

# *Paradossi estetici della Modernità*

CARLO FERRUCCI\*

È UNANIMEMENTE RICONOSCIUTO CHE *La critica del giudizio* di Kant (1790) e *l'Estetica* di Hegel (pubblicata nel 1832 ma composta dalle lezioni tenute tra il 1817 e il 1829) rappresentano due momenti fondamentali della nascita dell'estetica moderna.

Nato per completara l'architettura del sistema speculativo inaugurato dalla *Critica della ragion pura* e proseguito con la *Critica della ragion pratica*, il testo di Kant afferma tra l'altro, facendo in qualche modo da ponte tra Platone e la modernità, che la funzione del bello è di simboleggiare il buono; mentre il monumentale testo hegeliano viene abitualmente letto come la dimostrazione storico-speculativa della notissima tesi dell'inarrestabile declino dell'arte nel mondo moderno. Siamo sicuri, tuttavia, che le cose stiano *esattamente* in questi termini? O non contengono piuttosto entrambe le opere, nello stesso tempo e quindi paradossalmente, anche segnali, spunti, *germi* di due visioni diverse per non dire opposte, tali da trasmettere un'idea molto più aperta e problematica del rapporto tra arte e modernità? Un'idea suffragata, magari, dalle straordinarie riflessioni che sul rapporto tra pensiero e poesia andava svolgendo negli stessi decenni, nelle pagine genialmente a-sistematiche del suo *Zibaldone*, il poeta e filosofo Giacomo Leopardi? Vediamo.

## I. L'AQUILA DI GIOVE CON LA FOLGORE TRA GLI ARTIGLI

Quest'immagine, che Kant porta come esempio di attributo estetico nel paragrafo 49 della *Critica del giudizio*, non è certo molto vivace, così

\* Università degli Studi di Roma «Tor Vergata», Italia.

come sono tutt'altro che esaltanti i versi di Federico II che egli porta a esempio della 'animazione' che l'arte infonde nel concetto. In compenso, la sua arcigna magniloquenza si adatta perfettamente al reverente omaggio rivolto qui da Kant al 'gran re' lungimirante e guerriero. I versi del monarca prussiano da lui citati, inoltre, contengono un edificante (auto)invito a morire tranquillo una volta che *si* sia riempito l'universo di 'favor', al pari del sole quando volge al tramonto; mentre ancora di edificazione, e servendosi dell'altra faccia della stessa medaglia, tratta anche il successivo e ultimo frammento poetico inserito nel paragrafo: «Il sole sorgeva, come la pace sorge dalla virtù».

In prima approssimazione, dunque, l'accostamento tra un attributo estetico del 'potente re del cielo', il flusso di munifica sublimità che si irradia da un modello tanto di regalità terrena quanto (secondo Kant) di genio poetico, si presenta in effetti come una prefigurazione di quell'equivalenza tra bello e buono alla quale Kant dedicherà in particolare il paragrafo 59 della *Critica del giudizio*. Non sono, del resto, le 'idee estetiche' di cui si occupa il paragrafo 49, «rappresentazioni dell'immaginazione che fanno da *pendant* alle idee della ragione», ossia della facoltà della libertà e del suo uso morale? E nel paragrafo 59, non ricorre forse Kant allo stesso ordine di concetti di dieci paragrafi prima quando, per esemplificare la sua nozione di simbolo, non riesce a pensare ad altro che a due diversi modi di conformarsi dello 'stato monarchico'?

Inflessibile, anche se prodiga, regalità; luminosa, irreprensibile trasparenza: solarità. Il topos serpeggia al centro del paragrafo, vi si staglia su uno sfondo assai povero di figure. Se guardando meglio, tuttavia, scopriamo che i versi citati da Kant non nominano il sole *tout court*, ma i due momenti opposti del suo tramontare e del suo sorgere; se essi, cioè, da una parte rendono omaggio alla potenza dell'astro diurno, dall'altra e nello stesso tempo sembrano alludere invece a quanto preme sui bordi del dominio della luce piena, a quel regno evanescente delle ombre cui questo quotidianamente cede e che torna quotidianamente a disperdere. Semplice coincidenza, oppure il duplice spiraglio lasciato aperto dal testo su ciò che deborda dalle frontiere del giorno sta a indicare che quell'inno all'assoluto nitore come sinonimo di virtù non è affatto così superbamente univoco come poteva apparire, rappresentando al contrario il momento di massima densità figurale di una più diffusa tendenza all'*intermedietà* del discorso kantiano?

Ebbene, le pagine che precedono, intersecano e seguono le citazioni sopra riportate, emanano, per dirla con le parole di Federico II, proprio una *douce lumière*, ossia una luce nitidamente incerta: albare, appunto,

o crepuscolare, o meglio l'una e l'altra insieme. Non già tenue o neutra, si badi, ma, in un senso più dinamico, sospesa, oscillante, instabilmente divisa tra il giorno e la notte, fra trasparenza e oscurità; quasi che il movimento di alternanza tra i due campi di forze – fuori di metafora, tra la determinatezza chiarificatrice dei concetti e l'opacità della 'materia ricca e non definita' fornita all'intelletto dall'immaginazione– venisse colto proprio nell'attimo del passaggio dall'uno all'altro, allo scopo di far risaltare la loro condizione di compresenza tensionale e di messa in risalto reciproca. Una condizione determinata dalle idee estetiche nella loro qualità di «rappresentazioni dell'immaginazione, che danno occasione a pensare molto, senza che nessuna lingua possa perfettamente esprimerle e farle comprensibili», in quanto l'immaginazione «è in tal caso creatrice, e pone in moto la facoltà delle idee intellettuali [...] facendola così *pensare* [...] *più* di quanto in essa possa essere compreso e pensato chiaramente», ossia «fornendo *più da pensare (sebbene confusamente)* di quanto si può racchiudere [...] in una determinata espressione verbale». Fino a quel vero e proprio acme di paradossalità – ma quanti, giunti a questo punto, non lo avranno quasi avvertito, mezzo storditi mezzo sedotti ormai dalle sconcertanti sinuosità dell'argomentazione?– costituito dalla definizione dell' 'anima' come di un 'talento' in grado di «*esprimere ciò che è inesprimibile*»: di un talento, allora, di cui un Kant verosimilmente contagiato dal suo oggetto mostra qui di essere ampiamente dotato, tanto da farci a nostra volta 'sentire' oltre e forse più che abbracciare con la mente il senso delle sue ambivalenti affermazioni (corsivi miei)<sup>1</sup>.

Non è questa la sede per considerare i molteplici risvolti di un'ottica bipolare che può essere compresa appieno solo nel contesto dell'insieme del pensiero kantiano, magari come riflesso dinamico –se non, addirittura, come occulto centro propulsore– della funzione mediatrice della facoltà del giudizio. Nella visuale più ristretta cui intendo attenermi qui, ciò che invece può essere sin da ora sottolineato è l'esito felice del tentativo kantiano di dar conto dello sfuggente intreccio, una specie di ininterrotto *corpo a corpo tra ipo- e iper-concettualità*, potremmo forse dire, che costituisce a suo giudizio il tratto saliente del talento artistico. Mobilissimo intreccio o corpo a corpo attraverso e al di là del quale si manifesta incessantemente, è questo il punto, un'intrinseca solidarietà tra le contrapposte istanze rappresentative, la cui mutua dinamizzazione è con ogni evidenza all'origine dell'agile metafora con cui l'analisi delle

<sup>1</sup> I. Kant, *Critica del giudizio*. Bari: Laterza, 1982, «Delle facoltà dell'animo, che costituiscono il genio» pp. 173-177.

idee estetiche si avvia alla sua conclusione: «Perchè, per esprimere ciò che è inesprimibile nello stato d'animo in cui ci mette una certa rappresentazione [...] è necessaria una facoltà che *colga a volo* il rapido giuoco dell'immaginazione, e lo unisca a un concetto che si possa comunicare senza la costrizione delle regole» (corsivo mio)<sup>2</sup>.

Come dire, parlando di nuovo figurativamente, che l'aquila di Giove propostaci da Kant è scesa a questo punto dall'olimpico della ragione assoluta per farsi promotrice di un'unione più equa tra intelletto e immaginazione, un'unione il cui atto di nascita possiamo far corrispondere al (paradossale auto) ridimensionamento, ad opera delle sotterranee vibrazioni del testo, del (troppo) lampante, (troppo) 'solare' raccordo bello-buono che avevamo visto inizialmente suggellato da quella stessa figura. Quasi che, insomma, Giove, dopo averlo spodestato, restituisca per un momento il potere al corrispondente latino di suo padre Crono-Saturno: il dio Giano, simbolo, in quanto dio bifronte dei confini, di una più originaria, fondante ed equanime dialettica. O non è forse lo stesso Kant ad averci appena mostrato che le figure mitiche sono dei veri e propri archetipi di paradossalità, tali da condensare dentro i loro mobili contorni una tensione carica di significati?

## II. I DIRITTI DEL SENSIBILE

Più spirituale e incorporea, a suo giudizio, di ogni altra, l'arte della poesia è per lo Hegel del sistema dello spirito e dello spirito di sistema quella che avvia definitivamente il moderno processo di dissoluzione del mondo dell'arte nei domini superiori della religione e della scienza. Ampiamente anticipata, seppure tra significative ambiguità che non è però possibile esaminare qui, nell'introduzione dell'*Estetica*, questa tesi dovrebbe evidentemente trovare la sua più chiara conferma nei capitoli della terza parte dell'opera dedicati all'analisi approfondita del discorso poetico. Il paradosso, pertanto, che questa conferma si risolva in una smentita, ossia nella messa in mostra non già della dissolvibilità in altro ma dell'*irriducibile specificità* del linguaggio della poesia, non può non rappresentare una battuta d'arresto particolarmente vistosa nella messa a punto del totalizzante panlogismo hegeliano. Una battuta d'arresto che è difficile non accogliere con soddisfazione, non foss'altro perchè coincidente con l'enunciazione di alcune ipotesi estremamente interessanti per la teoria poetica moderna.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 177.

L'approccio sistematico-evolutivo non manca neanche qui del tutto, ma entra solo brevemente in gioco all'inizio --«La poesia è più antica del discorso in prosa artisticamente elaborato»<sup>3</sup>-- per fare poi subito posto a un'argomentazione tutta impostata viceversa sulle differenze strutturali, sistemico-sincroniche, potremmo forse dire, tra la 'concezione' o 'sfera della coscienza' poetica e quella prosaica. Tanto che i successivi accenni alla primordialità della poesia non solo distinguono, ormai, 'alla Schiller', in qualche modo, tra la poesia spontanea delle origini e la poesia consapevole dei nostri giorni, ma danno poi a loro volta spazio soprattutto a quest'ultima, dotata agli occhi di *questo* Hegel di una vitalità che ha tutta l'aria di garantire un assai corposo futuro. Nel secondo di questi passi, in particolare, che merita di essere citato per esteso perchè riflette molto efficacemente la fiducia espressa a questo punto da Hegel nelle capacità di resistenza se non addirittura di 'contrattacco', in qualche modo, di una forma d'arte da lui presentata altrove come necessariamente sulla difensiva, leggiamo che oggi «la poesia deve assumersi il compito di rifondare e coniare completamente di nuovo ogni cosa, trovandosi da tutti i lati avviluppata in molteplici difficoltà a causa dell'asprezza del prosaico. Infatti essa non solo deve sottrarsi alla limitazione dell'intuizione comune, che tiene fermo all'indifferente e all'incidentale, non solo deve elevare alla razionalità la considerazione della connessione intellettuale delle cose oppure *dar di nuovo corpo* al pensiero speculativo sotto forma di fantasia e ciò, per così dire, entro lo spirito stesso, ma deve anche trasformare sotto questi molteplici riguardi il modo d'espressione abituale della coscienza prosaica in un modo poetico»<sup>4</sup> (il primo corsivo è mio; il secondo, di Hegel, mostra come il determinarsi della concezione poetica sia da lui ritenuto sin dall'inizio inseparabile dallo specifico configurarsi del suo linguaggio).

La rifondazione-trasformazione dell'inquadramento coscienziale e linguistico del mondo così affidata alla poesia, abbiamo cominciato a leggere poco sopra, si realizza instaurando fra il tutto della rappresentazione e i suoi singoli momenti un legame di interconnessione, di intima e segreta coappartenenza, di «compennante vivificazione» (*durchdringende Belebung*), ecco, che ricorda molto il principio vitale operante negli esseri organici e costituisce per Hegel il principale tratto distintivo della concezione poetica. La quale anche per questo sempre più apparirà dotata di qui in avanti di una sua ben differenziata logica

<sup>3</sup> G. W. F. Hegel, *Estetica*. Torino: Einaudi, 1967, «La concezione poetica e quella prosaica», pp. 1087-1088.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 1091-1092.

costruttiva, non assorbibile non solo dal genere di discorso proprio della rappresentazione intellettuale, caratterizzato da un rapporto meccanico, estrinseco, tra l'universale e il particolare, nè dal genere di discorso proprio della coscienza comune, che si perde dietro i fenomeni, senza preoccuparsi di connetterli tra loro, ma nemmeno dal genere di discorso praticato dal pensiero speculativo, che dissolve, 'volatilizza' (*verfluchtigt*), nell'elemento del puro pensiero, gli aspetti del reale ricostruiti in forme ideali. E già il richiamo di poco precedente al poetare come *poiein*, come un creare-costruire-trasmettere esemplificato dallo scultoreo distico delle Termopili e fondato sull'intenzione di sottolineare in forme irripetibili un messaggio altrettanto unico, riceve il suo pieno significato solo da questo contesto, ossia dalla legittimazione differenziale, in chiave organicistico-sensibile, della funzione propria della parola poetica.

Questo riconoscimento alla poesia di uno spazio rappresentativo autonomo e vitale prosegue, anzi si precisa e si accentua, nel secondo paragrafo della parte A del capitolo, «L'opera d'arte poetica e quella in prosa», e nei paragrafi della parte B, intitolata «L'espressione poetica». Qui, infatti, il venire in primo piano del lavoro poetico nella sua configurazione tecnico-materiale non può non spingere un lettore di poesia attento e competente come Hegel ci sta mostrando di essere, ancora più lontano dalle posizioni panlogistiche del suo sistema dello spirito o spirito di sistema.

Nel secondo paragrafo della parte A, ad esempio, il ricorso sempre più marcato del testo alla metafora organicistica testimonia l'opportunità che il linguaggio esplicativo della teoria si modelli in qualche modo sul proprio oggetto, in quanto fornisce un contributo essenziale alla messa a fuoco di differenze particolarmente significative tra l'opera poetica e la prosa delle considerazioni teorico-pratiche. Della loro diversa *andatura* rappresentativa, prima di tutto, per cui mentre il pensiero prosastico preme sull'acceleratore, ha il passo rapido di chi punta diritto allo scopo tenendo lo sguardo fisso davanti a sé perchè «ha a cuore principalmente il risultato finale e meno la via che vi conduce», la concezione poetica invece fa procedere il veicolo della lingua quasi al rallentatore, spinge piuttosto sul pedale del freno, 'in-dugia', si sofferma amorevolmente, maternamente, diremmo, anche sui particolari più minuti del suo percorso, e riscatta così il mondo dell'apparenza sensibile dalla dissolvente strumentalizzazione cui lo sottopone abitualmente la corsa del pensiero<sup>5</sup>. O, ancora, del diverso risalto che assume nei due ambiti del pensiero

<sup>5</sup> *Ibid.*, «L'opera d'arte poetica e quella in prosa», p. 1097.

speculativo e della poesia il momento della connessione in un'unità concreta dei particolari tematizzati: unità dialetticamente dedotta e quindi pienamente, necessariamente esplicita nel primo caso, unità viceversa tutta interna, 'segreta', implicita, analoga a quella assicurata al corpo dall'anima che «è immediatamente viva in tutti i membri senza sottrarre loro la parvenza di un'esistenza autonoma»<sup>6</sup>, nel secondo. Esattamente uguale, perciò, in questo, l'ambito della poesia, aggiunge subito dopo Hegel con un salto a ritroso tendenzialmente restaurativo di una ragion d'essere tenacemente *artistica* dell'arte della parola, a quello delle armonie cromatiche e degli accordi musicali; e tale, quindi, inoltre, da veder siglare la trasformazione del carattere della segretezza-implicitezza dei suoi procedimenti connettivi in un tratto *strutturalmente* distintivo dell'arte poetica, ben diverso da quel «qualcosa di segreto, di non rivelato» al cui venir meno in senso contenutistico Hegel aveva precedentemente ricondotto il declino dell'«interesse assoluto» dell'arte per la realtà in una pagina sulla dissoluzione dell'arte romantica.

Un analogo discorso vale, infine, per la distinzione tra il rapporto a senso unico, di subordinazione 'verticale', in qualche modo, che si instaura tra la legge e il fenomeno, tra l'universale e il particolare, nelle astrazioni dell'intelletto, e il rapporto invece di ravvivamento reciproco, il nesso 'orizzontale', anzi di 'completa circolarità', che *questo* Hegel, è il caso di ribadire, vede instaurarsi tra il senso globale del discorso e i suoi momenti parziali in quell'«organismo in sè infinito» che gli appare qui essere «ogni vera opera d'arte poetica»<sup>7</sup>.

Passi del genere non ci aiutano certo a capire come possa mai risolversi nella sfera della speculazione, della religione o della scienza un modo di atteggiarsi della coscienza dotato di un principio vitale, è proprio il caso di dire, così concretamente suo, e irriducibilmente distinto perciò dai processi del pensiero prosastico. Nè ci aiutano a capirlo, piuttosto confermano insieme la nostra perplessità al riguardo e la nostra ammirazione per l'acutezza del discorso con cui lo Hegel 'poetologo' conferma la feconda paradossalità della sua estetica, le considerazioni non meno stimolanti che leggiamo un pò più avanti nelle pagine sull'espressione poetica. Della quale addirittura scopriamo che, grazie alla determinatezza figurale che la contraddistingue, «ci dà *di più*» (corsivo di Hegel)<sup>8</sup> dei linguaggi del pensiero; che le metafore da cui è caratterizzata, immagini 'improprie' in quanto devianti dalla trasmissione

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 1101.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 1114.

<sup>8</sup> *Ibid.*, «La rappresentazione poetica», p. 1121.

diretta di un concetto o ‘semplice contenuto’, consentono al sentimento di ‘godere’ di una sorta di ‘va e vieni’ tra il loro significato letterale e quello figurato; che la rima, infine, non ha niente a che vedere con una decoratività di tipo musicale in quanto assolve nientemeno che la funzione di «ridare al sensibile i suoi diritti con forti vibrazioni materiali»<sup>9</sup>. Senza contare –ma qui ci fermiamo– il modo in cui si apre il capitolo successivo, secondo il quale nell’arte della parola (e qui sembra già di leggere addirittura Wittgenstein) «la versificazione, l’accentuazione, ecc. divengono, per così dire, *i gesti del discorso* con cui il contenuto spirituale guadagna una esistenza esterna» (corsivo mio) ed è «*l’uomo vivente* stesso, l’individuo parlante, a fare da base alla realtà e alla presenza sensibile di un prodotto poetico»<sup>10</sup> (corsivo di Hegel).

### III. GIACOMO LEOPARDI, ‘LUOGOTENENTE DEL NIENTE’: PENSIERO E POESIA

Leopardi conosceva poco Kant (senza stimarlo), e ancora meno Hegel. Nelle pagine del suo *Zibaldone*, in compenso, oltre a dialogare in termini comunque interessanti col primo e a porsi interrogativi sul destino della poesia per più versi simili a quelli affrontati dal secondo, egli porta alle estreme conseguenze, radicalizzandola in senso esistenziale e riesperandola nello stesso tempo sul terreno della poesia, quella dimensione di *feconda paradossalità* che abbiamo ravvisato nelle riflessioni estetiche dei due filosofi tedeschi. Con risultati il cui indubbio interesse intrinseco risulta accresciuto, a mio giudizio, dal loro possibile raffronto –all’altro estremo, potremmo dire, della modernità– con le posizioni del più grande, forse, pensatore del novecento, Martin Heidegger.

Cominciamo col prendere in esame il primato che Leopardi attribuisce all’esistenza concreta, effettuale, rispetto a ogni forma ideale o principio presuntivamente assoluto. La sua più decisa affermazione al riguardo è probabilmente quella che troviamo, sotto la data del 3 settembre 1821, alla pagina 1616 del suo straordinario diario-quaderno filosofico, lo *Zibaldone*: «Niente preesiste alle cose. Nè forme, nè idee, nè necessità, nè ragione di essere, e di essere così o così ecc. *Tutto* è posteriore all’*esistenza*». (corsivi di Leopardi). Che questa affermazione si riferisca anche, anzi soprattutto, alla ‘cosa uomo’, è dimostrato senza possibilità di dubbio da una serie di annotazioni sia precedenti che successive, tra le quali occupano un posto di particolare rilievo quelle di un paio di mesi prima comprese tra le pagine 1340 e 1342. «La distruzione

<sup>9</sup> *Ibid.*, «La versificazione», p. 1150.

<sup>10</sup> *Ibid.*, «I diversi generi poetici», p. 1158.

delle idee innate», vi leggiamo tra l'altro –distruzione che secondo la pagina precedente «non è più bisogno dimostrare dopo Locke»– «distrugge il principio della bontà, bellezza, perfezione assoluta, e de' loro contrari. Vale a dire di una perfezione ec. la quale abbia un fondamento, una ragione, una forma anteriore all'esistenza dei soggetti che la contengono, e quindi eterna, immutabile, necessaria, ed esistente prima dei detti soggetti, e indipendente da loro [...] Insomma il principio delle cose, e di Dio stesso, è il nulla [...] Certo è che distrutte le forme platoniche preesistenti alle cose, è distrutto Iddio».

Prendiamo atto con sorpresa del fatto, troppo poco noto, che qui Leopardi anticipa di alcuni decenni nientemeno che la tesi nietzscheana della morte di Dio, e atteniamoci al filo del nostro discorso. Il quale ci porta a rilevare, a questo punto, che la messa a fuoco del primato dell'esistenza concreta dell'uomo è inseparabile per Leopardi dalla presa di coscienza del nulla come origine e fondamento di tutto ciò che è. A suo giudizio, in altre parole, il venire in primo piano, rispetto a ogni presunto fondamento ultrasensibile, del nostro essere qui e ora, del nostro esistere empirico, storico, finito, non può non farci riconoscere nel nulla l'unico, vero assoluto. Non può non metterci di fronte, dunque, al fatto decisamente paradossale che l'esistenza effettiva, concretamente vissuta, tanto più risalta nella sua autonomia e verità quanto più negativa, non essente, in-sensata, appare la sua scaturigine ultima; che l'uomo, insomma –l'uomo moderno, sempre più disincantato, certo, ma anche nel senso di sempre più intellettualmente emancipato– è colui che si può appropriare nel modo più pieno del suo essere solo accettando di trovarsi nello stesso tempo a tu per tu col non essere e il suo vuoto abissale.

Ora, Leopardi non solo si spinge fino a questo punto e non arretra davanti a una conclusione tanto sconcertante, ma la approfondisce e ribadisce in diversi altri passi dello *Zibaldone*, ad esempio nelle pagine 4174 su «Tutto è male» e 4175 sull'essere a ben guardare «ogni giardino quasi un vasto ospedale», in cui leggiamo anche che «il tutto esistente è infinitamente piccolo a paragone dell'infinità vera, per dir così, del non esistente, del nulla». Da entrambe queste pagine emerge indubbiamente il declinarsi emotivo, diciamo così, del nichilismo leopardiano, ossia la sua inseparabilità dalla sofferta messa a nudo del male di vivere e dell'infelicità imperante nell'universo. In ciò, esse si richiamano implicitamente alla prima comparsa del motivo del nulla, alla pagina 85 del labirintico ma, anche sotto questo profilo, tutt'altro che disorganico testo diaristico-filosofico: «Io ero spaventato nel trovarmi in mezzo al nulla, un nulla io medesimo. Io mi sentivo come soffocare, considerando e sentendo che tutto è nulla, solido nulla».

A questa più ovvia considerazione, tuttavia, bisogna aggiungerne subito almeno altre due, e cioè, primo, che questo intenso coinvolgimento della sensibilità del pensatore non solo non va a scapito della lucidità delle sue analisi, ma ne rappresenta al contrario l'alimento e l'impulso, il sempre riacceso motore; secondo, che questa complementarità, questa interazione di intelletto e sentimento<sup>11</sup>, costituisce la manifestazione più vistosa e, come dire, il fulcro metodologico di una più diffusa e capillare *ambivalenza* dell'argomentare leopardiano.

Del primo punto, vale a dire della legittimità teoretica, speculativo-esistenziale, del coinvolgente metodo di Leopardi, si fanno garanti le centinaia e centinaia di pagine di una «scienza dell'uomo», come egli la chiama, da lui messa a punto –«secondo tutti i principii della ragione ed esperienza nostra», leggiamo a pagina 4100 –col martellante rigore, più che del filosofo di professione (che difficilmente si sarebbe spinto così a fondo), dell'incontentabile, implacabile pensatore. Gli importanti risultati da lui raggiunti in ambito storico-filosofico, psicologico, linguistico, estetico, dimostrano che la pretesa di Leopardi di collocarsi, radicalizzandola, sulla stessa linea della filosofia di Locke, non è qualcosa di velleitario o di improvvisato, ma nasce al contrario da una fame di sapere e da un bisogno di chiarezza sostenuti da una non comune capacità di analisi.

In quanto al secondo punto, il carattere più ampio e capillare dell'*ambivalenza* costruttiva che si esprime nell'interazione tipicamente leopardiana tra intelligenza e sentimento, lo vediamo manifestarsi, alla pagina 84 –cioè subito prima delle righe sul 'solido nulla'–, nel pianto di sollievo con cui Leopardi racconta di avere avvertito a un certo punto che cominciava a prendere le distanze dal 'nulla delle cose' pure ancora presente al suo intelletto critico; alla pagina 4100, nell'affermazione dell'impossibilità di decidersi tra il principio di non contraddizione e la non meno 'certissima' contraddittorietà che egli legge in un'infinità di aspetti della condizione umana; alla pagina 4174, nel soprassalto di ironia con cui si chiude la prima parte delle tetre considerazioni scaturite dalla convinzione che «Tutto è male» e «Non v'è altro bene che il non essere»; alla pagina 4175, infine, nell'impossibilità di dimenticare che «lo spettacolo di tanta copia di vita all'entrare in questo giardino», che a ben guardare costituisce invece «quasi un vasto ospedale (luogo ben più deplorabile che un cimitero)», è pur sempre «qualcosa che ci rallegra l'anima».

<sup>11</sup> Per uno studio approfondito di questi temi, mi permetto di rinviare al mio *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*. Venezia: Marsilio, 1987.

È, anche questo, un elenco che potrebbe estendersi a molti altri passi, a cominciare da quello –a pagina 1962– in cui Leopardi teorizza nei termini più espliciti la sua peculiare dialettica dei contrari: «La ricerca delle verità, massime delle più grandi, sopra tutto di quelle che spettano alla scienza dell'uomo, ha bisogno della mescolanza ed equilibrato temperamento di qualità contrarissime, immaginazione, sentimento, e ragione, calore e freddezza, vita e morte».

Tra un'affermazione del genere e le molte altre dello stesso tenore che potremmo citare<sup>12</sup>, da una parte, e quelle su cui ci siamo soffermati fin qui dall'altra, esiste un comune denominatore che possiamo senz'altro fissare come primo punto fermo del nostro discorso: la capacità di Leopardi di vivere con la massima intensità –fino a rovesciarla in qualcosa di positivo– la crisi cui viene condotto dalle sue martellanti interrogazioni il principio di identità. Che altro se non una messa in discussione del principio di identità, infatti, secondo cui ognuna di esse dovrebbe essere se stessa e basta, è ciò che Leopardi realizza nel momento in cui connette invece la «ricerca delle verità, massime delle più grandi», alla «mescolanza», di «qualità contrarissime»? O quando –e qui, oltre al passo già ricordato dello *Zibaldone*, non si può non pensare a buona parte delle *Operette morali*– alleggerisce le sue desolanti scoperte col controcanto dell'ironia, o abbraccia quel giardino che è insieme un bello spettacolo e un «vasto ospitale» con uno sguardo nel quale il piacere dell'occhio *coesiste* col disincanto della mente? Forse, tuttavia, i passi fondamentali a questo riguardo rimangono quelli sul primato dell'esistenza e il nulla, sul quale quindi stiamo per tornare, e quello delle pagine 4099-4100 in cui Leopardi, come già si è accennato, affronta alla radice, «secondo tutti i principii della ragione ed esperienza nostra», il problema dell'insanabile contraddizione tra la natura delle cose e l'aspirazione umana alla felicità.

Quest'ultimo passo, soprattutto, è reso particolarmente importante dalla definitività della conclusione cui Leopardi sembra pervenirvi: «In ambo i modi», egli scrive infatti, sia cioè che si insista ad applicare il principio di identità a una realtà che non lo amette sia che ci si arrenda invece all'evidenza di quella contraddittorietà, dovremo abdicare alla logica, «rinunzieremo alla nostra ragione». Si direbbe un' *impasse* in-

<sup>12</sup> Tra cui vedasi, in particolare, quella della pagina 1839: «La ragione ha bisogno dell'immaginazione e delle illusioni ch'ella distrugge; il vero del falso; il sostanziale dell'apparente; l'insensibilità la più perfetta della sensibilità la più viva; il ghiaccio del fuoco; la pazienza dell'impazienza; l'impotenza della somma potenza; il piccolissimo del grandissimo; la geometria e l'algebra della poesia, ecc».

superabile, una resa del pensiero; invece, a guardar meglio, comprendiamo che per lo stesso Leopardi si tratta piuttosto del contrario: se da un lato, infatti, egli ci suggerisce tra le righe, la sfida tra principio di identità e contraddittorietà dell'essere appare insolubile, e dall'altro la ragione è ormai troppo parte integrante della nostra natura per poter essere smessa come un vestito usato, l'unica via d'uscita sarà che la ragione cerchi di trasformarsi, di farsi più ampia ed elastica, per dir così, in modo da abbracciare entrambi i corni dell'irrisolto dilemma mantenendosi in un problematico equilibrio tra di essi. Che è poi ciò che Leopardi già fa, qui, in linea generale, ossia squadernandoci davanti e tenendo fermi i termini essenziali della questione nonostante la terribile tensione che questo comporta; altrove, e non soltanto nello *Zibaldone*, come vedremo tra poco, adattando questa visione una e bina ai linguaggi e ai temi via via affrontati.

Ora, un tema sicuramente centrale è anche in quest'ottica quel rapporto tra il primato dell'esistenza e il nulla come origine, 'principio' di ogni ente, che abbiamo visto delinearsi alle pagine 1340-1342 dello *Zibaldone*. Abbiamo già osservato, infatti, che Leopardi può affermarvi il carattere prioritario dell'essere effettuale, il suo emergere in concreta pienezza e in definitiva autonomia da ogni ipotesi ultraterrena, solo includendo nella stessa visione, appunto, una e bina, la constatazione del ruolo fondante del nulla, del non essere, come unica –razionalmente e paradossalmente insieme– scaturigine di tutto ciò che è; e questo può comprenderlo, questa sfida decisiva in quanto non più soltanto logica ma anche ontologica può raccogliercela, unicamente una ragione, appunto, più elastica, più aperta e flessibile, capace *nello stesso tempo* di spingere fino al suo punto di rottura il principio di non contraddizione e di sostenere il suo stesso contraddirsi, per dir così, ad opera della radicale applicazione a quel problema dei problemi di «tutti i principii della ragione ed esperienza nostra».

Può, però, questa forma estrema dell' «equilibrato temperamento di qualità contrarissime», essere una conquista solo della mente? Può cioè la ragione del filosofo necessariamente 'non dimezzato', necessariamente non solo ragionatore ma anche uomo di passioni, conoscitore diretto di ogni risvolto della natura umana, quale Leopardi sostiene altrove che dovrebbe essere ogni vero pensatore, spingersi così lontano senza che il sentimento si trovi a dire anche –anzi, soprattutto– in questo caso la sua? A farle fare, insomma, alla ragione, 'esperienza' di ciò su cui essa indaga nel senso più pieno e radicale di questa parola, ossia di coinvolgimento nel lavoro della mente dell'intera sfera del vissuto, come

leggiamo in due altre importanti pagine<sup>13</sup> sul rapporto tra filosofia e poesia?

In effetti, noi già sappiamo che, molto prima di declinarsi in termini di 'male assoluto', il problema dell'essere e del nulla si è presentato sull'orizzonte speculativo-esistenziale di Leopardi sotto forma di soffocante, 'solido nulla', e che, a differenza che nel caso più tardo, in cui essa risulta affidata a una più argomentata ironia, anche l'ambivalenza, la visione una e bina di cui si è detto, si produce in questa prima annotazione addirittura all'interno, in qualche modo, della sfera dell'emotività, del sentimento: nel sollievo con cui Leopardi registra il passaggio da quel senso di soffocamento a una visione meno cupa della 'misera del mondo'. Ora, lo stesso discorso vale per almeno altri due passi della stessa epoca, nei quali però –fatto non meno rilevante– la dominanza del fattore emotivo è manifestamente accompagnata da una forte presenza di quello intellettuale.

Nel primo, che conclude la pagina 72 dello *Zibaldone*, il sentimento del nulla disegna una sorta di vortice che inghiotte nelle sue lucide spire le sue stesse creature, la disperazione e il dolore: «Tutto è nulla al mondo, anche la mia disperazione, della quale ogni uomo anche savio, ma più tranquillo, ed io stesso certamente in un'ora più quieta conoscerò la vanità e l'irragionevolezza e l'immaginario. Misero me, è vano è un nulla anche questo mio dolore, che in un certo tempo passerà e s'annullerà, lasciandomi in un voto universale e in un'indolenza terribile che mi farà incapace anche di dolermi».

Nel secondo, contenuto nella lettera del 6 marzo 1820 a Pietro Giordani, la penetrante radicalità della posizione leopardiana è efficacemente espressa dall'inversione del normale rapporto tra ragionevolezza e pazzia: «Perchè questa è la miserabile condizione dell'uomo, e il barbaro insegnamento della ragione, che i piaceri e i dolori umani essendo meri inganni, quel travaglio che deriva dalla certezza della nullità delle cose, sia sempre e solamente giusto e vero. E se bene regolando tutta quanta la nostra vita secondo il sentimento di questa nullità, finirebbe il mondo e giustamente saremmo chiamati pazzi, a ogni modo è formalmente certo che questa sarebbe una pazzia ragionevole per ogni verso, anzi che a petto suo tutte le saviezze sarebbero pazzie, giacchè tutto a questo mondo si fa per la semplice e continua dimenticanza di quella verità universale che tutto è nulla».

Si direbbero quasi giochi di parole, e invece qui Leopardi è ricorso a tutto il rigore del suo pensiero per riuscire a condensare in un luci-

<sup>13</sup> Si tratta delle pagine 1833 e 1839.

dissimo paradosso un argomento al limite del dicibile, ossessivamente presente alla sua mente a causa della non meno eccezionale predisposizione della sua sensibilità a soffrire il «travaglio che deriva dalla certezza della nullità delle cose». Non è un caso, pertanto, se questa frase, insieme all'altra che «tutto a questo mondo si fa per la semplice e continua dimenticanza di quella verità universale, che tutto è nulla», è una delle espressioni più nitide della singolare affinità esistente tra le posizioni di Leopardi e quelle di Martin Heidegger, che un secolo dopo di lui ha messo a sua volta in evidenza la necessità di inquadrare il problema dell'essere e del nulla in una prospettiva più ampia, anche se non meno rigorosa, della visione puramente razionale elaborata dalla tradizione metafisica.

In un testo del 1929, in particolare, *Was ist Metaphysik?* – anteriore di dodici anni a un altro testo, anch'esso piuttosto 'leopardiano', *Grundbegriffe*, nel quale proverà che l'ambito dell'essere sfugge ai principi di identità e non contraddizione – Heidegger mostra fra l'altro che la definizione scientifica di ciò che è, degli enti, non può prescindere dalla domanda intorno a ciò che non è, il niente; che questa domanda, elusa dalla scienza e improponibile nell'ambito della logica, retto dal principio di non contraddizione, è però la domanda metafisica per eccellenza; che i limiti manifestati a tale riguardo dall'intelletto impongono che la ricerca di una risposta a questa domanda passi piuttosto attraverso una situazione estrema di totale coinvolgimento della persona, un'«esperienza fondamentale del niente»; che questa situazione limite non o, meglio, pre-intellettuale, è quella di uno stato d'animo, di un sentimento, da intendersi però non nell'accezione consueta di una condizione accessoria, di mero accompagnamento del nostro pensare e volere, bensì come un più originario 'sentirsi situati' – *Befindlichkeit*, equivalente per Heidegger all'agostiniana *affectio* –, e precisamente un originario sentirsi situati nello stato d'animo dell'angoscia; che quest'ultima, caratterizzata dall'indeterminatezza della sua causa, consiste in uno 'spaesamento' totale di fronte a un 'assalto' del niente il quale – e qui il testo heideggeriano riecheggia addirittura alla lettera il passo dello *Zibaldone* sul 'solido nulla' – «ci soffoca la parola»; che essa, ancora, e in puntuale coincidenza questa volta con quanto Leopardi scrive nella lettera a Giordani, viene abitualmente rimossa, 'repressa', dall'uomo onde poter operare nel mondo, tra e con gli enti<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> M. Heidegger, «Che cos'è metafisica?», in *Segnavia*. Milano: Adelphi, 1987, pp. 59-73.

Si tratta, mi pare, di una serie di consonanze che sarebbero già sufficienti ad attestare, contro quanti si ostinassero a negarle una dimensione autenticamente speculativa, che la visione del poeta-pensatore Leopardi ha anticipato per più versi la riflessione di uno dei maggiori filosofi del nostro tempo. Eppure non è ancora tutto, anzi l'analogia che rimane da dire è ancora più significativa di quelle appena rilevate: come già per il Leopardi delle pagine 1340-1342 dello *Zibaldone*, infatti, anche per Heidegger questo 'incontro' col niente, come egli lo chiama, non comporta né un annichilimento degli enti in generale né, come dire, un auto-annichilimento dell'ente uomo o esser-ci, ma, al contrario e paradossalmente, il loro venire in evidenza come tali, il loro imporsi alla percezione, il loro stagliarsi sullo sfondo del non essere come ciò che appare nella sua sempre di nuovo rivelantesi realtà: «Solo perchè il niente è manifesto nel fondo dell'esserci, può soprassalirci il senso della completa estraneità dell'ente, e solo se questa estraneità ci angustia, l'ente ridesta e attira su di sé lo stupore [...] Solo nella notte chiara del niente dell'angoscia sorge quell'originaria apertura dell'ente come tale, per cui esso è ente – e non niente».

Tanto che, conclude Heidegger, non solo il problema del nulla primariamente esperito nell'angoscia non può essere eluso dal pensiero, ma l'uomo, 'luogotenente del niente', deve, dopo essersi liberato degli 'idoli' di cui si serviva per evaderne, lasciarsi andare ad esso, accettare di tenersi sospeso e «librare sino in fondo questo essere sospesi» onde riesperire sempre di nuovo il suo rapportarsi originario, fondante, all'insieme degli enti. Deve, insomma, rimettere sempre di nuovo in moto quella che per Heidegger è la domanda fondamentale della metafisica –«Perchè è in generale l'ente e non piuttosto il niente?»– occupando la dimensione insieme esistenziale ed ontologica che altrove egli chiamerà dello *Zwischen*, del 'framezzo', tra il nulla e gli enti: tra il vanificarsi di questi ultimi sotto la pressione dell'angoscia e il loro acquisire *ex novo* il proprio contorno essenziale.

Prendiamo nota del fatto che anche queste ultime figure del pensiero –il frammezzo, la sospensione, il librarsi– non possono non richiamarci alla mente la visione una e bina, lo sguardo bifronte, insomma la ragione più aperta e flessibile, che Leopardi applica ai temi del nulla e dell'angoscia, e vediamo per concludere quali considerazioni tutto questo ci consente di svolgere intorno alla poetica del nostro 'luogotenente del niente'.

La traccia che può meglio condurci al cuore della questione è l'osservazione delle pagine 259-261 dello *Zibaldone* sull'effetto paradossalmente –di nuovo!– rovesciato di quelle 'opere di genio' sul male

di vivere le quali, fornendo una rappresentazione estetica della 'nullità delle cose' a chi già la stia sperando dentro di sé, non solo non lo abbattono definitivamente, ma lo consolano, lo risolleivano, gli restituiscono insomma il gusto perduto della vita. Già la prima parte della spiegazione che Leopardi dà di questo apparente controsenso, ossia l'idea che l'imitazione o espressione artistica di una realtà negativa la trasforma in qualcosa di positivo perchè autore e fruitore cedono alla vivificante sensazione di vedere magistralmente evocata quella stessa vanità delle cose che per altro verso li annienta, ha senso solo all'interno di un orizzonte mentale ed emotivo contrassegnato da un'ambivalenza di fondo, ossia dalla capacità di quei soggetti di oscillare, di sospendersi, appunto, nel 'frammezzo' di ambiti esperienziali contrapposti, implicitamente sfidando e negando il principio di non contraddizione. Che sia questa la natura del fenomeno qui in gioco traspare, tuttavia, soprattutto –e in termini ancora più vicini alla tematica che abbiamo precedentemente discusso– dalle considerazioni conclusivo dell'ultimo brano citato. «Oltracciò», scrive infatti Leopardi, «il sentimento del nulla è il sentimento di una cosa morta e mortifera. Ma se questo sentimento è vivo, come nel caso ch'io dico, la sua vivacità prevale nell'animo del lettore alla nullità della cosa che fa sentire, e l'anima riceve vita (se non altro passeggera) dalla stessa forza con cui sente la morte perpetua delle cose, e sua propria. Giacchè non è piccolo effetto della cognizione del gran nulla, nè poco penoso, l'indifferenza e insensibilità che ispira ordinarissimamente e deve naturalmente ispirare, sopra lo stesso nulla. Questa indifferenza e insensibilità è rimossa dalla detta lettura o contemplazione di una tal opera di genio: ella ci rende sensibili alla nullità delle cose, e questa è la principal cagione del fenomeno che ho detto».

Il significato per noi più interessante di questo passo, è che il superamento dell'angoscia prodotta dall'incontro col nulla non vi viene presentato come un voltafaccia, diciamo, del soggetto, ossia come un rinnegamento della sua profonda certezza che tale e non altra è in ultima istanza la verità del mondo, ma come un recupero della sua capacità di sentire esperito contemporaneamente nei riguardi del nulla e di se stesso, in una sorta di cortocircuito da cui scocca la scintilla capace di dar luogo a una sia pur temporanea rinascita delle cose. All'interno, dunque, delle opere che hanno a che fare con l'equivalente letterario, potremmo dire, della heideggeriana 'domanda metafisica fondamentale', quelle di genio –ad esempio, scrive Leopardi, *I dolori del giovane Werther*– si distingueranno dalle altre per il loro potere di rifondare insieme *dal* nulla e *a tu per tu* con esso l'originario rapportarsi dell'uomo agli enti che formano il suo mondo; e non solo gli scrittori di genio, ma anche i lettori

a loro accomunati da un sentimento così fatto del nulla e dell'essere, cioè potenzialmente tutti gli uomini, saranno tanti Giani bifronti esemplarmente capaci di tornare ad esperire sempre di nuovo il primato dell'esistenza *senza* passare per «la dimenticanza di quella verità fondamentale, che tutto è nulla».

Ora, se sarebbe certamente eccessivo fare di queste due pagine dello *Zibaldone* una sorta di manifesto della poetica di un Leopardi così autocandidantesi alla qualifica di 'genio', è però altrettanto fuori di dubbio che la maggior parte dei suoi testi poetici successivi, e tutti i maggiori, si misurano in un modo o nell'altro con l'esperienza ivi descritta. Nè possiamo ignorare il fatto che la data del passo, l'ottobre del 1820, è probabilmente la stessa della stesura di uno di questi, «La sera del dì di festa», in cui il sentimento del nulla tocca per la prima volta accenti di personalissima quanto –qui certamente sì– geniale fattura, e dall'inabissarsi del mondo le cose sembrano davvero riemergere come da un bagno di rinnovato nitore:

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. [...]

Insieme a ciò che Leopardi ci dice all'inizio del passo zibaldoniano sulla capacità dell'opera d'arte di raddoppiare in positivo una realtà negativa abbracciando insieme disincanto e incanto, questa duplice corrispondenza ci incoraggia a ipotizzare che nella visione del nostro poeta-pensatore quella tra poesia ed esperienza del nulla si configura come una profonda affinità a livello non solo di contenuto ma anche, come dire, di dinamica formale. Ci incoraggia, cioè, ad affermare che il sapersi librare insieme dentro e fuori l'esperienza fondamentale dell'angoscia del nulla, da parte dell'uomo-pensatore Leopardi, costituisce il presupposto sempre di nuovo rivissuto, e la pietra di paragone, e il sempre riaccessibile motore, della scoperta e della pratica da parte del Leopardi poeta-pensatore dell'ambivalenza propria della rappresentazione poetica; e che *queste due facce della sua visione si sostengono e si alimentano l'una con l'altra*.

Come dire che, in ragione della comune dialettica esperienza del nulla / primato dell'esistenza, e dell'allentamento del principio di non contraddizione che la contrassegna, *Leopardi è, paradossalmente, tanto più grande poeta, tanto più coglie e canta cioè l'essenza di quello che altrove ha chiamato il 'poetico della natura', quanto più si scopre 'luogotenente del niente'; e viceversa*.

Oltre che da quanto visto fin qui, la conferma della legittimità di questa ipotesi ci viene da alcune tra le più note dichiarazioni di poetica dello *Zibaldone*, che non mi pare siano mai state lette in questa chiave. Dall'affermazione, innanzitutto, che il poetico fa tutt'uno col 'vago', 'indefinito', 'incircoscritto', il 'lontano', ossia con uno stato in cui idee e sensazioni appaiono in uno sfuggente stato di sospensione e gli oggetti, ecco, si vedono e non si vedono, si sentono e non si sentono, ci sono e non ci sono, percepiti e rappresentati nell'istante unico in cui emergono dal nulla, dall'indistinto, o ne vengono di nuovo ghermiti<sup>15</sup>. Ma anche dalle annotazioni sulle 'metafore nuove', per Leopardi le sole davvero poetiche, che sfidano il principio di non contraddizione producendo con un unico vocabolo, e quindi 'come in un punto solo', una molteplicità di idee e di significazioni<sup>16</sup>. O, ancora, da quella concomitanza tra la nientificazione di oggetti e sensazioni reali e la loro mutazione-ricreazione nell'immaginario, che troviamo descritta alla pagina 4418: «All'uomo sensibile e immaginoso che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo e 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».

Ma pensiamo anche, *last but not least* —e per tacere di altri testi di un'esemplarità forse non così luminosa— a una poesia come «A Silvia»<sup>17</sup>, il cui significato non consiste, come comunemente si afferma, semplicemente nella resa alla morte e al nulla in cui si risolve ogni speranza, ma anche nella simultanea reincarnazione di questa nella figura giovanile chiamata dall'apostrofe iniziale a un dialogo non meno irrinunciabile che fittizio, e genialmente ricreata nei suoi tratti essenziali:

Silvia, rimembri ancora  
quel tempo della tua vita mortale,  
quando beltà splendea

<sup>15</sup> G. Leopardi, *Zibaldone*, pp. 100, 3975, 4293 ss.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 2469-2470.

<sup>17</sup> Alla quale ho già dedicato, in un'ottica vicina a quella adottata qui, la parte conclusiva del mio articolo «Leopardi e l'esperienza estetica della verità», in AA. VV., *Leopardi e il pensiero moderno*. Milano: Feltrinelli, 1989, pp. 211-212.

negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,  
e tu, lieta e pensosa, il limitare  
di gioventù salivi?

La domanda del poeta è retorica: Silvia è morta, non può nè ricordare nè rispondere. Eppure sarebbe difficile negare che ella è, grazie a Leopardi, più che mai tra noi, e che questi versi danno vita, è proprio il caso di dire, a uno spazio mentale ed emotivo, a una visione una e bina, in cui la radicale esperienza del nulla coesiste –paradossalmente, mirabilmente– con un’indimenticabile riaffermazione del primato dell’esistenza:

Sonavan le quiete  
stanze, e le vie d’intorno,  
al tuo perpetuo canto,  
allor che all’opre femminili intenta  
sedevi, assai contenta  
di quel vago avvenir che in mente avevi.