

博士論文

論文題目 ジャコモ・レオパルディ研究
 ——自然観と「無限」の詩学

氏 名 古 田 耕 史

ジャコモ・レオパルディ研究——自然観と「無限」の詩学

〈 目 次 〉

緒言	6
第1部 詩と自然	
序章	11
第1章 詩的靈感——レオパルディの詩論と詩作の方法	
序	14
1. 初期の“反”ロマン主義	15
2. 詩論の転換	19
3. 一瞥と熱狂の神性	26
4. 詩的靈感の条件	32
結論	34
第2章 レオパルディのロマン主義的自然観——スタール夫人との関係を中心に	
序	36
1. ロマン主義の新しい自然観——生きた有機体としての自然	37
2. ドイツ思想とレオパルディの自然認識	39
3. スタール夫人の著作との出会い	44
4. レオパルディとスタール夫人の自然哲学	46
5. 反分析、反解剖	50
6. 自然と詩人	55
7. 自然の2つの相貌	57
結論	62

第3章 レオパルディにおける2つの「自然」

序	65
1. ペシミズムの拡大	68
2. 善としての自然観	72
3. 人間の運命と摂理的な自然	76
4. 悪としての自然観（『随想録』）	80
5. 悪としての自然（詩作品）	83
6. 自然にたいする2つの視点	86
7. 自死をめぐって	90
8. アーリマン	94
結論	96

第4章 詩論と自然観の平行性

序	98
1. 「ロマン主義論争」への参加	99
2. レオパルディの言う“ロマン主義者”とは誰か？	106
3. 詩論の修正と自然観	111
4. 後期の詩論と詩作	116
結論	127

第2部 「無限」の詩学

序章	128
----	-----

第1章 無限の詩想

1. <i>L'infinito</i>	132
1. 1. テクストの読解	132
1. 2. «vago e indefinito» —— 漠としたものへの志向	134
2. 「無限」の標示	137
3. 「無限」に関わる諸概念	139

3. 1. 遠さ	139
3. 2. 夜	141
3. 3. 死	142
3. 4. 幸福	144
3. 5. 愛	145
3. 6. 無	146
4. 想像世界への越境	147
4. 1. «vo comparando» ——境界の消失	147
4. 2. 無感覚状態、エクスタシスの快楽	147
5. 音と聴覚	150
5. 1. 詩における聴覚の重要性	150
5. 2. 音楽と天上の観照	155
6. 二重の世界—— <i>L'infinito</i> の意味	158
結論	160

第2章 追憶

1. <i>A Silvia</i> と過去の哀惜	161
2. プラトンの二世界説と想起説	168
3. 経験と記憶	172
4. 追憶と詩作	175
5. 追憶・夢と詩的靈感	178
結論	180

第3章 回帰と永遠

1. <i>La quiete dopo la tempesta</i> と <i>Il sabato del villaggio</i> について	182
2. 《嵐の後の静けさ》における回帰・反復・継続のモチーフ	182
3. 《村の土曜日》における回帰・反復・継続のモチーフ	192
4. 追憶・回帰・永遠	197
5. 追憶と生への意志	201

第4章 愛と死

1. 死の瞑想	206
2. 死の永遠性と無限性	212
3. 真の生	220
4. 愛の無限性	223
5. <i>Il pensiero dominante</i>	225
6. 愛の作用	236
7. 愛か死か	242

結論 詩と生の意義	248
-----------	-----

【註】	259
-----	-----

【書誌】	328
------	-----

緒言

ジャコモ・レオパルディ (Giacomo Leopardi, 1798-1837) のイタリア国内での評価は非常に高い。イタリア近代最大の抒情詩人であるというにとどまらず、イタリア文学の歴史を通じてみても、抜きん出た孤高の巨人と見なされている¹。レカナーティにあるレオパルディ生家（現在はジャコモの父モナルド・レオパルディの膨大な蔵書を収めた図書室が一般に公開されている）に隣接する国立レオパルディ研究センター (Centro Nazionale di Studi Leopardiani)、それにレオパルディ委員会 (Giunta Nazionale Leopardiana)、〈ジャコモ・レオパルディ〉国際詩文化センター (Centro mondiale della poesia e della cultura « Giacomo Leopardi ») といった、レオパルディの研究・普及を推進する機関の存在は、イタリアがこの大詩人＝哲学者をいかに自国の誇りとしているかを示しているだろう。研究書の数もダンテに次いで多く、インターネット上の ICCU の文献カタログ²で “Giacomo Leopardi” を主題とするモノグラフを検索してみると、ヒット数は 1300 件を優に超え、その数は毎年増えつづけている。だが、イタリア国外でのレオパルディの評価はというと、必ずしも高いとは言えない。否むしろ、レオパルディという詩人自体の存在さえ、認知されているとは言い難い状況なのである。イタリア語が国際語としての地位をついに獲得できなかったことも手伝って、わずかに一部の文学者や作家の知るところであったのを除けば、その評価への道は遅れ、ようやく近年になってから、その作品の翻訳によって開かれつつあるように思われる³。抒情詩人としてのレオパルディに関しては、詩人自身が完璧な詩は翻訳不可能であると考えた通り、他言語に移し替えることでその生命力の大部分が失われてしまうため、やむをえない側面もあるが⁴、哲学者としてのレオパルディにはショーペンハウアーやニーチェが注目し、少なからぬ影響を受けたことが知られているにもかかわらず、現代思想隆盛の昨今、イタリア国外であえてレオパルディを研究対象として取り上げようという動きはほとんど見られない。残念ながらわが国においても専門的な研究は皆無に近く、ほとんど無名の作家と言ってよい状況であり、今後、本格的な紹介・研究が待たれる。

さて、本論に入る前に、イタリアにおけるこれまでのレオパルディ研究の動向を概観しておきたい。

作家の生涯の伝記的事実を作品理解の大前提としたデ・サンクティスをはじめとする 19 世紀の実証主義的研究は、もっぱらレオパルディの詩をその研究対象としていた。だが世

紀末に、カルドゥッチがそれまで埋もれていたレオパルディの思索の書『省察集 *Zibaldone di pensieri*』を公刊して以来、レオパルディを哲学者として捉える傾きがつよくあらわれるようになる。

20 世紀に入ると、1920 年代に当時のイタリアにおいてきわめて強い影響力を持っていた二人の哲学者・批評家、すなわちクローチェとジェンティーレが、レオパルディについての研究を発表し（Croce, Benedetto, *Poesia e non poesia*, Bari, Laterza, 1923; Gentile, Giovanni, *Manzoni e Leopardi*, Milano, Treves, 1928）、レオパルディの詩と哲学（思想）とを互いに区別し両者のあいだに分界を立てて以来、この両者を別物として明確に区別する二分法に基づく研究が長く行なわれることとなった。クローチェはレオパルディの詩を考察対象としつつも、その詩が哲学と文学との間を揺れ動いていると評し、ジェンティーレは『オペレッテ・モラーリ *Operette morali*』を哲学的関心のもとに読み、レオパルディを哲学者として非常に高く評価した。また自らも哲学者であったティルゲルも、レオパルディを主として哲学者と看做した（Tilgher, Adriano, *La filosofia di Leopardi*, 1940）。

その後、レオパルディ研究は新たな展開をみせることとなる。1947 年に発表され 20 世紀後半のレオパルディ研究を強力に牽引することとなった 2 つの論文 Cesare Luporini, *Leopardi progressivo* (1947) と Walter Binni, *La nuova poetica leopardiana* (1947) は、「思想 *pensiero*」という地平において——ルポリーニの論考では詩を二次的なものと捉え、ビンニの論考ではレオパルディの生涯にわたる詩作過程とその詩学を思想形成過程の基底に据えるようなかたちで——、その展開を綿密に検討するという作業を行った。それは広い視野において見れば、戦後になお勢力をふるっていた歴史主義ないしマルクス主義批評の潮流に属するものであり、彼らは主として晩年のレオパルディの社会参加的側面に重心を置きそれを積極的に評価するという方向へと進んだ。また他方では、ジュゼッペ・デ・ロベルティスやマリオ・フビーニ、エミリオ・ビージ、アンジェロ・モンテヴェルディ、エミリオ・ペルッツィらが、詩（『カンティ *Canti*』）の草稿研究を進め、文献学的研究に大きな寄与貢献を果たした。そして、デ・ロベルティスの研究⁵に応答するかたちで発表されたコンティーニの研究⁶（ともに 1947 年発表）も『カンティ *Canti*』のテキスト生成研究、広い意味での間テキスト性の研究を大いに刺激、発展させることとなった⁷。

しかしながら 20 世紀半ばには、研究者たちはいまだ詩と哲学との間に立つ伝統的「壁」を乗り越えられずにいた、と言ってよいだろう。だがレオパルディは言っている。「真に偉大な詩人は（……）同時に偉大な哲学者たりえただろうし（……）、その反対に、偉大な哲

学者は、偉大な詩人でありえただろう *il gran poeta [...] avria potuto essere un gran filosofo [...], e viceversa il filosofo, gran poeta*」⁸と。この言葉の意味するところは重要である。つまり、レオパルディ自身が、詩作と思索の間の緊密な相互交通性を主張しているのである。

この言葉の意味を研究者たちは真摯に受けとめ、今日ではレオパルディの詩作と思索との間に境界線をもうけて考察されることは少なくなった。むしろ両者の相互交通的な関係を基礎にしてより総合的な視野に立って考えることが（あるいはレオパルディの多面性——文学・言語学・文献学・政治・倫理など——と複合的性格を認めたうえで個別に掘り下げる探究が）、近年のレオパルディ研究の本流となっているようである。そのことは、比較文学者でもあるレオパルディ研究者のひとりアントニオ・プレーテが 1980 年に出版した重要な研究書のタイトル *Il pensiero poetante* に象徴的に示されていると言えよう。プレーテの言う「詩作する思想」とは、レオパルディの諸テーマが詩言語と散文作品の言語とのあいだの交通の緊密さの謂いである。つまり重要なのは、レオパルディにおいて詩作と思索が不可分の相補うような関係にあり、詩作と思索とのあいだを縦横に行き来することで、彼はその詩想＝思想を練りあげていった、ということなのである⁹（「思想 *pensiero*」と「詩想 *poesia*」との同一の地平での一致を正確に言いあらわすためには、無論、「思索する詩 *poesia pensante*」という逆方向のベクトルによって補われる）。

以上のように、レオパルディの詩作と思索が相即不離のものと捉えられ、包括的な研究が促進されることになった。しかしながら、レオパルディの詩作＝思索のメッセージを余す所なく受け取るためには、もうひとつの視座が必要となろう。

研究者たちは詩作に投射された思索を読み解くのに、詩の表現内容と他の散文作品の内容との相互参照によりその思想を考究する作業に、もっぱらその重心を置いているように見える。彼らは詩の字面だけを追うことで、言ってみれば詩行を頭の中で散文に移し替えることで、レオパルディの思想を探ろうとしているにすぎない、とも言えるのである。勿論これは基本的かつ重要なアプローチのひとつであるが、それだけではレオパルディの詩作の意義を十分に解明することが難しいように思われるのである。

ここでわれわれは基本的な問いに立ち戻りたい。レオパルディは次のように述べている。「抒情詩は、詩の最高峰、頂点、至高のものであり、それはまた、人間の言説のうちで至高のものである」¹⁰。これはいかなる意味において言えるのか。レオパルディはなぜ詩という表現形態を選んだのだろうか。

詩人のベルトルッチ（Attilio Bertolucci, 1911-2000）は、レオパルディの詩作に関して次のようなことを述べている。「レオパルディはなぜ《無限 *L'infinito*》を散文で書かなかったのか？ 彼はそれを韻文で書いた。なぜなら、そうすることで彼は自分の考えていたことを、より強度と密度とをもって表現しえたからだ。（……）君〔質問者の M・サンタゴスティーニ〕に知りたいという興味を抱かせるもの、つまり〔詩の〕意味内容というのは非常に重要だ。だが、詩がイメージによって与えるところものも非常に大切であり決定的なものだ。それはたぶん、思想以前にやって来るもの（詩の内容の前にわれわれに知覚されるもの）、つまり音であり、音楽のことだ」¹¹。ベルトルッチの言葉は、詩という表現形態のもつ機能とその重要性についての思考に、われわれを立ち戻らせてくれる。

詩一般について語るのにベルトルッチは、イタリア近現代詩を代表する作品のひとつである《無限》を例に挙げている。われわれは《無限》を読むとき、その意味を知りたいと思う。だが詩を読むとき、われわれの脳に入ってくる最初の情報は、その「意味」ではなく、音読したときに感覚として耳に響く「音」の方であろう。それは「意味」の前に、様々なイメージをわれわれのうちに呼び覚ますはずである。ベルトルッチの言葉は、詩の言語自体にわれわれの注意を向けさせてくれるのである。

詩語の選択とその音に、詩人は多くのものを託す。つまり詩言語には、意味の喚起力を強化する機能があり、詩人はときに、語やその音それ自体に、別の意味を込めることさえあるだろう。詩言語とは、それが何らかの明確なメッセージを持っていたとしても、語句の直接的な意味をしばしば超越し、聴覚とかイメージの喚起（暗示）といった、感覚的な領域へと読者を誘う力を持っている。つまり詩は、説明したり、語ったり、描写するだけにとどまらず、その音声やイメージ喚起力を含む言語の全体性において、「感じさせる」ための表現形態であると言えるだろう。それゆえ表現形態それ自体が、詩の発するメッセージの一部をなしているのである¹²。

そのような視点に立ち戻れば、詩の語彙・文体・音などの研究が、いかに重要なものであるかに気づくことになる。そして、そのような研究に初めて正面から取り組んだのは、おそらくルイージ・ブラズッチだろう。彼による《無限》の詩言語についての研究には第2部、第1章で触れることになるが、詩作と思索の総合的研究にはブラズッチのようなアプローチが不可欠であり、また非常に有効な手段ともなろう。

そこで、われわれはまず第1部で、レオパルディの詩の思想的背景を探る試みを行なうこととする。これまで無数の研究がなされてきた中で、彼の詩論やペシミスティックな世

界観については多くの紙数が費やされてきた。しかしながら、レオパルディの詩を知る上できわめて重要であるにも拘らず、それらの諸研究で十分明らかにとはなっていない、またはなおざりにされてきたテーマが依然としてある。すなわち、詩的靈感、「自然 *natura*」観の問題、さらに詩論と自然観の照応関係、についてである。われわれは第1部で、まずそれらのテーマを扱い、明らかにする。そして第2部では『カンティ』を中心とした詩の考察を行なう。ブラズッチにより開拓されたレオパルディの詩言語における「無限なるもの」の探求をさらに押し進めるかたちで、詩の詳細な分析を試み、最終的に「無限の詩学」がレオパルディのペシミスティックな世界観を背景として生み出されたことを示したい。

第 1 部 詩と自然

序章

レオパルディは、19 世紀の初めという、歴史的ヨーロッパの重大な転換点に生きた詩人であった。とりわけ文学においては、18 世紀末にドイツとイギリスで生まれたロマン主義が、その潮流を拡大していく時代にあたっていた。

16 世紀の人文主義の流れに棹さず 18 世紀の新古典主義が、19 世紀初めのイタリア文学においては依然として主流であり（とはいえ、古典主義ないし新古典主義は明確な理論的特徴をもつ運動として存在していたわけではなく、その理論形成はロマン主義の出現の反映である）、レオパルディも 18 世紀以前の教養を土台に著述活動を開始している¹³。1816 年に起こった古典主義／ロマン主義論争でも、レオパルディは古典主義の側に与していた。しかし激動する時代の要請とレオパルディ自身の性格は、彼を独自の道へと歩ませることになる。同時代の詩の不毛を嘆く孤高の天才レオパルディが、たんなる古典主義の詩人のひとりで終わることはなかったのである。

たしかにレオパルディは、彼の先達である同時代の古典主義の詩人たち、パリーニ（Giuseppe Parini, 1729-99）、アルフィエリ（Vittorio Alfieri, 1749-1803）、モンティ（Vincenzo Monti, 1754-1828）、フォスコロ（Ugo Foscolo, 1778-1827）らを賞賛している¹⁴。とりわけ文学者・教育者としてのパリーニには、『オペレッテ・モラーリ *Operette morali*』の中の《パリーニあるいは榮譽について *Il Parini ovvero della gloria*》にも表現されているように、たいへんな敬意を抱いていた¹⁵。

Giuseppe Parini fu alla nostra memoria uno dei pochissimi Italiani che all'eccellenza nelle lettere congiunsero la profondità dei pensieri, e molta notizia ed uso della filosofia presente: cose oramai sì necessarie alle lettere amene, che non si comprenderebbe come queste se ne potessero scompagnare, se di ciò non si vedessero in Italia infiniti esempi. Fu eziandio, come è noto, di singolare innocenza, pietà verso gl'infelici e verso la patria, fede verso gli amici, nobiltà d'animo, e costanza contro le avversità della natura e della fortuna, che travagliarono tutta la sua vita misera ed umile, finché la morte lo trasse dall'oscurità. Ebbe parecchi

discepoli: ai quali insegnava prima a conoscere gli uomini e le cose loro, e quindi a dilettarli coll'eloquenza e colla poesia.¹⁶

ジュゼッペ・パリーニは、深遠な思想と現代哲学の情報、流行を卓越した文章に結び付けたごく僅かなイタリア人の一人として我々に記憶されている。これらは今や文学に欠かせないものであり、どうしてこれらが分離しうるのか、イタリアにおいて無数の例を目にしていなければ、理解できないほどである。彼はさらに——よく知られていることだが——並外れて清廉であり、不幸な者たちと祖国を慈しみ、友情に厚く、高貴な精神を持ち、貧しく慎ましやかな生涯にわたり彼を苦しめた自然と運命の逆境に敢然と立ち向かい、死後になって広く世に知られるようになった。彼には多くの弟子がいたが、弟子たちにまず、人と人の世の事柄を知るように教え、その後に、雄弁と詩によって人々を楽しませることを教えた。

そして、パリーニが『詩論 *Discorso sopra la poesia*』（1761 年）で述べた次のような詩の定義は、レオパルディ自身の詩論の基礎をなしている。

[...] essere la poesia l'arte d'imitare o di dipingere in versi le cose in modo che sien mossi gli affetti di chi legge od ascolta, accioché ne nasca diletto. Questo è il principal fine della poesia [...].¹⁷

詩とは韻文によって事物を模倣する、あるいは描く芸術であり、それによって読んだり聴いたりする者のうちに感情が揺さぶられ、喜びが生まれるようにする。これこそ詩の主要な目的である（……）。

レオパルディの初期の詩論は、パリーニの『詩論』に多くを負っていると考えられる（言うまでもなく、「自然の模倣」概念はアリストテレスに遡り、詩の目的は喜ばせることにあるという考えも、ホラティウスやルネサンスの詩人たちに遡ることができるが）。

しかしそのパリーニでさえ、レオパルディにとっては「真の詩人となるには、情熱と感情の力を十分に具えてはいなかった *Il Parini però non aveva bastante forza di passione e sentimento, per esser vero poeta*」¹⁸。

すでにその評言の 3 年前、1819 年 2 月 19 日付けのジョルダーニ宛ての書簡でも、レオパルディはパリーニの『詩論』における意見に賛意を示しながらも、「文学創作の最も重要

なジャンルである抒情詩は、イタリアでまだ生まれていないし、つくり出さねばならない questo genere [=lyrica] capitalissimo di componimento abbia tuttavia da nascere in Italia, e convenga crearlo」¹⁹と述べている。レオパルディは、パリーニをはじめとする近代イタリアの大詩人たちに一定の評価を与えつつも、未だ不十分と見なし、自らが「真の詩人 *vero poeta*」となること決意したのであろう。その生涯にわたり、詩に関する研究と思索、実践を積み重ねていったのである。

第1部では、レオパルディの詩論の展開を追うことを第一の目的とする。パリーニやモンティを代表とする古典主義の立場から出発した詩人が、旧来の古典主義では「真の詩人」たりえないと考え、独自の道を歩み始めた過程に光を当て、とくにこれまでの研究で顧みられることのなかった「詩的靈感」を鍵として、その詳細を明らかにしたい。第二に「自然 *natura*」をキーワードとして彼の世界観、世界認識の方法を探る。レオパルディの「自然」に関する思索は、彼の世界観と密接に関係しており、かつ彼の目指した詩人としてのあり方とも不可分であるが故に、その詩想を明らかにする上で、是非とも考察しておく必要がある。最後に、詩論の推移と自然観の推移が相互に関連して起こったのではないかと仮定し、その検証を試みることで、詩人＝思索者レオパルディの本質に迫りたい。

第1章 詩的靈感——レオパルディの詩論と詩作の方法

序

レオパルディの詩論と詩作の方法について考察を行なうにあたって、これまでほとんど踏み込んだ研究のなされていない、「詩的靈感」について考えてみたい。それというのも、古今、詩人たちが作品を生み出す際には、何かしらのきっかけ、ヒント、インスピレーションといったものを得ているはずであり、レオパルディにとっても「詩的靈感」が、その詩作に決定的な重要性をもったと考えられるからである。

まず1824年3月5日付の書簡を読むことから始めよう。

Io non ho scritto in vita mia se non pochissime e brevi poesie. Nello scriverle non ho mai seguito altro che un'ispirazione (o frenesia), sopraggiungendo la quale, in due minuti io formava il disegno e la distribuzione di tutto il componimento. Fatto questo, soglio sempre aspettare che mi torni un altro momento, e tornandomi (che ordinariamente non succede se non di là a qualche mese) mi pongo allora a comporre, ma con tanta lentezza, che non mi è possibile di terminare una poesia, benché brevissima in meno di due o tre settimane. Questo è il mio metodo, e se l'ispirazione non mi nasce da sé, più facilmente uscirebbe acqua da un tronco, che un solo verso dal mio cervello. Gli altri possono poetare sempre che vogliono, ma io non ho questa facoltà in nessun modo [...].²⁰

わたしはこれまで、わずかな数の短い詩しか書いていません。それらの詩を書くときにわたしが従ったのは、靈感（あるいは熱狂）だけです。靈感がおとずれると、わたしはいつも僅か数分で〔頭の中に〕詩の概略と全体の配置を描きました。それが済むと、わたしは必ず別の瞬間がおとずれるのを待ち——それは通常、その数ヶ月後にしか起こりません——、それから詩作に取り掛かるのです。とはいえ、詩作はとてもゆっくりとしたものなので、いかに短い作品であろうと、2、3週間以内に仕上げることは不可能です。これがわたしのやり方です。わたしの内に自ずと靈感が生まれなければ、わたしの脳髓から一つの詩行が湧き出てくるよりも、切り株から水が湧き出す方がもっと簡単なことでしょう。他の人たちは望めばいつでも詩作できますが、わた

しはそのような能力を一切持ち合わせていないのです（……）。

レオパルディが従兄弟のメルキオッリに詩を依頼された際、丁重に断るために書いた書簡の一部である。安易な詩作をする同時代人に向けられた痛烈なイロニーも垣間見えるこの文章の中で、レオパルディは自身の詩作の方法の一端を明かしている。「靈感」に従うこと。一見あたりまえのようではあるが、イタリア文学史上に巨人としてその名をとどめている大詩人の従った「靈感」とは、一体いかなる性質のものだったのだろうか。稀にしかおとずれることのなかったという「靈感」を、彼はいかにして誘いだしたのだろうか。

レオパルディがけっして多作な詩人ではなかったことを我々はよく知っているし、代表作『カンティ *Canti*』に収められた詩が、度重なる推敲と彫琢のすえに生み出されたものであることも周知の事実である²¹。そして彼は、詩を作ることと平行して、詩とはいかなるものであるのか、いかなるものであるべきなのかということを常に自らに問い、真摯な思索の営みをつづけた詩人である。そうであればこそ、レオパルディにおける詩的靈感について考察することは、そのまま、彼の詩に関する考えと、実践としての詩作の過程とを探究することにつながってゆくだろう。この章では、「靈感 *ispirazione*」をキーワードとしてその性質と意義を考察しながら、「天才 *genio*」、「熱狂 *entusiasmo*」、「一瞥 *colpo d'occhio*」といった概念をめぐって展開されるレオパルディの詩論と、詩作の方法を明らかにすることを目的とする²²。

1. 初期の“反”ロマン主義

一般にロマン主義の詩人とされるレオパルディではあるが、実はロマン主義に反対する立場をとることで彼はそのキャリアをスタートさせている。1816年、ロマン主義の理論家スタール夫人の論文『翻訳の方法と効用について *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*』が文芸雑誌『イタリア文庫 *Biblioteca italiana*』に掲載され、大きな反響を呼んだ。イタリア人は北方文学、とくにドイツの新しい文学を翻訳し、そこから学び、その文化的地平を広げるべきだとするスタール夫人の提言が、ミラノの文学者たちを中心に白熱した議論の的となったのである。この「ロマン主義」対「古典主義」という新旧論争の文脈の中で、レオパルディは古典主義の側に与し、それを擁護するという立場で論戦に参加した。その初期の詩論においてレオパルディは、北方の「ロマン主義者」たちを痛烈

に批判し、「古代的」な詩作の復権を主張した。

こうして古典主義の立場から出発したレオパルディは、その創作活動と平行し、主として『省察集 *Zibaldone di pensieri*』（1817-1832）に、自らの詩に関する考えを綴っていった。詩についての省察は断続的に続いたが、とくに注目すべき時期は、スタール夫人の論文に触発された 1816-18 年、そして 1821-23 年頃、しばらくおいて 1828 年前後である。彼の詩論の核心部分は、おおよそこれらの時期に練り上げられ固まっていった。

1818 年、レオパルディは『ロマン主義の詩に関する一イタリア人の論考 *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*』（以下『論考』と略記）を書く²³。若きレオパルディの情熱を示すこの論考においては、いわゆる「ロマン主義者」が非難の対象となっている。

i romantici si sforzano di sviare il più che possono la poesia dal commercio coi sensi, per li quali è nata e vivrà finattantoché sarà poesia, e di farla praticare coll'intelletto, e strascinarla dal visibile all'invisibile e dalle cose alle idee, e trasmutarla di materiale e fantastica e corporale che era, in metafisica e ragionevole e spirituale.²⁴

ロマン主義者たちは、詩をできるかぎり諸感覚〔五感〕との交流——詩は諸感覚を通じて生まれたのであり、それが詩であるかぎり諸感覚を通じて生き続けるだろう——から逸らせ、詩を知性と交わせ、可視的なものから不可視的なものへ、事物から観念へと引導し、以前はそうであった物質的・空想的・肉体的な詩を、形而上的・理性的・霊的な詩に変えようと躍起になっている。

「以前はそうであった」詩とは、ホメロスやウェルギリウスをはじめとする古代詩のことであり、レオパルディにとって古代とは、理性に対する想像力優位の時代のことである。彼によれば、想像力に満ち、自然との幸福な共生を享受していた古代人²⁵の詩こそ本来の詩であるにもかかわらず、ロマン主義者たちは、直に感覚を刺戟するような詩から遠ざかり、「文明化 *incivilimento*」²⁶を経た、そして「哲学の世紀」を反映した、ほとんど詩とは呼べないような「詩」ばかりを作っている²⁷、というわけである。古代と想像力を賛美する態度は、その裏返しに、近代の知性偏重に対する反感となって表れる。レオパルディが「古代人」に対立するものとして非難する「ロマン主義者」は、それゆえ、知性偏重に

陥った近代人を表す代名詞となっている。彼は『論考』において「ロマン主義者」を非難しながら、啓蒙思想にもとづく哲学・科学の支配、理性至上主義を全面的に否定し、想像力と感受性の重要性を力強く宣揚するのである。

そして、すっかり「文明化」されてしまった近代においては、幼子だけが古代人のような豊かな想像力を保持していると、レオパルディは語る。

Ma qual era in quel tempo la fantasia nostra, come spesso e facilmente s'infiammava, come libera e senza freno, impetuosa e istancabile spaziava, come ingrandiva le cose piccole, e ornava le disadorne, e illuminava le oscure, che simulacri vivi e spiranti che sogni beati che vaneggiamenti ineffabili che magie che portenti che paesi ameni che trovati romanzeschi, quanta materia di poesia, quanta ricchezza quanto vigore quant'efficacia quanta commozione quanto diletto.

28

あの〔幼年〕時代には、われわれの空想力はどのようなものであったことか、どれほど頻繁かつ容易に燃えあがったことか、どれほど自由闊達に、烈しく、倦むことなく飛翔したことか。われわれの空想力は、いかに小さな事物を大きくし、飾り気のない事物を飾り立て、暗がりに埋もれた事物を照らし出したことか。なんという幻影、なんと生き生きとして感興を誘う幻影、なんという至福の夢、なんと筆舌に尽くしがたい錯乱〔幻想〕、なんという魔法、なんという奇跡、なんと美しい風景、なんと現実離れた発見を与えてくれたことか。それはどれほどの詩の題材、どれほどの豊かさ、活力、効力、どれほどの感動と喜びを齎したことか。

このようなヴィーコの視点の導入とともに、「詩人は何よりもまず強力な幻想 (illusioni) を必要とする」²⁹と述べたレオパルディにとって、近代人が見習うべき手本は、ゆえに古代人であり幼子である。古代人と幼子にそなわっていた力強い想像力を取り戻し、その想像力が生み出す幻想を得ることこそが、詩人に必要なのである。

a volere che l'immaginazione faccia presentemente in noi quegli effetti che facea negli antichi, e fece un tempo in noi stessi, bisogna sottrarla dall'oppressione dell'intelletto. ³⁰

想像力が、古代人のみならず、われわれ自身にもかつて〔幼年時代に〕及ぼしていたあれらの効果を、今でも〔現代でも／大人になってからも〕われわれに及ぼすことを望むなら、想像力を知性の抑圧から解き放たねばならない。

以上のような論述の流れの中で、レオパルディは「想像的な詩 *poesia immaginativa*」と「情感的な詩 *poesia sentimentale*」の対比を示す。前者は古代の詩、後者は近代ロマン主義の詩を指している。

レオパルディに関する概説書・研究書の類には「情感的な詩」について詳しく説明したものが見当たらないが、いま試みに「情感的な詩」と訳した“*poesia sentimentale*”については注意が必要である。レオパルディは大部な思索の書を著しはしたが、よく言われるように、体系的な思想家ではなかった（『省察集』は日々の思索を書き留めた断片集である）。それゆえ、彼の術語の用法はしばしば曖昧であり、時期によって、あるいは文脈によっても、意味の異なる使われ方が断わりなくなされていることがある。“*sentimentale*”についても、この場合「感情的・情緒的」という一般の辞書的定義とは異なっている。初期の詩論においては「想像的 *immaginativa*」（または「想像力による *d'immaginazione*」）との対比で使われており、想像力とは、五感を介して直に自然と触れ合うことにより発動する能力の謂いである。確かにレオパルディは、その詩作・思索活動を通じて、つねに「感覚・感情 *sentimento*」と「心 *cuore*」を「想像力」と同列に置いて重視した。その意味では“*immaginativa*”と“*sentimentale*”が相対立するものとして捉えられているのは奇妙に思われるかもしれない。実際、詩が読者に与える印象としての「情緒的」という意味合いでも用いられてはいる。しかし彼がここでロマン主義の詩を形容するために使用する“*sentimentale*”という語は、『論考』における彼自身の言葉を借りて説明するなら、「自らの心の内を熟考したり、思い巡らせ、触り、探索し、洞察したりする」という意味を帯びており、自らの心の語ることを「神聖なる無頓着によって、ありのままに、いわば純粹素朴に」受け取ることとは明確に異なる³¹。『省察集』ではより明確な言葉で説明されている。すなわち、「想像的な詩」が哲学的・科学的知識の欠如に伴う「錯誤 *falso*」すなわち「幻想 *illusioni*」に基づくものであるのに対し、「情感的な詩」は「哲学・経験・人間と事物に関する認識」に基づくもの、つまり、理性により解明された「真実 *il vero*」を背景として生まれた詩なのである³²。以上の点をふまえて解釈すれば、「情感的」は、「文明化」した近代の、哲学的・科学的な観察に由来する、ということを含意するものであり、

その結果として「真実」が不可避免的に暴露されることになった状況において生じてくる「情感」のことを意味しているのだろう³³。それゆえ、レオパルディが重要と考えた五感を通じて触発された直接の感覚や感情のことではない。

このような文脈から、「想像的な詩」と「情感的な詩」の対立は、「想像力」と「理性」の対立であると同時に、また「詩」と「哲学」の対立として捉えられる³⁴。「哲学」により、人間の知の領域から想像的なものが排除されたために、我々は不幸になった。哲学は、詩の本来の目的としての「楽しみ *piacere*」や「驚異 *meraviglia*」を与えるどころか、むき出しの過酷な「真実」のみを我々に突きつけることになるからである。そう説くレオパルディにとって、想像力から生まれる「詩」は、幸福を得るための手段とも言えるものになる。これは彼に一貫する態度だが、ともあれ、「ロマン主義」に対するレオパルディの反感は、今日の文学史的視点から見た「ロマン主義」のことではなく、実は「哲学」に対するものなのである³⁵。それゆえ 1818 年の『論考』の時点で、レオパルディにとっての詩の源泉は、「想像力」と、思弁的な不純物を含まない「幻想」であり、それこそが「詩的靈感」となるのである³⁶。だがこの考えには、その後の活動を経て、わずかな、しかしきわめて重要な修正がほどこされてゆく。

2. 詩論の転換

レオパルディの生涯にわたる詩作・思索活動の過程において、大きな転換点がおとずれ。それは、およそ 1821-23 年頃のことである。

すでに述べたように、それ以前の彼の考えによれば、詩とはとりもなおさず「想像的な詩 *poesia immaginativa*」であった。それは「不毛な」そして「過酷な」真実にもとづくものではなく、自然との幸福な共生のうちにあった古代人＝幼子の想像力と幻想にもとづく詩を意味する。だが近代人＝大人は、理性に支配され想像力を枯渇させてしまった。そうであるならば、近代において真の詩はもはや不可能となるはずである。それにもかかわらず、依然として古典古代の詩を模倣する人々がいる。そうしてレオパルディの非難の矛先は、今度は古典主義者たちに向けられる。

Che smania è questa dunque di voler fare quello stesso che facevano i nostri avoli, quando noi siamo così mutati? di ripugnare alla natura delle cose? di voler fingere una facoltà che

non abbiamo, o abbiamo perduta, cioè l'andamento delle cose ce l'ha renduta infruttuosa e sterile, e inabile a creare? di voler essere Omeri, in tanta diversità di tempi? ³⁷

これは何という錯乱なのだ、我々〔人類〕はこんなにも変わってしまったというのに、我々の先祖たちがしていたことと同じを望むとは？ 事物の本性と調和しないことをするとは？ 我々が持っていない、あるいは失ってしまった——つまり事物の成り行きが我々の創造力を不毛にし不能にしてしまった——能力を装いたがるとは？ これほど異なる時代にホメロスになりたいと望むとは？。

人類がすっかり変わり「哲学的」となってしまった近代において、なおも古代詩の模倣に終始するイタリア——新古典主義の時代であった——の状況を、レオパルディは糾弾する³⁸。ここに至ってレオパルディの論敵は、「ロマン主義」や「哲学」という語で表される理性主義のみならず、イタリアの新古典主義——もとより、当時このような呼び名はなく、古典古代を模範とした詩作を彼は想定している——にまで及んでいるのである。

それでは、レオパルディ自身の詩作活動はどうなのであろうか。彼もまた「哲学的な」十九世紀を生きた近代人である。人類が想像力のまさっていた古代から理性のまさった近代へと移り変わったのと同様に、自身も「詩人」から「哲学者」へと変化したと告白している³⁹。にもかかわらず、古代への憧憬と想像力賛美の念をレオパルディは抱きつづけた。その彼は、「哲学的」でなく、また「古典主義的」でもない詩を作りえたのであろうか。そう断ずることはできまい。少なくともこの時期、すなわち 1821-23 年頃までに完成していた 10 篇のカンツォーネは、その名の示すとおり形式からしても、また内容からしても、明らかに古典主義的である。

レオパルディは自らもその矛盾に気づいたのだろうか、詩人が本当に近代的・哲学的でありえるだろうかという疑義をふたたび表明した上で、彼らにたいする理解と同情をこめて付け加えている。

Perdóno dunque se il poeta moderno segue le cose antiche, se adopra il linguaggio e lo stile e la maniera antica, se usa eziandio le antiche favole ec. [...], se cerca insomma o di essere, quanto allo spirito e all'indole, o di parere antico. ⁴⁰

私は許そう。現代の詩人が古代の事物に倣っていても、古代の言葉遣い、古代の様式、古代の作詩法を採用していても、また古代の神話を用いていても（……）。要するに、

その精神と性質に関して古代人的であろうとしたり、古代人的に見えるように努めていても、私は許そう。

こうしたレオパルディのアンビヴァレントな態度は、自身の詩作経験から導き出されたものとも言えるだろう。というのも、彼の理論と実践との間の揺れは、詩の調子にも表れているからである。この時期に書かれた詩《春に *Alla primavera*》(1822年) や《始祖たちへの頌歌 *Inno ai patriarchi*》(同年) などのカンツォーネは、往古の登場人物や言葉遣いが、古代詩と神話世界への深い憧憬を表現し、かつ近代詩の墮落に関する情熱的な告発に一役買っている。以下に引く《春に》第2節においても、『論考』で言及された神話世界が歌われているが、『論考』執筆時にはまだ実現可能だと考えられていた「自然との幸福な共生」と、そのための想像力や幻想は、痛ましい哀惜の対象になっている。

Vivi tu, vivi, o santa
Natura? vivi e il dissueto orecchio
Della materna voce il suono accoglie?
Già di candide ninfe i rivi albergo,
Placido albergo e specchio
Furo i liquidi fonti. Arcane danze
D'immortal piede i ruinosi gioghi
Scossero e l'ardue selve (oggi romito
Nido de' venti): e il pastorel ch'all'ombre
Meridiane incerte ed al fiorito
Margo adducea de' fiumi
Le sitibonde agnelle, arguto carme
Sonar d'agresti Pani
Udì lungo le ripe; e tremar l'onda
Vide, e stupì, che non palese al guardo
La feretrata Diva
Scendea ne' caldi flutti, e dall'immonda

Polve tergea della sanguigna caccia

Il nievo lato e le verginee braccia. ⁴¹

生きているのか、おまえは生きているのか、おお聖なる
自然よ？ おまえは生きていて、もはや聞き慣れなくなった〔近代人の〕耳は
〔おまえの〕母としての声の響きをとらえることができるのか？
かつて川は、純白の〔肌をした〕ニンフたちの棲み処であり、
清澄な泉は、穏やかな棲み処であり
〔自分たちの姿を映す〕鏡だった。不死の〔神々の〕足の
神秘的なダンスは、踏み込めぬ峠や
険しい森——今や風たちの人里離れた
孤独な巣——を揺るがした。そして正午の
おぼつかぬ陰のもとへ、また花咲く川べりへ、
喉の渴いた羊たちを導いていた牧人は、
その川岸に沿って、田園の
牧神たちの歌う頌詩が
響くのを聞いた。そして波が
震えるのを見て、驚いた。目には明らかでないが、
箒をたずさえた女神〔狩の女神ディアナ〕が
〔正午の太陽によって〕あたたかな川波の中に入っていったことに、
そして血まみれの狩の塵でよごれた、雪のように白い脇腹と乙女の腕を
拭って〔＝洗って〕いたことに〔驚いた〕。

《春に》は、数々の幻想に彩られた神話の古代を、カンツォーネという形式に詠み込んだ作品である。したがってそれは、パリーニやモンティを代表格とする新古典主義的な作品だと見ることができる。実際、新古典主義の代表的詩人モンティは、《神話についての言説 *Sermone sulla mitologia*》（1825年）と題する詩を詠み、文学における「神話」の失権を嘆くことで、ロマン主義論争に参加している。

しかしレオパルディの謳う「春」とは、近代に生きる詩人の目に映った生氣あふれる古代の象徴であり、いまや失われた幻想である。そして、彼の憧憬に満ちたまなざしは、その裏返しに、同時代の詩の不毛を嘆くものにほかならない。いかに「想像的な」世界を歌

ったものであれ、これらの詩行が憧憬であり嘆きである以上、純粹に古代詩の復活を目指した「想像的な詩」に分類することはできまい。それはむしろ、レオパルディ自身が否定していた「哲学的」契機から生まれた「情感的な」詩だと言っていることができるだろう。

「ロマン主義の詩」を批判した『論考』と同じ 1818 年に属する 2 篇のカンツォーネ《イタリアに *All'Italia*》と《ダンテの碑に寄せて *Sopra il monumento di Dante*》も、すでに「情感的な」、つまり思弁的な詩にかなり傾いているのが看取される。また、《球技の勝者に *A un vincitore nel pallone*》と《妹パオリーナの結婚に際して *Nelle nozze della sorella Paolina*》（ともに 1821 年）で、表題の催事に仮託して歌われるのは、詩人の思想であり、《サッフォの最後の歌 *Ultimo canto di Saffo*》（1822 年）や《小ブルータス *Bruto minore*》（1821 年）で描かれる古代の人物も、やはりレオパルディ自身の思想を担わせる道具立てとなっている。さらに、《無限 *L'infinito*》（1819 年）をはじめとする田園詩^{イディッリ}に関して、詩人の経験と内省を反映していないものは見当たらない。「夜は甘美に澄みわたり、風もなく、／家並みの上や菜園には、穏やかに／月が懸かっている（……）」⁴²。このように、ホメロスに想を得たイメージ喚起力に富む美しい詩行で始まる《祭りの日の夕べ *La sera del dì di festa*》（1820 年）も、苦悩する詩人自身の内面を吐露するものである。こうした思弁的な内容をもつ詩は、「情感的」ではないだろうか。しかもそれは、『論考』の直接の論敵であるロマン主義者ブレーメが称揚する「悲愴な *patetico*」詩へと、かぎりなく近づいているように見える。

以上のように、レオパルディの詩には、論敵であるはずの「ロマン主義」と「古典主義」の両方の要素が混入している。したがって事情はもはや、「古典主義」と「ロマン主義」のうちの一方を擁護し、もう一方を拒絶する、というような単純なものではない。このアンビヴァレンスを解消する糸口は、対立関係にあった「詩」と「哲学」を和解させ結びつけることのできる、稀有な「天才」に求められることになる。

Malgrado quanto ho detto dell'insociabilità dell'odierna filosofia colla poesia, gli spiriti veramente straordinari e sommi, i quali si ridono dei precetti, e delle osservazioni, e quasi dell'impossibile, e non consultano che loro stessi, potranno vincere qualunque ostacolo, ed essere sommi filosofi moderni poetando perfettamente. Ma questa cosa, come vicina all'impossibile, non sarà che rarissima e singolare. ⁴³

今日の哲学と詩は交わりえないと私は述べたことが、真に並外れて至高の精神は、つまり規範や〔その〕遵守や不可能までをも笑い飛ばし、自分自身のみ意見を求める者たちは、いかなる障壁も乗り越えられるだろうし、完璧に詩作をしながら同時に現代最高の哲学者であることができるだろう。だがそれは、ほとんど不可能に近く、きわめて稀で特殊なことにほかならないだろう。

「きわめて稀」としながらも詩と哲学が両立する可能性を示唆する文脈の中で、レオパルディは、かつて軽蔑し非難していた同時代の「情感的な詩」を許容する態度をも示すようになるのである。その態度にはいまだ揺れが見受けられるとはいえ、敵対関係にある詩と哲学を結びつけることのできる「天才 *genio*」について、レオパルディは語りはじめる。天才は、知識や経験の影響を否応なく受けた近代においてもなお、想像的な詩を作ることができる。

*È vero che la poesia propria de' nostri tempi è la sentimentale. Pure un uomo di genio, giunto a una certa età, quando ha il cuor disseccato dall'esperienza e dal sapere, può più facilmente scriver belle poesie d'immaginazione che di sentimento, perché quella si può in qualche modo comandare, questo no, o molto meno. E se il poeta scrivendo non è riscaldato dall'immaginazione, può felicemente fingerlo, aiutandosi della rimembranza di quando lo era, e richiamando, raccogliendo, e dipingendo le sue fantasie passate.*⁴⁴

確かに、われわれの時代に特有の詩は、情感的な詩である。それにもかかわらず天才を具えた人は、ある年齢に達し、〔一般に〕経験や知識によって心が枯渇してしまう時でさえ、情感的な詩よりも想像力による美しい詩をより容易に書くことができる。なぜなら、想像力はある仕方で操作することができるが、情感はできないか、あるいは操作できる度合いが少ないからである。詩人が詩作をする際に、もし想像力によって熱を帯びていなければ、熱を帯びていた時の追憶を助けとすることによって、つまり自分がかつて空想した事物を呼び戻し、集め、描写することによって、想像力に熱せられた状態を容易に作り出すことができる。

この時点ではもはや『論考』の時期に打ち出されていた「詩」と「哲学」の二項対立の根拠は揺らいでいる。こうして出発点となった新旧論争の枠を超え出て、論述を重ねる『省察集』の行間からは、自分こそが「天才」を具えた真の詩人たらしとするレオパルディの

決意と自負が滲み出ている。それでは、天才はいかにして詩と哲学を融合しえるのか、想像力に熱せられた状態とはどのようなものなのか。

理性は必ずしも想像力と対立するものではなく、想像力を補うことができるという、想像力と理性の相互補完性。そして偉大な詩人はまた、偉大な哲学者でもありえるという考え。それは 1821 年 7 月に初めて示されたが、それがいかにして可能なのかは、同年 10 月に長々と論じられる（次章で詳細な考察を行なう）。その記述によれば、詩人＝哲学者の任務は、真実の探求であり、真実とは、人間存在を含む自然の体系、世界の成り立ちのことである。しかしそこでは、真実の探求は、「冷徹な理性」によって、あるいは「数学的な厳密さ」でもって測定されうるガリレイ的な知に基づく真実ではなく、自然の「詩的な poetico」体系における事物間の目に見えない諸関係を発見する学問のことであるとされる。彼は書簡詩《カルロ・ペーポリ伯に *Al conte Carlo Pepoli*》（1826 年）においても、真実探求の決意を語る（140-148 行）。

Eleggerò. L'acerbo vero, i ciechi
Destini investigar delle mortali
E dell'eterne cose; a che prodotta,
A che d'affanni e di miserie carica
L'umana stirpe; a quale ultimo intento
Lei spinga il fato e la natura; a cui
Tanto nostro dolor dilette o giovi:
Con quali ordini e leggi a che si volva
Questo arcano universo; il qual di lode
Colmano i saggi, io d'ammirar son pago.

過酷な真実を、死すべき定めの人間と

不滅の事物の不可視の運命を

探究することを選ぼう。何のために

人類はつくられ、何のために苦悩と悲哀を

負わされているのか。運命と自然は

いかなる究極の意図へ人を追いやるのか。

かくも大きな我らの苦しみは誰を喜ばせ、誰の役に立つのか。

いかなる秩序と法則により、何に向かって
この神秘的な宇宙は進行しているのか（……）。

そして、このような真実の発見を成し遂げるのは、靈感に満たされた詩人＝哲学者の「一瞥 colpo d'occhio / un'occhiata」とされる（第2章で詳しく見るが、レオパルディは宇宙の体系、世界の真実を見定める手段を「一瞥」と呼ぶ）。

l'uomo caldo di entusiasmo, di sentimento, di fantasia, di genio, e fino di grandi illusioni, situato su di una eminenza, scorge d'un'occhiata tutto il laberinto, e la verità che sebben fuggente non se gli può nascondere. ⁴⁵

エントウジアズモ

熱 狂・感情・空想・天才によって熱くなった人、大いなる幻想によっても熱くなった人、ある高みにある人は、一瞥のもとに迷宮の全体を見渡す。真実がいかに捉え難くとも、彼の目には隠れなきものとなるのである。

「一瞥」、それは感情や空想といった「冷徹な理性」とは反対の性格を持つ能力によって可能となる。レオパルディが探究し、「一瞥」のもとに捉えようとした「詩的」真実。そうした詩的真実の探究が、幸福の追求と並び、詩人として、同時にまた哲学者として、彼の創作活動の大きな目的のひとつとなったことは疑いないだろう。少なくとも1821年以降のレオパルディは、自覚的にそう考えるに至ったと見なしてよさそうである。そして創作が真実の探求と結びついたとき、レオパルディの活動は新しい局面を迎えることになる。1821-23年は、4千頁を超える『省察集』の実に三分の二をものした時期であり、続く1824年には散文作品集『オペレッテ・モラーリ』の大部分を完成させるのである。

3. 一瞥と熱狂の神性

レオパルディの言う「一瞥」について、いま一步踏み込んで考えてみよう。フェアフルストはレオパルディの「一瞥」概念について、フランス百科全書派との比較による検証を試みているが⁴⁶、彼らの使う「一瞥 coup d'œil」という表現は、今日の辞書的な定義と同様に「優れた洞察力」の謂いであり、レオパルディのように想像力や靈感と結びつけられた用例は見当たらない。何よりも、レオパルディの「一瞥」は、瞬時の烈しい熱狂状態に

において可能となるのである。彼は先に引用した文章の後で語っている。

Il poeta lirico nell'ispirazione, il filosofo nella sublimità della speculazione, l'uomo d'immaginativa e di sentimento nel tempo del suo entusiasmo, l'uomo qualunque nel punto di una forte passione, nell'entusiasmo del pianto; ardisco anche soggiungere, mezzanamente riscaldato dal vino, vede e guarda le cose come da un luogo alto e superiore a quello in che la mente degli uomini suole ordinariamente consistere. Quindi è che scoprendo in un sol tratto molte più cose ch'egli non è usato di scorgere a un tempo, e d'un sol colpo d'occhio discernendo e mirando una moltitudine di oggetti [...]. Ond'è ch'egli ed abbia in quel momento una straordinaria facoltà di generalizzare [...], e ch'egli l'adoperi; e adoperandola scuopra di quelle verità generali e perciò veramente grandi e importanti, che indarno fuor di quel punto e di quella ispirazione e quasi *μανία* e furore [...], indarno [...] qualunqu'altro o poeta o ingegno qualunque o filosofo acutissimo e penetrantissimo [...] cercherebbero di scoprire, o d'intendere, o di spiegare. ⁴⁷

イスピラツィオーネ

詩的感興にとらわれた抒情詩人、思索のきわみに達した哲学者、^{エントウジアズモ}熱狂状態に入った、想像力と感受性豊かな人、強い熱情に襲われる瞬間の人は誰でも、たとえば嘆きの^{エントウジアズモ}狂乱状態にある人や、あえて付け加えるなら、葡萄酒によって程よく熱くなった人などは、事物をある高みから、人間の知性がふだん位置している所より高いところから、事物を眺め見晴らすことができる。したがって、ふだん同時に見分けることができるのよりもずっと多くの事物を一挙に発見し、ほんの一瞥で多数の事物を眺め見定める（……）。そのとき彼は並外れた（……）総合の能力を有し、そうした能力を用いる。そしてその能力を用いて、総体としての——したがって真に偉大で重要な——真実を発見する。あの瞬間をのがせば、あの靈感、ほとんど「^{マニア}狂気」とも称すべき状態、（……）^{フロレー}熱狂状態をのがせば（……）、いかに鋭敏で洞察力に優れた詩人であれ哲学者であれ（……）、それらの真実を発見し理解し説明しようと努力しても、無駄だろう。

このように真実を捉えるために、「一瞥」を獲得するために必要とされるのは、「冷徹な理性」とは反対の「想像力」や「感受性」とされるが、それらに由来する「詩的靈感にとらわれた」状態や「思索のきわみに達した」状態を喩えるために援用されている語・概念にも注目したい。すなわち「熱狂 *entusiasmo*」である。それは「狂気」を意味するギリ

シア語の“mania”や、また“furore”とも言い換えられている（初めに引用した書簡中では“ispirazione”が“frenesia”と言い換えられていた）。だが「詩的靈感にとらわれた」状態が、なにゆえに「狂気」なのだろうか。

レオパルディはスタール夫人の論説に反駁すべく、その年のうちに『イタリア文庫編集者諸氏への書簡 *Lettera ai sigg. compilatori della Biblioteca italiana*』（1816年）を書いたが、その中には、詩人に必要な靈感についての情熱的な宣揚の言葉が見受けられる。「天の閃光、人智を超えた衝動こそ、至高の詩人となるのに必要なものであり（……）、神聖な閃光の熱と凄烈な衝動の力が感じられるか、それとも感じられないか」、ただそれだけが詩的創造の是非を分けるとされている⁴⁸。ここでレオパルディは、詩的靈感のことを、人間の力を超越した、何か神的な力として捉えているようである。

詩的靈感が、「激しく燃えさかる一瞬の炎」の如き「神的」なものであるというこの喩えは、たんなる言葉の綾だろうか。否、それは詩的なレトリックとしてたまさか示されたものではあるまい。同様の喩えは、他の箇所でも表現を少しずつ変えながら繰り返し現れる。いま引いた『書簡』の中には、このような一節を見出すことができる。「あなた方が創作できず、アポロの贈り物であるあの神聖な炎によって燃え上がるのを感じることもないのなら（……）」⁴⁹。また、同じ年に書かれた詩《死の接近 *Appressamento della morte*》（1816年）には、以下のような詩行が詠まれる。

Misero 'ngegno non mi die' natura.

Anco fanciullo son: mie forze sento:

A voloandrò battendo ala sicura.

Son vate: i' salgo e 'nver lo ciel m'avvento,

Ardo fremo desio sento la viva

Fiamma d'Apollo e 'l sopruman talento. ⁵⁰

自然はわたしに乏しい天分を与えたわけではない。

わたしはまだ子供だが、自分の力を感じている。

揺るぎない翼を羽ばたいてわたしは飛翔しよう。

わたしは予言者〔聖なる詩人〕、舞い上がり、天をめざして一気に駆けのぼる。

わたしは燃えながら震えているが、アポロの烈しい炎を欲し、

人間を上回る力を感じている。〔下線は引用者による〕

1818年のカンツォーネ『ダンテの記念碑に寄せて *Sopra il monumento di Dante*』にも以下のような詩句の中で、炎のごとき靈感が詠ぜられる（49-55行）

Quali a voi note invio, sì che nel core,

Sì che nell'alma accesa

Nova favilla indurre abbian valore?

Voi spirerà l'altissimo subbietto,

Ed acri punte premeravvi al seno.

Chi dirà l'onda e il turbo

Del furor vostro e dell'immenso affetto?

わたしは如何なる調べ〔詩〕をあなた方〔記念碑の建立に携わる人々〕におくろうか、
それがあなた方の胸のうちに、燃える心のうちに、
新たなる火花〔靈感〕をかき立てることができるよう。

いとも高貴なる課題〔＝記念碑の建立〕があなた方に靈感を吹き込み、
あなた方の胸を烈しく鼓舞するだろう。

だがあなた方の^{フロール}熱狂〔靈感〕と〔ダンテに対する〕この上なく大きな愛の
渦巻く波をいったい誰が歌えようか。（下線は筆者による）

この詩と同年に書かれた『論考』の中にも、同様の表現がたびたび顔をのぞかせるし⁵¹、
また『オペレッテ・モラーリ』の中の《タッソとジェニオの対話 *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*》（1824年）においても、詩人タッソにとっての「神的な靈感」としてのジェニオが表現されている（第2部、第2章で詳述する）。さらには、詩的靈感そのものが主題となった後期の詩《心を占める思い *Il pensiero dominante*》（1833-35年）に至るまで、レオパルディは一貫して、詩的靈感の「神性」を確信していた⁵²。神からの贈り物にも喩えられる靈感が「激しく燃えさかる一瞬の炎」のように詩人を捉え、それによって詩が生み出されるという考え方は、詩作品においても詩をめぐる省察の中でも、つねに変わることなく示されるのである⁵³。

そこで「熱狂 *entusiasmo*」について再検討してみたい。この語はギリシア語の語源から、もとは「神懸かり」を意味する。ギリシア語に精通していたレオパルディが、詩や詩人について語る際にこの語を用いたのは、詩的靈感に満たされた詩人が、「神懸かり」の状

態にあるということを意識していたからではないだろうか。実際、「狂気」や「炎」にも喩えられる詩的靈感が真の詩人に生来具わった神聖な能力であるという考え方は、古代ギリシアに由来する。古来より数多くの著述家たちが、詩的靈感の神性について語ってきたが、その始まりはおそらくプラトンにまで遡ることができるだろう。プラトンは『パイドロス』の中で、ムーサの神々から授けられる「エントゥシアスモス」と「マニア」無くして優れた詩は生まれないと述べている⁵⁴。

この見方は、その後、広くヨーロッパ中に伝播していった⁵⁵。したがって、先行する膨大な数の著作に通暁していたレオパルディであれば当然、神的な詩的靈感ないし詩的狂気についての議論は知悉していたはずである。その主たる材源としての可能性の高い著作を幾つか探してみよう。ひとつは、デュボスの『詩と絵画についての批判的考察』（1719年）である。

画家を詩人にし、詩人を画家にするところの神聖な^{アントウジアスム}熱狂が芸術家に欠けていれば、ペロー氏が言うような〈あの火、あの神聖な炎、われわれの精神の精神、われわれの魂の魂〉を彼らが持ち合わせていなければ（……）。⁵⁶

天才とは、画家たちをして彼ら自身を超えた高みへと引き上げ、彼らをして彼らの画像に魂を、彼らの構図に躍動を与えさせるあの火である。それは、ふつうの人たちには羊の群しか見えない草原に、詩人たちが美の女神たちが踊るのを見るときに、詩人たちを捉えている熱狂である。⁵⁷

デュボスによって靈感が「聖なる火」に喩えられている点、そしてまた、聖なる炎に熱せられた天才が神の高みの視点を獲得するという点でも、レオパルディの記述と符合する。

また、バトゥーの著作『同一の原理に還元された諸芸術』（1747／73年）も、おそらくレオパルディの念頭にあったのではないだろうか。

最も創作力豊かな天才といえども、〈ミューズ〉の存在をつねに感じているわけではない。（……）。それゆえ、天才にとっては幸福な瞬間というものがある。その時、あたかも聖なる火にあおられたかのように燃え上がった魂は、全自然を想い描き、事物（対象）を生き生きとさせるあの生命の精気を、そしてまた、われわれの心を奪ったりわれわれを夢中にさせたりするあの感動的な特徴を、対象の上に広げてゆくのである。

／魂のこの状態は「^{アントウジヤスム}熱狂」と呼ばれている。(……)それは、ある時は天上のヴィジョンであり、神的感化力であり、預言を伝える精霊である。またある時は酩酊であり、恍惚であり、〈神〉を前にした困惑と感嘆の綯い交ぜになった喜びである。⁵⁸

とりわけ「熱狂」が「聖なる火」に喩えられ、また「酔い」の状態になぞらえている点で、レオパルディの記述はバトゥーのそれと共通している⁵⁹。さらには、優れた詩人といえども望めばすぐに靈感を得られるわけではないとされている点は、メルキオッリ宛書簡の内容とも一致する。

このように、先行する著作のうちに見られた考え方、すなわち「詩的靈感」とは「熱狂＝神懸かり」の状態であるという考え方を、レオパルディもまた継承していると考えられる。その段階ではレオパルディは明白に古典主義的であるといえる。

しかしながら、レオパルディは既存の考えを、決して無反省に取り入れたわけではない。真の詩人は同時に真の哲学者であり、そういう天才は熱狂のうちに捉えた諸々の真実を作品として呈示することができるという考えは、レオパルディの詩論独自のものであり、このように詩と哲学を世界認識の究極において一致させている点は、古典主義からの飛躍をはっきりと示している。それは、自らの熱狂の体験と詩作の経験を通じて承認され、敷衍された考え方であろう。事実、熱狂状態がどのような形で詩に益するのかを、レオパルディは自らの詩作経験に即して、きわめて詳細に論じている。すなわち、一般に熱狂は主題の発見や着想に役立つと考えられているが、それはむしろ主題発見の害になるものであり、熱狂が役に立つのは、詩の制作と仕上げの段階である。それゆえ、詩は「熱狂状態の記憶 *memoria dell'entusiasmo*」の産物である、とされる⁶⁰。これもまた、先行する著述家たちには見られなかった新しい点であり、同時代のロマン主義者たちのうちにも類似する考えは見出されない。

そしてこの『省察集』の記述もやはり、メルキオッリ宛書簡の内容と一致する。書簡においてレオパルディは、「靈感がおとずれ」た際に「詩の概略と全体の配置」を描いた後、「別の瞬間がおとずれるのを待つ」と語っていた。「別の瞬間」とはまさに、「熱狂状態の記憶」を詩に投影するという、制作と仕上げの段階を指すのだろう。最初に靈感がおとずれた時に詩を仕上げることはできないのは、熱狂状態において「人はほとんど忘我脱魂となり、まるで彼を恍惚とさせる未知の力にすっかり身を任せるが如くなるがゆえに、自分の考えをまとめてはつきりと定着させることができなくなるからであり、彼の見るもの

はすべて無限で不明確で捉えどころがなく、あまりにも多様かつ豊富であるために、それは秩序も規律も受け容れず、数えたり並べたり選んだりすることも、あるいはただありのままにはっきりと感じ取ることも許さないから」⁶¹である。それゆえ、「熱狂や熱情のきわまった状態にある詩人は、詩人ではない。つまり、そういう人は詩作をすることができない」⁶²。

想像力の活発に働く熱狂状態において感得したものを、理性の働く平静状態において作品に昇華させる。これがレオパルディの詩作の方法なのである。

4. 詩的靈感の条件

さて、レオパルディにおける詩的靈感の性質とその役割が明らかになった今、その靈感を彼がいかにして誘いだしたのかを考察せねばなるまい。

まず考えられるのは、葡萄酒であろう。先の『省察集』の一節でも、熱狂は葡萄酒に熱せられた「酔い」の状態に喩えられていたが、アルコールやそれに類するものが精神を高揚させ天分を目覚めさせるといった内容の記述は他の箇所にも見出されるし⁶³、「葡萄酒は(……)、また身体全体や頭脳の並外れた活力を生み出すものは何であれ、想像力にとってのみならず、知力にとっても有益である」⁶⁴という記述もある。《タッソとジェニオの対話》でも、詩人の靈感たるジェニオが住んでいるのは、「上等なりキュールの瓶の中」とされている。これは、レオパルディが葡萄酒などのアルコールによって靈感を誘いだしたことを示唆してはいまいか。

とはいえ、少年期の取り憑かれたような勉強への傾倒がたたり、レオパルディが死に至るまで不健康に苛まれ続けたことは周知の事実であり、その彼がつねに葡萄酒を傍らに仕事をしていたとは考えにくい。実際、父親へのある書簡の中でレオパルディはこんなことを書いている。「水しか飲んでいないというのに、私の尿はいつも炎のような色をしています」⁶⁵。

それでは葡萄酒の他に、何か靈感を得る術はあったのだろうか。それを探るためには、具体的な詩作品を検討することが有効であろうと思われる。なぜなら、レオパルディの詩作品には屢々自らの実体験が織り込まれており、そこには詩の萌芽の瞬間が、換言するなら、まさしく「熱狂の記憶」が顕晦しているからである。

たとえば、最も有名な詩のひとつ《無限》は、あらゆる事物の境界が消失する「無限」

を想像の中で認知するという、エクスタシスの快樂の経験を詩に詠んだものであるが（この点に関しては、第2部で詳細な考察を行なう）、そこで詩人が想像世界にひたるに至ったのには、条件として2つの事項が挙げられる。1つめは、彼を取り巻く環境としての「孤独と静寂」である。レオパルディの思想がつねに孤独の中で形成されていったことは、すでに何人かの研究者が論じ立てているが⁶⁶、それは詩作についても同じである。この詩でも、詩人は故郷の「孤独な」タボルの丘にひとりのぞみ、視界を遮る生垣の向こうに果てしなく広がる空間と、人智を超えた「静寂」に思いを馳せることで、想像世界へと没入していった。2つめは、詩人のとる姿勢である。同詩の4行目にあるように、詩人は腰を下ろした状態で「無限」を観想する。これは例えば、歩きながら思索したギリシアの哲学者や、湖畔を逍遙しながら詩作にふけたイギリス詩人たちの動とは反対の、静の姿勢である。

《孤独な生 *La vita solitaria*》（1821年）第2節についても同じことが言える。「ときおり孤独な場所で、高台のうえで、／音もたてない草花に囲まれた湖のほとりで、／わたしは腰をおろす」（23・25行）。そして、完全なる「静寂」のなか「微動だにせず、じっと座ったまま」（35行）、「わたし」は「ほとんど自分自身と世界を忘れる」（34行）⁶⁷。そうして《無限》と同様のエクスタシスの快樂を、詩人は経験するのである。

「無限」の観想だけではない。《追憶 *Le ricordanze*》（1828年）や《アジアの彷徨える羊飼いの夜の歌 *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*》（1830年）（以下《夜の歌》と略記）に詠まれる、胸を締め付けるような激しい苦悩や感情のざわめきもまた、ひとり座した（または横になった）静的な姿勢をとる詩人に去来する。タッソの対話篇において、レオパルディ自身の似姿であるタッソが独居房の中でとっている姿勢も、おそらく腰を下ろした状態だと考えて間違いないだろう。また、最晩年の作品《金雀児、または荒野の花 *La ginestra, o il fiore del deserto*》（1836年）（以下《金雀児》と略記）の中でも、荒野に咲く花を眺める詩人は、ヴェスヴィオの山裾にひとり座している⁶⁸。

以上の考察から、レオパルディが詩的靈感にとらわれた熱狂状態は、孤独と静寂、静的な姿勢という2つの条件のもとで誘いだされているという推論が成り立つだろう。

結論

レオパルディの詩論は、長きにわたる思索と創作の実践を糧として、少しずつ明確なかたちをとっていった。すでに 1817 年には、抒情詩は「詩の最高峰」であり、「人間の言説のうちで至高のもの」と位置づけられていたが⁶⁹、抒情詩と真の詩人のあるべきかたちとして、それまでの考えを総括するように、1828 年、レオパルディは以下のような言説を呈示する。

la poesia sta essenzialmente in un impeto. È anche contro natura assolutamente impossibile che l'immaginazione, la vena, gli spiriti poetici, durino, bastino, non vengano meno in sì lungo lavoro sopra un medesimo argomento. ⁷⁰

詩は本質的に勢いに存する。同一の主題に関するきわめて長い作品の中で、想像力・感興・詩的熱情が、継続し持続し持ち堪えるというのは、自然に反することでもあり、絶対に不可能である。

「勢い impeto」とは、詩の短さのことを表す⁷¹と同時に、「熱狂」による想像力と感情の瞬時の昂りのことも含意しているのであろう⁷²。それというのも、

Il poeta è spinto a poetare dall'intimo sentimento suo proprio, non dagli altrui. Il fingere di avere una passione, un carattere ch'ei non ha [...] è cosa alienissima dal poeta; non meno che l'osservazione esatta e paziente de' caratteri e passioni altrui. Il sentimento che l'anima *al presente*, ecco la sola musa ispiratrice del vero poeta, il solo che egli provi inclinazione ad esprimere. ⁷³

詩人を詩作に駆り立てるのは、彼自身の内的感情であり、他人の感情ではない。詩人自身の与らぬ情熱や性格を装うことは（……）、詩人とは全く無縁のことである。同様に、他人の性格や熱情を正確に観察することも詩人とは無縁である。彼を〈今まさに〉活気づける感情〔感覚〕こそ、真の詩人に靈感を吹き込む唯一の詩神^{ムーサ}であり、詩人が表現したいという魅力を感じる唯一の対象が、この感情〔感覚〕なのである。

「今まさに *al presente*」内から迸り出る感情。それは次のように言い換えても同じことだ

ろう。対象を瞬間的で激烈な「一瞥」により捉えた時に得られる感覚。これこそが詩を生み出す原動力であり、レオパルディが靈感と呼ぶものとなるのである。

1828年、レオパルディは2篇の詩《再生》《シルヴィアに》を生み出し、さらに伝統的な「自然の模倣」概念を詩的靈感をめぐる省察のうちに独自なかたちで回収し、自らの抒情詩論を確立するにいたる。この年を経て、レオパルディの詩作は、ふたたび豊穡な季節を迎えることになるだろう。そして「想像的な詩」や「情感的な詩」といった分類を超えた「歌たち」が紡ぎだされてゆくのである。

第2章 レオパルディのロマン主義的自然観——スタール夫人との関係を中心に

序

レオパルディが、少年時代からの実に広範かつ集中的な読書により、古今の作品・思想に通暁していたことはよく知られているが、学問と創作活動に捧げられたその生涯をつうじて、とりわけスタール夫人の著作が、思想的影響関係の観点からきわめて重要な役割を果たしたことは、ほとんど知られていないようである。

今日ロマン主義の理論家として知られるスタール夫人 (Madame de Staël, 1766-1817) は、とくに小説『コリンヌあるいはイタリア *Corinne ou l'Italie*』(1807 年) (以下『コリンヌ』と略記) と『ドイツ論 *De l'Allemagne*』(1813 年) の著者としてヨーロッパ中に聞こえていた。レオパルディは著述活動の初期から、彼女の 2 つの著作をつねに手許に置き、参照していた。そのことは何よりもまず、『省察集』の中で全体にわたり頻繁にスタール夫人への言及 (直接の引用も含め) が見られるという事実から窺える。詳細を述べるなら、『コリンヌ』と『ドイツ論』それぞれの著作に約 30 回ずつの言及が見られるのである。« Dice la Staël », « Vedi Staël », « dice Corinna presso la Staël », « vedi la Corinne », « come la chiama la Staël », « quello che ho notato con Madame di Staël », « come dice espressamente la Staël », « come nota la Staël », « generale osservazione fatta dalla Staël » など。以上の例から明白なように、レオパルディは自分の考えを述べるときに、しばしばスタール夫人を拠りどころに自分の考えを補強したり、逆にスタール夫人の見解をもとにして自らの議論を進めたり、という具合に、彼女の言説を利用している。内容としては、各国の言語や、各国民の性格の違いについての観察、また広く人間の性質についての考察、文学・芸術に関する考察など多岐にわたり、それらの議論のために彼女の著述が効果的に援用されているのである。

レオパルディが『省察集』の中で言及している非常に多くの作家たちの中で、ダンテ、ペトラルカ、タッソ、それにプラトン、キケロその他の大著述家を除けば、これほど多くの言及、しかも同時代の作家の、特定の作品への言及というのは、まず他に例がない。レオパルディがスタール夫人の考えに共感し、この 2 冊を座右の書としてしばしば参照していたことを雄弁に物語る事実である。

このような明白な事実にもかかわらず、レオパルディとスタール夫人の関係に焦点を当

てた研究の数は少なく、これまでイタリアで4本の論文が書かれているのみである。フビーニは、『イタリア・ロマン主義』と題する著作の中で一章を設け、イタリアにおけるロマン主義論争（スタール夫人の文章に端を発する）を概説する文脈の中にレオパルディを位置づけている。これは基礎的研究であり、とくに踏み込んだ議論は行なわれていない⁷⁴。ドルフィの論考は、若きレオパルディの思考様式への『コリンヌ』の影響を主題としている⁷⁵。また、レオパルディの詳細な伝記を著したことで知られるダミアニは、レオパルディがスタール夫人の著作にいつ、どのように接したのかを詳らかにしながら、『ドイツ論』を中心としてレオパルディの様々な思想への影響を概論的に記述している⁷⁶。

以上の3つの研究はいずれも、レオパルディにおける「自然」観と、それと密接に結びつく「想像力」の問題には言及していない。それというのも、レオパルディ自身が「自然」について語るときに、スタール夫人には言及していないからである。しかしながら、レオパルディのロマン主義的な自然観と想像力の問題を考察するうえで——本稿での考察の進展とともに明らかとなるように——ロマン主義の理論家スタール夫人の著作を無視することはできない。「自然」という鍵概念に注目して議論を行なっているのは、ひとりリゴーニのみである⁷⁷。彼は、「自然に関するロマン主義の議論 *scienza romantica della natura*」を楔子としてレオパルディとスタール夫人の関係に注目しながらも、しかし、スタール夫人を経由してさらにシェリングの思想との共振をレオパルディのうちに読み取る試みを提示しており、スタール夫人の著作に関してはもっぱら『ドイツ論』を引用するにとどまっている。そこで、この章では「自然 *natura*」と「想像力 *immaginazione*」をキーワードに、レオパルディの座右の書であった『ドイツ論』と『コリンヌ』の両方をより詳細に検討することを眼目とする。まず同時代の（とくにドイツの）思潮を俯瞰しながらレオパルディの思想について考察し、そのうえでスタール夫人のテキストとの具体的比較を行ない、レオパルディとスタール夫人の間の影響関係ないし類似点および相違点を明らかにすることが本章の目的である。

1. ロマン主義の新しい自然観——生きた有機体としての自然

レオパルディのロマン主義的自然観と詩人の想像力について考察する前に、その前提として、背景となる時代状況（スタール夫人も旅の途上でつぶさに観察した）を概観しておこう。

ドイツとイギリスにおいて、啓蒙主義からロマン主義へと移行してゆく過程で、世界認識、とりわけ「自然」に関する認識に根本的な転換が顕在化した。それ以前、すなわち 18 世紀の学者たちは、「自然」を調和的なシステム、あるいは少なくとも均整がとれ、よく構成されたシステムと見なしていた。それは人間存在の外にあるものであり、秩序立っているがゆえに、科学によって解明されるはずの、否むしろ解明されるべき対象であった。しかし、ロマン主義において「自然」は、もはや合理的・数学的な精査に供する不動の、いわば機械のような無機的外延ではなく、人間とつねに関わりをもつ生きた有機的な全体として、すべてを包摂する宇宙として捉えられる。それは直観的にのみ認知されうるものであり、「想像的なもの」「詩的なもの」と言い換えることもできよう。すでにヨーロッパの文学思潮のうちに胚胎していたこの新しい世界観の芽吹きは、フリードリヒ・シュレーゲル (Friedrich Schlegel, 1772-1829) の言葉 (1808 年) が典型的に物語っている。すなわち、「現在のドイツの自然科学ないし自然哲学は、生命のない無機的な自然という考えから出発しているのではなくて、生きた自然という考えから出発している。まさにこの点でドイツ自然学は、それ以前の自然学や今なお外国では一部で勢力を保っている機械的・無機的自然観に基づく自然学とは異なる」⁷⁸。

18 世紀末から 19 世紀初頭のドイツとイギリスにおいて⁷⁹、時計のイメージによって典型的に示される「機械」としての自然観⁸⁰に対し、植物のイメージで表わされる生きた有機体としての自然観が取って代わる。それは世界の構成・仕組みを探究する上での、科学的視点と芸術的視点ともに通底する態度・精神の規範となった⁸¹。しかし、そのような世界観の根本的変更に、イタリアはまったく関与していなかったのである。当時、いわゆるイタリア・ロマン主義といえば、雑誌《調停者 Il Conciliatore》のもとに集ったミラノを中心とする文学者たちのグループのことを指したが、彼らは啓蒙主義の伝統を引き継いでおり、ドイツやイギリスのロマン主義とは異なるどころか、むしろ相反するような性格を有していた⁸²。他方、当時のイタリアの文学者たちの間ではドイツ語の知識を持つ者は稀であり⁸³、少なくとも 19 世紀の半ば以前には、18 世紀末にドイツで浮上してきた世界認識のパラダイム転換に関する知識が情報としてイタリアに入ってくることは難しい状況にあった。したがって、19 世紀初めのイタリアでドイツ・ロマン主義について知ることができたのは、ほぼスタール夫人の著作を通してのみであったと考えてよいだろう⁸⁴。

2. ドイツ思想とレオパルディの自然認識

レオパルディは、たとえ無意識的にせよ、間違いなく多くの面で——概念・表象としての「自然」の問題や詩人の「想像力」の問題を含め——ドイツ・ロマン主義の中心的諸問題と重なるような思索を行なった。レオパルディがその生涯の大半を過ごしたレカナーティは当時教皇領に属し、「1798年にレカナーティに生まれるということは、革命的な近代性のほんの僅かな残響がようやく届くか届かないかという田舎に生まれることである」⁸⁵という趣旨のことが言われるほど、古い慣習や考え方のいまだ支配する僻村であった。ヨーロッパの思潮どころかイタリアの思潮からさえ遠く隔てられていた自らの生地の閉鎖性を、また学問との完全なる無縁性を、レオパルディ自身が嘆いてもいる⁸⁶。にもかかわらず、彼の諸々の思索はロマン主義的といえる側面を多分に示しているのである。それらは時代の空気が導いた偶然の一致と考えるには、あまりに類似しているように見えるほどである。

実際のところレオパルディは、かの僻村レカナーティにあつて、幼少の頃より父モナルドの蒐集した書物のなかに埋もれながら古今の膨大な数の作品を読みあさり、広範な知識を蓄えることで、後年の深厚な思想を練りあげてゆく礎を築いた。それでは、レオパルディはその思想の形成過程において、北方のロマン主義思潮を書物から直接に知りえた、そして少なからず影響を受けたのであろう、このように推断すべきなのだろうか。これには、いくつかの点で疑問を提示せざるをえない。

第一に、レオパルディのドイツ語に関する知識の問題が挙げられる。彼はいわゆる語学の天才であり、早くから、古典ギリシア語、ラテン語に加え、フランス語、スペイン語、英語、ヘブライ語までを自由に読みこなしたけれども、ドイツ語に関しては、当時のイタリアの他の文学者たちと同様、習得してはいなかったと考えられる。ペールマンの指摘するように⁸⁷、レオパルディにドイツ語の知識のあった可能性も確かに否定しきれない。なぜなら『省察集』には、ドイツ哲学だけでなく、ドイツ語の特質に関する所見を記述したページもあり（2288-2290 頁など）、ドイツ語の直接の知識がなければ、そこに記されているような断定的な表現をすることは難しいと思われるからである。だがここでは、その疑問については深入りせず、レオパルディのドイツに関する知識は間接的な材源に拠るものであると考えておきたい。それというのは、『省察集』の中の多数の引用・言及からも推察されるように、レオパルディは多くの場合、スタール夫人の著作から自らの思索の足掛

かりを得ていると思われるからであり、実際『省察集』の中のドイツ語に関するページの大部分は、スタール夫人の『ドイツ論』第2部、第3章「ドイツ語の語法と作詩法」のほぼ引き写しである。

第二に、レオパルディはほとんどつねに、ドイツ近代哲学を冷徹な分析的合理主義であり、想像力と感情が認識へ寄与するものであることを無視しているとして、否定し軽蔑していた⁸⁸。さらには、彼は自分の明確に唯物論的⁸⁹かつ経験主義的な⁹⁰視点設定と思考形成の原理を守り通した。つまり、レオパルディにとって哲学は、言うなれば純然たる観念の操作ではなく、現に存在する事物を扱うものでなくてはならない。換言するなら、レオパルディの哲学は、実際の経験を反映し、それによって現実の具体的諸事物の跡が刻み込まれたものなのであり、彼は、それこそが世界の真実を知るための源泉であり唯一の方策であると考えていたのである。それは、ドイツ・ロマン主義全般に浸透した、真実を直観によって捉えようとする観念論的原理と正面から衝突するような、まさに両立不能の前提条件のようにも思われる。この点についてはどのように考えるべきだろうか。

事実レオパルディは、1818年の『論考』によって、幾何学的法則や数学的公式に当てはめて人間の生と世界を説明しようとするような乾いた試みに対し、情熱的で力強い調子を帯びた抗議を行なった⁹¹。この論文の中では同時に、詩と啓蒙主義哲学・科学との間の架橋しえない対立を見て取っている⁹²。近代の「文明化 incivilimento」⁹³によって、原初的な自然状態を特徴づけていた幻想や空想が失われてしまったことを、レオパルディは嘆いているのである。そこには、現在の「知 sapere」が古代の特質である「幻想 illusioni」を破壊してしまったという、レオパルディの思索・創作活動に一貫して見られる考えが表われている。そして、失われた「幻想」を想像力によって取り戻したいという強い願望が、レオパルディの創作活動の原動力になった。

レオパルディのロマン主義的自然観の表明は、『省察集』の中の1821年1月の一節において行なわれている。そこでレオパルディは、自然の実際の諸々の働きと数理科学の厳格な定則との間の相違、矛盾を告発している。たとえばガリレイがそう信じたのとは違い⁹⁴、レオパルディは世界が一冊の書物のように書きあらわせるものであるとは考えない。つまり、数字という言葉によって世界の諸事象を解釈することが可能だとは考えないのである⁹⁵。したがってレオパルディにとって、「自然」と「正確・厳密」という語は、相互に置き換えることが不可能であるばかりでなく、全く相通ずるところのないものである。言い換えるなら、正確さは自然なものではなく、自然なものは正確ではないのである。だがレオ

バルディの考察には近代的といえる、さらなる議論の展開が見られる。それというのも、レオバルディは、自然を数理科学の対象と見なす誤りを、事物を絶対的な原理に当てはめて考える誤りと同質のものとして捉えるからである。すなわち、近代科学がその形而上学的遺産とりわけプラトン思想の呪縛から離れることができないでいる現状を、レオバルディは非難するのである。

Questa pure è una gran fonte di errori ne' filosofi, massime moderni, i quali assuefatti all'esattezza e precisione matematica, tanto usuale e di moda oggidì, considerano e misurano la natura con queste norme, credono che il sistema della natura debba corrispondere a questi principii; e non credono naturale quello che non è preciso e matematicamente esatto: quando anzi per lo contrario, si può dir tutto il preciso non è naturale: certo è un gran carattere del naturale il non esser preciso. Ma il detto errore è fratello di quello che suppone nelle cose il vero, il bello, il buono, la perfezione assoluta. ⁹⁶

これはまさに、哲学者たちの、わけても近代の哲学者たちの誤りの大きな源である。彼らは数学的厳密・正確——今日では、この数学的厳密・正確が流行となり習慣化している——ということに慣れ親しんでしまっているため、彼らは自然をこうした定規によって計測・判断し、自然という体系がこうした数学的原理に一致するはずだと信じているのである。そして、正確ではなく数理的に厳密でないものが自然なものだとは考えないのである。むしろ反対に、正確なものは全て自然なものではないと言えるのにもかかわらず、間違いなく、自然なるものの大いなる性質は、正確でないということなのだ。だが今述べた誤りは、事物自体の中に美しいもの、善なるもの、そして絶対的完全さが宿っていると想定するような誤りと同質の誤りなのである。

自然が科学・数学による認識の篩いをすり抜けてしまう理由は、上に引用した記述の中では説明されていない。それは同 1821 年 10 月 4 日付の一連の記述の中に見られる⁹⁷。そこでレオバルディは自然に詩的本質を観取し、同時に自然を無限の諸関係をつかさどる有機的体系と見なしているのである。哲学者の純然たる理性によってのみでは、つまり詩人の想像力の助けを得ない限りは、そうした有機的自然の無限の諸関係を認知することはできない。自然はひとつの統一体を形成しているのだから、自然から詩的本質たる「美の

体系」を除いてしまえば——「美の体系」は自然の補完的かつ不可欠の部分なのであるから——自然全体を誤って解釈することになってしまうだろう。レオパルディは同 1821 年 10 月 5 日から 6 日にかけても長い省察を行っており⁹⁸、そこでは、「抒情詩人」の感得する真実の啓示が世界認識の頂点として位置づけられている。レオパルディの言う「抒情詩人」とは、純然たる数理的思考のみによって無駄な努力を重ねるだけの「哲学者」の対極にあり、不可視の、あるいは相矛盾するように見える様々な事物、諸関係を、不意で激烈な内的衝動でもって感知し結びつける能力を具えた者である。「抒情詩人」は幻想によって真実を指し示す。

Quante grandissime verità si presentano sotto l'aspetto delle illusioni, e in forza di grandi illusioni; e l'uomo non le riceve se non in grazia di queste, e come riceverebbe una grande illusione! Quante grandi illusioni concepite in un momento o di entusiasmo, o di disperazione o insomma di esaltamento, sono in effetto le più reali e sublimi verità, o precursore di queste, e rivelano all'uomo come per un lampo improvviso, i misteri più nascosti, gli abissi più cupi della natura, i rapporti più lontani o segreti, le cagioni più inaspettate e remote, le astrazioni le più sublimi; dietro alle quali cose il filosofo esatto, paziente, geometrico, si affatica indarno tutta la vita a forza di analisi e di sintesi. Chi non sa quali altissime verità sia capace di scoprire e manifestare il vero poeta lirico, vale a dire l'uomo infiammato del più pazzo fuoco, l'uomo la cui anima è in totale disordine, l'uomo posto in uno stato di vigor febbrile, e straordinario (principalmente, anzi quasi indispensabilmente corporale), e quasi di ubbriachezza? Pindaro ne può essere un esempio: ed anche alcuni lirici tedeschi ed inglesi abbandonati veramente che di rado avviene, all'impeto di una viva fantasia e sentimento.⁹⁹

どれほど多くの偉大な真実が幻想という様相のもとに、そして大いなる幻想の力によって、示されることだろう。人間は幻想の助けをもってせねば真実を感得することはない。しかも、人間は大いなる幻想を受け容れる程度にしか、真実を受け容れない。魂の高揚によってであれ、絶望によってであれ、要するに何かしらの熱狂的状态によって、ある一瞬のうちに感じ取られた多くの偉大な幻想は、実際には、最もリアルかつ崇高な真実なのである。あるいは、そうした幻想が、いかにリアルかつ崇高な真実

を感得するための先触れとなることか。幻想こそが、電光石火のごとくに、最も奥深くに隠れた神秘を、自然の最も暗い深淵を、最も遠く隔たった、あるいは秘められた諸関係を、最も意外で縁遠く見える諸原因を、最も崇高な抽象的諸概念を、人間の目に明らかなものとするのである。それらのものを求めて、几帳面で忍耐強い幾何学的な哲学者は、分析と総合でもってして、生涯虚しい努力を重ねるのである。真の抒情詩人が、いかに高き諸真実を見出し明示する能力をもつかを知らぬ者がいるだろうか？ 真の抒情詩人、それは次のように言い換えてもいいだろう。熱狂的な炎に燃え立つ人、その魂が完全な無秩序の中にある人、熱に浮かされたような、並外れた（主として、否むしろほとんど不可避免的に、肉体的な）精力をもつ人、またほとんど酩酊と言っていいような状態にある人。ピンダロスがそのよい例となろう。そして、生き生きとした空想と感情の湧出に身をゆだねた——実際には稀にしかないことだが——ドイツ・イギリスの幾人かの抒情詩人たちを、その例として挙げるができるだろう。

リゴーニが指摘するように¹⁰⁰、同様の考察がロマン主義の最も典型的な公理のうちに見出される。それは、とりわけシェリング（Friedrich W. J. Schelling, 1775-1854）の唱えた、芸術家の想像力を直観的認識の最高位に置く考え方との近親性である。シェリングもまた、自然の中に何かしら生命力に満ちた脈動を感じ取り、そこに一種の精神的自己発展ともいえる意識原理さえ見えていた。『自然哲学の理念』（1797年）において彼は、自然は人間精神の延長として生命を有すると確信していたのである¹⁰¹。

しかし問題は、レオパルディは近代のドイツ哲学者たちを直観力に欠けるとして非難する記述を残している点にある。例えば『省察集』1850-1851 頁において、「ドイツ人は抽象的題材を扱うのは非常に巧みであるが」、「いつも分析、議論、正確さを必要としている」¹⁰²として、レオパルディは彼らを抒情詩人に対置される「幾何学的な哲学者」の側に置いているのである¹⁰³。この問題は、どのように説明されうるだろうか。

レオパルディは、世界の真実を捉えるために必要な直観力のことを「一瞥 *un colpo d'occhio*」と呼んでいる¹⁰⁴。この表現は、レオパルディが稀な例とする「真の抒情詩人」の性質・能力を簡潔かつ的確に呼びならわしたものと言えよう。それというのも、彼がこの言葉によって意図するところは、直観や感情の瞬間的で激発的な性格を言い表すと考えられるからである。このような論旨の上に立てば、ドイツ人たちに「一瞥」が欠けている

というレオパルディの批判の意味がよく理解できるだろう。レオパルディによれば、この「生き生きとした空想と感情の激発」を伴う「万能の一瞥 *un'occhiata onnipotente*」¹⁰⁵なしに自然の大いなる体系を透視し、自然を「感知」することは不可能なのである¹⁰⁶。

それゆえ、レオパルディの数理的合理主義への批判はむしろ、ライプニッツ（Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646-1716）やカント（Immanuel Kant, 1724-1804）といった、イエーナ学派以前の哲学——レオパルディが「形而上学者たち」と呼んでいる者たち——に向けられたものであると考える方が、おそらくは理に適っているであろう¹⁰⁷。そして同時にまた、その批判はロマン主義のドイツに浸透した観念論的直観主義との無意識的な共振とも考えられる。あるいは少なくとも、仮にそれがシュレーゲルらのイエーナ学派をも念頭に置いたうえでの批判だとすれば、彼らの直観主義があまりに抽象的な議論に終始し、感情の激発・熱狂を欠いているためであると受け取ることができるだろう。

3. スタール夫人の著作との出会い

ドイツ語の知識のほとんどなかったと考えられるレオパルディは、ドイツ近代哲学に関する知識をどのようにして得ていたのだろうか。おそらくはレオパルディ家の蔵書の中にあつたソリ（Jean Saury）の『形而上学の基本原理 *Elementi di metafisica*』（1777年）や、それに『省察集』の中でドイツの哲学者たちを批判するときにしばしば参照させているデュタン（Louis Dutens, 1730-1812）の『現代人による諸発見の起源 *Origine des découvertes attribuées aux modernes*』（1766年）などから、引用・要約・解説などの様々な形で、カントやライプニッツなどに関する知識を相当程度得ていたことであろう。そしてまた、スタール夫人の『ドイツ論』が、哲学のみならず、ドイツの社会や文学・言語などに関する幅広い知識をレオパルディにあたえたと推察される。とりわけスタール夫人の著作が、同時代に生じつつあつた新しい思潮すなわちロマン主義についての知識の源となったであろうことは、特筆すべき事柄である。なぜなら、レオパルディが彼女の著作にたいして示した強い関心と深い共感、様々な点で、彼が自らの思索態度・思考様式を築いてゆくうえでのひとつの大きな指標となったと考えられるからである。ダミアーニの見解に従うならば、『ドイツ論』との出会いはドイツ哲学に対するレオパルディの見方を変更するきっかけにもなっている¹⁰⁸。

そして、先に見たレオパルディのロマン主義的「自然」観と、「自然」との関係における

「想像力」をめぐる思想には、スタール夫人からの強い影響が見て取られ、彼女の著作との出会いがなければレオパルディの思想は生まれなかったか、あるいはもっと別の筋道をたどることになっていたのではないかと思われるほどである。ところが当初レオパルディは、スタール夫人にたいして反論するという立場をとっていた。

そもそも、レオパルディがスタール夫人の書いたものに初めて接したのは、1816年のことである。この年、《イタリア文庫 Biblioteca italiana》誌上に掲載されたスタール夫人の『翻訳の方法と効用について *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*』は、イタリアにおいて、いわゆるロマン主義論争を引き起こした。《イタリア文庫》の編集主幹であったジョルダーニ（Pietro Giordani, 1774-1848）のイタリア語翻訳によって紹介されたこの論文が、18世紀の主流であった古典主義と、スタール夫人ら北方の文学者たちによって新たに称揚されたロマン主義が相対立するかたちで、ミラノの文学者たちの間で白熱した議論の対象となる¹⁰⁹。スタール夫人によれば、当時のイタリアの文学者たちは北方文学とくにドイツの新しい文学を翻訳し、そこから学び、その文化的地平を広げるべきだとされた。この短い論文の内容を、スタール夫人の他の著作を知らない者たちは全く表面的に読んでしまったのである。つまり、彼らはおそらくスタール夫人の論文を、イタリア人は古典古代の伝統と縁を切って北方文学をお手本にせよ、という単純な議論として受け取ってしまった。そのため、保守的な文学者たちからは猛烈な反発を食らい、反対に進歩的な文学者たちからは好意的に迎えられることになった。そのような状況の中で、古代の神話や古典の作品に非常な敬意と憧憬を示していたレオパルディは、古典主義者たちの陣営に与するかの如くに、強い反感を抱く。

しかしながら、スタール夫人の主張はそのような単純なことではない。彼女によれば、当時のドイツにおいては、まるで古代ギリシアが再興したかの如くに、想像力の豊かな、それでいて深い内省にも欠けていない、新しい文学が生起しつつある。イタリア人たちもドイツの例にならって、過去の遺産にしがみついているだけではない新しい独創的な文学を生み出すべきである、ということなのである。したがって、その意味では、レオパルディの思想はすでにスタール夫人のそれときわめて近いところにあつた、ということができるだろう。つまり、レオパルディは古代の人々と同じように、自分の目で自然を見、観察し、自らの身体で触れ、自らの想像力で思いめぐらし、感じ取ること、その上で近代に相応しい文学——それはレオパルディにとっては「抒情詩 *lirica*」である——を生み出すことを提唱していたからである。

レオパルディは、1816年の論争のしばらく後に、スタール夫人の主要な著作すなわち『ドイツ論』と小説『コリンヌ』と出会うことになる。ダミアニーによれば、1819年12月17日の日付を持つジョルダニー宛の手紙から、ジャコモが当時『コリンヌ』を読んでいたことが窺える¹¹⁰。また『省察集』にも、1819年の終わり近くのものとして推定される記述に、すでに『コリンヌ』からの引用があることを考慮しても、その頃つまり1819年の終わり頃には読んでいたと考えられる¹¹¹。『ドイツ論』の方については、はっきりとは特定できないが、『省察集』における最初の言及が1821年11月22日のものであることから、おそらく、遅くとも1821年の秋頃までには読んでいたと推定される。

とくに『コリンヌ』の方には、スタール夫人の考えだけでなく、『省察集』83頁に見られるように、物語の主人公である詩人コリンヌにも並々ならぬ共感を示しているのが見て取られる。それには伝記的な事実も大きな影を落としていることであろう。『コリンヌ』を読む少し前の1819年の夏に、レオパルディはレカナーティからの逃亡を企てる。ところが実行に移す前に両親の知るところとなり、計画は頓挫。怒った両親に半ば軟禁状態に置かれ、大きな失意を味わう。そして、そのようなレカナーティにおける閉塞感はその後もずっと続くことになる。また、もうひとつ伝記的事実を付け加えておこなれば、人間に定められた不幸な状態を嘆くジャコモのことを、母親のアデライデは「変人 *matto*」だと思っていた¹¹²。他方、スタール夫人の小説中では、スコットランドの田舎で周囲の無理解のうちに過ごしたという少女時代のコリンヌの失意と孤独が、また継母であるエッジモンド夫人との不仲という彼女の苦しい境遇が描かれている。それは小説中の話とはいえ、レカナーティにおけるレオパルディ自身の境遇・心情との驚くべき一致を示す。活発な想像力を発揮するコリンヌの姿をレオパルディは——ドルフィも言うように¹¹³——まさに自身の「分身 *alter ego*」のように感じたことだろう。レオパルディが『コリンヌ』に並々ならぬ共感を示したのは、作家の新しい物の見方にたいする賛嘆の念のみならず、おそらくは、以上のような個人的経験も手伝ってのことだと考えて間違いあるまい。

4. レオパルディとスタール夫人の自然哲学

レオパルディとその座右の書となったスタール夫人の2冊の本に表わされた思想との間には、どのような具体的影響関係があるのだろうか。哲学者と科学者が必要とする想像力の助けに関しては、『ドイツ論』の中でも言及されている。スタール夫人は、ドイツの新し

い哲学が諸学問に及ぼした影響について論じた章（第3部・第10章）で、次のように述べているのである。

実験や現代人によって獲得された新しい機械の助けなしに、そのような〔ピタゴラスの天文・音楽学に関する〕驚くべき発見がどこからやって来たのだろうか。古代人はつねにその天才によって啓示を受け、大胆に歩んでいたのである。人間の知力の基盤である理性を使ってはいたが、自然の巫女である想像力にも助言を求めているのだ。

114

この一節では、レオパルディの思想と大きく重なる世界認識の方法を垣間見ることができる。すなわち、理性だけでなく、想像力や直観が真実を知るためにどれほど役に立つかという考え方である（そのような認識法を、スタール夫人もレオパルディも古代人たちの特質と見なしていた）。スタール夫人がシュレーゲルらのドイツ思想に直に触れることで大きな影響を受け、「想像力 *imagination*」という語を自身の文学論のキーワードとして頻繁に使用していることは周知の事実だが、「想像力」に関するレオパルディの思想とスタール夫人の思想との近親性についても——とりわけ「自然」の捉え方との係わりにおいては——注目に値する。

想像力による自然認識の方法について、スタール夫人はまた『コリンヌ』の中でも語っている。「神秘は、イギリスの教育で進んでいる判断力よりは、むしろ想像力によって理解すべきものである」¹¹⁵。「自然には想像力しか入りこめない秘密がある」¹¹⁶。「神秘、つまり神が私たちに与えるような神秘は、知性の光を越えるもので、しかもそれに対立してはいない」¹¹⁷。また『ドイツ論』の中では、W・A・シュレーゲルを賞賛しながら次のように述べている。「想像力は真実の敵であるどころか、精神の他のいかなる能力よりも真実を明確に見えるようにする」¹¹⁸。

自然の神秘を真に理解するためには理性や知的判断力ではなく、想像力が必要である。そして創造的に想像力を働かせることによってのみ、宇宙の内奥に隠された神秘的統一性を把握することができる。これはロマン主義のマニフェストとも言える思想である。

理性と想像力との対立は、レオパルディの思想にも明確に読み取ることができる¹¹⁹。しかしながら、その対立図式は単純な敵対関係や紋切り型の二元論ではない。想像力によって入りこむことのできる自然の神秘は理性の及ばぬものではあっても両者は対立しては

いないとスタール夫人が考えた¹²⁰その延長線上に、レオパルディの思想は形成されているように思われる。すなわちレオパルディは、理性と想像力との関係を——想像力の方に圧倒的優位を置きはしても——相互補完的なものと見るのである。理性は「自然の敵」ではあっても、それ自体が自然から派生したものであり¹²¹、理性よりも想像力に重きを置くのは、理性よりも心や空想の方が真実を語るからではなく、理性が心や空想といった想像力に係わるものを必要としているからなのである。

レオパルディにおける理性と想像力の相互補完的關係¹²²は、「理性は自然の敵である」という主張が繰り返し見られる『省察集』¹²³の中にあって、ともすると矛盾のようにも見えるが、そうではあるまい。想像力を排除し、理性のみに頼ることによっては、自然と親密な関係を取り結ぶことができない。そういうことがレオパルディの主旨であろう。そして『ドイツ論』の引用が明らかにしたように、スタール夫人の思想にはすでに、レオパルディの主張を支える思考様式の祖型となるようなものが認められる。

だがレオパルディは、この理性と想像力との関係をめぐって、前にも触れた『省察集』1833-1842 頁できわめて詳細な論述を展開し、さらに先へと議論を進めている。その議論の核心は次のように要約できる。すなわち、哲学者たちはその「冷徹な理性」によって、「自然という体系」の「非詩的」な部分しか扱っていない。「自然という体系」を真に理解するためには、「冷徹な理性」だけでなく、想像力や感受性、熱狂（*entusiasmo*）といったものが必要である。なぜなら、「詩的 *poetico*」な手段を用いず、そのために自然体系の大部分を占める「無辺の美の体系 *immenso sistema del bello*」を無視してしまつては、自然の「詩的」な部分を理解することができず、それゆえ自然全体を真に理解することはできないからである。そして、自然を知るということはまた、レオパルディによれば、不可視の諸関係を読み解く学問である。完全なる哲学者とは、したがって、想像力によって無限の関係性を透視し、そうして得た認識を「冷徹な理性」でもって吟味することのできる者であり、そのような完全なる哲学者は、同時にまた真に偉大な詩人でもある¹²⁴。レオパルディの思想は、単純な理性否定・想像力賛美ではない¹²⁵。

そしてレオパルディはここで、神秘的直観による、相反する事物の相互調和の可能性を提示している。それは相対立する理性と想像力との関係にも当てはまる。

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. ec. Tutto ciò conferma quello che altrove ho detto della necessità dell'immaginazione al gran filosofo.¹²⁶

理性は、それが破壊するところの想像と幻想を必要とする。同様に、真は偽を必要とし、実体は見かけを必要とする。感受性の最も完全な欠如は最も生き生きとした感受性を必要とする。氷は火を必要とし、忍耐は短気を必要とし、不能は最高度の有能を必要とする。最も小さなものは最も大きなものを必要とし、幾何学と代数学は詩を必要とする、等々。これらすべてのことは、大哲学者にとっての想像力の必要性について私が別の箇所で述べたことを裏付けている。

ここに表わされているような理論は、自然そのものに本来具わっている矛盾・対立物の不可避的な相関性として解されるべきであろう。そのことは、何よりも相反する諸事物の共存と均衡が示している。さらに、いま引いた記述の数日後に記されたページでも、同じ自然の調和原理が指摘されている。

La natura ha parecchie qualità e principii armonici a un tempo e contrarii, anzi armonizzanti e sostenentesi scambievolmente in virtù della loro contrarietà: e l'uno de' contrarii non solo non distrugge la teoria dell'altro, ma anzi la dimostra.¹²⁷

自然には多くの性質・原理が蔵されているが、それらは同時に調和的でもあり、相互対立的でもある。否むしろ、相反するがゆえに、それらは互いに支え合い調和するのである。相反する事物の一方は、他方の理論を覆さないばかりか、証明しさえするのである。

無限に広がる不可視の、それゆえに矛盾をも孕む自然体系における諸関係に齎される調和原理のもとでは、無論、理性と想像力との関係も相互に支え合うようなものとして捉えられる。そして、そうした自然の調和原理は、想像力や感受性のつかさどる神秘的直観によって、無限の関係性の網の目を観取することによってのみ知覚可能なのである。

この自然の調和原理に関するレオパルディの説明も、次のスタール夫人『ドイツ論』の

言葉と大きくかけ離れてはいない。

隠れた紐帯が結びつける平和と不和、調和と不調和は、自然の第一の法則である。
自然が、怖ろしいもの、あるいは魅力的なものと感じられようと、自然を特徴づけているところの崇高な統一はつねに認識される（第4部・第9章）。¹²⁸

スタール夫人もここで、自然が結びつけるところの対立する諸事物間の不可視の関係性に言及している¹²⁹。そして、その自然の働きによって、自然みずからが善と悪のふたつの相貌を呈することを示唆している点も、看過されてはならない。

しかしながら、スタール夫人の思想から多くのものを得ているとしても、スタール夫人や彼女の思想形成を助けたドイツの思想家たちの観念論的直観主義とは異なり、レオパルディがあくまでも大哲学者＝詩人自身の実際の経験を必要かつ不可欠の要素と考えていたことを、思い出しておかねばなるまい。レオパルディの思想は、スタール夫人を仲立ちとしてドイツ・ロマン主義との大いなる近親性を示しながらも、そのきわめて観念論的な原理との甚大な懸隔をも示しているのである。

5. 反分析、反解剖

レオパルディが唯物論的・経験主義的であるという点で、ドイツ・ロマン主義との決定的な相違を垣間見せているとはいえ、ここまで見てきたレオパルディの捉える自然の特質は、古代より18世紀に至るまで支配的であった「存在の連鎖」と「自然の調和」という思想をベースとしながらも、最初の方で述べた「生きた有機体としての自然」というロマン主義的自然観に連なるものであることは、あらためて詳述するまでもないだろう。自然は機械的な諸部分の集合体でもなく、生命を欠いた無機物でもない。そうではなくて、生きた有機的統一体である、というのがロマン主義の自然観である。そして、自然は数量や論理の領域に属するものではなく、詩の領域に属するものなのである。それゆえに自然は、想像力や心、感受性といったものによって直観的に理解されうるものであり、理性や数学的思考によって分析されたり、分解されたり、測定されうるような対象ではない。『省察集』の中の自然をめぐる重要なページの数々は、まさに以上のような文脈から書かれたのであり、ここでスタール夫人の自然哲学との比較検討を一層深めることは、レオパルディのロ

マン主義的自然観の形成を探るうえで非常に有意義であると思われる。

1823 年 8 月 22 日付の『省察集』には次の記述が読まれる。

Chiunque esamina la natura delle cose colla pura ragione, senz'aiutarsi dell'immaginazione né del sentimento, né dar loro alcun luogo, ch'è il procedere di molti tedeschi nella filosofia, come dire nella metafisica e nella politica, potrà ben quello che suona il vocabolo *analizzare*, cioè risolvere e disfar la natura, ma e' non potrà ricomporla, voglio dire e' non potrà mai dalle sue osservazioni e dalla sua analisi tirare una grande e generale conseguenza, né stringere e condurre le dette osservazioni in un gran risultato; e facendolo, come non lasciano di farlo, s'inganneranno; e così veramente loro interviene. [...] Si può con certezza affermare che la natura, e vogliamo dire l'università delle cose, è composta, conformata e ordinata ad un effetto poetico, o vogliamo dire disposta e destinatamente ordinata a produrre un effetto poetico generale; ed altri ancora particolari; relativamente al tutto, o a questa o quella parte. Nulla di poetico si scorge nelle sue parti, separandole l'una dall'altra, ed esaminandole a una a una col semplice lume della ragione esatta e geometrica: nulla di poetico ne' suoi mezzi, nelle sue forze e molle interiori o esteriori, ne' suoi processi in questo modo disgregati e considerati: nulla nella natura decomposta e risolta, e quasi fredda, morta, esangue, immobile, giacente, per così dire, sotto il coltello anatomico, o introdotta nel fornello chimico di un metafisico che niun altro mezzo, niun altro istrumento, niun'altra forza o agente impiega nelle sue speculazioni, ne' suoi esami e indagini, nelle sue operazioni e, come dire, esperimenti, se non la pura e fredda ragione. Nulla di poetico poterono né potranno mai scoprire la pura e semplice ragione e la matematica. Perocché tutto ciò ch'è poetico si sente piuttosto che si conosca e s'intenda, o vogliamo anzi dire, sentendolo si conosce e s'intende, né altrimenti può esser conosciuto, scoperto ed inteso, che col sentirlo. Ma la pura ragione e la matematica non hanno sensorio alcuno. Spetta all'immaginazione e alla sensibilità lo scoprire e l'intendere tutte le sopradette cose; ed elle il possono, perocché noi ne' quali risiedono esse facoltà, siamo pur parte di questa natura e di

questa università ch'esaminiamo; e queste facoltà nostre sono esse sole in armonia col poetico ch'è nella natura; la ragione non lo è; onde quelle sono molte più atte e potenti a indovinar la natura che non è la ragione a scoprirla. E siccome alla sola immaginazione ed al cuore spetta il sentire e quindi conoscere ciò ch'è poetico, però ad essi soli è possibile ed appartiene l'entrare e il penetrare addentro ne' grandi misteri della vita, dei destini, delle intenzioni sì generali, sì anche particolari, della natura.¹³⁰

想像力や感情の助けを借りずに、また想像力や感情の入り込む余地をまったく許すことなしに、純然たる理性によって自然を調べようとする者は誰であれ——それは哲学および形而上学、政治学においても、多くのドイツ人たちのたどる方法である「分析」という語が意味すること、すなわち自然を解体し分解することはできよう。しかし二度と再び組み立てることはできないだろう。つまり私が言いたいのは、彼は自分の観察や分析から偉大な総体的な結論を導き出すことはできないだろうし、そうした観察をまとめ導くことで偉大な結果に至ることもないだろう、ということである。そして、そのように自然を分析することで——彼らはそうしつづけているのだが——間違ふことになるだろう。そうしたことが、実際彼らには起こっているのである。(……) 自然——あるいは諸事物の総体と言ってもいい——は、詩的効果を目的に構成され、ひとつに形成され、秩序付けられているのだと確言することができる。あるいはまた、自然は、総合的な詩的効果を生み出すようにしかるべく規定され、合目的的に秩序付けられているのだ、と言ってもよい。さらには、細部もやはりそうなのだ。細部は全体に関係していたり、あの部分この部分などと関係しているのである。諸部分を切り離してしまつては、また几帳面で幾何学的な理性の光のみによって諸部分を個々に調べても、そこに詩的なものは何も認められない。つまり自然の中間的諸部分の中には、換言すれば、自然が内部に秘めていたり外部に展開する動力や推力の中にも、このようにして解体され検討される自然の過程の中にも、詩的なものなど見当たらない。分解され、ばらばらになって、ほとんど冷たくなり、死んだ、血の気のない、不動の、横臥した自然の中に、言ってみれば、解剖用メスで切り刻まれた自然の中に、あるいはまた、形而上学者の化学的坩堝に入れられた自然の中に、詩的なものなど何もない。形而上学者は自分の思索や研究、作業、いわば彼の実験をする際に、純然たる冷徹な理性以外の手段や道具を用いないのである。純然たる理性や数学は、これまで詩的な

ものを発見することは一度もなかったし、これからも決してないだろう。詩的なものはすべて、知るとか理解するというより、感じられるものだからである。あるいはむしろ、詩的なものは感じることで知られ理解されるからだ、と私は言いたい。感じること以外の別の仕方では、知られることも見出されることも理解されることもないのである。だが純然たる理性と数学は、いかなる感覚器官をも有してはいない。〔それゆえ〕先ほど述べたすべての諸事物について、それらが発見するとか理解するというのは、想像力と感受性に属している。想像力と感受性が発見・理解できるのは、これらの能力を有しているわれわれが、この検討の対象たる自然および万物の一部にほかならないからである。われわれが持つこれらの能力〔＝想像力と感受性〕だけが、自然の中にある詩的なものと調和しているが、理性はそうではない。したがって、これらの能力は、自然を洞察するのに、理性が自然を発見するよりも、もっと相応しく有効なものなのである。そして、詩的なものを感じそのうえで知るということは、想像力と心だけに係っている。それゆえ、自然の全体に関わる——同時に諸部分にも関わる——生・運命・意図の大いなる神秘の裡へと入り込んでゆくことは、想像力と心へのみ可能であり、それらだけに属しているのである。

自然は活動する一個の生命体であり、それゆえ人体と同様に、ある一部分のみを切り取って調べてみても、他の諸部分との有機的なつながりを見出すことは不可能である。自然のすべての諸部分は相互に関連し、相互に影響を及ぼしあっているのであり、その調和にみちた不可視の相互関係は神秘的であり詩的である。自然の裡に秘められた詩的なものへと入り込んでゆくためには、想像力でもって「感じる」ことが必要なのである¹³¹。

このような自然と想像力・心の関係についての議論というのは、19世紀初めのイタリアにおいては、他に類を見ないものである¹³²。それゆえに、レオパルディがどのようにして自然と想像力に関するこのような認識を持つに至ったのかを明確な証拠によって知ることができれば興味深いだろう。しかしリゴーニもその可能性を否定しているように¹³³、ドイツ語の知識や出版の年代から考えて、レオパルディがノヴァーリス¹³⁴の『ザイスの弟子たち』(1802年)や『花粉』(1798年)などの断片集を読んでいたとは考えられないし、シェリングの『自然哲学の理念』(1798年)や『先見的観念論の体系』(1800年)を読んでいたはずもない。また、スタール夫人の『ドイツ論』第4部の「自然の観想について」と題する章からも十分なきっかけを得たとは考えにくい。

だが、おそらくはシェリングの主張¹³⁵を考慮に入れながら論じたものと思われるスタール夫人の記述を、『ドイツ論』の中に見出すことができる。前に引いた第3部・第10章の少し先の箇所である。

宇宙は機械よりも一篇の詩に似ている。もし宇宙を理解するのに、想像力か数学的精神のどちらかを選ばねばならないとするならば、想像力の方が真実により近づくことができるだろう。¹³⁶

さらに、レオパルディは、『ドイツ論』第3部の「カントについて」と題する章をも、強い関心をもって読んでに違いない。というのは、そこでは、まさにレオパルディが、先ほどに引用した『省察集』3237頁以降で詳細に説明するために用いたのと同様のメタファーが見られるからである。

解剖は生きた身体に対して行なわれれば、必ずそれを破壊することになる。分析は、分割不能の真実に対して行なえば、まさにその一体性を損なうがゆえに、真実を変質させてしまうのだ。¹³⁷

ここで理性による分析行為は、レオパルディの記述と同様に、解剖手術に擬えられている。自然を理性によって分析しようとする試みは、生きた人体にメスを入れて解剖するようなものであり、それを破壊することなしに解析することは不可能である。そして、一旦破壊されたが最後、二度と元には戻らない。これと関連して、『ドイツ論』第2部でスタール夫人の引用している、ゲーテ『ファウスト』の次のような言葉にも注意を向けておきたい。

親父が無駄な仕事のために集めたあらゆる種類の道具類、車輪やシリンダーやレバーが私に自然の秘密を見せてくれるというのか。いや、白日のもとにすみずみまで明らかになるかには見えたとしても、自然は謎だ。そして自然が隠そうとするものは、科学の力をつくしても、その懐から引き出すことは決してできないのだ。¹³⁸

こうしてファウストも示唆しているように、科学の力、啓蒙主義の光によっては、自然の秘密を明かすことは決してできないのである¹³⁹。

理性による自然分析をこのように人体解剖や、化学的ないし機械的分解・解体行為に喩えて弾劾する風潮は、広くロマン主義のヨーロッパにおいて広まってゆくテーマのひとつである。たとえば、ワーズワースが《局面一変 *The Tables Turned*》(1798 年)の中で「われらは解剖しようとして殺す」¹⁴⁰と言ったとき、彼もまた、自然という生きた全体、宇宙という自己創造の過程に数理的な一般化、図式を押し付けることを、歪曲・破壊の形態であると考えていたはずである。そして、レオパルディが「分析 *analisi*」という行為に強い反感を示したのは、『省察集』1234 頁で述べているように、それが「美」や「大いなるもの」の死を、ひいては「詩の死 *morte della poesia*」を意味するからにはほかならない¹⁴¹。

6. 自然と詩人

ロマン主義者たちの多くがそう考えたように、レオパルディにとってもまた、自然というものが、一個の生命ある、そして「詩的」な実体・総体であるならば、詩人の任務は自然の語る声に耳を澄まし、それを集めることであるに相違ない。別言すれば、自然の口授によって、詩人は自らの詩をなすのである。スタール夫人が、以下に引用する「ドイツの詩について」(『ドイツ論』第2部、第13章)と題する章の一節で自然を詩人と呼ぶのも、その意味においてであろう。この一節はまた、真に偉大な詩人は同時に偉大な哲学者でありえるというレオパルディの考え方とも繋がってゆくと考えられよう。

シラーは最も深い思索にいつでも高貴なイメージの衣裳を着せて提示する。まるで自然そのもののようにして人に語りかけるのである。というのも、自然とは思索家でもあり詩人でもあるのだから。¹⁴²

実際にそのような考えを表明するのに、レオパルディは、『神曲』(「煉獄篇」第24歌)でダンテがボナジュンタに自己の詩作の仕方を説明した部分の類推に依拠している¹⁴³。

Il poeta non imita la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca. *I' mi son un che quando Natura parla*, ec. vera definizione del poeta. Così il poeta non è imitatore se non di se stesso. Quando colla imitazione egli esce veramente da se medesimo, quella propriamente non è più poesia, facoltà divina;

quella è un'arte umana; è prosa, malgrado il verso e il linguaggio. Come prosa misurata, e come arte umana, può stare; ed io non intendo di condannarla.¹⁴⁴

詩人は自然を模倣しない。自然が彼の中で彼の口を借りて語るというのは、まさしく本当だ。「私は〈自然〉が口授する時、云々」。これは詩人というものの真の定義である。かくして詩人とは、まさしく自分自身を模倣する者である。〔自然を〕模倣しながら、しかし彼が自分自身から逸脱してしまうのであれば、その時、それはもはや詩すなわち神聖な能力と呼ぶにはふさわしくない。それは人間の文芸である。その韻文と語法にもかかわらず、それは散文である。それは韻律にしたがった散文として、人間の文芸としてはありうるし、私としてもそれを非難するつもりはないが。

この 1828 年 9 月に『省察集』でなされた主張は、まったくロマン主義的であると言える。なぜならこの主張は、詩の神秘的性格を説くと同時に、その必然的帰結としての反模倣を唱えるものだからである。すなわちここでレオパルディは、アリストテレスの『詩学』以来常識となっていた、芸術は自然の模倣であるという考えを——少なくとも詩に限っては——はっきりと否定しているのである¹⁴⁵。1818 年の『論考』では、「自然の模倣としての詩」という表現が繰り返し用いられていたが、これを 10 年の時を隔てた見解の変化あるいは自己撞着と見るべきではない。レオパルディの述べていた「自然の模倣」とは、〈自然〉の口授による詩人自身のこの上なく自然な発露としての表現のことであり、古典的な諸規則に無反省に従う「模倣」とは明確に異なるのである。したがって、『論考』のレオパルディにおける「自然の模倣」は、「自然さをもって *con naturalezza*」¹⁴⁶ という修飾句を伴うことによって、その意味がロマン主義的に捉え直されている、もしくは拡大されていると受け取られるべきだろう¹⁴⁷。

すでに 1816 年に、スタール夫人の『翻訳の方法と効用について』への反論として書いた『イタリア文庫編集者諸氏への手紙 *Lettera ai sigg. compilatori della Biblioteca italiana*』においてレオパルディは、「天啓の閃光、人智を超えた衝動 *scintilla celeste e impulso sovrumano*」¹⁴⁸としての詩、という考え方を表明していた。つまり詩とは、自然の神秘的な贈り物であり、人間の意志や観察、模倣といったものを超越した概念に属するものなのである。スタール夫人が『コリンヌ』の中で、詩を「自然のエコー」¹⁴⁹と呼び、「かつて自然は自らの秘密を詩だけにしか明かさなかった」¹⁵⁰とコリンヌの詩に歌っているのも、まったく同様の思想の反映であろう。近代人は、自分たちの理性至上主義の

諸科学によって自然を解明しつくすことができるという誤った幻想に取りつかれているが、かつて古代人たちは詩によって自然を知ることができた。つまり、想像力や感情といった詩的なものの助けを借りることで、自然の真理に近づくことができたのである。

スタール夫人は、いま引用したコリンヌの詩の中で、このようにも言っている。すなわち、「〔想像力に満ちた南国イタリアでは人々が〕一瞥によってあらゆる時代、あらゆる驚異をとらえることができる」¹⁵¹と。スタール夫人は、哲学的想念にまさる内省的な「北方（イギリス）文学」と、想像力のまさる情熱的な「南方（イタリア）文学」という対比にもとづく文学観を示しているが、彼女が用いたこの表現から、レオパルディが自らの「一瞥」という発想のきっかけを得たと考えて、まず間違いないだろう。「colpo d'occhio」は言うまでもなく、フランス語 «coup d'œil» のイタリア語への直訳である¹⁵²。レオパルディが自身の感覚と経験を重視したことも、「colpo d'occhio」と無関係ではありえない。なぜなら、この「一瞥」という表現は、文字どおり「見る」ことを前提としており、レオパルディにとって「見る」とはすなわち、感覚を通じて「想像力」が作動することにより成り立つ知覚、ひいては世界認識の経験にほかならないからである¹⁵³。

「一瞥」の力を唱える詩想はまた、たとえばノヴァーリスが詩人の想像力を「啓示をうける能力」¹⁵⁴と同義のものと考えたのと、ほぼ同じ考えの上に立つものと受け取ってよいだろう。そして、A・W・シュレーゲルやコウルリッジが考えたように、詩人は生きた自然の語る言葉を想像力によって仲介するがゆえに、詩・芸術もまた生命を持った有機体となるのである¹⁵⁵。ともあれ、詩は理性の働きに支配された（諸規則に縛られた）「自然の模倣」ではない。ここにレオパルディにとっての詩の意義の、きわめて重要な一面を垣間見ることができる。

7. 自然の2つの相貌

第4・5節での考察から明らかとなったように、レオパルディは、近代の学者たちの誤った自然解釈によっては自然の本当の姿を把握することはできないと考える。自然の「詩的」真実を捉えるためには、詩人の想像力が必要なのである。それゆえ「詩的」真実は、先に引いた「自然の口授」についての記述から読み取られるように、まさに「神聖な能力」の所産である詩作品においてこそ示されるものであろう。そして詩人の捉えた自然の真の姿は、レオパルディの作品のなかで、正と負の相反する二つの性質を持ってあらわれる。

〈自然〉が自ら語る姿をいわば寓意的に表現した作品がある。『オペレッテ・モラーリ』の中の《自然とアイスランド人の対話 *Dialogo della Natura e di un Islandese*》(1824年)である。ここでは自然が不動の無機物でなく、実際に具体的な姿かたちと声を持って現れる¹⁵⁶。彼女は「美しいのと怖いとの中間の容貌 *di volto mezzo tra bello e terribile*」をしており、アイスランド人に向かって次のように明言する。

la vita di questo universo è un perpetuo circuito di produzione e distruzione, collegate ambedue tra se di maniera, che ciascheduna serve continuamente all'altra, ed alla conservazione del mondo; il qual sempre che cessasse o l'una o l'altra di loro, verrebbe parimente in dissoluzione. ¹⁵⁷

この宇宙の生は、生産と破壊の永遠の循環です。生産と破壊は、その両方のどちらもがもう一方に絶えず奉仕し、そうして世界の保存に奉仕するという具合に、お互いにつながっているのです。それらのうちのどちらか一方でも止まるようなことがあれば必ず、どちらが止まった場合にも同様に世界は崩壊に至るでしょう。

ここで自然は、アイスランド人を前にして、自らの大いなる神秘を開陳する。自然による「生産→破壊→再生」という、この永続的な過程は、マクロ的には、自然界全体における生物の生と死という生命の円環の謂いである¹⁵⁸。そしてこのマクロ的視点に立った周期的回帰は、具体的な自然現象に投影してみるならば、たとえば《嵐の後の静けさ *La quiete dopo la tempesta*》や《村の土曜日 *Il sabato del villaggio*》で示される、嵐と晴天の繰り返しや一週間の循環的継続性、あるいはまた《サッフォの最後の歌 *Ultimo canto di Saffo*》における（生と死のアナロジーとしての）朝と夜の永遠の交替、《夜の歌 *Canto notturno*》でも示される朝と夕、四季の永遠の繰り返し¹⁵⁹をも含意するだろう。しかし、これらの詩でも表現されているように、永遠の大いなる円環が人間という生の個体に焦点を絞りミクロ的に切り取って見られる時、自然は「善良な母」とは程遠い、不幸を齎す者としての苛烈な悪の様相を帯びてくる¹⁶⁰。全体としての「美の体系」は、個にとっては「醜く怖い」、まさに「悪 *male*」の相貌をもって立ち現れるのである¹⁶¹。

自然はレオパルディの詩においても半ば擬人化され、しばしば頓呼法により、孤独な「わたし」の対話者として登場する。

Vivi tu, vivi, o santa

Natura? vivi e il dissueto orecchio

Della materna voce il suon accoglie?¹⁶²

生きているのか、おまえは、生きているのか、おお聖なる自然よ？

生きていて、もはや聞き慣れなくなっている〔近代人たちの〕耳は、

〔おまえの〕母なる声の響きをとらえることができるのか？

この詩のなかでレオパルディは、人間が自然の懷に抱かれ、想像力と感受性を介して自然との幸福な共生を実現していた神話の時代に思いを馳せている。近代人は自らを自然から引き離し、自然を理性による分析の対象におとした。神話の世界に生きることをやめ、古代には豊かに湧き出していた想像力の泉を枯渇させてしまった。そうした現代の不毛な状況と、そこで生きることの不幸が、深い嘆息とともに歌われている。しかしながら、そのような不毛な状況をつくり出したのもまた、「謎にみちた意志」をもつ大いなる自然である。人間から幸福を奪い、不幸な状態に置いた酷い自然に対し、詩人はやるかたなき苦悶の声で呼びかけるのである。

かつて（人類においては古代に、そして個人においては幼年期に）豊かな想像力と感受性を与え、幸福な時を生きさせてくれた善良な自然は、やがて無垢な人間から想像力を剥奪し、代わりに不毛な「真実 *il vero*」を見るための理性を与えることによって、彼らを不幸に運命づける。その善と悪の二面性は、レオパルディの詩に濃い影を投げかけている。かつての幸福な時は、追憶——レオパルディの詩の要諦であり、それは詩人の想像力と分かちがたく結びついている——によって、束の間取り戻すことができるのみであり、他方で近代の人間の不幸は、自然に対する抗議口調の、あるいはイロニックな言葉とともに示される。

O natura cortese,

Son questi i doni tuoi,

Questi i dilette sono

Che tu porgi ai mortali. Uscir di pena

È diletto fra noi.

Pene tu spargi a larga mano; il duolo

Spontaneo sorge¹⁶³

おお親切な自然よ、おまえが与えてくれる贈り物はこれなのだ。これが、おまえが人間に施す楽しみなのだ。苦しみから〔その外に〕出ることが、わたしたちの間では楽しみなのだ。おまえは苦しみを気前良く〔たっぷりと〕まき散らし、悲しみがおのずと湧き上がる。

この詩においては、人間の苦しみが「嵐 *tempesta*」いう自然現象によって象徴的に表されている。しかし「嵐」もまた、自然の意志によって引き起こされたものであり、自然が「喜び *piacere*」として与えてくれる「嵐の後の静穏」も、人間のすべての苦悩を癒してくれるようなものでは、到底ない。子供時代の希望に満ちた幸福な時は、「真実」を知ることによって、消え去ったからである。

All'apparir del vero

Tu, misera, cadesti¹⁶⁴

真実が現れたときに

おまえ〔シルヴィア＝幼時の甘美な幻想〕は、惨めに、死んだ。

だが自然は、レオパルディが嘆いてみせるような「個体」としての人間の苦しみには、いかなる関心も向けない。彼女が司っているのは、「全体」としての世界なのである。

Così natura ogni opra sua, quantunque

D'alto artificio a contemplar, non prima

Vede perfetta, ch'a disfarla imprende,

Le parti sciolte dispensando altrove.

E indarno a preservar se stesso ed altro

Dal gioco reo, la cui ragion gli è chiusa

Eternamente, il mortal seme accorre

Mille virtudi oprando in mille guise

Con dotta man: che, d'ogni sforzo in onta,

La natura crudel, fanciullo invitto,

Il suo capriccio adempie, e senza posa

Distruggendo e formando si trastulla.¹⁶⁵

〔幼子がするのと〕同じように自然は、自分のつくったものをすべて——眺めるだけに素晴らしい技巧を凝らしたものであれ——完成したと見るや、すぐさま破壊しはじめ、ばらばらになった諸部分を余所に分配する。人類は巧みな手さばきで無数の方策を無数の仕方で働かせながら、この邪悪な遊戯——その理は永遠に謎のまま——から、自分自身や他の事物を守ろうと躍起になるが、無駄だ。なぜなら、あらゆる努力もむなしく、残酷な自然は、手に負えない子供のように、自分の気まぐれを満足させ、休むことなく破壊しては組み立てて、楽しむのだから。

自然はその「永遠に秘められた *chiusa eternamente*」意志によって、まるで子供の遊びのように、世界のあらゆる事物を組み立てては分解するという営為を繰り返す¹⁶⁶。このような自然の本来的な性質としての「生産」と「破壊」という正と負の働き、自然の二つの相反する顔を形容するのに、《自然とアイスランド人との対話》において、レオパルディは «bello» と «terribile» という語を用いた。この二面性の定義づけについても、スタール夫人の著作に帰すことができる。ふたたび彼女の言葉に耳を傾けてみよう。『コリンヌ』の次の一節である。ここで語られる自然観にも、意志を持った自然の両義的性格を見ることができる。

自然というものは、様々な元素に変化するときでも、必ず本源的な唯一の思考の痕跡をいくらかでも保つものらしい。(……) 世界が引き起こさずにはいない驚きは、創造の知られざる驚異を見て、突如として繰り返される。われわれの全存在は、自然のこうした力によって揺るがされる。社会組織がわれわれを自然から長い間遠ざけてきたにもかかわらず、この世の最大の謎が、必ずしも人間だけにあるのではなく、人間とは無関係のある力が、人間が見通すことのできない法則によって、人間を脅かしもし、守りもするということを、わたしたちは感じるのである。¹⁶⁷

このように二面性を持った自然の理は、人間にとって「永遠に謎のまま」(レオパルディ)であり、「見通すことができない」(スタール夫人)。

さらに、『ドイツ論』(第4部、第9章)の中にも、スタール夫人の自然認識への態度に

関する端的な記述を見出すことができる。

自然学者たちの大部分は(……)自然を優れた統治機構として解釈することを望んだ。その解釈のもとでは、すべてが賢明なる管理原則に従って運営されているのである。しかし、この平板な仮説を創造の場に移すことを望んでも無駄である。怖ろしいものも美しいものも、この限定された理論によっては説明されえないであろうし、自然は、時にあまりに残酷であり、また時にあまりに素晴らしい〔気前が良く慈愛に満ちている〕のであって、それゆえに、この世界の諸事の判断の際には用いるのが許される類の計算に自然を従わせることなどできないのである。¹⁶⁸

この一節においてスタール夫人は、自然の性格を定義するのに、レオパルディが使ったのとまったく同じふたつの語、「美しい beau」と「怖ろしい terrible」を使っている¹⁶⁹。

結論

さて以上の考察で、レオパルディの自然観のいくつかの主要な問題が明らかとなった。レオパルディがそのロマン主義的自然観を形成する過程で、つねに批判的な目を保持しつつも、スタール夫人をはじめとして、先行する思想家たちから少なからぬ影響を受けている可能性。そして、無意識的・偶発的であれ、あるいはスタール夫人からの間接的な知識の受容によってであれ、ドイツをはじめとするロマン主義思想との大いなる近親性を示していることをも、確認することができた¹⁷⁰。しかしレオパルディは、彼らから得たものを足掛かりとしながらも――批判するにせよ、受け入れるにせよ――それを十分に検討し咀嚼して自らのものとした後、自身の感覚的経験と想像力、直観によって自然を捉えなおすことで、さらに議論を敷衍して入念に論述しなおし、新しい世界像を形成していった。この思惟と直観、熱狂と内省という、思考と想像力の間の往還運動こそがレオパルディの新しさであり、そのようなプロセスをたどることによって、レオパルディの「ロマン主義的自然観」は、ドイツ・ロマン主義やスタール夫人の思弁とは異なる道へと歩みを進めてゆくのである。

スタール夫人は、有機体としての自然観に基づき「世界は絶えず進化しつつある、生きて躍動する力である」と述べた A・W・シュレーゲル¹⁷¹らの歴史観を自らの思想の土台

とし、「人類の無限発達 la perfectibilité de l'espèce humaine」、あるいは「人間精神の進歩 le progrès de l'esprit humain」という大前提を掲げていた¹⁷²。そのようなスタール夫人の思想とは対照的に、レオパルディの思想は世界の虚無性を基本としており、進歩などというものは信じていなかった¹⁷³。さらに、宗教感情をロマン主義の重要なテーゼとして掲げたスタール夫人やドイツ・ロマン主義（イエーナ学派）に対し、レオパルディは、近代の理性・論理偏重の姿勢の根源をキリスト教に見る。また他方において、生きた有機体であるがゆえに自然の中に様々な矛盾・対立を見るロマン主義の新しい見方に対し、そうした諸々の無秩序をも包含し和合させる調和原理を自然の中に見出すレオパルディの立脚点は、18世紀以前の調和にみちたシステムとしての自然観を継承していると言えよう。

しかし、^{オプティミズム}最善説にもとづく調和にみちたシステムとしての自然観は、すでにリスボン大地震（1755年）の途轍もない厄災の事実により突き崩されていた。ヴォルテール『カンディード』におけるイロニーをはじめとする、ライプニッツやポウプの最善説を否定する風潮は、当然レオパルディも知るところであり、「すべては不幸である」で始まる『省察集』の有名な一節では、文字どおり^{ペシミズム}最悪説と呼ばれるに相応しい悲観的な議論が展開されている。その些か論理性を欠いた感情的な調子の記述は、哲学者というよりもむしろ、幸福を求めてやまぬ一人の人間としてのレオパルディの苦悩の経験を反映している¹⁷⁴。

したがって、レオパルディの自然観と前世紀以前の自然観との決定的な相違は、レオパルディが幸福を願い求める個の視点を固持した点にこそあるだろう。宇宙全体としての調和を観取する視点と、一度限りの短い生を生きる個人の視点との間で引き裂かれ¹⁷⁵、そこに思考の、そして心情の格闘が生じる。ゆえに、正と負のふたつの相貌をもつ「自然」の姿は、理性で「自然」を見て「不吉な真実」を知る大人と、想像力で「自然」を見て「詩的な真実」を知る子供、この両者——レオパルディの言葉で「理性」と「心」と言い換えてもいい——の間で揺れ動くレオパルディ葛藤を示しているだろう¹⁷⁶。「全能の自然」の側に立つ鳥瞰的視点は、儚い人間存在の地上的視点とは大きくかけ離れ相容れないものであるがために、大人となったレオパルディの視点が不幸な生を生きるひとりの人間としての主観に大きく振れたときに、彼の苦悩は「すべての存在は不幸に運命づけられている」という絶望的な叫びとなって表れたのである（レオパルディにおける2つの「自然」については、次章で詳しく考察する）。

このように、ロマン主義者としてのみ一面的に論ずることのできない複雑多様な側面がレオパルディのうちには認められるのであり、そのことは彼が文学史上で孤高の詩人とし

て異彩を放ち、われわれを魅了しつづけてやまぬ大きな要因のひとつでもあろう。

スタール夫人は、いくつかの小説を書いたとはいえ、もっぱら哲学や文学を論じた思想家として評価されており(小説『コリンヌ』も優れた比較文化論として読むことができる)、自らの論じた「想像力」を詩作品として結実させることはなかった。他方、レオパルディは長大な『省察集』をものした思索者でもありながら、むしろその天分は詩作においてこそ発揮された。経験に基づく感覚論的・唯物論的自然観に拠って立つレオパルディの、言ってみれば「ロマン主義的唯物論」¹⁷⁷は、詩作という想像力による創造行為を通じて、スタール夫人のさらに先へと進んでいった。自らの理想とする詩人＝哲学者としての孤独な歩みは、「抒情詩 *lirica*」となって豊かな実を結んだのである。

第3章 レオパルディにおける2つの「自然」

序

レオパルディの著作中できわめて頻繁に語られる「自然 *natura*」は、その世界観を読み解く上で決して見過ごすことのできない、最も重要な語・概念のひとつである。われわれはすでに前章で、スタール夫人からの影響関係を軸として、レオパルディのロマン主義的自然観について考察した。レオパルディにおける「自然」が、善と悪の相異なる2つの側面から捉えられていることは周知の事実であり、その作品に親しむ者なら誰でも、「自然」という語・概念の担う重層的な意味や複雑な性格に思いを致すはずである。たとえば、『オペレッテ・モラーリ *Operette morali*』中の《自然とアイスランド人の対話 *Dialogo della Natura e di un Irlandese*》においては、同一の自然のうちの相反する性格が「美しくも怖ろしい *bello e terribie*」¹⁷⁸という凝縮された表現によって、簡潔かつ印象的に示されている。このようなレオパルディの作品における「自然」の2つの相貌について、さらに踏み込んだ考察を試み、これまでの諸研究において不正確または曖昧なままにされてきた点を詳らかにすることが、本章の目的である。

手始めに、「自然」の2つの相貌を概観しておこう。

「自然」は、ある時には墮落した近代との対比において、古代への憧憬とともに語られ、詩を生み出すための想像力や感受性を刺激する、創造的で多産なものとして賛美される。そして、人間を含めあらゆる生物を生み出した母なる自然との共生は、想像力の豊かな人間にとって詩の源泉となるだけでなく、幸福の源泉ともなりえる。また他方では、「自然」は宇宙の秩序を司る英知としても描かれる。このような「善としての自然」の例をいくつか挙げてみよう。

A noi di lieti / Inganni e di felici ombre soccorse / Natura stessa: e là dove l'insano / Costume ai forti errori esca non porse, / Negli ozi oscuri e nudi / Mutò la gente i gloriosi studi.¹⁷⁹

自然自体が喜ばしい錯誤と幸せな幻影でわれわれを救ってくれた。愚かな慣習が力づよい幻想を養い育まなかったところ〔＝近代世界〕では、人々が榮譽ある行ないを暗く惨めな怠惰に変えてしまった。(《球技の勝者に *A un vincitore nel pallone*》)

La ragione è nemica d'ogni grandezza: la ragione è nemica della natura: la natura è grande, la ragione è piccola. ¹⁸⁰

理性はあらゆる偉大さの敵である。理性は自然の敵である。自然は偉大であり、理性は卑小である。（『省察集』）

la natura le ha ordinate con tutta la possibile perfezione al suo bene. ¹⁸¹

自然は可能なかぎりのあらゆる完璧さで、それら〔世界の事物〕を彼〔人間〕のために秩序づけた。（同上）

Tutto nella natura è armonia, ma soprattutto niente in essa è contraddizione. ¹⁸²

自然においてすべては調和であり、なんといっても自然のうちに矛盾は何ひとつない。（同上）

近代においては想像力に理性が勝り、その必然の帰結として人間は墮落し不幸になった¹⁸³。自然は想像力の源泉であり、想像力は自然を捉えるための唯一の手段であるがゆえに「理性は自然の敵」なのである。理性に頼ることなく自然と接すれば、失った幸福を取り戻せるし、想像力によって詩を生み出すことで人間はふたたび偉大になれる。そのように（少なくとも初期の）レオパルディは考えていた。

善としての自然観が頻繁に観察される一方で、悪としても自然観もまた（とくに著作活動後半に）目立って表れてくる。すなわち、「自然」は人間に不幸を与える悪者とされ、あたかも意地の悪い継母のように振る舞う、厭うべき存在として描き出されるのである。そのようなネガティブな相貌が全面に押し出される場合には、「自然」はしばしば屯呼法によって——《自然とアイスランド人の対話》のように——詩人の対話者となり、非難の矛先を向けられる。そのようなネガティブな面に関しても、いくつか例を挙げてみよう。

So che natura è sorda, / Che miserar non sa. / Che non del ben sollecita / Fu, ma dell'esser solo: / Purché ci serbi al duolo, / Or d'altro a lei non cal. ¹⁸⁴

自然が聞く耳を持たず、憐れむことを知らないのを、わたしは知っている。〔人間の〕幸福に気を配ることなく、世界に在らしむことのみを気にかけてきたことも。われわ

れを悲しみに暮れさせておきさえすれば、他のことなど自然にとってはどうでもよいのだ。(《再生 *Il risorgimento*》)

la natura non ha posto alcun termine ai nostri mali. ¹⁸⁵

自然はわれわれ〔人間〕の不幸に限界を設けなかった。

(《フィリッポ・オットニエーリ語録 *Detti memorabili di Filippo Ottonieri*》)

生と負、善と悪の2つの側面を併せ持つ「自然」は、レオパルディの中でどのように位置づけられるだろうか。それは相反する価値観の間での「揺れ」だろうか。それとも、善から悪への自然観の「移行」ないし「転換」なのであろうか。フォリンの言うように、「自然」はレオパルディの「非体系的」記述における「体系」において中心的な問題であるにもかかわらず、今まで誰一人決定的な解決を示せずにいるようである¹⁸⁶。実際のところ、これまでの研究には「揺れ」であるという見解を支持する立場と、そうではなく「移行」であるという見解を支持する立場の両方が見受けられる。前者はソルミによって示されたものである¹⁸⁷。彼によれば、「善なる自然」とは神の摂理としての、原因と結果を司る目的論的な自然のことであり、「悪の自然」とは、創造と破壊を繰り返す、盲目的で無分別な、悪の神アーリマンのような自然のことである。ソルミは、レオパルディのうちには一貫して常に、善と悪の自然観が同居していると主張する。後者は、ティンパナーロに代表される捉え方である¹⁸⁸。レオパルディの自然観は、1823-24年頃を境に、善としての自然から悪としての自然に移行した、と彼は主張する。移行に先立つ1821-23年頃には、善悪両方の自然観が同居しているのが観て取られるが、善から悪への移行は間違いなくあった、というのである。そこでは1824年の《自然とアイスランド人と対話》以後の詩作品あらわれた自然が、移行を示す論拠になっている¹⁸⁹。逆にソルミは、詩作品にあらわれた自然は文学上の要求に応じたものなので、論証の材料としては不十分であるとして、『省察集』の記述の方をより重要視している。

大方の研究者は、ティンパナーロに代表される善から悪への「移行」という立場を支持しており¹⁹⁰、今日ではそれがほとんど定説として受け入れられているようであるが、善悪両方の自然が常に同居するとするソルミの論考の方も、『省察集』を論拠とするかぎり一定の説得力を持つ。それでは、本当のところはどうなのであろうか。この点に関しては、レオパルディが自然について語る際の視点をより明確して考察しなおす必要がある。ひ

とくちに自然とは言っても、その文脈は一定していないし、抒情的な詩作品と哲学的な散文作品では、それぞれに色合いも違うはずである。たしかに、出版を意図して書かれた詩集『カンティ』や詩的な散文作品『オペレッテ・モラーリ』と、日々の思索を綴った散文による『省察集』との間には（プレーテやブラズッチなどが指摘するように¹⁹¹）、相互に密接な結びつきがある。それゆえ、レオパルディに関して「詩 *poesia*」と「思想 *pensiero*」を切り離して考察すればどうしても片手落ちとなり、一面的な解釈に陥るおそれがあることは否めない。しかしながら、文体の異なる作品である以上、そこに込められた作者の意図が完全に同じであるはずはなく、むしろ詩的作品と哲学的考察という性格の違いが、その内容に明確なトーンの違いとして表れているはずである。そこで『カンティ』等の詩的著作と『省察集』をはじめとする哲学的論考の両方を、年代を追って今一度詳細に検討することで、レオパルディにおける「自然」の二面性について考察し、2つの自然観の間でのレオパルディの「揺れ」あるいは「移行」が、本当はいかなるものであったのかを検証したい。

1. ペシミズムの拡大

先に引用した詩行や断章からも窺えるように、「自然」はいつでもレオパルディのペシミスティックな世界観と密接に関係している。ポジティブな側面について語られる時であっても、それは近代では失われてしまった在りし日の自然であり、かつての自然を取り戻したいという痛切な哀惜の情が込められているのである。それゆえ、レオパルディの「自然」について考えるなら、第一に彼のペシミズムについて確認しておかねければならないだろう。

レオパルディが自らと人間の不幸を深く嘆いていたことは良く知られているところであるが、その嘆き、つまりペシミズムは、ある時期に拡大したと考えられる。このペシミズムの拡大は、「歴史的ペシミズム *pessimismo storico*」から「普遍的ペシミズム *pessimismo cosmico*」へという図式によって認知されている。20世紀初頭にズンビーニ¹⁹²によって提示されて以来、今日に至るまで有効な図式として、概説書や文学史の教科書には必ず載っているものである。初期の「歴史的ペシミズム」というのは、古代には幸福であった（または不幸が少なかった）人間が、歴史の進展とともにより不幸となり、近代ではすっかり不幸になったという考え。そして後の「普遍的ペシミズム」というのは、人間はあらゆる

時代、あらゆる場所で普遍的に不幸であるという考えである。ペシミズムの拡大は、およそ 1821-22 年頃に生じたとされるが、ティルゲル¹⁹³のように 1821 年と限定している研究者もいれば、1824 年の『オペレッテ・モラーリ』、あるいは 1830 年の詩《夜の歌》によって示されたと論じる研究者もいる。このペシミズムの拡大の原因は、古代人のペシミズムを発見したことや¹⁹⁴、ルポリーニの言うように現代社会を生きるうちに味わった数々の幻滅や不幸な個人的体験などに帰される¹⁹⁵。またテッリーニが指摘するように、フランスの唯物論者たちを知ったことも大きな要因のひとつであろう¹⁹⁶。

中でも《夜の歌》に示されたペシミズムは、レオパルディが人間の普遍的不幸を確信するようになったことを明白に示しているように思われる。この抒情詩においては、古代と変わらぬ原始的で素朴な生活を送っている羊飼いが、物言わぬ月に向かい、自らの存在の意義を問う（16-20 行）。

Dimmi, o luna: a che vale

Al pastor la sua vita,

La vostra vita a voi? dimmi: ove tende

Questo vagar mio breve,

Il tuo corso immortale? ¹⁹⁷

わたしに言ってくれ、月よ。羊飼いににとって

その生は何の役に立つのか、おまえたち〔=天体〕の生は、

おまえたちにとって何の役に立つのか？ 言ってくれ。

わたしのこの短い彷徨はどこをめざしているのか、

おまえの不死の行程はどこへ向かっているのか？

そしてこの実存的な問いを発した後に、羊飼いは自身の人生観を披瀝する（21-36 行）。

Vecchierel bianco, infermo,

Mezzo vestito e scalzo,

Con gravissimo fascio in su le spalle,

Per montagna e per valle,

Per sassi acuti, ed alta rena, e fratte,

Al vento, alla tempesta, e quando avvampa

L'ora, e quando poi gela,

Corre via, corre, anela,

Varca torrenti e stagni,

Cade, risorge, e più e più s'affretta,

Senza posa o ristoro,

Lacero, sanguinoso; infin ch'arriva

Colà dove la via

E dove il tanto affaticar fu volto:

Abisso orrido, immenso,

Ov'ei precipitando, il tutto obblia.

Vergine luna, tale

È la vita mortale.¹⁹⁸

白髪の老人が、病み衰え、

半裸、裸足で、

とても重い荷を背負い、

山や谷を通り、

尖った石や、深い砂や、荊を踏みつつ、

風の吹くなか、嵐のなかを、陽の灼けつくような炎暑のときにも、

凍えるほどの酷寒のときにも、

走り、また走りゆき、息を切らして、

急流や沼を渡り、

転んでは起き上がり、急ぎに急いで、

休息もせず回復もしないままに、

ぼろぼろになり、血を滲ませる。ついには道の行き着く先に至り、

旅のこれほど大きな労苦が

めざしていた場所にたどり着くまで。

それは恐ろしい、果てしない深淵、

そこに彼は真っ逆さまに落ちてゆき、すべてを忘却する。

けがれなき月よ、そのようなものなのだ、

死すべき人間の生とは。

この抒情詩に先立つ 1826 年の『省察集』にも同内容の断章があり、人間の生がいかに苦痛に満ちたものであるかが、簡潔なメタファーによって語られている¹⁹⁹。

そして、普遍的不幸を託つレオパルディのペシミズムの極みとも言える記述は、同 1826 年の『省察集』4174-4177 頁（1826 年 4 月 22 日）に見受けられる。「すべては不幸である *Tutto è male*」で始まるこの記述において非常に印象的なのは、「苦しみの庭 *giardino della souffrance*」のメタファーである。レオパルディはこの世界に遍く行き渡る不幸を示すために、ある庭へとわれわれを招く。そこは、一見したところ平穏で、木々が青々と生い茂り、花々の咲く美しい庭である。太陽の光に満ちあふれ、心地好い微風が吹き、見ていてとても気持ちの良い光景を呈している。しかしそれは見かけだけのことだとレオパルディは言う。花々は太陽の強い光に射抜かれて傷み、萎れ、最もデリケートな部分から蜜蜂によって無理矢理に蜜を吸い取られ、樹々は虫たちに皮を剥がされたり、穴を開けられたりする。そしてどの植物にとっても、夏には暑すぎたり、冬には寒すぎたり、他の植物に邪魔されて日陰になったり、のびのびと枝葉を広げられなかったり、風に葉をもぎ取られたりする。仕舞いには可愛らしい少女がやってきて花を茎から引きちぎったり、庭師がやって来て剪定と称して枝を切ったりする、という有様で、植物たちにとっては痛くて苦しくてたまったものではない、というわけである。つまり、見た目には美しい庭であっても、本当はあらゆる細部にいたるまで苦痛が満ち満ちており、あらゆる植物がその穏やかな外見の裏で苦しみを味わっているということなのである。ここでは植物について語られているが、動物や人間についても同様のことが言えるわけであり、この庭は、われわれの生きるこの世界の縮図であり、普遍的な不幸の象徴となっている²⁰⁰。

いずれにせよ、レオパルディのペシミズムの拡大がこの時期、すなわち 1826 年前後に漸次的に生じていることは間違いないだろう。そしてこのようなペシミズムの拡大の事実には、レオパルディの自然観と密接に関係していると考えられる。それというのも、人間が時代と場所を問わず普遍的に不幸であるという思想は必然的に、自然と共生していた古代人の幸福を否定するだけでなく、幸福の源泉たる幻想を与えてくれるはずの善良なる自然の存在をもまた否定することになるからである。

しかしながら、この点にはひとつの疑問が残る。先に引用した詩《夜の歌》における一人称語りの羊飼いは、明らかに詩人自身の姿が投影されている。羊飼いに仮託したとこ

ろで、そこにレオパルディ自身の個人的「感情」が流れ込んでいることを否定できないだろう。むしろこの詩における夜想からは、孤独な生とその苦しみを託つ詩人の姿がくっきりと浮かび上がってくる。それを『省察集』における彼の冷静な哲学的記述と同じ俎上に乗せて考察することに問題はないだろうか。とはいえ 1826 年の『省察集』の記述についても、冷静な哲学的考察かといえ、そこには疑問を呈さざるをえない。「苦しみの庭」をはじめとする諸ページには、彼の居常の平静が欠けており、マルティネッリの指摘するように、そこには誤謬推理という論理的不整合が観察されるからである²⁰¹。これはレオパルディが——たとえ無意識的にであるとしても——感情的になっていることの表れではないだろうか。ここに至ってレオパルディの「理性」と「感情」は、相互浸潤とでも言うべき様相を呈している。そうであるなら、レオパルディにおけるペシミズムの拡大は、個人的、感情的な要因に負うところが大きいと言えそうである。この点を明確にするために、年代を追ってさらに詳細な検討を加えていこう。

2. 善としての自然観

レオパルディが自然について最初に語ったのは、詩論の文脈の中である。1818 年の『論考』において彼は、詩の源泉としての自然を称揚し、古代人が自然と直に交流することで、豊かな想像力を発揮し、素晴らしい詩を作っていたと述べている。それに先立つ 1816 年にも、ヘシオドス作『神統記』の翻訳への序文で、『論考』で示された自然観が要約的に表現されている。

Leggiadro tempo quando il poeta nella natura, fresca vergine intatta, vedendo tutto cogli occhi propri, non s'affannando a cercare novità, che tutto era nuovo, creando, senza pensarselo, le regole dell'arte, con quella negligenza di cui ora tutta la forza dell'ingegno e dello studio appena ci sa dare la sembianza, cantava cose divine ed eternamente durature! ²⁰²

優美な時代〔＝古代〕、あの時代の詩人は、生氣あふれる無垢で手つかずの自然の中で、すべてを自らの目で見、新しいものを探し求めて骨を折ることなく——というのも、〔当時〕何もかもが新しかったのだから——、意識することなく芸術の諸規則を生み出し、あの無頓着さ（さりげなさ）——今日では才能と努力を費やしても、あの無

頓着さを装うことすらほとんどできない——によって、詩人は、神聖な、永遠不変の事物を歌っていたのだ。

この序文においても、1818年の『論考』においても、古代における自然が、文明化した近代とは違い、汚れを知らぬ美しいものとして、憧憬の眼差しと哀惜の念をもって語られている。したがって、詩の源泉としての「自然」とは、ほとんど「想像力」や「幻想」と同義であり、自然から離れ文明化し墮落した人間の「理性」と対置される。「理性」は不毛で不吉な「真実」をあらわにし、それによって詩を滅ぼすものだと、この時期のレオパルディは考えていた。それゆえに、ほぼ同時期の『省察集』14頁（1817年）では、このように語られる。

La ragione è nemica d'ogni grandezza: la ragione è nemica della natura: la natura è grande, la ragione è piccola. Voglio dire che un uomo tanto meno o tanto più difficilmente sarà grande quanto più sarà dominato dalla ragione: che pochi possono esser grandi (e nelle arti e nella poesia forse nessuno) se non sono dominati dalle illusioni.²⁰³

理性はあらゆる偉大さの敵である。理性は自然の敵である。自然は偉大であり、理性は卑小である。人は理性に支配されていればいるほど、偉大でなくなるか、あるいは偉大であることが困難になる。幻想に支配されていなければ、偉大になれる者は少ない（そして芸術と詩においては恐らく誰も偉大とはなりえない）。

このように、この詩論の文脈の中では、自然が善なるものとして称揚されるのであるが、留意すべき点は、ここで語られる自然が、まだ後年のような「宇宙の法則」としての自然として定義されているわけではないという点である。ここでの自然は、レオパルディによって、まだ概念的な練思を経てはいない。ソルミが指摘し、またティンパナーロも認めるように、この最初期の「自然」は、用語法の問題から後年の「自然」とは区別される必要がある。「古代」対「近代」という図式にもとづいて自然と人間の関係を捉えていることから、ここでの自然はいわばルソー的な自然だと受け取れるだろう。

何かしら人格的な、あるいは神的な存在としての「自然」は、もう少し後になってから現れてくる。それは依然として詩との関連における自然ではあるが、次のような詩行に垣

間見ることができる。

I vetusti divini, a cui natura / Parlò senza svelarsi.²⁰⁴

往古の偉大な作家たちに、自然は己の姿を明かさぬまま語りかけた。

(《アンジェロ・マイに *Ad Angelo Mai*》1820年、53-55行)

自然自体が喜ばしい錯誤と幸せな幻影でわれわれを救ってくれた。愚かな慣習が力づよい幻想を養い育まなかったところ〔＝近代世界〕では、人々が榮譽ある行ないを暗く惨めな怠惰に変えてしまった。(《球技の勝者に》1821年、34-39行)²⁰⁵

これらの詩にも表れているように、初期のレオパルディの詩論において自然は、幻想を与えることによって過酷な真実を隠し、人間が不幸になるのを防いでくれた善良なるものとされている。それにもかかわらず人間が不幸になったのは、「理性」によって自ら「幻想」を破壊し、「文明化」して自然から離れた人間自身の責任なのである。それは、1820-21年の《二匹の獣の対話 *Dialogo tra due bestie*》においても書かれている通りである。すなわち、「動物の種として生まれながら、その特異性のために好奇心旺盛となった人類が、生きとし生けるものに自然が定めたこの世の幸福を、自然から遠ざかったために失った」²⁰⁶。まさしく「歴史的ペシミズム」の議論である。

それでは、初期のレオパルディにおいて「宇宙の法則」のごときものが何も語られていないのかといえば、そうではない。彼は上に引用したのと同時期の詩の中ですでに、人智を超えた抗いがたい力について縷々嘆きの声を発している。

Aure soavi / L'empio fato interdice / All'umana virtude.²⁰⁷

邪悪な運命は人間の美德に心地好い微風を禁じる（送らない）。

(《妹パオリーナの結婚に際して *Nelle nozze della sorella Paolina*》1821年)

Preme il destino invitto e la ferrata / Necessità gl'infermi / Schiavi di morte.²⁰⁸

打ち勝つことのできない運命と鉄の如く堅固な（不可避の）必然は、死の病める奴隷たちを圧迫する。(《小ブルータス *Bruto minore*》1821年、31-33行)

o fato indegno.

おお酷い運命よ。(同、38行)

Forse i travagli nostri, e forse il cielo / I casi acerbi e gl'infelici affetti / Giocondo
agli ozi suoi spettacol pose? / Non fra sciagure e colpe, / Ma libera ne' boschi e
pura etade / Natura a noi prescrisse, / Reina un tempo e Diva. Or poi ch'a terra /
Sparse i regni beati empio costume, / E il viver macro ad altre leggi addisse; /
Quando gl'infausti giorni / Virile alma ricusa, / Riede natura, e il non suo dardo
accusa?

おそらく天〔の神々〕は、我々の苦悩、辛い出来事（運命）、不幸な感情を、自分の
閑暇を紛らす楽しい見世物としたのだろう。かつて女王であり女神であった自然は、
不運や過失の中でなく、森の中で自由で無垢なままの生活を我々に与えていた。邪
悪な慣習が〔自然の〕至福の王国を打ち倒して後、今や惨めな（痩せ衰えて生気を
欠いた）生は、別の法に従うこととなった。不幸な日々（生）を雄々しい魂の持ち
主が拒む〔＝自殺する〕ときには、自然が戻って来て、己の放った矢〔＝自然死〕
でないといって非難するだろうか。(同、49-60行)

1821年のこれらの詩でもやはり、自然から遠ざかって不幸になった人間の不幸な運命にたいする嘆きが表現されているが、ここで注意すべき点は、人間の不幸が「運命 *fato, destino*」や「天 *cielo*」といった目に見えない力に左右されたものであるとされていることである。不幸になったのは人間自身の咎ではあっても、人間が自然から遠ざかったこと自体、実は運命の定めたことだというわけである。しかし「運命」は、調和の体系としての「自然」とは別物であるように見える。1823年のカンツォーネ《かの貴婦人に *Alla sua donna*》においても、人間に苦しみを与えるのは、「自然」ではなく、やはり「運命」や「天」となっており、それらの語が、後年「自然 *natura*」に冠されることになる修飾語句とともに言及されているのである。1822年のカンツォーネ《始祖たちへの頌歌 *Inno ai patriarchi*》においても、人間の「運命 *fato*」が嘆かれるが、その運命を司るのが自然であるとは未だ見なされていない。

Immedicati affanni / Al misero mortal, nascere al pianto, / E dell'etereo lume assai
più dolci / Sortir l'opaca tomba e il fato estremo, / Non la pietà, non la diritta
impose / Legge del cielo.²⁰⁹

哀れな人間に対して、癒しがたい苦悩や、泣く（苦しむ）ために生まれること、太陽の光よりもずっと甘美な（望ましい）暗い墓場と究極の運命〔＝死〕を得ることを定めたのは、天の憐れみや正しき掟ではない。（《始祖たちへの頌歌》1822年、6-11行）

他の初期のカンツォーネと同様、この詩も「歴史的ペシミズム」の文脈上に位置づけられる。人間を不幸な存在としたのは、「天の正しい掟 *diritta [...] legge del cielo*」（10-11行）ではない。オリンポスの神々を侮り、「育ての母なる自然 *altrice natura*」（18行）をなおざりにして不幸になったのは人間自身のせいである。「天と自然の秘められた法 *secrete leggi del cielo e di natura*」（99-100行）という言葉には、自然との幸福な共生を享受していた古代への憧れが示されている。さらに、「我々の不埒なふるまい *nostro scellerato ardimento*」（110-111行）という風に、人間には“*scellerato*”という形容が与えられているのに対し、自然については「賢明なる自然 *saggia natura*」（112行）という風にきわめて好意的な形容が行なわれている。

これらのどの詩にも、善良な自然へのレオパルディの信頼の気持ちがこめられており、ティルゲルの行なっているような、1821年を境にレオパルディのペシミズムが拡大したという一定の説得力を持つ主張も、自然観の変化（または揺れ）ということに着目するにあたってはその関連性は稀薄だと言わざるをえない。だが、その点については今は措こう。人間の不幸はあくまでも彼らの「墮落した慣習 *il corrotto costume*」²¹⁰に起因するものであり、この点に関して、初期の詩論から1823年のカンツォーネ《かの貴婦人に》まで、レオパルディの考えは一貫している²¹¹。少なくとも1823年に書かれた詩までは、レオパルディが自然を善良なものに見なしていたことに留意し、またその自然は詩論の文脈におけるものであることを確認した上で、今度は「宇宙の法則」としての自然観の考察へ移ろう。

3. 人間の運命と摂理的な自然

1820年頃になると、レオパルディは次第に「自然 *natura*」という語を、詩論とは別の文脈で「宇宙の法則・秩序」の意味で使うようになってくる。つまり、幻想をあたえてくれる自然という、限定された自然ではなく、人間の生そのものに関与し、支配力をふるう自然である。しかし、その自然も依然として善良なものである。『省察集』365-366頁（1820

年 12 月 1 日) では、自然の秩序にたいする絶対的な信頼が見られる。

lo stato presente dell'uomo, e le assurdità sue, dovranno esser considerate come una particolarità indipendente dall'ordine e dal sistema generale e destinato, e costante, e primordiale. Che se anche non c'è più rimedio per l'uomo, nemmeno per chi si tagli una gamba, o sia schiacciato da una pietra, c'è più rimedio. Basta che il male non sia colpa della natura, non derivi necessariamente dall'ordine delle cose, non sia inerente al sistema universale; ma sia come un'eccezione, un inconveniente, un errore accidentale nel corso e nell'uso del detto sistema.

人間の現在の状態とその愚かしさは、全体的な、運命づけられた、不変の、原初の秩序・体系とは無関係な、特殊な事態だと見なされるべきだろう。なぜなら、人間には〔不幸の〕治療法がないというなら、脚を切断した人や岩の下敷きになった人にもやはり治療法はないことになってしまうからだ。重要なのはただ、悪（不幸）は自然のせいではないということ、つまり悪は事物の秩序から必然的に導出されるわけではなく、宇宙の体系に存するものではない。悪はただ、上述の体系の経過・慣行において、例外であり、不具合であり、偶然の逸脱にすぎないということだ。

自然とは神のことである（『省察集』393 頁）という、スピノザ的な意味での自然²¹²、その延長線上にあるライブニツ＝ポウブ的な最善説が、この『省察集』の記述には間違いなく流れ込んでいる。このような最善説をふまえた自然観は、（すでに少なくとも一度は）さかのぼって 1813 年の『天文学の歴史 *Storia della astronomia*』にも表れていた。

Tutto è provvidamente distribuito nella natura. La confusione e il disordine non possono aver luogo nelle opere di quella sapienza che detta leggi a tutto il creato.

213

自然においてはすべてが適切に配置されている。すべての創造物に法則を定めるあの〔神・創造主の〕英知が創り出したものにおいて、混乱や無秩序は生じえない。

少年時代のレオパルディをしてこのような文章を書かしめたのが、18 世紀の前半まで支配的であった、“調和に満ちた自然”という思想であることは、明白であろう。そしてそれは、

レオパルディの教養の基礎となり、彼自身の思想につねに付いてまわることになる。

『省察集』1089 頁（1821 年 5 月 26 日）においても、やはり調和に満ちたシステムとしての自然観が示されている。

tutta la natura ordinata secondo un sistema, tutto legato ed armonico, e corrispondente in ciascuna sua parte; ovvero divisa in tanti particolari sistemi, indipendenti l'uno dall'altro, ma però ben armonici e collegati e corrispondenti nelle loro parti rispettive; certo è che l'idea del sistema, cioè di armonia, di convenienza, di corrispondenza, di relazioni, di rapporti, è idea reale, ed ha il suo fondamento, e il suo soggetto nella sostanza, e in ciò ch'esiste. Così che gli speculatori della natura, e delle cose, se vogliono arrivare al vero, bisogna che trovino sistemi, giacché le cose e la natura sono infatti sistemate, e ordinate armonicamente.

全自然は体系に従って秩序付けられており、すべてが関係付けられ調和を保ち、自然の各部分に対応している。すなわち自然は、相互に独立した数多くの個々の体系に分かれているのであるが、それぞれの体系はそれらの各部分においてよく調和しており、しかるべく関連付けられ、適合している。体系という観念、つまり調和・つり合い・照応・関連・つながりの観念は、現実のものである。この観念は、実体つまり〔現実の〕存在物のうちに、その根拠を持ち、基盤を有している。それゆえ、自然や事物について思索する者らは、真実を捉えたければ、諸体系を見出さねばならない。事物と自然は実際、調和すべく体系付けられ、秩序付けられているのだから。

こうした調和に満ちた体系としての自然という見方は、「真の抒情詩人」についての議論とも関係している。すなわち、優れた詩人は「一瞥 colpo d'occhio」という神懸かりの状態における天上的な視点により、「自然の無辺の美の体系」における不可視の諸関係を見透すことができる、という議論である²¹⁴。1821-23 年にかけて行なわれたこの議論の文脈では、レオパルディは一貫して「自然の体系」を合目的的なものとして肯定的に捉えている、あるいは少なくとも、決して否定的には捉えていないことが看取される。

その一方で、レオパルディのペシミズムが、かなり早い時期に形成されていることはすでに見た。1818 年の『論考』の前提は、自然から離れてしまった人間社会の墮落と、その結果としての近代の不幸が語られていた。そうした近代の人間の不幸な状態については、

『省察集』の中——例えば 725・728 頁（1821 年 3 月 8 日）——だけでなく、先に引用した詩でしばしば語られている。そこで「運命」や「天」という語により表現された見えな
い力は、人間の実存との係わりにおいて働いている。他方、「自然」は詩との係わりにその
価値が問われている。そう一応解釈することができるが、しかしこの時期には、いまだ「運
命」や「自然」といったレオパルディの使う語の概念は曖昧である。だがまさにこの時期
から、「自然」は詩論の文脈とは別に、「運命」という語と置換可能な、人智を超えた力と
同一視されるようになってゆく。

「自然」について屢々論じられる『省察集』において、「自然」が人間の実存に關与する
「必然的な力」や「運命」と同一のものとして明確に定義されるのは、ようやく 1828 年
になってからのことである。

Quando io dico: la natura ha voluto, non ha voluto, ha avuto intenzione ec., intendo per
natura quella qualunque sia intelligenza o forza o necessità o fortuna, che ha conformato
l'occhio a vedere, l'orecchio a udire; che ha coordinati gli effetti alle cause finali *parziali*
che nel mondo sono evidenti.²¹⁵

自然は望んだ、望まなかった、意図した等々、と私が言うとき、自然〔という語・概
念〕について私が念頭に置いているのは、あの知性・力・必然・運命といったものの
ことである。それは目を見るべく、耳を聴くべく調べ、また隠れもなく明らかな「部
分部分の（あの部分この部分の）」目的因にたいして〔個々の〕現象〔＝結果〕をつり
合わせたところの、あの知性・力・必然・運命のことである。

実際のところ、すでに 1822 年のカンツォーネ《始祖たちへの頌歌》においては、「自然」
が世界を統べる法則・掟として捉えられている。すなわち、このあたりの時期から「自然」
という語の概念が次第に明確になってきている。それはやはり、「摂理的な」合目的性の法
則によって示されるニュートンやライプニッツのラインに連なるものだといえる。いま一
度《始祖たちへの頌歌》の詩行を引こう。

哀れな人間に対して、癒しがたい苦悩や、泣く（苦しむ）ために生まれること、太陽
の光よりもずっと甘美な（望ましい）暗い墓場と究極の運命〔＝死〕を得ることを定
めたのは、天の憐れみや正しき掟ではない。

この詩は、輝かしい黄金時代を生きた古代人へ賛辞を贈る一方で、それとは対照的な近代人の墮落と不幸を嘆く内容となっているが、人間の不幸な運命の原因が自然には帰されることはない。人間を不幸な存在としたのは自然に逆らって墮落した人間自身なのであり（「歴史的ペシミズム」）、「天の正しい法」ではない、と断言する詩行からは、人間の目には見えない宇宙の法則にたいする詩人の信頼が垣間見える。他方、終わり近く「天と自然の秘められた法 *secrete leggi del cielo e di natura*」（99-100 行）という言葉からは、「自然」が宇宙の法則と同一視されていると読み取ることができる。たしかに『論考』と同様に、自然との幸福な共生を享受していた古代への憧れも示されているが、しかしここでは、「自然」は宇宙の法則として捉えられ、詩との関係から人間の実存に関する問題に敷衍されている。そしてその上で、レオパルディは自然を善良なるものとして見ているのである。

4. 悪としての自然観（『省察集』）

レオパルディは 1823 年のカンツォーネ《かの貴婦人に》を最後に、しばらく詩作を中断し、『省察集』と『オペレッテ・モラーリ』の著述に集中する。『省察集』については、1821-23 年の間に全体（4526 頁）の実に 4 分の 3 を書き、1824 年には『オペレッテ・モラーリ』の大部分を書く。そしてこの時期、自然に関する考察も深まってゆく。

1821 年 8 月 20 日付けの『省察集』1530-31 頁の記述に以下のような一節がある。

La natura è madre benignissima del tutto, ed anche de' particolari generi e specie che in esso si contengono, ma non degl'individui.

自然は、全体の、またその内に含まれる個別の属・種の、きわめて善良な母であるが、個体にとってはそうでない。

この一節では、自然が宇宙の「偉大な体系」とされ、後に《自然とアイスランド人の対話》でも示される生産と破壊の循環の法則が正当化されているが、全体にとって「善良な母」である自然も「個体にとっては」善良な母ではないというふうに、自然の二面性が示唆される。とはいえ、同 1821 年の『省察集』1089-90 頁の考察では、全体として“調和に満

ちた自然”の体系を見出す必要が説かれることにより、もっぱら自然の善としての側面に比重が置かれている。また同年の『省察集』1597頁においても、摂理的な自然の調和原理が語られる。

Tutto nella natura è armonia, ma soprattutto niente in essa è contraddizione. Non è possibile che, massime in un medesimo individuo, in un medesimo genere di esseri, e degli esseri più elevati nell'ordine naturale, siccom'è l'uomo, la perfezione di una parte principale e importantissima di esso, voluta e ordinata dalla natura, nocchia a quella di un'altra parte similmente principalissima. ²¹⁶

自然においてすべては調和であり、なんといっても自然のうちに矛盾は何ひとつない。とりわけ同一の個において、あるいは生物の同一の種において、そして人間のような自然の秩序の最も高位の種において、その主要で最も大事な一部分の完成、自然が望み定めたその完成が、同じくらいにきわめて重要な他の部分の害になることはありえない。

これは、「自然の無辺の美の体系」とその不可視の「詩的な」諸関係を認知するためには抒情詩人の「一瞥」が必要である、といった一連の議論へとつながり²¹⁷、その前後でもレオパルディは自然の「完璧な手並み *perfetta maestria*」を讃えながら、不幸は墮落した人間自身のせいであり、自然の体系における「偶然の欠点（不調和） *inconvenienti accidentali*」だとしている²¹⁸。この時点（1821年）では、自然は依然として善でありつづける。

しかしながら、先に引用した 1821 年の『省察集』1530-31 頁の記述が、レオパルディにおける善としての自然観にはころびを生じさせる視点を導入している。そこには、レオパルディにおける善悪 2 つの自然観の間での「揺れ」または「移行」をもたらすきっかけが用意されていたと見てよいだろう。なぜなら、この後、『省察集』で自然について語られるときには必ず 2 つの相反する視点が見え隠れするようになるからである。

たとえば 1822 年 1 月 8 日の記述では、あるひとつの必要を満たすことが別の必要を満たすための害になることを示しながらも、レオパルディは次のように結論する。

E pure è certo che più facilmente potremo annoverar le arene del mare di quello

che trovare una sola contraddizione in qualunque di quelle cose che la natura ha veramente e manifestamente resa necessaria, o destinata all'uso sì dell'uomo, come di qualunque animale, vegetabile ec. ²¹⁹

そうはいつでも、自然が本当に明白に必要なものとし、人間も動植物も用いるように自然が定めた諸事物のうちのどれをとってみても、その中にたった一つの矛盾を見つけるより、海辺の砂粒を数える方が容易にできるのは確かである。

このように摂理的な自然を肯定するような記述が見受けられる一方で、同年 5 月には、自然は「盲目で聞く耳を持たない cieca e sorda」（『省察集』2432 頁、1822 年 5 月 20 日）と言う。8 月には、快樂の継続は倦怠を生むから悪は全体としての幸福に必要であるとして、あたかもヴォルテールが『カンディード』で揶揄した最善説の論理のごとくに、自然を好意的に捉える（『省察集』2599-2602 頁、1822 年 8 月 7 日）。また 1823 年には、自然のうちに存在する諸事物が人間の幸福には一切役立たないことを執拗に語りながら、存在の計り知れない神秘的な光景を誰が軽視できようかと、反語的に善としての自然観を示している（『省察集』2936-2938 頁、1823 年 7 月 10 日）。これらの諸ページには、自然にたいする明らかなアンビヴァレンスが見受けられる。

この 2 つの自然観の間での「揺れ」とも思えるレオパルディの態度は、宇宙全体の秩序を見る視点と人間にとっての幸不幸を見る視点の同居によるものであろう。その善悪 2 つの視点の比重はしかし、時を経るごとに悪の方へと傾いていくように思われる。『省察集』においては、1826 年の「苦しみの庭」を含む記述では、人間とあらゆる存在物の絶対的な不幸について言葉を尽くして語るのみならず、かつて矛盾はないと断言していた自然の摂理に「無数の明白かつ継続的な矛盾 *contraddizioni innumerabili, evidenti e continui*」（『省察集』4205 頁、1826 年 9 月 25 日）が見出されることを様々な例を挙げて示す。たとえば次のような疑義は、彼自身の論じていた「快樂の理論 *teoria del piacere*」を転倒させかねないものである。

Si ammiri quanto si vuole la provvidenza e la benignità della natura per aver creati gli antidoti, per averli, diciam così, posti allato ai veleni, per aver collocati i rimedi nel paese che produce la malattia. Ma perché creare i veleni? perché ordinare le malattie? E se i veleni e i morbi sono necessari o utili all'economia

dell'universo, perché creare gli antidoti? perché apparecchiare e porre alla mano i rimedi? 220

自然の摂理と慈愛が解毒薬を作り出し、いわばそれを毒のわきに並べ置いたこと、病を生み出す国に治療薬を配置したことを、好きなだけ賞賛するがいい。だが何故に毒をつくるのか。何故に病を引き起こすのか。もし毒や病が宇宙の体系にとって必要だったり有益だったりするのであれば、何故に解毒薬をつくるのか。何故に治療薬を手近に並べ置くのか。

さらに『省察集』4428頁（1829年1月2日）でレオパルディは、自然を人間の敵と見なし、そのことを人々に知らしめるのを自らの著述活動の目的として語る。

La mia filosofia fa rea d'ogni cosa la natura, e disculpando gli uomini totalmente, rivolge l'odio, o se non altro il lamento, a principio più alto, all'origine vera de' mali de' viventi.

私の哲学は、あらゆる点で、人間を完全に潔白とし、自然を有罪とする。憎しみを、あるいは少なくとも嘆きを、より深い原因、生きとし生けるものの不幸（苦しみ）の本当の起源に差し向ける。

そして、個の不幸から全体の幸福が結果するはずがないと、最善説を否定するような言説を繰り返したかと思えば——『省察集』4175頁（1826年4月19日）、4257-4258頁（1827年3月21日）、《ジーノ・カッポーニ侯爵への改詠詩 *Palinodia al marchese Gino Capponi*》（1835年）——、他方ではまた、全体としての種の保存に資する摂理的な自然、「宇宙の見事な秩序 *stupendi ordini dell'universo*」のことを認めてもいる（『省察集』4510頁、1829年5月16日）。つまり、悪としての自然観に比重が移行したにせよ、後年にいたっても依然として、善としての自然観をレオパルディは棄てずにいるのである。

5. 悪としての自然（詩作品）

1824年以降、『省察集』だけでなく、詩作品や『オペレッテ・モラーリ』においても、悪としての自然が頻繁に登場するようになる。《自然とアイスランド人の対話》（1824年）

において、不幸から逃れようと世界の果てまでやって来て「美しくも恐ろしい」容貌をした「自然」に出会ったアイスランド人は、彼女に向かって言う。

tu sei nemica scoperta degli uomini, e degli altri animali, e di tutte le opere tue.

221

あなた〔＝自然〕は紛れもなく人間の敵であり、他の動物たちの敵であり、あなたのすべての創造物の敵です。

人間を迫害し苦しめつづける自然に対する非難や恨みの気持ちを表現した例は、1826年のカルロ・ペーポリ伯への書簡詩以降、『カンティ』の中にも数多く見られるようになる。たとえば、本章の序でも引いた1828年の《再生》(119-124行)では、人間の幸福に対する自然の無関心さが嘆かれている。

自然は聞く耳を持たず、憐れむことを知らないのを、わたしは知っている。〔人間の〕幸福に気を配ることがなく、世界に在らしむことのみを気にかけてきたことも、われわれを悲しみに暮れさせておきさえすれば、他のことなど自然にとってはどうでもよいのだ。222

同1828年の《シルヴィアに *A Silvia*》、翌1829年の《嵐の後の静けさ *La quiete dopo la tempesta*》では、自然に対する恨み言が聞かれる。

O natura, o natura, / Perché non rendi poi / Quel che prometti allor? Perché di tanto / Inganni i figli tuoi? 223

おお自然よ、おお自然よ、なぜおまえは、あの時約束したこと〔＝希望〕を後になって与えてくれないのか？ なぜおまえの子どもたちをこれほどに欺くのか？

(《シルヴィアに》、36-39行)

O natura cortese, / Son questi i doni tuoi, / Questi i dilette sono / Che tu porgi ai mortali. Uscir di pena / È diletto fra noi. / Pene tu spargi a larga mano; il duolo / Spontaneo sorge. 224

おお親切な自然よ、おまえの贈り物はこれらなのか、これらがおまえが死すべき者ら

に与えてくれる楽しみなのか。苦しみから〔その外に〕出ることがわたしたちの間では楽しみなのだ。おまえは苦しみを、気前良くたっぷりとまき散らし、悲しみがおのずと湧き上がってくる。(《嵐の後の静けさ》、42-48 行)

年代を下って 1833 年頃の《自分自身に *A se stesso*》や 1835 年頃の《古い墓の浮き彫りに寄せて *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*》、《ジーノ・カッポーニ侯爵への改詠詩》などでも、自然の「邪悪な力」「不変／普遍の法則」といったものが悪として語られる。

Omai disprezza / Te, la natura, il brutto / Poder che, ascoso, a comun danno impera,
/ E l'infinita vanità del tutto. ²²⁵

〔心よ〕今や蔑め、おまえ自身を、自然を、普遍的な苦痛をひそかにつかさどる邪悪な力を、そして万物の無限の虚無性を。(《自分自身に》、13-16 行)

Madre temuta e pianta / Dal nascer già dell'animal famiglia, / Natura, illaudabil
maraviglia, / Che per uccider partorisci e nutri.

生まれた時からずっと全生物に恐れられ嘆かれる〔対象であった〕母、自然よ、賞賛されるべからざる驚異、〔後に子らを〕殺すために産み育てるおまえよ。

(《古い墓の浮き彫りに寄せて》、44-47 行)

Ma da natura / Altro negli atti suoi / Che nostro male o nostro ben si cura. ²²⁶

だが自然がその行為において気にかけるのは、われわれの不幸や幸福以外のことだ〔＝自然は我々の不幸や幸福のことには一切関心がない〕。(同、107-109 行)

Questa legge in pria / Scrisser natura e il fato in adamante.

自然と運命は最初からこの掟〔＝徳高い者が報われず、傲慢で卑しい者がのし上がること〕をダイヤモンドに〔かたく揺るがないものとして〕刻み付けた。

(《ジーノ・カッポーニ侯爵への改詠詩》、80-81 行)

empia madre.

無慈悲な母。(同、181 行)

Per essenza insanabile, e per legge / Universal, che terra e cielo abbraccia, / Ogni
nato sarà [infelice]. ²²⁷

癒しがたい本質により、天と地を包みこむ普遍の法則により、生まれてきたすべての
者は不幸となろう。(同、195-199 行)

さらに 1836 年の《金雀枝 *La ginestra*》では、「過酷な育ての母 *dura nutrice*」(44 行)
である自然には、「無慈悲な *empia*」(148 行) という形容詞も冠されており、以下のよう
な詩行が読まれる。

il vero / Dell'aspra sorte e del depresso loco / Che natura ci diè.

自然がわれわれに与えた酷い運命と惨めな境涯の真実。(78-80 行)

dà la colpa a quella / Che veramente è rea, che de' mortali / Madre è di parto e di
voler matrigna. / Costei chiama inimica. ²²⁸

人間の生みの母だが、心根は継母である、真に罪深いあの者 [= 自然] を [気高い心
の持ち主は] 糾弾する。彼はあの者を敵と呼ぶ。(123-126 行)

以上のように、詩作品において、「自然」はもっぱら邪悪な存在として現れるようになる。
それでは、レオパルディにとって、自然は完全に悪と成り果てたのであろうか。悪としての
自然観に完全に「移行」したと言えるのだろうか。たしかに後年の詩に表れた「自然」
は、レオパルディの思想が悪としての自然観へ「移行」したとする研究者たちに強い論拠
を与えている。しかしながら、先に検討した通り、『省察集』に記された自然に関する考察
を追っていくと、必ずしも悪としての自然観に移行したとは言い切れないことがわかる。

6. 自然にたいする 2 つの視点

全体にとって「善良な母」である自然とは、《自然とアイスランド人の対話》でも示され
ている、「破壊と再生の永遠の循環」としての自然の秩序のことである。この自然の秩序は、

一人ひとりの人間の幸福には向けられてはいないが、全体としての世界を維持していくために必要な秩序である。こうした議論というのは、もちろん、“調和に満ちた自然”という見方の延長線上にあるわけだが、それはライブニッツ＝ポウプ的な最善観ではなく、善か悪かの判断をとりあえず留保して、自然の働きに関する議論の核だけを取り出してみれば、もっとニュートラルなものになっている、より正確に言えば、唯物論的な議論となっているのではないだろうか。つまり、レオパルディが繰り返し語るのは摂理的な自然というよりも、厳然として目の前にある「宇宙の秩序」についての叙述であって、この宇宙の秩序は、ドルバック的な、唯物論にもとづく「自然の体系」を呈示しているにすぎない。すなわち、自然はそれ自体が目的なのであって、それ自体の全体を維持すること以外には目的を有しないということである。その上で、その「自然の体系」が「美しい」とか「詩的」と形容されたり、あるいは「不可思議な」ものであるとか、「人間の幸福には向けられていない」などという評価・判断が、文脈に応じて付け加えられているのである。

ティンパナーロをはじめとする研究者たちが悪としての自然観に「移行」したと見なす年代以降にも、レオパルディは自然の体系とその働きについて、依然として同様の見解を示し続ける。たとえば『省察集』4169頁（1826年3月11日）では、自然の唯一の目的は種の保存であると述べられているし、また『省察集』4485-4486頁（1829年4月11日）では、このように語っている。

La natura, per necessità della legge di distruzione e riproduzione, e per conservare lo stato attuale dell'universo, è essenzialmente regolarmente e perpetuamente persectrice e nemica mortale di tutti gl'individui d'ogni genere e specie, ch'ella dà in luce; e comincia a perseguitarli dal punto medesimo in cui gli ha prodotti. Ciò, essendo necessaria conseguenza dell'ordine attuale delle cose, non dà una grande idea dell'intelletto di chi è o fu autore di tale ordine.

自然は、破壊と再生産の法の必然／必要性によって、また宇宙の現行の状態を保存するために、本来的に規則的に恒常的に、己の生みだすあらゆる属・種〔＝生物〕のすべての個体にとって迫害者であり不倶戴天の（死をもたらす）敵である。しかも自分が生んだまさにその瞬間から、彼らを迫害し始めるのである。このことは、事物の現行の秩序の必然の結果であるが、そのような秩序の当の作成者である／あった者の英知を〔我々が〕大きく評価することにはならない。

破壊と再生を繰り返す自然の秩序は、ここでもやはり「必然かつ必要な」ものとされている。確かにこの記述に見られるように、自然の秩序に対するレオパルディの見方は、次第に否定的な方向に転じてきてはいるが、自然自体は相変わらず、「必要な必然の」法則のままであり続ける。

それでは今引いた記述に表れているような自然の法則に対する否定的判断は、何が根拠となっているのだろうか。それは、先に見た『省察集』1530-31頁に表れていたように、全体と個との視点の違いに由来するものだと考えられるだろう。つまり世界全体を見渡すマクロ的、客観的な視点と、個人によるミクロ的、主観的な視点、この2つの視点の違いこそが、「自然」の二面性＝矛盾の源だと言えるだろう。

自然の「恐るべき矛盾」について、レオパルディは1825年4月5、6日に語っていた。

Dunque la natura, la esistenza non ha in niun modo per fine il piacere né la felicità degli animali; piuttosto al contrario; ma ciò non toglie che ogni animale abbia *di sua natura* per necessario, perpetuo e solo suo fine il piacere, e la sua felicità, e così ciascuna specie presa insieme, e così la università dei viventi. Contraddizione evidente e innegabile nell'ordine delle cose e nel modo della esistenza, contraddizione spaventevole; ma non perciò men vera: misterio grande, da non potersi mai spiegare, se non negando (giusta il mio sistema) ogni verità o falsità assoluta, e rinunciando in certo modo anche al principio di cognizione, *non potest idem simul esse et non esse.* ²²⁹

自然すなわち存在は、いかなる仕方でも動物の快樂や幸福を目的とはしていない。それどころか、その反対〔＝不幸〕を目的としている。しかし、あらゆる生物は〔個々の〕種全体としてみた場合にも、生物の総体としてみた場合にも、自らの快樂と幸福を必要な、永遠かつ唯一の目的としている。事物の秩序と存在の様態に見られる矛盾は明白で否定しえないもの、恐るべきものであるが、にもかかわらず真実であり続ける。わたしの思想体系に従って、絶対的な真実や絶対的な誤謬というものを否定しなければ、そしてある仕方ですべての事物がそうあると同時にそうないということはありえない」という認識の原理を棄てなければ、決して説明されえない大きな謎である。

ここにはレオパルディに特徴的な相対的な物の見方が示されている。つまり、レオパルディの中で、全体の善を司る自然と、個人の不幸に対して無関心な自然とは、どちらか一方が正しく、他方が誤りであるというようなものではなく、「恐るべき矛盾」であり、「謎」ではあっても、それらはともに“一にして二、二にして一”とも言える世界の真実なのである。

理性的な思索の書である『省察集』においても、やはり次第に、自然の悪としての面が際立ってきて、1829年、『省察集』の終わり近くのページでは、自然は「不幸の秩序 *ordine del male*」(4511頁)とまで呼ばれることになるが、それは個人としての視点が、言い換えるなら、自らの幸福を願うレオパルディの感情が、ペシミズムの拡大とともに、大きな場を占めることになってしまったからであろう。エデンの園を転覆させたような「苦しみ
の庭」のメタファーを含む『省察集』の論述に関しても、マルティネッリが誤謬推理であるとして論理的な整合性の欠如を指摘しているように、レオパルディが悪としての自然を語る場合には、自身の個人感情が哲学的論述の客観性を損なうことになってしまっている。そして、『カンティ』において悪としての自然が際立っている理由も、まさしくそれが抒情詩であるからだろう。彼の詩が『省察集』でなされたような哲学的考察を多分に含んでいるとしても、擬人化された自然に対する屯呼法による語りかけ等、詩人自身の感情がその詩行から滲み出ていることは、自然を捉える時の視点が、全体ではなく個の側によっていることの証左である。2つの異なる自然は、あくまでも2つの別々の視点から眺めた時の見え方の違いに起因する。2つの視点は明確に区別されなければならない。そのことは何よりも、つねに相対的な物の見方をしていた²³⁰レオパルディ自身が語っているのである。

Bisogna distinguere tra il fine della natura generale e quella della umana, il fine dell'esistenza universale e quello della esistenza umana, o per meglio dire, il fine naturale dell'uomo e quello della sua esistenza. ²³¹

自然の全体的な目的と人間の目的、宇宙の存在の目的と人間の存在の目的を区別する必要がある。あるいは、こう言った方が良ければ、人間の自然な目的と人間の存在の目的を区別する必要がある。

したがってレオパルディの自然観は、善から悪へ「移行」あるいは「転換」したのでは

なく、移行したように見えるのは、実は相反する2つの視点の間での比重の置かれ方の違いによるものであると考えねばならないだろう。そうであれば、ソルミの立場のように2つの自然観の「同居」と見なすことができるわけだが、しかし、ソルミの言うように、2つの自然を「哲学的」に捉えられた自然と「文学的」に捉えられた自然との違いだとしてしまつては、不正確である、前者を「摂理的な自然 *Natura provvidenziale*」と一義的に受け取るのも、やや正確さを欠いているように思われる。相異なる自然観がレオパルディのうちに常に「同居」し、両者の間で「揺れ」ていたという捉え方はある程度までは正しいが、しかし、それも視点の違いを明確に意識した上で、たんに2つの自然観が「同居」していたとか、両者の間での「揺れ」であるとか言うだけでなく、その比重の移動に目を向ける必要があるだろう。

7. 自死をめぐる

レオパルディの2つの自然観は、結局のところ矛盾のままにとどまり、解決をみることはなかったようである。しかしこれまでの考察から、善から悪への見かけ上の移行は、作品中に表れた2つの視点の比重の逆転によるものであることが明らかになった。それではその逆転はいつ起こったのだろうか。そして何故起こったのだろうか。

いつ、という問いにたいしては、2つの自然観の間での揺れを如実に示す、自殺の是非をめぐるレオパルディの省察に検討を加えることで、その答えの可能性を探りたい。

レオパルディは、1821年の詩《小ブルータス》と同年の『省察集』1978-79、2241-2242頁、および翌1822年の2402-04頁で、自殺は自然に反するのか否かという議論を行なっているが、そのテーマが1827年の《プロティーノとポルフィリオの対話 *Dialogo di Plotino e di Porfirio*》で再び取り上げられる。この対話は、生の倦怠と苦悩から逃れるために自殺を思い立ったポルフィリオを友人であり哲学の師匠であるプロティーノ(プロティノス)が思いとどまらせるというストーリーになっている。そして作品中での2人のやりとりは、レオパルディ自身の視点の揺れ動きを示している。

ポルフィリオは、自然についてこのような考えを述べる。

quanto o la natura o il fato o la necessità, o qual si sia potenza autrice e signora dell'universo, è stata ed è perpetuamente inimica alla nostra specie.

自然であれ運命であれ必然であれ、あるいは宇宙を創造し支配するどんな力であれ、われわれ人類にこれまでいかに敵対してきたことか、そしてこれから永遠に敵対しつづけることか。

La natura, il fato e la fortuna ci flagellano di continuo sanguinosamente, con istrazio nostro e dolore inestimabile. ²³²

自然と運命は、絶え間なくわれわれを血まみれになるほどに鞭打ち、計り知れない責め苦と苦痛を与える。

それゆえにポルフィリオは自殺を望むようになるのであるが、友人のプロティーノはこのようにポルフィリオを諭す。

la natura stessa par che c'insegni che il levarci dal mondo di mera volontà nostra, non sia cosa lecita. [...] l'uccidersi di propria mano senza necessità, è contro natura. Anzi, per dir meglio, e l'atto più contrario a natura, che si possa commettere. Perché tutto l'ordine delle cose saria sovvertito, se quelle si distruggessero da se stesse. ²³³

自然自体が、私たちの意志でこの世を去るのは正当なことでないと教えているように思われる。(……) 必要もなく自らの手で命を絶つことは、自然に反している。むしろ、それは最も自然に反する行為だと言った方が良いでしょう。なぜなら、もし事物が自らを破壊するとしたなら、万物の秩序は転覆してしまうだろうから。

しかし、ポルフィリオは頑である。

Tu dubiti se ci sia lecito di morire senza necessità: io ti domando se ci è lecito di essere infelici. La natura vieta l'uccidersi. Strano mi riuscirebbe che non avendo ella o volontà o potere di farmi né felice né libero da miseria, avesse facoltà di obbligarmi a vivere. Certo se la natura ci ha ingenerato amore della conservazione propria, e odio della morte; essa non ci ha dato meno odio della infelicità, e amore del nostro meglio; anzi tanto maggiori e tanto più principali queste ultime

inclinazioni che quelle, quanto che la felicità è il fine di ogni nostro atto, e di ogni nostro amore e odio; e che non si fugge la morte, né la vita si ama, per se medesima, ma per rispetto e amore del nostro meglio e odio del male e del danno nostro. Come dunque può esser contrario alla natura, che io fugga la infelicità in quel solo modo che hanno gli uomini di fuggirla? che è quello di tormi dal mondo: perché mentre son vivo, io non la posso schifare. E come sarà vero che la natura mi vieti di appigliarmi alla morte, che senza alcun dubbio è il mio meglio; e di ripudiar la vita, che manifestamente mi viene a esser dannosa e mala.^{2 3 4}

あなたは必要もなく死ぬのは正当なことではないと思っているが、それでは不幸でいることは正当なことなのかと尋ねたい。自然は自殺を禁じているが、わたしを悲惨から助け出し幸福にする意志も力もないのに、生きることを強いる権限があるとするなら、奇妙なことだと思う。確かに自然は、自己保存への執着心と死への憎悪をわれわれに植えたが、不幸への憎悪と「現状に比して」より良い状態への思いもまた同じくらい与えた。それどころか、後者の傾向の方が前者よりも大きく、重きをなしており、幸福こそがわれわれのあらゆる行為、あらゆる愛と憎悪の目的なのだ。死を忌避し生を愛するのは、ただそれが死であり生であるからではなく、幸福への愛と不幸や苦難への憎悪によるのだ。わたしが人間に唯一可能な方法で不幸を逃れることが、つまり自らこの世を去ることが、どうして自然に反することであり得るだろうか。生きているかぎり不幸を避けることが叶わないのだから。わたしにとって疑いなくより良い状態である死を選ぶことを、明らかに苦難や悲惨を与えるだけである生を拒絶することを、自然が禁ずるというのが、どうして本当でありえようか。

ここで示された考えは、レオパルディが「快樂の理論 *teoria del piacere*」と名付けた心理学が「自己愛 *amor proprio*」との係わりで深まっていったことが背景としてあるのだが、プロティーノは、初期の「歴史的ペシミズム」の段階の善としての自然観を再呈示するような形で、このように言う。

non si trova, se non fra gli uomini soli qualcuno che lo commette: e non mica fra quelle genti che hanno un modo di vivere naturale; che di queste non si troverà niuno che non lo abbomini, se pur ne avrà notizia o immaginazione alcuna; ma solo

fra queste nostre alterate e corrotte, che non vivono secondo natura. [...] lascia ch'io ti consigli, ed anche sopporta che ti preghi, di porgere orecchie, intorno a questo tuo disegno, piuttosto alla natura che alla ragione. E dico a quella natura primitiva, a quella madre nostra e dell'universo; la quale se bene non ha mostrato di amarci, e se bene ci ha fatti infelici, tuttavia ci è stata assai meno inimica e malefica, che non siamo stati noi coll'ingegno proprio, colla curiosità incessabile e smisurata, colle speculazioni, coi discorsi, coi sogni, colle opinioni e dottrine misere: e particolarmente, si è sforzata ella di medicare la nostra infelicità con occultarcene, o con trasfigurarcene, la maggior parte. ²³⁵

自殺に走る者は人間の中にしかないし、人間の中でも自然な生き方をする者の間にはいない。自然な生き方をする人間は誰も、自殺のことを耳にしたり考えたりするだけで嫌悪感を覚える。自然に従って生きることをしない変質し墮落した者だけが自殺に走るのだ。(……) 頼むからおまえのこの計画については、理性よりも自然に耳を傾けてくれないか。自然というのはつまり、私たちと宇宙の母たるあの原始的自然のことだが、自然は確かに愛情のかけらも示すことなく、私たちを不幸にした。けれども自然は、私たち自身以上に人間に対して敵であり邪悪であったことはない。自らの理知や際限ない好奇心、思索、議論、夢想、哀れな見解や理論によって私たち自身がそうであったほどには。とりわけ、自然は私たちの不幸の大部分を隠したり変容させたりして、その不幸を和らげようと努力してきたではないか。

そしてポルフィリオは最終的に、十分に得心できないままではあっても、自殺を思いとどまる。実際、しばしば死の願望を語っていたレオパルディ自身も、自殺に走ることはしなかった。

この対話では、プロテューノが善としての自然観を代弁しながら、万物の秩序を擁護しており、ポルフィリオが悪としての自然観を代弁していることは明白である。ポルフィリオは理性的に自殺の正当性を主張しているようでありながら、実際には、不幸な状態を耐えがたく感じる個人的な心情を議論の基礎に置いているのである。したがって、両者の立場の違いはやはり、宇宙の秩序という全体を眺める視点と、不幸に苦しむ個の視点の差異に帰されるはずである。そうであるなら、この作品の元となった議論が初めて現れる 1821 年から実際に書かれた 1827 年までは、自然にたいする 2 つの視点が拮抗しつつ揺れてい

た時期だと考えることができる。それは、ここまでの考察と合致するものであり、2つの視点の比重の移動は突然に生じたものではないと言ってよいだろう。また、善としての自然観から悪としての自然観へある時期を境に移行したという諸研究の結論がきわめて不正確であることも裏書として保証してくれる。

そしてもうひとつ見逃すことができないのは、自然に関する理性的な説得でポルフィリオの自殺を思いとどませようとしたプロティーノが、最後には感情に訴えている点である。つまりプロティーノは、ポルフィリオが死んだなら後に残された親しい友人たちの悲しみは如何ばかりだろう、生きてともに慰め合おうではないかと、相手の友情（感情）に訴えることでその説得を結んでいるのである。プロティーノとポルフィリオは、レオパルディの内なる2つの視点をそれぞれ代弁しているというだけでなく、理性を代弁するプロティーノの内にも感情的な面がある。ここにもレオパルディにおける理性と感情の相克が見て取れはしないだろうか（理性と感情の相互補完は詩人＝哲学者としてのレオパルディの理想である）。

いずれにせよ、自殺をめぐる省察が自然を眺める2つの視点にとって、ひとつの重要な要素となっていることは間違いないだろう。

8. アーリマン

最後に、自然を悪と見なす視点がどのようなきっかけで導入されたのかを考えてみたい。それというのも、レオパルディが捉える悪としての自然は多くの場合、石像や継母といった擬人的な姿で描かれるからであり、作品中で具体的なイメージが付与されることによって、悪としての自然観が読者に――そして詩人自身にとってもさらに強固なイメージとして――強烈な印象をあたえているように思われるからである（善としての自然は擬人化されることがない）。なかでも目を引くのはアーリマンとしての自然であろう。1833年の春頃に書かれたと推定される詩《アーリマンに *Ad Arimane*》がそれである。

この《アーリマンに》は未完成の草稿で、最初の4行は動詞の活用形を全く欠いた名詞句のみから成り、その後は散文によるアイディアの羅列にとどまっている。

Re delle cose, autor del mondo, arcana / Malvagità, sommo potere e somma /
Intelligenza, eterno / Dator de' mali e reggitor del moto. ²³⁶

諸事物を司る王、世界の為政者、神秘の悪、究極の力、最高の知性、永遠に不幸を与え続け、運動を維持する者。

「アーリマン *Arimane*」とは、言うまでもなく、善悪二元論のゾロアスター教において善の神に対立する悪の神のことである。続く文章中に「創造と破壊 *pruduzione e distruzione*」「世界の体系 *sistema del mondo*」「自然 *natuta*」などの語句がかりに無くとも、詩人が悪としての自然をアーリマンに譬えていることは明らかであろう。宇宙の秩序、世界を統べる絶対的な力が、ここでは悪の神に譬えられているのである。

アーリマンがレオパルディの著作に登場するのは、実はこれが初めてではない。遡ること 21 年、1812 年の若書き『哲学的論考集 *Dissertazioni filosofiche*』の中で善の神アフラ・マズダとともに言及されている他、書簡にも二度登場する（1826 年のパパドポリへの手紙と 1832 年の妹パオリーナへの手紙）。フェリーチの研究書はこれらの情報とそれにまつわる興味深い解釈を提示しているが²³⁷、注目したいのは、パオリーナへの手紙の中で自身の母親アデライデをアーリマンに喩えていることである。この少し前に出した手紙はアデライデの「検閲」を受けられしく、そのせいでパオリーナに届かなかったため、冗談めかしてこう書いているのである。「12 月 12 日か 13 日にも手紙を書いたのだけれど、アーリマンがコレクションのために取り上げてしまった *Arimane si è mangita per collezione*」²³⁸。レオパルディの母親が非常に厳格かつ冷酷で、息子たちをつねに監視下において自由を制限していたことは良く知られているが、たとえ冗談とはいえ、彼女を絶対的な悪の神になぞらえていることは、《金雀枝》²³⁹で自然を意地悪な継母に喩えていることと同様、軽視できない事実のように思われる。絶対的な権力を揮って息子を抑圧する母親のイメージは、自らの生んだ息子（人間）に不幸をあたえる自然の姿と重なって見えるからである（ナポレオンの絶対的な権力の猛威がヨーロッパ中に轟いた時代でもあった）。

もうひとつ注目したい点がある。レオパルディは「苦しみの庭」に続いてゆく記述において、ヴォルテールの『リスボンの大災害に関する書簡詩』に言及しているが（『省察集』4175 頁、1826 年 4 月 19 日）、そのヴォルテールの作品中にアーリマンへの言及が見受けられるのである。「それ〔＝悪〕は専横な（抗し難い）法が我々を苦しめるよう命ずる黒い台風、野蛮なアーリマンなのか？」（129-130 行）²⁴⁰。レオパルディは『省察集』断章中で、ヴォルテールの作品と関連づけて以下のように述べる。

Non si comprende come dal male di tutti gl'individui senza eccezione, possa risultare il bene dell'universalità; come dalla riunione e dal complesso di molti mali e non d'altro, possa risultare un bene. ²⁴¹

あらゆる個々の不幸からいかにして世界全体の幸福が結果するのか、他ならぬ数多くの不幸の集合や総体からいかにして幸福が結果しうるのか、理解できない。

同じことは他の箇所でも何度か述べられるが、それらの記述は明らかに、以下に引くヴォルテールの当該作品の要約的換言である（119-124行）。

あなたはこの致命的な混沌の中に作り上げるだろう、

個々の存在の不幸から全体の幸福を！

どんな幸福なのだ！ おお、かよわく惨めな〔死すべき〕者よ、

あなたは「すべてが善だ」と悲痛な声で叫ぶ。

世界はあなたの言うことと矛盾し、あなた自身の心は

幾度もあなたの知性の誤りに反駁してきたのに。 ²⁴²

このように最善説を否定し、その対極にある最悪説のごとき自説を披瀝するレオパルディが、ヴォルテールへの言及を忘れなかったのは、ヴォルテールの思想こそがレオパルディをして自然を悪と見なさしめたからではないだろうか²⁴³。彼の次の詩行も考え合わせれば、少なくともその理由のひとつだと考えることは当を得ているだろう。「元素、動物、人間、すべてが戦っている。認めねばならない、悪（不幸）が地上にあると。不幸の隠された原因をわれわれは全く知ることができない」²⁴⁴（125-127行）。

結論

以上の考察によって、レオパルディにおける2つの自然の意味が明らかになった。レオパルディの捉える自然は、体系づけられ、秩序立っている。この点は疑いないだろう。しかしその自然は、ライプニッツ＝ポウプ的な最善説や「神」としての摂理的な自然とは異なる。彼の説く自然は唯物論的かつ無神論的な自然であり、『省察集』4511頁で述べられるように、「結果としての世界からのみ原因の存在が導出される」²⁴⁵といった類いのもの、

すなわち作用の、それ自体「謎」である動力因としての自然なのである。そしてその動力因のもたらす「恐るべき矛盾」は、解決を見ぬまま、2つの自然という形でレオパルディの中に同居しつづける。

しかしながら、多くの研究者たちに「移行」であるという立場をとらせたように、レオパルディの作品中では、ある時期から明らかに悪としての自然観が目立つようになる。それどころか、晩年にいたって、自然はすっかり悪と成り果てたような印象さえ受ける。しかし、レオパルディは『省察集』の筆を1832年に置き、その後はそれまでの作品の推敲彫琢と新しい詩の創作に専心した。そうである以上、悪としての自然観が際立って見えるのは当然のことである。彼は詩の中で自らの感じていることを表現した。すでに1817年のジョルダーニ宛の手紙の中で、「私が感じていることを表現するには散文ではなく詩が必要です」²⁴⁶と語っていることから、それは窺える。つまり晩年には、世界全体に向ける視点よりも、レオパルディの個としての視点が完全に勝っていることを意味しているにすぎない。そうであるなら、レオパルディの自然観の変遷は、思弁で捉えた自然——それは少年時代に身につけた教養を基礎としている——を自らの生の経験と感情によって捉え直す過程であったと見なすことができるだろう。そしてその過程を通じて、レオパルディは自身の目指す抒情詩人となりえたのかも知れない。

第4章 詩論と自然観の平行性

序

レオパルディといえば、ロマン主義の詩人とされることが一般的である。1798年に生まれた彼は、1816年頃から本格的な著述活動を始め、1837年に没しているが、年代的に見ても、イギリスやドイツでロマン主義の動きが起こり活発になった時期と軌を一にしている。イギリスでワーズワース（1770-1850）とコウルリッジ（1772-1834）が『抒情歌謡集 *Lyrical Ballads*』を出版したのが1800年、彼らに続く世代でレオパルディとほぼ同年代には、バイロン（1788-1824）、シェリー（1792-1822）、キーツ（1795-1821）らがいるし、ドイツでF. シュレーゲル（1772-1829）が『アテネウム断片』を発表したのも、やはり18世紀の終わりで、その同時期に活躍したのがノヴァーリス（1772-1801）、ヘルダーリン（1770-1843）、それに少し年長であるが18世紀半ばに生まれたゲーテ（1749-1832）が亡くなったのが、1832年のことである。フランスのロマン主義は、イギリスやドイツのそれとはかなり色合いが違うが、シャトーブリアン（1768-1848）やヴィニー（1797-1863）、若いユゴー（1802-1885）らがこの時代に活躍している。イタリアでは、フォスコロ（Ugo Foscolo, 1778-1827）、ゲーテにも賞賛されたマンゾーニ（Alessandro Manzoni, 1785-1873）がこの時代の作家である。また、ナポレオンの急速な躍進と没落、そして民族独立の機運が高まる、そういう時代をレオパルディは過ごしている。文学史上、まさにロマン主義の時代に生きた詩人、それがレオパルディだと、まずは言えるだろう²⁴⁷。

われわれはレオパルディの詩論を考察するにあたり、まず第1章で「詩的靈感」を鍵として、その詩作の方法を解明する試みを行なった。確かに、「孤独」の中で「観想」することにより「詩的靈感」を得る詩人の姿は、ワーズワースら湖畔詩人の如く、ロマン主義者の典型のように見える。第2章で行なった自然観に関する考察も、レオパルディのロマン主義的な面を明らかにした。

しかしながら、レオパルディをロマン主義の文人と決めつけてしまうことは、この天才的な詩人＝思索者を単純化して理解することにつながりかねない。いかにもレオパルディは19世紀的感性の持ち主であつたろう。だが、18世紀以前の深く幅広い教養の持ち主であつたことも確かである。最後まで完全には放棄することのなかった“秩序づけられた自然”という見方は、啓蒙時代の合理主義の継承であるし、「詩的靈感」の神性についての言

及も、疑いなく、プラトンやルネサンス時代由来の古典主義の——いわば常識的な——教養の産物だと考えられる。レオパルディにおいて、古典主義的側面とロマン主義側面は、けっして相反する要素ではないのである。

そこで本章では、レオパルディの古典主義的側面とロマン主義的側面の諸要素の絡まり（古典主義の立場から出発した詩人が、どのようにして今日の視点からロマン主義と見なされるに至ったのか）に目を配りながら、レオパルディの詩論を年代を追いつつ再確認したい。さらに、その詩論の展開が自然観の変遷と——すなわち、ペシミズムの拡大に伴う、彼の著作における2つの自然観の現れ方の比重の移行と——深い関係にあるのではないかと仮定し、その検証を行なうことを目的とする。

1. 「ロマン主義論争」への参加

先に述べたように、ロマン主義の時代を生き、かつまた一般にロマン主義の詩人とされるレオパルディではあるが、実際にはロマン主義に反対する立場をとることで彼は外に向けた著述活動をスタートさせている。1816年、ロマン主義の理論家スタール夫人の論文『翻訳の方法と効用について *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*』が文芸雑誌『イタリア文庫 *Biblioteca italiana*』に掲載され、大きな反響を呼んだこと、それに呼応するように書かれたブレーメの近代詩論（1818年）に、レオパルディが口をつぐんでいられなかったことは、すでに述べた通りである。レオパルディは直ちに、前者に対しては『イタリア文庫編集者諸氏への書簡』（1816年）を、後者に対しては『ロマン主義の詩に関する一イタリア人の論考』（1818年）を書く²⁴⁸。これらはそれぞれ事情により、日の目を見ることはなかったが、とりわけ『論考』においては、若きレオパルディの情熱とともに、「ロマン主義者」が非難の対象となっている。

i romantici si sforzano di sviare il più che possono la poesia dal commercio coi sensi, per li quali è nata e vivrà finattantoché sarà poesia, e di farla praticare coll'intelletto, e strascinarla dal visibile all'invisibile e dalle cose alle idee, e trasmutarla di materiale e fantastica e corporale che era, in metafisica e ragionevole e spirituale. ²⁴⁹

ロマン主義者たちは、詩をできるかぎり諸感覚〔五感〕との交流——詩は諸感覚を通

じて生まれたのであり、それが詩であるかぎり諸感覚を通じて生き続けるだろう——から逸らせ、詩を知性と交わせ、可視的なものから不可視的なものへ、事物から観念へと引導し、以前はそうであった物質的・空想的・肉体的な詩を、形而上的・理性的・霊的な詩に変えようと努めている。

「以前はそうであった」詩とは、ホメロスやオウィディウスをはじめとする古代詩のことであり、レオパルディにとって古代とは、理性に対する想像力優位の時代のことである。彼によれば、想像力に満ち、自然との幸福な共生を享受していた古代人²⁵⁰の詩こそ本来の詩であるにもかかわらず、ロマン主義者たちは、直に感覚を刺戟するような詩から遠ざかり、「文明化 incivilimento」²⁵¹を経た、そして「哲学の世紀」を反映した、ほとんど詩とは呼べないような「詩」ばかりを作っている²⁵²、というわけである。このようにレオパルディは、古典古代から受け継がれてきた本来あるべき詩に「ロマン主義」の詩を対置し、ロマン主義者たちのめざす詩のあり方を否定している。

ロマン主義に対する強い反感が、非常に情熱的な、勢いにまざる調子となって表れているせいか、同じ事柄の繰り返しが多く、全体としてややまとまりに欠ける憾みがあるが（コンティーニは『論考』を「まるで主観主義のモノログのようにくどくどしく綴られている」と評している²⁵³）、まずは、彼が『論考』の中で述べていることがらの骨子を列挙してみよう。

- 1) 先ほど引用したように、ロマン主義者たちは詩を、「五感との交流」という本来の詩のあり方から逸らせようとしている。
- 2) 「五感と交流」する詩を作るために、詩人は自然を模倣しなければならない。
- 3) 「自然」は変化しないものであるから、自然を我々に合わせるのではなく、我々が自然に合わせる必要がある。

そうでなければ、「自然の模倣」に基づく詩それ自体が変質してしまうからだと解釈できるが、この考え方は、以下のような文章にも表れている。

una delle principalissime differenze tra i poeti romantici e i nostri [...] consiste in questo: che i nostri cantano in genere più che possono la natura, e i romantici più che possono l'incivilimento, quelli le cose e le forme e le bellezze eterne e

immutabili, e questi le transitorie e mutabili, quelli le opere di Dio, e questi le opere degli uomini.²⁵⁴

ロマン主義詩人たちとわれらが〔イタリアの〕詩人たちの最も主要な違いの一つ（…）は、以下のことである。すなわち、イタリアの詩人たちは一般に、できるかぎり自然を歌うが、ロマン主義者たちは、できるかぎり文明化を歌う。前者は永遠普遍の事物・形・美を、後者は移ろいやすく変化してゆく事物・形・美を歌う。前者は神の行為を、後者は人間の行為を歌う。

4）詩の目的は、自然を模倣しながら、人を楽しませることである。そのためには、詩は幻想をあたえねばならない。

il fine della poesia non è l'ingannare ma il dilettere: l'inganno pel poeta è un mezzo, capitalissimo certo, ma basta l'inganno dell'immaginazione, se no nessuno degl'intelligenti sarebbe dilettrato dalla poesia, e quell'inganno che può stare col vero e proprio diletto poetico.²⁵⁵

詩の目的は欺くことでなく、楽しませることである。欺くことは詩人にとり手段であり、もちろん主要な手段ではあるが、想像力を欺くだけで十分である。そうでなければ〔知性を欺くようなものでれば〕、賢明な人は誰も詩を楽しみはしないだろう。それは、真に詩的な喜び（楽しみ）と共存しうる欺きである。

それゆえ、詩とは想像力を刺戟する楽しみであり、ロマン主義者たちのように知性に訴えるような詩は、楽しみを与えるものではない、ということであろう。これと関連してレオパルディが述べていることに、「本当らしき verisimile」という概念がある。

Resta perciò che questi [=il vero poeta] potendo illudere come vuole, scelga dentro i confini del verisimile quelle migliori illusioni che gli pare, e quelle più grate a noi e meglio accomodate all'ufficio della poesia, ch'è imitar la natura, e al fine, ch'è dilettere.²⁵⁶

真の詩人は望みのままに幻想をあたえることができるのだから、あとは本当らしさの限界内で自分の思う最良の幻想を選べばよい。われわれにとって最も好ましく、詩の

役割と目的に最も適した幻想を選べばよい。詩の役割は、自然を模倣すること、また目的は、〔人を〕楽しませることである。

想像力を欺き、楽しませるために詩人が作り出すべき「本当らしさ」を、ロマン主義者たちは取り違えて、科学的真実という「本当らしさ」をめざしている、とレオパルディは非難する。ロマン主義者たちは「真実に似たもの」の代わりに、できるかぎり「真実」を模倣することに努めている、と。彼らのめざす「本当らしさ」の方が望ましいというなら、カノーヴァの彫像やラッファエッロの人物像よりも、本物の衣服を着て、かつらを被り、目をガラスで模した鐵人形の方が価値が高いというのと同じことになる、そうレオパルディは述べる。想像力の働く余地を奪う、過度のリアリズムへの批判である。ここには「本当らしさ」を要として理想的形象美を目指す、新古典主義の“selectio”の思想が垣間見える。

「真実」の導入が、古代の「想像力」を害するという考えは、2年後の《アンジェロ・マイに *Ad Angelo Mai*》(1820年)第7節において、明確な詩的表現を与えられることになる。

Nostri sogni leggiadri ove son giti
Dell'ignoto ricetta
D'ignoti abitatori, o del diurno
Degli astri albergo, e del rimoto letto
Della giovane Aurora, e del notturno
Occulto sonno del maggior pianeta?
Ecco svanire a un punto,
E figurato è il mondo in breve carta;
Ecco tutto è simile, e discoprendo,
Solo il nulla s'accresce. A noi ti vieta
Il vero appena è giunto,
O caro immaginar; da te s'apparta
Nostra mente in eterno; allo stupendo
Poter tuo primo ne sottraggon gli anni;

E il conforto perì de' nostri affanni.

われわれの麗しき夢は、どこへ行ってしまったのか、知られざる者たちの知られざる住处についての、あるいは星々の昼間の宿についての、若い〔＝老いることのない〕アウローラの遙か彼方の寢床についての、最大の天体〔＝太陽〕の夜の秘められた眠りについての夢（空想）は？ それらの夢は一瞬にして消え去り、世界は小さな紙片〔＝地図〕に描き表される。そうしてすべてが一様に似たものとなり、発見をしてゆけば〔＝新たな科学的な知識を得れば〕、虚無だけが増大する。真実がやって来た途端に、われわれはおまえを失う、おお愛おしい想像(力)よ。われわれの心は永遠におまえから離れてしまう。おまえの原初の〔＝古代／幼時の〕驚くべき力を、年齢を重ねることが、われわれから奪い去る。そして、われわれの苦悩を慰めてくれるものは、消滅してしまったのだ。

5) 古代の詩人たちは、手つかずの、ありのままの自然を、「自然さをもって *con naturalezza*」模倣していた。その古代人に我々も倣うべきである。

その反対に同時代の詩人は、文明化を経て変質させられた自然を模倣している。それも自然さをもってせず、つまり五感と想像力によらず、科学・哲学という思弁を介して自然を模倣している、ということである。

Imitavano gli antichi non altrimenti queste che le altre cose naturali, con una divina sprezzatura, schiettamente e, possiamo dire, innocentemente, ingenuamente, scrivendo non come chi si contempla e rivolge e tasta e fruga e sprema e penetra il cuore, ma come chi riceve il dettato di esso cuore, e così lo pone in carta senza molto o punto considerarlo.²⁵⁷

古代人たちは、その他の自然に対してするのとまさに同じ仕方で、これらの自然の事物〔＝内的な事柄〕を模倣していた。神的な（聖なる）無頓着によって、ありのままに、いわば純粹素朴に模倣していた。自らの心の内を熟考し、思い巡らせ、触り、探索し、洞察し、絞り出す人のように模倣していたのではなく、自らの心の語ることを〔そのまま〕受け取り、あまり深く考えることなく、あるいは全く考えることなしに紙に書きつける人のように模倣していたのである。

このように『論考』では、古代と想像力の賛美に、論述の大きな比重が置かれており、そうした態度は、その裏返しに、近代の知性偏重に対する反感となって表れている。古代人が「五感」と「想像力」で直接に交流した「自然」、豊かな詩を生み出す源となった「自然」は、同時期の『省察集』においても縷々語られるように、同時に古代人の幸福の源でもあった。こうした議論は、レオパルディにおいて詩論と自然観が相互に交わっていることを示す。レオパルディはそのような詩と幸福の源泉たる「自然」との交流を、自分たちの時代にも手本とすべきだと主張して譲らない。

しかしながらレオパルディは、ビラルの指摘²⁵⁸するほど楽天的に、古代人と同じような「自然」との交感による詩作が同時代にも容易になしうると考えていたわけではなかった。

la poesia dovette essere agli antichi oltremisura più facile e spontanea che non può essere presentemente a nessuno, e che a' tempi nostri per imitare poetando la natura vergine e primitiva, e parlare il linguaggio della natura (lo dirò con dolore della condizione nostra, con disprezzo delle risa dei romantici) è pressoché necessario lo studio lungo e profondo de' poeti antichi. Imperocché non basta ora al poeta che sappia imitar la natura; bisogna che la sappia trovare, non solamente aguzzando gli occhi per isorgere quello che mentre abbiamo tuttora presente, non sogliamo vedere, impediti dall'uso, la quale è stata sempre necessarissima opera del poeta, ma rimuovendo gli oggetti che la occultano, e scoprendola, e disepellendo e spastando e nettando dalla mota dell'incivilimento e della corruzione umana quei celesti esemplari che si assume di ritrarre.²⁵⁹

詩作は、現代の誰にもおよびもつかないほどに、古代人たちにとっては遥かに易しく自然なものであった。そしてわれわれの時代においては、手つかずの原初の自然を詩作しながら模倣し、自然の言葉遣いで話すために（われわれの置かれた状況を憂いて、ロマン主義者たちの嘲笑を軽蔑して、私はそう言おう）、古代の詩人たちを長きにわたり深く究めることが必要となろう。それゆえ、今や詩人にとって、自然を模倣することができるのみでは不十分である。自然を見つけることが必要なのである。そのためには、われわれがつねに眼前にしているにもかかわらず、習慣に妨げられて普段見ることのないものを、目を凝らして見出すだけでなく——それはつねに詩人にとり必

要な仕事であった――、自然を隠す事物を取り払って、自然をあらわにする必要がある。あれらの神々しい模範を墓場から掘り返し、文明化と人間の墮落という泥土を払拭することによって、自然を見つけなければならないのである。

近代の「文明化 *incivilimento*」によって失われた「自然」、それを再び見つけ出すことを、レオパルディは詩人の責務と考えた。この 1818 年の時点でのレオパルディは、疑いなく古典主義の立場を取っている。だが、上記のごとく『論考』において、早くも古代人と近代人の埋めがたい溝を意識していた詩人なればこそ、(第 1 章で見たように) 1821 年には「情感的な」つまり「思弁的な」詩を許容する態度を見せるようになり、古典主義的な形式と題材に拠りながらも、結果として初期の一連のカンツォーネ (1818-22 年) のような「情感的」「思弁的」な詩作を行なうことになった (ついでに言えば、『論考』に先立つ 1817 年の詩《初恋 *Il primo amore*》さえも、きわめて内省的であり、自伝的かつ心理分析的という意味では、『告白』のルソーや『恋愛論』のスタンダールを彷彿とさせるロマン主義的な色合いが濃厚である²⁶⁰)。

古代への哀惜を詠ずる詩句の例をひとつだけ挙げておこう。1822 年のカンツォーネ《始祖たちへの頌歌 *Inno ai patriarchi*》第 5 節である。ここには、人間が近代になって不幸になったという「歴史的ペシミズム」の思想が、「自然」というキーワードとともに垣間見える。

Fu certo, fu (né d'error vano e d'ombra
L'aonio canto e della fama il grido
Pasce l'avida plebe) amica un tempo
Al sangue nostro e diletta e cara
Questa misera spiaggia, ed aurea corse
Nostra caduca età. Non che di latte
Onda rigasse intemerata il fianco
Delle balze materne, o con le greggi
Mista la tigre ai consueti ovili
Né guidasse per gioco i lupi al fonte
Il pastorel; ma di suo fato ignara

E degli affanni suoi, vota d'affanno
Visse l'umana stirpe; alle secrete
Leggi del cielo e di natura indutto
Valse l'amen error, le fraudi, il molle
Pristino velo; e di sperar contenta
Nostra placida nave in porto ascese.

確かに――〔今や〕ムーサの棲む地アオニアの詩歌も、輝かしい伝説を語る声も、空しい夢や幻で貪欲な大衆を楽しませはしないが――この惨めな大地は、かつてはわれらが血筋〔人間〕の友であり、喜ばしく親しいものであったし、われらが儚き一生も、黄金に光りながら過ぎていった〔＝黄金時代を過ごした〕。乳の川が母なる〔＝そこから乳が流れ出る〕崖の脇腹を清らかに潤したからというわけではなく、あるいは、牧人がいつもの小屋に羊たちと一緒に虎を入れたり、戯れに狼たちを〔羊たちの〕泉に導いたりしたからというわけではなく、人間がおのれの運命、おのれの苦悩を知らないままに、苦しむことなく生きていたからだ。快い幻想、錯誤、古えの優しいヴェールは、天と自然の秘めたる掟に覆いかぶせられ、力を示した。そしてわれらの穏やかなる舟〔＝人生〕は、希望に満ち足りて、港にたどり着く〔＝死を迎える〕のであった。

2. レオパルディの言う“ロマン主義者”とは誰か？

さて、ここまでわれわれは主として『論考』の要旨を確認したが、それでは、レオパルディが非難の矛先を向けた、いわゆる「ロマン主義者たち」とは誰か、という問題も考えておく必要があるだろう。それというのも、『論考』においてレオパルディが使っている“romantico”という語は、今日の文学史で一般的な了解を得ている「ロマン主義」とは異なる、ある限られた特殊な意味で用いられていると思われるからである。

われわれは第1章で、レオパルディが反感を抱いた「ロマン主義」が実は「哲学」であり「思弁」である旨を明らかにした。また、第2章では彼が『省察集』の中で軽蔑した「ドイツ哲学者」が誰であるのかを推定した。ここでは彼が非難した「哲学的・思弁的」詩人が具体的にどのような者であったのかを、『論考』の記述を頼りに補足的に考察する。

先に見た『論考』の骨子とその方向性からして、レオパルディの「ロマン主義」が北方

のロマン主義の詩人たちを指しているとは考えられない。概して同時代のイギリスやドイツのロマン主義は、たとえばキーツにせよシェリーにせよ、あるいはヘルダーリンにせよ、古典古代への憧憬を示しているものが多く認められるし、ワーズワースにせよ、コウルリッジにせよ、あるいは F. シュレーゲルにせよ、想像力にきわめて大きな価値を置いているが、(少なくとも『論考』執筆の時点では) レオパルディは彼らの作品を知りえなかったから、レオパルディが念頭においているのが彼らでないことは、まず間違いないだろう。

レオパルディは、ロマン主義者たちが新奇な主題を好んで採用することにも反感を示し、彼らはテーマの新しさを詩的独創性を取り違えているのだと批判する。とりわけその主題の扱い方、表現の仕方の野蛮さを非難している。つまり、想像力の衰えた近代の読者を楽しませるべく、荒々しいショックを与えるような表現や、おどろおどしく気味の悪い情景を描くことに、ロマン主義者たちが意を用いているとって非難しているのである。こうした点についてはレオパルディがその名に言及し、ある程度知っていたと思われるバイロンやサウジーの作品などにそのような傾向が見受けられる。ちなみに新古典主義の詩人モンティ²⁶¹は、『神話についての言説 *Sermone sulla mitologia*』(1825 年) という詩を書いて、ロマン主義者たちを非難しているが、その第 1 節は、いま挙げたレオパルディの非難と同種のものである。

Audace scuola boreal, dannando
tutti a morte gli dèi, che di leggiadre
fantasie già fiorir le carte argive
e le latine, di spaventi ha pieno
delle Muse il bel regno. Arco e faretra
toglie ad Amore, ad Imeneo la face,
il cinto a Citerea. Le Grazie anch'esse,
senza il cui riso nulla cosa è bella,
anco le Grazie al tribunal citate
de' novelli maestri alto seduti,
cessar proscritte e fugitive il campo
ai lémuri e alle streghe. In tenebrose
nebbie soffiate dal gelato Arturo

si cangia (orrendo a dirsi!) il bel zaffiro
dell'italico cielo; in procellosi
venti e bufere le sue molli aurette;
I lieti allori dell'aonie rive
in funebri cipressi; in pianto il riso;
e il tetro solo, il solo tetro è bello.²⁶²

畏れを知らぬ北国の流派〔ロマン主義〕は、
アルゴス〔ギリシア〕やラテンの書物を
優美な空想の花々で飾っていた神々に死を宣告し、
ムーサイの美しい王国を恐怖で満たした〔震撼させた〕のだった。
〔ロマン主義はさらに〕愛神から弓と箠を、結婚の神から松明を、
キュテレイア〔アフロディテ〕から帯を奪い去る。
美の三女神らの微笑を伴わなければ、
いかなるものも美しくはなれないが、その美神たちもまた、
新参のマエストロたちが〔裁判官の〕高い席に
鎮座するその法廷に召喚され、
追放の刑に処され流浪の身となって、
亡霊や魔女たちに場所を譲ることになった。
イタリアの空の美しい淡青は、（口にするのさえおぞましいが！）
凍てつくアークトゥルス〔大熊座の星＝北方の空〕から吹きつける
暗黒の霧へと姿を変え、
穏やかなそよ風は、烈しく吹き荒れる嵐に変わってしまう。
〔ムーサの住む〕アオニアの丘の美しい月桂樹は、
陰気な糸杉となり、笑いは嘆きへと変わる。
そして陰鬱だけが、ただ陰鬱だけが美しい〔ものとされる〕。

ともあれ、モンティは彼ら「ロマン主義者たち」の行き方を難じながら、近代人の衰えてしまった想像力、その本来的な豊かさに、今なお信頼を寄せているのである。この態度は、たとえばワーズワースが『抒情歌謡集』の序文に記している言説と大きく重なるものであろう。

題材は実に重要である。というのも、人間の心は粗く激しい刺激を用いずとも感動する能力を持っているからである。(……)。過去の時代には知られていなかった多くの原因が、今日においては一致して働き、物事を識別する心の力を鈍らせ、心があらゆる自発的な活動に向かわないようにしむけ、野蛮なほどの無感覚状態に陥れようとしている。(……)。われわれの先達のきわめて貴重な作品の数々、そこにはシェイクスピアやミルトンの作品を含めてもいいくらいだが、それらは狂気じみた小説や、病的で愚劣なドイツの悲劇や、韻文で書かれた仰々しい物語の洪水によって、ないがしろにされている。²⁶³

もしレオパルディがワーズワースを知ったとしたならば、たいそう励まされたことであろうし、他にも、シェリーが書いた論文『詩の擁護 *A Difence of Poetry*』(1821 年)にレオパルディが出会っていたとしたなら、感激したに違いない。

こうしてみると、レオパルディが古代的な詩に対立するものとして非難する同時代の「ロマン主義者たち」というのは、一般に知られている「ロマン主義者」とはやはり異なっているようである。『論考』には具体的な作家や作品名が示されていないため、特定することは困難ではあるが、『論考』中盤のあるページで、「頭蓋骨が砕け、脳髓が飛び散り、全身が砕け潰れる *lo sciacciamento del cranio e lo sparazzo delle cervella e lo spaccamento e lo sfracellamento di tutto il corpo*」とか、「どくどく溢れる黒い血の沼にあらゆるものが飲み込まれる *ogni cosa affogata in un pantano di sangue nero e gorgogliante*」、「骸骨や死体が鎖を揺らしながら、寝台に身体を曲げて寄りかかり、汗ばんだ黄色い顔を生きた人の顔に近づける *scheletri e cadaveri che fiottando e scrollando catene, s'incurvassero sul letto e accostassero la faccia gialla e sudata alla faccia di persona viva*」²⁶⁴といった、おどろおどろしいイメージを与える作品として槍玉に挙げられているのは、おそらく、ワーズワースも揶揄しているような、当時流行していたゴシック小説やゴシック詩ではないかと推測される。ブレーメによってレオパルディの知る所となったバイロンの作品『邪宗徒 *Giaour*』にしても、吸血鬼ものの物語詩であるから。実際にも、スタール夫人の小説『コリンヌ』を読み、彼女の思想に強い共感を得た後の 1819 年(『論考』の翌年)には、レオパルディは『コリンヌ』を引用しながら、恐怖心を喚起するようなイメージを退ける。

L'ame[sic] est si mal à l'aise dans ce lieu, (dice la Staël delle catacombe liv.5 ch.2. de la *Corinne*) qu'il n'en peut résulter aucun bien pour elle. L'homme est une partie de la création, il faut qu'il trouve son harmonie morale dans l'ensemble de l'univers, dans l'ordre habituel de la destinée; et de certaines exceptions violentes et redoutables peuvent étonner la pensée, mais effraient tellement l'imagination, que la disposition habituelle de l'ame ne saurait y gagner. Queste parole sono una solennissima condanna degli orrori e dell'eccessivo terribile tanto caro ai romantici, dal quale l'immaginazione e il sentimento in vece d'essere scosso è oppresso e schiacciato, e non trova altro partito a prendere che la fuga, cioè chiuder gli occhi della fantasia e schivar quell'immagine che tu gli presenti.²⁶⁵

あの場所では心は非常に居心地悪く感じるので(『コリンヌ』第5巻、第2章でカタコンベについて、スタール夫人が述べている)、心にとって、そこから何も良いものは得られません。人間は創造の一部ですから、世界全体において、運命の通常秩序において、精神的調和を見出さなくてはなりません。ある種の暴力的な、ぎょっとさせるような例外は、必ずや思考に衝撃を与えるでしょうが、あまりに想像力を怯えさせてしまうので、精神の通常の状態は、そこから何も得ることができないでしょう。これらの言葉は、ロマン主義者たちの好む恐怖や過剰な震悚に対するきわめて厳正な非難である。そうした恐怖によって、想像力と感情は、揺り動かされる代わりに圧迫され押しつぶされてしまうので、逃げ出すより他に策がない。つまり、空想の目を閉ざし、恐怖を与えるイメージを避けるしかないのである。

ここでの主張は、レオパルディの想定する「ロマン主義者」の特質を知る上で重要な手がかりのひとつとなろうが、しかし、このような批判は「ロマン主義者」のある一側面、または「ロマン主義」に属するある一団に向けられたものであると考えられる(それに対する批判が『論考』の主要な目的というわけではない)。『論考』全体の文脈から推して考えてみれば(第1章ですでに見たように)、「ロマン主義者」とは、同時代の文明化を反映し、知性偏重に陥った近代人を表す代名詞として用いられていると解釈するのが妥当であろう。実際、レオパルディが『論考』を書いたきっかけになっているのは、スタール夫人の論文を支持する立場でルドヴィーコ・ディ・ブレーメの書いた『近代詩についての考察』を読んだことであり、そこでブレーメの主張によれば、神話を題材とする詩は空虚なもの

であり、文学は社会を映す鏡であるべきということなのである。それはとりもなおさず、理性に支配された近代文明や科学・知識、あるいはまた同時代の習慣や物の見方が詩の主題となるということを意味する。

そうしてレオパルディは、ブレーメの考えに与する者たちを「ロマン主義者」と呼び、論敵とすることによって、あるいは当時レオパルディが知りえた同時代の北方の詩までをひとまとめにして「ロマン主義者」と呼び、論敵とすることによって、古代的な本来あるべき詩、言い換えるなら、想像力と感受性に基づく詩を力強く宣揚している。変質してしまった近代においてもなお、古典を研究し、「自然」をふたたび見出すことにより、古代人が享受したような「自然」との幸福な共生を、再び取り戻すことができると信じて。レオパルディが詩にとって有害と考えたことは、古典主義、ロマン主義の区別なく、近代において、すべての詩に当てはまる。だからこそ、先ほど引用したような「自然を隠す事物を取り払って、自然をあらわにする必要がある、云々」という訴えが発せられるのである。

3. 詩論の修正と自然観

想像力と感受性に基礎を置く詩論は、レオパルディの生涯に一貫しているが、第1章ですでに触れたように、彼はやがて論敵であった「ロマン主義者たち」の「情感的な」側面を許容し、自らも「情感的」な詩へと向かっていった。1821年の記述である。

La forza creatrice dell'animo appartiene alla immaginazione, è esclusivamente propria degli antichi. Dopo che l'uomo è divenuto stabilmente infelice, e, che peggio è, l'ha conosciuto, e così ha realizzata e confermata la sua infelicità; inoltre dopo ch'egli ha conosciuto se stesso e le cose, tanto più addentro che non doveva, e dopo che il mondo è divenuto filosofo, l'immaginazione veramente forte, verde, feconda, creatrice, fruttuosa, non è più propria se non de' fanciulli [...]. L'animo del poeta o scrittore ancorché nato pieno di entusiasmo di genio e di fantasia, non si piega più alla creazione delle immagini, se non di mala voglia, e contro la sottentrata o vogliamo dire la rinnovata natura sua. Quando vi si pieghi, vi si piega *ex istituto*, (ἐπιτηδὲς) per forza di volontà, non d'inclinazione, per forza estrinseca alla facoltà immaginativa, e non intima sua. La forza di un tal animo ogni volta

che si abbandona all'entusiasmo (il che non è così frequente) si rivolge all'affetto, al sentimento, alla malinconia, al dolore.²⁶⁶

精神の創造的な力は、想像力に属し、ただ古代人だけの特性であった。人間が恒常的に不幸となり、そしてさらに悪いことに、不幸になったことを知ってから——こうして人間は自らの不幸を実感し確認した——その後、さらには、人間が必要以上に深く自分自身と諸事物を知った後、そして世界〔全体〕が哲学者になった後、真に力強く、潑瀾として豊饒な、創造的で実り豊かな想像力は、ただ幼子だけのものとなった（…）。詩人や作家の精神は、たとえ豊かな熱情・天分・空想に満ち満ちた状態で生まれてきたとしても、不承不承にしか、また〔大人になり真実を知ることによって〕取って替わった性質、あるいは新しくなった性質に逆らう形でしか、もはやイメージの創造に向かわない。仮に創造に向かうことがあるとしても、それは、意図に従って（外的な力・原因によって）、つまり意志の〔能動的・選択的〕力によってであり、先天的性向によってではない。想像能力の外に存する力によってであり、想像能力に内在する力によってではない。そのような精神の力は、熱狂状態に身を任せる度ごとに（それはあまり頻繁に起こることではない）、情感・情緒・憂鬱・悲痛へと向かう。

それゆえに、「イタリア人は今日、情趣豊かな詩を作ることができず、想像的な詩に頼り、それに完全に身を任せている」²⁶⁷と述べる時、レオパルディが「想像的な詩 *poesia immaginosa*」という表現で意図しているのは、『論考』で「ロマン主義者」の欠点として挙げる「自然さ」を欠いた意図的な（効果を狙った）詩のことであろう。だが、レオパルディとて「今日」のイタリアに生きる詩人であり、「創造的」な（本来の意味での）「想像力」を発揮して古代人と同じように詩作することは不可能であると悟ったのだらうと思われる。なぜなら（その理由は実際の詩作からのみ推定されるわけではなく）、いま引いた『省察集』の前年には以下のような記述が見出されるからである。

Nella carriera poetica il mio spirito ha percorso lo stesso stadio che lo spirito umano in generale. Da principio il mio forte era la fantasia, e i miei versi erano pieni d'immagini, e delle mie letture poetiche io cercava sempre di profittare riguardo alla imaginazione. Io era bensì sensibilissimo anche agli affetti, ma esprimerli in poesia non sapeva. Non aveva ancora mediato intorno alle cose, e

della filosofia non avea che un barlume, e questo in grande, e con quella solita illusione che noi ci facciamo, cioè che nel mondo e nella vita ci debba esser sempre un'eccezione a favor nostro. Sono stato sempre sventurato, ma le mie sventure d'allora erano piene di vita, e mi disperavano perché mi pareva (non veramente alla ragione, ma alla saldisima immaginazione) che m'impedissero la felicità, della quale gli altri credea che godessero. In somma il mio stato era allora in tutto per tutto come quello degli antichi. Ben è vero che anche allora, quando le sventure mi stringevano e mi travagliavano assai, io diveniva capace anche di certi affetti in poesia, come nell'ultimo canto della Cantica. La mutazione totale in me, e il passaggio dallo stato antico al moderno, seguì si può dire dentro un anno, cioè nel 1819 dove privato dell'uso della vista, e della continua distrazione della lettura, cominciai a sentire la mia infelicità in un modo assai più tenebroso, cominciai ad abbandonar la speranza, a riflettere profondamente sopra le cose (in questi pensieri ho scritto in un anno il doppio quasi di quello che avea scritto in un anno e mezzo, e sopra materie appartenenti sopra tutto alla nostra natura, a differenza dei pensieri passati, quasi tutti di letteratura), a divenir filosofo di professione (di poeta ch'io era), a sentire l'infelicità certa del mondo, in luogo di conoscerla, e questo anche per uno stato di languore corporale, che tanto più mi allontanava dagli antichi e mi avvicinava ai moderni. Allora l'immaginazione in me fu sommamente infiacchita, e quantunque la facoltà dell'invenzione allora appunto crescesse in me grandemente, anzi quasi cominciasse, verteva però principalmente, o sopra affari di prosa, o sopra poesie sentimentali.²⁶⁸

詩作活動において、私の精神は人類の精神一般と同じ段階をたどった。最初、私の強み（力、得意、美点、長所、要）は空想だった。私の詩行は心象に満ちあふれていた。想像力に関していえば〔想像力ために〕詩を読むことを役立てようと私はいつも努めていた。感情に関しても私は非常に敏感だったが、感情を詩で表現する術を知らなかった。いまだ事物について考えを巡らせてはおらず、哲学の知識（哲学的な物の見方・考え方）などは、ほんのわずかばかり持ち合わせていたにすぎなかった。それは極端な状態であったが、しかもそれには、われわれが誰しも持つ例の幻想も伴っていた。つまり、この世の人生において自分に好都合な例外があるに違いないという思い込み

である。私はいつも不運だったが、当時の私の不運は活力に満ちていた。そして私は失望させられていたのであるが、その理由は、他人は享受していると私は信じていたが、その幸福が私には与えられないよう邪魔されていると思われた——そう思われたのは実際には理性的な根拠に基づくわけではなく、堅固な想像力によるものだったのだが——からである。要するに、当時の私の状態は、完全に古代人の状態と同じであった。私の不運は私を圧迫し相当苦しめたが、確かに、その当時も私にはいくらかの感情を詩にする能力があった。たとえば長詩『死の接近』の最終歌においてそうであったように。私の中での完全な変化、すなわち古代的状态から現代的状态への推移は、一年のうちに起こったとすることができる。つまり 1819 年に、私は視力を失い、いつもしていた読書の気晴らしができなくなったために、さらに陰鬱な気持ちで自分の不幸を感じはじめた。希望をすて、事物について深く考えを巡らせはじめたのである（この一年の間に、その前の一年半で書いた分量のほぼ二倍をこの省察集に書き綴った。過去に思索した事柄——ほとんど全て文学についての内容——とは違い、とりわけ我々〔人間〕の本性に属する事柄についてを）。そして、かつて詩人だった私は、職業的哲学者になり、世界の確固たる不幸を——知るのではなく——感じはじめた。これは肉体の衰弱状態によるものでもあったが、そのため私は古代人からますます遠ざかり、現代人に近づいていった。その時、私の中で想像力が極度に弱まった。まさにその時、私の中で創作の能力が大きく成長したにもかかわらず、否むしろ創作の能力が生まれたにもかかわらず、その創作能力は主として散文の事に、あるいは情感的な詩に関係していたのである。

レオパルディ研究者たちの間で共有されている認識、いわゆる「1819 年の危機」を端緒として、レオパルディは想像力豊かな詩人から、人間と世界の事柄に思考を巡らせる哲学者へ（古代人から近代人へ／幼子から大人へ）と変わっていった。ちょうど「1819 年の危機」後に書かれた一連のカンツォーネが、古代や神話の世界に思いを馳せながらも、「情感的」「思弁的」に傾いてしまっているのも、なるほどと首肯できる。

とはいえ、上のレオパルディの言葉を鵜呑みにしてしまえば、彼がかつての論敵の主張を完全に受け入れてしまったかのような誤解につながりかねない。同じ時期に彼は、情感的な詩よりも想像的な詩の方が虚しいとでもいうのか、という旨に敷衍して解釈できる²⁶⁹ 反語的な詩句によって、相変わらず古代的な詩作を志向しているのである（《球技の勝

者に *A un vincitore del Pallone*》、1821 年、第 3 節）。

Vano dirai quel [=il gioco a pallone] che disserra e scote
Della virtù nativa
Le riposte faville? e che del fioco
Spirto vital negli egri petti avviva
Il caduco fervor? Le meste rote
Da poi che Febo instiga, altro che gioco
Son l'opre de' mortali? ed è men vano
Della menzogna il vero? A noi di lieti
Inganni e di felici ombre soccorse
Natura stessa: e là dove l'insano
Costume ai forti errori esca non porse,
Negli ozi oscuri e nudi
Mutò la gente i gloriosi studi.

生得の力に内在する火花を解き放ち、揺さぶること〔球技 **gioco**〕は、空しいものなのか？ 病んだ胸の内にある微かな生命の息吹の束の間の熱狂を掻き立てるのは？ ポイボスが彼の悲しげな馬車を巡らせて以来〔＝太陽が不幸な光で世界を照らし始めて以来〕、人間の営為は戯れ〔**gioco**〕に過ぎないのか？ 真実は偽りよりも空しくはないのか？〔かつては〕自然自体が喜ばしい空想や幸せな幻影でわれらに救いをもたらしてくれた。愚かな習慣が力づよい幻想を育まない所〔＝現代の墮落した社会〕で、人々は光輝にみちた行ないを暗く虚ろな〔＝幻想を欠いた〕閑暇に変えてしまった。

この時期には確かに、詩人レオパルディの態度に、ある揺れが観察される。文明化を経て変質した近代においては、もはや「情感的な詩」のみが可能だという考え、それにもかかわらず、想像力を介して自然と交流していた古代的な詩作がまだ可能であるという考え。ここで、善としての自然観にほころびが見え始めたのも 1821 年だということを思い出しておこう。その 1821 年に、「情感的な詩」を同時代において已むなしとしながらも、レオパルディは「幻想」に一縷の望みを求めるのである。

La poesia sentimentale è unicamente ed esclusivamente propria di questo secolo, come la vera e semplice (voglio dire non mista) poesia immaginativa fu unicamente ed esclusivamente propria de' secoli Omerici, o simili a quelli in altre nazioni. Dal che si può ben concludere che la poesia non è quasi propria de' nostri tempi, e non farsi maraviglia, s'ella ora langue come vediamo, e se è così raro non dico un vero poeta, ma una vera poesia. Giacché il sentimentale è fondato e sgorga dalla filosofia, dall'esperienza, dalla cognizione dell'uomo e delle cose, in somma dal vero, laddove era della primitiva essenza della poesia l'essere ispirata dal falso. E considerando la poesia in quel senso nel quale da prima si usurpava, appena si può dire che la sentimentale sia la poesia, ma piuttosto una filosofia, un'eloquenza, se non quanto è più splendida, più ornata della filosofia ed eloquenza della prosa. Può anche esser più sublime e più bella, ma non per altro mezzo che d'illusioni, alle quali non è dubbio che anche in questo genere di poesia si potrebbe molto concedere, e più di quello che facciano gli stranieri.²⁷⁰

情感的な詩は、ただもっぱらこの世紀に特有のものである。真に純然たる想像的な詩（わたしが言いたいのは、「混じりけのない」詩、〔想像力以外の〕不純なものを含まない詩のことだ）が、ただもっぱらホメロスの時代の——あるいは他の国々においてホメロス時代に類する時代の——ものであるのと同様に。それゆえ、詩はほとんどわれわれの時代に属するものではないと結論づけることができる。今や詩が衰退するのをわれわれは目の当たりにしているのだから、それは驚くに当たらない。真の詩人とは言わないが、真の詩が稀であっても驚くには及ばない。なぜなら、情感的なものは哲学・経験・人間と事物に関する認識を、要するに真実を基礎とし、それらから生まれてくるが、他方、詩の元来の本質は、錯誤から靈感を受けることにあったのだから。「詩」という言葉が最初用いられていた、あの意味で考えるなら、情感的な詩は辛うじて「詩」だと言えるが、しかしそれはむしろ哲学・雄弁である。もっとも、情感的な詩は、散文で書かれた哲学や雄弁よりも見栄えがよく、より装飾されてはいるが。〔情感的な詩は散文による哲学や雄弁より〕より美しくより崇高でもありえるだろう。だがそれは、幻想という手段を使うことによってのみ可能となる。幻想にはこの種の〔情感的な〕詩においても、間違いなく、多くの余地が与えられているだろう。しか

も外国人が与えている以上の余地が。

「哲学の世紀」において、そして自身も「哲学者」となってしまったレオパルディに、なおも優れた詩作が可能となるためには、一体どうすればよいのか。彼は主として 1821-23 年に『省察集』で、続く 1824 年からの『オペレッテ・モラーリ』執筆とそれに伴う詩作の中断によって、その答えを見つけるべく懸命な模索を行なった。(第 1 章および第 2 章の考察で明らかになったように)「想像力 *immaginazione*」と「哲学 *filosofia*」は必ずしも相反するわけではなく(『論考』の時期には、両者の敵対関係を強調していた)、じつは相互補完的に「自然」すなわち世界を知るための手段となりえる。そして、そのような真の知——レオパルディ自身の言葉を借りれば、事物の内奥を知ることによって「自然」に近づくことができるという考えを表す「超哲学 *ultrafilosofia*」²⁷¹——の表現形態こそが詩であり、詩的靈感を導きだすような熱狂状態に身を置き、神秘的な「一瞥」を獲得することによって、そのような詩作が可能になる。そう彼は思い至ったのである。別の見方をするなら、レオパルディの詩は、「自然」を究めるという哲学的な目的を獲得することによって、古代的な詩とは異なるものを(より正確に言うなら、古代への憧憬を示すものとは異なるものを)、そして近代においてこそ独自の美しい輝きを放つものを目指したのではなかったか。詩作を再開したピサ・レカナーティ時代の詩(第 2 部、第 2 章で詳しく考察する)の色合いが、それまでと大きく異なるのは、けっして故なきことではないのである。

4. 後期の詩論と詩作

スタール夫人の論文をきっかけとして活発化したロマン主義論争は、二陣営による明確な対立の構図には収まらず、イタリア国内の古典主義者同士、ロマン主義者同士であっても、時として議論の細部において意見が対立する有様であった。言語や文体の問題をはじめとして、扱う主題とその有用性および政治や社会との関係についてなど、様々な争点は古典主義者、ロマン主義者いずれの側の主張も、ナポレオンの盛衰を経てウィーン体制が始まり、いよいよリソルジメントが高まりを見せようとする時代背景に由来する。つまり、他国に誇れる優れた文学を探究する愛国心の問題に帰されるだろう。長きにわたり政治的に外国勢力の圧迫を受けてきたイタリア人にとって、ギリシア・ラテン文学の正統な継承者を自負するイタリア文学の優位性は、彼らのアイデンティティの唯一の砦であったに相違

ないからである。したがって、祖国イタリアを愛し、激動の時代を生きる当事者たちが、いかに己の信ずるところを声高に叫んだり、論敵を厳しく攻撃したりしようとも、その彼ら自身、暗中模索であったのではなかろうか。1818年《イタリア文庫》誌上で、ロンバルディアの学者ジュゼッペ・アチェルビが語った次の言葉は、その状況をよく表している。「ジャンルの性質について十分には明らかになっていないので、時に彼らは〔古典主義者とロマン主義者は〕互いに暗闇の中で戦っているように思われる *sembra che [...] non essendosi abbastanza spiegati sulla natura del genere, [i classici e i romantici] si battano talvolta nel bujo*」²⁷²。時をほぼ同じくして、イタリアにおけるロマン主義論争を客観的に眺めていたフォスコロ (Ugo Foscolo, 1778-1827)²⁷³は、1818年『イタリアの現在の文学について *On the Present Literature in Italy*』と題するエッセーをロンドンで発表し (Hobhouse という筆名で)、その論争を「無益な探求 *idle inquiry*」²⁷⁴と喝破している。

レオパルディも1818年の『論考』の後には、公刊を意図した詩論を書くことはせず、『省察集』に自らの考えを黙々と綴り、かの時代における詩のあるべき姿に思いを巡らせつつ、独自の詩を生み出していったのである。

さて、1823年までに書かれた詩、および、その大部分が1824年に書かれた『オペレッテ・モラーリ』の後、すなわち「古代的」と「近代的」との間を揺れ動いていた時期を過ぎた頃、レオパルディの詩作品中で「神話」が影をひそめる。「神話 *mitologia*」の是非をめぐっては、イタリアのロマン主義論争にあって例外的に、古典主義者とロマン主義者の立場が明確に分かれていた²⁷⁵。その「神話」の引用をしなくなったということは、レオパルディが、古典古代の詩を模範とする旧来の古典主義から距離を置くようになったことの、ひとつの表れと見なすことができるだろう。

1832年まで書き綴られた『省察集』の中で、詩についての言説が見られる最後の時期は、1828年頃である。この年、1818年の『論考』において要点のひとつをなし、レオパルディの古典主義的な立場を明確に示していた伝統的な「自然の模倣」の概念に、きわめて重要な転換が生じる。

Falsissima idea considerare e definir la poesia per arte imitativa, metterla colla pittura ec. Il poeta immagina [...] non imita, non imita (dico) di proposito suo: creatore, inventore, non imitatore; ecco il carattere essenziale del poeta.²⁷⁶

詩を絵画などと一括りにして模倣芸術だと見なし、そう定義するのは、非常に誤った考えである。詩人は想像する（……）。彼は模倣しないし、断じて言うが、自ら意図して（故意に）模倣するわけではない。彼は創造者であり創作者であって模倣者ではない。それが詩人の本質なのである。

il poeta non imita la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui per la sua bocca. *I' mi son un che quando Natura parla*, ec. vera definizione del poeta. Così il poeta non è imitatore se non di se stesso. ²⁷⁷

詩人は自然を模倣しない。自然が彼の中で彼の口を借りて語るとするのは、まさしく本当だ。「私は〈自然〉が口授する時」云々。これは詩人というものの真の定義である。かくして詩人とは、まさしく自分自身を模倣する者である。

これらのページで言明された「自然の模倣」の否定は、模倣から創造への転換を行なったロマン主義の詩学と重なるものであろう。ただしこれは、それまでのレオパルディの行なってきた詩作までをも否定するものではあるまい。「自然の模倣」を重視していた最初期の詩作から、レオパルディが自分自身の内なる声、感情に従わないことはなかったはずだから。したがって、この言説は額面通りの否定と受け取るのではなく、あるいは「模倣」自体を目的化する同時代の不毛な詩作の否定のみを意味するわけでもなく、「自然の模倣」概念の積極的な読み換えだと受け取るべきだろう。

プッポの論じるように、古典主義にとって自然を模倣するとは、外部の事物を受動的にコピーすることであったが、ロマン主義にとって、外的自然の模倣は内的自然の模倣へと転換した、つまり、諸事物の個人的ヴィジョンを忠実に翻訳することが、彼らの「自然の模倣」であった。それゆえ、「自然 *natura*」は「感覚・感情 *sentimento*」と同一視され、個人の内奥を表すシンボルになった、とプッポは述べる²⁷⁸。レオパルディは『論考』で、文明化により失われた自然を「再発見」する必要性を説いていたが、彼の長きにわたる詩作＝思索の歩みの途上で「再発見」し、はっきりと意識するにいたった「自然」こそ、そのような内的自然＝感情だと言ってよいだろう。「自分自身を模倣する」とは、内的自然＝感情の模倣を意味するのである。したがって、レオパルディの想像力と内的感情から生み出される詩は、生産的自然の創造的作用の模倣の成果であると言ってよいだろう。

レオパルディは『論考』の頃から、すでに「抒情詩」を文学の最高峰と見なし、折にふ

れそのことを語っていた²⁷⁹。「詩人は彼自身の内的感情により、詩作に駆り立てられるのであり、他者によってではない」（第1章で引用した『省察集』4357頁の記述）と思い至ったレオパルディが、もし「自然の模倣」を完全に否定したのだ受け取れば、つまり、仮に「内的感情」を「自然」ではないと解釈すれば、「抒情詩」を古代よりこのかた常に文学の最高峰に位置づける彼の一貫した言説は、あるいは矛盾にも見えかねない、しかしながら、古代人とは異なる「自然」を発見したレオパルディが、「自然の模倣」概念を読み換え、内なる「自然」を「模倣」する抒情詩によって、不毛な近代にあっても古代人の高みに近づくことができると考えたのだとすれば、いささかも矛盾するところはあるまい。

第2、3章で扱った「自然」と、「自然の模倣」という時の「自然」を、同列に論じることは無論できないが、善悪2つの「自然」の間で揺れ、詩作品中で次第に「悪としての自然」に傾いていったレオパルディの、感情の発露を「模倣」したものが「悪としての自然」観なのであれば、抒情詩における「模倣」の対象としての「自然」は、そのような「悪としての自然」観を背景に変化したものだといえることはできないだろうか。レオパルディの感情において「悪としての自然」観が支配的になったからこそ、「模倣」の対象たる「自然」もまた、その必然の結果として変化したのではないだろうか。そうであるなら、2つの自然観の間での比重の移行と、「自然の模倣」を鍵とする詩論の転換は、相互に密接な係りをもつことになる。「神話」との決別は、古代／幼時の「善としての自然」との決別を意味しているのかもしれない（少なくとも、レオパルディが古典主義と決別しロマン主義者になったなどという表層的な事柄ではない）。

「自然の模倣」の読み換えを行なったのと同じ1828年に、『シルヴィアに』の中で「自然」を難詰したり、翌1829年の『省察集』4511頁で、「自然」を「悪の秩序」と呼んだりしたことも、自然観の変遷と詩論の転換が同一の地平で生じた可能性を補強してくれるだろう。

1832年を最後に『省察集』の筆を置いたレオパルディは、『カンティ』と『オペレッテ・モラーリ』を書き継いでいった（24篇からなる『オペレッテ・モラーリ』のうち最後の2篇が1832年の作である）。第3章ですでに見たように、1837年の死まで、彼の詩作品中に現れる「自然」は、完全に「悪」と成り果てた。詩人としての孤独な歩みのなかで——とりわけ「自然」を紛うことなき人間の敵と甄別した晩年——レオパルディは、「悪としての自然」に決して屈しまいという雄々しい姿勢を貫く決意を固めた²⁸⁰。1832年の《トリスターノと友人の対話 *Dialogo di Tristano e di un amico*》で、レオパルディの決意を代弁するように、トリスターノは語る。

giudico assai poco virile il voler lasciarsi ingannare e deludere come sciocchi, ed

oltre ai mali che si soffrono, essere quasi lo scherno della natura e del destino. Parlo sempre degli'inganni non dell'immaginazione, ma dell'intelletto. Se questi miei sentimenti nascano da malattia, non so: so che, malato o sano, calpesto la vigliaccheria degli uomini, rifiuto ogni consolazione e ogn'inganno puerile, ed ho il coraggio di sostenere la privazione di ogni speranza, mirare intrepidamente il deserto della vita, non dissimularmi nessuna parte dell'infelicità umana, ed accettare tutte le conseguenze di una filosofia dolorosa, ma vera. La quale se non è utile ad altro, procura agli uomini forti la fiera compiacenza di vedere strappato ogni manto alla coperta e misteriosa crudeltà del destino umano. Io diceva queste cose fra me, quasi come se quella filosofia dolorosa fosse d'invenzione mia; vedendola così rifiutata da tutti, come si rifiutano le cose nuove e non più sentite.²⁸¹

愚か者のように欺かれ裏切られるがままとなり、数々の不幸に苦しんだ上に、自然と運命に翻弄されるがままになろうというのは、男らしいこととは言い難い。わたしが話しているのは、想像力による錯誤（幻想）のことではなく、知性の錯誤のことだ。わたしのこの感情が病気によるものかどうかは知らない。ただ、病気であろうと健康であろうと、わたしは人間の臆病を蔑み、あらゆる幼稚な慰めや幻想を拒む。そして、いかなる希望も奪われた状態に耐え、人生の砂漠を動じることなく見つめ、人間の不幸の一切から目をそらすことなく、痛ましいが真実である哲学のあらゆる帰結を受け入れる勇気を持つ。この哲学は、他には役に立たなくとも、強い人間には、謎に包まれた残酷な人間の運命から、そのヴェールがすべて引き剥がされるのを見るという誇らしい喜びを与えてくれる。この哲学があたかも自分の発明であるかのごとく、わたしは自らに以上のことを言い聞かせていた。前代未聞の新しいものが拒否されるように、この哲学が誰からも拒否されるのを見ながら。

かくして、「自然」を「悪」と見定めた抒情詩人レオパルディの「超哲学」は、穏やかな諦念を湛えつつも、強い意志と深い洞察、暗い翳の織り込まれた感情の襞を垣間見せる、美しい詩を生み出していった。最後の詩《月の入り *Il tramonto della luna*》（1836年）を引いて結びとしたい。

Quale in notte solinga,
Sovra campagne inargentate ed acque,
Là 've zefiro aleggia,
E mille vaghi aspetti
E ingannevoli obbietti
Fingon l'ombre lontane
Infra l'onde tranquille
E rami e siepi e collinette e ville;
Giunta al confin del cielo,
Dietro Appennino od Alpe, o del Tirreno
Nell'infinito seno
Scende la luna; e si scolora il mondo;
Spariscon l'ombre, ed una
Oscurità la valle e il monte imbruna;
Orba la notte resta,
E cantando, con mesta melodia,
L'estremo albor della fuggente luce,
Che dianzi gli fu duce,
Saluta il carrettier dalla sua via;

孤独な夜に、〔月明かりに照らされて〕銀色に染まった野辺と水面に、そこでは西風がそよぎ、遠くの影が穏やかな波間や樹々の枝、生垣、小丘、家々（村々）の間に無数のぼんやりとした姿や、幻惑する〔薄明のもとで現実と違う様相を帯びて見える、そのために心地好く楽しませる〕物をつくりだしている。空の果てるところ〔＝地平線／水平線〕に到達して、アペニンあるいはアルプスの向こう、さてはティレニア海の無限の彼方に、月が沈む。そうして世界が色褪せる。影は消え失せ、一様な陰が、山間と世界を闇に包む。夜が光を失ったなかを、〔馬車の〕御者が歌いながら、さっきまで彼を導いていた、消えゆく光の最後の薄明に、自分のいる道から、陰鬱な（悲しげな）旋律と一緒に、挨拶をおくる。

Tal si dilegua, e tale
Lascia l'età mortale

La giovinezza. In fuga
Van l'ombre e le sembianze
Dei dilettoni inganni; e vengon meno
Le lontane speranze,
Ove s'appoggia la mortal natura.
Abbandonata, oscura
Resta la vita. In lei porrendo il guardo,
Cerca il confuso viatore invano
Del cammin lungo che avanzar si sente
Meta o ragione; e vede
Che a sé l'umana sede,
Esso a lei veramente è fatto estrano.

ちょうどそのように〔＝月が沈み光が消え去るように〕消え去るのだ、そのように若さは、死すべき〔人間の〕生を去ってゆくのだ。楽しい幻想の影と姿は逃げてゆく。そして死すべき性質の者〔人間〕が生きるよすがとする遠い〔＝未来への、あるいは今や過去のものとなった〕希望は、絶たれるのだ。生はうち捨てられ〔＝孤独で不毛となり〕、闇に包まれる。生に視線をさし向け、〔若さという光を失い、暗闇で道が分からずに〕途方にくれた〔人生の〕旅人は、〔まだこの先に〕長い道のりが残っていると感じる、その歩みの目的地あるいは理由をむなしく探す。そして彼は、人間の住処である地上が自分と、自分が地上と、まったく無関係になっていることに気づく。

Troppo felice e lieta
Nostra misera sorte
Parve lassù, se il giovanile stato,
Dove ogni ben di mille pene è frutto,
Durasse tutto della vita il corso.
Troppo mite decreto
Quel che sentenzia ogni animale a morte,
S'anco mezza la via
Lor non si desse in pria
Della terribil morte assai più dura.

D'intelletti immortali
Degno trovato, estremo
Di tutti i mali, ritrovàr gli eterni
La vecchiezza, ove fosse
Incolume il desio, la speme estinta,
Secche le fonti del piacer, le pene
Maggiori sempre, e non più dato il bene.

われわれの惨めな運命は、あの上の方（天上）では、あまりにも幸せで喜ばしいものに見えた。もし若い状態〔幼時・青春〕が——そこ〔＝若い状態・時期〕では、あらゆる善（幸福）は、幾多の苦しい努力の成果——人生の全行程にわたって〔＝生涯ずっと〕続くとしたならば。あらゆる生物に死の宣告をする〔自然の〕法は、あまりにも優しい（寛大な）ものに見えた。もし恐ろしい死よりもずっと苛酷な〔生の歩みの〕道半ばまでもが、彼ら〔すべての生物たち〕にまず最初に〔＝死ぬよりも前に〕あたえられないとしたならば〔※老いは死よりも酷いものであるから、老年をむかえる前に死ぬことができれば、まだましである。自然＝神々の法はその意味で「寛大」といえることになる〕。永遠なる者たち〔神々〕は、あらゆる悪（不幸）のうちでも窮極の、不滅の知性にふさわしいご立派な発明、老いを見つけだした（つくりあげた）。老いにおいては、願望は無疵なのに〔＝変わることなく持続しているが〕、希望は消え失せ、喜びの源泉は干上がって、苦悩はますます大きくなり、そして善（幸福）はもはや、あたえられない。

Voi, collinette e piagge,
Caduto lo splendor che all'occidente
Inargentava della notte il velo,
Orfane ancor gran tempo
Non resterete; che dall'altra parte
Tosto vedrete il cielo
Imbiancar novamente, e sorgere l'alba:
Alla qual poscia seguitando il sole,
E folgorando intorno
Con sue fiamme possenti,

Di lucidi torrenti
Inonderà con voi gli eterei campi.
Ma la vita mortal, poi che la bella
Giovinezza sparì, non si colora
D'altra luce giammai, né d'altra aurora.
Vedova è insino al fine; ed alla notte
Che l'altre etadi oscura,
Segno poser gli Dei la sepoltura.

おまえたちは、小丘と野辺よ、西の空で夜のとぼりを銀色に染めていた輝き〔＝月〕は沈んだが、それほど長い間、光のないままでいることはないだろう。なぜなら、もう一方〔＝東の空〕で空があらたに白んでゆき、夜が明けるのを見るだろうから。夜明けのあとには太陽がつづき、力づよい炎であたりを煌々と照らし、きらめく光の奔流に、おまえたちとともに天空を浸すだろう。だが、死すべき〔人間の〕生は、美しい若年が消え去ってしまえば、二度と別の光で、別の曙光で、色づきはしない（照らされることはない）。〔美しい若年を過ぎた生は〕最後まで寡婦〔＝光のない状態〕のままだ。そして〈神々〉は、ほかのすべての年齢を暗くする闇夜〔＝老い〕に、終(着)点として墓〔＝死〕をあたえたのだ。

結論

フビーニは、レオパルディにおけるヨーロッパ・ロマン主義（とりわけドイツ・ロマン主義）の特徴的ないくつかの観念との無意識的な類似を示すと論じる²⁸²。すなわち、詩は模倣ではなく主観的創造であるという点、また、抒情詩の優位とその認識形而上学的機能、思想と文体の統合といった事柄についてである。しかしそれは、あくまでも「無意識的な類似」であろう。スタール夫人の著作を介して初期ロマン主義の思想に共感し、そのいくつかを自らの思想として咀嚼吸収したとはいえ、詩人＝哲学者としてのレオパルディの歩みは、『省察集』に日々綴られたような絶え間ない思索と、『カンティ』や『オペレッテ・モラーリ』におけるたゆまない創作の実践を通じて、その結果として「無意識的」にロマン主義的な特徴を示すようになったにすぎない。

なかでも、「自然」に関する日々の思索と、「詩」とはいかにあるべきかの研究と模索（言

語・文体に関する考察も『省察集』には多々見られる。第1部の考察では扱ってこなかったが、思想と言語・文体の統合に関する最も重要な点を第2部の主題とする)は、相即不離の関係にあったと推測される。本章で試みたように思想変遷の年代の一致を確認するだけでは、その十分な証拠とはならないかも知れない。だが、『論考』の時期には敵対関係にあった「詩」と「哲学」はやがて、近代においては相互補完的に働くものとして捉えられるようになる。慈悲深い「自然」と直接に交流し、喜ばしい「錯誤」に満ちていた古代と、文明化を経て過酷な「真実」が白日の下に晒され、「自然」に敵意しか感じられなくなった近代とは、「一瞥」によって、レオパルディの中で見事に結合された。それはレオパルディの「内なる自然」を表現した美しい詩作品に昇華されているのである。

初期の10篇のカンツォーネをまとめた1824年のボローニャ版詩集に添えられた但し書き(Annotazioni)²⁸³には、自分の詩が、パリーニやモンティを含めたそれまでのイタリアのいかなる詩とも異なる、という旨の宣言が見られる。ボローニャ版詩集は、その前年までに書かれたカンツォーネをまとめたものであるが、1823年はレオパルディの詩論および自然観の重要な転換点となる時期に属していることを見過ごしてはならない。自然観との係わりにおいて、独自の詩論を醸成していったまさにその時期に出版した詩集の但し書きには、レオパルディが抒情詩人として同時代の不毛なイタリアに豊かな成果をを差し出したという自負の思いが、はっきりと見てとられるではないか。そして、さらなる熟成の時を経て、レオパルディの詩は『カンティ＝歌』という前例のない(詩がそのように呼ばれたことはない)タイトルのもとにまとめられることになる²⁸⁴。

近代においては、もはや古代人と同じように詩作することは不可能だと悟っても、レオパルディは依然として想像力と幻想の力を信じ、それを活発にする「詩的靈感」を導きだそうと努めた。自然観と詩論がいかに変化しようとも、彼の詩の基礎をなすのが「想像力」と「幻想」であることに変わりはなかった。そしてもうひとつ、忘れてはならないのが、レオパルディ哲学の枢要ともいえる「感じること *sentire*」である。古代に詩人たちが「自然」と五感で交流したように、レオパルディもつねに「感じること」を大切にした。彼の感じる「自然」がいかに過酷なものであろうとも、彼の感じる「真実」がいかに苦悩に満ちたものであろうとも、感じることがなければ、自らの内に表出されるべき「自然」は、いっさい形づくられることはなかったであろう。

Non basta intendere una proposizion vera, bisogna sentire la verità. C'è un senso della verità, come delle passioni, de' sentimenti, bellezze, ec.: del vero, come del bello. Chi la intende, ma non la sente, intende ciò che significa quella verità, ma non intende che sia verità, perché non ne prova il senso, cioè la persuasione.²⁸⁵

ある命題の真実を理解するだけでは充分ではなく、真実というものは感じる必要がある。情熱や感情や美の感覚というものがあるように、真実の感覚というものがあるのだ。美しきものの感覚と同様に、真実なるものの感覚が。真実を頭で理解してはいても感じるものがない者は、その真実ということの意味するところは理解するが、真実が何であるのかは理解しない。なぜなら真実の感覚を感得する（体験する・肌で感じる）ことがない、つまり得心がゆかないからである。

『カンティ』に収められた 20 年間にわたる詩の数々は、それぞれに調子や色合いが異なりはしても、すべて等しく、レオパルディの想像力と幻想、感受性の産物であるといえるのである。

続く第 2 部では、レオパルディの詩作に一貫して流れる通奏低音をなす「無限」の詩想の解説を試みる。

第2部 「無限」の詩学

序章

レオパルディの伝記的な諸事実は、その世界観に大きな影を落としていると言われる。彼は、少年時代の熱に浮かされたような猛烈な勉学により健康を損ね、とくに醜い体格（せむし）と眼病には生涯悩まされつづけた。そのうえ、厳格なカトリック信者で冷徹な性格の母親からの愛情を受けることがなかった。こうした個人的な不幸な体験をレオパルディは大胆にも世界に投影し、幼い時から厭世的・悲観的な世界観を形成していったのである。さらに、その醜い容姿と内向的な性質は恋愛の成就を阻みつづけた。このような伝記的事実は、精神分析批評に格好の材料を提供するものであろうが、個人的体験がどの程度までその世界観に影響を及ぼしたのかということについては議論の分かれるところでもあろう²⁸⁶。

ともあれ、第1部で「自然」を論じた際にも触れた、文学史記述上「普遍的ペシミズム *pessimismo cosmico*」と呼ばれるレオパルディの世界観は、かなり早い時期にその萌芽が見られる。1819年のジョルダナーニへの手紙にはすでに、「万物の空しさ *vanità di tutte le cose*」²⁸⁷、「事物の虚無性 *nullità delle cose*」²⁸⁸という確信に満ちた言葉が認められるのである。そして、この全宇宙的規模にまで拡大投影されたレオパルディのペシミズムは、後期ロマン主義を広く覆うことにもなる「世界苦 *Weltschmerz*」の先駆とも言えるものである（レオパルディの世界観は、後に彼の作品に接したショーペンハウアーやニーチェの思想に大きな影を落としている）。

この世界苦を嘆く声は、レオパルディの作品のいたるところに飢えている。レオパルディによれば、生の耐え難い苦悩はなにによりもまず、人間が限りなく「快楽 *piacere*」を求めるが決して完全には掴み取ることができないことから生じる。そこから展開される世界認識＝〈存在のありよう〉への眼差しは、一筋縄では行かない問題を孕んではいるが、レオパルディの「無限」について考えるにあたって、まず前提としてのレオパルディの世界観を今一度確認しておきたい。

レオパルディの世界観を説明するための最も重要なキーワードは、「自然 *natura*」である。レオパルディにおける「自然」とは何であるのか。それはこの世界すべての生の法則であり、永遠の秩序を司るものである²⁸⁹。そしてそれはまた、キリスト教において措定

される「神」にも等しい²⁹⁰、いわば「絶対者」である。その点、レオパルディの捉え方は、「神即自然 *Deus sive natura*」であるような「実体」として「絶対者」を把握したスピノザの流れの延長線上にあるわけだが、しかし、その完全なる一者、万物の作用因としての能産的自然観をさらに一歩進め、自らの力によって生成・発展する生きた「主体」として自然を捉えた、ヘーゲル以降の思想（とくにロマン主義の自然観）によりに近いと言える。ともあれ、レオパルディの見るところの「自然」は、この世界のすべてを生み出し、また破壊する、「人智を超えた巨大なシステム」とでも言える存在である。その「自然」のことを、レオパルディはまた「神秘的な（謎にみちた）意志 *arcano consiglio*」²⁹¹とも言い換えている。

そして、レオパルディにとって「謎に満ちた」自然の永遠不変の法則は、人間を幸福に導くことはない。それどころか、人間の快樂を妨げ不幸へと導くものとして存在する。とりわけ『カンティ *Canti*』²⁹²や『オペレッテ・モラーリ *Operette morali*』といった諸作品において詩的表現をあたえられることで、それは暗い影の如くつきまとう。

さらに、「すべては悪である *Tutto è male*」で書き出される『省察集 *Zibaldone di pensieri*』の記述では、「この世界における存在の不幸」ということが、畳み掛けるような、くどいほどの繰り返しによって断言されていた。この不幸は、まさに「自然」という人智を超えた秩序によって齎されるものである。しかしながら、この記述だけでは、いかに強い調子で語られてはいても、世界の不幸、すべての存在物の不幸という世界観は、具体性を欠いた抽象的な議論であり、一方的な独断にすぎないように見えるだろう。そこで、レオパルディはその不幸を具体的に示して見せるために、われわれを「苦しみの庭 *giardino della souffrance*」へと招くのである。

その記述は徹底したペシミズムに深く根ざしており、レオパルディの世界観が彼以前のライプニッツやポウブの説く最善説の対極にあるような印象をあたえる²⁹³。彼によれば、「自然」は、人間の無垢な子供時代（人類のレヴェルでは古代）には幻想と希望を与えてくれたとはいえ、大人になって、すべてが悪であるという現実を知らされた今となつては、自然はこの世界に苦しみしか齎してはくれない。このような、世界苦の陰影に支配されたきわめて悲観的なレオパルディの考え方は、「恐るべき矛盾 *contraddizione spaventevole*」²⁹⁴を生み出す。すなわち「快樂と幸福を願う人間」と「幸福を不可能とする自然（＝この世界の普遍的な存在法則）」との間の対立という、絶望的な、出口のない、解決不能にも見える問題を、自身に突きつけることとなるのである。

「幸福の不可能性」というテーゼは、『オペレッテ・モラーリ』の中の冒頭に置かれた《人類の物語／歴史 *Storia del genere umano*》(1824 年)でも語られているが、この「幸福の不可能性」という確信に満ちた世界認識は、レオパルディを死の瞑想へと向かわせ、彼は虚しい生を生きるよりは死の方が望ましい、と考えるに至る。だが、彼は自らに死をあたえることはしなかった。では、レオパルディはこの「恐るべき矛盾」にどのように対処していったのだろうか。その鍵となるのが、「無限」をめぐる想像世界の快楽であったと考えられるのである。

以上のような前提をふまえたうえで、第 2 部においては、レオパルディの詩作品を主たる研究対象とする。それはレオパルディにとって「詩」が、わけでも「抒情詩 *lyrica*」がその思索・著述活動の中核であり、また結晶であるという視点に立ってのことである。無論、そうした視点はレオパルディの散文作品の価値評価を減ずるものではない。レオパルディの詩と散文とは、互いの交流なしには生まれえなかったものであり、決して切り離して考えることができない。それは、これまでの諸研究からすでに明白であるばかりでなく、第 1 部における考察よって、レオパルディの目指した「抒情詩」が究極の世界認識の方法だということが明らかになった。

そこで、これから詩集『カンティ』を中心に、レオパルディの詩想、とりわけ「無限」をめぐる詩想に焦点を定め、その意味を探ってゆきたい(『省察集』、『オペレッテ・モラーリ』など、その他の主要作品は『カンティ』の詩想を支える重要な参照テキストとして扱うことになる)。レオパルディの「無限」をめぐるのは、「無限」のタイトルを持つ詩を中心に、これまで多くの論文が書かれ、様々に論じられてきた。そして、ロマン主義的な「無限」への志向がレオパルディの詩想において顕著であることは、今では広く承認されている事実である。しかしながら、「無限」への志向を示す、いわば「無限の詩学」が、レオパルディにとって――詩人が生涯をかけて取り組んだ『カンティ』を貫き、ほとんど「固定観念 *idée fixe*」と言ってよいほどまでに様々に変奏されるモチーフとして、また彼の実存と生において――いかなる意味を持つのかという問題については、いまだ十全に論じ尽くされてはいないように思われる。

したがって第 2 部では、“*infinito*” をキーワードに、レオパルディの「無限の詩学」について再考することを第一の目的とする。そのために、ブラズッチの提案する言語面からのアプローチの方法は、ひとつの大きな指針となろう。そのようなアプローチを導入することこそが、レオパルディにおける詩作と思索を真につなぐ試みとなるであろうから。そ

して、「無限」の観念とそれが与える快樂の追求が、レオパルディの実存にとっていかなる重要性を持ち、かつ本質的でありえたのかを、背景となる詩人の世界観——その生涯においてほぼつねに一貫していた——を視野に入れつつ考察してゆきたい。

第1章 無限の詩想

1. *L'infinito*

1. 1. テクストの読解

レオパルディの「無限の詩想」ということを考えるにあたって、まず初めに、詩集『カンティ』の中でも最もよく知られているもののうちのひとつ《無限 *L'infinito*》(1819 年)を取り上げたい。これはレオパルディの「無限 *infinito*」をめぐる詩想が集約されている詩であると思われるからである。

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
E questa siepe, che da tanta parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
Spazi di là da quella, e sovrumani 5
Silenzi, e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo; ove per poco
Il cor non si spaura. E come il vento
Odo stormir tra queste piante, io quello
Infinito silenzio a questa voce 10
Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
E le morte stagioni, e la presente
E viva, e il suon di lei. Così tra questa
Immensità s'annega il pensier mio:
E il naufragar m'è dolce in questo mare. 15

この孤独な丘を、そして最果ての地平線の多くの部分から視界を遮るこの生垣をわたしはいつも愛した。腰を下ろし、見つめながら、その〔生垣の〕向こうに果てしなく広がる空間と、人智を超えた沈黙と、限りなく深い静寂を、わたしは思考のなかで思い描く。そこでは心は、すんでのところで恐れにとらわれそうになる。風が、この

草木のあいだを吹きぬけ、さらさら音を立てるのをきくと、わたしはあの無限の静寂をこの〔風の〕声と重ね合わせる。そして、永遠と、死んだ季節〔＝過ぎ去った過去の時代〕と、生きている現在と、その〔現在の〕音を、不意にわたしは思い出す。このように、この無限の広がりの中で、わたしの思考は溺れる。この海で破船することは、わたしには快い。

この詩は句読点によって、また内容からも4つの部分に分けられる。

まず1行目から3行目である。ここでは、「わたし」という主体の存在と「丘」という背景が設定され、「孤独」と「遮蔽」のイメージが提示される。人ひとりいない孤独な丘、そこでは生垣が「わたし」の視界を遮り、彼方に広がっているはずの景色を隠しているのである。そして、動詞 *essere* の遠過去形である «*fu*» という「過去」を示す語が、「questo」、「questa」という「現在」を起点とする語へと、「sempre」という語の喚起する永続性によって結ばれている。

次に4行目の冒頭から、8行目途中のプントまで。ここで「わたし」は、生垣によって視界が遮られているために、「目で実際に見る」のではなく、想像によって、無限に広がる空間を見て、さらにその空間における深い静寂を思う。それは、恐れさえ感じさせるほどの果てしない広がりであり、人智を超えるほどの深い静寂である。7行目の «*ove*» 「そこで」という語について、フビーニは、「その果てしない空間の中で」ということなのか、それとも「その思考 *pensiero* の中で」なのか、という疑問を呈しているが²⁹⁵、「果てしない空間」は、詩人の *pensiero* つまり想像の中のものであるから、この疑問はほとんど意味をなさないだろう。つまり «*ove*» は「空想の中の空間の中で」ということなのである。そして、その無限性に詩人はほとんど畏怖の念を覚える。

8行目の «*E come*» から13行目の中央、「*e il suon di lei*» までの部分では、風の音による空間の変質が起こる。「わたし」は、静寂のなか突然に風の音を聴き、無限の静寂とその音を思い合わせ、その沈黙の無限性を再認識する。そして、そのことが今度は「わたし」を「永遠」という時間の無限性の思考へと導く。(この詩の中では、生垣によって限定されたこの空間と無限の空間、今聞こえた風の音と無限の静寂、現在のこの時と無限の時間の関係がパラレルになっている。)

13行目の «*Così*» からが最後の部分である。自己の内的世界における無限の漂流、つまり、こうした無限の広がりの中で詩人の想像は、海で破船するように溺れてしまう。

この詩の中では、最終行の «m'è dolce»（「わたしにとって甘美である」）は、1行目の «caro mi fu»（「わたしにとって親しくあった」）という表現に対して、ともに「わたし」という「主体」（“soggetto”）にとっての「親愛」と「心地好さ」、つまり「好ましき」を示す語によって結ばれており、また、過去と現在を「重ね合わせる」という詩人の想像によって、すなわち過去を表す «fu» と現在を表す «è» が永遠という時間——言うなれば「非時間」——の中で一体化されることにより、終わりの行から再び始めの行に戻るといって、循環的・円環的構造になっている。（音声面からも、第1行の «caro» と最終行の最後の語 «mare» が /-ar/ という音によって響き合い結びついている。）すなわち、詩の構造上も “infinito” を表すように作られているのである。

さらに、この詩の中では、無限という観念に結びつく、あるいはそれを連想させるものが多く使われている。第1行の «sempre» に始まり、«ultimo orizzonte»、«interminati spazi»、«sovrumani silenzi»、«profondissima quiete»、«eterno»、«immensità»、«mare» などといった語がそれにあたる。ドメニコ・デ・ロベルティスは、これが無限の概念の発見の詩であると述べ、この詩は詩自体がその無限の発見の保管庫になっているというような説明をし、また無限に関わる語が次々に現れることについて、このように述べている。「この発見を象徴する語は、唇にのぼり、海の波のように次々に生起し、その絶え間ない認知の海の中で、ついには思考 *pensiero* が消え失せる」²⁹⁶。

1. 2. «vago e indefinito」——漠としたものへの志向

さて、以上のように《無限》の内容を概観した上で、これから具体的に “infinito” に関わる言葉や概念について検討し、レオパルディの「無限」をめぐる詩想について考察を進めてゆきたい。

この《無限》という詩は、レオパルディの「無限」のテーマがこの上なく明晰なかたちで表現されているが、「無限」のテーマは、レオパルディの詩体系全体の基盤となる「心の学 *scienza dell'animo*」において、人間に関する考察（広く人間の性質と社会に関する考察）と双璧をなす中心的テーマであると言える。しかしながら、《無限》というテキストを支える価値は、そのテーマ性からのみ汲み尽くされるものではない。それは、詩人の用いた言語・表現手法とともに受容されるべきものなのである。つまり、レオパルディの詩を十全に理解するためには、詩の内容とともに、詩人が推敲を重ねて生み出した「抒情詩」の

語彙・文体などの言語面にも注意を向け、それらの相互連関ないし絡まりの目を（副次的なレベルも含め）一つひとつ解きほぐすことが必要となる。そうすることで、相乗作用によりさらに強固な標示となって喚起される意味の全体を受けとめることにより、総合的に解釈せねばならないのである。というのも、レオパルディは詩言語の喚起力を非常に強く意識していた作家であり、一つひとつの言葉の選び方・配列の仕方を、言葉の音・響きの効果までも考えに入れた上で、細心の注意を払いながら詩を作り、既に出版したものであっても、後から手を加えて完璧なものに仕上げようという努力を怠らなかったからである。そのことを念頭に置きつつ、読みを進めてゆこう。

まず、レオパルディの詩想における「漠としたもの」「非限定的なもの」について、ということである。レオパルディは『省察集』の中で、たびたび“vago”とか“indefinito”という言葉を使って、そうした観念に属するもののあたえる楽しみや「想像する」ことの喜びを語っている。

Il sentimento che si prova alla vista di una campagna o di quantunque altra cosa v'ispiri idee pensieri vaghi e indefiniti quantunque diletteosissimo, è pur come un diletto che non si può afferrare, e può paragonarsi a quello di chi corra dietro a una farfalla bella e dipinta senza poterla cogliere: e perciò lascia sempre nell'anima un gran desiderio: pur questo è il sommo de' nostri dilette, e tutto quello ch'è determinato e certo è molto più lungi dall'appagarci, di questo che per la sua incertezza non ci può mai appagare.²⁹⁷

田園風景を見た時や、非限定的な（曖昧な）などといった思念や思考を生じさせるところの全ての他の事物を見た時に感ずる感覚（印象）は、どれほど喜ばしいものであろうとも、捉えることのできない楽しみのようなものであり、色どり鮮やかな美しい蝶の後を追いかけても、それを捕まえることのできない人の楽しみに擬えることができる。それゆえ、この楽しみはいつも心の内に大きな願望を「満たされないままに」残すことになる。しかしながら、これはわれわれの楽しみの中で最高のものであり、限定された、確かなものは、その不確かさのために決して満足を与えてくれないような事物よりも、ずっとわれわれを満足させることが少ない。

ここでは、レオパルディにとって、“vago”かつ“indefinito”なものが、その不確かさの

ために、またその捉えどころのなさのために、大きな快樂をあたえるものであるということが語られている。何かを見た時に感ずる、それを捉えることができないという状態による楽しみ。つまり目や言葉、思考によって、それが何であるのか確定・限定できないために、それは詩人にとって、いっそう楽しく心地好いということである。

続いて『省察集』の別の箇所を見てみよう。これは《無限》に、より直接的な関係を持つと考えられる記述である。

alle volte l'anima desidererà ed effettivamente desidera una veduta ristretta e confinata in certi modi, come nelle situazioni romantiche. La cagione è la stessa, cioè il desiderio dell'infinito, perché allora in luogo della vista, lavora l'immaginazione e il fantastico sottentra al reale. L'anima s'immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe, se la sua vista si estendesse da per tutto, perché il reale escluderebbe l'immaginario.²⁹⁸

ときどき精神は、ロマン的状況においてそうであるように、多少なりとも、狭く限られた眺めを望むであろうし、実際に望む。その理由は同じ、つまり、無限の希求である。なぜなら、その「視野が限られている」時には、視力の代わりに想像力が働き、空想が現実にとって代わるからである。精神は、見えないもの、あの木、あの生垣、あの塔が隠しているものを想像し、想像の空間をさまよう。そして視力が、あらゆるところにその範囲を広げるときには思い描けないであろう事物を思い描く。なぜなら、現実には想像を排除するであろうから。

ここでは、「生垣 siepe」という《無限》の中に出てくる語と状況に関連した内容が述べられている。想像を働かせるには、目に見えるものを「隠す」こと、「隠す」ためのものが必要となる。なぜなら、「目に見える」という状況は、「想像を排除する」、すなわち想像の働きを妨げることになるからである²⁹⁹。

同様に直接《無限》に言及する他のページを見てみよう。

Circa le sensazioni che piacciono pel solo indefinito puoi vedere il mio idillio sull'*Infinito*, e richiamar l'idea di una campagna arditamente declive in guisa che

la vista in certa lontananza non arrivi alla valle; e quella di un filare d'alberi, la cui fine si perda di vista, o per la lunghezza del filare, o perch'esso pure sia posto in declivio ec. ec. ec. Una fabbrica una torre ec. Veduta in modo che ella paia inalzarsi sola sopra l'orizzonte, e questo non si veda, produce un contrasto efficacissimo e sublimissimo tra il finito e l'indefinito ec. ec. ec.³⁰⁰

ただ不確定的であるために快い感覚に関しては、わたしの「無限」についての田園詩を参照し、次のようなものを思い浮かべてみることができる。ある程度の距離をおいて見たときに、視野が谷まで届かないような急な下り勾配になった田舎の風景とか、長すぎるためか、下り坂になっているために終わりの見えなくなっている並木などを。それに、建物や塔などが、ただ地平線の上に立っているように見えるが、その地平線は見えない、というような風景は、限定的なものと非限定的なものとの間に、きわめて効果的で、きわめて崇高な対照を生み出すのだ。

ここでも、「見えない」という条件が、想像力を発動させる装置として機能していること、また、見えるものと見えないものとの対照の効果について述べられている³⁰¹。

2. 「無限」の標示

先に述べた言語・文体面に焦点を合わせた考察にも踏み込まねばなるまい。既にいくつかの指摘をしたが、ここでブラズッチの優れた論考の要旨を解説しながら《無限》における「無限の標示 *segnali dell'infinito*」を確認したい³⁰²。それはレオパルディ研究に決定的なインパクトを与えた論考であり、その炯眼の光る分析には瞠目させられる。「無限の標示」とは、その言葉通り、レオパルディの「無限」の観念に関わる、あるいは「無限」の観念を喚起する言語・文体上の目印ないし標識のようなもののことである。

ブラズッチは全部で8つの標示を提起している³⁰³。煩を厭わず以下に列挙しよう。

(1) レオパルディ自身が『省察集』の索引に「意味の無限性あるいは非限定性のために好ましく詩的な語句」(«Voci e frasi piacevoli e poetiche assolutamente, per l'infinito o indefinito del loro significato»)として分類している語句が多く使用されていること(«ermo», «tanta», «ultimo», «silenzio», «profondo», «eterno», «morte»)。

(2) 多音節語 (《orizzonte》, 《interminati》, 《sovrumani》, 《profondissima》, 《infinito》, 《comparando》, 《immensità》, 《naufragar》) といった多音節語が多用されており、それらは「無限性」が語としての形をとったもの)。

(3) /a/ という開いた音 (4、6、10 音節目にこの音が多く当てられ、その配置により詩全体にわたって音調とリズムの面で目立っている。それらがいずれも「無限性」と関わりのある語の内部にあり、開いた音が「無限」の開いた空間に対応する)。

(4) 連続母音の分音 (6 行目は、《quiete》が分音により 3 音節になることで 11 音節詩行となる。したがって 《quïete》は多音節語となり、またその弛緩音が延長されることによって意味が強化される)。

(5) 複数形 (《interminati spazi》, 《sovrumani silenzi》, 《morte stagioni》, 《queste piante》) といった複数形になった語句が「無限性」を強化している。とくに前二者はそれ自体が直接に「無限性」を喚起する語でもあり、またふつうは単数形で使用されるものである。こうした複数形の語は、その他の作品においても多くの場合「無限」に関わるものか、あるいは「無限」をめぐる思考や空想の前提となっている)。

(6) 絶対最上級 (『省察集』他、レオパルディの著述の中に頻繁に見られるが、ここでも《profondissima》という最上級の語が語自体の喚起する「無限性」と被修飾語である《quiete》の「無限性」を強化している。この絶対最上級の形容詞は、先に引用した『省察集』の中の《無限》に関係する記述にも多々観察される)。

(7) 予弁法 (統語面において、主語としての、「無限なるもの」を想像〔思考の中で構築〕する者の登場が、目的補語としての種々の「無限なるもの」〔＝無限性を喚起する語〕の提示によって先送りにされ、文の終わりに置かれている。そして、このような主語と目的語の倒置が「無限性」を喚起する典型的パターンとなっている。具体的には、4 行目から 6 行にかけて、目的補語として「無限なるもの」が列挙された後で、7 行目の 《Io nel pensier mi fingo》が、文を結んでいる)。

(8) アンジャンブマン (全 15 行中 10 回の頻度で現れ、連続性・継続性の効果を生む)。

a) 行末 (「無限性」を喚起する形容詞が次行の被修飾語へと繫続される。

《interminati / Spazi》, 《sovrumani / Silenzi》)。

b) 行頭 (「無限性」を喚起する名詞が行頭に置かれることで際立つ。

《quello / Infinito silenzio》, 《questa / Immensità》)。

以上の「標示」に加え、あとふたつの「標示」を指摘しておきたい。

ひとつめは、この詩を発音しながら読む際に問題となる点である。それは、撥音＋別の子音が、読みを減速させ、音楽でいうところのラレンタンドの効果を生むということである。/mp/ («sempre», «comparando»), /nd/ («sedendo», «mirando», «profondissima», «comparando»), /nt/ («tanta», «orizzonte», «interminati», «vento», «piante», «presente», /ns/ («pensier», «immensità»), /nz/ («silenzi», «silenzio)。同様に二重子音も、発音する時に読みの減速を要請する («colle», «dell'ultimo», «orizzonte», «quella», «quello», «sovvien», «s'annega», «immensità)。このような読みのラレンタンドは、空間と時間の無限の広がりと呼応するものだと言えよう。そして、この凝縮された短い詩のうちに豊かな広がりを与えているようでもある。

もうひとつは、4行目のふたつのジェルンディオ、「sedendo」と「mirando」である。「座る sedere」という姿勢は、『省察集』にあるように³⁰⁴、詩人が哀しみや憂鬱を感じた時に自然ととる姿勢であるというだけでなく、その姿勢で行なう孤独な「自己との対話」、「思索・瞑想 mirare」が、詩人を「無限なるもの」の観想へと導き、まさに「無限の快樂」（《無限》における「無限」の海に漂うことの甘美さ）のただ中に置くということに、きわめて重要な意味がある。実際『カンティ』の中で、詩人は頻繁に腰を下ろし（あるいは横になり）「無限なるもの」を観想する。「無限の快樂」は、詩人の感じる哀しみや、憂鬱を慰め晴らすばかりでなく、後で詳しく見るように、そのエクスタシス的な作用により、現実世界の苦悩そのものの忘却を齎してくれるのである。したがって、《無限》におけるこの連続するふたつの語を、決して見逃すわけにはゆかない。

さて、レオパルディがいかに念入りに詩を作り込み、手段と内容を巧みに絡み合わせることで、その表現の力と観念の喚起力をまさしく「無限に」増幅させるに、いかに大きな成果をあげているかということが、以上の分析により明らかになった。次に、レオパルディの「無限なるもの」について、その諸概念を考察することにした。

3. 「無限」に関わる諸概念

3.1. 遠さ

“vago-indefinito” なものについて、そうした概念に属するものを下位区分して、その中

でも特に重要と思われる概念、要素について考えてみよう。

ひとつめとして、「遠さ」が挙げられる。詩集全体を通じて、形容詞 “lontano” は 8 回、“lunge” は 9 回、副詞 “lungi” は 7 回、動詞 “lontanare” は《祭りの日の夕べ *La sera del dì di festa*》45 行目に 1 回、さらに同じく「遠い」を意味する “rimoto” は、《イソヒヨドリ（孤独な雀）*Il passero solitario*》（v. 37）、《追憶 *Le ricordanze*》（v. 13）ほか全 4 回現れる。その他、「孤独」と「遠さ」の両概念を含意する語 “romito” も 4 回使われている。

「空間の遠さ」、「空間の広がりとしての風景」については、先に見た『省察集』の記述の中に含まれていた。そこで次に、「時間の遠さ」すなわち「過去」、「追憶」、「永遠」といった概念に関わる断片を検討してみよう。

Le parole *lontano*, *antico* e simili sono poeticissime e piacevoli, perché destano idee vaste, e indefinite, e non determinabili e confuse. Così in quella divina stanza dell'Ariosto (I , 65) [...]. Dove l'effetto delle parole *di lontan* si unisce a quello del *soleva*, parola di significato egualmente vasto per la copia delle rimembranze che contiene. Togliere queste due parole ed idee; l'effetto di quel verso si perde, e si scema se togliete l'una delle due.³⁰⁵

「遠い」、「昔の」といった語やそれに類する語は、きわめて詩的であり、好ましい。なぜなら、広がりのある考え、不確定な、限定できない、不明瞭な思念を呼び覚ますからだ。その一例が、アリオストのあの素晴らしい詩節である。(……) そこでは、「遠くから」という言葉の効果が、「いつも～していた」という言葉の効果と結びついている。「いつも～していた」という言葉は、豊富な記憶を含んでいるがゆえに、やはり広がりのある意味を持っている。この 2 つの語と観念を取り去ったなら、その詩行の効果は失われるし、2 つのうち片方だけを取り去っても、その効果は弱まる。

アリオストの詩の引用は省略するが、ここでレオパルディは、空間的な遠さに加えて、過去を示唆する言葉の使用が詩において非常に効果的である、ということ語っている。その理由はやはり、明確でない、曖昧な思念を喚起するからであり、漠としたものの想像を促すからである³⁰⁶。レオパルディ自身がはっきりと言っているわけではないが、過去に属することがらが見えないのは、言うまでもないことだろう。

また、過去に属することがらは、つねに「追憶 *rimembranze*」というかたちでイメージ

の中に現れる。このような詩における「追憶」について、レオパルディは『省察集』の中で、それが非常に心地好く非常に詩的であると語り、さらにこのように述べている。「そのことは、おそらく主として、幼時の追憶が他の追憶よりも、より追憶的である、という理由による。つまり言うてみれば、幼時の追憶がもっとも遠いものであり、もっとも漠としたものであるからだ」³⁰⁷。そしてその少し前でも、詩にとっての追憶の重要性を“vago-indefinito”という概念に結び付けて強調している³⁰⁸。

実際『カンティ』において、「io mi rammento」で始まる詩《月に *Alla luna*》や、タイトルのものが過去の記憶に言及する《追憶》、子供の頃の祭日の思い出に言及している《祭りの日の夕べ》をはじめとして、ほとんどの詩が「追憶」に——とりわけ幼時の追憶に——一関係していると言ってもよいほどであり、「追憶」はレオパルディの詩想の中核をなしている（第2章で詳しく考察する）。

3.2. 夜

ふたつ目に、やはり“vago-indefinito”に属するイメージとして、夜とその暗さ、薄明というものが挙げられるだろう。詩集『カンティ』においては「夜のヴィジョン」ないし「夜想」が頻出するように思われる。また、多くの詩の中に、詩人の語りかける相手として「月」が登場する。

詳しく調べてみると、『カンティ』の中で、「夜」を意味する“notte”という語は、15の詩に合計30回使われており、「夜の *notturmo*」、「夜に *nottetempo*」という語も合わせると、18の詩に計34回、「夜」に関係する語が使われていることになる。また、「月 *luna*」は、《月に》をはじめ、27回、14の詩に現れる。さらに、「夕べ」を意味する“sera”という語までも合わせると、『カンティ』の41の詩のうち、24の詩にこうした「夜」や薄明のイメージが見られるということになる。四千行にも及ぶ『カンティ』全体の中で、この数字は必ずしも多いとは言えないかも知れない。しかし、“buio”（5回）や“oscuro”（8回、“oscurare”は2回、“oscurità”は1回）などの「暗さ」を意味する語や、“nero”（4回）、“negro”（5回）、“bruno”（8回）といった暗色語とともに、背景としての夜と薄明のヴィジョンが詩集全体を覆い尽くすのには、むしろ十分過ぎるほどであろう。ともあれ、われわれ読者の単なる印象によるものだけでなく、このように語数のデータからも、この詩集においていかに「夜のヴィジョン」が支配的であるかということが見てとれるのである³⁰⁹。

実際、レオパルディは『省察集』の中で次のように語っている。

Le parole *notte notturno* ec., le descrizioni della notte ec., sono poeticissime, perché la notte confondendo gli oggetti, l'animo non ne concepisce che un'immagine vaga, indistinta, incompleta, sì di essa che quanto ella contiene. Così *oscurità, profondo* ec. ec.³¹⁰

「夜」、「夜の」、等々の語や、夜についての叙述はきわめて詩的である。なぜなら、夜は事物を溶かし合わせ、精神はただそれらの――夜と夜がそのうちに含んでいるすべてのものの――漠とした、はっきりとは識別しがたい、不完全なイメージを抱くばかりだからである。「暗さ」、「深い」、等々に関しても同様である。

夜の闇、月明かりの薄明は、事物の輪郭をあいまいにし、その外見を漠とした闇の中に溶かし合わせる。反対に昼の太陽の光のもとでは、事物ははっきりとその輪郭を現わし、すべての事物を明確に識別することが可能となるだろう。そして夜の闇や薄明は、《無限》において生け垣が視界を隠すのと同様に、「見えない」という状況をつくりだす。したがって、夜の闇と薄明の中で作動し発揚するのは、昼の光のもとで働く視覚や理性ではなく、聴覚や心眼としての想像力の方なのである。

3. 3. 死

次に、「死 *morte*」について考えてみよう。この語もまた、『カンティ』全体にわたり非常に顕著に現れてくる。数字上のデータを示すなら、“*morte*”という名詞は 47 回、動詞“*morire*”（名詞化したものも含め）は 31 回、形容詞“*morto/-a*”（名詞化したものも含め）は 9 回、形容詞“*moribondo*”（名詞化したものも含め）は 4 回であり、さらに“*mortale*”は 60 回（レオパルディはこの語を主に「死すべき存在」としての「人間」の意で用いている）と、その使用頻度は非常に高い。

だが、「死」が“*vago-indefinito*”なものに属するのだろうか、これは俄かには判じがたい問題である。というのは、この世界はすべて「無 *nulla*」であると考えていたレオパルディにとって、そしてまた唯物論者であったレオパルディにとって、「死」こそは完全なる「無」であったのではないか、と推察されるからである。それでは、レオパルディにとっ

て「死」は“vago-indefinito”なものではないのかということ、必ずしもそうとは言えないようである。

『オペレッテ・モラーリ』の中の《フェデリーコ・ルイシュとミイラたちの対話 *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*》(1824 年) を例にとろう。そこで、レオパルディは「死」をテーマとして扱っている。フェデリーコ・ルイシュ（実在のオランダ人解剖学者）が、自分の研究材料である「ミイラ *mummie*」（要するに死体のこと）と、彼らが目を覚ます「四分の一時間」³¹¹ という真夜中の限られた時間のなかで対話を交わす、という設定になっている。まずはその要旨を記そう。

フェデリーコが眠っていると、真夜中に突然歌声が聞こえてくる。そこで、一体何が起こったのかと思って起き出て行くと、その死人たちが生き返って歌っていた。最初は驚くが、研究者としての好奇心から、フェデリーコは死者たちに質問をする。「死」とはどんなものか、死ぬ瞬間には苦しみに襲われるのか、と。ところが彼らが言うには、死の瞬間には意識がないから苦痛などなく自分がいつ死んだのかもわからない。だから、死ぬときには「快樂 *piacere*」も「苦痛 *dolore*」も感じない。痛みや苦しみを何も感じないのだから、死はむしろ一種の「快樂」だ、というふうに答える。

この考え方は、ほぼエピクロスの考えに一致するように思われる。『メノイケウス宛の手紙』に次のようなくだりが見出されるのである。「死はわれわれにとって何ものでもない、と考えることに慣れるべきである。というのは、善いものと悪いものはすべて感覚に属するが、死は感覚の欠如である。それゆえ、死がわれわれにとって何ものでもないことを正しく認識すれば、その認識はこの可死的な生を、かえって楽しいものとしてくれるのである」³¹²。このように認識において感覚を重視するエピクロスの考えは、同じく物質と感覚を世界認識の根本的なファクターとしたレオパルディのうちに受け継がれているように見える。

『省察集』の中でも何箇所か、ちょうどこのルイシュの話に共通するテーマが論じられている³¹³。つまり、死ぬときには意識がなく何も感じない、自分がいつ死んだのかさえもわからない、というふうに、レオパルディは「死」をまさに不明瞭で非限定的な状態として観察しているのである。

さらに、《孤独な生 *La vita solitaria*》(1821 年) においては、深い静寂の中での無感覚状態のことを、死を連想させる «ferreo sopor» (v. 68) という言葉で表現している。これは字義通りには、「鉄のようなまどろみ」ということであるが、ふつう “sonno ferreo” と

いえば隠喩的に「死」のことを意味する。レオパルディの詩想における「死」は、一般的に捉えられる——宗教的な捉え方であれ科学的・生物学的な捉え方であれ——肉体の滅びとは明確に異なる視点から観察されているのだが、彼にとって「死」とは、「眠り *sonno*」や「麻痺 *torpore*」、「忘却 *oblio, obblivione*」といった意識のない「無感覚状態」ときわめて近いものなのである³¹⁴。したがって、レオパルディの詩想においては、「死」もまた“*vago-indefinito*”の概念に属するということが言えるのである。死についての対話が真夜中に行われるというのも、その「漠としたものへの志向」を示す詩想に鑑みれば、非常に暗示的だと言える。

3. 4. 幸福

レオパルディは『オペレッテ・モラーリ』の巻首をなす《人類の物語》において、人類にとっての「幸福 *felicità*」の不可能性を説いた³¹⁵。レオパルディによれば、人類があこがれ求めてやまぬ幸福は、自然の法則に反するものであり、果てしなく追い求めようとも、到達することはおろか理解することもできない。それゆえに幸福は想像力によって希望として思い描くもの、換言すれば、精神の働きによって自らの内につくり上げるものなのである。『カンティ』においても、「わが生のために、不思議な諸世界、不思議な幸福を思い描きながら」³¹⁶、「思考が描き出す、かつて知られたことのない唯一無限の幸福」³¹⁷のように、「幸福」は人間が頭の中で「思い描く」ものとされている。そうであるならば、この触知不可能な「幸福」というものもまた、“*vago-indefinito*”なもの、すなわち「無限なるもの」の範疇に属する概念であると言えるだろう。

ブラズッチがその分析の対象として観察しているように³¹⁸、“*felicità*”という多音節語は末尾に /a/ という開いた音を持ち、またアンジャンブマンによってほとんどいつも詩行の頭に置かれることは注目に値する。この語は『カンティ』の中で計 13 回現れるが、そのうち 10 回までが行頭に置かれているのである³¹⁹。そして無限性を喚起する他の語と結びついて、それ自体「無限なるもの標示」となっているのだ。このことはまた、レオパルディがいかに「幸福」を強く希求したかということの表れでもあろう。

3. 5. 愛

「愛」は《人類の物語》の中で、ジュピターが「もっとも感じやすく高貴な心ともっとも寛大で高潔な者たち」³²⁰にだけ与えたものとされ、その徳性の高さが強調されているが、『カンティ』においてもそれは、とりわけ初期の詩《初恋 *Il primo amore*》や「アスパシアもの連作 *ciclo di Aspasia*」と呼ばれる（ファンニ・タルジョーニ=トツツエッティ Fanny Targioni-Tozzetti への恋愛にインスピレートされた）主にフィレンツェ滞在時につくられた一連の詩において、中心的なテーマとして扱われ、読者の注意を強く引くものとなっている。

レオパルディは『省察集』の中で、愛の思いの性質について語っている。

Tutti i desiderii e le speranze umane [...] non sono mai assolutamente chiari e distinti e precisi, ma contengono sempre un'idea confusa [...]. E ciò può vedersi massimamente nell'amore [...] il desiderio e la speranza del vero amante è più confusa, vaga, indefinita che quella di chi è animato da qualunque altra passione [...] appunto a cagione di questo infinito, inseparabile dal vero amore, questa passione, in mezzo alle sue tempeste, è la sorgente de' maggiori piaceri che l'uomo possa provare.³²¹

人間のすべての欲望と希望は（……）決して明確・明瞭・正確なものであることはなく、ある不明瞭な観念（感じ・印象）をつねに含んでいる（……）。それはとりわけ愛において見られる。真の〔=至純の〕愛を心に抱く人の欲望と希望は、他のどんな情念に突き動かされた人のそれよりも不明瞭で、漠として、不確定的なものである。まさしくこの、真の愛と切り離すことのできない、無限性という理由によって、この〔愛という〕情念は、それが巻き起こす嵐の直中でも、人間の感じることのできる最高の快樂の源泉なのである。

汚れなき心で愛する者の抱く思いは、“vago-indefinito” なものであり、そこから「無限の快樂」を得ることができるのである。

3. 6. 無

最後に、レオパルディのペシミズムをわれわれに強く印象づける^{3 2 2}、最も重要なキーワードのひとつである「無 *nulla*」について検討してみよう。そもそも、この「無」という着想はどこから来たのだろうか。「無限」と対になる「ゼロ」の概念がヒントになっているとすれば、レオパルディの天文学的・数学的知識からして妥当な説明となるように思われる。だがその点に関して今は深入りせず、ここでもまた、関連する『省察集』の記述を探してみよう。

il tutto esistente è infinitamente piccolo a paragone della infinità vera, per dir così, del non esistente, del nulla.^{3 2 3}

本当の無限、言うなれば、非存在つまり無の無限に比べれば、全ての存在物は、限りなく小さい。

Pare che solamente quello che non esiste, la negazione dell'essere, il niente, possa essere senza limiti, e che l'infinito venga in sostanza a esser lo stesso che il nulla. Pare soprattutto che individualità dell'esistenza importi naturalmente una qualsivoglia circoscrizione, di modo che l'infinito non ammetta individualità e questi due termini sono contraddittori; quindi non si possa supporre un ente individuo che non abbia limiti.^{3 2 4}

ただ存在しないものだけが、存在の否定、虚無だけが、境界のない状態たりえるように思われる。そして無限はつまるところ（実質的には）無とまったく同じものであるように思われる。とりわけ、個々の存在は何であれ必然的に何かしらの限定を伴うように思われる。その結果、無限は個別性を容認せず、この「無限と個別性という」ふたつの語は相容れないものになるので、境界のないような個体を仮定することはできなくなってしまう。

「無」の「無限」こそ「真の無限」である。つまり、レオパルディにとっては、「無」もまた「無限」なものなのである。

ここで、《無限》において、無限に対しほとんど恐れさえ感じる、という詩人の心の状態が示されていたことを思い出してみよう。《無限》のこの箇所の“*implicazione*”（内示・

相互参照)³²⁵として、響き合っているように思われる記述が『省察集』の中にある。それはすなわち、「わたしは無のただ中にいる自分に気づき恐れにとらわれていた、わたし自身もひとつの無にすぎないのだ。全てが無、確固たる無であると考え、そう感じながら、わたしは息が詰まるような思いがした」³²⁶という、「無」の発見を生々しく語っている箇所である。詩人は「無限」を発見したとき、「無」を発見したときと同じような戦慄を覚えているだ。このことは、レオパルディの「無」と「無限」の間の限りない近親性を示す、もうひとつの証となっている³²⁷。

4. 想像世界への越境

4. 1. «vo comparando» ——境界の消失

ここまでわれわれは、“vago-indefinito”という語をキーワードにして、その概念に属するものについて考察してきた。“vago-indefinito”の状態とは、言い換えれば、境界のない状態のことである。レオパルディは「夜は事物を溶け合わせる」というように、“confondere”という動詞で“vago-indefinito”の状態を説明していたが、そのように事物を隔てるはっきりとした境界がなくなり、互いに溶け合ってしまうような状態が、すなわち“vago-indefinito”の状態なのである。

《無限》に戻ろう。ここで、先ほどは触れなかった11行目の“comparare”という動詞について考えてみたい。この動詞については、ほとんどどの注釈を見ても、“paragonare”（「くらべる」）という意味である、との説明があるが、果たしてそれは妥当な解釈と言えるだろうか。“paragonare”という語は、試みに辞書を引いてみると、“Istituire un confronto fra due termini allo scopo di valutare le reciproche differenze o rilevarne le affinità”³²⁸、あるいは“esaminare due persone o cose per formulare un giudizio che ne valuti la somiglianza, l'affinità o la diversità, traendo una conclusione sul rispettivo merito, valore ecc.”³²⁹といった説明が載っており、ギリシア語源からも「類似」「近接」する2つ（以上）のものを「同列に置く」ことを意味する。しかし、そのような意味で受け取るならば、2つのものの間の「距離」がいかに近くとも、否応なく両者の違いをはっきりと意識するということになってしまうはずである。詩に即して見てみるなら、「無限の静寂」と「風が草木を吹き抜ける音」とを「くらべ」、両者の「近似」あるいは「違い」を

確かめる、ということになるだろう。だとすれば、事物の漠とした感覚である「無限」のなかに、ある種の「限界」が——換言すれば「有限」が——入り込んでくることになってしまう。

それゆえ、ここではむしろ、オルセルがその語源的な意味とレオパルディの他のいくつかのテキストとの比較検討によって確かめているように³³⁰、“comparare”という語の語源に遡って、“accoppiare”、“mettere alla pari”あるいは“assimilare”と解釈すべきはないだろうか。つまり日本語に訳すとすれば「重ね合わせる・思い合わせる」ということになる。すなわち詩人の想像の中で、ほとんどひとつに溶け合うイメージである。「沈黙」と「風の音」が溶け合い、また「過去時」と「現在時」が詩人の想像の中で溶け合うということである。さらには、“comparare”という語は、«vo comparando»というふうに「反復・継続」を表す形で使われ、「永遠性」すなわち時間軸の「無限性」の喚起力を強めている。これももうひとつの「無限の標示」であると言ってよいだろう。こうして、空間の領域に属する視覚と聴覚の「無限性」と、時間の「無限性」とが混然と融解し³³¹、いかなる境界もない、いわば「絶対的な無限」が現出する。そして、その「絶対的な無限」という海の中で「わたし」という自我も、その境界を失い、無限の海と溶け合ってしまう。そういうイメージを «naufragar» という語は提示しているのである。

そして、該博な文献学者でもあったレオパルディなれば、「無限 infinito」に対応するギリシア語「アペイロン apeiron」（アリストテレスの『自然学』などに散見される）が、「境界」の「不在」を表す語だということを知っていたはずであり、そのことを詩人は十分に意識していただろう。それゆえ、「無限なるもの」についての想像の海の中での自己消失の状態は、自己とそれを取り巻く世界との「境界」が「消失」する状態であり、また「無限」という一者との合一を果たす、プロティノス的なエクスタシスの状態である、とも言えるだろう。その意味においては、デ・サンクティスの言う「個が普遍的生のうちに解消することの快楽」という説明も的を射たものだと言えるだろう³³²。それは“nirvana”、つまり^{くう}空のなかへ個が消失することによる「永遠の至福の境地」の観照なのである。

4. 2. 無感覚状態、エクスタシスの快楽

先ほど「無感覚状態」と「死」の連想に関して例として挙げた《孤独な生》の中に、「この上なく深い静寂 altissima quiete」という表現がある。これは《無限》6行目

«profondissima quiete» を想起させるが、その「この上なく深い静寂」の中で、じっと座ったまま、詩人は「自分自身」と「世界」を忘れてしまい、また自分の身体が解体融解して動かなくなる、という状態になる。そこでは「詩人の今いる場所の静寂」と「過去に感じた静寂」が溶け合うという、もうひとつのいわば境界消失現象が起こって、「無限の」あるいは「永遠の」静寂というものを喚起している。

“vago-indefinito” な状態、その境界消失の感覚と密接に関連して、「忘却 obbligo」という概念にも注意を向けなければなるまい。《孤独な生》で「この上なく深い静寂」に沈潜していった詩人は、自我と自我を取り巻く世界との間にあるはずの境界の感覚を失う。第2節を見てみよう。

Talor m'assido in solitaria parte,
Sovra un rialto, al margine d'un lago
Di taciturne piante incoronato. 25
Ivi, quando il meriggio in ciel si volve,
La sua tranquilla imago il Sol dipinge,
Ed erba o foglia non si crolla al vento,
E non onda incresparsi, e non cicala
Strider, né batter penna augello in ramo, 30
Né farfalla ronzar, né voce o moto
Da presso né da lunge odi né vedi.
Tien quelle rive altissima quiete;
Ond'io quasi me stesso e il mondo obbligo
Sedendo immoto; e già mi par che sciolte 35
Giaccian le membra mie, né spirto o senso
Più le commova, e lor quiete antica
Co' silenzi del loco si confonda.

ときおり孤独な場所で、高台のうえで、音もたてない草花に囲まれた湖のほとりで、わたしは腰をおろす。空に真昼〔の時間〕がめぐってくるとき、そこ〔＝湖のほとり〕に〈太陽〉が自分の穏やかな像を映しだし、草も葉も風にそよぐことなく、さざ波が立つのも、蟬が鳴くのも、鳥が枝で羽をばたつかせるのも、蝶が羽音をさせるのも、

近くでも遠くでも、いっさい何の声も聞こえず、いっさい何ひとつ動きも見えなくなる。あれらの岸辺をこの上なく深い静寂が支配する。そのため、微動だにせず、じっと座ったまま、わたしはほとんど自分自身と世界を忘れる。そして自分の手足がもはや融解してしまい、精神も感覚も、もうそれら〔＝手足〕を動かす（刺激する）ことがなく、手足の^{いにしえ}「古」の〔＝生まれる前の〕静寂が、その場所の沈黙と溶け合うように、わたしには思われる。

死の虚無状態を思わせるような完全なる無音と完全なる不動のなかで、自我と非我の間を隔てる障壁が消失し、詩人は宇宙＝無限における自我の神秘的破船という合一を経験する。こうしてエクスタシスの状態に没入した詩人は、その境界消失の経験を、曰く「自我と世界をわたしは忘れる」と語り、境界消失が自己の精神の働きによるものであることを明かしている。つまり、この境界消失の無感覚状態は、まさに想像力の働きによるものであり、レオパルディにとって、このような一種のエクスタシス体験は、現実世界から想像世界への越境である、とすることができるだろう。

5. 音と聴覚

5. 1. 詩における聴覚の重要性

《無限》で見たように、想像力は視覚が妨げられるときに働くが、レオパルディにおいては、五感のうちで聴覚と嗅覚が想像力の発揚に大きく関係している³³³。音や匂いというのは、はっきりとした形のない、目に見えないものであるから、そのことだけでも「無限」に関わる諸概念のうちに数えることができるだろう。実際、レオパルディは『省察集』の中でこのふたつの感覚について触れているし、『オペレッテ・モラーリ』では嗅覚をもっとも漠として心地好い感覚であると性格づけてもいる³³⁴。他方『カンティ』においては、聴覚の重要性が際立っている。嗅覚の方は «odorati colli» (《追憶》151行目) や «maggio odoroso» (《シルヴィアに》13行目) などの表現がいくつか見出されるのみである一方で、聴覚の方は、詩人の思念と感情に非常に深く関わっているということが見てとれるのである。言葉を換えて言うならば、レオパルディの詩においては、音あるいは音楽（歌声）をきくことが、その「無限」の詩想のインスピレーションに大きな役割を果たしているのが、

しばしば見てとれるということである。

事実、『カンティ』においては、頻繁に音や歌声がきこえてくる。『カンティ』におけるそれらの音の担う役割には、ふたつの側面が見られる。第一に、音と音楽によるコミュニケーションということである。詩人は抒情詩によって自らの内面を歌ったが、その詩人の内面すなわち詩的想像世界と外界との交渉は、しばしば「音」や「歌声」を介して行われるのである。たとえば《シルヴィアに》において、詩人とシルヴィアとのコミュニケーションは、シルヴィアの歌声と機織の音を通じてなされる。《追憶》でも、蛙の歌声、風が木々をさらさらと吹きぬける音、また家の中から聞こえる声や仕事をする音などは、レオパルディの追憶の詩にとって重要な要素であると考えられる。ルポリーニは、《無限》の中で木々の葉がさらさらとたてる音に注目し、次のように述べている。「すべてが聴感覚を通して生成し、その視覚化は聴感覚に依存する。これはレオパルディに特徴的なことである。つまり、この詩における聴覚の視覚に対する優位、そして詩集全体としても、音による知覚の並外れた重要性。音によって知覚することで、見るということが可能になるのであり、逆に視覚による認識のみでは、この世界に現前する生きた音や声を知覚するには至らないのである」³³⁵。

そして、われわれの考察にとってより重要な第二の面は、無論、「音」が「無限」の観念と密接に関わっているということである。実際、『省察集』1927-1930 頁において、「音」もまた、「無限」の概念に関係するものであり、好ましいものであることが論じられている。さらに、『省察集』4293 頁では、「遠くから聞こえる、遠ざかって小さくなってゆく音や声は、そのぼんやりとした様のために、心地好いものである」ということが語られている³³⁶。このページは《祭りの日の夕べ》に直接関係していると考えられるが、この詩においては、「夜」にきこえてくる孤独な「歌声」が、詩人の心を激しく揺さぶるのである。

Ahi, per la via

Odo non lunge il solitario canto

25

Dell'artigian, che riede a tarda notte,

Dopo i sollazzi, al suo povero ostello;

E fieramente mi si stringe il core,

A pensar come tutto al mondo passa,

E quasi orma non lascia. Ecco è fuggito

30

Il dì festivo, ed al festivo il giorno
 Volgar succede, e se ne porta il tempo
 Ogni umano accidente. Or dov'è il suono
 Di que' popoli antichi? or dov'è il grido
 De' nostri avi famosi, e il grande impero 35
 Di quella Roma, e l'armi, e il fragorio
 Che n'andò per la terra e l'oceano?
 Tutto è pace e silenzio, e tutto posa
 Il mondo, e più di lor non si ragiona.
 Nella mia prima età, quando s'aspetta 40
 Bramosamente il dì festivo, or poscia
 Ch'egli era spento, io doloroso, in veglia,
 Premea le piume; ed alla tarda notte
 Un canto che s'udia per li sentieri
 Lontanando morire a poco a poco, 45
 Già similmente mi stringeva il core. (vv. 24-46)

ああ、道で、遠くはないところから、〔祭日の〕 娯楽のあとで、夜遅く自分の貧しい
 家に戻る職人の孤独な歌をきく。そして、いかにこの世界ではすべてが過ぎ去り、ほ
 とんど何も跡を残さないのかを思うと、激しくわたしの心は締めつけられる。ほら、
 祭日は過ぎ去ってしまった。そして祝日の後には通常の日がつづき、時は人間の〔楽
 しい〕できごとを運び去ってゆく。今あの古代の人々の音〔＝声や生活の物音〕はど
 こへいつってしまったのだ？ 今われわれの光栄ある先祖の名声は、そして大地と大海
 に広まった、あのローマの偉大な帝国は、その武勲は、その鳴りやまぬ大音響〔＝大
 評判〕はどこへいつってしまったのだ？ 〔今や〕すべてが静寂と沈黙だ。世界中が休
 息している（じっとして動かない）。そして彼ら〔＝古代の人々〕のことは、もはや
 語られることはない。幼年時代には、祭りの日が待ちどおしいものだが、わたしが幼
 かったときには、それ〔＝祭日〕が終わってしまった後で、わたしは悲しみに暮れ、
 目を覚ましたまま（眠れずに）ずっとベッドの上に横になっていたものだった。そし
 て夜遅くに、ひとつの歌が〔外の〕道々で、遠ざかりながら、少しずつ消えてゆくのが
 聞こえたものだった。〔その歌が今と〕同じようにわたしの心を締めつけたものだ

った。

この詩では、「歌声」を聴くことが過ぎ去った過去を思い出させ³³⁷、胸を締め付けるような強い「悲しみ *dolore*」を感じさせている（すぐ後に引用する『省察集』79-80 頁にも、音楽が感情にたいする即時的な効果を持ちえるという考えが示されている）。つまり、「歌声」が詩人を「思考 *pensiero*」に導き、ある種の情念を抱かせていることが見てとれるのである。そしてまた、古代の人々の暮らしぶりや、ローマ帝国の「名声」が、「音」に結びついている³³⁸。

『カンティ』の中には収められていないが、《少女の歌 *Il canto della fanciulla*》³³⁹と題された詩についても同様のことが言える。そこでも、少女の歌う歌が詩人の心を強く締めつける。また、《孤独な生》において、世界の虚無性に取り囲まれ石のように固く閉ざされた詩人の心を、つかの間ときほぐし感動をあたえるのも、遙かな野辺の漠とした夜景の中できこえる少女の歌声である³⁴⁰。そして「歌 *canto*」は、つねに詩人の孤独な瞑想のときに、「遠くから」あるいは「漠とした」夕べの薄明や夜の闇の中できこえることにより、激しく心を揺さぶるものとなるのである。

すでに見た《無限》においても、音（「風の声」）という要素が重要な役割を担っている。誰もいない故郷の丘の静寂、沈黙の中で、ふと風が吹いて草木がさらさらと音を立てるのを耳にして、詩人は、その丘の静けさ、沈黙の「無限性」に思いを向ける。そして、視覚的・空間的な無限性ととも、聴覚的なある種の刺激の思い至らせた無限の観念が、詩人をまた、思考の「無限性」に導いている。

少し脇道にそれるが、レオパルディの音楽観について、つまり、詩人が音楽をどのようなものとしてとらえていたかを、『省察集』の中の文章を参照し確認しておきたい。

Le altre arti imitano ed esprimono la natura da cui si trae il sentimento, ma la musica non imita e non esprime che lo stesso sentimento in persona, ch'ella trae da se stessa e non dalla natura, e così l'uditore. Ecco perché la Staël (*Corinne* liv. 9 ch. 2) dice: « De tout les beaux arts c'est (la musique) celui qui agit le plus immédiatement sur l'âme. Les autres la dirigent vers telle ou telle idée, celui-là seul s'adresse à la source intime de l'existence, et change en entier la disposition intérieure ». La parola nella poesia ec. non ha tanta forza d'esprimere il vago e

l'infinito del sentimento se non applicandosi a degli oggetti, e perciò producendo un'impressione sempre secondaria e meno immediata, perché la parola, come i segni e le immagini della pittura e scultura, hanno una significazione determinata e finita. L'architettura per questo lato si accosta un poco più alla musica, ma non può aver tanta subitanità, ed immediatezza.³⁴¹

他の芸術は、感情を産み出す源泉である自然を模倣し表現するが、音楽は、まさに感情そのもののみを模倣し表現する。音楽は、それ自身から感情を産み出すのであって、自然から引き出すのではない。聴く者についても同様である。そういうわけで、スタール夫人（『コリンヌ』、第9巻、第2章）は、このように言っているのである。「すべての芸術のうちで、音楽が、最も直接的に魂に働きかける芸術である。他の芸術は、魂（精神）をあれこれの思念に導くが、音楽という芸術だけは、存在の内奥の源に語りかけ、内面の心の状態を完全に変えてしまう」。詩における言葉は、ただ何かしらの対象に向けられる限りにおいて、感情の漠然とした様、形の定まらぬ（無限定な）様を表現する力を持っている。それゆえに詩の言葉は、いつも二次的で直接性の低い印象を生み出すばかりである。なぜなら言葉は、絵画や彫刻のシンボルや像と同様、ひとつの限定され完結した（確定された）意味を持つからである。建築はこの面から言うと、少し音楽に近づくが、それほどの即時性、直接性は持ちえない

ここでレオパルディによって引用されている、音楽が魂に直接働く、というスタール夫人の音楽観は、明らかに古代ギリシアにその源を持つ西洋の伝統的な音楽観を踏まえたものである。そして、デカルトなどが言うような「情念を喚起する」ものとしての音楽、あるいはヘーゲルの「耳を通して直接に心情の内面に入り込み、魂の共感を引き起こす」ものとしての音楽、という思想にも連なるものと言える。また、『省察集』157-158頁³⁴²でもレオパルディは次のように述べている。音が与える喜び、つまり聴覚の喜びは、五感の他の感覚の喜びと同列である。しかし音が他と異なるのは、それが精神的な効果、心に働きかける効果を生み出すことである、と。音楽だけが魂に直接訴えかけ、心を激しく揺さぶるものである、と詩人が考えていたならば、「すべての芸術は音楽の状態をあこがれる」とウォルター・ペイターが述べたように、レオパルディも自らの詩を音楽のような力を持つものにしたかったのではないだろうか³⁴³。その意味で、レオパルディの詩集のタイトルが「歌 *Canti*」であることは示唆的である³⁴⁴。だが、今はその点についての議論に立

ち入るのは控え、われわれは差し当たって、目に見える形を持たない「音 suono」や「歌 canto」も、“vago-indefinito” なもののうちのひとつであると考えてるにとどめておこう。

5. 2. 音楽と天上の観照

“vago-indefinito” な「音」、それを「無限」に関わる諸概念のひとつに数えるのであれば、「音」の喚起する漠としたイメージによっても境界消失現象が起こるのかどうか、という問題についても考えねばなるまい。いくつかの例を挙げよう。ひとつめは、《美しい婦人の肖像に寄せて *Sopra il ritratto di una bella donna*》の第3節である。

Desiderii infiniti
E visioni altere 40
Crea nel vago pensiero,
Per natural virtù, dotto contento;
Onde per mar delizioso, arcano
Erra lo spirto umano,
Quasi come a diporto 45
Ardito notator per l'Oceano:
Ma se un discorde accento
Fere l'orecchio, in nulla
Torna quel paradiso in un momento. (vv. 39-49)

熟練の〔奏者による〕調べは、本来もっている力によって、漠とした思考のなかに、無限の願望と高き幻影を生み出す。そのため、甘美な神秘的な海を人の精神はさまよう。あたかも大胆な泳ぎ手が、気晴らしに〈大洋〉を泳ぐように。だが、もし調子はずれの音が耳を打てば、その樂園は一瞬のうちに無に帰すのだ。

美しい音楽は、人の精神を、漠とした無感覚の海をさまよう、《無限》と同じような状態に置く。詩人で批評家のフォルティーニは、この詩のこの部分について、次のように述べている。「幸福の喜びに浸ったレオパルディの素晴らしいイメージのひとつであり、豊かな海を泳ぐ者というそのイメージは、音楽の自由な様に擬えらる」。そして「きわめて軽快な」

詩の結びについて、「モーツァルトのような」「音楽的パッセージ」に譬えている³⁴⁵。しかしここでは、音楽の自由で軽やかなイメージというよりはむしろ、音楽の中に漂うことによる自我消失の感覚、つまり自己と、音楽という漠とした海との間の境界が消失して溶け合うような、一種のエクスタシス状態について詩人が語っている、と考える方がレオパルディの詩想に合致するだろう。海に漂うその状態を、さらに «Paradiso» というメタファーによって言い換えていることから、それが天上の観照であり、一種のエクスタシスであることの裏付けになっているのではないだろうか³⁴⁶。フォルティーニの言う「軽快さ」ということについてであれば、このような境界消失を生じさせる漠としたものが、「生きることの重さに軽やかさのイメージを与えている」とカルヴィーノが「月」について述べている³⁴⁷ような、レオパルディの詩学と詩集全体のイメージに関わる、より広い意味においてならば、高い妥当性を持ち得るだろう。

そしてまた《アスパジア》の中でも、音楽の効果が「しばしば未知の楽園の深遠な神秘を啓示するようである」とされていることから、エクスタシスによる忘我脱魂に似た至福の悦びが読み取れる。以下に関連する部分を引こう。

Torna dinanzi al mio pensier talora
Il tuo semblante, Aspasia. O fuggitivo
Per abitati lochi a me lampeggia
In altri volti; o per deserti campi,
Al dì sereno, alle tacenti stelle,
Da soave armonia quasi ridesta,
Nell'alma a sgomentarsi ancor vicina
Quella superba vision risorge. (vv. 1-8)

時折わたしの心によみがえる（もどってくる）、アスパジアよ、あなたの倅が。人々の住む所で、あなたの顔は他人の顔のなかに閃光のように現れては消える。あるいは人気のない野で、晴れ渡った（穏やかな）昼間に、〔夜〕沈黙する星々のもとで、甘美な優しいハーモニーにほとんどふたたび呼び覚まされるようにして、わたしの心の中にあの〔あなたの〕麗しい幻がよみがえる。今でもまだ驚愕を忘れないでいるわたしの心に。

Raggio divino al mio pensiero apparve,

Donna, la tua beltà. Simile effetto
Fan la bellezza e i musicali accordi,
Ch'alto mistero d'ignorati Elisi
Paion sovente rivelar. (vv. 33-37)

あなたの美は、婦人よ、わたしの思考（心）に神聖な光として現れた。〔女性の〕
美しさと楽音の階調は、類似の効果を生み出す。両者はしばしば、未知のエリュシオ
ンの深遠な神秘を啓示するように思われる。

Né tu finor giammai quel che tu stessa
Inspirasti alcun tempo al mio pensiero,
Potesti, Aspasia, immaginar. Non sai
Che smisurato amor, che affanni intensi,
Che indicibili moti e che deliri
Movesti in me; né verrà tempo alcuno
Che tu l'intenda. In simil guisa ignora
Esecutor di musici concenti
Quel ch'ei con mano o con la voce adopra
In chi l'ascolta. (vv. 61-70)

アスパシアよ、あなた自身がわたしの思考にいくばくかの間吹き込んだもの〔＝愛
の思い／天上的な喜び〕を、あなたは今まで想像だにできなかった。あなたは知らな
い、どれほどの計り知れない愛を、どれほどの激しい苦悩を、どれほどの言葉では言
い表せない心の動きと、どれほどの熱狂状態を、あなたがわたしのうちに引き起こし
たかを。あなたがそれを理解する時は決してやって来ないだろう。それと同じように
して、美しい音楽を奏でる人は、自分がその〔楽器を奏でる〕手や〔歌〕声で、聴く
者のうちに呼び覚ますところのものを知らないのだ。

ここでひとつ注目すべきことは、「愛する女性の美」と「音楽の調べ」が同列に並べられ
ていることである。これら両者はともに、尋常ならざる効果を生み出すものとして挙げら
れている。つまり愛と音楽はともに、至福の境地を開示してくれるようなもの、そして何
よりも、人の心に強く働きかける力を持っているということである。愛する女性の美を前
にした詩人は、《無限》で「無限なるもの」を体験したときに感じた戦慄にも似た驚愕を覚

えている。そのことも、レオパルディにおける音楽の「無限性」を読み解くうえで、見逃すことはできない。そして「愛」もまた、「音楽」との類推によって、詩人にエクスタシスの快楽を齎すことが示されているのである³⁴⁸。

6. 二重の世界——*L'infinito* の意味

この章の結論に入る前に、レオパルディの「無限なるもの」を考えるべく取り上げた詩《無限》の意味について、もう一度考えてみたい。

これまで多くの研究者たちが、この詩をそれぞれに定義しようと試みてきた。たとえば、クローチェと親交のあったドイツの学者カール・フォスラーは、この詩が詩人の内的状態を垣間見せるものであると説明した上で、「この感受された状況の分析 *analisi di questa sentita situazione*」³⁴⁹と定義したし、哲学者のアドリアーノ・ティルゲルは、フォスラーの「分析」という言葉に異論を唱えながらも、彼の「精神のたどったプロセスの叙述 *narrazione di un processo spirituale*」³⁵⁰であるという説明においては、それが詩人の内的状態を表現しているという意味でフォスラーと見解を同じくしている。そして比較的最近の研究者たちも、次のような定義を行なっている。たとえばマルティネッリは、「無限の経験であると同時に無限についての思索である」³⁵¹と言い、著名な文献学者ドメニコ・デ・ロベルティスは、これが無限の概念の発見の詩であると述べ、詩自体がその無限の発見の保管庫になっているという趣旨の説明をしている³⁵²。

また、ルポリーニが「ある経験の報告」³⁵³と簡潔に定義したように、どの研究者もおおよそ《無限》が詩人の内面ないし経験を記述したものであるという点で一致している。そして、「無限なるもの」の認知体験を短い詩行のうちに凝縮して示したのが《無限》という詩である、というのが広く認められた見方であり、レオパルディ自身が1828年に自らの詩について語った言葉（「田園詩は、わたしの精神の試みであり、状況と感情であり、わたしの精神が経た冒険である」³⁵⁴）とも大きく隔たっていない。

しかしながら、《無限》というテキストの持つ意味は、実際にはそれだけにとどまらないと思われる。ここで、レオパルディの世界観が呈示する「現実世界」と《無限》の描き出す「想像世界」が詩人のうちでどのような関係のあるのかを、もう一度よく考えてみたい。

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo,

sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione.³⁵⁵

感受性に富み、想像力豊かな人、つまりわたしがかつて人生の大半をそう過ごしてきたように絶えず感じ想像しながら生きているような人にとって、世界と事物はある意味で二重である。そういう人は目でもって塔や野を見るだろう、また耳でもって塔の鐘の音を聴くだろう。だがそれと同時に、想像力でもってもう一つ別の塔ともう一つ別の野を見、またもう一つ別の音を聴くだろう。対象物のこの二つめの種類の方にこそ、事物のすべての美と快樂が存するのである。目、耳、その他の感覚器官がその感覚を受容するところの単純な（一重の）対象物だけしか見、聴き、感じることができないような生は——一般的に生とはそういうものなのであるが——惨めである。

ここで、レオパルディは、現実の事物と想像力による事物という、いわば事物の二重性、なにやら現象学を先取りするような考えを披露している（現象学でもやはり、「物自体」の世界と、人間主体の活動領域たる、いわば純粋意識との区別が論じられる）。そして、あるひとつの対象物が、現実と想像の両方にわたり二重に存在する、ということは、レオパルディの観点からは、世界も二重だということになる。すなわち、「現実世界」と「想像世界」である。

レオパルディにとって現実の世界はすべてが不幸であり、ただただ苦痛に満ちた過酷なだけの世界であった。しかし彼は、その鋭敏な感受性と優れた想像力でもって、幸福な幻想の世界を自らのうちにつくり出したのである。

以上のことを考慮に入れつつ、《無限》という詩の意味するところを再考してみるなら、次のように言うことができるだろう。精神がつくり出した「無限＝無」という、恐れさえ抱かせるような状況における想像力の冒険。そこで、あらゆる境界が消失する「無限」の想像世界に身をゆだねることによって得られた完全なる無感覚状態の体験。それはレオパルディにとって、過酷な現実世界からの想像力による逃避であった。すなわち、想像世界

への越境とそこでの境界消失によるエクスタシスの快楽の表現。ひいては、想像力によって——たとえ束の間ではあっても——幸福を享受できるということ。それこそが《無限》というテキストに（そして詩集全体に）こめられた詩人の真のメッセージなのではあるまいか。つまり、最初に見たレオパルディのペンミスティックな世界観と現実には不可能な幸福へ強い希求を背景として考えなければ、この詩の本当の意味は見えてこないのである。

結論

最後にこの章の一応の結論に入りたい。まずここまで述べてきたことを整理すると、こういふことである。レオパルディにとって“vago-indefinito”なもの、「無限 infinito」に関わるすべてのものが喚起するイメージは、非常に詩的であり心地好いものである。“vago-indefinito”な事物の間では、互いを隔てる境界がなくなる。またそうしたものを想像する詩人さえも、“vago-indefinito”な事物の中では自我と世界との境界が消失してしまうために、「忘我」すなわち「エクスタシス」の状態に入る、ということである。

そして、これまでに引用したテキストの中でもたびたび「*piacere*」、「*piacevole*」という言葉によって語られていたが、こうした漠としたものが与えるイメージや感覚は、いつも心地よく、喜ばしいものである。『省察集』185頁の「われわれに無限についての思考を喚起するものは何であれ喜ばしい *Qualunque cosa ci richiama l'idea dell'infinito è piacevole*」という言葉が、そのことを集約的に語っている。また『省察集』165頁以降において示されるように、レオパルディにとって、「喜び・快楽 *piacere*」は「幸福 *felicità*」と分かちがたく結びついている³⁵⁶。無限への志向という「快楽 *piacere*」の欲求は「想像力」³⁵⁷によって実現されるのであるから、「想像は、人間の幸福の第一の源泉である」³⁵⁸ということになる。

以上のような考察から、レオパルディは「快楽 *piacere*」のために、生きることの重み、苦しさに耐えるための喜びと慰めを得るために、詩作をしたのではないだろうか、という推論が成り立つ。おそらくそれがレオパルディの詩想の骨幹であると言えるだろう。だが結論に急ぐ前に、これから『カンティ』の中の「無限」に関わる詩想・モチーフについて詳細に検討し、「無限の快楽」の振幅と陰影を浮き彫りにするべく、いくつかの詩の精読と分析を通してさらに考察を進めてゆきたい。

第2章 追憶

1. *A Silvia* と過去の哀惜

レオパルディの詩想において、「追憶」はその枢要である、と言ってよい。前章でわれわれは「無限の詩想」というテーマをめぐって、いくつかの主だったモチーフを概観した。そのなかで「追憶」というのは、「遠さ」において——それも「時間」という位相における「遠さ」という意味において——“vago-indefinito” なものに属する、言ってみれば「無限の詩想」のもとで下位区分されうる概念である、という位置づけで考察を試みた。しかしながらレオパルディの詩において、この「追憶」は、“vago-indefinito” なものの一概念である、というだけで片付けてしまうべきではないと思われる。というのも、第1章でもすでに述べたように、レオパルディの詩全体にわたって、この「追憶」という行為と「追憶」によるヴィジョンが支配的であるように見えるからである。そこでこの章では、レオパルディにおける「追憶」について——副次的にタッソへの追憶ともなっている作品を中心に——より踏み込んだ詳しい考察を試みたい。

「追憶 rimembranza, ricordanza」、換言するなら、「思い出 ricordo」——あるいは「記憶 memoria」による／を通したヴィジョン、と言ってもよいのだが——が、とくに目立った形であらわれているのは、1828年のピサ滞在中から1829年のレカナーティへ戻ってから書かれた一連の詩、すなわち《再生 *Il risorgimento*》、《シルヴィアに *A Silvia*》、《追憶 *Le ricordanze*》である。

まず、レオパルディの追憶の詩想を集約的に表現している詩《シルヴィアに》を読んでみたい。日本語に置き換えるということは殆ど不可能であることを承知の上であえて、言葉を補いながらその意味するところを汲み取っていこう。

Silvia, rimembri ancora
Quel tempo della tua vita mortale,
Quando beltà splendea
Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,
E tu, lieta e pensosa, il limitare

5

O natura, o natura,
 Perché non rendi poi
 Quel che prometti allor? Perché di tanto
 Inganni i figli tuoi?
 Tu pria che l'erbe inaridisse il verno, 40
 Da chiuso morbo combattuta e vinta,
 Perivi, o tenerella. E non vedevi
 Il fior degli anni tuoi;
 Non ti molceva il core
 La dolce lode or delle negre chime, 45
 Or degli sguardi innamorati e schivi;
 Né teco le compagne ai dì festivi
 Ragionavan d'amore.
 Anche peria fra poco
 La speranza mia dolce: agli anni miei 50
 Anche negaro i fati
 La giovinezza. Ahi come,
 Come passata sei,
 Cara compagna dell'età mia nova,
 Mia lacrimata speme! 55
 Questo è quel mondo? Questi
 I diletti, l'amor, l'opre, gli eventi
 Onde cotanto ragionammo insieme?
 Questa la sorte dell'umane genti?
 All'apparir del vero 60
 Tu, misera, cadesti: e con la mano
 La fredda morte ed una tomba ignuda
 Mostravi di lontano.

シルヴィア、まだ覚えているか、おまえの死すべき生のあの時〔＝青春時代〕を、
 おまえの微笑み、はにかむような目のなかで美が輝いていた、そしておまえは快活に

そして物思いに耽り、青春の境へのぼり〔その内へ入り〕ゆこうとしていたあの時を？

静かな部屋に、辺りの道々に、おまえの歌がやむことなく響いていた。おまえは座り、女の仕事に専念しつつ、心に思い描くあの漠とした（美しい）未来に十分に満足していた。それは芳しい五月だった。おまえは、いつもそうして一日を過ごしていたのだった。

わたしは優美な〔文学〕研究と苦勞の汗にまみれた書物に、少年時代と自分の人生の最良の部分を費やしてきたが、時折、研究や書物から離れ、父の邸のバルコニーから、おまえの歌声の響きと、織るのに骨の折れる布地を機敏に捌く手に耳を傾けていた。わたしは穏やかな空と金色に輝く道々、菜園を、そしてこちらには海を、あちらには山を、遠く眺めていた。人の言葉では、わたしが胸に感じていたことを言い表すことはできない。

なんと甘美な思い、なんという希望、なんという心、おお、わたしのシルヴィア！人間の生と運命が、あの時どんなふうにも、わたしたちの目には見えていたことか！これほどの希望を思い出すとき、辛く慰めのない気持ちがわたしにのしかかり、ふたたび不幸を悲しむ。おお自然よ、おお自然よ、なぜおまえは、あの時約束したことを後になって与えてくれないのか？なぜおまえの子どもたちをこれほどに欺くのか？

おまえは冬が草を枯らす前に、おまえの内の病に襲われ打ち負かされて、死んでいった、おお、うら若き（かよわい）娘よ。そしておまえは、自分の花盛りの時期をまだ見ていなかった。黒髪を褒める快い言葉も、愛に満ちた内気な眼をたたえる言葉も、おまえの胸をくすぐることはなかった。女友達たちが祭りの日に、おまえと恋について語り合うこともなかった。

わたしの甘美な希望も、まもなく滅びようとしていた。運命は、わたしの人生〔の年月〕にも若さを拒んだ。ああ、どうして、どうして、おまえは過ぎ去ってしまったのか、わたしの幼年時代の親しい友、わたしの惜しむべき希望よ！これがあの世界なのか？これらがわたしたちがあれほどに語り合った喜び、愛、仕事、出来事なのか？これが人間のさだめなのか？真実が現れるときに、おまえは惨めに死んだ。そして冷たい死と飾り気のない墓を、おまえは遠くから手で指し示していた。

この詩は全部で6つの節から成っている。以下それぞれの詩節について整理してみよう。第1節は、シルヴィアという相手に対して「rimembri ancora?」という形で呼びかける

ことで、追憶への導入部分となっている。この詩が過去の記憶をうたったものである事は、詩の中での半過去形の多用（実に 19 回）という、外見上の特徴からも窺えよう。第 2 節は、いわば「シルヴィアにとっての希望と幸福の時期」が、第 3 節では、「わたしにとっての希望と幸福の時期」が謳われている。そして第 5 節では、「シルヴィアの死による幻滅」、「希望と幸福の時の終わり」が、最後の第 6 節では、「わたし自身の希望と幸福の時期の終わり」が、それぞれ示される。第 2・3 節と第 5・6 節との間に置かれた節、すなわち第 4 節は、「喜び」と「悲しみ」という対照的なイメージを示す前後の各々のグループをつなぐようにして、子供時代の幻想の甘美さ、その甘美な幻想を打ち砕く自然への苦情が語られる。

ところで、この詩に出てくるシルヴィアとは誰だろうか。このシルヴィアは、実在の人物がモデルになったと言われている。それは、テレーザ・ファットリーニ（**Teresa Fattorini**）という名の、レオパルディ家の御者の娘で、1818 年（この詩の作られるおよそ 10 年前）21 歳の年に結核で死んだと伝えられる人物である。彼女はレオパルディ家の邸宅のちょうど向かいに住んでいたので、（言葉を交わすことがあったかどうかは疑問であるが）レオパルディは書斎から実際に彼女の姿を見ていたと考えられる。シルヴィアは詩の前半で具体的・現実的なイメージとして肉体を持ってあらわれるが、しかし彼女の運命が、第 4 節でより抽象的・普遍的な「人間の運命」へと敷衍されることによって、後半でシルヴィアの死は、詩人自身の幼年時代の希望、幸福な時代の終わりと重ね合わされる。それゆえ、詩人の記憶の中のシルヴィアという人物像は、「若き日々の儚い幻想と幸福」を象徴するような、寓意的な意味を帯びた観念に昇華している。

シルヴィアというシンボルを描き出しながら、この詩は、レオパルディにおける主要なテーマのひとつである「幼年時代 *fanciullezza* の愛惜」を表現している。つまり、希望と幸福に満ち想像力が支配的であった幼年時代を賛美し、今はそれが失われてしまったことを、詩人は嘆いているのである。そのタイトルが示す通りに、またコンティーニがこの詩のことを「追憶の百科全書 *enciclopedia delle rimembranze*」³⁵⁹と呼んだように、過去の思い出が次々によみがえり、詩人はかつての「心地好い幻想 *ameni inganni*」（77 行）、「親愛なる想像 *caro immaginar*」（89 行）に思いを馳せ、甘美な幼年時代を象徴する寓意像である「ネリーナ *Nerina*」の死を嘆く。

レオパルディは何故それほどに幼年時代を賛美し哀惜したのか、それを次の『省察集』初期の記述は端的に物語っている。

Da fanciulli, se una veduta, una campagna, una pittura, un suono ec. un racconto, una descrizione, una favola, un'immagine poetica, un sogno, ci pare e ci diletta, quell piacere e quell diletto è sempre vago e indefinite: l'idea che ci si desta è sempre indeterminate e senza limiti: ogni consolazione, ogni piacere, ogni aspettativa, ogni disegno, illusione ec. [...] di quell'età tien sempre all'infinito: e ci pasce e ci riempie l'anima indicibilmente, anche mediante i minimi oggetti.³⁶⁰

子供の頃、ある眺め、ある田園風景、ある絵画、ある音等々、また、ある物語、ある描写、あるお伽話、ある詩的イメージ、ある夢といったものが、我々の前に現れ、我々を楽しませるとき、その喜び、楽しみはきまって漠とした不確定なものであり、我々に喚起される思考は、不明瞭で限りのないものである。子供時代のどんな慰めもどんな喜びもどんな期待もどんな計画もどんな幻想も（……）、それはいつでも無限に向かう。それは言葉では言い表せないような仕方で、どんなに小さな対象物を介しても、我々の心を育み満たすのである。

幼年時代には、あらゆる印象と感覚、あらゆる思念が、おのずと「無限の快樂」に結びつく。しかし「大人になると、我々は快樂を感じはしても、もはや無限とは似ても似つかぬものとなるだろう。そして確かに、子供の頃のように（……）漠とした不明瞭なものではないだろう」³⁶¹。それゆえにこそ、大人になった今、快樂がそうした幸福な幼年時代の追憶のうちに求められるのは当然の成り行きだと言える。このような大人としての現在の認識、幼年時代に得られた「無限の快樂」がもはや回復不可能だという確たる認識のもとで、レオパルディの追憶は展開する。

追憶はまた、「快樂の理論」で示されたように、それ自体で心地好いものでもある。実際、レオパルディはこのように言っている。「一度も感じたことがなくとも、遠く時を隔てて感じたことがあるように思われる幸福を思い出すことは、甘美である」³⁶²。思い出というのは、遠く、不明瞭であり、漠としたものである。不明瞭であり漠としたものは「無限」の感覚を呼び覚まし、一種のエクスタシスともいえる自己消失の状態へとといざなう（この詩想の最たる例が、1819年作の短詩《無限》である）。それは心地好く甘美な感覚で我々の心を満たしてくれる。だが《シルヴィアに》や《追憶》に表れているように過去の幸福を思い出すことは、（ダンテが地獄篇第5歌でフランチェスカ・ダ・リミニの口を借りて語

っているのと同様に) 否が応にも現在の不幸を際立たせることになる。それにもかかわらず、レオパルディが追憶にひたることを求めたのは何故だろうか。その一つの答えは初期の詩《月に *Alla luna*》(1820 年)に見出される。追憶という行為そのものの心地好い感覚が歌い込まれたこの詩においては、召喚される思い出がたとえ苦しみに満ちたものであっても、やはり同様に心地好いとされているのである³⁶³。それゆえ、詩人は過去を哀惜しつつも、あるいは過去の苦しみを思い出しつつも、追憶という行為自体を「甘美なもの」と捉え、追憶によって心地好い状態を得ることに、その意義を見ているのである。

追憶と同じく時間的な「遠さ」という意味での、未来への希望・期待も、やはりレオパルディにとっては甘美で心地好いものとなるはずであろう。実際、先ほど引用した『省察集』の記述は次のように展開している。

La rimembranza del piacere, si può paragonare alla speranza, e produce appresso a poco gli stessi effetti. Come la speranza, ella piace più del piacere; è assai più dolce il ricordarsi del bene (non mai provato, ma che in lontananza sembra di aver provato) che il goderne, come è più dolce lo sperarlo, perché in lontananza sembra di poterlo gustare. La lontananza giova egualmente all'uomo nell'una e nell'altra situazione. ³⁶⁴

快樂を思い出すことは、希望を抱くことに喩えられる、つまりだいたいにおいて同じ効果を生み出すのである。希望と同様に、〔快樂の〕追憶は、快樂そのものよりも好ましいものである。幸せなこと——それを一度も感じたことがなくとも、遠く時を隔てて感じたことがあるように思われる——を思い出すことは、それを期待することと同様に、幸せそのものを享受することよりも、もっと甘美である。なぜなら、遠くから味わうことができるように思われるからだ。この遠さということは、人間にとって、追憶においても希望においても同じように有効である。

希望も追憶と同様に甘美なものであるというレオパルディの思想の表明は『省察集』の別の箇所にも見受けられ³⁶⁵、さらには、後で見る《タッソとジェニオの対話》の中でも、快樂はつねに過去か未来のどちらかに存するものであり、決して現在であることはない、とジェニオが語る³⁶⁶。

確かに現実の世界においては、《月に》でも示されているように、希望はとくに子供が享

受するものであり、大人が追憶によって得るのと同様の効果を生む。しかしレオパルディの詩においては、未来への希望そのものも、つねに追憶の中で語られる。先に見た《シルヴィアに》はむろんのこと、《祭りの日の夕べ *La sera del dì di festa*》(1820 年)であれ、《夢 *Il sogno*》(1820 年頃)であれ、また《かの貴婦人に *Alla sua donna*》(1823 年)や後期の詩《アスパジア *Aspasia*》(1834 年頃)においてさえも、レオパルディの詩の中で希望について語られるとき、それはいつでも、過去に抱いた希望である。もし現在の時間の中で語られることがあったとしても、それは希望の否定というかたちで提示される。そして、希望の粉碎は美しい幻想のヴェールを剥ぎ取り、「真実」(＝人間の普遍的不幸)という陰鬱な相貌を露わにする。希望が現実によって不可避免的に裏切られることを悟ったレオパルディは実際、1824 年頃を境に、快樂は過去にのみ求められるという見方へ移行してゆく。それゆえ、レオパルディにとって希望の糸は、追憶の中に織り込まれているかぎりにおいて甘美であると言えるだろう。

2. プラトンの二世界説と想起説

《シルヴィアに》において、詩人は「自然」に対し、幼年時代に与えてくれた希望をなぜ裏切ったのだ、という調子で抗議する(36-39 行)。レオパルディにとって「自然」とは、この世界すべての生の法則であり、永遠の秩序を司るものである³⁶⁷。彼によれば「自然」は、人間とすべての動物を生む「善良な母」³⁶⁸である一方で、同時にまた「残酷」で「無慈悲な母」³⁶⁹として、その息子に不幸をあたえつづけるものとして存在する。このような、いわば「世界苦」を託つレオパルディのペシミスティックな世界観は、「すべては不幸である」で始まる『省察集』の有名な一節に明示されている³⁷⁰。

すべてが不幸であり、その不幸が不可避であるならば、人間はいったいどう対処すればよいのか。この不幸に運命づけられた現実世界の過酷から逃れるための方策を、レオパルディは「想像力」の働きに見出した。そのことを示す、第 1 章で見た『省察集』の記述を今一度引こう。

感受性に富み、想像力豊かな人、つまりわたしがかつて人生の大半をそう過ごしてきたように絶えず感じ想像しながら生きているような人にとって、世界と事物はある意味で二重である。そういう人は目でもって塔や野を見るだろう、また耳でもって塔の

鐘の音を聴くだろう。だがそれと同時に、想像力でもってもう一つ別の塔ともう一つ別の野を見、またもう一つ別の音を聴くだろう。対象物のこの二つめの種類の方にこそ、事物のすべての美と快楽が存するのである。目、耳、その他の感覚器官がその感覚を受容するところの単純な〔一重の〕対象物だけしか見、聴き、感じることができないような生は（一般的に生とはそういうものなのであるが）惨めである。³⁷¹

ある一つの対象物が、現実と想像の両方にわたり二重に存在するという、世界の二重性を示唆するこの断章について再考したい。ここで提示された二重の対象物、二つの世界という着想について、フェッルッチは、プラトンの世界像に驚くほど似ている、と述べている³⁷²。その指摘は、ある一面では非常に的を射たものだと言ってよい。ここで、プラトンの学説を確認しておこう。

プラトンによれば、われわれの魂はかつてイデア界にあってイデアだけを見て暮らしていたが、その穢れゆえにイデア界を追放され、この現実世界に来て肉体（ソーマ）という牢獄（セーマ）に縛りつけられることになった。その途中で忘却（レーテー）の河を渡ったので、かつて見ていたイデアをすべて忘却したけれども、この現実界でそれに似た個物を見ると、かつて見ていたイデアを思い出す。つまり、われわれのもつ真の認識はすべて想起（アナムネーシス）だと見るのである。この見方の前提として、言うまでもなく今述べた「イデアの世界」というものが想定されている。つまり、個々の事物が時間のなかで生成消滅し変化するのに対して、イデアは永遠に不生不滅であり、変化することもない。プラトンは、生成消滅する個物から、この現実の世界つまり自然（ピュシス）を超えたところに、永遠に変わることのないイデアだけからなる世界を想定しているのである。それゆえ、このわれわれの住む現実世界と、この現実世界である事物を見ることによって想起されるイデアの世界、この2つの世界は、レオパルディの提示する2つの世界と似ているように思われる。なによりもレオパルディは、プラトンを古代第一の哲学者・詩人として称賛しており³⁷³、またカンツォーネ《かの貴婦人に》は、いかにもプラトンの主題に拠っているのである。

しかしながら、現象学がプラトンの世界観の変奏でないように、レオパルディの世界像もイデアの焼き直しではない。唯物論者レオパルディが現実世界に対置するもうひとつの世界は、プラトンの言うような「まさに〈美〉であるところのもの」というような、単一不変の実質そのものを措定する、ある意味で神秘主義的とも言えるような世界のことは

なく、むしろ現代の脳科学へ連なる理性的な観察眼によって提示されたものであろう。つまりレオパルディにとってのもうひとつの世界とは、個々人の脳の中で作られた虚像としての世界、つまり思念や想像によって生み出された世界だと言うことができる。それはプラトンの、生以前のア・プリオリなアイデアなどではなく、生の営みのなかで獲得されるア・ポステリオリなものにほかならない。レオパルディ自身、『省察集』の中で、「美の原型あるいは形相などというものは存在しない。それはつり合いという概念以外の何ものでもない。事物に先立って事物のアイデアが存在するというのは、プラトンの夢想だ」³⁷⁴と述べており、プラトンのアイデアを主題とした《かの貴婦人に》に関しても、「著者が愛を傾ける女性は（……）どこにも見出されない女性である」³⁷⁵と述べているのである。

それでは、レオパルディの語るもうひとつの世界とは、いかなる性質のものなのだろうか。それは、かつて見た（聴いた）ことのある対象物の「追憶」の所産である。

la massima parte delle immagini e sensazioni indefinite che noi proviamo pure dopo la fanciullezza e nel resto della vita, non sono altro che una rimembranza della fanciullezza, si riferiscono a lei, dipendono e derivano da lei, sono come un influsso e una conseguenza di lei. [...] la sensazione presente non deriva immediatamente dalle cose, non è un'immagine degli oggetti, ma della immagine fanciullesca; una ricordanza, una ripetizione, una ripercussione o riflesso della immagine antica. ³⁷⁶

我々が、幼年時代が終わってから、それ以後人生のうちで感じる非限定的な想像や感覚の大部分は、幼年時代の追憶にほかならない。そうした想像、感覚は、追憶に関わるものであり、追憶に由来し、追憶から生じるのである。つまりそれらは追憶の影響、結果のようなものである。（……）今感じられる感覚は直接的に事物に由来するわけではないので、対象物のイメージではなく、幼年時代のイメージなのである。すなわち、それは昔のイメージの追憶、反復、反響、反映なのである。

この断章からもわかるように、レオパルディが語っているのは、「野辺そのもの」とか「塔そのもの」といったアイデアとしての像、事物の原型ないし規範としての像ではなく、レオパルディ自身の想像の中で見る——べつの言い方をすれば、記憶を介して見る——野辺であり塔である。そして実際に、レオパルディの詩における追憶は、それがより幻想的・神秘的なイメージへと相貌を変化させることがあっても、いつでもレオパルディ自身の経験

がもとになっており、実際に自分の目で見た（耳で聴いた）事物を、追憶という想像力の一機能によって——詩人自身の想像力のフィルターを通すことによって——模倣ないし再現しているのである。

いま「模倣」「再現」という言葉を使ったが、レオパルディの志向する追憶の性質を明らかにするために、この点についていま一步踏み込んで考察する必要がある。彼は追憶の特性について、先の断章の7年前に、すでに次のような興味深い記述を残している。

La memoria non è quasi altro che virtù imitativa, giacché ciascuna reminiscenza è quasi un'imitazione che la memoria, cioè gli organi suoi propri, fanno delle sensazioni passate, (ripetendole, rifacendole, e quasi contraffacendole) [...]. / [...] la proprietà della memoria non è propriamente di richiamare, il che è impossibile, trattandosi di cose poste fuori di lei e della sua forza, ma di contrattare, rappresentare, imitare, il che non dipende dalle cose, ma dall'assuefazione alle cose e impressioni loro, cioè alle sensazioni [...]. E le ricordanze non sono richiami, ma imitazioni, o ripetizioni delle sensazioni, mediante l'assuefazione. ³⁷⁷

記憶は、ほとんど模倣する能力以外の何ものでもない。それというのも、どの想起をとってみても、それは記憶が——つまり記憶をつかさどる器官が——過去の諸感覚から（それらを反復し、つくり直し、ほとんど模造するようにして）なすところの模倣といえる類のものなのだから。（……）記憶の特性は、正確には呼び戻すことではない。そんなことは不可能である。事物は記憶とその力の外に位置しているからだ。記憶の特性は〔むしろ事物と〕交渉することであり、描写することであり、模倣することである。それは事物には左右されず、事物に対する慣れと事物の印象つまり感覚に係っている。（……）追憶は〔事物・経験の〕呼び戻しではなく、慣れを介しての、模倣あるいは感覚の反復なのである。

ここでレオパルディが主張していることを要約すれば、次のように言えるだろう。すなわち、追憶という行為によって召喚された過去の事物というのは、過去時が現在時であったその時に眼前で五感により実際に感知した事物とは別物である。記憶は、現実のものとして見たり聞いたり触れたりした事物をふたたび眼前に、過去時と同一の事物を実質を具えたそのまゝの姿で呈示することではできない。記憶にできることは、「慣れ

assuefazione」——すなわち経験の反復と記憶の蓄積による事物の抽象作用・観念化——を通して、現実の事物と似た事物を頭の中にイメージ（視像・音像）として映し出すこと、過去時の感覚を擬似的に再現することにすぎないのである。要するに、追憶は想像の圏域に属するものであるということが繰り返し語られているわけであり、これは7年後の「二重の世界」という着想に符合する。レオパルディにとって「追憶」がほぼ「想像」と同値であることが、この記述からも確認されるのである。したがって、詩人が自らのうちに構築する、現在時に属さない追憶の世界は、過去の記憶に依りながらも、過去時に属するわけではない。過去時の世界に似てはいるが、しかしどの時間にも属さない、いわば非時間の想像世界である。

レオパルディは事物の二重性を提示しつつ、現実世界にあるものしか見ることができないのは不幸だ、と言う。そして、「一般的に生とはそういうものだ」という括弧内の言葉は看過されてはならない。それは、この現実世界の隅々にまで行き渡った不幸、まさに「世界苦」の謂いだからであり、《シルヴィアに》（60-61行）にも示されたレオパルディの冷徹な観察の表れだからである。宿命を甘受せざるをえない諦念を滲ませながら、レオパルディは詠じている。

All'apparir del vero 真実が現れたとき

Tu, misera, cadesti [...] おまえ〔シルヴィア〕は、惨めに、死んだ（……）。

しかし二重の世界を示唆した『省察集』の断章は、想像によって事物を見ることで、つまり——《追憶》（19-24行）³⁷⁸で、あの遙かな海へ、山々の向こうへ越えてゆきたいと想像したように——現実世界からもうひとつの世界である想像世界へと越境してゆくことによって、現実世界の事物しか感じられないことの惨めさと不幸から逃れられる可能性を暗示している。それこそがレオパルディにとっての追憶のきわめて重要な意味であろう。

3. 経験と記憶

二重の世界の一方すなわち想像世界が「再現」を通じて発源するところの「経験」と「記憶」は、レオパルディの詩において要石の役目を果たしている。そのことはレオパルディの「追憶の詩学」を考えるうえで、けっして見逃すことができない。「追憶」という語

がすでに「経験」という前提を内示しているわけであるが、たとえば《無限》と「経験」の関係については、すでに 1940 年代にレオパルディ研究に大きな貢献をしたティルゲル・ヤルポリーニが指摘しているし、ごく最近ではジラルディが言及している。彼らが一様に指摘するのは、《無限》は詩人の精神がたどった過程、つまり「経験」の叙述であるという点である³⁷⁹。確かにこの有名な短詩においては、自分にとって親しかったタボルタボルの丘、視界を遮る「この」生垣、また風が樹々の間を吹き抜けさらさらと立てる音を実際に聴いたことが、詩人を「無限」の思考へと導き、想像世界への没入を促した。

《無限》に限らず、レオパルディの詩的想像世界は、つねに自らの経験と記憶を出発点としている。《月に》においては、まさに記憶そのものを主題としており、過去の経験がたとえ苦しみに満ちたものであったとしても、追憶というフィルターを通すことによって「心地好い」ものとなることが歌われている。《シルヴィアに》で語られる経験も初めに見た通りであり、《追憶》についても同様のことが言える。同時期に書かれた2つの詩《嵐の後の静けさ *La quiete dopo la tempesta*》と《村の土曜日 *Il sabato del villaggio*》(ともに 1829 年)における嵐とその後の静穏、土曜日の村の様子は、レオパルディによって繰り返し経験された日常の風景にほかならない。詩の舞台における「現在」(現在時制をとって進行する)は、詩人の記憶の蓄積により抽象化された世界として、ある持続性を獲得している³⁸⁰。「アスパジアもの連作 *Ciclo di Aspasia*」と呼ばれる5篇の詩は、フィレンツェ滞在時(1830-33 年)の熱烈な愛情と失恋の経験を反映している³⁸¹。さらに、晩年の傑作《金雀児 *La ginestra*》(1836 年)を例にとってみても、詩人が実際にヴェスヴィオの荒漠とした風景の中に見出した金雀児の記憶を土台として築かれた詩であると言えるだろう。要するに、レオパルディの詩的想像世界は、経験と記憶に支えられた世界であり、詩人の自伝的要素の多分に内在した追憶の世界である、とすることができるのである。

「記憶」または「追憶」というテーマについて、多くの研究者たちは、1828-29 年に書かれた一連の詩に関してのみ論じてきた。彼らは、この時期レオパルディが滞在先のピサから妹パオリーナに宛てた手紙³⁸²の内容を根拠にして、また「追憶」と直接に結びつく内容やタイトルからも、特に「追憶の詩」だと説明するのである。彼らの言う「追憶の詩」とは、レオパルディがかつての自分の想像力を取り戻し、昔のように詩を作ったという、《再生》に歌われている意味での「追憶の詩」であり、確かにその点に関して疑義を差し挟む余地はないが、その意味するところは狭く限定されている。また、たとえばブラズッチの次のような指摘も正しいだろう。《自然とアイスランド人の対話》(1824 年)に示され

た人間にとっての永遠普遍の不幸の開智は、レオパルディのうちに「時の感覚」を惹起した。それは一方で（詩において）追憶の光のもとで過去を生き直す衝動へ結びつき、他方で（『省察集』において）追憶をめぐる一連の省察を生み出した³⁸³。そして「時の感覚」の意識上への顕在化は、詩的沈黙からの再生の経過（1824-28年）と無関係ではないだろう。しかしながら、「時の感覚」が自覚的に感得される以前から、《無限》や《月に》などを例に挙げて考察してきたように、すでにレオパルディは「追憶の詩」をつくっていたのである。

「記憶」は、詩人の直接経験を反映しているというだけにとどまらない。人類の歴史もまた、広範な読書を通じてレオパルディの記憶の一部となる。レオパルディは、個人の「幼年時代」と人類ないし国民の「幼年時代」を——とりわけ「想像力」の優位性と、それに対置される「理性」の劣位性において——パラレルなものと見なしていたが³⁸⁴、彼の詩想においても古代への憧憬が顕著である。特に《イタリアに *All'Italia*》（1818年）など初期のカンツォーネは、詩人個人の記憶よりも人類の記憶である歴史・神話に依っている³⁸⁵。そこでは現在における「真実」の認識という哲学的契機が、^{イディッリ}田園詩で幼年時代への追憶の契機と不可分であるのと同様に、古代への追憶の契機と密接に結びついている³⁸⁶。《イタリアに》における古代ローマ人たちの発する声や音、《アンジェロ・マイに *Ad Angelo Mai*》（1820年）で称賛をもって語られるレオパルディの詩想に数々の靈感をあたえた偉大な先人たち、《春に *Alla primavera*》（1822年）において哀惜しつつ描かれる神話世界の神々の姿、《始祖たちへの頌歌 *Inno ai patriarchi*》（1822年）における旧約聖書の世界。こうした先人たちの記憶としての古代の幻想は、レオパルディの幼年時代の幻想と響き合い大きな喜びを誘起しつつ、詩人の記憶と同化していった。その記憶は、詩人の活発な想像力と結びついて作品に投影されているのである³⁸⁷。

そしてまた、《金雀児》における荒涼とした火山地帯の風景にさえも、自己の直接経験による記憶のみならず、若年にスタール夫人の小説『コリンヌ』を読んだことによる内的経験が重ね合わされていると考えることもできよう。早くから座右の書となっていたスタール夫人の書物には、ヴェスヴィオの荒涼たる風景がきわめて印象的に描写されており³⁸⁸、晩年になってヴェスヴィオ近くに移り住むずっと以前に、まだ見たことのない火山地の風景が若き詩人の記憶にすでに鮮明なヴィジョンとして刻み込まれていたであろうことは想像に難くないからである³⁸⁹。

このようにレオパルディの詩想においては、経験と記憶が中心的な役割を担っている。

彼がいつも「追憶の詩」を書いていたというのは、以上のような重層的な意味合いにおいてである。したがって、レオパルディは過去からのみ想像を汲み上げる、と言っても過言ではあるまい。それは、彼の敬愛したスタール夫人が「想像力は過去を求める」³⁹⁰と述べたことと等しい。レオパルディ自身、「想像と想像から得られる楽しみの大部分が追憶に存する」³⁹¹と言っているのである。

さらに言えば、レオパルディの思想が経験を反映しているというのは、『カンティ』だけでなく、他のあらゆる著述に見られる事実である。初期の自伝的ノート『少年期の思い出 *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*』（1819年）や『初恋の日記 *Diario del primo amore*』（1817年）は言うまでもなく、15年間にわたって書き綴られた『省察集』に関しても、ウンガレッティは「いつも経験の結果だった」³⁹²と評したし、最近でもリゴーニが『省察集』でなされた考察は、どの部分をとってみても具体的な経験の跡をとどめている」³⁹³と述べている。そして、レオパルディの経験と記憶を映したこれらの作品は、何らかの具体的なかたちで、彼の思索＝詩作活動の結晶たる『カンティ』にその影を投げかけている。『カンティ』はしたがって、「ある魂の物語 *storia di un'anima*」³⁹⁴（実現されなかった自伝的小説の計画）が、詩集として実現化したものだと言えよう。

4. 追憶と詩作

緒言において言及した問題に戻ろう。レオパルディにとって、追憶はつねに甘美で心地よい感覚を齎してくれるものである。その意味では確かに、「快樂の理論」として提示される「漠とした、不確定な」心地好い状態の志向という意味において重要である。しかし追憶が、詩人としてのレオパルディにとってより大きな意義を持つのは、それが創作の場に移され、詩的想像世界に投射されるという点においてではないだろうか。

追憶によって、レオパルディは失われた過去を哀惜し甘美な幻想にひたるだけでなく、追憶によって齎されるイメージそのものの方をも重視しているように見受けられる。なぜなら追憶によるイメージこそ、レオパルディにとって「詩的」なものだからである。《シルヴィアに》の少し後の文章で、レオパルディは述べている。

Un oggetto qualunque, per esempio un luogo, un sito, una campagna, per bella che sia, se non desta alcuna rimembranza, non è poetica punto a vederla. La medesima,

ed anche un sito, un oggetto qualunque, affatto impoetico in se, sarà poeticissimo a rimembrarlo. La rimembranza è essenziale e principale nel sentimento poetico, non per altro, se non perché il presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico; e il poetico, in uno o in un altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago. ³⁹⁵

いかなる対象物であれ——たとえば、ある場所とかある田園風景といったものは、それがどんなに美しいとしても、何らかの追憶を呼び覚ますことがないならば、眺めるに際して全く詩的なものとはならない。同じ田園風景——あるいは場所であれ、いかなる対象物であってもよいが——は、それ自体は全く非詩的であっても、それを思い出すときには、この上なく詩的なものとなるだろう。追憶は、詩的感覚において必要欠くべからざる中心的なものである。その理由は他でもない、現在に関わることはそれが何であれ、詩的ではありえないからである。詩的なものは、つねに何らかのかたちで、遠いとか不確定とか漠としたもののの中に存する。

ここでも主題とされているのは、もうひとつの世界、すなわち追憶の世界についてである。だが追憶のなかのイメージをめぐって語られているのは、快の感覚ではなく、「詩的感覚」である。追憶は「詩的感覚」にとって「本質的」かつ「中心的」である、と詩人レオパルディが言うとき、それは追憶によるイメージが「詩的」であり、詩作に欠かせない要素であるということであろう。別の箇所でも「最も詩的な感覚・想像と、そこから生まれる喜びは、ほとんどすべて追憶に存する」³⁹⁶とされている。つまり、詩人としてのレオパルディにとっては、幸福だった幼年時代を愛惜するという表現内容よりも、むしろ追憶による心地好い感覚・イメージが「詩的」であること自体が重要なのであり、追憶が詩(作)に必要であるという点にこそ重きを置いているように見受けられるのである³⁹⁷。実際、ピサで書かれた文章では、次のようにも述べられている。

Uno de' maggiori frutti che io mi propongo e spero da' miei versi, è che essi riscaldino la mia vecchiezza col calore della mia gioventù; è di assaporarli in quella età, e provar qualche reliquia de' miei sentimenti passati, messa quivi entro, per conservarla e darle durata, quasi in deposito; è di commuover me stesso in rileggerli, come spesso mi accade, e meglio che leggere poesie d'altri [...]. oltre la

rimembranza, il riflettere sopra quello ch'io fui, e paragonarmi meco medesimo; e in fine il piacere che si prova in gustare e apprezzare i propri lavori, e contemplare da se compiacendosene, le bellezze e i pregi di un figliuolo proprio, non con altra soddisfazione, che di aver fatta una cosa bella al mondo [...].³⁹⁸

わたしが自らの詩行の目的とし、かつ詩行から期待するところの最大の実りのひとつは、それらの詩行がわたしの若い時の熱でもって、わたしの老いをあたためてくれることである。それは〔換言すれば〕、老年に達した時に詩行を味わい、過去に経験した感覚（感情）のいくばくかの残滓を感じ、それを詩行のうちに置き、いわば預けることで、保存し持続させること、それらの詩行を読み返すときに、わたし自身を感動させることにほかならない。それは他人の詩を読むよりも良い（……）。追憶に加え、かつてそうであったところの自分について思いをめぐらし、今現在の自分自身と比べること、そして最後に自分の作品を味わい評価するときに、また自身満足しながら自分の息子たる作品の美と価値に見とれるときに感じる喜び。それはこの世界でひとつの美しいものをなしたという、ただそれだけの満足のみを伴う（……）。

《パリーニあるいは栄誉について *Il Parini ovvero della gloria*》（1824 年）にも垣間見える詩作への熱意は、一方で、読者を想定した栄誉への意志に衝き動かされているものであるかぎり、詩に表現された詩人自身の追憶を読者によって追体験してもらおうという願望に支えられていると言えよう。しかしそれは、究極的には「わたし自身」の快樂に還元されるものであり、その満足感はまさに「過去に経験した感覚」を追体験する快樂に、つまり追憶の快樂に由来する。追憶と詩作の衝動は、レオパルディのなかでかくも分かちがたく結びついているのである。それゆえレオパルディが追憶を「詩的」なものと捉えるのは、たんなる言葉の綾ではない。『省察集』には「快樂の理論」に寄り添うようにして、つねに「詩的」という問題に関する一貫した探究の道筋が観察される。そのことは、これまで引用してきた断章からも窺い知ることができるだろう。つまり彼は追憶を、「詩的」創造行為にいつでも転移しうるものと見なしていたのである。この事実は、詩人であるレオパルディにとって、きわめて重要な意味を持つ。

では詩作にあたって、とりわけ追憶が、レオパルディの心のかくも大きな部分を占めるのは、一体いかなる理由によるのだろうか。それというのも、これまで引用してきた諸々の『省察集』断章からは「無限なるもの」によって齎される快樂以上のものは読み取れな

いが、緒言で触れたように「無限なるもの」のカテゴリーには「時間の遠さ＝追憶」だけでなく「空間の遠さ」や「夜」、「死」なども属しており、追憶のイメージが「漠とした、不確定な」もののすべてを代表するわけではない。したがって、レオパルディの詩における追憶の重要性のすべてを「無限の快樂」によって説明し尽くすことはできないのである。ならば詩作への衝動が、まさに追憶とかくも強く結びつくその理由は何か。それを探るためには、レオパルディの作品において追憶が「無限の快樂」をあたえることの他に（あるいはそれと関連して）、具体的にどのような働きをしているのかを知らねばならないだろう。「世界の虚無性」を疾うに見抜いていたレオパルディが、追憶は感動を誘うものであると言い、不幸な世界における幸福の可能性を示す鍵だと考えていたとするならば、それは追憶のどのような機能と効果によるものなのだろうか。

5. 追憶・夢と詩的靈感

このことを深める鍵が、『オペレッテ・モラーリ』の《タッソとジェニオの対話 *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*》（1824年）の中にある。タッソを主人公とするこの作品では、聖アンナ病院の独居房に幽閉されていた主人公が、「彼の親しい精霊 suo Genio familiare」すなわちダイモン（なぜダイモンと言えるかについては後で触れる）と、つかの間の対話を楽しむ。その対話の中で、レオパルディの詩想のいくつかの主要なテーマが話題にのぼる。それが「追憶」と「夢」である。

タッソはときどき、愛した女性レオノーラのことを思い出し、全身がぞくぞくするほどの喜びを感じる、と語り、ふたたび愛する女性に会う希望が持てるならば、自分はまだ「幸福になる能力」を失ったことにはならない、と言う。そしてジェニオ（ダイモン）に、「実際にその女性を見るのと、考えるのではどちらが甘美か」と問われ、こう答える。「わからない、けれども確かに言えることは、彼女を目の前に見ていたときには、ひとりの女性に見えた。しかし遠くから〔時間を隔てて〕見ると、彼女は女神のように見えたし、今もそう見えるのだ」³⁹⁹。ここで是非とも注目しなければならないのは、時間を隔ててみることで、つまり追憶によって想像の中で見ることで、愛した女性が女神のような理想的な完璧さをもって見える、ということである⁴⁰⁰。それは《月に》で歌われている、追憶の心地好さと苦痛緩和の働きの延長線上にあるが、しかしそうした消極作用よりもさらに強い、追憶の積極的効果である。

そしてジェニオはタッソに、夢の中でレオノーラに会わせてやる、と約束する。ジェニオが言うには、夢というのは現実よりもずっと美しく、ずっと甘美なものである。この点で夢は、《月に》における追憶とほとんど同じ性格のものであり、またタッソが追憶の中でレオノーラを見るとときと同様の美化作用をもつ、ということが読み取れるだろう。タッソの物語ではさらに、夢は真実の代わりに「大いなる慰め」を与えてくれるものであるとされ、現実世界に対置されている。そのことから、夢が想像・追憶と重なるものであることがわかる⁴⁰¹。

レオパルディは、しばしば「夢 *sogno*」を、「想像 *immaginazione*」や「幻想 *illusione*」の同義語としてメタフォリカルに使用しているが、睡眠時の夢もまた、追憶と不可分の関係にある。そのことは、すでにウンガレッティも認めていたし⁴⁰²、またプレーテも、「追憶は〔詩の中の〕虚構の真実において、イメージが永続し、幻想が〔現在のこの世界の〕事実にとって代わることのできるような時間を設定する」と述べ、詩の中では苦悩に満ちた現実世界に想像と幻想が取って代わるという意味において、夢と追憶の類似性を認めている⁴⁰³。そして実際に、ごく初期のレオパルディの手になる哲学的考察集のうちに睡眠時の夢についての科学的分析があり、夢が記憶にもとづくヴィジョンであることが示されている。すなわち彼によれば、覚醒時に知覚した（したがって既知の）個々の様々な事物や思念が、まどろみの状態において不規則的かつ無秩序に組み合わされて現れるのが夢であり、夢とは睡眠時に働く想像力の所産なのである⁴⁰⁴。

以上の考察から、夢と追憶が、レオパルディの詩想において大きく重なるものであることが証明された。加えて、それらが対象を美化・神聖化する働きをするものであるということ、真実を美化するが故にまた大きな慰めの機能を果たすものであることが明らかとなった⁴⁰⁵。それは「漠とした、不確定な」状態が心地好さを齎すという「快楽の理論」の意味するところに加え、詩的想像世界のイメージに美的な豊かさと天上的な軽やかさを付与するものであり、現実世界で懊悩するレオパルディの実存の重みを支えるものであると言えるだろう。そう諒解すれば、詩人が《夢 *Il sogno*》の中で、「ぼくたちの人生から未来が奪われた今、追憶がぼくを救ってくれますように」⁴⁰⁶と絶望的な願いを吐露した理由もまた明白になる。

さて、追憶と夢による快楽を求めるタッソの姿にレオパルディ自身の姿が投影されていることに異論の余地はないだろう。そうであるならば、タッソの幽閉状態は、僻村レカナティに閉じ込められているレオパルディ自身の状態⁴⁰⁷と重なって見えてくる。そして

この幽閉状態は、ひいてはレオパルディとすべての人間がこの不幸な現実世界に閉じ込められている状態とも重なって見えてくるだろう。なぜなら、人は一般に、二重の世界の一方すなわち現実世界にあるものしか見えないからである。そのような不幸からタッソを、レオパルディを、すべての人間を、追憶と夢によってもうひとつの世界＝想像世界へと連れ出してくれるのは、ジェニオである。このジェニオとは一体何者か。

別の角度から見てみよう。ジェニオは、孤独な苦悩の闇のなかにいたタッソに、「黄昏の薄明」という境界消失の心地好い時間と場を提供し、さらには夢によってタッソを神聖化された女性に会わせるという役割を担う存在である。タッソを一種のエクスタシス状態へと導くこのジェニオとはまさに、人間と神との間の仲介者たるダイモンであることが了解されるだろう。実際、“Genio” がダイモンを意味することは、その語源からも確認できる。イタリア語の“genio” はラテン語の“genius” にあたる。この「ゲニウス」という語はギリシア語のダイモンの意味を継承しているのである。しかしながら、「ゲニウス」の語義は多岐にわたる。日本語ではしばしば「天才」という訳語が当てられ、文脈によっては誤解を生じかねないが、「天賦の才能（の持ち主）」を意味する狭義の「天才」に加え、「精霊」「守護霊」それに「創造的精神」「詩的靈感」のような意味をも、「ゲニウス」は含みもつ。レオパルディも“genio” という語の多義性を認めており⁴⁰⁸、彼の作品においても“genio” はダイモンであると同時にまた「天分 ingegno」をも意味するのであって、単一の意味にのみ限定して受け取ることはできない。タッソと対話を交わすダイモンはタッソ自身の天分でもあり、神聖な詩的靈感でもある。それゆえ、詩人の天分・詩的靈感の別名であるジェニオが追憶と夢を喚起する者であることは、レオパルディの詩想が追憶と夢を源泉としていることの確かな裏付けとなっている⁴⁰⁹。かくして、レオパルディにおける記憶と詩的創造の深い結びつきは、今や明らかとなった。

結論

レオパルディは、現実世界と想像世界という2つの世界を認知・感得し、不幸な現実世界に、快樂と幸福を可能とする想像世界を対置した。そして想像世界の根底にあるのが追憶である。透徹した眼差しにより世界の真実を見抜き、世界苦の絶望のうちに深く沈潜してゆくレオパルディを、追憶は心地好い幻想によって慰める。「わたしの心」——すなわち想像力・感受性——からのみ生命力と慰めが得られると《再生》の中で歌われているよう

に⁴¹⁰、甘美な幻想によって快楽を得ることのできる想像世界は、レオパルディにとって、過酷な現実世界の苦痛を癒してくれる一種の治療薬、あるいは「不吉な真実 *infausta verità*」⁴¹¹から逃れるための避難場所としての役割を果たしていると言える。

だが詩人としてのレオパルディにとって、追憶の目的は、つかの間の慰めや安息に終始するわけではない。彼が過去の追憶へと向かうのは、詩的創造をめざしてのことである。想像力を欠いた理性優位の近代を不毛で「散文的」時代と見るレオパルディが、詩作にあたって、想像力の豊かだった古代＝幼年時代に想いを馳せたのは、いかにも自然なことであった。しかしそれは、たんに懐古の情を詩に詠み込むこととは截然たる一線を画している。それというのは第一に、レオパルディの詩における追憶世界は、つねに陰惨な現実世界との烈しいコントラストを背景に召喚されている。第二に、追憶は過去の事実そのままの再現ではないということである。つまり、追憶のなかのイメージ・感覚は——タッソの対話篇に見られるように——想像力の特性により美化・聖化され、「実り豊かな印象 *fruttuosa impressione*」⁴¹²となって再現されるのである。

「真実」があらわになった今、もはや幼時＝古代の幻想は錯誤にすぎないということを確知した上でなお、彼は自分の「生来の力 *ingenita virtù*」⁴¹³である想像力でもって、かつて享受しえた甘美な幻想——詩人は幻想のことを「甘美な欺瞞 *dolci inganni*」、「至福の錯誤 *beato errore*」などと言葉を変えて繰り返し名指しする——を取り戻したいという願望を強く抱いていた。幼年時代に抱いた感覚・快楽を想像力によって再現する行為、そうして取り戻したつかの間の幸福を詩行のうちに「保存し持続させる」ことこそが、レオパルディにとっての追憶の意味なのである。したがって、《シルヴィアに》のなかで詩人が哀惜する失われた幼年時代の幸福は、不幸を運命づけられた現在においては、まさに「追憶の詩学」によって贖われることになる。このような意味において、対話篇の中でタッソの語った言葉「幸福になる能力 *facoltà di essere felice*」は、「実際にはそうでない事物の知覚を可能とする」「想像能力 *facoltà immaginativa*」⁴¹⁴という言葉と響き合っている。そのような「想像能力」に支えられた追憶は、過去の事物を「模倣」しつつも、世界を変えることを可能としてくれる⁴¹⁵。そして神話を欠いた「散文的」時代にあって、新たな神話創造を可能とするもの、すなわち詩を可能とする原動力となる。ゆえに追憶は、「無限の快楽」を得るための方策というだけにとどまらず、レオパルディにとって詩的創造の真に豊かな源泉となるのである。

第3章 回帰と永遠

1. *La quiete dopo la tempesta* と *Il sabato del villaggio* について

レオパルディが1827年11月から翌28年6月にかけて、ピサで一時^{いつとき}の幸福な時期を過ごし、春（4月）に《再生 *Il risorgimento*》と《シルヴィアに *A Silvia*》を作詩する。ところがその幸福な時は、つかの間の春が過ぎ去るように突然終わりを迎える。弟ルイージの死により、やむなく故郷レカナーティへ帰還することとなったのである。そして、帰郷後の8月26日から9月12日にかけて、《追憶 *Le ricordanze*》をつくるが、ピサ滞在によって再生した詩的靈感は衰えることなく、詩人はすぐに《嵐の後の静けさ *La quiete dopo la tempesta*》と《村の土曜日 *Il sabato del villaggio*》を書き上げる。9月17日から29日という短い時間で立て続けに書かれたこのふたつの詩は、デ・サンクティスがふたつの墓碑詩について「同じ心理的星座のもとに生まれた」⁴¹⁶と述べたのと同じように、内容的にも互いに双子のような関係にある。つまり、これらの詩にはテーマ的に、『省察集』でしばしば論じられる「快樂の理論 *teoria del piacere*」、すなわち人間の幸福についての省察を直接に反映していると意味においてそう言えるのである。だがその点に加え、今ここで考察の中心としたいのは、もうひとつの目立った共通点、すなわち、このふたつの詩において回帰・反復・継続のモチーフが非常に顕著な形であらわれているという点についてである。

ミカエル・リファテールは、「文体とは、語連続のある要素に対して読者の注意を否応なく喚起する浮彫り」⁴¹⁷であると述べているが、《嵐の後の静けさ》と《村の土曜日》には、いま上に挙げた詩にも増して、回帰・反復・継続のモチーフが「読者の注意を否応なく喚起する」ものとなっている。内容を追いながら、ふたつの詩を順に見てゆきたい。

2. 《嵐の後の静けさ》における回帰・反復・継続のモチーフ

まずは《嵐の後の静けさ》の全文を示しておこう。

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; 5
 Sgombrarsi la campagna,
 E chiaro nella valle il fiume appare.
 Ogni cor si rallegra, in ogni lato
 Risorge il romorio
 Torna il lavoro usato. 10
 L'artigiano a mirar l'umido cielo,
 Con l'opra in man, cantando,
 Fassi in su l'uscio; a prova
 Vien fuor la femminetta a còr dell'acqua
 Della novella piova; 15
 E l'erbaiuol rinnova
 Di sentiero in sentiero
 Il grido giornaliero.
 Ecco il Sol che ritorna, ecco sorride
 Per li poggi e le ville. Apre i balconi, 20
 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.
 Si rallegra ogni core. 25
 Sì dolce, sì gradita
 Quand'è, come'or, la vita?
 Quando con tanto amore
 L'uomo a' suoi studi intende?
 O torna all'opre? o cosa nova imprende? 30
 Quando de' mali suoi men si ricorda?
 Piacer figlio d'affanno;

Gioia vana, ch'è frutto
 Del passato timore, onde si scosse
 E paventò la morte 35
 Chi la vita abborria:
 Onde in lungo tormento,
 Fredde, tacite, smorte,
 Sudâr le genti e palpitâr, vedendo
 Mossi alle nostre offese 40
 Folgori, nemi e vento.
 O natura cortese,
 Son questi i doni tuoi,
 Questi i dilette sono
 Che tu porgi ai mortali. Uscir di pena 45
 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
 Nasce d'affanno, è gran guadagno. Umana 50
 Prole cara agli eterni! assai felice
 Se respirar ti lice
 D'alcun dolor: beata
 Se te d'ogni dolor morte risana.

嵐は過ぎ去った。わたしは聞く、鳥たちがお祭りをする（喜んで歌いさえずる）のを。そして雌鶏が道に戻ってきて、自分の「いつもの」歌を繰り返すのを。ほら、静穏な空があそこ、西の方、山のあたりにひろがる。野辺は晴れ渡り、谷間では川が澄みわたる。あらゆる心がふたたび活気づき、あらゆる場所で「長く続く低い」物音がふたたび生まれて（聞こえて）きて、いつもの仕事に戻ってくる。職人は仕事道具を手に、歌いながら戸口に出て、「嵐が去ったばかりの、まだ」湿った空を眺める。先を競って、少女が新しい「今降ったばかり」雨の水を汲みに外へ出てくる。そして野菜売りが、小道から小道へと毎日の叫び声を繰り返す。ほら、太陽が戻ってきて、ほ

ら、丘陵や村々に微笑みかける（明るく照らす）。使用人が〔あちこちで、どの家でも〕バルコニー〔の窓〕を開け放ち、テラス〔の窓〕を開け放つ。そして目抜き通りから、鈴のチリンチリンという音が遠く聞こえてくる。旅程を再開した旅人の馬車が、キシキシ音を立てながら通ってゆく。

ふたたび活気づく、あらゆる心が。今この時ほど、生がこんなにも甘美で愉快的時はいつかあるだろうか？これほどの愛情をもって、人が自分の職に精を出す時があるだろうか？仕事に戻ったり、新しいことに取りかかったりする時があるだろうか？自分の不幸を今ほど忘れていられる時があるだろうか？喜びは苦しみの子。〔喜びとは〕過ぎ去った恐れ（苦悩）が生みだした空しい歓喜にほかならない。その〔恐れのため〕に、生を忌避していた者〔まで〕が、震えおののき死を恐れたのだ（が）。その〔恐れのため〕に、稲妻、黒雲、風がわれわれに襲いかかろうと荒れ動くのを見て人々は、長く苦しみながら、冷たく蒼ざめ黙り込んで、汗をにじませ、震えたのだ（が）。

おお 親切的な（寛大な）自然よ、おまえが与えてくれる贈り物はこれなのだ。これが、おまえが死すべき者たち（人間）に施す楽しみなのだ。苦しみから〔外に〕出ることが、わたしたちの間では楽しみなのだ。おまえは苦しみを気前良く（たっぷりと）まき散らし、悲しみがおのずと湧き上がる（生まれる）。そして時々、ほんとうに奇蹟的なことに、苦悩から生まれるあのわずかの喜びは大きな収穫となる。人類は永遠の存在（神々）に愛されている！もしなんらかの苦しみから〔解放されて〕息をつくことができるなら、大いに幸福なことだ。〔だが〕もし死が、あらゆる苦しみを癒してくれるなら、〔人間よ〕おまえは至福だ。

この詩は3つの節からなる“canzone libera (canzone leopardiana)”と呼ばれる形式——「形式」いう言葉を使ってよいなら——によるものであり、その3つの節にはそれぞれ明確な性格の違いが認められる。第1節は、嵐の後の風景描写であり、レアリスティックな語彙により、「善（幸福）bene」が表現される。第2節は、反語的問いの連続に始まり、詩の中心とも言えるアフォリズム的な詩行(v. 32: «Piacere figlio d'affanno»)をはさんで、嵐の最中のフラッシュ・バックへ、というふうに、次節への推移部となっている⁴¹⁸。それは「嵐の後」の「善（幸福）」から「嵐の最中」の「悪（不幸）」への反転＝思念上の逆行でもある。第3節は、「快樂・幸福 piacere」の儚さと人間の不幸な状態、すなわち「悪

(不幸) male」についての一般的考察が観念的な語彙によって表現される。

さて、回帰・反復・継続のモチーフを、(1) 言語レベル、(2) イメージのレベル、さらに、(1) は、(a) 語彙、(b) 文体、に下位区分して詳細に見てゆこう。

まず (a) 語彙レベルの区分におけるモチーフである。ネンチョーニ⁴¹⁹は、レオパルディの抒情詩に頻出する“ri-”という接頭辞を伴う動詞を「レオパルディの内面の奥深くを垣間見させる語彙」とし、そうした動詞は「カンツォーニ [= ボローニャ版 (1826 年) に収められた初期の 10 篇のカンツォーニのこと] には見られないが⁴²⁰、『ある魂の遍歴の記録』に特徴的な反復＝循環 *ricorso* という心理的モチーフに内在的に関わっており、その執拗な繰り返しによって、まさに意味形態論上のレオパルディズムを形成している」⁴²¹と述べている。ネンチョーニの言う、この「反復 *ricorso*」を含意する“ri-”という接頭辞が、『嵐の後の静けさ』の中では頻繁に用いられている。「*ripete*」(v. 4) は、雌鶏が「繰り返し」鳴くことを意味し、「*risorge*」(v. 9) は、人々のいつもの生活の音が「再び」聞こえるようになることを示す。「*rinnova*」(v. 16) は、野菜売りがいつもの行商の声を「再開し」「繰り返す」ということであり、「*ritorna*」(v. 19) は、太陽が「戻ってきて再び」輝き出す、ということである。また、旅人が旅を「再開する」ことをあらわす「*ripiglia*」(v. 24)、苦悩から「再び」開放される意の「*respirar*」(v. 52)、死が苦悩から開放し「再び」健やかにするという意の最終行「*risana*」(v. 54)⁴²²まで、“ri-”で始まる語は多数観察される。そして、8 行目と 25 行目にあらわれる「*si rallegra*」も、この“ri-”を伴った語と見なしうる。つまり、“*rallegrarsi*”は“ri-*allegarsi*”であり、心が「再び活気づく」という意味に解釈できるのである。それというのも、『イソヒヨドリ *Il passero solitario*」(v. 35)、《アスパジア *Aspasia*》(v. 104)、《ジーノ・カッポーニ侯爵への改詠詩 *Palinodia al marchese Gino Capponi*》(v. 262) では、“ri-”を伴わない“*allegarsi*”という形が用いられているからであり、この詩の「反復」と「回帰」のモチーフに鑑みれば、詩人が意図的に“*rallegrarsi*”という語を選択したと考えられるからである。

9 行目の「*romorio*」と 23 行目の「*tintinnio*」——ともに音声を表象する語——に目を転じてみよう。これらはともに“-io”という「継続性」を含意する接尾辞の付いた語である。この接尾辞によって、村の生活音、鈴のチリンチリンと鳴る音は反復的に継続し、またそれらが「遠くから」聞こえてくることによって、その継続性は漠とした「無限」ないし「永遠」の響きとして喚起されることとなる(レオパルディの詩において、音要素が「無限性」と結びつく重要なファクターとなっていることも忘れてはならない)。

語が直接に「回帰」をあらわす場合も観察される。「tornata» (v. 3) は、雌鶏がいつもいる道に「戻って」きたことをあらわし、「torna» (v. 30) は、人々がいつもの仕事に「戻る」ことをあらわす。「si ricorda» (v. 31) は「思い出す」、つまり過去の記憶の「回帰」を示している。さらに、「恒常性」を含意する語として、「いつもの仕事」（それに戻ってゆく）を意味する «il lavoro usato» (v. 10)、「毎日の叫び声」（それが戻ってくる）を意味する «Il grido giornaliero» (v. 18) が挙げられる。「神々」を意味する «eterni» (v. 52) も、その原義「永遠なる存在者」が「存在の永遠の継続性」、要するに「永遠性」を喚起している。

さらに、「novella piova» (v. 15:「今降ったばかりの新しい雨水」)、「cosa nova imprende» (v. 30:「新しい仕事に取りかかる」) は、「再生」と「回帰」のイメージを喚起する。

次に、(b) 文体の面を見てみよう。すでに《追憶》第7節で執拗な語の繰り返しが見られるように、この詩においても語の反復が顕著である。以下順に示すと、「Ogni cor si rallegra, in ogni lato» (v. 8)、「Di sentiero in sentiero» (v. 17)、「Ecco il Sol che ritorna, ecco sorride» (v. 19)、「Apri i balconi, / Apri terrazzi e logge la famiglia» (vv. 20-21)、「Piacer figlio d'affanno [...] Nasce d'affanno» (v. 32 e 50. この例では同一語句のあらわれる行が互いに離れてはいるが、前者が行末に置かれ第10音節にアクセントがくるのに対し、後者は詩行の第4音節にアクセントが落ちることで、リズム面で反復の効果が出ていると言えるだろう)、「D'alcun dolor [...] d'ogni dolor» (v. 53-54) という具合である。また、同義語ないし類義語の並列も、「Fredde, tacite, smorte» (v. 38)、「Folgori, nemi e vento» (v. 41) に加え、「doni» (v. 43)、「diletti» (v. 44) というふたつの類義語のすぐ後に、後者の同語単数形 «diletto» (v. 46) が続き、45行目と47行目の末尾にそれぞれ «pena»、「duolo» という同義語が置かれている。また、49行目の «per mostro e miracolo» は、「mostro」がラテン語法で「miracolo」と同義であることから、同義語反復による伝統的レトリックのひとつ endiadi (二詞一意) となっている。第2節における反語的疑問文の反復による畳用・列叙法も、レトリックとして効果的⁴²³であるのと同時に、「反復」のモチーフを支える重要な文体上の表現要素となっている (vv. 27-31: «Quand'è, come'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?»)。

最後に、(2) イメージのレベルである。これは特に第1節に観察される。2行目の、嵐の中で口をつぐんでいた鳥たちが「再び」嬉しそうに囀りはじめる様子、4・5行目の、西方の空が雨雲を吹き払い「再び」晴れ渡ってあらわれてくるイメージ、また7行目で同

じく嵐の空の暗さと雨によって見えなくなっていた山間の川が、晴れて明るくなったために、「再び」きらきらと輝きながらあらわれてくるイメージ（あるいは嵐によって混濁していた川が「再び」澄みわたってあらわれてくるイメージ）。そして、11-13 行目で職人が戸口のところに「再び」現れる様子、14 行目で少女が水を汲みに「再び」外へ出てくる様子、そして、20-21 行目で使用人たちが「再び」窓を開け放つイメージである。これらはすべて「嵐の後」の再生・再開のイメージであり、人間の生の営み・自然の「必然的＝必要な」運動の回帰・反復に帰しうる。

この詩の第 1 節は、闇と薄明の支配する『カンティ』の中にあって例外的に輝かしく清々しい胸のはずむような光景を呈示している。しかし、その光輝と幸福に満ちた嵐の後の再生のイメージは、第 2 節をはさんで転覆される。だがこの時間の「反転」は、実は第 1 節冒頭で予示されていると見ることができる。1 行目の *«Passata è la tempesta»* である。一目瞭然、構文が通常の語順と真逆になっているのだ。このフレーズの「反転」は、嵐がまた「戻ってくる」であろうことをすでに暗示しているのではないだろうか。もうひとつ、非常に際立つ語順の逆転が見られる。8 行目の *«Ogni cor si rallegra»* は、第 2 節冒頭（25 行目）で *«Si rallegra ogni cor»* と語順を逆転して反復されている。これもまた、嵐の再来を暗示するかのよう効果を持っているようだ。第 2 節はこの語順の逆転に始まり、全体が種々のイロニーによって構成されていることがわかる。

このように、《嵐の後の静けさ》は「善」から「悪」へ反転し移行する。そして生の普遍的・本質的「不幸」を説き、「束の間の幸福を楽しめ」というメッセージを発信するものであろう。《村の土曜日》最終節で「わたし」が少年に向かって発するメッセージも同様である。フビーニ／ビージの言う「ふたつの教訓譚＝田園詩 *due apologhi-idilli*」⁴²⁴ という呼び名は、そのようなメッセージ性を意味している。そして、「束の間の幸福を楽しめ」というメッセージ性は、レオパルディの「快樂の理論」がその裏付けとなっている。次の記述を読んでみたい。

L'uniformità è certa cagione di noia. L'uniformità è noia, e noia uniformità. [...].
La continuità de' piaceri [...] o di cose poco differenti dai piaceri, anch'essa è uniformità, e però noia, e però nemica del piacere. E siccome la felicità consiste nel piacere, quindi la continuità de' piaceri (qualunque si sieno) è nemica della felicità

per natura sua, essendo nemica e distruttiva del piacere. La Natura ha procurato in tutti i modi la felicità degli animali. Quindi ell'ha dovuto allontanare e vietare agli animali la continuità dei piaceri. [...]. 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. Laonde le convulsioni degli elementi e altre tali cose che cagionano l'affanno e il male del timore all'uomo naturale o civile, e parimente agli animali ec. le infermità, e cent'altri mali inevitabili ai *viventi* [...] (i quali mali benché accidentali uno per uno, forse il genere e l'università loro non è accidentale) si riconoscono per conducenti, e in certo modo necessari alla felicità dei viventi, e quindi con ragione contenuti e collocati e ricevuti nell'ordine naturale, il quale mira in tutti i modi alla predetta felicità. E ciò non solo perch'essi mali danno risalto ai beni, e perché più si gusta la sanità dopo la malattia, e la calma dopo la tempesta: ma perché senza essi mali, i beni non sarebbero neppur beni a poco andare, venendo a noia, e non essendo gustati, né sentiti come beni e piaceri, e non potendo la sensazione del piacere, in quanto realmente piacevole, durar lungo tempo ec.^{4 2 5}

単調さは倦怠の確かな原因である。単調は倦怠であり、倦怠は単調である。(……)。快樂の継続、(……)あるいは快樂とそれほど変わらない事柄の継続は、それ自体も単調さであり、それゆえに倦怠であり、それゆえに快樂の敵である。そして幸福は快樂に存するので、快樂の継続は（その快樂がどんなものであろうとも）その本来の性質上——快樂の敵であり快樂を破壊するものなのであるから——幸福の敵なのである。

〈自然〉は、あらゆる仕方で動物の幸福を気づかしてきた。そのため〈自然〉は、動物から快樂の継続を遠ざけ、それを禁じなければならなかった。(……)。そういうわけで、いかに悪が幸福そのものに必要となるのか、そしていかに悪が自然の全体的な秩序における善のまさしく本質的な要因となるのかが知れよう。とりわけ、どちらでもない事柄が、つまり善でも悪でもない事柄が、それ自体で倦怠の原因となることがわかろうというものだ。(……)そしてさらに、どちらでもない事柄は、快樂を中断

することがなく、それゆえに悪がするようにには単調を打ち破ることがない。悪だけが劇的かつ完全に快楽を中断し打ち破ることができるのだ。それゆえ四大元素の激変や、自然状態あるいは文明状態にある人間に、また動物に苦悩や恐怖の悪を引き起こす同様の事態、換言すれば、疾病や、その他「生物」(……)にとって不可避のありとあらゆる悪は(そうした悪はその一つひとつが偶然のものであっても、おそらくその全体としての種は偶然のものでない)、生物を幸福へと導き、ある意味で生物の幸福に不可欠なものと認識される。それゆえに、それらの悪は自然の秩序の中に合理的に含まれ位置づけられ受容されることが認められる。自然の秩序はあらゆる仕方で先に述べた幸福を目指すからである。このことはそのような悪が善を際立たせるからというだけでなく、また病気の後ではより健康を、嵐の後ではより静穏を享受できるからというだけでなく、そのような悪がなければ善はすぐに——倦怠となってしまう、もはや味わわれなくなり、善や快楽として感じられることがなくなり、快楽の感覚が実際に心地よいものとして長くは続くことができないので——善でさえなくなってしまうからである。

ここではレオパルディの思想の枢要である「倦怠 *noia*」——《夜の歌》や《タッソとジェニオの対話》においても主要なテーマのひとつとして語られる、彼にとっての「世界苦」の根源である——のテーマをめぐって綴られており、《嵐の後の静けさ》と同じ「嵐」という自然現象を例に議論が展開されている。したがって、詩の中心的テーマはやはり「喜びのむなしさ・儚さ」(v. 33: «gioia vana»)ということになるだろう。そして、喜びがすぐに過ぎ去る束の間のものであると明示することで(フビーニ／ビージも同様の指摘をしているように⁴²⁶)、逆説的にその喜び(第1節)を輝かしいものとして強烈に印象づける結果となっている。

だが、レオパルディがこれらの詩で表現したかったのは、おそらくそれだけではあるまい。回帰・反復のモチーフは教訓的メッセージにのみ一義的に収斂されうるものではないだろう。先に分析した言語レヴェル・イメージレヴェルの回帰・反復・継続のモチーフは、普遍的な自然の生の過程であるとすれば、「自然 *natura*」の「永遠に繰り返す行程」⁴²⁷の一樣相であることが見て取れる。善と悪の永劫の交替。「破壊と再創造の永遠の循環」はそのまま、「嵐の最中」の恐れ・苦しみと「嵐の後」の再生の喜びに重ね合わせられる。ここにレオパルディの詩における「永遠性」への志向が見て取れるのである。

そしてこの詩の「永遠性」のモチーフに注目すれば、第1節から第3節への、「善」から「悪」への移行が、決して直線的なものではなく、循環的なものであることが見えてくる。つまり、この詩で示される「人間の不幸」と「快樂の儚さ」をめぐる考察は、「善」を否定し心ならずも「悪」を肯定するといった類の議論に終始するわけではない。哲学的な考察・散文においてなされる前言撤回とは、明確に趣を異にしているのだ。

V'è la continuità di tale o tal piacere, la qual continuità è uniformità, e perciò noia ancor essa, benché il suo soggetto sia il piacere. Quegli sciocchi poeti, i quali vedendo che le descrizioni nella poesia sono piacevoli hanno ridotto la poesia a continue descrizioni, hanno tolto il piacere, e sostituitagli la noia (come i bravi poeti stranieri, detti *descrittivi*) [...].⁴²⁸

あれこれ種々の快樂の継続があるが、たとえその実体が快樂であっても、そのような快樂の継続は単調さであり、それゆえにそのような単調さもまた倦怠となるのである。

（外国のご立派な、「描写的な」と言われる詩人たちのように）詩の描写が快いものだと見なす、あの愚かな詩人たちは、詩を単なる連続的な描写に貶め、そのために快樂を取り去り、倦怠に置き換えてしまったのだ。

ここには、詩人としてのレオパルディの意図がはっきりと示されている。それは先に引用した「倦怠」と「快樂」の関係についての考えを、詩のあたえる効果として応用したものだと言える。ただ快い描写を呈示することのみに終始すれば、快樂そのものが果てしない倦怠の中へと回収されてゆくことになる。だから、レオパルディは、普遍的な人間の生という哲学的レヴェルのみでなく、詩の楽しみという副次的レヴェルにおいても倦怠を避け、美しく喜びに満ちた描写的な「善」の部分と、人間の不幸を教説する「悪」の部分との両方を詩の中に配した。「嵐の後の静穏」な光景のあたえる快樂だけでなく、「嵐」そのもの——それは無論、人生の「嵐」でもある——についての思考をも促した。そのために「嵐の後」の快樂がいつそう輝きを放って見えるように。これこそが、直線的・説明的な哲学散文と違い、循環的な表現を許容する詩という芸術形式によってレオパルディが実現しようとしたことであろう。そして詩が、たとえ嵐の齎す暗い「不幸」と「死」のイメージで閉じられようとも、静穏の後に（フラッシュ・バックにより時間が「反転」し）嵐が戻ってきたように、嵐の闇は必ずまた晴れるはずだとわれわれは知っている。最後に死に

よる絶対的な救済というほとんど絶望的な詩想が示されているとはいえ、回帰のモチーフが暗示するように、「苦しみ」（第3節）はふたたび「喜び」（第1節）へと戻ってゆくだろう。この「自然」の運動の反復・回帰こそ、教訓的メッセージの衣裳の下にそっと忍ばせた詩人の「永遠性」への志向のあらわれではなかろうか。それは見方を変えれば、自然自身が、仲介者たる詩人の口を借りて、自らの神秘を語っているのだとも言えよう⁴²⁹。つまり詩人は、自然のすべての事物（種・属）は、「永遠性」という「時の無限」のなかで循環・継続することを暗に示すことで、その永遠の循環の中に生きる個人の一回性の生を際立たせ、その限られた時間を楽しむことを教説しているのである。

われわれのこの世界は、究極的には自然の「永遠」に、言うなれば「非・時間」に解消されることになる。だが個人について言えば、一旦幼年期を過ぎてしまえば希望と幻想は奪われ、一回限りの人生の苦痛を癒してくれるものはもはや「死」しかない。おそらくは、これが《嵐の後の静けさ》の最大のテーマであろう。レオパルディにとって、「死」は「無」であり、「無限なるもの」でもあった。それゆえに彼の求め続けた「心地好い」状態なのである（「死」の問題をめぐっては、第4章で再考する）。

3. 《村の土曜日》における回帰・反復・継続のモチーフ

《村の土曜日》についても、その詩想と、回帰・反復・継続のモチーフを確認したい。まずは詩をここに示しておこう。

La donzelletta vien dalla campagna,
In sul calar del sole,
Col suo fascio dell'erba; e reca in mano
Un mazzolin di rose e di viole,
Onde, siccome suole, 5
Ornare ella si appresta
Dimani, al dì di festa, il petto e il crine.
Siede con le vicine
Su la scala a filar la vecchierella,
Incontro là dove si perde il giorno; 10

E novellando vien del suo buon tempo,
 Quando ai dì della festa ella si ornava,
 Ed ancor sana e snella
 Solea danzar la sera intra di quei
 Ch'ebbe compagni dell'età più bella. 15
 Già tutta l'aria imbruna,
 Torna azzurro il sereno, e tornan l'ombre
 Giù da' colli e da' tetti,
 Al biancheggiar della recente luna.
 Or la squilla dà segno 20
 Della festa che viene;
 Ed a quel suon diresti
 Che il cor si riconforta.
 I fanciulli gridando
 Su la piazzuola in frotta, 25
 E qua e là saltando,
 Fanno un lieto romore:
 E intanto riede alla sua parca mensa,
 Fischiano, il zappatore,
 E seco pensa al dì del suo riposo. 30
 Poi quando intorno è spenta ogni altra face,
 E tutto l'altro tace,
 Odi il martel picchiare, odi la sega
 Del legnaiuol, che veglia
 Nella chiusa bottega alla lucerna, 35
 E s'affretta, e s'adopra
 Di fornir l'opra anzi il chiarir dell'alba.
 Questo di sette è il più gradito giorno,
 Pien di speme e di gioia:
 Diman tristezza e noia 40

Recheran l'ore, ed al travaglio usato
Ciascuno in suo pensier farà ritorno.

Garzoncello scherzoso,
Cotesta età fiorita
È come un giorno d'allegrezza pieno, 45
Giorno chiaro, sereno,
Che precorre alla festa di tua vita.
Godi, fanciullo mio; stato soave,
Stagion lieta è cotesta.

Altro dirti non vo'; ma la tua festa 50
Ch'anco tardi a venir non ti sia grave.

夕暮れ時に、〔家畜たちにあたえるための〕草の束とともに、野から少女が戻ってくる。そして手には、薔薇と堇の花束をたずさえている。それらの花でもって、いつものように、明日の祭日のために、胸と髪を飾るつもりなのだ。〔戸口の〕階段に、近所の女たちと一緒に、老婆は腰かけ、糸を紡ぐ、日の沈む方角に向きながら。〔老婆は〕自分の良い時〔＝幸福だった若かりし日々〕のことを語りつづける。「祭日には〔いつも〕身を飾ったものだった。そして夕べになると、まだ健やかで軽やかだったわたしは、最も美しい（青春）時代の仲間たちとして持った男たちのあいだにまじって、ダンスを踊ったものだった。」今や空ぜんたいが暗くなり、顔を出したばかりの月が白みはじめる頃、晴天の空はふたたび青が濃くなり、丘々や屋根がふたたび影をおとす。いま、鐘の音が、やって来る祭りの合図をおくる。そして、その音を聞くと、心がふたたび慰められると、おまえは言うだろう。子供たちは、小広場で群れをなして、大声をあげて、あちらこちらを跳ねまわりながら、陽気なざわめきをたてる。そして農夫は、口笛を吹きながら、〔我が家で彼を待つ〕つつましい食卓へ戻ってゆき、心のなかで休息の日のことを思う。

それから、周囲の他のすべての明かりが消え、そして他のすべてのものが静まりかえるとき、おまえの耳には、かなづちを打つのが聞こえ、のこぎり〔の音〕が聞こえるだろう。まだ起きていて、工房の中にこもり、ランプの明かりで、夜が白む前に〔祭日の朝がくる前に〕仕事を片付けようと急ぎ、懸命になっている大工の音が。

この日〔＝土曜日〕が、〔週の〕7日のうちでもっとも嬉しい日、希望と喜びにみち

ている。翌日は、「過ぎ去る」時間が、悲しみと倦怠をふたたび齎すだろう。そしていつもの（毎日の）つらい仕事に、誰もが思考のなかでふたたび戻ってゆくだろう。

喜びにみちた快活な少年よ、おまえのその花盛りの時代（年齢）〔＝幼年〕は、歡喜にみちた〔祭日の前の〕日のようだ。おまえの人生の祭日〔＝成年〕の前にやって来る、明るく晴れわたった日のよう。楽しめ、わが〔親愛なる〕少年よ。今のおまえの年齢こそが、甘美な状態であり、喜ばしい季節なのだ。他におまえに言うべきことはない。だが、おまえの祭日〔＝成年〕のやって来るのが遅くとも、おまえは悲しむな。

全 51 行からなるこの詩は、第 1 節の長さ（30 行）に比して他節の短さが際立っているとはいえ、4 つの詩節はそれぞれ明確な性格を持つ。村の土曜日の現実の動きのある風景描写（第 1 節）、昼間の風景描写から夜の情景描写へ＝土曜日から日曜日へ（第 2 節）、哲学的考察とコメント（第 3 節）、具体的・現実的から一般的・観念的へ（第 4 節）という流れである⁴³⁰。

さて、詩の冗長な分析は倦怠を生みかねない。ここでは、詩にあらわれる回帰・反復・継続のモチーフを箇条書きにして示そう。

vv. 1-3: «La donzelletta vien dalla campagna, / In sul calar del sole, / Col suo fascio dell'erba»（少女が夕暮れ時に、日常の仕事を終えて野から「戻ってくる」イメージ）。

v. 5: «siccome suole»（習慣的継続性）。

v. 11: «novellando vien»（「語りはじめる」とも解釈できるが、この詩の反復・継続のモチーフに照らせば、ここでは反復をあらわす「繰り返し語る」という解釈できる。それは何度も繰り返される日常の風景という意味においても。また、「novellare」という語は語源的に「新しくする」という含意を持ちうることも、その反復性がこの詩のモチーフに合致することから重要）。

v. 14: «solea danzar»（習慣的継続性）

v. 17: «Torna azzurro il sereno, e tornan l'ombre»（「回帰」をあらわす“tornare”という動詞の「反復」）。

v. 23: «il cor si riconforta»; v. 28: «riede»; v. 30: «riposo»（接頭辞“ri-”）。

v. 33: «Odi [...], odi [...]»（同語反復）。

v. 41: «travoglio usato»（習慣的継続性）。

v. 42: «farà ritorno» (回帰)。

《嵐の後の静けさ》と同様に、この詩にも教訓的なメッセージがこめられていることに疑いはない。そして《嵐の後の静けさ》ほどではないにせよ、文体上の回帰・反復・継続のモチーフがかなり顕著だと言える。「祭り festa」はレオパルディの詩の重要なトポスのひとつであるが、この語が反復して5回あらわれることも暗示的である⁴³¹。さらに、42行目の«ritorno»が38行目の«giorno»と押韻していることも、副次的に回帰・反復のモチーフと連動している⁴³²。これらのモチーフは、やはりレオパルディの「永遠性」への志向を反映したものであろう⁴³³。

《嵐の後の静けさ》ではフレーズの「反転」が観察され、その「反転」が嵐の回帰・反復と結びつくことが示された。一方《村の土曜日》では、詩の登場人物の担う役割に、ある「反転」の関係が観察される。第1節に登場する「少女 donzelletta」と「老婆 veccherella」である。「少女」は明日の祭りを楽しみにし、摘んできた花で身を飾って出かけることを考えている。つまり、明日への希望に満ちた「少女」のまなざしは「未来」へと向けられているのである。しかるに、かつての若かりし頃の思い出を語り、幸福な時を懐かしむ「老婆」のまなざしは、「過去」へと向けられている。「少女」と「老婆」が対称関係にあることは、両者ともに指小接尾辞(diminutivo)の付加されている名詞であるという点に加え、それぞれが同じ語句を伴って呈示されていることから明らかであろう(「少女」: «vien»、«suole»、«al dì di festa」、 「老婆」: «vien»、«solea»、«al dì della festa»)。ふたりの登場人物のまなざしは、それぞれの方向が時間軸において——鏡に映したかのように——正反対であり、両者の関係は「現在」のこの場所を中心点として「反転」していると言える。この鏡に映したかのような対称関係を簡単に言い換えるならば、「老婆」はかつて「少女」であったはずであり、「少女」はやがて「老婆」になるだろう、ということである。この時間軸の「反転」は、第4節の、祭日を心待ちにする無邪気な「少年 garzoncello」と、今や老いたと感じる詩人自身である「わたし」との関係においても、同様に見て取ることができよう。

こうして時間軸の「反転」もしくは「可逆性」により、「未来時」と「過去時」は、「わたし」と「わたし」のまなざしを介して詩的想像世界に参加する読者の「現在時」で交差し、そこから、思考＝想像の中で、時間軸の双方向へと開かれてゆくことによって、いわば「無時間」ないし「非・時間」の世界に——換言すれば「永遠」のうちに——解消される

ことになるのである。

4. 追憶・回帰・永遠

レオパルディの志向する「永遠性」をめぐって、主として言語・文体面とそれが喚起するイメージからの考察を試みてきた。だが、その「永遠性」へ志向がレオパルディの「無限の詩学」においていかなる意味を帯びているのか、もう少し整理して考える必要があろう。

カヴァッリーニは、このふたつの詩に観察される「回帰 *ritorno*」のモチーフについて分析した後に（「反復」と「継続」については触れていない）、「このモチーフは一義的ではなく、意味の上で多面的かつ微妙な差異を帯びうることに留意するべきである」⁴³⁴と述べ、『カンティ』の中の他の詩についても「回帰」のモチーフの研究を適用できる可能性を示唆し、いくつかの使用語例を拾い出しながら簡略な分析を試みている。

実際、「回帰」のモチーフは、『カンティ』の中に頻繁にあらわれる。たとえば、レオパルディの帰郷という伝記的事実を反映した《追憶》の最初の部分に、「回帰」のモチーフは、回想を交えた顕著なかたちであらわされている。

Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea
Tornare ancor per uso a contemplarvi
Sul paterno giardino scintillanti,
E ragionar con voi dalle finestre
Di questo albergo ove abitai fanciullo,
E delle gioie mie vidi la fine. (vv. 1-6)

大熊座の美しい星々よ、わたしはまたかつてのように、父の庭のうえに輝くおまえたちをふたたび眺め、そして、わたしが子供の頃住み、自分の喜びの終わりを見たこの家の窓から、おまえたちとふたたび語らうことになるとは思ってもみなかった。

また、「追憶」というタイトルからして、記憶の回帰というテーマが明らかである。その前に置かれた詩《シルヴィアに》においても、若き日々とその幸福な時を象徴するシルヴィアという少女の記憶が、19回に及ぶ動詞の半過去形の反復によって詩人の心に回帰する。そ

して《再生》においては、石のように固くなり死んだようになっていた詩人の「心 cor」（この語は詩の中に 10 回あらわれる）の再生がテーマとして歌われている。それは生き生きとした感情と詩的靈感の「回帰」を喜ぶ讃歌にほかならない。

また、この後第 4 章で見る《心を占める思い *Il pensiero dominante*》の冒頭では、「愛の思い」の回帰が歌われている。

Dolcissimo, possente
Dominator di mia profonda mente;
Terribile, ma caro
Dono del ciel; consorte
Ai lugubri miei giorni,
Pensier che innanzi a me sì spesso torni. (vv. 1-6)

このうえなく甘美で、力づよい、わたしの精神の奥深くを支配する者。怖ろしい、だが大切な天の贈り物よ。わたしの悲痛な（陰惨な）日々の伴として、わたしの前にかくもしげく戻りくる〔愛の〕思いよ。

同様に、《アスパジア *Aspasia*》冒頭でも、「ときおり、わたしの心に、あなたの俤がよみがえる、アスパジアよ」(vv. 1-2: «Torna dinanzi al mio pensier talora / Il tuo semblante, *Aspasia*») というふうに、回帰・反復のモチーフがあらわれる。

伝記的事実によっても、レオパルディが恋多き人であったことが知られており、初期の《初恋 *Il primo amore*》、《かの貴婦人に *Alla sua donna*》のほか、後期のフィレンツェ・ナポリ時代につくられた愛をめぐる詩には、愛の回帰・永遠性のモチーフが頻繁にあらわれる。とりわけ《心を占める思い》では、第 4 章で詳しく見るように、文体上も「反復」が顕著である（上に引いた一節でも、「Dolcissimo ... Dominator ... Dono」という、行頭の“do-”の音による頭韻が目立っている）。

さらに《夜の歌》においては、牧人が月にたいして発する問いに、次のようなものが見られる。「おまえは久遠の径をふたたび（繰り返し）行くことにまだ飽きていないのか？」(vv. 5-6: «Ancor non sei tu paga / Di riandare i sempiterni calli?»)。その先では、世界の事物が休みなく動き続けることの意味について牧人は自問する。「それから、休むことなく循環し、動きの始まったところ（出発点）へつねに戻ってゆく、天上と地上のあらゆる

事物の多くの労苦のことを、多くの動きのことを〔わたしは考える〕」(vv. 93-96: «Poi di tanto adoprare, di tanti moti / D'ogni celeste, ogni terrena cosa, / Girando senza posa, / Per tornar sempre là donde son mosse»).ここにあらわれる回帰・反復・継続のモチーフは、すべて宇宙の「永遠性」に関わっている。

しかしながら、カヴァッリーニはもう一步踏み込んだ考察をすることなく、「そこ〔＝《嵐の後の静けさ》と《村の土曜日》〕にあらわれる回帰のモチーフは、偶発的なものでも副次的なものでもなく、そのあらわれ方に違いはあるにせよ互いに補い合うような仕方で、〔レオパルディの〕もっとも明快なイメージと省察のうちのいくつかを形づくっている」⁴³⁵と結ぶにとどまり、最終的には「回帰」のモチーフに何かしらの『カンティ』全体に亘る重要な意味を見出すにはいたっていない。

だがこの回帰のモチーフは、反復・継続のモチーフと一体となり、『カンティ』を支える通奏低音としての、レオパルディの詩学・詩想全体に深く関わる重要なテーマのひとつのあらわれだと考えられるのである。それが「永遠性」への志向である。

「永遠」なる存在として『カンティ』に頻繁に登場する「月」(《追憶》では大熊座の星たち)、その「月」に「わたし」が繰り返し言葉と心をさし向けるのも、「永遠性」への志向のあらわれのひとつだろう。

では、《嵐の後の静けさ》と《村の土曜日》に表現された「永遠性」への志向は、レオパルディの「無限の詩学」においては、いかなる位置づけがなされうるのであるのか。

テッリーニは、《再生》《シルヴィアに》《追憶》が「現在と過去の関係に基づいて構成上分割されている」、つまり詩節による明確な区分けが過去と現在の対比を示しているのとは違い、《嵐の後の静けさ》と《村の土曜日》は「日常風景（出来事）の記録と普遍的運命、現在のふたつの相異なる、対照的な側面の間」の対比の上に構成されている、と述べている⁴³⁶。しかしながら、これらのふたつの詩で描かれる村の日常風景もまた、詩人の「記憶」というフィルターを通したものであることを見過ごすわけにはゆかない。そこに描かれる村の日常は、詩人が自分の生まれ育った土地で繰り返し体験した過去のことがらを、その記憶の中での反復・蓄積から、追憶によって――ひとつの典型として――いわば抽象したものである。嵐と晴天の繰り返しや一週間の循環的反復は、それゆえに一回性の事象ではなく、レカナーティという場所において詩人により既に繰り返し目撃され体験されたことがらである。そのことは先に考察したように、繰り返しを示す種々の語によっても明らかであろう。

そしてこの典型は、ひいては自然の（あるいは人間の文明において）永久に繰り返す普遍的事象の一例でもあるだろう（われわれはここで、《自然とアイスランド人との対話》で示された「永遠に繰り返す行程」としてのレオパルディの自然観をふたたび思い出す）。《夜の歌》においても、その「永遠の行程」は、朝と夜、春夏秋冬という「時間の無限なる進行 *infinito andar del tempo*」として表現されていた⁴³⁷。それゆえに、これらの詩で表現された詩人にとっての「現在」は、「過去時」から「未来時」に向かって、「未来時」から「過去時」に向かって、「永遠」というパースペクティヴに投射されている開かれた普遍＝不変としての「現在」であり、詩人の視点は詩中の登場人物（動物も含め）たちにとっての「現在」からある距離を置いている、と見ることができる。《嵐の後の静けさ》における格言的・アフォリズム的な一行 *«Piacer figlio d'affanno»* (v. 32) と《村の土曜日》における終結部の教化的言説（vv. 49-51: *«Godi, fanciullo mio; stato soave, / Stagion lieta è cotesta. / Altro dirti non vo'; ma la tua festa / Ch'anco tardi a venir non ti sia grave»*）は、己の記憶から抽象した典型としての「現在時」に身を置く詩人が、現実には一回性の時間を生きる詩中の登場人物たちが身を置く「現在時」に自ら取り込まれることなく、そこから一定の距離を置いて客観的に眺めていることを示している。また「わたし」は、《嵐の後の静けさ》においては2行目の *«Odo»* に、《村の土曜日》では終わりから2行目の *«Altro dirti non vo'»* に顔をのぞかせるのみである。そのことも詩人と表現主題・対象とのある距離を示していると言えよう。そして、その「現在」との距離感（客観）は、「追憶」という、過去の記憶の想像中でのイメージ化が、現在の目の前の現実とは異なるという、レオパルディの「二重の世界」というヴィジョンと密接な関係があるように思われる。

「二重の世界」の一方である想像世界を支える「追憶」は、現象学の言い方を借りればレオパルディの「意識」とも言い換えることができよう。フッサールは「意識」そのものが根源的な時間意識だと考え、次のように述べた。「時間が構成されるためには同一化が可能でなければならない。わたしは何度でも想起することができ、いまによって満たされた時間の断片をいつでも再び作り出せる。そして再び作り出すことでいま所有している持続のなかで、おなじものを、ほかと同じ内容を伴うおなじ持続、おなじ客観を把握できる。客観とは、反復される作用のなかで、従って時間的な継起において、おなじ統一体として開示される意識の統一体だ。任意に多数の意識作用のなかで、同一のものとして、しかも任意に多数の知覚のなかでくりかえし知覚できるおなじ志向である」⁴³⁸。この言葉は、人間が自らの記憶によって再構成された時間の持続の中に生きる存在であるということを

提示している。勿論これがレオパルディの世界観と完全に重なるものではありえない。しかし少なくとも、レオパルディにとって「追憶」は、フッサールの言うような「時間の持続」のうちに生きることを可能としてくれるものとしてあっただろう。

「追憶」による想像上のヴィジョンは、現在のむき出しの現実の苛酷さを和らげ、不幸から解放された時間を持続させる機能を持つ。詩人は、幸福な時が二度と戻らぬことを知りながらも、幸福の回帰を切に求めるがゆえに回想によって失われた時を求めた。それは追憶が、不幸な記憶さえもその想像的機能により美化するからであり、また何よりも、想像の中での事物・行為・様態の回復と継続を可能としてくれるからである。それゆえ、これらのふたつの詩で示される、不幸に定められた人間の普遍的運命の啓示は、嵐の後の静穏や祭日を前にしたときの希望という束の間の喜びと幸福感を打ち消してしまうものではない。あるまい。たとえ最終的には生の苦悩を癒してくれるものが「死」をおいてほかにないとしても、詩人がつねに「追憶」につかの間の慰めを見出していることもまた事実である。そして先に確認したような、循環的な表現を許容する詩の持つ力は、実は「追憶」の性質である「永遠性」と密接に関わり合っているのである。《村の土曜日》の中で、過去に思いを馳せる老婆のまなざしが捉えるヴィジョンも、追憶による反復（「繰り返し語る」）すなわち「永遠性」のひとつの標しとなろう。彼女は追憶によって、過去の幸福な世界を何度でも再創造し再体験できるのである。

したがって、ここまで考察してきた回帰・反復・継続のモチーフは、それがレオパルディの詩的想像世界すなわち「追憶」の中で奏されることによって、「追憶」自体が内包する「非-時間性」をさらに増幅し、単方向の直線的時間論に還元されることのない、限りない「永遠性」を喚起しているのである。『カンティ』における回帰・反復・継続のモチーフの頻出は、その意味において、「永遠性」への志向をあらわしていると言えるだろう。そして、「追憶」の原理を支える「永遠性」への志向は、「無限の詩学」の通奏低音となっている。それゆえに「永遠性」への志向は、レオパルディの詩的想像世界そのものを支えている、とも言えるのである。

5. 追憶と生への意志

レオパルディの詩は、追憶という詩人の精神活動の投影された想像＝創造物である。そしてレオパルディの詩想において、回帰・反復・継続のモチーフが、彼の詩を成立させて

いる追憶という想像＝創造的行為と密接な関係にあることが、以上の考察で了解された。回帰・反復・継続は、「永遠性」の観念と結びつく。だが、追憶という精神活動の投影自体が、すでに「永遠性」の要素を内包しており、それらのモチーフは追憶の詩の中に頻出することで、詩の喚起する「永遠性」の観念をさらに強化し増幅させる装置として、レオパルディの詩的想像世界を下から支えているのである。

ところで、詩人は「倦怠」を避けるために、善と悪との永久の循環を詩の中に表現し、悪があるからこそ善が強く感じられるのだと主張していた。しかし、微視的視点で見れば、善と悪の循環的交替は環境の劇的変化であり、倦怠を打ち崩してくれるものであろうが、巨視的視点に立てば、そのような自然の循環も結局は同じことの繰り返しに墮すことになる。それはニーチェが「同じものがいつも帰ってくる」とツァラトゥストラに言わせた「永遠回帰」にほぼ等しい⁴³⁹。

「永遠回帰」という考えは相反する二つの方向へのベクトルを示す。ひとつは、これまでわれわれがレオパルディとともに見てきたように、「永遠性」を空想することは、「無限の快楽」を齎してくれるだろう。だが他方では、「永遠性」が「同一なるものの反復」であるならば、行き着くところ「単調」に陥り、「単調」は「倦怠」を齎し、ニヒリズムの極致へと向かいかねない。事実、「倦怠」を究極の苦痛と見なすレオパルディの思想は、ニヒリズムであると思なされることが多い。

レオパルディは、世界の虚無性、生の倦怠という、なまでむき出しの負の真実に生涯苦悩した。それは彼にとって動かしがたい、絶対的かつ決定的な事実であった。しかし彼は、その過酷な事実を一旦受け入れ、否応なしに是認したうえで、その虚無と倦怠からの脱出を図ったのである。その方策がレオパルディの「永遠性」への志向だったのではないだろうか。自然とこの世界の事物の「永遠回帰」は、そこにただ身を置くのみでは倦怠を招きかねず、生の必然的苦痛から解放されることもあるまい。だが、レオパルディにとって「永遠性」とは、自然の必然的法則としての「永遠回帰」を認めた上で、追憶＝想像による不動・無感覚の——「死」に象徴される——状態を求めることであった（この点については次章で詳しく考察する）。《嵐の後の静けさ》や《村の土曜日》において、世界と事物の永遠回帰をイメージや文体によって志向しつつも、その「永遠回帰」を追憶によって「もうひとつの世界」に移し替え美化することにより、慰めと生へのわずかな希望を得たのではないだろうか。

ニーチェは自らの考案した「永遠回帰」の袋小路にはまり込み、そこから抜け出すため

に次のような言葉を述べる。

もし私たちがたった一つの瞬間に対してだけでも然りと断言するなら、私たちはこのことで、私たち自身に対してのみならず、すべての生存に対して然りと断言したのである。なぜなら、それだけで孤立しているものは、私たち自身のうちにも事物のうちにも、何ひとつとしてないからである。だから、私たちの魂がたった一回だけでも、絃のごとくに、幸福のあまりふるえて響きをたてるなら、このただ一つの生起を条件づけるため必要であったのであり——また全永遠は、私たちが然りと断言するこのたった一つの瞬間において、認可され、救済され、是認され、肯定されていたのである。

440

ニーチェはここで、「永遠回帰」を積極的に肯定する態度を示し、心ならずも自ら仕掛けたニヒリズムの罟から逃れることを試みる。ジル・ドゥルーズは、ニーチェのこのような態度を観察し、彼の「永遠回帰」の思想の独特の秘密が「選択的」であるとして次のように述べる。「ツァラトストラはだから、『永遠回帰＝選択的な存在』という同一性を理解するのだ。どうして反動的なもの、ニヒリズム的なものが、また否定的なものが回帰することがありえよう、なぜなら〈永遠回帰〉とはただ肯定についてのみそういわれる存在、ただ能動的に動いている生成についてのみそう言われる存在なのであるから。(……)〈永遠回帰〉は〈反復〉である。が、それは選分ける〈反復〉であり、救う〈反復〉なのである」⁴⁴¹。

このようなニーチェの「永遠回帰」の思想に対する態度は、レオパルディのそれと一脈通ずるところがあるように思われる。レオパルディは「単調」と「倦怠」を生みかねない「永遠性」を志向しながらも、それを肯定的にのみ捉えているように思われるからである。すなわち、自らの喜び・慰めとした詩において、つねに「永遠性」を志向している事実、それに自然の永遠の法を「必然＝必要」と捉えている事実も、その傍証となろう（無論、この「自然」はレオパルディの理性の捉えた「自然」である）。

レオパルディにとって、「永遠回帰」が——詩的想像世界に置かれることによって——追憶というフィルターを通したものであることは重要である。なぜなら「追憶」とは、想像力による「もうひとつの世界」が幻想として心に投影され現前化させられたものであり、それは対象を美化する機能をもち、また漠とした非限定的なヴィジョンにより無限性の快

樂を齎してくれるものだからである。したがって、レオパルディの「永遠回帰」は、追憶という想像的行為による新たな価値創造とも言えるだろう。それは想像と幻想によるものであるがゆえに虚言ではあるけれども、追憶による「永遠回帰」は、想像によるものであるからこそ、(現実の時間においては束の間ではあっても) 生を肯定し、魂を昇華させるものだと言えるのかも知れない。なぜなら「永遠回帰」による生の肯定は、単なる「救済の物語」すなわちキリスト教におけるような虚言による、魂の救済を前提とした生の肯定とは根本的に異なるからである。それは生への深い了解をへた後にやってくる生への意志にほかならない(レオパルディの生への意志は詩的創造の意志に支えられていると言えるだろう)。生への深い了解なくして、《嵐の後の静けさ》における格言的言説や、《村の土曜日》における教化的言説はありえないだろうから。

ニーチェによれば、ニヒリズムとは目的が欠けている状態、なぜへの答えが欠けている状態のことである⁴⁴²。そして「ニヒリズム」は広い意味においては、近代全体を包み込む虚無感の謂いであり、「世界の根源的無意味性を認め、空しさを感じる事」である。その意味では、レオパルディの思想は疑いなくニヒリズムであろう。世界の無意味性に対して「なぜ」と問いかけても、その問いには決して明確な答えをあたえることはできない。これが近現代を覆うニヒリズムだからである。

しかしながら、その虚無感が極まれば、その行きつく先は、問いに対する答えがないばかりか、「なぜ」「何のために生きるのか」「何のために苦しむのか」という問いそのものをさえ発することをしない状態となるだろう。ニーチェの言うように、そのような状態が「ニヒリズム」であると定義するのであれば、レオパルディの思想はニヒリズムではない、と言える。なぜなら、レオパルディは世界の虚無性を知ったうえでなお、問いかけをやめなかったのだから。それどころか、レオパルディはその生涯において、つねに思索＝詩作をつづけることによって問いつづけ、問いに対する答えをあたえようとしつづけた。否、思索＝詩作こそレオパルディのあたえた答えだったと言ってもよいかも知れない。ともあれ、しばしばニヒリズムと言われるレオパルディの思想は、いかにペシミスティックであつても、単純な諦念や安易な生の否定ではないのである。

さて、これまでの考察で、レオパルディの「無限の詩学」が、「追憶」を鍵として「境界消失＝エクスタシー」の快楽と「永遠性」への志向という大きなふたつの側面を持つことが明らかになった。次章では、「無限の詩学」におけるこの「永遠性」への志向が最も明瞭

なかたちで浮き彫りになっていると思われる「愛」と「死」のテーマについて探究する。その過程で、レオパルディが自ら抱きつづけた虚無感をいかにして乗り越えていったのか、という詩人の実存の問題にも踏み込んでゆきたい。

第4章 愛と死

1. 死の瞑想

「死」がレオパルディにとって“vago-indefinito”なものであり、「無限」の表象のひとつであることは第1章で見た。だが、『カンティ』という陰影に富む織物の横糸となっている「死」をめぐるレオパルディの詩想には、いくつかの色調の異なる糸が複雑に絡み合っているように見える。ここではまず、詩人にとって「死」の意味するところを整理しておきたい。

レオパルディの「死」に対する態度には、ふたつの相反する方向性が観察される。すなわち一方では、レオパルディは「死」を否定的にとらえ、他方では肯定的に見ている、ということである。

「死」はキリスト教の中世より（否おそらく人類の文明が始まって以来）現代に至るまで、西洋ではつねに否定的にとらえられてきた。つまり、「死」は人々にとって、つねに醜く酷いものであり、忌避すべき恐ろしいものであった。無論、カトリックの伝統が支配的な環境（レカナーティはローマ教皇領に属し、母アデライデは厳格な信者であった）に育ったレオパルディには、そのような否定的なとらえかたが一も二もなく前提条件として身についていた——あるいは精神分析的な言い方をすれば、無意識の領域にまで浸透していた——に違いない。実際、《月の入り *Il tramonto della luna*》の第3節（vv. 34-50）⁴⁴³では、「死」を——「古い *vecchiezza*」がもっと酷いとしながらも——「悪 *male*」であり「恐ろしい *terribil*」ものだとして、否定的に見ている⁴⁴⁴。それに、詩人が不幸な人間を呼ぶのに“l'uomo”という語を使っている一方で、しばしば「死すべき者たち *mortali*」と表現するのも、詩的表現の伝統に依拠しているという以上に、人間の不幸が「死」の運命へまっすぐに向かっているという含意を持たせる意図があったとも考えられる。そして「死」が否定的にとらえられていることは、《シルヴィアに》において少女シルヴィアの死が幸福な時の終わりとその哀惜に結びついていることから確認できるだろう。また、ふたつの墓碑詩（《古い墓の浮き彫りに寄せて *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*》と《美しい婦人の肖像に寄せて *Sopra un ritratto di una bella donna*》）においては、「死」が悲痛で陰惨な別離を齎す恐ろしい「悪」として忌避され、「物」と化した亡骸の醜さが強調されている。

それにもかかわらず、『カンティ』においてきわめて顕著にあらわれる「死」のモチーフは、詩人が自身の死と結びつけられるときには、主として肯定的なものである。というより、それは「死」への憧憬とも言えるような積極的願望となってあらわれる。「死」を肯定し、「死」への願望を表出する詩は多い。それは生の苦しみからの解放という、ただひとつの切なる願いと同義である。いくつか例を挙げよう。《嵐の後の静けさ》最終行では、死が苦痛を癒してくれるものとされ (v. 54: «d'ogni dolor morte risana»)、《愛と死 *Amore e Morte*》⁴⁴⁵では、死があらゆる大きな苦悩を無化してくれるものとされ (vv. 8-9: «L'altra [= la morte] ogni gran dolore, / Ogni gran male annulla»), また《美しい婦人の肖像に寄せて》でも、死が不幸からの唯一の避難場所とされている (vv. 61-62: «ai mali unico schermo / La morte»). そして死の憧憬は、しばしば自死の願望となってあらわれる。《孤独な生 *La vita solitaria*》では、自死以外には生の不幸から逃れる道はない、と詩人は言い⁴⁴⁶、《追憶》第5節では、詩人は庭の泉に身を投げすべての苦悩を終わらせたいという衝動を覚える⁴⁴⁷。さらに《サッフォの最後の歌 *Ultimo canto di Saffo*》では、レオパルディ自身の姿が重ね合わせられた薄幸の詩人サッフォは、自らの命を絶つ決意をする。そこで自死は、「勇敢な *prode*」行為とされ、やはり肯定的に見られているのである⁴⁴⁸。

しかしながら、レオパルディがこれほどに死を願望し、自死さえ望んだのにもかかわらず、結局 39 年の生涯を病による自然死で終えるまで、彼が自らに死を与えるという選択をしなかったことを、われわれは知っている。レオパルディが自死を選ばなかったのはなぜだろうか。おろらく、それは彼の「自然」に対するアンビヴァレントな思いからきているのではないか。つまり、レオパルディは「自然」に対して「無関心」、「残酷」といった表現で抗議の言葉を出しつつ一方で、「母」として、「宇宙の永遠の秩序」として、全知全能の絶対的な力をもって君臨する「自然」に対し、親しみと愛情さえこもった崇敬（信頼ではない）の念を抱いていたと考えられる。「自然の永久に繰り返す行程」は、宇宙のエントロピー（死滅過程）である一方で、壮大なオートポイエーシス（再生過程）のシステムでもあるからだ。詩人がしばしば「自然」に語りかけ、「自然」の全知と永遠性を象徴するかのような「月」に頻繁に語りかけるのも、詩人の抱く「自然」への親近感をあらわしているように見える。《春に》では、人間がかつて想像力を仲立ちとして（幻想によって）自然と結んでいた友好関係を取り戻したいという詩人の願いが強くあらわされている。レオパルディは、かくのごとく崇敬する「自然」の法を犯すことをためらったのではなかったか。《自死についての断片 *Frammento sul suicidio*》（1832 年？⁴⁴⁹）で、彼が「自死は

自然において最もおぞましいことである」⁴⁵⁰と述べたことが、その証左となろう。「自然」に対するアンビヴァレンスは、「自然」の法を犯すか否かという問題を介して、今度は「自死」に対するアンビヴァレンスとなりレオパルディの心の中にわだかまるのである。

「自然」と「自死」をめぐるレオパルディのそうした両面的態度はまた、《プロティーノとポルフィリオとの対話 *Dialogo di Plotino e di Porfirio*》(1827年)にもはっきりとあらわれている(すでに第1部、第3章で見たが、その内容を簡略に示しておこう)。プロティーノは友人のポルフィリオの様子が悲しげなのを見て心配していた。ポルフィリオは、世界の虚無性を悟り、生の途轍もない倦怠のために生きることに苦痛を感じ、自死の願望を抱いていたのだ。そして、その思いを友人プロティーノに打ち明ける。プロティーノはプラトンの学説を援用しながら、自らの生を終わらせたいと欲するポルフィリオを思いとどまらせようとする。プロティーノが言うところを要約すれば、だいたい次のようなことである。生は神々によって与えられたものなのであるから、自らの意志で生を放棄することは人間の権限の及ばぬ領域に属することであり人間の任意で選択できることではない。もしすべての事物が自分で自分を滅ぼすとしたならば、事物すなわち世界の秩序は転覆し、めちゃくちゃになってしまうだろう。生物の本能は自分の生を存続させようとするものであり、破壊しようとするものではない。それゆえ、自死は自然に反する行為である。このようにプロティーノは話して聞かせる。ポルフィリオは、「死はすべての悪(苦悩)の治療薬」(« *medicina di tutti i mali* »⁴⁵¹) であると考えながらも、プロティーノの言うことを尤もだと思い一応は受け入れる。それでも、やはり得心がゆかず、自問する。自死が神々の意志に反し、自然の理に適わぬことであるならば、苦痛のなかで不幸なままに生きることは、はたして自然の理に適っていると言えるのか、と。不幸から逃げたいという願望は、自然に反することではありえないだろう。しかし、自死は確かに自然に反することだ⁴⁵²、このように彼は考えるのである。

このふたりの対話は、レオパルディ自身の自死の是非をめぐる揺れを示しているだろう。だが最終的に、ポルフィリオが自死を思いとどまったように、レオパルディも自ら死を選ぶことはなかった。生に踏みとどまることで、そこに微かな希望の光を残し、生の意義を見出そう努める。そのようなメッセージが、この対話にはこめられているように見える。

そうして、レオパルディの死への憧憬は、自死という行為に移されることなく、憧憬のままにとどまる。だが、自らに自死を禁じた彼の死への憧憬は、ますます強くなるばかりであつたろうと想像される。ともあれ、生の絶対的不幸を悟ってからつねに肯定的な見解

を示していた自死を、レオパルディは最後には否定した。それでは、自死という行き場所をなくしたその強い死への憧憬は、どこへ向けられていったのだろうか。おそらくは、「死」の状態を模倣すること、つまり「擬似的な死」を得ることにしか、その捌け口を見出せなかったのではあるまいか。否そこへ向かってゆくしかなかったに相違ない。「死」が“vago-indefinito”な「快樂」であるならば、“vago-indefinito”なもの、すなわち「無限なるもの」を観想し、境界消失による「無時間」と「無感覚」の状態を体験することこそ、「擬似的な死」だと言って間違いないだろう。そう考えれば、「無限の詩学」によりなるレオパルディの詩は、現実の生において求めた「擬似的な死」の快樂を詩的想像世界に投影し、その擬似的「死」への希求を歌ったものだと言えるだろう。このような確信を裏付けてくれそうな記述が『省察集』に見出される。

Qualunque poesia o scrittura, o qualunque parte di esse esprime o collo stile o co' sentimenti, il piacere e la voluttà, esprime ancora o collo stile o co' sentimenti formali o con ambedue un abbandono una noncuranza una negligenza una specie di dimenticanza d'ogni cosa. E generalmente non v'ha altro mezzo che questo ad esprimere la voluttà! Tant'è, il piacere non è che un abbandono e un oblio della vita, e una specie di sonno e di morte. Il piacere è piuttosto una privazione o una depressione di sentimento che un sentimento, e molto meno un sentimento vivo. Egli è quasi un'imitazione della insensibilità e della morte, un accostarsi più che si possa allo stato contrario alla vita ed alla privazione di essa, perché la vita per sua natura è dolore. Onde è piacevole l'esserne privato in quanta parte si può, senza dolore e senz'altro patimento che nasca o sia annesso a questa privazione. Quindi il piacere non è veramente piacere, non ha qualità positiva, non essendo che privazione, anzi diminuzione semplice del dispiacere che è il suo contrario. Tali almeno sono i maggiori e più veraci piaceri. I piaceri vivi sono anche manco piaceri. Sempre portano seco qualche pena, qualche sensazione incomoda, qualche turbamento, e ciò annesso cagionato e dipendente essenzialmente da loro.

Dunque la vita è un male e un diapiacere per se, poiché la privazione di essa in quanto si può è naturalmente piacere. Infatti la vita è naturalmente uno stato violento, poiché naturalmente priva del suo sommo e naturale bisogno, desiderio,

fine e perfezione, che è la felicità. E non cessando mai questa violenza, non v'è un solo momento di vita sentita che sia senza positiva infelicità e positiva pena e dispiacere.^{4 5 3}

どんな詩も著作も、あるいはまた、詩や著作のどの部分をとってみても、それらは文体か中味（〔人に伝える〕感情）によって快樂と逸樂を表現し、さらに文体か形式化された中味もしくはその両方によって、あらゆる事物の放棄・無頓着・輕視・ある種の忘却を表現する。そして一般に、逸樂を表現するのにこれ以外の手段はないのだ！まったく同様に、快樂は生の放棄（無頓着）や忘却、そして一種の死や眠り以外の何ものでもない。快樂は感情よりむしろ感情の喪失や抑制であり、生き活きとした感情である度合いはもっと低い。快樂とは無感覺と死の模倣のようなものであり、生の反対の状態・生の喪失に可能な限り近づくことなのである。なぜなら生は本来的に苦しみなのだから。それゆえ、生の喪失に伴ったり、そこから派生する一切の苦痛を蒙ることなく、できる限り生を喪失することが快樂なのである。だから、快樂は本当の意味では快樂ではなく、明確な性質を持たない。なぜなら、快樂とは喪失にほかならず、むしろ快樂の反対であるところの不快の単なる輕減だからである。最大の本当の快樂とは、少なくともそのようなものなのである。激しい快樂はより小さな快樂でもある。〔というのは〕激しい快樂はつねに痛みを伴い、何かしら気持ちの良くない感覺や動揺——こうした事態は激しい快樂に付随して引き起こされる、激しい快樂に本質的に依存している——を伴うからだ。

それゆえに、生はそれ自体悪（不幸）であり不快である。というのも、可能な限り生を喪失することこそ快樂なのであるから。実際、生は本質的に（必然的に）激烈な状態である。というのも、生はその自然な最高の必要・欲望・目的・完成——それはまさに幸福である——を剥奪されているのだから。そして、この激烈な状態が途切れることは決してないのだから、生がはっきりとした不幸や痛み・不快なしに感じられることは一瞬たりともないのだ。

ここには、「快樂 piacere」とは「生の忘却」である、という考えが明確に示されている。「生の忘却」とは、苦痛に満ち満ちた「生」の本来的な状態を脱することを意味する。そして「生の忘却」は、一種の「死」や「眠り」のようなものである、と述べられていることは重要である。レオパルディのめざした「快樂＝幸福」は、「忘却」や「無感覺」が齎し

てくれるという意味において、「死」の状態と同じなのである。「眠り」もまた、その目を閉じた不動の様子と、その「無感覚」状態のアナロジーにより、古くから「死」との隠喩的關係において語られることが多い⁴⁵⁴。レオパルディのテキストでは他に、『オペレッテ・モラーリ』の《野鶏の歌》において、「眠り」と「死」の類似性が語られている。

Mortali, destatevi. Non siete ancora liberi dalla vita. Verrà tempo, che niuna forza di fuori, niuno intrinseco movimento, vi riscoterà dalla quiete del sonno; ma in quella sempre e insaziabilmente riposerete. Per ora non vi è concessa la morte: solo di tratto in tratto vi è consentita per qualche spazio di tempo una somiglianza di quella. Perocché la vita non si potrebbe conservare se ella non fosse interrotta frequentemente. Troppo lungo difetto di questo sonno breve e caduco, è male per sé mortifero, e cagione di sonno eterno. Tal cosa è la vita, che a portarla, fa di bisogno ad ora ad ora, deponendola, ripigliare un poco di lena, e ristorarsi con un gusto e quasi una particella di morte.⁴⁵⁵

死すべき人間よ、目覚めよ。おまえたちは依然として生から解放されてはいない。いかなる外的な力も、いかなる内的な動きも、おまえたちの穏やかな眠りを乱さぬ時が来るだろう。おまえたちは永遠に、倦むことなく休らうのだ。だが今は、おまえたちに死は許されていない。ただ時折、死の似姿を垣間見ることが許されているのみ。なぜなら生は、度々中断することがなければ保ちえないであろうから。この短く儂い眠りをあまりに長いあいだ欠けば、それ自体で致命的な害悪、永遠の眠りを招く原因となる。生とはそのようなものであり、生に耐えるには、時々（日々）生を放棄することによって、あたかも死の小さな分け前にあずかることで、わずかな活力を取り戻し、回復する必要がある。

そしてここでは、「死の似姿」である「眠り」が生の活力を回復するものとされており、先の『省察集』の引用と合わせれば、レオパルディの求めた「快樂」は、「眠り」などの「擬似的な死」のそれなのではないかと考えられる。たとえそれが非積極的な——言ってみれば消去法的な——「快樂」ではあっても、今この「生」において獲得しうる最大の「快樂」には違いない。そして詩人は、この「快樂」への願望を詩によって表現した。否むしろ、詩によってしか「忘却＝死」の「快樂」を表現できなかったのである。

2. 死の永遠性と無限性

さて、レオパルディの求めた「無限の快樂」が、一面において「生の苦悩の忘却」という意味での「擬似的な死」の状態にあることが明らかとなった。それは大きくとらえれば、“vago-indefinito” なものを希求する「無限の詩学」の根幹主題に属するものであることは、言うまでもない。さらに「無限の詩学」には、「永遠性」の希求という、もうひとつの大きな側面があることを、われわれはすでに見た。ここではレオパルディの最も美しい詩のひとつである《死者たちの合唱 *Coro di morti*》を例にとり、死の「永遠性」について考えてみたい。

ところで死の「永遠性」は、すでにフォスコロの『墓 *Dei Sepolcri*』（1806-07 年）によっても表現されていたように、偉大な作品を残した者の名声が死後も永遠のものとなる、という意味の次元がありうる。《パリーニあるいは榮譽について》（1824 年）においても、作家の死後にも文学作品の栄光が存続すること——いくつかの困難な留保条件のもとでありこそすれ——を願うレオパルディの思いが見え隠れしている。

また、少女の姿が、その早すぎる死によって、人々の記憶の中で「若く」「美しい」ままに、永続的に保持しつづける、という意味の次元がある（その記憶の中での永続性は「追憶」の詩学と関係があり、また記憶の中でのイメージの永続性について、レオパルディは特に親しい人の死についても語っている⁴⁵⁶）。それとともに、少女の死後、埋葬され碑を刻まれた墓は、死の冷たいイメージを喚起しつつも、時間のとまったような、換言すれば、時間の外に置かれたような、沈黙の中の不動不変のイメージをも強く喚起する。たとえば、《シルヴィアに》の最後にあらわれるシルヴィアの墓のイメージを思い起こしてみればよい。「おまえは冷たい死と粗末な墓を、その手で遠くから指し示していた」（vv. 61-63: «e con la mano / La fredda morte ed una tomba ignuda / Mostravi di lontano»）。早逝した少女は、死後も「遠くから」自らの——ひいては詩人自身がいずれ入ることになる——墓を指し示している。この「遠くから」という、空間とも時間ともつかぬ漠然とした距離感と、「指し示していた *mostravi*」という半過去形による永続性の喚起は、少女の死の「永遠性」を暗示しているようである。そして、この詩が「永遠性」の観念を喚起するのは、詩人の意図するところであったと推測される。それというのも、レオパルディは次のように述べているからである。「永遠性の観念は、無限の、果てしない、不死のといった観念のみならず、最後の、有限の、過ぎ去った、死んだといった観念にも入りこむ」（«L'idea

dell'eternità entra in quella di ultimo, finito, passato, morte, non meno che quella d'infinito, interminabile, immortale»⁴⁵⁷）。つまりこういうことである。「死」の観念は生の「有限性」をわれわれに強く感じさせるけれども、その「有限の生」は「死」という、この世界の時間外にある未知の圏域に流れ込む。「過ぎ去り」二度と戻っては来ない「有限の生」は、それゆえに、茫漠たる「追憶」の中でよみがえるのみである。だが「有限性」は、「死」の“vago-indefinito”な状態の想像を促すことにより、かえって「永遠性」の観念を呼び覚ますという結果を生む。《シルヴィアに》において、「死んで」しまった少女の「追憶」は、「過ぎ去った」詩人の最良の日々の哀惜そのものであり、少女の死は、「有限の」幸福な時が終わったことを象徴している。それゆえ、「死」を「永遠性」の観念を喚起するものと考えた詩人が、シルヴィアの死に「永遠性」のイメージをあたえたことは、むしろ当然だと言える⁴⁵⁸。そして、最終行の «mostravi» という半過去形による「継続性」と、詩人が詩的な語だと考えていた «lontano» の喚起する漠とした「無限性」が、シルヴィアの死の「永遠性」の喚起力を強化している。詳しい分析は省くが、ふたつの墓碑詩においても、「死」を醜く恐ろしいものとしている一方で、また美しいものとしてもとらえ、そこで語られる美しい少女の死も「永遠性」を喚起している⁴⁵⁹。

「死」の謎をテーマとした詩《死者たちの合唱》に目を転じてみよう。ティルゲルはそれを、レオパルディの最も美しい詩のひとつに数えるのみならず、まさしく彼の詩の最高傑作だとしているが⁴⁶⁰、それもゆえなきことではあるまい。「死者たちの合唱」と題されたこの詩では、「死」と呼ばれる様態の神秘を、文字通り「死者たち」の目から見たものとして——詩人がその想像力を介して——語らせることにより、解き明かそうとしている。

この詩は、第1章で「死」の“vago-indefinito”な状態について考察したときに見た《フェデリーコ・ルイシュと死者たちとの対話》の冒頭に置かれている。したがって詩集『カンティ』に収録されることはなかったが——そして『カンティ』に収められた諸詩とは、内容面でも、語り手が死者たちである点でも、いくぶんその調子に差異が見られはするが——、そこには詩人にとって「謎に包まれた」「生」と「死」の様相の機微が、これまで見てきた「無限の詩学」の諸々の要素を総動員するようにして表現されているように思われる。そして、レオパルディにとっての「生」の意味・真の実存の意味を、われわれはそこに垣間見ることができるだろう。

Sola nel mondo eterna, a cui si volge

Ogni creata cosa,
 In te, morte, si posa
 Nostra ignuda natura;
 Lieta no, ma sicura 5
 Dall'antico dolor. Profonda notte
 Nella confusa mente
 Il pensier grave oscura;
 Alla speme, al desio, l'arido spirto
 Lena mancar si sente: 10
 Così d'affanno e di temenza è sciolto,
 E l'età vote e lente
 Senza tedio consuma.
 Vivemmo: e qual di paurosa larva,
 E di sudato sogno, 15
 A lattante fanciullo erra nell'alma
 Confusa ricordanza:
 Tal memoria n'avanza
 Del viver nostro: ma da tema è lunge
 Il rimembrar. Che fummo? 20
 Che fu quel punto acerbo
 Che di vita ebbe nome?
 Cosa arcana e stupenda
 Oggi è la vita al pensier nostro, e tale
 Qual de' vivi al pensiero 25
 L'ignota morte appar. Come da morte
 Vivendo rifuggia, così rifugge
 Dalla fiamma vitale
 Nostra ignuda natura;
 Lieta no ma sicura; 30
 Però ch'esser beato

Nega ai mortali e nega a' morti il fato.

世界のうちで唯一永遠なる死よ、あらゆる被造物がおまえに向かってゆき、わたしたちの裸になった本性が、おまえのうちで休らう。われわれの本性は（その時）幸福ではないが、かつての苦しみからは安全になっている。深き夜〔＝死〕が、取り乱した精神のなかの重い（苦悩にみちた）思考を〔忘却の〕闇に包み隠す。むき出しの精神（魂）は、希望と願望から活力（息）が消失し（死滅し）てゆくのを感ずる。かくの如くに、〔裸となった魂は〕苦悩と懸念から解き放たれて、空虚で緩慢な時間も倦怠なしに過ごす。わたしたちの生はすでに終わった。そして恐ろしい亡霊〔＝恐れ・心配〕と冷汗にぬれた（恐ろしい）夢の不明瞭な追憶が、乳呑児の魂のなかを彷徨うように、ちょうどそのように、わたしたちの生の記憶が、わたしたちには〔漠然と〕残っている。だが〔生きていた時の希望や願望など、苦しみを齎したものから解放されているので〕思い出すことは、恐れからは遠く解放されている。わたしたちは何であったのか？ 生という名で呼ばれた、あのつらい瞬間は何であったのか？ 今わたしたち〔＝死者たち〕の思考にとっては、生は謎に包まれた驚嘆すべきものであり、ちょうどそれと同じように、生者たちの思考にとっては、未知の（まだ知らぬ）死が謎めいた驚くべきものに見える。わたしたちの裸になった本性は、生きていた時に死から逃れようとしていた。ちょうどそのように、〔今は〕生の焰から逃れようとしている。われわれの本性は幸福ではないが、安全になった。運命は、死すべき者（生者）たちにも、死者たちにも、至福に浴することを拒んでいるからだ。

この詩の終わりの 10 行では、《嵐の後の静けさ》や《村の土曜日》に見られたような反転図式が見られる。いや、正確に言うならば、時間軸の「反転」ではなく、生者と死者の位相の「反転」である。死をまだ体験したことのないわれわれ生者にとって、「死」が驚異に満ちた謎であるのとちょうど同じように、死ぬことで生を忘却した（cfr. v. 20: «Che fummo?»）死者たちにとっては、逆に「生」が驚異と謎に包まれている。つまり、「生者」と「死者」の視座反転によって、「生者から見た死」と「死者から見た生」が互いに鏡に映したような関係になっているのである。そのイメージは、後にリルケが詩《モルグ（死体公示所）*Morgue*》（1907-08 年）でいささかオカルトチックに表現したような、死者の閉じられた眼がその瞼の裏で反転しじっと内部をのぞきこむという、死者と生者の「反転・転倒」を思わせる。レオパルディのこの詩は、文体上も、交差対句法（*chiasmo*）によっ

て、この反転図式が強化されている。まるでメルロ＝ポンティがその内部存在論において説く、「見るもの―見られるもの」の可逆的關係を映し出す「鏡の現象」を思わせるような図式である⁴⁶¹。最終行で「生者」を «mortali»、「死者」を «morti」と、同語源の言葉を使って呼ぶのも、運命の一致・共通性を暗示しており、「生」が実は「死」の一樣相であると示唆しているようでもある。したがって、この詩において「生」と「死」は、われわれの「実存」がメダルの両面のごとくに形象化してあらわれたものだと言える。

4行目と終わりから4行目で繰り返される「われらの裸になった本性 *nostra ignuda natura*」は、死者が自分たちのことを言っているのだから、セヴェリオ・オルランドの註釈⁴⁶²にあるように「生命のない状態 *spoglia della vita*」――あるいはプラトニズム―キリスト教的死生観からすれば「魂」⁴⁶³――と解すことができよう（死者たちはミイラであるから、勿論「肉体のない」魂とは言えない）。しかし、ここで示される生者と死者の「反転」關係を理解するなら、「裸になった本性」が単純に「生 *vita*」の欠けた状態であるとするだけでは、十分ではない。それでは「生」と「死」との可逆的關係が十分に理解されないからである。確かに、彼ら死者たちは「死んでいる」のだから「此处」には「存在しない」はずではある。だが彼らは、「死」という謎と驚異にみちた圏域に棲まう者として、現に「在る」のだ。したがって、ここでは「死」が、「生／死」という一般に想定される境界線によって相異なる位相に振り分けられるのではなく、「死」自体が、「生」と限定的に区切られることなく、いつでもひっくり返り、「生」と入れ替わる可能性の潜在する状態であることが示されているのである。したがって「裸になった本性」とは、むしろ「生」と「死」を超越した「実存」あるいは純然たる「存在 *essere*」とでも呼べるものを名指していると考えることができよう。

ところで、この詩は、詩人の想像力によるものではあっても、その視点はあくまでもミイラたちのそれであり、詩人自身の心を如実に反映した視座設定によるものであるとはいえない（レオパルディの詩作＝思索活動においては、つねに自らの経験が反映されているが、彼は実際に“死んだ経験”は持たない）。この詩に見られる「反転」の図式は、種々の「無限の標示」とともに⁴⁶⁴、詩として限らない「無限性」を喚起するものではあっても、「生」と「死」が可逆的關係にあり共に「至福」に浴することが不可能である、とされるならば、レオパルディが「死」を希求することの意味は失われることになるだろう。実際、抒情詩集『カンティ』に目を転じてみれば、たとえば、すでに第3章で見たように、《嵐の後の静けさ》において、死が苦痛を癒してくれるなら至福であるという詩想が見出される

のである。

いま、この詩がレオパルディ自身の視点と微妙な差異を帯びていることを指摘したが、それはこういうことである。この詩は死者たちの視点から語られているために、生者が一般的に抱く死にたいする恐怖が可逆的關係により反転し、死者にとってもまた彼岸としての生が恐るべきものと思える。それゆえに、死にたいする、あるいは生にたいする恐れは、生と死の圏域のどちら側にあっても、避けがたい、逃げ場のないものとなり、そのために両者とも「至福に浴する」ことができない、ということになるのである。だが、レオパルディが生からの解放を願い、つねに死を求めてきたことは、『カンティ』の詩想をこれまで追ってきたわれわれにとって（また、後で引く『省察集』の記述からも）、紛れもない事実である。

実際、己が現に属する過酷な「生」に対する「死」の優位を信ずる詩人の想念を、われわれはこの詩に確かに垣間見ることができるのである。ひとつには、たとえ生者も死者も幸福ではなく、「至福に浴する」ことを運命によって拒まれてはいても、死は「安全な sicura」状態であることが二度繰り返されているのである。そしてもうひとつ、詩人の心を窺い知ることができるのは、その「安全な」状態と関連し、「死」の「無限性」と「永遠性」があらわされていることからである。「生」の「忘却」を齎す「死」は、「空虚で緩慢な時間」の圏域に属する。それは物質的な死の後にくる、言い換えれば、物質的な時間の外にある、漠として変化のない不動の時空のことである。こちら側の世界の視点からは「非-時間」と言ってもよいだろう（対話の行われる「四分の一時間」という、この世界の尺度による限定された時間は、「死」の「非-時間」との対照を強く感じさせる）。それはまさしく「死」の「永遠性」を示すものである。また、「あのつらい瞬間はいったい何だったのか」と歌う死者たちが指している「一瞬 punto」とは、「生」の瞬間のことであり、「生」が「死」の「永遠性」に比べればほんの一点にすぎないことを示唆している。そして、苦悩・恐怖・倦怠にみちた苛酷な「生」を、「つらい acerbo」という語で表現しているが、この語には「つらい」と同時におそらく「未熟な」という含意もこめられているだろう。つまり、「生」は、「存在」の段階としては「死」に劣る下位のものであり、逆に「死」は、「存在」のより成熟した上位の様相である、ということである。それはあたかも、ノヴァーリスが述べた「死はわれわれの生のロマン化する原理である。死は生である。死によって生は強められるのだ」⁴⁶⁵という言葉にあらわされた死生観を、あるいはまた、エドガー・ポウが《アニーに *For Annie*》（1848年）で表現した死から見た生、より高次の生としての死、とい

う捉え方との近親性を思わせる。レオパルディもまた、現世的な次元の「生」の上位にある「存在」の「熟した」状態あるいは完成形を、「死」のうちに見出していたのかも知れない⁴⁶⁶（レオパルディの描くミイラたちは、この見方にむしろ懐疑的と受け取れるが、確かに、生と死の可逆性を唱える彼らが、生と死のいずれかがまさっていると決定するような視座を持ち合わせることはありえない。それゆえ、この詩に垣間見えるそのような死の捉え方は、ミイラたちに語らせつつも、レオパルディ自身の心情が直接入り込んでしまったものと考えられるのではないだろうか）。いずれにせよ、《死者たちの合唱》の後に続く対話は、ミイラがルイシュに「死」の「快楽 *piacere*」を教えることで結ばれているのである。

il piacere non sempre è cosa viva; anzi forse la maggior parte dei diletti umani consistono in qualche sorta di languidezza. Di modo che i sensi dell'uomo sono capaci di piacere anche presso all'estinguersi [...] poiché ben sai che la cessazione di qualunque dolore o disagio, è piacere per se medesima. [...] il senso che provai, non fu molto dissimile dal diletto che è cagionato agli uomini dal languore del sonno nel tempo che si vengono addormentando.⁴⁶⁷

快楽はいつも激しいものであるとはかぎらない。それどころか人間の楽しみの大部分は、たぶんある種の衰弱に存する。人間の感覚というのは、今まさに消えようとするときにも、快楽を感じることができるのだ。（……）あなたもよく知っているように、どんな苦痛であれ不快感であれ、それが止むことはそれ自体で快楽なのだから。（……）わたしが〔死ぬときに〕体験した感覚は、眠りに落ちるときの、その眠りの消沈により人間に齎される楽しみと、それほど異なるものではなかった。

ここで「衰弱」とか「感覚が消える」というのは、言うまでもなく「死」に臨んだ状態のことである。それはまた、ここでも「眠り」にきわめて近い状態とされている。そして「死」においては、その完全なる無感覚状態のために希望も欲望も抱くことがない。そのためにあらゆる苦しみや恐れからも解放されているのである。「非・時間」の圏域では、生における多くの苦痛の空隙を埋め尽くす、恐ろしい倦怠が感じられることもないだろう。それゆえにこそ、「安全な」のであり、レオパルディは「生」の激烈さから逃れるために、「死」を恐れるどころか、まさに「死」と呼ばれる状態を求めつづけたのである。

さて、前節からこれまで見てきたような理解のもとで再考してみれば、《追憶》第5節で詩人が「死を何度も何度も呼んだ」(v. 106: «Morte chiamai più volte») というのも、「ただひたすらに死を求めた」という字義上の意味の下に、「死」の状態を、すなわち「擬似的な死」を何度も求めた、という隠れた意味が見えてくる。レオパルディが願望した「死」は、なにも本当の「死」である必要はなかったのものである⁴⁶⁸。それは「眠り」であつてもよい。「生」の苦痛から解放してくれる無感覚状態でさえあれば。そして以上のことは、レオパルディ初期の次の文章がおそらく最もよく語ってくれるだろう。彼は「擬似的な死」をたびたび召喚し、その「非・時間＝永遠」の無感覚状態に浸っていた。換言すれば、想像力により「死」を疑似体験することで、レオパルディはまさに「無限の快樂」を味わっていたのである。

Io bene spesso trovandomi in gravi travagli o corporali o morali, ho desiderato non solamente il riposo, ma la mia anima senza sforzo, e senza eroismo, si compiaceva naturalmente nell'idea di un'insensibilità illimitata e perpetua, di un riposo, di una continua inazione dell'anima e del corpo, la qual cosa desiderata in quei momenti dalla mia natura, mi era nominata dalla ragione col nome espresso di morte, né mi spaventava punto.⁴⁶⁹

わたしはこれまで頻繁に重大な苦悶にとらわれたそのとき——それが身体上のものであれ、精神的なものであれ——、ただ単に休息を望んだだけではなかった。わたしの魂（精神）は何ら無理をすることなく、いささかの勇気を奮い立たせることもなく、おのずと無際限の永久の無感覚状態、休息、魂（精神）と身体の継続的不動状態に想いを馳せて楽しみもしたものだ。そのような「苦悶の」時にわたしの本性が望んだものは、理性によってはっきりと死と名づけられたが、死はわたしをまったく恐れさせはしなかった。

それゆえ、《嵐の後の静けさ》の結部で示された絶望的な言葉（「もし死があらゆる苦しみを癒してくれるなら至福だ」）も、自らに自死を禁じた詩人の求める「死」は、「擬似的な死」に置き換えられることになっただろう。想像によって「もうひとつの世界」での不動・無感覚の状態に没入し、そこに快樂を求めることが、レオパルディにとって生の焰か

ら逃れる唯一の術だったのである。

3. 真の生

これまでの考察で、レオパルディの「無限の詩学」が彼自身の実存の問題に深く根ざしていそうな気配が感じられてきた。レオパルディは苛酷な「生」を生きつつ「死」に憧れた。悲痛な「生」に耐えるために「擬似的な死」を求め、その「快楽」を慰めとした。

だがしかし、この過程には、「生の意義」という問題をめぐって、根本的な欠如を指摘することができる。つまり、レオパルディの求めた「快楽」は、今述べたように、苛酷な「生」における「慰め」にすぎない。その「快楽」は積極的なものではなく、現世において得られる快楽としては最善のものでありはしても、「不快の軽減」という消去法的な快楽であり、いかに「永遠性」の空想に浸ることができるとはいえ、所詮は一時的な「生の忘却」にすぎない、消極的なものである。求められた「死」は、「擬似的な死」であり、「激烈な生の反対の状態」というかたちでしか獲得されない。それゆえに、不幸から解放されてはいても（«sicura»）、「至福ではない」（«beato no»）のである。

《科学者と哲学者の対話 *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico*》（1824 年）の終結部はこのように結ばれている。「生は、生きたものでなければならない。つまり真の生でなくてはならないのだ。さもなくば死の方が、生よりもはるかに価値の優ったものとなろう」⁴⁷⁰。この対話の中では、生の不可避的な倦怠の状態は、死んだも同然の状態とされる⁴⁷¹。この死んだも同然の状態とは、無感覚で不動の「非・時間」の世界のことではない。すなわち、「擬似的な死」によるエクスタシーの快楽とは似ても似つかぬ、いわば「生きながらの死」、単調な時間の連続の中で生きることの無意味さ、その耐え難い状態のことである。それゆえ、生が真に生きたものでないならば、そしてただ苦痛に満ちたものであるならば、死の方がずっとましだ、というのである。このようにレオパルディのペシミスティックな世界観によれば、自然の絶対的法則のもとで生きる人間には、「死んだも同然の生」か「死」かの二者択一しか許されていない。だからこそ彼は、「擬似的な死」による快楽を求めるといふ、決定の先送りのような回避的選択に走るしかなかったのだろう。

しかしながら、「擬似的な死」の快楽も、現実の生の中にあつては所詮つかの間の幸福感を得られるにすぎない。先にも述べたが、その幸福感は、現実の生からの一時的な逃避によって得られるものであり、不幸な状態の「忘却」にすぎない。そのような方途によって

は、生における「真の生 vera vita」を得ることは叶わない。したがって、生きながら真の幸福を味わうことはできない。生者も死者もどちらも「至福」ではない、という《死者たちの合唱》で表現された詩想は、そのことを示しているのである。

では、真の幸福、「至福」はいかにして得られるのだろうか。上に引いた対話では、その答えは示されない。しかし、レオパルディはその答えをひそかに胸に抱きつづけていたはずである。先回りして言おう。レオパルディにとって「至福」は、おそらく、否、確かに、「愛 amore」によって得られたはずなのである。世界の虚無性を悟ったまだ若き日に、詩人は初めて「愛」というものを知り、愛の齎す無限の快樂と激しい懊悩のあいだで揺れ動く。そして、その燃え立つような生き生きとした思いを、《初恋》(1817年)という美しい詩に表現している。そこでは、愛の思いの「無限性」とその甘美さは、精神的・観念的なものであると同時に、非常に身体的・現世的なものとしても表現されているのである⁴⁷²。そのことは、詩人の実存にとっての愛の意味を読み解くためのひとつの鍵となろう。そして終結部で、思考の中での愛する相手の姿の観想こそが、詩人を満足させる唯一の喜びとされているのである。

次節以降では、レオパルディにとって「愛」とはいかなるものであったのかを考察し、その「実存的」意味を徐々に明らかにしてゆきたい。

4. 愛の無限性

「愛 amore」の「無限性」については、「死」の「無限性」と同様に、レオパルディの「無限」の表象のひとつであり“vago-indefinito”のカテゴリーに分類されるものとして、第1章ですでにふれた。ここではまず、“vago-indefinito”という、感覚レベルにおける愛の無限性について確認しておこう。

人間のすべての欲望と希望は(……)決して明確・明瞭・正確なものであることはなく、ある不明瞭な観念(感じ・印象)をつねに含んでいる(……)。それはとりわけ愛において見られる。真の恋人〔＝至純の愛を心に抱く人〕の欲望と希望は、他のどんな熱情に突き動かされた人のそれよりも不明瞭で、漠として、不確定的なものである。まさしくこの、真の愛と切り離すことのできない、無限性という理由によって、この〔愛という〕熱情は、それが巻き起こす嵐の直中でも、人間の感じることのでき

る最高の快樂の源泉なのである。⁴⁷³

1821年5月のこの記述では、「愛」の思いと願望が、漠然とした不明瞭なものであるがゆえに至高の快樂を与えてくれるものとされていた。そのことは1817年作の《初恋》においても、すでに示されている⁴⁷⁴。しかし、それは「真の恋人 *vero amante*」の愛に限定されていた。つまり、“*vago-indefinito*”なのは肉欲でなく、精神的な願望、すなわち、相手の心がこちらに向けられることだけを願う清らかな心の恋人の愛の思いこそが最も“*vago-indefinito*”である、とされていた。ところが、1823年11月の記述では、この「愛の思い」についての議論が一步先へ押し進められる。

Ed oggidì anche l'amore il meno platonico e il più sensuale pur tiene necessariamente nelle sue idee e ne' suoi sentimenti assaissimo dello spirituale, e quindi dell'immaginoso, e quindi del vago e dell'indefinito; e nell'oggetto amato o goduto o amabile anche la persona più brutale sempre considera alquanto e in qualche modo una parte occulta di esso oggetto che accompagna ed anima e strettamente appartiene, abbraccia ed è congiunta a quella parte e a quelle membra che egli desidera, o ch'ei riguarda come amabili e desiderabili [...].⁴⁷⁵

今日、プラトンの愛から最も遠く、最も肉感的な愛であっても、その觀念とその感情には必然的に、十分すぎるほどに精神的（靈的）なものを、ゆえに想像的なものを、したがって漠然として非限定的な要素を含んでいる。愛される、享受される、あるいは愛すべき対象のうちには、最も野蛮な（獣のような）人であっても必ず、彼が愛を向けるその対象のある秘された（外からは彼に見えない）部分——この秘された部分は、彼が欲したり、望ましい愛すべきものと見なす部分や手足に付いてまわり、それらを活性化し、それらと緊密に結びつき、包括し、合体しているものなのだが——のことを、多少なりとも何らかの仕方で考えるものだ。

精神的な愛とは程遠い感情や欲望であっても、やはり非限定的で漠とした要素が、要するに“*vago-indefinito*”の要素が、愛の思いには入り込む、というのである。「隠れた部分」とは、目に見える肉体を動かしそれと分かちがたく結びついている、目に見えない精神や生命のことである。したがって、その目に見えない「隠れた部分」を、人は想像によって

見るしかないだろう。「隠れた部分」は、あるいは現実には、相手の自分にたいする拒絶や否定的態度として垣間見えることもあるかもしれない。また否定的態度としてあらわれることがなくとも、「隠れた部分」が想像によって思い描いた相手の姿と完全に一致することはありません。そしてそのことは、必然的に幻滅を齎すことになるだろう。ともかくも、見えない部分を人は想像力によって見ようとするものであり、想像力による愛のヴィジョンは必然的に“vago-indefinito”なものとなるのである。

このような愛の思いの不明瞭性は、《アスパジア》第2節（vv. 37-60）にも述べられている。

[...]. Vagheggia

Il piagato mortal quindi la figlia

Della sua mente, l'amorosa idea,

Che gran parte d'Olimpo in sé racchiude, 40

Tutta al volto ai costumi alla favella

Pari alla donna che il rapito amante

Vagheggiare ed amar confuso estima.

Or questa egli non già, ma quella, ancora

Nei corporali amplessi, inchina ed ama. 45

Alfin l'errore e gli scambiati oggetti

Conoscendo, s'adira; e spesso incolpa

La donna a torto. A quella eccelsa imago

Sorge di rado il femminile ingegno;

E ciò che inspira ai generosi amanti 50

La sua stessa beltà, donna non pensa,

Né comprender potria. Non cape in quelle

Anguste fronti ugual concetto. E male

Al vivo sfolgorar di quegli sguardi

Spera l'uomo ingannato, e mal richiede 55

Sensi profondi, sconosciuti, e molto

Più che virili, in chi dell'uomo al tutto

Da natura è minor. Che se più molli
E più tenui le membra, essa la mente

Men capace e men forte anco riceve.

60

(……)「愛によって」傷ついた男は、それ以後、自分の精神の娘である〔＝思考がつくり出した〕愛のアイデア〔＝観念上の女性〕を憧れる。〔その愛のアイデアは〕内にオリンポス〔＝樂園〕の大部分を含みもち、愛に恍惚となった（夢中になった）男が憧れ愛していると混乱しながら思いこんでいる当の婦人に、容貌も物腰も話しぶりも何かから何までそっくり。さて彼は、肉体的な抱擁においてさえ、この〔現に存在する〕女性ではなく、あの〔観念上の〕女性を敬い愛しているのだ。仕舞いには、自分の誤りと取り違えた対象のこと〔＝現実の愛の対象と観念上・想像上の女性とを取り違えていたこと〕を知り、腹を立てる。そして、しばしば不当にも〔現実の〕婦人に罪を着せる。〔だが〕女性の性質はまれにしか、あの〔完璧なアイデアの、神的な〕イメージの高みにまでとどくことはない。そして女性は、まさに自分の美しさが愛を抱く高貴な男たちに吹き込む（呼び覚ます）もの〔＝愛のアイデア〕のことなど思いもしないし、理解することさえできないだろう。あの〔女性たちの〕偏狭な頭のなかに、そのような考えは入り込まない。そして誤った男は、〔愛する女性の〕あの明眸の生き生きとした耀きを前にして、深遠で知られざる、そして男たちのをはるかに上回る知性を、生来完全に男よりも劣っている者〔＝女〕のなかに望み、間違って要求する。それというのも、〔女性が〕よりしなやかで、より華奢な肢体を受けたとするなら、また同様に、能力の点でも強さの点でも劣った心を受けたからである。

しかしながら、現実には愛の成就を経験したことの無いレオパルディにとって、愛のヴィジョンはつねに想像上のものにとどまった。逆に言えば、愛のヴィジョンが想像上のものにとどまったがために、美化の作用を持つ想像力を介することで、詩人にとって愛はつねに観念上の美しいものでありつづけることができた。第1章で見たように、《アスパジア》においては、愛する女性の美が音楽の美に喩えられ、詩人はその天上的な美の観照によってエクスタシスの快楽を感じるのである。

さて、「愛の思い」が、レオパルディの「無限」をめぐる考察のなかで“vago-indefinito”なものであることを、われわれは確認した。そして「愛 amore」が、「音楽」の美との類推によって、エクスタシスの快楽を与えてくれるものであることも了解した。しかしなが

ら「愛」は、「無限」の観念のもとに単純にカテゴリー化できるというにとどまらないように思われる。これから見る詩《心を占める思い》においては、「愛の思い」の至高性が、まるで聖フランチェスコの『被造物の賛歌 *Laudes creaturum*』の書き出し（«*Altissimu, onnipotente, bon Signore*»）を連想させるような、神の如きものとして名指される。それは人間のあらゆる思考のうちで最も「力強く」「揺るぎない」ものとされているのである。

それでは、そのような「力強い」「愛」は、レオパルディの「生」にとっていかなる意味を持っていたのか。詩によって表現された「愛」の「無限性」を、「無限の快樂＝エクスタシス」と「永遠性」の両面から、さらに踏み込んで考察しながら、その「至高性」について、詩人の実存との関わりから論じたい。

5. *Il pensiero dominante*

《心を占める思い *Il pensiero dominante*》（あるいは《支配的な思考》と訳した方が良いかも知れない）は、1831年から1832年の間にフィレンツェでつくられたと推定される。いわゆる「アスパジアもの連作」の、おそらくは第一作である。ところで、「アスパジアもの連作」として同時期の愛をめぐる詩が一括りに呼ばれるが、これらの詩すべてを「アスパジア」と結びつけて呼ぶのは相応しくないだろう。レオパルディが《アスパジア》というタイトルをつけた詩をはじめとして、一群の詩が「アスパジア」すなわちフィレンツェの既婚の貴婦人ファンニ・タルジョーニ＝トツェッティ（*Fanny Targioni Tozzetti, 1805-89*）への愛に靈感を得たとはいえ、「アスパジア」という歴史上の人物の名でファンニを呼び「手練の誘惑者」（vv. 20-21: «*dotta / Allettatrice*»）と皮肉る詩人の心のうちには、自分の愛に答えてくれない相手を貶めるような意図が見えるからである⁴⁷⁶。だが《心を占める思い》は、詩人の愛（必ずしもファンニにたいする愛として解釈される必然性もないだろう）がこの上なく高貴なものとして表現されているのであり、そこでは《アスパジア》で表現されるような愛に絶望した詩人の姿は一切看取されないからである⁴⁷⁷。そのためこの詩は、薄明の支配する『カンティ』に特有の陰惨なイメージや哀憐の濃色に暗く翳ってはならず、レオパルディの「愛」をめぐる詩のうちでも最も光輝にみちた恍惚のイメージに彩られた詩となっている。

さて、ここでは最初に詩を通読し、詩の中にあらわれる回帰・反復・継続のモチーフを拾い出し検討を加えたい。そしてこの詩を中心に、愛の「無限性」のモチーフについて考

えることにしよう。

Dolcissimo, possente
Dominator di mia profonda mente;
Terribile, ma caro
Dono del ciel; consorte
Ai lùgubri miei giorni, 5
Pensier che innanzi a me sì spesso torni.
Di tua natura arcana
Chi non favella? il suo poter fra noi
Chi non sentì? Pur sempre
Che in dir gli effetti suoi 10
Le umane lingue il sentir proprio sprona,
Par novo ad ascoltar ciò ch'ei ragiona.
Come solinga è fatta
La mente mia d'allora
Che tu quivi prendesti a far dimora! 15
Ratto d'intorno intorno al par del lampo
Gli altri pensieri miei
Tutti si dileguàr. Siccome torre
In solitario campo,
Tu stai solo, gigante, in mezzo a lei. 20
Che divenute son, fuor di te solo,
Tutte l'opre terrene,
Tutta intera la vita al guardo mio!
Che intollerabil noia
Gli ozi, i commerci usati, 25
E di vano piacer la vana spene,
Allato a quella gioia,
Gioia celeste che da te mi viene!

Come da' nudi sassi
 Dello scabro Apennino 30
 A un campo verde che lontan sorrida
 Volge gli occhi bramoso il pellegrino;
 Tal io dal secco ed aspro
 Mondano conversar vogliosamente,
 Quasi in lieto giardino, a te ritorno, 35
 E ristora i miei sensi il tuo soggiorno.
 Quasi incredibil parmi
 Che la vita infelice e il mondo sciocco
 Già per gran tempo assai
 Senza te sopportai; 40
 Quasi intender non posso
 Come d'altri desiri,
 Fuor ch'a te somiglianti, altri sospiri.
 Giammai d'allor che in pria
 Questa vita che sia per prova intesi, 45
 Timor di morte non mi strinse il petto.
 Oggi mi pare un gioco
 Quella che il mondo inetto,
 Talor lodando, ognora abborre e trema,
 Necessitade estrema; 50
 E se periglio appar, con un sorriso
 Le sue minacce a contemplar m'affiso.
 Sempre i codardi, e l'alme
 Ingenerose, abbiette
 Ebbi in dispregio. Or punge ogni atto indegno 55
 Subito i sensi miei;
 Move l'alma ogni esempio
 Dell'umana viltà subito a sdegno.

Di questa età superba,
 Che di vote speranze si nutrica, 60
 Vaga di ciance, e di virtù nemica;
 Stolta, che l'util chiede,
 E inutile la vita
 Quindi più sempre divenir non vede;
 Maggior mi sento. A scherno 65
 Ho gli umani giudizi; e il vario volgo
 A' bei pensieri infesto,
 E degno tuo disprezzator, calpesto.
 A quello onde tu movi,
 Quale affetto non cede? 70
 Anzi qual altro affetto
 Se non quell'uno intra i mortali ha sede?
 Avarizia, superbia, odio, disdegno,
 Studio d'onor, di regno,
 Che sono altro che voglie 75
 Al paragon di lui? Solo un affetto
 Vive tra noi: quest'uno,
 Prepotente signore,
 Dieder l'eterne leggi all'uman core.
 Pregio non ha, non ha ragion la vita 80
 Se non per lui, per lui ch'all'uomo è tutto;
 Sola discolpa al fato,
 Che noi mortali in terra
 Pose a tanto patir senz'altro frutto;
 Solo per cui talvolta, 85
 Non alla gente stolta, al cor non vile
 La vita della morte è più gentile.
 Per còr le gioie tue, dolce pensiero,

Provar gli umani affanni,
 E sostener molt'anni 90
 Questa vita mortal, fu non indegno;
 Ed ancor tornerei,
 Così qual son de' nostri mali esperto,
 Verso un tal segno a incominciare il corso:
 Che tra le sabbie e tra il vipereo morso, 95
 Giammai finor sì stanco
 Per lo mortal deserto
 Non venni a te, che queste nostre pene
 Vincer non mi paresse un tanto bene.
 Che mondo mai, che nova 100
 Immensità, che paradiso è quello
 Là dove spesso il tuo stupendo incanto
 Parmi innalzar! dov'io,
 Sott'altra luce che l'usata errando,
 Il mio terreno stato 105
 E tutto quanto il ver pongo in obbligo!
 Tali son, credo, i sogni
 Degl'immortali. Ahi finalmente un sogno
 In molta parte onde s'abbella il vero
 Sei tu, dolce pensiero; 110
 Sogno e palese error. Ma di natura,
 Infra i leggiadri errori
 Divina sei; perché sì viva e forte,
 Che incontro al ver tenacemente dura,
 E spesso al ver s'adegua, 115
 Né si dilegua pria, che in grembo a morte.
 E tu per certo, o mio pensier, tu solo
 Vitale ai giorni miei,

Cagion diletta d'infiniti affanni,
 Meco sarai per morte a un tempo spento: 120
 Ch'a vivi segni dentro l'alma io sento
 Che in perpetuo signor dato mi sei.
 Altri gentili inganni
 Soleami il vero aspetto
 Più sempre infievolir. Quanto più torno 125
 A riveder colei
 Della qual teco ragionando io vivo,
 Cresce quel gran diletto,
 Cresce quel gran delirio, ond'io respiro.
 Angelica beltade! 130
 Parmi ogni più bel volto, ovunque io miro,
 Quasi una finta imago
 Il tuo volto imitar. Tu sola fonte
 D'ogni altra leggiadria,
 Sola vera beltà parmi che sia. 135
 Da che ti vidi pria,
 Di qual mia seria cura ultimo obbietto
 Non fosti tu? quanto del giorno è scorso,
 Ch'io di te non pensassi? ai sogni miei
 La tua sovrana imago 140
 Quante volte mancò? Bella qual sogno,
 Angelica sembianza,
 Nella terrena stanza,
 Nell'alte vie dell'universo intero,
 Che chiedo io mai, che spero 145
 Altro che gli occhi tuoi veder più vago?
 Altro più dolce aver che il tuo pensiero?

このうえなく甘美で、力づよく、わたしの精神の奥深くを支配する思いよ。怖ろし

い、だが親しい（愛すべき／貴重な）天の賜り物よ。わたしの悲痛な（陰惨な）日々とつねにともにあり〔運命・悲しみを共にし〕、わたしの前に、かくもしげく戻りくる〔愛の〕思いよ。

おまえ〔＝愛の思い〕の神秘的な性質のことを誰か語らない者がいるだろうか？ われわれのうちで、その〔＝おまえの本性がもつ〕力を誰か感じなかった者がいるだろうか？ しかしながら、感じる（体験する）ことによって、人間の言葉がおまえの本性が引き起こす作用について語るよう仕向けられると、いつもそれ〔＝« il sentir proprio »（体験）〕が述べることは、初めて聞くことのように思われる。

おまえ〔＝愛の思い〕が、ここ〔＝わたしの心の中〕に棲みはじめてから、わたしの精神（心）は、どんなに孤独に（寂莫と）なったことか！ わたしのほかの〔＝愛以外の〕思考は、すべて〔一瞬の〕稲妻の如く、そのまわりからすっかり消え去ってしまった。まるで寂莫たる荒野にひとり立つ塔のように、おまえは独り、途轍もなく大きくなり、わたしの心の真ん中にいる。

おまえひとりを除いては、わたしの目に、地上のすべての活動が、すべての生〔の営み〕が何とすっかり変わりはててしまったことだろう！ おまえからわたしに齎される天上の喜びとくらべれば、気晴らし、平生の交際、虚しい楽しみに寄せられる虚しい希望など、なんと耐え難い倦怠であることか！

道を急ぐ旅人が、ごつごつとした（陰しい）アペニンのむき出しの石々から、遠くで（遠くから）微笑んでいる〔ように見える〕緑の野原の方へ、その視線を向ける。ちょうどそのように、わたしは乾いた（不毛で無味乾燥な）厳しい（荒涼とした／煩わしい）俗世間の付き合いから、切望に突き動かされて、あたかも愉悅の園に戻るかのように、おまえのところへ帰ってゆく。そして、おまえとともにいることが、わたしの感情（感覚）をふたたび力づけて（再生させて）くれる。

不幸な生と愚かな世界（人々）に、すでにとても、ずっと長いこと、おまえなしに堪えてきたことが、わたしにはほとんど信じがたく思われる。おまえに似た望み以外の〔望みの〕ために、嘆息する者がいるなどとは、わたしにはとても信じられない。

わたしが最初に、この生が何であるのかを経験によって理解したとき以来、死への恐れがわたしの胸を締めつけることはなかった。愚かな世界が、〔たとえ〕ときに称賛することがあったとしても、いつも憎悪し恐れる、あの窮極（最後）の必然〔＝死〕は、今やわたしには何でもないことに思われる。そして、もし〔死の〕危険があらわ

れたなら、微笑んで（穏やかに）、その脅威をじっと見据えて、眼をそらさない。

いつもわたしは、卑しい者たち、さもない、蔑むべき心の持ち主たちを軽蔑してきた。〔だが〕今では、どんな恥ずべき行ないも、すぐにわたしの感情を傷つけるようになった。人間の卑劣さのどんな例も、すぐにわたしの魂（心）を憤慨させる。空しい希望を抱き、おしゃべりに飽き足らぬ（夢中になった）、そして美德の敵である、この傲慢な今の世よりも、〔物質的〕利益〔ばかり〕を求め、それゆえに生がますます無意味（無為かつ不毛）になりつつあることが見えない、愚かなこの世よりも、自分の方が優れている（高貴である）と、わたしは感じる。わたしは人々の価値判断（思惑）など気にもかけない。そして、美しい（高貴な）思考の敵であり、おまえ〔＝愛の思い〕のことを当然のごとく軽蔑する、様々な俗な輩を踏みつけ顧みない。

おまえを生み出す〔愛の〕感情に、どの感情が劣らないことがあろうか？ 否それどころか、たった一つのそれ〔＝愛の感情〕のほかに、どんな感情が、人間たちのうちに座を占めることがあろうか？ 食欲、傲慢、憎悪、侮蔑、名誉と権力への渴望は、それ〔＝愛の感情〕とくらべれば、〔感情というよりは次元の低い〕欲求以外の何ものでもない。ただひとつの感情が、われわれのうちで生きている。全能の主たる、このたった一つ〔の感情〕を、〔自然の〕永遠の法が人の心にあたえたのだ。

ただそれ〔＝愛の感情〕のおかげで、人間にとってすべてであるそれのおかげで、生は価値を持ち、〔存在〕理由を持つにすぎない。苦しむこと以外に、ほかの何の成果も齎さない大きな苦しみに人間をつけた宿命にとっては、それ〔＝愛の感情〕こそが唯一の釈明。ただそれ〔＝愛の感情〕のおかげで、愚かな人々ではなく、卑しくない心〔の持ち主〕にとって、生は死よりも時に高貴なものとなる。

甘美な思いよ、おまえの喜びを摘みとるためなら、人間の〔生来の〕苦悩を感じ、この〔苦痛に満ちた〕人生を幾年も耐えることは、立派なことだった。そしてこのように、われわれの不幸の何たるかを熟知しているわたしは、あの目的〔＝愛の喜びを摘みとること〕に向かってなら、ふたたび〔生の〕歩みを始めよう。これまでは砂に包まれ、マムシの攻撃に包まれながら、死の砂漠を横断して、どんなに疲れ切っておまえのところに辿り着こうとも、このような苦労に打ち克つことが、わたしには大きな幸福だと必ず思われたものだ。

おまえの驚くべき魅力が立ちのぼると思われるその場所は、何という世界であり、何という知られざる無限性であり、何という樂園なのだろう！ その樂園でわたしは、

いつものとは別の光を浴びて彷徨いつつ、わたしの地上の状態〔＝苦悩に満ちた不毛な生〕と、あらゆるすべての〔苛酷な〕現実（vero）を、忘却の淵に捨てるのだ！ 不死の者たち（神々）の夢は、そのようなものであろう、そうわたしは思う。ああ、〔しかし〕結局は、甘美な思いよ、おまえの大部分は現実を飾る夢にすぎない。おまえは夢であり、明白な幻想だ。だが、優美な幻想のうちにあって、おまえは神聖な性質のものだ。なぜなら、〔おまえの本性は〕とても生き生きとして力づよいからだ。そのために、〔おまえは〕〔幻想を打ち砕く苛酷な〕現実にはたいしては強固に耐え、しばしば現実にとって代わることができ、死の懷に抱かれる時になって初めて消滅する。

そしておまえは確かに、おお、わが〔愛の〕思いよ、おまえだけがわたしの日々の活力であり、おまえだけが多くの苦悩を齎す快い原因だった。〔だが〕わたしとともに、〔わたしの〕死によって同時に、おまえも消えるだろう。なぜなら、はっきりとしたしるしによって、わたしの魂のうちに、おまえが永久の主としてあたえられたことを、わたしは感ずるのだから。真の姿（現実）は、わたしの他の〔愛以外の〕高貴な幻想を、ますます弱めていった。〔他方〕わたしは、おまえとともに〔彼女について〕語ることによって生きているが、その彼女をふたたび見るのを繰り返せば繰り返すほど、わたしの息を支えてくれている、あの大きな歓喜とあの大きな熱狂がますます増大する。天使のような美！ すべての非常に美しい顔は、どこで見ようとも、ほとんど偽の絵のようにおまえの顔を模倣しているように、わたしには思われる。おまえはほかのあらゆる優美さの〔湧き出る〕唯一の源泉であり、唯一^{まこと}真の美であると、わたしには思われる。

おまえを初めて見て以来、おまえがわたしのすべての真剣な配慮の、究極の対象でなかった時がかつてあっただろうか？ おまえのことを思うことなしに、一日のどれだけが過ぎたことがあっただろうか？ わたしの夢から、おまえの至高の姿が消えたことが何度かあっただろうか？ 夢のように美しい、天使のような姿（面影）よ、地上の逗留地にあっても、宇宙ぜんたいの高き道にあっても、わたしはいつたい、おまえの目を見ること以外のどんな麗しいことを求めるだろうか？ おまえのことを思う以外に、どのような喜びを持ちたいと希望するだろうか？

この詩でうたわれる「支配的な思考」とは、「愛の思い」のことである。だがこの詩の中では、“amore” という語が一度も使われていない。これは、迂言法ないし黙説法によって、

指示対象を強く印象づけるという効果をねらったものであろう。その含むところはすなわち、これまで誰もが経験し語ってきたことであるにもかかわらず、レオパルディの経験する「愛」がまったく「新しい」(v. 12: «*novo*») ものだということであり、“*amore*” という月並みな言葉でその経験を名指すことの不可能性である⁴⁷⁸。

さて、この詩にあらわれる回帰・反復・継続のモチーフに目を向けてみよう。それらのモチーフに連動するような「永遠性」への志向も併せて、第1節から順を追って見ていきたい。まず全体を通して見ると、“*pensier(-o/-i)*”という語が7回あらわれ、そのうち一つ目(v. 6)を除き、他は所有形容詞(v. 17: «*pensieri miei*»; v. 117: «*mio pensiero*»; v. 147: «*tuo pensiero*»)か、付加形容詞(v. 67: «*bei pensieri*»; vv. 88 e 110: «*dolce pensiero*»)を伴っている。

すでに指摘したように、第1節では、「愛の思い」が頻繁に詩人の心に回帰することが示される(v. 6: «*sì spesso torni*»)。そして、「*torni*」は前行の「*giorni*」と脚韻を踏み、日々の円環的回帰を示唆している。また“*do*”の音の頭韻による反復が目立っている。

第2節では、8・9行目のそれぞれの行頭で«*Chi non ... ? / Chi non ... ?*»という反語的問いの反復が観察され、9行目末には«*sempre*»という継続性をあらわす語が置かれている。第3節では、16行目の語の反復«*d'intorno intorno*»に加え、“*sol-*”で始まる同語源の3つの類義語(v. 13: «*solinga*»; v. 19: «*solitario*»; v. 20: «*solo*»)の反復が観察される。第4節1行目末(v. 21)では、前節最終行の«*solo*»が繰り返され、22・23行目頭では、「*Tutte ... / Tutta ...*»という語の繰り返しも見られる。25行目«*usati*»は、習慣的継続性をあらわす。そして26行目では«*di vano piacer la vana speme*»と同じ形容詞の反復がなされ、27行目末と28行目初めでは«*... gioia / Gioia ...*»というふうに前辞反復が行われている。

第5節では、ふたつの“*ri-*”という接頭辞の付いた動詞があらわれる。これは、ネンチョーニがレオパルディの心情に深く関わることを指摘した接頭辞である。すなわち35行目の、詩人が愉悦の園の如き愛の思いのところへ「戻ってゆく」ことをあらわす«*ritorno*»、そして、愛の思いが詩人を「ふたたび力づけてくれる」ことを意味する36行目の«*ristora*»である。第7節では、“*quasi in-*”という音が行頭で反復する(v. 37: «*Quasi incredibil parmi*»; v. 41: «*Quasi intender non posso*»)。第8節では、類音重語法により“*imor*”の音が反復される(v. 46: «*Timor di morte*»)。第9節では、53行目頭と64行目の「継続的反復性」をあらわす«*sempre*»が使用されている。そして、55行目の«*dispregio*»、同じ

行中でその同義語の «indegno」、その «indegno」の同語源 «sdegno» (v. 58)、その «sdegno」の同語源で前の «indegno」の反意語 «degno» (v. 68)、さらに «degno» と同じ行に置かれ、最初の «dispregio» と同語源の «dispreggiator» は、あらわれる順に意味と音で繋がり、循環的に連続している。次節では «sdegno» (v. 73) という語もあらわれる。

第 10 節では、反語的問いが 3 回連続し、また «affetto» も 3 回あらわれる。「永遠の」を意味する 79 行目 «eterne» は、「人間の心 uman core」に「全能の主 prepotente signore」である「愛の思い」を与える自然の「掟（法則）leggi」を形容しており、そのことによって、「自然」と「愛の思い」の「永遠性」が強く喚起されている。

第 11 節では、「... non ha, non ha ...» (v. 80) 、«... per lui, per lui ...» (v. 81) という前辞反復、それに、「Sola ... / Solo ...» (vv. 82 e 85) という頭韻による同語反復が観察される。第 12 節では、92 行目 «ancor tornerei» によって、詩人が愛に「ふたたび戻ってゆく」（反復と回帰）ことがあらわされている。

第 13 節では、初めに “che” に導かれる感嘆文が速いテンポで三度連続する (vv. 100-101: «Che mondo mai, che nova / Immensità, che paradiso è quello»)。この感嘆文においては、「nova / Immensità」、「paradiso」、「innalzar」といった表現により、愛の無限性とかつて体験したことのないような愛によるエクスタシスの快樂が、詩人の驚愕とともに明示されている (v. 104: «altra luce» や v. 113: «Divina» も同様である)。そして、107-108 行目末では「夢」という語が複数形・単数形で反復され («sogni», «sogno»), 111 行目頭でもう一度繰り返される («Sogno»)。続く 111-112 行目でも、「夢」とほぼ同義の「幻想」を意味する語が単数形・複数形で反復される («error», «errori»)。また、それらの反意語である「真実」を意味する語も三度反復される (v. 109: «vero»; vv. 114 e 115: «ver»)。さらに、114 行目の «tenacemente dura» は「継続性」をあらわし、102 行目と 115 行目の «spesso» は「反復」を、108 行目の «immortali» は「永遠性」を示唆する。

第 14 節でも「永遠性」につながるモチーフは顕著にあらわれる。119 行目の «infiniti」、122 行目の «perpetuo」、124 行目の «Solea」、125 行目の «Più sempre» がそうであり、125-126 行目の «Quanto più torno / A riveder lei» も、愛する相手の想像中の像を「ふたたび見ようと戻ってゆく」という、愛をめぐる反復・回帰のモチーフのひとつである。また、語句の反復も際立っている。128-129 行目では、「Cresce quel gran d-」が繰り返される。117 行目の «solo» は、133、135 行目で再度あらわれ («sola»)、いずれも「おまえ＝愛の思い」が「唯一無二の」美と快樂の源泉であることを示している。131 行目と 133 行

目で繰り返される «volto» は、愛する相手の想像上の相貌である（同義語の v. 124: «aspetto» は現実の相手の顔、あるいは世界の現実の様相を示す⁴⁷⁹）。121 行目 «vivi» は、127 行目で主語を変えて反復され («vivo»)、ともに 118 行目の同語源の語 «Vitale» と密接な関係にあり、「愛の思い」の生き生きとした生命力を表現している点で、前節 113 行目の «viva» とも繋がっている。

最終第 15 節では、ふたたび「夢」という語が繰り返されること (v. 139: «sogni»; v. 141: «sogno») に加え、頭韻の繰り返しが目立っている。143-144 行目の «Nella ... / Nell'», 145 行目の «Che ... che...», 146-147 行目の «Altro ... ? / Altro ... ?» がそれである。そして、詩の結びとなるこの最後の 2 行中では、「che / che»、「gli occhi tuoi / il tuo pensier»、「veder / aver»、「più vago / più dolce» がそれぞれ対になり、語配置の逆転によって交差対句をなしている。

以上のような分析から、この詩の言語の面における回帰・反復・継続のモチーフが、内容面での「愛の永遠性」への志向を支えていることが看取できるだろう。「愛の永遠性」とは、愛の幻想がいつまでも持続することを願う詩人の希求の別言である。そして、この詩においては愛の「持続」が動詞の現在形の多用によっても表現されている。動詞の現在形は、追憶による美化作用を超越して、それが今まさに「現前」し続けていることの証であり、また間投詞の多用とも相俟って、「現前」する愛の積極的肯定・断定を示しているだろう。

6. 愛の作用

さて、愛の反復・回帰とその「永遠性・無限性」を歌うこの詩において、語句の反復・回帰が顕著に見られることを確認した。そして、この詩で名指されることのない「愛の思い」が確かに、他のどんな感情・感覚とも違う、神々しいまでの「愛」の至高性と、他をすべての思考を無化せしめる排他的なまでの力強さを持つものとして様々に形容されていることも、詩を読むことで十分に了解された。

しかしながら、この詩では、これまで考察してきた愛の「無限性」すなわち天上の観照とも言える恍惚の快楽ということのみによっては捉えきれない、愛の両義的性格が浮き上がって見えている。愛の両義性とはつまり、愛が「無限の快楽」を齎すものであると同時に激しい懊悩さえ引き起こすものである、ということである。その両義的性格は 3 行目の

«Terribile, ma caro」、そして 119 行目の «Cagion diletta d'infiniti affanni» という撞着語法による表現に端的に示されている⁴⁸⁰。

愛のこの負の側面はきわめて現世的であり、この世界の必然的苦悩・不幸の最たるものでもあろう。それは愛の正の側面である天上的性格と完全に相反するものである。だが、この現世的ということが、レオパルディにとっての愛の深微な意味をわれわれに開示してくれるように思われる。

まずはこの詩の内容と関係づけて考えることのできる『省察集』の文章を引き、レオパルディにとっての愛の作用とその実存的意味についてさらに考えてみたい。

Quando l'uomo concepisce amore tutto il mondo si dilegua dagli occhi suoi, non si vede più se non l'oggetto amato, si sta in mezzo alla moltitudine alle conversazioni ec. come si stasse in solitudine, astratti e facendo quei gesti che v'ispira il vostro pensiero sempre immobile e potentissimo senza curarsi della meraviglia né del disprezzo altrui, tutto si dimentica e riesce noioso ec. fuorché quel solo pensiero e quella vista. Non ho mai provato pensiero che astragga l'animo così potentemente da tutte le cose circostanti, come l'amore, e dico in assenza dell'oggetto amato nella cui presenza non accade dire che cosa avvenga, fuor solamente alcuna volta il gran timore che forse gli potrà essere paragonato.⁴⁸¹

人が愛を感じ取ったとき、世界は彼の目の前から消え去る。愛が向かう対象のほかに何も見えなくなり、群衆や会話の直中にあってもまるで独りでいるかのようになる。うわの空となり、この上なく力強い変わることはない〔愛の〕思いが示唆する動作ばかりを繰り返すこととなる。そして他人がどんなに驚いても蔑んでも、気にかけることもない。すべては忘れ去られ、ただその〔愛の〕思考とその〔愛する人の〕姿を見ること以外のすべては退屈なものとなる。わたしは、愛ほどに心を周囲のすべての事物から力強く逸らすような思考を決して経験したことがない。今周囲のすべての事物から逸れると述べたが、それは愛の対象が眼前にはない場合の話である。愛の対象が眼前にあるなら、何が生じるか言うことはできまい。ただ、いくつかの場合には、おそらく大きな恐れがそれに擬えられるであろう。

恋に取り憑かれた人の行為は常軌を逸するようなものになることが多々ある。これは誰

でも知っていることである。われわれが恋愛を「病い」や「狂気」に喩えるのもそのためである。それでは、なぜ恋愛は「病い」や「狂気」に喩えられるのか。それは恋愛が、日常の俗事、つまり生活の必要や社会の義務といったものと根本的に相容れないような性格を持っているからである。レオパルディがここで語る「愛の思い」には、そのような暗黙の前提がある。「愛の思い」に取り憑かれた者には、日常の俗事がもはや目に入らなくなり、彼の心は非日常の世界へと「逸脱」する。つまり周囲の者たちから見れば、「心ここにあらず」といった体である。そのため彼らは彼を訝るのである。恋愛に取り憑かれた者の狂気じみた行為の例は、近代の文学作品を眺めてみても、突然恋に落ちた青年が揚々たる前途を棒に振って危険な行為に走る『マノン・レスコー』や『カルメン』、あるいは主人公が恋愛の苦悩の末に自死にまでおよぶ『ヴェルテル』や『オルティス』など、枚挙にいとまがない。恋愛感情の特異な性格については、また、ロラン・バルトが『ヴェルテル』に言及しながら次のように書いている。

その朝、至急に「大切な」手紙を書く必要があった。なにか、計画の成否をかけた手紙だったのだ。ところがわたしは、そのかわりに恋文を書いている。それも、けっして投函することのない恋文を。世間に押しつけられた陰鬱な務めも、理性的なこまめさも、反射的な行動も、すべてを嬉々として放棄したわたしは、輝かしい「義務」に、愛の「義務」に課せられた無益な務めの方をとる。ひとしれず狂気の振る舞いに出る。おのが狂気のただひとりの証人となる。愛がわたしのうちに露呈せしめているのは、エネルギーなのだ。わたしのおこないはすべて意味がある（だからこそわたしは生きることができる、愚痴をこぼさずに）。ただ、その意味というのが、捉えがたい目的性のことなのだ。⁴⁸²

バルトの語る恋に落ちた男は、自分の行為が世間的に見て「狂気の振る舞い」であることを十分に心得ている。しかるに、レオパルディの語る恋に落ちた人間は、そのような己の狂気を見つめるもうひとりの自分をほとんど見出せず、周囲の俗事を「すべて忘れる」ほどに、完全に「愛の思い」に支配されている。だが両者に共通して言えるのは、愛の思いにある特異な「エネルギー」が生じているということ、そしてそれが、ある「力」の感情と充実した「意味」に満たされているという確信である。上のレオパルディの引用に続く文章を見よう。

Io non ho mai sentito tanto di vivere quanto amando, benché tutto il resto del mondo fosse per me come morto. L'amore è la vita e il principio vivificante della natura, come l'odio il principio distruggente e mortale. Le cose son fatte per amarsi scambievolmente, e la vita nasce da questo.⁴⁸³

わたしは愛しているときほど生きていると感じたことはない。たとえ世界の残り全部がわたしにとって死んでいるも同然であったとしても。愛こそは生であり、生気を付与する自然の原理である。ちょうど憎しみが破壊と死の原理であるのと同様に。諸事物は互いに愛するようにできているのであって、生はこのことから生まれるのだ。

この「力」の感情がどこからやって来たのか、またその意味が何であるのかを、「わたし」は具体的に言うことができない。「愛の思い」は“vago-indefinito”なものであり、「自然の原理」であり、バルトの言うように、その「目的性」は「捉えがたい」ものだからだ。だがそれにもかかわらず、まさしくこの感情、この確信によって、すなわち「愛」によって、「わたし」は、いまこそ最も深く、最も強く「生きることができる」、「生きている」ということを、はっきりと知っているのである。それこそが「自然の原理」であり、「愛」によって、「生」はその真の「意味」を獲得するのである。

レオパルディは、ボローニャで当地の貴婦人テレーザ・カルニアーニ＝マルヴェッツィ (Teresa Carniani Malvezzi, 1785-1859) と知己を結び、彼女にたいする愛を胸に抱いたときの心境を弟カルロへの手紙 (1826 年 5 月 30 日) に綴っている。

Sono entrato con una donna (Fiorentina di nascita) maritata in una delle principali famiglie di qui, in una relazione, che forma ora una gran parte della mia vita. Non è giovane, ma è di grazia e di uno spirito che (credilo a me, che finora l'avevo creduto impossibile) supplisce alla gioventù, e crea un'illusione meravigliosa. Nei primi giorni che la conobbi, vissi in una specie di delirio e di febbre. Non abbiamo mai parlato di amore se non per ischerzo, ma viviamo insieme in un'amicizia tenera e sensibile, con un interesse scambievolmente, e un abbandono, che è come un amore senza inquietudine. Ha per me una stima altissima; se le leggo qualche mia cosa, spesso piange di cuore senz'affettazione; le lodi degli altri

non hanno per me nessuna sostanza, le sue mi si convertono tutte in sangue, e mi restano tutte nell'anima. Ama ed intende molto le lettere e la filosofia; non ci manca mai materia di discorso, e quasi ogni sera io sono con lei dall'avemaria alla mezzanotte passata, e mi pare un momento. Ci confidiamo tutti i nostri secreti, ci riprendiamo, ci avvisiamo dei nostri difetti. In somma questa conoscenza forma e formerà un'epoca ben marcata della mia vita, perché mi ha disingannato del disinganno, mi ha convinto che ci sono veramente al mondo dei piaceri che io credeva impossibili, e che io sono ancor capace d'illusioni stabili, malgrado la cognizione e l'assuefazione contraria così radicata, ed ha risuscitato il mio cuore, dopo un sonno anzi una morte completa, durata per tanti anni. [...] credi che se io vengo ricuperando della mia potenza di amare, altrettanto cresce di giorno in giorno la forza e la sensibilità dell'amore smanioso ch'io riporto, e che per tanto tempo è stato l'unico segno di vita dell'anima mia.⁴⁸⁴

ぼくは、(フィレンツェの生まれで) ここ〔ボローニャ〕の名門貴族に嫁いだ婦人と親しくなりました。かの婦人との交際は、現在ぼくの人生の大部分をなしています。彼女は若くはありませんが、優雅で、(これまでそんなことは不可能だと信じていましたが) 若さ〔の欠如〕を補う知性(エスプリ)の持ち主であって、驚くほどの幻想を〔ぼくのうちに〕つくり出します。彼女と出逢った最初の数日、ぼくは一種の狂乱状態(激しい幻想)と熱狂のうちに過ごしました。ぼくたちは冗談めかしてでもなければ一度も愛について語りあったことはありませんが、互いに興味を抱きつつ、うちとけて、優しく、打てば響くような(感じやすく繊細な)友愛に結ばれ、ともに過ごしていますが、それは不安をともしなれない愛のようなものです。彼女はぼくにたいして深い尊敬の念を抱いています。ぼくが何か書いたものを読みあげると、しばしば衷心から涙を浮かべます。〔今では〕ほかの人たちの賞賛などぼくにとっては何の滋養ともなりません、彼女の賞賛はすべてぼくの血となり、すべてぼくの魂のなかにとどまります。彼女は文学と哲学をととても愛しているので、ぼくたちは話題に不自由することがありません。そして、ぼくはほとんど毎晩のように、夕べの祈り(アヴェマリア)の時刻から真夜中過ぎまで彼女とともに過ごすのですが、それは一瞬のこのように感じられます。ぼくたちは互いの秘密を打ち明け、互いの欠点を気づかせ、論しあいます。要するに、彼女との邂逅は、ぼくの生涯に際立った一時期を今も画し、

これからも画することになるでしょう。というのも、彼女はぼくを幻滅から救い出してくれたくれたからです。彼女はぼくに、この世には喜び（快樂）があると確信させてくれました。以前ぼくはそのような喜びは不可能だと思っていたのです。彼女は、ぼくにはまだ潰えない幻想に浸ることができるかと確信させてくれました。非常に根強い〔ぼくが抱く〕反対の認識と習慣にもかかわらず。そして、長年にわたる眠りから、否むしろ完全なる死から、ぼくの心をふたたび目覚めさせてくれてくれたからです。（……）ぼくの言うことを信じてください。ぼくが愛する力を回復するにつれて、同様に、ぼくがふたたび心に抱くにいたった激しい愛も、その力と感受性を日に日に強めてゆきます。激しい愛こそは、長い間、ぼくの魂の生命力の唯一の徴だったのでした」。

この手紙に表現されているように、愛の幻想の齎す幸福感は、レオパルディに生き生きとした感受性を呼び覚まし、真に生きていることを感じられる唯一の徴なのである。このボローニャの貴婦人への愛は、結局報われることがなかった。だが愛を心に抱くことによって、彼は自らの実存の意味を確認しているのだ。

ふたたび詩に戻って考えてみよう。愛は《心を占める思い》において、人間の甘美な「幻想 *errori, sogni*」のうちでも最高の幻想とされ、それゆえに想像上の観念的なものとして表現されている。しかしその両義的性格は、その幻想がきわめて現世的・身体的な「現実 *vero*」に取って代わる瞬間を許容する。愛の幻想は、幻想を打ち砕く苛酷な「現実にたいして強固に耐える」(v. 114) ことができるものであるというだけでなく、「しばしば現実そのもの」に取って代わる」(v. 115) ことができるのである。愛を心に抱くことによって「幻想」と「現実」とが「反転」するかのよう。

レオパルディにとって「幻想」とはふつう、想像力による「擬似的な死」の状態に没入することであり、静的な性質のものである。しかるに、「現実」に取って代わることのできるほどに強力な「愛の幻想」は、非常に生命力に満ち、生き生きとした動的なものでもある (v. 113: «*sì viva e forte*»; v. 118: «*Vitale*»; v. 121: «*vivi segni*»)。そして「愛の思い」によってのみ、詩人は自分が「生きている」と感ずることができる (v. 127: «*teco ragionando io vivo*»; v. 129: «*ond'io respiro*»)。それどころか、「愛の思い」を抱く心によって、生は死より高貴なものに、つまり真に生きるに値するものとなるのである⁴⁸⁵。

レオパルディにとって、生における愛の作用とは、ただひとつの石を磨き上げて宝石と

なし、残りのすべてをただの石ころに変えるような不思議な結晶作用である。愛の思いを心に抱く前には、あらゆるものが「幻想 *illusioni*」であり、「偽り *errori*」、「まやかしの *innganni*」である、愛もそのひとつにすぎない、とレオパルディは信じていた。それにもかかわらず、真の愛を心に抱くや、それが「ほんとう *vero*」となって、陰惨で不毛な生の暗闇を突然生き生きと照らし始めるのである。

7. 愛か死か

レオパルディは《愛と死》*Amore e Morte* (1832 年?) で、「愛」と「死」を「生存 *essere*」における最も美しいふたつのものであるとした⁴⁸⁶。

Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte
Ingenerò la sorte.
Cose quaggiù sì belle
Altre il mondo non ha, non han le stelle.
Nasce dall'uno il bene,
Nasce il piacer maggiore
Che per lo mar dell'essere si trova;
L'altra ogni gran dolore,
Ogni gran male annulla. (vv. 1-9)

運命〔＝自然の法〕は、〈愛〉と〈死〉とを兄弟として、同時につくりだした。この地上では、世界は、そして〔地球以外の〕星々も、これほど美しいものをほかに持つてはいない。一方〔＝愛〕から 善（快樂・幸福）が、存在の海〔＝世界・宇宙〕で見出しうる最上の喜びが生まれる。もう一方〔＝死〕は大きな悲しみを、あらゆる大きな悪（苦痛・不幸）を無にする（消滅させる）。

この詩と、同じく愛と死のテーマによる《コンサルヴォ *Consalvo*》(1832 年?) においては、恍惚とするような愛の喜びと隣り合わせに、死への強い願望が表現される。

だが死の願望は、どちらの詩においても、愛の思いが決して報われることなく、激しい苦悩に苛まれる状態にあることを前提としている⁴⁸⁷。《心を占める思い》で歌われたよう

な愛の幻想が強固に持続するときには、死の願望は愛の幻想の強烈な光輝のもとでその影をひそめる。しかし愛が叶わず幻想がもはや持続しなくなったとき、死への峻烈な願望が詩人の心にふたたび浮上してくる。したがって、愛と死が詩人のなかで最高の善であり美となるのは、「真の生か、さもなくば死か」という実存のふたつの対蹠点としての、いわば究極の二者択一としての激烈な意味を帯びてのことなのである。それはヴァーグナーや広くロマン主義において見られる愛と死の結びつきの甘美な幻想とは異なり、ましてやバタイユのエロス論におけるような性愛と死の結びつきとは根本的に異なる。《コンサルヴォ》では愛と死が一見ロマン主義的色合いの濃い劇的な調子で結びつけられているように見えるとはいえ、レオパルディにおいて「愛と死」は「愛と死の融和」などではなく、「愛か死か」というどちら一方の選択を劇的に迫るものなのである。

《コンサルヴォ》において、レオパルディ自身の似姿であるコンサルヴォは、死の床にあって、自分の心に秘めた思いをエルヴィーラに打ち明ける勇気を得、皮肉なことにまさに死の間際に、彼は愛を成就する。とはいえ、コンサルヴォが勝ちとったエルヴィーラの口づけは愛ではなく、死にゆく者にたいする憐憫の情にすぎないだろう。しかし、この一瞬の幸福によって、コンサルヴォのそれまでの激しい苦悩はあがなわれ、彼の生きてきた苛酷な生が、初めて意義あるものとなるのである。

[...] Ancora e sempre

Muto sarebbe l'infinito affetto

Che governa il cor mio, se non l'avesse

Fatto ardito il morir. Morrò contento

Del mio destino omai, né più mi dolgo

95

Ch'aprii le luci al dì. Non vissi indarno,

Poscia che quella bocca alla mia bocca

Premier fu dato. Anzi felice estimo

La sorte mia. Due cose belle ha il mondo:

Amore e morte. All'una il ciel mi guida

100

In sul fior dell'età; nell'altro, assai

Fortunato mi tengo. Ah, se una volta,

Solo una volta il lungo amor quieto

E pago avessi tu, fora la terra

Fatta quindi per sempre un paradiso

105

Ai cangiati occhi miei. Fin la vecchiezza,

L'abborrita vecchiezza, avrei sofferto

Con riposato cor: che a sostentarla

Bastato sempre il rimembrar sarebbe

d'un solo istante, e il dir: felice io fui

110

Sovra tutti i felici. [...] (vv. 91-111)

わたしの心を支配する（占める）無限の愛情は、もし死が大胆さをあたえてくれなかったなら、いまでも、そして永久に、黙したままだろう。わたしはいま、自分の運命に満足して、死のう。この世に生まれて眼を開いた日のことをもう嘆いたりはいしない。生を、わたしは空しく生きたのではない、その口にわたしの口を押しあてることが許されたのだから。それどころか、わたしは自分の運命を幸福だと見なす。この世界には〔ただ〕ふたつの美しきものがある。愛と死だ。一方〔の死〕には、天〔＝運命〕が人生に花盛りにわたしを導き、もう一方〔の愛〕においては、わたしは自分が十分に幸運だった、と考える。ああ、もしも一度、たった一度でも、きみが〔わたしの〕長く続いた愛を静め（なだめ）報いてくれていたならば、そのときから わたしの変化した（刷新された）目に、世界は永久に天国となったことだろう。老いも、嫌悪される老いまでをも、わたしは落ち着いた心（安らかな気持ち）で堪えたことだろう。というのも、それに堪えつづけるためには、いつもたったひとつの瞬間を思い出せば、そして“わたしはすべての幸福な人たちにもまして幸福だった”と言うことで、こと足りたであろうから。

たとえ一瞬のものにすぎなくとも、愛が成就したという記憶が、苛酷な生に耐える力を与えてくれる。そして、レオパルディはこの《コンサルヴォ》と《愛と死》において、愛を死に結びつけた。後者では、愛の思いを抱く者にとっての、まさに二者択一の選択肢として⁴⁸⁸。そして前者では、この世の最高のふたつの美が一方から他方へと直ちに移行することによって。つまり《コンサルヴォ》においては、生の最高の瞬間がおとずれるや否や、実存のもうひとつの圏域である死への「反転」が起こるのである。愛と死はここで瞬時のうちに連続するが、それは決して『トリスタンとイゾルデ』のような愛と死の融和で

はない。

チェラジョーリは、これらの詩における愛と死の結びつきを次のように説明している。「レオパルディは、生を変貌させる愛という状態を、そして生をうばう死という状態をつくりあげる。(……)そして最高の善は、運命に支配される愛を欠いた生(そのような状況は《自分自身に *A se stesso*》で扱われている)に陥ることなく、愛の状態から死の状態へ即時的に移行することにある」⁴⁸⁹。つまり、愛の幻想から覚める前に死ぬことこそが、レオパルディにとって最高の幸福である、というのである。チェラジョーリの言うことは尤もであるが、《コンサルヴォ》や《愛と死》で表現された死の願望が、愛の成就の不可能を前提としていることを忘れてはなるまい。このふたつの詩では、愛と死が兄弟として同列に並べられているが、レオパルディがほんとうに求めたのは、激烈で陰惨な嵐から避難するための港(死)ではなく、力強い太陽に照らされた航海(愛の幻想の持続する生)であっただろう。

《心を占める思い》で表現された、このような光輝に満ちた生の充足感、レオパルディにとってのこのうえない存在の幸福可能性を指し示している。つまり愛を生きることは、彼にとって「ほんとうの」生を意味する。それは不安や苦悩を伴いもするだろう。しかし、彼にとっての真の生は、不安や苦悩から解放された「擬似的な死」ではない。そうではなくて、レオパルディの望んだ「ほんとうの」生は、おそらく愛の「熱狂状態 *delirio*」のうちに生きることであろう。それは、愛によって引き起こされる快楽の極まった状態であり、また愛によって引き起こされる苦悶の極まった状態でもある。つまり、いかに天上的な喜びに浸る感覚と似たものであっても、同時に激しい痛み感覚もまわりつく、地上にしっかりと足をつけた状態なのである。

だが、「ほんとうの」生というロマン主義的な幻想が、現実世界で生き延びることもまた不可能であろう。愛には必然的に挫折と幻滅が伴うからである。《心を占める思い》の後、《愛と死》、《コンサルヴォ》をへて《アスパジア》では確かに、愛の挫折と幻滅の色が濃くなり、《自分自身に》では「最後の幻想は消え去った」として、ついに愛の幻想そのものが否定されるにいたる。「世界の虚無性」を宣言する《自分自身に》における詩人の態度は、それまでの愛の諸詩で謳われた「愛の幸福」を完全に否定しているように見えるほどである⁴⁹⁰。

愛の甞す高揚感と生の充溢がレオパルディによって真に生きられたものであることに疑いはない。それはレオパルディの「世界の虚無性」の確信と「幸福の可能性」を希求する

心情との間の揺れであろう。しかしながら、レオパルディは「愛」が幻想にすぎないことを十分に承知していたのである。

1819年のジョルダーニへの手紙にはすでに、「万物の空しさ *vanità di tutte le cose*」⁴⁹¹、「事物の虚無性 *nullità delle cose*」⁴⁹²という言葉が認められ、その世界の虚無性に茫然としつつも同時に冷静に受けとめる態度を示している。また、詩人が若き日に《初恋》(1817年)で謳ったような愛の幻想についても、すでに1821年の《孤独な生》では、それが過ぎ去った青春時代の幻想にすぎず、追憶によって思い出すことでしか享受できないものであることを語っていた⁴⁹³。1823年の《かの貴婦人に》では、ふたたび愛の美を至福の源泉として讃え、愛への頌歌として詩を結んではいるが、この詩には、愛は純粹に觀念上のものでありこの世界には存在しないという詩人の認識がはっきりと読み取れる⁴⁹⁴。さらに詩人は、翌年(1824年)の《人類の物語》では、愛の幻想をつまらぬもののようにも語ってもいた⁴⁹⁵。そして再度、愛の幻影にとらえられ、マルヴェッツィ夫人への愛を喜びにみちた手紙に綴りながらも(1826年)、その後結局は彼女への愛は挫折に終わり幻滅を味わうこととなった。さらにその後にも、ファンニへの新たな愛(1831年)から光輝に満ちあふれた詩《心を占める思い》が生まれたが、自分の思いに応えてくれない彼女の態度に心を激しくかき乱され、うちひしがれた末に《自分自身に》や《アスパジア》のような幻滅を歌う詩をつくるにいたったのであった。

このように、レオパルディの人生は、愛の幻想の喜びと、挫折による幻滅の苦悩の繰り返しだったと言ってもよいだろう。詩人の歌う愛の回帰・反復はその意味で、実際に繰り返された経験を映し出していると言える。そして最終的には、愛はひとつとして叶えられることなく、幻想として終わった。これほどに愛の挫折と幻滅を繰り返したレオパルディであってみれば、自分にとって愛が所詮幻想に過ぎないことはわかりきったことであったはずである⁴⁹⁶。そして、《嵐の後の静けさ》の最終行に示したように、死だけが生の苦しみを癒してくれるものであることも、疾うに気づいていた。あれほどに激しい愛の喜びを謳った《心を占める思い》の中でも、「わたしが最初にこの生が何であるのかを経験によって理解したとき以来、死への恐れがわたしの胸を締めつけることはなかった」として、死への冷静かつ肯定的な態度を示している。

それにもかかわらず、レオパルディがこの世における愛の幻想を求めたのはなぜだろうか。それは感受性の鋭敏な彼にとって、愛の幻想の力があまりに大きすぎたためであろう。彼をとらえる幻想は過酷な「現実にとって代わる」、つまり愛の幻想が「ほんとう」である

と錯覚させられるほどに強力だったからである。だから詩人が愛の幻想から覚めたときには、ただ以前と同じ不毛で苦痛に満ちた現実が待っているのみである。

詩人にとって、世界の虚無性による不幸が絶対的なものではあっても、そして現実には乗り越えることが不可能ではあっても、幸福は、つねに幻想や追憶といった無限に関わるものによって、追求すべき、追求せずにはいられない対象なのであった。詩人はその到達不可能な幸福を、無限を表現する詩によって――幻想であるがゆえに、たとえ一瞬のものにすぎなくとも――憧れ求めつづけたのである。レオパルディの激しく求めた愛の幻想は、しかしながら、つねに憧れ求めつづけた「擬似的な死」と呼べる他の幻想とは異なる。レオパルディは愛を探し求めたのでなく、むしろふいに罫に捕らえられるかのように愛の幻影にとりつかれ、否応なしに身を委ねることになってしまったのではなかろうか。そう考えれば、レオパルディの愛をめぐる態度の揺れと矛盾に説明がつくだろう。

だが、《自分自身に》で語られる世界の絶対的虚無性という、絶望的に響く言葉と、その透徹した「幸福の希望」の否認は、快樂と幸福をあまりに強く求めるがゆえの詩人の悲痛な心の叫び声にはほかならないだろう。レオパルディは生の暗闇の中であって、愛の瞬間的で激烈な、眩いばかりの光輝を確かに享受しえた。《心を占める思い》に謳われているような、その一瞬の光こそが、たとえほんのわずかの間のことではあっても、彼の「実存」を、すなわち「生の意義」を保証してくれるものとして、彼の目に映ったからである。最終的には死だけが慰めとなることを知りながらも。

結論 詩と生の意義

われわれは第2部で、“infinito”をキーワードにレオパルディの詩想にあらわされた幻想の無限の快楽を探求してきた。それは、レオパルディの詩想に一貫して流れる通奏低音に耳を傾ける試みである。「無限」「追憶」を通奏低音としながらも、しかし詩人は、様々な異なるリズム・音色・調性をもつ「^{カンティ}歌」を奏でた。個々の「^{カント}歌」の多様な音調に耳を澄ませ、レオパルディという比類のない魂のたどった生の航跡（“*storia di un'anima*”）を克明にたどりなおす試みは、今後の研究に期すことにし、われわれは最後に、レオパルディの「無限の詩学」が彼の生涯において意味したものは何であったのか、詩作＝思索活動がレオパルディにとって、ひとりの詩人としての自らの生の意義をめぐっていかなる意味を持っていたのか。そうしたことを総括し、全体の結論としたい。

『カンティ』で表現された詩人の幻想は、“vago-indefinito”なものであるがゆえに、その漠とした圏域ではあらゆる境界が消失し融解する。それはレオパルディにとって、神的一样かつ永遠なる存在の観照を体験できるエクスタシスに似た快楽をあたえるものであった。レオパルディのエクスタシスは、無限なるものを観想する快楽だと言ってもいい。その意味で、『カンティ』に支配的な夜と薄明のヴィジョン、そして詩人を包み込む大自然の静寂は、孤独な詩人に深い内省と豊かな想像を促し、無限なるものの観想＝エクスタシスを齎すトポスとなっている。

そして詩人にとって、想像とは追憶による、つまり過去の記憶を自らの思念のうちで再創造した「もうひとつの世界」である（それは幻想であり、夢の世界と言い換えることもできる）。追憶は、想像によって美化された過去を何度でも反復体験することを可能とし、しかもそうして召喚し自らのうちに再創造した世界を持続させることを可能とするからである。

想像力は、未来に向かって希望という美しい夢を織るとともに、過去時を美化する作用を持つ。したがって想像力によって美化された時間は、かつて現在であったことは決してない、虚構の時間であり、レオパルディにとっての「追憶」は純粹に想像世界に属する幻想なのである。追憶という行為は、いわば想像力による「時の不動化」ないし「非-時間化」であり、別の言い方をすれば、追憶における時間は（かつて現在として生きられた）過去時にも（今まさに生きられつつある過酷な現実としての）現在時にも属さない、流れ持

続する時の外にある時間であろう。かくして流れ続ける時間の外に想像＝創造される詩人の世界は、「永遠性」を獲得するのである。

したがって想像と追憶による「もうひとつの世界」は、現世の時間から解放された「永遠の世界」でもある。そこで詩人は、「擬似的な死」とも言うべき、恒久の——現世の時間ではほんのつかの間にすぎなくとも——不動・無感覚の海を漂う快樂を味わうことで、現実の世界の耐え難い苦痛を忘却することができたのである。「わたしはただ自らの心だけを愛した。心との対笑まない対話に浸り込みながら、私の苦しみから守られて座していることが好きだった」⁴⁹⁷という詩人の言葉は、ただ想像と幻想に浸ることだけに唯一の慰めを見出していた彼の深い苦悩をあらわしている。

だからこそレオパルディは、「世界の虚無性」と絶え間ない苦痛・苦悩から逃れるために、想像と追憶の世界に遊んだ。生の耐え難い重みから解放され、現世では不可能な幸福と生の軽みを求めて。そして生の軽みを希求する詩人の思いは、《アジアの彷徨える羊飼いの夜の歌 *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*》（1830 年）にもっともよくあらわれていると言ってよい。

Forse s'avess'io l'ale
Da volar su le nubi,
E noverar le stelle ad una ad una,
O come il tuono errar di giogo in giogo,
Più felice sarei, dolce mia greggia,
Più felice sarei, candida luna. (vv. 133-138)

たぶん、もしわたしに翼があつて、雲のうえを飛び、星々を一つひとつ数え、あるいは、まるで雷(鳴)のように、山の頂から頂へと彷徨いゆくことができたなら、わたしはもっと幸福だろう、かわいわたしの羊たちよ、わたしはもっと幸福だろう、純白の月よ。

この詩では“-ale”による脚韻が実に 14 回踏まれ、“ale”自体が単語として意味をなす上の 133 行目で、音響の漸増法は頂点に達していると見ていいだろう。それは《鳥を讃える詩 *Elogio degli uccelli*》（1824 年）で羨望をもって語られた、鳥の飛翔と生の軽みへの志向が詩に表現された例である（《鳥を讃える詩》では、「歌 *canto*」が彼らの幸福を象徴

するものとしても語られている⁴⁹⁸。それは、1826年に *Versi* (詩) だった詩集のタイトルを 1831年に *Canti* (歌) としたことと無関係ではあるまい。それについてはレオパルディが抒情詩についての考えを固めていった1826から1828年頃の記述や、音楽について
の見解を含め、あらためて考察する必要があるだろう)。永遠の存在である「月」もまた、鳥と同様、カルヴィーノが言うように⁴⁹⁹、生の軽みを志向するレオパルディの心のあらわれであろう。月は《鳥を讃える詩》においても、鳥の陽気で楽しげな様と並べられ、幸福の象徴のような存在としてあらわれる⁵⁰⁰。

そして、鳥や月を歌う詩人の生の軽みへの志向は、そのまま、天上への上昇志向であるエクスタシスとも重なるだろう。何よりもレオパルディにとっての境界消失の無限の快楽は、あらゆる生の重みを取り除かれた無感覚の海に漂うかのような状態だったからである。
(また《愛と死》第4節では、「神聖な」死への希求が「翼 *penne*」のイメージと結び付けられている⁵⁰¹。)

だが無限の快楽は、レオパルディにとって単なる目的ではなく、生の活力を得るための手段でもあった。生の重みに耐える力を得るために、彼は軽やかな幻想に慰めを求めたのである。その意味では、レオパルディの求めた擬似的な死のエクスタシスは、後期ロマン派や19世紀末の詩人たちの求めた生の極みとして魅惑のイメージに飾られた死の恍惚でもエロティシズムと分かちがたく結びついたエクスタシスでもない。言い換えれば、それは自己目的化したエクスタシスではなく、その後におとずれるはずの心の再生と生きる力の蘇生をめざして通ってゆく経路としてのエクスタシスともなりえるのである。

そして、レオパルディにとって真の生は、愛を生きることによって得られる。それが幻想であり、錯覚にすぎないとしても、彼にとって愛を生きているその瞬間には「真実」と思えるほどに生命力に満ちあふれた感覚が得られるのである。そして愛の幻想が鮮烈であるがゆえに、レオパルディは愛の思いを心に抱くことで、天上的な快楽のうちでも最高の快楽と地上的な苦悩のうちでも最悪の苦悩とを同時に（あるいは交互に）感じていた。確かに、愛の齎してくれる快楽はあらゆる快楽のうちでも最高のものであるが、愛の幻想が打ち碎かれるときには、その苦悩もまた並外れているのである。それにもかかわらず、レオパルディは「愛しているときほど生きていると感じたことはない」と言う。しかし同時に、そのような真の生もまた、所詮幻想にすぎないことを心得てもいた。

それゆえに、彼がつねに自ら求めたのは愛の幻想ではなく、「擬似的な死」であった。世界と生の普遍的不幸の認識にもかかわらず、レオパルディは苛酷な生を生きることの慰め

を「擬似的な死」のうちに見出していたのである。したがって、「死」に象徴される幻想によるエクスタシスの快楽と、幻滅し「擬似的な死」の外——すなわち現実の世界——にふたたび出ることによる激しい苦悩との繰り返しが、レオパルディの生涯を通じての「生の在り方」であった、と言えるだろう。このことは、天上的なものと地上的なものとの絶え間ない往還が彼にとっての根本的な「生の在り方」であった、ということを示している。

レオパルディは、希望は絶対に到達不可能な幻想であると繰り返し語った。そして「擬似的な死」の快楽を追求しつづけた。しかし、彼が「擬似的な死」による無限のエクスタシスの先に見ていたのは、おそらく希望でなかったか。フロイト的な言い方を借りれば、レオパルディの死への願望、自死の衝動は、エロス（生の本能）を回復するためのタナトス（死の本能）の召喚であっただろう。なぜなら、窮極的には、レオパルディの生は、この地上で「無限の詩」をつくることに支えられていたからである。

Uno de' maggiori frutti che io mi propongo e spero da' miei versi, è che essi riscaldino la mia vecchiezza col calore della mia gioventù; è di assaporarli in quella età, e provar qualche reliquia de' miei sentimenti passati, messa quivi entro, per conservarla e darle durata, quasi in deposito; è di commuover me stesso in rileggerli, come spesso mi accade, e meglio che leggere poesie d'altri. [...] oltre la rimembranza, il riflettere sopra quello ch'io fui, e paragonarmi meco medesimo; e in fine il piacere che si prova in gustare e apprezzare i propri lavori, e contemplare da se compiacendosene, le bellezze e i pregi di un figliuolo proprio, non con altra soddisfazione, che di aver fatta una cosa bella al mondo.⁵⁰²

わたしが自らの詩行の目的とし、かつ詩行から期待するところの最大の実りのひとつは、それらの詩行がわたしの若い時の熱でもって、わたしの老いをあたためてくれることである。それは〔換言すれば〕、老年に達した時に詩行を味わい、過去に経験した感覚（感情）のいくばくかの残滓を感じ、それを詩行のうちに置き、いわば預けることで、保存し持続させること、それらの詩行を読み返すときに、わたし自身を感動させることにほかならない。わたしは自分の詩を読み返して感動することがよくあるが、他人の詩を読むことより感動を誘う。（……）追憶に加え、かつてそうであったところの自分〔＝子どもの時の自分〕について思いをめぐらし、〔今現在の〕自分自身と比べること、そして最後に自分の作品を味わい評価するときに、また自身満足し

ながら自分の息子たる作品の美と価値に見とれるときに感じる喜び。それはこの世界でひとつの美しいものをなしたという、ただそれだけの満足のみを伴う。

レオパルディは追憶によって「心に係わる詩」すなわち抒情詩の詩行のうちに世界を再創造し、そこで得られる幸福感に、美しい詩としての形を与えることで、大きな満足を得ていたのである。レオパルディの抱く「愛」は、文学への「愛」とも通ずるように思われる。《パリーニあるいは栄誉について》では、読書によって“delirio”（この語をレオパルディは「愛」について語るときだけ使っている⁵⁰³）を感じることがあるとはっきりと語られている⁵⁰⁴のだから（ついでに言えば、《心を占める思い》の「思い」を「文学への愛」と、また《かの貴婦人に》の観念上の「貴婦人 donna」を「文学 letteratura」あるいは「詩 poesia」（ともに女性名詞）と比喩的・寓意的に読み替えても、文脈上齟齬をきたすことはないだろう。レオパルディは文学による栄誉を若いときからつねに望んでいたものであり、文学による栄誉を勝ち得ることの困難もまた、《パリーニあるいは栄誉について》では縷々語られているのである⁵⁰⁵）。そしてレオパルディはまた、次のように書いてもいた。

[...] non solo gli studi *soddisfanno* più di qualunque altro piacere, e ne dura più il gusto, e l'appetito ec. ma che fra tutte le letture, quella che meno lascia l'animo desideroso del piacere, è la lettura della vera poesia. La quale destando mozioni vivissime, e riempiendo l'animo d'idee vaghe e indefinite e vastissime e sublimissime e mal chiare ec. lo riempie quanto più si possa a questo mondo.⁵⁰⁶

〔文学〕研究は、他のどんな快楽よりも「満足を与え」、快楽の味わいや欲求が最も長く持続するというだけではない。すべての読書のうちで魂を快楽で満たしてくれるのは、真の詩を読むことである。それは生き生きとした感情を呼び覚まし、魂をこの世界で可能な限り、漠とした、非限定的な、この上なく広大で、この上なく崇高な、明確でない観念（印象）で満たし、一杯にしてくれる。

レオパルディは人並みはずれて感受性が豊かで鋭敏だったために、幼少の頃には多くの幻想を抱いた。しかしまた、その幻滅の感じ方も人並みはずれて大きく苦痛に満ちたものだった。だが幻滅し真実を強烈に認識したからこそ、大人になってからもまた激烈に、絶望的なまでに幻想を必要とし求めた。世界はすべてが虚しく不幸であるという確信に至っ

たのにもかかわらず、幼年期の幸福をふたたび感じたいという願望。それは大人の理性とは反対の子供時代の想像力を取り戻したい、理性によって知ってしまった不幸だけの現実から、たとえつかの間ではあっても抜け出し、幻想の中へと没入したいという「無限 infinito」への熱烈な願望である⁵⁰⁷。

いま一度、レオパルディにとっての「生の在り方」に目を向けてみるならば、次のように言うことができるだろう。無限の快楽を求め、それを想像力と追憶によって実現し（想像力と追憶は、レオパルディにとって「幸福になる能力」⁵⁰⁸である）、幻想と夢に浸ることは、レオパルディの実存の第一段階である。そしてこの段階を経て、彼は自らの幻想と夢を抒情詩に投影した。抒情詩が彼の想像と夢の形象化であるならば、そうした幻想の投影・形象化すなわち詩作という行為は、第二の段階である。そうしてさらに、無限の快楽・永遠性への志向を表現した抒情詩によって、自ら喜びや慰めを得ること、そして他人に与えることは、レオパルディに生の意義をあたえてくれる、「生の在り方」の第三段階である。

彼は後年このようなことを語っている。

Della lettura di un pezzo di vera, contemporanea poesia, in versi o in prosa (ma più efficace impressione è quella de' versi), si può, e forse meglio, (anche in questi sì prosaici tempi) dir quello che di un sorriso diceva lo Sterne; che essa aggiunge un filo alla tela brevissima della nostra vita. Essa ci rinfresca, per così dire; e ci accresce la vitalità. Ma rarissimi sono oggi i pezzi di questa sorta. Nessuno del Monti è tale.⁵⁰⁹

真の、同時代の詩の一片を読むことについて、それが韻文であれ散文であれ（だが韻文詩の方がより効果的である）、スターンが笑みについて述べていた次のようなことがあてはまるし、おそらく〔詩に関しての方が〕もっとよくあてはまる（このような散文的な時代にあっても）。すなわち、それ〔＝同時代の真の詩を読むこと〕はわれわれの生のきわめて短い布地に一本の糸を加える。それは言うてみれば、われわれをリフレッシュし、われわれの生命力を増す。しかしながら今日、この類の詩というのはきわめて稀である。モンティの詩のいずれもそのようなものではない。

レオパルディの言いたいのは、「真の詩」がわれわれの憔悴し疲弊した生命力に栄養を与え、ふたたび不毛で過酷な生に耐える力を回復させてくれる、ということであろう。そして「真

の詩」とは、『省察集』259-260頁で語られる「天才の作品 *opere di genio*」のことであろう⁵¹⁰。しかし彼自身が偉大な文学者と見なしていたモンティの作品でさえ「真の詩」ではないのであれば、そのような詩を自らなすことが、レオパルディが心のうちで望んだことであつたはずである。

それでは、「真の詩」を自らなすために、レオパルディは先ほど述べたような三つの段階を意識的にたどった、と考えてよいだろう。そのことは、『省察集』の次の一節から窺い知ることができる。

Spesse volte il troppo o l'eccesso è padre del nulla. Avvertono anche i dialettici che quello che prova troppo non prova niente. Ma questa proprietà dell'eccesso si può notare ordinariamente nella vita. L'eccesso delle sensazioni o la sovrabbondanza loro, si converte in insensibilità. Ella produce l'indolenza e l'inazione, anzi l'abito ancora dell'inattività negl'individui e ne' popoli [...]. Il poeta nel colmo dell'entusiasmo, della passione ec. non è poeta, cioè non è in grado di poetare. All'aspetto della natura, mentre tutta l'anima sua è occupata dall'immagine dell'infinito, mentre le idee se gli affollano al pensiero, egli non è capace di distinguere, di scegliere, di afferrare veruna: in somma non è capace di nulla, né di cavare nessun frutto o di considerazione e di massima, ovvero di uso e di scrittura; di teoria né di pratica. L'infinito non si può esprimere se non quando non si sente: bensì dopo sentito: e quando i sommi poeti scrivevano quelle cose che ci destano le ammirabili sensazioni dell'infinito, l'animo loro non era occupato da veruna sensazione infinita; e dipingendo l'infinito non lo sentiva.⁵¹¹

しばしば過剰や過度は何も生み出さないということがある。優れた論証家たちも、過剰に証明する者が何も証明しないことを認める。だが、この過度の特性は、生においてごく普通に気づかれる。過剰な感覚や過剰な感覚は、無感覚に転化する。無感覚は怠惰（無精）や不動（無為）を生み出し、それどころか個人や国民において無為の習慣さえ生み出す。（……）。熱狂（精神の高揚）や熱情のきわまった状態にある詩人は、詩人ではない。つまり、そういう人は詩作をすることができないのだ。その性質に照らして見れば、彼の魂が完全に無限のイメージで占められている間、観念が彼の思考にあふれている間には、彼は何も識別できないし、何も選択できないし、何も把握す

ることができない。要するに、何もできないのだ。一般にあるいは習慣的に、いかなる成果も引き出せないし、書くこともできない。理論も実践も無理である。無限は、それが感じられないときでなければ、むしろ感じた後でなければ、表現することができない。卓越した詩人たちが、我々のうちに無限の感嘆すべき感覚（印象）を引き起こす（呼び覚ます）ものを書いていたときには、彼らの魂（心）は〔すでに〕いかなる無限の感覚にもとらわれていなかったのである。つまり、無限を描きながら、〔もはや〕それを感じてはいなかったのである。

無限の世界における漂流＝エクスタシス（第1段階）から現実への時空へと回帰しそこで詩作をすること（第2段階）、さらに詩によってふたたびエクスタシスを自ら感じ、他人にも感じさせること（第3段階）が、レオパルディがその生涯においてつねに目指したことであった。その3つの段階をたどることに、レオパルディは自らの実存の意味を見出したのである。それは第1部、第1章で触れたように、詩的靈感を得たレオパルディが「熱狂の記憶」を詩にするというプロセスと一致する⁵¹²。

「無限の快樂」を体験し、それを「無限の詩」に表現し、さらにその詩の美しさによって「無限の快樂」を得ること、そして他人にも与えること。詩人のお気に入りの言葉を使って言い換えるなら、自身の「心」と語り合うことで天上的な悅樂を感じ、その「心」から生まれる詩——それは地上の芸術である——によって、また「心」にこの上ない天上的喜びが生まれるという奇蹟。それこそが、レオパルディという比類ない魂がたどりつづけた人生の航跡である。詩人の心がたどった、このような天上と地上との間の往還運動による「無限の快樂」こそが、レオパルディの生の意義であり、絶望の中に見出した「唯一の光」（*Il risorgimento*, vv. 89-90: «unica / Luce»）だったのである。

レオパルディは晩年、ヴェスヴィオの荒野に咲く金雀児に自らの生の比喩を積極的に読み、過酷な運命に対峙する。若年時より苦しみからの解放としての死を憧れつづけ、自死が何度もその心をよぎったにもかかわらず、彼は自ら死を選ぶことはしなかった。自死の是非をめぐる『プロテューノとポルフィリオとの対話』においては、生への希望のわずかな光を残していた。それは、家族や親しい友人たちのためにこそ生きようという、生への意志である⁵¹³。愛する者たちのために天寿を全うし、この世に生のあるかぎりには彼らのために美しい詩をつくり続けること。過酷な世界にありながら、その詩人にとって（作詩

という創造行為を通じて）生への希望の光となった詩集『カンティ』、そしてその『カンティ』を歌う詩人自身の姿は、ヴェスヴィオの荒野で独り屹立し芳香を放つ金雀児の花になんと似ていることか。死を選ぶことなく、過酷で不毛な生において与えられたその生を美しく全うしようという強い意志を、詩人は金雀児の姿に感じ取り、自らの姿を重ねたのだろう。

レオパルディが死の1ヶ月前にしたためた父への手紙に、われわれは涙を禁じ得ない。長く胸と心臓を患い、その隻眼はほとんど光を失っていた。そして、襲い来る肉体の苦痛は、もはやこれ以上はないというほどの状態に至っていた。

[...] persuaso oramai dai fatti di quello che sempre ho preveduto che il termine prescritto da Dio alla mia vita non sia molto lontano. I miei patimenti fisici giornalieri e incurabili sono arrivati con l'età ad un grado tale che non possono più crescere: spero che superata finalmente la piccola resistenza che oppone loro il moribondo mio corpo, mi condurranno all'eterno riposo che invoco caldamente ogni giorno non per eroismo, ma per il rigore delle pene che provo. // Ringrazio teneramente Lei e la Mamma del dono dei dieci scudi, bacio le mani ad ambedue loro, abbraccio i fratelli, e prego loro tutti a raccomandarmi a Dio acciocché dopo ch'io gli avrò riveduti una buona e pronta morte ponga fine ai miei mali fisici che non possono guarire altrimenti. Il suo amorosissimo figlio Giacomo.

(……) わたしは今や、ずっと前からつねに予見していたことを確信しています。つまり、神がわたしの生に予め定めた期限がそう遠くはないということを。治癒の叶わぬわたしの日々の肉体的苦痛は、加齢によって、これ以上増大しえないというほどの状態に達しました。瀕死のわが身がこの苦痛にたいして抗うかすかな力ももう尽き、英雄的思考からではなく、この痛みがあまりに激しいために、わたしは毎日熱烈に祈願しています。苦痛によって永遠の休息に導かれることを。

あなたと母に〔毎月仕送りしてくれた〕10スクードのことを心から感謝し、あなた方おふたりの手に接吻します。弟妹たちを抱擁します。どうかあなた方が皆、わたしのことを神様によろしく願いしてくれますように。あなた方に再会したあとで、すみやかな優しい死が、わたしの肉体の苦痛に終止符をうってくださいように。わたしの苦痛はそれ以外〔＝死以外〕の仕方では癒されません。親愛なる息子ジャコモより。

死の近いことを自ら悟り、肉体の苦痛に苛まれつづけ、想像と夢の世界に遊ぶことの叶わない今、そして何よりも二度と愛の幻想の叶わない今、レオパルディが最後に求めたのは、実に「死」による「永遠の休息」であった。それは想像力による「擬似的な死」ではもはやなく、現実の肉体の滅び、ほんとうの「無」への解消であった。1837年6月14日、生活を共にしてきた友人ラニエーリとその妹パオリーナに見守られ、レオパルディは39年の生涯を閉じた。しかしそれは彼にとって、生涯求めつづけた「無限」という、開かれた世界への旅立ちであった。

レオパルディの絶唱となった《月の入り *Il tramonto della luna*》は、次のように結ばれていた。

おまえたちは、小丘と野辺よ、西の空で夜のとぼりを銀色に染めていた輝き〔＝月〕は沈んだが、それほど長い間、光のないままでいることはないだろう。なぜなら、もう一方〔＝東の空〕で空があらたに白んでゆき、夜が明けるのを見るだろうから。夜明けのあとには太陽がつづき、力づよい炎であたりを煌々と照らし、きらめく光の奔流に、おまえたちとともに天空を浸すだろう。だが、死すべき〔人間の〕生は、美しい若年が消え去ってしまえば、二度と別の光で、別の曙光で、色づきはしない（照らされることはない）。〔美しい若年を過ぎた生は〕最後まで寡婦〔＝光のない状態〕のままだ。そして〈神々〉は、ほかのすべての年齢を暗くする闇夜〔＝老い〕に、終(着)点として墓〔＝死〕をあたえたのだ。⁵¹⁴

ここでも、夜と昼の反復＝循環、宇宙の円環的運動は、詩人の「永遠性」への志向をあらわしているだろう。そして、永遠の存在と対置された死すべき存在の人間の悲しい運命が示されている。それでも、この詩にあらわされた詩人の諦念は、自然の法則を是として静かに受け入れる態度にも見える。

この世界の生の円環運動においては、ひとりの人間が死んでも、また別の人間が生まれてくるのであるから（そして《金雀児》で語られるように、ひとつの町が滅んでもその廃墟の上にはまた別の町が生まれるのだから）、人類の生に関して自然の体系が乱れることはあるまい。だが特定の個人が死ねば、彼は「無」に帰すのみである。しかしレオパルディにとって、「無」は「無限」の世界と同義であった。彼は「死」によって、憧れ求めつづけ

た「無限」の世界へ完全に越境したのである。

レオパルディにとって、僻村レカナーティにおける「孤独な生」——たとえ他の地であっても、他人と一緒にいても、つねに社会との疎外感にも似た隔絶感を抱いていた⁵¹⁵彼の「孤独な生」——は、プルーストの言うノアの方舟やプルースト自身の薄明の部屋と同じようなものであったに相違あるまい⁵¹⁶。また、タッソの孤独な暗い独居房は、レオパルディ自身の「孤独な生」のメタファーでもあろう。レオパルディの「孤独な生」、それは詩集『カンティ』を覆い尽くすあの夜の闇と薄明の世界にほかならない⁵¹⁷。その「孤独な生」の闇のうちにあって、レオパルディは透徹した「一瞥」で自分を取り巻く世界をじっと見つめ、真実を見抜いた。過酷で不毛な世界という真実。その苦しみに耐えるためにレオパルディは無限なるものの観想に慰めを見出し、ふたたび生命力を得た。彼は自らの生において、詩において、「無限性」と「永遠性」を希求した。そして、孤独と観想の夜の闇の中から、現世の昼の光に向かって『カンティ』という美しい歌をさし出したのだった。

「無限の詩学」により歌われた『カンティ』は、千古不磨の「天才の作品 *opera di genio*」となり、詩人の死後もこの世界にとどまって、天体のように永遠に光を放ちつづけるだろう。追憶の詩は、詩作＝思索というレオパルディの芸術創造の意志を通じて未来時を獲得した、と言える。そうして自らの詩を永遠化することで、自らの存在をもまた、ほんとうに永遠化したのである。

【註】

本論文におけるレオパルディのテキストの引用は、すべて次の版による。

Leopardi, Giacomo, *Tutte le opere*, con introduzione e a cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1969.

以下、第1巻からの引用は、註を付すにあたり、『カンティ *Canti*』に収められた詩についてはタイトルのみを示し、他の作品については *Tutte le opere* と略記したうえで該当ページを記す。

また『省察集 *Zibaldone di pensieri*』全文に当てられた第2巻からの引用は、すべて慣例にならい *Zibaldone* と略記した上で自筆原稿のページ数および日付を記すこととする。なお、作品および研究書からの引用は、鉤括弧によるか段組みを変えて引用する場合を除き « » により示した。

緒言

¹ イタリア国外でも、最近アメリカの碩学ハロルド・ブルームが、レオパルディをペトラルカ以後最大の抒情詩人として、古今東西の100人の「天才 *Genius*」の一人に数えている (cfr. Bloom, Harold, *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*, New York, Warner Books, 2002)。

² ICCU (Istituto Centrale per il Catalogo Unico) の検索サイト (OPAC dell'indice SBN) のアドレスは、<http://opac.sbn.it/> (2014年1月現在)。

³ ただ、ドイツ語圏での紹介・評価は早かったようである。すでにレオパルディの存命中に、あるいは死の直後に、友人でもあった Barthold Georg Niebuhr や Louis De Sinner、それに Heinrich Wilhelm Schulz、August von Platen などにより作品の翻訳・紹介がなされた。その他の国における主要作品『カンティ *Canti*』および『オペレッテ・モラーリ *Operette morali*』の翻訳・紹介は、20世紀になってからであり、わが国における初めてのまとまった翻訳は、ようやく21世紀を迎えてからである (レオパルディ『カンティ』、脇功訳、名古屋大学出版会、2006年。柱本元彦訳『オペレッテ・モラーリ』との合本)。もうひとつの重要な著作『省察集 *Zibaldone di pensieri*』の翻訳は未だなされておらず、他国での全訳については、ごく最近になって仏訳 (2003年) および英訳 (2013年) が刊行されたのみである。

⁴ ジョージ・スタイナーはラシーヌの戯曲の翻訳の困難さについて語りながら、次のように述べている。「同じこと [= 翻訳の困難さ] をイタリア人はレオパルディについて言い、ロシア人はプーシュキンについて言う。だがこう言われても、その文学者の値打ちが下がるわけではない。ある種の詩人については、普遍性とは広さ——扱う範囲と与えた影響の広さ——の問題である。しかし詩人によっては、それは内在的な高さのことである。そして、ある国語の特質に最もよく迫るのは、実は翻訳できない詩人なのかも知れない」(ジョージ・スタイナー『悲劇の死』、喜志哲雄・蜂谷昭雄訳、ちくま学芸文庫、1995年、134頁参照)。

⁵ De Robertis, Giuseppe, *Sull'autografo del canto « A Silvia »* (1947), in Id., *Saggio sul Leopardi*, Firenze, Vallecchi, 1973, pp. 157-170.

⁶ Contini, Gianfranco, *Implicazioni leopardiani* (1947), in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 41-52.

デ・ロベルティスへの手紙の体裁をとったこの論文で、コンティーニは3つに大別される相互テキスト研究を“*implicazioni*”という術語を用いて提案している。すなわち、テキスト生成過程を含め当のテキスト内部における相互参照、レオパルディの手になる別のテ

クストとの相互関連、レオパルディに先行する作品などテキスト外部との相互参照である。⁷ 近年、そうした文献学的研究や、古代にまで遡る先行テキストとの相互参照により、『カンティ』が数多くの「引用」からなる織物となっていることが明らかになりつつある。だが、その事実が『カンティ』の独創性を否認するものではないのは、今さら言うまでもないことだろう。というのも極端な話、クリステヴァの言うように、「あらゆるテキストは引用のモザイクとして構築されている。テキストはすべて、もうひとつ別のテキストを吸収、変形したものである」（ジュリア・クリステヴァ『記号の解体学——セメイオチケ1』、原田邦夫訳、せりか書房、1983年、61頁参照）からである。したがって、詩想探究に主眼をおく本研究の第2部においては、先行テキストへの参照は必要な場合を除き最小限にとどめることとする。

⁸ Cfr. *Zibaldone*, 1650 (7 Settembre 1821).

⁹ Cfr. Cassano, Franco, *Oltre il nulla*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 28n.

¹⁰ *Zibaldone*, 245 (18 settembre 1820): «La lirica si può chiamare la cima il colmo la sommità della poesia, la quale è la sommità del discorso umano».

¹¹ Citato in Gallotta, Bruno, *Manuale di poesia e musica*, Milano, Rugginenti, 2001, p. 1: «Perché Leopardi non ha scritto *L'Infinito* in prosa? L'ha scritto in versi perché così ha espresso con più intensità e concentrazione quello che pensava. [...] È molto importante quello che ti interessa sapere, il significato, ma è anche molto importante e decisivo quello che la poesia dà attraverso le immagini, è qualcosa che viene forse prima del pensiero, cioè il suono, la musica».

¹² たとえば、マルケーゼも次のようなことを述べている。「詩において、表現は詩のメッセージそのものの無視できない一様相なのであり、表現と内容は分かちがたく結びついているのだ」（cfr. Marchese, Angelo, *L'officina della poesia*, Milano, Mondadori, 1985, p. 68: «in poesia [...] l'espressione non è separabile dai contenuti, essendo un aspetto ineliminabile del messaggio stesso»）。

第1部

序章

¹³ よく知られているように、「7年間〔1809-1816年〕の常軌を逸した死に物狂いの勉学 sette anni di studio matto e disperatissimo」（cfr. Lettera a Pietro Giordani, Recanati, 2 Marzo 1818, in *Tutte le opere*, p. 1050）によって、レオパルディはギリシア・ラテンの古典から18世紀の文学や啓蒙思想までの膨大な書物を研究した。

¹⁴ Cfr. *Zibaldone*, 4, 9-10, 702 e 3416-19.

¹⁵ レオパルディとパリーニの関係については、以下の2つの論考が挙げられる。

Dell'Aquila, Michele, *Parini in Leopardi*, in Id., *Le fondazioni dl cuore. Studi su Leopardi*, pp. 219-238; Martinelli, Bortolo, *Leopardi di fronte a Parini*, in AA.VV., *Le buone dottrine e buone lettere. Brescia per il bicentenario della morte di Giuseppe Parini*, a cura di B. Martinelli, C. Annoni, G. Langella, Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 257-297.

¹⁶ *Tutte le opere*, pp. 117-118.

¹⁷ Parini, Giuseppe, *Discorso sopra la poesia*, in *Opere scelte*, a cura di Gianna Maria Zuradelli, Torino, UTET, 1961, pp. 762-774 (a p. 765).

パリーニの『詩論』は、もとは1761年にミラノの Accademia dei Trasformati の集いで読み上げられたもので、レオパルディは『省察集』2頁で「詩についての演説 Orazione sulla poesia」と呼んでいる。

¹⁸ *Zibaldone*, 2364 (27 Gennaio 1822).

¹⁹ *Tutte le opere*, p. 1068.

第 1 章

²⁰ Lettera a Giuseppe Melchiorri (Recanati, 5 Marzo 1824), in *Tutte le opere*, p. 1180.

²¹ Cfr. *Canti*, edizione critica con la riproduzione degli autografi, a cura di E. Perruzzi, Milano, Rizzoli, 1998². この版には異稿も収録している。その他、「緒言」において示した研究者たちの労作を参照のこと。

²² レオパルディの「靈感」をテーマとした研究としては、これまで Bruni, Raoul, *Entusiasmo ed ispirazione in Leopardi*, in *«Lettere italiane»*, 2007, n. 2, pp. 286-291 があるのみ。2006 年、筆者はブルーニ氏とこのテーマについて親しく議論を交わす機会を得た。彼との議論は互いに実りあるものとなったが、この論考ではブルーニ氏とは異なる側面からの考察を試みた。

²³ この論考は、同年 *«Spettatore italiano»* 誌に掲載されたブレーム (Ludovico Di Breme, 1780-1820) の近代詩に関する『考察 Osservazioni』に触発されて書かれた。ブレームはこの考察で、スタール夫人の提言にたいする賛同を示している。

²⁴ *Discordo di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *Tutte le opere*, p. 915.

²⁵ 『論考』の他、《アンジェロ・マイに *Ad Angelo Mai*》(1820 年)においても次の詩句が読まれる。「神々しいばかりの古代人たちにかつて自然はその姿を明かさぬまま語りかけた I vetusti divini, a cui natura / Parlò senza svelarsi」(53-54 行)。

²⁶ Cfr. *Discordo di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *Tutte le opere*, pp. 914-948, passim.

²⁷ Cfr. *Zibaldone*, 734-735 (8 marzo 1821).

²⁸ *Tutte le opere*, pp. 919-920. 古代と幼年時代がパラレルな関係にあることを記したページとしては、他に *Zibaldone*, 191-192, 2645, 1648, 3770-3771, 4064-4065, 4449, 4483 や、*Pensieri*, CII など数多い。これらには哲学者ヴィーコ思想のエコーを聞き取ることのできるだろう。

²⁹ *Tutte le opere*, p. 921: «il poeta sopra qualunque altro ha bisogno d'illusioni potentissime».

³⁰ *Ibid.*

³¹ Cfr. *Tutte le opere*, p. 936. 第 1 部、第 4 章で引用 (本文 103 頁参照)。

³² 第 4 章で引用する 1821 年 3 月 8 日の『省察集』734-735 頁も参照。

³³ 後には、古代への憧憬を示し、自然との幸福な共生状態に戻ろうという試みを表す、シラーの言う意味での「情感的な詩 sentimentalische Dichdung」と大きく重なるような意味を帯びて使われるようになる。フリードリヒ・シラー (石原達二訳)「素朴文学と情感文学について」、『美学芸術論集』、富山房、1977 年参照。

³⁴ 『論考』と初期の『省察集』の記述の中には、「詩 vs. 哲学」「詩 vs. 理性」「自然 vs. 理性」「想像力 vs. 理性」という図式が頻出する。たとえば、『省察集』の次の頁を参照。

Zibaldone, 1231 (27 Giugno 1821): «la filosofia nuoce e distrugge la poesia, e la poesia guasta e pregiudica la filosofia. Tra questa e quella esiste una barriera insormontabile, una nemicitia giurata e mortale, che non si può né toglier di mezzo, e riconciliare, né dissimulare».

「哲学は詩の害となり、詩を台無しにする。詩は哲学を損ない、傷つける。詩と哲学の間には乗り越えられない障壁が、不倶戴天の敵対関係がある。それは取り去ることも、和解させることも、隠すこともできない」。

³⁵ 「詩」と「哲学」の二項対立についてプッポは、啓蒙主義的メンタリティが啓蒙主義の結論そのものを疑うに至ったと述べている (cfr. Puppo, Mario, *Leopardi*, in Id., *Poetica e critica del romanticismo italiano*, Roma, Studium, 1985, pp. 47-77)。

しかしながら、レオパルディの教養の背景となった啓蒙主義哲学は、デカルトの理性主義をさらに押し進めたカント哲学などとは違い、18 世紀のフランスに見られるような感覚論、心理主義に傾いたものであろう。したがってレオパルディの「哲学」批判は、必ずしも啓

蒙主義哲学の全面否定を意図しているわけではないと思われる。

1821 年頃にスタール夫人の『ドイツ論』を読むまで、レオパルディにはまだ北方のロマン主義に関する正確な知識はなかった。それゆえこの時点では、おそらくカントやライプニッツの流れを汲むドイツの哲学者たち、それに加え、文学は社会を映す鏡であると考えていたブレーメをはじめとするイタリアのロマン主義者たちこそが、主たる非難の対象となっている。実際、『論考』や最初期の『省察集』において否定的に使われていた語“romantico”は、後に“poetico”とほぼ同義のポジティブな意味で使われるようになる。Cfr. *Zibaldone*, 171, 1429 (1 Agosto 1821), 4415 (22 Ottobre 1828) e 4471 (10 Marzo 1829).

³⁶ *Zibaldone*, 734-735 : «[...] era della primitiva essenza della poesia l'essere ispirata dal falso».

³⁷ Cfr. *Zibaldone*, 725-728 (8 Marzo 1821). この一節では、理性の優勢に伴う想像力の衰退が人間の不幸を確かなものにたとえられているが、レオパルディの思想の根幹をなすこの考えは、『カンティ』にも大きな影を落としている。

³⁸ イタリアの新古典主義を代表する詩人パリーニやモンティの詩さえもレオパルディにとっては満足のゆくものではなかった。Cfr. *Zibaldone*, 731, 1057-1058 e 2363-2364.

³⁹ Cfr. *Zibaldone*, 143-144.

⁴⁰ *Zibaldone*, 2946 (12 Luglio 1823).

⁴¹ *Alla primavera, o delle favole antiche*, vv. 20-38.

⁴² *La sera del dì di festa*, vv. 1-3: «Dolce e chiara è la notte e senza vento, / E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti / Posa la luna».

⁴³ *Zibaldone*, 1383 (24 luglio 1821). 芸術に自ら規則を与えるという意味で、カントの「天才」概念が間接的に流れ込んでいる可能性も考えられるだろう。

⁴⁴ *Zibaldone*, 1448-1449 (3 agosto 1821).

⁴⁵ *Zibaldone*, 1855 (5-6 Ottobre 1821).

⁴⁶ Verhulst, Sabine, *La «stanca fantasia»*. *Studi leopardiani*, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 51-64.

⁴⁷ *Zibaldone*, 3269-3271 (26 Agosto 1823).

⁴⁸ *Tutte le opere*, p. 880: «Scintilla celeste, e impulso soprumano vuolsi a fare un sommo poeta [...]. O sentiamo l'ardore di quella divina scintilla, e la forza di quel vivissimo impulso, o non lo sentiamo».

⁴⁹ *Ibid.*, p. 881: «se non sapete creare né vi sentite accesi da quel fuoco divino che è puro dono d'Apollo [...]».

⁵⁰ *Appressamento della morte*, Canto V, vv. 40-45, in *Tutte le opere*, p. 317.

⁵¹ 「あの際限のない、人を楽しませる神聖な能力 quella immensa e divina facoltà di dilettere」、「われわれを神の如くにする、あの聖なる炎 quella divina fiamma che [...] ci fa [...] quasi numi」など。

⁵² 《心を占める思い》において、この詩を生み出す靈感となった「愛」は、「天の贈り物 dono del ciel」であり、悲痛な日々を送る詩人を驚くべき魅力によって「天国 paradiso」に引き上げるような「神聖な性質 natura [...] divina」を帯びているとされる。

⁵³ 詩における例としては、次の表現が挙げられる。

Sopra il monumento di Dante, v. 30: «furore»; *Bruto minore*, v. 30: «sacra fiamma»; *Il risorgimento*, v. 143: «celeste foco».

『省察集』でも、「pazzo fuoco」という表現を含む、先に引いた頁の文章が好例(*Zibaldone*, 1855-1856, 5-6 Ottobre 1821)。

⁵⁴ 『パイドロス』における第二の論談で、詩人に取りつき彼を三流詩人から区別する狂気(マニア)が、神々の賜物であると示唆されている(245a)。プラトン(藤沢令夫訳)『パイドロス』 岩波文庫、1967年、55-56頁参照。

⁵⁵ たとえば、セネカ、オウィディウス、キケロらにも受け継がれ、またフィレンツェの新プラトン主義者たちの理論の支柱となり、ヴィーコや、さらに啓蒙主義の著述家たちからスタール夫人に至るまで、様々な著作のうちに流れ込んでいる。

⁵⁶ Du Bos, J.-B., *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993, p. 172 : «Si cet enthousiasme divin, qui rend les peintres poètes, e les poètes peintres, manque à nos artisans, s'ils n'ont pas, comme le dit M. Perrault, *Ce feu, cette divine flamme, l'esprit de notre esprit, et l'âme de notre âme* [...]».

⁵⁷ *Ibid.*, p. 176: «Le génie est ce feu qui élève les peintures au-dessus d'eux-mêmes, qui leur fait mettre de l'âme dans leurs figures, et du mouvement dans leurs compositions. C'est l'enthousiasme qui possède les poètes, quand ils voient les grâces danser sur une prairie, où le commun des hommes n'aperçoit que des troupeaux».

⁵⁸ Batteux, C., *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1989, p. 95 : «Les génies les plus fécondes ne sentent pas toujours la présence des Muses. [...] Il y a donc des moments heureux pour le génie: lorsque l'âme enflammée comme d'un feu divin se représente toute la nature, et répand sur les objets cet esprit de vie qui les anime, ces traits touchants qui nous séduisent ou nous ravissent. // Cette situation de l'âme se nomme *Enthousiasme* [...]. Tantôt c'est une vision céleste, une influence divine, un esprit prophétique; tantôt c'est une ivresse, une extase, une joie mêlée de trouble et d'admiration en présence de la Divinité».

⁵⁹ ヴォルテール『哲学事典』においても、「熱狂」と「酔い」の関連性が示唆されている。Cfr. Voltaire, *Dictionnaire philosophique* (1764, 1769), préface par Étiemble, texte établi par R. Naves, notes par J. Benda, Paris, Garnier Frères, 1967, p. 182: «L'enthousiasme est précisément comme le vin; il peut exciter tant de tumulte dans les vaisseaux sanguins, et de si violentes vibrations dans les nerfs, que la raison en est tout à fait détruite. Il peut ne causer que de légères secousses, qui ne fassent que donner au cerveau un peu plus d'activité; c'est ce qui arrive dans les grands mouvements d'éloquence, et surtout dans la poésie sublime. L'enthousiasme raisonnable est le partage des grands poètes. / Cet enthousiasme raisonnable est la perfection de leur art; c'est ce qui fit croire autrefois qu'ils étaient inspirés des dieux, et c'est ce qu'on n'a jamais dit des autres artistes. / Comment le raisonnement peut-il gouverner l'enthousiasme? c'est qu'un poète dessine d'abord l'ordonnance de son tableau; la raison alors tient le crayon. Mais veut-il animer ses personnages et leur donner le caractère des passions, alors l'imagination s'échauffe, l'enthousiasme agit; c'est un coursier qui s'emporte dans sa carrière; mais la carrière est régulièrement tracée».

「アントウジアスムはまさしく葡萄酒に似ている。それは血管の内に多くの騒乱を、神経の内に激しい振動を引き起こし、そのため理性はすっかり破壊される。だがそれは、軽い振動のみを与え、脳を少しだけ活発に働くようにすることがある。それは雄弁の大きな波動、とりわけ崇高な詩のうちに起こることだ。理性的 熱 狂 は偉大な詩人の持ち前の部分である。／この理性的 熱 狂 ^{アントウジアスム}こそ彼らの芸術を完璧にするものであり、それゆえに人々は、彼らが神々の靈感を受けたと信じたのであるが、他の芸術家については同じことは言われなかった。／いかにして理性の働きはアントウジアスムを統御しうるのか。詩人はまず自分の絵の構想を描くが、そのとき筆をとるのは理性である。しかし、詩人が作中人物たちを生気づけ、彼らに情動の微を与えようと欲するや、想像力が熱を帯び、アントウジアスムが動き出す。それはあたかも自分の走路を疾駆する駿馬のよう。だが、走路は整然と描かれている」。

「理性的熱狂 *enthousiasme raisonnable*」という表現は、レオパルディの「理性の熱狂 *entusiasmo della ragione*」(cfr. *Zibaldone*, 3383) という表現に倣しているように思われる。

⁶⁰ Cfr. *Zibaldone*, 257-259 (2-3 Ottobre 1820). この断章における「熱狂状態の記憶」という表現は非常に暗示的である。なぜなら、レオパルディの詩の中核をなす「追憶」の詩

学へとつながってゆくものだからである。「追憶」をめぐる省察は、ピサ-レカナーティ滞在時期の 1828-30 年に、詩作と平行して深められてゆくことになる。その点については、第 2 部、第 2 章を参照。

⁶¹ *Zibaldone*, 257-258: «è quasi fuor di se, si abbandona come ad una forza estranea che lo trasporta, non è capace di raccogliere né di fissare le sue idee, tutto quello che vede, è infinito, indeterminato, sfuggibile, e così vario e copioso, che non ammette né ordine, né regola, né facoltà di annoverare, o disporre, o scegliere, o solamente di concepire in modo chiaro e completo».

⁶² *Zibaldone*, 714-715 (4 Marzo 1821): «Il poeta nel colmo dell'entusiasmo, della passione ec. non è poeta, cioè non è in grado di poetare».

⁶³ *Zibaldone*, 3205 (20 Agosto 1823) e 3425-3426 (12 settembre 1823).

⁶⁴ *Zibaldone*, 3552-3553 (29 Settembre 1823): «Il vino [...] e tutto ciò che produce uno straordinario vigore o del corpo tutto o della testa, non pur giova all'immaginazione, ma eziandio all'intelletto [...]».

⁶⁵ Lettera a Monaldo Leopardi (Pisa, 24 Dicembre 1827), in *Tutte le opere*, p. 1304: «il colore della mia urina è costantemente di fiamma, bench'io non beva che acqua».

⁶⁶ Bonifazi, Neuro, *Solitudine e balia del pensiero*, in Id., *Lingua mortale. Genesi della poesia leopardiana*, Ravenna, Longo, 1984; Scrivano, Riccardo, *Personalità di Leopardi: solitudine e conoscenza*, in Id. *Capitoli leopardiani*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 9-18.

⁶⁷ *La vita solitaria*, vv. 23-25: «Talor m'assido in solitaria parte, / Sovra un rialto, al margine d'un lago / Di taciturne piante incoronato»; vv. 34-35: «Ond'io quasi me stesso e il mondo obbligo / Sedendo immoto».

⁶⁸ 以下、とくに詩人の姿勢に注目して、『カンティ』における例となる箇所を示す。

Il primo amore, v. 40; *L'infinito*, v. 4; *La sera del dì di festa*, vv. 42-46; *La vita solitaria*, vv. 23-25, 34-38, 104-108; *Alla sua donna*, vv. 34-37; *Le ricordanze*, vv. 10-13, 106-109, 113-114; *Canto notturno*, vv. 117-121, 129-132; *Aspasia*, vv. 68-70; *La ginestra*, vv. 158-161.

⁶⁹ Cfr. *Zibaldone*, 245 (18 Settembre 1820). これは『省察集』4476 頁 (1829 年 3 月 29 日) にも見受けられるように、レオパルディに一貫した見解であるが、詩と哲学の一致を説いた後には、「詩と哲学は双方ともに人間精神の頂点である」とし、「どちらか一方だけでは、相互に月並み以上に係わり合わなければ、ジャンルとして完全でも偉大でもあり得ない」と述べている。

Cfr. *Zibaldone*, 3383 (8 Settembre 1823): «né l'uno né l'altro non può esser nel gener suo né perfetto né grande, s'ei non partecipa più che mediocrement dell'altro genere».

⁷⁰ *Zibaldone*, 4356 (29 Agosto 1828).

⁷¹ Cfr. Puppo, Mario, *Il concetto leopardiano di «lirica»*, in *op. cit.*, pp. 143-155.

⁷² オウィディウスは詩の中で、「impetus」という語を「神聖な sacer」と形容している。また、ヴィーコは『学問の方法』の中で、「詩的衝動は至善至高の神からの賜りものであって、何らかの道具によって獲得されうるものではない」と述べているが (上村忠男・佐々木力訳、岩波文庫、1987 年、75 頁参照)、これらも詩的靈感が神的な性質のものであるとする伝統の流れに倣うものであろう。

⁷³ *Zibaldone*, 4357 (29 Agosto 1828). このような考え方は、主観的な感情表現を志向したロマン主義と相通するものであろうが、しかし、北方のロマン主義においては、創造の源泉となる感情が主観性という閉じた世界にとどまっているのに対して、レオパルディにおいては、同じように自身の内的感情が創造の源泉となりはしても、その感情によって捉えられた真実は、つねに「個」から「普遍」に向かって開かれている。その眼差しは、個人的な経験を土台としながらも、つねに人類に共通の運命をしっかりと見据えているのである。たとえば、この後間もなく書かれた《夜の歌》(1830 年)における牧人の声は、時

間を超越した人類に普遍の生の不幸を代弁する声であり、後年の《金雀児》(1836年)でも、荒野の花が詩人自身の似姿であると同時に、人類に普遍の運命をも象徴している。

第2章

⁷⁴ Fubini, Mario, *Giordani, Madame de Staël, Leopardi*, in Id., *Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura* (1953), Bari, Laterza, 1971, pp. 79-93.

⁷⁵ Dolfi, Anna, *Leopardi e il pensar filosofico di Madame de Staël*, in AA.VV., *Leopardi e la cultura europea*, a cura di F. Musarra, S. Vanvolsem, R. Guglielmone Lamberti, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 191-205.

⁷⁶ Damiani, Rolando, *All'ombra di Madame de Staël*, in Id., *L'impeto della ragione. Studi leopardiani*, Ravenna, Longo, 1994, pp. 149-171.

⁷⁷ Rigoni, Mario Andrea, *Leopardi, Schelling, Madame de Staël e la scienza romantica della natura*, in «Lettere italiane», n. 2, 2001, pp. 247-256. 筆者はパドヴァ大学留学時にリゴーニ教授から直接の指導を受け、様々な刺戟をいただいた。

⁷⁸ *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. VIII: Studien zur Philosophie und Theologie*. Eingeleitet und herausgegeben von E. Behler und U. Stuc-Oppenberg, München ecc., Schöningh-Zürich, Thomas Verlag, 1975, p. 68, citato in Rigoni, *op.cit.*, p. 247: «la fisica tedesca attuale o la filosofia della natura non parte dall'idea di una natura morta o inanimata, ma dall'idea di una natura viva. Precisamente in questo la fisica tedesca si differenzia dalla fisica precedente e da quella che in parte domina ancora nei paesi stranieri, che ha una visione meccanica e morta della natura».

⁷⁹ たとえば、ブレイク (William Blake, 1757-1827) は、ロックとニュートンを敵視し、近代の全体にわたる悪の元凶と見なした。ブレイクによれば、現実とは何らかの非数学的な仕方によってのみ正当に評価できる生きた全体であるのに、彼らはこれをある種数学的に対称的な諸部分に切り刻むことによって精神を殺してしまった悪魔だとされる (アイザイア・バーリン『バーリン ロマン主義講義』、田中治男訳、岩波書店、2000年、76頁参照)。そして《ラオコーン *The Laocoön*》においてブレイクは、「芸術は生命の樹である。(……) 科学は死の樹である Art is the Tree of Life. [...] Science is the Tree of Death」としている (cfr. Blake, *Complete Writings*, Edited by G. Keynes, London, Oxford University Press, 1966, p. 777)。

しかしながら、レオパルディの著作の中に、ブレイクやその他ワーズワース (William Wordsworth, 1770-1850)、コウルリッジ (Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834) などイギリス初期ロマン派詩人への言及は見当たらない。そしてまた、ワーズワースの『抒情民謡集 *Lyrical Ballads*』第2版 (1800年) への序文に先立つ 1798年、ワーズワースとコウルリッジがドイツへ旅行し、同時代のドイツ思想から多くの刺激を受けたであろうことが知られている。したがって、ここではレオパルディとドイツ・ロマン主義との関係に比重を置くこととする。

⁸⁰ 世界を時計に喩えるメタファーは、ライプニッツによるものであるが、17世紀のデカルトの有名な動物機械論をはじめ、啓蒙主義の時代にも、ディドロは人間を「自動ピアノ」に喩え、ラ・メトリは『人間機械論』を著した。

⁸¹ M・H・エイブラムズ『鏡とランプ——ロマン主義理論と批評の伝統』、水之江有一訳、研究社、1976年 (とくに第十章「自然にたいする真実の基準」) を参照。

⁸² 最も代表的な例として、マンゾーニ (Alessandro Manzoni, 1785-1873) の真実に基づく詩学ほか。

⁸³ 例として、ブレーメ (Ludovico di Breme, 1780-1820)。その『近代詩考察 *Osservazioni sulla poesia modenese*』(1818年、《Spettatore italiano》誌に掲載) を通して、若きレオパルディはイギリス・ドイツの同時代の文学状況に関する情報をある程度まで得ていたと考えられる。この点については改めて考察する必要があるだろう。

⁸⁴ その他に、A・W・シュレーゲル (August Wilhelm Schlegel, 1767-1845) の『劇芸術・

劇文学についての講義』(1809-11年)からも、ドイツ・ロマン主義に関してある程度の情報は得られたであろう。ゲラルディーニ (Giovanni Gherardini, 1778-1861) によるイタリア語翻訳 *Corso di letteratura drammatica* (1817年) がレオパルディ家の蔵書に入っていたことも知られており、『省察集』の中に A・W・シュレーゲルへの短い言及が2回ある。しかしながら、いずれもフランス語で記されており、言及の一方はスタール夫人『ドイツ論』からの直接の引用、他方はシュレーゲルのドイツ語訳『イリアス』についての記述である。すなわち、スタール夫人の『ドイツ論』から得た知識であることが明白なのである。

⁸⁵ Cfr. Tellini, Gino, *Leopardi*, Roma, Salerno, 2001, p.11: «Nascere a Recanati nel 1798 significa nascere nel silenzio della provincia nella Marca Anconitana, in uno degli angoli più depressi del depresso Stato della Chiesa: dove giunge fioca e con bagliori sinistri l'eco della modernità rivoluzionaria».

⁸⁶ Cfr. *Le ricordanze*, II strofa; e la lettera al Giordani del 30 aprile 1817 (in *Tutte le opere*, pp. 1024-1025).

⁸⁷ Cfr. Poehlmann, Heidemarie, *Leopardi e gli scrittori tedeschi del suo tempo*, Ravenna, Longo, 2003, p. 10.

⁸⁸ ドイツ近代哲学に対する否定的見解は、『省察集』1850-1854頁のドイツ哲学全般、そして1856-1857頁のライプニッツとカントに向けられた非難を参照。

⁸⁹ 「唯物論者 materialista」としてのレオパルディについては、『省察集』601-606、1657-1658、4251-4254などの諸ページを参照。

⁹⁰ たとえば、『無限 *L'infinito*』における視界を遮る生垣、樹々の間を吹き抜ける風、『追憶 *Le ricordanze*』における大熊座、アペニン山脈など、詩人の想像力や思考を刺激するのはいつも詩人の周りに存在する具体的な事物であり、その例は枚挙に暇がない。

⁹¹ Cfr. *Tutte le opere*, p. 920: «Che natura o che leggiadra illusione speriamo di trovare in un tempo dove tutto è civiltà, e ragione e scienza e pratica e artifizii [...] quando la scienza dell'animo umano già certa e quasi matematica e risolutamente *analitica*, secondo l'idioma scolastico de' moderni, per poco non s'espone con angoli e cerchi, e non si tratta per computi e formole numerali?».

「すべてが文明であり、すべてが理性、科学、実践、技巧であるような時代において、(…) 人間精神に関する知識がすでに明確で、まるで数学的で、現代人の学術語に従えば、決定的に“分析的”となっており、ほとんど角度や円で説明され、計算や数式によって扱われるような時代に、どんな自然を、どんな優美な幻想を、われわれは期待できようか」。

⁹² この両者の間に横たわる溝を、ブレーメを始めとするイタリア・ロマン主義者たちは——それにモンティなど幾人かの古典主義者たちも——埋めようと努めていた (cfr. Puppo, Mario, *Letteratura e scienza nell'età del romanticismo*, in Id., *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1985, pp. 145-172)。

イタリア新古典主義の代表であるモンティ (Vincenzo Monti, 1754-1828) は、古典主義の立場をとりながらも、古典古代の神話を擁護する立場でロマン主義論争に参加した『神話についての論説 *Sermone sulla mitologia*』(1825年) では、ありのままの裸の現実の無味乾燥に対し、神話による空想譚の驚異に大きな価値を認めており、ロマン主義の志向する「想像力」を無意識的にせよ賞賛していた。それは古典主義の価値観とロマン主義のそれとをつなぐ試みであると言えよう。

⁹³ “incivilimento” という語は、この論文の中で度々使用されている。

⁹⁴ ガリレイ (Galileo Galilei, 1564-1642) は、「神の証明」という一応の名目をかかげた上で、自然という書物は数学の文字をもって書かれているという考えを表明している (cfr. Galilei, *Il saggiatore*, a cura di F. Flora, Torino, Einaudi, 1977, p. 33: «Egli [=l'universo] è scritto in lingua matematica»)。

またデカルト主義者のフォントネル (Bernard de Fontenelle, 1657-1757) は、理性優位の時代を代表するような発言をしている。「幾何学的精神は、それを幾何学から引き出すことができぬほどに、かつはそれを他の認識に転じることができぬほどに、幾何学にのみ限定されているわけではない。道徳、政治、批評の作品、そしておそらくは雄弁の作品でさえ、他の点で同じならば、幾何学者の手になれば、それだけより立派なものになろう。しばらく前から良書の主たる特性となっている秩序、明晰、正確、厳密は、この幾何学的精神——かつてないほどに広まっており、また何らかの仕方で幾何学を知らない人びとにまで次第に伝わっているこの幾何学的精神——に当然その本源を持っているといつてよからう」(バジル・ウィリー『十八世紀の自然思想』、三田博雄ほか訳、みすず書房、1975年、25頁参照)。

⁹⁵ このような科学・数学への盲信に対する反感は、多くのロマン主義詩人たちに共通する態度である。たとえばキーツ (John Keats, 1795-1821) は『ラミア *Lamia*』第2部において、ニュートンに代表される「つめたい哲学 *cold philosophy*」が「天使たちの翼を切り落とし clip the Angel's wings」、「あらゆる神秘を定規と線によって征服してしまう conquer all mysteries by rule and line」のではないかと嘆いてみせた (cfr. *The Poetical Works of John Keats*, Edited by H. W. Garrod, Oxford, Clarendon Press, 1958², p. 212)。

⁹⁶ *Zibaldone*, 584-585 (29-31 Gennaio 1821)。

⁹⁷ *Zibaldone*, 1833-1842 (4 Ottobre 1821)。

⁹⁸ *Zibaldone*, 1848-1860 (5-6 Ottobre 1821)。

⁹⁹ *Zibaldone*, 1855-1856 (5-6 Ottobre 1821)。

¹⁰⁰ Cfr. Rigoni, *op.cit.*, p. 251。

¹⁰¹ ノヴァーリス (Novalis, 1772-1801) も「詩人は学者よりも自然をより良く理解する」と考えた (cfr. Novalis, *Frammenti*, introduzione di E. Paci, traduzione di E. Pocar, Milano, Rizzoli, 1976, p. 310: «Il poeta comprende la natura meglio che lo scienziato»)。

¹⁰² *Zibaldone*, 1850-1851: «fra' moderni, i tedeschi, certo abilissimi nelle materie astratte»; «sempre bisognosi di analisi, di discussione, di esattezza»。

¹⁰³ そして上の引用の中の「幾人かのドイツ・イギリスの抒情詩人たち」については、稀な例外として見ている。レオパルディの記述にそうした詩人たちの具体的な名は出てこないが、リゴーニの示唆するように (cfr. Rigoni, *op. cit.*, p. 251n)、フリードリヒ・シラー (Friedrich Schiller, 1759-1805) などを想定してみるのには、その詩論との驚くべき親和性を考える上でも、きわめて意義深いことであろう。そして何よりも、ノヴァーリスやシュレーゲル兄弟のことを、われわれは念頭に置かねばならないだろう。ちなみに、F・シュレーゲルは芸術的内省および優れた自己反映を示す抒情詩人として、レオパルディが挙げたのと同じピンダロス、そしてゲーテの名を挙げている (アテネウム断片 238)。

¹⁰⁴ *Zibaldone*, 1852-1854 (5-6 Ottobre 1821)。

¹⁰⁵ *Zibaldone*, 1851 (5-6 Ottobre 1821)。

さらに『省察集』1852頁では、「想像すること、感じることの偉大な力 *gran forza d'immaginare, di sentire*」と言い換えられている。

¹⁰⁶ Cfr. *Zibaldone*, 1852-1853 (5-6 Ottobre 1821): «[...] grandissima e principalissima parte della natura non si può conoscere senza sentirla, anzi conoscerla non è che sentirla»。

「(……) 自然の最も偉大で最も重要な部分は、感じることなしには知ることはできない。否むしろ、それを知るということは、それを感じるということ以外の何ものでもない」。

自然は詩的なものであるという文脈から、以下の部分も参照。

Zibaldone, 3242 (22 Agosto 1823): «[...] tutto ciò che è poetico si sente piuttosto che si conosca e s'intenda, o vogliamo anzi dire, sentendolo si conosce e s'intende, né altrimenti può essere conosciuto, scoperto ed inteso, che col sentirlo»。

「詩的なものはすべて、知るとか理解するというより、感じられるものだからである。あ

るいはむしろ、詩的なものは感じることで知られ理解されるからだ、と私は言いたい。感じることを以外の別の仕方では、知られることも見出されることも理解されることもないのである」。

ところで、17世紀のパスカルもまた、「理性 *raison*」の弱さと限界を見きわめ、「第一原理（もっとも原初的で本質的な究極の真実）*les premiers principes*」を知るのは「心 *cœur*」による、と述べているが（cfr. Pascal, Blaise, *Pensées*, Édition présentée, établie et annotée par Michel Le Guern, Paris, Gallimard, 1977, p. 104）、このことは、《無限》がパスカル『パンセ』の別の断章との照応を示すこと同様に、注目に値するだろう。とはいえレオパルディとは違い、パスカルの「心」という語には、彼の宗教感情の深い息づかいが響いている。パスカルにとって「心」とは、信仰を支える柱石なのである。

¹⁰⁷ スタール夫人も、たとえばライプニッツの知力と天才を認めながらも、彼には「もっと想像力と感受性が必要だったように思われる」と述べている（cfr. Madame de Staël, *De l'Allemagne*, 2 voll., Chronologie et préface par S. Balayé, Paris, Garnier-Frammarion, 1968, vol. II, p. 124: «Il me semble donc que, tout en admirant la force de tête et la profondeur du génie de Leibniz, on désirerait, dans ses écrits sur les questions de théologie métaphysique, plus d'imagination et de sensibilité, afin de reposer de la pensée par l'émotion»）。

¹⁰⁸ Cfr. Damiani, *op.cit.*, p. 170.

¹⁰⁹ このあたりの事情や具体的な論争内容を含め、いわゆる「イタリア・ロマン主義」についてはすでに多くの研究が行なわれているが、基本文献としては前記のフビーニとプッポの研究書を挙げることができる。

¹¹⁰ Cfr. Damiani, *op. cit.*, p. 150.

¹¹¹ 『コリンヌ』は1807年に初版が出て以来、好評を得て版を重ねた。レオパルディは『省察集』で言及する際、1812年出版の第3版と、後には同1812年出版の第5版を参照している。

¹¹² Cfr. Damiani, *op. cit.*, p. 150.

¹¹³ Cfr. Dolfi, *op. cit.*, p. 193.

¹¹⁴ *De l'Allemagne, cit.*, vol. II, pp. 172-173: «D'où venaient donc ces étonnantes découvertes, sans le secours des expériences et des machines nouvelles dont les modernes sont en possession? C'est que les Anciens marchaient hardiment éclairés par le génie. Ils se servaient de la raison, sur laquelle repose l'intelligence humaine; mais ils consultaient aussi l'imagination, qui est la prêtresse de la nature».

¹¹⁵ Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie*, préface de Simone Balayé, Paris, Gallimard, 1985, p. 47: «mystère qu'il faut comprendre par l'imagination plutôt que par cet esprit de jugement qui est particulièrement développé dans l'éducation anglaise».

スタール夫人『コリンナ 美しきイタリアの物語』、佐藤夏生訳、国書刊行会、1997年、26頁参照。以下、『コリンヌ』からの引用の訳文には、基本的に上記翻訳を借用したが、若干の改変を加えた箇所もある。

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 143: «la nature a des secrets que l'imagination seule peut pénétrer»。
前掲訳書、92頁参照。

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 275: «Le mystère, tel que Dieu nous l'a donné, est au-dessus des lumières de l'esprit, mais non en opposition avec elles»。

前掲訳書、179頁参照。

¹¹⁸ *De l'Allemagne, cit.*, vol. II, p. 70: «l'imagination, loin d'être ennemie de la vérité, la fait ressortir mieux qu'aucune autre faculté de l'esprit»。

¹¹⁹ レオパルディにとって、本来、想像力や感受性といったものは、「理性とは相容れない能力 *facoltà [...] incompatibili con lei [=la ragione]*」であった（cfr. *Zibaldone*, 1858, 5-6 Ottobre 1821）。

120 スタール夫人は『コリンヌ』の中でも次のように述べている。「学者たちが歴史と呼ぶところの名前の集積だけに専念している碩学に、想像力が欠けているのは確かだ。(……) 思索と調査によって明かされる、最も美しい秘密を見抜き、見つけるのは、想像力のたゆまぬ努力によってである」(*Corinne ou l'Italie, cit.*, p. 302: «Les érudits qui s'occupent seulement à recueillir une collection de noms qu'ils appellent l'histoire sont sûrement dépourvus de toute imagination. [...] c'est un effort continu de l'imagination, qui devine et découvre les plus beaux secrets que la réflexion et l'étude puissent nous révéler»).

前掲訳書、『コリンナ』、198 頁参照。

スタール夫人の思想における理性(「反省 *réflexion*」)と想像力(「熱狂 *enthousiasme*」)の統合については、鈴木啓司「思惟する『熱狂』——スタール夫人における『反省』」、所収『フランス・ロマン主義と現代』、宇佐美斉編、筑摩書房、1991 年、165-180 頁に詳しい。

ただし、この両者の統合は、スタール夫人においては最終的には反省による自己認識を経て宗教感情(熱狂)に帰着するという、ドイツ観念論からの飛躍を見せているが、レオパルディの場合には、思惟する自分を思惟するという同語反復のプロセスをたどりながらも、あるいは「熱狂」状態にある自分を「反省」という思考の往還運動を行ないながらも、つねに「無限の快楽」という——宗教感情と似てはいても明確に異なる——自己と自然の合一の深い沈潜へと解消されてゆくのである。

121 やや曖昧な用い方をされている「自然 *natura*」という語について、若干の補足説明を加えるなら、便宜的にアヴェロエス派の言い方、すなわち「宇宙霊は生む自然 *natura naturans* であり、万物は生まれる自然 *natura naturata* である」という定義を思い出しておけば、ここではこと足りるだろう。

しかしながら、レオパルディはこの語を、「ある事物や人間の本質的な性質・性格」といった意味や、「事物・人・世界を動かす根源的な力」といったニュアンスで使用することもあり、注意が必要である。後者の場合には《自然とアイスランド人の対話》でのように、人間を含まず客体化されるときもあれば、人間や世界の諸事物すべてを包含するものとして語られることもある。

アーサー・ラヴジョイは、17・18 世紀に用いられた「自然」という用語の詳細な分類定義を試みている(アーサー・O・ラヴジョイ『観念の歴史』、鈴木信雄・内田成子・佐々木光俊・秋吉輝雄訳、名古屋大学出版会、2003 年、第 5 章「美的規範としての『自然』」参照)。レオパルディは「自然」という語を、その多義性の厳密な区別や説明なしに使用しているが、ラヴジョイの研究は、レオパルディにおける「自然」概念のさらなる考究のために有益な示唆をあたえてくれるだろう。

122 Cfr. anche Zibaldone, 1650 (7 Settembre 1821).

123 Cfr. Zibaldone, 14-17, 1650, 1841-1842, 3237-3243 ecc. また『論考』においても既に同様の主張をしている(cfr. *Tutte le opere*, p. 921)。

124 偉大な哲学者はまた最高の詩人でもあり、最高の詩人は偉大な哲学者でもありえるはずだ、という考え方は、『省察集』1650 頁の他に、『オペレッテ・モラーリ』の中の《パリーニあるいは栄誉について *Il Parini, ovvero della gloria*》(1824 年)の中でも、弟子に対するパリーニの言葉として示されている。

Cfr. il cap. VII (*Tutte le opere*, p. 126): «Primieramente abbi per cosa certa, che a far progressi notabili nella filosofia, non bastano sottilità d'ingegno, e facoltà grande di ragionare, ma si ricerca eziandio molta forza immaginativa; e che il Descartes, Galileo, il Leibnitz, il Newton, il Vico, in quanto all'innata disposizione dei loro ingegni, sarebbero potuti essere sommi poeti; e per lo contrario Omero, Dante, lo Shakespeare, sommi filosofi».

「まず第一に、確かなこととして心にとめおくがいい。哲学においてめざましい進歩をな

すためには鋭い才知や優れた理性的思考能力だけでは不十分であり、同じくらいに大きな想像力が求められるのだ。デカルト、ガリレオ、ライプニッツ、ニュートン、ヴィーコは、彼らの天分の生来の資質からすれば、最高の詩人であることもできただろう。また反対に、ホメロス、ダンテ、シェイクスピア〔といった偉大な詩人たち〕は、最高の哲学者でもありえたはずだ」。

スタール夫人が哲学者の属性である「理性」と詩人の属性である「想像力」を相互補完的と考えたのは、言うまでもなく、シュレーゲルからの影響が第一に考えられる。シュレーゲルは、両者の結びつきによって優れたロマン的な詩人が生まれると考えたのであり、レオパルディの考え方との近似は注目されてよい。この点については、アテネウム断片 125、415、451などを参照のこと。とくに、有名な断片 116で、「発展的普遍文学」としての「ロマン主義文学」が表明されているが、最後の断片 451において、その「普遍性」は「文学と哲学の結合によってのみ」達成可能とされているのである（Fr.シュレーゲル『ロマン派文学論』、山本定祐編訳、富山房、1978年参照）。

¹²⁵ こうした文脈から、レオパルディの「想像力」は彼にとって、真の意味での「認識」に大きく関与する、いや言ってみれば「認識」そのものの謂いであることが知れよう。それは紛れもなく、詩人にとっての「知力」でもある。が、レオパルディの「想像力」は、たとえばベルグソンの、事物の一般的な関係を知覚するものとしての「知力 *intelligence*」では勿論なく、ポウの論ずる「想像力」の概念に含まれる「知力 *intellect*」、すなわち各人の資質のうちにひそむ一種の直観的な認識能力としての「知力・知性」（ポウはしばしばこの両者を同一視している）に非常に近いと見なしうる。ポウの「想像力」は直観的要素を多大に含みつつも、分析と結合の力をも具えており、その意味ではレオパルディの言う「真の抒情詩人」は、ポウの「真に想像的な人間」（『モルグ街の殺人』）と、その「知力」の意味合いにおいて重なる。

¹²⁶ *Zibaldone*, 1839-1840 (4 Ottobre 1821).

¹²⁷ *Zibaldone*, 2045-2046 (3 Novembre 1821).

¹²⁸ *De l'Allemagne, cit.*, vol. II, p. 297: «La paix et la discorde, l'harmonie et la dissonance, qu'un lien secret réunit, sont les premières lois de la nature, et, soit qu'elle se montre redoutable ou charmante, l'unité sublime qui la caractérise se fait toujours reconnaître».

¹²⁹ 先行する F・シュレーゲルの思想、アテネウム断片 121「絶対的アンチテーゼの絶対的綜合」（前掲書『ロマン派文学論』、46頁）なども参照のこと。

¹³⁰ *Zibaldone*, 3237-3243 (22 Agosto 1823).

¹³¹ 「感覚体験→認知の報告」でもある《無限 *L'infinito*》は、まさしく「感じる」こと、そしてそれによって「知る」ことが、詩という形態で表現された最高の例と言えよう。

¹³² したがって、スタール夫人によって齎されたアルプス以北の全く新しい思想が、イタリアですぐに受け入れられることがなかったのも肯える。レオパルディは、スタール夫人の著作について以下のような記述を残している。

Zibaldone, 349 (22 Novembre 1820): «Io so che non ho trovato mai oscuri, o almeno inintelligibili, gli scritti della Staël, che tutti danno per oscurissimi».

「私は、誰もがきわめて難解だと見なすスタール夫人の著作を難解だとは、あるいは少なくとも理解不能だとは、少しも思わなかった」。

¹³³ Cfr. Rigoni, *op.cit.*, p. 253.

¹³⁴ ノヴァーリスによれば、自然は芸術的本能を持つ。そして、詩人は「啓示を受ける能力」（『花粉 22』参照）、思索＝詩作によって不可視の事物を媒介し、自然の真実を伝達するという使命を帯びているのである。

¹³⁵ シェリングによれば、「われわれが自然と呼ぶものは、謎にみちた驚嘆すべき形態のうちに隠れている詩のことである」（リリアン・ファースト『ヨーロッパ・ロマン主義—主題と変奏—』、床尾辰男訳、創芸出版、2002年、130頁参照）。

¹³⁶ *De l'Allemagne, cit.*, vol. II, p. 174: «L'univers ressemble plus à un poème qu'à une machine; et s'il fallait choisir, pour le concevoir, de l'imagination ou de l'esprit mathématique, l'imagination approcherait davantage de la vérité».

¹³⁷ *Ibid.*, p. 134: «L'anatomie ne peut s'exercer sur un corps vivant sans le détruire; l'analyse, en s'essayant sur des vérités indivisibles, les dénature par cela même qu'elle porte atteinte à leur unité».

¹³⁸ *De l'Allemagne, cit.*, vol. I, pp. 346-347: «ces machines de tout genre que mon père avait rassemblées pour servir à ses vains travaux; ces roues, ces cylindres, ces leviers, me révéleront-ils le secret de la nature? Non, elle est mystérieuse, bien qu'elle semble se montrer au jour; et ce qu'elle veut cacher, tous les efforts de la science ne l'arracheront jamais de son sein».

¹³⁹ ゲーテは、「真実を捉えるためには、誤りを犯さないことに役立っている器官に優る器官が必要である」と考えた (cfr. Goethe, J. W., *Aforismi sulla natura*, a cura di M. Montinari, con uno scritto di G. Colli, Milano, SE, 2000, p. 23: «Per cogliere la verità c'è bisogno di un organo superiore a quello che serve a diffondere l'errore»). 上に引用した『省察集』3237-3243 頁でレオパルディが用いた「想像力と感受性の感覚器官」というメタファーと呼応するように、ここでも自然認識においての理性に対する想像力の優越性を読み取ることができる。

¹⁴⁰ *The Tables Turned*, v. 28: «We murder to dissect», in *The Complete Poetical Works of William Wordsworth*, with an introduction by John Morley, London, Macmillan, 1888, p. 85.

¹⁴¹ Cfr. *Zibaldone*, 1234 (28 Giugno 1821): «L'analisi delle cose è la morte della bellezza e della grandezza loro, e la morte della poesia. Così l'analisi delle idee, il risolverle nelle loro parti ed elementi, e il presentare nude e isolate e senza veruno accompagnamento d'idee concomitanti, le dette parti o elementi d'idee».

「事物の分析は、その事物の美と偉大さの死を、そして詩の死を意味する。諸概念を分析すること、それらを部分や要素に分解すること、しかるべき随伴的概念をまったく伴うことなしに、今述べた諸概念の個々の部分や要素をむき出しにし隔絶した状態で提示することも、同じことを意味する」。

¹⁴² *De l'Allemagne, cit.*, vol. I, p. 232: «Schiller ne présente jamais les réflexions le plus profondes que revêtues de nobles images: il parle à l'homme comme la nature elle-même; car la nature est tout à la fois penseur et poète».

¹⁴³ Cfr. *Purgatorio*, XXIV, 52-54: «E io a lui; *I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'è ditta dentro, vo significando*».

¹⁴⁴ *Zibaldone*, 4372-4373 (10 Settembre 1821).

コウルリッジは『文学的自伝』(1817 年)の中で、想像力の「形成し修正する力 *shaping and modifying power*」(cfr. Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, 2 vols., Edited with his aesthetical essays by J. Shawcross, London, Oxford University Press, 1907, vol. I, p. 193) を、ワーズワースの言葉を借りて、「幻視、神聖な能力 *the vision and the faculty divine*」(*ibid.*, p. 166) と呼んでいる。

¹⁴⁵ 反模倣の考えは、すでに *Zibaldone*, 260 (4 Ottobre 1820) で天才の生み出す抒情詩にかんする議論の文脈で示唆されていた。

¹⁴⁶ *Tutte le opere*, p. 936: «[...] non basta ch'il poeta imiti essa natura ma si ricerca eziandio che la imiti con naturalezza; o più tosto non imita veramente la natura chi non la imita con naturalezza».

「詩人はただ自然を模倣するというだけでは十分でなく、〔古代人と〕同様に自然さをもって自然を模倣するよう努めるべきである。あるいはむしろ、自然さをもって自然を模倣しない者は、実際には自然を模倣することにはならない」。

¹⁴⁷ 18 世紀にはすでに、文芸の模倣対象たる自然は「所産的自然 *natura naturata*」で

はなく「生産的自然 *natura naturans*」であるという思想が生まれていた。それは「模倣」の意味の読み換えによるものであり、そうした自然の創造作用の模倣をめざす思潮が、レオパルディの「自然の口授」という表現にも流れ込んでいると考えることができるだろう。そのような立場は、自らの「内なる自然」の模倣という意味での主観・感情表出を標榜するロマン主義の詩論ときわめて近いところに位置している。

¹⁴⁸ *Tutte le opere*, p. 880.

¹⁴⁹ *Corinne ou l'Italie*, cit., p. 84: «l'écho de la nature».

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 349: «La nature jadis ne révélait ses secrets qu'à la poésie».

スタール夫人は同じコリンヌの詠じる詩の中で、「想像力は全能であれば、事実には忠実だ。人間の天才は、自然を感じるときには創造者となり、自然を作り出そうと思うときには模倣者となる」と言っている (*ibid.*: «L'imagination est fidèle, quand elle est tout-puissante. Le génie de l'homme est créateur, quand il sent la nature, imitateur, quand il croit l'inventer»). また芸術にとっての自然を「感じる」ことの必要性 (*ibid.*, p. 226)、自然の模倣を否定する考え (*ibid.*, pp. 183 e 227) をも、コリンヌの口を借りて述べている。自然の模倣を否定するような言説は、『ドイツ論』第3部、第8章にも見られる。

¹⁵¹ *Corinne ou l'Italie*, cit., p. 349: «l'on peut embrasser d'un coup d'œil tous les temps et tous les prodiges».

この箇所だけを見れば、スタール夫人が何気なく用いた表現とも見なされようが、別の箇所「激しい想像力」(*ibid.*, p. 466: «cette impétuosité d'imagination») という表現も用いていることから、彼女もまた想像力に激発的な性質を見ていたと考えられる。

¹⁵² 「一瞥 coup d'œil」という表現は、スタール夫人以前の百科全書派の著述中にも散見されるが、いずれも今日の辞書の定義と同様「優れた洞察力」の謂いであり、想像力の激的な性質を示すニュアンスを帯びた使用例は見当たらない。

¹⁵³ このような知覚経験のあり方は、ブレイクをはじめとする新プラトン主義の影響を受けた作家たちに共通するものでもあろう。レオパルディの「見る」とは、したがって「幻視 vision」としての、ある種神懸かり的な眼差しであると言えるが、同時にまた、「世界苦」と等号で結ばれうる「世界知」を自ら一身に引き受けた上で、しかしその重みに屈することなく真っ直ぐに見据える (cfr. *La ginestra*, vv. 163 e segg.: «Veggio dall'alto fiammeggiar le stele, / [...]»), きわめて地上的・人間的な眼差しでもある。

¹⁵⁴ 『花粉』22 (前掲書『ヨーロッパ・ロマン主義』、176頁参照)。

¹⁵⁵ 同書『ヨーロッパ・ロマン主義』、188-189頁参照。

¹⁵⁶ *Tutte le opere*, p. 114: «una forma smisurata di donna [...], e non finta ma viva». 「石像ではなく生きた、途方もなく大きな女性の姿」。

¹⁵⁷ *Tutte le opere*, p. 117. 同様の見解が *Zibaldone*, 4485-4486 (11 Aprile 1829) にも見受けられる。

¹⁵⁸ これは古代インドにはじまり、アレクサンダー大王の東方遠征とともにギリシア世界にももたらされた永遠反復の世界観が継承されたものだを見ていいだろう (詳しくは、エリアーデ『永遠回帰の神話—祖型と反復—』、堀一郎訳、未来社、1963年、148-169頁を参照。エリアーデによれば、この永遠の反復は人間に果てしない苦悩に堪えてゆくことを余儀なくさせる。この存在の鉄の輪廻を破る唯一の可能性は、人間の状態を脱し、「涅槃 nirvana」を獲得することである、とされる)。

¹⁵⁹ Cfr. *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, vv. 71 e segg.: «Del mattin, della sera, / Del tacito, infinito andar di tempo. / [...]».

「朝や晩や、時の無限の静かな流れ (……)」。

そして「わたし」の思いは、日々の繰り返しからやがて、世界の無限の広がりや宇宙のあらゆる事物の永遠回帰へとマクロ的に展開してゆく (vv. 87-96)。

¹⁶⁰ Cfr. *Zibaldone*, 1530 (20 Agosto 1821): «La natura è madre benignissima del tutto,

ed anche de' particolari generi e specie che in esso si contengono, ma non degl'individui».

「自然は、万物の、またそれに含まれる個々の属や種にとっても、きわめて善良な母である。だが、各々の個体（個人）にとってはそうではない」。

¹⁶¹ たとえば、《心を占める思い *Il pensiero dominante*》や《アスパジア *Aspasia*》における「愛 *amore*」という概念の「本性 *natura*」が持つ二面性を考えてみたい。「愛」に関する思念は、一方では、人間を高貴な存在にし、倦怠にみちた生にいきいきとした活力と天上的な喜びを与えてくれる神秘的な思考として賛美されるが、他方ではまた、報われぬ愛の思いは人間を激しい苦悩へと追い込む、ある種の破壊的な力を揮う怖ろしいものとして提示される。このプラトンの「愛」のヴィジョンを打ち崩すような愛の概念の両義性は、《心を占める思い》の第1節、3行目で「*Terribile, ma caro*」という印象的な表現によって明示される。こうした正と負の相反する諸観念の間の深く越え難い溝にいかにか架橋するかということが、レオパルディの詩想の核心的テーマとなっている。

なお、宇宙と生物界全体を維持する必然的＝必要なる秩序としての自然、そして個々の人間にとっての迫害者・敵としての自然という、善悪ふたつの相貌を呈する自然については、以下の記述も参照のこと。

Zibaldone, 4485-4486 (11 Aprile 1829): «La natura, per necessità della legge di distruzione e riproduzione, e per conservare lo stato attuale dell'universo, è essenzialmente regolarmente e perpetuamente persecutrice e nemica mortale di tutti gl'individui d'ogni genere e specie, ch'ella dà in luce; e comincia a perseguitarli dal punto medesimo in cui gli ha prodotti. Ciò, essendo necessaria conseguenza dell'ordine attuale delle cose, non dà una grande idea dell'intelletto di chi è o fu autore di tale ordine».

「自然は、破壊と再生産の法の必然性によって、つまり宇宙の現行の状態を保存するために、本来的に規則的に恒常的に、己の生みだすあらゆる属・種のすべての個体にとって迫害者であり不倶戴天の（死をもたらす）敵である。しかも自分が生んだまさにその瞬間から、彼らを迫害し始めるのである。このことは、事物の現行の秩序の必然の結果であるが、そのような秩序をかつて生み出し今も生み出している者の英知を大きく評価することにはならない」。

この言説は、ロック（John Locke, 1632-1704）の次の行^{くだり}に対するイロニーとも受け取れる。「創造主の無限なる力と知恵を熟慮してみれば、被造物の種が我々〔人間〕から下方へと次第に位階を下るのを見るのと同様に、建造主の無限なる完全へ向かって、我々から上方へもゆるやかに位階を上るのは、宇宙の壮大なる調和と建造主の大いなる意図ならびに無限の慈愛とに相応しい、そう考えるに足る理由がある」（Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, Edited with an introduction, critical apparatus and glossare by Peter H. Nidditch, Oxford, Clarendon Press, 1975, p. 447: «when we consider the infinite Power and Wisdom of the Maker, we have reason to think, that it is suitable to the magnificent Harmony of the Universe, and the great Design and infinite Goodness of the Architect, that the *Species* of Creatures should also, by gentle degrees, ascend upward from us toward his infinite Perfection, as we see they gradually descend from us downwards»）。

¹⁶² *Alla primavera, o delle favole antiche*, vv. 20-22.

¹⁶³ *La quiete dopo la tempesta*, vv. 42-48.

¹⁶⁴ *A Silvia*, vv. 60-61. この詩において、シルヴィアは詩人の子供時代の希望と幸福を象徴する人物像となっている。同様の嘆きは以下の詩の一節にも見られる。

Ad Angelo Mai, vv. 100-105: «A noi ti vieta / Il vero appena è giunto, / O caro immaginar; da te s'apparta / Nostra mente in eterno; allo stupendo / Poter tuo primo ne sottraggon gli anni; / E il conforto perì de' nostri affanni».

「真実がやって来るやいなや、おお愛しい想像よ、わたしたちにはおまえが禁じられるのだ。わたしたちの精神はおまえから永久に離れてしまう。おまえの最初の〔幼年時の／古代の〕驚くべき力を、わたしたちから年齢〔を重ねること〕が奪い取る。わたしたちの苦悩の慰めは減びて（消え去って）しまったのだ」。

¹⁶⁵ *Palinodia al marchese Gino Capponi*, vv. 161-172.

¹⁶⁶ 同様の比喩が *Zibaldone*, 4421 (2 Dicembre 1828) にも見受けられる。

¹⁶⁷ *Corinne ou l'Italie*, cit., pp. 293-294: «On dirait que la nature, lorsqu'elle se transforme en des éléments divers, conserve néanmoins toujours quelques traces d'une pensée unique et première. [...] tout à coup l'étonnement que doit causer l'univers se renouvelle à l'aspect d'une merveille inconnue de la création : tout notre être est agité par cette puissance de la nature, dont les combinaisons sociales nous avaient distraits longtemps ; nous sentons que les plus grands mystères de ce monde ne consistent pas tout dans l'homme, et qu'une force indépendante de lui le menace ou le protège, selon des lois qu'il ne peut pénétrer». 前掲訳書、『コリンナ』、192 頁参照。

¹⁶⁸ *De l'Allemagne*, cit., vol. II, p. 295: «La plupart des physiciens ont voulu expliquer la [...] nature comme un bon gouvernement dans lequel tout est conduit d'après de sages principes administratifs, mais c'est en vain qu'on veut transporter ce système prosaïque dans la création. Le terrible ni même le beau ne sauraient être expliqués par cette théorie circonscrite, et la nature est tour à tour trop cruelle et trop magnifique pour qu'on puisse la soumettre au genre de calcul admis dans le jugement des choses de ce monde».

¹⁶⁹ 『コリンヌ』の中でも、自然に «belle» という形容詞を冠する一方で (*Corinne ou l'Italie*, cit., pp. 354, 399)、«terrible» という属性をも付与している (*ibid.*, p. 549)。

¹⁷⁰ その近親性は自然観のみにとどまらない。たとえば、レオパルディの詩《無限 *L'infinito*》を読むときに、われわれは、シェリングが「無限なものを表現しない芸術はない」、「完結した形態のうちに無限なるものを表現することが芸術の至高の任務である」と考えていたことを思い出さないわけにはゆかない (cfr. Rella, Franco, *L'estetica del Romanticismo*, Roma, Donzelli, 1997, pp. 47-48)。

またシェリングに続き、シュレーゲルやノヴァーリスもつねに無限なるものを志向していた (前掲書『ヨーロッパ・ロマン主義』、176、188 頁、および前掲書『バーリン ロマン主義講義』、160 頁参照)。

「無限」に関しては、ゲーテが「自然からは、そのどの部分を観想する時にも、無限なるものが溢れ出す」と言ったことも思い出しておきたい (cfr. Goethe, *op. cit.*, p. 88)。

さらには、『カンティ』全体を支配する闇と薄明も、ノヴァーリスをはじめとして夜想への嗜好を示したロマン主義者たちとの精神的血縁性のひとつの証であるといえよう。

¹⁷¹ 前掲書『ヨーロッパ・ロマン主義』、146 頁参照。

¹⁷² 佐藤夏生「スタール夫人におけるロマン主義理論の形成」、所収『ロマン主義のヨーロッパ』、神奈川大学人文学研究所編、勁草書房、2000 年、90-128 頁参照。

¹⁷³ Cfr. *Zibaldone*, 2563-2564 (10 Luglio 1822): «L'uomo non è perfettibile ma corrottibile. Non è più perfettibile ma più corrottibile degli altri animali. È ridicolo, ma contuttociò è naturale, che la nostra corrottibilità, e degenerabilità, e depravabilità, sia stata presa, e si prenda a tutta bocca da' più grandi e sottili e perspicaci e avveduti ingegni e filosofi per perfettibilità».

「人間は完全になりうるものではなく、墮落しうるものである。他の動物よりも進歩が難く、退歩は易い。以下のことは滑稽であるが、今述べたことから当然でもある。すなわち、我々の退歩、悪化、墮落への傾向を、最も偉大、聡明、鋭敏、聡達な才人・哲学者たちは口を揃えて進歩への傾向だと言ったし、また今も言っている」。

また、《金雀児 *La ginestra*》(1836 年) の 51 行目では、「〔人類の〕素晴らしい進歩し

てゆく運命 *magnifiche sorti e progressive*」という Terenzio Mamiani (カトリックの進歩主義者) の言葉を、皮肉をこめて反語的に引用している。

¹⁷⁴ *Zibaldone*, 4174-4177 (22 Aprile 1826). この一節においてレオパルディは、最善説の代表格としてライプニッツとポウプを引き合いに出し、彼らの考えを否定しながらも、自らの考えが彼らと対極にあるわけではないと述べている。しかしながら、筆の勢いの勝ったこのページの記述からは、まさに最善説の対極としての徹底した悲観が滲み出ている。ともあれ、レオパルディが「自然」について考える際に、ライプニッツとポウプの最善説を念頭に置いていたことに(観念の歴史の文脈上からも)留意すべきである。

¹⁷⁵ レオパルディが自然を眺める2つの視点は、先に引いた『省察集』1530頁の断章に集約されている。この断章は、レオパルディにとっての自然の二面性を考える上で、決して看過されてはならない。

レオパルディにおける善と悪という2つの相反する自然観に関しては、研究者たちの間で、以下のように大きく二つの解釈の立場がある。

ひとつはティンパナーロに代表されるように、レオパルディにとっての自然が1824年頃を境に善から悪へと移行したとする解釈である(cfr. Timpanaro, Sebastiano, *Natura, dèi e fato nel Leopardi*, in Id., *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Seconda edizione accresciuta, Pisa, Nitri-Lischi, 1973, pp. 379-407)。しかしながら、*Zibaldone*, 1530 (20 Agosto 1821)と同内容の考察が、5年後の *Zibaldone*, 4169 (11 Marzo 1826)においても行なわれており、また *Zibaldone*, 4485-4486 (11 Aprile 1829)では、「個」の視点に比重が置かれているために悪としての自然が強調されているものの、善悪2つの自然観が視点の違いによるものであることが明白に読み取られる。ゆえに、善から悪のへ移行と断定するのには問題がある。

いまひとつの解釈は、善悪2つの自然観がレオパルディのうちに常に共存していたとするものである。これはソルミに代表される解釈であるが、彼の論じる善悪2つの自然観は、そもそも比較考察のレベルを取り違えている。つまり、『省察集』1530頁に示された見解を顧慮しているとは思われないのである(cfr. Solmi, Sergio, *Le due «ideologie» di Leopardi*, in Id., *Studi leopardiani. Note su autori classici italiani e stranieri*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, 1987, pp. 99-110)。この点に関しては第3章であらためて詳しく論じる。

¹⁷⁶ これをレオパルディの言葉で「理性」と「心」の葛藤と言い換えても良いだろう。つまり彼は、学問によって意識的・能動的に獲得されたエートスと、感覚によって無意識的・受動的に獲得されたエートスとの狭間で揺れ動いたのである。そして年を重ねるごとに、後者がレオパルディの思想のうちで占める位置を大きく増していった。

¹⁷⁷ 「ロマン主義的唯物論 *materialismo romantico*」という表現は、ビゴンジャーリが《無限》について論じた文章の中で《金雀児》のメッセージに言及しながら用いている(cfr. Bigongiari, Piero, *Leopardi*, Firenze, La nuova Italia, 1976, pp. 251-265)。だがこの表現は、《金雀児》に表れた詩想のみならず、レオパルディという詩人＝哲学者の思想全体にあてはめることができる。彼のロマン主義的側面(想像力と感情の理性に対する優位)は、その思想において一貫した、明確に唯物論的な世界認識の姿勢と両立しているのである。

第3章

¹⁷⁸ これはエドモンド・バークの言う「崇高」の概念を連想させる(エドモンド・バーク『崇高と美の観念の起源』、中野好之訳、みすず書房、1999年、62-63頁参照)。また《無限》における「恐れ」の感情も、「崇高」と無関係ではないかもしれない(同書、81-82頁参照)。レオパルディにおける「崇高」の概念については、彼が少なからず使用する語“sublime”に着目し、稿をあらためて考察したい。

¹⁷⁹ *A un vincitore nel pallone* (1821), vv. 34-39.

- ¹⁸⁰ *Zibaldone*, 14 (1817).
- ¹⁸¹ *Zibaldone*, 1559 (25 Agosto 1821).
- ¹⁸² *Zibaldone*, 1597 (31 Agosto 1821).
- ¹⁸³ *Zibaldone*, 1558-1562 (25 Agosto 1821), 1959 (20 Ottobre 1821) e passim.
- ¹⁸⁴ *Il risorgimento* (1828), vv. 119-124.
- ¹⁸⁵ *Detti memorabili di Filippo Ottonieri* (1824), Cap. II, in *Tutte le opere*, p. 140.
- ¹⁸⁶ Folini, Alberto, *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 17.
- ¹⁸⁷ Solmi, Sergio, *Le due «ideologie» di Leopardi* (1967), in Id., *Studi leopardiani. Note su autori classici italiani e stranieri*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, 1987, pp. 97-110.
- ¹⁸⁸ Timpanaro, Sebastino, *Natura, dèi e fato nel Leopardi*, in Id., *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Seconda edizione accresciuta, Pisa, Nistri-Lischi, 1973, pp. 379-407.
- ¹⁸⁹ ジュッソは、1824 年の《自然とアイスランド人の対話》をもってして、善から悪への（「移行 passaggio」ではなく）「転換 svolta」を読みとっている（cfr. Giusso, Lorenzo, *Leopardi e le sue due ideologie*, Firenze, Sansoni, 1935）。他方ティルゲルは同様に、善から悪への「転換」を読みとっているものの、その時期を『省察集』の諸ページを根拠に 1821 年であるとしている（cfr. Tilgher, Adriano, *La filosofia di Leopardi*, a cura di Boni, Bologna, Boni, 1985）。
- ¹⁹⁰ Ferrucci, Franco, *Addio al Parnaso*, Milano, Bompiani, 1971; Biral, Bruno, *Il significato della natura*, in Id., *La posizione storica di Giacomo Leopardi*, Nuova edizione riveduta ed ampliata, Torino, Einaudi, 1997, pp. 30-58; ecc.
- ¹⁹¹ Cfr. Prete, Antonio, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, II edizione ampliata, Milano, Feltrinelli, 1996; Luigi Blasucci, *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- ¹⁹² Zumbini, Bonaventura, *Studi sul Leopardi*, 2 voll., Firenze, Barbera, 1902-04.
- ¹⁹³ Tilgher, *op. cit.*, p. 91.
- ¹⁹⁴ すぐに思い出されるのは、ソフォクレスの『コロノスのオイディプス』（前 401 年）の中にある合唱、「生まれて来ないのが何よりもましだ。だが、この世に出てきてしまった以上はもとのところに、なるべく早く帰った方が、それに次いで、ずっとましだ」という歌や、ヘロドトスがギリシア神話の逸話を注釈した評言、「人間にとって生よりも死の方が願わしいと神が示した」といったものであろう。前者は《トリスタンと友人の対話 *Dialogo di Tristano e di un amico*》（1832 年）にある「生まれてこないのが最良であり、生まれてきた者にとっては揺りかごの中で [= 生まれて間もなく] 死ぬのが最良だ *il meglio è non nascere, e per chi è nato, morire in cuna*」というトリスタンの言葉と符合する他、いくつかの作品に同内容の発言が見受けられる。ちなみにトリスタンは、ソロモンやホメロスにペシミズムが見られることに気づいた旨を語っているが、少年時代から古典を読み漁っていた博学のレオパルディが、今さら古代のペシミズムを「発見」したのかどうかは、疑問の残るところではある。
- ¹⁹⁵ Luporini, Cesare, *Leopardi progressivo*, Roma, Editori Riuniti, 1996³ (1980).
- ¹⁹⁶ Tellini, Gino, *Leopardi*, Roma, Salerno, 2001, p. 106.
- ¹⁹⁷ *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (1830), vv. 16-20.
- ¹⁹⁸ *Ibid.*, vv. 21-36.
- ¹⁹⁹ *Zibaldone*, 4162-63 (17 gennaio 1826): «Che cosa è la vita? Il viaggio di un zoppo e infermo che con un gravissimo carico in sul dosso per montagne ertissime e luoghi sommamente aspri, faticosi e difficili, alla neve, al gelo, alla pioggia, al vento, all'ardore del sole, cammina senza mai riposarsi di notte uno spazio di molte giornate per arrivare a un cotale precipizio o un fosso, e quivi inevitabilmente cadere».

「生とは何であるのか？ びっこで病弱な（体が不自由な）人が重い荷物を背負い、険しい山々やこの上ないほどに厳しく過酷で困難な場所を、雪の中、凍えるような寒さの中、雨の中、風の中、太陽の照りつける暑さの中を、昼も夜も休むことなく、長い旅路をひたすら歩みつづけることである。それは、〔ただ〕このような崖あるいは堀〔＝死の深淵〕にたどり着くための、そして不可避免的にその淵に落ちるため〔だけ〕の旅なのである」。

²⁰⁰ Zibaldone, 4174-4177 (Bologna, 22 Aprile 1826): «Tutto è male. Cioè tutto quello che è, è male; che ciascuna cosa esista è un male; ciascuna cosa esiste per fin di male; l'esistenza è un male e ordinata al male; il fine dell'universo è il male; l'ordine e lo stato, le leggi, l'andamento naturale dell'universo non sono altro che male, né diretti ad altro che al male. Non v'è altro bene che il non essere: non v'ha altro di buono che quel non è; le cose che non son cose: tutte le cose cattive. Il tutto esistente; il complesso dei tanti mondi che esistono; l'universo; non è che un neo, un bruscolo in metafisica. L'esistenza, per sua natura ed essenza propria e generale, è un'imperfezione, un'irregolarità, una mostruosità. Ma questa imperfezione è una piccolissima cosa, un vero neo, perché tutti i mondi che esistono, per quanti e quanto grandi che essi sieno, non essendo però certamente infiniti né di numero né di grandezza, sono per conseguenza infinitamente piccoli a paragonare di ciò che l'universo potrebbe essere se fosse infinito; e il tutto esistente è infinitamente piccolo a paragonare della infinità vera, per dir così del non esistente, del nulla.

Questo sistema, benché urti le nostre idee, che credono che il fine non possa essere altro che il bene, sarebbe forse più sostenibile di quello del Leibniz, del Pope ec. che *tutto è bene*. Non ardirei però estenderlo a dire che l'universo esistente è il peggiore degli universi possibili, sostituendo così all'ottimismo il pessimismo. Chi può conoscere i limiti della possibilità?

Si potrebbe esporre e sviluppare questo sistema in qualche frammento che si supponesse di un filosofo antico, indiano ec.

Cosa certa e non da burla si è che l'esistenza è un male per tutte le parti che compongono l'universo (e quindi è difficile il supporre ch'ella non sia un male anche per l'universo intero, e più ancora difficile si è il comporre, come fanno i filosofi, *Des malheurs de chaque être un bonheur général*. Voltaire, *Épître sur le désastre de Lisbonne*. Non si comprende come dal male di tutti gl'individui senza eccezione, possa risultare il bene dell'universalità; come dalla riunione e dal complesso di molti mali e non d'altro, possa risultare un bene). Ciò è manifesto dal veder che tutte le cose al lor modo patiscono necessariamente, e necessariamente non godono, perché il piacere non esiste esattamente parlando. Or ciò essendo, come non si dovrà dire che l'esistere è per se un male?

Entrate in un giardino di piante, d'erbe, di fiori. Sia pur quanto volete ridente. Sia nella più mite stagione dell'anno. Voi non potete volger lo sguardo in nessuna parte che voi non vi troviate del patimento. Tutta quella famiglia di vegetali è in istato di *souffrance*, qual individuo più, qual meno. Là quella rosa è offesa dal sole, che gli ha dato la vita; si corruga, langue, appassisce. Là quel giglio è succhiato crudelmente da un'ape, nelle sue parti più sensibili, più vitali. Il dolce miele non si fabbrica dalle industrie, pazienti, buone, virtuose api senza indicibili tormenti di quelle fibre delicatissime, senza strage spietata di teneri fiorellini. Quell'albero è infestato da un formicaio, quell'altro da bruchi, da mosche, da lumache, da zanzare; questo è ferito nella scorza e cruciato dall'aria o dal sole che penetra nella piaga; quello è offeso nel tronco, o nelle radici; quell'altro ha più foglie secche; quest'altro è rosso, morsicato nei fiori; quello trafitto, punzecchiato nei frutti. Quella pianta ha troppo caldo, questa troppo fresco; troppa luce, troppa ombra; troppo umido, troppo secco. L'una patisce incomodo e trova ostacolo e ingombro nel crescere, nello stendersi; l'altra non trova

dove appoggiarsi, o si affatica e stenta per arrivarvi. In tutto il giardino tu non trovi una pianticella sola in istato di sanità perfetta. Qua un ramicello è rotto o dal vento o dal suo proprio peso; là un zeffiretto va stracciando un fiore, vola con un brano, un filamento, una foglia, una parte viva di questa o quella pianta, staccata e strappata via. Intanto tu strazi le erbe co' tutti passi: le stritoli, le ammacchi, ne spremi il sangue, le rompi, le uccidi. Quella donzelletta sensibile e gentile, va dolcemente sterpando e infrangendo steli. Il giardiniere va saggiamente troncando membra sensibili, colle unghie, col ferro. (Bologna, 19 Aprile 1826). Certamente queste piante vivono; alcune perché le loro infermità non sono mortali. Altre perché ancora con malattie mortali, le piante, e gli animali altresì, possono durare a vivere qualche poco di tempo. Lo spettacolo di tanta copia di vita all'entrare in questo giardino ci rallegra l'anima, e di qui è che questo ci pare essere un soggiorno di gioia. Ma in verità questa vita è trista e infelice, ogni giardino è quasi un vasto ospedale (luogo ben più deplorabile che un cimiterio), e se questi esseri sentono o, vogliamo dire, sentissero, certo è che il non essere sarebbe per loro assai meglio che l'essere».

「すべては不幸である。つまり、すべてのあるもの（存在物）は不幸である。存在するあらゆる事物は不幸であり、あらゆる事物は不幸をめざして（目的として）存在しているのだ。存在とは不幸のことであり、不幸へと向けられている。この宇宙の目的（向かう先）は不幸である。この宇宙の秩序、状態、法則、自然な進行は、不幸以外の何ものでもないし、不幸以外のどこにも導かれて（向かって）はいない。存在しないこと以外には、いかなる幸福もない。すなわち、ないということしか良いことはないのだ。つまり、実際にはないものは良く、（実際にある）すべてのものは悪いのだ。すべての存在物、存在する多くの諸世界の総体、宇宙は、形而上学におけるほくろにすぎず、屑（取るに足らない小さなもの）にすぎない。存在というものは、まさにその一般的性質と本質上、一つの不完全、一つの変則、一つの奇形である。だがこの不完全は、一つのごく小さなもの、まさにほくろなのである。なぜなら、存在するすべての世界は、それらがいかに多く、いかに大きくとも、その数も大きさも無限ではないことは確かなので、宇宙が仮に無限であるとするならば、その無限の宇宙に比べればそれらの世界は限りなく小さなものである。そしてすべての存在物は、いわば非存在の、つまり無の本当の無限性に比べれば、限りなく小さなものなのである。

この体系は、われわれの観念すなわち行き着くところは善（幸福）以外の何ものもないとする考え方と衝突するものであるが、おそらくライブニッツやポウプなどの唱える「すべては善（幸福）である」とする体系よりも、支持できるものであろう。しかしながら私は、安易に彼らの樂觀主義を悲觀主義に置き換えて、現に存在する宇宙が他に存在しうるあらゆる宇宙のうちで最悪である、などとまで言うつもりはない。いったい誰が可能性の限界を知ることなどできようか？

古代の哲学者やインドの哲学者などの手になるものと思われる何らかの断章の中でなら、こうした体系を提示し敷衍させることができるかもしれない。

冗談でなく確かことは、この宇宙を構成するすべての部分について、その存在は悪（不幸）である（したがって、宇宙全体にわたってその存在が悪でないと思像することは難しい。哲学者たちが言うように「個々の存在の不幸が全体としての幸福を」つくる、というのを想像することはさらに難しい。ヴォルテールは『リスボンの厄災に関する書簡』を書いた。あらゆる個々の不幸からいかにして世界全体の幸福が結果するのか、他ならぬ数多くの不幸の集合や相対からいかにして幸福が結果しうるのか、理解できない）。そのこと〔＝すべての存在が悪であること〕は以下のことを見てみれば明白である。すなわち、すべての物がそれぞれの仕方必然的に苦しんでおり、必然的に満足していない。なぜなら、文字通り快樂は存在しないからである。そうであるなら、存在すること自体が悪（不幸）であると、どうして言うてはならないことがあるのか。

個々人だけでなく、必然的に人類はつねに不幸であったし、これから不幸であり続けるだろう。人類だけでなく、すべての動物が。動物だけでなく、他のあらゆる様態の生物がすべからず。個体のみならず、種が、属が、国々が、星々が、諸体系が、諸世界が。

植物の、草木と花々の茂る庭へ足を踏み入れてごらん下さい。その庭が心地好い相貌を呈している時でも、最も温和な季節であっていい。その庭のどの場所においても、あなたの方の眼差しは苦しんでいる部分しか捉えることができない。あらゆる植物たちは、それぞれに程度の差こそあれ、皆「苦しみ」の状態にある。あそこではあの薔薇が生命を与えてくれた太陽の日射しによって痛めつけられ、皺が寄り、萎れ、寡れている。あそこではあの百合が無惨にも最も敏感で生命にかかわる部分を蜜蜂に吸われている。勤勉で辛抱強く善良で徳高い蜜蜂によって作られる甘い蜜は、あの繊細この上ない繊維の筆舌に尽くしがたい苦痛と、やわらかな花々の無慈悲の虐殺を伴っているのである。あの樹木は蟻の群に蹂躪され、あの別の樹木は毛虫たちに、蠅たちに、蛞蝓たちに、蚊たちに蹂躪されている。この木は大気や、襪にまで入り込んでくる太陽光に樹皮を傷つけられ痛めつけられている。あの木は幹や根をやられている。また別のあの木は枯れ葉が多く、さらに別なこの木は齧られ、花を食われ、果実に穴を開けられている。あの植物には暑すぎ、この植物には寒すぎる。湿気が多すぎ、乾燥しすぎている。ある植物は不便に苦しみ、生育したり枝葉を伸ばしたりするのに障害や妨げを蒙っている。またある植物は寄りかけられる場所がなかったり、寄りかけられる場所に到達するのに苦労し難渋する。この庭じゅうで完璧な健康状態もある草木は一本たりとも見出されない。ここでは小枝が風や自らの重みで折れているし、あそこでは微風が花を引き裂き、枝やおしべの花糸、花びらなど、其処此処の植物から生きた部分を引き千切って吹き飛ばしている。他方、あなたは一步ごとに草花を踏みつけ、粉々にし、押しつぶし、体液を絞り出し、砕き、殺すのだ。あの繊細で優しい少女は、茎をそっと引き抜いて破壊している。庭師は、爪形ナイフや鋏で、敏感な枝を思慮深く剪定している。(1826年4月19日、ボローニャ)もちろん、これらの植物は生きている。あるものはその傷が致命的なものでないからであり、またあるものはやはり致命的な病ではないからである。植物、さらには動物も同様に、わずかばかりの時間しか生き長らえることができない。この庭へ足を踏み入れる際の生命に満ち満ちた光景は、我々の心を活気づける。この点にこそ、庭に入ることが喜ばしく思われるわけがある。しかし実のところ、こうした豊かな生命は悲しく不幸なのであり、どの庭もまるで巨大な病院のようであり、墓地よりもずっと痛ましい場所である。そしてこれらの生きものが「苦痛を」感じるなら、あるいは仮に感じるとしたならば、彼らにとって存在するよりも存在しないことの方がよほど良いだろうということは確かである。(1826年4月22日、ボローニャ)。

²⁰¹ Martinelli, Bortolo, *Leopardi tra Leibniz e Locke. Alla ricerca di un orientamento e di un fondamento*, Roma, Carocci, 2003, pp. 93-94.

²⁰² *Tutte le opere*, p. 445.

²⁰³ *Zibaldone*, 14 (1817).

²⁰⁴ *Ad Angelo Mai* (1820), vv. 53-55.

²⁰⁵ *A un vincitore nel pallone* (1821), vv. 34-39. 原文は「序」で引用した(本文65頁参照)。

²⁰⁶ *Dialogo tra due bestie, p.e. un cavallo e un toro* (1820-1821), in *Tutte le opere*, p. 194: «la razza umana [...] una delle razze animali, rendutasi curiosa per alcune singolarità, [...] la felicità destinataci dalla natura in questo mondo come a tutti gli altri esseri, perduta [...] per esserci allontanati dalla natura».

²⁰⁷ *Nelle nozze della sorella Paolina* (1821), vv. 12-14.

²⁰⁸ *Bruto minore* (1821), vv. 31-33; v. 38; vv. 49-60.

²⁰⁹ *Inno ai patriarchi* (1822), vv. 6-11.

²¹⁰ *Nelle nozze della sorella Paolina* (1821), v. 19.

²¹¹ これらの詩から読み取れる「歴史的ペシミズム」を裏書きするような考え方は、同時

期（1821年10月20日）の『省察集』1959頁の記述と符合する。

Zibaldone, 1959 (20 Ottobre 1821): «A noi soli incombe il toglier via dal sistema della natura quegl'inconvenienti accidentali che derivano dalla nostra propria accidentale corruzione, cioè opposizione colle altre parti del detto sistema, e coll'ordine voluto dalla natura riguardo a noi».

「あれらの偶有的な不都合を自然の体系から取り去ってしまうことに切迫した必要を感じるのは我々〔人間〕だけである。そうした不都合は、我々自身の偶有的な墮落に由来する、つまり、我々が自然の体系の他の諸部分と対立し、自然が我々に関して望んだ秩序に反することに由来する」。

²¹² ソルミはこのような自然のことを「摂理的な *provvidenziale*」自然と呼び、『省察集』には一貫してこの「摂理的な」自然が肯定的に語られていることを論拠に2つの自然観の同居を主張する（Solmi, *op. cit.*）。

²¹³ *Storia della astronomia dalla sua origine fino all'anno MDCCCXI*, in *Tutte le opere*, p. 735.

²¹⁴ 前章を参照。

²¹⁵ *Zibaldone*, 4413 (20 Ottobre 1828).

²¹⁶ *Zibaldone*, 1597 (31 Agosto – 1 Settembre 1821).

²¹⁷ 前章を参照。

²¹⁸ *Zibaldone*, 1558-1562 (25 Agosto 1821), 1959 (20 Ottobre 1821).

²¹⁹ *Zibaldone*, 2337-2338 (8 Gennaio 1822).

²²⁰ *Zibaldone*, 4206 (Bologna, 26 Settembre 1826).

²²¹ *Dialogo della Natura e di un Islandese* (1824), in *Tutte le opere*, p. 116.

²²² *Il risorgimento* (1828), vv. 119-124. 原文は先ほど引用済。

²²³ *A Silvia* (1828), vv. 36-39.

²²⁴ *La quiete dopo la tempesta* (1829), vv. 42-48.

²²⁵ *A se stesso* (databile 1833), vv. 13-16.

²²⁶ *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale* (1834-35?), vv. 44-47; vv. 107-109.

²²⁷ *Palinodia al marchese Gino Capponi* (1834-1835), vv. 80-81; v. 181; vv. 195-199.

この詩ではさらに次のような詩行も詠まれ（161-172行）、徹頭徹尾、悪としての自然が描かれる。

Così natura ogni opra sua, quantunque
D'alto artificio a contemplar, non prima
Vede perfetta, ch'a disfarla imprende,
Le parti sciolte dispensando altrove.
E indarno a preservar se stesso ed altro
Dal gioco reo, la cui ragion gli è chiusa
Eternamente, il mortal seme accorre
Mille virtùdi oprando in mille guise
Con dotta man: che, d'ogni sforzo in onta,
La natura crudel, fanciullo invitto,
Il suo capriccio adempie, e senza posa
Distruggendo e formando si trastulla.

〔幼子と〕同じように自然は、自分のつくったものをすべて——眺めるだに素晴らしい技巧を凝らしたものであれ——完成したと見るや、すぐさま破壊しはじめ、ばらばらになった諸部分を余所に分配する。人類は巧みな手さばきで無数の方策を無数の仕方で働かせながら、この邪悪な遊戯——その理は永遠に謎のまま——から、自分自身や

他の事物を守ろうと躍起になるが、無駄だ。

なぜなら、あらゆる努力もむなしく、
残酷な自然は、手に負えない子供のように、
自分の気まぐれを満足させ、休むことなく
破壊しては組み立てて、楽しむのだから。

²²⁸ *La ginestra* (1936), vv. 78-80; vv. 123-126. 続く 231-236 行および 289-295 行においては、人間にたいする自然の無関心が詠まれる。

²²⁹ *Zibaldone*, 4129 (5-6 Aprile 1825).

²³⁰ 例えば、*Zibaldone*, 1339-1341 (17 Luglio 1821)を参照。

²³¹ *Zibaldone*, 4128 (5-6 Aprile 1825).

²³² *Dialogo di Plotino e di Porfirio* (1827), in *Tutte le opere*, p. 174.

²³³ *Ibid.*, p. 175.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ *Ibid.*, p. 178.

²³⁶ *Ad Arimane* (databile 1833), vv. 1-4, in *Tutte le opere*, p. 350.

²³⁷ Felici, Lucio, *Arimane, il dio del male*, in Id., *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra «favole antiche» e «disperati affetti»*, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 201-224.

²³⁸ Lettera a Paolina Leopardi (Roma, 17 dell'anno 1832), in *Tutte le opere*, p. 1373.

²³⁹ この詩ではヴェスヴィオ火山が自然の脅威のメトニミーとなっているが、ガリンベルティは、イランでは火山がアーリマンと同一視されていたことを指摘している (cfr. Galimberti, Cesare, *Cose che non son cose. Saggi su Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 33)。

²⁴⁰ Voltaire, *Poème sur le désastre de Lisbonne*, in *Œvres complètes*, par L. Moland, Paris, Garnier, 1877-1882, vol. VI, p. 474 : «Est-ce [=mal] le noir Typhon, le barbare Arimane, / Dont la loi tyrannique à souffrir nous condamne?».

²⁴¹ *Zibaldone*, 4175 (Bologna, 19 Aprile 1826).

²⁴² Voltaire, *op. cit.*, p. 474: «Et vous composerez dans ce chaos fatal / Des malheurs de chaque être un bonheur général! / Quel bonheur! ô mortel faible et misérable, / Vous criez: “Tous est bien” d’une voix lamentable. / L’univers vous dément, et votre propre cœur / Cent fois de votre esprit a réfuté l’erreur».

²⁴³ この直前では、ヴォルテールが揶揄したライブニッツ、ポウプの最善説を名指しで否定することも忘れてはいない。

²⁴⁴ Voltaire, *op. cit.*, p. 474: «Éléments, animaux, humains, tout est en guerre. / Il le faut avouer, le *mal* est sur la terre; / Son principe secret ne nous est point connu».

²⁴⁵ *Zibaldone*, 4511 (17 Maggio 1829): «il mondo stesso (dal qual solo, che è l’effetto, noi argomentiamo l’esistenza della causa)».

²⁴⁶ Lettera a Pietro Giordani (Recanati, 30 Aprile 1817), in *Tutte le opere*, p. 1026: «per esprimere quello che io sento ci voglion versi e non prosa».

第4章

²⁴⁷ いわゆるイタリア・ロマン主義とヨーロッパのそれについての包括的な研究書は、以下の文献をはじめとして、すでに数多く出ている。したがって、ロマン主義のイタリアおよびヨーロッパにおけるレオパルディの位置づけに関しては、本論文では詳しくは扱わない。

Luzzi, Joseph, *Il romanticismo italiano e l'Europa*, Roma, Carocci, 2012; Camerino, Giuseppe Antonio, *Profilo critico del romanticismo italiano*, Novara, Interlinea, 2009; Serafini, Mario, *Classicismo e Romanticismo. Giudizio di un italiano sul secolo suo*, Firenze, Florence Art Edizioni, 2007; Raimondi, Ezio, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Bruno Mondadori, 1997; Puppo, Mario *Romanticismo*

italiano e romanticismo europeo, Milano, IPL, 1985; Puppo, Mario, *Poetica e critica del Romanticismo italiano*, Roma, Studium, 1985; Santoro, Mario, *Illuminismo, neoclassicismo, romanticismo, anno accademico 1967-68*, Napoli, Liguori, 1968; Santoro, Mario, *Aspetti del romanticismo dottrinario italiano*, Napoli, Liguori, 1967; Fubini, Mario, *Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura* (1953), Bari, Laterza, 1971; Puppo, Mario, *Il Romanticismo*, Roma, Studium, 1951; Borgese, Giuseppe Antonio, *Storia della critica romantica in Italia*, Milano, Mondadori, 1949.

²⁴⁸ この論考は、1818年 *Spettatore italiano* 誌に掲載されたブレーメ (L. Di Breme, 1780-1820) の近代詩に関する『考察 Osservazione』に触発されて書かれた。ブレーメはこの考察で、スタール夫人の提言にたいする賛同を示している。

²⁴⁹ *Discordo di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *Tutte le opere*, p. 915.

²⁵⁰ 『論考』の他、《アンジェロ・マイに *Ad Angelo Mai*》(1820年)においても次の詩句が読まれる。「古代人たちにかつて自然はその姿を明かさぬまま語りかけた」(53-54行)。

²⁵¹ Cfr. *Discordo di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *Tutte le opere*, pp. 914-948, passim.

²⁵² Cfr. *Zibaldone*, 734-735 (8 marzo 1821).

²⁵³ Contini, Gianfranco, *Giacomo Leopardi*, in Id., *Letteratura italiana del Risorgimento. 1789-1861*, tomo 1, Firenze, Sansoni, 1986, p. 281: «quel Discorso, per verità effuso come un solipsistico e in periodi interminabili».

²⁵⁴ *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818), in *Tutte le opere*, p. 922.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 917.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 917.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 936.

²⁵⁸ Cfr. Biral, Bruno, *La posizione storica di Giacomo Leopardi*, Nuova edizione riveduta e ampliata, Torino, Einaudi, 1997, p. 6.

²⁵⁹ *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *Tutte le opere*, p. 930-931.

²⁶⁰ レオパルディの「自伝的」側面に関しては、スタンダールとの類似の指摘も含め、以下の論考に詳しい。D'Intino, Franco, Introduzione a Leopardi, *Scritti e frammenti autobiografici*, a sua cura, Roma, Salerno, 1995.

尤も心理分析的という点に関しては、レオパルディ自身は、シャトーブリアンやサン＝ピエールの名を例に出して批判的な見解を示している (cfr. *Zibaldone*, 53)。

²⁶¹ レオパルディは同時代のイタリアの不毛な詩の状況を嘆く一節で、せいぜいモンティくらいしか賞賛に値する詩人はいない旨を述べ、消去法的にはあれ、一応モンティに高評価を与えている (cfr. *Zibaldone*, 724-725, 8 Marzo 1821)。

²⁶² Monti, Vincenzo, *Sermone sulla mitologia*, I strofa, in *Poesie di Vincenzo Monti*, a cura di G. Bezzola, Torino, UTET, 1969, p. 779-781.

²⁶³ Wordsworth, William, *The Major Works*, Edited with an Introduction and Notes by Stephen Gill, NY, Oxford University Press, 2000, p. 599: «The subject is indeed important! For the human mind is capable of being excited without the application of gross and violent stimulants. [...]. For a multitude of causes, unknown to former times, are now acting with a combined force to blunt the discriminating powers of the mind, and unfitting it for all voluntary exertion to reduce it to a state of almost savage torpor. [...]. The invaluable works of our elder writers, I had almost said the works of Shakespeare and Milton, are driven into neglect by frantic novels, sickly and stupid German Tragedies, and deluges of idle and extravagant stories in verse».

²⁶⁴ *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *Tutte le opere*, p. 930.

²⁶⁵ *Zibaldone*, 73-74.

²⁶⁶ *Zibaldone*, 725-727 (8 Marzo 1821).

²⁶⁷ *Zibaldone*, 731 (8 Marzo 1821): «l'italiano non essendo oggidì capace di poesia affettuosa, ricorre e si dedica interamente alla immaginosa».

²⁶⁸ *Zibaldone*, 143-144 (1 Luglio 1820).

²⁶⁹ この詩句は直接的には「球技の勝者」に向けられており、その偉業を人間の栄光として賞賛するものであるが、『省察集』の詩に関する記述に挟まれた箇所に、この詩句と関連する以下の一節が見られる。ジュゼッペ・デ・ロベルティスが『カンティ』注解で参照させている (cfr. *Canti*, a cura di G. e D. De Robertis, Milano, Mondadori, 1978)。

Zibaldone, 1800-1801 (28 Settembre 1821): «Il vigore o costante o effimero, produce nell'uomo un gran sentimento di se stesso, lo rende nella sua immaginazione superiore alle cose, agli altri uomini, alla stessa natura; lo fa sfidare il potere delle disgrazie, le persecuzioni, i pericoli, le ingiustizie ec. ec.; lo fa pieno di coraggio ec. ec.; in somma l'uomo vigoroso si sente, si giudica padrone del mondo, e di se medesimo, e veramente uomo».

「活力は、持続的なものであれ一時的なものであれ、人のうちに自分自身に関する大きな評価を生み出し、彼をその想像において事物、他人、そして自然そのものよりも優れたものとする。彼をして不運の支配力、迫害、危険、不正等々に対し挑ませる。彼を勇気等々で満たす。要するに活力に満ちた人というのは、自らが世界の、そして自分自身の支配者であり、真に人であると感じ、またそう見なすのだ」。

²⁷⁰ *Zibaldone*, 734-735 (8 Marzo 1821).

続く 1822-23 年には、「情感的 *sentimentale*」という形容詞の代わりに「メランコリック *malinconico*」という語を用い始め、メランコリックとならざるをえない近代詩に積極的な価値を認めている。以下の諸ページを参照。

Zibaldone, 2363-2364 (27 Gennaio 1822): «Quei pochissimi poeti italiani che in questo o nel passato secolo hanno avuto qualche barlume di genio e natura poetica, qualche poco di forza nell'animo o nel sentimento, qualche poco di passione, sono stati tutti malinconici nelle loro poesie. (Alfieri, Foscolo ec.). Il Parini tende anch'esso nella malinconia, specialmente nelle odi, ma anche nel *Giorno*, per ischerzoso che paia. Il Parini però non aveva bastante forza di passione e sentimento, per esser vero poeta. E generalmente non è che la pura debolezza del sentimento, la scarsezza della forza poetica dell'animo, che può permettere ai nostri poeti italiani d'oggi (ed anche degli altri secoli, e anche d'ogni altra nazione), a quei medesimi che più si distinguono, e che per certi meriti di stile, o di stiracchiata immaginazione, son tenuti poeti, l'essere allegri in poesia, ed anche inclinarli e sforzarli a preferir l'allegro al malinconico. Ciò che dico della poesia dico proporzionatamente delle altre parti della bella letteratura. Dovunque non regna il malinconico nella letteratura moderna, la sola debolezza n'è causa».

「今世紀あるいは前世紀に天才と詩的性向の微かな兆しを、精神と感情（感覚、感受性）をいくばくかの力を、いくばくかの熱情を示した、あの僅かばかりの詩人たちは、彼らの詩において皆メランコリックだった。（アルフィエーリ、フォスコロ等々）。パリーニもやはり、メランコリーへ向かう傾きがあった。とりわけ頌歌において、また『一日』において、滑稽に見える場合でさえも。パリーニはしかし真の詩人となるには、情熱と感情の力を十分に具えてはいなかった。そして一般に、今日のイタリア詩人に（また過去の詩人たちや、他国の詩人たちに）、まさにあの際立った詩人たちに、文体や誇張された想像力のいくらかの長所のお蔭で詩人と見なされている者たちに、詩において陽気であることを許し、そしてまた彼らをして憂鬱よりも陽気を好ませるように仕向け、強いることを許すのは、感情の弱さ、精神の詩的な力の不足にほかならない。私は自分が詩に関して考えていることを、文学の他の種類についても、しかるべき度合いで妥当するものとして考える。近代文学において、メランコリーが支配的でないところでは、その原因はもっぱら弱さある」。

Zibaldone, 3976 (12 Dicembre 1823): «Non è propria de' tempi nostri altra poesia che la malinconica, né altro tuono di poesia che questo, sopra qualunque subbietto ella possa essere. Se v'ha oggi qualche vero poeta, se questo sente mai veramente qualche ispirazione di poesia, e va poetando seco stesso, o prende a scrivere sopra qualunque soggetto, da qualunque causa nasca detta ispirazione, essa è certamente malinconica, e il tuono che il poeta piglia naturalmente o seco stesso o con gli altri nel seguir questa ispirazione (e senza ispirazione non v'è poesia degna di questo nome) è il malinconico. Qualunque sia l'abito, la natura, le circostanze ec. del poeta, pur ch'ei sia di nazione civile, così gli accade, e come a lui così a un altro che non avrà di comune con lui se non questo solo. ec. Fra gli antichi avveniva tutto il contrario. Il tuono naturale che rendeva la loro cetra era quello della gioia o della forza della solennità ec. La poesia loro era tutta vestita a festa, anche, in certo modo, quando il subbietto l'obbligava ad esser trista. Che vuol dir ciò? O che gli antichi avevano meno sventure reali di noi, (e questo non è forse vero), o che meno le sentivano e meno le conoscevano, il che viene a esser lo stesso, e a dare il medesimo risultato, cioè che gli antichi erano dunque meno infelici de' moderni. E tra gli antichi metto anche, proporzionatamente, l'Ariosto ec.».

「われわれの時代に特有の詩は、メランコリックな詩にほかならないし、いかなる主題を扱ったものであれ、詩の調子はそれ以外のものになりようもない。こんにち真の詩人というのがいるとすれば、そしてその詩人が本当に詩的靈感を感じ、自らを主題として詩を書いたり、あるいは何らかの主題に関して書いたりしようとするならば、その靈感が如何なる原因から生まれたものであろうとも、それは間違いなくメランコリックなものである。そして詩人が、この靈感に従う際に（靈感がなければ、詩の名に値するものなど無い）、自分自身あるいはその他の詩人たちとともに、自然に選び取ることになる調子は、メランコリックな調子である。詩人の習慣・性質・環境などが如何なるものであれ、彼が文明国の人間でさえあるなら、そうなるし、文明国の人間であること以外にその詩人と共通するものを何も持たないであろう詩人にも、同様のことが生じる。古代人たちの間では、全く反対のことが起こっていた。彼らの詩的靈感が生み出していた自然な調子は、喜びや力に満ちた調子、あるいは荘重さを帯びた調子であった。彼らの詩は、祝祭の衣裳を纏っていた。主題のせいで哀調を帯びざるを得ない時でさえ、ある意味で、祝祭的な衣裳を着ていた。それはどういう意味か。それは、古代人がわれわれよりも実際の不運が少なかったということか（これはたぶん本当ではない）、あるいは、古代人がわれわれよりも不運を感じるものが少なく、われわれよりも不運を少ししか知らなかったということである。だが、不幸をあまり感じなかったにせよ、あまり知らなかったにせよ、結果は同じである。つまり、ともかく、古代人は近代人よりも不幸であることが少なかったのである。ゆえにわたしは、アリオスト等々も、しかるべき度合いに応じて古代人たちのうちに置く」。

²⁷¹ *Zibaldone*, 114-115 (7 Giugno 1820). 「超哲学 *ultrafilosofia*」という言い回しは、hapax、すなわち『省察集』に一度現れるのみである。

²⁷² Acerbi, Giuseppe, *Il Giaurro di Lord Byron*, «Biblioteca italiana», gennaio 1818, in *Discussioni e polemiche sul romanticismo (1816-1826)*, a cura di E. Bellorini, 2 voll, Bari, Laterza, 1943, vol. 1, pp. 249-251 (a p. 251).

²⁷³ 時代の大きな変わり目を生きたフォスコロ自身も、レオパルディと同じく、古典主義とロマン主義のどちらか一方のみにカテゴライズすることの難しい作家である。

²⁷⁴ Citato in Fasano, Pino, *L'Europa romantica*, Firenze, Le Monnier, 2004, p. 26.

²⁷⁵ 神話の問題に関しては、次の論考を参照。Balduino, Armando, *Significato delle polemiche romantiche sulla mitologia*, Firenze, Olschki, 1963.

²⁷⁶ *Zibaldone*, 4358 (29 Agosto 1828).

²⁷⁷ *Zibaldone*, 4372 (10 Settembre 1828).

²⁷⁸ Puppo, Mario, *Poetica e critica del Romanticismo italiano*, Roma, Studium, 1985,

p. 19.

²⁷⁹ 特に以下の諸ページを参照。

Zibaldone, 245 (18 Settembre 1820): «La lirica si può chiamare la cima il colmo la sommità della poesia, la quale è la sommità del discorso umano».

「抒情詩は、詩の最高峰、頂点、至高のものであり、それはまた、人間の言説のうちで至高のものである」。

Zibaldone, 4234 (15 Dicembre 1826): «La poesia, quanto a' generi, non ha in sostanza che tre vere e grandi divisioni: lirico, epico e drammatico. Il lirico, primogenito di tutti; proprio di ogni nazione anche selvaggia; più nobile e più *poetico* d'ogni altro; vera e pura poesia in tutta la sua estensione».

「詩は、そのジャンルに関して言うなら、実質的には3つの真正かつ偉大な種類に区別できる。抒情詩、叙事詩、劇詩である。抒情詩はすべてのうちの嫡子であり、まさしくどの国でも——未開の国であつても——詩の嫡子である。他のどれにもまして高貴であり“詩的”であり、全面的に真正かつ純粋な詩である」。

Zibaldone, 4476 (29 Marzo 1829): «il solo che veramente resti ai moderni, fosse il lirico; (e forse il fatto e l'esperienza de' poeti moderni lo proverebbe); genere, siccome primo di tempo, così eterno ed universale, cioè proprio dell'uomo perpetuamente in ogni tempo ed in ogni luogo, come la poesia; la quale consistè da principio in questo genere solo, e la cui essenza sta sempre principalmente in esso genere, che quasi si confonde con lei, ed è il più veramente poetico di tutte le poesie, le quali non sono poesie se non in quanto son liriche».

「詩の3つの主要なジャンルのうちで、現代人に本当に残された唯一のジャンルは抒情詩である。(そしておそらく現代の詩人たちの行為と経験が、それを証明するだろう) それは時間の点では[他のジャンルよりも]先にくるもので、また永遠で普遍的なジャンル、つまり、詩自体がそうであるように、どの時代においてもどんな場所でも、永久に人間特有である。詩は最初、このジャンルのみで成り立っていた。詩の本質はつねに主としてこの[抒情詩という]ジャンルにあるから、このジャンルは詩自体と重なり合っている。そして、すべての詩のうちで真に最も詩的なジャンルであり、抒情詩でなければ[本当は]詩ではない」。

カメリーノは、空想と、表現されるイメージ体系の自律性という意味において、抒情詩をすぐれて詩的と考えたノヴァーリスとの類縁性を指摘する (cfr. Camerino, Giuseppe A., *Profilo critico del romanticism italiano*, Novara, Interlinea, 2009, p. 64)。

²⁸⁰ レオパルディ晩年のいわゆる「ティタニズモ」については、複数の研究者の指摘するところであるが、その代表的なものとして、以下の研究書を挙げておく。

Bosco, Umberto, *Titanismo e pietà in Giacomo Leopardi e altri studi leopardiani*, Roma, Bonacci, 1980.

²⁸¹ *Dialogo di Tristano e di un amico* (1832), in *Tutte le opere*, p. 181.

トリスターノは、「あなたに率直に言いましょう。わたしは自分の不幸に従属するつもりはないし、運命に屈服するつもりもない *vi dico francamente, ch'io non mi sottometto alla mia infelicità, né piego il capo al destino*」とも語っている (*ibid.*, p. 184)。

²⁸² Fubini, Mario, *Romanticismo italiano*, Bari, Laterza, 1974, p. 91.

²⁸³ *Annotazioni alle dieci canzoni stampate a Bologna nel 1824*, in *Tutte le opere*, pp. 56-57.

²⁸⁴ 初めての公刊詩集となった1824年の『*Canzoni* カンツォーネ集』の後、1826年にやはりボローニャで『詩集 *Versi*』のタイトルで出版(1824年版に収録されなかった田園詩などをまとめたもの)。初めて『カンティ *Canti*』と題されたのは1831年のフィレンツェ版詩集であった。その年代がレオパルディの詩論確立の後である事実は示唆的である。

²⁸⁵ *Zibaldone*, 349 (22 Novembre 1820).

第2部

序章

²⁸⁶ 一貫して精神分析批評に取り組むジョアノーラは、レオパルディの境遇と憂鬱気質をその思想を考える上での出発点かつ帰着点としている（cfr. *Leopardi, la malinconia*, Milano, Jaca Book, 1995）。彼によれば、《無限》も詩人の「憂鬱 malinconia」から生まれたものとなる（cfr. Gioanola, Elio, *L'infinito*, in *Lectura leopardiana. I quarantuno «Canti» e «I nuovi credenti»*, a cura di A. Maglione, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 239-241）。

だがジョアノーラは、『省察集』69-70頁の記述で、レオパルディが憂鬱な気分にとらわれる前、楽しい空想に耽っていた時にすでに腰を下ろしていたことを見落としている。伝記的事実と憂鬱気質との関係について他の例に目を転じてみれば、たとえば、レオパルディに強い感化を受け自らもレオパルディに劣らぬほどのペシミストであったショーペンハウアーは、健康には恵まれていたという。

スーザン・ソントグは、イギリス・ロマン派のキーツやシェリーについて、肉体の病が「自我に対する新しい態度」を決定した、という意味のことを言っており、病はそれが齎すイメージによって文学作品を生産する、いわば隠喩的な価値として機能する装置である、という見解を示している。また、より突き放した言い方で「ロマン主義は欠如から価値を作り出すシステムである」ということを主張する研究者もいる。確かにレオパルディに当てはめてみれば、「健康な肉体の欠如」、「母親、または恋人からの愛情の欠如」ということが詩的価値を生み出した、と言えるかもしれない。実際、詩人としての最初期から病がその精神と作品に大きな影を落としていることは、ほぼ疑いようのない事実であろう。

しかし結局のところ、ティンパナーロの言うように、レオパルディの病気は彼に「自然が人間に対して容赦なく決定する過酷な生の条件についての、また物質的存在としての人間の不幸についての、いちじるしく早熟で鋭敏な意識 una coscienza particolarmente precoce e acuta del pesante condizionamento che la natura esercita sull'uomo, dell'infelicità dell'uomo come essere fisico」を与え、それが彼にとって「恐るべき認識手段 un formidabile strumento conoscitivo」となったと考えるのが、より当を得た見解ではないだろうか（cfr. Timpanaro, Sebastiano, *Alcune osservazioni sul pensiero del Leopardi*, in *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, cit., pp. 157-158）。

²⁸⁷ Cfr. Lettera a Pietro Giordani (Recanati, 19 Novembre 1819), in *Tutte le opere*, pp. 1089-1090.

²⁸⁸ Cfr. Lettera a Pietro Giordani (Recanati, 17 Dicembre 1819) in *Tutte le opere*, p. 1090.

²⁸⁹ *Zibaldone*, 4133 (9 Aprile 1825): «La natura tutta, e l'ordine eterno delle cose». 「自然全体、すなわち事物の永遠の秩序」。

²⁹⁰ *Zibaldone*, 393: «La natura è lo stesso che Dio. Quanto più attribuisco alla natura, tanto più a Dio [...]»。

「自然とは神と同一のものである。〔それゆえ〕自然に属する（帰せられる）と考えられるものは、それだけ神に属する（帰せられる）ものということになる」。

²⁹¹ Cfr. *Ultimo canto di Saffo*, v. 46.

²⁹² 『カンティ』に収められた詩は、まとまった詩集としては以下の順に出版された（括弧内は出版地、出版年）。*Canzoni* (Bologna, 1824), *Versi* (Bologna, 1826), *Canti* (Firenze, 1831), *Canti* (in *Opere*, vol. I, Napoli, 1835), *Canti* (in *Opere*, a cura di A. Ranieri, 1845, Firenze)。

²⁹³ この『省察集』4174-4177頁の説明は、その論旨の組み立てにおいて、論理的に重大な不備を露呈している。そのことは熟読すれば明白であるが、その点についてここでは以下の文献への参照にとどめておく。

Martinelli, Bortolo, *Leopardi tra Leibniz e Locke. Alla ricerca di un orientamento e di*

un fondamento, Roma, Carocci, 2003, pp. 93-94.

²⁹⁴ Zibaldone, 4129 (5-6 Aprile 1825).

第 1 章

²⁹⁵ *Canti*, introduzione e commento di M. Fubini, edizione rifatta con la collaborazione di E. Bigi, Torino, Loescher, 1964, p. 116.

²⁹⁶ De Robertis, Domenico, *Leopardi. La poesia*, Bologna, CLUEB, 1998, p.10: «La scoperta di cui questa poesia è depositaria si compie nel corso e per mezzo della poesia stessa, [...] le parole che quella scoperta rappresentano [...] salgono alla labbra e si succedono come le onde del mare, in un riconoscimento incessante in cui finalmente il pensiero “si perde”».

²⁹⁷ Zibaldone, 75.

²⁹⁸ Zibaldone, 171.

²⁹⁹ 以下の一節にも、見えないものを想像することの心地好さが語られている。

Zibaldone, 4421 (1 Dicembre 1828): «Nelle mie passeggiate solitarie per le città, suol destarmi piacevolissime sensazioni e bellissime immagini la vista dell'interno delle stanze che io guardo di sotto dalla strada per le loro finestre aperte. Le quali stanze nulla mi desterebbero se io le guardassi stando dentro. Non è questa un'immagine della vita umana, de' suoi stati e dilette suoi?».

「わたしが独り町を散歩するとき、道を歩きながら、上の方の開いた窓から部屋の中が見えたと、それがいつも、わたしにとっても心地よい感覚ときわめて美しいイメージを呼び覚ますのだった。くだんの部屋は、もしその中に居ながら見たとしたならば、わたしのうちに何も呼び覚ますことはなかっただろう。これこそが人間の生の、人間の〔この世界に置かれている〕状態と楽しみのイメージではないだろうか？」。

³⁰⁰ Zibaldone, 1430-31 (1 Agosto 1821).

³⁰¹ このように「遮蔽 impedimenti」が「無限性」の観念を呼び覚ます効果を持つことについて、レオパルディは『省察集』1744 頁でも、陽光・月光の遮断や反射、雲の点在する空の眺めなどの例を挙げながら説明している。

³⁰² Blasucci, Luigi, *I segnali dell'infinito* (1978), in Id., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 123-151.

³⁰³ ただし、ブラズッチの提示する標示のうち、(2) に関しては、多音節語の使用頻度が一般にそれほど稀ではないこと、(4) にかんしては、“quiete”の分音がイタリア詩の伝統において珍しくない、という点を指摘しておきたい。

³⁰⁴ Zibaldone, 69-70: «l'allegrezza ci porta a comunicarci cogli altri [...] così la tristezza a fuggire il consorzio altrui e rannicchiarsi in noi stessi co' nostri pensieri e col nostro dolore. Ma io osservo che questa tendenza al dilatamento nell'allegrezza, e al restringimento nella tristezza, si trova anche negli atti dell'uomo occupato dall'uno di questi affetti, e come nell'allegrezza egli passeggia muove e allarga le braccia le gambe, dimena la vita, e in certo modo si dilata col trasportarsi velocemente qua e là, come cercando una certa ampiezza; così nella tristezza si rannicchia, piega la testa, serra le braccia incrociate contro il petto, cammina lento, e schiva ogni moto vivace e per così dire, largo. Ed io mi ricordo [...] che stando in alcuni pensieri o lieti o indifferenti, mentre sedeva, al sopravvenirmi di un pensier tristo, immediatamente strinsi l'una contro l'altra le ginocchia che erano abbandonate e in distanza, e piegai sul petto il mento ch'era elevato».

「陽気さはわれわれに他人と交流を持つようさし向ける(……)、しかるに悲しみは他人との社交を避けさせ、われわれ自身のうちにわれわれの思考・われわれの悲しみとともに閉じこもるようさし向ける。だがわたしが観察するに、こうした陽気な時の拡張傾向(外向性)と悲しみのうちにある時の狭縮傾向(内向性)は、これらの感情のどちらか一方にと

らわれている人の行動にも現れる。陽気な時には人は散歩し動き手足を広げ、生を〔活発に〕揺り動かし、あたかも広さを求めるかのように、あちこちに素早く移動することによって、ある意味で自らを拡張する。しかるに悲しみのうちにある時には、人はちぢこまり、頭を垂れ、腕を胸の上にきつく交差し（組み合わせ）、歩みは鈍く、あらゆる快活な、言うなれば、幅広い動きを避ける。そしてわたしは自分自身（……）、腰を下ろし、何かしら愉快な、あるいはどうしてもよい〔＝愉快でもないが悲しくもない〕考えに耽っていたときに、不意にある悲しい（不吉な）考えにおそわれて、たちまちのうちに、それまでゆったりと広げていた膝をしっかりと閉じ合わせ、上げていた頭を胸の前に屈めたことを覚えている」。

³⁰⁵ Zibaldone, 1789 (25 Settembre 1821).

³⁰⁶ 関連して、次の記述も参照。

Zibaldone, 1429 (1 Agosto 1821): «L'antico è un principalissimo ingrediente delle sublimi sensazioni, siano materiali, come una prospettiva, una veduta romantica ec. ec. o solamente spirituali ed interiori. Perché ciò? per la tendenza dell'uomo all'infinito».

「古いものは、崇高な感覚の（崇高であるという印象をあたえる）——ある風景あるいはロマン的眺望のように物質的なものであれ、あるいは、ただ精神的かつ内面的なものであれ——最も主要な要素である。何故か？ それは人間の無限なるものへの志向のためである」。

Zibaldone, 2263 (20 Dicembre 1821): «*Antichi, antico, antichità; posteri, posterità* sono le parole poeticissime ec. perché contengono un'idea: 1. vasta, 2. indefinita ed incerta, massime *posterità* della quale non sappiamo nulla, ed *antichità* similmente è cosa oscurissima per noi».

『古代人』、『古代の（古い）』、『古代（古さ）』、『子孫（後世の人々）』、『後世』といった語は、きわめて詩的である。なぜなら、以下のイメージを含むからである。1. 広大な、2. 非限定的で不確定な。とりわけ『後世』は、それについてわれわれは何も知らないために、また『古代』は同様に、われわれにとってきわめて不明瞭なために」。

³⁰⁷ Zibaldone, 4427 (1 del 1829): «Il piacere che ci danno un certo stile semplice e naturale (come l'omerico), le immagini fanciullesche, e quindi popolari, circa i fenomeni, la cosmografia ec.; insomma il piacere ci dà la poesia, dico la poesia antica e d'immagini; tra le sue cagioni, ha per una delle principali, se non la principale assolutamente, la rimembranza confusa della nostra fanciullezza che ci è destata da tal poesia. La qual rimembranza è, fra tutte, la più grata e la più poetica; e ciò, principalmente forse, perché essa è più rimembranza che le altre, cioè a dire, perché è la più lantana e più vaga».

「ある簡潔で自然なスタイル（ホメロスの詩のような）や、自然現象や宇宙構造に関する、幼年期のしたがって通俗的な心象がわれわれにあたえる快楽とは、要するに、詩——イメージに富んだ古い詩のことを言っているのだが——の齎す快楽にほかならないが、この快楽の原因、主たる原因のひとつは、たとえ絶対的な主因ではないとしても、詩によってわれわれのうちに呼び覚まされる幼年期の混乱した（不明瞭な）記憶である。そのような追憶は、全てのうちでもとりわけ、もっとも心地よく、またもっとも詩的なものである。そのことは、おそらく主として、幼年期の追憶が他の追憶よりもより追憶的である、という理由による。つまり言ってみれば、それが、もっとも遠いものであり、もっとも漠としたものであるからだ」。

³⁰⁸ Zibaldone, 4426 (14 Dicembre 1828): «La rimembranza è essenziale e principale nel sentimento poetico, non per altro, se non perché il presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico; e il poetico, in uno o in un altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago».

「追憶は、詩的感覚において必要欠くべからざる中心的なものである。その理由は他でもない、現在に関わることはそれが何であれ、詩的ではありえないからである。詩的なもの

は、つねに何らかのかたちで、遠いとか不確定とか漠としたものの中に存するのである」。³⁰⁹ このデータは（本論における『カンティ』の計数データはすべて）主として以下の文献に基づくものである。

Savoca, Giuseppe, *Concordanza dei «Canti» di Giacomo Leopardi. Concordanza, liste di frequenza, indici*, Firenze, Olschki, 1994.

³¹⁰ *Zibaldone*, 1798 (28 Settembre 1821).

³¹¹ *Tutte le opere*, p. 135: «di parlare hanno facoltà per un quarto d'ora».

³¹² 『エピクロス—教説と手紙—』、出隆・岩崎允胤訳、岩波文庫、1959年、67頁参照。また、同書75頁の次の断片も参照のこと。「死はわれわれにとって何ものでもない。なぜなら、（死は生物の原始的要素への分解であるが）分解したものは感覚をもたない、しかるに感覚をもたないものはわれわれにとって何ものでもないからである」。

³¹³ *Zibaldone*, 281-83 (17 Ottobre 1820), 290-93 (21 Ottobre 1820), 2182-84 (28 Novembre 1821) e 2566-67 (16 Luglio 1822).

³¹⁴ 一例として、《コンサルヴォ *Consalvo*》（1832-33年）の5行目で «obblio» は、「死」の同義語として使われている。

³¹⁵ 世界の創造主としてのジュピターが人類のために夢をつくって与えたことを語る以下のくだりを参照。

Storia del genere umano (1824), in *Tutte le opere*, p. 80: «[Giove] che commise loro [=il popolo de' sogni] che ingannando sotto più forme il pensiero degli uomini, figurassero loro quella pienezza di non intelligibile felicità, che egli non vedeva modo a ridurre in atto».

「ジュピターは、様々なかたちで人間の思考を欺き、理解不可能なあの完全なる幸福——それを実現する仕方を彼ら人間は知らない——を人間たちが思い描くように彼ら [=夢] にまかせた」。

³¹⁶ *Le ricordanze*, vv. 23-24: «arcani mondi, arcana / felicità fingendo al viver mio».

³¹⁷ *Amore e Morte*, vv. 38-39: «nova, sola, infinita / felicità che il suo pensier figura».

³¹⁸ Blasucci, *op. cit.*, p. 144.

³¹⁹ この語がつねにアンジャンプマンにより行頭に置かれているのを指摘したのは、おそらくフビーニ／ビージが最初であり、「万人の願い焦がれる善の到達不可能な遠さを詩人はわれわれに感じさせたいかのよう」であると述べている。

Canti, introduzione e commento di M. Fubini, edizione rifatta con la collaborazione di E. Bigi, Torino, Loescher, 1964, p. 95: «quasi il poeta voglia farci sentire l'irraggiungibile lontananza del bene da tutti agognato».

³²⁰ *Tutte le opere*, p. 86: «i cuori più teneri e più gentili delle persone più generose e magnanime».

³²¹ *Zibaldone*, 1017-1018 (6 Maggio 1821).

³²² レオパルディは、その「悲観的な」世界観を表現するのに（ジョルダニーへの手紙にも見られるように）、頻繁に「事物の虚無性 nullità delle cose」という表現を用いている。

³²³ *Zibaldone*, 4174 (19 Aprile 1826). この言説には、ブルーノの語った「すべて有限なるものは無限なものに比すれば無に等しい」という言葉が遠く飡しているようにも見える。

³²⁴ *Zibaldone*, 4178 (2 Maggio 1826).

³²⁵ この術語は、コンティーニがレオパルディの文献学的研究の方法を提案する論文で用いたものである。Cfr. Contini, Gianfranco, *Implicazioni leopardiani* (1947), in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 41-52.

³²⁶ *Zibaldone*, 85: «Io era spaventato nel trovarmi in mezzo al nulla, un nulla io medesimo. Io mi sentiva come soffocare, considerando e sentendo che tutto è nulla, solido nulla».

この言葉はまた、レオパルディのテキスト外部においても興味深い照応を示す。それは

パスカル（1623-1662）の『パンセ *Pensées*』の中の次の断章である。「この無限空間の永遠の沈黙は私を恐怖させる」（cfr. Pascal, Blaise, *Pensées*, Édition présentée, établie et annotée par Michel Le Guern, Paris, Gallimard, 1977, p. 161: «Le silence éternel de ces espaces infinis m'affraie»）。

³²⁷ この点に関連して、たとえばジョアノーラは次のようなことを述べている。すなわち、《無限》において詩人の想像力が彷徨うのは、「底も境界もない深淵 *abisso senza fondo né contorni*」の中であり、それは実在する事物の世界における現象を超えた非存在の世界、まさに何も存在しない「無」の世界なのである、と（cfr. Gioanola, Elio, *L'infinito*, in *Lectura leopardiana. I quarantuno «Canti» e «I nuovi credenti»*, a cura di A. Maglione, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 229-243 (a pp. 239-240))。

³²⁸ Cfr. Giacomo Devoto – Gian Carlo Oli, *Il dizionario della lingua italiana*, ediz. 2002-2003, Firenze, Le Monnier, 2002.

³²⁹ Cfr. *Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana*, ediz. aggiornata, Milano, Garzanti, 2003.

³³⁰ Cfr. Orcel, Michel, *Il suono dell'infinito. Saggi sulla poetica del primo Romanticismo italiano da Alfieri a Leopardi*, Napoli, Liguori, 1993, p. 90.

³³¹ そもそも「空間」と「時間」——たとえばカントはこのふたつを人間の世界表象の根源的カテゴリーであるとした——という世界の捉え方の基礎概念自体が、ある意味で限界を画する観念ではあるが（さらに言えば、「無限」を「無限」と名付けること自体も、「無限」を「有限」に定義してしまう矛盾を孕んでいるが）、ともかくも、詩人が想像力によってそうした限界の消失した世界を体験するところに、この詩の真の意味を読み解く鍵があるだろう。

³³² Cfr. De Sanctis, Francesco, *Studio di Giacomo Leopardi*, prefazione e cura di E. Ghidetti, nota di F. Foschi, Venosa, Osanna, 2001², p. 106: «È la voluttà del Bramino, poeta anche lui, dello sparire individuale nella vita universale»。

³³³ 音と聴覚に関する記述は『省察集』中に数多く見出されるが、嗅覚については、たとえば 157-158 頁を参照。これらのページには、匂いが音と同様に想像力を刺激すると記されており、『カンティ』においても、“odore”（2回），“odorato”（8回），“odoroso”（1回）といった語が使われている。しかしながら、それらの語は、その匂いの「心地好さ」を示すためである以上の特別な意味を付与されているようには思われない。つまり、詩人の想像力を刺激し心地好い幻想を導入するものではあっても、以下で考察する音のように詩人にとって特別な働きを担うものとはなっていない。

³³⁴ Cfr. *Detti memorabili di Filippo Ottonieri* (1824), Capitolo secondo, in *Tutte le opere*, p. 139.

³³⁵ Luporini, Cesare, *Leopardi progressivo*, Roma, Editori Riuniti, 1980, p. 140: «Tutto si produce attraverso la sensazione sonora. La visualizzazione ne dipende. È tipico di Leopardi: la superiorità specifica e in generale l'enorme importanza della percezione acustica. Grazie ad essa si arriva anche a vedere mentre attraverso la sola percezione visuale i suoni, i rumori, la voce del mondo presente e vivo non si percepiscono»。

³³⁶ *Zibaldone*, 4293 (21 Settembre 1827): «Una voce o un suono lontano, o decrescente e allontanantesi appoco appoco, o eccheggiante con un'apparenza di vastità ec. ec. è piacevole per il vago dell'idea ec. Però è piacevole il tuono, un colpo di cannone, e simili, udito in piena campagna, in una gran valle ec. il canto degli agricoltori, degli uccelli. il muggito de' buoi ec. nelle medesime circostanze»。

「遠くにきこえる——漸次小さくなってゆき少しずつ遠ざかってゆくものであれ、無限の広がりをおぼえさせるように響くものであれ——声や音は、印象の曖昧さ（漠とした様）のために心地好い。それゆえ、広々とした野や深大な谷に響きわたってきこえるときの雷鳴、大砲の砲声や、それに類する音も、また同じ状況できこえる農夫たちの歌、鳥たちの歌、

牛たちの鳴き声も心地好い」。

³³⁷ 44 行目の「聞こえていた s'udia」は、二重の意味で「反復・継続」を表す。つまり、その時その歌が遠ざかってゆきながら聞こえる状態が「継続」していたことがひとつであり、それと同時に、祭日の夜には「いつも聞こえていたものだった」という「反復・継続」を表している。このことは「追憶」の中での「反復・継続」を表している。この詩では、さらにその二重の継続性が、「追憶」の中の「追憶」という入れ子式の二重構造をなしている。

³³⁸ 《イタリアに *All'Italia*》においても、ローマ時代という想像上の過去の「記憶」が種々の「音」と結びついている（cfr. vv. 41-42: «Odo suon d'armi / E di carri e di voci e di timballi» 「わたしには武器や戦車、叫び、打楽器の音が聞こえる」）。

³³⁹ Cfr. *Tutte le opere*, p. 350: «Canto di verginella, assiduo canto, / Che da chiuso ricetta errando vieni / Per le quiete vie; come sì tristo / Suoni agli orecchi miei? perché mi stringi / Sì forte il cor, che a lagrimar m'induci? / E pur lieto sei tu; voce festiva / De la speranza: ogni tua nota il tempo / Aspettato risuona. Or, così lieto, / Al pensier mio sembri un lamento, e l'alma / Mi punge di pietà. Cagion d'affanno / Torna il pensier de la speranza istessa / A chi per prova la conobbe»。

「奥まった部屋から聞こえてきて、静かな道々をさまよいながら流れてくる、乙女の歌よ、絶え間なくつづく歌よ。おまえ〔＝歌〕はわたしの耳に、このように悲しげに聞こえるのは何故だ？ 何故おまえはわたしの心を、こんなにも強く締めつけ、わたしを涙に暮れされるのだ？ それなのに、おまえは幸せの歌だ、希望にみちた楽しげな声よ。おまえの調べのすべてが待望の時を歌っている。今、おまえはそんなにも幸せそうだが、わたしの思いには嘆きのように聞こえる。そしておまえは、わたしの心を憐憫の情で悲しませる。希望を経験によって知った者にとっては、まさに希望自体を思うことが、苦悩の原因となるのである〔希望が実現しないことは経験によって知っているから〕」。

³⁴⁰ Cfr. *La vita solitaria*, vv. 60-69: «O qualor nella placida quiete / D'estiva notte, il vagabondo passo / Di rincontro alle ville soffermando, / L'erma terra contemplo, e di fanciulla / Che all'opre di sua man la notte aggiunge / Odo sonar nelle romite stanze / L'arguto canto; a palpar si move / Questo mio cor di sasso»。

「夏の夜の平穏な静けさのなかで、わたしは〔田園の〕家々の前で彷徨う歩みを止め、淋しげな大地を眺めながら、夜になると自分の手仕事の補いをする少女の高い歌声が人気のない部屋に鳴り響くのをきく。〔すると〕わたしのこの石の心が、震えはじめる」。

³⁴¹ *Zibaldone*, 79-80.

³⁴² *Zibaldone*, 157-158: «Il piacere che ci dà il suono non va sotto la categoria del bello, ma è come quello del gusto dell'odorato ec. La natura ha dato i suoi piaceri a tutti i sensi. Ma la particolarità del suono è di produrre per se stesso un effetto più spirituale dei cibi dei colori degli oggetti tangibili ec.»。

「音がわれわれに与える快楽は、美のカテゴリーに分類されるものではない。そうではなく、それは、味覚や嗅覚などの与える快楽と同列のものである。自然はその快楽を、全ての感覚〔五感〕に与えた。だが、音というものの特殊性は、それ自体で、食物とか色とか触れることのできる事物などよりも、精神的な〔心に働きかける〕効果を生み出すことである」。

³⁴³ 聴覚の優位に関し、『カンティ』において「無音」を意味する「沈黙 *silenzio*」、「沈黙の *silenzioso, silente*」、「無言の *tacito, taciturno*」といった語が頻出する点にも注意を向けたい。その音楽的效果については、西洋音楽において「休符＝無音」が音楽構成上欠かせないことは、あらためて言うまでもなく（日本の武満徹も、音楽は音をどう鳴らすかではなく、どう消すかの工夫である、と述べている）、楽曲中のゲネラルパウゼ（総休止）の効果、あるいはブルーノ・ワルターがモーツァルトの交響曲第 40 番を指揮するときの、オイゲン・ヨッフムがブルックナーの交響曲第 9 番を指揮するときの常套としていたルフ

トパウゼ（楽譜にない総休止）が、どれほどの音楽的効果すなわち感情に訴える力を持ちえるか、ということを考えてみればよいだろう。

また、われわれの時代を代表する偉大な音楽家の一人であるバレンボイムの次のような言葉はきわめて示唆的である。「音楽は、なんらかの方法で、いつも私に慰めを与えてくれ、とくに、死と通じ合うことを可能にしてくれる。これは、人間が自然のままには持つことのできない能力である。(……) 生と死の関係は、音と静寂の関係と同じである——音楽が始まる前と終わったあとに静寂がある。私にとって、音が持つもっとも強烈な要素は、音が始まる前、そして終わったあとの静寂である。(……) 私は現在を感じることもできるし、過去について考えることも感じることもできるし、未来に対し予感を抱くこともできる。だが、誕生以前の記憶を呼び覚ますことや、死後の感情を予知することはできない。しかし、音楽でなら私はそれができるし実際にやっている。(……) 音楽ほど人生からの逃避に最良の手段もないが、音楽ほど人生の理解にとって最良の手段もないのだ」(『ダニエル・バレンボイム自伝 音楽に生きる』、増補改訂版、養田洋子訳、音楽之友社、2003年、302-303頁参照)。

³⁴⁴ この点については、レオパルディの「抒情詩 *lyrica*」をめぐる思索を検討した第1部でも触れたが、民衆的な「歌 *canto*」との直接的・間接的な関係も考慮に入れて検討されねばなるまい。

³⁴⁵ Cfr. Fortini, Franco, *Le rose dell'abisso. Dialoghi sui classici italiani*, a cura di D. Santarone, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 76: «una delle immagini più straordinarie di Leopardi in gioia di felicità, quella del nuotatore nell'ampio mare paragonato alla libertà della musica, e poi finalmente c'è un commiato leggerissimo, che [...] dovremmo chiamare mozartiano, che fa pensare veramente alle voci, alle voci degli spiriti nel Flauto magico, e quindi c'è un passaggio musicale e tonale da dei fortissimi ottenuti con grandi percussioni, con colpi di timpano, fino a un finale invece esiguo».

³⁴⁶ ここで、《無限》の最終行 «E il naufragar m'è dolce in questo mare» を思い出しておくのは意味のあることだろう。この詩においては、無限空間がアナロジーによって大海とむすばれており、想像世界の中での境界消失により現出した無限空間＝大海に漂うことの快楽は、《美しい婦人の肖像に寄せて *Sopra il ritratto di una bella donna*》において、さらに楽園のイメージとむすばれ、境界消失がレオパルディにおいて、天の観照すなわちエクスタシス体験であることを裏付けている。

³⁴⁷ Calvino, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 26: «La contemplazione del cielo notturno che ispirerà a Leopardi i suoi versi più belli non era solo un motivo lirico; quando parlava della luna Leopardi sapeva esattamente di cosa parlava. Leopardi, nel suo ininterrotto ragionamento sull'insostenibile peso del vivere, dà alla felicità irraggiungibile immagini di leggerezza: gli uccelli, una voce femminile che canta da una finestra, la trasparenza dell'aria, e soprattutto la luna. La luna, appena s'affaccia nei versi dei poeti, ha avuto sempre il potere di comunicare una sensazione di levità, di sospensione, di silenzioso e calmo incantesimo. [...] il miracolo di Leopardi è stato di togliere al linguaggio ogni peso fino a farlo assomigliare alla luce lunare. Le numerose apparizioni della luna nelle sue poesie occupano pochi versi ma bastano a illuminare tutto il componimento di quella luce o a proiettarvi l'ombra della sua assenza».

「レオパルディに靈感を与え最も美しい詩行の数々を生み出させることになる夜空の観照は、たんに抒情詩のモチーフにとどまるものではなかった。月について語る時、レオパルディは自分が何について語っているのかを正確に承知していたのだ。レオパルディは、生の耐え難い重みについての絶え間ない思索のなかで、到達しえない幸福に軽やかさのイメージを与えている。すなわち、鳥たち、窓辺に歌う女性の声、澄みわたる大気、そして

とりわけ月である。月は、詩人たちの詩行に顔をのぞかせるやいなや、軽やかさの感じ、宙に浮いているような感覚、そしてまた静寂と落ち着きの魅力を伝える力をつねに発揮してきたのだった。(……) レオパルディの奇蹟は、月の光に似たものとするほどまでに言葉からあらゆる重みを取り除くことにあった。彼の数々の詩に現れる月は、ほんの何行かを占めるだけだが、それだけで十分に作品全体をその光で照らし出し、あるいはその不在の影を投げかけることができるのだ」。

³⁴⁸ 『論考』(1818年)にも以下のような箇所があり、想像による音の印象、空想によるイメージがあたえる甘美さ、心地好さが、「天国 paradiso」に結び付けられている。

Tutte le opere, pp. 919-920: «Io stesso mi ricordo di avere nella fanciullezza appreso coll'immaginativa la sensazione d'un suono così dolce che tale non s'ode in questo mondo; io mi ricordo d'essermi figurate nella fantasia, guardando alcuni pastori e pecorelle dipinte sul cielo d'una mia stanza, tali bellezze di vita pastorale che se fosse concessuta a noi così fatta vita, questa già non sarebbe terra ma paradiso, e albergo non d'uomini ma d'immortali [...]».

「わたし自身、自分が子供の時に想像力によって、この世界では聴かれないほどの甘美な音の印象を感じ取ったことを覚えている。自分の部屋の天井に描かれた牧人や羊たちを眺めながら、わたしは自分が空想の中で、牧人たちの美しい生活を思い描いたことを覚えている。その美しさたるや、もしそのような生活がわれわれに与えられるなら、それはもはや地上ではなく天国であろう、人間の住処ではなく不死の者たち〔＝神々〕の住処であろう、と思われるほどであった」。

³⁴⁹ Vossler, Carlo, *Leopardi*, traduzione dal tedesco di Tomaso Gnoli, Napoli, Ricciardi, 1925, p. 174.

³⁵⁰ Tilgher, Adriano, *op.cit.*, p. 170.

³⁵¹ Martinelli, Bortolo, *Il "colle" dell'“Infinito”*. *Saggio di analisi semiologico-filosofica dell'idillio leopardiano*, «Testo», I, 1980, pp. 109-165 (a p. 137): «L'idillio è insieme un'esperienza dell'infinito e una meditazione sull'infinito».

³⁵² Cfr. De Robertis, Domenico, *Leopardi. La poesia*, Bologna, CLUEB, 1998, p.10.

他にも、「認知体験の展開を表現している」(Girardi, Antonio, *Lingua e pensiero nei Canti di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 38: «rappresenta lo svolgersi dell'esperienza conoscitiva»、「思考と心的状態の推移あるいは変容を語ったものである」(Guglielmi, Guido, *L'infinito terreno. Saggio su Leopardi*, Lecce, Manni, 2000, p. 53: «È il racconto di una vicenda o di una trasformazione di pensieri e di stati d'animo») などの見解がある。

³⁵³ Luporini, Cesare, *Leopardi progressivo*, Roma, Editori Riuniti, 1996³, p. 137: «il resoconto di un'esperienza».

³⁵⁴ Cfr. *Disegni letterari*, XII, in *Tutte le opere*, p. 372: «Idillii esperimenti situazioni, affezioni, avventure del mio animo».

³⁵⁵ *Zibaldone*, 4418 (30 Novembre 1828).

³⁵⁶ Cfr. *Zibaldone*, 165 e sgg. また、次章で見るように、《タツとジェニオの対話 *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*》(1824年)においても、「快樂 piacere」は「幸福 felicità」は同義とされている (cfr. *Tutte le opere*, p. 112)。

³⁵⁷ レオパルディは「想像的能力 *facoltà immaginativa*」(*Zibaldone*, 167 e 727) という呼び方もしている。「想像力的能力」を古代人の特質と考えたレオパルディのこの表現は、ワーズワースの『逍遙 *The Excursion*』(1795-1814年)における詩句「[古代においては]想像的能力が自然観察の主であった」(Book IV, vv. 707-708: «The imaginative faculty was lord / Of observations natural», in *The Complete Poetical Works of William Wordsworth*, with an introduction by John Morley, London, Macmillan, 1888, p. 461)を思い出させる。

³⁵⁸ *Zibaldone*, 168: «L'immaginazione [...] è il primo fonte della felicità umana».

第2章

³⁵⁹ Contini, Gianfranco, *Antologia leopardiana*, Firenze, Sansoni, 1988, p. 63.

³⁶⁰ *Zibaldone*, 514 (16 Gennaio 1821).

³⁶¹ *Zibaldone*, 514-515 (16 Gennaio 1821): «Da grandi [...] proveremo un piacere, ma non sarà più simile in nessun modo all'infinito, o certo non sarà [...] vago e indeterminato».

³⁶² *Zibaldone*, 1044 (13 Maggio 1821): «[...] è assai più dolce il ricordarsi del bene (non mai provato, ma che in lontananza sembra di aver provato)».

³⁶³ 関連するものとして、以下の記述も参照。

Zibaldone, 1987-1988 (25 Ottobre 1821): «Per la copia e la vivezza ec. delle rimembranze sono piacevolissime e poeticissime tutte le immagini che tengono del fanciullesco, e tutto ciò che ce le desta (parole, frasi, poesie, pitture, imitazioni o realtà ec.). Nel che tengono il primo luogo gli antichi poeti, e fra questi Omero. Siccome le impressioni, così le ricordanze della fanciullezza in qualunque età sono più vive che quelle di qualunque altra età. E son piacevoli per la loro vivezza anche le ricordanze d'immagini e di cose che nella fanciullezza ci erano dolorose, o spaventose ec. E per la stessa ragione ci è piacevole nella vita anche la ricordanza dolorosa, e quando bene la cagion del dolore non sia passata, e quando pure la ricordanza lo cagioni o l'accresca, come nella morte dei nostril cari, il ricordarsi del passato ec.».

「記憶の豊かさ、生彩に満ちた生き活きとした様のために、幼年時代のものと類縁性のあるすべてのイメージ、それに、われわれにそうしたイメージを喚起するもの（言葉、フレーズ、詩、絵画——模倣であれ、現実のものであれ）、そういったものはすべて、きわめて好ましく、きわめて詩的である。それについては、古代の詩人たちが第一の位置を占める。彼らのひとりとしてホメロスが挙げられる。子供の頃に受ける印象もそうだが、記憶もやはり、それが何歳の時のものであれ、それ以外のいかなる年齢の時のもの〔印象や記憶〕にくらべ、より鮮明なものである。そしてそれらは、〔事実の記憶でなく〕イメージの記憶であっても、苦しみに満ちたこと、あるいは悲惨なことの記憶であっても、鮮明さゆえに、やはり好ましい。そしてまさにこの理由のために、人生において、苦しみに満ちた記憶は、その苦しみを引き起こすものがまだなくなっていない時でも、その記憶が苦しみを引き起こしたり増したりする時でさえも——たとえば親しい人が亡くなった時に、過去を思い出すこと等々——やはり好ましいものである」。

³⁶⁴ *Zibaldone*, 1044 (13 Maggio 1821).

³⁶⁵ *Zibaldone*, 3745-3746 (21 Ottobre 1823): «Il piacere è sempre passato o futuro, e non mai presente, nel modo stesso che la felicità è sempre altrui e non mai di nessuno, o sempre condizionata e non mai assoluta [...]».

「快樂は必ず過去か未来のものであり、現在のものであることは決してない。同様に幸福はいつも人のものであるが、けっして誰のものでもない。あるいは、幸福とは必ずある一定の条件付きのものあって、絶対的なものではない（……）」。

³⁶⁶ *Tutte le opere*, p. 112: «il piacere è sempre o passato o futuro, e non mai presente».

³⁶⁷ Cfr. *Zibaldone*, 4133 (9 Aprile 1825). われわれはすでに第1部で詳しい考察を試みた。

³⁶⁸ *Zibaldone*, 1530 (20 Agosto 1821): «La natura è madre benignissima».

³⁶⁹ *Palinodia al marchese Gino Capponi* (1835), v. 170: «La natura crudel»; v. 181: «l'empia madre».

³⁷⁰ *Zibaldone*, 4174-4177 (22 Aprile 1826). 第1部、第3章で全文を引用した（註200参照）。

³⁷¹ *Zibaldone*, 4418 (30 Novembre 1828). 原文は第2部、第1章で引用した（本文159頁参照）。

³⁷² Cfr. Ferrucci, Franco, *Il formidabile deserto. Lettura di Giacomo Leopardi*, Roma, Fazi, 1998, p. 38: «l'idea dell'oggetto “doppio” contiene soprattutto una sorprendente analogia con l'immagine platonica della realtà come ricordo costante di un'altra realtà custodita della memoria»。

「“二重の”物（対象）という着想は、とくにプラトンの現実についてのイメージ——記憶に保持されたもうひとつの不変の現実の追憶としての——との驚くべき類似を含む」。

³⁷³ Cfr. *Zibaldone*, 3245 (23 Agosto 1823): «Fra gli antichi Platone, il più profondo, più vasto, più sublime filosofo di tutti essi antichi, che ardì concepire un sistema il quale abbracciasse tutta l'esistenza, e rendesse ragione di tutta la natura, fu nel suo stile, nelle sue invenzioni ec.»。

「古代人たちのうちでは、その文体において、その発見において、最も深遠・広大・崇高な哲学者はプラトンであったが、彼はすべての存在を包含し、自然全体の理を明らかにするような体系を大胆にも着想したのである」。

³⁷⁴ *Zibaldone*, 154: «Il tipo o la forma del bello non esiste, e non è altro che l'idea della convenienza. Era un sogno di Platone che le idee delle cose esistessero innanzi a queste [...]»。

³⁷⁵ Cfr. *Annuncio delle dieci canzoni*, in *Tutte le opere*, p. 57: «è la donna che non si trova»。

³⁷⁶ *Zibaldone*, 515 (16 Gennaio 1821)。

³⁷⁷ *Zibaldone*, 1383-1384 (24 Luglio 1821)。

³⁷⁸ «E che pensieri immensi, / Che dolci sogni mi spirò la vista / Di quell lontano mar, quei monti azzurri, / Che di qua scopro, e che varcare un giorno / Io mi pensava, arcani mondi, arcana / Felicità fingendo al viver mio!»。

「ここから見えるあの遙かな海 [= アドリア海] と、あの蒼い山並み [= アペニン山脈] の眺めは、どれほど果てしない思いを、どれほど甘美な夢を、わたしに吹き込んだことか！わたしの人生にとり神秘的な諸世界と神秘的な幸福を思い描きながら、いつかそれらを越えてゆきたいと考えていた」。

³⁷⁹ Cfr. Tilgher, Adriano, *La filosofia di Leopardi* (1940), a cura di M. Boni, Bologna, Boni, 1985², p. 170: «la narrazione di un processo spirituale»; Luporini, Cesare, *Leopardi progressivo* (1947), Roma, Editori Riuniti, 1996³, p. 137: «il resoconto di un'esperienza»; Girardi, Antonio, *Lingua e pensiero nei Canti di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 38: «rappresenta lo svolgersi dell'esperienza conoscitiva»。

またドッティも「記憶の詩」に関連して、実体験の重要性を指摘している（cfr. Dotti, Ugo, *Lo sguardo sul mondo. Introduzione a Leopardi*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 87-104）。

³⁸⁰ 熱狂的な恋愛経験を反映した《心を占める思い *Il pensiero dominante*》が「現在の詩」だとするテッリーニの指摘のように、『カンティ』の詩すべてが「追憶の詩」というわけではないという批判もありえるだろう（cfr. Tellini, Gino, *Leopardi*, Roma, Salerno, 2001, p. 239）。しかしながら、レオパルディの詩想に鑑みるなら、この詩は詩的想像世界における時間の持続が、より正確に言えば、愛の「熱狂状態 *entusiasmo*」における時間の持続——ベルクソンの夢における持続と近似の——が、「現在」という時制に仮託されたものであり、幻想の持続性ないし非時間性の表れだと見るべきである。この点については、第1部、第1章で扱った“*entusiasmo*”と詩的靈感の問題と関連づけることにより、あらためて論じねばなるまい。

³⁸¹ レオパルディが一方的に想いを寄せた相手は、当地の貴婦人ファンニ・タルジョーニ・トツツェッティ（Fanny Targioni Tozzetti）である。だが、この経験が反映されているとはいえ、詩に歌われる愛をファンニへの愛に限定して受け取ることは一面的な解釈につながることになろう。経験はあくまでも詩作の契機であり、詩の中に実在の人物を特定

するような具体的痕跡を見出すことは困難である。具体的な愛の対象は、追憶によって観念化され、象徴的な価値を帯びている。

³⁸² これらの手紙の中で、レオパルディは失っていた自分の「かつての心」の再生の喜びを表現し、つくったばかりの2編の詩すなわち《再生 *Il risorgimento*》(7-13 aprile, 1828)、《シルヴィアに *A Silvia*》(19-20 Aprile 1828)に言及している(《追憶 *Le ricordanze*》はレカナーティ帰郷後の8月26日から9月12日にかけての作詩)。以下の手紙を参照。

A Paolina Leopardi (Pisa, 25 Febbraio 1828), in *Tutte le opere*, p. 1308: «Io sogno sempre di voi altri, dormendo e vegliando: ho qui in Pisa una certa strada deliziosa, che io chiamo *Via delle rimembranze*: là vo a passeggiare quando voglio sognare a occhi aperti. Vi assicuro che in materia d'immaginazioni, mi pare d'esser tornato al mio buon tempo antico».

「君たちのことをいつも——眠っているときも起きているときも——夢にみえています。ここピサには美しい通りがあり、ぼくはその通りを〈追憶の道〉と呼んでいます。目覚めたまま夢に耽りたいときには、ぼくはそこへ散歩に出かけます。確言しますが、想像力に関してぼくは昔の幸福な時に戻ったような気がします」。

A Paolina Leopardi (Pisa, 2 Maggio 1828), in *Tutte le opere*, p. 1311: «[...] dopo due anni, ho fatto dei versi quest'Aprile; ma versi veramente all'antica, e con quel mio cuore d'una volta».

「2年を経て、この4月にぼくは2篇の詩をつくりました。それも本当に昔のような、あのかつてのぼくの心でもってつくった詩です」。

³⁸³ Blasucci, Luigi, *Sui "Canti"*, in AA.VV., *Dall'ateneo alla città. Lezioni su Giacomo Leopardi*, a cura di M. Dondero, Roma, Fahrenheit 451, pp. 57-70 (a p. 64).

³⁸⁴ このことは時期の異なる様々な著述から窺い知ることができるが、たとえば『思索集 *Pensieri*』(1832年)には次のように記されている。「各人の記憶における幼年時代の年月は、いわば人生の中の空想に満ちたお伽噺的(神話的)時代のようなものだ。同様に、国民の記憶における神話的時代とは、その国民の幼年時代なのである」(in *Tutte le opere*, p. 244: «Gli anni della fanciullezza sono, nella memoria di ciascheduno, quasi i tempi favolosi della sua vita; come, nella memoria delle nazioni, i tempi favolosi sono quelli della fanciullezza delle medesime»).

³⁸⁵ 詩は過去の記憶をアレゴリーを介して永遠化するものだと考えたフォスコロの次の言葉と近いところに、レオパルディの詩論は位置していた。「かつて五感によって伝えられ、長い間記憶の中で等閑にされてきたイメージを、言葉のたったひとつの表象が再生させる」。Cfr. Foscolo, Ugo, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura. Orazione*, a cura di E. Neppi, Firenze, Olschki, 2005, p. 101: «E un segno solo della parola fa rivivere l'immagine tramandata altre volte da' sensi e trascurata per lunga età nella mente».

³⁸⁶ 《祭りの日の夕べ》では、祭日の愴然たる夜の記憶が、遠くから聞こえてくる歌声を誘因として、勇壮なる古代ローマの記憶へと遡行する。光輝にみちた音調のもとで共鳴し合う「幼年時代」、「祭り」、「古代」は、いずれも等しく「忘却」という名の沈黙の闇にのみ込まれる運命にある。

³⁸⁷ Cfr. *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818), in *Tutte le opere*, p. 920.

³⁸⁸ Cfr. Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie*, préface de S. Balayé, Paris, Gallimard, 1985, *Livre XIII*.

³⁸⁹ 《アジアの彷徨える羊飼いの夜の歌 *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*》(1830年)も、メイエンドルフ男爵の旅行記(1826年)に描かれたアジアの風景に想を得て書かれた。Cfr. *Zibaldone*, 4339-4400 (7 Ottobre 1828).

³⁹⁰ Madame de Staël, *De l'Allemagne*, cit., vol. 2, p. 12: «l'imagination réclame le passé».

³⁹¹ *Zibaldone*, 1860 (7 Ottobre 1821): «l'immaginazione e il piacere che ne deriva, consistendo in gran parte nelle rimembranze».

³⁹² Ungaretti, Giuseppe, *Secondo discorso su Leopardi* (1944), in *Per conoscere Ungaretti. Antologia delle opere*, a cura di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1971, pp. 403-440 (a p. 420): «erano sempre frutto d'esperienza».

³⁹³ Rigoni, Mario Andrea, *L'enciclopedia impossibile*, in Leopardi, *Tutto è nulla. Antologia dello Zibaldone di pensieri*, a sua cura, Milano, Rizzoli, 1997, p. 9: «la meditazione zibaldoniana [...] conserva in ogni punto e in ogni senso la traccia concreta dell'esperienza».

³⁹⁴ Cfr. Lettera a Pietro Colletta (Recanati, Marzo 1829), in *Tutte le opere*, p. 1337.

³⁹⁵ *Zibaldone*, 4426 (14 Dicembre 1828).

³⁹⁶ *Zibaldone*, 4513 (21 Maggio 1829). 全文を引いておく。

«Certe idee, certe immagini di cose supremamente vaghe, fantastiche, chimeriche, impossibili, ci dilettono sommamente, o nella poesia o nel nostro proprio immaginare, perché ci richiamano le rimembranze più remote, quelle della nostra fanciullezza, nella quale siffatte idee ed immagini e credenze ci erano familiari e ordinarie. E i poeti che più hanno di tali concetti (supremamente poetici) ci sono più cari. Vedi p. 4515. Analizzate bene le vostre sensazioni ed immaginazioni più poetiche, quelle che più vi sublimano, vi traggono fuor di voi stesso e del mondo reale; troverete che esse, e il piacer che ne nasce (almen dopo la fanciullezza), consistono totalmente o principalmente in rimembranza».

「この上なく漠として、空想的で、幻想的で、ありえない事物の観念やイメージのいくつか——詩の中であれ我々自身の想像の中であれ——には、我々を最高に楽しませるものがある。なぜなら、それらは我々の最も遠い記憶、すなわち幼年時代——その時には我々にとって上述した観念やイメージや思い込みが日常の馴染みのものだった——の記憶を呼び戻すからである。そして、そのような（この上なく詩的な）着想を多く持つ詩人ほど、我々はより好む。4515 頁参照。あなた方のいちばん詩的な感覚とイメージ、あなた方をもっとも高め、あなた方を自分と現実の外へ連れ出す感覚とイメージを、よくよく分析してみてもらいたい。そうすれば、それらの感覚とイメージが、そして（少なくとも幼年時代を過ぎた後に）それらから生まれる快樂が、丸ごとすべてあるいは大部分、追憶の中に存することに気づくだろう」。

³⁹⁷ 上の『省察集』の一節において、レオパルディにとって心地の好い忘我脱魂状態についての言及があることにも留意すべきである（「あなた方をもっとも高め、あなた方を自分と現実の外へ連れ出す」）。追憶による想像と感覚が、詩人をエクスタシスの快樂へと導く。

³⁹⁸ *Zibaldone*, 4302 (15 Aprile 1828). 詩の与える快樂（書くこと／読むこと）に関しては、以下の記述も参照。「私にとって、読むこと以上の楽しみはない、否むしろ、読むこと以外の楽しみはないと言ってもいい」（*Zibaldone*, 4273, 6 Aprile 1827: «Io stesso, che pur non ho maggior piacere che il leggere, anzi non ne ho altri」）。「詩作をしている時に私の感じた幸福、それは私が自分の人生のうちで過ごした最良の時」（*Zibaldone*, 4417-4418, 30 Novembre 1828: « Felicità da me provata nel tempo del comporre, il miglior tempo ch'io abbia passato in mia vita »）。

また、レオパルディが詩作を「熱狂状態の記憶 memoria dell'entusiasmo」に基づくと考えたことは、本稿の論旨からも注目に値するだろう（cfr. *Zibaldone*, 257-259）。第1部、第1章でみたように、レオパルディの言う「熱狂状態」とは、想像力の活発に働く神懸かり的状态のことである。

³⁹⁹ *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare* (1824), in *Tutte le opere*, p. 111: «quando mi era presente, ella mi pareva una donna; lontana, mi pareva e mi pare una dea».

⁴⁰⁰ 《かの貴婦人に》や《アスパジア》にも、想像の中で女性を神聖化・神話化するとい

う、ちょうど同じようなモチーフが見られる。

⁴⁰¹ このような「夢」と「現実」との対比は、《心を占める思い》にも見受けられる。

タッソはジェニオとのつかの間の対話を楽しみ、最後にジェニオに「おまえとの会話はわたしをととても慰めてくれた」と礼を言い、自分の悲しみを「月も星もない真っ暗な夜」に喩え、ジェニオと話していた「時間」を「黄昏の薄明」に擬える。ジェニオと過ごした時間は、悲しみに満ちた生の闇にわずかな光を灯すものである。まさしくレオパルディにとっての「無限なるもの」の快樂が読み込まれている。

タッソはさらに、「また、おまえに会いたい時にこちらから呼ぶことができるように、どこに住んでいるのか教えてくれ」と問う。すると、ジェニオは「上質の *generoso* リキュールの中だ」と答える。すなわちレオパルディは、タッソとジェニオとの対話が、一種の酩酊状態の中でなされたことを、暗示している。そこで次の点にも留意したい。「リキュール」 *liquore* を修飾する形容詞 “*generoso*” は、「純度の高い、強い」という意味だけでなく、「気前のよい」という意味も含んでいるだろう。というのも、『省察集』に何度かアルコール（葡萄酒）に関する記述があり、それによれば例えば、「葡萄酒 *vino*」は、生の活力を高めるものとされたり（cfr. *Zibaldone*, 152）、感情を高揚させ沈んだ心に希望を与えるものであるとされており（cfr. *Zibaldone*, 497）、そうしたアルコールによる「快樂 *piacere*」、すなわち「酔い」は、「最も効果的な慰め *il più efficace consolatore*」（*Zibaldone*, 324）だからである。詩人とジェニオとの対話には、このように「快樂の理論」や「詩的靈感」の源としてのジェニオを暗示する表現が幾重にも織り込まれていると考えられる。

また、「リキュール」と「精霊（ダイモン）」は、ともに “*spirito*” という語で言い換えることができるから、連想による言葉遊びの要素もここにはあるかもしれない。

ここでのタッソとジェニオのやりとりの原文は、以下の通り。《*Tasso: Addio. Ma senti. La tua conversazione mi riconforta pure assai. Non che ella mi interrompa la mia tristezza: ma questa per la più parte del tempo è come una notte oscurissima, senza luna né stelle; mentre son teco, somiglia al bruno dei crepuscoli, piuttosto grato che molesto. Acciò da ora innanzi io ti posso chiamare o trovare quando mi bisogni, dimmi dove sei solito di abitare. // Genio: Ancora non l’hai conosciuto? In qualche liquore generoso*», in *Tutte le opere*, p. 114.

⁴⁰² Cfr. Ungaretti, *op. cit.*, pp. 434-435: «Il Leopardi, e sino dalle poesie puerili, aveva pensato al sogno — diciamo al sogno, ossia alle apparizioni nel nostro spirito in istato inconscio, in istato di sonno; e a reversibilità del sogno stesso rispetto alla memoria. Nelle Elegie precedenti le Canzoni, nelle Canzoni e negli Idilli, anche nei titoli, passa alternativamente da un’attenzione al sogno, ad una al ricordo. La sua aspirazione, aspirazione d’infinito, come c’insegnerà la nota *Del fingere poetando un sogno*, collegata appunto con l’Idillio *Il Sogno*, è d’arrivare a una poesia nella quale, senza niuna, nemmeno minima, discontinuità mai, contemporaneamente la memoria s’abolisca nel sogno, e il ricordo dall’oblio si risusciti, dolcemente vago in un’infinita malinconia di pensieri. Era l’inconsapevole desiderio, come in tutte le sue ricerche, anche nelle apparentemente solo tecniche — di ridare alla parola la sua qualità sacra».

「レオパルディは、すでに幼年時の詩においてより、つねに夢のことを考えてきた——夢とは、換言すれば、無意識の状態すなわち睡眠状態の中でわれわれの精神のうちに現われるもののことだ。そして彼は、夢そのものを追憶と入れ替わりうるものとして考えてきた。カンツォーネ以前の悲歌の中で、またカンツォーネや田園詩の中で、そしてまた詩のタイトルにおいても、彼は、夢にたいする関心から追憶にたいする関心へと、交替しながら移ってゆく。彼の渴望、すなわち無限への渴望は、「夢」というタイトルの田園詩に添えた補註「夢を詩作しつつ装う（作り出す）ことについて」によって明らかなように、ごく僅かな不連続性すら決してなく、夢の中へと追憶が絶えてゆき、その追憶が甘美なほどに漠と

した状態で、無限の憂鬱に翳る思考の中、忘却から蘇生する、そういう詩に到達することであった。それは彼のあらゆる探求——たとえその探求が単に技法上のものだと思われる場合にも——において認められるように、彼の無意識的な願望、言葉に聖なる性質をふたたび与えるという願望であった」。

⁴⁰³ Cfr. Prete, Antonio, *Finitudine e Infinito. Su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1998, p.28: «La ricordanza leopardiana ha più analogie col sogno, con le sue ombre che resistono nel risveglio, piuttosto che con un teatro della memoria: essa dispone, nella verità della finzione, un tempo perché l'immaginazione possa permanere, e l'illusione possa scambiarsi con il vero».

「レオパルディの追憶には、記憶の劇場との類似よりもむしろ、夢とのより多くの類似性がある。目覚めた時にもまだ持続している夢の幻影との間により多くの類似があるのだ。すなわち追憶は、イメージが持続しうるように、そしてまた幻想が真実に取って代わることができるように、虚構の真実の中にある時間を設けるのである」。

⁴⁰⁴ Cfr. *Dissertazione sopra i sogni* (1811), in Leopardi, *Dissertazioni filosofiche*, a cura di T. Crivelli, Padova, Antenore, 1995, pp. 68-77.

⁴⁰⁵ 想像力や幻想が世界と現実を美化するという詩想は、《妹パオリーナの結婚式に際して *Nelle nozze della sorella Paolina*》(1821年) 2-4行や、《カルロ・ペポリ伯に *Al conte Carlo Pepoli*》(1826年) 第5節(特に115-119行)にも表れている。また後者137行目においては、それが「唯一の慰め mio solo conforto」とされている。

⁴⁰⁶ *Il sogno*, vv. 69-71: «e mi soccorra / La rimembranza or che il futuro è tolto / Ai nostri giorni».

⁴⁰⁷ レオパルディはレカナーティにおける自らの境遇をしばしば嘆いたが、たとえば《追憶》第2節では次のように歌われている。「この粗野な故郷の村で、がさつで卑しい人々のあいだで、緑豊かな〔若い〕日々を浪費するよう運命づけられていようとは(……)」(vv. 28-31: «[...] l'età verde / Sarei dannato a consumare in questo / Natio borgo selvaggio, intra una gente / Zotica, vil [...]»).

⁴⁰⁸ Cfr. Zibaldone, 1236 (28 Giugno 1821): «[...] *genio* nel senso francese, esprime un'idea ch'era compresa nell'*ingenium*, o nell'*ingegno* italiano, ma non era distinta dalle altre parti dell'idea espressa da *ingenium*. E tuttavia quest'idea suddivisa, espressa da *genio*, non è di gran lunga elementare, e contiene essa stessa molte idee, ed è composta di molte parti, ma difficilmente a separarsi e distinguersi».

「フランス語の意味における *genio* は、〔ラテン語の〕*ingenium* あるいはイタリア語の *ingegno* に含まれていたが概念を表すが、その概念は *ingenium* が表わす概念のうちの他の〔下位区分される〕部分とはっきり区別されていたわけではない。しかしながら、*genio* によって表されるこの分割された概念は、さほど基礎的な要素ではなく、*genio* という語自体が多くの概念を含有し、互いに切り離し区別するのが難しい多くの〔下位区分された〕部分から成り立っている」。

この語がレオパルディの同時代に一般に持ちえた多様な語義については、以下の文献も参照のこと(ただし、レオパルディは語の一般的用法に必ずしもつねに従っていたわけではなく、該博な文献学的知識を活かし独自の語義や用法を案出することもあり、そのために以下の辞書の編纂主幹でもあったトンマゼーオの批判を受けたりもしている)。

Tommaseo, Nocolò e Bellini, Bernardo, *Dizionario della lingua italiana*, con oltre centomila giunte ai precedenti dizionari, raccolta da N. Tommaseo, G. Campi, G. Meini, P. Fanfani e da molti altri distinti filologi e scienziati, corredato di un discorso preliminare di G. Meini, Milano, Rizzoli, 1977 [rist.], vol. IX, pp. 168-172.

⁴⁰⁹ レオパルディは1816年の『イタリア文庫編集者諸氏への書簡 *Lettera ai sigg. compilatori della Biblioteca italiana*』の中ですでに、詩的靈感の神性を宣揚していた。「天の閃光、人智を超えた衝動こそ、至高の詩人となるのに必要なものであり、外国作家の研究

や趣味の精査などではない。神聖な閃光の熱と凄烈な衝動の力が感じられるか、それとも感じられないか」、ただそれだけが詩的創造の是非を分けるとされている。

Cfr. *Tutte le opere*, p.880: «Scintilla celeste, e impulso soprumano vuolsi a fare un sommo poeta, non studio di autori, e disaminamento di gusti stranieri. O sentiamo l'ardore di quella divina scintilla, e la forza di quel vivissimo impulso, o non lo sentiamo».

⁴¹⁰ *Il risorgimento*, vv. 149-152: «Da te, mio cor, quest'ultimo / Spirto, e l'ardor natio, / Ogni conforto mio / Solo da te mi vien».

「おまえから、わたしの心よ、この最後の生命力と生来の情熱、それにわたしのあらゆる慰めは、ただおまえからだけ、わたしのところへやってくるのだ」。

⁴¹¹ *Il risorgimento*, v. 116.

⁴¹² *Zibaldone*, 1861 (7 Ottobre 1821).

⁴¹³ *Il risorgimento*, v. 112.

⁴¹⁴ *Zibaldone*, 167-168: «Veniamo alla inclinazione dell'uomo all'infinito. Indipendente dal desiserio del piacere, esiste nell'uomo una facoltà immaginativa, la quale può concepire le cose che non sono, e in un modo in cui le cose reali non sono. Considerando la tendenza innata dell'uomo al piacere, è naturale che la facoltà immaginativa faccia una delle sue principali occupazioni del piacere».

「人間の無限への志向について考えてみよう。快樂の欲求とは別に、人間の中には想像的能力が存する。その想像的能力は、実際にはない事物や現実の事物とは異なった仕方である事物を感受することができる。人間生来の快樂への志向を鑑みれば、当然のことながら、想像的能力は人の快樂のためになす主要な活動のひとつである」。

⁴¹⁵ Cfr. *Il risorgimento*, vv. 103-104: «E come al guardo mio / Cangiato il mondo apparir?». また『省察集』には次のような記述も見られる。「詩人は想像する。想像力は世界を別のものとして見、別の世界を構築する」(*Zibaldone*, 4358, 29 Agosto 1828)。

第3章

⁴¹⁶ De Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo XIX*, vol. III: Leopardi, a cura di W. Binni, Bari, Laterza, 1953, p. 166: «nati ad un parto, sotto una medesima costellazione psichica», citato da Blasucci, Luigi, *I titoli dei "Canti" e altri studi leopardiani*, Napoli, Morano, 1989, p. 129.

⁴¹⁷ ミカエル・リファテール『文体論序説』、福井芳男・宮原信・川本皓嗣・今井成美訳、朝日出版社、1978年、32頁参照。

⁴¹⁸ この第2節の特徴として、7音節詩行 (settenari) の多用 (17行のうち13行) が挙げられる。それに加え、短い反語的問いの連続は、内容の重さに反して軽快なパッセージとなり、音楽のアレグレットのような効果を生む。その点についてブラズッチは「7音節詩行の踊るような敏捷さ」と表現している (cfr. Blasucci, Luigi, *I tempi dei Canti. Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1996, p. 136: «agilità danzante dei settenari») 。これは、カルヴィーノが「レオパルディの奇蹟は、月の光に似させるほどまでに〔自分の詩の〕言葉から重さを取り除くことにあった」と述べていることとも関係しているだろう。

また、文体の速さについて論じている『省察集』2041-2043頁と、速さが「無限」に関わることを述べた『省察集』1999頁も、レオパルディの「無限の詩学」を読み解く上で重要であると考えられる。以下を参照。

Zibaldone, 1999 (27 Ottobre 1821): «La velocità, per esempio, de' cavalli o veduta, o sperimentata, cioè quando essi vi trasportano [...] è piacevolissima per se sola, cioè per la vivacità, l'energia, la forza, la vita di tal sensazione. Essa desta realmente una quasi idea dell'infinito, sublima l'anima, la fortifica, la mette in una indeterminata azione, o stato di attività più o meno passeggero».

「たとえば馬のスピードは、見られた場合であれ、体験された場合すなわち馬に運ばれてゆく場合であれ、(……)ただそれ自体のためにきわめて快い。それはすなわち速さの感覚(印象)が齎す躍動、エネルギー、力、生気のおかげである。速さはほとんど、無限の観念に近い思いを呼び覚まし、魂を昇華し、強化し、また魂を漠たる行動、あるいは概ね一時的な活動状態に引き入れる」。

Zibaldone, 2041-2942 (3 Novembre 1821): «La rapidità e la concisione dello stile, piace perché presenta all'anima una folla d'idee simultanee, o così rapidamente succedentisi, che paiono simultanee, e fanno ondeggiar l'anima in una tale abbondanza di pensieri, o d'immagini e sensazioni spirituali, ch'ella o non è capace di abbracciarle tutte, e pienamente ciascuna, o non ha tempo di restare in ozio, e priva di sensazioni. La forza dello stile poetico, che in gran parte è tutt'uno colla rapidità, non è piacevole per altro che questi effetti, e non consiste in altro. L'eccitamento d'idee simultanee, può derivare e da ciascuna parola isolata, o propria o metaforica, e dalla loro collocazione, e dal giro della frase, e dalla soppressione stessa di altre parole o frasi ec.»。

「文体の速さと簡潔さが快いのは、たくさんの観念が同時に心に浮かぶからである。あるいは同時的と思われるほどにすばやく交替するたくさんの観念が心に浮かぶからである。心に浮かんだ観念は、たくさんの思いやイメージ、霊的感覚の中で心をゆり動かす。そのため、そのとき心はいっぺんにそれらの観念すべてを、またその一つ一つを完全には抱きとめることができないか、あるいはのんびりと、無感動のままでいる余裕すらない。詩的文体の力は、多くの場合、速さと一体であって、ただこのような効果のゆえに快く感じられる。詩的文体の力とは、ただその点にのみあるのだ。同時的な観念〔の並立〕の刺戟を齎すものは、ときには本来の意味で、ときには比喩的な意味で用いられる個々の孤立した言葉であったり、あるいはその配置や、また言いまわしであったり、また他の語や句などの削除であったりする」。

この記述は、詩人が詩的文体のイメージ喚起力に大いに気を配っていたことをも、われわれに明かしてくれる。

⁴¹⁹ Cfr. Nencioni, Giovanni, *La lingua del Leopardi lirico*, in Id. *La lingua dei «Malavoglia» e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano, 1988, pp. 369-398.

⁴²⁰ 実際には、わずかであるが動詞、形容詞、名詞ともに見られる。以下に列挙する。

All'Italia, v. 26: «rimembrando»。

Sopra il monumento di Dante, v. 15: «ti riscuoti»。

Ad Angelo Mai, v. 9: «risorgimenti»; v. 29: «ricercar»; v. 54: «riposi»; v. 81: «ritrovasti»; v. 86: «ritorno»; v. 171: «riposo»; v. 176: «risvegilia»。

A un vincitore nel pallone, v. 13: «rinnovar»; v. 29: «riposte»; v. 52: «rimembrar»。

Bruto minore, v. 90: «ritornerà»。

Alla primavera, v. 2: «ristori»; v. 72: «rinascete»。

Ultimo canto di Saffo, v. 56: «rifuggirà»。

Alla sua donna, v. 38: «rimembro»。

⁴²¹ Nencioni, *op. cit.*, p.387: «una spia lessicale dello scavo interiore di Leopardi è poi l'uso frequente del prefisso *ri*»; «tutti assenti nelle 'canzoni', ineriscono a quel motivo psicologico del ricorso che è tipico della 'storia di un'anima' e costituiscono, per la loro insistenza, un vero leopardismo morfosemantico»。

実際、一例を挙げるとすれば、たとえば《コンサルヴォ *Consalvo*》43行目の「*ripregata*」という語は、レオパルディ自身の愛に苦悩する姿を投影させた コンサルヴォが死を繰り返して強く求めたことを表現し、また同じ詩の65行目にある「*rinacerbir*」という語は、死の床にある男が愛する女性と永久に別れるときの苦悶を表現するのに用いられている。このように、接頭辞「*ri-*」を伴う語は、詩人の内面の強い持続的・反復的な感情の動きをあらわしている。

422 “risanare”の“ri-”は、むしろ一般的に強意の接頭辞と解釈する方が自然であるかも知れない。しかしながら、第4章で見るようになるように、レオパルディがつねに「擬似的な死」を求めていたことを考慮すれば、反復の意で解釈することも可能であろう。この解釈は、「眠り」——それも「擬似的な死」と言える——が不幸からの再生を助けてくれることや「眠り」の快樂について述べた、『省察集』の以下の諸ページの記述が支持してくれるように思われる（「眠り」による再生は「至福」とは呼べないが、この世の生においては最大の快樂＝幸福とされている）。

Zibaldone, 151-152 (4 Luglio 1820): «Al levarsi da letto, parte pel vigore riacquistato col riposo, parte per la dimenticanza dei mali avuta nel sonno, parte per una certa rinnovazione della vita, cagionata da quella specie d'interrompimento datole, tu ti senti ordinariamente o più lieto o meno tristo, di quando ti coricasti. Nella mia vita infelicissima l'ora meno trista è quella del levarmi. Le speranze e le illusioni ripigliano per pochi momenti un certo corpo, ed io chiamo quell'ora la gioventù della giornata per questa similitudine che ha colla gioventù della vita. E anche riguardo alla stessa giornata, si suol sempre sperare di passarla meglio della precedente. E la sera che ti trovi fallito di questa speranza e disingannato, si può chiamare la vecchiezza della giornata».

「ベッドから起きあがる時には、ふつう床に就いた時よりも幸せとを感じるか、もしくは床に就く前よりは不幸でないと感じるものだ。それは、ひとつには休息によって活力を取り戻したためであり、もうひとつには眠りの中で苦悩を忘れることができたためであり、そしてまた生に与えられたあの中断とも言えるようなものが引き起こした、ある種の生の再生のためでもある。わたしのこの上なく不幸な人生において、もっとも不幸を感じる時間が少ない時間は起床の時である。その時間には希望と幻想が、ほんの少しの間、再びある実質を持つのだ。だからわたしは、その〔起きたばかりの〕時間を一日の若年期と呼ぶ。その理由は、人生の若年期との間にあるこの類似からそう呼ぶのであり、また一日のうちに起床時には、その一日を前日より良く（幸せに）過ごしたいと人はいつも望むものだからである。そして、この希望を実現することに失敗し幻滅を感じるようになる夕は、一日の老年期と呼ぶことができる」。

Zibaldone, 3848 (7 Novembre 1823): «solo sì l'uomo, sì il vivente è e può essere pienamente felice, cioè pienamente non infelice e privo d'infelicità positiva, quando ei non sente in niun modo la vita, cioè nel sonno, letargo, svenimento totale, negl'istanti che precedono la morte, cioè la fine del suo esser di vivente ec. Ciò vuol dire quando ei non è capace neanche di felicità veruna, né di piacere o bene veruno, assolutamente; quando ei vivendo, non vive; allora solo egli è pienamente felice. S'ei desisera la felicità, non può essere felice; meno ei la desidera, meno è infelice; nulla desiderando, non è punto infelice. Quindi l'uomo e il vivente è anche tanto meno infelice, quando egli è più distratto dal desiderio della felicità, mediante l'azione e l'occupazione esteriore o interiore, come ho spiegato altrove. O distrazione o letargo: ecco i soli mezzi di felicità che hanno e possono mai aver gli animali».

「人間は、生きている者は、いかなる仕方でも生を感じない時すなわち眠りや昏睡状態、完全なる意識喪失の状態にある時、あるいは死に瀕した瞬間つまり生の終わりにおいてのみ、最大限に幸福であり、また幸福でありえる。つまり、その状態においては不幸ではなく、はっきりとした不幸を感じないのである。それは言い換えれば、いかなる幸福も快樂も喜びさえも全く感じるこのできない時、換言すれば、生きていながら生きていない時ということになるが、生きている者はそのような時にのみ最大限に幸福なのである。たとえ幸福を願望しても、幸福になることはできないが、幸福を望むことが少なければ、それだけ不幸も少ない。何も望まなければ、全く不幸ではないのである。したがって人間と生きている者は、幸福への願望から気持ちが逸れていればいるほど、不幸を感じるものが少

ないのだ。すでに別のところで論じたように、活動あるいは内的・外的作業によって、放心または昏睡もまた、幸福への願望を忘れさせてくれるが、それ〔＝放心・昏睡〕こそが、動物が持ち、かつ持つことのできる幸福のための唯一の手段なのである」。

Zibaldone, 3895 (20 Novembre 1823): «Il sonno e tutto quello che induce il sonno, ec. è per se stesso piacevole, secondo la mia teoria del piacere ec. Non c'è maggior piacere (né maggior felicità) nella vita, che il non sentirla».

「わたしの快樂の理論によれば、眠りと眠りを誘うものはすべてそれ自体で心地好い。この生において、生を感じないこと以上に大きな快樂は（それ以上に大きな幸福も）ない」。⁴²³ 疑問符の後に続く文が大文字ではなく小文字で始まっていることも（v. 30、その他は詩行頭にくるため、編集上大文字に統一されている）、この畳み掛けるような問いの累積速度を増し、先に示した「善」（第1節）から「悪」（第3節）への反転の効果を高めている。

⁴²⁴ *Canti*, a cura di M. Fubini, con la collaborazione di E. Bigi, *cit.*, p. 189.

⁴²⁵ *Zibaldone*, 2599-2602 (7 Agosto 1822).

⁴²⁶ Fubini-Bigi, *op. cit.*, p. 190: «vale a rendere più cari gli aspetti di quell'effimera gioia». 「そのつかの間の喜びという面をより貴重なものとする効果がある」。

⁴²⁷ レオパルディは《自然とアイスランド人の対話》（1824年）において、「自然」に次のように語らせている。

Dialogo della Natura e di un Islandese, in *Tutte le opere*, p. 117: «la vita di questo universo è un perpetuo circuito di produzione e distruzione, collegate ambedue tra se di maniera, che ciascheduna serve continuamente all'altra, ed alla conservazione del mondo; il qual sempre che cessasse o l'una o l'altra di loro, verrebbe parimente in dissoluzione».

「この宇宙の生は、生産と破壊の永遠に繰り返す行程です。生産と破壊は、その両方のどちらかがもう一方に絶えず奉仕し、そうして世界の保存に奉仕するという具合に、お互いにつながっているのです。それらのうちのどちらか一方でも止まるようなことがあれば必ず、どちらかが止まった場合にも同じように世界は崩壊に至るでしょう」。

⁴²⁸ *Zibaldone*, 2599 (7 Agosto 1822).

⁴²⁹ レオパルディは詩人について次のような定義をしていたことを思い出しておこう。

Zibaldone, 4372-4373 (10 Settembre 1828): «Il poeta non imita la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui per la sua bocca. *I' mi son un che quando Natura parla*, ec. vera definizione del poeta. Così il poeta non è imitatore se non di se stesso».

「詩人は自然を模倣しない。自然が彼の中で彼の口を借りて語るとするのは、まさしく本当だ。『わたしは〈自然〉が口授する時、云々』。これは詩人というものの真の定義である。かくして詩人とは自分自身の模倣者にほかならない」。

⁴³⁰ しかし、外の風景描写からなる第1節と、より詩人の内面が反映した第2・4節のふたつの部分に大きく分けられるだろう。第2節冒頭の「Poi」は、前後の間に休止を置き、時間的な推移と心理的な視点の移動を内示していると言える。

⁴³¹ 同じ「祭り」*festa* のモチーフがあらわれる《イソヒヨドリ *Il passero solitario*》においても、その反復・回帰が *anafora* や接頭辞 “*ri-*” などの副次的要素（文体）によって示唆される（cfr. vv. 28-31: «Festeggiar si costuma al nostro borgo. / Odi per lo sereno un suon di squilla, / Odi spesso un tonar di ferree canne, / Che rimbomba lontan di villa in villa» 「わたしたちの村では〔祭日を〕祝うのを慣わしとしている。穏やかな空に鐘の音が響くのをおまえは聞く。銃声が飴するのをおまえはしばしば聞く。それは遠く村から村へと鳴り響く」）。

⁴³² 《心を占める思い》の5・6行目でも同じ語 «*giorni*» と «*torni*» が押韻している。レオパルディは、いわゆる “*canzone libera*” によって作詩しているが、自らの詩から押韻の厳格な規則をしりぞけることで自由に韻を踏む結果となり、押韻が調子のよいリズム感

と詩の凝集性を生むためであるよりは、意識的に押韻させる各語の間に、ある強い結びつきを持たせるためである場合が多いように思われる。したがって、この種の押韻や反対概念語どうしの押韻（この詩では 48 行目の «soave» と 51 行目の «grave»）などには留意すべきである。

⁴³³ これらのモチーフが固定観念的に頻出する詩が『カンティ』の中にもうひとつある。《模倣 *Imitazione*》と題された詩である。

«Lungi dal proprio ramo, / Povera foglia frale, / Dove vai tu? — Dal faggio / Là dov'io nacqui, mi divise il vento. / E esso, tornando, a volo / Dal bosco alla campagna, / Dalla valle mi porta alla montagna. / Seco perpetuamente / Vo pellegrina, e tutto l'altro ignoro. / Vo dove ogni altra cosa, / Dove naturalmente / Va la foglia di rosa, / E la foglia d'alloro».

「自分の枝から遠く、哀れな、かよわい葉よ、おまえは何処へ行くのだ？——わたしの生まれたそのブナの木から、風がわたしを引き離したのです。風はふたたび吹いて、森から野へ、谷から山へ、わたしを飛ばし、連れてゆきます。彼とともに永久に、わたしは彷徨いゆき、ほかのことは一切知りません。ほかのあらゆるものが、薔薇の葉が、そして月桂樹の葉が本来〔＝自然の力によって〕向かってゆくところへ、わたしもゆくのです」。

この詩では、「Dal...alla, Dalla...alla, Vo...Vo...」といったアリタレーションによる繰り返し表現が見られ、「eternamente」が「naturalmente」と韻を踏むことで、自然の運動の「永遠性」を暗示している。また、5 行目の «tornando» も、その反復・永続性を強化している。

デ・ロベルティスによれば、おそらく、薔薇は「美 *bellezza*」を、月桂樹は「栄光 *gloria*」を象徴しており（cfr. *Canti*, a cura di G. De Robertis, *cit.*, p.357）、したがって、「自然」の「永遠性」の前でのそれらの儚さを暗示していると解釈できるだろう。風〔＝自然・運命〕の力によって、葉〔＝人間〕は簡単に吹き飛ばされてしまう。つまり、自然・運命に人間は完全に支配されており、その美や栄光さえも儚いものだということが表現されているのである。

ところで、この詩は Antoine-Vincent Arnault (1766-1834) の詩 *La Feuille* (1815-16) の“imitazione”である。自然の働きの反復・永続性が強調されている点に関して（フランス語原詩にはそのような強調は見られない。レオパルディが、この詩を「翻訳」としてではなく「模倣」として『カンティ』の中に収めたのは、この詩の中に詩人自身の想像や思索が投影されているからだろう）、この詩が《嵐の後の静けさ》や《村の土曜日》などのいわゆる“canti pisano-recanatesi”と同時期に書かれたであろう事実留意したい。注釈者たちによる datazione（執筆年代）に関する意見は 1827-30 年の間で明確には定まっていなかったが、回帰・反復・継続のモチーフを考慮すると、1829 年の作詩か、少なくとも《嵐の後の静けさ》と《村の土曜日》の作詩に非常に近い時期の作詩である可能性が高いのではないかと考えられる。

⁴³⁴ Cavallini, *op. cit.*, p. 61: «Da tener conto [...] che il motivo non è univoco ma può assumere varie direzioni e sfumature di significato».

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 64: «la presenza, né occasionale né marginale, del motivo del ritorno informa, sia pure in maniera differente ma complementare, alcune tra le più limpide immagini e riflessioni».

⁴³⁶ Tellini, *op. cit.*, p. 191-192: «Diversamente da *Il risorgimento*, *A Sivia* e *Le ricordanze*, il testo [di *La quiete* e *Il sabato*] si articola sul rapporto strutturale tra presente e passato, bensì tra cronaca e destino, tra due diversi e antitetici aspetti del presente».

⁴³⁷ Cfr. vv. 71-76: «Del mattin, della sera, / Del tacito, infinito andar del tempo / [...] a qual suo dolce amore / Rida la primavera, / A chi giovi l'ardore, e che procacci / Il verno co' suoi ghiacci».

「朝の、夕の、静かな無限の時の流れの〔成果を〕、(……) 春はどんな美しい恋人に微笑みかけ、〔夏の〕暑さは誰の役に立つのか、冬はその氷〔＝凍える寒さ〕で何を齎すのかを〔おまえ(月)は知っている〕」。

《夜の歌》は、時期的には《嵐の後の静けさ》と《村の土曜日》の少し後に書かれたが、詩集の中では《追憶》と《嵐の後の静けさ》の間に置かれている。

このような反復・回帰のモチーフを、接頭辞“ri-”に関して見たように、レオパルディの心の動きとの内的関連性において再度考えてみるならば、陽気と憂鬱の繰り返し、詩作に対する熱意の減退と再生、また次章で論じる「愛」や「死」についての態度の揺れ、といったことが思い起こされよう。それは人間の心の一般的動きでもある。そしてさらに敷衍すれば、唯物論者レオパルディにとっては人間も自然の一部なのであるから、詩人の内的運動もやはり自然の運動すなわち反復・回帰ということにつながってゆくのではあるまいか。

438 フッサール『内的時間意識の現象学』（中山元『思考の用語辞典』、筑摩書房、2000年、207頁参照）。

439 ちなみに、ニーチェはレオパルディの《村の土曜日》について次のような断片を残している。そこにはレオパルディの詩想に共鳴するペシミスト、ニーチェの思想が垣間見える。

Nietzsche, Friedrich, *Intorno a Leopardi*, traduzione di G. B. Buccioli, a cura di C. Galimberti, Genova, Il Melangolo, 1992, p. 73: «Il pomeriggio del sabato si deve passare per un villaggio, se si vuol vedere sui volti dei contadini la vera quiete del dì di festa: allora essi hanno ancora indelibata davanti a sé la giornata di riposo e si industriano a far ordine e pulizia in suo onore con una specie di piacere anticipato, quale non sarà raggiunta dal piacere stesso. La domenica è già quasi lunedì»。

「農夫たちの顔に祭日の本当の穏やかさが表れているのを見たいなら、土曜日の午後に村に立ち寄ってみななければならない。土曜日の午後には、農夫たちはまだ休息の日を今眼前にあるものとして味わってはならず、一種の予期された喜びに敬意を表して片付けや清掃に勤しんでいる。この予期された喜びが、〔祭日の〕当の喜びによって成就されることはないだろう。日曜日はすでにほぼ月曜日なのである」。

440 『ニーチェ全集 13 権力への意志 下』、原佑訳、ちくま学芸文庫、1993年 511頁参照。

441 ジル・ドゥルーズ『ニーチェ』、湯浅博雄訳、ちくま学芸文庫、1998年、70頁参照。

442 『ニーチェ全集 12 権力への意志 上』、原佑訳、ちくま学芸文庫、1993年、22頁参照。

第4章

443 第1部、第4章で引用した（本文123-124頁参照）。この一節では、「死」は「老い」と相反するものではなく（つまり後者は「悪」で前者が「善」というような対照的なものではなく）、両方の「悪」の間には段階があると見なされている。つまり、「老い」は「死」よりひどい、として、両者の悪さの度合いが比べられているのである。

444 死への恐れについては、Zibaldone, 294 (23 Ottobre 1820), 3030 (25 Luglio 1823), 4242 (8 Gennaio 1827) などにも綴られている。

445 この詩をはじめ、「アスパジアもの連作」と呼ばれる詩においては、死が賛美されている。とくに《愛と死 *Amore e Morte*》に関しては、レオパルディが1832年にラッファエッロの胸像（ピストイアの碩学 Niccolò Puccini が Scornio 邸の庭園に置いた）のために作った碑文との関係が、チェラジョーリなどによって指摘されている（Cfr. Ceragioli, Firenze, *I canti fiorentini di Giacomo Leopardi*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 150-153）。その碑文は以下のようなものである。

«Raffaele d'Urbino / Principe de' pittori / e miracolo d'ingegno / Inventore di bellezze ineffabili / Felice per la gloria in che visse / Più felice per l'amore in che arse / Felicissimo per la morte ottenuta / Nel fiore degli anni / [...]».

「ウルビーノのラッファエーレ／画家たちの王／奇蹟の天才／言語に絶する美の創造者／栄光のうちに生きたがゆえに幸福であり／愛の情熱に燃えたがゆえにより幸福であった者／生の花咲ける時に／死をえたがゆえにこの上もなく幸福だった者（……）」。

死を肯定する考えは『オペレッテ・モラーリ』でも示される。《トリスタンと友人の対話》においても、トリスタンが、「死」はあらゆる苦悩を終わらせてくれるものだとして、死者を羨んでみせる。そして次のように言うのである。「わたしは勇気を持って死を願望しよう、何はさておき死を、熱烈にそして心の底から。この世で死がこれほど心底望まれたためしは、ほんのわずかばかりの人たちをのぞいては、まずないと、わたしは確信している。（……）。死を得ることが叶ったら、ほんとうに穏やかに、ほんとうに満足して死のう、あたかもこの世で他にはいっさい何も望んだことも願ったこともなかったかのように。これこそ、わたしが運命と折り合うことを可能にしてくれるただ一つの恵みだ」。原文は以下に引く。

Dialogo di Tristano e di un amico, in *Tutte le opere*, pp. 184-185: «ardisco desiderare la morte, e desiderarla sopra ogni cosa, con tanto ardore e con tanta sincerità, con quanta credo fermamente che non sia desiderata al mondo se non da pochissimi. [...]. Se ottengo la morte morirò così tranquillo e così contento, come se mai null'altro avessi sperato né desiderato al mondo. Questo è il solo beneficio che può riconciliarmi al destino».

⁴⁴⁶ Cfr. *La vita solitaria*, vv. 20-22: «In cielo, / In terra amico agl'infelici alcuno / E rifugio non resta altro che il ferro».

「天でも地上でも、不幸な者たちには〔自らに死をあたえる〕刃のほかには、いかなる友も避難場所（逃げ道）も残っていない」。

⁴⁴⁷ Cfr. *Le ricordanze*, vv. 104-118: «E già nel primo giovanil tumulto / Di contenti, d'angosce e di desio, / Morte chiamai più volte, e lungamente / Mi sedetti colà su la fontana / Pensoso di cessar dentro quell'acque / La speme e il dolor mio. Poscia, per cieco / Malor, condotto della vita in forse, / Piansi la bella giovinezza, e il fiore / De' miei poveri dì, che sì per tempo / Cadeva: e spesso all'ore tarde, assiso / Sul conscio letto, dolorosamente / Alla fioca lucerna poetando, / Lamentai co' silenzi e con la notte / Il fuggitivo spirto, ed a me stesso / In sul languir cantai funereo canto».

「すでに若き日の喜びと、苦悩と、そして願望と、最初の動乱（心の激しい動き）の中で、わたしは何度も死を呼び、長い間庭の泉の縁に腰を下ろし、その水の中にわたしの希望と苦悩を〔沈め〕終わらせてしまおうという思いに耽っていた。それから、目に見えぬ病のために、生命の危機に陥り、美しき少年時代を、そして早くも散ろうとするわたしの惨めな日々（人生）の花咲ける時期を愛惜した。そしてしばしば夜中に、わたしの苦悩の証人であるベッドに座り、悲嘆に暮れ、かすかな光のもとで詩を作り、静寂と夜とともに、はかない生命を嘆き、衰弱の始まるころ、わたし自身に葬儀の歌〔1816年作の *Appressamento della morte* のこと〕を歌った」。

⁴⁴⁸ Cfr. *Ultimo canto di Saffo*, vv. 55-72: «Morremo. Il velo indegno a terra sparto / Rifuggirà l'ignudo animo a Dite, / E il crudo fallo emenderà del cieco / Dispensator de' casi. E tu cui lungo / Amore indarno, e lunga fede, e vano / D'implacato desio furor mi strinse, / Vivi felice, se felice in terra / Visse nato mortal. Me non asperse / Del soave licor del doglio avaro / Giove, poi che perir gl'inganni e il sogno / Della mia fanciullezza. Ogni più lieto / Giorno di nostra età primo s'involà. / Sottentra il morbo, e la vecchiezza, e l'ombra / Della gelida morte. Ecco di tante / Sperate palme e dilettoni errori, / Il Tartaro m'avanza; e il prode ingegno / Han la tenaria Diva, / E l'atra notte, e la silente riva».

「死のう。粗末な衣のような肉体が地上に投げ落とされるや、〔衣を脱いだ〕裸の魂は、デース〔※冥府 *Averno* の神ハーデス *Ade*=プルトン *Plutone*〕のもとへ避難するだろう。そして運命を盲目的に配剤する者の残酷な罪をあらためるだろう（ひどい過ちを正すだろう）。そしてあなた〔=サッフォが愛を捧げた *Faone*〕は——あなたにたいする長くむなしい愛と、長きにわたる忠心と、静まることのない熱望の無益な嵐が、わたし〔の心〕を締めつけた——幸福に生きるがいい、もし死すべき者（人間）として生まれた者が誰かかつて幸福に暮らしたことがあるのなら。寛大ならざるジュピターは甕の甘美な水をわたしにふりかけてくれることはなかった〔※ホメロスが『イリアス』XXIV, vv. 527-530 でゼウスの館に置かれてあるとした幸福のいっぱい詰まった甕のこと〕。わたしの少女期の幻想と夢〔=幸福の願い〕が減び消えてしまった後では。わたしたちの人生のもっとも幸せな日はどれも最初に過ぎ去る。病と老いと冷たい死の影が〔幸せな日々、若さに〕とって代わる（その下に忍び込む）。ほら〔かつて若いときに〕望まれた多くの栄誉と楽しい幻想のうちで、タルタロス〔※死者たちの国・冥界〕〔だけ〕がわたしに残されている。地獄の女神〔※*Proserpina*=*Ecate*〕と、暗黒の夜（闇）と、〔冥府の川の〕沈黙の岸辺が、〔わたしの〕勇敢な天分（高貴な魂）を迎える」。

周知のように、古代においては、自死は力や勇気、高貴さを示すものだった。レオパルディも《自死についての断片 *Frammento sul suicidio*》の中で、「古代においては、人々は英雄的勇気によって、幻想によって、激しい情熱によって自殺をしたのであり、彼らの死は光輝に満ちたものだった」（cfr. *Tutte le opere*, p. 198: «Anticamente gli uomini si uccidevano per eroismo per illusioni per passioni violente ec. e le morti loro erano illustri ec.»）と書いている。

実際、《小ブルータス》（1821年）第3節においても、自死は運命に対する毅然とした抗議の意志を示す、ティタンの行為として描かれている。

Bruto minore, vv. 38-45: «Guerra mortale, eterna, o fato indegno, / Teco il prode guerreggia, / Di cedere inesperto; e la tiranna / Tua destra, allor che vincitrice il grava, / Indomito scrollando si pompeggia, / Quando nell'alto lato / L'amaro ferro intride, / E maligno alle nere ombre sorride».

「おお、不当な運命よ、屈服することなど知らぬ勇敢な者は、死に至るまでの永劫の戦いをおまえと戦うのだ。そして、おまえの横暴な右手が勝利者として彼にのしかかるなら、彼は負けずにそれを払いのけ、勝ち名乗りを上げるのだ。己のわき腹深くに剣を浸して、暗黒の影〔=地獄の霊たち〕に向かって不敵な笑みを浮かべる、まさにその時に」。

⁴⁴⁹ 一般に 1832 年の作であると推定され、『オペレッテ・モラーリ』の付録に収められることが多いが、1820 年頃に作られた可能性を提示する研究者もいる。

⁴⁵⁰ *Tutte le opere*, p. 198: «il suicidio è la cosa più mostruosa in natura».

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 173.

⁴⁵² 《小ブルータス》においても、「自然」が、そしてまた「自然」の擬人化した姿であるジュピターが、持続的な不幸に苦しむ人間に自死を禁じているとされる。（ちなみにバンディーニは、「ジュピターが禁じる」というのを、「つまり宗教が禁じる」とことと注釈しているが、いささか短絡的にすぎるのではなからうか（Cfr. *Canti*, a cura di F. Bandini, Milano, Garzanti, 2003¹⁹, p. 64）。

Cfr. *Bruto minore*, vv. 58-60: «Quando gl'infausti giorni / Virile alma ricusa, / Riede natura, e il non suo dardo accusa?»; vv. 73-75: «A voi le morte ripe, / Se il fato ignavo pende, / Soli, o miseri, a voi Giove contende».

「雄々しい（勇敢な）魂〔の持ち主〕が不幸な日々（人生）を拒絶するとき、自然が戻ってきて、自分が放ったのではない槍〔=自分のあたえてやらない死〕を非難するとでもいうのか?」、「惨めな者〔=プロメテウスの息子〕たちよ、運命がゆっくりとしか迫ってこないとすれば、おまえたちだけに、ジュピターは死の彼岸〔※自ら死を選びとること〕を禁じているのだ」。

自死が自然に反する行為であることは、『省察集』にも述べられている。Cfr. Zibaldone, 1978 (23 Ottobre 1821): «Il suicidio è contro natura»(「自死は自然に反する」) e 2402 (29 Aprile 1822): «La natura vieta il suicidio»(「自然は自死を禁じる」)。

⁴⁵³ Zibaldone, 4074 (20 Aprile, Martedì di Pasqua, 1824).

⁴⁵⁴ 「死」と「眠り」の隠喩的關係は（レオパルディにおいては《野鷲の頌歌》や『省察集』260-263 頁にもあらわれているが）、すでに旧約聖書『列王記略 上』に見られ、またホメロス『イリアス』においては、「夢」が「死神」の兄弟とされている。シェイクスピアも『ハムレット』で、「死ぬこと、眠ること、眠ってたぶん夢をみること」としているし、また、ブレイクは『経験の歌』の中で「慈悲が死を眠りに変えた」（『テルザに』）と歌っている。「夢と死」について語ったボルヘスによれば、その他にも、クレム、ハイネ、ヴィニーヤ、「死＝夢」の等式を何度も繰り返したショーペンハウアーなどが例として挙げられる（J・L・ボルヘス『永遠の歴史』、土岐恒二訳、ちくま学芸文庫、2001 年、「隠喩」の項を参照）。レオパルディの直接的材源となった可能性の高いテクストとしては、フォスコロの詩《夕べに *Alla sera*》（この詩においては、「夕 sera」が「死の静けさ fatal quiete」を象徴するものとして、また「死 morte」が眠りにおける「永遠の虚無 nulla eterno」として提示されている）や、（苦しみからの解放としての「死」、無慈悲な母としての「自然」という捉え方も含め）『ヤコポ・オルティスの最後の書簡集 *Ultime lettere di Jacopo Ortis*』（lettera del 15 febbraio 1799: «il sonno eterno della morte»「死という永遠の眠り」；lettera del 14 marzo 1799: «[tu=la morte] mi rassembri simile al sonno della sera»「おまえ [=死] は夜の眠りに似ているとわたしには思える」）が考えられる。

ところで『ハムレット』の台詞「死ぬこと、眠ること、眠ってたぶん夢をみること」（«To die, to sleep: / To sleep, perchance to dream»）は、あまりにも有名な台詞「あるべきか、あるべきでないのか、それが問題だ」（«To be, or not to be, that is the question»）に続く言葉である。この独白（三幕一場）で主人公ハムレットは、先王である父が死んでふた月と経たぬうちに母ガートルードが先王の弟クローディアスと結婚したことを嘆いてみせるのであるが、遡って一幕二場の独白で、ハムレットは自死に思いをめぐらせている。「おお、この固い肉体が融けて、流れて、露に帰してしまえばいい！さもなければ、永遠なる神が自殺を禁ずる掟を定めてさえないなければ！」（«O, that this too, too solid flesh would, melt, / Thaw and resolve itself into a dew; / Or that the Everlasting had not fixed / His canon 'gainst self-slaughter!»）。『ハムレット』という劇が、その筋書きよりも哲学的な省察の方に重要性和作品の価値があることは異論のないところであろう。ここでのハムレットの心の内の烈しい表出に、人間が自ら死を選びとることは決して許されないというキリスト教の思想背景があることは間違いない。そして自死をめぐるこのハムレットの独白が、「あるべきか…」という実存の問いへとつながってゆくのである。この問いに対し色々と深読みを加えることも可能であろうが、虚心に台詞を読むことを提案するピーター・ミルワードによれば、「ある」こととは「無法な運命の投げつける石と矢弾を耐え忍ぶ」ことであり、「あるべきでない」とは「海なす苦難に武器を取って立ち向かい、戦ってこれを終らせる」ことに相当する。つまり、「ある」とはこの苛酷な世界に耐えることであり、「ない」とは何か思い切った行動に出て忍従に終止符を打つことというわけである（P・ミルワード『シェイクスピアの名台詞』、安西徹雄訳、講談社、1986 年、187-188 頁参照）。その「思い切った行動」についての思索が、まさに「自死」を軸に転回するのである。母の不実に対する幻滅の心情と、「自死」という形では復讐することの叶わない青年ハムレットのやりきれぬもどかしさは、ジャコモの愛し尊敬する、しかし自分に対して冷淡な母親アデライデに対する心理、そして母なる「自然」に対する愛憎相半ばする態度と、なにやら二重写しになって見えてくる。自死を禁じられたレオパルディの心のうちで、有無を言わずに苛酷な運命と対峙することを余儀なくされた “to be, or not to be” の内省は、想像世界に身を置くことで得られる「擬似的な死」へと向かってゆくしかなかったのではある

まいか。

⁴⁵⁵ *Tutte le opere*, p. 157.

⁴⁵⁶ Cfr. *Zibaldone*, 479-480 (8 Gennaio 1821): «Il veder morire una persona amata, è molto meno lacerante che il vederla deperire e trasformarsi nel corpo e nell'animo da malattia (o anche da altra cagione). Perché? Perché nel primo caso le illusioni restano, nel secondo svaniscono, e vi sono intieramente annullate e strappate a viva forza. La persona amata, dopo la sua morte, sussiste ancora tal qual'era e così amabile come prima, nella nostra immaginazione. Ma nell'altro caso, la persona amata si perde affatto, sottentra un'altra persona, e quella di prima, quella persona amabile e cara, non può più sussistere neanche per nessuna forza d'illusione, perché la presenza della realtà, e di quella stessa persona trasformata per malattia cronica, pazzia, corruttela di costumi ec. ec. ci disinganna violentemente, e crudelmente: e la perdita dell'oggetto amato non è risarcita neppur dall'immaginazione. Anzi neanche dalla disperazione, o dal riposo sopra lo stesso eccesso del dolore, come nel caso di morte. Ma questa perdita è tale, che il pensiero e il sentimento non vi si può adagiar sopra in nessuna maniera. Da ogni lato ella presenta acerbissime punte».

「親しい（愛する）人が死ぬのを見るのは、その人が病気で（あるいは他の理由で）衰弱したり、身も心も変わり果てたりするのを見るのよりも、ずっと痛ましくない（痛ましさの程度が少ない）。なぜか？ なぜなら、〔直ちに／若くして〕死んでしまえば幻想が残るが、病気で衰弱した場合には幻想は霧散し、完全に消え失せ、強い力で根こそぎにされるからである。その親しい（愛する）人は、死ねばその後も生前とまったく同じにわれわれの想像の中でずっと生き続ける。だが衰弱し変わり果ててしまえば、その親しい人〔の面影〕はすっかり失われてしまい、別人になってしまう。すると最初の〔元気だった時のその〕人、すなわち愛する親しかったその人は、いかなる幻想の力をもってさえ、もはや生き続けることはできない。なぜなら目の前の現実が、慢性の病気・狂気・乱れた習慣等々によって変わり果ててしまった人のまさに現前が、われわれを激しくも残酷に幻滅させるからである。愛した対象の〔幻滅を経て後の〕喪失は、想像力によってさえも埋め合わせられない。それどころか、絶望においても、極度の悲しみの後での安らぎによっても、〔その人が幻滅を与えずに〕死んだ場合とは異なり、埋め合わせられないのである。だが、この〔幻想の残らない〕喪失とは、いかなる仕方でも思考や感情がその上にくつろぐことのできない性質のものなのである。この〔幻想の残らない〕喪失は、どの点からみても〔＝思考に対しても感情に対しても〕、痛烈な傷を示す（痛手となる）」。

⁴⁵⁷ *Zibaldone*, 2451 (30 Maggio 1822).

⁴⁵⁸ シルヴィアの喚起する「永遠性」の観念については、繰り返しあらわれる（19 回）半過去形動詞に加え、追憶の中での彼女の歌の「永遠性」（v. 9: «tuo perpetuo canto»）にもあらわされている。

また、コライアコモの解釈によれば、シルヴィアには副次的に天体のイメージが付与されている。つまり、詩の中で示されるシルヴィアの性質は、上昇と下降のイメージ（v. 6: «salivi»; v. 61: «cadesti»）、目の輝きやその光輝に満ちた美（vv. 3-4: «beltà splendea / Negli occhi tuoi»）により、太陽の属性を帯びている（cfr. Colaiacomo, Claudio, *Camera obscura. Studio di due canti leopardiani*, Napoli, Liguori, 1992, pp. 139-146）。その解釈に従えば、「おまえはそうして一日を過ごしていたのだった」（vv. 13-14: «tu solevi / Così menare il giorno»）は、「おまえは昼の光を運んでいた」という意味にも受け取れる（『カンティ』の中で「giorno」はしばしば「昼の光」の意で用いられている）。そして、人生最良の時期に死んだシルヴィアは、正午という一日（＝一生）の頂点から急落下したかのようにも見えてくる。ともあれ、「シルヴィア＝天体」という副次的な読みを是認するならば、天の永遠の軌道をたどりつづける彼女は、ふたたび昇ってくるだろう。すると、その解釈は、半過去形動詞により余韻を残す詩の終わりから「追憶」の喚起に始まる第1行にふた

たび戻るといふ、円環的読みを要請することとなる。

⁴⁵⁹ 『省察集』では、まだ人生の不幸を知らない 16 歳から 18 歳くらいの乙女が純粹無垢の「花 *fiore*」に喩えられ、そうした少女の美を観想することが、神聖で天使のようなイメージをあたえ魂を高揚させ天国の樂園へといざなう、というエクスタシスに似た幸福感について語られている。以下を参照。

Zibaldone, 4310-4311 (30 Giugno 1828): «una giovane dai 16 ai 18 anni ha nel suo viso, ne' suoi moti, nelle sue voci, salti ec. un non so che di divino, che niente può agguagliare. [...] io non conosco cosa più di questa sia capace di elevarci l'anima, di trasportarci in un altro mondo, di darci un'idea di angeli, di paradiso, di divinità, di felicità».

「16 歳から 18 歳くらいの少女は、その容貌、仕種、声、躍動などに、何だかわからない神的なものを宿しており、何ものもそれ [= 神的なもの] に匹敵することはできない。(…)これほどに魂を昇華させ、われわれを別世界へ導き入れ、天使たちの、天国の、神聖さの、幸福の観念 (印象) を与えてくれるものを、わたしは他に知らない」。

⁴⁶⁰ Cfr. Tilgher, *op. cit.*, p. 178.

⁴⁶¹ ちなみに、自己を二重化してゆくプロセスが相互に交差し一つに編み合わせられつつ生起することを、メルロ＝ポンティは「キアスム *chiasme*」と呼ぶ。「主体」と「存在」の交差は、受肉し身体を介しての他者との共通了解により成り立つ世界においてではなく、受肉していない、つまりは想像上の重みのない身体しか持たぬところの夢の中で起こるとされる (『見えるものと見えないもの』)。だとすれば、夢が人間の意味を解明できる場ということになる。それはまた、フーコーが「眠りのうちで意識がまどろむとき、夢のなかでは実存が目覚める」 (『夢と実存』) と述べたことを思い起こさせる。両者ともに、夢の中で真実を見る、と考えたわけである。レオパルディが「死」を疑似的に体験するのは——もしくは「死」を目撃するのが——、夢にも似た追憶による想像世界の中 (《夢 *Il sogno*》では夢そのもののものの中) であることを考えれば、夢の中での死を通して生の真の意味に迫る、という態度において相通ずるところがあり、非常に興味深い。

⁴⁶² *Operette morali*, a cura di S. Orlando, Milano, Rizzoli, 1976, p. 191.

⁴⁶³ ペトラルカの有名な «*Chiare, fresche e dolci acque*» で始まるカンツォーネの 19 行目 «*alma ignuda*» も、死んで肉体を失った「魂」のことであり、無論レオパルディの念頭にはこの詩句があっただろう。

⁴⁶⁴ 「無限の標示」の詳細な分析はここでは省略するが、詩人が詩行に組み込んだ副次的なメッセージを一つだけ指摘しておきたい。それは «*natura*» と «*sicura*» による二度の押韻である。「*sicura*» は詩の文脈では直接的には「安全な・守られている」の意であるが、この押韻は、自然とその法則 (「生産と破壊の永遠に繰り返す過程」) が「確かな」ものであること (人間の能力を超えた不可避の抗い難い力、恒常的な揺るぎない力であること) を副次的に強調しているのではないかと考えられる。また一度目の方は 2 行をはさんで «*oscura*» と響き合っており、自然が謎にみちたものであることも示唆している。

⁴⁶⁵ Novalis, *Frammenti*, introduzione di E. Paci, traduzione di E. Pocar, Milano, Rizzoli, 1976, p. 440: «La morte è il principio romantico della nostra vita. La morte è la vita. Con la morte si rafforza la vita» (*Frammento*, 1798).

⁴⁶⁶ *Zibaldone*, 3813-3815 (31 Ottobre 1823) では、「la natura」= «la vita», «l'esistenza», «l'essere」、また «la felicità» = «la perfezione», «il compimento e il proprio stato della vita» という等式が見出される。

⁴⁶⁷ Cfr. *Tutte le opere*, p. 136.

⁴⁶⁸ 実際、《追憶》のこのくだりと直接関係していると考えられる『省察集』の一節で、レオパルディは次のように述べ、本当に死ぬことにたいする恐怖を語っている。

Zibaldone, 82: «Io era oltremodo annoiato della vita, sull'orlo della vasca del mio giardino, e guardando l'acqua e curvandomici sopra con un certo fremito, pensava: s'io

mi gittassi qui dentro, immediatamente venuto a galla, mi arrampicherei sopra quest'orlo, e sforzandomi di uscìr fuori dopo aver temuto assai di perdere questa vita, ritornato illeso, proverei qualche istante di contento per essermi salvato, e di affetto a questa vita che ora tanto disprezzo, e che allora mi parrebbe più pregevole».

「わたしは生に極度にうんざりしていて、庭の水槽の縁に臨み、水を凝視し戦慄を覚えつつ身を屈め、思ったものだった。もしこの中に身を投げたなら、わたしは直ちに浮上し縁に這い上がるだろう。そして命を失うことをひどく恐れた後で外に出ようと骨を折ることだろう。無事に〔水の外に〕戻ったなら、しばらくの間は助かったことを安堵し、今こんなにも蔑んでいるこの生に愛情を感じるだろう。そしてそのとき、生はもっと価値あるものに思えるだろう」。

⁴⁶⁹ Zibaldone, 291-292.

⁴⁷⁰ *Tutte le opere*, p. 110: «la vita debb'esser viva, cioè vera vita; o la morte la supera incomparabilmente di pregio».

⁴⁷¹ *Ibid.*: «[se la vita è] piena d'ozio e di tedio, che è quanto dire vacua, dà luogo a creder vera quella sentenza di Pirrone, che dalla vita alla morte non è divario».

「もし生が、空疎と言えるほどに無為と倦怠に満ちているならば、生と死には違いがないという、あのピッローネ〔※古代ギリシアの懐疑論哲学者。前 360-270 年〕の格言が本当だと思える」。

⁴⁷² 29 行目を参照。以下に全文を引く。

Tornami a mente il dì che la battaglia

D'amor sentii la prima volta, e dissi:

Oimè, se quest'è amor, com'ei travaglia!

Che gli occhi al suol tuttora intenti e fissi,

Io mirava colei ch'a questo core 5

Primiera il varco ed innocente aprissi.

Ahi come mal mi governasti, amore!

Perché seco dovea sì dolce affetto

Recar tanto desio, tanto dolore?

E non sereno, e non intero e schietto, 10

Anzi pien di travaglio e di lamento

Al cor mi discendea tanto diletto?

Dimmi, tenero core, or che spavento,

Che angoscia era la tua fra quel pensiero

Presso al qual t'era noia ogni contento? 15

Quel pensier che nel dì, che lusinghiero

Ti si offeriva nella notte, quando

Tutto queto pareva nell'emisfero:

Tu inquieto, e felice e miserando,

M'affaticavi in su le piume il fianco, 20

Ad ogni or fortemente palpitando.

E dove io tristo ed affannato e stanco

Gli occhi al sonno chiudea, come per febre

Rotto e deliro il sonno venia manco.

Oh come viva in mezzo alle tenebre 25

Sorgea la dolce imago, e gli occhi chiusi

La contemplavan sotto alle palpebre!

Oh come soavissimi diffusi

Moti per l'ossa mi serpeano, oh come

Mille nell'alma instabili, confusi 30

Pensieri si volgean! qual tra le chiome

D'antica selva zefiro scorrendo,
 Un lungo, incerto mormorar ne prome.
 E mentre io taccio, e mentre io non contendo,
 Che dicevi, o mio cor, che si partia 35
 Quella per che penando ivi e battendo?
 Il cuocer non più tosto io mi sentia
 Della vampa d'amor, che il venticello
 Che l'aleggiava, volossene via.
 Senza sonno io giacea sul dì novello, 40
 E i destrier che dovean farmi deserto,
 Battean la zampa sotto al patrio ostello.
 Ed io timido e cheto ed inesperto,
 Ver lo balcone al buio protendea
 L'orecchio avido e l'occhio indarno aperto, 45
 La voce ad ascoltar, se ne dovea
 Di quelle labbra uscir, ch'ultima fosse;
 La voce, ch'altro il cielo, ah!, mi togliea.
 Quante volte plebea voce percosse
 Il dubitoso orecchio, e un gel mi prese, 50
 E il core in forse a palpar si mosse!
 E poi che finalmente mi discese
 La cara voce al core, e de' cavai
 E delle rote il romorio s'intese;
 Orbo rimasto allor, mi rannicchiai 55
 Palpitando nel letto e, chiusi gli occhi,
 Strinsi il cor con la mano, e sospirai.
 Poscia traendo i tremuli ginocchi
 Stupidamente per la muta stanza,
 Ch'altro sarà, dicea, che il cor mi tocchi? 60
 Amarissima allor la ricordanza
 Locommisi nel petto, e mi serrava
 Ad ogni voce il core, a ogni sembianza.
 E lunga doglia il sen mi ricercava,
 Com'è quando a distesa Olimpo piove 65
 Malinconicamente e i campi lava.
 Ned io ti conosceva, garzon di nove
 E nove Soli, in questo a pianger nato
 Quando facevi, amor, le prime prove.
 Quando in ispregio ogni piacer, né grato 70
 M'era degli astri il riso, o dell'aurora
 Queta il silenzio, o il verdeggiar del prato.
 Anche di gloria amor taceami allora
 Nel petto, cui scaldar tanto solea,
 Che di beltade amor vi fea dimora. 75
 Né gli occhi ai noti studi io rivolgea,
 E quelli m'apparian vani per cui
 Vano ogni altro desir creduto avea.
 Deh come mai da me sì vario fui,
 E tanto amor mi tolse un altro amore? 80
 Deh quanto, in verità, vani siam nui!
 Solo il mio cor piaceami, e col mio core

In un perenne ragionar sepolto,
 Alla guardia seder del mio dolore.
 E l'occhio a terra chino o in sé raccolto, 85
 Di riscontrarsi fuggitivo e vago
 Né in leggiadro soffria né in turpe volto:
 Che la illibata, la candida imago
 Turbare egli temea pinta nel seno,
 Come all'aure si turba onda di lago. 90
 E quel di non aver goduto appieno
 Pentimento, che l'anima ci grava,
 E il piacer che passò cangia in veleno,
 Per li fuggiti dî mi stimolava
 Tuttora il sen: che la vergogna il duro 95
 Suo morso in questo cor già non oprava.
 Al cielo, a voi, gentili anime, io giuro
 Che voglia non m'entrò bassa nel petto,
 Ch'arsi di foco intaminato e puro.
 Vive quel foco ancor, vive l'affetto, 100
 Spira nel pensier mio la bella imago,
 Da cui, se non celeste, altro diletto
 Giammai non ebbi, e sol di lei m'appago.

愛の苦しみを初めて知ったあの日のことが、ぼくの記憶に戻ってくる。〔あの日〕ぼくは言った。「嗚呼、もしこれが愛というものならば、何と苦しいものなのだ！」

視線をたえず地にじっと据えたまま、ぼくは彼女を見ていた。このぼくの心に初めて通路を開き、無邪気に入ってきた彼女だった。

ああ愛よ、おまえはぼくをなんと苛酷に支配したことだろう！ なぜ、こんなにも甘美な感情が、これほど多くの渴望と、これほど多くの苦しみを、齎さねばならなかったのか？

そして、大きな喜びがこの胸におりてきたというのに、なぜその喜びは穏やかでもなく、純粹で完全でもなく、それどころか苦悩と嘆きに満ちているのだろうか？

さあ言ってくれ、感じやすい心よ、おまえがあゝの〔愛の〕思い——それにくらべれば、〔ほかの〕どの満足（喜び）も倦怠にほかならなかった——のなかで、味わった恐れと不安がどのようなものであったかを。

昼に、夜に——その時この半球〔＝北半球〕のすべてが静まりかえってみえる——おまえ〔＝ぼくの心〕をくすぐっていたあの〔愛の〕思い。

動揺したおまえ、幸福でもあり、また哀れでもあるおまえは、はげしく打ち震え、〔寝台の〕羽毛のうえで、ぼくの体を、絶え間なく疲れさせていた。

そこで〔＝寝台で〕、ぼくは悲しみに暮れ、苦しみに悶え、憔悴して、眠りに身をゆだね（眠るために）、目を閉じていた。〔だが〕眠りは、あたかも熱病のせいであるかのようにかき乱され、消えてしまうのだった。

おお、なんと生き生きと、甘美な像（面影）が、闇のなかにあらわれたことか。閉じたまなこは、その像を瞼の下でじっと見つめていた！

おお、なんと甘美このうえない震え（身震い）が、ぼくのからだの骨の髄まで（全身に）、広がりはいまわったことだろう。おお、魂のなかを、何と多くの定まらぬ、混乱した思考がめぐったことか！

あたかも古い森の茂みのあいだを吹きぬける西風が、長い不明瞭なざわめきをひき起こすように。

そして、ぼくが黙し、〔去りゆく幻影を〕争って引き止めようとしないうでいた時、おお、ぼくの心よ、おまえは何を言っていたのだ？ おまえが苦しみ震えたまさにその原因であ

る彼女〔の幻影〕が去ってゆこうとしていたのに。

ぼくの中で愛の焰が燃え立つのを感じるやいなや、それ〔＝愛の焰〕を和らげてくれる（鎮めてくれる）微風も飛び去っていった。

夜明けに、ぼくは眠ることなく、〔寝台に〕横になっていた。そして、ぼくをひとり残して孤独にする駿馬たちが、父の館の下で蹄を打ち鳴らしていた。

そして、まだ恋を知らなかったぼくは、恐れながら、静かに、暗闇のなか、露台の方に向かっ、食欲な耳と開いた目を向けたが、無駄だった。

〔彼女の〕声を聞くためだった。あの唇から発せられるはずの最後の声を聞くためだったのだ。天は、嗚呼、ぼくからほかのものは〔すべて〕取り上げてしまったのだから、ただ声を聞こうとしていたのだった。

何度、人々〔＝使用人や御者たち〕の声が、疑わしい（明瞭には聞きわけられぬ）耳を打ち、〔その度に〕ぼくは悪寒にとらわれ、迷った心が動悸を打ちはじめたことだろう！

そして、ついに、その愛しい声が、ぼくの心に降りそそぎ、馬たちと車輪の響きが聞こえた後で、

ぼくは、愛する人を失ったまま、動悸を打ちながら寝台にうずくまり、目を閉じて、手で胸おさえ、ため息をついた。

それから、震える膝をひきずりながら、茫然として、静まりかえった部屋で言ったのだ。「ほかに何か、ぼくの心を感動させるようなものがあるだろうか？」と。

そのとき、このうえなくつらい思い出が、ぼくの胸に棲みついた。そして、だれの声にも、だれの姿にたいしても、ぼくの心を閉ざしたのであった。

そして、長くつづく痛みが、ぼくの胸に浸み透った。まるで天が一面に陰鬱な雨を降らせ、野辺を洗うように。

ただ泣く（嘆き苦しむ）ために生まれた、この〔不幸な〕ぼくに、愛よ、おまえが最初の試練（苦難）をあたえたとき、ぼくは18歳の少年で、おまえのことを知らなかった。

その時〔＝18歳の時〕どんな楽しみもぼくには蔑むべきものだった。天の星々の笑み〔＝光・輝き〕も、あるいは穏やかな夜明けの静寂も、野原の緑の草木も、ぼくにとって心地好いものではなかった。

そのとき、ぼくの胸のうちでは、〔現世的な〕栄誉への愛も——それは〔以前には〕いつも、ぼくの胸をととても熱くしていた〔のに〕——沈黙してしまった。なぜなら、〔愛する女性の〕美への愛が、そこに〔＝ぼくの胸のなかに〕棲みついてしまったからだった。

ぼくは平生の研究に目を向けることもしなかったし、研究自体がぼくには虚しいものと思われた。研究に比して、ほかのすべての願望をぼくは虚しいものだと考えてきたのに。

ああ、いったいどうして、それほどにぼくは〔以前の〕自分と違ってしまったのか、それほど〔大きな〕愛を、別の愛がぼくから奪い去ったのか？ ああ、ほんとうに、ぼくたちはなんと移ろいやすいことだろう！

ぼくの心だけが、ぼくを喜ばせていた。そして、ぼくの苦しみを見守りながら、ぼくの心との永続的な対話のなかに埋もれることだけが、ぼくの喜びだった。

地に伏した〔ぼくの〕目、自らのうちに没入し、逃げるようにさまよいながら、優美な顔にも、醜い顔にも出会う（見る）ことに耐えられなかった。

なぜなら、ぼくのは、胸に描かれた純潔な、無垢な像（幻影）を〔人々の顔を見ることによって〕曇らせる（かき乱す）のを恐れていたから。湖の水は風が吹くと波立ち乱れるものだが。

そして、十分に（心ゆくまで）楽しんだことがないという、その悔恨の気持ち——それはぼくたちの魂（心）に重くのしかかり、過ぎた快樂（喜び）を毒に変える——は、

過ぎ去りし日々ゆえにぼくの心を苦しめた。なぜなら、羞恥心は、この〔ぼくの〕心に、つらい〔刺すような〕痛みを決して齎さなかったからだ。

天に、あなた方に、高貴な魂たちよ、ぼくは誓って言おう。低俗な欲望が、ぼくの胸に

入りこんだのではないと。ぼくは、純粹でけがれのない炎（情熱）に燃えたのだと。

その炎はまだ生きていて、情愛もまだ生きている。ぼくの思考のなかで、あの美しい姿（幻影）も生きている。その姿からは、天上的な喜び以外には、どんな喜びも

ぼくは決して得ることがなかった。そして、その〔想像の〕姿だけで、ぼくは満足するのだ。

⁴⁷³ *Zibaldone*, 1017-1018 (6 Maggio 1821). 原文は第1章で引用した（本文145頁参照）。

⁴⁷⁴ Cfr. vv. 30-31: «Mille nell'alma instabili, confusi / Pensieri si volgean!».

「幾多の定まらぬ、混乱した思考が、魂のなかをめぐる」。

⁴⁷⁵ *Zibaldone*, 3913-3914 (26 Novembre 1823).

⁴⁷⁶ アスパジアは、古代ギリシア、アテネ全盛期の指導者ペリクレス（前5世紀）の愛人（内縁の妻）で、ルネサンスの高級娼婦（*cortigiana*）にあたるような身分であったと考えられる。なお、諸注が提示しているように、レオパルディはファンニへの手紙の中で「アスパジアはあなたです」と言っている。

⁴⁷⁷ 最近ではこれらの詩を“*canti dell'amore fiorentino*”（「フィレンツェでの恋愛を題材とした詩」）と呼ぶ研究者が多いが、それでもやはり的確な呼び名とは思われない。というのも、そのような呼び名では、これらの詩で歌われる愛を結局のところファンニにたいする愛として限定的に解釈することになりかねないからである。

⁴⁷⁸ 評者によっては同様の指摘をしている者もいる。たとえばバンディーニの注釈では、「愛についてはこれまで繰り返し語られ書かれてきたけれども、そして人間に共通の経験であるけれども、各人がそれぞれの愛を二度と同じ経験ができないような仕方では生きている」とされている（cfr. *Canti*, a cura di F. Bandini, *cit.*, p. 229: «Malgrado si sia tanto parlato e scritto dell'amore e sia esperienza comune tra gli uomini, ognuno vive in modo irripetibile questa esperienza»）。

しかし、フォスラーの言うように、詩人はその「新しい」経験を呼ぶための言葉を知らないと言いたいのだろう。

Cfr. Vossler, K., *Leopardi*, *cit.*, p. 269: «pure la parola “Amore” non ricorre mai nella poesia evidentemente perché di fronte alla novità dell'esperienza essa sarebbe apparsa troppo logora poiché ogni appiccio a cose già passate e già esistite avrebbe potuto dare l'impressione di uno sminuimento. “Io non ho nome per ciò”».

「この詩には『愛』という言葉が一度もあらわれない。理由は明白である。その経験の新しさの前では、『愛』という言葉はいかにも使い古されたものに見えるからであり、過去に既に存在したものに事寄せればどうしても価値が減じるという印象を与えかねないからである。だから、『わたしはそれを名指す言葉を持ち合わせていない』ということなのである」。

⁴⁷⁹ この「相貌 *aspetto*」の解釈は研究者の中で割れている。ジュゼッペ・デ・ロベルティスやガッロ／ガルボリは、愛する女性の相貌を指すとする解釈するが、フビーニ／ビージやギデッティ、ドッティらは、愛する女性以外の女性たちの相貌であると解釈する。それらに対してリゴーニは、ストラッカーリの解釈を支持して、「事物(全般)の現実 *la realtà delle cose*」であるとしている（諸注釈版については巻末の「書誌」を参照）。

⁴⁸⁰ 愛の両義的性格は詩のテーマとして文学史上新しいものではないが、レオパルディにとっての愛の両義的性格を最もよくあらわしている語“*delirio*”に注目したい。《心を占める思い》の129行目にあらわれる「*delirio*」について、注釈者たちは見過ごしているか、若しくはデ・ロベルティスをはじめとして、前行の「*diletto*」と同義に解釈している。ここでは文字通り「熱狂状態」（それは激しい幻影を伴うだろう）、または医学的な意味で「譫妄状態」と解釈の方が適当であろう。それは懊悩によって引き起こされる場合もあるだろうし、歓喜のきわまった状態の場合もあるだろう。後者の場合には、きわまって陶然となり外界にたいする感覚が失われれば、エクスタシスにも近い状態となろう。この詩にあらわれる「*delirio*」関しては、諸注釈者の解釈するように同義の語を同じフレーズを使っ

て繰り返すと見なすよりも、同じ言い回しのフレーズを使い反意語に置き換えることによって愛の思いの両義的性質を強調していると考えられないだろうか。レオパルディによれば、すべての「熱狂状態 *entusiasmo*」(＝倦怠 *noia* とは正反対の状態)は生きている実感を与えるものであるから、そう解釈しても全く矛盾はない。ただ、諸注釈者の説明にあるように“*diletto*”の同義語と解釈できる可能性も否定しきれない。その場合には漸増法的に“*diletto*”をさらに上回る歓喜、すなわち天上的な悦楽状態を“*delirio*”は意味しているとも受け取れるであろう。この疑問を解くためには、レオパルディの別のテキストとの比較検討が有効となるかも知れない。“*delirio*”という語は『カンティ』の中では他に、複数形 «*deliri*» が《アスパジア》の 65 行目で一度、形容詞 «*deliro*» としては《初恋 *Il primo amore*》の 24 行目で一度あらわれるのみである。《初恋》の方では、報われぬ不幸な愛の齎す懊悩、それによって睡眠を妨げられるような熱病的状態を指して使われている(『初恋の日記 *Diario del primo amore*』にも同様の記述を見出す。Cfr. *Tutte le opere*, p. 354: «*Ieri, avendo passato la seconda notte con sonno interrotto e delirante [...]*»「昨日、眠りは遮られ錯乱して二度目の夜を過ごした(・・・)」。《アスパジア》においては、愛によって引き起こされる「激しい感情・幻影にとらわれた状態」の意で使われており、それは「苦悩・煩悶」ともとれるし、「歓喜・悦楽」とも解せる。それゆえ、レオパルディは『カンティ』の中でこの語をもっぱら愛によって引き起こされる懊悩・煩悶もしくは歓喜のきわまった熱狂状態を両義的に表現するために用いたと考えることができる。ちなみに『オペレッテ・モラーリ』においては 3 回あらわれ、それぞれ、読書の快楽によって引き起こされる甘美な「自己消失・エクスタシーの状態」(《パリーニあるいは榮譽について》)、文字通りの(否定的な意味での)「狂乱・譫妄状態」(《オットニエーリ語録》)、“*vaneggiamento*”と並列され「狂気・精神錯乱」(《鳥への賛辞 *Elogio degli uccelli*》)の意で使われている(《アスパジア》では 65 行目で «*deliri*» があらわれた後、105 行目で «*vaneggiar*» という名詞化した動詞もあらわれる。これは愛の負の側面を表現する語であり、『カンティ』において *hapax* である)。《パリーニあるいは榮譽について》でのみ、“*dolcissimo*”という形容詞を伴い快楽の意で使われているが、いずれにせよ、どれも詩で表現される愛の歓喜／懊悩とは表面上関係のない文脈で用いられているため、『カンティ』の中にあらわれる愛の“*delirio*”の意を決定するための比較検討の材料としては不十分であることがわかる。だがこうして見ると、少なくともレオパルディにおいて“*delirio*”はむしろその負の性格を帯びてあらわれる傾きがつよいようにも思われるが、後で引く弟カルロへの手紙では、愛の「歓喜・悦楽」の意味を帯びて用いられており、やはり片方の意味に決定することはできない。ただ確かなのは、“*delirio*”が正常・平静な状態からの「逸脱」——それは激しい幻影を伴い、レオパルディにおいてはもっぱら愛によって引き起こされる——を意味するということである。

⁴⁸¹ *Zibaldone*, 59.

⁴⁸² ロラン・バルト『恋愛のディスクール・断章』、三好郁朗訳、みすず書房、1980 年、38 頁参照。

⁴⁸³ *Zibaldone*, 59.

⁴⁸⁴ Lettera a Carlo Leopardi (Bologna, 30 Maggio 1826), in *Tutte le opere*, p. 1254.

⁴⁸⁵ 《アーリマンに *Ad Arimane*》においても、次のような一節を見出す。

«Non ti chiedo nessuno di quelli che il mondo chiama beni: ti chiedo quello che è creduto il massimo de' mali, la morte. (non ti chiedo ricchezze ec. non amore, sola causa degna di vivere ec.» (in *Tutte le opere*, p. 350).

「わたしはおまえに、世界で善と呼ばれているものを何ひとつ請い求めはしない。ただ悪のうちで最大と信じられているものを請い求める。それは死だ。(富をくれとも頼まないし、生の唯一の立派な理由である愛をくれとも頼みはしない)」。

⁴⁸⁶ 《コンサルヴォ》においても同様の言説が見られる。

Cfr. *Consalvo*, vv. 99-100: «Due cose belle ha il mondo: / Amore e morte».

⁴⁸⁷ Cfr. *Amore e Morte*, vv. 27-44: «Quando novellamente / Nasce nel cor profondo / Un amoroso affetto, / Languido e stanco insiem con esso in petto / Un desiderio di morir si sente: / Come, non so: ma tale / D'amor vero e possente è il primo effetto / Forse gli occhi spaura / Allor questo deserto: a sé la terra / Forse il mortale inabitabil fatta / Vede omai senza quella / Nova, sola, infinita / Felicità che il suo pensier figura: / Ma per cagion di lei grave procella / Presentendo in suo cor, brama quiete, / Brama raccorsi in porto / Dinanzi al fier disio, / Che già, ruggiando, intorno intorno oscura».

「心の奥深くに、ひとつの愛情が新たに生まれるやいなや、それと一緒に憔悴し衰弱した胸のうちでは、死の願望が感じられる。なぜか、わからない。だが、真の力づよい愛の第一の効果（影響）は、そのようなものだ。たぶんそのときには〔＝愛が生まれるときには〕、この荒野〔＝愛のない生〕が、〔愛情を抱く者の〕目を怖れさせるのだ。たぶん死すべき者〔＝人間〕は、この世界には自分の思考がつくり出す、あのかつて感じたことのない（並外れた）、唯一の、無限の幸福が欠けており、そのような世界が自分にとって、住むことのできない土地になってしまうのを見るのだ。だがそのために〔＝まさしく幸福を求めるがゆえに〕、荒々しい〔苦悩の〕嵐を心のなかで予感して、すでに、轟きながら、あたり一面を闇に包みこむ激しい熱望〔の嵐〕を前にして、風ぎを切望し、港に身を寄せる（避難する）ことを切望するのだ」。

ここでは、詩人は《心を占める思い》のような強力な幻想からすでに覚め、愛の幻想を冷静な目で観察している。

⁴⁸⁸ Cfr. *Amore e Morte*, vv. 88-90: «Ai fervidi, ai felici, / Agli animosi ingegni / L'uno e l'altro di voi conceda il fato».

「〔愛の感情に〕燃えたつ者たちに、幸福なる者たちに、勇敢な天分（性質）を持つ者たちに、運命がおまえたち〔＝愛と死〕の両方をともにあたえてくれますように」。

⁴⁸⁹ Cfr. Ceragioli, Fiorenza, *Lingua e stile nei Canti fiorentini e in Asapasia*, in AA.VV., *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 239-240: «Leopardi costituisce lo stato di amore, che trasfigura la vita, e quello di morte, che toglie la vita [...] e il massimo dei beni consiste nell'immediato passaggio dall'uno all'altro stato, senza cadere nella vita priva di amore, sulla quale ha potere il fato (situazione che sarà contemplata in *A se stesso*)».

⁴⁹⁰ 《自分自身に *A se stesso*》の全文を以下に引く。

Or poserai per sempre,
Stanco mio cor. Però l'inganno estremo,
Ch'eterno io mi credei. Però. Ben sento,
In noi di cari inganni,
Non che la speme, il desiderio è spento. 5
Posa per sempre. Assai
Palpitasti. Non val cosa nessuna
I moti tuoi, né di sospiri è degna
La terra. Amaro e noia
La vita, altro mai nulla; e fango è il mondo. 10
T'acqueta omai. Dispera
L'ultima volta. Al gener nostro il fato
Non donò che il morire. Omai disprezza
Te, la natura, il brutto
Poter che, ascoso, a comun danno impera, 15
E l'infinita vanità del tutto.

今おまえは永久に休息するがよい、わたしの疲れた心よ。わたしが永遠だと（永遠につづくものと）信じていた最後の幻想〔＝愛という幻想〕は、消滅した。消滅したのだ。わ

たしははっきりと感じる、わたしたち〔＝わたしとわたしの心〕の中で、大切な〔愛の〕幻想の希望だけでなく、その願望までもが消えてしまったのを。休息するのだ、永久に。おまえ〔＝わたしの心（心臓）〕はもう充分に動悸を打った。おまえの動き〔＝わたしの感動〕に値するものは何もなく、地上〔のすべて〕は、おまえの嘆息（願望）に値しない。生はつらく、倦怠、それ以外の何ものでもない。そして世界は汚泥だ。今やもうおまえ〔＝わたしの心〕は安まるがよい。これを最後に絶望するのだ。われわれの種族〔＝人類〕に、運命は死ぬことしか与えなかった。今や軽蔑するのだ、おまえ自身を、自然を、すべてを支配して不幸にする隠然たる恐ろしい力を、そしてすべての〔事物の〕無限の虚無性を。

⁴⁹¹ Cfr. Lettera a Pietro Giordani (Recanati, 19 Novembre 1819), in *Tutte le opere*, p. 1089-1090.

⁴⁹² Cfr. Lettera a Pietro Giordani (Recanati, 17 Dicembre 1819), in *Tutte le opere*, p. 1090.

⁴⁹³ Cfr. *La vita solitaria*, vv. 39-48: «Amore, amore, assai lungi volasti / Dal petto mio, che fu sì caldo un giorno, / Anzi rovente. Con sua fredda mano / Lo strinse la sciaura, e in ghiaccio è volto / Nel fior degli anni. Mi sovviene del tempo / Che mi scendesti in seno. Era quel dolce / E irrevocabil tempo, allor che s'apre / Al guardo giovanil questa infelice / Scena del mondo, e gli sorride in vista / Di paradiso».

「愛よ、愛よ、かつてあれほどに熱かった——否むしろ燃えたぎっていた——わたしの心から、おまえはずっと遠くへ飛び去った。不運がその冷たい手で、わたしの心を締めつけ、〔わたしの心は〕人生の花盛り〔＝青春〕に、氷に変えられた（凍りついた）。おまえ〔＝愛〕が、わたしの心のなかに降りてきた（深くに入りこんだ）、甘美な取り戻しようもないあの時のことを思い出す。その時、若者の目には、世界のこの不幸な舞台が幕を開け、天国のような様子で微笑んだものだった」。

⁴⁹⁴ 比較的短い詩なので、ここに全文を引く。

Cara beltà che amore
 Lunge m'inspira o nascondendo il viso,
 Fuor se nel sonno il core
 Ombra diva mi scuoti,
 O ne' campi ove splenda 5
 Più vago il giorno e di natura il riso;
 Forse tu l'innocente
 Secol beasti che dall'oro ha nome,
 Or leve intra la gente
 Anima voli? o te la sorte avara 10
 Ch'a noi t'asconde, agli avvenir prepara?
 Viva mirarti omai
 Nulla spene m'avanza;
 S'allor non fosse, allor che ignudo e solo
 Per novo calle a peregrina stanza 15
 Verrà lo spirto mio. Già sul novello
 Aprir di mia giornata incerta e bruna,
 Te viatrice in questo arido suolo
 Io mi pensai. Ma non è cosa in terra
 Che ti somigli; e s'anco pari alcuna 20
 Ti fosse al volto, agli atti, alla favella,
 Saria, così conforme, assai men bella.
 Fra cotanto dolore
 Quanto all'umana età propose il fato,
 Se vera e quale il mio pensier ti pinga, 25

Alcun t'amasse in terra, a lui pur fora
 Questo viver beato:
 E ben chiaro vegg'io siccome ancora
 Seguir loda e virtù qual ne' prim'anni
 L'amor tuo mi farebbe. Or non aggiunse 30
 Il ciel nullo conforto ai nostri affanni;
 E teco la mortal vita saria
 Simile a quella che nel cielo india.
 Per le valli, ove suona
 Del faticoso agricoltore il canto, 35
 Ed io seggo e mi lagno
 Del giovanile error che m'abbandona;
 E per li poggi, ov'io rimembro e piagno
 I perduti desiri, e la perduta
 Speme de' giorni miei; di te pensando, 40
 A palpar mi sveglio. E potess'io,
 Nel secol tetro e in questo aer nefando,
 L'alta specie serbar; che dell'imago,
 Poi che del ver m'è tolto, assai m'appago.
 Se dell'eterne idee 45
 L'una sei tu, cui di sensibil forma
 Sdegni l'eterno senno esser vestita,
 E fra caduche spoglie
 Provar gli affanni di funerea vita;
 O s'altra terra ne' superni giri 50
 Fra' mondi innumerabili t'accoglie,
 E più vaga del Sol prossima stella
 T'irraggia, e più benigno etere spiri;
 Di qua dove son gli anni infausti e brevi,
 Questo d'ignoto amante inno ricevi. 55

愛しい美よ、神聖な影として夢の中でわたしの心を揺さぶる時のほかは顔を隠しながら、あるいは陽がもっとも美しく輝き、自然の微笑みがもっとも美しく光る野辺において、遠くからわたしに愛を吹きこむ愛しい美よ。たぶんおまえは、黄金からその名を得た無垢の時代〔＝黄金時代〕を幸福にした。〔だが〕いま、精よ、おまえは人々のあいだを軽やかに飛んでいるのか？ あるいはけちな（出し惜しみする）運命が、わたしたちからおまえを隠し、未来〔の人々のため〕に取っておくというのか？

今や、おまえを生きたものとして眺める（観想する）希望は、わたしには一切残されていない。わたしの魂が〔肉体を捨てて〕裸になり、ひとり未知の^{みち}径を通り、異郷の宿〔＝天国〕へ赴くときでなければ。かつてわたしのたよりなく暗い生が最初に始まったときには、この不毛な地上〔＝人生〕でおまえが〔人生の旅の〕道連れになる（おまえに出会える）と思った。だが、地上にはおまえに似たものなど何もない。かりにおまえの貌（姿）に、仕種に、話し振りに、比するものがあつたとしても、すっかり似ていながらも、おまえよりずっと美しくないことだろう。

運命が人間の生に定めたこれほどの苦しみのうちにあつて、もし誰かが地上で、あるがままのおまえ、あるいはわたしの心が思い描くとおりのおまえを愛することがあるとしたなら、その者にとっては、この〔世の〕生はきっと至福であろう。そして、わたしにははっきりとわかるのだ、おまえへの愛が、若き日々にしたように、称賛（栄光）と美德をふたたびわたしに追求させるだろうということが。だが天は、われわれの苦悩に何の慰めもあたえなかった。そして、おまえとともにあるならば、死すべき〔人間の〕生も、天で神

の恩寵に浴する（至福に満ちた）生と似たものになるだろう。

つらい仕事にいそむ農夫の歌が谷には響いている。わたしはそこに腰を下ろし、わたしから離れていく若き〔日々の〕幻想を嘆く。そしてわたしは丘陵で、失われてしまった願望を、そして失われてしまったわが〔若かりし〕日々の希望を思い出し、哀惜する。〔その丘陵で〕おまえのことを思いながら、わたしは〔ふたたび〕目覚め〔愛の感情に〕胸をはずませる。もしわたしが、陰鬱な世紀（時代）において、この悪辣な雰囲気の中かで、気高き姿〔＝おまえという愛の理想像〕を持ちつづけることができるとよいのだが。わたしに真実〔のおまえを持つこと〕は許されていないのだから、その像に〔＝愛の観念上のイメージによってのみで〕、わたしは充分に（まずまず）満足する。

もしおまえが、あの永遠のアイデアのひとつ——可感的な（目に見える）かたちを纏い、そのはかない衣〔＝肉体〕の中で陰鬱な生の苦悩を感じることを、永遠の叡智〔＝神〕が禁ずるようなアイデアのひとつであるとするならば、あるいは、もしおまえが、かなたの天の〔存在しうる〕無数の世界のなかの別の大地〔＝惑星〕に迎え入れられ、太陽よりも美しい近くの星に照らされながら、より晴朗な大気を呼吸しているとするならば、〔人生の〕歳月が不吉で短いこの地上から、〔おまえの〕見知らぬ恋人のこの頌歌を受けとってくれ。

⁴⁹⁵ Cfr. *Tutte le opere*, p. 85: «Avranno tuttavia qualche mediocre conforto da quel fantasma che essi chiamano Amore».

「それでも〔ジュピターの与える酷い運命もかわらず、人間たちは〕、彼らが〈愛〉と呼ぶ幻から、いくらかの月並みな慰めを得ることだろう」。

⁴⁹⁶ たとえば《アンジェロ・マイに》の 129 行目に、愛は「われわれの生の究極の幻想 ultimo inganno della nostra vita」という表現が見出され、レオバルディが愛を他の諸々の幻想と同様に「欺瞞 inganno」であると認識していたことが窺われる。しかし、それは詩人にとって、過酷な生と不毛な現実に対する「最後の ultimo」砦としての意味を持っていただろう。

結論

⁴⁹⁷ Cfr. *Il primo amore*, vv. 82-84: «Solo il mio cor piaceami, e col mio core / In un perenne ragionar sepolto, / Alla guardia seder del mio dolore, / alla guardia seder del mio dolore».

⁴⁹⁸ Cfr. *Elogio degli uccelli*, in *Tutte le opere*, p. 153-154: «O che questi dicano il vero o no, certo fu notevole provvedimento della natura l'assegnare a un medesimo genere di animali il canto e il volo; in guisa che quelli che avevano a ricreare gli altri viventi colla voce, fossero per l'ordinario in luogo alto; donde ella si spandesse all'intorno per maggiore spazio, e pervenisse a maggior numero di uditori. E in guisa che l'aria, la quale si è l'elemento destinato al suono, fosse popolata di creature vocali e musiche. Veramente molto conforto e diletto ci porge, e non meno, per mio parere, agli altri animali che agli uomini, l'udire il canto degli uccelli. E ciò credo io che nasca principalmente, non dalla soavità de' suoni, quanta che ella si sia, né dalla loro varietà, né dalla convenienza scambievole; ma da quella significazione di allegrezza che è contenuta per natura, sì nel canto in genere, e sì nel canto degli uccelli in ispecie. Il quale è, come a dire, un riso, che l'uccello fa quando egli si sente star bene e piacevolmente».

「彼ら〔※Buffon など〕の言うこと〔※初期的な文明生活を営む人間たちの近くではその影響で、鳥たちが魅惑的な声を持ち、その歌が非常にメロディアスに奏されることなど〕が本当であるにせよ間違いであるにせよ、自然が動物の同じひとつの種属に歌と飛翔を与えたことは注目すべき配慮であった。自然は、他の生き物たちをその声で楽しませる任務を負っていた者〔＝鳥〕が通常高い場所において、そこから声が周囲のより大きな空間に広がり、大勢の耳に届くようにした。そしてまた、音のためにある元素である空気（大空）

が、音声的で音楽的な被造物〔＝鳥〕の住み処となるようにしたのだ。本当に、鳥たちの歌を聴くことは、われわれに、そしてわたしの見たところでは人間たちだけでなく動物たちにも同じくらい、慰めと気晴らしを与えてくれる。そしてそのことは主として、わたしが信ずるに、音の甘美さ——それがどれほど大きなものであらうと——に由来するのではなく、音の多様性から来るのでもなく、〔音の〕相互の調和から来るのでもない。その安堵感と愉楽は、一般に歌に、そしてとりわけ鳥たちの歌に生来そなわったあの陽気さの表示から生まれる。鳥の歌は、言ってみれば、鳥たちが気分良く愉快に感じているときにする笑いなのだ」。

レオパルディは『省察集』159頁においても、鳥の歌が齎す聴覚の喜びを、その飛翔と結びつけて考察している。

499 註 347 参照。

500 Cfr. *Tutte le opere*, p. 152: «lepri [...] la notte, ai tempi della luna, e massime della luna piena, saltano e giuocano insieme, compiacendosi di quel chiaro».

「夜、月が出る時、とりわけ満月が出る時、兎たちは跳ね、一緒になって遊ぶ、あの〔月の〕光を喜びながら」。

ここでは、世界で一番幸福な生き物である鳥と同様に自分の「喜び letizia」を表現する動物として、「月」のもとで踊る兎が挙げられている（この作品中には、“letizia”の他にも「喜び」を表現するための類義語が多用されている。名詞だけ見ても次のような語があらわれる。“giocondità”, “gioia”, “godimento/-i”, “diletto/-i”, “festa”, “allegrezza”, “contentezza/-e”, “piacere”, “amenità”, “vaghezza”, ecc.）。

月のもとで踊る兎は、《孤独な生》の中にもあらわれる（cfr. *La Vita solitaria*, vv. 70-71: «O cara luna, al cui tranquillo raggio / Danzan le lepri nelle selve» 「親愛なる月よ、おまえの静かな光を受けて、森で兎たちが踊る」）。

501 Cfr. *Amore e Morte*, vv. 96-111: «E tu, cui già dal cominciar degli anni / Sempre onorata invoco, / Bella Morte, pietosa / Tu sola al mondo dei terreni affanni, / [...] / Chiudi alla luce omai / Questi occhi tristi, o dell'età reina. / Me certo troverai, qual si sia l'ora / Che tu le penne al mio pregar dispieghi, / Erta la fronte, armato, / E renitente al fato».

「すでに人生の始まったときから、わたしはいつもおまえを敬意をこめて呼び求めてきた。美しい〈死〉よ、世界でただおまえだけが、地上の苦悩にたいして慈悲深い。（……）これを限りにこの哀れな隻眼を光から閉ざしてくれ、時の女王よ。おまえがわたしの祈願にたいして羽を広げて到来する時がいつであらうと、わたしがうなだれることなく、剛毅に構え、運命に屈従することのないのを、おまえは必ずや見るだろう」。

ただし、「翼をひらく」という表現は、直接的にはたとえば、タッソの以下のような詩句のイメージに想を得たものである可能性も指摘できよう。Tasso, *Rime*, 942, vv. 12-13: «Ma tu dispiega sul corrente fiume / Candide penne», e 1374, v. 14: «E si dispiega al ciel con altre penne» (cfr. *Canti*, a cura di F. Gavazzeni e M. M. Lombardi, p. 505) .

502 Zibaldone, 4302 (Pisa, 15 Aprile 1828).

503 註 480 参照。

504 Cfr. *Il Parini ovvero della gloria*, in *Tutte le opere*, p. 122: «[...] trovansi gli animi alcune volte, per una o per altra cagione, in istato di mobilità, senso, vigore e caldezza tale, o talmente aperti e preparati, che seguono ogni menomo impulso della lettura, sentono vivamente ogni leggero tocco, e coll'occasione di ciò che leggono, creano in sé mille moti e mille immaginazioni, errando talora in un delirio dolcissimo, e quasi rapiti fuori di sé».

「（……）ときに何らかの理由によって、人々の魂は、感動しやすく、敏感で、活力に満ち、熱気を帯びた状態になる。換言すれば、魂は、開かれた受容的な状態になるのであって、そのために読書によるどんな些細な刺激にも対応し、ほんのちょっとした筆さばきに対し

でも生き生きと感じ、自分の読むものを契機にして、彼らは心のうちに幾多の動きと幾多の想像を生み出し、ときにはこの上なく甘美な熱狂状態（幻想）のなかをさまよい、ほとんど脱自恍惚となるのである」。

⁵⁰⁵ あるいはまた、レオパルディの求めてやまぬ観念上の女性は、「愛 amore」の寓意として示されているのかもしれない。「愛」とは、西洋を支配しつづけるキリスト教思想の文脈に照らせば、無から有を創造する神のアガペーであり、分離を再結合する力である。その意味では、詩人の求めた「愛」は、理性の働きによって人間の活動を想像や幻想から断絶させられ、そのために失われてしまった人間と自然との親密な交感関係を取り戻すための力であったとも考えられるだろう。

⁵⁰⁶ *Zibaldone*, 1574 (27 Agosto 1821).

⁵⁰⁷ 詩人は *Al conte Carlo Pepoli*, vv. 104-114 において、詩作＝空想・幻想にたいする執着と熱意を語っている。

⁵⁰⁸ Cfr. *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, in *Tutte le opere*, p. 110: «la facoltà di essere felice».

⁵⁰⁹ *Zibaldone*, 4450 (1 Febbraio 1829).

⁵¹⁰ Cfr. *Zibaldone*, 259-260 (4 Ottobre 1820): «Hanno questo di proprio le opere di genio, che quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose, quando anche dimostrino evidentemente e facciano sentire l'inevitabile infelicità della vita, quando anche esprimano le più terribili disperazioni, tuttavia ad un'anima grande che si trovi anche in uno stato di estremo abbattimento, disinganno, nullità, noia e scoraggiamento della vita, o nelle più acerbe e mortifere disgrazie [...]; servono sempre di consolazione, raccendono l'entusiasmo, e non trattando né rappresentando altro che la morte, le rendono, almeno momentaneamente, quella vita che aveva perduta. E così quello che veduto nella realtà delle cose, accora e uccide l'anima, veduto nell'imitazione o in qualunque altro modo nelle opere di genio (come per esempio nella lirica che non è propriamente imitazione), apre il cuore e ravviva».

「天才の作品には以下のような特質がある。すなわち、たとえ事物の虚無性を鮮烈に表現する場合であっても、たとえ生の不可避的な不幸を明白に示し、また感じさせる場合であっても、たとえ最も恐ろしい絶望を表出する場合であっても、偉大な魂〔の持ち主〕にとっては、生きることについて極度に落胆し幻滅し空しさを感じ倦怠にみたされ意気消沈した状態にあったとしても、あるいは、きわめて辛く死ぬほどの激烈な不幸のうちにあったとしても（……）、つねに慰めとして役立ち、その熱情をふたたび燃え上がらせてくれる。そして、天才の作品はただ死のみを扱い表現する場合でも、少なくともしばらくの間は、失っていたあの生を偉大な魂に返してくれるのである。かくして、事物（世界）の現実において見られ、魂を悲嘆に暮れさせ殺しもするものも、模倣であれ他のいかなる仕方であれ、天才の作品において（たとえば本来的に模倣ではないような抒情詩において）見られる場合には、心を開かせ、ふたたび活力を与えてくれるのである」。

⁵¹¹ *Zibaldone*, 714-715 (4 Marzo 1821).

⁵¹² レオパルディは、想像力の活発になる働く忘我脱魂の「熱狂状態 entusiasmo」において詩作することは不可能だと考えた。詩作は「熱狂状態の記憶 memoria dell'entusiasmo」に基づいて (cfr. *Zibaldone*, 257-259)、理知的思考の働く平静状態においてこそ可能であるからである (cfr. *Zibaldone*, 714-715)。想像力の所産を理性で補うかのようなレオパルディの詩作の秘密は、従兄弟メルキオッリ宛の手紙（1824 年 3 月 5 日付）にも示されていた。

⁵¹³ Cfr. *Tutte le opere*, p. 179: «Viviamo, Porfirio mio, e confortiamoci insieme [...]. Si bene attendiamo a tenerci compagnia l'un l'altro; e andiamoci incoraggiando, e dando mano e soccorso scambievolmente; per compiere nel miglior modo questa fatica della vita. La quale senza alcun fallo sarà breve. E quando la morte verrà, allora non ci

dorremo: e anche in quell'ultimo tempo gli amici e i compagni ci conforteranno: e ci rallegrerà il pensiero che, poi che saremo spenti, essi molte volte ci ricorderanno, e ci ameranno ancora».

「生きようではないか、わが友ポルフィリオよ。そして、ともに支え合おう（……）。互いに友としていつくしみ合い、励まし合い、手を差し伸べ助け合おうではないか。そうして最善の仕方でのこの生の労苦を全うするのだよ。所詮、生というのは間違いなく短いものだ。そして死がやって来る時も、われわれは悲しまないだろう。その最後の瞬間にも、友や連れ合いがわたしたちを慰めてくれるだろう。そして、わたしたちの命が消えた後にも、彼らが幾度もわたしたちのことを思い出してくれるだろうし、まだわたしたちのことを愛してくれているだろうという考えが、[死に瀕した]わたしたちを元気づけてくれるだろう」。

ここで示された「互いに慰めを与え合おう」という考えは、レオパルディの詩作の意義と詩人自身の存在意義を明らかにしているように思われる。《嵐の後の静けさ》や《村の土曜日》のメッセージは、親しい者たちへの愛情のこもった慰めであり励ましの言葉なのであろう。ひいては、たとえ過酷な真実を伝えるものであっても、「人生に美しい一本の糸」を加え「心を生き生きとさせる」詩をつくることが、レオパルディの生の意義だったのであるまいか。

⁵¹⁴ 原文は第1部、第4章で引用した（本文124-125頁）。

⁵¹⁵ レオパルディは自分の孤独な様を次のように語っている。

Lettera a Giampiero Viesseux del 4 marzo 1826, in *Tutte le opere*, p. 1242: «La mia vita, prima per necessità di circostanze e contro mia voglia, poi per inclinazione nata dall'abito convertito in natura e divenuto indelebile, è stata sempre, ed è, e sarà perpetuamente solitaria, anche in mezzo alla conversazione, nella quale, per dirlo all'inglese, io sono più *absent* di quel che sarebbe un cieco e sordo. Questo vizio dell'*absence* è in me incorreggibile e disperato».

「わたしの人生は、最初は環境のせいで必然的に、自分の意に反して、その後はすっかり自然と化し変えることのできなくなった習慣から生じた性向のために、これまで常に孤独でしたし、今も、これからも永久に孤独でしょう。たとえ〔人々の〕会話の中にいても、その輪の中でわたしは聾啞者がそうであろうよりも——英語で言うなら——“不在（参加していない状態）”なのです。この“不在”の悪習は、わたしの中で、絶望的なほどに直しようのないものなのです」。

⁵¹⁶ マルセル・ブルーストは、若き日の著作『楽しみと日々』のなかで次のように述べている。「ほんの子供のころ、聖書の物語に登場する人物のなかで、ノアの運命ほど悲惨に思えたものはなかった。四十日間彼を方舟に閉じこめた洪水のせいである。のちにしばしば病いに冒され、僕もやはり長いあいだ《方舟》に閉じこめられた。その時僕は理解した。方舟は閉ざされ、地上は闇に包まれていたにもかかわらず、ノアがもっともよく世界を見ることができたのは方舟のなかからだったと」（饗庭孝男『幻想の伝統 世紀末と象徴主義』、筑摩書房、1988年、93頁参照）と。ブルーストは後半生、主として病気のためにコルク張りの部屋にこもり、自分の書くものが普遍的な価値を持つはずだと信じながら、弱いランプの光のみに照らされたその薄明の世界で寸暇も惜しんで本を書き、校正をつづけた。ノアの方舟の闇はブルースト自身の薄明の部屋となった。そこで彼は迫りくる「死」と競い合いながら、長大な『失われた時を求めて』の原稿を書き、校正に無数の書き込みをしていた。ブルーストは、もはや社会的には「余計者」であったが、この「余計者」は闇から光に向かって作品をさし出すことによって、その存在に意味をもったのである。

⁵¹⁷ 『カンティ』においては、まさに《孤独な生 *La vita solitaria*》と題された詩があり、レオパルディの「孤独な生」における営み、詩想のエッセンスをすべて含むような内容となっている。すなわち、第1節では、田舎での生活、苦しみに満ちた生の不幸、それとは対照的な美しい野辺の風景と鳥の歌、冷酷な自然、自死が、第2節では、孤独な瞑想、無限の快樂とエクスタシーが、第3節では、青春を象徴する愛の思いとその至高性、追憶、

反復・回帰、少女の歌声が、第4節では、月と夜空、その薄明の世界、低俗な人々への嫌悪感、そして再び無限性の観想とその束の間の快樂が詠み込まれている。以下に全文を引用し、説明的な逐語訳を付しておく。

La mattutina pioggia, allor che l'ale
Battendo esulta nella chiusa stanza
La gallinella, ed al balcon s'affaccia
L'abitator de' campi, e il Sol che nasce
I suoi tremuli rai fra le cadenti 5
Stille saetta, alla capanna mia
Dolcemente picchiando, mi risveglia;
E sorgo, e i lievi nugoletti, e il primo
Degli augelli susurro, e l'aura fresca,
E le ridenti piagge benedico: 10
Poiché voi, cittadine infauste mura,
Vidi e conobbi assai, là dove segue
Odio al dolor compagno; e doloroso
Io vivo, e tal morirò, deh tosto! Alcuna
Benché scarsa pietà pur mi dimostra 15
Natura in questi lochi, un giorno oh quanto
Verso me più cortese! E tu pur volgi
Dai miseri lo sguardo; e tu, sdegnando
Le sciagure e gli affanni, alla reina
Felicità servi, o natura. In cielo, 20
In terra amico agl'infelici alcuno
E rifugio non resta altro che il ferro.

朝の雨が——雌鳥が、閉まった部屋〔＝鶏小屋〕で羽をばたつかせながら狂喜し（ぴょんぴょん跳ねまわり）、野（田舎）の住人が露台に顔をのぞかせ、昇る太陽が、落ちてくる〔雨の〕滴のあいだに、ゆらめく光を投げかけるころ——、わたしの田舎家をやさしく〔ポツポツと〕たたいて、わたしの目を覚ます。そしてわたしは起きあがり、軽やかな雲たちと、鳥たちの最初の（朝一番の）囁き〔＝チッチッという小さな囁き〕と、清々しい大気と、〔太陽のやわらかい光を浴びて〕微笑むような野辺（斜面）を祝福する（たたえる）。町の忌まわしい城壁よ、わたしはおまえたちを十分に見て知った。そこ〔＝城壁に囲まれた町のなか〕では、憎しみが苦しみに〔分かちがたく結びついた〕伴侶として、つき従う。そしてわたしは苦しみながら生き、このように〔苦しんだまま〕死ぬだろう、ああ、すぐにでも！それでも自然はこの地で、ほんのわずかではあっても、いくらかの憐れみをわたしに示してくれる。かつてわたしにたいして、今よりどれほど親切だったことだろうか！しかしながら、おまえは惨めな者たちから目をそむける。そして自然よ、おまえは〔人間の〕不幸と苦悩を蔑んで、〈幸福〉という〔おまえの〕女王に仕える。天でも、地上でも、不幸な者たちには〔自らに死をあたえる〕刃のほかには、いかなる友も避難場所（逃げ道）もない。

Talor m'assido in solitaria parte,
Sovra un rialto, al margine d'un lago
Di taciturne piante incoronato. 25
Ivi, quando il meriggio in ciel si volve,
La sua tranquilla imago il Sol dipinge,
Ed erba o foglia non si crolla al vento,
E non onda incresparsi, e non cicala
Strider, né batter penna augello in ramo, 30
Né farfalla ronzar, né voce o moto

Da presso né da lunge odi né vedi.
Tien quelle rive altissima quiete;
Ond'io quasi me stesso e il mondo obbligo
Sedendo immoto; e già mi par che sciolte 35
Giaccian le membra mie, né spirto o senso
Più le commova, e lor quiete antica
Co' silenzi del loco si confonda.

ときおり孤独な場所で、高台のうえで、音もたてない草花に囲まれた湖のほとりで、わたしは腰をおろす。空に真昼〔の時間〕がめぐってくる時、そこ〔＝湖のほとり〕に〈太陽〉が自分の穏やかな像を写しだし、草も葉も風にそよぐことなく、さざ波が立つのも、蟬が鳴くのも、鳥が枝で羽がたくものも、蝶が羽音をさせるのも、近くでも遠くでも、いっさい何の声も聞こえず、いっさい何ひとつ動きも見えなくなる。あれらの岸辺をこの上なく深い静寂が支配する。そのため、微動だにせず、じっと座ったまま、わたしはほとんど自分自身と世界を忘れる。そして自分の手足がもはや融解してしまい、精神も感覚も、もうそれら〔＝手足〕を動かす（刺激する）ことがなく、手足の^{いにしえ}古の〔＝生まれる前の〕静寂が、その場所の沈黙と溶け合うように、わたしには思われる。

Amore, amore, assai lungi volasti
Dal petto mio, che fu sì caldo un giorno, 40
Anzi rovente. Con sua fredda mano
Lo strinse la sciaura, e in ghiaccio è volto
Nel fior degli anni. Mi sovvien del tempo
Che mi scendesti in seno. Era quel dolce
E irrevocabil tempo, allor che s'apre 45
Al guardo giovanil questa infelice
Scena del mondo, e gli sorride in vista
Di paradiso. Al garzoncello il core
Di vergine speranza e di desio
Balza nel petto; e già s'accinge all'opra 50
Di questa vita come a danza o gioco
Il misero mortal. Ma non sì tosto,
Amor, di te m'accorsi, e il viver mio
Fortuna avea già rotto, ed a questi occhi
Non altro convenia che il pianger sempre. 55
Pur se talvolta per le piagge apriche,
Su la tacita aurora o quando al sole
Brillano i tetti e i poggi e le campagne,
Scontro di vaga donzelletta il viso;
O qualor nella placida quiete 60
D'estiva notte, il vagabondo passo
Di rincontro alle ville soffermando,
L'erma terra contemplo, e di fanciulla
Che all'opre di sua man la notte aggiunge
Odo sonar nelle romite stanze 65
L'arguto canto; a palpar si move
Questo mio cor di sasso: ahi, ma ritorna
Tosto al ferreo sopor; ch'è fatto estrano
Ogni moto soave al petto mio.

愛よ、愛よ、かつてあれほどに熱かった——否むしろ燃えたぎっていた——わたしの心から、おまえはずっと遠くへ飛び去った。不運が、その冷たい（冷酷な）手でわたしの心

を締めつけ、〔わたしの心は〕人生の花盛り〔＝青春〕に氷に変えられた（凍りついた）。おまえ〔＝愛〕が、わたしの心のなかに降りてきた（深くに入りこんだ）ときのことを思い出す。それは甘美な、取り戻すことのできない時だった。世界のこの不幸な舞台〔＝生〕が若い（若者の）視線にひらかれ、天国の〔ような〕情景（眺め）が微笑むそのとき。〔幻滅を知らぬ〕純真な（無邪気な）希望と願望のために、少年の心は胸のなかで躍る。〔真実を知らない〕哀れな（不幸な）人間〔＝少年〕は、この生きるという仕事に、舞踏か遊戯のように向き合う。だが 愛よ、わたしがおまえに気づくや否や、運命が、すでにわたしの生をうち砕いていて、この〔わたしの〕目にふさわしいのは、ただ涙〔を流す〕ことだけだった。陽差しをうけた野辺で、黙した（静まりかえった）夜明けか、あるいは太陽が屋根や丘陵や野原を明るく照らすときに、美しい少女の顔にふいに会うこともある。あるいは、夏の夜の平穏な静けさのなかで、わたしは〔田園の〕家々の前で、彷徨う歩みを止め、孤独な大地を眺めながら、寂しい（まわりには他に人気のない）部屋で自分の〔骨の折れる〕手仕事に夜を付け加える〔＝夜になっても昼間の機織り仕事をまだつづけている〕少女の響きのよい歌（声）を聴く。〔すると〕このわたしの石の〔ように固く閉ざされた〕心が脈打ちはじめる。嗚呼、だがそのような場合でもやはり〔わたしの心は〕すぐに〔もとの〕鉄の眠りに戻ってしまう。なぜなら、どんな甘美な（優しい）心の動き（感情）も、わたしの胸とは無縁になってしまったのだから。

O cara luna, al cui tranquillo raggio 70

Danzan le lepri nelle selve; e duolsi

Alla mattina il cacciator, che trova

L'orme intricate e false, e dai covili

Error vario lo svia; salve, o benigna

Delle notti reina. Infesto scende 75

Il raggio tuo fra macchie e balze o dentro

A deserti edifici, in su l'acciaro

Del pallido ladron ch'a teso orecchio

Il fragor delle rote e de' cavalli

Da lungi osserva o il calpestio de' piedi 80

Su la tacita via; poscia improvviso

Col suon dell'armi e con la rauca voce

E col funereo ceffo il core agghiaccia

Al passegger, cui semivivo e nudo

Lascia in breve tra' sassi. Infesto occorre 85

Per le contrade cittadine il bianco

Tuo lume al drudo vil, che degli alberghi

Va radendo le mura e la secreta

Ombra seguendo, e resta, e si spaura

Delle ardenti lucerne e degli aperti 90

Balconi. Infesto alle malvage menti,

A me sempre benigno il tuo cospetto

Sarà per queste piagge, ove non altro

Che lieti colli e spaziosi campi

M'apri alla vista. Ed ancor io soleva, 95

Bench'innocente io fossi, il tuo vezzoso

Raggio accusar negli abitati lochi,

Quand'ei m'offriva al guardo umano, e quando

Scopriva umani aspetti al guardo mio.

Or sempre loderollo, o ch'io ti miri 100

Veleggiar tra le nubi, o che serena

Dominatrice dell'etereo campo,
Questa flebil riguardi umana sede.
Me spesso rivedrai solingo e muto
Errar pe' boschi e per le verdi rive,
O seder sovra l'erbe, assai contento
Se core e lena a sospirar m'avanza.

105

おお、親愛なる月よ、その静かな光のなか、兎たちが森のなかで踊り。朝になって、縫れて（そこらじゅうに残っていて）人を欺く〔兎たちの〕足跡を見た獵師は嘆き、あちこち彷徨ったあげく、巢には近づけない。幸いあれ、おお、善良な夜々の女王よ。おまえの光は、不都合なものとして降り注ぐ。灌木や崖のあいだ、あるいは寂寞たる（寝静まって人気のない）建物のなかには。また、耳を澄まして、遠くから馬車のがたがたいう音や、黙す（しんと静まりかえった）道をゆく足音をうかがう（足音に耳を澄ませている）、青ざめた夜盗（追い剥ぎ）のナイフのうえには。それから突然の武器の音と唸れ声と不吉な（いかがわしい）悪党面に、道を行く人（旅人）の心臓は凍りつく。追い剥ぎは旅人をたちどころに、半死半生、裸の状態にして、岩の間に置き去りにする。〔また〕おまえの白い光は、都市の街区では不義の密通者（浮気男）を、邪魔するように照らす。家々の壁ぎわをかすめるように、自分を隠してくれる陰に沿って行き、立ち止まり、燃えるランプの明かりと窓の開いたバルコニーに驚く（怖じ気づく）その男を。〔このように〕おまえの顔〔＝月の光〕は悪事をたくらむ者たちには不都合だが、この野辺（斜面）にいるわたしには、いつも善良で（優しく）あり続けることだろう。この野辺（斜面）では、おまえ〔＝月〕がわたしの目に示してくれるのは、ただ心地好い（心を楽しませてくれる）丘や広々とした野原ばかりだ。だがかつてはわたしも、悪事をたくらんでいたわけではなかったが、人の住む地で〔＝町のなかで人々とともにあって〕おまえの愛らしい（優美な）光をいつも非難していたものだった。その光がわたしを人の視線（人目）にさらし、わたしの目に人々の姿を映しだしていたときには。だが今は、わたしはそれ〔＝おまえの光〕をずっと賞賛しつつけるだろう。わたしが雲のあいだを航海するおまえを眺める時であれ、大空の静かなる支配者であるおまえが、この哀れな（弱々しい）人間の住み処を見つめる時であれ。おまえは、しばしば見るだろう。独り黙して、森や緑の岸辺をさまようわたしを、あるいは芝生のうえに座り、もしため息をつくだけの勇氣（元氣）と活力が残っていれば、十分に（まずまず）満足している、わたしを。

【書誌】

1. 作品 (Giacomo Leopardi)

Tutte le opere, con introduzione e a cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1969.

Poesie e prose, vol.1 Poesie, a cura di M. A. Rigoni, con un saggio di C. Galimberti, Milano, Mondadori, 1996⁶ [1987].

Poesie e prose, vol.2 Prosa, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2000⁹ [1988].

Canti, a cura di A. Straccali, ristampa della 3^a ed., corretta e accresciuta da O. Antognoni, con nuova presentazione di E. Bigi, Firenze, Sansoni, 1962 [1892].

Canti, a cura di G. De Robertis, nuova ristampa, Firenze, Le Monnier, 1998 [1945].

Canti, a cura di F. Brioschi, Milano, Rizzoli, 1998⁷ [1949].

Canti, a cura di N. Gallo e C. Garboli, Torino, Einaudi, 1993⁶ [1962].

Canti, a cura di M. Fubini, con la collaborazione di E. Bigi, Torino, Loescher, 1964.

Canti, a cura di F. Bandini, Milano, Garzanti, 2003¹⁹ [1975].

Canti, a cura di E. Sanguineti, introduzione di G. Getto, Milano, Mursia, 1977.

Canti, a cura di E. Perruzzi, edizione critica con la riproduzione degli autografi, Milano, Rizzoli, 1998² [1981].

Canti, a cura di G. Ficara, Milano, Arnoldo Mondadori, 1987.

Canti, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1988.

Canti, a cura di U. Dotti, Milano, Feltrinelli, 1993.

Canti, a cura di L. Felici, edizione integrale, Roma, Newton&Compton, 2004² [1996].

Canti, a cura di F. Gavazzeni e M. M. Lombardi, Milano, Rizzoli, 2001³ [1998].

Operette morali, a cura di S. Orlando, Milano Rizzoli, 1999¹¹ [1976].

Operette morali, a cura di C. Galimberti, Napoli, Guida, 1998⁵ [1977].

Operette morali, a cura di P. Ruffilli, Milano, Garzanti, 2002¹¹ [1982].

Operette morali, a cura di E. Trevi, cronologia e guida bibliografica di L. Felici, edizione integrale, Roma, Newton&Compton, 2003³ [1997].

Pensieri, a cura di C. Galimberti, Milano, Adelphi, 1995⁷ [1982].

Pensieri, a cura di U. Dotti, introduzione di P. Ruffilli, Milano, Garzanti, 1995⁴ [1988].

Pensieri, a cura di S. Orlando, Milano, Rizzoli, 2000³ [1988].

Zibaldone, a cura di R. Damiani, edizione commentata e revisione del testo critico, 3 voll., Milano, Mondadori, 1997.

Zibaldone, a cura di L. Felici, premessa di E. Trevi, indici filologici di M. Dondero, indici tematico e analitico di M. Dondero e W. Marra, edizione integrale, Roma, Newton&Compton, 2001² [1997].

Teoria del piacere. Noia essere nulla. Scelta di pensieri dallo Zibaldone, note, introduzione e postfazione di Vincenzo Gueglio, Milano, Greco&Greco, 1998.

Tutto è nulla. Antologia dello "Zibaldone di pensieri", a cura di M. A. Rigoni, Milano, Rizzoli, 2002² [1997].

Lettere, a cura di Rolando Damiani, Arnoldo Mondadori, 2006.

Storia di un'anima. Scelta di epistole, a cura di U. Dotti, Milano, Rizzoli, 1998⁴

[1982].

Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica, introduzione e commento di V. Gatto, Roma, Archivio Guido Izzi, 1992.

Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica, a cura di R. Copioli, Milano, Rizzoli, 2001² [1998].

2. 研究

AA.VV., *Per un lessico leopardiano*, a cura di Novella Bellucci e Franco D'Intino, Roma, Palombi, 2011.

AA.VV., *Lectura leopardiana. I quarantuno «Canti» e «I nuovi credenti»*, a cura di A. Maglione, Venezia, Marsilio, 2003.

AA.VV., *I diletti del vero. Lezioni leopardiane*, a cura di Alberto Folini, Padova, Il Poligrafo, 2001.

AA.VV., *Leopardi e la filosofia*, a cura di Gaspare Polizzi, Firenze, Polistampa, 2001.

AA.VV., *Leopardi oggi. Incontri per il bicentenario della nascita del poeta*, a cura di B. Martinelli, Milano, Vita e Pensiero, 2000.

AA.VV., *Leopardi e l'età romantica*, a cura di M. A. Rigoni, Venezia, Marsilio, 1999.

AA.VV., *Per leggere Leopardi*, a cura di Novella Bellucci, Roma, Bonacci, 1988.

AA.VV., *Manifesti romantici del 1816 e gli scritti principali del «Conciliatore» sul Romanticismo*, a cura di Carlo Calcaterra, Torino, UTET, 1951.

Baldacci, Luigi, *Il male nell'ordine. Scritti leopardiani*, Milano, Rizzoli, 1998.

Battaglia, Salvatore, *L'ideologia letteraria di Giacomo Leopardi*, Napoli, Liguori, 1968.

Bazzocchi, Marco Antonio, *Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 2008.

Bellucci, Novella, *Itinerari leopardiani*, Roma, Bulzoni, 2012.

—, *Il «gener frab». Saggi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2010.

Benvenuti, Giuliana, *Un cervello fuori di moda. Saggio sul comico nelle «Operette morali»*, Bologna, Pendragon, 2001.

—, *Il disinganno del cuore. Giacomo Leopardi tra malinconia e stoicismo*, Roma, Bulzoni, 1998.

Bianchi, Angela, *Pensieri sull'etimo. Riflessioni linguistiche nello «Zibaldone» di Giacomo Leopardi*, Roma, Carocci, 2012.

Biancu, Stefano, *La poesia e le cose. Su Leopardi*, Milano, Mimesis, 2006.

Bigi, Emilio, *Una vita più vitale. Stile e pensiero in Leopardi*, a cura di Cristina Zampane, introduzione di Luigi Blasucci, Venezia, Marsilio, 2011.

—, *Poesia e critica tra fine Settecento e orimò Ottocento*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1986.

Bigongiari, Pietro, *Leopardi*, Firenze, La Nuova Italia, 1976.

Binni, Walter, *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1973 [rist. 2000].

—, *La nuova poetica leopardina*, Firenze, Sansoni, 1947 [rist. 1997].

Biondolillo, Francesco, *Studio sul Leopardi*, Messina-Firenze, D'Anna, 1976 [rist.].

Biral, Bruno, *La posizione storica di Giacomo Leopardi*, Nuova edizione riveduta e ampliata, Torino, Einaudi, 1997 (1974).

Blasucci, Luigi, *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2003.

—, *I tempi dei «Canti». Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1996.

—, *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Napoli, Morano Editore, 1989.

—, *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino, 1985.

Bollati, Giulio, *Giacomo Leopardi e la letteratura italiana*, a cura di Giorgio Panizza, introduzione di Luigi Blasucci, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

-
- Bon, Adriano, *Invito alla lettura di Leopardi*, Milano, Mursia, 1985.
- Bonifazi, Neuro, *Modelli leopardiani. Teoria e saggi di critica letteraria*, Ravenna, Longo, 2003.
- , *Leopardi. L'immagine antica*, Torino, Einaudi, 1991.
- , *Lingua mortale. Genesi della poesia leopardina*, Ravenna, Longo, 1987 (1981).
- Borgese, Giuseppe Antonio, *Storia della critica romantica in Italia*, Milano, Mondadori, 1949.
- Borsellino, Nino, *Il socialismo della «Ginestra». Poesia e poetiche leopardiane*, Poggibonsi, Lalli, 1988.
- Borsellino, Nino – Marinari, Attilio, *Leopardi. Introduzione all'opera e antologia della critica*, Roma, Bulzoni, 1973.
- Bova, Anna Clara, *Al di là dell'infinito. La «teoria dell'uomo» di Giacomo Leopardi*, Roma, Carocci, 2009.
- , *Illaudabil meraviglia. La contraddizione della natura in Giacomo Leopardi*, Napoli, Liguori, 2001.
- Brioschi, Franco, *La poesia senza nome. Saggio su Leopardi*, Milano, Il Saggiatore, 2008 (1980).
- Camerino, Giuseppe Antonio, *Lo scrittoio di Leopardi. Processi compositivi e formazione di «tópoi»*, Napoli, Liguori, 2011.
- , *Profilo critico del romanticismo italiano*, Novara, Interlinea, 2009.
- , *L'invenzione poetica in Leopardi. Percorsi e forme*, Napoli, Liguori, 1998.
- Caracciolo, Alberto, *Leopardi e il nichilismo*, raccolta "artigianale", Genova 1987, a cura di Giovanni Moretto, Milano, Bompiani, 2002².
- Cardini, Roberto, *Classicismo e modernità. Monti, Foscolo e Leopardi*, Firenze, Polistampa, 2010.
- Caronna, Mario, *Due lune leopardiane. Commento a Canto notturno di un pastore errante dell'Asia e La sera del dì di festa*, Messina, Rubbettino, 1995.
- Caserta, Ernesto G., *L'ultimo Leopardi: pensiero e poesia*, Roma, Bonacci, 1980.
- Cassano, Franco, *Oltre il nulla*, Roma-Bari, Laterza, 2003.
- Castronuovo, Antonio, *Leopardi a Imola (1825-1830)*, con un saggio di Pantaleo Palmieri, Ravenna, Longo Editore, 2006.
- Cavallini, Giorgio, *Torna azzurro il sereno. Nuovi studi leopardiani*, Roma, Bulzoni, 1999.
- , *Studi e note su Foscolo e Leopardi*, Roma, Bulzoni, 1990.
- Ceraglioli, Fiorenza, *Giacomo Leopardi e la stagione di Silvia*, Roma, Luca Sossella, 2001.
- , *Lingua e stile nei Canti fiorentini e in Asapasia*, in AA. VV., *Lingua e stile di Giacomo Leopardi. Atti dell'VIII Convegno internazionale di studi leopardiani* (Recanati, 30 settembre-5 ottobre 1991), Firenze, Olschki, 1994, pp. 233-252.
- , *I Canti fiorentini di Giacomo Leopardi*, Firenze, Olschki, 1981.
- Citanna, Giuseppe, *Il romanticismo e la poesia italiana. Dal Parini al Carducci*, seconda edizione riveduta e accresciuta, Bari, Laterza, 1949.
- Colaiacono, Claudio, *Camera obscura. Studio di due canti leopardiani*, Napoli, Liguori, 1992.
- Contini, Gianfranco, *Antologia leopardiana*, Firenze, Sansoni, 1997².
- , *Implicazioni leopardiani*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 41-52.
- Damiani, Rinaldo, *All'apparir del vero. Vita di Giacomo Leopardi*, Milano, Mondadori, 2002².
- , *Leopardi e il principio di inutilità*, Ravenna, Longo, 2000.
- , *L'impero della ragione. Studi leopardiani*, Ravenna, Longo, 1994.

-
- , *Leopardi e Napoli. 1833-1837. Sodalizio con una città. Tra nuovi credenti e maccheroni. Documenti e testimonianze*, Napoli, Generoso Procaccini, 1998.
- D'Angelo, Paolo, *L'estetica del Romanticismo*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- De Robertis, Domenico, *Leopardi. La poesia*, Bologna, CLUEB, 1998.
- De Robertis, Giuseppe, *Saggio sul Leopardi*, Firenze, Vallecchi, 1973.
- De Sanctis, Francesco, *Studio su Giacomo Leopardi*, a cura di Enrico Ghidetti, Venosa (PZ), Venosa Osanna, 2001.
- Del Gatto, Antonella, *Uno specchio d'acqua diaccia. Sulla struttura dialogico-umoristica del testo leopardiano: dalle «Operette morali» ai «Canti» pisano-recanatesi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2001.
- Dell'Aquila, Michele, *Le fondazioni del cuore. Studi su Leopardi*, Fasano (Br), Schena, 1999.
- , *Leopardi. I viaggi. La luna*, Fasano (Br), Schena, 1996.
- , *La linea d'ombra. Note sulla elegia di Leopardi*, Fasano (Br), Schena, 1994.
- , *Leopardi. Il commercio coi sensi ed altri saggi*, Fasano (Br), Schena, 1993.
- , *Profilo di Ludovico di Breme*, Fasano (Br), Schena, 1988.
- De Paz, Alfredo, *Il romanticismo europeo. Un'introduzione tematica*, Napoli, Liguori, 1987.
- Di Fonzo, Giulio, *La negazione e il rimpianto. La poesia leopardiana dal «Bruto minore» alla «Ginestra»*, Roma, Bulzoni, 1991.
- Dolfi, Anna, *Ragione e passione. Fondamenti e forme del pensare leopardiano*, Roma, Bulzoni, 2000.
- Dotti, Ugo, *Lo sguardo sul mondo. Introduzione a Leopardi*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- Fabio, Nicoletta, *L'«entusiasmo della ragione». Studio sulle «Operette morali»*, Firenze, Le Lettere, 1995.
- Fasano, Pino, *L'Europa romantica*, Firenze, Le Monnier, 2004.
- , *L'entusiasmo della ragione. Il romantico e l'antico nell'esperienza leopardiana*, Roma, Bulzoni, 1985.
- Felici, Lucio, *La luna nel cortile. Capitoli leopardiani*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2006.
- Felici, Lucio, *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra «favole antiche» e «disperati affetti»*, Venezia, Marsilio, 2005.
- Ferraris, Angiola, *L'ultimo Leopardi. Pensiero e poetica 1830-1837*, Torino, Einaudi, 1987.
- Ferraro, Giuseppe, *Il poeta e la filosofia. Filosofia morale e religione in G. Leopardi. Saggio di interpretazione*, Napoli, FILEMA, 1996.
- Ferrucci, Carlo, *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, Venezia, Marsilio, 1987.
- Ferrucci, Franco, *Il formidabile deserto. Lettura di Giacomo Leopardi*, Roma, Fazi, 1998.
- Ficara, Giorgio, *Il punto di vista della natura. Saggi su Leopardi*, Genova, Il Melangolo, 1996.
- Folin, Alberto, *Leopardi e il canto dell'addio*, Venezia, Marsilio, 2008.
- , *Leopardi e l'imperfetto nulla*, Venezia, Marsilio, 2001.
- , *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, Venezia, Marsilio, 1996.
- , *Leopardi e la notte chiara*, presentazione di Cesare Galimberti, Venezia, Marsilio, 1994².
- Frattoni, Alberto, *Leopardi nella critica dell'Otto e del Novecento*, Roma, Studium, 1989.
- , *Giacomo Leopardi. Una lettura infinita*, Milano, IPL (Istituto Propaganda Libreria), 1989.
- , *Giacomo Leopardi*, Roma, Studium, 1986.

-
- Fubini, Mario, *Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura* (1953), Bari, Laterza, 1971.
- Galimberti, Cesare, *Cose che non son cose. Saggi su Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2001.
- , *Linguaggio del vero in Leopardi*, Firenze, Olschki, 1959 [rist. 1986].
- Gallotta, Bruno, *Musica ed estetica in Leopardi*, Milano, Rugginenti, 1997.
- Genetelli, Christian, *Incursioni leopardiane. Nei dintorni della «conversione letteraria»*, Roma-Padova, Antenore, 2003.
- Getto, Giovanni, *Saggi leopardiani*, Firenze, Vallecchi, 1966.
- Ghidetti, Enrico, *Il poeta, la morte e la fanciullezza e altri capitoli leopardiani*, Napoli, Liguori, 2004.
- Gilardino, *La scuola romantica. La tradizione ossianica nella poesia dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi*, Ravenna, Longo Editore, 1982.
- Giordano, Emilio, *Le vie dorate e gli orti. Studi leopardiani*, Napoli, Liguori, 2000.
- Girardi, Antonio, *Leopardi nel 1828. Saggio sui «Canti»*, Venezia, Marsilio, 2011.
- , *Lingua e pensiero nei «Canti» di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2000.
- Graf, Arturo, *Foscolo, Manzoni, Leopardi. Preraffaelliti, simbolisti ed esteti, letteratura dell'avvenire*, Torino, Chiantore, 1945 (1898).
- Guarracino, Vincenzo, *Guida alla lettura di Leopardi*, Milano, Mondadori, 1998.
- Guglielmi, Guido, *Una scienza del possibile. Studi su Leopardi e la modernità*, a cura di Niva Lorenzini, San Cesario di Lecce, Manni, 2011.
- Guglielmi, Guido, *L'infinito terreno. Saggio su Leopardi*, Lecce, Manni, 2000.
- Harwell, Margherita Pieracci, *I due poli del mondo leopardiano*, Firenze, Franco Cesati Editore, 1986.
- Infusino, Gianni, *Zibaldone di sventure. La difficile morte di Leopardi a Napoli: 150 anni di polemiche, misteri, tradimenti*, Napoli, Liguori, 1987.
- Landoni, Elena, *Questo deserto, quell'infinita felicità. La lingua poetica leopardiana oltre materialismo e nichilismo*, Roma, Studium, 2000.
- Levi Della Torre, Stefano, *L'infinito e la siepe. Metafisica e laicità in Giacomo Leopardi*, a cura di Gabriella Caramore, Brescia, Morcelliana, 2003.
- Levi, Giulio Augusto, *Storia del pensiero di Giacomo Leopardi*, Bologna, Boni, 1987 (1911).
- Liguori, Giorgio, *Per Leopardi. Un'istruttoria del cuore*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1989.
- Lonardi, Gilberto, *L'oro di Omero. L'«Iliade», Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2005.
- , *Classicismo e utopia nella lirica leopardiana*, Firenze, Olschki, 1969 [rist. 1986].
- Luporini, Cesare, *Decifrare Leopardi*, Napoli, Gaetano Macchiaroli Editore, 1998.
- , *Leopardi progressivo*, Roma, Editori Riuniti, 1996³.
- Luzzi, Joseph, *Il romanticismo italiano e l'Europa*, Roma, Carocci, 2012.
- Macchioni Jodi, Rodolfo, *Poetica e stile della lirica leopardiana*, Roma, Bulzoni, 1981.
- Mariani, Adriano, *Leopardi. Nichilismo e cristianesimo*, Roma, Studium, 1997.
- Martinelli, Bortolo, *Leopardi tra Leibniz e Locke. Alla ricerca di un orientamento e di un fondamento*, Roma, Carocci, 2003.
- Marzot, Giulio, *Storia del riso leopardiano*, Messina-Firenze, D'Anna, 1966.
- Mazzarella, Arturo, *La potenza del falso. Illusione, favola, e sogno nella modernità letteraria*, Roma, Donzelli, 2004.
- Mazzarella, Arturo, *I dolci inganni. Leopardi, gli errori e le illusioni*, Napoli, Liguori, 1996.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Leopardi antiromantico*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- , *Sonavan le quiete stanze. Sullo stile dei «Canti» di Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 2006.

-
- Moneta, Marco, *L'officina delle aporie. Leopardi e la riflessione sul male negli anni dello «Zibaldone»*, Milano, Franco Angeli, 2005.
- Monteverdi, Angelo, *Frammenti critici leopardiani*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1967.
- Natale, Massimo, *Il canto delle idee. Leopardi fra «Pensiero dominante» e «Aspasia»*, presentazione di Alberto Folini, con una nota di Gilberto Lo nardi, Venezia, Marsilio, 2009.
- Natoli, Salvatore – Prete, Antonio, *Dialogo su Leopardi. Natura, poesia, filosofia*, Percorsi di lettura sul pensiero leopardiano di Paolo Rota, Milano, Mondadori, 1998.
- Negri, Antonio, *Lenta ginestra. Saggio su Leopardi*, Milano, Eterotopia, 2001.
- Nencioni, Giovanni, *La lingua del Leopardi lirico*, in Id., *La lingua dei «Malavoglia» e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano, 1988, pp. 369-398.
- Nietzsche, Friedrich, *Intorno a Leopardi*, testo originale a fronte, traduzione di Gio. Batta Buccioli, con il saggio *Leopardi e Nietzsche* di Walter F. Otto, a cura di Cesare Galimberti, postfazione di Gianni Scalia, Genova, Il Melangolo, 1992.
- Orcel, Michel, *Il suono dell'infinito. Saggi sulla poetica del primo Romanticismo italiano da Alfieri a Leopardi*, Napoli, Liguori, 1993.
- Palmieri, Pantaleo, *Leopardi. La lingua degli affetti e altri studi*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2001.
- Panicara, Vittorio, *La nuova poesia di Giacomo Leopardi. Una lettura critica della Ginestra*, Firenze, Olschki, 1997.
- Parronchi, Alessandro, *«Il computar» e altri studi leopardiani*, Firenze, Le Lettere, 1998.
- Pascoli, Giovanni, *Saggi e lezioni leopardiane*, edizione critica, a cura di Massimo Castoldi, La Spezia, Agorà, 1999.
- Pelosi, Pietro, *I fiumi del tempo, I luoghi dell'anima. Tempo e spazio nei Canti leopardiani*, Napoli, Federico&Ardia, 1996.
- , *Leopardi fisico e metafisico*, Napoli, Federico&Ardia, 1991 (Salerno, Palladio, 1984).
- Peruzzi, Emilio, *Studi leopardiani I. La sera del dì di festa*, Firenze, Olschki, 1979.
- Petrocchi, Giorgio, *Lezioni di critica romantica*, Milano, Il Saggiatore, 1975.
- Poehlmann, Heidemarie, *Leopardi e gli scrittori tedeschi del suo tempo*, Ravenna, Longo, 2003.
- Polato, Lorenzo, *Il sogno di un'ombra. Leopardi e la verità delle illusioni*, Venezia, Marsilio, 2007.
- Polizza, Gaspare, *Giacomo Leopardi. La concezione dell'umano*, tra utopia e disincanto, Milano-Udine, Mimesis, 2011.
- Polizzi, Gaspare, *Leopardi e «le ragioni della verità». Scienze e filosofia della natura negli scrutti leopardiani*, Prefazione di Remo Bodei, Roma, Carocci, 2003.
- Porena, Manfredi, *Scritti leopardiani*, Bologna, Zanichelli, 1959.
- Prete, Antonio, *Il deserto e il fiore. Leggendo Leopardi*, Roma, Donzelli, 2004.
- , *Finitudine e Infinito. Su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1998.
- , *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, II edizione ampliata, Milano, Feltrinelli, 1996.
- Puppo, Mario, *Il Romanticismo*, Roma, Studium, 1994 (1951).
- , *Poetica e critica del Romanticismo italiano*, Roma, Studium, 1985.
- , *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, IPL, 1985.
- Raimondi, Ezio, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Mondadori, 1997.
- Rando, Giuseppe, *La norma e l'impeto. Studi sulla cultura e sulla poetica leopardiana*,

-
- Torino, Tirrenia-Stampatori, 1997.
- Ranieri, Antonio, *Sette anni di sadalizio con Giacomo Leopardi*, a cura di Raffaella Bertazzoli, Milano, Mursia, 1995.
- Rella, Franco, *L'estetica del Romanticismo*, Roma, Donzelli, 1997.
- Ricordi, Franco, *Essere e libertà. Leopardi, Schiller e la cultura europea*, Roma, Bulzoni, 2002.
- , *Lo spettacolo del nulla. Shakespeare, Leopardi e il nichilismo occidentale*, Roma, Bulzoni, 1998.
- Rigoni, Mario Andrea, *Il materialismo romantico di Leopardi*, Napoli, La scuola di Pitagora, 2013.
- , *Leopardi, Schelling, Madame de Staël e la scienza romantica della natura*, in « Lettere italiane », Anno LIII, n. 2, aprile-giugno 2001, pp. 247-256.
- , *Il pensiero di Leopardi*, Milano, Bompiani, 1997.
- , *Saggi sul pensiero leopardiano*, Napoli, Liguori, 1985.
- Rota, Polo, *Lune leopardiane. Quattro letture testuali*, Bologna, CLUEB, 1997.
- Sangirardi, Giuseppe, *Il libro dell'esperienza e il libro della sventura. Forme della mitografia filosofica nelle «Operette morali»*, Roma, Bulzoni, 2000.
- Santagata, Marco, *Il tramonto della luna e altri sltri studi su Foscolo e Leopardi*, Napoli, Liguori, 1999.
- Santagata, Marco, *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- Santoro, Carmen Cinzia, *... il suon di lei. La concezione estetico-musicale in Giacomo Leopardi*, Chieti, NOUBS, 1998.
- Santoro, Mario, *Illuminismo, neoclassicismo, romanticismo, anno accademico 1967-68*, Napoli, Liguori, 1968.
- Santoro, Mario, *Aspetti del romanticismo dottrinario italiano*, Napoli, Liguori, 1967.
- Sapegno, Natalino, *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, Roma-Bari, Laterza, 1992 (1961).
- Saponaro M., Benedetta, *Il mondo orientale al di là della siepe. Gnosi e metafisica dell'Oriente nell'inconscio leopardiano*, Bari, Cacucci, 2000.
- Sarsano, Roberto, *Leopardi 1816: Appressamento della morte*, Roma, Bulzoni, 1976.
- Savoca, Giuseppe, *Leopardi. Profilo e studi*, Firenze, Olschki, 2009.
- , *Concordanza dei «Canti» di Giacomo Leopardi. Concordanza, Liste di frequenza, Indici*, Firenze, Olschki, 1994.
- Scavino Renato, *Un romantico infinito. Analisi introspettiva della Lirica Leopardiana*, L'artistica Editrice, 2004.
- Scrivano, Riccardo, *Capitoli leopardiani*, Roma, Bulzoni, 2003.
- Secchieri, Filippo, *Con leggerezza apparente. Etica e ironia nelle « Operette morali »*, Modena, Mucchi, 1992.
- Severino, Emanuele, *Cosa arcana e stupenda. L'Occidente e Leopardi*, Milano, Rizzoli (BUR), 2006 (1997).
- , *Il nulla e la poesia alla fine dell'età della tecnica*, Nuova edizione riveduta, Milano, Rizzoli (BUR), 2005 (1990).
- Singh, Ghan, *Leopardi and the Theory of Poetry*, University of Kentucky Press, 1964.
- Solmi, Sergio, *Studi leopardiani. Note su autori classici italiani e stranieri*, a cura di Giovanni Pacchiano, Milano, Adelphi, 1987.
- Tartaro, Achille, *Giacomo Leopardi*, Roma-Bari, Laterza, quarta ristampa, 1985.
- Tersoli, Maria Antonietta, *Nell'atelier dello scrittore. Innovazione e norma in Giacomo Leopardi*, Roma, Caroci, 2010.
- Tibaldeo, Roberto Franzini, *Sofferenza e infinito. Il pensiero di Leopardi sulla religione*, Prefazione di Marco Ravera, Dronero, L' Arciere, 1999.
- Tellini, Gino, *Leopardi*, Roma, Salerno, 2001.

-
- Tilgher, Adriano, *La filosofia di Leopardi*, a cura di M. Boni, Bologna, Boni, 1985².
Timpanaro, Sebastiano, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Roma-Bari, Laterza, 1997 (1955).
—, *Nuovi studi sul nostro Ottocento*, Pisa, Nistri-Lischi, 1995.
Ungaretti, Giuseppe, *Secondo discorso su Leopardi*, in *Per conoscere Ungaretti. Antologia delle opere*, a cura di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1971 [rist. 1986], pp. 405-440.
Valentini, Alvaro, *Leopardi. Idillio metafisico e poesia copernicana*, Roma, Bulzoni, 1991.
—, *Leopardi. L'io poetante*, Roma, Bulzoni, 1983.
Vallone, Aldo, *Leopardi dagli "Scritti puerili" alla "Ginestra". Poesie, prose, operette morali, antologia critica*, Napoli, Liguore, 1986.
Vergelli, Anna, *Genesi e linguaggio delle sepolcrali leopardiane*, Roma, Bulzoni, 1977.

3. 日本語文献

(翻訳)

レオパルディ『カンティ』、脇功・柱本元彦訳、名古屋大学出版会、2006年。

(研究)

- 堤虎男『レオパルディ研究』、村松書館、1988年。
脇功「レオパルディ研究」、《イタリア学会誌》第11号、1962年、41-57頁。
——「レオパルディ研究(2)」、《イタリア学会誌》第12号、1963年、31-46頁。
——「レオパルディのダンテ観」、《イタリア学会誌》第13号、1964年、33-38頁。
古田耕史「境界の消失——レオパルディの「無限」をめぐる」、『イタリア語イタリア文学』Ⅲ、2006年7月、267-309頁。
——「追憶の詩学——レオパルディにおける記憶と詩的創造について」、『日伊文化研究』46号、2008年3月、91-105頁。
——「レオパルディのロマン主義的自然観——スタール夫人との関係を中心に」、『イタリア語イタリア文学』Ⅳ、2008年5月、245-292頁。
——「レオパルディの詩論と詩作の方法——靈感をめぐる」、『日伊文化研究』48号、2010年3月、70-83頁。
——「レオパルディにおける2つの“自然”」、『イタリア語イタリア文学』Ⅵ、2012年5月、85-128頁。

(その他)

- バジル・ウィリー『十八世紀の自然思想』三田博雄、松本啓、森松健介訳、みすず書房、1975年。
H・G・シェンク『ロマン主義の精神』、生松敬三・塚本明子訳、みすず書房、1975年。
M・H・エイブラムズ『鏡とランプ——ロマン主義理論と批評の伝統』、水之江有一訳、研究社、1976年。
Fr. シュレーゲル『ロマン派文学論』、山本定祐編訳、富山房百科文庫、1978年。
ポール・アザール『十八世紀ヨーロッパ思想』小笠原弘親、小野紀明、川合清隆、山本周次、米原謙訳、行人社、1987年。
C・M・パウラ『ロマン主義と想像力』、床尾辰男訳、みすず書房、1989年(再版)。
宇佐美斉〔編〕『フランス・ロマン主義と現代』、筑摩書房、1991年。
フランクリン・L・バウマー『近現代ヨーロッパの思想——その全体像』、鳥越輝昭訳、大修館書店、1992年。
スタール夫人『コリンナ 美しいイタリアの物語』、佐藤夏生訳、国書刊行会、1997年。
——『ドイツ論2 文学と芸術』中村加津・大竹仁子訳、鳥影社、2002年。

——『ドイツ論 3 哲学と宗教』、H・ド・グロート・梶谷温子・中村加津・大竹仁子訳、鳥影社、1996 年。

ロンギノス『崇高について』、小田実訳、河合文化教育研究所、1999 年。

エドモンド・バーク『崇高と美の観念の起源』、中野好之訳、みすず書房、1999 年。

アイザイア・バーリン『バーリン ロマン主義講義』、田中治男訳、岩波書店、2000 年。

神奈川大学人文学研究所〔編〕『ロマン主義のヨーロッパ』、勁草書房、2000 年。

リリアン・ファースト『ヨーロッパ・ロマン主義—主題と変奏—』、床尾辰男訳、創芸出版、2002 年。

アーサー・O・ラヴジョイ『観念の歴史』、鈴木信雄、内田成子ほか訳、名古屋大学出版会、2003 年。

アルマン・ニヴェル『啓蒙主義の美学 ミメーシスからポイエーシスへ』、神林恒道訳、晃洋書房、2004 年。