigster Brief», dins *Über die ästhetischen Erziehung des Menschen* [en línia], Projekt Gutenberg <http://gutenberg.spiegel.de/buch/ueber-die-asthetische-erziehung-des-menschen-in-einer-reihe-von-briefen-3355/4> [Consulta: 13 de desembre del 2017].

¹⁹ *Zibaldone*, 1557.

²⁰ Cfr. L. CAPITANO, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, op.cit. Capitano insinua que és precisament el pensament al voltant del bell, l'estètica, el que s'encarrega d'obrir les portes a la ultrametafísica. Això es pot veure a p. 410: «Un precoce relativismo irrompe fin dalle prime pagine non datate dello *Zibaldone*, in particolare proposito del bello, ideale variabile a seconda delle epoche e delle società. Il relativismo estetico apre così un prima breccia del pensiero leopardiano».

²¹ R. CHAR, «Poème pulvérisé», dins *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1983, p. 247.

²² Cfr. L. CAPITANO, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, op.cit. Vegeu p. 892, en la qual hom afirma que en la poesia de Leopardi «respira il pensiero del nulla».

²³ *Zibaldone*, 4174.

²⁴ Cfr. C. COLAIACOMO, *Il poeta della vita moderna. Leopardi e il romanticismo*, Roma: Luca Sossella editore, 2013. Vegeu p. 76, en què hom assevera que la poètica leopardiana mira d'escenificar la mort, ço és, “le cose che non son cose”: «[...] inscenare la morte come centro del dispositivo poetico (assottigliando verso lo zero il tratto metaforico dell'operazione) sarà la grande scommessa poetica leopardiana.»

²⁵ Cfr. *Zibaldone*, 3227-3245. És interessant el fet que Leopardi afirmi que el fet d'analitzar la natura equivalgui a tractar-la justament com si fos un cos mort —*niente* equival a no-ens—. I és que la raó no sap viure en mig de la neutralitat de la no resposta; d'aquí que, a parer de l'italià, sigui la imaginació i el sentiments els únics que poden arribar a «comprendere il tutto della natura, il suo modo di essere» [*Zibaldone*, 3243].

²⁶ Pel que fa a la distinció entre el *nulla* i el *niente*, el nostre treball ha partit del ja clàssic assaig d'A. CARACCIOLLO, *Leopardi e il nichilismo*, op.cit. Vegeu *supra*, nota 11, en la qual es distingeix les dues realitats que amaga el concepte *nihil*: el *nulla* com a espai transcendental i de protecció del Sentit, i el

Arribats en aquest punt, potser la pregunta més escaient seria, què és la poesia per a Leopardi? La poesia és la llengua de la natura —recordeu el passatge del *Zibaldone* en què Leopardi afirma, estrofant els versos de Dante,²⁷ que «Il poeta non imita la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca. *I' mi son un che quando Natura parla*, ec. vera definizione del poeta»—. ²⁸ És a dir, la poesia és la llengua de l'ésser-com-a-*nulla*.²⁹ D'aquí que Folin afirmi que la poesia del recanatès no és altra cosa que l'esforç de «[d]ire questo vuoto»,³⁰ del fet de celebrar, doncs, l'absència o pura possibilitat: res no precedeix, doncs, a l'escriptura.³¹ «*Tutto* è posteriore all'*esis-tenza*». ³² I és que la poesia, talment com la natura, no necessita a priori car és pura formativitat³³, ço és, pura «aseïtà».³⁴

niente com a espai en què es nega el Sentit. Val a dir, però, que hom ha seguit el desenvolupament que n'ha fet L. CAPITANO, «Il paese delle chimere», dins *Leopardi. L'alba del nichilismo*, op.cit., pp. 681-818. Val a dir que Capitano no només continua la tasca especulativa de Caracciolo, sinó que també se'n separa, sobretot en relació als mistics. Segons Capitano, Leopardi malda per distingir entre el *nihil positivum* o *nulla* positiu (el *nulla* creatiu propi de “le cose che non son cose”, ço és, de la imaginació, de les il·lusions o de la infinita possibilitat) i el *nihil negativum* o *niente* destructiu (regne de la mort, de la resposta o de les coses acabades). «Après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau» diu Mallarmé; i és exactament això, el que és el *nulla* del nostre poeta.

²⁷ Cfr. D. ALIGHIERI, *La divina comèdia*, vol. II: *Purgatori*, Cant XXIV, Barcelona: Alpha, 1951, p. 265, vv. 52-54: «E io a lui: “I' mi son un, che quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando”».

²⁸ *Zibaldone*, 4372-4373.

²⁹ Cfr. M. DONÀ, «Il canto della mimesi», dins *Misterio grande. Filosofia di Giacomo Leopardi*, Milano: Bompiani, 2013, pp. 175-233; d'aquest autor cal subratllar, sobretot, la seva concepció del *nulla* leopardià com a «nulla di senso», a p. 224. Vegeu també el que, en relació a les “opere di genio”, diu Donà a pp. 226-227: «[L'art de l'opera di genio és aquell en què] il soggetto sarà riuscito a farsi identico alla nuda cosa: e quindi al suo vero e proprio *nulla di senso* [...] che è, senza fondamento alcuno [...] Ecco perché, in conclusione, è solo imitando alla perfezione tale *nulla di senso* (ossia, la *physis* tale qual essa è), che l'uomo può dismettere gli abiti di una condizione oltremodo insopportabile ed infelice; solo rinunciando ad essere uomo [...]». Hom té la impressió que l'ésser-com-a-*nulla* té molt a veure, no només amb el *nulla*, sinó també amb la llibertat. A part, esclar, de les obligades lectures heideggerianes, en àmbit italià tenim un autor que ens faria de pont: L. PAREYSON, *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Torino: Einaudi, 2000. En el prefaci, G. RICONDA i G. VATTIMO, a p. XV afirmen, en relació a la llibertat i el *nulla*, el següent: «che si può fare della libertà un problema autentico solo se la si rapporta non alla necessità [...] ma al *nulla*, così opportunamente evocato da Heidegger». Per tant, la poesia és la llengua de la natura, ço és, l'ésser-com-a-*nulla* o l'ésser-com-a-llibertat.

³⁰ A. FOLIN, «Il tempo dell'attesa. Per un'ermeneutica dell'immaginario festivo in Leopardi», dins F. JANOWSKI (ed.), *Leopardi und der Geist der Moderne*, Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr, 1993, pp. 41-50. Cita a p. 50.

³¹ Cfr. M. BLANCHOT, «L'absence de livre», dins *L'entretien infini*, op.cit., pp. 620-636.

³² *Zibaldone*, 1616. Vegeu, al respecte, M. ZAMBRANO, *Filosofia y poesía*, Madrid: FCE, 2017 (1939), p. 25: «el “todo” del poeta es bien diferente [al del filòsof], pues no es el todo como horizonte, ni como principio; sino en todo caso un “todo” a posteriori, que sólo lo será cuando ya cada cosa haya llegado a su plenitud».

³³ Cfr. L. PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano: Bompiani, 2010. Vegeu, en especial, p. 24, en la qual el torinès afirma que allò que és propi de l'art és «la pura formativitat, il perseguimento della forma in sé stessa, il formare per formare».

³⁴ *Zibaldone*, 1615. Podríem afirmar que l'“aseïtà” leopardiana equival a l'absoluta no necessitat de les coses o, dit altrament: «il principio delle cose, e di Dio stesso, è il *nulla*» [*Zibaldone*, 1341]. D'aquí que poguem reformular el famós «*Tutto è nulla*» com a “tot és pura *aseïtà*”. En relació a aquest tema, vegeu

En una de les cartes que el jove Leopardi intercanvia amb el que ell considerava, als dinou anys, el seu mestre,³⁵ Pietro Giordani, aquest l'animava a deixar de banda la poesia i a centrar-se més en la prosa per tal d'anar assolint un estil més acurat. I és justament a partir de la reacció a contracor de Leopardi que se'ns fa ben palès la importància vital —en el sentit que només la poesia en tant que llengua de la natura i en tant que manifestació de l'ésser, pot reeixir a consolar «il deserto della vita»³⁶ que té la poesia per al nostre poeta:

Da che ho cominciato a conoscere un poco il bello, a me quel calore e quel desiderio ardentissimo di tradurre e far mio quello che leggo, non han dato altri che i poeti? e quella smania violentissima di comporre, non altri che la natura e le passioni, ma in modo forte ed elevato, facendomi quasi ingigantire l'anima in tutte le sue parti, e dire, fra me: questa è poesia, e per esprimere quello che io sento ci voglion versi e non prosa, e darmi a far versi.³⁷

D'aquest darrer passatge és important de subratllar els dos versos finals: «per esprimere quello che io sento ci voglion versi e non prosa». I és que la poesia li permet d'expressar els sentiments —l'ésser-com-a-*nulla*— i, per tant, d'allunyar-se de la raó anorreadora —l'ésser-com-a-*niente*—. Els sentiments, doncs, tenen un significat ontològic en el sentit que fan aparèrs la manca de fonamentació —el fonament sense fonament— de la mateixa existència. És per aquest motiu que Leopardi afirma que «la natura [...] è composta, conformata e ordinata ad un effetto poetico»,³⁸ és a dir, que la natura tan sols pot ésser compresa per un tipus de coneixement —l'estètic— que tingui en compte el «*nulla di senso*»³⁹ propi de la natura. D'aquí que, a parer nostre, el

M. DONÀ, «L'Aseità del mondo e il rapporto con il Cristianesimo», dins *Misterio grande. Filosofia di Giacomo Leopardi*, op.cit., pp. 65-174.

³⁵ Carta núm. 36 del 30 de maig del 1817 a P. Giordani, dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, Leopardi. *Tutte le poesie e tutte le prose*, Roma: Newton & Compton, 1997, p. 1145: «Se il nome di maestro le dà tanta noia com'Ella dice, non gliel darò più. Io volea dire, Consigliere e guida negli studi, e spero ch'Ella non rifiuterà quest'ufficio in favor mio, se rifiuta quel nome».

³⁶ Discurs que fa Tristano, personatge que representa les idees de Leopardi a «Dialogo di Tristano e di un amico», dins les *Operette morali*, dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., p. 603. Cfr. *La ginestra, o il fiore del deserto*, dins la mateixa edició, p. 201, vv. 32-37: «Or tutto intorno / una ruina involge, / dove tu siedi, o fior gentile, e quasi / i danni altrui commiserando, al cielo / di dolcissimo odor mandi un profumo, / che il deserto consola».

³⁷ Carta núm. 33 del 30 d'abril del 1817 a P. Giordani, dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., p. 1142.

³⁸ *Zibaldone*, 3241.

³⁹ Cfr. M. DONÀ, «Il canto della mimesi», dins *Misterio grande. Filosofia di Giacomo Leopardi*, op.cit., pp. 175-233. Tal com hem afirmat en una nota anterior, d'aquest autor cal subratllar, sobretot, la seva concepció del *nulla* leopardià com a «*nulla di senso*», a p. 224. Tot i que Donà té una concepció del *nulla* ben diferent a la de Severino, vegeu també E. SEVERINO, *Il bello*, Milano: Mimesis, 2011, en especial

pensament de Leopardi es trobi més a prop de l'estètica —gnoseologia estètica—⁴⁰ que no pas de la metafísica, sobretot perquè només la imaginació i els sentiments, no pas la raó, «possono meno imperfettamente contemplare, conoscere, abbracciare, comprendere il tutto della natura, il suo modo di essere [...]».⁴¹

Som ben conscients que Leopardi no va atènyer la claredat explícita de la reflexió mallarmeana segons la qual les paraules no descriuen el món (exterior) i que, per tant, és justament l'absència i no pas la presència real el que permet que la paraula, i de retop la poesia, es desempallegui de l'anorreadora dependència de la presència, una presència que «abuse and demean it».⁴² Tanmateix, tant la tria del títol com l'escriptura volgudament intermitent del *Zibaldone* és, ja, una certa manifestació del trencament de la relació entre la paraula —significat— i el món —sentit—.⁴³

Cal tenir present, també, els coneguts versos de la cançó *Ad Angelo Mai*: «figurato è il mondo in breve carta; / ecco tutto è simile, e discoprendo, / solo il nulla s'accresce».⁴⁴ Val a dir que, a la llum del que suara hem dit, el “figurato” podria ser parafrasejat com a “descritto” o “spiegato”, cosa que facilita el pas del “solo il nulla s'accresce” a “solo il niente s'accresce”, és a dir, permet de poder transposar i de comprendre el “nulla” com a “niente”. I és que mitjançant la conformació de la poesia al real “solo il niente s'accresce”.

Lord Byron nelle annotazioni al Corsaro (forse anche ad altre sue opere) cita esempi storici, di quegli effetti delle passioni, e di quei caratteri ch'egli describe. Male. Il lettore deve sentire e non imparare la *conformità* che ha la tua descrizione ec. colla verità e colla natura, e che quei tali caratteri e passioni in quelle tali circostanze producono quel tale effetto; altrimenti il diletto poetico è svanito, e la imitazione cadendo sopra cose ignote, non produce meraviglia, ancorchè esattissima. Lo vediamo anche nelle commedie e tragedie, dove certi caratteri straordinari affatto, benchè veri, non fanno nessun colpo. V. il discorso sui romantici, intorno agli altri oggetti d'imitazione. E come non produce meraviglia, così neanche affetti e sentimenti, e corrispondenza del cuore a ciò che si legge o si vede rappresentare. E

les pp. 16-17: «[arran de les *Opere di genio* leopardianes, hom afirma que] alla bellezza rimane solo il potere di vedere l'impotenza di tutte le cose, la nullità di tutte le cose.».

⁴⁰ Cfr. M. A. RIGONI, «Gnoseologia come estetica: sul “sentire” in Leopardi» dins *Die ästhetische Wahrnehmung der Welt: Giacomo Leopardi*, Frankfurt: Peter Lang, 2009, pp. 33-41. Vegeu p. 35, en què Rigoni parla d'una veritable gnoseologia estètica en Leopardi.

⁴¹ *Zibaldone*, 3243.

⁴² G. STEINER, *Real Presences*, Chicago : The University of Chicago Press, 1991, p. 95.

⁴³ A. PRETE, «La forma dell'*essai* e i modi del preludio», dins *Il deserto e il fiore*, Roma: Donzelli, 2004, pp. 49-56. Vegeu, en especial, p. 50: «Quel che davvero è messo in questione nella scrittura dello *Zibaldone* è l'idea compiuta, omogenea, restaurativa di *opera*.».

⁴⁴ G. LEOPARDI, «Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 98-99, vv. 87-88.

la poesia si trasforma in un trattato, e l'azione sua dall'immaginazione e dal cuore passa all'intelletto.⁴⁵

De la pàgina zibaldoniana suara esmentada, n'hem subratllat el terme “conformità”, ja que, en opinió nostra, palesa ben bé què és el que volia dir Leopardi amb l’afirmació «per esprimere quello che io sento ci vogliono versi e non prosa». En un cert sentit, doncs, el fet que Leopardi remarqui, en l’àmbit poètic, la importància, no pas de la violenta explicitació —conformat o adequació— del real, sinó de l’enganyívola versemblança, és una manera subtil d’advocar a favor de la independència de l’art, ço és, del fet que «[i]l racconto è ufficio della parola, la descrizione del disegno».⁴⁶ Per tant, la paraula poètica no *diu* —desvela— el món, sinó que aquesta *és* —revela— el món.⁴⁷ D’aquí que les dues sentències leopardianes a partir de les quals hem bastit el nostre treball, ço és a saber, “tutto è nulla” i “tutto è posteriore all’esistenza”, puguin ésser il·luminades d’una altra manera a partir de la punyent afirmació steineriana segons la qual: «[t]he truth of the word is the absence of the world».⁴⁸ La poesia sorgeix justament de la manera com hom diu —significa— el real, ja que és arran d’aquest “com” que el lector sent. De fet, això és el que sembla que ens vulgui transmetre Rilke en la novena elegia: «Sind wir vielleicht hier, um zu sagen: Haus, / Brücke [...] / aber zu sagen, verstehts, / oh zu sagen *so*, wie selber dir Dinge niemals / innig meinten zu sein.»⁴⁹ El “com”, ço és, el “*so*” és, doncs, la poesia.

Leopardi subratlla el fet, en la cita susdita, que el “lettore deve sentire e non imparare”, cosa que vol dir que l’objectiu principal de la poesia no és pas el de

⁴⁵ Zibaldone, 223-224. La cursiva és nostra.

⁴⁶ Ibid., 164.

⁴⁷ Cfr. G. LEOPARDI, «Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 968-996. La imitació leopardiana és una imitació-interpretant en el sentit que tè com a objectiu el fet de revelar l’èsser i el *nulla*. Vegeu p. 994: «Credono i romantici che l’eccellenza della imitazione si debba stimare solamente secondoch’ella è vicina al vero, tanto che cercando lo stesso vero, si scordano quasi d’imitare, perché il vero non può essere imitazione di se medesimo. [...] Ma che meraviglia deriva da questa sorta d’imitazioni?». Un altre passatge al qual cal fer referència és sens dubte el de la p. 975: «onde sia presentemente l’ufficio suo [el del poeta], non solamente imitar la natura, ma anche *manifestarla*». La cursiva és nostra. Cal fer referència, també, a A. FOLIN, «La verità come svelamento, come rivelazione e come destino», dins *Leopardi e l'imperfetto nulla*, Venezia: Marsilio, 2001, pp. 29-45.

⁴⁸ G. STEINER, *Real Presences*, op.cit., p. 96. Hem de tenir present que Steiner aprofita les figures de Mallarmé i de Heidegger per tal de reflexionar sobre la manera com el llenguatge ha reeixit a desèixer-se de l’esclavatge de la representació. Així, doncs, quan en el cos del text parlem de la “independència de l’art”, estem fent referència a la voluntat leopardiana de centrar-se en la força de les paraules i no pas, per tant, en la descripció de la realitat.

⁴⁹ R. M. RILKE, «Neunte Elegie / Novena Elegía», dins *Las Elegías del Duino, los Réquiem y otros poemas*, trad. i ed. Otto Dörr, Madrid: Visor, 2010, pp. 172-181, cita a pp. 176-177, vv. 32-36. La cursiva és nostra. La traducció és de Dörr: «Estamos *aquí* tal vez para decir: casa, / puente [...] / pero para decir, comprendelo, / oh, para *decir* de una manera tal, como las cosas mismas jamás / pensaron ser en su intimidad».

comunicar —dir— un contingut, sinó més aviat el d'impedir la visió del real — d'interposar-se'n talment com la “sieve” de *L'Infinito*—, de manera que s'esdevingui la transposició, mitjançant la imaginació, del real en realitat i, consegüentment, possibiliti l'entrada del sentiment del lector. És precisament a través d'aquest destorb que la imaginació imagina “cose che non son cose” i que, per tant, reïx a capgirar la tradicional dependència platònica segons la qual el significat va abans del significat. I és que sense aquesta interposició la feixuguesa del real fa que la poesia esdevingui un tractat, una mera descripció. D'aquí que la bona poesia, la de les «opere di genio»,⁵⁰ hagi de ser una escriptura mancada de pre-textos externs, és a dir, una escriptura sense fonament, «un livre sur rien, un livre sans attache extérieure».⁵¹

En un cert sentit, doncs, el recanatès intueix que per deseixir-se del pes feixuc de la presència real —de la presència *del* real— implica el fet de tallar amb l'explicació del món, ço és, amb la seva descripció. I és per això, a parer nostre, que el de les Marques distingeix entre prosa i poesia: la prosa depèn de la presència real —de la «servitude of representation»—,⁵² mentre que la poesia, talment com l'amor, fa que «tutto il mondo si dilegua dagli occhi»⁵³ i que, consegüentment, s'esvaeïxi la veritat-com-a-totalitat de la metafísica. En un cert sentit, doncs, podríem dir que els sentiments són, en Leopardi, el fonament sense fonament que li permet de desempallegar-se d'una tradició retòrico-metafísica i assolir, per tant, el que ell anomena «una originalità trascendente».⁵⁴ Vegem el que, per a Leopardi, és un exemple d'aquesta originalitat:

⁵⁰ *Zibaldone*, 259.

⁵¹ Carta del 16 de juny del 1852 a L. Colet, dins B. MASSON — J. BRUNEAU (eds.), *Flaubert. Correspondance*, Paris: Gallimard, 1998, p. 156. Cal remetre, de nou, a la pàgina 259 del *Zibaldone*: «Hanno questo di proprio le opere di genio, che quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose [...]». Hom es podria replantejar de relacionar el fet de representar “al vivo la nullità delle cose” amb el fet de donar suport a una escriptura sense fonament o pre-text exterior.

⁵² G. STEINER, *Real Presences*, op.cit., p. 97. Vegeu, també, G. LEOPARDI, «Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., p. 974: «a volere che l'immaginazione faccia presentemente in noi quegli effetti che faceva negli antichi, e fece un tempo in noi stessi, bisogna sottrarla dall'oppressione dell'intelletto [...] questo può fare il poeta, questo deve; non contenerla dentro le stesse angustie e fra le stesse *catene* e nella stessa *schiavitù*, secondo la portentosa dottrina romantica [...]». La cursiva és nostra. Aquest passatge del *Discorso* mostra, en un cert sentit, que la força de la presència real és percebuda, pel nostre poeta, com a “catena” o “schiavitù”. Així mateix, cal remetre a M. PIERACCI HARWELL, *I due poli del mondo leopardiano*, Firenze: Franco Cesati Editore, 1986 i, en especial, a p. 56, en què aquesta autora afirma que un dels motius que dugueren Leopardi a rebutjar el romanticisme fou la seva tendència al “tutto-spiegato”, ço és, a la descripció exhaustiva.

⁵³ *Zibaldone*, 59.

⁵⁴ G. LEOPARDI, «Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., p. 943.

Omero che scriveva innanzi ad ogni regola, non si sognava certo d'esser *gravido* delle regole come Giove di Minerva o di Bacco, nè che la sua irregolarità sarebbe stata misurata, analizzata, definita, e ridotta in capi ordinati per servir di regola agli altri, e *impedirli di esser liberi*, irregolari, grandi, e originali come lui. E si può ben dire che l'originalità di un grande scrittore, producendo la sua fama, (giacchè senza quella, sarebbe rimato oscuro, e non avrebbe servito di norma e di modello) impedisce l'originalità de' successori. Io compatisco tutti [...].⁵⁵

D'aquí que la lírica esdevingui, en el pensament del nostre poeta, l'únic gènere veritablement poètic —només la lírica és poesia— en tant que és l'únic gènere que “rappresenta”, ço és, que revela «al vivo la nullità delle cose»,⁵⁶ i que, per tant, no “racconta” —és per això que recalca que “Omero che scriveva innanzi ad ogni regola”, perquè és justament el que és la lírica: la lírica és *la* Poesia, ço és, la llengua de la natura que es troba més enllà dels fonaments retòrico-metafísics—. I és que tot “raccontare” implica l'explicació de la totalitat de les coses, cosa que exhaureix «in un batter d'occhio tutto ciò che il soggetto offre».⁵⁷ Per tant, qualsevol poesia que es fonamenti en aquest fonament sense fonament que és l'expressió de l'afecte, és lírica.⁵⁸

Repetim-ho: la nostra hipòtesi considera que el pensament leopardià es troba immers en un veritable procés de transformació hermenèutica, en el qual hom passa d'un model imitatiu —apriorisme metafísic— a un d'hermenèutic⁵⁹ —interpretació reveladora—, ço és, el pas d'un model de respostes prèviament establertes —«perfezion metafísica»⁶⁰ a un altre en què «la question doit être gardée».⁶¹ Si traslladem la darrera frase derridiana a termes leopardians, potser s'escauria més de parlar, no pas de “question”, ans de «l'infinita possibilità»⁶² o, millor encara, de l'èsser-com-a-nulla”.⁶³

⁵⁵ *Zibaldone*, 307-308. La cursiva és nostra.

⁵⁶ *Ibid.*, 259.

⁵⁷ *Ibid.*, 2327. En aquesta pàgina, Leopardi mira de distingir el drama de la seva proposta de poesia dramàtica. Vegeu A. MIRRA, *Leopardi teorico del tragico. Dagli abbozzi teatrali alla poesia lirica*, Macerata: Eum, 2012, pp. 123-140.

⁵⁸ Cfr. *Zibaldone*, 4417: «La Divina Commedia non è che una *lunga* Lirica, dov'è sempre in campo il poeta e i suoi propri affetti».

⁵⁹ Cfr. P. DE MAN, «Aesthetic Formalization in Kleist», dins *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984, pp. 263-290. Vegeu en especial p. 281: «The superiority of reading over writing [...] reflects the shift in the concept of text from an imitative to a hermeneutic model. From being openly asserted and visible in the first case, meaning is concealed in the second and has to be disclosed by a labor of decoding and interpretation».

⁶⁰ *Zibaldone*, 2.

⁶¹ J. DERRIDA, «Violence et métaphysique. Essai sur la pensée d'Emmanuel Levinas», dins *L'écriture et la différence*, op.cit., pp. 117-228. Cita a p. 119.

⁶² *Zibaldone*, 1645-1646.

⁶³ Cfr. *Zibaldone*, 1341: «In somma, il principio delle cose, e di Dio stesso, è il nulla. Giacchè nessuna cosa è assolutamente necessaria, cioè non v'è ragione assoluta perch'ella non possa non essere, o non essere in quel tal modo ec. E tutte le cose sono possibili, cioè non v'è ragione assoluta perchè una cosa

En un cert sentit, doncs, podríem dir que la poètica del nostre autor no és altra cosa que una mimesi de la indeterminació ontològica de la natura, ço és, del que Leopardi anomena *aseità*.⁶⁴ Hem de tenir present que la força paradoxal de les *opere di genio* consisteix justament a mostrar «al vivo la nullità delle cose»,⁶⁵ o, dit altrament, “la nul·litat *de sentit* de les coses”.⁶⁶ D’aquí l’afirmació pròpia segons la qual «[i]l poeta non imita la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca».⁶⁷

4.2. *El concepte d’intermediació a l’estètica leopardiana*

4.2.1. LA IMITACIÓ COM A INTERMEDIACIÓ

Mitjançant la gran poesia hom experimenta l’èsser de les coses, ço és, la seva manca de sentit, de presència ontològica. Per a Leopardi, al capdavant, la poesia parla la llengua de la natura —parla ombra—, en el sentit que allò que produeix el plaer és precisament les coses «veduti per metà»,⁶⁸ és a dir, aquelles escenes en les quals hom experimenta l’esvaïment del pes de la presència. D’aquí que hom no gaudeixi pas de la imitació-com-a-còpia —de la presència directa de sentit—, ans de la imitació-interpretant —de la intermediació, dels objectes “veduti per metà”, que n’impedeix la presència directa de sentit, «il non veder tutto, e il potersi perciò spaziare coll’immaginazione, riguardo a ciò che non si vede»—.⁶⁹ Recordem, al respecte, una carta del nostre poeta al seu mentor:

Certamente le arti hanno da dilettere [...]. Perchè il diletto nasce appunto dalla meraviglia di vedere così bene imitata la natura, che ci paia vivo e presente quello che è o nulla o morto o lontano. Ond’è che il bello il quale veduto nella natura, vale a dire nella realtà, non ci diletta più che tanto, veduto in poesia o in pittura, vale a dire in immagine, ci reca piacere infinito.⁷⁰

qualunque, non possa essere, o essere in questo o quel modo ec.». Vegeu M. DONÀ, *Misterio grande*, op.cit., especialment les pp. 168-170, en les quals hom afirma que en Leopardi hi ha un principi: tot és posterior a l’existència, tot és existència, *tutto è nulla*. L’únic principi és l’existència, per bé que aquesta no estigui fonamentada. El bell, doncs, consisteix a saber gaudir de la gratuïtat existencial.

⁶⁴ *Zibaldone*, 1615. L’*aseità*”, segons Leopardi, és «la ragione di essere e di essere in quel tal modo» de totes les coses. Pel que fa al concepte d’*indeterminació ontològica*”, vegeu M. DONÀ, *Misterio grande*, op.cit., p. 212.

⁶⁵ *Zibaldone*, 259.

⁶⁶ Cfr. M. DONÀ, *Misterio grande*, op.cit., p. 226.

⁶⁷ *Zibaldone*, 4372.

⁶⁸ *Ibid.*, 1744.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ G. LEOPARDI, «Carta núm. 36 del 30 de maig del 1817 a P. Giordani», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., p. 1144.

El plaer que sorgeix de la poesia o de la pintura no s'esdevé, doncs, de la representació immediata d'un contingut —total—, ans al contrari, hom frueix justament a causa de la manca de substància d'aquesta representació, ço és, de la revelació que sap sostreure's a una explicitació exhauridora: i és que l'ànima «desidera veramente *il piacere*, e non un tal piacere». ⁷¹ En la nostra modesta opinió, sembla que Leopardi advoqui per un plaer que es dóna només en aquella circumstància en què hom reïx a mantenir el buit ontològic propi de “la question” o, en boca del recanatès, del «desiderio *del piacere*». ⁷² D'aquí que puguem transformar la frase derridiana de “la question doit être gardée” en una de més propera al nostre poeta, com ara que “*l'infinito* doit être gardée”. I és que tan sols la “infinita possibilitat”, és a dir, l'ésser-com-a-«nulla di senso» ⁷³ és, tot parafrasejant Levinas, més gran que tot el Dir. ⁷⁴

La música és potser l'art que més s'apropa a la representació immediata d'aquest buit o absència de sentit, ço és, que reïx a representar «lo stesso sentimento in persona». ⁷⁵ La poesia, en canvi, necessita “degli oggetti”, de les intermediacions que entrebanquin —“veduto in poesia o in pittura, vale a dire in immagine”—, per tal de produir «un'impressione sempre secondaria e meno immediata», ⁷⁶ per bé que, a fi de comptes, tant la poesia com la música comparteixen el mateix objectiu, ço és, la representació del buit de significat. ⁷⁷

El que és important, per tant, és que hom representi el buit de tota mena de significació. Precisament, aquesta era, segons De Man, la intenció del conegut *Essai sur l'origine des langues* de Rousseau, assaig el propòsit del qual consistia a promouvoir

⁷¹ Zibaldone, 166.

⁷² Ibid., 165. La cursiva és de Leopardi. Cal manternir-se en el desig en si i, per tant, en el desig sense complement directe.

⁷³ Vegeu nota 29.

⁷⁴ Cfr. E. LEVINAS, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye: Martinus Nijhoff, 1974, p. 29: «[l]e Dit et le Non-Dit, n'absorbent pas tout le Dire».

⁷⁵ Zibaldone, 79. Vegeu, en relació a la música, R. DAMIANI, «Il pittore mira al diletto suo, non all'utile o alla verità», dins *Leopardi e il principio di inutilità*, Longo: Ravenna, 2000, pp. 63-72.

⁷⁶ Zibaldone, 80. Vegeu, al respecte, P. DE MAN, «Retòrica de la ceguera: Derrida, lector de Rousseau» dins M. ASENSI (ed.), *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid: Arco Libros, 1990, pp. 171-216.

⁷⁷ Cfr. M. RECALCATI, «La pratica dell'arte e la sublimazione», dins *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano: Raffaello Cortina, 2012, pp. 551-622. Ens interessa molt l'anomenat “Seminari VII” de Lacan, sobretot perquè, a partir de la diferència entre la realitat —defensa contra el real— i el real —buit de significat—, hom considera que l'art és aquella capacitat d'organitzar el buit. Vegeu p. 573: «[l'art] è l'articolazione di un'assenza che consente di presentificare la Cosa “al di là dell'oggetto”. [...] la condizione della pratica dell'arte è il vuoto e la sua modalità di soddisfazione è la possibilità di dare a questo vuoto una organizzazione formale.». El Lacan passat pel sedàs de Recalcati esdevé encara més interessant, ço és, més proper al nostre argument segons el qual la poètica leopardiana té com a objectiu la representació de “le cose che non son cose”, al capdavant de la mateixa p. 573 i inici de la 574: «questa Cosa non può mai essere per questo *la Cosa*. In effetti, la Cosa non si dà mai in se stessa ma solo come una “unità velata”. [...] Per questo “la Cosa”, come afferma Lacan, “è sempre, nello stesso tempo, la Non-Cosa”».

l'equivalència entre la música i el llenguatge, en el sentit que són les relacions desubstancialitzades i contingents entre les paraules —talment com les notes d'una partitura— les que creen —signifiquen o actualitzen— un relat.⁷⁸ D'aquest *Essai*, De Man subratlla un passatge que ens remet, en opinió nostra, a la part final de la carta leopardiana suara esmentada: «nella realtà, non ci diletta più che tanto, veduto in poesia o in pittura, vale a dire in immagine, ci reca piacere infinito.»⁷⁹ Vegem-lo:

L'impression successive du discours, qui frappe à coups redoublés, vous donne bien une autre émotion que la présence de l'objet même où d'un coup d'oeil vous avez tout vu. Supposez une situation de douleur parfaitement connue, en voyant la personne affligée vous serez difficilement ému jusqu'à pleurer; mais laissez-lui le tems de vous dire tout ce qu'ell sent, & bientôt vous allez fondre en larmes.⁸⁰

En termes lacanians, podríem dir que no és pas el real —el buit de sentit, la Cosa en si mateixa— el que produeix plaer, sinó la realitat, és a dir, la narració —la imitació-interpretant o mímesi creadora en forma de relat— que hom en fa, del real.⁸¹ Ben mirat, el fet de narrar un esdeveniment o un objecte no és el mateix que veure'l en la seva (pretesa) totalitat metafísica; cal, doncs, que el real no exhaurixi l'imaginari.⁸² Hom té la impressió que tant Rousseau com Leopardi comparteixen la idea que, per dir-ho ras i curt, “tot és posterior a la metàfora”.⁸³ El llenguatge metafòric —i que en l'*Essai* hom

⁷⁸ P. DE MAN, «Retòrica de la ceguera: Derrida, lector de Rousseau», dins M. ASENSI (ed.), *Teoría literaria y deconstrucción*, op.cit. Vegeu pp. 199-201. Cal tenir present, també, P. RICOEUR, *La Métaphore vive*, Paris: Seuil, 1975 [edició electrònica], en especial la interpretació que Ricoeur fa de la *Retòrica* i la *Poètica* aristotèliques. Ens interessa, sobretot, una de les afirmacions aristotèliques a les quals ens remet el francès [posició 1101-1102]: «La métaphore, est-il dit, met sous les yeux parce qu'elle "signifie les choses en acte"» [està fent referència a la *Retòrica*, III, 11, 1411 b 24-25]». I ens interessa precisament perquè també un relat “signifie les choses en acte”, és a dir, la poesia, l'art, organitza el buit de significat i, en fer-ho, s'esdevé una «la révélation du Réel comme Acte» [posició 1112], ço és, s'obre el camí cap a l'ésser o, millor encara, «un certain mode d'accès à l'être qui révèle en retour une certaine modalité d'être» [cita extreta de J. L. AMALRIC, *Ricoeur, Derrida. L'enjeu de la métaphore*, Paris: PUF, 2006, p. 103].

⁷⁹ G. LEOPARDI, «Carta núm. 36 del 30 de maig del 1817 a P. Giordani», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., p. 1144.

⁸⁰ J. J. ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, Paris: Bibliothèque du Graphe, 1969, p. 534.

⁸¹ Pel que fal al binomi real-realitat, vegeu *supra* a nota 77. Cal afegir, la remissió a A. PRETE, *Il deserto e il fiore*, op.cit., pp. 127-128: «È invece l'importanza assoluta dell'immaginazione che qui [en Leopardi] si invoca: l'immaginazione come “reine du vrai”, per dirla con Baudelaire. Persuasione più volta affiorata nello *Zibaldone*: annuncio di quell'altro mondo —il mondo dell'arte— non coincidente con il reale, quell'“autre monde” che, già presente nell'esperienza dei romantici, reso esplicito e potente in Baudelaire, sarà anima e assillo e ragione delle poetiche che seguiranno Mallarmé».

⁸² Cfr. *Zibaldone*, 171: «perché il reale escluderebbe l'immaginario».

⁸³ Cfr. *Ibid.*, 1701-1706. Leopardi considera que el llenguatge propi és fruit justament del desgast de les metàfores. En un cert sentit, podríem gosar d'afirmar que hom està defensant que tot llenguatge consisteix en un conjunt de catacrexis de les qual hom ha oblidat el seu origen metafòric. Vegeu, en especial, p. 1702 del *Zibaldone*: «La massima parte di qualunque linguaggio umano è composto di metafore, perché le radici sono pochissime, e il linguaggio si dilatò massimamente a forza di similitudini

titlla de primer— no té pas un referent propi o, millor, el seu referent és «le néant des choses humaines»,⁸⁴ ço és, «le cose che non son cose».⁸⁵

Així, doncs, la poètica leopardiana té sempre com a objectiu el fet que la sorollosa immediatesa del real —metafísica òntica i objectiva— no exhaurixi el silenciós imaginari —metafísica ontològica i indirecta—, és a dir, que la presència total de la veritat metafísica no engoleixi la inexhauribilitat de l'ésser de les coses. D'aquí que gosem interpretar la coneguda «immensità» en què «s'annega il pensiero mio»,⁸⁶ com la “immensitat” pròpia de l'ésser-com-a-*nulla*⁸⁷ i, per consegüent, com la defensa d'una poètica del dubte⁸⁸ contrària a la univocitat de l'«herméneutique absolue» metafísica.⁸⁹ I és que «la nostra ragione, non può assolutamente trovare il vero se non dubitando; ch'ella si allontana dal vero ogni volta che giudica con certezza; e che non solo il

e di rapporti. Ma la massima parte di queste metafore, perduto il primitivo senso [metafòric], son divenute così proprie, che la cosa ch'esprimono non può esprimersi, o meglio esprimersi diversamente.». Cal fer aparè, també, un comentari d'U. ECO, «Sull'interpretazione delle metafore», dins *I limiti dell'interpretazione*, Milano: La nave di Teseo, 2016, pp. 186-210; el piemontès afirma, a p. 190, que «l'interpretazione metaforica, nella misura in cui deve ipotizzare modelli di descrizioni enciclopediche e rendere pertinenti alcune proprietà, non scopre la similarità ma *la costruisce*» —d'aquí la nostra asseveració “tot és posterior a la metàfora”—.

⁸⁴ Es tracta d'un passatge de J. J. ROUSSEAU, «Julie ou la Nouvelle Héloïse», dins *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1961, vol. II, p. 693, el qual es troba a *Zibaldone*, 4500: «Le pays des chimères est en ce monde le seul digne d'être habité, et tel est le néant des choses humaines, que hors l'être existant par lui-même, il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas». Val a dir que el nostre propòsit no és pas el de reconstruir les influències rousseauianes en l'obra de Leopardi ni, per tant, la reconstrucció del moment en què el nostre autor féu la lectura de la *Nouvelle Héloïse*. En relació a aquesta qüestió, vegeu P. CITATI, *Leopardi*, Milano: Mondadori, 2010, en especial pp. 128-129: «La *Nouvelle Héloïse* di Rousseau [...] è il fuoco irradiante della letteratura europea del diciottesimo e del diciannovesimo secolo. [...] e Leopardi, che ne possedeva una copia nella biblioteca del padre, ma non è certo che l'abbia letta. Leopardi aveva una singolare maniera di leggere: ingoiava un libro, lo assimilava completamente, se lo appropriava, e poi ne faceva scomparire ogni traccia, come se non lo avesse mai incontrato». Al capdavant, tampoc no apareix en les anomenades *Elenco di letture*. Vegeu, al respecte, també la p. 173, en què Citati explica una de les possibles d'arribada d'aquest pensament rousseauià a Leopardi: «un ignoto antologista l'aveva incluso in due libretti di Pensées; e Carlo Leopardi l'aveva ripetuto in una lettera al fratello del 12 dicembre 1822; e Giacomo lo copiò un'ultima volta, nello *Zibaldone*, il 7 maggio 1829 [ço és, al susdit *Zibaldone*, 4500]».

⁸⁵ *Zibaldone*, 4174. Vegeu, també, L. CAPITANO, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, op.cit., p. 702.

⁸⁶ G. LEOPARDI, «L'infinito», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 120-121, v. 14.

⁸⁷ Cfr. L. PAREYSON, *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, op.cit., pp. 369-370. En aquestes pàgines, el pensador torinès aproxima el *nulla* leopardià al *Nichts* heideggerià, en el sentit que ambdós pensadors tracten sobre la inseparabilitat de l'ésser i del *nulla*, fins i tot d'una veritable coincidència.

⁸⁸ Cfr. L. ANCESCHI, *Un laboratorio invisibile della Poesia. Le prime pagine dello “Zibaldone”*, Parma: Pratiche, 1992. Vegeu, en especial, p. 55: «L'uomo si salva *da solo*, attraverso il dubbio. E questo è il progetto più nutriente, più “solido” del giovane Leopardi, un progetto che può aiutarci anche oggi».

⁸⁹ PH. LACOUÉ-LABARTHE, *Metáphrasis suivie de Le théâtre de Hölderlin*, Paris: PUF, 1998, p. 26. Cfr. A. PRETE, «Notturmo», *Con-tratto* 1 (1992) 191-196. Aquest article ens forneix la imatge d'una poètica leopardiana que es caracteritza precisament per mimetitzar l'ésser-com-a-*nulla*. Cal remetre també la lectura d'A. NEGRI, *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, op.cit., en especial la p. 65: «L'immensità [v. 14 de «L'infinito»] è quella della comparazione irresolubile, della dialettica impossibile. L'immersione nell'essere toglie la possibilità di ogni mediazione». Nosaltres entenem aquesta “mediazione” en tant que solució dialèctica; i és que, com hem dit en el cos del treball, la revolta hermenèutica que sorgeix de l'estètica consisteix a suspendre precisament tota resposta.

dubbio giova a scoprire il vero [...] ma il vero consiste essenzialmente nel dubbio, e chi dubita, sa, e sa il più che si possa sapere».⁹⁰

En *L'infinito* s'esdevé, doncs, el reconeixement de la incommensurabilitat i/o la inexhauribilitat de l'acte de comprendre; és justament per aquest motiu que l'italià afirma que «il naufragar m'è dolce in questo mare»,⁹¹ en aquest «mar dell'essere»⁹² que es caracteritza per la no possessió de cap fonament, ço és, pel fet d'ésser abissal. I és que si la veritat-com-a-*Grund* no es revela, sinó que s'expressa,⁹³ aleshores succeeix el que Šestov anomena una petrificació,⁹⁴ en el sentit que l'acte cognoscitiu equival a l'acte de mirar enrere per tal d'esguardar la medusa —car «el qui em veu no pot continuar vivint»—,⁹⁵ ço és, la veritat-com-a-necessitat. «Ahi, ahi, ma conosciuto il mondo / non cresce, anzi si scema».⁹⁶ Només l'ésser-com-a-*nulla* —«l'infinita possibilitat»—⁹⁷ permet passar de la indiferència a la diferència, és a dir, de la “uguaglianza” a la “inuguaglianza”, de la utilitat a la inutilitat, de la mort a la vida: i és que «la vita non si potrebbe conservare se ella non fosse interrotta frequentemente».⁹⁸

L'hermenèutica seria la suara esmentada interrupció que permet l'aparició de la diferència, ço és, la interpretació reveladora que sorgeix de la interposició de «questa

⁹⁰ Zibaldone, 1655.

⁹¹ G. LEOPARDI, «L'infinito», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 120-121, v. 15.

⁹² G. LEOPARDI, «Amore e Morte», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 175-178, v. 7.

⁹³ Cfr. L. PAREYSON, «Pensiero espressivo e pensiero rivelativo», dins *Verità e interpretazione*, op.cit., pp. 15-31. Vegeu, en especial, p. 16: «*Realmente* vi sono filosofie che sono, per così dire, soltanto “espressive” e filosofie che sono soprattutto “rivelative” [...] e solo le seconde assurgono a questo livello, di meritare e insieme suscitare una discussione speculativa». Cal fer esment d'una reflexió leopardiana en què, al nostre modest entendre, el terme “esprimere” apareix amb el significat de “rivelare”; vegem-lo: «esprimendole piuttosto che imitandole, poichè il buono imitatore deve aver come raccolto e immedesimo in se stesso quello che imita, sicchè la vera imitazione non sia propriamente imitazione, facendosi d'appresso se medesimo, ma espressione» [Zibaldone, 3941-3942]. I és que sota la susdita “immedesimazione” hi ha la imitació-interpretant, ço és, el que Pareyson anomena una revelació personal de la veritat.

⁹⁴ Cfr. L. ŠESTOV, *Atene e Gerusalemme*, Milano: Bompiani, 2005. A dir veritat, el recanatès no parla pas de “petrificació”, però sí que utilitza un terme molt proper: “uguagliar”. Vegeu, també, M. PIERACCI HARWELL, *I due poli del mondo leopardiano*, op.cit.. Segons aquesta autora, l'entusiasme leopardià malda per capgirar la força destructiva de la *noia* en tant que aquesta fa sentir «la nullità di tutte le cose» [Zibaldone, 140] o, el que Pieracci, a p. 49, anomena l'«orrore del vuoto». En opinió nostre, l'acte cognoscitiu no fa sentir el buit, sinó que ell mateix és el buit. D'aquí que estiguem plenament d'acord amb Pieracci quan afirma, a p. 50, que «[è] questo impietarsi che la poesia vale a scongiurare».

⁹⁵ *La Biblia*, Èxode, 33:20, Barcelona: Claret, 2005, p. 129.

⁹⁶ G. LEOPARDI, «Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 79-85, vv. 87-88.

⁹⁷ Zibaldone, 1623.

⁹⁸ G. LEOPARDI, «Cantico del gallo silvestre», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 575-577, cita a p. 576. Cal tenir en compte, en relació al tema de la inutilitat, R. DAMIANI, *Leopardi e il principio di inutilità*, op.cit. Vegeu, en especial, p. 18: «L'immagine sognata di un universo inutile è l'apice del pensiero negativo e poetante di Leopardi».

siepe», d'aquest entrebanc que justament «dell'ultimo orizzonte», de la totalitat metafísica, «il guardo esclude».⁹⁹ De fet, segons Anceschi les cent primeres pàgines del *Zibaldone* són ja una temptativa d'endinsar-se dins la reflexió estètica i de fer-ho, precisament, mitjançant el qüestionament de les garanties metafísiques.¹⁰⁰ I és que rere aquestes garanties hi ha la pressuposició de la presència total d'allò a conèixer —del «conoscer tutto»¹⁰¹ i, per consegüent, de la seva absorció —exhauriment— completa: «figurato è il mondo in breve carta; / ecco tutto è simile, e discoprendo, / solo il nulla s'accresce»¹⁰² —és a dir, només el *nulla* entès com a *niente*—. Vegem un passatge zibaldonià:

Le altre arti imitano ed esprimono la natura da cui si trae il sentimento, ma la musica non imita e non esprime che lo stesso sentimento in persona, ch'ella trae da se stessa e non dalla natura, e così l'uditore. [...] La parola nella poesia ec. non ha tanta forza d'esprimere il vago e l'infinito del sentimento se non applicandosi a degli oggetti, e perciò producendo un'impressione sempre secondaria e meno immediata, perchè la parola come i segni e le immagini della pittura e scultura hanno una significazione determinata e finita. L'architettura per questo lato si accosta un poco più alla musica, ma non può aver tanta subitanità, ed immediatezza.¹⁰³

El poema de *L'infinito* realitza justament la inversió paradoxal en la qual la representació de la nul·litat duu vers la màxima plenitud o presència. És a dir, la realització poètica de la nul·litat —l'ésser-com-a-*nulla*— permet l'acreixement de la presència i, per tant, el fet que «par che ingrandisca l'anima».¹⁰⁴ A *Ad Angelo Mai*, en canvi, es representa el tràgic enlluernament que produeix el «monde de la lumière»¹⁰⁵ metafísic, aquell món del qual es vol allunyar Leopardi. I és que la poètica del de Recanati és talment com aquella mà que hom fa servir per tapar-se provisionalment de la violenta llum del sol o, en aquest cas, de l'escrutadora mirada metafísica «che il

⁹⁹G. LEOPARDI, «L'infinito», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 120-121, v. 3. Cfr. M. BLANCHOT, «A rose is a rose...», dins *L'entretien infini*, op.cit., pp. 498-505. És interessant, sobretot, la seva reflexió al voltant de la repetició. I és que l'art no consisteix en el desenvolupament de res previ, ço és, l'art no és *la* resposta, ans més aviat la repetició, el preguntar incessant. Vegeu, en especial, p. 499: «Les vraies pensées questionnent, et questionner, c'est penser en *s'interrompant*». La cursiva és nostra.

¹⁰⁰Cfr. L. ANCESCHI, *Un laboratorio invisibile della Poesia. Le prime pagine dello "Zibaldone"*, op.cit. Vegeu, en especial, p. 53.

¹⁰¹*Zibaldone*, 213.

¹⁰²G. LEOPARDI, «Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 98-99, vv. 87-88.

¹⁰³*Zibaldone*, 79-80.

¹⁰⁴*Ibid.*, 260.

¹⁰⁵J. DERRIDA, «Violence et métaphysique. Essai sur la pensée d'Emmanuel Levinas», dins *L'écriture et la différence*, op.cit., pp. 117-228. La cita es troba a p. 134.

mondo agguaglia». ¹⁰⁶ D'aquí que hom necessiti de la intermediació poètica o, millor encara, de la interposició de la imaginació en el bell mig de l'acte intel·lectiu. ¹⁰⁷

La proposta poètica del nostre autor consisteix, doncs, en una mena de tercera via situada al bell mig de la transparència i de la ignorància absolutes, ¹⁰⁸ i que de manera molt suggeridora Degner ha descrit com una «Zone des hermeneutischen Chiaroscuro» en què volgutament «Leser- und Dichterphantasie sich nicht klar voneinander scheiden lassen». ¹⁰⁹ I és que aquesta no compleció tan característica del clarobscur permet precisament el sorgiment de la intermediació poètica, entesa com a imitació-interpretant que «rivela / serena ogni montagna». ¹¹⁰ Al capdavant, la poesia leopardiana — l'anomenada, per ell, *poesia mista*— no és la natura en si —la immediatesa metafísica del bell—, la poesia és estil —la imitació-interpretant—, ¹¹¹ un estil que permet de lluitar contra la indiferència del sentit. ¹¹²

¹⁰⁶ G. LEOPARDI, «Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 79-85, v. 175.

¹⁰⁷ Hauríem de fer alguna clarícia sobre el concepte d'"interposició". Amb aquest concepte, hom no està fent referència a l'establiment d'un model o cànon, ans al contrari, estem fent esment al que A. NEGRI, *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, op.cit., p. 184 anomena «funzione metafisica dell'immaginazione [...] La costituzione dell'essere attraverso l'immaginazione». Vegeu, al respecte, els interessants comentaris de B. MARTINELLI, *Leopardi tra Leibniz e Locke. Alla ricerca di un orientamento e di un fondamento*, Roma: Carocci, 2003; en especial, a p. 282: «L'infinito non è né una rêverie né un atto di estasi [...] bensì è la compiuta realizzazione di un processo emozionale e riflessivo che ha come oggetto l'esperienza immaginativa e intellettuale dell'idea di infinito». La interposició imaginativa en l'acte intel·lectiu permet la susdita "originalità trascendente", la qual és justament el que vol assolir Leopardi amb la "poesia mista" o poesia sentimental: la combinació de la imaginació i la raó.

¹⁰⁸ Cfr. U. DEGNER, «"Paradoxer Praktiker". Zur Poetik des Offenen bei Hölderlin und Leopardi», dins S. DOERING — S. NEUMEISTER (ed.), *Hölderlin und Leopardi*, op.cit., pp. 117-142. Vegeu, en especial, p. 137, en què hom hipotitza que aquesta poètica de Leopardi es podria comparar amb la figura retòrica de l'*obscuritas*: «Dies scheint aber seinerseits ein Effekt der "offenen Form" des Textes zu sein, die sich aus der Perspektive der Unzugänglichkeit für gesicherte Evidenz auch als eine Form von rhetorischer *obscuritas* beschreiben lässt.». Vegeu també A. FOLIN, *Leopardi e la notte chiara*, Venezia: Marsilio, 1993, pp. 26-27: «non più il sole della ragione contrapposto alle tenebre dell'ignoranza [...] Tra sole e tenebre, tra vero e falso, c'è forse la possibilità di un terzo. Il chiaroscuro della luna».

¹⁰⁹ K. A. KNAUTH, «Leopardis Poetik und Poesie des *Indefinito*», *Romanistisches Jahrbuch* 28 (1977), 150-174, p. 163.

¹¹⁰ G. LEOPARDI, «La sera del dì di festa», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 122-123, vv. 3-4. Val a dir que rere el terme "intermediació", no hi ha cap intenció de resolució dialèctica, ans al contrari, es tracta d'una intermediació de mans de la imaginació poètica, la qual permet el cabussament, no pas la superació, en l'ésser-com-a-*nulla*. En aquest ésser, és justament on les il·lusions esdevenen substancials, ço és, on s'esdevé una ontologia de les il·lusions. Cfr. G. LEOPARDI, «Carta núm. 158 del 30 de juny del 1820 a P. Giordani», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., p. 1203. «[i]o non tengo le illusioni per mere vanità, ma per cose in certo modo sostanziali».

¹¹¹ Cfr. *Zibaldone*, 2: «Non il Bello ma il Vero o sia l'imitazione della Natura qualunque, si è l'oggetto delle Belle arti.»

¹¹² Cfr. A. NEGRI, *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, op.cit. Vegeu, sobretot, p. 169n: «Ora, sappiamo anche che Leopardi conosce benissimo il Lamennais e che critica pesantemente i contenuti di quell'opera [*Essai sur l'indifférence en matière de religion*]. Ma qui non è problema di contenuto: è solo singolare il fatto che la lotta contro "l'indifferenza" che Leopardi conduce ha segno esattamente opposto a quello prescritto dal filosofo cattolico della restaurazione. Rompere l'indifferenza è

Tornem-hi: la poesia és la llengua de la natura, de l'èsser-com-a-*nulla*, d'aquí que hom defensi que «il poeta imiti e dipinga a perfezione la natura, ma anche che la imiti e dipinga con naturalezza»,¹¹³ és a dir, que n'imiti el «*nulla di senso*»¹¹⁴ propi de la natura. D'aquí la fal·lera leopardiana per les paraules que connoten una no-compleció o in-determinació com ara: *mezza filosofia*,¹¹⁵ *poesia mista*,¹¹⁶ *ultrafilosofia*,¹¹⁷ etc. És a dir, de conceptes volgudament no acabats, ço és, no conceptualitzats per tal que sigui necessàriament la imaginació l'encarregada de perfer-les.¹¹⁸ Però, per què aquesta obsessió per assolir justament la no-dimensió? L'—entre— intersticial?

En opinió nostra, aquest és l'espai imperfet del buit metafísic¹¹⁹ —el del *nulla* o «le cose che non son cose»—,¹²⁰ el que, traslladat a la poesia de Giacomo Leopardi,

per Leopardi rompere l'indifferenza della trama del senso, è trovare non Dio ma una direzione etica dell'essere.».

¹¹³ Zibaldone, 21.

¹¹⁴ Cfr. M. DONÀ, «Il canto della mimesi», dins *Misterio grande. Filosofia di Giacomo Leopardi*, op.cit., pp. 175-233. La cita és a p. 224.

¹¹⁵ Cfr. Zibaldone, 520-522, 1078, 1793.

¹¹⁶ Cfr. Ibid., 734.

¹¹⁷ Cfr. Ibid., 114-115.

¹¹⁸ Cfr. A. COSTAZZA, «Sguardo estetico e poesia filosofica», dins S. Neumeister (ed.), *Die ästhetische Wahrnehmung der Welt: Giacomo Leopardi. Giacomo Leopardi e la percezione estetica del mondo*, Frankfurt: Peter Lang, 2009, pp. 43-64. La imaginació, al capdavant, és una de les facultats que componen la intuïció intel·lectual. Costazza afirma a les pp. 51-52: «sono facoltà [...] “pre-umane”, espressione immediata cioè della natura stessa [...] nel senso che l'immaginazione costituisce per Leopardi una sorta di forza primigenia ed originaria, in cui non sono contenuti solamente il sentimento o le passioni, bensì anche la ragione o l'intelletto stesso». Leopardi hi reflexiona, sobretot, a les pp. 2133-34 del Zibaldone: «L'immaginazione per tanto è la sorgente della ragione, come del sentimento, delle passioni, della poesia; ed essa facoltà che noi supponiamo essere un principio, una qualità distinta e determinata dell'animo umano, o non esiste, o non è che una cosa stessa, una stessa disposizione con cento altre che noi ne distinguiamo assolutamente, e con quella stessa che si chiama riflessione o facoltà di riflettere, con quella che si chiama intelletto ec. Immaginazione e intelletto è tutt'uno».

¹¹⁹ Cfr. M. NATALE, *Il canto delle idee. Leopardi fra “Pensiero dominante” e “Aspasia”*, Venezia: Marsilio, 2009. Hom ha reprès el concepte de “buit metafísic” com a contraposició a l'afirmació “pienezza metafísica” que hi ha a p. 33: «Se la pienezza metafísica della filosofia platonica è ben presto inservibile [...] ciò non significherà che [...] Leopardi non continui a sentire la seduzione, e persino il desiderio di cantarne l'impossibilità.». Val a dir que aquest buit es podria comparar a la vacuïtat budista tal com ens és transmesa per K. NISHITANI, *La religione e il nulla*, Bruxelles: Chisokudo, 2017 [edició electrònica]; vegeu, per exemple, loc 223: «Abbiamo detto che la vacuità è il campo della possibilità del mondo e anche il campo della possibilità dell'esistenza delle cose.». Hom té la impressió que aquest és l'espai constituït pel somni de l'infinit i per la imaginació, és a dir, per aquell estat de no-fonament que Amor forneix a determinades persones; vegeu «Storia del genere umano», dins les *Operette morali*, dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 493-499. Cal esmentar, en relació al “buit metafísic”, també a L. CAPITANO, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, op.cit., en especial la p. 377: «Soltanto quando la risposta rimane sottratta alla domanda si dischiude l'epoca del vuoto metafísico, del mondo assurdo e senza perché. Ecco la vera “eredità di Leopardi”».

¹²⁰ Zibaldone, 4174 (1826). Val a dir que el nostre propòsit no és pas el de reconstruir les influències rousseauianes en l'obra de Leopardi ni, per tant, la reconstrucció del moment en què el nostre autor fèu la lectura de la *Nouvelle Héloïse*. En relació a aquesta qüestió, vegeu P. CITATI, *Leopardi*, Milano: Mondadori, 2010, en especial pp. 128-129: «La *Nouvelle Héloïse* di Rousseau [...] è il fuoco irradiante della letteratura europea del diciottesimo e del diciannovesimo secolo. [...] e Leopardi, che ne possedeva una copia nella biblioteca del padre, ma non è certo che l'abbia letta. Leopardi aveva una singolare maniera di leggere: ingoiava un libro, lo assimilava completamente, se lo appropriava, e poi ne faceva

constitueix «*la donna che non si trova*»,¹²¹ un veritable espai liminal que permet de defugir la pretesa d'abraçar la totalitat dels significats i, consegüentment, el fet d'evitar d'arrojar-se el dret, talment com l'Antígona hölderliniana,¹²² de posseir *la* immediatesa del sentit —la resposta o *Aufhebung*—¹²³ o, per dir-ho en termes antropològics, de tenir la temptació d'eliminar l'àmbit del sagrat. «Plusiers fois *j'ai évité* pendant quelques jours de *rencontrer l'objet* qui m'avait charmé dans un songe délicieux. Je savais que ce charme aurait été détruit en s'approchant de la réalité.»¹²⁴

Tot fa pensar, doncs, que l'objectiu principal de la poètica del recanatès és el d'interposar-se entre el lector i el real per tal que «dell'ultimo orizzonte il guardo esclude».¹²⁵ Cal eludir l'"ultimo orizzonte", ço és, la resposta anorreadorament concloent, «lo sbarramento totale»¹²⁶ —com per exemple la dels cànons poètics—, per

scomparire ogni traccia, come se non lo avesse mai incontrato». Al capdavant, tampoc no apareix en les anomenades *Elenco di letture*. Vegeu, al respecte, també la p. 173, en què Citati explica una de les possibles d'arribada d'aquest pensament rousseunià a Leopardi: «un ignoto antologista l'aveva incluso in due libretti di Pensées; e Carlo Leopardi l'aveva ripetuto in una lettera al fratello del 12 dicembre 1822; e Giacomo lo copiò un'ultima volta, nello *Zibaldone*, il 7 maggio 1829 [ço és, al susdit *Zibaldone*, 4500]».

¹²¹ G. LEOPARDI, «Annotazioni alle dieci Canzoni stampate a Bologna nel 1824», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 221-234, cita a p. 222. Cal tenir en compte L. CAPITANO, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, op.cit. Aquest autor relaciona les “cose che non son cose” a una influència de Dante; vegeu p. 724: «A nostro avviso, le leopardiane “cose che non son cose” conservano un'eco ben precisa delle “cose le quali non sono” di cui Dante parlava nella *Vita Nova* [està fent referència a XXV, 8]».

¹²² Cfr. J. BEAUFRET, *Hölderlin et Sophocle*, Brionne: G. Montfort, 2015 [edició electrònica]. Vegeu, sobretot, de la loc 341 a la loc 356: «Hölderlin, répétons-le, ne lit pas ainsi le texte de Sophocle. [...] Car si ce n'est ni d'en haut Zeus ni la Dikè d'en bas qui ont inspiré à Antigone sa conduite, de qui donc a-t-elle reçu la consigne? De qui, sinon d'elle-même et de l'audace avec laquelle elle prétend, transgressant les lois seulement statutaires de Zeus et de Dikè, entrer dans un savoir plus immédiat de lois en elles-mêmes plus divines et plus saintes, celles qui “de toujours ont viguer sans que nul ne sache d'où rayonne leur lumière”. [...] l'hérétique Antigone s'arroge le partage des dieux. Elle agit dès lors dans le même sens que Dieu, mais en quelque sorte contre Dieu, réalisant en elle autant qu'il est possible à l'homme cette figure de l'Antithéos qui lui sera fatale. [...] C'est bien au-delà d'un tel conflit [Hegel: família – Estat] que Hölderlin découvre le tragique d'Antigone. Plus essentielle que l'opposition du féminin et du viril est l'affrontement du divin et de l'humain tal que le connaissait Pindare».

¹²³ Cfr. A. NEGRI, *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, op.cit. Al llarg de tot aquest assaig, Negri fa tot un seguit d'afirmacions en relació a la dialèctica; vegem-los: p. 61 «Dobbiamo dunque analizzare con molta attenzione questo anno 1819, perché in esso si compie la scelta antidialettica del poeta»; i p. 74 «La maturità leopardiana si costruisce intera sull'ordito della dialettica — ma in negativo. Andandone al di là. Oltre.».

¹²⁴ Carta núm. 278 del 23 de juny del 1823 a A. JACOPSEN, dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., p. 1251. La cursiva és nostra.

¹²⁵ G. LEOPARDI, «L'infinito», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 120-121, v. 3.

¹²⁶ B. MARTINELLI, *Leopardi tra Leibniz e Locke. Alla ricerca di un orientamento e di un fondamento*, op.cit., p. 251n. Hom en recomana la lectura del capítol «La “sieve” di Tasso e il “muro” di Locke e di Berkeley», pp. 247-254, en la qual hom distingeix i diferencia el “mur” de Berkeley per un cantó, i el “mur” de Locke i la “sieve” de Leopardi per l'altre. Martinelli reforça, doncs, la ja sabuda gran influència de la filosofia de Locke en el pensament del nostre poeta. Vegeu en especial les pp. 250-251: «Il “muro” funge nel filosofo di Wrington da sbarramento assoluto per la vista e vale contemporaneamente a innescare un processo mentale, quello dell'immaginazione. [...] Il “muro” di Locke è del tutto

tal d'assolir una determinada *Stimmung*¹²⁷ —com ara la del susdit “songe délicieux”— que permeti la posada en marxa de la imaginació i, de retop, la «costituzione dell'essere».¹²⁸ Fet i fet, la tasca de la poètica, al capdavant, és la de crear aquells moments —d'aquí la interposició— en els quals l'intel·lecte desapareix, aquells moments d'«altissima quiete ond'io quasi me stesso e il mondo obbligo».¹²⁹

Un altre vessant d'aquesta poètica sorgeix al llarg del diàleg entre el Tasso i el Genio quan, arran de la pregunta del Genio: «Quale delle due cose stimi che sia più dolce: vedere la donna amata, o pensarne?», aquest respon «Non so. Certo che quando mi era presente, ella mi pareva una donna; lontana, mi pareva e mi pare una dea».¹³⁰ I és que és justament la representació —la imitació-interpretant, la llunyania, l'«impressione sempre secondaria e meno immediata»—,¹³¹ no pas la cosa en si, allò que produeix plaer. D'aquí que Tasso, talment com en el *Filocolo* boccaccià, prefereixi «un sogno in cambio del vero».¹³² L'estètica —el somni, l'ésser-com-a-*nulla*, la versemblança— en comptes de la metafísica —la veritat, l'ésser-com-a-*niente*, la realitat—.

Al capdavant, la mirada ultrametafísica sorgida de l'estètica implica, de fet, un buidament de qualsevol mena de sentit a priori i, per consegüent, l'aposta per una poètica abismal en què el gaudi sorgeix justament del sentiment de xoc, de desarrelament, d'estranyesa davant d'allò que no té ni suport ni fonament: «La poesia non si svolge a fronte del nulla: essa è dentro il nulla, perciò s'afferma come

omologabile alla “sieve” di Leopardi. La funzione del “muro” e la funzione della “sieve” assolvono il ruolo di una realtà demarcante e valgono a facilitare l'attività della mente, sollecitandola verso l'infinito. [...] grazie all'azione della “sieve” e del “muro” si determinano così due realtà: il realmente percepito e concepito [...] e l'infinito, l'immaginario, il quale non ha altro fondamento che il processo della nostra mente. [...]». És de gran interès per al nostre estudi, el fet que Martinelli distingeixi entre un “impediment total” i un “impediment parcial”: el total el duu a terme l'“horitzó”, mentre que el parcial la “sieve”. Cal, doncs, defugir l'horitzó en tant que resposta (definitiva) i exhauriment del desig.

¹²⁷ Cfr. *Zibaldone*, 2133. En aquest pensament hom parla d'assolir «una stessa qualità dell'animo».

¹²⁸ A. NEGRI, *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, op.cit., p. 184.

¹²⁹ G. LEOPARDI, «La vita solitaria», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 128-131, vv. 33-34. Cfr. A. FOLIN, *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, op.cit., pp. 90-92, pàgines en què Folin relaciona l'“altissima quiete” amb la *Lichtung* heideggeriana. Cal subratllar que l'objectiu principal de la poesia no és pas el de comunicar —dir— un contingut, sinó més aviat el d'impedir la visió del real —d'interposar-se'n talment com la “sieve” de *L'Infinito*—, de manera que s'esdevingui la transposició, mitjançant la imaginació, del real en realitat i, consegüentment, possibiliti l'entrada del sentiment del lector.

¹³⁰ G. LEOPARDI, «Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare», dins les *Operette morali*, dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 529-532. Cita a p. 529.

¹³¹ *Zibaldone*, 80.

¹³² G. LEOPARDI, «Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare», dins les *Operette morali*, dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 529-532, cita a p. 530.

differenza».¹³³ D'aquí la importància del *nulla* —del *nihil positivum* encarnat per la poesia—¹³⁴ i del que Capitano anomena la «poetica del nulla»,¹³⁵ una poètica basada, no pas en el plaer anorreador de la mort nihilista —el *niente* indiferent—, ans en el plaer del «nulla vivificante»¹³⁶—el nulla diferenciador—. L'absència —equiparada a la il·lusió o al *nulla*—,¹³⁷ doncs, és el fonament sense fonament que sorgeix de l'esguard estètic.

4.2.2. LA TRADUCCIÓ COM A INTERMEDIACIÓ

La intermediació poètica, o millor encara, la interposició poètica, mitjançant la imitació-interpretant, permet la constitució de l'ésser, ço és, de l'ésser-com-a-*nulla*. Val a dir que aquesta mena de concebre l'ésser es troba també en la manera ambigua —«tra bello e terribile»—¹³⁸ amb què el nostre poeta concep el paper de la tradició i de la traducció. Permeteu-nos que iniciem aquest fil del discurs amb una anècdota esdevinguda l'any 1825, quan l'editor Stella de Milà va encarregar a Leopardi de fer una edició comentada de les *Rime* i dels *Trionfi* de Petrarca. Es tractava d'uns comentaris adreçats a un públic principalment femení i estranger, és a dir, a persones que suposadament no tenien un domini de la llengua del segle XIV.

Centrem-nos, d'entrada, en l'inici del prefaci de l'obra en qüestió: «Pubblicato questo Comento l'anno 1826 in Milano, alcuni l'accusarono d'inutilità, dicendo che il Petrarca è chiaro da se medesimo.»¹³⁹ Com es pot veure, el de Recanati es defensa, en aquesta *Prefazione*, d'aquells que menyspreen el seu treball precisament perquè no necessiten d'intermediaris per comprendre —interpretar— Petrarca: els suposats lectors en reconeixen de manera immediata —perquè, segons ells, els són transparents— els

¹³³ A. NEGRI, *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, op.cit., p. 284.

¹³⁴ Cfr. L. CAPITANO, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, op.cit. Vegeu, *supra* a nota 26, en què hom distingeix entre el *nihil positivum* i el *nihil negativum*.

¹³⁵ Ibid., p. 702.

¹³⁶ A. FOLIN, «Leopardi: nichilismo e nulla», dins L. CAPITANO, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, op.cit., pp. 9-13, cita a p. 12.

¹³⁷ Cfr. L. CAPITANO, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, op.cit. vegeu en especial p. 80, en la qual hom distingeix entre el “tutto è niente” dels filòsofs i el “tutto è nulla (entès com a *possibile*)” dels poetes. «La filosofia che Eleandro [Dialogo di Timandro e di Eleandro] condanna è quella per la quale il tutto è niente. Quello che Leopardi denuncia è dunque il nichilismo scellerato del suo tempo, non certo il nullismo positivo dell'immaginazione poetica, per la quale al contrario il nulla torna a rimettere in gioco tutto il possibile.»

¹³⁸ G. LEOPARDI, «Dialogo della Natura e di un Islandese», dins les *Operette morali*, dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 533-536, cita a p. 533.

¹³⁹ G. LEOPARDI, «Prefazione dell'interprete», dins *Le rime di Francesco Petrarca*, dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 1025-1026, cita a p. 1025.

mots. I afegeix: «A chi mi dice che il Petrarca non è oscuro, domandando perdono rispondo che il sole non è chiaro».¹⁴⁰ És per aquest motiu, en opinió nostra, que el recanatès diferencia entre interpretar i comprendre.

Per bé que el de Recanati es troba encara molt lluny de la *grammatologie* derridiana o de la *Wirkungsgeschichte* gadameriana, sí que hi ha, d'una banda, una certa prevenció —incipientment ultrametafísica— a considerar l'altre a través de l'esguard propi¹⁴¹ i, de l'altra, a recelar de la potència de la claredat del sol, ço és, de la limpidesa del que és propi —és a dir, hi ha una certa difidència a creure en l'existència del “propi”, ço és, del «primitivo senso»: i és que «[l]a massima parte di qualunque linguaggio umano è composto di metafore».¹⁴² Leopardi sembla ésser conscient de la impossibilitat tant de la restauració, com de la interpretació i transparència de la totalitat del text petrarquesc. D'aquí que el poeta vulgui subratllar que «questo Comento [un comentari que, cal recordar-ho, ell duu a terme a contracor] [...] io chiamo più volentieri Interpretazione».¹⁴³ Però, quina pot ser la raó que el dugui a diferenciar el comentari de la interpretació? Hom té la impressió que Giacomo Leopardi es considera un comentador, i no pas un intèrpret, precisament perquè no té com a objectiu l'assoliment de la transparència definitiva, ans al contrari, mira de mantenir-nos en la seva opacitat constitutiva —en la seva incompletesa constitutiva—.¹⁴⁴ D'aquí que digui: «senza che io gli [vocaboli, sentimenti, pensieri] sventrassi».¹⁴⁵

¹⁴⁰ G. LEOPARDI, «Scusa dell'interprete», dins *Manifesto, prefazione e scusa dell'interprete alle Rime di Francesco Petrarca*, dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 1026-1027, cita a p. 1027.

¹⁴¹ Cfr. H. G. GADAMER, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, op.cit. Vegeu, sobretot, pp. 305-306: «Wenn wir aus der für unsere hermeneutische Situation im ganzen bestimmenden historischen Distanz eine historische Erscheinung zu verstehen suchen, unterliegen wir immer bereits den Wirkungen der Wirkungsgeschichte. Sie bestimmt im voraus, was sich uns als fragwürdig und als Gegenstand der Erforschung zeigt, und wir vergessen gleichsam die Hälfte dessen, was wirklich ist, ja mehr noch, wir vergessen die ganze Wahrheit dieser Erscheinung, wenn wir die unmittelbare Erscheinung selber als die ganze Wahrheit nehmen. / In der vermeintlichen Naivität unseres Verstehens [...] zeigt sich das Andere so sehr vom Eigenen her, daß es gar nicht mehr als Eigenes und Anderes zur Aussage kommt» [“Quan nosaltres mirem de comprendre un fenomen històric des de la distància històrica que determina la nostra situació hermenèutica, ens trobem sempre sotmesos als efectes de la història efectual. Aquesta és la que determina per endavant el que ens semblarà qüestionable i objecte d'investigació, i en un cert sentit oblidem la meitat del que és real, més encara, oblidem tota la veritat d'aquest fenomen tan bon punt prenem el fenomen immediat per tota la veritat. / En la suposada ingenuïtat de la nostra comprensió [...] l'altra es mostra tan des del propi que ja no s'expressa ni com a propi ni com a altre”]. La traducció és nostra.

¹⁴² *Zibaldone*, 1702.

¹⁴³ G. LEOPARDI, «Prefazione dell'interprete», dins *Le rime di Francesco Petrarca*, dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 1025-1026, cita a p. 1025.

¹⁴⁴ Cfr. M. FERRARIS, «Invecchiamento della “scuola del sospetto”», dins G. VATTIMO — P. A. ROVATTI (eds.), *Il pensiero debole*, op.cit., pp. 120-136. Vegeu, en especial, p. 127.

¹⁴⁵ Cfr. G. LEOPARDI, «III. Scusa dell'interprete», dins *Manifesto, prefazione e scusa dell'interprete alle rime di Francesco Petrarca*, dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), op.cit. Cita a p. 1027. Vegeu, quant a la

Comptat i debatut, Leopardi volia allunyar-se d'aquelles edicions que feien explícites, mitjançant la interpretació, el misteri de la poesia —de la poètica, és a dir de la natura i, per tant, de l'ésser— de què estaven tractant: «A quelli che mi riprendono di non avere sviscerati i pensieri del Petrarca, domando perdono di non avere fatto mai lo svisceratore».¹⁴⁶ El terme de *svisceratore* ens remet a un dels temes constants de Leopardi, aquell segons el qual l'excés de llum de la raó ens ha encegat davant dels misteris —de la *favilla* de la natura, de l'ésser—¹⁴⁷ de la natura, en el sentit que «[l]’analisi delle cose è la morte della bellezza o della grandezza loro, e la morte della poesia».¹⁴⁸

Leopardi tem i defuig la llum directa.¹⁴⁹ D'aquí que cerqui sempre l'obstacle o bé l'obertura completa: tant l'un com l'altre obliguen a usar la imaginació per acabar de perfer la parcialitat de la visió, ço és, a fer servir la imaginació per tal d'obtenir-ne una imatge completa. I és que una de les fal·leres de Leopardi és que el poeta ha d'observar la natura, d'imitar-la, però sense passar pel camí de la raó —dels conceptes o substàncies, al capdavant—, sinó a través de la imaginació.¹⁵⁰ D'aquí que el comentari de qualsevol obra hagi de seguir el mateix recorregut, ço és a saber, el de la imaginació i no pas el de la raó, o almenys, no pas exclusivament el de la raó.

Chiunque esamina la natura delle cose colla pura ragione senz'aiutarsi dell'immaginazione nè del sentimento [...] potrà ben quello che suona il vocabolo *analizzare*, cioè risolvere e disfar la natura [...]. Ma il tutto di essa, il fine e il rapporto scambievole di esse parti tra loro, e di ciascuna verso il tutto, lo scopo di questo tutto, e l'intenzion vera e

distinció entre intèrpret i comentador, A. FOLIN, «Comment-taire», dins *Leopardi e il canto dell'addio*, Venezia: Marsilio, 2008, pp. 148-167. Hom assenyalà el fet que Leopardi distingeix entre “Comento”, el qual equival a mantenir en la foscor el nucli pregon del poètic i del seu enigma, i “interpretazione”, el qual equival a explicitar l'implícit, esclarir l'obscur, traduir la llengua antiga a l'actual.

¹⁴⁶ G. LEOPARDI, «III. Scusa dell'interprete», dins *Manifesto, prefazione e scusa dell'interprete alle rime di Francesco Petrarca*, dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), op.cit., p. 1027.

¹⁴⁷ G. LEOPARDI, «Alla Primavera, o delle Favole antiche», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 99-103, v. 90.

¹⁴⁸ *Zibaldone*, 1234.

¹⁴⁹ *Ibid.*, 1744: «Da quella parte della mia teoria del piacere dove si mostra come degli oggetti veduti per metà, o con certi impedimenti ec. ci destino idee *indefinite*, si spiega perchè piaccia la luce del sole o della luna, veduta in luogo dov'essi non si vedano e non si scopra la sorgente della luce [...]». Un clar exemple en seria la *siepe* del vers 2 de *L'infinito*: «Sempre caro mi fu quest'ermo colle, / e questa siepe, che da tanta parte / dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., p. 120, vv. 1-3.

¹⁵⁰ Cfr. *Zibaldone*, 2133-34: «L'immaginazione per tanto è la sorgente della ragione, come del sentimento, delle passioni, della poesia; ed essa facoltà che noi supponiamo essere un principio, una qualità distinta e determinata dell'animo umano, o non esiste, o non è che una cosa stessa, una stessa disposizione con cento altre che noi ne distinguiamo assolutamente, e con quella stessa che si chiama riflessione o facoltà di riflettere, con quella che si chiama intelletto ec. Immaginazione e intelletto è tutt'uno».

profonda della natura [...] queste cose, dico, è impossibile il ritrovarle e l'intenderle a chiunque colla sola ragione analizza ed esamina la natura. La natura così analizzata non differisce punto da un corpo morto.¹⁵¹

Semblantment a la traducció de l'*Antígona* per part de Hölderlin, per a Leopardi una bona traducció no consisteix pas a explicar —en explicitar el que hom creu que són tots els secrets de l'obra traduïda—, sinó a comprendre,¹⁵² és a dir, «to call into life these indwelling but hitherto unfulfilled latencies, to “surpass” the original text in the exact spirit of this text».¹⁵³ D'aquí, doncs, que l'àmbit del *comprendre* no se situï pas en la pura crítica literària —entesa com a esventrament o anàlisi, ço és com a comentari—, sinó justament a bastir una altra obra literària.¹⁵⁴ Al capdavant, la comprensió leopardiana dels versos petrarquescos no són altra cosa que els seus *Canti*.¹⁵⁵ I és que «[l]a semplicità del Petrarca benchè naturalissima come quella dei greci, tuttavia differisce da quella in un modo che si sente ma non si può spiegare».¹⁵⁶

¹⁵¹ Zibaldone, 3237-3239.

¹⁵² Cfr. U. GALIMBERTI, *Psichiatria e fenomenologia*, Milano: Feltrinelli, 1979, pp. 9-24, en què hom fa referència a la distinció que féu Jaspers en relació als termes alemanys *verstehen* i *erklären*.

¹⁵³ G. STEINER, *Antigones. How the Antigone Legend Has Endured in Western Literature, Art, and Thought*, New Haven: Yale University Press, 1996, p. 72.

¹⁵⁴ Cfr. H. G. GADAMER, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, op.cit., p. 289, sobretot perquè mostra que les anomenades ciències de l'esperit no poden actuar com les ciències de la natura, sobretot perquè a les primeres els manca l'objecte d'estudi i, per tant, el fet de poder trobar una solució —una interpretació— final: «Offenbar kann man hier nicht einfach einen Maßstab der Sache zugrunde legen, an dem sich Wert und Gewicht von Forschung bemißt. Vielmehr erscheint uns die Sache erst im Lichte dessen wahrhaft bedeutsam, der sie uns recht zu schildern weiß» [“És ben palès que aquí hom no pot prendre com a criteri la matèria mateixa, que és el que sol fixar el valor i el pes de la investigació. Al contrari, la matèria ens sembla realment significativa només a partir de la llum d'aquell que reïx a descriure-la [mostrar-la] adequadament”]. La traducció és nostra. Noteu que Gadamer empra el verb *mostrar* [“schildern”], el qual ens remet de ple al fet que tota comprensió és més aviat una indicació, i no pas una explicació, un dir. Vegeu també Carta núm. 203 del 13 de juliol del 1821 a P. Giordani, dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 1217-1218, en especial la cita a p. 1217: «l'effetto ch'io vorrei principalmente conseguire, si è che gli scrittori italiani possano esser filosofi, inventivi e accomodati al tempo, che in somma è quanto dire scrittori e non copisti». Ço és a saber: un escriptor ho és justament perquè amb la seva obra en respon i comprèn una altra, no pas, segons Leopardi, els copistes, ço és, els que copien.

¹⁵⁵ Cfr. A. FOLIN, «Comment-taire», dins *Leopardi e il canto dell'addio*, op.cit., pp. 148-167. Vegeu en especial p. 161: «Insomma, il vero commento alle Rime di Petrarca, Leopardi non poteva scriverlo per Antonio Fortunato Stella, per una semplicissima ragione: lo aveva già scritto e lo stava scrivendo nei *Canti*, in alcuni passaggi dello *Zibaldone*, nelle *Operette morali*». Cal fer aparès, en relació a aquest tema, els comentaris que féu el recanatès en relació a la cançó *All'Italia*: G. LEOPARDI, «Dedicatorie delle Canzoni: II. Giacomo Leopardi al cavaliere Vincenzo Monti [1824]», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., p. 220. El nostre poeta afirma que la cançó susdita parteix dels poemes que Simònides féu arran de la batalla de les Termòpiles. A nosaltres ens interessa, però, allò que hom pot deduir de la relació entre Leopardi i Simònides: en un cert sentit, aquesta relació representa aquella que s'esdevé entre el poeta i el lector ideal, ço és, aquell lector que és capaç de fer-se seu el cant, d'identificar-s'hi —imitació-interpretant—. Vegeu-ne què en diu: «procurai di rappresentarmi alla mente le disposizioni dell'animo del poeta in quel tempo, e con questo mezzo, salva la disuguaglianza degl'ingegni, *tornare a fare la sua canzone*». La cursiva és nostra.

¹⁵⁶ *Zibaldone*, 70.

Centrem-nos un moment en les paraules finals de la darrera cita, ço és, «si sente ma non si può spiegare», i mirem de parafrasejar-la de la manera següent: «si comprende ma non si può spiegare». I és que, en opinió nostra, la comprensió s'esdevé a través del sentiment —de la perillosa identificació de la qual defuig Plató—, no pas a través de l'intel·lecte —de les explicacions teleològiques formulades a posteriori—. ¹⁵⁷ Aquest argument ens remet a una afirmació del *Discorso*, en què Leopardi critica els moderns precisament perquè escriuen «trattati in versi, ne' quali non parlano le cose ma noi», ¹⁵⁸ és a dir, no parla pas la natura —l'"aseità", la inutilitat o l'absoluta gratuïtat i contingència de les coses— ¹⁵⁹ ans la raó —el fonament metafísic— dels homes.

No cal recordar que «la natura [...] è composta, conformata e ordinata ad un effetto poetico», ¹⁶⁰ és a dir que «il suo modo di essere» ¹⁶¹ —l'èsser—, no pot sotmetre's a la mirada utilitarística de la raó metafísica, car «il diletto», el sentiment, al capdavant, «è sempre il fine, e di tutte le cose, l'utile non è che il mezzo». ¹⁶² La del recanatès, doncs, és una mirada estètica, en el sentit que hom no es preocupa pas a respondre el «perché delle cose», ¹⁶³ o, millor encara, no es pre-ocupa *tout court*, sinó que «[q]ui neghittoso immobile giacendo, / Il mar la terra e il ciel miro e sorrido». ¹⁶⁴ I és que en la poesia parla l'"aseità" de la natura, és a dir, el que Wilkinson i Willoughby anomenen “la tautologia de l'art”: «its inherent tendency to offer a hundred different treatments of the same subject». ¹⁶⁵ Som del parer que és justament aquest tret tautològic el que Leopardi està defensant en el *Discorso* quan afirma que «è grandissima l'efficacia della poesia, quando l'imitazione è rara, l'oggetti comune». ¹⁶⁶ I és que la funció de la poesia consisteix a mirar d'una altra manera —ço és, a mirar estèticament— la realitat.

¹⁵⁷ Cfr. *Zibaldone*, 3942: «esprimendole piuttosto che imitandole, poichè il buono imitatore deve aver come raccolto e *immedesimato in se stesso quello che imita*, sicchè la vera imitazione non sia propriamente imitazione, facendosi d'appresso se medesimo, ma espressione.». La cursiva és nostra.

¹⁵⁸ G. LEOPARDI, «Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 968-996. Cita a p. 988.

¹⁵⁹ Cfr. *Zibaldone*, 1615 i 1619. En relació a l'"aseità", vegeu *supra*, a nota 34.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 3241.

¹⁶¹ *Ibid.*, 3243.

¹⁶² *Ibid.*, 987. Vegeu, al respecte, R. DAMIANI, «Leopardi e il principio di inutilità», dins *Leopardi e il principio di inutilità*, op.cit., pp. 9-18.

¹⁶³ G. LEOPARDI, «Canto notturno di un pastore errante dell'Asia», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 160-164, v. 70.

¹⁶⁴ G. LEOPARDI, «Aspasia», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 180-183, vv. 111-112.

¹⁶⁵ F. SCHILLER, *On the Aesthetic Education of Man, in a Series of Letters*, E. M. WILKINSON — L. A. WILLOUGHBY (eds.), Oxford: Clarendon Press, 1967, p. 300. Cita extreta de P. DE MAN, «Aesthetic Formalization in Kleist», dins *The Rhetoric of Romanticism*, op.cit., cita a p. 264.

¹⁶⁶ G. LEOPARDI, «Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 968-996. Cita a p. 979. Val a dir que aquesta reflexió serà desenvolupada en el *Zibaldone*, 14-21.

L'esguard estètic afavoreix, doncs, una comprensió esotèrica, en què hom no reïx a comprendre mitjançant la violència de l'aclariment, ans mitjançant un comentari — comentari en format d'obra— que entorpeixi la immediatesa a la qual tendeix tota explicació.¹⁶⁷ És per això que hom defuig tant de la imitació directa —immediata— de la realitat, com de l'explicació dels secrets de la pròpia obra.¹⁶⁸ Pel que fa a la imitació, hi ha un passatge del *Discorso* que no podem estar-nos d'esmentar:

le cose ordinarissimamente, e in ispecie quando sono comuni, fanno al pensiero e alla fantasia nostra molto più forza imitate che reali, perché l'attenzione così al tutto come singolarmente alle parti della cosa, la quale non è più che tanta, e spesso è poca o nessuna quando questa si vede o si sente in maniera ordinaria, voglio dire nella realtà, è molto e gagliarda quando la cosa si vede o si sente in maniera straordinaria e meravigliosa, come nella imitazione. [...] l'uomo nel leggere i poeti è meglio disposto che non suole a sentirla qualunque ella è.¹⁶⁹

Per consegüent, tant la imitació com el comentari leopardians, així com la metàfora, estan concebuts per tal d'esdevenir un obstacle —una *siepe*— de la realitat, ço és, una mena de nosa que permeti, per un cantó, la imitació-interpretant, i per l'altre, el comentari en format d'obra.¹⁷⁰ Val a dir que ha estat sobretot D'Intino a assenyalar-nos un dels moments en què millor es palesa la renitència amb què l'italià es veu obligat a explicar els secrets interpretatius de l'obra.¹⁷¹ Es tracta, principalment, de les *Annotazioni* bolonyeses del 1824; vegeu-ne el tros més destacable: «Non credere, lettore mio, che in queste *Annotazioni* si contenga cosa di rilievo. Anzi se tu sei di quelli ch'io desidero per lettori, fa conto che il libro sia finito, e lasciami qui solo co' pedagoghi a

¹⁶⁷ Cfr. G. LEOPARDI, «Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 968-996. Vegeu en especial p. 972: «ma la natura così *violentata* e scoperta non concede più quei dilette che prima offeriva spontaneamente». La cursiva és nostra.

¹⁶⁸ Cfr. F. D'INTINO, «Autocensura, esoterismo e poetica romantica: l'autocommento leopardiano», dins G. PERON (ed.) *L'autocommento. Atti del XVIII Convegno interuniversitario (Bressanone, 1990)*, Padova: Esedra, 1994, pp. 35-45.

¹⁶⁹ G. LEOPARDI, «Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 968-996. Cita a p. 984.

¹⁷⁰ Val a dir que el tema de la “imitació-interpretant” serà desenvolupat en el següent capítol del present treball. A tall d'avançament, hom podria apropar la susdita “imitació-interpretant” a l'hermenèutica crítica de Ricoeur, i, en un cert sentit, equiparar-la a la metàfora viva [Cfr. P. RICOEUR, *La Métaphore vive*, op.cit.], ço és, a la força de redescrípció del real que té aquesta figura. També volem fer atenció al tipus de mimesi de què fa referència Ricoeur, i que molt escaientment ha estat anomenat «mimesis créatrice» per J. L. AMALRIC, *Ricoeur, Derrida. L'enjeu de la métaphore*, op.cit., p. 129.

¹⁷¹ Cfr. F. D'INTINO, «Autocensura, esoterismo e poetica romantica: l'autocommento leopardiano», dins G. PERON (ed.) *L'autocommento. Atti del XVIII Convegno interuniversitario (Bressanone, 1990)*, op.cit., pp. 35-45. Cal esmentar, també, A. FOLIN, «Comment-taire», dins *Leopardi e il canto dell'addio*, op.cit., pp. 148-167.

sfoderar testi e citazioni».¹⁷² Com es pot veure, el nostre poeta recomana als lectors que el comprenen de debò —que se senten interpel·lats per la «forza intima»¹⁷³ dels seus textos— que deixin de llegir les susdites *Annotazioni*, ja que no hi trobaran res que no sigui un simple esbudellament o una exhibició —“sfoderar”— de textos i cites amb què explicar —buidar de sentit—, en aquest cas, els cants.

4.2.3. LA POESIA COM A INTERMEDIACIÓ: LA IMITACIÓ DES DEL PUNT DE VISTA DE LA TRAGÈDIA CLÀSSICA

La poètica de Leopardi —la *poesia mista*, al capdavant—, consisteix a mostrar sense dir, ja que «sobre allò de què no es pot parlar, hom ha de callar».¹⁷⁴ Per poder sentir la il·lusió cal que evitem de fer com Orfeu¹⁷⁵ i maldar per no girar l'esguard cap a Eurídice —perquè aquesta, que representa el Sentit, de fet no ha existit mai—, és a dir, cal que sapiguem mantenir-nos en aquell espai entre el visible i l'invisible que és, comptat i debatut, l'espai de la imaginació —aquell espai de la llunyania física i mental (els records, els *antichi*) en què es produeix la sensació d'indefinit; i és que sense aquest sentiment l'home modern no pot passar el llenguatge definit de la raó—.¹⁷⁶

Compartim l'opinió de Prete segons la qual el cant leopardià és el cant, no pas de la bellesa —concepte llastrat per la plenitud metafísica «del desiderio soddisfatto»—,¹⁷⁷ ans de la “grazia”, ço és, de l'«stuzzica-appetito»¹⁷⁸ que produeixen «le cose che non son cose».¹⁷⁹ Cal advertir que “le cose che non son cose” no es poden parafrasejar i, per tant, entendre, com a “le cose che ormai non son cose”, ja que el seu no és pas un cant nostàlgic que es plany de les coses malauradament perdudes, ans al contrari: el poeta canta —serva— justament aquesta absència, aquest “nulla”. I és que la poesia, al capdavant, és un cant al desig —transcendent— que mai no reïx a aconseguir-se, ço és,

¹⁷² G. LEOPARDI, «Annotazioni alle dieci Canzoni stampate a Bologna nel 1824», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 221-234, cita a p. 222.

¹⁷³ G. LEOPARDI, «Prefazione dell'interprete», dins *Le rime di Francesco Petrarca*, dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 1025-1026, cita a p. 1026.

¹⁷⁴ L. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. Joan Ordi Fernández, Barcelona: IEC, 2005, p. 107.

¹⁷⁵ Cfr. A. FOLIN, *Leopardi e il canto dell'addio*, op.cit., p. 126. Vegeu, també, M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris: Gallimard, 1988. Cal tenir en compte que, per al francès, el fet d'escriure comença precisament amb la mirada d'Orfeu o, per ésser més exactes, amb la pèrdua d'Eurídice.

¹⁷⁶ Cfr. M. DONÀ, *Misterio grande. Filosofia di Giacomo Leopardi*, op.cit., p. 208: «Diremmo anzi che tutto ciò che non-è presente, è fonte di piacere».

¹⁷⁷ *Zibaldone*, 203.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*, 4174. Vegeu, al respecte, A. PRETE, «Parte prima. Il tragico, il sorriso», dins *Il deserto e il fiore*, op.cit., pp. 3-66.

que mai no esdevé gaudi —immanent—. ¹⁸⁰ Pensem en Orfeu: «wäre das Zurückschaun / nicht die Zersetzung dieses ganzen Werkes, / das erst vollbracht wird»;¹⁸¹ només aquell qui té cura de l'absència podrà mantenir la vida-com-a-desig.¹⁸²

La de Leopardi, doncs, és una poètica de la «*donna che non si trova*»,¹⁸³ ço és, una poètica en què hom té molta cura de mantenir l'absència com a absència —de l'ésser-com-a-*nulla*—, ja que només aquesta permet que tot sigui possible. En relació a aquesta poètica, D'Intino ens ha fet parar esment en una afirmació zibaldoniana segons la qual «i fanciulli trovano il tutto nel nulla, gli uomini il nulla nel tutto».¹⁸⁴ Aturem-nos un moment, i mirem, de nou, de parafrasejar-la: “I fanciulli trovano il tutto [el significat] nel nulla, gli uomini il nulla nel tutto [el significat]”. Comptat i debatut, la proposta del recanatès ens anima a imitar el *nulla* propi de la natura, ja que només així reeixirem a significar el món.

Si el món de la tragèdia clàssica —en especial el de la *Iliada*— era un món deixat en mans d'uns déus arbitraris i omnipotents i, per tant, un món allunyat de la comprensió dels homes, la poètica del *nulla* leopardiana,¹⁸⁵ en canvi, advoca per un món en el qual els déus-com-a-garants-del-Sentit han desaparegut de l'escena. A més a més, és justament a causa d'aquest esvaniment que s'esdevé la salvació de «il tutto [la vida-com-a-sentit] dal niente».¹⁸⁶ Val a dir que, en relació a la diferència entre el *nulla* i el *niente*, hom es podria plantejar, a fi d'arribar a copsar-la, les paràfrasis següents: per un cantó, el *nulla* equivaldria al *nulla-com-a-retirada-de-l'esguard-del-garant-del-Sentit*, mentre que el *niente*, contràriament, correspondria al *niente-com-a-anorreament-del-Sentit*. D'aquí el somriure entre rabiüt i capciós de Bruto, «e maligno alle nere ombre sorride»,¹⁸⁷ un somris propi d'un tità adreçat, no pas al *niente* abissal, ans al *nulla-de-*

¹⁸⁰ Cfr. M. RECALCATI, «Desiderio e godimento», dins Jacques Lacan. *Desiderio, godimento e soggettivazione*, op.cit., pp. 239-336.

¹⁸¹ R. M. RILKE, «Orpheus, Eurydike, Hermes / Orfeu, Eurídice, Hermes», dins *Cinquanta poemes de "Neue Gedichte"*, trad. i ed. F. FORMOSA — J. MARGARIT, Barcelona: Quaderns Crema, 2011, pp. 72-79, cita a p. 75: «si mirar cap enrere / no fos desintegrar tota aquella obra / que encara ha d'acabar».

¹⁸² Cfr. M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard, 1964. Del filòsof francès, ens interessa, sobretot, la seva reflexió al voltant de l'absència o invisible. En relació a aquesta temàtica, és molt important un passatge que es troba en les anomenades “Notes de travail”, en especial aquella de la p. 278: «L'invisible est là sans être objet, c'est la transcendance pure, sans masque ontique. Et les “visibles” eux-mêmes, en fin de compte, ne sont que centrés sur un noyau d'absence eux aussi [...]».

¹⁸³ G. LEOPARDI, «Annotazioni alle dieci Canzoni stampate a Bologna nel 1824», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 221-234, cita a p. 222.

¹⁸⁴ Zibaldone, 527. Vegeu, al respecte, F. D'INTINO, «Interludio II. La voce interrotta», dins *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia: Marsilio, 2009, pp. 203-207.

¹⁸⁵ L. CAPITANO, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, op.cit., p. 702.

¹⁸⁶ Ibid., p. 701.

¹⁸⁷ G. LEOPARDI, «Bruto minore», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 93-98, v. 45.

Sentit —al testimoni que aparta a gratcient la mirada—, ço és, a la Indiferència o *aseità* de l'èsser, de la Natura.¹⁸⁸

Del que acabem de dir, sembla ben palès que la nostra hipòtesi de treball té en compte l'afirmació d'Alessandra Mirra segons la qual «[t]utta l'opera leopardiana, infatti, lirica e non solo, è fortemente e profondamente *tragica*».¹⁸⁹ El tràgic necessita de la presència de Déu, d'una presència inactiva —oculta— de Déu, de pur espectador o testimoni —testimoni del fracàs de l'heroi, ja que sense testimoni no hi hauria tragèdia, no hi hauria Sentit—. ¹⁹⁰ Però, en el cas del nostre autor, potser seria una mica més exacte de parlar, no pas de tràgic —àmbit en el qual encara hi ha Sentit-com-a-testimoni—, ans d'ultratràgic o d'ultrahumanista, atès que els herois leopardians, sobretot Bruto i Saffo, declaren precisament de no voler cap mena de testimoni —de garants del Sentit—: ni déus, ni Natura, ni descendents.¹⁹¹ I és que «el poeta no teme a la nada».¹⁹²

La tragèdia leopardiana, doncs, és ultràgica justament perquè vol depassar, per dir-ho així, el pes feixuc i anorreador del Sentit-com-a-necessitat. «Arcano è tutto, / fuor che il nostro dolor»,¹⁹³ d'aquí que sigui mitjançant el dolor —el sentiment— que hom crea una diferència —un significat— al bell mig d'un tot indiferenciat —«il deserto della vita»—,¹⁹⁴ d'un “tutto arcano”. És a dir, és través del suïcidi, que Saffo —la qual, recordem-ho, representa la totalitat dels homes— reïx a passar del Sentit al Significat,

¹⁸⁸ Cfr. R. ARGULLOL, «Infelicità e titanismo», dins C. FERRUCCI (ed.), *Leopardi, arte e verità*, Roma: Bonacci, 1990, pp. 19-44.

¹⁸⁹ A. MIRRA, *Leopardi teorico del tragico. Dagli abbozzi teatrali alla poesia lirica*, op.cit., p. 233.

¹⁹⁰ Cfr. G. STEINER, *The Death of Tragedy*, New Haven: Yale University Press, 1961, 1980. Vegeu, sobretot, p. 353: «But tragedy is that form of art which requires the intolerable burden of God's presence.». Aquesta mena de tragèdia es troba, per exemple, a la cançó de G. LEOPARDI, «Alla Primavera, o delle Favole antiche», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 99-103. Vegeu, en especial, el darrer vers, ço és, el v. 95: «pietosa no, ma spettatrice almeno».

¹⁹¹ Cfr. L. CAPITANO, «L'assurdo e la rivolta: Leopardi e Camus», dins *Leopardi. L'alba del nichilismo*, op.cit., pp. 606-620. Cal assenyalar que l'autor esmenta el terme d'"ultratràgica" a la p. 618. Val a dir que l'ús del terme "ultrahumanisme" té a veure amb la necessitat leopardiana d'assenyalar que el temps de Brut, el temps dels herois clàssics, ja s'ha acabat; ara és el temps de Teofrast, el filòsof que és conscient de la vanitat del coneixement i, per tant, de l'humanisme: d'aquí que no triï el suïcidi de l'home d'acció.

¹⁹² M. ZAMBRANO, *Filosofia y poesía*, Madrid: FCE, 2017, p. 23.

¹⁹³ G. LEOPARDI, «Ultimo canto di Saffo», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 109-112, vv. 46-47.

¹⁹⁴ G. LEOPARDI, «Dialogo di Tristano e di un amico», dins les *Operette morali*, dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., p. 603.

ço és, a determinar-se èticament.¹⁹⁵ És per això que la seva poètica, la poètica de les “opere di genio” pugui ésser considerada una poètica de la diferència (ètica).

Per consegüent, del Sentit-com-a-testimoni-sense-compassió de la tragèdia clàssica passem, en l’obra de Leopardi, al *nulla-de-sentit*, ço és, al *nulla-com-a-retirada-de-l’esguard-del-garant-del-Sentit*. I és que cal passar del Sentit (indiferent) al Significat (diferenciador), ço és, de la necessitat (filosòfica) a la possibilitat (poètica). Saffo constata la vanitat de qualsevol tipus de demanda i la impossibilitat, doncs, de cap mena de resposta per part del diví. Però és precisament aquesta manca de resposta (definitiva) —precisament perquè «forse del mio dir poco ti cale»¹⁹⁶ el que permet l’establiment de la distància infinita entre el Sentit —l’exhauriment ontològic de tot el Dir o la concepció de l’ésser com a unitat— i el Significat —la imitació-interpretant com a tret distintiu o com a rèplica a la finitud:¹⁹⁷ «perchè non è possibile che nella imitazione non resti niente a desiderare. Ma il contrario manifestamente avviene: da che apparisce che il fonte del diletto nelle arti non è il bello, ma l’imitazione».¹⁹⁸ I és que la distància infinita s’esdevé mitjançant una imitació que interpreta, personalitza i revela, ço és, a través d’una imitació que no explica—.

Aquesta mena d’interpretació possibilita de veure la realitat (invisible) de «le cose che non son cose»¹⁹⁹ i, per tant, el fet d’allunyar-se del real (visible) del Sentit. És, doncs, a través del que Leopardi anomena el «secondo genere di obbietti»²⁰⁰ —els

¹⁹⁵ Cfr. A. NEGRI, *Lenta ginestra. Saggio sull’ontologia di Giacomo Leopardi*, op.cit., en especial les pp. 209-210. Val a dir que el Significat no tan sols es basteix per mitjà del suïcidi; de fet, en l’obra del recanatès, aquest paper l’assumeix la imaginació. Això també en parla Negri a p. 190.

¹⁹⁶ G. LEOPARDI, «Canto notturno di un pastore errante dell’Asia», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 160-164, v. 60.

¹⁹⁷ Cfr. O. MARQUARD, «Frage nach der Frage, auf die die Hermeneutik die Antwort ist», dins *Abschied vom Prinzipiellen*, Stuttgart: Reclam, 1981, p. 117: «Die Hermeneutik ist Replik auf die menschliche Endlichkeit». En relació a Marquard és molt interessant C. LLINÀS, *Escatologia i modernitat. El pensament d’Odo Marquard*, Barcelona: Cruïlla, 2014. Vegeu, sobretot, p. 33: «*contra tota mena d’“il·lusions d’absolut” i d’“intencions directes de sentit”, la modernitat és precisament i exclusivament l’enorme procés de la neutralització conscient i consegüent dels excedents perillosos de significació, és a dir, dels èmfasis excessius posats en qüestions de sentit.*». La cursiva és de l’autor. En opinió nostra, Leopardi és un modern que mira de rebaixar els excessos de Sentit —en tant que indiferent i anorreador—, excessos que limita a través del *nulla-de-sentit*. Al capdavant, el *nulla-de-sentit* és el que permet la imitació-interpretant i, per tant, el significat (ètic). Pel que fa al concepte de “distància”, vegeu M. BLANCHOT, «La pensée et l’exigence de discontinuité», dins *L’entretien infini*, op.cit., pp. 1-11. Vegeu, en especial, p. 5: «Le maître ne donne rien à connaître qui ne reste déterminé par l’“inconnu” indéterminable qu’il représente, inconnu qui ne s’affirme pas par le mystère, le prestige, l’érudition de celui qui enseigne, mais par la *distance infinie* entre A et B».

¹⁹⁸ *Zibaldone*, 3.

¹⁹⁹ *Ibid.*, 4174. Estem seguint la distinció lacaniana entre el real i la realitat. Per a més informació, vegeu *supra*, nota 77.

²⁰⁰ *Ibid.*, 4418. D’aquesta pàgina, cal subratllar sobretot la reflexió al voltant del que Leopardi anomena “objectes dobles”. Vegem-la: «All’uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli

“objectes dobles” són aquells que es manifesten quan el buit de significat del real passa pel sedàs de la imitació-interpretant— que es manifesta la realitat, és a dir, el Significat. L’absència, l’invisible, l’èsser-com-a-*nulla* és, de fet, una dimensió del visible, en el sentit que «il n’y a pas de monde brut, il n’y a qu’un monde élaboré»,²⁰¹ és a dir, un real sempre sedassat pel «point aveugle»²⁰² de la imaginació. L’absència, al capdavant, és aquella dimensió del real que facilita el sorgiment del que el reanatenomena «facoltà immaginativa» o «forza immaginativa»²⁰³ o, per dir-ho d’una manera més poètica, aquella possibilitat o inspiració «ond’io respiro».²⁰⁴

La inspiració i, per tant, la possibilitat poètica, tan sols es pot mantenir si hom defuig la mirada d’Eurídice, ço és, si hom reïx a apartar-se de l’anorreador esguard del Sentit-com-a-resposta —l’«imperativo dell’assolutezza del senso»—²⁰⁵ i, així, abraçar «senno con libertà»²⁰⁶, ço és, l’èsser-com-a-*nulla*-de-sentit.²⁰⁷ En aquest sentit, hom pot afirmar que la figura d’Aspasia és, en opinió nostra, l’Eurídice leopardiana. A diferència, per exemple, de *Il pensiero dominante*, cançó en què encara podem veure un poeta sotmès a l’encant —al Sentit totalitzador— de la Idea femenina —de l’«eccelsa imago»—,²⁰⁸ en *Aspasia*, per contra, el nostre poeta gosa declarar de no voler pas «un lungo / servaggio ed aspro»²⁰⁹ a l’estil dels trobadors, sinó que, talment com una mena d’Orfeu vencedor, Leopardi reïx a defugir la mirada de l’Aspasia-com-a-sentit per tal de

vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d’una campana; e nel tempo stesso coll’immaginazione vedrà un’altra torre, un’altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione.». Cfr. B. MARTINELLI, *Leopardi tra Leibniz e Locke. Alla ricerca di un orientamento e di un fondamento*, op.cit. Aquest autor esmenta, a p. 209: «la teoria della doppia visione degli oggetti». Aquesta teoria Martinelli la remet al mossèn i divulgador Francesco Soave, a través del qual Leopardi va llegir, entre d’altres coses, Locke. És interessant el que afirma a la mateixa p. 209 en nota: «Leopardi lega tuttavia il sistema della doppia visione degli oggetti all’immaginazione, mentre padre Soave, più correttamente, lo lega al funzionamento della memoria».

²⁰¹ M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l’invisible*, op.cit., p. 72.

²⁰² Ibid., p. 54. Vegeu, també, M. DE SOUZA CHAÚI, *Merleau-Ponty: la experiencia del pensamiento*, Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1999, en especial les pp. 130-131.

²⁰³ Zibaldone, 167.

²⁰⁴ G. LEOPARDI, «Il pensiero dominante», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 170-174, v. 129.

²⁰⁵ A. CARACCILO, *Leopardi e il nichilismo*, op.cit., p. 32. La cursiva és de Caracciolo.

²⁰⁶ G. LEOPARDI, «Aspasia», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 180-183, v. 106.

²⁰⁷ Cfr. L. PAREYSON, *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, op.cit., Vegeu p. 31, en què hom estableix l’origen de la llibertat en el *nulla* o, millor encara, la llibertat és el *nulla*: «La libertà comincia dal nulla: il nulla della libertà».

²⁰⁸ G. LEOPARDI, «Aspasia», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 180-183, v. 48.

²⁰⁹ Ibid., vv. 87-88.

mantenir la pròpia llibertat —el propi *nulla-de-sentit*— i, per tant, la pròpia inspiració —Significat—.

Segons Natale, amb *Aspasia* s'esdevé, «il tentativo di mettere in pratica questa rinuncia del desiderio»,²¹⁰ és a dir, d'escenificar la tan cobejada ataràxia epicúria. A nosaltres, i en relació a l'argument que ens ocupa, del tema del desig, ens interessa sobretot el vessant que abraça el desig de l'Altre —l'Altre com a Sentit i Resposta—. És per això que, des d'un cert punt de vista, hom també es pugui plantejar el següent: el protagonista de la cançó d'*Aspasia*, Leopardi al capdavant, hom el veu com un reflex d'Antígona, per bé que ni la de Sòfocles ni la de Hegel, ans la de Lacan. És a dir, mentre que l'alemany centra la tragèdia en la interpretació unilateral de la llei per part de l'heroïna grega, ço és, en el fet d'haver-se arrogat el dret a la immediatesa del Sentit, el francès, contràriament, la pren com a «*figura estrema del desiderio*».²¹¹ El Leopardi d'*Aspasia*, talment com Antígona, no vol ésser reconegut per l'Altre (o l'Altra) —rebutja qualsevol mena de testimoniança—, ans al contrari, se'n vol deslliurar: «Cadde l'incanto, / e spezzato con esso, a terra sparso / il giogo».²¹²

Hom renuncia, doncs, al desig, ço és, al desig de reconeixement, per tal de situar-se «al di là di ogni possibile riconoscimento, scegliendo, piuttosto di cedere su se stesso, la propria morte».²¹³ D'aquí que puguem afirmar, amb Squarotti, que el tema central del *Bruto minore* no és pas el del suïcidi, ans el fet de matar-se justament davant de la indiferència del *nulla-de-sentit*. Hem de tenir ben present que el Brut leopardià opta per allunyar-se de la Història —l'àmbit del Sentit—, ço és, rebutja el fet d'esdevenir un model a imitar²¹⁴ i, consegüentment, refusa l'ideal humanista perquè «dolor non sente / chi di speranza è nudo».²¹⁵ És per aquest motiu que tria el *nulla-de-sentit* com a l'únic testimoni digne —en tant que significant— de la seva mort.

²¹⁰ M. NATALE, *Il canto delle idee. Leopardi fra "Pensiero dominante" e "Aspasia"*, op.cit., p. 142.

²¹¹ M. RECALCATI, «Desiderio e godimento», dins *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, op.cit., pp. 239-336. Cita a p. 261. La cursiva és de Recalcati.

²¹² G. LEOPARDI, «Aspasia», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 180-183, vv. 101-103.

²¹³ M. RECALCATI, «Desiderio e godimento», dins *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, op.cit., pp. 239-336. Cita a p. 262.

²¹⁴ Cfr. G. B. SQUAROTTI, «Il tragico in Giacomo Leopardi», dins F. JANOWSKI (ed.), *Leopardi und der Geist der Moderne*, op.cit., pp. 15-39. Vegeu, en especial, p. 29: «Bruto è l'eroe tragico che proclama la fine di ogni significato dell'azione nella storia».

²¹⁵ G. LEOPARDI, «Bruto minore», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 93-98, vv. 36-37.

Leopardi s'adona, doncs, que la força imaginativa tan sols pot actuar en un buit ontològic, és a dir, en un món en el qual «[l']azione poetica è ontologica».²¹⁶ És per això que el sublim poètic leopardià necessita del fracàs i del naufragi del desig-com-a-resposta, així com de la consciència que l'única vida significativa consisteix a voler precisament aquest fracàs —en no posseir la resposta que anul·li el desig: «e il naufragar m'è dolce in questo mare»—.²¹⁷ El desig, per tant, en no poder-se acomplir, esdevé *noia*, ço és a saber, «trovare che tutto è poco e piccino alla capacità dell'animo proprio».²¹⁸ D'aquí que, “la capacità dell'animo proprio” o la “forza immaginativa”, necessitin, per tal de realitzar-se, de la no consecució del desig, ço és, de romandre tan sols en el fet de desitjar el desig —la *noia*, al capdavall, és el desig sense objectius i sense cap finalitat—.

4.3. *La poètica del nulla o la poètica ultratràgica*

En certa manera, i aquesta seria la nostra tesi, sembla que sota el fet mateix de desitjar hi hagi, amagat, precisament el *nulla-de-sentit*: hom no desitja la dona que estima —l'Altre-com-a-Sentit—, hom desitja el desig —el *nulla-de-sentit*— que representa la dona o, per dir-ho en termes platònics, «és evident que llur ànima [la dels amants] desitja quelcom de diferent que no sap expressar».²¹⁹ Aquest “no sap expressar” és, doncs, el buit ontològic, la «manque d'être»²²⁰ sartriana o la *noia* leopardiana, la qual, al capdavall, no és altra cosa que «il vuoto stesso dell'animo umano»²²¹ o, per dir-ho altrament, el sentiment del fonament sense fonament que ens permet de fer experiència de l'ésser del *nulla*.

²¹⁶ A. NEGRI, *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, op.cit., p. 289.

²¹⁷ G. LEOPARDI, «L'infinito», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 120-121, v. 15.

²¹⁸ G. LEOPARDI, «Pensieri», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 627-648. Es tracta del *pensiero* LXVIII, a p. 640. Vegeu A. MORAVIA, *La noia*, Milano: Bompiani, 1980, p. 8: «La noia, per me, è propriamente una specie di insufficienza o inadeguatezza o scarsità della realtà.». La realitat esdevé insuficient quan manca el desig.

²¹⁹ PLATÓ, *El convit*, trad. Eulàlia Presas, Barcelona: Altaya, 2009, 192c-d, p. 60.

²²⁰ J. P. SARTRE, *L'être et la néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris: Gallimard, 1943, p. 124: «Si le désir doit pouvoir être à soi-même désir, il faut qu'il soit la transcendance elle-même, c'est-à-dire qu'il soit par nature échappement à soi vers l'objet désiré. En d'autres termes, il faut qu'il soit un manque —mais non pas un manque-objet, un manque subi, créé par le dépassement qu'il n'est pas: il faut qu'il soit son propre manque de... Le désir est manque d'être, il est hanté en son être le plus intime par l'être dont il est désir. Ainsi témoigne-t-il de l'existence du manque dans l'être de la réalité-humaine.».

²²¹ *Zibaldone*, 3714.

El nostre poeta canta l'absència, «*la donna che non si trova*»²²², és a dir, el nostre poeta canta *el* desig, *el* «sentire infinitamente».²²³ I és que la imaginació —la vida significativa— necessita precisament d'aquesta absència o, millor encara, és justament el desig el que impel·leix la imaginació a imaginar i, de retop, a significar —la poètica leopardiana, ço és, la *poesia mista* que és tot u amb la força imaginativa i la creació de significat—. L'absència-com-a-*nulla*, no pas com a *ni-ente*, és la condició positiva que origina el desig: sense aquesta mena d'obstacle —de l'«objet petit a» lacanià—, de mancança o incompleció ontològica, la perfecció potencial —el desig— s'esvaeix.²²⁴ El desig leopardià, per tant, depassa l'àmbit propi de la psicologia —Locke— i se situa de ple en el de l'ontologia, en el sentit que contribueix a mostrar el buit del real.²²⁵

²²² G. LEOPARDI, «Annotazioni alle dieci Canzoni stampate a Bologna nel 1824», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 221-234, cita a p. 222. Vegeu, en relació al tema de l'absència, A. PRETE, «Parte prima. Il tragico, il sorriso», dins *Il deserto e il fiore*, op.cit., p. 16: «il mostrarsi dell'assenza nel momento stesso della presenza», ço és, la poesia del recanatès consisteix a mostrar aquesta absència.

²²³ Zibaldone, 384. Vegeu, en relació al «sentir», B. MARTINELLI, *Leopardi tra Leibniz e Locke. Alla ricerca di un orientamento e di un fondamento*, op.cit. Hom anomena l'ésser humà, a p. 142, com a «essere desiderante». Vegeu, també, A. FOLIN, *Leopardi e la notte chiara*, op.cit., pp. 101-104. Cal remarcar la p. 102, en la qual hom defineix el desig modern com a «desiderio senza oggetto». Vegeu, també, F. BRIOSCHI, «Antiplatonismo leopardiano», dins *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giorgio Velli*, Milano: Cisalpino, 2000, pp. 691-709. Brioschi ens fa aparèixer el fet que la teoria d'amor que hi ha rere el poema *Aspasia* no té res de platònic, sinó més aviat de la teoria sensística. L'amant estima la idea que s'ha format de l'amada, però no es tracta pas d'una de les eternes idees platòniques. No hem de confondre «platònic» amb un procés d'idealització de tipus subjectiu: *immoderata cogitatio*.

²²⁴ S. ŽIŽEK — J. MILBANK, *The Monstrosity of Christ: Paradox or Dialectic*, Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 2009. Vegeu, en especial, pp. 90-91. D'aquestes pàgines, hom en destaca la pregunta següent: «but how can this ontological incompleteness hold for reality itself? Is not reality defined by its ontological completeness? If reality “really exists out there,” it has to be complete “all the way down”, otherwise we are dealing with a fiction which just “hangs in the air”, like appearances which are not appearances of a substantial Something. Here, precisely, quantum physics comes in, offering a model of how to think (or imagine, at least) such “open” ontology. Alain Badiou formulated this same idea in his notion of pure multiplicity as the ultimate ontological category: reality is the multiplicity of multiplicities which cannot be generated or constituted from (or reduced to) some form of Ones as its elementary (“atomic”) constituents. Multiplicities are not multiplications of One, they are irreducible multiplicities, which is why their opposite is not One but Zero, the ontological void: no matter how far we progress in our analysis of multiplicities, we never reach the zero level of its simple constituents —the only “background” of multiplicities is thus Zero, the void. That is Badiou's ontological breakthrough: the primordial opposition is not that of One and Zero, but that of Zero and multiplicities, and the One emerges later. To put it even more radically: since only Ones fully “really exist,” multiplicities and Zero are the same thing (not *one and the same thing*): Zero “is” multiplicities without Ones which would guarantee their ontological consistency.» El conegut “tutto è nulla” leopardià, i que nosaltres hem reformulat com a “tutto è nulla di senso” equival, un cop passat pel sedàs de Žižek, a una ontologia oberta. Podríem gosar d'hipotitzar que la “poesia mista” no és altra cosa que un intent de mantenir aquesta incompleció, aquesta obertura ontològica que és el desig.

²²⁵ B. MARTINELLI, *Leopardi tra Leibniz e Locke. Alla ricerca di un orientamento e di un fondamento*, op.cit., p. 140: «per Leopardi [...] conformemente a Spinoza e a Condillac, la prima delle passioni è il desiderio, il quale precede tutte le altre non solo nell'ordine logico-psicologico, ma anche in quello ontologico.»

Val a dir que el fet de cantar l'absència és, de fet, un acte ultratràgic, no pas tràgic, en el sentit que tota tragicitat necessita de la presència divina —fonament— a la qual remetre els planys —per bé que tant el tràgic com l'ultratràgic comparteixen el fet de tractar amb fenòmens irreductibles, injustificats i insensats—, mentre que la ultragicitat, en canvi, és un cant al *nulla*-de-testimonis, és a dir, un cant a l'absència de fonament. És per això que el soliloqui esdevé tan important en els cants del *Bruto minore*, l'*Ultimo canto di Saffo* i el *Canto notturno*: la lírica és l'instrument que fa possible *tot el Dir* i, consegüentment, de fornir Significat.²²⁶ Així, doncs, allò que caracteritza i distingeix la ultragicitat de la tragicitat és l'absència de tota mena de Sentit.²²⁷

El *nulla* ultratràgic, doncs, significa en tant que permet la diferència (ètica). De fet, podríem gosar de considerar l'heroi tràgic leopardià com una mena d'entrebanc, de nosa —recordeu la famosa “siepe” de *L'infinito*—, una interrupció a la uniformitat, ço és, al “tutto” metafísic.²²⁸ La ultrametafísica leopardiana —la manera com l'ésser comprèn i coneix l'ordre del real— cerca justament la identificació —la total identificació de l'espectador amb el personatge immers en el *pathos*— o el que el nostre autor anomena *assuefazione* —la imitació-interpretant—. És, doncs, la identificació, l'encarregada d'esberlar la uniformitat metafísica —desdiferenciació de l'ésser, la qual equival a crear una diferència i un significat—. Això queda ben palès en una de les reflexions hagudes durant les acaballes del 1823, en la qual, a través de la diferenciació entre el fet d'imitar i el fet de representar, Leopardi defensa la *immedesimazione* i, per tant, allò que es troba a l'antípoda de la raó crítica.

²²⁶ Cfr. A. MIRRA, *Leopardi teorico del tragico. Dagli abbozzi teatrali alla poesia lirica*, op.cit. Vegeu, sobretot, p. 203, en què hom parla del paper del soliloqui.

²²⁷ Cfr. L. CAPITANO, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, op.cit. Aquest autor parla d'un “assurdismo” leopardià. Vegeu, en especial, p. 615: «Al contrario, essa [l'ànima de l'Islandese] scopre che la sua è la tragedia di un mondo disabitato dal tragico e perciò invaso dall'assurdo». Podríem dir, doncs, que la tragèdia equival a un món sense el tràgic, ço és, sense la mirada compassiva de la divinitat. L'absurd o l'ultratràgic emergeix en el moment en el qual no hi ha testimonis que fonamentin el Sentit.

²²⁸ Cfr. F. D'INTINO, «A philosophy of amazement: the unpredictable fate of the “Zibaldone”», dins A. MIRRA (ed.), *Leopardi: immaginazione e realtà*, Venezia: Marsilio, 2015, pp. 15-16. Cal fer aparès, sobretot, una cita a p. 15: «True evil is indifference». La susdita “uniformitat metafísica” té molt a veure amb el comentari de A. LEYTE, «Introducción», dins M. HEIDEGGER, *Identidad y diferencia*, Barcelona: Anthropos, 2013, p. 20: «Para la metafísica, que posibilitó las ciencias proveyéndolas de categorías —la “identidad” es el caso ejemplar—, el mundo ha devenido un mundo conocido bajo ciertas perspectivas, que son precisamente sólo aquellas que tienden a la planificación y dominación de las cosas. Conocimiento viene a querer decir “dominación”». És a dir, l'heroi tràgic s'enfronta a la uniformització o dominació promoguda pel pensament científic, fill de la metafísica; vegeu què en diu Leopardi «la ragione e la scienza, tende evidentemente ad agguagliare il mondo sotto ogni rispetto, ed estinguere o scemare la varietà, perchè non c'è cosa più uniforme della ragione, nè più varia della natura; e così la scienza promuove sommanente l'indifferenza, perchè toglie o scema anche le differenze reali, e quindi i motivi di determinazione.» (*Zibaldone*, 382). D'aquesta cita, cal que en subratllem el verb “agguagliare”.

*La facoltà d'imitazione non è che facoltà di assuefazione; perocchè chi facilmente si avvezza, vedendo o sentendo o con qualunque senso apprendendo, o finalmente leggendo, facilmente, ed anche in poco tempo, riducesi ad abito quelle tali sensazioni o apprensioni, di modo che presto, e ancor dopo una volta sola, e più o manco perfettamente, gli divengono come proprie; il che fa ch'egli possa benissimo e facilmente rappresentarle ed al naturale, esprimendole piuttosto che imitandole, poichè il buono imitatore deve aver come raccolto e immedesimo in se stesso quello che imita, sicchè la vera imitazione non sia propriamente imitazione, facendosi d'appresso se medesimo, ma espressione. Giacchè l'espressione de' propri affetti o pensieri o sentimenti o immaginazione ec. comunque fatta, io non la chiamo imitazione, ma espressione. Or come la facoltà d'imitare sia qualità e parte principalissima e forse il tutto de' grandi ingegni, e così degli altri talenti in proporzione, è cosa da molti osservata e spiegata. Dunque riconfermasi che l'ingegno è facoltà di assuefazione.*²²⁹

L'*assuefazione* és una imitació-interpretant, ço és, una interpretació o, millor encara, una representació —expressió o revelació— del buit del real. El pensament ultratràgic es caracteritza, per tant, per la multiplicitat, en el sentit que es tracta d'una interpretació o d'una revelació personal de la veritat,²³⁰ no pas d'una imitació de la veritat objectual establerta a priori; d'aquí que, en la cita anterior, el recanatès diferenciï entre imitar i expressar: i és que les imitacions passen a ser expressions quan aquestes «divengono come proprie», és a dir, personals.

A diferència de «l'impulso moderno di uguagliare ogni cosa»,²³¹ la tragèdia ultratràgica té a veure amb la defensa de la identitat de la diferència, és a dir, amb l'acceptació ultrahumana de «l'orribile mistero delle cose e della esistenza universale».²³² La gran poesia, la *poesia mista*, roman fidel al misteri de l'existir, ço és, a la seva constitutiva insensatesa.²³³ D'aquí que, la imaginació, en la poesia ultratràgica, no serveixi pas per emmascarar el buit del real, sinó que és l'única manera de reeixir a copsar l'aseïtà, el *nulla-de-sentit* de la natura: la pura indiferència de l'existència. La poètica esdevé ultratràgica en el moment en què, tot i saber que la realitat és indiferent, ço és, que «nessuna necessità nè di veruna esistenza, nè di tale o tale, e così o così fatta esistenza»,²³⁴ s'esforça per tal de crear-ne una, de diferència: una diferència ètica que no necessita de testimonis. La raó, en canvi, demana comptes, causes, d'aquí la seva

²²⁹ Zibaldone, 3941-3942. La cursiva és nostra.

²³⁰ Cfr. L. PAREYSON, *Verità e interpretazione*, op. cit.

²³¹ Zibaldone, 147.

²³² Ibid., 4099.

²³³ Cfr. M. DONÀ, *Misterio grande. Filosofia di Giacomo Leopardi*, op.cit. Vegeu p. 190.

²³⁴ Zibaldone, 1613.

necessitat de respostes, solucions, és a dir, de neutralització —*Aufhebung*— de qualsevol diferència: «[t]utto è scambiabile, ma tutto è perciò stesso ridotto alla neutralità di valore, all'equipollenza, all'indifferenza».²³⁵

El nostre treball es planteja d'equiparar la poètica ultratràgica a la poètica «delle opere di genio».²³⁶ D'entrada, hauriem de tenir ben present que el “genio” a què s'acaba de fer referència no posseix els trets divins del geni romàntic, sinó que, més aviat, és un geni ultratràgic perquè sap, precisament, com fer-nos sentir la tragicitat de la vida, ço és, el dolor profund de la no resposta.²³⁷ N'és una bona mostra el gavadal de preguntes que fa el pastor del *Canto notturno* en relació al «perché delle cose».²³⁸ Recordeu, a tall d'exemple, quan el pastor es demana: «ed io che sono?».²³⁹

Per què relacionem la tragèdia amb les “opere di genio”? En opinió nostra, ambdues comparteixen la visió tràgica de la vida, ço és, «how little of the world belongs to man»,²⁴⁰ o millor encara, mostren la dualitat de què està feta l'existència, el fet que «l'anima riceve vita (se non altro passeggiava) dalla stessa forza con cui sente la morte perpetua delle cose, e sua propria»²⁴¹ —ço és, l'ànima viu gràcies a la manca de Sentit—. D'aquest passatge se'ns fa aparèixer el fet que la tragèdia, per a un pensament ultratràgic com el de Leopardi, i de manera paradoxal, esdevingui necessària per a la vida mateixa. La paradoxa, doncs, és que la mort, el *pathos* —entès a la manera platònica com a anorreament de la identitat— o l'anomenada, per D'Intino, *estasi del nulla* —entesa com a suspensió de la raó—,²⁴² «lo stesso spettacolo della nullità, è una

²³⁵ A. NEGRI, *Lenta Ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, op.cit., p. 421. Pel que fa al concepte de neutralitat, vegeu les interessants reflexions de C. SCHMITT, *Die Tyrannie der Werte*, Berlin: Duncker & Humblot, 2011. La seva tesi, ras i curt, és que en el moment en què tot té un valor, aleshores és quan tot es pot neutralitzar o igualar.

²³⁶ *Zibaldone*, 259. En aquesta pàgina és on apareix el concepte leopardià de “opere di genio” de què ens estem valent per bastir aquest nou concepte de poètica “di genio”.

²³⁷ Cfr. NOVALIS, *Aphorismen*, núm. 71 [en línia], Projekt Gutenberg: <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/aphorismen-5232/1>>[Consulta: 20 agost del 2017]: «Dichter und Priester waren im Anfang Eins, und nur spätere Zeiten haben sie getrennt. Der echte Dichter ist aber immer Priester, so wie der echte Priester immer Dichter geblieben. Und sollte nicht die Zukunft den alten Zustand der Dinge wieder herbeiführen?» [“Al principi, poetes i sacerdots eren una mateixa cosa, i només més tard es varen separar. Però el veritable poeta sempre és un sacerdot, igual que el veritable sacerdot sempre ha romàs un poeta. I el futur no hauria de restaurar l'estat antic de les coses?”]. La traducció és nostra.

²³⁸ G. LEOPARDI, «Canto notturno di un pastore errante dell'Asia», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 160-164, v. 70.

²³⁹ *Ibid.*, v. 89. Són molt interessants les observacions dutes a terme per A. FOLIN, *Leopardi e l'imperfetto nulla*, op.cit., en especial a les pp. 17-27, en què hom especula sobre el per què l'italià ha triat el “che” i no pas el “chi”: no ens trobem pas davant d'un problema de caire psicològic —d'identitat—, ans davant d'un problema existencial.

²⁴⁰ G. STEINER, *The Death of Tragedy*, op.cit., p. 194.

²⁴¹ *Zibaldone*, 261.

²⁴² Cfr. F. D'INTINO, «Il rifugio dell'apparenza. Il paganesimo post-metafisico di Leopardi», dins P. TORTONESE (ed.), *Il paganesimo nella letteratura dell'Ottocento*, Roma: Bulzoni, 2009, pp. 114-166.

cosa in queste opere [di genio], che par che ingrandisca l'anima»,²⁴³ ço és, és una cosa que protegeix la vida.²⁴⁴

A partir del *Coro di morti nello studio di Federico Ruysch*, hom s'adona que la propdita poètica ultratràgica també podria ser anomenada poètica de la mort, sobretot perquè en aquesta *operetta* s'esdevé la paradoxa segons la qual és la mort la que forneix d'una dimensió de protecció del dolor de la vida —«Sola nel mondo eterna, a cui si volve / ogni creata cosa, / in te, morte, si posa / nostra ignuda natura, / lieta no, ma sicura / dall'antico dolor.»—,²⁴⁵ ço és, la mort —el *nulla-de-sentit*— és menys dolorosa que no pas la (plena) vida. Colaiacomo afirma justament que la poètica del nostre autor mira d'«inscenare la morte»,²⁴⁶ en el sentit que el plaer mai no sorgeix de les coses immortal o eternes —del cànon establert a priori— ans temporals, o millor encara, mortes —perquè ja no hi són, «le cose che non son cose»—,²⁴⁷ és justament en el moment en què hom recorda que s'esdevé el plaer: ço és, el plaer sempre és passat o futur, mai no és present, per a Leopardi.

Leopardi sembla que vol experimentar un estat proper a la mort —absència—; Plató, en canvi, vol fomentar la plena consciència —totalitat—: d'aquí els seus atacs als misteris eleusins.²⁴⁸ Davant d'això hom es planteja de relacionar la susdita escenificació de la mort amb la pèrdua d'identitat que s'esdevé durant la mort iniciàtica dels rituals eleusins. Tingueu present que la teoria del plaer del recanatès no sembla altra cosa que

Vegeu, en especial, les pp. 150-151, en què hom, a partir del poema *Alla sua donna*, el qual és una mena de resposta a la part final del *Fedó* —antiplatonisme leopardià—: és a través de l'èxtasi que hom pot reeixir a veure més enllà de les coses; és a dir, Leopardi accepta que hi ha quelcom més enllà de les coses, però només en situacions en què la raó roman suspesa.

²⁴³ Zibaldone, 260.

²⁴⁴ Cfr. G. STEINER, *The Death of Tragedy*, op.cit. Vegeu en especial la p. 128, en què Steiner diferencia entre la mitologia redemptora i, per tant, antitràgica de la visió romàntica de la vida, i la visió tràgica de la vida de les tragèdies gregues: «The romantic vision of life is non-tragic. In authentic tragedy, the gates of hell stand open and damnation is real. The tragic personage cannot evade responsibility.»

²⁴⁵ G. LEOPARDI, «Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 552-555, cita a p. 552. Vegeu E. RUSSO, *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*, Bologna: Il Mulino, 2017 [edició electrònica], loc 3830-3831 en què hom afirma que «[l]a dimensione della morte si presenta non lieta, ma protetta (sicura) dal dolore della vita».

²⁴⁶ C. COLAIACOMO, *Il poeta della vita moderna. Leopardi e il romanticismo*, op.cit., p. 76.

²⁴⁷ Zibaldone, 4174.

²⁴⁸ Cfr. T. GOULD, *The Ancient Quarrel Between Poetry and Philosophy*, Princeton: Princeton University Press, 1990, pp. 120-121: «The starting point for our present investigation, however, is not the plays as plays, but the plays as were understood by Plato. Plato asserted that the main error of the tragedians was theological, and he assumed that the holy stories used in tragedy worked psychologically just the way the same holy stories did in religion [...] [sobretot dels rituals d'Eleusis] in which our experience at death is likened to that of the initiate.» Vegeu, al respecte, W. BURKERT, «La tragedia griega y los ritos de sacrificio», dins *El origen salvaje. Ritos de sacrificio y mito entre los griegos*, Barcelona: Acantilado, 2011, pp. 19-84. Volem fer-vos aparèrs que els sacrificis que s'esdevenen, la mort al capdavall, és una afirmació de la vida.

una recerca desesperada de la mort iniciàtica o, per dir-ho altrament, d'un estat d'inconsciència temporal. Vegeu tres dels estats que, segons el poeta, produeixen el plaer: «1. un assopimento dell'anima è piacevole. [...] 2. la vita continuamente occupata è la più felice, quando anche non sieno occupazioni e sensazioni vive, e varie. [...] 3. il meraviglioso, lo straordinario è piacevole, quantunque la sua qualità particolare non appartenga a nessuna classe delle cose piacevoli.»²⁴⁹

El gall del *Cantico del gallo silvestre* té la funció tradicional de marcar l'inici del traspuntar del dia i, per tant, la fi del somni restaurador: «Su, mortali, destatevi. Il di rinascere: torna la verità in sulla terra, e partonsene le immagini vane. Sorgete; ripigliatevi la soma della vita; riducetevi dal mondo falso nel vero.»²⁵⁰ El gall silvestre s'encarrega de despertar els homes i d'anorrear-los, consegüentment, llurs somnis i il·lusions. Així, doncs, la poètica de Leopardi és una mena de contrapart del gall silvestre, en el sentit que no és una poètica del despertar perquè «a tutti il risvegliarsi è danno»,²⁵¹ sinó més aviat una poètica del somni o de la mort en vida, de l'absència.

Des del nostre punt de vista, la poètica de la mort leopardiana —la poètica paradoxal “delle opere di genio”— és una poètica que es proposa com a remei²⁵² —cosa que, en aquest sentit, l'aproparia a l'*Übermensch* nietzschia—,²⁵³ talment com el *pharmakós* platònic assenyalat per Derrida. I és que, com el *pharmakós*, aquesta pot ésser verí i remei alhora, ço és, pot representar «la nullità delle cose»²⁵⁴ —la mort— i, a

²⁴⁹ Zibaldone, 172-173.

²⁵⁰ G. LEOPARDI, «Cantico del gallo silvestre», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 575-577, cita a p. 575. Vegeu, en relació al “somni restaurador” E. RUSSO, *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*, op.cit.. Vegeu, en especial, loc 4069-4070: «Dopo la pausa di ristorazione del sonno, una parentesi di incoscienza già celebrata nel Tasso e Genio, per tutti gli uomini il risvegliarsi è momento doloroso.»

²⁵¹ G. LEOPARDI, «Cantico del gallo silvestre», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 575-577, cita a p. 575..

²⁵² La poètica de la mort de Leopardi vol, com el somni, protegir l'home del dolor de la vida, ço és, vol protegir la vida. Recordeu Zibaldone, 193-194: «Gran magistero della natura fu quello d'interrompere, per modo di dire, la vita col sonno. Questa interruzione è quasi una rinnovazione, e il risvegliarsi come un rinascimento. Infatti anche la giornata ha la sua gioventù ec. Oltre alla gran varietà che nasce da questi continui interrompimenti, che fanno di una vita sola come tante vite. E lo staccare una giornata dall'altra è un sommo rimedio contro la monotonia dell'esistenza. Nè questa si poteva diversificare e variare maggiormente, che componendola in gran parte quasi del suo contrario, cioè di una specie di morte.»

²⁵³ Cfr. M. DONÀ, *Misterio grande. Filosofia di Giacomo Leopardi*, op.cit., pp. 225-226, en les quals, Donà teoritza que la felicitat equival a ésser-cosa-que-sent i, per tant, el fet que per tal d'ésser felíx cal allunyar-se de l'ésser-subjecte-que-pensa-i-coneix. Aquesta experiència tan sols pot experimentar-se durant un temps molt breu; de fet, Donà afirma que aquesta és justament una experiència «oltre-umana» —d'aquí la meva remissió a Nietzsche—. Aquesta experiència ultrahumana equival a una experiència divina. D'aquí que l'*opera di genio* ens consoli: el subjecte s'identifica —a través de la imitació— amb la «nuda natura», la qual equival al «nulla di senso» de la natura, la qual, al seu torn, és «senza fondamento».

²⁵⁴ Zibaldone, 259.

l'ensems, i precisament arran d'aquesta representació «l'anima riceve vita».²⁵⁵ fet i fet, és la duplicitat del remei, la seva tragicitat, el que permet l'assoliment de l'*aseità*²⁵⁶ —la nul·litat del sentit— i, consegüentment, la protecció de la vida. Pensem, per exemple, en la coneguda cançó *Amore e Morte*: «Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte [...] Nasce dall'uno il bene, / nasce il piacer maggiore / che per lo mar dell'essere si trova; / l'altra ogni gran dolore, / ogni gran male annulla.»²⁵⁷ És a dir, l'amor facilita una mena de mort breu en vida en la qual hom no sent el pes feixuc de la vida, mentre que la mort anul·la definitivament el dolor de la vida.

4.4. Cap a una poètica ultrahumanista

La manca de Sentit (infinit), per tant, no és un fet negatiu o anorreador, sinó que és precisament allò que possibilita el Significat (finit). Recordeu la darrera estrofa del *Dichterberuf* hölderlinià segons el qual «so lange, bis Gottes Fehl hilft»:²⁵⁸ Déu ajuda l'home amb la seva absència. El Sentit o Déu-com-a-totalitat de la metafísica ha d'allunyar la seva mirada —l'esguard d'on traspua el sentit total de totes les coses— de la finitud per tal de no anorrear-la. Beaufret, per tal de fer-nos apropar al concepte de tràgic en l'obra del suabi, ens remet i matisa un passatge de la *Física* —194 a, 21-22— aristotèlica. Fem una ullada a la cita i al comentari que en fa el filòsof francès:

Aristote écrit: ἡ τέχνη μιμεῖται τὴν φύσιν: l'art imite la nature. Mais un peu plus loin il précise: τὰ μὲν ἐπιτελεῖ ἢ ἡ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπεργάσασθαι, τὰ δὲ μιμεῖται. La nuance ici est essentielle. «D'un côté, l'art mène à son terme ce que la nature a été incapable d'avoir œuvré, de l'autre, il imite.» Comment comprendre? Est-ce qu'il fait tantôt ceci, tantôt cela? Ou est-ce que son essence est de ne faire ceci qu'en faisant aussi cela? L'art prendrait ainsi des distances par rapport à la nature, n'étant pourtant pleinement art que dans la mesure où il retrouverait avec la nature, c'est-à-dire avec le «natif», une affinité plus essentielle? C'est bien ainsi que Hölderlin entendait ou aurait entendu Aristote. D'où la distinction qu'il fait entre ce qui est natif, natal, naturel et ce qui est le terme d'un effort de culture ou, dit-il encore, d'imagination.²⁵⁹

²⁵⁵ *Zibaldone*, 261.

²⁵⁶ *Ibid.*, 1613-1615.

²⁵⁷ G. LEOPARDI, «Amore e Morte», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 175-178, vv. 1 i 5-9.

²⁵⁸ F. HÖLDERLIN, «Dichterberuf», dins F. BEISSNER (ed.), *Sämtliche Werke. Grosse Stuttgarter Ausgabe*, Stuttgart: W. Kohlhammer, 1951, v. 64, pp. 46-48. Aquesta en seria la nostra traducció literal del vers: «fins que la manca (absència) de Déu ajuda».

²⁵⁹ J. BEAUFRET, *Hölderlin et Sophocle*, op.cit., loc 27-36.

La lírica leopardiana s'apropa força a la hölderliniana. I és que el recanatès també considera que la lírica —l'art en Aristòtil i la tragèdia en Hölderlin— “mene à son terme ce que la nature a été incapable d'avoir œuvré”, ço és, la lírica significa —mitjançant la imitació-interpretant—²⁶⁰ una natura ontològicament incompleta —el *nulla* de sentit del «volto mezzo tra bello e terribile»—.²⁶¹ A ulls del suabi, per exemple, l'art, és a dir, la tragèdia de Sòfocles —*el* tràgic, doncs—, té a veure amb la retirada o l'allunyament del diví-com-a-comprensió absoluta. D'aquí que afirmi, a *Brod und Wein*, «Als der Vater gewandt sein Angesicht von den Menschen, uns das Trauern mit Recht über der Erde begann».²⁶²

L'home ha d'aprendre a suportar la manca de Déu, és a dir, la manca de la presència i de Sentit. Aquest aprenentatge és, de fet, la tasca del tràgic.²⁶³ Hom no està pas dient, doncs, que és a causa de l'esvaniment del Sentit que apareix l'arbitrarietat —el *niente*—, ans al contrari, Déu ha de desaparèixer justament per tal que el món signifiqui. I aquesta és, segons Beaufret, la manera amb què Hölderlin llegeix i interpreta l'*Antígona* de Sòfocles: l'heroïna de Tebes afirma que l'únic que val —el Sentit— és *la* seva interpretació de les lleis, altrament dit, la seva manera de significar el *nulla-de-Sentit*. La mort sobrevé a Antígona a causa de la seva desmesurada pretesa de posseir la immediatesa del Sentit: l'home s'ha de mantenir en el Significat, no pas en el Sentit.

²⁶⁰ Cfr. *Zibaldone*, 260. Enmig del discurs al voltant de les “opere di genio”, hom afirma que la lírica «non è propriamente imitazione»; d'aquí que nosaltres afirmem que la lírica és una imitació-interpretant.

²⁶¹ G. LEOPARDI, «Dialogo della Natura e di un Islandese», dins les *Operette morali*, dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 533-536, cita a p. 533.

²⁶² F. HÖLDERLIN, «Brod und Wein», dins F. BEISSNER (ed.), *Sämtliche Werke. Grosse Stuttgarter Ausgabe*, Stuttgart: W. Kohlhammer, 1951, v. 127, pp. 90-95. Quant a la traducció, vegeu HÖLDERLIN, *Poemas*, trad. i intro. Jose Maria Valverde, Barcelona: Icaria, 1991, p. 134: «cuando el Padre apartó su rostro de los hombres, / y el luto, con razón, empezó sobre la tierra». Vegeu, també, F. MARTÍNEZ MARZOA, «Problemas del “Leviatán”», dins *Distancias*, Madrid: Abada, 2011, pp. 115-131, en especial el comentari que fa a la p. 129: «Jesús se hace evidente muriendo; su resurrección es ciertamente fundamental para dar el peculiar carácter de esta muerte, pero no es retorno alguno; por el contrario, resucita para ascender a los cielos, esto es, para que no quede otra presencia que la ausencia misma». La cursiva és nostra. Cal tenir present, també, l'oda a l'*Ascensión de Cristo* de Fray Luis de León, la qual Marzoa, a la p. 138 de l'obra suara esmentada, titlla de «canto de ausencia».

²⁶³ Cfr. J. BEAUFRET, *Hölderlin et Sophocle*, op.cit., loc 90-144: «Disons d'un mot qu'il est le tragique du retrait ou de l'éloignement du divin. Hölderlin dira: *Gottes Fehl: le défaut de Dieu*. [...] L'événement le plus essentiel de l'histoire du rapport du divin et de l'humain est, dit Hölderlin dans l'*Élégie Pain et Vin*, que le Père a détourné des hommes son visage. [...] La tâche la plus propre de l'homme, celle qui lui est confiée en service et en souci est dès lors d'apprendre à endurer ce défaut de Dieu qui est la figure la plus essentielle de sa présence. Savoir faire sienne une telle tâche, c'est entrer dans la dimension la plus propre du tragique et de la tragédie (Trauer-spiel). C'est en effet à partir de ce détournement catégorique du divin que le deuil (das Trauern) commença de régner sur la terre... [...] ce que le poète tragique tente de représenter, à savoir le rapport de l'homme à cette *Trauer* qu'est le détournement catégorique.». Vegeu, també, S. SHE, «Du “tourant” dans la compréhension du tragique chez Hölderlin», *Laval théologique et philosophique* 712 (2015) 267-284.

Hom entén que el tràgic, segons l'alemany, s'esdevé just en el moment en què Antígona s'arroga l'exclusivitat hermenèutica de significar el Sentit. En canvi, en l'obra ultratràgica de l'italià hom malda per mantenir el buit de Sentit, ja que només així es pot reeixir a conservar el desig, «este poseer dulce e inquieto que calma y no basta».²⁶⁴ De fet, un dels motius que origina la crítica leopardiana a la filosofia té com a objectiu el fet de mantenir l'obertura ontològica que és el desig: «Ahi, ahi, ma conosciuto il mondo / non cresce, anzi si scema».²⁶⁵

La del recanatès, doncs, és una crítica a la completenessa ontològica de la filosofia especulativa, ço és, un atac envers aquella filosofia que, a través de la força de la raó, ha triat el *niente* exhauridor en comptes del *nulla* possibilitador, l'anorreament en comptes de la transcendència. I és que «le cose tanto più impiccoliscono quanto ella [la raó] cresce; e quanto è maggiore la sua esistenza in intensità e in estensione, tanto l'esser delle cose si scema e restringe ed accosta verso il nulla».²⁶⁶ D'aquí que puguem gosar d'assenyalar com a causa de l'exhauriment del susdit “esser delle cose” a un excés de demanda de Sentit, és a dir, és justament aquest «sur-savoir»²⁶⁷ el que fa que «solo il nulla s'accresce».²⁶⁸

²⁶⁴ M. ZAMBRANO, *Filosofia y poesía*, op.cit., p. 19. Vegeu, també, J. BEAUFRET, *Hölderlin et Sophocle*, op.cit., en especial, loc 470-495, en què el francès distingeix la tragèdia antiga —*Antígona*— de la moderna —*Èdip*—. En aquest sentit, hom té la impressió que el concepte d'ultratràgic tindria molt més a veure amb el de tragèdia moderna, sobretot perquè aquesta considera que la tasca principal de l'art consisteix a fer més suportable la manca del diví, ço és, el *nulla-de-Sentit*.

²⁶⁵ G. LEOPARDI, «Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 79-85, vv. 87-88.

²⁶⁶ *Zibaldone*, 2942. Vegeu, L. CAPITANO, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, op.cit., p. 600. Aquest autor distingeix dos tipus de *nihil*, en Leopardi, el negatiu —*niente*— i el positiu —*nulla*—, i afirma que el de Recanati els utilitza sense distingir-los acuradament. Tanmateix, Capitano afirma que l'any 1826 s'esdevé un procés de “svolta” en el qual hi ha una definitiva «apertura al *nihil positivum*» per part del nostre autor. Val a dir que rere aquesta tria hi ha, també, la consolidació d'un pre-judici, i que Capitano subratlla a p. 703: «Leopardi non si stanca di contrapporre il *nulla* creativo della poesia al *niente* distruttivo della filosofia».

²⁶⁷ PH. LACOUÉ-LABARTHE, *Metáphrasis suivie de Le théâtre de Hölderlin*, op.cit., p. 15.

²⁶⁸ G. LEOPARDI, «Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 79-85, v. 100.

5. L'ultrahumanisme leopardià i el contingut ontoepèic de la imitació

5.1. La imitació-interpretant com a punt fonamental de la poètica leopardiana

El nostre treball té com a salt teòric inicial el fet de plantejar-se, dins del pensament leopardià, el pas progressiu d'una estètica metafísica a una estètica ontològica, és a dir, el pas d'un pensament centrat en la imitació d'un contingut o d'una forma a un altre basat en la creació o, per dir-ho en paraules de Leopardi, en la imaginació.¹ I és que nosaltres considerem que és justament el fet de situar la imaginació en l'origen de l'art el que duu Leopardi, entre altres coses, a considerar que «tutto è nulla»:² l'obra d'art, les *opere di genio*,³ en comptes de representar el món, l'obren i el funden; és per això que hom s'adona de la no fonamentació de les coses —de l'ens— i, per tant, de la seva indeduibilitat, ço és, de la seva manca de *causa finalis*. Així, doncs, l'espurna que enceta el pressupòsit inicial d'aquest capítol parteix de la consideració de la indissolubilitat de les reflexions estètiques i ontològiques en tot el pensament leopardià: són precisament les reflexions estètiques les que ocasionen la gnoseologia leopardiana.

Per dur a terme aquest estudi, hem cregut convenient, a fi d'ampliar el nostre horitzó hermenètic, l'aparició de dos personatges cabdals: Plató i Aristòtil. Ara bé, hem de tenir ben present que el nostre no és un treball interessat a entreveure-hi les

¹ Pel que fa a la distinció entre forma i contingut vegeu G. VATTIMO, «Poesia e ontologia», dins M. CEDRINI — A. MARTINENGO — S. ZABALA, *Opere complete*, Roma: Meltemi, 2008, pp. 25-196. Vegeu, en especial, p. 127: «I termini in cui, nella storia dell'estetica, si è pensato l'incontro con l'opera d'arte, sono fondamentalmente due: contenutismo e formalismo. Tale antitesi [...] è [...] legata allo stesso modo che il pensiero metafisico, cioè ontico, ha di impostare, o non impostare affatto, il problema della verità. se non si pone radicalmente la questione della verità, ma si continua a concepire il vero anzitutto come la conformità a un "dato" [...]». Quant al tema de la imaginació com a creació, vegeu *Zibaldone*, 4358: «L'imitazione tien sempre molto del servile. Falsissima idea considerare e definire la poesia per arte imitativa, metterla colla pittura ec. Il poeta immagina: l'immaginazione vede il mondo come non è [...]». Si no es diu res al respecte, a partir d'ara tan sols esmentarem *Zibaldone* i la pàgina en qüestió. Pel que fa al pas d'una poètica imitativa a una d'imaginativa, potser hauríem de plantejar-nos, com un dels detonants, les lectures que Leopardi féu dels sofistes. Cal esmentar, al respecte, l'article de G. SCHRÖDER, «Leopardi und das Ende der Metaphysik» dins F. JANOWSKI (ed.), *Leopardi und der Geist der Moderne*, Stauffenburg: Tübingen, 1993, pp. 161-169. Vegeu p. 163: «Der *Zibaldone* belegt, daß Leopardi 1823 ab seinem Aufenthalt in Rom eine andere Antike entdeckt als die, mit der er aufgewachsen war: die Skepsis und die Sophistik. [...] Von Anfang an erscheinen die Namen von Diogenes Laertius und Sextus Empiricus, der wichtigsten Quellen für die antike Skepsis.» [«El *Zibaldone* prova que des de la seva estada a Roma, l'any 1823, Leopardi descobreix una altra Antiguitat diferent a l'Antiguitat amb què havia crescut: l'escepticisme i la sofística. Des del començament apareixen els noms de Diògenes Laerci i de Sext Empíric, els quals són les fonts més importants de l'antic escepticisme»]. La traducció és nostra. Hem de tenir present que la segona sofística va reduir la naturalesa de l'art i la poesia a la imaginació en comptes de la imitació. Ara bé, Leopardi mai no va considerar que les arts plàstiques i la poesia compartissin la mateixa natura: el poeta imagina, el pintor imita.

² *Zibaldone*, 72.

³ *Ibid.*, 259.

influències directes⁴ o explícites d'aquests dos filòsofs⁵ en el pensament leopardià, ni, de fet, de cap altra mena.⁶ El nostre principal objectiu consisteix, repetim-ho, a mirar de perfilar l'ontologia leopardiana a partir de la seva pròpia meditació estètica. Així, doncs, quin és el paper que hem assignat als dos filòsofs grecs esmentats? Aristòtil, o per ser més precisos, l'aristotelisme, seria l'humus, ço és, la base de la seva educació,⁷ mentre que Plató —i no pas el platonisme— seria, de fet, el veritable interlocutor amb qui debat

⁴Cfr. RONALD S. CRANE, «Historia versus crítica en el estudio de la literatura», dins JAVIER G. RODRÍGUEZ (ed. y trad.), *Neoaristotélicos de Chicago*, Madrid: Arco Libros, 2000, pp. 39-65. Aquest autor, ja clàssic, ens forneix la descripció del tipus de treball al qual ens volem adherir, ço és, un treball més proper a la crítica que no pas a la filologia. Vegeu, en especial, la p. 55: «Es muy importante que seamos capaces de distinguir con exactitud estos dos sentidos de la palabra “entender”, el sentido en el que entender es equivalente a saber *por qué* un autor dijo lo que dijo (un sentido genético o histórico) y en el sentido en que es equivalente a saber qué es lo que está diciendo y los motivos que tiene para decirlo (en el sentido de su razón artística). [...] a la luz de los principios generales de la estética, es evidente que el tipo de entendimiento exigible al crítico es, principalmente [...] un entendimiento del segundo tipo.»

⁵És un fet ben establert per la crítica, que Leopardi va dedicar l'any 1823 a llegir i estudiar un bon grapat de les obres de Plató. Vegeu, al respecte, S. TIMPANARO, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Roma-Bari: Laterza, 1955, 2008, p. 103n.

⁶Cfr. Carta núm. 819 del 24 de maig del 1832 a L. De Sinner, dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, Roma: Newton & Compton, 1997, p. 1417. En aquesta carta, el nostre poeta es plany que hom cerqui influències físiques que justifiquin la seva filosofia.

⁷Cfr. S. TIMPANARO, *Classicismo e illuminismo nell'ottocento italiano*, Firenze: Le Lettere, 1988², 2011. Vegeu, en especial p. 151: «Fra Platone e Aristotele il Leopardi fanciullo [...] dà la palma ad Aristotele, specialmente per ciò che riguarda la filosofia morale. [...] il cattolicesimo tardosettecentesco che ancora si respirava in casa Leopardi guardava con molto più simpatia Aristotele [...]». Pel que fa al grau de coneixement directe que el de Recanati tenia sobre les obres de l'Estagirita, cal que tinguem en compte el que ens diu a p. 182: «Il Leopardi aveva letto la *Politica* di Aristotele nell'autunno del '23: fu questa l'unica opera aristotelica da lui letta per intero». De fet, i sense ànim de voler ser exhaustiu, en un dels primers pensaments del *Zibaldone*, el 32, ens esmenta una altra de les vies indirectes per mitjà de les quals va conèixer l'obra d'Aristòtil: «Quello che dice il Metastasio negli Estratti della poet. d'Aristot. [...]». A l'edició a cura de F. CACCIAPUOTI, *Zibaldone di pensieri*, Roma: Donzelli, 2014, p. 458n, se'ns esmenta el llibre al qual fa referència el recanatès; vegem-lo: «Estratto dell'Arte Poetica d'Aristotele e considerazioni su la medesima, in *Opere postume del signor abate Pietro Metastasio poeta cesareo*, Venezia 1781-83, XII, cap. III, *Delle diverse maniere d'imitare*, pp. 34 sgg.; cap. IV, *che la naturale inclinazione degli uomini alla imitazione ed al canto sono le prime origini della poesia*, pp. 37 sgg. [...]». Val a dir que S. TIMPANARO, *La filologia di Giacomo Leopardi*, op.cit., p. 77, ens esmenta una altra possible font de mena aristotèlica; vegem-ho: «Qualche notizia sulle clausole della prosa oratoria egli avrà potuto trovare, per esempio, nel *Cannocchiale Aristotelico* di Emanuele Tesauro, un libro che c'era nella biblioteca Leopardi: né dallo *Zibaldone*, però, né da altra fonte risulta che il Leopardi lo abbia letto [en nota, a la mateixa pàgina, Timpanaro ens forneix la següent informació: [...] Il Leopardi ne possedeva due edizioni (Torino 1670 e Venezia 1685) [...]].». Hem de tenir ben present que l'obra de Tesauro destaca per ser un veritable tractat al voltant de la metàfora, la qual, sens dubte, és una de les figures retòriques que més ha interessat a Leopardi. Segons C. MARAZZINI, *La lingua italiana*, Bologna: Il Mulino, 1994, p. 302: «Il *Cannocchiale*, da un certo punto di vista, è un vero e proprio trattato della metafora. Aristotele, nella *Retorica*, aveva accennato alla metafora come a uno strumento di effettiva conoscenza della realtà, in quanto essa sarebbe capace di cogliere l'analogia esistente tra cose di per sé differenti». Fet i fet, hom podria plantejar-se el fet que és precisament allò que representa la metàfora el que fa que puguem aproximar Leopardi a Aristòtil, ço és, llur mutu interès per la multiplicitat. Ha estat C. GALIMBERTI, *Linguaggio del vero in Leopardi*, Firenze: L. S. Olschki, 1959, 1986, pp. 11-20, qui n'ha subratllat la importància, principalment a partir del que Leopardi anomena metàfora «ardita»: aquestes metàfores són aquelles en què «la multiplicità delle idee resta, e si sente tutto il diletto della metafora [...]», *Zibaldone*, 2469. Vegeu, també, A. FOLIN, *Leopardi e l'imperfetto nulla*, Venezia: Marsilio, 2001, en especial el comentari a p. 32: «Nella *Storia dell'astronomia* e nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* permane questa concezione della verità [...] in diretta assonanza non tanto con la filosofia dei Lumi, quanto con la tradizione cattolica filtrata dall'aristotelismo».

i discuteix sobre estètica i ontologia. Al capdavant, el de Leopardi seria un pensament que mira de passar la fermesa i estabilitat que forneix el pensament metafísic per tal de donar suport a una mena d'estètica ontològica en la qual hom gaudeix justament d'allò que no té fonament, ço és, de «le cose che non son cose».⁸

Fabiana Cacciapuoti, en la seva introducció a la nova edició temàtica del *Zibaldone*, afirma que l'*élan* inicial, és a dir, allò que va empènyer Leopardi a escriure el seu enorme *scartafaccio* fou el seu interès per les anomenades Belles Arts: «Difatti, queste cento pagine sembrano nascere soprattutto dal desiderio di scrivere attorno alla letteratura, alla lingua o alle forme poetiche [...]».⁹ A nosaltres, a l'hora de confegir el nostre estudi, ens ha resultat molt profitós la nota a peu de pàgina que aquesta autora ha inserit en el passatge suara esmentat.

Pagine [les susdites cent pàgines inicials] in cui Leopardi presenta addirittura un esempio di sistema delle arti, testimonianza chiara del desiderio di scrivere in questo solo ambito. [...] Secondo Luciano Anceschi, in queste pagine Leopardi traccia il disegno della sua poetica, cosciente di un sistema poetico e delle strutture (il meraviglioso, lo stile, la corruzione delle epoche letterarie) che ne costituiscono gli elementi. Una poetica che comprende il principio d'imitazione della natura quale principio della naturalità [...].¹⁰

En opinió nostra, és justament el terme “poètica” allò que més ens hauria de cridar l'atenció del comentari d'Aneschi. I és que, a diferència dels autors de la tradició classicista en la qual s'havia educat el nostre poeta, Leopardi es preocupa, ja des de l'inici del *Zibaldone*, pel fet mateix de l'art.¹¹ Ara bé, el nostre autor no parteix pas de la pregunta “què és l'art?” —del seu fonament o a priori—, sinó de “quin és «l'oggetto delle Belle arti?»”¹² En certa manera, el seu objectiu és el de bandejar la bellesa com a finalitat i, subrepticiament, d'allunyar-se de l'art entès a la manera retòrica, o, dit altrament, de l'art premodern, ço és, aquell art basat en la imitació d'una sèrie de

⁸ *Zibaldone*, 4174. D'aquí que S. GIVONE, *Storia del nulla*, Roma-Bari: Laterza, 1995, p. 141, parli que en Leopardi hi ha una «ontologia dell'infondatezza» o una «ontologia del nulla».

⁹ F. CACCIAPUOTI, «Introduzione», dins *Zibaldone di pensieri*, op.cit., pp. XVII-LIII. La cita es troba a p. XXI. Les susdites “cento pagine” fan referència a les cent pàgines inicials del *Zibaldone*, les quals es caracteritzen pel fet de no haver estat datades per l'autor.

¹⁰ F. CACCIAPUOTI, «Introduzione», dins *Zibaldone di pensieri*, op.cit., p. XXI.

¹¹ Cfr. B. WEINBERG, *Estudios de poética classicista*, Madrid: Arco Libros, 2003. Ens interessa en especial el progressiu allunyament, per part de la crítica, de la reflexió sobre la poètica en si, per anar-se apropant vers una mena de retòrica basada en la còpia de models i en preceptives, i més preocupada pels efectes que podia ocasionar al públic. Vegeu, sobretot, la p. 248: «Lo que se ve con más claridad cuando se estudian los criterios desarrollados por los teóricos del Renacimiento es que progresivamente van asumiendo una forma más retórica que poético».

¹² *Zibaldone*, 2.

models predeterminats.¹³ És a dir, podríem sospitar que hi ha, sota el discurs del nostre poeta, una gran idea que subratlla, no pas l'aristotelisme neoclàssic —caracteritzat per ésser, en bona part de la poètica classicista, un aiguabarreig entre Aristòtil, Plató¹⁴ i Horaci—, ans el suport no intencionat de Leopardi a la idea bàsica de la *Poètica* de l'Estagirita: el fet d'afirmar, ja a l'inici del *Zibaldone*, que l'objecte de la poètica és la imitació i no pas la bellesa, no deixa de ser un discurs que té com a objectiu el fet d'emancipar la imitació del model-com-a-veritat¹⁵ o, dit altrament, que té com a última finalitat la substitució d'una imitació vertical —imitació ontològica— per una d'horitzontal —imitació de la natura—. ¹⁶ S'esdevé, doncs, ja des de bon començament, la voluntat d'alliberar l'art de qualsevol mena de servitud, cosa que li permet de poder-se centrar en els principis essencials que conformen la poètica.¹⁷ En certa manera, tant

¹³ Cfr. J. GOMÁ, *Imitación y experiencia*, Madrid: Taurus, 2003, 2014. Amb això no volem pas dir que el nostre poeta mantingui sempre la mateixa postura: a l'inici del *Zibaldone* encara manté certa una actitud premoderna i, per ser més exactes, del grup que dona suport, segons Gomá —p. 227—, a «la imitación de la Naturaleza».

¹⁴ Cfr. B. WEINBERG, *Estudios de poética classicista*, op.cit., p. 41: «Una cuarta aproximación característica de los críticos de este siglo [Cinquecento] fue el persistente intento de reconciliar posiciones divergentes. [...] Quizá la principal figura de estas discusiones fuera Platón, cuyos ataques a la poesía recogidos en la *República* necesitaban ser conciliados, por una parte, con la defensa que él mismo hacía de la poesía en otros diálogos y, por otra, [...] con la postura de Aristóteles». Cal fer notar, sobretot, els comentaris, a p. 46, de Weinberg al voltant de la interpretació de la catarsi per part de Lorenzo Giacomini: «Su planteamiento general es [...] que Aristóteles desarrolla su teoría de la purgación como respuesta al destierro platónico de los poetas y de la poesía. [...] En todas estas variantes de la misma argumentación, lo que nunca se pone en cuestión es la creencia de que la catarsis es, en la *Poética*, un recurso pedagógico o un instrumento para el perfeccionamiento moral. La creencia misma es el resultado, en parte, de leer las intenciones de Platón en Aristóteles.»

¹⁵ Recordeu que un dels pilars bàsics de l'aristotelisme neoclàssic, és a dir, la imitació en el sentit retòric, gira al voltant de la imitació d'uns artistes prèviament seleccionats i considerats com a clàssics. Cal que tinguem ben present aquesta concepció de l'art, en la qual, per dir-ho a tall de salt teròric, sembla talment que la potència i l'acte s'equiparin, ço és, esdevinguin una sola cosa. I això ho hem de tenir en compte perquè Leopardi no fa altra cosa que mirar de distanciar-se'n. Vegeu G. LEOPARDI, «Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 968-996, en especial allò que ens diu a la p. 983: «[P]erché noi non vogliamo che il poeta imiti altri poeti, ma la natura, né che vada accattando e cucendo insieme ritagli di roba altrui; non vogliamo che il poeta non sia poeta; vogliamo che pensi e immagini e trovi, vogliamo ch'avvampi, ch'abbia mente divina, che abbia impeto e forza e grandezza di affetti e di pensieri, vogliamo che i poeti dell'età presente e delle passate e avvenire sieno simili quanto è forza che sieno gl'imitatori di una sola e stessa natura, ma diversi quanto conviene agl'imitatori di una natura infinitamente varie e doviziosa.»

¹⁶ Cfr. J. GOMÁ, *Imitación y experiencia*, op.cit., p. 117. Clarícia: quan afirmem que Leopardi advoca per una imitació de la natura, estem parlant des d'un punt de vista no realista. Vegeu *infra*, a pp. 205-206.

¹⁷ Cfr. R. P. McKEON, «El concepto de imitación en la antigüedad», dins JAVIER G. RODRÍGUEZ (ed. y trad.), *Neoaristotélicos de Chicago*, op.cit., pp. 96-97: «La *Poética* es un análisis de la poesía en sí misma, no en su relación con la educación, la moral, la política, la naturaleza o la existencia. [...] en el análisis platónico, el arte no puede ser considerado de manera aislada [...]. En el sistema platónico [...] el arte nunca está disociado del contexto general de la existencia y está siempre sujeto a la crítica científica, educativa, política y moral por que no puede haber una crítica del arte puramente artística. / El acceso platónico y el acceso aristotélico al análisis del arte difieren [...] a la manera de dos modos recíprocamente incompatibles de afrontar una misma cuestión.» Pel que fa al *Cinquecento*, una figura com ara Robortello, fa passar la imitació aristotèlica per l'adreçador del *motto* horacià del *docere et delectare*; és a dir, la imitació ha d'estar sotmesa a una utilitat purament ètica, ço és, ha d'ensenyar.

Aristòtil com Leopardi se situarien, en relació a Plató, de la banda sofística, en el sentit que ambdós autors estan més preocupats a racionalitzar la poesia, que no pas a mesurar la distància d'aquesta del veritable coneixement, ço és, de l'ésser, tal com ha afirmat Emilio Lledó.¹⁸

A la susdita pàgina inicial afegeix: «Se fosse il Bello, piacerebbe più quello che fosse più bello e così si andrebbe alla perfezion metafisica, la quale in vece di piacere fa stomaco nelle arti».¹⁹ Sembla que l'Estagirita i el de Recanati són de la mateixa opinió: la poètica i la metafísica són ciències distintes. D'aquí que el poeta no hagi d'imitar — copiar — l'ésser de la metafísica — la idea o la bellesa en si —, sinó que s'hagi de centrar en la imitació del possible, en la presència sense figura.²⁰ Al capdavall, per a Aristòtil, la imitació no consisteix pas en una còpia i/o reproducció de la realitat,²¹ sinó en una transposició o transformació de la realitat;²² i, de fet, és precisament arran d'aquesta transposició que s'esdevé un augment de l'ésser,²³ ço és, la revelació d'una nova dimensió de la realitat. Sembla, doncs, que aquesta revelació tan sols es pugui donar en un pensament que no pensa l'ésser com a U i que considera, per tant, que la pluralitat de

¹⁸ Cfr. E. LLEDÓ, *El concepto "poiesis" en la filosofía griega*, Madrid: Dykinson, 2010. Vegeu, en especial, les pp. 44-45: «La Sofística racionaliza la poesía. [...] La Sofística realiza un doble cambio: en lugar de lo sobrenatural, de lo que arrebatada al poeta y le hace salir fuera de sí, coloca la invención, la ficción poética, sujeta a reglas establecidas en vez del influjo mágico e inexplicable, aparece la sugestión psicológica estudiada de antemano y producida por una determinada técnica capaz de despertar en el oyente la ilusión artística. Aquí están las raíces de la *Poética* de Aristóteles como conjunto de normas ordenadoras de la poesía [...]. Como estas reglas se encaminaron primero a aquello hacia lo que más directamente apuntaba la Sofística, a saber, hacia la Retórica».

¹⁹ *Zibaldone*, 2.

²⁰ Cfr. L. PAREYSON, *Verità e interpretazione*, Milano: Mursia, 1971, 2014, p. 106.

²¹ Cfr. G. F. ELSE, *Aristotle's Poetics: The Argument*, Leiden: Brill, 1957, p. 322: «A poet, then, is an imitator in so far as he is a maker, viz. of plots. The paradox is obvious. Aristotle has developed and changed the bearing of a concept which originally meant a faithful copying of preexistent things, to make it mean a creation of things which have never existed or whose existence, if they did exist, is accidental to the poetic process. Copying is after the fact; Aristotle's *μίμησις* creates the fact.»

²² Cfr. G. VATTIMO, «Poesia e ontologia», dins M. CEDRINI — A. MARTINENGO — S. ZABALA (eds.), *Opere complete*, op.cit., p. 171: «Imitazione, e già così l'intendeva Aristotele, non è copiare e riprodurre la realtà, ma trasposizione della realtà stessa nella sua verità». Val a dir que Vattimo, en aquest cas, està fent referència a H. G. GADAMER, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, vol. I, Tübingen: Mohr Siebeck, 1990, pp. 119-120: «der Erkenntnisinn von Mimesis ist Wiedererkennung. [...] Was man eigentlich an einem Kunstwerk erfährt [...] ist vielmehr [...] wie sehr man etwas und sich selbst darin erkennt und wiederkennt. [...] Die Freude des Wiedererkennens ist vielmehr die, daß mehr erkannt wird als nur das Bekannte. [...] der homerische Achilles mehr als sein Urbild» [“El sentit cognitiu de la mimesi és el reconeixement. [...] El que hom experimenta en una obra d'art [...] és més aviat [...] fins a quin punt hom coneix alguna cosa i en aquesta cosa s'hi reconeix. [...] L'alegria del reconeixement sorgeix en el moment en què allò conegut esdevé més conegut. [...] L'Aquil·les d'Homè és més que no pas el seu model original”]. La traducció és nostra.

²³ Cfr. *Zibaldone*, 260: «E così quello che veduto nella realtà delle cose, accora e uccide l'anima, veduto nell'imitazione [...] apre il cuore e ravviva.»

l'èsser —la pluralitat ontològica— és originària.²⁴ L'artista no es deixa dominar pels objectes, sinó que són els objectes, la realitat, que es deixa transposar per l'artista.

[...] di modo che infiniti oggetti i quali in natura non diletano punto, imitati dal poeta o dal pittore o da altro tale artefice, diletano estremamente; e altri che diletavano anche reali, diletavano da vantaggio imitati. Dalla qual cosa apparisce quanto s'ingannino i romantici pensando d'accrescer pregio alla poesia con rendere la imitazione oltre ogni modo facile, e sottrarla da ogni legge, e sostituire meglio che possono il vero in luogo del simile al vero, sì che vengono a scemare e quasi annullare il meraviglioso [...].²⁵

Aquesta mena de reflexions en les quals es debat, no pas de preceptiva,²⁶ sinó de poètica, és a dir, de l'essència de l'art, també les podem observar en un autor com ara Lessing que, com Leopardi —per bé que l'italià ho fa, no pas des de la crítica literària, sinó més aviat des d'un cert diletantisme—, també malda per desempallegar-se d'aquell aristotelisme que ha anat reduint la poètica en una sèrie de lleis. En el *Laokoon*, per exemple, hi ha un passatge en el qual el saxó hipotitza que, si de les obres d'Homer tan sols haguessin sobreviscut una sèrie d'imitacions en forma de pintura, hom no podria tornar enrere i recuperar-ne, així, l'èsser o la realitat representada en els poemes susdits: «Das größte Reichtum dieses Gemäldes, ist Armut des Dichters [...]».²⁷ És per això que la imitació, l'objecte de la poètica, no pot equivaler mai a la mera còpia. I és que la imitació, tant per a Lessing com per a Leopardi, és la transformació de la realitat, la qual, i només a tall d'hipòtesi, podríem equiparar al *pensiero rivelativo*²⁸ d'un hermeneuta com Pareyson: aquesta manera d'entendre la imitació parteix d'una veritat

²⁴ Cfr. T. OÑATE, *Para leer la Metafísica de Aristóteles en el siglo XXI*, Madrid: Dykinson, 2001, p. 52. La qual afegeix: «Aristóteles [...] explicita [...], cómo *unidad y pluralidad no son excluyentes*».

²⁵ G. LEOPARDI, «Discurso di un italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 968-996. Cita de la p. 994. Vegeu també Carta núm. 36 del 30 de maig del 1817 a P. Giordani, dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., p. 1146: «A me parrebbe che l'ufficio delle belle arti sia d'imitare la natura nel verisimile. [...] Certamente le arti hanno da dilettere, ma chi può negare che il piagnere il palpitare l'inorridire alle lettura di un poeta non sia diletto? Anzi chi non sa che è diletto! Perché il diletto nasce appunto dalla meraviglia di vedere così bene imitata la natura, che ci paia vivo e presente quello che è o nulla o morto o lontano. Ond'è che il bello il quale veduto nella natura, vale a dire nella realtà, non ci diletta più che tanto, veduto in poesia o in pittura, vale a dire in imagine, ci reca piacere infinito. E così il brutto imitato dall'arte, da questa imitazione piglia facoltà di dilettere.».

²⁶ Cfr. L. ANCESCHI, *Che cosa è la poesia?*, Bologna: Clueb, 1998. Cal fer notar la distinció que fa Anceschi entre la “riflessione precettistica” i la “riflessione normativa” per tal de fer aparèsser que no pas tota l'anomenada “preceptiva” pot ser inclosa en el mateix sac: la primera es tracta d'una injunció, mentre que la segona: «porta certe voluntà generalis come “l'arte deve educare” [...]». In tutti i casi la norma sembra avere una validità più ampia di quella consentita dal piano dei precetti, cerca di unificare il piano dei precetti secondo un fine» (p. 134). La reflexió normativa estaria molt a prop de la reflexió poètica.

²⁷ G. E. LESSING, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin: Hofenberg, 2016, cap. XIII, p. 86. “La riquesa més gran d'aquest quadre és la pobresa del poeta”. La traducció és nostra.

²⁸ L. PAREYSON, *Verità e interpretazione*, op.cit., p. 15.

que no és objectual —i que, consegüentment, no es pot ni copiar ni descobrir—, sinó més aviat d'una veritat com a origen.²⁹ Aquesta veritat, doncs, és inexhaurible i necessàriament interpretable, és a dir, que fretura de la interpretació o, dit altrament, de la imitació-com-a-capacitat-de-fer-emergir-l'èsser.

Aquesta concepció de la imitació es palesa molt bé en les reflexions que Leopardi dedica a la tasca del traductor, i a les quals ja hem dedicat unes pàgines.³⁰ I és que tant la imitació com la traducció comparteixen un mateix tipus de comprensió, és a dir, hom imita i tradueix talment com si es tractés d'un acte creatiu. Aquesta manera que té Leopardi d'entendre la imitació, en opinió nostra, és molt més propera a la d'Aristòtil que no pas a la de Plató, el qual considera que la imitació no és altra cosa que una còpia sense contingut i, per tant, sense cap mena de possibilitat d'ésser interpretada i compresa. De fet, és justament arran del tema de la imitació que, segons Ricoeur, la «*Poétique* est ainsi une réplique à *République* X: l'imitation, pour Aristote, est une activité et une activité qui enseigne».³¹ Per al Plató de la *República*, no és pas la imitació en si el que distingeix el pintor de l'artesà, ja que, de fet, ambdós duen a terme una imitació. El que els distingeix és la distància amb què es troben respecte la idea originària, ço és, respecte l'ordre ontològic.³² El real equival a la presència —la qual, al seu torn, equival a la veritat de l'ens—, només es troba fins al segon grau del suara esmentat ordre ontològic —els productes de l'artesà—, no pas en el tercer grau, que és precisament el del poeta. I és que el poeta, ço és, «l'autor d'una aparença, l'imitador, diem que del ser, no n'entén res, sí de l'aparença».³³

Hom es podria plantejar el fet que la contraposició entre la *República* i la *Poètica* no és altra cosa que la contraposició entre la realitat-com-a-presència i la realitat-com-a-possibilitat. Ras i curt, mentre que Plató rebutja la poesia perquè no pot fer altra cosa que imitar coses que no són, és a dir coses que no són reals —en el sentit llatí de *res*; recordeu, al respecte, la significació que, per a Leopardi, tenen «le cose che non son cose»—,³⁴ Aristòtil, en canvi, subratlla la importància, no només de l'acte, sinó també de la potència, de la possibilitat o, dit altrament, de la multiplicitat de l'èsser. És precisament en aquesta multiplicitat en què la versemblança i la interpretació assoleixen

²⁹ Cfr. L. PAREYSON, *Verità e interpretazione*, op.cit. Caldria relacionar aquesta veritat amb *la verità come rivelazione* d'A. FOLIN, *Leopardi e l'imperfetto nulla*, op.cit.; vegeu, en especial les pp. 38-42.

³⁰ Vegeu *supra*, al capítol 4.4.2., pp. 144-150.

³¹ P. RICOEUR, *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, Paris: Seuil, 1983, p. 72n.

³² Cfr. E. LLEDÓ, *El concepto "poiesis" en la filosofía griega*, op.cit., p. 92.

³³ PLATÓ, *La República*, X, 601b-c, trad. Manuel Balasch, Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1992, p. 107.

³⁴ *Zibaldone*, 4174.

un paper rellevant.³⁵ D'aquí la coneguda afirmació aristotèlica: «Cal preferir sempre un impossible versemblant a un possible que no convenç».³⁶

A diferència de la platònica, la imitació aristotèlica és una activitat, un procés que ensenya, que re-descriu «une réalité inaccessible à la description directe».³⁷ La realitat, l'ésser, no és l'u: la multiplicitat de l'ésser és originària. D'aquí que no se'l pugui copiar —en el sentit de copiar *tot* l'ésser—, sinó tan sols interpretar —transposar— mitjançant la imitació. Així, doncs, considerem que Plató relaciona la figura del poeta amb la veritat, mentre que Aristòtil la relaciona amb la versemblança, ço és, l'un està interessat a establir la distància que hi ha de la poesia a la veritat, i l'altre està interessat en les possibilitats o, dit altrament, en el *mythos* o disposicions possibles de les accions. L'imitador platònic, el poeta, és un creador d'imatges —aparences—, no pas de realitats objectuals —ésser—; l'imitador aristotèlic, en canvi, és un creador de possibilitats.

Ara, centrem-nos un moment en un dels passatges del *Discorso* leopardià:

Qui potrei discorrere della foggia d'imitare tenuta dai romantici, e considerandola rispetto al fine della poesia ch'è il diletto, rammemorare ch'esso diletto quando scaturisce dalla imitazione del vero, non procede soltanto dalle qualità degli oggetti imitati, ma in oltre specialissimamente ed essenzialmente dalla meraviglia che nasce dal vedere quei tali oggetti quasi *trasportati* dove non pareva appena che si potesse, e rappresentati da cose che non pareano poterli rappresentare; di modo che infiniti oggetti i quali in natura non dilettono punto, imitati dal poeta o dal pittore o da altro tale artefice, dilettono estremamente; e altri che diletavano anche reali, dilettono da vantaggio imitati. Dalla qual cosa apparisce quanto s'ingannino i romantici pensando d'accrescer pregio alla poesia con rendere la imitazione oltre ogni modo facile, e sottrarla da ogni legge, e *sostituire meglio che possono il vero in luogo del simile al vero*, sì che vengono a scemare e quasi annullare il meraviglioso [...]. *Credono i romantici che l'eccellenza della imitazione si debba stimare solamente secondoch'ella è vicina al vero*, tanto che cercando lo stesso vero, si scordano quasi d'imitare, perché il vero non può essere imitazione di se medesimo. [...] Ma che meraviglia deriva da questa sorta d'imitazioni? e quindi che diletto?³⁸

³⁵ Cfr. G. VATTIMO, «Poesia e ontologia», dins M. CEDRINI — A. MARTINENGO — S. ZABALA (eds.), *Opere complete*, op.cit. Vegeu p. 167: «il problema della molteplicità delle interpretazioni di un'opera e della loro legittimità si risolve positivamente solo se si mette in chiaro che le varie interpretazioni sono legittime perché corrispondono a effettive *possibilità di essere* dell'opera come tale, e non dipendono solo dalla varia soggettività degli interpreti».

³⁶ ARISTÒTIL, *Poètica*, 1460a25-26, trad. J. Farran, Barcelona: Altaya, 1946, 2009, p. 35.

³⁷ P. RICOEUR, *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, op.cit., p. 12.

³⁸ G. LEOPARDI, «Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 968-996, cita a p. 994. La cursiva és nostra.

Fixem-nos un moment en els tres fragments en cursiva del text susdit. 1) El terme «trasportati» el podríem fer equivaler a la mimesi aristotèlica com a “transposició de la realitat”: la qualitat poètica no prové pas de l’objecte imitat, ans de la manera com aquest es transposa, ço és, de la manera com el poeta disposa la realitat —l’activitat mimètica consisteix, segons Ricoeur,³⁹ en l’ordenació dels fets—.

[...] che *il poeta ha scelti gli oggetti, gli ha posti nel loro vero lume, e coll’arte sua ci ha preparati a riceverne quell’impressione [...]* (qui cade la gran facoltà delle arti imitative di fare per lo straordinario *modo in cui presentano gli oggetti comuni*, vale a dire così imitati, che si considerino nella poesia, dovechè nella realtà non si consideravano, e se ne traggano quelle riflessioni ec. ec. che nella realtà per esser comuni non somministravano ec. ec. come il Gravina nella Ragion poet.) [...].⁴⁰

Els dos passatges en cursiva volen fer aparè, justament, l’humus aristotèlic que amara la poètica inicial del nostre poeta.⁴¹ Ambdós fragments palesen que l’activitat mimètica consisteix a estructurar o presentar la realitat —la natura leopardiana i l’acció aristotèlica— d’una determinada manera.⁴² D’aquí la importància de la possibilitat en Aristòtil —i en Leopardi—. Al dessota de la disposició dels fets es troba amagada la possibilitat, és a dir, el fet de tenir en compte el ventall de disposicions amb què es pot confegir una obra poètica; és per això que «nella realtà non si notavano, e nella imitazione si notano»:⁴³ la imitació-interpretant possibilita l’emergència de diverses possibilitats o maneres de veure —interpretar— la realitat, d’entre les quals hi ha el meravellós. El meravellós, fet i fet, sorgeix de la manera amb què hom imita la realitat, no pas de la realitat mateixa. D’aquí que «giovi alla imitazione che gli oggetti sieno comuni, e per lo contrario nocchia che sieno straordinari e sconosciuti».⁴⁴ I és que si els

³⁹ P. RICOEUR, *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, op.cit., p. 69: «Aristote [...] dira que le *muthos* est “l’agencement des faits en système” [...]»; de la mateixa pàgina, cal subratllar una altra cita: «La même marque doit être conservée dans la traduction de *mimèsis*: qu’on dise imitation ou représentation [...] ce qu’il faut entendre, c’est l’activité mimétique, le processus actif d’imiter ou de représenter. Il faut donc entendre imitation ou représentation dans son sens dynamique de mise en représentation, de transposition dans des oeuvres représentatives.».

⁴⁰ *Zibaldone*, 16. La cursiva és nostra.

⁴¹ Cfr. L. ANCESCHI, *Un laboratorio invisibile della Poesia. Le prime pagine dello “Zibaldone”*, Parma: Pratiche, 1992, p. 21: «Sembra proprio che il motivo centrale di queste prime pagine dello *Zibaldone* sia un motivo di orientamento. Il poeta dà inizio al suo discorso di poetica.» L’objectiu inicial del *Zibaldone* sembla que hagi estat el d’èsser una poètica.

⁴² Cfr. P. RICOEUR, *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, op.cit., p. 98: «la *Poétique* ne parle pas de structure, mais de structuration».

⁴³ *Zibaldone*, 16.

⁴⁴ G. LEOPARDI, «Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., p. 994.

objectes no són extraordinaris és molt més fàcil que sigui precisament la imitació l'encarregada de convertir-los en quelcom de meravellós.⁴⁵

2) Els romàntics, segons el nostre poeta, creuen que cal «sostituire meglio che possono il vero in luogo del simile al vero». Dels romàntics, doncs, el de Recanati critica el fet que aquests hagin eliminat la imitació-interpretant de la seva poesia i que l'hagin substituïda per la còpia d'una determinada realitat, ço és, per la còpia d'aquelles escenes o objectes que ja de per si colpeixen l'ànima.

Posem-ho en relació amb la següent afirmació aristotèlica: «és massa evident que la que ho imita *tot* serà la més vulgar».⁴⁶ Aquest “tot” no deixa de tenir una certa relació amb el “vero” del següent fragment del *Discorso*: «Ma l'imitare semplicemente al vivo [...] non è pur cosa facile ma triviale [...] Ed io vedo, per esempio, che appresso i poeti antichi [...] stimavano che il *vero* nella poesia non si dovesse introdurre ma imitare, e che l'imitare in guisa troppo facile, e uscire dalle leggi ordinarie della poesia non accrescesse il diletto ma lo scemasse».⁴⁷ La poesia, al capdavant, no pot consistir en una mera “introducció” —còpia— de tota la realitat,⁴⁸ o, dit altrament, en «una pura imitazione del vero»,⁴⁹ sinó que aquesta ha de ser una imitació-interpretant, és a dir, una imitació que possibiliti la no petrificació en una sola resposta, en una realitat-com-a-presència.

A diferència d'Aristòtil, doncs, el de les Marques malda per aturar tot tipus de desenvolupament de la possibilitat en acte —«die potentia als essentia eines actus der

⁴⁵ Cal dir que aquest mateix argument es troba en HORACI, *Ad Pisones*, vv. 128-130 [en línia], The Latin Library <<http://www.thelatinlibrary.com/horace/arspoet.shtml>> [Consulta: 26 de febrer del 2019]: «Tuque / Rectius Iliacum carmen deducis in actus, / Quam si proferres ignota indictaque primus». Horaci recomana refer allò conegut que no pas parlar de coses no conegudes. Segons E. BIGI, *Una vita più vitale. Stile e pensiero in Leopardi*, Venezia: Marsilio, 2011, p. 12: «È possibile però che da lui [Giuseppe Antonio Vogel, un dels seus preceptors] questo abbia tratto incitamento a tradurre Orazio e in particolare l'*Arte poetica*, della quale il Vogel si professava convinto ammiratore». És interessant de veure com un autor com ara G. E. LESSING pari atenció en el mateix passatge de l'autor llatí. Vegeu *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, op.cit., cap. XI, pp. 78-79.

⁴⁶ ARISTÒTIL, *Poètica*, 1461b28-29, op.cit., p. 39. La cursiva és nostra. Vegeu també F. D'INTINO, *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia: Marsilio 2009, en especial p. 133-144.

⁴⁷ G. LEOPARDI, «Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 968-996, cita a p. 994. La cursiva és nostra.

⁴⁸ Caldria subratllar un comentari que, de passada, Leopardi fa al voltant de la poesia moderna. Vegeu-lo a *Zibaldone*, 4440, en què el nostre autor titlla aquesta poesia de «poesia di cose». Hom té la impressió que aquesta denominació fa referència al fet que es tracta d'una poesia que se centra en la recerca i descripció d'escenaris colpidors, en comptes de centrar-se en l'estil, ço és, en el fet que l'estil posseeixi el mateix autor.

⁴⁹ *Zibaldone*, 86.

existentia»—,⁵⁰ ço és, mira que aquesta romanguí desconnectada de la tradicional i metafísica relació amb la realitat-com-a-presència. És per aquesta raó que un bon poeta, segons Leopardi, és aquell que en la seva imitació sempre deixa espai per «una bella negligència»,⁵¹ és a dir, per a la realitat-com-a-possibilitat o, millor encara, per a la realitat-com-a-absència.

3) «Credono i romantici che l'eccellenza della imitazione si debba stimare solamente secondoch'ella è vicina al vero». Per al recanatès, l'objectiu de l'art no és pas la imitació de la realitat-com-a-presència —la veritat de la metafísica ontica equival a la còpia— ans la imitació que transposa la realitat.⁵² D'aquí que, per exemple, defensi una traducció en què es mantingui l'esperit de les dues llengües, o, dit altrament, una traducció-com-a-imitació-interpretant apartada del model-com-a-veritat. La traducció, talment com en la poesia, si hom vol ésser original ha de procurar «distinguere l'imitare dall'aggiungere»,⁵³ en el sentit que l'"aggiungere", ço és, el fet de copiar, implica justament l'anorreament de la interpretació:⁵⁴ «Questo è imitare, come chi ritrae dal naturale nel marmo, non mutando la natura del marmo in quella dell'oggetto imitato».⁵⁵ Perquè hi hagi una bona traducció o una bona obra d'art cal que l'autor s'allunyi de la imitació-com-a-còpia —identitat— i s'apropi a la imitació-com-a-interpretació —versemblança—:

nè il pregio dell'imitazione consiste nell'uguaglianza, ma nella simiglianza, nè tanto è maggiore quanto l'imitante più s'accosta all'imitato, ma quanto più vi s'accosta secondo la qualità della materia in cui s'imita, quanto questa materia è più degna; e quel ch'è più, quanto v'ha più di creazione nell'imitazione, cioè quanto più v'ha di

⁵⁰ M. HEIDEGGER, «Brief über den "Humanismus"», dins *Wegmarken*, vol. IX de la *Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1976, pp. 313-364, cita a p. 317. «la *potentia* com a *essentia* d'un *actus* de l'*existentia*». La traducció és nostra.

⁵¹ *Zibaldone*, 21.

⁵² Cfr. T. INGOLD, *The Perception of the Environment. Essays in livelihood, dwelling and skill*, London: Routledge, 2000. Permeteu-me que esmenti un passatge d'un autor tan allunyat de la crítica literària com és aquest antropòleg, però és que hom té la impressió que la seva concepció de la transmissió de la cultura té molt a veure amb la nostra distinció entre copiar i imitar. Vegeu p. 37: «We could say that he acquires such know-how by observation and imitation, but not, however, in the sense in which these terms are generally employed by enculturation theorists. Observation is no more a matter of having information copied into one's head, than is imitation a matter of mechanically executing the received instructions. Rather, to observe is actively to attend to the movements of others; to imitate is to align that attention to the movement of one's own practical orientation towards the environment. [...] Hence it makes no sense to speak of "culture" as an independent body of context-free knowledge, that is available for transmission prior to the situations of its application [...]».

⁵³ *Zibaldone*, 2850.

⁵⁴ Cfr. *Ibid.*, 2859. Leopardi parla de fer «violenza alla lingua».

⁵⁵ *Ibid.*, 2850. Cal advertir de l'ús inusitat del verb "ritrarre", ús que en aquest context equival a "copiar fidelment".

creato dall'artefice nella somiglianza che il nuovo oggetto ha coll'imitato, ossia quanto questa somiglianza vien più dall'artefice che dalla materia, ed è più nell'arte che in essa materia, e più si deve al genio che alle circostanze esteriori.⁵⁶

Tornem a Plató. La imitació platònica, fet i fet, no transmuta la realitat perquè la creació del poeta és una creació sense presència, ço és, sense la presència de l'èsser.⁵⁷ D'aquí que la poesia no sigui, per a Plató, altra cosa que una producció d'imatges buides, no pas de realitats en si mateixes.

Hom té la impressió que, per al nostre poeta, la imitació-com-a-còpia no pot reeixir a ésser poètica justament perquè no hi intervé la imaginació-com-a-interpretació, sinó la força de la violència metafísica,⁵⁸ ço és, aquell pensament que tracta la poètica com un mitjà que serveix per desvelar la resposta de la veritat objectual.⁵⁹ En certa manera, la desavinença entre les dues maneres de concebre la imitació es pot veure ben reflectida en les meditacions leopardianes que critiquen les poesies massa descriptives,

⁵⁶ Zibaldone, 2857-2858.

⁵⁷ Cfr. E. LLEDÓ, *El concepto "poiesis" en la filosofía griega*, op.cit., pp. 122-123: «Vista desde este ángulo, es como hay que considerar la crítica platónica a la poesía. [...] Porque los poetas fueron los primeros que, en cierta manera, al crear una realidad, al "expresarla", la hicieron inteligible. [...] Si Platón en la *República* compara el poeta al artesano de una manera aparentemente injustificada, es, sin duda, por esta semejanza que como "creadores" les corresponde. Pero mientras el artesano imita y crea una realidad, teniendo por modelo la idea del objeto, el poeta se mantiene en la esfera de estas realidades ya creadas, copias de los "modelos originales". / Pero, ¿por qué una de estas imitaciones, la del poeta, es la única reprochable? [...] El poeta no ha visto que este mundo lo es de apariencias [...] no ha percibido que la realidad que hermosea y que comunica, que los conceptos que trasmite y enseña no son verdaderos, porque descansan únicamente en lo aparential. [...] no se rechaza, pues, a los poetas por ser "imitadores", sino porque no habían sabido elegir el objeto de su imitación; porque el mundo que reflejaban en sus obras no era, en definitiva, aquel que la dialéctica platónica ensayaba.». Podríem plantejar-nos que és justament del contingut d'aquesta crítica platònica, és a dir, la creació del poeta és una creació sense presència, ço és, sense la presència de l'èsser —una mera aparença—, d'on Leopardi comença a tirar del fil per enfrontar-se a Plató. Recordeu Zibaldone, 4174: «Non v'è altro bene che il non essere; non v'ha altro di buono che quel che non è; le cose che non son cose». Al capdavant, la poètica del de Recanati no encaixa precisament aquestes «cose che non son cose»?

⁵⁸ Cfr. J. DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Paris: Seuil, 1967, 2104, p. 136: «Il y a donc un soliloque de la raison et une solitude de la lumière. Incapables de respecter l'autre dans son être et dans son sens, phénoménologie et ontologie seraient donc des philosophies de la violence». Vegeu també A. FOLIN, *Leopardi e l'imperfetto nulla*, op.cit., p. 32. Folin ens fa notar com el jove Leopardi encara tenia una concepció de la veritat com un acte de descobriment per part del subjecte. Com a prova ens esmenta el següent text: G. LEOPARDI, «Condanna e viaggio del Redentore al Calvario», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 745-747. Vegeu en especial el passatge situat a la p. 745: «Tu solo, o filosofo bennato e sensibile, tu cui la natura benefica e la face luminosa della ragion penetrante scuopre e mostra la verità spoglia da veli nei quali avvolta appare ad altri occhi». En relació a la violència metafísica, cal que destaquem l'ús de l'adjectiu "penetrante", el qual, a parer de Folin, p. 32: «indica un agire violento, distruttivo».

⁵⁹ Cfr. L. PAREYSON, *Els problemes actuals de l'estètica*, València: Universitat de València, 1997. Aquest pensador piemontès considera que hi ha una manera de considerar el procés artístic talment com si fos una descoberta d'un a priori. Vegeu, al respecte, p. 176: «hi ha qui manté que, en el fons, l'obra existeix ja, i l'artista no ha de fer res més que intentar descobrir-la [...]» i tot seguit afegeix: «No és el cas de tornar a fonts platòniques per trobar exemples d'aquesta concepció». De nou Plató.

ço és, massa preocupades per traslladar literalment la realitat en la poesia.⁶⁰ L'art i la poètica no són la realitat, ni hi han d'estar supeditades. L'art i la poètica són imitació-com-a-interpretació, ço és, són imaginació.⁶¹

Si la imaginació-com-a-interpretació té com a conseqüència una determinada comprensió, ço és, una determinada transformació artística —una modalitat o estil— de la realitat, la imitació-com-a-còpia, en canvi, no té altra missió que el trasllat de la veritat-objecte en l'obra i, consegüentment, el rebuig de qualsevol mena d'interpretació. Tanmateix,

Chiunque esamina la natura delle cose colla pura ragione, senz'aiutarsi dell'immaginazione [...] potrà ben quello che suona il vocabolo *analizzare*, cioè risolvere e disfar la natura, ma e' non potrà mai ricomporla, voglio dire e' non potrà mai dalle sue osservazioni e dalla sua analisi tirare una grande e generale conseguenza [...].⁶²

La imaginació-com-a-interpretació és necessària, doncs, per a la supervivència de la poesia, n'és consubstancial; d'aquí que sigui tan essencial la presència de la interpretació, ja que si no hi fos, la poesia no faria altra cosa que explicitar totes les parts de la realitat, la qual cosa duria la poesia a esdevenir precisament impoètica, ço és, a la seva autodestrucció. La bona poesia, segons Leopardi, és aquella que defuig de l'explicitació⁶³ i que malda, a través de la imaginació-interpretant, per mantenir les coses en l'indefinit —en la possibilitat absoluta—. I és precisament aquesta il·lusió d'indefinit —l'indefinit—, en opinió nostra, la que ens remet, de nou, a la imitació aristotèlica del possible. Recordeu que, a parer de l'Estagirita, «la poesia expressa més aviat el general, i la història el particular»,⁶⁴ és a dir, que la poesia, per ésser poesia, ha de procurar de no descriure —la qual cosa, segons el recanatès, és fins i tot «assurda in [se] stessa»—,⁶⁵ o, per dir-ho d'una altra manera, de no «veder gli oggetti appoco appoco per le loro parti».⁶⁶

⁶⁰ Cfr. Zibaldone, 2041, 2042, 2043. Vegeu també G. LEOPARDI, «Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 968-996. Especialment la p. 994.

⁶¹ Cfr. L. PAREYSON, *Els problemes actuals de l'estètica*, op.cit. Vegeu la distinció que fa, a p. 133, entre «la imitació creativa i innovadora» i «la imitació repetidora i reproductiva». La imitació també pot ésser innovadora i allunyar-se, així, de la mera còpia.

⁶² Zibaldone, 3237-3238.

⁶³ Cfr. S. GIVONE, *Storia del nulla*, op.cit. Vegeu p. 142, en la qual podem relacionar el rebuig de tota mena d'explicitació amb el que Givone anomena «ontologia dell'infondatezza e del nulla».

⁶⁴ ARISTÒTIL, *Poètica*, 1451b7-8, op.cit., p. 13.

⁶⁵ Zibaldone, 2043.

⁶⁶ Ibid., 2042.

5.2. La metàfora i l'absolutització de la potència

En relació a la suara esmentada necessitat de la imaginació-com-a-interpretació, hom podria proposar la metàfora com la veritable plasmació d'aquesta imaginació; és a dir, no és, de fet, la metàfora, una imitació-interpretant? O, tal com diu Paul Ricoeur, no és la metàfora una imitació que «“re-décrit” la réalité»?⁶⁷ El fet que hàgim optat per dir-ne “imitació-interpretant” té com a origen la voluntat de distingir-la de la “imitació-com-a-còpia”: la mímesi grega, a diferència de la *imitatio* llatina, i en especial l'aristotèlica, no es pot entendre sense la inclusió, en el seu significat, de la *poiesis*, ço és, de la creació. D'aquí que la imitació sempre sigui una determinada estructuració i enaltiment de la realitat.⁶⁸ És per aquesta raó que la metàfora no se la pot situar exclusivament al costat de l'ornament: la metàfora és mímesi.⁶⁹

Un dels crítics que ha donat més importància al tema de la metàfora en l'obra leopardiana ha estat Cesare Galimberti,⁷⁰ i ho ha fet, sobretot, per subratllar-ne un tipus ben concret: les metàfores «ardite».⁷¹ Hom té la impressió que l'ús d'aquest adjectiu parteix del reconeixement que no pas totes les metàfores són ben bé iguals: per bé que «[l]a massima parte di qualunque linguaggio umano è composto di metafore»,⁷² n'hi ha unes, les “ardite”, que desperten en nosaltres més d'una idea alhora. És a dir, no sembla pas que l'objectiu del nostre escriptor sigui el d'individuï les metàfores mortes o lexicalitzades de les que encara estan vives; sinó que, més aviat, mitjançant el

⁶⁷ P. RICOEUR, *La métaphore vive*, Paris: Seuil, 1975 [2013], [ed. electrònica], loc. 605.

⁶⁸ Cfr. Ibid., loc. 1037-1038: «Ainsi, le *muthos* n'est pas seulement un réarrangement des actions humaines dans une forme plus cohérente, mais une composition qui surélève».

⁶⁹ Cfr. Ibid., loc. 1042-1051: «Replacée sur le fond de la *mimêsis*, la métaphore perd tout caractère gratuit. Considérée comme simple fait de langage, elle pourrait être tenue pour un simple écart par rapport au langage ordinaire, à côté du mot rare, insolite, allongé, abrégé, forgé. La subordination de la *lexis* au *muthos* place déjà la métaphore au service du «dire», du «poématiser», qui s'exerce non plus au niveau du mot, mais du poème entier; à son tour la subordination du *muthos* à la *mimêsis* donne au procédé de style une visée globale, comparable à celle de la persuasion en rhétorique. Considérée formellement, en tant qu'écart, la métaphore n'est qu'une différence dans le sens; rapportée à l'imitation des actions les meilleures, elle participe à la double tension qui caractérise celle-ci: soumission à la réalité *et* invention fabuleuse; restitution *et* surélévation. Cette double tension constitue la fonction référentielle de la métaphore en poésie. Considérée abstraitement —c'est-à-dire hors de cette fonction de référence—, la métaphore s'épuise dans sa capacité de substitution et se dissipe dans l'ornement; livrée à l'errance, elle se perd dans les jeux du langage». És a dir, la metàfora, talment com la mímesi equival a la realitat-natura més la invenció [elevació mitjançant una imitació-interpretant]. Així és com és la metàfora en poesia. En abstracte, la metàfora equival a ornament.

⁷⁰ Cfr. C. GALIMBERTI, *Linguaggio del vero in Leopardi*, op.cit.

⁷¹ *Zibaldone*, 2469. Cal fer notar que el tema de la metàfora s'ha anat repetint al llarg dels capítols 3 i 4. Vegeu *supra*, a p. 121, en què hom afirma que la metàfora equival al llenguatge de la natura. Igualment, vegeu *supra*, a p. 136, en què hom assevera que la realitat és posterior a la metàfora o, dit altrament, que la metàfora és una imitació-interpretant que s'encarrega de produir la realitat.

⁷² Ibid., 1702.

qualificatiu d'ardite", el que mira és justament de distingir-les de les que ell anomena metàfores «proprie». ⁷³ Per bé que «infinita parte del nostro discorso è metaforica», ⁷⁴ allò que distingeix una metàfora "pròpia" d'una "ardita" és que la primera tan sols desvetlla un significat, mentre que la segona, en canvi, en desperta una multiplicitat, de significats.

Hom té la impressió que és justament arran de l'ardidesa que Leopardi se separa d'Aristòtil. I és que l'Estagirita no menysprea pas la metàfora en si, sinó aquella que produeix una mena de polisèmia incontrolada, ço és, il·limitada. ⁷⁵ D'aquí que l'ardidesa sigui el punt de llur possible dissensió, no pas la metàfora, en el sentit que aquesta comporta una volguda —limitada— imprecisió. Però això no ens hauria de sorprendre: l'un era poeta i l'altre filòsof, l'un tenia com a objectiu la «lingua bella» ⁷⁶ i l'altre el llenguatge en si. ⁷⁷

La vera e non accidentale, ma essenziale bellezza di una lingua [...] è una bellezza intrinseca, e spetta all'indole della lingua; e questa non può consistere in altro che nell'ardire. Or questo ardire che cos'è, fuorchè la libertà di non essere esatta e matematica? [...] Non v'è lingua bella che non sia lingua poetica, cioè non solo capace, anzi posseditrice d'una lingua distintamente poetica [...], ma poetiche, generalmente parlando, eziandio nella prosa, benchè senza affettazione; vale a dir poetiche in quanto lingue, e non quanto allo stile [...]. Or lingua poetica, è lingua non matematica, anzi contraria per indole allo spirito matematico. ⁷⁸

La llengua poètica, en opinió del recanatès, no se cenyeix pas a l'àmbit de la poesia, sinó que abraça tot aquell text que hagi estat escrit en la susdita «lingua non matematica». L'ardidesa leopardiana està íntimament relacionada amb la seva teoria del plaer i, en especial, en una de les seves ramificacions: la teoria de l'"indefinito". El plaer que produeix la llengua poètica consisteix en ésser indefinida, ço és, en el fet de

⁷³ *Zibaldone*, 2469.

⁷⁴ *Ibid.*, 2468.

⁷⁵ Cfr. J. DERRIDA, «La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique», dins *Marges de la philosophie*, Paris: Minuit, 1972, 2013, pp. 247-324. Vegeu, sobretot, p. 295: «L'univocité est l'essence, ou mieux, le *telos* du langage. Cet idéal aristotélicien, aucune philosophie, en tant que telle, n'y a jamais renoncé. Il est la philosophie. Aristote reconnaît qu'un mot peut avoir plusieurs sens. C'est un fait. Mais ce fait n'a droit de langage que dans la mesure où la polysémie est finie, où les différentes significations sont en nombre limité [...]».

⁷⁶ *Zibaldone*, 2418.

⁷⁷ Cfr. J. DERRIDA, «La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique», dins *Marges de la philosophie*, op.cit., p. 295: «Le langage n'est ce qu'il est, langage, que pour autant qu'il peut alors maîtriser et analyser la polysémie. Sans reste. Une dissémination non maîtrisable n'est même pas une polysémie, elle appartient au dehors du langage».

⁷⁸ *Zibaldone*, 2417-2418.

fer-nos romandre en la «immensità»⁷⁹ de la potencialitat absoluta: el plaer, al capdavall, sorgeix de la no actualització, ço és, de la capacitat de romandre en el que D'Intino anomena «l'estasi del nulla».⁸⁰ En canvi, i sempre segons Ricoeur, la metàfora aristotèlica, és a dir, aquella que es manté allunyada de l'ardidesa leopardiana, es caracteritza justament per la seva capacitat, en tant que imitació-interpretant, d'actualitzar —de limitar— la potencialitat i de fer emergir una determinada realitat.⁸¹

Més amunt havíem afirmat que la metàfora és mímesi, ço és, que la metàfora és transposició de la realitat. Recordeu la coneguda definició aristotèlica de tragèdia: «Però la més important d'aquestes parts [de la tragèdia] és la combinació dels fets, perquè la tragèdia és imitació no d'homes, sinó d'acció, de vida, de felicitat i dissort; perquè la felicitat i la dissort vénen per l'acció, i la finalitat de la tragèdia és una certa acció, no un estat.»⁸². D'aquest passatge, en resulta l'evident preeminència de l'acció o, per ésser més exacte, de l'estructuració de l'acció —“la combinació dels fets” —: i és que l'acció

⁷⁹ G. LEOPARDI, «L'infinito», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 120-121, v. 14.

⁸⁰ F. D'INTINO, «Il rifugio dell'apparenza. Il paganesimo post-metafisico di Leopardi», dins P. TORTONESE (ed.), *Il paganesimo nella letteratura dell'Ottocento*, Roma: Bulzoni, 2009, pp. 114-166, citat a p. 151. Caldria reflexionar una mica més sobre l'estat d'èxtasi, en el sentit que, juntament amb l'estupor, permeten que hom atenyi un estat, diguem-ne, de no actualització, ço és, de no-ésser. Us remetem, tal com fa el mateix D'Intino a C. GALIMBERTI, «Sulla imagery della canzone “Alla sua donna”», dins *Cose che non son cose*, Venezia: Marsilio, 2001, pp. 75-85, sobretot a p. 83: «[...] una visione come la sua, naturalmente incline a scoprire, in momenti di autentica estasi, una seconda faccia della cose, quella che *non c'è*». Hem de parar esment en el fet que el nostre poeta, a diferència dels romàntics, no vol pas enganyar l'intel·lecte, és a dir, assolir l'estat de no actualització per mitjà d'un engany. Són també molt interessants els comentaris al voltant de l'estupor i de l'èxtasi del darrer Schelling per part de L. PAREYSON «Stupore della ragione e angoscia di fronte all'essere», dins *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Torino: Einaudi, 2000, pp. 385-437. Vegeu, per exemple, les pp. 390-391: «Il concetto di estasi è dunque da considerarsi come squisitamente filosofico: si tratta pur sempre d'un'estasi della ragione, ed è pur sempre la ragione che si fa estatica. La ragione si rende conto che malgrado ogni suo sforzo non riesce di per sé a raggiungere la realtà, perché i suoi movimenti sono puramente concettuali: avverte che [...] l'idea, la quale quindi, pur sembrando una soglia, è in realtà una barriera [...]. È dunque la ragione stessa che, colpita dalla vanità dei propri sforzi e dall'inesorabilità del proprio smacco, e ormai accertatasi che l'esistenza è realmente tale solo fuori del pensiero, appunto per trovarla varca la propria frontiera ed esce da se stessa. [...] Ora è appunto nell'estasi così concepita che è dato incontrare, come suo momento essenziale, lo stupore della ragione [...]. Ora invece, uscita da se stessa [...] avventuratasi in una landa sconosciuta, trova il posto già ingombro da una presenza insolita e diversa, quella del puro esistente, che non ha nulla di concettuale, e anzi è il diretto contrario d'un'idea». Ens encurioseix, sens dubte, el terme de “puro esistente”, el qual queda aclarit a la p. 405, amb una cita de Schelling: «"esso è il puro esistente proprio perché esclude ogni possibilità precedente"». Sembla que l'èxtasi ocasiona el fet de d'assolir un estat de pura potencialitat, ço és, de possibilitat absoluta, i això és justament el que cerca la poètica leopardiana, la poètica de l'indefinit. Aquesta poètica es basa en l'afirmació zibaldoniana que encapçala aquest capítol: “*Tutto è posteriore all'esistenza*”: el plaer que cerca Leopardi és un plaer sorgit en el moment en què hom ateny la contemplació de la no fonamentació de les coses.

⁸¹ P. RICOEUR, *La métaphore vive*, op.cit., loc. 1114-1117: «Présenter les hommes «comme agissant» et toutes choses «comme en acte», telle pourrait bien être la fonction *ontologique* du discours métaphorique. En lui, toute potentialité dormante d'existence apparaît *comme* éclosé, toute capacité latente d'action *comme* effective».

⁸² ARISTÒTIL, *Poètica*, 1450a15-18, op.cit., p.10.

imposa un temps i unes necessitats, és a dir, unes possibilitats.⁸³ La possibilitat, per consegüent, s'origina segons la manera amb què hom disposa els fets, ço és, segons l'articulació del *mythos*: és justament en l'encadenament dels fets que es produeix o no la versemblança.

També la metàfora estructura —actualitza, transposa, limita— la realitat. De fet, som de la mateixa opinió que la de Ricoeur quan afirma que la metàfora «participe à la double tension qui caractérise celle-ci: soumission à la réalité *et* invention fabuleuse; restitution *et* surélévation».⁸⁴ És a dir, tant el *mythos*⁸⁵ com la metàfora mantenen un gran paral·lelisme en el sentit que ambdós són imitacions-interpretants —ço és, ambdós enalteixen la realitat—: l'un a nivell del poema i l'altra a nivell de la paraula.⁸⁶

El matis o característica de la metàfora leopardiana es troba precisament en el fet d'estar íntimament lligada a la seva teoria del plaer: «[i]l piacere umano [...] si può dire ch'è sempre futuro, non è se non futuro, consiste solamente nel futuro».⁸⁷ És aquesta insistència en el futur el que ens ha fet parar esment en una altra de les famoses definicions aristotèliques al voltant de la figura del poeta:

És evident també, després del que hem dit, que l'obra del poeta no és de referir les coses esdevingudes, sinó coses de mena que haurien pogut esdevenir-se, és a dir, les possibles segons probabilitat o necessitat. Perquè l'historiador i el poeta no es diferencien per haver escrit en prosa o en vers [...]: ans es diferencien, perquè l'un refereix les coses esdevingudes, l'altre coses que haurien pogut esdevenir-se.⁸⁸

De la cita anterior, hom pot afirmar que, segons l'Estagirita, el poeta és aquell que escriu sobre coses possibles, no pas sobre allò que ja és o sobre allò que ja ha estat. En això, també el recanatès sembla que en comparteixi la idea general. Però la cosa cal matisar-la ja que Leopardi, en opinió nostra, fa un pas ulterior en absolutitzar la possibilitat o, per dir-ho d'una altra manera, en desempallegar-se de l'acte.⁸⁹ És a dir,

⁸³ Cfr. P. RICOEUR, *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, op.cit., p. 84.

⁸⁴ P. RICOEUR, *La métaphore vive*, op.cit., loc. 1047-1048.

⁸⁵ Cfr. Ibid., loc. 1012: «C'est lui [el *mythos*], nous l'avons dit, qui est la mimésis. Plus précisément, c'est la «construction» du mythe qui constitue la mimésis.»

⁸⁶ Cfr. Ibid., loc. 1065-1067: «Ce parallélisme qui se découvre ainsi entre la surélévation du sens, opérée par le *muthos* au niveau du poème, et la surélévation du sens, opérée par la métaphore au niveau du mot, devrait sans doute être étendu à la *katharsis*, qu'on pourrait considérer comme une surélévation du sentiment, semblable à celle de l'action et à celle du langage». El mateix Ricoeur, a loc. 815-816, en nota, ens remet al passatge (III 1404 a 20-22) de la *Retòrica*, en què l'Estagirita afirma el següent: «les mots sont des imitations».

⁸⁷ *Zibaldone*, 532.

⁸⁸ ARISTÒTIL, *Poètica*, 1451a35-35, 1451b1-5, op.cit., p. 13.

⁸⁹ Cfr. *Zibaldone*, 1623: «Dunque l'infinita possibilità è l'unica cosa assoluta».

l'italià no té pas en compte l'afegitò aristotèlic de «possibles segons probabilitat o necessitat» perquè, de fet, el que vol és justament negar l'analogia entre l'acte i la potència. «È vero che niente preesiste alle cose. Non preesiste dunque la necessità. Ma pur preesiste la possibilità».⁹⁰ Aleshores, com es trasllada aquest pensament metafísic en la seva poètica? Doncs a través de la seva poètica de l'indefinit o, en paraules d'Uta Degner, en la «Poetik der Andeutung».⁹¹

Al capdavant, el plaer es troba, en opinió del de les Marques, en allò que no és, ço és, en el no-ésser, en la pura possibilitat. Recordeu la famosa asseveració zibaldoniana: «[n]on v'è altro bene che il non essere; non v'ha altro di buono che quel che non è; le cose che non son cose».⁹² És per això que el plaer poètic sorgeix de «ciò que el poeta non dice»,⁹³ de la incompletesa i, per consegüent, de la no explicitació del sentit. D'aquí que la poètica leopardiana maldi perquè *el* significat de les imatges —també, esclar, el de les metàfores “ardite”— romanguí en enjòlit, ço és, en una situació en la qual sigui molt feixuc el fet d'atènyer cap mena de definició. Seria, si se'ns permet la remissió, el contrari de la *suspension of disbelief*⁹⁴ de Coleridge, en el sentit que Leopardi, a diferència de l'anglès, no tem pas la situació d'indefinió o de desconeixement, sinó que justament la cerca. I és que el plaer sorgeix precisament de la immersió de «l'anima in un abisso di pensieri indeterminati de' quali non sa vedere il fondo nè i contorni».⁹⁵

En certa manera, la susdita poètica de l'al·lusió no fa altra cosa que reproduir, en poesia, l'afirmació leopardiana segons la qual «[t]utto è posteriore all'*esistenza*»,⁹⁶ en el sentit que és precisament el lector el qui ha de perfer —interpretar—, «terminare ciò ch'egli [el poeta] solamente comincia, colorire ciò ch'egli accenna, scoprire quelle lontane relazioni, che il poeta appena indica ec.»⁹⁷ Amb això no volem pas apropar el

⁹⁰ *Zibaldone*, 1619.

⁹¹ U. DEGNER, «"Paradoxer Praktiker". Zur Poetik des Offenen bei Hölderlin und Leopardi», dins S. DOERING — S. NEUMEISTER (eds.), *Hölderlin und Leopardi*, Tübingen: Edition Isele, 2011, pp. 117-142. Citat a p. 135. La traducció és nostra: «Poètica de l'al·lusió».

⁹² *Zibaldone*, 4174.

⁹³ *Ibid.*, 2055.

⁹⁴ Cfr. G. SINGH, *Leopardi and the Theory of Poetry*, Kentucky: University of Kentucky Press, 1964, p. 131: «[Singh compara la vaguetat leopardiana amb el concepte “negative capability” de John Keats] Describing “negative capability” as the capability of “being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason,” Keats found it, for example, wanting in Coleridge [en relació a la *willing suspension of disbelief*] [...] and criticized him [Keats a Coleridge] “[...] from being incapable of remaining content with half-knowledge.” Leopardi's idea of the poetically vague is in essence similar to the Keatsian concept of the “negative capability”, and as a principle of poetic art it is even wider in its application [...] for it concerns not merely the poet's state of mind [com a Keats] [...] but also the nature of the influence of this state of mind on the poet's style and on his treatment of the subject.»

⁹⁵ *Zibaldone*, 170.

⁹⁶ *Ibid.*, 1616.

⁹⁷ *Ibid.*, 2055.

nostre autor al concepte de crítica romàntica,⁹⁸ ans al contrari, quan afirma que el lector ha de “terminare” l’obra del poeta no vol pas dir que l’ha de reelaborar o de fer-ne, a través de la crítica, una altra obra d’art, la seva, sinó que el que vol subratllar és que les imatges poètiques han de donar peu a una interpretació infinita, il·limitada. Fet i fet, el que busca Leopardi és precisament l’acció infinita, ço és, el plaer mateix de poder interpretar sense aturador. Ens en posa un, d’exemple:

Et aridus altis / Montibus audiri fragor. (Virg. Georg. 1. 357. Seg.)
Che ha che fare il *fragore* coll’*arido*? Bisogna che il pensiero conosca ch’egli v’ha che fare in quanto strepita fra i seccumi d’una selva. Ecco come la mente deve supplire alla connessione delle idee (solamente accennata, anzi quasi trascurata dal poeta) *dentro una stessa brevissima frase*. E deve poi compiere l’immagine che è solamente accennata, con quell’*aridus fragor*. (Questa interpretazione ch’io do al detto passo, non so se sia vera. [...] A me basta che quest’esempio spieghi a me stesso il mio pensiero.) Ecco come la soppressione stessa di parole, di frasi, di concetti, riesca bellezza, perchè obbliga l’anima piacevolmente all’azione, e non la lascia in ozio. ec. ec.⁹⁹

Pareu esment, sobretot, en el moment que diu “[q]uesta interpretazione ch’io do al detto passo, non so se sia vera”, ja que palesa precisament el fet que el recanatès no cerca pas una interpretació que li forneixi *una* resposta —“non so se sia vera”—. La poesia ha d’ésser origen, talment com la *siepe* de *L’infinito*, de la imaginació, ço és, ha de ser font de possibilitats —interpretacions— il·limitades. I aquesta infinitud de possibilitats, que són justament les que produeixen el plaer, «non esiste nel reale»,¹⁰⁰ ço és, no *són*, són *nulla*, pura imaginació. I és que la tasca de la poesia consisteix a fer veure l’ànima «quello che non vede, che quell’albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe se la sua vista si estendesse da per tutto, *perchè il reale escluderebbe l’immaginario*».¹⁰¹

Tingueu present la darrera afirmació de la cita suara esmentada: “perchè il reale escluderebbe l’immaginario”, la qual hom podria reformular de la següent manera: “perchè l’atto escluderebbe l’immaginario”. L’acte, ço és, l’ésser de la metafísica — l’ésser de l’ens— no és poètic. La poesia ha de romandre en la inexhauribilitat¹⁰² de

⁹⁸ Cfr. A. MARI, *Forme de l’individualisme*, València: 3i4, 1994, pp. 31-41.

⁹⁹ *Zibaldone*, 2055-2056.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 170.

¹⁰¹ *Ibid.*, 171. La cursiva és nostra.

¹⁰² Cfr. L. PAREYSON, *Verità e interpretazione*, op.cit. Ens interessa, sobretot, les seves reflexions al voltant del seu concepte de veritat inexhaurible. Vegeu, per exemple, p. 22: «Come *inesauribile*, la verità

l'Altre de l'ens, en el *nulla*.¹⁰³ D'aquí la importància, en Leopardi, de l'al·lusió i del rebuig de la descripció, ço és, de la veritat objectual. En certa manera, doncs, quan el nostre autor afirma: «Non v'è altro bene che il non essere; non v'ha altro di buono che quel che non è; le cose che non son cose»¹⁰⁴ està utilitzant un argument ontològic en diferenciar l'ésser —“le cose che non son cose”— de l'ens —“le cose che son”.

Tornem-hi: la tasca principal de la poesia consisteix a obrir possibilitats. I això és justament el que fa la metàfora “ardita”; és a dir, l'ardidesa d'aquesta metàfora té a veure amb el fet que produeix plaer justament en obrir un horitzó farcit de possibilitats inexhauribles; i és que «[l]'atto proprio del piacere non si dà».¹⁰⁵ El plaer, al capdavant, sorgeix d'aquesta no actualització infinita.

Però l'adjectiu “ardita” té un altre matís que caldria tenir en compte: una metàfora “ardita” ho és precisament perquè és una metàfora nova, no desgastada —Leopardi parla de «parole già stanziante»—.¹⁰⁶ En certa manera, hom podria afirmar que allò que capfica al nostra poeta és el pas de la possibilitat a l'acte o, dit altrament, el pas d'una metàfora nova a una de desgastada, de la multiplicitat a la univocitat. Hem de tenir present que el recanatès defuig tant de les metàfores erosionades com dels “termini” — termes científico-tècnics—, sobretot perquè ambdós «si possono omai chiamare ugualmente *proprie*».¹⁰⁷ Les metàfores noves són, fet i fet, *im-pròpies*, ço és, allunyades de la univocitat del nom propi. Per tant, una metàfora nova és aquella que posseeix més d'un significat —«ci destano sempre una folla d'idee concomitanti»—,¹⁰⁸ mentre que la desgastada tan sols en té un, de significat.

El nostre salt teòric mira de confrontar —no pas de relacionar— la metàfora “ardita” amb la metàfora desgastada de Derrida,¹⁰⁹ per bé que, d'entrada, no sembla que la problemàtica de l'italià sigui la mateixa que la del francès. Segons Ferraris, la metafísica neix amb la voluntat de desemascarar, d'arribar al significat propi —a la

risiede nella parola senza identificarvisi [...] è una presenza che non coincide con l'esplicitazione, e quindi apre la *possibilità* d'un discorso ulteriore e sempre nuovo.». Les cursives són nostres.

¹⁰³ Cfr. A. CARACCILO, *Leopardi e il nichilismo*, Milano: Bompiani, 1994, 2002. Vegeu en especial el capítol núm. 4, en el qual l'autor distingeix entre el *nulla* i el *niente*.

¹⁰⁴ *Zibaldone*, 4174.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 532.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 1704.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 2469.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 1705.

¹⁰⁹ J. DERRIDA, «La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique», dins *Marges de la philosophie*, op.cit. Vegeu, sobretot, p. 251: «Par constitution, la culture philosophique aura toujours été fruste», és a dir, el llenguatge filosòfic és un llenguatge metafòric que ha patit el que Derrida anomena un «[d]ouble effacement» [esment a la mateixa pàgina]. Vegeu també p. 268, en què el filòsof francès utilitza, per fer referència a la metàfora erosionada pel temps, el terme alemany d'*Abnutzung* “desgast”.

veritat— que amaga la metàfora.¹¹⁰ Derrida n'és ben conscient, d'això, d'aquí que un dels seus principals objectius sigui el que Ricoeur anomena la “metàfora viva”, és a dir, el de fer-nos aparèss que el discurs filosòfic es fonamenta en tot un reguitzell de metàfores gastades, cosa que fa que, de manera latent, «la métaphoricité opère à notre insu».¹¹¹ D'aquestes metàfores, Derrida sembla que tingui por justament de l'absoluta possibilitat o de la «la métaphoricité sans borne»¹¹² encarnada per la metàfora, ço és, del fet que «[l]e Dit et le Non-Dit, n'absorbent pas tout le Dire».¹¹³

Leopardi parteix, tal com hem assenyalat més amunt, de la idea que l'«infinita parte del nostro discorso è metaforica»,¹¹⁴ però aquesta pressuposició no el duu, tal com sí que ho fa en el pensament de Derrida, vers un argument de la sospita, és a dir, no el porta a pensar que els conceptes —com a mostra de l'absolut control de l'acte, o, dit d'una altra manera, el contrari a la «dissémination non maîtrisable»¹¹⁵ de la polisèmia— sempre es veuran llastats per llur origen metafòric —l'absoluta possibilitat del Dir—. Més aviat, l'objectiu del de Recanati és el de reviscolar l'ardidesa de les metàfores, ço és, el de fer sorgir metàfores noves, i de fer-ho, i això és el més important, semblantment a la imitació-interpretant. Expliquem-ho: Ricoeur ens recorda que Aristòtil, en un passatge de la seva *Retòrica*, afirma que «les mots sont des imitations».¹¹⁶ Les paraules o, en aquest cas, les metàfores, són imitacions-interpretants de la realitat, no pas meres còpies. Fins aquí Aristòtil i Leopardi estarien d'acord. Ara bé, hi ha una gran discrepància: l'italià, a diferència de l'Estagirita, defuig tota mena d'actualització, de delimitació; i és que el delit de les metàfores es troba precisament, segons el recanatès, en el fet de representar «più idee in un tempo stesso».¹¹⁷

[...] massime s'ell'è ardita [la metàfora], cioè se non è presa sì da vicino che le idee, benchè diverse, pur quasi si confondano insieme, e la mente del lettore o uditore non sia obbligata a nessun'azione ed energia più che ordinaria per trovare e vedere in un tratto la relazione il legame l'affinità la corrispondenza d'esse idee, e per correr velocemente e

¹¹⁰ Cfr. M. FERRARIS, «Invecchiamento della “scuola del sospetto”», dins G. VATTIMO — P. A. ROVATTI (eds.) *Il pensiero debole*, Milano: Feltrinelli, 2011, pp. 120-136. Vegeu p. 125.

¹¹¹ Cfr. P. RICOEUR, *La métaphore vive*, op.cit., loc. 7896.

¹¹² *Ibid.*, loc. 7905.

¹¹³ E. LEVINAS, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye: Martinus Nijhoff, 1974, p. 29.

¹¹⁴ *Zibaldone*, 2468.

¹¹⁵ J. DERRIDA, «La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique», dins *Marges de la philosophie*, op.cit., p. 295.

¹¹⁶ P. RICOEUR, *La métaphore vive*, op.cit., loc. 815-816. p.48. En aquesta pàgina Ricoeur esmenta el passatge aristotèlic de la *Retòrica*, III 1404 a 20-22.

¹¹⁷ *Zibaldone*, 2468.

come in un punto solo dall'una all'altra: in che consiste il piacere della loro molteplicità.¹¹⁸

El plaer que cerca el nostre autor té a veure amb la multiplicitat simultània de les idees encarnades en un sol mot i, sobretot, en el fet que això ocasiona una dolça confusió en el lector o oïdor, un dolç naufragi. D'alguna manera, les metàfores “ardite” enclouen un gavadal de significacions —revelacions— que es mantenen en enjòlit —en la mera possibilitat—, ço és, sense esdevenir (una) resposta o, per dir-ho a la manera leopardiana, sense esdevenir metàfores «*proprie*».¹¹⁹ En certa manera, la metàfora “ardita” no és altra cosa que un dels molts procediments amb què el poeta basteix el tan anhelat “indefinito”, i que tenen com a finalitat l'afavoriment de la connotació en detriment de la denotació o el que Knauth anomena «Verfahren der Pluralisierung».¹²⁰

La confusió o indefinició que produeixen les metàfores “ardite” és cabdal per tal d'eixamplar el camp de la imaginació.¹²¹ En relació a aquesta confusió, hom té la impressió que té moltes semblances amb el que Schelling anomenava “estupor de la raó”,¹²² en el sentit que l'enemic a vèncer, o millor, l'enemic a estabornir és precisament la raó,¹²³ sobretot la raó en tant que *ratione* “càlcul”. En certa manera, l'estil poètic que cerca el nostre autor és aquell que, com l'alcohol, embriaga i confon la raó.¹²⁴

¹¹⁸ Zibaldone, 2469-2470.

¹¹⁹ Ibid., 2469.

¹²⁰ K. ALFONS KNAUTH, «Leopardis Poetik und Poesie des *Indefinito*», *Romanistisches Jahrbuch* 28 (1977), 150-174. Cita a p. 159: «Das wichtigste spezifisch poetische Verfahren der Pluralisierung ist die Mehrbedeutung, die mittels Metaphorik, Symbolik und Konnotation jeder Art erzeugt wird [...]». La traducció és nostra: «El procediment més important i més específicament poètic per tal d'assolir la pluralització és la multiplicació del sentit a través de les metàfores, dels símbols i de la connotació».

¹²¹ Cfr. Zibaldone, 168: «La cognizione del vero cioè dei limiti e definizioni delle cose, circoscrive l'immaginazione».

¹²² Cfr. L. PAREYSON, *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, op.cit. Vegeu les pp. 385-437, i molt especialment les pp. 404-405: [hem de tenir present que Pareyson té sempre com a punt de partida el darrer Schelling —*Introduzione di Berlino*— i és, amb ell, amb qui debat] «Lo stupore è insomma il trauma della ragione di fronte all'esistenza, ma insieme anche l'unico accesso all'esistenza di cui possa disporre la ragione. [...] il puro esistente non è proceduto da nulla: la sua esistenza non presuppone alcuna essenza, né la sua realtà alcuna possibilità, né la sua attualità potenza alcuna; “esso è il puro esistente proprio perché esclude ogni possibilità precedente” [...]. Il puro esistente [...] “non è prima possibile e poi reale [...]”».

¹²³ Cfr. C. GALIMBERTI, *Linguaggio del vero in Leopardi*, op.cit., p. 19

¹²⁴ Zibaldone, 1856: «Chi non sa quali altissime verità sia capace di scoprire e manifestare il vero poeta lirico, vale a dire l'uomo infiammato del più pazzo fuoco, l'uomo la cui anima è in totale *disordine*, l'uomo posto in uno stato di vigor febbrile, e straordinario (principalmente, anzi quasi inspensabilmente corporale), e quasi d'*ubbriachezza*?». La cursiva és meva. Vegeu, al respecte, E. BIGI, *Una vita più vitale. Stile e pensiero in Leopardi*, op.cit., qui, en relació als remeis que la natura forneix a l'home per poder suportar el desig infinit de plaer, inclou el de l'estupor. Vegeu, en especial, p. 42: «quegli espedienti che in qualche modo producono “un assopimento dell'anima” [...] come lo “stupore”, derivato da “lassezza”, ovvero da esperienze “straordinarie”».

Ma proviene [el plaer] da ciò, che la molteplicità delle sensazioni, confonde l'anima, gl'impedisce di vedere i confini di ciascheduna, toglie l'esaurimento subitaneo del piacere, la fa errare d'un piacere in un altro senza poterne approfondire nessuno, e quindi si rassomiglia in certo modo a un piacere infinito. Parimente la vastità quando anche non sia moltiplice, occupa nell'anima un più grande spazio, ed è più difficilmente esauribile. La meraviglia similmente, rende l'anima attonita, l'occupa tutta e la rende incapace in quel momento di desiderare. Oltre che la novità (inerente alla meraviglia) è sempre grata all'anima, la cui maggior pena è la stanchezza dei piaceri particolari.¹²⁵

De la cita suara esmentada, fixem-nos un moment en la frase següent: «La meraviglia similmente, rende l'anima attonita». Segons Pareyson, la meravella és un sentiment que produeix un plaer mixt: el de la sorpresa i el de la contemplació. En el mateix fil argumental del piemontès, emergeix una reflexió que permet engrandir la nostra interpretació de la frase en qüestió i, en especial, facilita el fet de poder parlar, en la volguda confusió leopardiana, més d'estupor que no pas de meravella; vegem-lo: «nello stupore più facilmente che nella meraviglia si passa e si trascorre tosto ad altro, e la primitiva notazione resta senza sviluppo, presto disperdendosi nella distrazione di molteplici interessi incapaci di determinarsi e concentrarsi».¹²⁶

L'estupor provoca, mitjançant la indefinició de les sensacions, la impressió de l'infinit¹²⁷ o el que Knauth anomena «die Schöpfung einer illusionären Gegenwelt».¹²⁸ D'acord amb el crític alemany, la indeterminació o confusió que desencadena la metàfora permet l'aparició d'un món paral·lel a la realitat, el món poètic — “Gegenwelt”—, talment com si aquest, de manera paradoxal, es mantingués allunyat de la realitat, una realitat caracteritzada per la seva buidor ontològica.¹²⁹ Però «come si può comprendere? che il nulla e ciò che non è, sia meglio di qualche cosa?».¹³⁰ És a dir, com pot ser que la indeterminació metafòrica —la il·lusió— tingui més pes ontològic que no

¹²⁵ Zibaldone, 171-172.

¹²⁶ L. PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività*. Milano: Bompiani, 2010, p. 201.

¹²⁷ Cfr. E. BIGI, *Una vita più vitale. Stile e pensiero in Leopardi*, op.cit. Recordeu que l'estupor és un dels tres remeis, juntament amb la indefinició i l'agitació, de què ens forneix la natura per poder suportar el desig infinit de plaer. Ara bé, i en això concordem amb Bigi, «il Leopardi stesso avverte che i mezzi compresi in questa terza categoria [l'estupor] sono “meno universali o durevoli o vevoli” (649-650, 12 febbraio 1821); e in ogni caso essi non trovano nessuna rispondenza negli appunti contemporanei dedicati alla poesia e allo stile». És a dir, tot i que l'estupor permet assolir l'ensopiment de l'ànima, el que no sembla que tingui és una poètica, ço és, una plasmació poètica. D'aquí que l'estupor, en el nostre text, necessiti de la indefinició per tal de produir la impressió d'infinit.

¹²⁸ K. ALFONS KNAUTH, «Leopardis Poetik und Poesie des *Indefinito*», op. cit., p. 173. La traducció és nostra: «La creació d'un món paral·lel imaginari».

¹²⁹ Pel que fa a la susdita “buidor ontològica”, hom té en ment el concepte d'“ontological incompleteness” de Žižek, concepte que es pot trobar a S. ŽIŽEK — J. MILBANK, *The Monstrosity of Christ: Paradox or Dialectic*, Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 2009. Vegeu, en especial, pp. 90-91.

¹³⁰ Zibaldone, 4100.

pas la determinació matemàtico-filosòfica? Precisament perquè les persones no poden atènyer *el* plaer, ans *un* plaer; d'aquí que hom necessiti dels obstacles¹³¹ tant reals —la “siepe”— com poètics —la metàfora— per tal de no depassar el límit del «tutto esistente»,¹³² ço és, per tal de no caure en la temptació dialèctica de la resolució.¹³³

La metàfora és una imitació-interpretant perquè revela, no copia, la veritat inexhaurible o, en termes leopardians, l'infinit. I és justament aquesta concepció no objectual de la veritat el que fa que hom se separi de tota meditació supeditada a cap *telos* i, per tant, a tota resolució dialèctica. «Quindi se *lingua bella è lingua ardita e libera*, ella è parimente *lingua non esatta, e non obbligata alle regole dialettiche* delle frasi, delle forme, e generalmente del discorso.»¹³⁴ El recanatès cerca, doncs, per mitjà de les metàfores “ardite”, de desviar-se d'aquell pensar sotmès a les regles apriorístiques de la lògica —ell en diu “dialèctica”— i, per tant, de qualsevol mena de mediació. D'alguna manera, podríem plantejar la hipòtesi que aquesta mena de metàfores són les encarregades de frenar¹³⁵ la tendència “natural” del pensar metafísic envers una solució¹³⁶ —idees platòniques—. «[I]n Leopardi non c'è “superamento”»¹³⁷ precisament perquè no hi ha *una* resposta, *una* veritat. És a dir, no hi ha *Aufhebung*, ans el dolç negar-se *en* l'ésser. D'aquí l'estupor de la raó. Al capdavant, podríem gosar d'afirmar el següent: mentre que Aristòtil mira d'arribar a l'ésser —ésser com a absoluta transparència—,¹³⁸ Leopardi malda per capbussar-s'hi —ésser com a infinit o *nulla*—.¹³⁹

¹³¹ Cfr. F. O'ROURKE, «Aristóteles y la metafísica de la metáfora», *Convivium* 23 (2010), 5-26. Vegeu p. 22: «Cuando Homero se refiere a Aquiles como un león, no está afirmando *en realidad* que sea un miembro de la especie *Panthera leo*, sino que en cierto modo sus actos se parecen a los de un león. Con la licencia poética, la metáfora representa una *epoché* u obstáculo ontológico con respecto al verbo copulativo ser, pues afirma a la vez que “esto es” y que “esto no es”, o quizás con más precisión “esto es esto otro, pero en realidad no lo es”, afirma una sustancia, pero piensa en un accidente. Afirma la identidad, pero incluye la alteridad.»

¹³² Zibaldone, 4174.

¹³³ Cfr. A. NEGRI, *Lenta Ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, Milano: Mimesis Edizioni, 2001, 2015. Vegeu, sobretot, p. 65: «L'immensità [fa referència al terme homònim emprat en el poema *L'infinito*] è quella della comparazione irresolubile, della dialettica impossibile. L'immersione nell'essere toglie la possibilità di ogni meditazione.»

¹³⁴ Zibaldone, 2417-2418. La cursiva és de Leopardi.

¹³⁵ Cfr. F. O'ROURKE, «Aristóteles y la metafísica de la metáfora», op.cit. Vegeu p. 20: «la metáfora transporta al que habla, al que escucha o al que lee hasta un horizonte nuevo [...]. Con este poder de extrañar, la metáfora detiene nuestra relación habitual con el mundo. [...] Según Aristóteles, la metáfora introduce el elemento de extrañeza [...]».

¹³⁶ Cfr. A. NEGRI, *Lenta Ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, op.cit., p. 75: «perché ogni soluzione sarebbe superamento e annullamento della finitezza, del dolore, della vita.»

¹³⁷ A. PRETE, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Milano: Feltrinelli, 1980, 2006, p. 80.

¹³⁸ Cfr. M. BLANCHOT, «Tu peux tuer cet homme», dins *L'entretien infini*, Paris: Gallimard, 1969, pp. 271-280. Vegeu p. 272: «notre volonté de clarté qui est volonté d'extermination». En certa manera,

Lligat al tema de l'estupor i la metàfora, hom hauria de tenir en compte la postura de Plató en relació a la figura del poeta i el problema de la identitat. Segons Havelock,¹⁴⁰ Plató no ataca els poetes com a artistes, ans com a educadors o transmissors del coneixement. Per consegüent, el que s'esdevé veritablement és un problema relacionat amb la manera de transmetre el coneixement o, altrament dit, un problema entre la mentalitat oral i l'escriptural.¹⁴¹ Però la problemàtica de Leopardi no és de caire epistemològic, sinó més aviat del que avui en diríem lingüística cognitiva: el llenguatge humà ha començat a formar-se —i, per tant, el món s'ha començat a eixamplar— a partir de les metàfores —de la poesia—; ha estat precisament el coneixement —la mentalitat escriptural o abstracta— el que ha empetitit el món i de retop la poesia.

La massima parte di qualunque linguaggio umano è composto di metafore, perchè le radici sono pochissime, e il linguaggio si dilatò massimamente a forza di similitudini e di rapporti. Ma la massima parte di queste metafore, perduto il primitivo senso, son divenuto così proprie, che la cosa ch'esprimono non può esprimersi, o meglio esprimersi diversamente. Infinite ancora di queste metafore non ebbero mai altro senso che il presente, eppur sono metafore, cioè con una piccola modificazione, si fece che una parola significante una cosa, modificata così ne significasse un'altra di qualche rapporto con la prima. Questo è il principal modo in cui son cresciute tutte le lingue.¹⁴²

L'atenenc, en canvi, en criticar la poesia, està criticant l'oralitat i el seu mitjà de memorització, la metàfora, caracteritzada justament per la seva tendència a dilatar-se mitjançant les semblances entre les coses —recordeu la cita susdita: «e il linguaggio si dilatò massimamente a forza di similitudini e di rapporti.»—. D'aquí que l'italià no pugui donar suport a l'abstracció platònica. I és que Leopardi, tot i viure ja en una civilització en què la mentalitat escriptural —abstracta— ha triomfat, desitja que els efectes de l'oralitat —la identificació amb el que s'està narrant— es mantinguin vius. Per la seva banda, Plató, en la seva lluita contra la mentalitat oral —mentalitat poètica o

aquesta cita ens fa aparèixer la voluntat del pensar metafísic en la cerca de l'absoluta transparència, la qual, al seu torn, no deixa de subratllar la ja esmentada violència del pensar metafísic.

¹³⁹ Cfr. Zibaldone 170: «perciò appunto sono così dolci, perchè *immergono* l'anima in un abisso di pensieri indeterminati de' quali non sa vedere il fondo nè i contorni.». La cursiva és nostra.

¹⁴⁰ E. HAVELOCK, «Contenido y calidad de la expresión poética», dins *Prefacio a Platón*, op.cit., pp. 161-184.

¹⁴¹ Cfr. F. D'INTINO, *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, op.cit.

¹⁴² Zibaldone, 1702.

homèrica—, representa l'intel·lectualisme abstracte,¹⁴³ ço és, representa aquells que defensen la reflexió allunyada, “ab-streta” de la situació de què es parla. D'aquí que recalqui el fet de pensar en allò que es diu, no pas d'identificar-s'hi.

Leopardi, amb l'estupor, vol justament aturar el raonar continu de la raó de l'oïdor, ensopir-la.¹⁴⁴ Mentre que Plató vol que aquesta es centri en un sol punt. És per això que el grec rebutja la identificació de l'espectador —aquesta és una part de la mimesi platònica—¹⁴⁵ envers allò que està sentint, una identificació que, d'altra banda, és un dels elements bàsics de la mentalitat oral, ja que ajuda en la memorització, per bé que impliqui una pèrdua total de l'objectivitat. En certa manera, el conflicte entre l'oralitat i l'escriptura no és altra cosa que la distinció leopardiana entre les “metafore ardite” i els “termini”. La poesia-com-a-oralitat, ço és, les metàfores “ardite” comporten el dolç negar-se *en* l'ésser,¹⁴⁶ ço és, la pèrdua total de la identitat: «Così tra questa / immensità s'annega il pensiero mio».¹⁴⁷

Tornem a la metàfora nova i a Derrida. A Leopardi, a diferència del filòsof francès, no sembla que el capfiqui ni el fet que «la métaphoricité opère à notre insu»¹⁴⁸

¹⁴³ E. HAVELOCK, «La poesía como reserva de comunicación», dins *Prefacio a Platón*, op.cit., pp. 49-69. Vegeu, en especial, p. 57.

¹⁴⁴ Cfr. Zibaldone, 172: «Da questa teoria del piacere deducete che la grandezza anche delle cose non piacevoli per se stesse, diviene un piacere per questo solo ch'è grandezza. E non attribuite questa cosa alla grandezza immaginaria della nostra natura. Posta la detta teoria, si viene a conoscere (quello ch'è veramente) che il desiderio del piacere diviene una pena, e una specie di travaglio abituale dell'anima. Quindi 1. un assopimento dell'anima è piacevole.»

¹⁴⁵ E. HAVELOCK, «La mimesis», dins *Prefacio a Platón*, op.cit., pp. 35-48. Vegeu p. 40: «De modo que *mimesis*, ahora [libre X de *La República*], es el acto total de la representación poética, y no se refiere solamente al estilo dramático. [...] ¿cómo explicar, dentro de este sentido más amplio, la fundamental hostilidad filosófica hacia la experiencia poética por ser tal? [...] Platón se ve llevado a retratar la patología del público asistente a una función poética, y *mimesis* vuelve a adoptar uno de los significados que tenía en el libro III. Ahora es el nombre de esa identificación personal activa por razón de la cual el público se compenetra con la interpretación. Es [la mimesis] el nombre de nuestro sometimiento al embrujo. Ya no describe la imperfecta visión del artista [...] sino la identificación del público con tal visión.»

¹⁴⁶ Cfr. F. D'INTINO, *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, op.cit. Vegeu, en especial, la pp. 56-57: «Leopardi, sta pensando qui [*Discorso di un italiano*] (in termini platonici, ma con valutazione opposta), a Omero: e sembra proprio di percepire nelle sue parole una modalità di ascolto della poesia vicina a quella del pubblico arcaico dell'epica e della tragedia. Quel pubblico di ascoltatori che, in stato di ipnosi, si immedesima rispondendo alle suggestioni fantastiche di una voce che non trasmette verità certe ma cerca invece di ammaliare e stordire di piacere.» Pareu esment en l'ús dels termes “in stato di ipnosi”, “immedesimarsi”, “ammaliare” i “stordire di piacere”, termes que nosaltres posem en relació amb l'estupor. Vegeu, també, G. VATTIMO, *Dialogo con Nietzsche. Saggi 1961-2000*, Milano: Garzanti, 2000, en especial la p. 145: «Nella visione platonica dello stato, e della natura umana, “non c'è e non è lecito che ci sia” qualcuno che si sottragga alla logica della divisione del lavoro; la divisione del lavoro corrisponde a un carattere essenziale della natura umana. Un uomo capace di uscire da sé e calarsi in altri ruoli, in altre individualità, non c'è; se sembra che ci sia, questo accade solo nel regno della imitazione e della finzione poetica.»

¹⁴⁷ G. LEOPARDI, «L'infinito», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 120-121, vv. 13-14.

¹⁴⁸ Cfr. P. RICOEUR, *La métaphore vive*, op.cit., loc. 7896.

ni tampoc «l'ambizione di svelare le metafore, di oltrepassare il velo dell'apparenza».¹⁴⁹ Al capdavall, les “metafore ardite” són justament el vel, però no pas el de l'aparença — la metàfora és un obstacle, un engany confegit per la raó, que ens tapa la visió de la veritat—, sinó el de la imaginació —la metàfora és un obstacle, un engany elaborat per la imaginació, que ens permet de veure-hi més enllà—. ¹⁵⁰ D'aquí l'afirmació susdita segons la qual les metàfores són imitacions-interpretants de la realitat, en el sentit que rere tota metàfora “ardita” hi ha sempre el «proprio dell'autore»,¹⁵¹ o el que en termes pareysonians seria l'estil d'un autor o la seva manera de formar.¹⁵² És, al capdavall, la manera de formar —la manera com hom imiti, ço és, com hom interpreti la realitat—, la mimesi, el que possibilita o no les tan anhelades “metafore ardite”.

Repetim-ho: la reflexió leopardiana es troba distanciada de la sospita, diguem-ne, metafísica, que considera que rere de qualsevol metàfora, talment com si fos un vel —engany o màscara—, s'hi amaga la veritat-com-a-objecte. D'aquí que el llenguatge filosòfic, en la seva cerca de la transparència total, s'hagi de bastir sense metàfores. I és que, per al nostre poeta, «infinita parte del nostro discorso [també el filosòfic] è metaforica».¹⁵³ L'objecte de Leopardi té a veure, més aviat, amb la novetat, ço és, amb la sorpresa —el poeta en diu “pellegrino”, terme que hauríem de posar en relació amb el de “diferència”, ço és, amb el fet de crear una diferència—. En aquest sentit, sembla que en Leopardi no hi hagi, a diferència de l'escola de la sospita, cap intenció de desemmascarament de les metàfores, ço és, cap mena de discurs que distingeixi entre l'ús propi i l'ús desviat de les paraules.¹⁵⁴

¹⁴⁹ M. FERRARIS, «Invecchiamento della “scuola del sospetto”», dins G. VATTIMO — P. A. ROVATTI (eds.) *Il pensiero debole*, op.cit., p. 124.

¹⁵⁰ Cfr. G. LEOPARDI, «Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 968-996, en especial allò que ens diu a les pp. 970-971: «Imperocché non c'è chi non sappia che bisogna distinguere due diversi inganni; l'uno chiameremo intellettuale, l'altro fantastico [...] Il Cavaliere dunque e col Cavaliere i romantici [...] non guardano che el poeta non inganna gl'intelletti né gl'ingannò mai [...] ma solamente le fantasie. [...] cioè che potendo il poeta ingannare le fantasie anche quando non s'attenga alle credenze e agli usi moderni, quello che s'è detto in proposito degl'intelligenti, dee valere anche per gl'idioti [...] stante ch'il fine della poesia non è l'ingannare ma il dilettere: l'inganno pel poeta è un mezzo, capitalissimo certo, ma basta l'inganno dell'immaginazione, se no nessuno degl'intelligenti sarebbe dilettrato dalla poesia, e quell'inganno che può stare col vero e proprio diletto poetico.»

¹⁵¹ *Zibaldone*, 3718.

¹⁵² Cfr. L. PAREYSON, *Estetica: teoria della formatività*, op.cit., p. 29: «È dunque il modo di formare, cioè, lo “stile”, quello che trascina nell'arte l'intera vita spirituale dell'artista [...] ch'è suo modo di formare, il modo che non può essere che suo, e ch'è la sua stessa spiritualità fattasi, tutta, modo di formare: stile.»

¹⁵³ *Zibaldone*, 2468.

¹⁵⁴ Cfr. P. RICOEUR, *La métaphore vive*, op.cit., loc. 7960-7961, en la qual fa esment d'una cita de Heidegger que seria bo de tenir en compte; vegem-la: «Le métaphorique n'existe qu'à l'intérieur des frontières de la métaphysique». El fet que hi hagi un ús propi i un ús translàtic equival a pressuposar que

E ciò è tanto vero, che se quella cosa pellegrina, p. e. quella voce, frase, metafora, diventa usuale e comune, non è più elegante. Quanti esempi di fatto si potrebbero addurre in questo particolare, mediante l'attenta considerazione delle lingue. Per noi italiani è grandissima fonte di eleganza l'uso di voci o modi latini, presi nuovamente da quella lingua, in modo che sieno pellegrini; ma non però eccessivi nè come pellegrini, cioè per la forma troppo strana ec. ec. nè come troppo frequenti latinismi. Ora infinite parole latine e modi, de' quali gli antichi scrittori arricchirono la nostra lingua, introducendo il pellegrino ne' loro scritti, essendo divenuti usuali, e propri della lingua, o scritta o parlata, non producono più verun senso di eleganza, benchè sieno della stessa origine, forma, natura di quelle voci ec. che lo producono oggi. Quanti latinismi di Dante, da che divennero italianismi, (e lo divennero da gran tempo, e in grandissimo numero) sono buoni e puri, ma non hanno che far più niente coll'eleganza e grazia.¹⁵⁵

La preocupació leopardiana envers les metàfores i la llengua poètica té moltes semblances, en opinió nostra, amb la teoria de la informació. Fixeu-vos que en la cita susdita el recanatès subratlla el fet que una llengua bella ha d'estar confegida per mots i expressions que no siguin “usuale e comune”, ço és, que siguin informativament rellevants o, en paraules de Leopardi “pellegrini”. Segons James Gleick, «[l]a informació es incertidumbre, sorpresa, dificultad y entropía»,¹⁵⁶ és a dir, és allò que crea una diferència. Fet i fet, sense la diferència, ço és, «[s]i solo es posible un mensaje, no hay incertidumbre y, por lo tanto, no hay información».¹⁵⁷ La metàfora “ardita” és, doncs, aquella que reïx a mantenir una alta quantitat d'incertesa —manteniment de la diferència ontològica— o, altrament dit, un ampli ventall d'alternatives possibles de significat.¹⁵⁸

hi ha un ús correcte i un ús incorrecte, és a dir, equival a basar-se en una concepció de la veritat-com-a-objecte. Vegeu també G. LAKOFF — M. JOHNSON, *Phylosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York: Basic Books, 1999, en especial les pp. 122-127, en les quals se'ns parla dels 5 principis en què la teoria tradicional sobre la metàfora falla; us en destaquem el núm. 3 (p. 124): «Metaphorical language is deviant. In metaphor, words are not used in their proper senses. [La resposta dels autors ve a continuació] Metaphorical thought is normal, not deviant. [...] The empirical incorrectness of Aristotle's theory is especially striking, because the theory was taken for granted for so long that it came to be thought of as a definition rather than a theory. For many people, the term *metaphor* was defined by those conditions. But the nature of metaphor is a matter for empirical study, not for a priori definition».

¹⁵⁵ Zibaldone, 1324.

¹⁵⁶ J. GLEICK, *La información. Historia y realidad*, Barcelona: Crítica, 2012, p. 221.

¹⁵⁷ Ibid., p. 222.

¹⁵⁸ Cfr. T. OÑATE, *Para leer la Metafísica de Aristóteles en el siglo XXI*, op.cit. Aquesta autora ens recorda que Aristòtil és el gran defensor de les diferències originàries de l'ésser, o millor encara, si hom converteix l'ésser en U —Plató— l'està convertint en el no-res, ço és, en in-significant o in-diferenciat: és necessari que hi hagi les diferències. Vegeu per exemple p. 43.

Podríem dir, doncs, que la «lingua propria della poesia»,¹⁵⁹ la de les metàfores “ardite” és aquella que reïx a mantenir-se allunyada de la redundància i de la uniformitat.¹⁶⁰ «Tutto è nulla al mondo»¹⁶¹ perquè la llengua no poètica, ço és, aquella basada en les regles de la lògica, «derivando da principii uniformi e semplicissimi, tende e produce naturalmente somma uniformità e semplicità di dicitura».¹⁶² “Tutto è nulla” precisament perquè “tot és u”, ço és, perquè l’èsser-com-a-u acaba per convertir-ho tot en *in-significant*, o, dit d’una altra manera, en no-res. És per això que les metàfores “ardites” són aquelles que són capaces, mitjançant «la libertà di non essere esatta e matematica»,¹⁶³ de produir una diferència.¹⁶⁴ D’aquí la necessitat de la qualitat “pelegrina” —l’estranyesa, l’estupor— de la metàfora, en tant que element paradoxalment denotatiu.

En certa manera, el fet que Leopardi insisteixi tant a fer fora la univocitat —el que ell anomena la «geometrizzazione del mondo»¹⁶⁵ del llenguatge poètic podria estar relacionat amb la intuïció, per part del recanatès, que la metafísica ha mirat d’anar reduint la multiplicitat del llenguatge metafòric per tal de portar-lo cap a la unicitat del concepte. Recordeu els famosos versos de *Ad Angelo Mai*: «Ahi ahi, ma conosciuto il mondo / non cresce, anzi si scema».¹⁶⁶ La metàfora, al capdavall, és el llenguatge

¹⁵⁹ Zibaldone, 3429.

¹⁶⁰ Cfr. Vegeu el plany leopardià al respecte: «ecco tutto è simile [redundant i uniforme], e discoprendo, / solo il nulla s’accresce». LEOPARDI, «Ad Angelo Mai, quand’ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 79-85, vv. 99-100.

¹⁶¹ Zibaldone, 72.

¹⁶² Ibid., 2416. Vegeu també la p. 382 de la mateixa obra: «Perchè l’immaginazione e l’errore dà molto più peso alle minuzie, che la ragione, e non ammette nè dubbi, nè freddezze nella stessa certezza, come la ragione che conosce la poca importanza di tutto, e perciò la poca differenza dell’utilità o bontà rispettiva. Oltracciò la ragione e la scienza, tende evidentemente ad agguagliare il mondo sotto ogni rispetto, ed estinguere o scemare la varietà, perchè non c’è cosa più uniforme della ragione, nè più varia della natura; e così la scienza promuove sommamente l’indifferenza, perchè toglie o scema anche le differenze reali, e quindi i motivi di determinazione.».

¹⁶³ Ibid., 2417.

¹⁶⁴ Cfr. A. NEGRI, *Lenta Ginestra. Saggio sull’ontologia di Giacomo Leopardi*, op.cit., p. 284: «dove nessun senso è dato, ogni senso e preso, è afferrato. [...] Con quest’operazione Leopardi rompe definitivamente la trama indifferente del senso. Impone, in essa, contro di essa, una polarità di valore. Una differenza. La poesia non si svolge a fronte del nulla: essa è dentro il nulla, perciò s’afferma come differenza, si dice come affermazione.» Pel que fa a la qüestió del sentit i/o del significat, vegeu també M. DONÀ, *Misterio grande. Filosofia di Giacomo Leopardi*, Milano: Bompiani, 2013, p. 167: «se un ufficio ha la poesia, al contrario, è proprio quello di cogliere, svelare, mostrare “perfettamente” (grazie ad un buon processo imitativo) la nullità delle cose. Il dramma per Leopardi, insomma, non è certo dovuto, *in primis*, al fatto che tutto è destinato ad annientarsi [...], ma piuttosto all’impossibilità, per l’uomo, di rinvenire qualcosa come un *senso* [...]». Així, doncs, el drama leopardià té a veure amb la impossibilitat de l’home de trobar un sentit, o millor encara, en el fet d’adonar-se, justament, que no n’hi ha, de sentit, que no hi ha un per què, ço és, que “tutto è nulla” perquè tot és pura “aseïtà”.

¹⁶⁵ Zibaldone, 870.

¹⁶⁶ G. LEOPARDI, «Ad Angelo Mai, quand’ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 79-85, vv. 87-88.

poètic, ço és, és la poesia. Val a dir que el nostre poeta manté, des d'un cert punt de vista, la mateixa actitud que va tenir Aristòtil, en el sentit que ambdós defensen la no barreja de llurs respectius camps. Malgrat tot, el de les Marques acabarà per bastir un argument en el qual la filosofia i la poesia acabaran essent filles d'un mateix progenitor: la imaginació.¹⁶⁷

Rere el raonament del de les Marques s'hi amaga la concepció d'una raó¹⁶⁸ que ha anat reduint, tal com hem dit més amunt, la connotació en benefici de la denotació, fins i tot en l'àmbit de la poesia. Podríem afirmar, doncs, que el nostre poeta no fa altra cosa que denunciar la volença desemascaradora,¹⁶⁹ és a dir, analitzadora que ha regnat i regna en el pensament metafísic occidental; una voluntat que equipara, d'una banda, la foscor i la incomprensió amb la multiplicitat i, de l'altra, la claredat i la comprensió amb la unicitat. En certa manera, doncs, podríem considerar el discurs del nostre autor com una mena de contrapart al d'Aristòtil: l'Estagirita ataca Plató per utilitzar un llenguatge metafòric en un àmbit filosòfic; semblantment, Leopardi ataca els romàntics, i els moderns en general, precisament per utilitzar un llenguatge científic en un àmbit poètic.

Ora appunto la molta scienza ci toglie la naturalezza e l'imitare non da filosofi ma da poeti, come faceano gli antichi, dove noi dimostriamo da per tutto il sapere ch'essendo troppo, è difficilissimo a ricoprirlo, e scriviamo trattati in versi, ne' quali non parlano le cose ma noi, non la natura ma la scienza [...].¹⁷⁰

El fet que la poesia consisteixi en la imitació de l'acció provoca que aquesta miri d'evitar l'ús dels *termini* en benefici de les metàfores¹⁷¹ —les metàfores ho són mentre no es *de-terminin* en *termini*, ço és, mentre no esdevinguin *vocaboli*—, sobretot perquè aquestes permeten l'assoliment, sempre des de la perspectiva leopardiana, del *súmmum*

¹⁶⁷ Cfr. Zibaldone, 2133-2134: «L'immaginazione per tanto è la sorgente della ragione, come del sentimento, delle passioni, della poesia [...]. Immaginazione e intelletto è tutt'uno.».

¹⁶⁸ Cfr. C. GALIMBERTI, *Linguaggio del vero in Leopardi*, op.cit. Vegeu en especial p. 19.

¹⁶⁹ Cfr. M. FERRARIS, «Invecchiamento della “scuola del sospetto”», dins G. VATTIMO — P. A. ROVATTI (eds.) *Il pensiero debole*, op.cit. Vegeu p. 124: «Ma, obietta Derrida [està esmentat l'article «La Mythologie blanche»], siamo certi che questa volontà di smascheramento non sia solidale, in modo profondo e costitutivo, con la storia della metafisica? [...] Che cos'è la metafisica, prosegue infatti Derrida, se non l'ambizione di svelare le metafore, di oltrepassare il velo dell'apparenza?». Cal que tinguem en compte A. FOLIN, *Leopardi e l'imperfetto nulla*, op.cit., en especial les pp. 32-38, en les quals Folin parla de “La verità come svelamento”. És interessant de veure com en les seves primeres obres, *Storia dell'astronomia* i *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, encara hi havia una concepció de la veritat-com-a-objecte, una veritat que es mantenia amagada i que calia descobrir.

¹⁷⁰ Cfr. G. LEOPARDI, «Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 968-996. Cita a p. 988.

¹⁷¹ Cfr. Zibaldone, 2468: «ella [la metàfora] è così piacevole perchè rappresenta più idee in un tempo stesso (al contrario dei *termini*).».

poètic: la indeterminació que procuren les mateixes metàfores faciliten que les accions progressives mai no es fixin en un acte —en un terme—,¹⁷² ni tan sols en el moment mateix en què ho estigui llegint-interpretant el lector —la interpretació mai no se solidifica en una resposta, en el sentit que la comprensió mai no determina,¹⁷³ sinó que tan sols origina una manera de manifestar la natura-ésser—; és per això que la bona poesia és aquella que «tiene l'anima in continuo e vivissimo moto ed azione».¹⁷⁴

Prenguem, de nou, la coneguda afirmació aristotèlica segons la qual «la tragèdia és imitació no d'homes, sinó d'acció, de vida»,¹⁷⁵ i comparem-la amb la següent meditació leopardiana: «[l]a bellezza e il diletto dello stile d'Orazio [...] ch'esso tiene l'anima in continuo e vivissimo moto ed azione [...] questa sola qualità dello stile, basta a dar piacere all'animo, il quale ha bisogno di azione, perchè ama soprattutto la vita».¹⁷⁶ Hom té la impressió que, en donar preeminència a l'acció, ambdós pensadors estan pensant en una mena d'imitació-com-a-interpretació-de-la-possibilitat: l'acte ja és, i d'això, se n'encarrega la Història; la poètica, en canvi, ha de tractar amb la possibilitat, ço és, amb la vida en moviment, amb l'experiència. Fins aquí, semblaria que tant Aristòtil com Leopardi estarien més o menys en sintonia. Emperò, la nostra hipòtesi considera que el de les Marques fa un pas més enllà en absolutitzar la potència:¹⁷⁷ en la poètica leopardiana —i recordem que l'italià sempre està parlant com a poeta, no pas com a filòsof—, a diferència de l'aristotèlica, en la qual l'acte i la potència mantenen una necessària relació d'analogia, la potència ja no fretura de l'acte.

És a dir, la famosa dita aristotèlica segons la qual “l'ésser s'anomena de moltes maneres”, o, per dir-ho d'una altra manera, “l'ésser s'actualitza o es mostra de moltes maneres”, en la poesia de Leopardi, aquesta pateix un veritable desmantellament del seu fonament metafísic, en el sentit que sembla que hi hagi una volguda recerca per trobar la manera de romandre justament en la no-actualització, ço és, en la il·lusió o en la pura

¹⁷² Cfr. G. E. LESSING, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, op.cit. Vegeu, en especial, cap. XVI, p. 93: «Ich finde, Homer malet nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelne Dinge malet er nur durch ihren Anteil an diesen Handlungen, gemeinlich nur mit einem Zuge» [“Trobo que Homer no pinta altra cosa que accions progressives, i tots els cossos, totes les petites coses que retrata només ho fa en relació a la seva participació en aquestes accions, i generalment només amb un sol tret”]. La traducció és nostra.

¹⁷³ Cfr. G. CHIURAZZI, «Los sentidos del ser», dins G. VATTIMO (ed.), *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*, Barcelona: Gedisa, 1999, 2013, pp. 155-170. Vegeu en especial p. 160.

¹⁷⁴ Zibaldone, 2049.

¹⁷⁵ ARISTÒTIL, *Poètica*, 1450a15-16, op.cit., p. 10.

¹⁷⁶ Zibaldone, 2049-2050.

¹⁷⁷ Cfr. Ibid., 1623: «Dunque l'infinita possibilità è l'unica cosa assoluta».

absència: «non v'è altro di reale nè altro di sostanza al mondo che le illusioni».¹⁷⁸ Hom té la impressió, al capdavall, que ens trobem davant de les primícies d'una veritable estètica postmetafísica, una estètica de l'absència, en la qual el nostre poeta mira de depassar les dues estètiques tradicionals basades en la veritat entesa com a objecte, és a dir, en un contingut o en una forma establerts a priori.¹⁷⁹

Així, doncs, la il·lusió leopardiana defuig tant de la recerca d'un fonament — metafísica— com de la creació d'un sentit —la romantització romàntica—. ¹⁸⁰ la il·lusió leopardiana no és altra cosa que la imitació del «modo di essere»¹⁸¹ de la natura, ço és, el que Folin anomena la «mimesi del nulla».¹⁸² Per tant, sí, la poètica de Leopardi és una poètica del possible, però no pas com l'entén Aristòtil: mentre que Aristòtil vol, a través de la seva poètica, ordenar les diverses possibilitats —finites— amb què es manifesta o s'actualitza l'ésser, Leopardi, en canvi, el que cerca precisament és la indeterminació ontològica pròpia de la natura.

Comptat i debatut, la gran poesia que ell vol assolir, «le opere di genio»,¹⁸³ és aquella que mimetitzava «al vivo la nullità delle cose»,¹⁸⁴ perquè és justament a través d'aquesta mateixa nul·lilitat —les il·lusions— que se'ns obre la veritat inexhaurible, la de l'Altre del fonament: «[p]are un assurdo, e pure è esattamente vero che tutto il reale essendo un nulla, non v'è altro di reale nè altro di sostanza al mondo che le illusioni».¹⁸⁵ Les il·lusions adquireixen, en la reflexió leopardiana, un estatus ontològic molt proper al *Nichts* heideggerià, en el sentit que facilita la manifestació d'una veritat

¹⁷⁸ Zibaldone, 99.

¹⁷⁹ Vegeu *supra*, a la nota núm. 1, p. 166, en què hom distingeix dos tipus d'estètiques: aquelles que se centren en la forma i aquelles que tenen en compte el contingut.

¹⁸⁰ Cfr. G. LEOPARDI, «Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 968-996. Els romàntics creen la novetat. Leopardi, en canvi, afirma que no s'ha de confondre la novetat dels temes i de les idees amb l'originalitat poètica. El recanatès creu que la poesia és més eficaç quan la imitació és rara i l'objecte imitat és comú, és a dir, quan s'esdevé una imitació-interpretant. És a dir, l'originalitat o raresa de la imitació depèn de la manera —interpretació-com-a-estil— de descriure o observar l'objecte, no pas de l'objecte en si mateix. I és que la funció de la poesia consisteix a redescobrir —a mirar d'una altra manera— la realitat. Vegeu també G. SINGH, *Leopardi and the Theory of Poetry*, op.cit., en especial p. 122: «the romantic poets created a world of their own, based on their feelings and idealism, and identified it with the outer world. [...] Leopardi seldom or never does so [...]».

¹⁸¹ Zibaldone, 3243.

¹⁸² A. FOLIN, *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, Venezia: Marsilio, 1996, p. 79. Vegeu també A. PRETE, «Notturmo», *Con-tratto* 1 (1992) 191-196, en especial la p. 193: «La poetica leopardiana sembra muovere anzitutto da un ascolto del silenzio in cui le cose sono [...] la *mimesis* leopardiana, proprio perché vuole essere naturale (come imitare la natura *naturalmente* è la sua preoccupazione), si pone nel cuore stesso del tacere: è in questa prossimità che l'ascolto si trasforma in interrogazione, e la lingua della poesia accoglie, senza tradurlo, senza tradirlo, il silenzio delle cose, la sua complicità col nulla.»

¹⁸³ Zibaldone, 259.

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ Ibid., 99.

inobjectivable.¹⁸⁶ En certa manera, podríem arribar a reformular la famosa frase «tutto è nulla»¹⁸⁷ en la forma de «tutto è illusione», i passar de parlar d'una «ontologia del nulla»¹⁸⁸ a una «ontologia de la il·lusió». De fet, és el nostre poeta-filòsof a corroborar-ho: «[i]o non tengo le illusioni per mere vanità, ma per cose in certo modo sostanziali».¹⁸⁹

5.3. Autonomia de la poètica: el pas de la imitació de l'estil a la possessió de l'estil

Tal com hem dit més amunt, potser hauríem de plantejar-nos si la suara esmentada estètica de l'absència no és altra cosa que l'avançada d'una estètica ontològica, és a dir, d'una estètica en la qual s'abandona la veritat com a contingut —Hegel— i la veritat com a forma —Kant— per tal d'abraçar l'afectivitat com a fet ontològic.¹⁹⁰

Si può con certezza affermare che la natura, e vogliamo dire l'università delle cose, è composta, conformata e ordinata ad un effetto poetico [...]. Perocchè tutto ciò ch'è poetico si sente piuttosto che si conosca e s'intenda, o vogliamo anzi dire, sentendolo si conosce e s'intende [...]. E siccome alla sola immaginazione ed al cuore spetta il sentire e quindi conoscere ciò ch'è poetico, però ad essi soli è possibile ed appartiene l'entrare e il penetrare addentro ne' grandi misteri della vita, dei destini, delle intenzioni sì generali, sì anche particolari della natura. Essi solo possono meno imperfettamente contemplare, conoscere, abbracciare, comprendere il tutto della natura, il suo modo di essere [...].¹⁹¹

¹⁸⁶ Cfr. A. FOLIN, *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, op.cit., en què apropa, a p. 24, la il·lusió leopardiana «a una concezione trascendentale dell'illusione».

¹⁸⁷ Zibaldone, 85.

¹⁸⁸ S. GIVONE, *Storia del nulla*, op.cit., p. 143.

¹⁸⁹ G. LEOPARDI, «Carta núm. 158 del 30 de juny del 1820 a P. Giordani», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., p. 1203. Vegeu, al respecte, les clarividents meditacions d'A. NEGRI, *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, op.cit., p. 99.

¹⁹⁰ Cfr. G. VATTIMO, «Poesia e ontologia», dins M. CEDRINI — A. MARTINENGO — S. ZABALA, *Opere complete*, op.cit. Vegeu, en especial, el capítol «L'affettività come fatto ontologico», p. 153 ss. Pel que fa al concepte d'"afectivitat", Vattimo, i al seu torn, el nostre treball, segueix la *Stimmung* i la *Befindlichkeit* heideggerianes. Vegeu p. 154: «Le *Stimmungen* affettive, i sentimenti, sono il vero segno, per Heidegger, della finitezza dell'Esserci, del fatto che l'Esserci non dispone, non ha potere sul proprio principio, sul proprio da-dove. [...] Molto più dunque del fatto di trovarmi già con determinati pregiudizi, o con determinate possibilità conoscitive [...] —tutti fatti che, collocandosi sul piano discorsivo, finiscono sempre per essere suscettibili di mediazione e di rioluzione—, la *Stimmung* affettiva sfugge a ogni mio controllo, almeno sostanzialmente; è così il segno più chiaro della finitezza». L'afecte al qual estem fent referència té, doncs, dues grans característiques: d'una banda, la *Befindlichkeit* afectiva funda o obre un món —el món s'obre amb una afectivitat determinada—, i de l'altra, la manca de fonament de l'afectivitat palesa justament l'ésser i no pas l'ens. En un cert sentit, la *Befindlichkeit* seria, en termes leopardians, l'aseïtà —vegeu *supra*, nota 34, p. 128—.

¹⁹¹ Zibaldone, 3241-3243.

L'abast ontològic dels sentiments té com a *spunto* la seva manca de fonament, ço és, la prova que «*Tutto è posteriore all'esistenza*».¹⁹² La raó té valor en relació a les raons i els perquè, ço és, en relació als fonaments. El sentiment, en canvi, és la facultat de la no fonamentació. Recordeu Goethe: «Du halte dich ans Weil und frage nicht Warum».¹⁹³ Si volem apropar-nos a l'ésser, a la natura leopardiana, cal que ens allunyem del “per què-*warum*”, de la *causa finalis* o del “per què serveix?” que l'home demana a les coses, i apropar-nos al “perquè-*weil*”. Els sentiments, el “perquè-*weil*”, són «la facultà dell'infondatezza, il modo di incontrare il *che*, che non si lascia mai totalmente consumare in *perché*»¹⁹⁴ —«Arcano è tutto, / fuor che il nostro dolor.»—.¹⁹⁵ I és que els sentiments, en tant que modalitats de l'ésser, són ells mateixos el fonament, el principi del qual no tenim cap mena de control. D'aquí que, Heidegger afirmi que «[d]ie Mitteilung der existenzialen Möglichkeiten der Befindlichkeit, das heißt das Erschließen von Existenz, kann eigenes Ziel der “dichtenden” Rede werden.»¹⁹⁶

Una altra manera d'apropar-nos al suposat aristotelisme leopardià, seria a través del tema de l'“autonomia de la poètica”. D'entrada, hauríem de subratllar el rebuig, per part del nostre autor, de qualsevol intent d'ingerència de cap mena de pregunta utilitarista com ara “per què serveix la poesia?” o “quina és la funció social de la poesia?»: «L'utile non è il fine della poesia».¹⁹⁷ Malgrat la claredat de la seva asseveració, en el fil del seu discurs, sí que hi ha certs detalls que ens fan dubtar del que acaba de dir o, almenys, que ens obliguen a deturar-nos un moment a rumiar-nos-ho. Pareu atenció en el que diu unes ratlles més avall: «imperocchè il dilettere è l'ufficio naturale della poesia».¹⁹⁸ El fet de dir que el delit és el fi de la poesia fa que hom es pugui sentir temptat, talment com feren els crítics italians del s. XVI,¹⁹⁹ a centrar-se més en els efectes que podria desitjar una audiència determinada, que no pas en l'obra en si. És a dir, i això és el que ens ha fet hesitar, si el plaer no l'ocasiona l'obra, la seva forma

¹⁹² Zibaldone, 1616.

¹⁹³ Cfr. E. MAZZARELLA, *Tecnica e metafisica. Saggio su Heidegger*, Napoli: Guida, 2002². La cita de Goethe ha estat extreta de la p. 319 d'aquesta obra. La traducció és nostra: «Roman en el perquè, no pas en el per què».

¹⁹⁴ G. VATTIMO, «Poesia e ontologia», dins M. CEDRINI — A. MARTINENGO — S. ZABALA, *Opere complete*, op.cit., p. 163.

¹⁹⁵ G. LEOPARDI, «Ultimo canto di Saffo», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 109-112, vv. 46-47.

¹⁹⁶ M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer, 2001, p. 162. La traducció és de J. GAOS, en M. HEIDEGGER, *El ser y el tiempo*, Madrid: FCE, 1980, p. 181: «La comunicación de las posibilidades existenciales de la situación afectiva, es decir, la abertura de la existencia, puede convertirse en el fin propio del discurso “poético”».

¹⁹⁷ Zibaldone, 3.

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ Cfr. B. WEINBERG, *Estudios de poética clasicista*, op.cit. Vegeu, en especial, les pp. 56-58.

—l'estil—, sinó tot un reguitzell d'efectes-píndoles que tenen com a missió el fet de fer-nos empassar un missatge moral sense adonar-nos-en; si això fos així, aleshores aquesta continuaria essent una poesia serventa i, per consegüent, no autònoma.

Hom té la impressió que una altra manera d'encarar el problema de la postura de Leopardi en relació a l'autonomia de la poètica seria a través de les seves reflexions entorn de l'estil. Iniciem-ho amb una altra asseveració: «uno può esser poeta, non avendo altro di poetico che lo stile».²⁰⁰ L'estil, doncs, sembla que sigui allò que en determini la poeticitat d'un escrit i, per tant, podríem tornar a recaure en la temptació de situar-lo de bell nou dins l'àmbit de l'estètica retòrica, o el que McKeon classifica com la tercera manera de concebre la imitació.²⁰¹ Però el nostre poeta no diu pas que s'hagi d'imitar cap estil, ans al contrari, que per ésser un bon poeta, el que cal és tenir-ne un, d'estil, ço és, ésser posseït per un estil, i així reeixir a bastir el que ell anomena una «poesia di stile».²⁰²

Bisogna che il suo stile sia padrone delle cose [...]. Ma il loro stile non è il padrone delle cose, vale a dir che lo scrittore non è padrone di dir nel suo stile tutto ciò che vuole, o che gli bisogna dire, o di dirlo pienamente e perfettamente: e anche questo si fa sentire al lettore.²⁰³

Val a dir que, uns anys més tard, en un dels pensaments del *Zibaldone*, el de les Marques farà un comentari que, segons la nostra modesta opinió, reforça el que acabem de dir; vegem-lo:

Le circostanze mi avevano dato allo studio delle lingue, e delle filologia antica. Ciò formava tutto il mio gusto: io disprezzava quindi la poesia. Certo non mancava d'immaginazione, ma non credetti d'esser poeta, se non dopo letti parecchi poeti greci. (Il mio passaggio però dall'erudizione al bello non fu subitaneo, ma gradato, cioè cominciando a notar negli antichi e negli studi miei qualche cosa più di prima ec. Così il passaggio dalla poesia alla prosa, dalle lettere alla filosofia. Sempre assuefazione).²⁰⁴

²⁰⁰ *Zibaldone*, 2050-2051.

²⁰¹ Cfr. R. P. McKEON, «El concepto de imitación en la antigüedad», dins JAVIER G. RODRÍGUEZ (ed. y trad.), *Neoaristotélicos de Chicago*, op.cit., pp. 98-99: «En Aristóteles el término “imitación” posee un sentido literal y está limitado en su aplicación a las obras del arte humano; en Platón el sentido es ampliado y contraído en analogías, de tal forma que no se puede decir que la palabra tenga una aplicación determinada [...]. Podría decirse que una tercera variante diferente frente a los significados de Platón y de Aristóteles proviene de la tradición de los autores de retórica.»

²⁰² *Zibaldone*, 4440.

²⁰³ *Ibid.*, 2611-2612.

²⁰⁴ *Ibid.*, 1741.

D'aquest passatge, en què el poeta rememora la seva descoberta de la poesia, hom hauria de proposar-se d'analitzar la frase següent: «Il mio passaggio [...] dall'erudizione al bello». D'alguna manera, l'erudició era la manera clàssica de veure l'art, ço és, aquell art en el qual hom valorava la imitació d'uns models i/o continguts que s'havien de memoritzar. Per tant, ens podríem plantejar de transmutar, com a exercici especulatiu, el passatge adduït de la manera següent: «Il mio passaggio [...] dalla imitazione-come-copia all'imitazione-come-interpretazione», o millor encara: «Il mio passaggio [...] dalla imitazione dello stile allo stile». Així, doncs, sembla que el pas de l'erudició al bell és una manera de dir que un ja ha assolit un estil propi, és a dir, que hom ha adquirit ja una manera particular de descriure la realitat. Al capdavall, la imitació-interpretant de la qual partíem, també pot ésser compresa com una interpretació-com-a-estil. I és que l'estil no és altra cosa que una manera ben concreta d'esguardar el món, ço és, de fer-lo aparèixer, de formar-lo.

E quando anche queste cose non sieno niente nè belle, nè grandi, nè vaste, nè nuove ec. nondimeno questa sola qualità dello stile, basta a dar piacere all'animo [...]. E tale è il caso d'Orazio, il quale alla fine non è poeta lirico che per lo stile. Ecco come lo stile anche separato dalle cose, possa pur essere una cosa, e grande; tanto che uno può esser poeta, non avendo altro di poetico che lo stile [...].²⁰⁵

Horaci és l'estil, ço és, la forma i el contingut. L'estil, doncs, no és un ornament, sinó una manera d'interpretar i formar la realitat, ço és, una forma que forma.²⁰⁶ És per això que Leopardi roman distant de la teoria retòrica de la imitació, d'aquella en la qual hom es veu impel·lit a copiar la forma dels altres artistes; i és que el de Recanati és conscient que el tret que aconsegueix i perfà un estil és justament la interpretació personal de l'artista, és a dir, la imitació-interpretant de la realitat. D'aquí que sigui l'estil el qui posseeixi l'artista: la forma i el contingut són una mateixa cosa.²⁰⁷

El fet de dir que la poesia és l'estil, podria fer-nos confondre i dur-nos a pensar que el nostre autor no està fent altra cosa que seguir els dictats de les poètiques

²⁰⁵ Zibaldone, 2050-2051.

²⁰⁶ Cfr. L. PAREYSON, *Estetica: teoria della formatività*, Milano: Bompiani, 2010. Val a dir que la teoria de la formativitat ens ha estat suggerida per un dels seus deixebles, G. VATTIMO, «Poesia e ontologia», dins M. CEDRINI — A. MARTINENGO — S. ZABALA, *Opere complete*, op.cit., p. 89: «In quanto radicalmente nuova e insieme rigorosamente rispondente a un'intima legge costitutiva, l'opera si rivela come prodotto di un processo di formazione. Pareyson definisce il formare come quel fare che, facendo, inventa il modo di fare.»

²⁰⁷ Cfr. Zibaldone, 4372: «Il poeta non imita la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca. *I' mi son un che quando Natura parla*, ec. vera definizione del poeta.». Hom té la impressió que hauríem d'interpretar aquest "imita" com un "copia".

classicistes, molt més centrades en els preceptes retòrics —cal imitar l'estil de tal autor—,²⁰⁸ que no pas en la mateixa poètica. Tanmateix, en el pensament del de Recanati ja hi ha una certa voluntat de mirar de distingir la retòrica de la poètica i, per consegüent, de no convertir la retòrica en el *tot* de la poesia. I és justament aquest zel a l'hora de distingir el dos àmbits susdits, el que fa que puguem parlar d'una certa proximitat entre el pensament d'Aristòtil i el de Leopardi. En l'italià, això es fa ben palès en aquells moments en què la meditació s'adreça vers la literatura contemporània francesa: Leopardi la critica, entre altres coses, a causa de la seva tendència a confondre els estils o, per dir-ho a la seva manera, la tirada que tenen els francesos a poetitzar la prosa, ço és, a sobrecarregar-la de retòrica.

La poesia e la prosa francese si confondono insieme, e la Francia non ha vera distinzione di prosa e di poesia, non solamente perchè il suo stile poetico non è distinto dal prosaico, e perch'ella non ha vera lingua poetica [...]. Filosofi, oratori, scienziati, scrittori d'ogni sorta, non sanno essere e non si chiamano eleganti, se non per uno stile enfatico, similitudini, metafore, insomma stile continuamente poetico, e montano principalmente sul tuono lirico. [...] Ma i francesi che si credono i soli maestri e modelli e conservatori, e zelatori dello scriver classico a' tempi moderni, non so in qual classico antico abbiano trovato questo costume, per cui non si sa essere elegante nè eloquente, senza andare a quella perpetua, dirò così, traslazione e μεταφορά e concitazione di stile, ch'è propria della poesia. [...] Osservino Cicerone, osservino gli scrittori più energici dell'antichità, e mi dicano se c'è uomo così cieco che non distingua subito come quella è prosa non poesia; se ridotta questa prosa in misura, avrebbe mai niente di comune colla poesia [...].²⁰⁹

5.4. *Observacions finals: el pas d'una estètica metafísica a una estètica ontològica*

Tal com havíem indicat en encetar aquest capítol, el nostre objectiu principal ha estat el d'anar resseguint el recorregut del pensament estètic del de les Marques, un pensament que nosaltres hem desenvolupat en dues direccions paral·leles i que, a l'últim, han acabat per convergir: per una banda, hem pres com a hipòtesi el progressiu allunyament,

²⁰⁸ Cfr. G. LEOPARDI, «Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 968-996. Vegeu p. 983: «[P]erché noi non vogliamo che il poeta imiti altri poeti, ma la natura, né che vada accattando e cucendo insieme ritagli di roba altrui; non vogliamo che il poeta non sia poeta; vogliamo che pensi e immagini e trovi, vogliamo ch'avvampi, ch'abbia mente divina, che abbia impeto e forza e grandezza di affetti e di pensieri, vogliamo che i poeti dell'età presente e delle passate e avvenire sieno simili quanto è forza che sieno gl'imitatori di una sola e stessa natura, ma diversi quanto conviene agl'imitatori di una natura infinitamente varie e doviziosa.»

²⁰⁹ *Zibaldone*, 373-374.

per part de Leopardi, de les tesis retòriques neoclàssiques, i per l'altra, hem especulat amb el fet que no es pot separar la seva reflexió estètica de la seva meditació metafísica. És a dir, el seu distanciament del neoclassicisme comporta la separació de la metafísica tradicional i de la seva manera d'enfrontar-se amb la *Grundfrage*: i és que, per al nostre poeta, la poesia és el llenguatge de la natura, ço és, el llenguatge de l'ésser: la poètica i la metafísica acaben essent una mateixa cosa o les dues cares d'una mateixa moneda.²¹⁰ La crisi del 1819²¹¹ marca l'inici del rebuig de l'estètica òntica —i, per tant, de la metafísica tradicional i de la manera com hom ha pensat el fonament—,²¹² basada en l'ideal d'explicitar-ho tot,²¹³ i el consegüent apropament vers una mena de metafísica ontològica i indirecta.²¹⁴ Això ja queda ben palès en les reflexions hagudes durant el novembre del 1821.

Perchè è debole lo stile di Ovidio, e però non molto piacevole, quantunque egli sia un fedelissimo pittore degli oggetti, ed un ostinatissimo e acutissimo cacciatore d'immagini? Perchè queste immagini risultano in lui da una copia di parole e di versi, che non destano l'immagine senza lungo circuito, e così poco o nulla v'ha di simultaneo, giacchè anzi lo spirito è condotto a veder gli oggetti appoco appoco per le loro parti. Perchè lo stile di Dante è il più forte che mai si possa concepire, e per questa parte il più bello e dilettevole possibile? Perchè ogni parola presso lui è un'immagine ec. ec. V. il mio discorso sui romantici.²¹⁵

En certa manera, Ovidi representa, segons Leopardi, aquella poesia que considera que l'art ha de copiar *la* realitat, ço és, que l'art no pot ser altra cosa que la manifestació d'un contingut o la còpia d'unes formes prèvies —i que, per tant, la imitació no pot ser

²¹⁰ Cfr. *Zibaldone*, 3241: «la natura, e vogliamo dire l'università delle cose, è composta, conformata e ordinata ad un effetto poetico».

²¹¹ Cfr. A. NEGRI, *Lenta Ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, op.cit. Vegeu, sobretot, la p. 61: «Dobbiamo dunque analizzare con molta attenzione questo anno 1819, perché in esso si compie la scelta antidialettica del poeta. Una scelta legata, paradossalmente, alla speranza dialettica, alla sperimentazione del progetto ma, insieme, esposta, quasi proposta al fallimento, alla definitiva crisi di questo sogno della ragione».

²¹² Cfr. *Ibid.*, p. 20: «Perché Leopardi non vuole fondamento [...]. Contro il fondamento sono l'atto etico, l'evento critico, la strategia poetica [...]».

²¹³ Cfr. R. P. McKEON, «El concepto de imitación en la antigüedad», dins JAVIER G. RODRÍGUEZ (ed. y trad.), *Neoaristotélicos de Chicago*, op.cit., pp. 67-110. Vegeu, en especial, la p. 77, la qual és una referència al *Cràtil*, 431d. Nosaltres hem tingut en compte l'edició catalana: PLATÓ, «Cràtil», dins *Diàlegs*, IV, trad. J. Olives, Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1952. Vegeu p. 110: «SÒC. — ¿I el qui imita l'essència de les coses per mitjà de les síl·labes i les lletres? ¿No és veritat que en virtut del mateix principi, si atribueix a les coses tot allò que escau, la imatge —és a dir, el nom— serà bella; si, en canvi, alguna vegada fa curt o llarg, en resultarà també una imatge, però no pas bella, de manera que dels noms uns seran ben fets i els altres no?».

²¹⁴ Cfr. L. PAREYSON, *Verità e interpretazione*, op.cit., p. 101.

²¹⁵ *Zibaldone*, 2042-2043 (3. Nov. 1821.).

res més que un mitjà per assolir aquest contingut o aquesta forma—. ²¹⁶ És a dir, que la bellesa i el plaer que resulten d'aquesta estètica metafísica, consisteixen a reconèixer un contingut o una forma prèvies.

Però la poesia, per a Leopardi, no ha de traslladar *tota* la realitat dins l'obra, perquè allò que produeix plaer no és pas el reconeixement o la plasmació de cap model a priori, sinó que: «il fonte del diletto nelle arti non è il bello, ma l'imitazione». ²¹⁷ Al capdavant, el més important és la manera *com* l'artista imita —imagina o transmuta— la realitat; i això podria ésser un pensament força proper al de l'Estagirita. ²¹⁸ En la vuitena pàgina del *Zibaldone*, hom es fa la pregunta que guiarà un dels tractats de què es compona l'obra en qüestió: ²¹⁹ «se il prototipo del bello sia veramente in natura, e non dipenda dalle opinioni e dall'abito che è una seconda natura». ²²⁰ I la resposta l'obtindrà ben aviat arran de la lectura del famós *Essai sur le Goût* de Montesquieu: «Da quello che dice Montesquieu [...] deducete che le regole della letteratura e belle arti non possono affatto essere universali». ²²¹ I unes línies més enllà, el poeta arriba a una altra conclusió que posa en dubte tota la tradició metafísica:

Il tipo o la forma del bello non esiste, e non è altro che l'idea della convenienza. Era un sogno di Platone che le idee delle cose esistessero innanzi a queste, in maniera che queste non potessero esistere altrimenti (v. Montesq. ivi. capo I. p. 366) [...]. ²²²

²¹⁶ Vegeu *supra*, nota núm. 1, p. 166. D'una banda, hi ha estètiques que se centren en la forma, i de l'altra, n'hi ha que només tenen en compte el contingut.

²¹⁷ *Zibaldone*, 3.

²¹⁸ Cfr. R. P. McKEON, «El concepto de imitación en la antigüedad», dins JAVIER G. RODRÍGUEZ (ed. y trad.), *Neoaristotélicos de Chicago*, op.cit., pp. 67-110. Vegeu, en especial, la p. 90: «Para Aristóteles, en consecuencia, se puede decir que la imitación es, en las bellas artes, la presentación de un aspecto de las cosas en una materia diferente de su materia natural [...]».

²¹⁹ F. CACCIAPUOTI, «Teorica delle arti, lettere ec. Parte speculativa», dins *Zibaldone di pensieri*, op. cit., pp. 451-578. El *Zibaldone* es pot sistematitzar, a partir d'unes indicacions que va deixar Leopardi, en un reguitzell de tractats.

²²⁰ *Zibaldone*, 8.

²²¹ *Ibid.*, 154. En relació a l'aportació de Montesquieu a Leopardi, vegeu el comentari d'A. CAMICIOTTOLI, *L'antico romantico. Leopardi e il "sistema del bello" (1816-1832)*, Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2010, p. 20: «Il filosofo parigino suggerisce al nuovo corso speculativo i termini dell'indagine sulle ragioni del *bello* e del *gusto*: le lettura dell'*Essai sur le Goût*, in particolare, consente a Leopardi di acquisire un sicuro strumento metodologico per penetrare i principi di un'estetica sensistica e relativistica e superare i limiti del convenzionalismo razionale sul modello di Dubos e Batteux.».

²²² G. LEOPARDI, «Teorica delle arti, lettere ec. Parte speculativa», dins F. CACCIAPUOTI (ed. i cur.), *Zibaldone di pensieri*, op. cit., pp. 451-578, citat a p. 460. Cal fer notar la nota 1 a peu de pàgina de F. Cacciapuoti, i que ens remet a uns comentaris de G. Pacella: «[...] Falso, dice Pacella, è dunque per Montesquieu l'innatismo platonico, che porta alla svalutazione e vanificazione del mondo sensibile. Leopardi, che ancora non aveva letto Platone, non solo trova giusta la critica di Montesquieu, ma afferma che il sistema platonico è arbitrario e fantastico. [...]».

Abans de continuar amb la nostra anàlisi, hauríem d'anar en compte a no confondre la *Poètica* d'Aristòtil amb l'aristotelisme crític del Renaixement italià. Crítics com ara Francesco Biondolillo²²³ o Andréia Guerini²²⁴ ens han fornit la imatge d'un Leopardi aristotèlic precisament a partir de la cita susdita segons la qual «[l]a perfezione di un'opera di Belle Arti non si misura del più Bello ma dalla più perfetta imitazione della natura».²²⁵ Al nostre entendre, aquests crítics s'equivoquen, ja que l'Estagirita no parla pas de la imitació de la natura, ans de l'acció, ço és, de la manera com s'actualitzen les potències o possibilitats que s'amaguen dins l'àmbit poètic de la tragèdia.²²⁶ D'aquí que s'hagi d'anar amb molta cura a no confondre Aristòtil amb la poètica neoclàssica d'arrel aristotèlica i, per consegüent, a no atribuir a la susdita «imitazione della natura»²²⁷ una influència d'Aristòtil en el pensament del recanatès. Ans al contrari, el fet de focalitzar la problemàtica de la imitació en la reproducció de la natura —la natura com a bellesa— té un origen més aviat llatí, no pas grec.

De fet, ja a la pàgina 32 del *Zibaldone* o fins i tot uns anys abans, en el *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, l'italià ja havia criticat la tendència a fer equivaler la imitació de la natura —és a dir, la hipotitzada imitació-interpretant— a la seva representació:

Credono i romantici che l'eccellenza della imitazione si debba stimare solamente secondoch'ella è vicina al vero, tanto che cercando lo stesso vero, si scordano quasi d'imitare, perché il vero non può essere imitazione di se medesimo. [...] Ed io vedo, per esempio, che appresso i poeti antichi [...] stimavano che il vero nella poesia non si dovesse introdurre ma imitare [...].²²⁸

Per tant, el que ens hauríem de demanar és què vol dir Leopardi quan afirma que la bellesa de l'obra d'art es mesura a partir de la imitació de la natura? Què vol dir,

²²³ Cfr. F. BIONDOLILLO, «Leopardi aristotelico», *Giornale Storico della Letteratura Italiana* (Jun 1, 1937), 263: «Chi avrebbe mai pensato a un Leopardi aristotelico? Eppure è così: egli è aristotelico, poichè, quando parla dell'ufficio della poesia, egli dice sempre —e non si stanca mai dal dirlo— che la poesia è “imitazione della natura”».

²²⁴ Cfr. A. GUERINI, «Foscolo e Leopardi: poetiche a confronto», *Revista de Italianística* XIV (2006) 11-33. Vegeu p. 22: «Aprè la discussione sul suo sistema d'arte affermando: “Non il Bello ma il Vero [...] è l'oggetto delle Belle Arti”. E riprendendo il concetto aristotelico d'imitazione, sottolinea che “il Vero” è “l'imitazione della Natura”».

²²⁵ *Zibaldone*, 3.

²²⁶ Cfr. ARISTÒTIL, *Poètica*, 1450a14-16, op.cit. Cal subratllar, però, que és justament el fet de centrarse en la imitació de la natura allò que ha permès, a Leopardi, d'alliberar l'art del bell, així com de qualsevol altra mena de servitud. Vegeu, *supra*, a p. 169.

²²⁷ *Zibaldone*, 3.

²²⁸ G. LEOPARDI, «Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 968-996. Cita de la p. 994.

doncs, imitar la natura? Si «la natura [...] è composta, conformata e ordinata ad un effetto poetico»,²²⁹ és que, potser, el fet d'imitar equival a imitar el llenguatge de la natura, és a dir, la seva manera de ser, l'ésser?²³⁰ Per a Aristòtil, és precisament la imitació allò que distingeix l'art de la natura, l'artifici de la natura; d'aquí que, en una obra dedicada a la ciència poètica, hom miri de determinar-ne els mitjans, les objectes i la manera amb què cadascuna de les arts la duu a terme.²³¹

«Tanto los objetos naturales como los artificiales están compuestos de forma y materia, pero el arte impone una forma sobre una materia que no está dispuesta a asumir de manera natural, por sí misma, esa forma».²³² Ambdós pensadors podrien estar d'acord en el fet que l'art actualitza, mitjançant la imposició d'una forma, una matèria amorfa; també podrien convenir en el fet que la poesia, a causa del seu mitjà, no pot fer altra cosa que imitar accions, personatges i pensaments. Ara bé, i aquesta és la hipotesi que hem investigat, el possible desacord entre Aristòtil i Leopardi sorgiria en relació a la preeminència de la forma respecte de la matèria, ço és, la prioritat de l'acte en relació a la potència. Al capdavall, per a Leopardi, el plaer s'originaria en el moment en què el poeta assolís una situació de no actualització. D'aquí que la seva es tracti d'una imitació del *nulla*. Així, doncs, podríem afirmar, per bé que encara no pas de manera conclusiva, que entre ambdós s'esdevé el pas d'una ontologia de les formes²³³ a una «ontologia dell'infondatezza e del nulla».²³⁴

Recordeu l'asseveració leopardiana segons la qual «tutte le cose son dunque possibili, ed è quindi necessaria e preesistente al tutto l'infinita possibilità».²³⁵ A diferència de l'Estagirita, quan el recanatès afirma que l'única cosa absoluta és la possibilitat, ço és, en absolutitzar la potència, el que fa és esfondrar la necessària —i aristotèlica— analogia entre l'acte i la potència; i és que per al grec, la potència sempre ha de seguir l'acte, mentre que, en absolutitzar la potència, el que s'esdevé és que aquesta ja no necessiti pas l'acte. Tornem-hi: per a Leopardi no hi ha d'haver cap actualització: el plaer s'origina justament d'això. Romandre en la possibilitat és tot u a

²²⁹ Zibaldone, 3241.

²³⁰ Cfr. M. DONÀ, *Misterio grande. Filosofia di Giacomo Leopardi*, op.cit. Estem molt d'acord amb aquest filòsof, sobretot quan afirma que la poesia no fingeix —amaga—, sinó que imita la nul·litat, la indiferència —*aseità*— de la natura, en relació a una voluntat que vol determinar, ço és, donar sentit — principi de no contradicció—. Vegeu, al respecte, pp. 166-173.

²³¹ Cfr. ARISTÒTIL, *Poètica*, 1447a14-18, op.cit.

²³² E. OLSON, «Introducción a la Poética», dins JAVIER G. RODRÍGUEZ (ed. y trad.), *Neoaristotélicos de Chicago*, op.cit., pp. 111-143, esmentat a la p. 122.

²³³ Cfr. T. OÑATE, *Para leer la Metafísica de Aristóteles en el siglo XXI*, op.cit., p. 66.

²³⁴ S. GIVONE, *Storia del nulla*, op.cit., p. 142.

²³⁵ Zibaldone, 1645.

romandre en l'indefinit, ço és, en l'anterioritat a l'intel·lecte —en la imaginació—. La poesia, és a dir, el llenguatge de la natura —l'ésser— és anterior a l'intel·lecte o a la raó.

Pensem una mica el lligam que acabem de presentar-vos entre el fet de romandre en la possibilitat i la seva teoria de l'indefinit. Mentre que la poètica sorgida en l'àmbit de la metafísica, ço és, la poètica de la imitació-com-a-còpia, vol l'explicitació o reproducció total, la poètica de Leopardi, o d'un Hölderlin,²³⁶ és una poètica de la incompleció o de la confusió: al capdavall, el plaer, segons l'italià, sorgeix del fet de confondre «l'indefinito coll'infinito».²³⁷ És per això que, Uta Degner, en relació als dos poetes suara esmentats, parla d'una «Poetik der Andeutung»,²³⁸ ço és, d'una “poètica de l'al·lusió”.

Permeteu-nos que hom plantegi un altre salt teòric sorgit arran de la lectura d'un comentari de Paul Ricoeur:

[...] l'accusation jetée par Aristote à l'adresse de Platon l'atteste indirectement. L'équivocité réglée doit se substituer à la participation platonicienne, laquelle n'est que métaphorique: «Quant à dire que les idées sont des paradigmes et que les autres choses participent d'elles, c'est se payer de mots vides de sens et faire des métaphores poétiques» (*Métaphysique*, A, 9, 991 a 19-22 ; trad. Tricot, I, 87-88). Donc, la philosophie ne doit ni métaphoriser ni poétiser, même quand elle traite des significations équivoques de l'être.²³⁹

La crítica d'Aristòtil a Plató pel fet d'haver utilitzat les metàfores poètiques en una argumentació filosòfica, ¿no la podríem traslladar en l'àmbit leopardià? És a dir, la crítica de Leopardi a l'aproximació de la poesia moderna al llenguatge exacte —no metafòric— de la ciència,²⁴⁰ ¿no estaria al mateix nivell que la crítica d'Aristòtil a Plató però vista, ara, des del punt de vista d'un poeta? Anem una mica més enllà i traslledem la crítica Aristòtil-Plató al binomi Plató-Leopardi. La crítica de Leopardi a Plató, ¿no és una crítica que s'adreça més aviat al contingut —atac a l'existència de les idees innates—, més que no pas a la forma amb què ho transmet —l'ús de les metàfores—?

²³⁶U. DEGNER, «"Paradoxer Praktiker". Zur Poetik des Offenen bei Hölderlin und Leopardi» dins *Hölderlin und Leopardi*, op.cit., pp. 117-142.

²³⁷Zibaldone, 472.

²³⁸U. DEGNER, «"Paradoxer Praktiker". Zur Poetik des Offenen bei Hölderlin und Leopardi» dins *Hölderlin und Leopardi*, op.cit., p. 135.

²³⁹P. RICOEUR, *La Métaphore vive*, op.cit., loc. 7324-7327.

²⁴⁰Zibaldone, 1234: «L'analisi delle cose è la morte della bellezza o della grandezza loro, e la morte della poesia.».

És a dir, ¿no es tracta més aviat d'una crítica al Plató dialèctic,²⁴¹ més que no pas al Plató poeta?²⁴² Recordeu, al respecte, la carta que envia a Carlo Antici, en què el recanatès explica que té en ment d'escriure una obra, *Pensieri di Platone*, amb l'objectiu de «contenere tutto il bello e l'eloquente di Platone, sceverato da quella sua eterna dialettica, che ai tempi nostri è insoffribile».²⁴³

Som de l'opinió que no es pot parlar d'un platonisme leopardià, sinó, més aviat, d'un interès pregon de Leopardi per l'obra i l'estil de l'atenenc. De fet, n'hi ha que consideren Plató i Leopardi com a antagonistes.²⁴⁴ Ara bé, cal tenir en compte el fet que l'antagonisme del recanatès no enclou només un palès desacord amb les idees de Plató, sinó també una veritable admiració per la seva manera d'escriure i per haver reeixit a crear un sistema filosòfic —la metafísica— que s'ha perllongat fins avui. N'hi ha d'altres que, com Massimo Cacciari, han plantejat una gran coincidència entre ambdós autors a l'hora de denunciar que «[l]’inganno vero e proprio non consiste nell’Idea», és a dir, la seva fraternitat no consisteix a afirmar l'existència de les idees eternes sinó a subratllar «[l]o “scambio” tra Idea e realtà».²⁴⁵ Per la nostra banda, nosaltres ens decantem més aviat a considerar Plató com una mena de contrafigura de Leopardi, és a dir, aquella figura que, tot i compartir part de l'avaluació del que és la mimesi —«una identificazione totale dell'ascoltatore col mondo mentale dell'autore»—,²⁴⁶ pren un camí diferent al de l'altre: Plató rebutja el poeta justament arran d'aquesta identificació o pèrdua d'identitat, mentre que Leopardi el defensa precisament per la mateixa raó.

El recanatès, poeta de formació aristotèlica,²⁴⁷ en llegir Plató, s'adona —aquesta és la nostra hipòtesi— que un dels pilars que ha fonamentat la realitat d'Occident, la

²⁴¹ Cfr. A. NEGRI, *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, op.cit. Vegeu, principalment, p. 61: «Dobbiamo dunque analizzare con molta attenzione questo anno 1819, perché in esso si compie la scelta *antidialettica* del poeta». La cursiva és nostra.

²⁴² Cfr. *Zibaldone*, 3245: «[...] Fra gli antichi Platone [...] fu nel suo stile nelle sue invenzioni ec. così poeta come tutti sanno.»

²⁴³ Carta núm. 328 del 5 de març del 1825 a Carlo Antici, dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 1273-1274. Hom té la impressió que on diu “dialettica” hauríem de llegir-hi “especulació”, mentre que on diu “bello e eloquente” hauríem de llegir-hi “imaginació”. Hem de tenir present els diversos pensaments zibaldonians en què Plató se'l valora per la seva escriptura i imaginació. Recordeu, per exemple, *Zibaldone* 351: «[...] Il qual sapere [el de Teofrast] [...] egli non lo faceva servire, come Platone, all'immaginativa, per fabbricarne un sistema fondato sul brillante e sul fantastico, ma, come Aristotele, alla ragione [...]».

²⁴⁴ Cfr. F. D'INTINO, *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, op.cit., p. 13.

²⁴⁵ M. CACCIARI, «Leopardi Platonius?», *Con-tratto* 1 (1992) 143-153, cita a p. 150. Vegeu també pp. 150-151: «un “platonismo” [el de Leopardi], insomma, affatto estraneo alla prospettiva umanistica [...]. E per questi stessi motivi un “platonismo” straordinariamente affine a quello secondo la cui paradossale prospettiva Schopenhauer poteva leggere lo stesso Kant.»

²⁴⁶ F. D'INTINO, *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, op.cit., p. 194.

²⁴⁷ Cfr. F. D'INTINO, «Il rifugio dell'apparenza. Il paganesimo post-metafisico di Leopardi», dins P. TORTONESE (ed.), *Il paganesimo nella letteratura dell'Ottocento*, op.cit. El seu era un aristotelisme de

metafísica, no és altra cosa que «un sogno». És a dir: «[e]ra un sogno di Platone che le idee delle cose esistessero innanzi a queste, in maniera che queste non potessero esistere altrimenti».²⁴⁸ D'aquí que nosaltres ens plantejem el següent: ¿és Plató un veritable catalitzador que el duu a considerar que tot pot ser possible?²⁴⁹ Més encara, ¿no és l'absolutització de la possibilitat el que el mena precisament a afirmar que «tutto è nulla»?²⁵⁰

Sembla talment com si el nostre poeta estigués insinuant que, si el fonament del pensament occidental s'ha basat en un “sogno”, l'únic que cal fer és precisament canviar de somni o, altrament dit, canviar de metàfora.²⁵¹ En opinió nostra, cal anar amb molt de compte a no equiparar el susdit canvi de metàfora amb l'afirmació nietzscheana segons la qual «tutto è interpretazione, tutto è affabulazione e dunque della verità non è più nulla [...]».²⁵² En Leopardi, a diferència de l'alemany, sí que n'hi ha, de veritat²⁵³ o de principis primer: «*Tutto è posteriore all'esistenza*»²⁵⁴ o, el que és el mateix «il principio delle cose, e di Dio stesso, è il nulla».²⁵⁵ D'aquí que el canvi de metàfora no equivalgui a canviar de mentida, ans justament a canviar d'il·lusió.

D'alguna manera, hom podria arribar a concebre la il·lusió com una mena de transcendental i, així, de situar-la com un a priori del coneixement.²⁵⁶ I la mentida, en

tipus acadèmic, ja que en l'àmbit familiar predominava, segons D'Intino, el platonisme. Vegeu al respecte p. 125: «Severamente platonica era stato, lo sappiamo, l'educazione leopardiana [per part de la seva mare] [...]».

²⁴⁸ Zibaldone, 154.

²⁴⁹ Cfr. Ibid., 1645.

²⁵⁰ Ibid., 72.

²⁵¹ Cfr. J. DERRIDA, «Les fins de l'homme», dins *Marges de la philosophie*, op.cit., pp. 129-164. Vegeu, sobretot, p. 157: «Il reste que l'être qui n'est rien, qui n'est pas un étant, ne peut être dit, ne peut se dire que dans la métaphore ontique. Et le choix de telle ou telle métaphorique est nécessairement signifiant». Val a dir que, en certa manera, una metàfora no deixa de ser com una mena de pregunta; és, al capdavall, una pregunta que interpreta el sentit de l'ésser. Vegeu, al respecte, p. 150 del mateix escrit: «La visée, l'entente, la saisie conceptuelle, le choix, la voie d'accès [a l'ésser] sont des traits constitutifs de l'acte de questionner et donc des modes d'être d'un étant déterminé [...]».

²⁵² S. GIVONE, *Storia del nulla*, op.cit., p. 112.

²⁵³ Cfr. A. FOLIN, *Leopardi e l'imperfetto nulla*, op.cit. Vegeu, en especial, les pp. 29-45, en les quals Folin teoritza al voltant de tres tipus de veritats que hi ha en l'obra leopardiana: la “verità come svelamento”, la “verità come rivelazione” i la “verità come destino”. Cal afegir, també, una reflexió molt interessant d'A. NEGRI, *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, op.cit., p. 80: «Solo la verità, l'illusione vera fanno poesia. La posizione del problema della verità è l'iniziale variante del dislocamento leopardiano. [...] La verità. Il problema è quali siano le vie per la verità — e dove stia la verità.».

²⁵⁴ Zibaldone, 1616.

²⁵⁵ Ibid., 1341. Vegeu, en especial, M. DONÀ, *Misterio grande. Filosofia di Giacomo Leopardi*, op.cit., pp. 171-172: «[Leopardi] mostra di ritenere che un principio vi sia — solo che non si tratta di qualcosa d'altro dal semplice “esistere” di ciò che esiste. Nulla di determinato [...] Ma il principio non può essere una-tra-le-cose; porlo come preesistente, come determinatamente preesistente alle cose significherebbe infatti ridurlo ad una tra le cose, e dunque a negare la sua preesistenza. / Perciò il principio è nulla, nel senso che non è né questo né quello [...]».

²⁵⁶ Cfr. A. FOLIN, *Pensare per affetti*, op.cit., p. 24.

canvi, la podríem considerar com un a posteriori de la raó. La il·lusió permet d'anar més enllà dels límits del finit, i de fer-ho sense l'ajut de la raó —en el sentit que utilitza la llengua *in-determinada* de la natura—;²⁵⁷ i és que el llenguatge de la raó no pot depassar el seu propi límit. La defensa de la mentida, en canvi, és pròpia d'aquell *Übermensch* nietzscheà que imposa, per dir-ho així, la seva narració de la realitat.²⁵⁸

El de Recanati, doncs, cerca una nova mirada fonamentada en la il·lusió. La il·lusió és el llenguatge indeterminat de la natura, en el sentit que no té res a veure amb el llenguatge per conceptes de la raó. D'aquí que la veritat se l'hagi de sentir.²⁵⁹ I és que la imaginació, ço és, la il·lusió és el llenguatge de la natura que ens permet de mantenir la unitat del visible i l'invisible. Una bona obra d'art —«le opere di genio»²⁶⁰ no consisteix a imitar la natura en tant que objecte, sinó d'imitar-ne la idea que en tenim, ço és, de dur a terme una imitació-interpretant. El plaer, doncs, no sorgeix pas de la descripció objectual de la natura, ans de les idees, o millor encara, de la multiplicitat d'interpretacions que en sorgeixen. Tingueu present que les metàfores són «piacevole perchè rappresenta[no] più idee in un tempo stesso (al contrario dei termini)».²⁶¹ D'aquí que la paraula poètica hagi de ser vaga, ço és, reeixir a ésser ella mateixa natura. I és que la natura equival a les il·lusions i, al seu torn, al *nulla* —en el sentit que el poeta ha de manifestar la manca de fonament de l'ésser—. Per aquest motiu, doncs, el poeta ha de trobar aquella imatge —aquell *symbolon*— que junyeixi l'esclatxa entre el visible i l'invisible.

Leopardi duu a terme, segons la nostra perspectiva, un doble moviment: d'una banda, s'esforça a no transformar les coses del món en objectes;²⁶² de l'altra, malda per no fer passar la seva poesia a través de l'intel·lecte²⁶³ —que és, de fet, l'acusació que el

²⁵⁷ Cfr. M. DONÀ, *Misterio grande*, op.cit., p. 226: «Si che, tanto più tale illusione funzionerà, quanto più l'immagine da essa prodotta risulterà fedele. Quanto più, cioè, il soggetto sarà riuscito a farsi identico alla nuda cosa: e quindi al suo vero e proprio *nulla di senso*».

²⁵⁸ Cfr. A. FOLIN, *Pensare per affetti*, op.cit., p. 81, nota 23: «Ma a una lettura attenta delle notazioni leopardiane sul tema della “finzione”, mi pare che emerga tutta la distanza che su questo tema separa Leopardi da Nietzsche e anche da Freud. Per il primo infatti è attraverso la “finzione” che si può cogliere la verità della natura, *ontologicamente iconica*, mentre per il secondo il rifiuto della verità si configura come apologia della menzogna».

²⁵⁹ Cfr. *Zibaldone*, 347-348.

²⁶⁰ *Ibid.*, 259.

²⁶¹ *Ibid.*, 2468.

²⁶² Cfr. S. GIVONE, *Storia del nulla*, op.cit., p.129, en què hom anomena l'hermenèutica leopardiana «un'ermeneutica dell'inoggettivabile».

²⁶³ Cfr. G. LEOPARDI, «Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 968-996. Vegeu p. 969: «i romantici si sforzano di sviare il più che possono la poesia dal commercio coi sensi [...] e di farla praticare coll'intelletto, e strascinarla dal visibile all'invisibile e dalle cose alle idee, e trasmutarla di materiale e fantastica e corporale che era, in metafisica e ragionevole e spirituale».

nostre poeta remet als romàntics—. És per això que la natura parla a través de la imaginació.²⁶⁴ D'aquí que la nova visió que proposa Leopardi sigui la de pensar per imatges²⁶⁵ o, dit altrament, de veure-hi a través de la metàfora. És mitjançant aquesta nova mirada que l'home modern pot arribar a sentir la veritat, talment com si amb aquesta nova visió s'esdevingués un veritable «*stupor catatonico*».²⁶⁶ un estat en què hom no reïx ni a pensar ni a sentir i, consegüentment, un estat que facilita l'aproximació a la mera presència, a l'ésser. D'aquí la importància, en la poètica leopardiana, del *lontano*, de l'*indefinito* i del *vago*, ja que permeten que la veritat no s'assoleixi a través de la violència *svelatrice* de la raó —«i vetusti divini, a cui natura / parlò senza svelarsi»—,²⁶⁷ en el sentit que n'obstaculitzen la possessió, ço és, el coneixement de la natura.²⁶⁸ És per això que, autors com ara Antonio Prete, afirmen que la leopardiana és «[u]na poetica [...] di ciò che non si possiede».²⁶⁹

Així, doncs, ¿és Plató un veritable catalitzador que el duu a considerar que tot pot ser possible? D'entrada, hauríem de tenir ben present que el suara esmentat “tot és possible” és, tal com diu el mateix Leopardi en una de les *Operette*, una «conclusionone poetica, non filosofica».²⁷⁰ Ara bé, això no vol pas dir que la seva reflexió no tingui a veure amb la veritat, sinó, més aviat, amb la necessitat, és a dir, amb la filosofia entesa com a justificadora de la necessitat. Amb aquesta afirmació volem fer aparèixer el fet que el nostre autor no crítica pas la forma o estil de Plató —un estil que, com hem dit més amunt, és de tipus poètic—, ans la fonamentació atemporal del seu discurs —la

²⁶⁴ Cfr. Zibaldone, 4372-4373: «la natura parla dentro di lui e per la sua bocca. *I' mi son un che quando Natura parla*, ec. vera definizione del poeta».

²⁶⁵ Cfr. A. FOLIN, *Pensare per affetti*, op.cit.

²⁶⁶ E. GIOANOLA, «Sentimentale romantico e sentimentale leopardiano», dins M. A. RIGONI (ed.), *Leopardi e l'età romantica*, Venezia: Marsilio, 1999, pp. 35-55, cita a p.49. Vegeu també F. D'INTINO, «Il rifugio dell'apparenza. Il paganesimo post-metafisico di Leopardi», dins P. TORTONESE (ed.), *Il paganesimo nella letteratura dell'Ottocento*, op.cit., sobretot les pp. 150-153 en què aquest autor afirma que, amb *Alla sua donna*, ço és, amb “alla donna che non si trova”, s'esdevé el comiat a la poesia, ço és, a la “Idea che non si trova” i, per tant, emergeix el seu palès antiplatonisme. Ensenms amb això, i aquí és on volíem arribar, aquest poema té en compte la part final del *Fedò*: és a través de l'èxtasi —l'estupor?— que hom pot reeixir a veure més enllà de les coses. És a dir, sembla que Leopardi accepta que hi ha quelcom més enllà de les coses, però només en situacions en què la raó roman suspesa —ontologia negativa? —. De fet, en aquest himne hi ha un adéu a la religió cristiana, a la metafísica platònica (i moderna) i a la poesia: ja no hi ha esperança en un ver més enllà de les coses; només ens en queda la imatge o “materia bruta”.

²⁶⁷ G. LEOPARDI, «Ad Angelo Mai», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 79-85, cant núm. III, vv. 53-54.

²⁶⁸ Cfr. G. LEOPARDI, «Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 968-996. Vegeu p. 985, en què el poeta acusa els romàntics que «il poeta sia sentimentale saputamente e volutamente».

²⁶⁹ A. PRETE, *Il pensiero poetante*, op.cit., p. 45.

²⁷⁰ G. LEOPARDI, «Cantico del gallo silvestre», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 575-577, cita a p. 577 en nota a peu de pàgina.

metafísica—: «*Tutto è posteriore all'esistenza*»²⁷¹ justament perquè tot és temporal o, en termes leopardians, tot és “assuefazione”.²⁷²

Aturem-nos un moment en el tema tot just encetat sobre l’“assuefazione”. Abans permeteu-me que us presenti la següent progressió de pensaments implicats: atès que «*Tutto è posteriore all'esistenza*», equival a dir que “tot és temporal” i, per tant, que “tot es fonamenta en la interpretació” i que “tot és “assuefazione”” o que “tot és imitació-interpretant”. De fet, és el mateix Leopardi qui assevera que «l’assuefazione è una specie d’imitazione»²⁷³ o que «[c]hi facilmente si assuefa, facilmente e presto riesce ad imitar bene. Esempio mio, che con una sola lettura, riusciva a prendere uno stile, avvezzandomicisi subito l’immaginazione, e a rifarlo ec.».²⁷⁴ L’“assuefazione” ens remet, o almenys aquest és el nostre punt de vista, a la *Grundfrage* leopardiana: la imitació-interpretant com a fonament de la realitat.

¿No ens podríem plantejar la crítica d’Aristòtil a Plató com una picabaralla entre aquells que conceben la filosofia com una defensa de la necessitat i aquells que la conceben com l’Altre de la necessitat?²⁷⁵ O, si ho traslladem en termes leopardians, ¿no es tractaria d’una dissensió entre aquells que volen arribar a la veritat per mitjà dels “termini” i aquells que ho volen fer a través de les “metafore”?²⁷⁶ En certa manera, doncs, i malgrat el fet que part de la seva teoria de la imitació sigui de tipus aristotèlic —la imitació-interpretant—, ¿el nostre poeta, davant el motiu exacte de la crítica d’Aristòtil a Plató, no se situaria més aviat del costat de Plató? I és que la necessitat o

²⁷¹ Zibaldone, 1616.

²⁷² Cfr. Ibid., 1353: «tutto è opera delle circostanze». Val a dir que totes aquestes afirmacions tenen com a objectiu el fet d’esfondrar qualsevol mena de fonamentació absoluta. De fet, i tal com diu ell mateix a Zibaldone, 1791-1792, «il mio sistema non distrugge l’assoluto, ma lo moltiplica, cioè distrugge ciò che si ha per assoluto, e rende assoluto ciò che si chiama relativo. Distrugge l’idea astratta ed *antecedente* [...] rende tutti gli esseri possibili assolutamente perfetti, cioè perfetti per se [...] perfezione indipendente da qualunque ragione o necessità estrinseca, e da qualunque preesistenza». La defensa de la possibilitat absoluta i, per tant, de la relativització de tot absolut, ho abraça tot, fins i tot la poesia. És el mateix Leopardi qui ens fa notar, a Zibaldone 1695-1696, el fet que no hi ha cap necessitat, en poesia, d’escriure en vers: «L’uso [és a dir, l’“assuefazione”] ha introdotto che il poeta scriva in verso. [...] in sostanza, e per se stessa, la poesia non è legata al verso». El 1821 és un any en què abunden les reflexions al voltant de l’“assuefazione”; i és que, tal com diu Bigi, tot el Zibaldone, en aquell moment, estava centrat a la «corrosione e distruzione dei valori assoluti mediante il concetto di assuefazione» [E. BIGI, *Una vita più vitale. Stile e pensiero in Leopardi*, op.cit., p. 102.].

²⁷³ Zibaldone, 3950.

²⁷⁴ Ibid., 1365.

²⁷⁵ Cfr. L. ŠESTOV, *Atene e Gerusalemme*, Milano: Bompiani, 2005. Vegeu, en especial, pp. 197-201: «[...] Quel che lo [a Aristòtil] irritava o forse lo inquietava maggiormente in Platone era il coraggio di quest’ultimo, o piuttosto, [...] la sua audacia e impudenza che gli suggeriva che coloro che adorano la necessità non fanno che sognare la realtà ma sono impotenti ad afferrarla [...] [Plató] ci distoglie dall’essere reale e ci conduce nel regno della fantasia, dell’irrealtà, dell’illusione e quindi della falsità. [...] [Per Aristòtil] il compito della filosofia è insegnare agli uomini a sottomettersi gioiosamente alla necessità che non ascolta niente ed è indifferente a tutto».

²⁷⁶ Cfr. Zibaldone, 2468. Recordeu, a més, els conceptes leopardians d’*ultrafilosofia* i *mezza filosofia*.

exactitud que cerca el llenguatge filosòfic, el llenguatge de la raó, no es troben, segons Leopardi, en la natura —en la metàfora—.

Non si può meglio spiegare l'orribile mistero delle cose e della esistenza universale [...] che dicendo essere insufficienti ed anche falsi, non solo la estensione, la portata e le forze, ma i principii stessi fondamentali della nostra ragione. 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.²⁷⁷

Per a Aristòtil, la filosofia ha de trobar, rere les significacions múltiples de l'ésser, un ordre, ço és, l'ordre de les categories. D'aquí que no es puguin utilitzar el llenguatge equívoc de les metàfores poètiques —les Idees com a paradigma— en una filosofia primera. Leopardi, pel seu cantó, també creu que, rere les significacions múltiples de l'ésser, s'hi amaga un ordre; ara bé, a diferència d'Aristòtil, el del recanatès no és un ordre de categories, ans un ordre poètic: «Si può con certezza affermare che la natura, e vogliamo dire l'università delle cose, è composta, conformata e ordinata ad un effetto poetico, o vogliamo dire disposta e destinatamente *ordinata* a produrre un effetto poetico generale».²⁷⁸ Tenim, doncs, dos ordres: ordre de categories i ordre poètic, l'un és un ordre limitat i l'altre, el poètic, és un ordre il·limitat.

Així, doncs, la crítica de Leopardi cap a Plató té un altre objectiu que el de l'Estagirita: el nostre poeta també pensa que Plató utilitza un llenguatge poètic, però no ho fa pas per criticar-ne, talment com féu Aristòtil, la seva manca d'adequació; el que diu Leopardi és que també Plató és un poeta. Leopardi, doncs, no crítica Plató per emprar metàfores en argumentacions filosòfiques, sinó el món que ha bastit mitjançant aquestes metàfores.²⁷⁹

²⁷⁷ Zibaldone, 4099.

²⁷⁸ Ibid., 3241. La cursiva és nostra.

²⁷⁹ Cfr. S. GIVONE, *Storia del nulla*, op.cit. Vegeu en especial la p. 150, en la qual Givone teoritza que en Leopardi hi ha una mena de platonisme «rovesciato».

6. Conclusions

Hom té una afanyosa temptació d'emmarcar aquesta conclusió i, de fet, tota la tesi present, amb les darreres afirmacions que Leopardi, al *Cantico del gallo silvestre*, va inserir a peu de pàgina: «Questa è conclusione poetica, non filosofica».¹ La nostra visió crítica de la literatura ens ha dut a interessar-nos, especialment, per la manera de pensar de Leopardi, una manera que, per tal de diferenciar-la del pensament racional, hom ha definit com a poètica o imaginativa. La pressuposada inseparabilitat de la poesia i la filosofia leopardianes ha quedat justament confirmada arran d'aquest pensament imaginatiu, el qual, a diferència de la contrapart metafísica, té molta cura a l'hora de mantenir buit —incomplet o indefinit— l'espai del significat i, consegüentment, de mostrar la importància de la negativitat o interposició interpretativa. Aquesta és, doncs, la principal conclusió a la qual hem arribat.

No ens ha interessat, per tant, de trobar cap mena d'estructura o de sistema, ço és, cap mena d'ordre ni en l'àmbit filosòfic ni en el literari. L'atenció d'aquest treball s'ha centrat en la mateixa conjunció d'aquesta mena de pensar ultrametafísic o, tal com afirma Steiner, d'aquesta poesia del pensament. En un cert sentit, el fet de voler prendre contacte amb aquesta manera de raonar ha implicat, doncs, un capbussament en la *Grundfrage* leopardiana, ço és, amb «il perché delle cose» i, consegüentment, de confrontar-nos amb un pensament que té el *nulla* —el fonament sense fonament— com a principi de totes les coses.² Podríem dir, al capdavant, que ha estat el canvi en la nostra manera d'interpretar el *nulla*, ço és, en el fet de considerar-lo molt més proper a l'ésser possibilitador que no pas al *niente* anorreador, el que ens ha permès d'entreveure-hi, en el seu pensament poètic, l'emergència de la mateixa conjunció poètico-filosòfica i, de resultes d'això, el pas d'una estètica classicista a una d'ontològica.

En un cert sentit, podríem retrotreure la llavor inicial d'aquesta tesi als anys 90 del segle passat quan, després de les lliçons de la Dra. María de las Nieves Muñiz, vaig començar a interessar-me per la figura de Leopardi, una figura que, en aquell moment, hom interpretava a partir de dues de les pressuposicions que encara senyorejaven dins de l'àmbit del leopardisme: d'una banda, la idea d'un Leopardi classicista i antiromàntic

¹ G. LEOPARDI, «Cantico del gallo silvestre», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, Roma: Newton & Compton, 1997, pp. 575-577, cita a p. 577 en nota a peu de pàgina.

² G. LEOPARDI, «Canto notturno di un pastore errante dell'Asia», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 160-164, v. 70.

i, de l'altra —i, en el nostres cas, potser la més important—, la lectura nihilista del «tutto è nulla» com a “tutto è niente”.³ Val a dir que, en aquell moment, Emanuele Severino, i les idees que es traspuaven del seu assaig *Il nulla e la poesia*, varen tenir un pes molt important en la nostra interpretació inicialment nihilista i, consegüentment, en el fet de copsar-hi, en el *nulla* leopardià, la negació d'un principi primer i universal de totes les coses, ço és, en la negació de l'ésser.

La nostra visió del *nulla*, però, va patir una profunda sotregada arran de la lectura, a començament de segle, de l'obra *Storia del nulla* de Sergio Givone. En aquest assaig ja clàssic, Givone, molt possiblement influït per l'*Ontologia della libertà* de Pareyson, equiparava el *nulla* a la llibertat originària de tipus neoplatònic, és a dir, a l'anomenada «infondatezza della libertà» i rebutjava, per tant, que el *nulla* del recanatès negués l'ésser.⁴ De resultes d'això, Givone defensava que la de Leopardi era una reflexió meontològica i no pas, per tant, nihilista. I és que, segons el professor d'estètica, el fet que la realitat es fonamenti en el *nulla* no significa pas que Leopardi estigui negant l'existència de l'ésser, ans al contrari, pot voler dir que aquest equival al misteri insondable de la llibertat.

Hi ha una tercera lectura que ha esdevingut basilar a l'hora de bastir la nostra visió particular del *nulla* leopardià. Es tracta de l'assaig *Misterio grande* de Massimo Donà, el qual, entre altres coses, ens ha cridat l'atenció arran de la crítica que duu a terme precisament a les dues interpretacions a les quals acabem de fer referència. I és que tant Severino com Givone, afirma Donà, parteixen del mateix equívoc: ambdós pensen el *nulla* leopardià com si fos el *nulla* ontològic, és a dir, com si el *nulla* fos el no-ésser d'allò que és. I és que, en opinió de Donà, el *nulla* del nostre poeta remet al «nulla di senso»,⁵ en el sentit que no nega pas que les coses tinguin un principi —el principi és l'existència—, sinó el fet que aquestes tinguin un sentit, ço és, un fonament i una destinació.

La nostra tesi se suporta, per tant, damunt dels tres puntals suara esmentat. Tanmateix, hem cregut que calia interpretar-los, no pas com si formessin part d'una mena de progressió teleològica, en què, la darrera visió, la de Donà, constitueixi la resposta definitiva —i, per tant, la conclusió de la nostra investigació—, sinó que, més aviat, hom ha de considerar-les com aquelles lectures prèvies i, en aquest sentit,

³ Zibaldone, 72.

⁴ S. GIVONE, *Storia del nulla*, Roma-Bari: Laterza, 1995, p. 147.

⁵ M. DONÀ, *Misterio grande. Filosofia di Giacomo Leopardi*, Milano: Bompiani, 2013, p. 169.

necessàries, que han contribuït a *una* determinada lectura posterior, en aquest cas, la nostra. La susdita “sotregada” de Givone, per exemple, no ha consistit pas a fornir-nos una resposta conclusiva, sinó en el fet d’haver participat en la construcció de la via interpretativa que ha portat a la nostra tesi.

En certa manera, la nostra tesi s’ha posicionat a favor del pensament poètic leopardià, en especial pel fet de defensar que no es pot arribar a la immediatesa del sentit sense l’encongiment de l’èsser. D’aquí que una de les conclusions més punyents de la nostra meditació sigui justament el fet de subratllar la importància ontològica de la interposició. La negativitat del “pensar *nulla*”, ço és, la importància de la interposició interpretativa —metàfores, imitacions, interpretacions, etc.— són literalment vitals a l’hora d’eixamplar l’èsser: «il vero significato speculativo emerge solamente attraverso la ripetizione dell’interpretazione, come effetto secondario (o come sottoprodotto) della prima interpretazione “sbagliata”».⁶ D’aquí que hàgim considerat totes les lectures — Severino, Givone, Donà, etc.— com a obstacles ontològics que impedeixen la positivitat de la resposta definitiva i, per tant, el fet d’empetitir l’èsser.

No estem sostenint, doncs, la relativitat o contingència de les respostes, sinó el fet que la nostra manera d’interpretar el *nulla* leopardià hagi sorgit precisament de *totes* les lectures —interposicions o obstacles ontològics— que hem dut a terme al llarg de la present investigació. D’aquí que, des de la perspectiva actual, no pugui deseixir-me, tot i no compartir-ne *ara* la seva reflexió, de la visió neoparmenidiana de Severino. I és que la interpretació “sbagliata” de Severino, així com de la resta dels autors que hem anat treballant, també conformen, mitjançant la seva interposició, l’èsser de la nostra tesi.

El nostre treball ha conclòs amb una visió positiva del *nulla* i, per tant, amb una visió que ha procurat d’apropar-lo al respir de la possibilitat absoluta —a la incompleció ontològica del *nihil positivum* o a l’*atmen* rilkià— i, d’aquesta manera, d’allunyar-lo, del *niente* anorreador —de la compleció metafísica del *nihil negativum*—. D’aquí que la seva característica principal consisteixi justament en ésser un fonament sense fonament i, consegüentment, en ésser un *nulla* molt proper a l’èsser ontològic heideggerià. I és que tant l’èsser com el *nulla* són l’altre de l’ens, ço és, són l’altre de l’ens-com-a-fonament. El nostre, doncs, es tracta d’un *nulla*-de-sentit precisament a causa de la seva manca la resposta o, dit altrament, pel fet d’habitar l’àmbit de l’impensat. A parer nostre, només aquesta mena de buidor —de negativitat, al capdavant— possibilita la

⁶ S. ŽIŽEK, *Il soggetto scabroso. Trattato di ontologia politica*, Milano: Raffaello Cortina, 2003, p. 116.

demanda de sentit i, per tant, el fet de pensar per mitjà de la imaginació, ço és, el fet de pensar poèticament.

Tal com hem indicat més amunt, el canvi en la nostra concepció del *nulla* —i de retop, de l'ésser— ha comportat un canvi en la manera de confrontar-nos amb la poètica de Leopardi: de l'estètica classicista amb què hom iniciava aquest assaig, s'ha arribat a la conclusió que es tracta més aviat d'una estètica ontològica. No hem d'oblidar —i aquesta és una relectura que fem a partir de la conclusió suara esmentada— que a les primeres pàgines del *Zibaldone* hom ja asseverava que la «perfezione di un'opera di Belle Arti non si misura dal più Bello ma dalla più perfetta imitazione della natura».⁷ És precisament el tema de la imitació, i no pas el de la bellesa, el que li permet de preocupar-se de la realitat i, a l'últim, de l'ésser. Tota poesia imita la realitat, per bé que no tota imitació manté el mateix tipus de relació amb aquesta realitat. És justament de resultes d'aquesta relació —de la importància, doncs, de la mateixa relació— que hom ha concebut el terme d'*imitació-interpretant*, el qual, a parer nostre, constitueix la principal aportació de la nostra investigació.

Per bé que aquest terme tan sols havia estat concebut, originalment, per distingir la imitació de la mera còpia, a mesura que la investigació ha anat avançant, el terme ha anat assumint una càrrega especulativa més i més important. I és que la imitació de què estem parlant és, fet i fet, *la* interpretació personal de l'ésser; i és justament la relació o imitació que s'estableix amb l'ésser el que possibilita precisament la constitució de l'ésser. Aquesta és també una altra de les principals conclusions de la nostra tesi.

Val a dir que al llarg de la nostra reflexió al voltant del concepte susdit, ens hem anat adonant de la gran càrrega teòrica del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*. A posteriori, hom ha rellegit la següent afirmació leopardiana: «l'ufficio suo [la del poeta], non solamente imitar la natura, ma anche manifestarla»⁸ i, talment com si es tractés d'un obstacle ontològic, la relectura mateixa d'aquest passatge ha originat una nova reinterpretació del terme d'*imitació-interpretant* —la «transformational reading» que defensàvem en el prefaci del present treball—. ⁹ I és que és justament la manera de relacionar-se amb l'ésser, de nou, d'ensopegar-hi, que aquest es manifesta, és a dir, que es palesa d'una o d'una altra manera.

⁷ *Zibaldone*, 3

⁸ G. LEOPARDI, «Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 968-996, mots extrets de la p. 975.

⁹ G. STEINER, *The Poetry of Thought: From Hellenism to Celan*, New York: New Directions Books, 2011, p. 202.

Per tant, podem afirmar que ha estat el canvi en la manera de relacionar-nos amb el nostre discurs mateix el que, precisament, ha empès la distinció inicial entre còpia i imitació vers una dimensió més fonamental —propera a la filosofia primera—. I és que mentre que la còpia classicista fa referència a un ésser-com-a-objecte i, per consegüent, a la mera còpia d'un contingut òntic —i, per tant, previ—, el d'imitació-interpretant, en canvi, remet a un pensar ontològic, és a dir, a aquell pensar ultrametafísic segons el qual l'ésser es constitueix a través de la imitació amb què hom l'interpreta.

Hom ha relacionat aquesta mena d'imitació amb la famosa *siepe* leopardiana, així com amb tota la teorització leopardiana al voltant de la necessitat dels obstacles visuals per tal de pensar imaginativament. En el capítol cinquè, i arran de l'afirmació de Prete: «[I]n Leopardi non c'è “superamento”»,¹⁰ nosaltres relacionàvem aquesta suposada manca d'*Aufhebung* amb els obstacles susdits, i afirmàvem, a més, que aquests entrebancs permetien d'aturar qualsevol mena de resolució dialèctica i, consegüentment, facilitaven el dolç negar-se *en* l'ésser. Aquesta ha estat, és clar, una derivada fonamental de les nostres conclusions, per bé que no voldríem deixar d'assenyalar que caldria, en l'àmbit potencial d'una ulterior investigació que excedeix aquestes pàgines, de plantejar-se una possible connexió entre la imitació-interpretant i els segons moments superadors hegelians. Això ens hi ha fet pensar —en tant que lectura transformacional— un comentari de Žižek al voltant del tema de la disciplina desenvolupat a les *Gymnasialreden* de Hegel:

Hegel insiste sulla necessità dell'addestramento meccanico nel servizio militare e nell'apprendimento del latino. Questa strana condizione del latino è di notevole interesse: perché il latino, e non il greco, è diventato la *lingua franca* dell'Occidente? Il greco rappresenta la mitica “lingua delle origini”, pregnante, mentre il latino è “meccanico”, di seconda mano, una lingua dell'imitazione nella quale va perduta la ricchezza originaria del significato [...]. Questo addestramento meccanico, la capacità di obbedire a regole insensate, non solo fornisce il terreno per una successiva attività spirituale autonoma e piena di significato (occorre prima imparare, abituarsi alle regole della grammatica e dell'etichetta sociale, per essere capaci di dedicarsi liberamente a una “più alta” attività creativa), per cui viene “superato [*aufgehoben*]” in un secondo momento [...]. Il vero significato speculativo dell'addestramento insensato esteriore risiede nell'abbandono radicale di tutti i contenuti sostanziali “interiori” della vita spirituale [...].¹¹

¹⁰ A. PRETE, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Milano: Feltrinelli, 1980, 2006, p. 80.

¹¹ S. ŽIŽEK, *Il soggetto scabroso. Trattato di ontologia politica*, op.cit., pp. 132-133.

En aquest possible treball futur, hom podria plantejar-se, per tant, de considerar la *siepe* i la resta dels «secondo genere di obbietti» leopardians com una mena de metonímia del *nulla*, és a dir, com aquells objectes ontològics en què l'absència o el *nulla-de-sentit* possibiliten “il terreno per una successiva attività spirituale e piena di significato” o, dit altrament, permeten de “dedicarsi liberamente a una “più alta” attività creativa” i de reeixir, doncs, a assolir la superació.¹²

Si la potencial investigació continués per aquesta rodera incipientment hegeliana, hom podria proposar-se —tot i que en reconeixem el risc— d'explicar la imitació-interpretant com el buit de la negativitat pura. Malgrat que en aquest treball no hem pogut dirigir l'atenció vers la negativitat formulada per Hegel, sí que hem dit alguna cosa —per bé que majoritàriament a peu de pàgina— al voltant de la teoria de l'“objet a” de Jacques Lacan, la qual es podria considerar una mena d'imitació-interpretant d'aquesta negativitat.

Hom té la impressió que la susdita negativitat permetria de redimensionar la distinció entre el *niente* i el *nulla*, i de plantejar-se, per exemple, aquesta mena de *Wille zur Macht* que és el desig, com una de les dimensions del *nulla*. El buit del *nulla* és essencial per a la vida. La *siepe* de *L'infinito* —o d'aquells sons distants que, en moltes de les composicions leopardianes, s'encarreguen d'interrompre l'il·limitat fluir del temps— té cura, mitjançant el seu entrebanc, de crear el buit-de-sentit, ço és, el *nulla*. És precisament en el respir del *nulla* que apareix la imaginació i, de retop, la capacitat de per poder ultrapassar un pensament i una estètica feixugament metafísics —en tant que mancats d'aquest buit—, els quals es caracteritzen per la violenta recerca de la transparència total i, consegüentment, per la desaparició del respir de l'ésser.

Cal dir que les principals troballes especulatives del nostre autor a les quals hem fet atenció, ço és, la *poesia mista*, la *ultrafilosofia* o la *mezza filosofia*, es caracteritzen precisament pel fet utilitzar aquesta mena d'obstacles ontològics que impedeixen la immediatesa del buit del real i que, en fer-ho, permeten l'aparició, fruit de la imitació-interpretant o mímesi creadora en forma de poesia, de la realitat. De fet, allò que desencadena la manera de pensar poètico-filosòfica i que, a l'últim, confirma la nostra pressuposició inicial segons la qual l'esguard de Leopardi destil·la poesia i filosofia, són precisament els impediments de què suara estem parlant. D'aquí que el seu sigui un “pensar *nulla*”. I és que només aquests destorbs permeten de mantenir buit l'espai del

¹² Zibaldone, 4418.

significat —les leopardianes «cose che non son cose»¹³ i, consegüentment, de transformar i constituir la realitat mitjançant la imitació-interpretant.

L'infinito i *Ad Angelo Mai* han estat els *canti* als quals hem dedicat més atenció durant el nostre treball crític. I és que en ambdós s'hi traspuia la tragèdia de l'acte mateix del veure, és a dir, del fet de mirar sense límits. I és, de fet, on es manifesta el tret distintiu de Leopardi en relació als romàntics: la imatge de l'infinit no prové de l'obertura del seu esguard escrutador, sinó de la seva oclusió: «e questa siepe, che da tanta parte / dell'ultimo orizzonte il guardo esclude»¹⁴. I és que és justament de l'occlusió ontològica que sorgeix el pensament poètic, ço és, la imaginació i, per tant, el coneixement *altre*.

En els de la *Frühromantik*, en canvi, que també anhelaven la manifestació de la natura, és el subjecte —el contingut entotsolat de l'interior sense l'exterior— el qui imagina —crea— la natura; en Leopardi, per contra —o això és el que el nostre estudi ens ha portat a concloure—, és precisament l'entrebanc de la natura —de l'exterior en tant que ésser-com-a-*nulla*— el que ha ocasionat l'abandó del subjecte-com-a-substància i, de resultes d'això, la possibilitat de manifestar la natura o, millor encara, de constituir l'ésser. Això queda ben palès a través d'una nova relectura del *Discorso*: «Ora appunto la molta scienza ci toglie la naturalezza e l'imitare non da filosofi ma da poeti, come faceano gli antichi, dove noi dimostriamo da per tutto il sapere ch'essendo troppo, è difficilissimo a ricoprirlo, e scriviamo trattati in versi, *ne' quali non parlano le cose ma noi*, non la natura ma la scienza».¹⁵ L'objecte ontològic permet, doncs, que el poeta deixi “parlar les coses”.

Tot i que la nostra recerca no ha aprofundit la relació de Leopardi amb la *Poètica* d'Aristòtil, sí que hem volgut situar la poètica leopardiana sota els auspicis de les roderes de l'Estagirita —i de retop, en una posició contrària, encara que tensionada dialècticament, a la de Plató—. I és que, en un cert sentit, la nostra imitació-interpretant continua la temàtica que hi ha rere la versemblança aristotèlica. Això queda ben palès, de nou, a través d'una de les meditacions del *Discorso*: «quanto s'ingannino i romantici pensando d'accrescer pregio alla poesia con rendere la imitazione oltre ogni modo facile, e sottrarla da ogni legge, e sostituire meglio che possono il vero in luogo del

¹³ *Zibaldone*, 4174.

¹⁴ G. LEOPARDI, «L'infinito», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 120-121, cant núm. XII, vv. 2-3.

¹⁵ G. LEOPARDI, «Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 968-996, mots extrets de la p. 988.

simile al vero, sì che vengono a scemare e quasi annullare il meraviglioso».¹⁶ Cal que hi hagi la interposició de la “lleï”, ço és, que s’estableixi la relació personal amb la qual hom pot reeixir a imitar i interpretar el buit del real, altrament, la immediatesa d’aquest buit no farà altra cosa que anorrear o empètitir l’èsser. És per això que, talment com un mantra, hom no ha deixat de reflexionar —i de parafrasejar— al voltant de dos dels seus versos més famosos: «conosciuto il mondo / non cresce, anzi si scema».¹⁷ I és que “conosciuto *direttamente* il reale / non cresce, anzi si scema”.

Una bona obra d’art o, en terminologia leopardiana, les *opere di genio*, no consisteix pas a imitar la natura en tant que objecte —a copiar-la, doncs—, sinó d’èsser ella mateixa natura, ço és la pura manifestació de l’èsser. Altrament dit, l’èsser es manifesta mitjançant la imitació i la interpretació, ço és, mitjançant la relació personal que hom hi estableix. D’aquí que hagi estat tan important, a l’hora de bastir el contingut de la nostra teoria sobre la imitació-interpretant, la següent afirmació zibaldoniana, a la qual hem acudit sovint al llarg de tot el treball: «Il poeta non imita la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca. *I’ mi son un che quando Natura parla*, ec. vera definizione del poeta».¹⁸ Parafrasegem-la: “El poeta no imita pas la natura, sinó que és la natura que parla a través d’ell”. El que és important, doncs, és la manifestació —la constitució— de l’èsser per mitjà de la imitació-interpretant.

Com hem dit al començament d’aquestes conclusions, el nostre no és un estudi que cerqui la genealogia de les idees de Giacomo Leopardi. És per això que no hem dut a terme una investigació exhaustiva de tota la seva obra. De resultes d’aquesta prèvia, el nostre interès ha sobrevolat principalment el *Zibaldone* i el *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, així com algunes parts dels *Canti*, de les *Operette morali* i de l’*Epistolari* i d’altres textos escadussers. Ha estat a través d’aquests lectures que hem volgut interpretar la manera com el classicisme es transformava, a partir de la imitació-interpretant leopardiana, en una nova proposta de romanticisme.

Hom ha arribat a la conclusió que l’estètica ontològica de Leopardi és, de fet, un romanticisme *altre*, i hi hem arribat justament a partir del nucli imitatiu de la seva poètica: la imitació de la natura, ço és, la imitació del real és el fonament leopardià de tota la poesia. De resultes d’això, la del recanatès és una proposta que vol

¹⁶ G. LEOPARDI, «Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica», dins L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 968-996, mots extrets de la p. 994.

¹⁷ G. LEOPARDI, «Ad Angelo Mai, quand’ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica», dins L. FELICI — E. TREVI, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 79-85, cant núm. III, vv. 87-88.

¹⁸ *Zibaldone*, 4372.

responsabilitzar-se del real i, per tant, de respondre-hi. La paradoxa aparent és que aquesta cura pel real es duu a terme per mitjà del *nulla-de-sentit*. És a dir, ha estat la seva reflexió estètica el que l'ha portat a preocupar-se per la manera com hom ha de confrontar-se amb el real sense el perill d'exhaurir-lo. El raonament de Leopardi, doncs, critica els romàntics justament perquè no volen fer-se càrrec del real, és a dir, de transcendir el real en realitat.¹⁹ I és que els romàntics creen una realitat sense tenir en compte el buit del real i, consegüentment, no fan altra cosa que desontologitzar el real o, per dir-ho en paraules més planeres, en empètitir l'ésser.

A l'últim, hom té la impressió —per bé que caldria confirmar-ho en aquesta investigació futura abans esmentada— que tota la meditació leopardiana, ço és, l'anomenada teoria del plaer, les meditacions al voltant de l'*assuefazione* i de la imitació, entre d'altres, comparteixen un mateix anhel, una mateixa pruija de recerca: la recerca del desig o, per dir-ho d'una altra manera, la recerca de la metonímia del *nulla*. Val a dir que aquesta nou camí romàntic, el de Leopardi, hom l'ha anomenat amb els termes d'"ultrametafísic" i d'"ultrahumanista". I és que la del recanatès, doncs, és una proposta que mira de deseixir-se de les exhauridores respostes —la veritat òntica de la metafísica i els cànons de l'humanisme— per tal d'abraçar la potencialitat inexhaurible de les preguntes. «*Tutto è posteriore all'esistenza*»,²⁰ afirma el de Recanati, en el sentit que és el buit del *nulla-de-sentit* el que permet la interpretació del real i, per tant, d'eixamplar l'ésser.

No voldriem acabar aquesta tesi sense fer esment d'una altra línia oberta de la nostra recerca, en la qual es podria temptar d'investigar les meditacions estètiques que desencadenaren vers el romanticisme, sobretot aquelles encarnades en les figures de Leibniz i de Baumgarten, i de confrontar-les amb les del recanatès. Hom té la sensació que la proposta poetològica de Leopardi va arribar a unes conclusions molt semblants als de l'estètica filosòfica dels dos autors susdits: l'art duu a uns coneixements als quals l'intel·lecte no pot arribar.

Com a punt i final a aquestes conclusions, caldria tenir en compte que l'ordenació dels capítols no segueixen una progressió teleològica i que, per tant, no es pot considerar que el darrer capítol sigui una conclusió pròpiament dita. Amb això volem

¹⁹ Cfr. M. RECALCATI, «La pratica dell'arte e la sublimazione», dins *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano: Raffaello Cortina, 2012, pp. 551-622. En aquestes pàgines hom desenvolupa la diferència entre la realitat —defensa contra el real— i el real —buit de significat—, i és, a més, on hom considera que l'art és aquella capacitat d'organitzar el buit.

²⁰ *Zibaldone*, 1616.

fer aparès que cadascuna de les temàtiques que componen el nucli central dels tres capítols principals, ço és, la imaginació, la interposició i la imitació-interpretant, s'han de considerar talment com si fossin fractals, en el sentit que constitueixen el mateix fenomen —el *nulla*, en tant que fonament sense fonament, desencadena l'abandó del subjecte-com-a-substància i possibilita, doncs, la constitució de l'ésser— per bé que contemplat des de diversos punt de vista.

Comtat i debatut, i com a síntesi de tota la tesi, si en el tercer capítol defensem, tal com hem afirmat més amunt, que la imaginació poètica possibilita uns coneixements —una transcendència— als quals l'intel·lecte no pot arribar —i que, confirma, per tant, la hipòtesi segons la qual Giacomo Leopardi és un poeta-filòsof—, en el quart i cinquè mirem de desenvolupar, respectivament, d'una banda, el desencadenant que ocasiona aquest coneixement *altre*, ço és, la interposició i, de l'altra, la manera com aquest es plasma poèticament, ço és, la imitació-interpretant.

Acabarem, doncs, amb el clar convenciment que també nosaltres hem patit, a través d'aquesta llarga investigació, una transcendència, ço és, un canvi a l'hora, no tan sols d'interpretar Leopardi, sinó també en la manera d'enfrontar-nos a la literatura i a la filosofia. Tal com hem anat apuntant al llarg dels diversos capítols, el principal canvi ha estat el fet d'interpretar el *nulla*, no pas com a *nihil negativum*, ans com a *nihil positivum*. Ha estat precisament aquest *nulla*, ço és, aquest buit o obstacle ontològic, el que origina el pensament imaginatiu, el qual, a diferència del pensament racional, evita que el subjecte s'ontifiqui. La forma de pensar d'aquest pensament imaginatiu és, doncs, la imitació-interpretant, una imitació que, justament, en imitar, interpreta i constitueix l'ésser.

La nostra transmutació personal ha sorgit, al capdavall, arran dels obstacles teòrics que, talment com la *siepe*, han possibilitat d'aturar els nostre pre-judicis o, per dir-ho altrament, han frenat la creença entotsolada de posseir el significat immediat. És arran d'aquesta experiència que ens hem adonat de la importància de la repetició de les interpretacions, i consegüentment, de la importància d'aquest buit primari. Aquesta tesi ha constituït, fet i fet, la nostra *siepe* o balena blanca particular, la qual ha possibilitat una reinterpretació ultrahumanista d'un Leopardi prèviament nihilista.

7. Bibliografia

- ADORNATO, F., «Leopardi moderno», *Espresso* (1-3-1987) 108-116.
- ADORNO, TH., *Kulturkritik und Gesellschaft*, München: Prismen, 1963.
- AGAMBEN, G., *Stanza. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino: Einaudi, 1977 [2011].
- ALIGHIERI, D., *La divina comèdia*, vol. II: *Purgatori*, Cant XXIV, Barcelona: Alpha, 1951.
- , *Convivio*, ed. C. Vasoli i D. De Robertis, Tractat II, capitol VII, Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, 1988.
- AMALRIC, J. L., *Ricoeur, Derrida. L'enjeu de la métaphore*, Paris: PUF, 2006.
- AMELOTTI, G., *La filosofia del Leopardi*, Genova: Arte grafiche R. Fabris, 1937.
- ANCESCHI, L., *Un laboratorio invisibile della Poesia. Le prime pagine dello "Zibaldone"*, Parma: Pratiche, 1992.
- , *Che cosa è la poesia?*, Bologna: Clueb, 1998.
- ARGULLOL, R., «Infelicità e titanismo», dins C. Ferrucci (ed.), *Leopardi, arte e verità*, Roma: Bonacci, 1990, pp. 19-44.
- ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, trad. Tomás Calvo, Madrid: Gredos, 1978 [edició electrònica].
- , *Poetica*, trad. D. Pesce, Milano: Rusconi, 1995.
- , *Poètica*, Barcelona: Altaya, 2009.
- , *Poetics* [en línia], Perseus Digital Library <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0056%3Asection%3D1459a>> [Consulta: 16-7-2018].
- BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*, Paris: PUF, 1958.
- BADIA, L., *Tradició i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*, València: IUFV, 1993.
- BALDACCI, L., *Il male nell'ordine. Scritti leopardiani*, Milano: Rizzoli, 1998.
- BARTHES, R., «L'ancienne rhétorique [Aide-mémoire]», *Communications* 16.1 (1970) 172-223.
- BATTISTA, A., «Immagine e immaginazione attraverso Giacomo Leopardi», *Bollettino filosofico* 22 (2006) 125-146.
- BEAUFRET, J., *Hölderlin et Sophocle*, Brionne: G. Montfort, 2015 [edició electrònica].

- BERCIANO, M., «Filosofía y poesía. La “ultrafilosofía” en Leopardi», *Thémata. Revista de filosofía* 24 (2000) 29-56.
- BIGI, E., *Una vita più vitale. Stile e pensiero in Leopardi*, Venezia: Marsilio, 2011.
- BINNI, W., *La nuova poetica leopardiana*, Firenze: Sansoni, 1947.
- , «L'ultimo periodo della lirica leopardiana», dins vol. I de les *Opere Complete di Walter Binni*, Firenze: Il Ponte, 2014, pp. 9-75.
- , «Conclusion», dins *La nuova poetica leopardiana*, vol. I de les *Opere Complete di Walter Binni*, Firenze: Il Ponte, 2014, pp. 107-218.
- , «Premessa alla seconda edizione», dins *La nuova poetica leopardiana*, vol. I de les *Opere Complete di Walter Binni*, Firenze: Il Ponte, 2014, pp. 109-115.
- , «La protesta di Leopardi», dins el vol. III de les *Opere Complete di Walter Binni*, Firenze: Il Ponte, 2014, pp. 9-162.
- , «Premessa alla prima edizione della “Protesta di Leopardi”», dins *Leopardi poeta delle generose illusioni e dell'eroica persuasione*, vol. III de les *Opere Complete di Walter Binni*, Firenze: Il Ponte, 2014, pp. 9-10.
- BIONDOLILLO, F., «Leopardi aristotelico», *Giornale Storico della Letteratura Italiana* (Jun 1, 1937), 263.
- BLANCHOT, M., *L'espace littéraire*, Paris: Gallimard, 1955.
- , *L'entretien infini*, Paris: Gallimard, 1969.
- BLASUCCI, L., *I tempi dei “Canti”. Nuovi studi leopardiani*, Torino: Einaudi, 1996.
- BRIOSCHI, F., «Anti-platonismo leopardiano», dins *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giorgio Velli*, Milano: Cisalpino, 2000, pp. 691-709.
- , «Amore e morte», dins A. Maglione (ed.), *Lectura leopardiana. I quarantuno “Canti” e “I nuovi credenti”*, Venezia: Marsilio, 2003, pp. 503-513.
- BRIU, J-J — KARABÉTIAN, E., *Leo Spitzer: Études sur le style. Analyse de textes littéraires français (1918-1931)*, Paris: Ophrys, 2009.
- BURKERT, W., «La tragedia griega y los ritos de sacrificio», dins *El origen salvaje. Ritos de sacrificio y mito entre los griegos*, Barcelona: Acantilado, 2011, pp. 19-84.
- CACCIARI, M., «Leopardi Platonicus?», *Con-tratto* 1 (1992) 143-153.
- , «Solitudine ospitale. Da Leopardi a Celan», dins A. Folini (ed.), *Hospes. Il volto dello straniero da Leopardi a Jabès*, Venezia: Marsilio, 2003, pp. 123-134.
- CAMICIOTTOLI, A., *L'Antico romantico. Leopardi e il “sistema del bello” (1816-1832)*, Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2010.

- CAPELLANUS, A., *De amore* [en línia], The Latin Library < <http://www.thelatinlibrary.com/capellanus/capellanus1.html>> [Consulta: 19 d'octubre del 2018].
- CAPITANO, L., *Leopardi e la genealogia del nichilismo*, Palermo: Dissertació inèdita realitzada durant el XIX Convegno Nazionale dei Dottorati di Ricerca in Filosofia, 2009.
- , *Leopardi. l'alba del nichilismo*, Napoli-Salerno: Orthotes, 2016.
- CARACCILO, A., *Leopardi e il nichilismo*, Milano: Bompiani, 1994.
- CARRERA, A., «La favola e il mondo vero: la questione della verità in Leopardi e Nietzsche», dins *Giacomo Leopardi. Poeta e filosofo*, Fiesole: Cadmo, 1999, pp. 81-108.
- CAVALCANTI, G., «Donna me prega: per ch'eo voglio dire», dins *Rime*, edició i notes a cura de L. Cassata, Roma: Donzelli, 1998.
- CELAN, P., «Der Meridian», dins *Gesammelte Werke*, volum III, Frankfurt: Suhrkamp, 2000, pp. 187-202.
- , *De llindar en llindar*, trad. i notes Arnau Pons, Cornellà: Labreu edicions, 2012.
- , *Cristall d'alè*, trad. i notes Arnau Pons, Cornellà: Labreu edicions, 2015.
- CERCIGNANI, F., «L'età dell'oro di Novalis tra poesia e filosofia», *Studia theodisca* VII (2000) 147-183.
- CHAR, R., *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1983.
- CHIAPPELLI, F., «Note sull'intenzione e la perfezione dell'”Infinito”», *Lettere italiane*, 16 (1964) 36-44.
- CHIURAZZI, G., «Los sentidos del ser», dins G. Vattimo (ed.), *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*, Barcelona: Gedisa, 1999, 2013, pp. 155-170.
- CITATI, P., *Leopardi*, Milano: Mondadori, 2010.
- COLAIACOMO, C., *Il poeta della vita moderna. Leopardi e il romanticismo*, Roma: Luca Sossella editore, 2013.
- COLERIDGE, S. T., *Biographia literaria* [en línia], Project Gutenberg <http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm#link2HCH0013> [Consulta: 17 d'octubre del 2018].
- COLLI, G., *Apollineo e dionisiaco*, Milano: Adelphi, 2011.
- COMPAGNON, A., *Los antimodernos*, Barcelona: Acantilado, 2007.
- CONTINI, G., *Esercizi di lettura*, Firenze: Le Monnier, 1947.
- CORBIN, H., *Avicenna and the Visionary Recital*, Princeton: Princeton University Press, 1960 [1988].

- CORTI, M., *La felicità mentale*, Torino: Einaudi, 1983.
- COSTAZZA, A., «"Questi tedeschi sempre bisognosi di analisi, di discussione, di esattezza". Leopardi und die deutsche Philosophie und Ästhetik des 18. Jahrhunderts», *Ginestra* 12 (2002) 9-28.
- , «Sguardo estetico e poesia filosofica», dins S. Neumeister (ed.), *Die ästhetische Wahrnehmung der Welt: Giacomo Leopardi. Giacomo Leopardi e la percezione estetica del mondo*, Berna (Suïssa): Peter Lang, 2009, pp. 43-64.
- CRANE, R. S., «Historia versus crítica en el estudio de la literatura», dins J. G. Rodríguez (ed. y trad.), *Neoaristotélicos de Chicago*, Madrid: Arco Libros, 2000, pp. 39-65.
- CROCE, B., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari: Laterza, 1908 [edició electrònica].
- , *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari: Laterza, 1923.
- DA LENTINI, G., «Meravigliosamente», dins G. CONTINI (ed.), *Poeti del '200*, vol. 1, Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, 1995, pp. 55-56.
- DAMIANI, R., *L'impero della ragione. Studi leopardiani*, Ravenna: Longo, 1994.
- , *Leopardi e il principio di inutilità*, Longo: Ravenna, 2000.
- DE GORDON, B., *Lilio de medicina*, J. Cull — B. Dutton (eds.), New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1991.
- DE MAN, P., «Aesthetic Formalization in Kleist», dins *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984, pp. 263-290.
- , «Retórica de la ceguera: Derrida, lector de Rousseau», dins M. Asensi (ed.), *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid: Arco Libros, 1990, pp. 171-216.
- DE SANCTIS, F., «Schopenhauer e Leopardi. Dialogo tra A e D», dins *Saggi critici*, Bari: Laterza, 1952, vol. II, pp. 115-160.
- DE SOUZA CHAÚÍ, M., *Merleau-Ponty: la experiencia del pensamiento*, Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1999.
- DEGNER, U., «„Paradoxe Praktiker“. Zur Poetik des Offenen bei Hölderlin und Leopardi», dins S. Doering — S. Neumeister (eds.), *Hölderlin und Leopardi*, Tübingen: Isele & Narayana Press, 2011, pp. 117-142.
- DERRIDA, J., *L'écriture et la différence*, Paris: Seuil, 1967.
- , *Marges de la philosophie*, Paris: Minuit, 1972.
- , *La Dissémination*, Paris: Seuil, 1972.

- D'INTINO, F., «Autocensura, esoterismo e poetica romantica: l'autocommento leopardiano», dins G. Peron (ed.) *L'autocommento. Atti del XVIII Convegno interuniversitario (Bressanone, 1990)*, Padova: Esedra, 1994, pp. 35-45.
- , «Il rifugio dell'apparenza. Il paganesimo post-metafisico di Leopardi», dins P. Tortonese (ed.), *Il paganesimo nella letteratura dell'Ottocento*, Roma: Bulzoni, 2009, pp. 114-166.
- , *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia: Marsilio, 2009.
- , «A philosophy of amazement: the unpredictable fate of the "Zibaldone"», dins A. Mirra (ed.), *Leopardi: immaginazione e realtà*, Venezia: Marsilio, 2015, pp. 11-20.
- DOGLIOTTI, M. — ROSIELLO, L., *Lo Zingarelli 1998*, Bologna: Zanichelli, 1998.
- DONÀ, M., *Misterio grande. Filosofia di Giacomo Leopardi*, Milano: Bompiani, 2013.
- ECO, U., *I limiti dell'interpretazione*, Milano: La nave di Teseo, 2016.
- ELSE, G. F., *Aristotle's Poetics: The Argument*, Leiden: Brill, 1957.
- ESPOSITO, R., *Dieci pensieri sulla politica*, Bologna: Il Mulino, 2011.
- FELICI, L., «Schopenhauer lettore di Leopardi», dins A. Folin (ed.), *I diletti del vero*, Padova: Il Poligrafo, 2001, pp. 143-163.
- , *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra "favole antiche" e "disperati affetti"*, Venezia: Marsilio, 2005.
- FENOGLIO, CH., «Contemplazione», dins N. Bellucci — F. D'Intino (eds), *Per un lessico leopardiano*, Roma: Palombi & Partner, 2011, pp. 25-37.
- FERRARIS, M., «Invecchiamento della "scuola del sospetto"», dins G. Vattimo — P. A. Rovatti (eds.), *Il pensiero debole*, Milano: Feltrinelli, 2011, pp. 120-136.
- FERRUCCI, C., *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, Venezia: Marsilio, 1987.
- , «Due sguardi dal cosmo: Pirandello e Leopardi», *Cuadernos de Filología Italiana* 1 (1994) 93-101.
- FLAUBERT, G., *Flaubert. Correspondance*, dins B. Masson — J. Bruneau (eds.), Paris: Gallimard, 1998.
- FOLIN, A., «Il tempo dell'attesa. Per un'ermeneutica dell'immaginario festivo in Leopardi», dins F. Janowski (ed.), *Leopardi und der Geist der Moderne*, Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr, 1993, pp. 41-50.
- , *Leopardi e la notte chiara*, Venezia: Marsilio, 1993.
- , *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, Venezia: Marsilio, 1996.

- , *Leopardi e l'imperfeito nulla*, Venezia: Marsilio, 2001.
- , *Leopardi e il canto dell'addio*, Venezia: Marsilio, 2008.
- , «Leopardi: Nichilismo e nulla», presentació de l'obra de L. Capitano, *Leopardi. l'alba del nichilismo*, Napoli-Salerno: Orthotes, 2016, pp. 9-13.
- GADAMER, H. G., *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, vol. I, Tübingen: Mohr Siebeck, 1990.
- GAGLIARDI, A., *Guido Cavalcanti. Poesia e filosofia*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2001.
- GALIMBERTI, C., *Linguaggio del vero in Leopardi*, Firenze: Olschki, 1959.
- , «Introduzione», *Operette morali*, Napoli: Guida, 1977, pp. 5-49.
- , «Leopardi: meditazione e canto», prefaci a M. A. Rigoni (ed.), G. LEOPARDI, *Opere*, I, Milano: Mondadori, 1987.
- , «La speranza nell'opera», dins *Intorno a Leopardi*, Genova: Il Melangolo, 2000, pp. 9-25.
- , *Cose che non son cose. Saggi su Leopardi*, Venezia: Marsilio, 2001.
- GALIMBERTI, U., *Psichiatria e fenomenologia*, Milano: Feltrinelli, 1979.
- GAROFALO, S., «Contraddizione», dins N. Bellucci — F. D'Intino (eds.), *Per un lessico leopardiano*, Roma: Palombi, 2011, pp. 39-50.
- GIOANOLA, E., «Sentimentale romantico e sentimentale leopardiano», dins M. A. Rigoni (ed.), *Leopardi e l'età romantica*, Venezia: Marsilio, 1999.
- GIOBERTI, V., *Pensieri e giudizi sulla letteratura italiana e straniera*, recull a cura de F. Ugolini, Firenze: Barbèra, 1867.
- GIORDANI, P., *Proemio al vol. III delle Opere di Giacomo Leopardi*, Firenze: Le Monnier, 1845.
- GIVONE, S., *Storia del nulla*, Roma-Bari: Laterza, 1995.
- , «Interpretare Leopardi», dins G. Polizzi (ed.), *Leopardi e la filosofia*, Firenze: Polistampa, 2001, pp. 9-16.
- GLEICK, J., *La información. Historia y realidad*, Barcelona: Crítica, 2012.
- GOMÁ, J., *Imitación y experiencia*, Madrid: Taurus, 2003, 2014.
- GOULD, T., *The Ancient Quarrel Between Poetry and Philosophy*, Princeton: Princeton University Press, 1990.
- GUERINI, A., «Foscolo e Leopardi: poetiche a confronto», *Revista de Italianística* XIV (2006) 11-33.
- HAVELOCK, E. A., *Prefacio a Platón*, Madrid: A. Machado Libros, 1994 [2002].

- HEGEL, G. W. F., *Ästhetik*, Friedrich Bassenge (ed.), volum II, EVA: Frankfurt a. M., 1955.
- HEIDEGGER, M., *Der Satz vom Grund*, Pfullingen: Günther Neske, 1958.
- , *Zur Sache des Denkens*, Tübingen: Max Niemeyer, 1969.
- , «Was ist Metaphysik?», dins *Wegmarken*, vol. IX de la *Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1976, pp. 103-122.
- , «Brief über den “Humanismus”», dins *Wegmarken*, vol. IX de la *Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1976, pp. 313-364.
- , «Einleitung zu “Was ist Metaphysik?”», dins *Wegmarken*, vol. IX de la *Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1976, pp. 365-383
- , «Wozu Dichter?», dins *Holzwege*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, pp. 269-320.
- , «Die Frage nach der Technik», dins *Vorträge und Aufsätze*, vol. VII de la *Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000, pp. 5-36.
- , «Wissenschaft und Besinnung», dins *Vorträge und Aufsätze*, vol. VII de la *Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000, pp. 37-65.
- , «Überwindung der Metaphysik», dins *Vorträge und Aufsätze*, vol. VII de la *Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000, pp. 68-98., pp. 68-98.
- , *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer, 2001.
- , *Parmènides*, trad. i ed. Manuel Carbonell, Barcelona: Quaderns crema, 2005.
- , *Erläuterung zu Hölderlins Dichtung (1936-1968)*, vol. IV de la *Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2011.
- HOFSTADTER, R. — SANDER, E., *Surfaces and Essences. Analogy as the Fuel and Fire of Thinking*, New York: Basic Books, 2013.
- HÖLDERLIN, F., *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, dins F. Beißner — A. Beck — U. Oelmann (eds.), IV volum, Stuttgart: Kohlhammer, 1943-1985.
- , *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, dins F. Beißner — A. Beck — U. Oelmann (eds.), V volum, Stuttgart: Kohlhammer, 1943-1985.
- , *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, dins F. Beißner — A. Beck — U. Oelmann (eds.), VI volum, Stuttgart: Kohlhammer, 1943-1985.
- , *Poemas*, trad. i intro. Jose María Valverde, Barcelona: Icaria, 1991.

- HORACI, *Ad Pisones*, vv. 128-130 [en línia], The Latin Library <<http://www.thelatinlibrary.com/horace/arspoet.shtml>> [Consulta: 26 de febrer del 2019].
- INGOLD, T., *The Perception of the Environment. Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*, New York: Routledge, 2000.
- , «Modes of Creativity in Life and Art. Introduction», dins E. Hallam — T. Ingold (eds.), *Creativity and Cultural Improvisation*, New York: Berg, 2007, pp. 45-54.
- KAISER, B. M., «On aesthetics, aisthetics and sensation — reading Baumgarten with Leibniz with Deleuze», *Esthetica. Tijdschrift voor Kunst en Filosofie* (2011) 1-11.
- KANT, I., *Kritik der Urteilkraft*, K. M. Guth (ed.), Berlin: Hofenberg, 2016.
- KNAUTH, K. A., «Leopardis Poetik und Poesie des *Indefinito*», *Romanistisches Jahrbuch* 28 (1977), 150-174.
- KUHN, TH., *L'estructura de les revolucions científiques*, Santa Coloma de Queralt: Edèndum, 2007.
- La Bíblia*, Barcelona: Claret, 2005.
- LACOUÉ-LABARTHE, PH., *Metáphrasis suivi de Le théâtre de Hölderlin*, Paris: PUF, 1998.
- LAKOFF, G. — JOHNSON, M., *Phylosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York: Basic Books, 1999.
- LAUSBERG, H., *Elementos de retórica literaria*, Madrid: Gredos, 1975 [1983].
- LE GUERN, M., *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris: Larousse, 1973.
- LEIBNIZ, G. W., *Ouvres de Leibniz: Nouveaux essais sur l'entendement. Opuscles divers*, Paris: Charpentier, 1846.
- LEOPARDI, G., «Canti», dins L. Felici — E. Trevi (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, Roma: Newton & Compton, 1997, pp. 62-234.
- , «Annotazioni alle dieci Canzoni stampate a Bologna nel 1824», dins L. Felici — E. Trevi (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, Roma: Newton & Compton, 1997, pp. 221-234.
- , «Operette morali», dins L. Felici — E. Trevi, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, Roma: Newton & Compton, 1997, pp. 491-623.
- , «Pensieri», dins L. Felici — E. Trevi, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, Roma: Newton & Compton, 1997, pp. 627-648.

- , «Condanna e viaggio del Redentore al Calvario», dins L. Felici — E. Trevi, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, Roma: Newton & Compton, 1997, pp. 745-747.
- , «Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in riposta a quella di Mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi», dins L. Felici — E. Trevi, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, Roma: Newton & Compton, 1997, pp. 942-944.
- , «Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica», dins L. Felici — E. Trevi (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, Roma: Newton & Compton, 1997, pp. 968-996.
- , «Prefazione dell'interprete», dins *Le rime di Francesco Petrarca*, dins L. Felici — E. Trevi (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, Roma: Newton & Compton, 1997, pp. 1025-1026.
- , «Manifesto, prefazione e scusa dell'interprete alle rime di Francesco Petrarca», dins L. Felici — E. Trevi, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, Roma: Newton & Compton, 1997, pp. 1026-1027.
- , «Elenchi di letture», dins L. Felici — E. Trevi, *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, Roma: Newton & Compton, 1997, pp. 1113-1122.
- , «Epistolario», dins L. Felici — E. Trevi (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, Roma: Newton & Compton, 1997, pp. 1123-1448.
- , *Zibaldone*, a cura de L. Felici, Roma: Newton & Compton, 1997.¹
- , *Zibaldone di pensieri*, a cura de F. Cacciapuoti, Roma: Donzelli, 2014.
- LESSING, G. E., *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin: Hofenberg, 2016.
- LEVINAS, E., *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. La Haye: Martinus Nijhoff, 1974.
- LEYTE, A., «Introducción», dins M. HEIDEGGER, *Identidad y diferencia*, Barcelona: Anthropos, 2013, pp. 7-54.
- LLEDÓ, E., *El concepto "poiesis" en la filosofía griega*, Madrid: Dykinson, 2010.

¹ Clarícia: hom és ben conscient que, tradicionalment, les dues edicions canòniques, pel que fa al *Zibaldone*, han estat tant les de G. PACELLA, *Zibaldone di pensieri*, 3 vol., Milano: Garzanti 1991, com les de R. DAMIANI, *Zibaldone*, 3 vol., Milano: Mondadori 2003. Darrerament, però, crítiques de la importància d'A. FOLIN —vegeu *Leopardi e il canto dell'addio*— o de L. CAPITANO —vegeu *Leopardi. L'alba del nichilismo*— han optat per incloure-hi, també, l'edició de L. FELICI, ço és, l'edició que nosaltres hem triat per dur a terme la nostra investigació. Així mateix, també hem fet ús, per bé que de manera secundària, d'una altra de les edicions que, de mica en mica, han anat assumint el paper de canònica, ço és, la de F. CACCIAPUOTI.

- LLINÀS, C., *Escatologia i modernitat. El pensament d'Odo Marquard*, Barcelona: Cruïlla, 2014.
- LUHMANN, N., *Sistema sociales. Lineamientos para una teoría general*, Barcelona: Anthropos, 1998.
- LUPORINI, C., *Decifrare Leopardi*, Napoli: Macchiaroli, 1998.
- , *Leopardi progressivo*, Roma: Editori Riuniti, 2006.
- MAGEE, G. A., *The Hegel Dictionary*, New York: Continuum, 2010.
- MARAZZINI, C., *La lingua italiana*, Bologna: Il Mulino, 1994.
- MARÍ, A., *Formes de l'individualisme*, València: 3i4, 1994.
- MARINOTTI, A., «Cesare Luporini interprete di Leopardi», dins *Leopardi e la filosofia*, Firenze: Polistampa, 2001, pp. 205-222.
- MARQUARD, O., «Frage nach der Frage, auf die die Hermeneutik die Antwort ist», dins *Abschied vom Prinzipiellen*, Stuttgart: Reclam, 1981.
- MARTINELLI, B., «"Nel pensier mi fingo"», dins *Leopardi tra Leibniz e Locke. Alla ricerca di un orientamento e di un fondamento*, Roma: Carocci, 2003.
- MARTÍNEZ MARZOA, F., *Distancias*, Madrid: Abada, 2011.
- MAUSS, M., *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques (1923-24)*, Paris: PUF, 2012.
- MAZZARELLA, E., *Tecnica e metafisica. Saggio su Heidegger*, Napoli: Guida, 2002².
- McKEON, R. P., «El concepto de imitación en la antigüedad», dins J. G. Rodríguez (ed. y trad.), *Neoaristotélicos de Chicago*, Madrid: Arco Libros, 2000, pp. 96-97.
- MEIER, F., «Il pensiero dominante», dins C. Genetelli — E. Fumagalli — G. Pedrojetta (eds.), *Lettura dei Canti di Giacomo Leopardi*, Novara: Interlinea, 2013, pp. 183-204.
- MERLEAU-PONTY, M., *Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard, 1964.
- MIRRA, A., *Leopardi teorico del tragico. Dagli abbozzi teatrali alla poesia lirica*, Macerata: Eum, 2012.
- MONTANO, A., «Giacomo Leopardi e Giuseppe Rensi. L'irrazionalità del reale e la storia come caso», dins U. Piscopo (ed.), *Leopardi, altre tracce*, Napoli: Guida, 1999, pp. 21-32.
- MORAVIA, A., *La noia*, Milano: Bompiani, 1980.
- NATALE, M., *Il canto delle idee. Leopardi fra "Pensiero dominante" e "Aspasia"*, Venezia: Marsilio, 2009.

- NATOLI, S. — PRETE, A., *Dialogo su Leopardi. Natura, poesia, filosofia*, Milano: Bruno Mondadori, 1998.
- NEGRI, AN., *Interminati spazi ed eterno ritorno. Nietzsche e Leopardi*, Firenze: Le Lettere, 1994.
- , *Leopardi e la scienza moderna*, Milano: Spirali, 1998.
- NEGRI, A., *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, Milano: Mimesis, 2015.
- NIETZSCHE, F., *Nachgelassene Fragmente. Anfang 1875 — Frühling 1876*, G. Colli — M. Montinari (eds.), vol. IV de la *Friedrich Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Berlin: W. De Gruyter, 1969.
- , *Intorno a Leopardi*, ed. a cura de C. Galimberti, Genova: Il Melangolo, 1989.
- , *Així parlà Zaratrusta*, trad. M. Carbonell, Barcelona: Quaderns Crema, 2007.
- NISHITANI, K., *La religione e il nulla*, Bruxelles: Chisokudo, 2017 [edició electrònica].
- NOVALIS, *Novalis Schriften: Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, vol. II, Stuttgart: W. Kohlhammer, 1977-1989.
- , *Aphorismen*, núm. 71 [en línia], Projekt Gutenberg: <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/aphorismen-5232/1>>[Consulta: 20 agost del 2017].
- O'ROURKE, F., «Aristóteles y la metafísica de la metáfora», *Convivium* 23 (2010), 5-26.
- OLSON, E., «Introducción a la Poética», dins J. G. Rodríguez (ed. y trad.), *Neoaristotélicos de Chicago*, Madrid: Arco Libros, 2000, pp. 111-143.
- OÑATE, T., *Para Leer la Metafísica de Aristóteles en el siglo XXI. Análisis crítico hermenéutico de los 14 lógoi de Filosofía Primera*, Madrid: Dykinson, 2001.
- OTTO, W. F., «Leopardi e Nietzsche», dins C. Galimberti (ed.), *Intorno a Leopardi*, Genova: Il Melangolo, 2000, pp. 151-178.
- PACELLA, G., «Riflessi della cultura tedesca nelle letture e nell'opera di Giacomo Leopardi», dins F. Janowski (ed.), *Leopardi und der Geist der Moderne*, Stauffenburg: Tübingen, 1993, pp. 129-142.
- PANELLA, G., «Leopardi e l'estetica del sublime» dins G. Polizzi (ed.), *Leopardi e la filosofia*, Firenze: Edizioni Polistampa, 2001, pp. 35-60.
- PAREYSON, L., *Els problemes actuals de l'estètica*, València: Universitat de València, 1997.
- , *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Torino: Einaudi, 2000.

- , *Estetica: teoria della formatività*, Milano: Bompiani, 2010.
- , *Estética. Teoría de la formatividad*, Madrid: Xorki, 2014.
- , *Verità e interpretazione*, Milano: Mursia, 2014.
- PIERACCI HARWELL, M., *I due poli del mondo leopardiano*, Firenze: Franco Cesati Editore, 1986.
- PLATÓ, «Cràtil», dins *Diàlegs*, IV, trad. J. Olives, Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1952.
- , *La República*, X, trad. Manuel Balasch, Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1992.
- , *El convit*, trad. Eulàlia Presas, Barcelona: Altaya, 2009.
- POLATO, L., *Il sogno di un'ombra*, Venezia: Marsilio, 2007.
- POLIZZI, G., «Filosofia delle circostanze e immagini della scienza nello *Zibaldone*», dins G. Polizzi (ed.), *Leopardi e la filosofia*, Firenze: Edizioni Polistampa, 2001, pp. 61-168.
- , «Motivi per una filosofia delle circostanze nello *Zibaldone*», dins A. Folini (ed.), *I diletti del vero*, Padova: Il Poligrafo, 2001, pp. 173-203.
- PONS, A., «Poesia i veritat», dins P. Celan, *Cristall d'alè*, trad. i notes Arnau Pons, Cornellà: Labreu edicions, 2015, pp. 51-81.
- PRETE, A., «Notturmo», *Con-tratto* 1 (1992) 191-196.
- , «Schopenhauer e Leopardi», dins A. PRETE — S. NATOLI (eds.) *Dialogo su Leopardi*, Torino: Mondadori, 1998, pp. 150-151.
- , *Il deserto e il fiore*, Donzelli: Roma, 2004.
- , *Il pensiero poetante*, Milano: Feltrinelli, 2006.
- RECALCATI, M., *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano: Raffaello Cortina, 2012.
- RENSI, G., *Lo scetticismo estetico di Leopardi (1919)*, ed. a cura de B. Maj, Ferrara: Gallo, 1990.
- RICOEUR, P., *La Métaphore vive*, Paris: Seuil, 1975 [Edició electrònica].
- , *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, Paris: Seuil, 1983.
- RIGONI, M. A., *Saggi sul pensiero leopardiano*, Napoli: Liguori, 1985.
- , «Gnoseologia come estetica: sul "sentire" in Leopardi» dins *Die ästhetische Wahrnehmung der Welt: Giacomo Leopardi*, Frankfurt: Peter Lang, 2009, pp. 33-41.
- RILKE, R. M., *Versions de Rilke*, trad. a cura de J. Vinyoli, Barcelona: Proa, 1984.

- , *Las Elegías del Duino, los Réquiem y otros poemas*, trad. i ed. Otto Dörr, Madrid: Visor Libros, 2010.
- , *Cinquanta poemes de “Neue Gedichte”*, trad. i ed. F. Formosa — J. Margarit, Barcelona: Quaderns Crema, 2011.
- , *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Norderstedt (Alemanya): BoD, 2017.
- , «Atmen», dins *Sonette an Orpheus* [en línia], Projekt Gutenberg <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/sonette-an-orpheus-9414/28>> [Consulta 28 de novembre del 2017].
- ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, vol II, Paris: Gallimard, 1961.
- , *Essai sur l'origine des langues*, Paris: Bibliothèque du Graphe, 1969.
- RUSSO, E., *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*, Bologna: Il Mulino, 2017 [edició electrònica].
- SÁNCHEZ MECA, D., *Modernidad y romanticismo. Para una genealogía de la actualidad*, Madrid: Tecnos, 2013.
- SARTRE, J. P., *L'être et la néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris: Gallimard, 1943.
- SCALIA, G., «Etimologie della *Ginestra*», dins A. Folin (ed.), *I diletta del vero*, Padova: Il Poligrafo, 2001, pp. 53-64.
- SHE, S., «Du “tournant” dans la compréhension du tragique chez Hölderlin», *Laval théologique et philosophique* 712 (2015) 267-284.
- SCHEEL, H. L., «Positionen der Hoffnungslosigkeit und der Hoffnung im “poetischen Nihilismus” der deutschen Romantik und bei Giacomo Leopardi», dins F. Janowski (ed.), *Leopardi und der Geist der Moderne*, Tübingen: Stauffenburg, 1993, pp. 143-159.
- SCHILLER, F., *Über Anmut und Würde / Kallias oder über die Schönheit*, Berlin: Hofenberg, 2016 [edició electrònica].
- , *Über die ästhetischen Erziehung des Menschen* [en línia], Projekt Gutenberg <http://gutenberg.spiegel.de/buch/ueber-die-asthetische-erziehung-des-menschen-in-einer-reihe-von-briefen-3355/4> [Consulta: 13 de desembre del 2017].
- , *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Berlin: Hofenberg, 2017 [edició electrònica].
- SCHMITT, C., *Politische Romantik*, Berlin: Duncker & Humblot, 1919.
- , *Die Tyrannei der Werte*, Berlin: Duncker & Humblot, 1967 [2011].

- SCHRÖDER, G., «Leopardi und das Ende der Metaphysik» dins F. Janowski (ed.), *Leopardi und der Geist der Moderne*, Stauffenburg: Tübingen, 1993, pp. 161-169.
- ŠESTOV, L., *Atene e Gerusalemme*, Milano: Bompiani, 2005.
- SEVERINO, E., *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*, Milano: Rizzoli, 1990.
- , *Cosa arcana e stupenda. L'Occidente e Leopardi*, Milano: Rizzoli, 1997.
- , *La follia dell'angelo. Conversazioni intorno alla filosofia*, Milano: Mimesis, 2006.
- , *Il bello*, Milano: Mimesis, 2011.
- SINGH, G., *Leopardi and the Theory of Poetry*, Kentucky: University of Kentucky Press, 1964.
- SOLMI, S. — PACCHIANO, G., *Studi leopardiani. Note su autori classici italiani e stranieri*, Milano: Adelphi, 1987.
- SQUAROTTI, G. B., «Il tragico in Giacomo Leopardi», dins F. Janowski (ed.), *Leopardi und der Geist der Moderne*, Tübingen: Stauffenburg, 1993, pp. 15-39.
- STEINER, G., *The Death of Tragedy*, New Haven: Yale University Press, 1961, 1980.
- , *Heidegger*, Glasgow: Fontana, 1978.
- , *Real Presences*, Chicago : The University of Chicago Press, 1991.
- , *Antigones. How the Antigone Legend Has Endured in Western Literature, Art, and Thought*, New Haven: Yale University Press, 1996.
- , *Grammars of Creation. Originating in the Gifford Lectures for 1990*, London: Faber & Faber, 2001.
- , *The Poetry of Thought: From Hellenism to Celan*, New York: New Directions Books, 2011.
- SWIFT, J., «Battle of the Books», dins *A Modest Proposal and Other Satirical Works*, New York: Dover, 1996, pp. 1-22.
- SZONDI, P., *Estudios sobre Hölderlin*, Barcelona: Destino, 1991.
- , *Antico e moderno nell'estetica dell'età di Goethe*, Napoli: Guerini, 1995.
- THOUARD, D., *Herméneutique critique. Bollack, Szondi, Celan*, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2013.
- TILGHER, A., *La filosofia di Leopardi*, Roma: Edizioni di Religio, 1940.
- TIMPANARO, S., *La filologia di Giacomo Leopardi*, Roma-Bari: Laterza, 1955, 2008.
- , *Classicismo e illuminismo nell'ottocento italiano*, Firenze: Le Lettere, 1988², 2011.
- TRÍAS, E., «Razón y religión en el fin de milenio», *RcatT* XXV (2000) 509-523.
- VATTIMO, G., *Introduzione a Heidegger*, Bari: Laterza, 1971 (2000).

- , *Dialogo con Nietzsche. Saggi 1961-2000*, Milano: Garzanti, 2000.
- , «Poesia e ontologia», dins M. Cedrini — A. Martinengo — S. Zabala (eds.), *Opere complete*, Roma: Meltemi, 2008, pp. 25-196.
- , «Dialettica, differenza, pensiero debole», dins *Il pensiero debole*, Milano: Feltrinelli, 2011, pp. 12-28.
- VATTIMO, G. — ROVATTI, P. A., «Premessa», dins *Il pensiero debole*, Milano: Feltrinelli, 2011, pp. 7-11.
- VICO, G., *Principi di scienza nuova*, Napoli: ISPF, 2013.
- VOLPI, F., «Schopenhauer e Leopardi», dins M. A. Rigoni (ed.), *Leopardi e l'età romantica*, Venezia: Marsilio, 1999, pp. 397-419.
- , *Il nichilismo*, Roma-Bari: Laterza, 2005.
- VON BERTALANFFY, L., *Teoría general de los sistemas*, Madrid: FCE, 1993.
- WEIAND, CH., «Leopardis Stilnovismus-Dekonstruktion. Anmerkungen zur Kanzone "Il pensiero dominante"», *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 50 (2000) 171-181.
- WEINBERG, B., «Escalígero frente a Aristóteles ante la *Poética*», dins J. García Rodríguez (ed.), *Estudios de poética clasicista*, Madrid: Arco Libros, 2003, pp. 109-139.
- , *Estudios de poética clasicista*, Madrid: Arco Libros, 2003.
- WITTGENSTEIN, L., *Tractatus logico-philosophicus*, trad. i ed. Joan Ordi Fernández, Barcelona: SCF & IEC, 2005.
- ZAMBRANO, M., *Filosofía y poesía*, Madrid: FCE, 2017 (1939).
- ŽIŽEK, S., *Il soggetto scabroso. Trattato di ontologia politica*, Milano: Raffaello Cortina, 2003.
- ŽIŽEK, S. — MILBANK, J., *The Monstrosity of Christ: Paradox or Dialectic*, Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 2009.