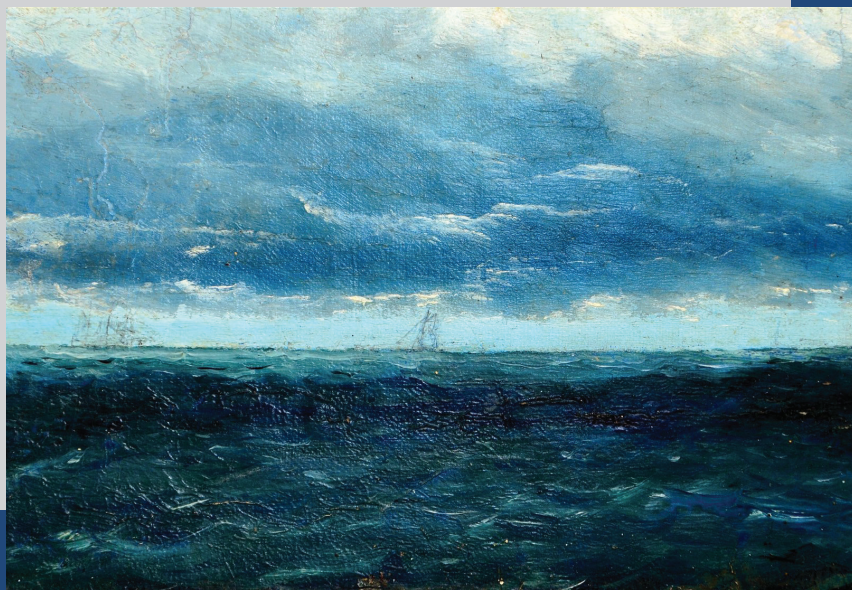


D
L
GINESTRA

Barbara Kuhn
Giulia Agostini
(Hrsg.)

Leopardis Dichten und Denken der Natur

Pensiero e poesia della natura in Leopardi



narr\|f
ranck
e\|atte
mpto

Leopardis Dichten und Denken der Natur

D
L
GINESTRA

Periodikum der Deutschen Leopardi-Gesellschaft

31/32

Barbara Kuhn, Giulia Agostini (Hrsg.)

Leopardis Dichten und Denken der Natur

Pensiero e poesia della natura in Leopardi

narr
ranck
e\atte
mpto

Umschlagabbildung: August Strindberg, Seglare, 1873, Öl auf Leinwand, Nordic Museum

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

DOI: <https://doi.org/10.24053/9783381102228>



Gedruckt mit Unterstützung der Dr. Speck-Literaturstiftung, Köln.

© 2024 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Alle Informationen in diesem Buch wurden mit großer Sorgfalt erstellt. Fehler können dennoch nicht völlig ausgeschlossen werden. Weder Verlag noch Autor:innen oder Herausgeber:innen übernehmen deshalb eine Gewährleistung für die Korrektheit des Inhaltes und haften nicht für fehlerhafte Angaben und deren Folgen. Diese Publikation enthält gegebenenfalls Links zu externen Inhalten Dritter, auf die weder Verlag noch Autor:innen oder Herausgeber:innen Einfluss haben. Für die Inhalte der verlinkten Seiten sind stets die jeweiligen Anbieter oder Betreibenden der Seiten verantwortlich.

Internet: www.narr.de

eMail: info@narr.de

CPI books GmbH, Leck

ISSN 1436-2260

ISBN 978-3-381-10221-1 (Print)

ISBN 978-3-381-10222-8 (ePDF)

ISBN 978-3-381-10223-5 (ePub)



IN MEMORIAM SEBASTIAN NEUMEISTER
(5.4.1938 – 10.8.2023)

Inhalt

Barbara Kuhn

Quella natura – la natura nostra – un'altra natura: die vielgestaltige Natur als offene Frage im Werk Leopardis. Einführende Überlegungen 9
Quella natura – la natura nostra – un'altra natura: la natura pluriforme come questione aperta nell'opera di Leopardi. Riflessioni introduttive

Antonio Prete

Della natura (per frammenti) 37
Über die Natur (in Fragmenten)

I NATURBILDER LEOPARDIS: ÖKOPOETISCHE PERSPEKTIVEN

Franco D'Intino

Gli avvenimenti non umani. Leopardi, le foreste e la manipolazione della natura 67
Nicht-menschliche Ereignisse. Leopardi, die Wälder und die Manipulation der Natur

Susanne Koopmann

Der Trost der Wüstenblume im Anthropozän 91
La consolazione del fiore del deserto nell'antropocene

Patrizia Landi

Le voci/i silenzi della Natura, tra piacere e *souffrance* 115
Die Stimmen/die Stille der Natur, zwischen Vergnügen und *souffrance*

II VIELFÄLTIGE NATURBEGRIFFE: INTERTEXTUELLE DIALOGE IM WERK LEOPARDIS

Giovanni Vito Distefano

«I' mi son un che quando Natura parla». Una prospettiva intertestuale sul rapporto tra poesia e natura in Leopardi 145
«I' mi son un che quando Natura parla». Das Verhältnis zwischen Dichtung und Natur bei Leopardi aus einer intertextuellen Perspektive

Franca Janowski

La materia della vita: natura e simbolo nel percorso leopardiano. Il mito della fenice 161
Die Materie des Lebens: Natur und Symbol im Werk Leopardis. Der Mythos vom Phönix

Angela Oster

- «Veriloquium nominis»? Name und Natur in Leopardis *A Silvia* (und «all'antica» bei Statius, Petrarca, Dante) 187
 «Veriloquium nominis»? Nome e natura in *A Silvia* di Leopardi (e «all'antica» in Stazio, Petrarca, Dante)

Michael Schulz

- Dynamiken der Natur. Unamuno liest Leopardi 223
 Dinamismi della natura. Unamuno legge Leopardi

III DIE NATUR DES MENSCHEN IN DER NATUR: WIDERSTREIT UND AMBIVALENZ

Novella Bellucci

- Il Fanciullo e la Natura 253
 Das Kind und die Natur

Thomas Klinkert

- Die Ambivalenz der Natur und des Todes in Leopardis *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale* und *Sopra il ritratto di una bella donna* 269
 L'ambivalenza della natura e della morte in *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale* e *Sopra il ritratto di una bella donna* di Leopardi

Cornelia Klettke

- Leopardi und die Kommunikation mit dem Leser. Zu den ersten Einträgen des *Zibaldone* 293
 Leopardi e la comunicazione con il lettore. Considerazioni sugli appunti iniziali dello *Zibaldone*

Quella natura - la natura nostra - un'altra natura: die vielgestaltige Natur als offene Frage im Werk Leopardis

Einführende Überlegungen

Quella natura - la natura nostra - un'altra natura: la natura pluriforme come questione aperta nell'opera di Leopardi

Riflessioni introduttive

Barbara Kuhn

*La Nature [...]
parfois [...] de confuses paroles.*
BAUDELAIRE, *CORRESPONDANCES*

O natura, o natura [...]
LEOPARDI, *A SILVIA*

I.

Jene Natur, unsere Natur, eine andere Natur – die Zitatfragmente, die über diesen einführenden Überlegungen stehen, entstammen sämtlich einem einzigen Satz im *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, dem im selben Absatz sogleich weitere Varianten wie die zweite, die neue oder die ursprüngliche Natur, die «seconda natura», die «natura nuova» oder die «natura primitiva» folgen¹, und in ihrer

1 Giacomo Leopardi: *Operette morali*, in: id.: *Poesie e prose*. Vol. II. *Prose*. A cura di Rolando Damiani. Milano: Mondadori 1988, 203. Die deutsche Übersetzung der Passage findet sich in: Giacomo Leopardi: *Opuscula moralia. Oder: Vom Lernen, über unsere Leiden zu lachen. Operette morali*. Ausgesucht und übersetzt von Burkhard Kroeber auf der Basis der Erstübersetzung von Paul Heyse. Berlin: Die Andere Bibliothek 2017, 257. Die *Operette morali* werden im folgenden nach diesen beiden Ausgaben zitiert.

Vielzahl und Vielfalt deuten sie es an: Es gibt schon in diesem einen Text und desto mehr im Gesamtwerk Leopardis nicht die eine Natur, den einen Naturbegriff, das eine Bild der Natur, das sich mit seinem Namen und Werk verbinden ließe. Vielmehr faltet sein Werk eine ungemein große Bandbreite von unterschiedlichen Spielarten und heterogenen Kontexten, von umfassenden Bedeutungsräumen und subtilen Bedeutungsnuancen auseinander, so daß sich die Thematik der Natur nicht nur in allen von Leopardi praktizierten Textsorten findet, sondern ebenso mit nahezu allen anderen Themen korreliert ist: Mit Natur ist, wie sich weiter unten und vor allem in den folgenden Beiträgen differenzierter zeigen wird, unter anderem sowohl die immer in Frage stehende Natur des Menschen als auch die den Menschen umgebende Natur gemeint, und schon diese beiden sehr unterschiedlichen semantischen Felder interagieren zudem zwangsläufig und ununterbrochen.

Wenn demnach die Natur nicht nur ein zentrales, für manche gar das zentrale Thema in Leopardis *«Universum»*, in seinem gesamten Werk und Schaffen ist, in dem sich alle scheinbaren Widersprüche seines Denkens bündeln², sondern zugleich ein Thema, über das bereits tausende von Seiten geschrieben wurden³, kann ein weiterer Band, der einzelne Beiträge zu dieser großen Frage versammelt, gewiß nicht den Anspruch erheben, diese Frage letztgültig zu beantworten oder gar das Thema zu erschöpfen: Weder das eine noch das andere ist das Ziel der hier vorgelegten Akten der Tagung der Deutschen Leopardi-Gesellschaft und der Heidelberger Romanistik, die unter dem Titel *«O natura, o natura» – Leopardis Dichten und Denken der Natur* im Sommer 2022 an der Universität Heidelberg stattfand. Fast ließe sich sagen: im Gegenteil, denn das Ziel liegt vielmehr darin, auf besagte große Frage zurückzukommen, ohne sie zu erschöpfen, um das Nachdenken über Leopardis komplexe Konzepte und Konzeption der Natur fortzuführen, sind diese doch nicht nur für nahezu alle

2 «Nella natura, uno dei temi centrali, o meglio, tema centrale dell'universo leopardiano, si riassumono e si risolvono tutte le apparenti contraddizioni del pensiero di Leopardi: un'ambivalenza che è insita in ogni momento di riflessione del pensiero umano: desiderio-repulsione, condanna e riconoscimento della necessità di fare i conti con la vita, malgrado i limiti imposti dalla natura.» Sergio Sconocchia: «Mito della natura, del cielo, della luna: dalla *Storia dell'astronomia* all'ultimo Leopardi», in: Vincenzo Placella (a cura di): *Leopardi e lo spettacolo della natura*. Atti del Convegno internazionale (Napoli 17–19 dicembre 1998). Napoli: L'Orientale 2000, 369.

3 «Pensare la <natura> di Leopardi, si sa, è un sostare ai bordi di una mancata risposta: è dimorare nella zona d'ombra che circonda l'interrogazione <attorno alle cose ultime>. [...] Nulla ancora possiamo dire *conclusivamente* su ciò che questa <figura>, così essenziale e centrale nell'asistemático <sistema> filosofico di Leopardi, dice. E ciò, nonostante migliaia di pagine critiche sul tema.» Alberto Folini: *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*. Venezia: Marsilio 1996, 17.

Texte des Autors relevant; sie erzeugen zudem seit dem Ottocento bis in die Gegenwart immer wieder konträre Positionen und Positionierungen und deuten so auf die Unabschließbarkeit des Themas gleichsam selbst hin.

Exemplarisch mögen wenige Beispiele solcher Gegensätzlichkeit illustrieren, wie vielfältig die Texte in ihrem Blick auf die Natur selbst sind und wie produktiv dieses Nachdenken darüber, der Dialog über unterschiedliche Lesarten der Texte, gerade auch in den vergangenen Jahrzehnten war und bis heute bleibt. So kann als eine der immer wieder diskutierten Fragen insbesondere die Debatte darüber gelten, ob in Leopardis Denken der Natur ein klarer Bruch auszumachen ist – näherhin der Bruch zwischen der Überzeugung von einer gütigen, dem Menschen wohlgesonnenen Natur und der entgegengesetzten These einer dem Menschen feindlich oder zumindest völlig gleichgültig gegenüberstehenden Natur⁴ – oder ob sich beide Seiten durch sein Schaffen hindurchziehen und die meist als Scheidelinie betrachteten *Operette morali*, vor allem der *Dialogo della Natura e di un Islandese*, die beiden gegensätzlichen Tendenzen allenfalls zuspitzen⁵, ohne daß eine lineare Entwicklung von der einen zur anderen Sichtweise postuliert werden könnte: «non c'è, nel meditare leopardiano sulla natura e sull'esistenza, quel salto, quella svolta che alcuni hanno visto prender forma attorno alla composizione del *Dialogo della Natura e di un Islandese*

4 So neben vielen anderen z.B. Sconocchia: «Mito della natura», 365: «Una delle manifestazioni più evidenti della bipolarità leopardiana è quella relativa al concetto di natura, che, come è noto, dal giugno 1824 [...] è, per così dire, «investita» da una connotazione negativa intensa e radicale, in aperto contrasto con la forte connotazione degli anni precedenti, sia nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, sia in altre opere, sia nello *Zibaldone*». Auch Ferrucci geht von zwei Phasen aus, die sich durch die Entstehung der *Operette morali* trennen ließen: «Siamo ormai nella seconda fase dello *Zibaldone*, ed è già intervenuta la revisione attuata nelle *Operette morali* che ha tramutato la Natura benefica in Natura maligna». Franco Ferrucci: «Il moto, la quiete: Leopardi e il principio di contraddizione», in: *Lettere italiane* 44 (1992), 582.

5 Ähnlich argumentiert Biancu, wenn er sich gegen Lektüren wendet, die «una svolta radicale nell'indagine leopardiana sulla natura» postulieren, und zum Schluß kommt: «Sarebbe forse meglio parlare di una radicalizzazione di istanze già ben presenti [...], piuttosto che di un salto o di una netta cesura [...] l'oscillazione tra natura benigna e matrigna dipende [...] dalla prospettiva dalla quale si osserva. È, come sempre in Leopardi, un problema di *sguardi*.» Stefano Biancu: *La poesia e le cose. Su Leopardi*. Milano: Mimesis 2006, 160sq.

(maggio del 1824). C'è semmai una dislocazione dello sguardo che dalla vita in quanto tale si sposta sui viventi»⁶.

Eng verbunden mit dieser Setzung eines Bruchs hier, der Überzeugung von einer nicht auf eine chronologische Linie zu reduzierenden Gedankenvielfalt dort ist zum einen die Frage, ob Leopardi die Natur selbst als widersprüchlich konzipiert oder nicht: Während etwa Severino explizit auf Leopardis eigene Formulierungen hinweist – «questa contraddizione in natura» (*Zib.* 4087), «le contraddizioni palpabili che sono in natura» (*Zib.* 4099)⁷ –, zögert Natoli vor einem voreiligen Schluß: «La contraddizione è dunque in natura? Non è detto»⁸. Zum anderen verbindet sich damit die in den Zitaten bereits anklingende Frage, ob in dem so umfassenden Thema die vermeintlichen Widersprüche sich auflösen, «si risolvono», oder ob die «irrisolta interrogazione leopardiana»⁹ nicht eben aus solchem Nicht-Auflösen ihre Besonderheit, ihre Beweglichkeit und nicht zuletzt ihre Faszination gewinnt.

Und auch Leopardis Verhältnis zur Romantik, seine Distanz oder seine Zugehörigkeit, sind mit der «romantischen» oder anderweitig konnotierten Konzeption der Natur aufs engste verknüpft und bringen die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler zu entgegengesetzten Konsequenzen, wenn Rigoni den Autor doch primär als Romantiker sieht¹⁰, während Mengaldo eindeutig für

6 Antonio Prete: *Il deserto e il fiore. Leggendo Leopardi*. Roma: Donzelli 2004, 90. Cf. hier auch: «Questo teatro filosofico, con le figure del pensiero affidate a ritorni, riprese, riapparizioni, smentisce quanti hanno voluto scolasticamente raggelare l'irrisolta interrogazione leopardiana in fasi, salti, fratture. La prima vittima di questo affanno storiografico distintivo è stata la leopardiana teoria della natura: sottratta alla sua mobilità appunto drammaturgica, al ventaglio amplissimo delle posizioni, all'intrico dei nessi, al turbamento stesso di un domandare privo di risposte», *ibid.*, 86.

7 Emanuele Severino: *In viaggio con Leopardi. La partita sul destino dell'uomo*. Milano: Rizzoli 2015, 158sq. Die Zitate aus dem *Zibaldone* folgen der Ausgabe: Giacomo Leopardi: *Zibaldone di pensieri*. Ed. critica e annotata a cura di Giuseppe Pacella. 3 vol. Milano: Garzanti 1991. Deutsche Übersetzung, wo nicht anders angegeben, nach: Giacomo Leopardi: *Das Gedankenbuch*. Auswahl, Übersetzung und Nachwort von Hanno Helbling. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1992. Die mit der Sigle *Zib.* jeweils angegebene Seitenzahl verweist auf die Seiten des Autographs.

8 Salvatore Natoli: «Natura», in: id. / Antonio Prete: *Dialogo su Leopardi. Natura, poesia, filosofia*. Milano: Mondadori 1998, 145.

9 Cf. die Zitate in den Fußnoten 2 und 5.

10 Cf. vor allem Rigonis Beiträge «Romanticismo leopardiano», «Leopardi, Schelling, Madame de Staël e la concezione romantica della natura» und «Contro l'analisi», in: Mario Andrea Rigoni: *Il pensiero di Leopardi*. Nuova ed. accresciuta e rivista. Prefazione di E.M. Cioran. Nota di Raoul Bruni. Napoli: La scuola di Pitagora editrice 2020, 171–215. Teilweise stellt sich Rigoni damit auch gegen Leopardis eigene Positionierung gegenüber den Zeitgenossen: «Erinnert sei nur an den *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* und die Polemik gegenüber Autoren wie Di Breme. Mit dem Abstand von 150

einen «Leopardi antiromantico» votiert und dafür seinerseits neben anderen Argumenten auch die romantische «visione della natura» heranzieht, die sich grundlegend von Leopardis Perspektive unterscheidet¹¹. Die salomonische Lösung – nicht als billiger Kompromiß, sondern notwendigerweise, eben aufgrund der Komplexität der Leopardischen Positionen – mag jene von Novella Bellucci sein, die vom «romantisme anti-romantique» Leopardis spricht und ihre Argumentation wiederum essentiell an der – eigenen und fremden – Konzeption der Natur festmacht: «Sa haine et son déni du moderne, et en ce sens son anti-romantisme, vont de pair avec une passion sans bornes pour l'Antiquité, avec une infinie et romantique nostalgie de la nature en tant que terre perdue et lieu originel (de la poésie, au premier chef)»¹².

Mit anderen Worten, Leopardis vielfältiges Denken und Dichten der Natur fordert geradezu die immer neue Auseinandersetzung damit heraus, weil keine Lektüre seiner Texte, gleich ob *Canti*, *Operette morali* oder *Zibaldone*, ob frühe Abhandlungen und *Discorsi*, ob Übersetzungen antiker Werke, eigene Projekte oder Briefe, um diese Frage der Natur herumkommt, so virulent ist sie in ihren unterschiedlichen Facetten und Bedeutungen allenthalben. Wiederum exemplarisch soll dies zunächst durch die Lektüre¹³ eines scheinbar so klaren,

bis 200 Jahren und in Kenntnis anderer «Romantiker» als jener, von denen Leopardi sich so dezidiert distanziert, mag sich der Blick auf «classici» und «romantici» freilich anders ausnehmen als in der Gegenwart des frühen 19. Jahrhunderts, und auch in Leopardis Werk bleiben keineswegs alle Oppositionen bis zum Ende so klar stehen, wie sie 1818 im *Discorso* scheinbar unwiderruflich formuliert worden waren.

- 11 Pier Vincenzo Mengaldo: «Leopardi antiromantico», in: id.: *Leopardi antiromantico. E altri saggi sui «Canti»*. Milano: Il Mulino 2012, 16. Der Autor beruft sich in seiner Argumentation einmal mehr auf die – für ihn offenbar nicht in Frage stehende – «svolta decisiva», die mit dem *Dialogo della Natura e di un Islandese* eingetreten sei (cf. *ibid.*, 20–27).
- 12 Novella Bellucci: «Leopardi: un romantisme anti-romantique», in: *Critique* 6.745–746 (2009), 585.
- 13 Im Sinne dieser «einführenden Überlegungen» konzentriert sich die hier vorgeschlagene Lektüre freilich im wesentlichen auf die mit dem Thema der Natur in seinen unterschiedlichen, hier anklingenden Facetten verbundenen Aspekte des Gedichts. Für eine umfassendere Lektüre, die diesen *canto* in Verbindung mit *La sera del dì di festa* und *Il sabato del villaggio* betrachtet und den Akzent insbesondere auf die Rolle von Imagination und Illusion sowie auf die spezifische Form der Erkenntnis, wie sie allein die Kunst zu verschaffen vermag, legt, sei auf die Interpretation Sebastian Neumeisters verwiesen, dem dieser ganze *Ginestra*-Band gewidmet ist: Sebastian Neumeister: «*La quiete dopo la tempesta*. Lettura», in: *Lectura leopardiana. I quarantuno Canti e I nuovi credenti*. A cura di Armando Magliani. Venezia: Marsilio 2003, 451–463. Neumeister weist auch darauf hin, daß dieser *canto* «sinora troppo negletto dalla critica» bislang vergleichsweise selten Gegenstand einer ausgedehnteren wissenschaftlichen Auseinandersetzung wurde. Auch der 2009 von Pier Vincenzo Mengaldo

unmittelbar eingängigen Gedichts wie *La quiete dopo la tempesta* unterstrichen werden, bevor abschließend – und an das erste der beiden Motti anschließend – in knapper Form gewisse Affinitäten Leopardis und Baudelaires, dieser beiden so unterschiedlichen und doch in manchem so nahen Begründer moderner Lyrik, im Blick auf beider Einschätzung der Natur im Fokus der Betrachtung stehen.¹⁴

II.

La quiete dopo la tempesta

- Passata è la tempesta:
 Odo augelli far festa, e la gallina,
 Tornata in su la via,
 Che ripete il suo verso. Ecco il sereno
- 5 Rompe là da ponente, alla montagna;
 Sgombrasi la campagna,
 E chiaro nella valle il fiume appare.
 Ogni cor si rallegra, in ogni lato
 Risorge il romorio
- 10 Torna il lavoro usato.
 L'artigiano a mirar l'umido cielo,
 Con l'opra in man, cantando,
 Fassi in su l'uscio; a prova
 Vien fuor la femmetta a còr dell'acqua

signifikanterweise «Per un commento alla *Quiete dopo la tempesta*» (in: *Strumenti critici* 24 (2009), 329–351) überschriebene Aufsatz schließt diese Lücke nicht wirklich, weil er eher Vers für Vers Material <für einen Kommentar> liefert, aber, anders als Neumeisters Beitrag, keine kohärente Auslegung des Gedichts, die allenfalls mit den «Conclusioni provvisorie» angedeutet oder versprochen wird (347–351). Als wenig plausibel und ergiebig erweist sich die stark psychologisierend und weitgehend biographistisch argumentierende, zugleich mit poststrukturalistischen Einsprengseln versehene Lesart des Gedichts, die Anne Urbancic vorgelegt hat («Reflecting on a moment of calm: Leopardi's <La Quiete dopo la tempesta>», in: *Rivista di studi italiani* 16 (1998), 519–536.

- 14 Die Gedichte Leopardis werden nach folgender Ausgabe zitiert: Giacomo Leopardi: *Canti*, in: id.: *Poesie e prose*. Vol. I. *Poesie*. A cura di Mario Andrea Rigoni con un saggio di Cesare Galimberti. Milano: Mondadori ³1990, 89s. Die deutsche Übersetzung findet sich in: Giacomo Leopardi: *Canti e Frammenti. Gesänge und Fragmente*. Italienisch / Deutsch. Übers. von Helmut Endrulat. Hg. von Helmut Endrulat / Gero Alfred Schwalb. Stuttgart: Reclam 1990, 166–171 (geringfügig modifiziert, um einige Rekurrenzen beizubehalten).

- 15 Della novella piova;
E l'erbauol rinnova
Di sentiero in sentiero
Il grido giornaliero.
Ecco il sol che ritorna, ecco sorride
- 20 Per li poggi e le ville. Apre i balconi,
Apre terrazzi e logge la famiglia:
E, dalla via corrente, odi lontano
Tintinnio di sonagli; il carro stride
Del passeggiar che il suo cammin ripiglia.
- 25 Si rallegra ogni core.
Sì dolce, sì gradita
Quand'è, com'or, la vita?
Quando con tanto amore
L'uomo a' suoi studi intende?
- 30 O torna all'opre? o cosa nova imprende?
Quando de' mali suoi men si ricorda?
Piacer figlio d'affanno;
Gioia vana, ch'è frutto
Del passato timore, onde si scosse
- 35 E paventò la morte
Chi la vita abborria;
Onde in lungo tormento,
Fredde, tacite, smorte,
Sudàr le genti e palpitàr, vedendo
- 40 Mossi alle nostre offese
Folgori, nemi e vento.
- O natura cortese,
Son questi i doni tuoi,
Questi i dilette sono
- 45 Che tu porgi ai mortali. Uscir di pena
È diletto fra noi.
Pene tu spargi a larga mano; il duolo
Spontaneo sorge: e di piacer, quel tanto
Che per mostro e miracolo talvolta

- 50 Nasce d'affanno, è gran guadagno. Umana
 Prole cara agli eterni! assai felice
 Se respirar ti lice
 D'alcun dolor: beata
 Se te d'ogni dolor morte risana.

[*Die Ruhe nach dem Sturm*

Vorüber ist das Gewitter. | Vögel höre ich jubeln. Die kleine Henne | kehrt auf die Gasse zurück | und gackert erneut ihren Vers. Und siehe, der Himmel | über den Bergen im Westen klart wieder auf. | Lichter dehnt sich das Land, | und silberschimmernd zeigt sich der Fluß im Tal. | Ein jedes Herz freut sich, und überall | regt sich's geräuschvoll. Das Tagwerk | nimmt seinen gewohnten Lauf. | Der Handwerker tritt in die Tür, sein Werkstück in Händen | den wolkigen Himmel betrachtend, | und singt. Und prüfend schaut | das Hausmütterchen und kommt auf den Hof, das frische | Regenwasser zu schöpfen. | Von Gasse zu Gasse laut | preist der Gemüsemann | wieder die Ware an. Siehe, die Sonne kehrt wieder, siehe, sie lacht | über Hügel und Haus, das Gesinde macht | die Fenster weit auf zu Terrasse, Loggia, Balkon. | Fern von der Hauptstraße hörst du den hellen Ton | klingender Schellen, hörst dumpf die Räder knarren, | wenn weiterzieht der Fuhrmann mit seinem Karren.

Es freut sich jedes Herz. | Wann sind im Leben wie heut | so beglückt und erfreut | die Menschen? Und wann sonst ginge | jeder mit solcher Wonne | ans Werk, an die Studien oder an neue Dinge? | Wann denkt man weniger an die eigenen Plagen? | Des Kummers Kind ist die Freude, | das eitle Vergnügen die Frucht | überstandener Angst, die selbst den, dem das Leben | verächtlich dünkte, erbeben | läßt und fürchten den Tod, | die Angst, die kalt, stumm und bleich | die Völker in langer Not | schwitzen und zittern ließ, wenn sie sahen, daß nur | um uns zu quälen, losgelassen sind | Blitze, Wolken und Wind.

Freigebeige, reiche Natur, | das also sind deine Gaben, | das sind die Wonnen, die Freuden, | die du den Sterblichen gönnst! Freude für uns ist's, | zu entrinnen den Leiden. | Leiden verteilst du reichlich. Ohne dein Zutun | stellt sich der Schmerz ein. Und großer Gewinn ist für uns schon | jene Freude, die wie ein Wunder manchmal | aus dem Kummer entspringt. | Menschengeschlecht, du Liebbling der Götter, entzückt, | wenn du aufatmen darfst | nach einem Schmerz, und beglückt, | wenn der Tod dir von allen Schmerzen Erlösung bringt.]

Ohne an dieser Stelle detailliert auf den Reichtum dieses von der Forschung eher unberücksichtigt gelassenen Gedichts¹⁵ eingehen zu können, in dem zahlreiche

15 So Neumeister: «La quiete dopo la tempesta», 463 (das Zitat findet sich oben in Anm. 13).

auch andernorts im Werk Leopardis zentrale Themen anklingen, sei hier insbesondere die Vielfalt der Naturbegriffe und die Reflexion über diese unterschiedlichen Arten, ‹Natur› zu verstehen, hervorgehoben. Das nicht strophisch gebaute, sondern in drei ungleich lange *lasse* oder Versabschnitte gegliederte Gedicht, das nicht nur als ‹composizione lirica perfetta»¹⁶ gewertet wird, sondern, Umberto Saba zufolge, mit ‹e chiaro nella valle il fiume appare» (v. 7) gar den schönsten je geschriebenen Vers überhaupt enthalte¹⁷, evoziert in diesen drei Teilen, gekoppelt mit drei je unterschiedlichen Sprechweisen, eben jene drei unterschiedlichen Bedeutungsebenen des Wortes ‹Natur›, die, wie Fabiana Cacciapuoti gezeigt hat, das ‹sistema della natura» im *Zibaldone* ausmachen:

la lettura del testo zibaldonico [...] offre due linee interpretative della natura: la natura degli uomini [...], e la natura come entità, un'astrazione che domina tutto il pensiero leopardiano e che non conosce i termini di madre e matrigna altrove usati. Tuttavia, un terzo aspetto della natura – aspetto non secondario – va considerato: ed è quello della natura fisica, della terra con i suoi alberi, fiori, frutti [...]. L'intreccio di questi tre aspetti non comporta alcuna contraddizione [...]. L'attenzione alla natura come sistema comprende allora, ed è questo il punto centrale di tutto il discorso, la natura dell'uomo come parte integrante e non separata della natura intesa quale ambiente e quale astrazione, cioè ordine delle cose.¹⁸

Dieselbe Trias läßt sich in dem Gedicht ausmachen, auch wenn das lyrische Ich in allen drei Teilen präsent ist und sie so zusammenschließt: im ersten zunächst als wahrnehmendes Ich in ‹odo» (v. 2) und in ‹odi» (v. 22) im von ihm angesprochenen Du – das freilich auch das Ich selbst meinen kann, wie es den noch fernen Schellenklängen lauscht und auf den mit seinem Wagen aufbrechenden ‹passaggier» schließt. Im zweiten Teil manifestiert sich die Sprechinstanz hingegen – außer durch das temporaldeiktische ‹com'or» (v. 27), das den unmittelbaren Bezug zur im ersten Teil geschilderten Situation, der geschäftigen Ruhe nach dem Sturm, herstellt, in der sich, der Fiktion nach, dieses Ich befinde und die

16 Barbara De Miro D'Aieta: ‹Il teatro mentale di Leopardi e il paesaggio dei Grandi Idilli›, in: Vincenzo Placella (a cura di): *Leopardi e lo spettacolo della natura*. Atti del Convegno internazionale (Napoli 17–19 dicembre 1998). Napoli: L'Orientale 2000, 354.

17 ‹Potrebbe rimanere, di secoli di noia, un verso: il più bello, il più inutile, il più melanconico, il più perfetto che sia mai stato scritto: *E chiaro nella valle il fiume appare*.» Umberto Saba: *Scorciatoie e raccontini* [1946]. Genova: Il melangolo 1993, 182. Den Hinweis auf Saba verdanke ich Mengaldo: ‹Per un commento›, 338.

18 Fabiana Cacciapuoti: ‹Considerazioni sul ‹sistema della natura› nello *Zibaldone*›, in: Vincenzo Placella (a cura di): *Leopardi e lo spettacolo della natura*. Atti del Convegno internazionale (Napoli 17–19 dicembre 1998). Napoli: L'Orientale 2000, 316 und 323.

es hörend und sehend beobachte – primär in «alle nostre offese» (v. 40), mit dem zugleich die Verkettung mit dem dritten Teil und hier dem «fra noi» (v. 47) entsteht, so daß alle drei Abschnitte durch die Sprechsituation und über die Unterschiede hinweg durch das sprechende Ich eng verbunden sind, auch wenn das angesprochene Du, das im zweiten Teil ganz fehlt, vom ersten bis zum dritten ein völlig anderes geworden ist, weil hier ein anderer der drei Aspekte, die das von Cacciapuoti erwähnte «sistema della natura» im *Zibaldone* ausmachen, im Vordergrund steht.

Der erste, von «odo» und «odi» quasi umrahmte Versabschnitt (vv. 1–24) evoziert, wie das vom Polypoton unterstrichene Wahrnehmungsverb hervorhebt, vor allem die den Menschen umgebende Natur, die «natura intesa quale ambiente», und den Menschen in dieser Natur als Teil der Natur: Wie im *Elogio degli uccelli* geschildert, singen auch hier die Vögel nach dem Gewitter wieder, das Huhn ist erneut auf dem Weg zu sehen und mit seinem «verso» zu hören, der Himmel reißt auf, die Berge oben und unten im Tal der Fluß enthüllen sich von neuem dem Blick, die Sonne lacht über den Hügeln und Häusern, und in diesem Ambiente nehmen auch die Menschen, in voller Übereinstimmung mit der Natur um sie herum, ihre verschiedenen Tätigkeiten wieder auf. Die Fülle der akustischen und visuellen Eindrücke von «Odo augelli far festa» (v. 2) bis «odi lontano | Tintinnio di sonagli» (vv. 22s.)¹⁹ unterstreichen den Aspekt der sinnlichen Wahrnehmung dieser physischen Natur, wenngleich es sich, wie wiederum die fröhlich singenden Vögel, der heitere Himmel, Fluß und Berge etc. deutlich machen, weniger um eine «realistische» oder gar «veristische» Darstellung²⁰ handelt, sondern um ein fröh-

19 Wie Campana in seiner Ausgabe der *Canti* anmerkt, verweisen diese Verse zurück auf die erste Seite des *Zibaldone*, wo in den bereits 1817 entstandenen Versen dasselbe Motiv des «passagger» mit seinem «carro» auf der «maestra via» vorkommt und ebenfalls «Il tintinnio de' mobili sonagli» zu hören ist. Selbstverständlich handelt es sich bei diesen «sonagli» in beiden Fällen einfach um am Wagen angebrachte Schellen, wie es in früheren Zeiten der Brauch war, und nicht, wie in einem der folgenden Beiträge, bezogen auf den Beginn des *Zibaldone*, zu lesen, um eine Anspielung auf die Narrenkappe (*berretto a sonagli*) oder gar auf eine Klapperschlange (*serpente a sonagli*): «I versi del canto, come già gli appunti, alludono all'uso antico di appendere sonagli ai carri per renderne evidente l'arrivo, il passaggio o gli spostamenti». Andrea Campana: [Commento], in: Giacomo Leopardi: *Canti*. Introduzione e commento di Andrea Campana. Roma: Carrocci 2014, 359. Im Kontext des *canto* wirken die «sonagli» in erster Linie mit am fröhlichen, vielstimmigen Konzert der gesamten Natur nach der «tempesta» und signalisieren so einmal mehr das – buchstäblich – harmonische Miteinander von Mensch und (restlicher) Natur in diesem ersten Versabschnitt.

20 So Urbancic: «Reflecting on a moment of calm», 525, die sich mit «verismo» auf Sapigno bezieht, gleichzeitig aber, mit Bezug auf Russo, von deskriptiv-idyllischen Versen spricht und vor allem, wie auch De Miro D'Aieta, alles hier Gedichtete unmittelbar

lich-friedliches ‹Bild› oder ‹Idyll› des ländlichen Lebens nach einem Gewitter, wenn die Natur nach ‹Folgori, nembi e vento› (v. 41) gleichsam aufatmet und Mensch und Tier sich an der momentanen ‹Idylle› erfreuen. In eben diesem Augenblick setzt, nach der ängstlichen Angespanntheit und erzwungenen Pause, das ‹lebendige Leben› wieder ein, wie viele der Verben von ‹ripete›, ‹risorge› und ‹(ri)torna› bis ‹rinnova› und ‹ripiglia› unterstreichen, die durch eine Art semantischer Anziehungskraft selbst in ‹rallegra› das ‹Von neuem› und ‹Wieder› mitschwingen lassen²¹.

Nicht zuletzt die metrische Gestalt dieses *canto* trägt ihrerseits zu seiner Klanglichkeit, seiner Musikalität bei. Denn nicht nur wechseln *endecasillabi* und *settenari* wie häufig in Leopardis *canzoni* und *canzoni libere* unregelmäßig ab und überwiegen in diesem ersten Versabschnitt unter den Elfsilbern klar die *endecasillabi a maiore*²²; unterstützt durch die Reime und Assonanzen klingt der *canto* hier fast durchgängig, als sei er aus Kurzversen zusammengesetzt, und erinnert so einmal mehr an ein fröhliches Lied oder gar einen Tanz, wie er im fol-

auf die historische Figur des Conte Giacomo Leopardi und die Villa der Familie in Recanati münzt. Daß es sich um viel mehr als um einen biographischen Bezug und um das nachträgliche Bedichten der kindlichen Angst vor dem Gewitter (cf. *Zib.* 3518sq.), auf die auch gern hingewiesen wird, geht, macht Blasucci deutlich: Zwar handle es sich um eine ‹realità familiare al poeta›, die allerdings – selbstverständlich – ‹filtrata dalla memoria› sei, doch mehr noch liege ein ‹vero e proprio *topos* interno alla fantasia leopardiana› vor, den zugleich diverse ‹suggestioni ‹esterne›› bereicherten, so daß die ‹memoria letteraria (anche [...] autoletteraria)› für die Genese auch dieses Gedichts einmal mehr nicht zu unterschätzen ist. Luigi Blasucci: ‹I tre momenti della ‹Quiete››, in: id.: *I tempi dei ‹Canti›. Nuovi studi leopardiani*. Torino: Einaudi 1996, 129 und 127sq.

21

Auch wenn das Verb ‹allegrare› laut *Zingarelli* durchaus noch existiert, ist doch ‹rallegrare› die heute üblichere Form, während ersteres fast ausschließlich zum gehobenen oder ‹literarischen› Register gezählt wird, wohingegen das Adjektiv ‹allegro› ebenso wie die Substantive ‹allegria›, ‹allegrezza› und, als musikalische Satzbezeichnung, ‹allegro› gängig geblieben sind. Entsprechend annotiert Campana in seiner Ausgabe der *Canti* (226) zu ‹la gioventù del loco [...] in cor s'allegra› (vv. 33–35 des *Passero solitario*) einfach ‹si rallegra› als Synonym zur ungebräuchlich gewordenen Variante, ohne damit ein ‹wieder› zu konnotieren. Anders im Kontext einer ‹tempesta passata›, wo die Anziehungskraft des ‹ri-› auf ‹si rallegra› ausstrahlt – zumal Leopardi im anderen *Canto* ja diese Form verwendet und sich dazu gewiß nicht allein durch metrische Gründe gezwungen sah.

22

Hierauf weist auch Mengaldo hin, der aber vor allem das zahlenmäßige Verhältnis der beiden Versformen, die größere Zahl von *endecasillabi* am Ende (vv. 19–24), die als ‹segnale di chiusa› fungiere und durch die ein ‹slargo finale› in der Art einer ‹coda› entstehe, sowie die, abgesehen vom letzten Vers des Abschnitts, durchgängige Gestalt erwähnt: ‹gli endecasillabi hanno il ritmo arioso e rapido, così caro a Leopardi, di x-6a-10a (eventualmente 6a-7a), dunque ripetendo al loro interno la forma del settenario, e spesso, a confermarla, all'interno di versi con pause più o meno marcate dopo la settima sillaba› (Mengaldo: ‹Per un commento›, 334).

genden *Sabato del villaggio* in der Erinnerung der «vecchierella» evoziert wird²³. Mit dem vom letzten Vers gesetzten Schlußpunkt, der Umkehr des Rhythmus durch einen *endecasillabo a minore* oder auch, nicht dem Schriftbild, aber dem Klang nach, durch einen *quinario tronco* und einen *settenario*, könnte der von der «vecchierella» dort und hier vom sprechenden, «singenden» Ich samt seinem (Lese-)Publikum imaginierte Reigen nach «ripiglia» als dem letzten Wort der *lassa* wieder beginnen: «Passata è la tempesta, | Odo augelli far festa» etc.

Doch dieses friedliche Bild der «Ruhe nach dem Sturm», in dem «Ogni cor si rallegra» (v. 8), weil, wie die vielzitierte *Zibaldone*-Passage vom 7. August 1822 formuliert, die beängstigenden «convulsioni degli elementi e altri tali cose che cagionano l'affanno e il male del timore all'uomo naturale e civile, e parimente agli animali», vorüber sind und die «calma dopo la tempesta» (*Zib.* 2601)²⁴ genossen werden kann, hat keine Dauer; es währt nur den einen Augenblick des Jetzt, auf das der Beginn des zweiten Abschnitts mit dem bereits erwähnten «com'or» hinweist. Was zunächst – eben im Sinne des Rundtanzes,

23 Wie in vielen Gedichten Hölderlins, in denen beim bloßen Hören die Vergrenze nicht immer eindeutig ist, und wie auch häufig bei Leopardi zu beobachten (selbst dort, wo, wie in *L'infinito*, ausschließlich *endecasillabi* vorliegen, aber sich über diese eine andere Struktur legt, wie Costanzo Di Girolamo in «Gli endecasillabi dell'«Infinito»» mit den *endecasillabi interlineari* (cf. *ibid.*, 180) gezeigt hat), könnte auch dieses Gedicht seinem Klang, den Zäsuren und der Reimstruktur gemäß anders gedruckt werden, als sei es aus *settenari* und *quinari* zusammengesetzt (die Zählung verändert sich, weil aus vielen Sinalöphen dann Dialöphen werden, was die rein rechnerische Verlängerung von elf zu zwölf Silben bewirkt; der Klang ist derselbe, wie auch Mengaldo mit seinem Hinweis auf die «pause più o meno marcate dopo la settima sillaba» suggeriert: «Passata è la tempesta: | odo augelli far festa, | e la gallina, | tornata in su la via, | che ripete il suo verso. | Ecco il sereno | rompe là da ponente, | alla montagna; | sgombrasi la campagna, | e chiaro nella valle | il fiume appare». In solcher Kleinschrittigkeit würde das angesprochene «Volkstanzmotiv» akzentuiert, das aber natürlich nur die eine Seite des komplexen *canto* aufgreift. Um wieviel vielfältiger (und offener, beweglicher im variablen Wechselspiel von *endecasillabi* und *settenari*) er ist, zeigt schon der stilistische Zusammenprall im zweiten Vers, in dem «hohes» und «niedriges» Register auf engstem Raum nebeneinander stehen, die poetischen «augelli» neben der alltäglich-prosaïschen «gallina» (trotz oder gerade dank ihres ironischen «verso» in v. 3), und in dieser Verdichtung von Anfang an auf das subtile Spiel des gesamten *canto* deuten. Auf den Gegensatz von «voce letteraria» und «parola familiare» weist auch Mengaldo hin, der zudem den Unterschied von «gallina» hier und «gallinella» («assai meno «realistico», più settecentesco o arcadico») in der *Vita solitaria* hervorhebt. Mengaldo: «Per un commento», 336 und 331.

24 «Daher denn der Aufruhr der Elemente und anderes, was dem Naturmenschen oder dem Zivilisierten und nicht minder den Tieren usw. Furcht und Schrecken verursacht»; «weil man [...] nach dem Sturm die Ruhe [doppelt genießt]» (7. August 1822).

auf den auch die vielen Rekurrenzen²⁵ im ersten Teil anzuspielen scheinen – wie eine Art Refrain klingt – «Ogni cor si rallegra, [...] Si rallegra ogni core» (vv. 8 und 25) –, erweist sich beim Weiterlesen doch als das, was der Chiasmus schon angedeutet hatte: als Verkehrung des friedlichen Bilds, als Wechsel in der Betrachtungs- wie in der Sprechweise, als ›buchstäbliches‹ (χ) Durchkreuzen der Illusion, der fröhliche Tanz lasse sich fortsetzen. Nur der zweite Vers des zweiten Abschnitts vermag die Illusion noch einen kleinen Moment lang festzuhalten – «Si rallegra ogni core. | Sì dolce, sì gradita» (vv. 25sq.) –, doch mit einem erneuten Chiasmus setzt unmittelbar danach mit dem ersten «Quando» als nachgeschobenem Fragepronomen die Serie der durch die Anapher «Quando» und die polysyndetische «o»-Enumeratio zusätzlich betonten rhetorischen Fragen ein, die dem Gedicht plötzlich einen völlig anderen Ton geben und den *canto* eher als nach einem fröhlichen Ritornello nun trotz der positiv konnotierten Lexeme und trotz der vorherrschenden *settenari* nach einer klagenden Elegie klingen lassen: «Sì dolce, sì gradita | Quand'è, com'or, la vita? | Quando con tanto amore | L'uomo a' suoi studi intende? | O torna all'opre? o cosa nova imprende? | Quando de' mali suoi men si ricorda?» (vv. 25–31).

Durchkreuzt wird damit auch die Freude, die bis hierher «augelli» und «galina», «artigiano», «femminetta», «erbaiuol», «famiglia», «passeggier» und gemeinsam mit «ogni cor» scheinbar auch das singende Ich empfinden. Dessen bohrendes Fragen, das es nur an sich selbst zu richten scheint – es gibt kein Du in diesem mittleren Abschnitt –, verkehrt «piacere» und «gioia» oder verwandelt sie geradezu in Nichts, erweist sich ersteres in der Reflexion doch als bloßer «figlio d'affanno» und letztere als eitel, weil lediglich «frutto | del passato timore» [«des Kammers Kind» und «Frucht überstandener Angst»].²⁶

Im Nachdenken des Ich über die in all den aufgezählten Wahrnehmungen des ersten Versabschnitts gemachte Erfahrung, in der wörtlich zu nehmenden Re-flexion als einem ›Zurückbiegen‹ des einen Ereignisses der ›tempesta pas-

25 Unter anderem, zusätzlich zu Reimen und Assonanzen, die Wiederholungen *tornata-torna*, *ogni-ogni*, *novella-rinnova*, *sentiero-sentiero*, *ecco-ecco*, *apre-apre*. Cf hierzu auch Mengaldo: «Per un commento», 332, und Blasucci: «I tre momenti», 130–132, der, bezogen auf die *prima lassa*, seinerseits von «una sorta di «allegretto» spricht und so ebenfalls den besonderen musikalischen Charakter dieses ersten Teils hervorhebt.

26 Interessanterweise klingt die deutsche Übersetzung trotz ihrer großen Nähe zum Original noch deutlich positiver als der italienische Text; hier mutet erst der dritte Versabschnitt mit der ironischen Anrufung der Natur deutlicher negativ konnotiert an. In diesem Sinn vermag die Übersetzung den schwebenden Charakter des zweiten Teils zwischen dem ersten und dem dritten zu unterstreichen, auch wenn sie so den Ton des Originals nicht ganz zu treffen scheint.

sata» und ihrer Folgen auf «la vita» und «l'uomo» generell, auf das Menschsein, erscheint auch die Natur in einem anderen Licht als zuvor und wiederum geradezu auf den Kopf gestellt: War vorher die «tempesta» – eben wie das abgezogene Gewitter – nur noch im ersten Vers als vom ersten Wort an vergangene, «passata», präsent und damit nur mehr der Ausgangspunkt aller Freuden und allen Aufbruchs, aller Heiterkeit, in der sich Mensch, Tier und restliche Natur bis hin zur lächelnden Sonne in der meteorologischen «calma» oder «quiete»²⁷ vereinten, wird sie, nun aber aufgefächert in «Folgori, nemi e vento» (v. 41) [«Blitze, Wolken und Wind»], zum Zielpunkt des ganzen Versabschnitts. Diese Gewitter-Trias, die sich nicht mehr auf «festa» reimt, sondern hier den «vento» über den Gleichklang mit dem «tormento» verknüpft, verwandelt sich so zum Bild aller Übel, die den Menschen heimsuchen und, wie die einzigen Vergangenheitsformen des ganzen Gedichts andeuten, dies schon immer taten, wenn sich die Erfahrung des einen Ereignisses, die Wirkung des plötzlich nachlassenden Schreckens oder Übels, verallgemeinern läßt und selbst auf den ausweiten, der eigentlich das Leben verachtete und den Tod herbeisehnte, oder auf die seit jeher «kalt, stumm und bleich [...] in langer Not» leidenden Menschen.

War der eigentlich Kippunkt bereits an der Stelle erreicht, an der jedes vermeintlich empfundene Glück erkannt wurde als bloßes Nachlassen der zuvor verspürten Qual, jede Freude als nur die Frucht überstandener Angst, erreicht diese andere Sicht auf das «vergangene Gewitter» hier ihren Höhepunkt, insofern die Naturphänomene direkt auf den Menschen bezogen und daher als «offese», als eine Art Freudischer Kränkungen *avant la lettre*, betrachtet werden: Blitze, Wolken und Wind erscheinen dem Ich, das sich in dieser ersten Person Plural ausdrücklich als Teil der grundsätzlich leidenden Menschheit begreift, als «mossi alle nostre offese» [«in Bewegung versetzt, um uns zu demütigen»], und sie werden als eine Art *pars pro toto* zum Bild für all das, was den Menschen kränkt und leiden läßt, so wie das abziehende Gewitter, ganz anders als im ersten Abschnitt, hier zum Bild dafür wird, daß alles Glück,

27 Gegenüber dem neutraleren, gleichsam «meteorologischeren» Lexem «calma», das Leopardi im *Zibaldone* für die «Ruhe nach dem Sturm» gewählt hatte, wirkt die «quiete» wiederum poetischer und anspielungsreicher, zumal sie gleichzeitig diverse intertextuelle Bezüge herstellt, vor allen anderen jenen zur «profondissima quiete» des *Infinito*.

alle Freude und alle Lust im menschlichen Leben sich nur dem Nachlassen von Schmerz und Qual verdankt und folglich ebenso eitel wie illusionär ist.²⁸

In diesem Sinn wird dieser zweite Versabschnitt, auch wenn das Gewitter in seinem letzten Vers noch einmal anklingt, primär zu einer Reflexion über die Natur des Menschen, über die gesamte *conditio humana*, so wie schon die erwähnte *Zibaldone*-Passage, die bereits die «calma dopo la tempesta» thematisiert, vor allem eine Reflexion über die aus der Eintönigkeit resultierende «noia» ist, über die Notwendigkeit der Übel, um noch das Glück zu empfinden, weil andauernde Freuden, die eigentlich glücklich machen müssten, allein durch die Gewöhnung diese Freuden selbst zerstören und das Glückselbst verhindern (cf. *Zib.* 2599–2602). Nach der Betrachtung der physischen Natur – Menschen, Tiere und Landschaft – im ersten Versabschnitt, die durch die visuellen und akustischen Sinneseindrücke, mithin die menschliche Physis, skandiert wird, folgt demnach im zweiten Abschnitt die Reflexion über die menschliche Natur, gleichsam die «psychische Natur» des Menschen, die jedoch nicht losgelöst von der physischen zu betrachten ist, wie auch in der oben zitierten Passage von Fabiana Cacciapuoti anklang: «la natura dell'uomo come parte integrante e non separata della natura intesa quale ambiente e quale astrazione, cioè ordine delle cose»²⁹.

Während der zweite Teil mit dem ersten unmittelbar über den beinahe wörtlich, aber chiasmisch verkehrt wiederholten Vers verbunden ist, schließt er sich mit dem dritten nicht nur, wie angedeutet, über das in diesen beiden Versabschnitten vorkommende *Wir* zusammen – «alle nostre offese» (v. 40) und «fra noi» (v. 46) –, sondern zudem über den Reim, der die «offese» eng mit der «natura cortese» verknüpft, sowie über das zweimalige «questi» (vv. 43 und 44) zu Beginn des dritten Teils, das auf den Schlußvers des vorigen Abschnitts, besagte «Blitze, Wolken und Wind», zurückverweist.

28 Von daher unterscheidet sich die hier vorgeschlagene Lesart grundlegend von jener Gioanolas, der zwar auch die «figura della quiete dopo la tempesta» als Bild (er spricht mehrfach von «simboleggiare») für die «persuasione che il piacer sia figlio d'affanno» sieht, aber doch die «insistenza marcata, fino ai limiti dell'esagerazione, sui termini dello spavento procurato dall'evento m[e]tereologico» verblüffend findet und letztlich auf eine Überdeterminiertheit der Figur der «tempesta» schließt. Entsprechend deutet er sie in seiner psychologisch-psychoanalytischen Lektüre im Kontext eines Schuld-und-Strafe-Komplexes und, wenn nicht eines Verfolgungswahns, so doch einer «opinione persecutiva», wie sie etwa «le nostre offese» suggerierten: cf. Elio Gioanola: «Il topos della tempesta nell'opera leopardiana», in: Vincenzo Placella (a cura di): *Leopardi e lo spettacolo della natura*. Atti del Convegno internazionale (Napoli 17–19 dicembre 1998). Napoli: L'Orientale 2000, 463.

29 Cacciapuoti: «Considerazioni sul «sistema della natura»», 323.

Wiederum grundlegend anders aber ist auch hier die Sprechhaltung, die erneut eine andere Seite der Natur in den Fokus rückt: Nach dem die <natürliche> Umgebung wahrnehmenden und beschreibenden Ich des ersten Abschnitts und nach dem reflektierenden und aus den konkreten Beobachtungen allgemeine Schlüsse über die Natur des Menschen ziehenden Ich des zweiten setzt der dritte Versabschnitt mit einer versfüllenden Apostrophe ein, die in Anbetracht der «offese» und der «Folgori, nembi e vento» zuvor nicht anders als antiphrastisch gelesen werden kann: «O natura cortese» (v. 42).³⁰ Diese so generöse Natur teilt freigebig Gaben und Freuden an die Sterblichen aus, doch ihre «doni» und «diletti» werden nicht nur durch die Deiktika mit dem Hinweis auf das Zuletztgenannte spezifiziert, sondern im folgenden durch

30 Die Frage bleibt, wie sehr auch die sieben Jahre früher verfaßte *Zibaldone*-Passage über die Natur, die in jeder Hinsicht für die «felicità degli animali» Sorge und ihnen daher die «continuità dei piaceri» habe untersagen müssen, ironisch zu lesen wäre, wenn es schon dort, unmittelbar vor der Stelle über die «convulsioni degli elementi» und die «calma dopo la tempesta», heißt: «Ecco come i mali vengono ad esser necessari alla stessa felicità, e pigliano vera e reale essenza di beni nell'ordine generale della natura: massimamente che le cose indifferenti, cioè non beni e non mali, sono cagioni di noia per se, [...] e di più non interrompono il piacere, e quindi non distruggono l'uniformità, così vivamente e pienamente come fanno, e soli possono fare, i mali.» (*Zib.* 2600sq., 7 agosto 1822) [«Die Natur hat den Lebewesen alle Arten von Glück bereitet. Dauernde Freuden hat sie ihnen daher verwehren, verbieten müssen. [...] So aber wird das Unerfreuliche dem Glücke selbst notwendig und nimmt in der allgemeinen Naturordnung den wahren und wirklichen Sinn des Erfreulichen an; zumal das Gleichgültige, das weder Erfreuliche noch Unerfreuliche, Langeweile hervorbringt [...] und außerdem das Vergnügen nicht unterbricht, also die Einförmigkeit nicht ganz und entschieden zerstört, wie dies allein das Unerfreuliche tut und kann.», 7. August 1822]. Zumindest wird schon hier der anthropozentrische Blick ironisiert, indem die Opposition von «beni» und «mali» buchstäblich dekonstruiert wird und letztere zu ersteren undefiniert werden, um die These von der Sorge der Natur um das Glück auch des Menschen aufrechterhalten zu können und alles Schlechte zu legitimieren, weil es zu verhindern helfe, daß sich die «noia» beim Menschen einstelle. Noch einen Schritt weiter geht – in anderem Kontext – D'Intino in seiner Lektüre der Passage, die so freilich auch bei ihm nicht im Sinne der These einer hier noch waltenden «Natura madre benigna» als Antithese zur späteren «matrigna maligna» vereindeutigt wird, im Gegenteil: «Leopardi mette qui a fuoco l'essenza del moderno consumismo seducente, un insoddisfatto edonismo che si arroga il «diritto alla felicità» con l'artificiale produzione di piaceri [...]. E immagina invece un mondo continuamente interrotto, imprevedibile, anche se l'interruzione potrebbe portare dolore. La natura è valorizzata paradossalmente proprio per la sua capacità di produrre mali [...]. Il vero male, insomma è l'indifferenza, l'acquiescenza a una condizione statica in cui tutto è già noto, previsto, calcolabile.» Franco D'Intino: «Uno snaturamento senza limiti. Il destino dell'umano secondo Leopardi», in: «*Eco-Leopardi*». *Visioni apocalittiche e critica dell'umano nel poeta della Natura*. A cura di Patrizio Ceccagnoli / Franco D'Intino. *Costellazioni* 10 (2019), 118.

Definition und Erläuterung fast syllogistisch verallgemeinert: (a) Du verschaffst den Sterblichen Freuden. (b) Eine Freude ist für uns schon, dem Leiden zu entkommen. (c) Leiden verteilst du reichlich, und jene Lust, die wie durch ein Wunder manches Mal aus dem Kummer hervorgeht, ist ein großer Gewinn. Dieser ›Gewinn‹ expliziert die zuerst genannten ›doni‹ und schließt so den Kreis der kurzen Beweisführung, der unmittelbar eine weitere Apostrophe folgt, die nach dieser Erläuterung gleichermaßen antiphrastisch erscheint wie die erste: «Umana | Prole cara agli eterni!» (vv. 50sq.).

Zwar zerschneidet das Enjambement hier das ›Menschengeschlecht‹, doch zugleich wird es auf diese Weise unter allen ›Sterblichen‹ (v. 45) oder Lebewesen (den ›animali‹ in *Zib.* 2600) herausgehoben und steht ›Umana‹ so, durch die Versendstellung betont, in einer Reihe mit ›felice‹, ›beata‹, ›ti lice‹ und ›risana‹: durchweg positiv konnotierten Adjektiven und Verben, denn der abschließend an die gesamte Menschheit gerichtete Ausruf mündet in eine Klimax von Seligpreisungen: Nicht nur ist sie den Ewigen lieb und teuer; nicht nur darf sie sich glücklich schätzen, wenn sie nach einem Schmerz aufatmen kann; überglücklich, geradezu selig ist sie, wenn sie, die zuvor schon in den ›mortali‹ (v. 45) mit angesprochen war, dank der ›Heilung‹ durch den Tod endlich nicht mehr ist: «beata | se te d'ogni dolor morte risana» (vv. 53sq.).

Mit dieser doppelten Apostrophe, durch die das lyrische Ich in der text-internen Pragmatik hier die ›natura cortese‹ auf der einen Seite, die ›umana prole‹ auf der anderen nicht nur anspricht, sondern auch einander gegenüberstellt, ist eindeutig, daß in diesem Abschnitt der Mensch nicht mehr als Teil der als Ambiente verstandenen Natur erscheint, wie im ersten Abschnitt, wo das Ich zwar als Beobachter der ganzen Szenerie agiert und gleichsam an deren Rand verharret, aber sich doch durch ›odo‹ – ›odi‹ nicht außerhalb des in seinen Worten entworfenen Bildes stellt, sondern die Natur nur so wahrnehmen kann, weil es in ihr ist. Demgegenüber erscheint die Natur im dritten Versabschnitt als jene ›Entität‹ und ›Abstraktion‹, die Cacciapuoti im oben zitierten Aufsatz als eine der interpretativen Linien bezeichnet, die das ›System der Natur‹ im *Zibaldone* konstituieren.

Die Natur tritt hier zwar nicht als Sprechende oder anderweitig Handelnde auf, ist aber in ihrer Funktion als direkt Angesprochene und durch das wiederholte Du (*con variazioni* in vv. 43, 45, 47) zusätzlich als Prosopopöie markierte Gestalt dennoch jenen Inszenierungen in den *Operette morali* an die Seite zu stellen, in denen sie als Figur auftritt: dem *Dialogo della Natura e di un'Anima* und dem *Dialogo della Natura e di un Islandese*. Doch während dort jeweils unterschiedliche Aspekte wie etwa die Kritik am Anthropozentrismus ins Zentrum der Dialoge rücken – ebenso wie in weiteren *Operette*, die ihrerseits die

Natur thematisieren, wie der eingangs erwähnte *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, aber auch die *Storia del genere umano* oder der *Cantico del gallo silvestre* und eigentlich alle Texten der Sammlung in der ein oder anderen Weise –, finden sich in *La quiete dopo la tempesta* auf dem engen Raum von 54 Versen alle drei Aspekte, die besagtes ‹System der Natur› vereint.

Ebenso wie im *Zibaldone* die Verknüpfung, der ‹intreccio di questi tre aspetti›, keinerlei Widerspruch impliziert, ist auch der *canto* mit seinen verschiedenen Naturbildern nicht widersprüchlich, eben weil Leopardis Reflexion über die Natur sich gerade durch diese komplexe Konzeption auszeichnet, die durch das Miteinander sich scheinbar ausschließender Konzepte und nicht durch die Isolierung eines einzelnen Aspekts entsteht: ein Miteinander, das sogar das vermeintlich unumstößliche Prinzip des *tertium non datur* explizit in ein *tertium datur* verwandelt:

Del resto e in generale è certissimo che nella natura delle cose si scuoprono mille contraddizioni in mille generi e di mille qualità, non delle apparenti, ma delle dimostrate con tutti i lumi e l'esattezza la più geometrica della metafisica e della logica, e tanto evidenti per noi quanto lo è la verità della proposizione Non può una cosa a un tempo essere e non essere. Onde ci bisogna rinunciare alla credenza di questa o di quelle. E in ambo i modi rinunzieremo alla nostra ragione. (*Zib.* 4100, 2 giugno 1824)

[Im übrigen und im allgemeinen ist ganz gewiß, daß in der Natur der Dinge sich tausend Widersprüche tausendfacher Art und Bedeutung finden, keine [nur scheinbaren, sondern] solche, die mit aller Klarheit und mit der höchsten Genauigkeit der Metaphysik und der Logik erwiesen sind; für uns so erwiesen wie die Wahrheit des Grundsatzes – daß etwas nicht zugleich sein und auch nichtsein kann. Wir müssen also den Glauben an das eine oder das andere aufgeben. Und in beiden Fällen geben wir unsere Vernunft auf. (2. Juni 1824)]

Was aber im *Zibaldone* sich auf über 4.500 Seiten und viele einzelne Beobachtungen, Anmerkungen, Reflexionen erstreckt, so daß gelegentlich der Eindruck von Widersprüchlichkeit oder Brüchen entstehen mag, macht das Gedicht auf seinem ungleich begrenzteren Raum und in großer Dichte unmittelbar nachvollziehbar: die Tatsache, daß, um erneut Cacciapuoti zu zitieren, die Auffassung und Betrachtung der ‹Natur als System› ‹la natura dell'uomo come parte integrante e non separata della natura intesa quale ambiente e quale astrazione, cioè ordine delle cose› umfaßt.

In diesem Sinn ist auch das in wenigen Tagen im September 1829 entstandene Gedicht ebensowenig ‹widersprüchlich› (sofern ein solches Epitheton bezogen auf Lyrik überhaupt als sinnvoll erachtet werden kann) wie der *Zibaldone*, das in langen Jahren geführte *Gedankentagebuch* oder ‹Gedanken-Sammelsurium›.

Vielmehr kann die Meditation über die Natur des Menschen, wie sie der zweite Versabschnitt und mithin das Zentrum des Gedichts, ausgehend von der konkreten Situation in der Natur und mündend in die Anklage der abstrakten Entität Natur, nicht anders als in Paradoxa erfolgen: eben weil – erstens – alles mit allem zusammenhängt, weil es – zweitens – in solchem grenzen-losen Imaginieren keine einsinnige, lineare Entwicklung geben kann, sondern statt dessen die Komplexität eines Systems, das eher der Logik des Rhizoms als jener des Baums gehorcht, und weil – drittens – innerhalb des komplexen und umfassenden Systems die menschliche Natur in ihrem Streben nach Glück einer anderen Ausrichtung folgt als die universelle Natur, die, wie die Figur im *Dialogo della Natura e di un Islandese* sagt, im Zyklus von Werden und Vergehen nur auf die Erhaltung der Welt gerichtet ist, auf die «conservazione del mondo» und nicht auf Glück oder Unglück des einzelnen Menschen³¹.

Anders als in der *Zibaldone*-Passage von 1822, wo mit der *noia* argumentiert wird, spielt diese in *La quiete dopo la tempesta* kaum eine Rolle, weil hier der Gegensatz und die Quasi-Gleichzeitigkeit von «piacer» und «affanno» ins Zentrum gestellt sind, das unauflösbare Miteinander von «gioia» und «timore» wie auch von «pena» und «diletto», «duolo» und «piacer», von «felicità» oder «beatitudine» und «dolor». Wie im Bild der umgebenden Natur auf die «tempesta» «il sereno», mithin auf Düsternis die Heiterkeit folgt, so folgt analog auf Kälte, Totenstille und Leblosigkeit («Fredde, tacite, smorte», v. 38) der von *ri-* und *nuovo* in zahlreichen Variationen unterstrichene Neubeginn, den der erste Abschnitt in viele Einzelbilder faßt und der zweite mit den Metaphern «figlio» und «frutto» aufnimmt – im Wissen darum, daß er «com'or» eben nur im Jetzt gelingt, ohne Dauer, wie sie den «eterni» oder der personifizierten Natur des dritten Abschnitts (noch) gewährt sein mag. Indem der *canto* in diesem letzten Versabschnitt mit der *Figura etymologica* «mortali» – «morte» ein *Memento mori* einfügt, ohne das das *Carpe diem* des mittleren – «Quand'è, com'or, la vita?» – unvollständig bleibt, erinnert auch *La quiete dopo la tempesta*, wie nahezu alle Texte Leopardis, an die grundsätzliche *finitudine*, das Bewußtsein um die Endlichkeit, das, ungeachtet der «eterni» und

31 So gesehen besteht zwar ein dem «System» inhärenter Widerspruch zwischen dem «Sinn des Lebens» für den einen Aspekt der Natur, die Natur des Menschen (das Streben nach Glück), und dem ganz anderen «Sinn» für den anderen, für die universale Natur (die Erhaltung des Lebenszyklus durch «produzione e distruzione», unabhängig von «felicità» und «infelicità» einzelner Lebewesen, gemäß dem genannten *Dialogo* aus den *Operette morali*, 81sq.), aber widersprüchlich wird deshalb nicht der Text, der beides integriert, im Gegenteil: Der «Widerspruch» ist Teil seiner Komplexität. Sehr deutlich und klar herausgearbeitet sind diese beiden inkompatiblen Logiken in Cacciapuoti: «Considerazioni sul «sistema della natura»», 324sq.

losgelöst von jeglicher Transzendenz, am Ende als *das* zentrale Element der Natur des Menschen stehenbleibt: das Wissen um den eigenen Tod.

III.

«O Mort, vieux capitaine»³², beginnt auch das letzte Gedicht der *Fleurs du Mal*, der abschließende achte, zwei Vierzeiler umfassende Teil von *Le voyage*, der seinerseits den *ennui* (cf. v. 2) und das Streben nach «du *nouveau*» (v. 8) verknüpft³³; und auch hier verdichten sich Gegensätze und Paradoxa wie das tröstende Gift – «Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!» (v. 5) –, das, eingedenk aller Unterschiede, doch – auch – an den heilenden Tod im letzten Vers von *La quiete dopo la tempesta* erinnern mag.

Ohne diese Unterschiede, nicht zuletzt im Blick auf die Frage von Transzendenz und Immanenz, hier einebnen und undifferenziert auf die Parallelität im Werk der beiden «Begründer moderner Lyrik» pochen zu wollen³⁴, sollen nur einige wenige Aspekte der jeweiligen Poetologie herausgegriffen werden, die im Kontext der Frage nach der Natur die in manchem doch verblüffende Nähe in den ästhetischen Schriften beider Autoren offenlegen, so etwa, wenn Leopardi mit seiner bekannten Anverwandlung des Zitats aus Dantes *Commedia* formuliert: «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[ione]

32 Charles Baudelaire: «O Mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre» (v. 1), in: id.: *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Y-G. Le Dantec. Éd. révisée, complétée et présentée par Claude Pichois. Paris: Gallimard 1961, 127.

33 Cf. den sehr interessanten Bezug zwischen *La ginestra* und *Le voyage*, die beide als eine *summa* des «Dichtens und Denkens» dieser beiden Autoren gelesen werden können, den Raimondi herstellt: «Forse solo *Le voyage* che fa da epilogo a *Les Fleurs du Mal* di Baudelaire giunge alla stessa altezza di sintesi, di rappresentazione esistenziale, dell'ultimo «canto» leopardiano.» Ezio Raimondi: *I sentieri del lettore*. Vol. II. *Dal Seicento all'Ottocento*. A cura di Andrea Battistini. Bologna: Il Mulino 1994, 494. Doch auch weiter gefaßt, nicht nur auf die beiden letzten Gedichte bezogen, postuliert Raimondi schon kurz vor dieser Annäherung zweier Texte: «non si può negare che dal libro dei *Canti* esca una delle grandi voci della lirica moderna, da porre vicino, senza timore d'abbaglio, a Hölderlin e a Baudelaire» (ibid., 490).

34 Cf. vor allem den kurzen Aufsatz von Michel Orcel: «Baudelaire avant la lettre», in: Mario Andrea Rigoni (a cura di): *Leopardi e l'età romantica*. Venezia: Marsilio 1999, 421–432. Hier auch weitere Literaturangaben zur Frage «Baudelaire a-t-il lu Leopardi?», wengleich nicht diese, sondern poetologische und thematische Fragen im Zentrum des Beitrags stehen, so wie es auch im folgenden nicht um die Frage von möglichen «Quellen» des späteren Autors oder eventuellen «Einfluß» des früheren auf den späteren geht, sondern um Affinitäten zwischen den beiden Werken im Sinne einer dialogischen Wechselbeziehung.

del poeta. Così il poeta non è imitatore se non di se stesso» (*Zib.* 4372sq., 10 settembre 1828) [Der Dichter ahmt die Natur nicht nach: wahr ist wohl, daß die Natur in ihm und aus seinem Munde spricht. *I' mi son un che quando Natura parla*, usw., wahre Definition des Dichters. So gibt der Dichter niemand wieder als sich selbst. (10. September 1828)³⁵]

Denn ganz ähnlich sollte sich Baudelaire äußern, wo er sich gegen die «doctrine, ennemie de l'art», des «Copiez la nature, ne copiez que la nature» wendet, die, auch wenn sich die Auseinandersetzung mit der herrschenden Doktrin im *Salon de 1859* findet, von ihren Verfechtern auf «tous les arts, même au roman, même à la poésie» ausgedehnt werde. Als «homme imaginatif» antwortet er den «doctrinaires si satisfaits de la nature» nicht nur, daß er seine Phantasie der häßlichen Natur vorziehe, sondern vor allem: «L'artiste, le vrai artiste, le vrai poète ne doit peindre que selon qu'il voit et qu'il sent. Il doit être *réellement* fidèle à sa propre nature»³⁶, mit anderen Worten, auch dieser «vrai poète» entspricht der «vera definizione del poeta», wie Leopardi sie 1828 festgehalten hatte.

Zu dieser «wahre[n] Definition des Dichters», der seiner eigenen Natur folgt, gehört demnach für beide Autoren die Ablehnung sklavischer *imitatio*, wie Leopardi dies wenige Tage vor der oben zitierten Passage mit dem programmatisch abgewandelten Dante-Zitat nachdrücklich formuliert:

L'imitaz[ione] tien sempre molto del servile. Falsiss[ima] idea considerare e definir la poesia p[er] arte imitativa, metterla colla pittura ec. Il poeta immagina: l'immaginaz[ione] vede il mondo come non è, si fabbrica un mondo che non è, finge, inventa, non imita, non imita (dico) di proposito suo: creatore, inventore, non imitatore: ecco il caratt[ere] essenziale del poeta. (*Zib.* 4358, 29 agosto 1828)

[Die Nachahmung tendiert immer sehr zum Unterwürfigen. Völlig falsche Vorstellung, Dichtung als nachahmende Kunst zu betrachten und zu definieren, sie mit der Malerei in eins zu setzen usw. Der Dichter imaginiert: Die Imagination sieht die Welt, wie sie nicht ist, schafft sich eine Welt, die nicht ist, fingiert, erfindet, sie ahmt nicht nach, sie ahmt (sage ich) nicht gezielt nach: Schöpfer, Erfinder, nicht Nachahmer: Das ist das eigentliche Wesen des Dichters. (29. August 1828; Übersetzung B.K.)]

Gegenstand der Dichtung, verstanden als Werk der Imagination, nicht der Imitation, ist mithin das Mögliche³⁷, das, was gerade nicht ist, aber durch die

35 Hier nach der Übersetzung von Sigrid Siemund.

36 Baudelaire: *Œuvres complètes*, 1036sq. Den Bezug zu diesem Text Baudelaires im Kontext der Frage von Imitation und Imagination stellt auch Prete her: cf. Antonio Prete: *La poesia del vivente. Leopardi con noi*. Torino: Bollati Boringhieri 2019, 77sq.

37 Zur Dichtung als «parola del possibile» cf. Stefano Biancu: «L'ontologia poetica di Giacomo Leopardi», in: *Rivista di filosofia neo-scolastica* 95.2 (2003), 254.