

Melinda Palombi

De l’infini, de Giordano Bruno à Giacomo Leopardi.

ABSTRACT: It is under the sign of the *lonely sparrow* that Bruno and Leopardi choose to write: thinking the universe, thinking through song and in vibration, thinking through the heart. In spite of these fundamental links, Leopardi will only quote Giordano Bruno once, in his *History of Astronomy*. He will only allude to him once again in his *Small Moral Works*, with a text erected to the glory of Copernicus. Absences? Or *shadows*? What about the legacy of Giordano Bruno in one of the most influential poets and philosophers of Italian culture, famous precisely for his poem *The Infinite*?

Keywords: Giordano Bruno, Giacomo Leopardi, lonely sparrow, singing, infinite.

*De loin leur apparut, Majesté souveraine
La Présence au-delà des attributs, des mots
Présence qui surpasse et raison et science*

*Présence dont l’éclair de plénitude brillait
Qui brûlait, chaque instant, cent mondes dans son feu*

*Ils voyaient des milliers de soleils réunis
Et des milliers de lunes, d’étoiles éclatantes*

*Ébabis, stupéfaits, ils étaient des atomes
Dansant dans la lumière, ivres de ce spectacle*

Farîd od-dîn ‘Attâr

1. Le philosophe-*cantore*, ou le langage des oiseaux.

*Aussi je déploie dans l’air mes ailes confiantes,
Je ne crains de heurter ni cristal ni verre ;
Mais je fends les cieux, et à l’infini m’élance.
Giordano Bruno¹.*

Parmi ceux qu’on appelle *uccelli canori* en italien, ces *oiseaux chanteurs* qui se distinguent par leur capacité à émettre des notes mélodieuses, on remarque parfois quelques plus rares oiseaux, dotés d’une extraordinaire prédisposition pour le chant. On dit alors qu’il s’agit de *cantori*, comme on trouve par exemple chez les chardonnerets. Ces oiseaux sont des *maîtres (maestri)*, et on fait écouter leur chant aux

¹ Notre traduction.

plus jeunes, afin d'éveiller parmi eux les futurs *cantori*². Parmi tous ses semblables, le *cantore* est ainsi celui qui prend la parole et dont la voix s'élève, celui qui est écouté et qui montre aux autres la voie du chant. Si en « poésie, en philosophie et en peinture, la *fureur* est cette force, absolument humaine, qui permet de transformer le réel » et si Giordano Bruno incarne lui-même le *furioux* qu'il décrit, le philosophe-artiste, le philosophe-poète (Salza, 2009, p. 282, notre trad.), alors Bruno et Leopardi semblent partager une même conception du penseur-*cantore* : celui qui pense par le chant et dont les idées s'expriment et s'élèvent *en vibration*, par les vibrations mêmes du chant qui leur confère force et mouvement, naissance et propagation³.

Il n'est en rien étonnant que Giordano Bruno et Giacomo Leopardi prennent tous deux la parole sous l'égide d'une figure antique, celle du passereau solitaire, sujet certes biblique, comme beaucoup l'ont fait remarquer, mais peut-être plus encore, dans leur cas, d'inspiration pétrarquiesque⁴ – et ce malgré l'attaque violente mise en œuvre par Bruno contre le pétrarquisme dans la préface des *Fureurs héroïques* (Pinchard, 2003, p. 207 ; Salza, 2009, p. 281).

Bruno montre un attachement évident à la figure du passereau solitaire, qui vient ponctuer en trois sonnets successifs l'épître liminaire de son *De l'infini, de l'univers et des mondes*, publié en 1584. Concluant l'épître, les sonnets précèdent immédiatement l'ouverture du premier Dialogue, et c'est donc sous le signe du passereau solitaire que Bruno décide d'entonner son discours consacré à l'infini. Il a valeur de signe, de renvoi, en tant qu'il appartient à une tradition qui le précède, mais il deviendra aussi un véritable emblème brunien, apparaissant à nouveau dans plusieurs autres textes : la même année, de façon fugace, dans le troisième Dialogue du *Spaccio della bestia trionfante* ; puis, un an plus tard, comme le souligne Gentile, dans les *Fureurs héroïques*, où le premier et le troisième sonnet du *De l'infini* seront partiellement repris⁵ (Bruno, 2006, p. 419).

Les enjeux de la *voix* sont cruciaux dans les vers brunien, au sein desquels le passereau, de sujet apostrophé dans le premier sonnet – « *Mio passar solitario* » –, devient locuteur dans les deux sonnets suivants : avec la liberté, c'est la parole qui lui est donnée, comme possibilité d'agir. Une « tâche » lui est

² On préférera ici le terme *cantore*, car seule sa seconde acception italienne, liée à la liturgie, a été conservée avec le français *cantor* ou *chantre*.

³ Sur les vibrations et ses variantes dans l'œuvre de Leopardi, voir notre étude *Ripetizione e poetica in Leopardi e Calvino: segni, moti oscillazioni* (Palombi, 2020).

⁴ Un passage des *Psaumes* est reconnu comme la source la plus évidente du motif du passereau solitaire chez Giordano Bruno (Bruno, 2006, p. 419), tout comme chez Giacomo Leopardi : « Je veille et je me plains comme un passereau solitaire sur le toit » (*Psaume* 102, v. 7). Si de nombreux commentateurs de Bruno et Leopardi rappellent l'influence certaine de la poésie de Pétrarque, qui souligne la ressemblance, puis la différence entre le poète et le passereau solitaire (« Jamais passereau sous aucun toit/Ne fut aussi solitaire que moi », CCXXVI, vv. 1-2), d'autres sources possibles sont évoquées pour le poète récanatais, comme Pulci avec le *Morgante*, Sannazaro, Panfilo Sasso, Cellini ou encore Giovanni Botero (Leopardi, 1966, p. 173 ; Corti, 1969, pp. 193-207 ; Binni, 1994, p. 504).

⁵ Jean Seidengart fait observer que les termes de ce même troisième sonnet seront également repris dans le *De Immenso*, I, ch. I ; *Op. lat.*, I, I (Bruno, 2006, p. 419).

confiée, celle « d'égaliser à l'objet les travaux et les arts », par celui qu'il nommera, dans le sonnet suivant, « ma voix », « mon soleil », « ma divine lumière », « sublime main » : tels sont les attributs par lesquels le passereau apostrophe à son tour son interlocuteur, qui ne sera pas autrement nommé. Celui qui l'a libéré, et qu'il « remercie », est aussi celui vers lequel le passereau se « tourne » et s'« élance » (Bruno, 2006, p. 50-51). Point de départ et ligne de fuite, la voix-lumière-main divine est à la fois le moyen et la destination de l'envol du poète-philosophe. Ce mouvement de renvoi, d'identification finale entre l'origine et le but, nous semble être une constante chez Giordano Bruno, et même l'une des forces à l'œuvre dans son écriture, puisqu'il s'agit d'un mouvement forcément infini.

Dans ses notes, Seidengart nous rappelle par ailleurs l'édition espagnole du *De l'infini*, où Granada considère que le passereau solitaire désigne Actéon, c'est-à-dire le philosophe lui-même (Bruno, 2006, p. 419). Or, dans le quatrième Dialogue des *Fureurs héroïques*, Giordano Bruno commentera son sonnet en expliquant qu'Actéon et ses chiens sont une représentation de l'esprit à la recherche de la vérité et de la beauté divine : ses propres chiens dévorent Actéon tout comme l'esprit doit se dévorer lui-même afin de trouver la divinité, puisqu'en lui elle se trouve. Il n'est pas nécessaire de la chercher ailleurs : cette conclusion est aussi celle du célèbre *Cantique des oiseaux*, comme le comprennent à la fin de leur épuisante course les trente oiseaux survivants voyant finalement Sîmorgh : ils s'aperçoivent que la divinité n'est autre qu'eux-mêmes⁶. Aussi dans *De l'infini* Bruno affirmera : « nous deviendrons alors de vrais contemplateurs de l'histoire de la nature, qui est écrite en nous-mêmes, et de scrupuleux exécutants des lois divines, qui sont gravées au centre de notre cœur » (Bruno, 2006, p. 38). L'œuvre du philosophe, son édifice, c'est-à-dire *l'histoire de la nature*⁷ qu'il construit par sa pensée, est déjà en lui.

La valeur du *chant* n'est pas plus anodine dans la pensée de Leopardi et son choix d'intituler *Canti* son recueil de poèmes révèle en ce mot, comme l'explique Michel Orcel, « une forme germinale, presque une matrice, d'où procède tout le discours, jusque dans ses variations les plus lointaines » (Leopardi, 2005, p. 11). Dans la chronologie des *Chants* léopardiens, *Le passereau solitaire* est un cas singulier : composé tardivement, bien après les textes définis comme *Idilli*, il les précédera pourtant dans le dernier recueil des *Chants*, l'édition napolitaine de 1935⁸. La place du *Passereau solitaire*, c'est aussi son sens, et en le déplaçant, Leopardi veut dire quelque chose : la position attribuée au texte dans l'ordre du recueil reflète l'importance de celle qu'occupe l'oiseau dans l'espace imaginé par le poète. Car l'espace du *Passereau*

⁶ Car *sî morgh* signifie, littéralement, *trente oiseaux* : comme le rappelle Leili Anvar, il s'agit du « jeu de mot le plus célèbre et le plus célébré de la littérature persane », qui « montre dans la chair même des mots et des oiseaux la vérité de leur nature, l'identité ontologique entre eux et la Sîmorgh éternelle » (Attâr, F., 2013, p. 331).

⁷ À propos de la valeur productive du verbe *istoriar* chez Bruno, voir Salza, 2009, p. 282.

⁸ La datation du *Passereau solitaire* est très controversée. Les démonstrations d'Angelo Monteverdi et de Walter Binni conduisent à penser qu'il a été composé après 1828, probablement en 1829, tandis que les *Idilli*, qu'il précède dans le recueil, datent de 1819-1821 (Binni, 1994).

solitaire précède immédiatement celui d'un autre célèbre poème, comme s'il en dessinait des prémisses imaginées plus tard, et ce poème est précisément *l'Infini*.

2. Un infini liquide.

*Nous, par les falaises et les vallées profondes,
Nager nous plaît dans les nuages, et la fuite
Vaste des troupeaux effrayés, ou d'un haut
Fleuve à la rive incertaine
Le bruit rageur et triomphant des flots.
Giacomo Leopardi*

Le passereau de Leopardi se distingue par son immobilité. Tandis que ses semblables occupent l'espace par leurs mille mouvements, il chante, en contemplation : c'est par le chant et ses vibrations qu'il investit l'espace. Alors que le temps passe et que les autres s'amuse ensemble, le passereau solitaire consacre au chant le meilleur de sa vie et son seul mouvement, à l'image du poète⁹. C'est au contraire l'élan qui définit le passereau de Bruno, et le choix de lui céder la première personne, le *je*, donne à sa fougue des accents plus manifestes encore : *a l'infinito m'ergo*, à l'infini il s'élançe, il s'élève ; il s'érige, même, tel un édifice mu par une énergie qui lui serait propre. Il s'élançe ainsi *vers l'infini*, mais aussi *à l'infini*, infiniment. Aussi pouvons-nous dire avec Samama que « [p]lus qu'une idée, un concept, une notion, l'infini est pour Bruno une sorte d'opérateur de la pensée à quoi rien ne résiste et dont la considération, à son aune, bouleverse toute pensée » (Samama, 2003, p. 266). L'infini chez Bruno est à la fois la cause et l'objet du désir, sa force et l'espace dans lequel il se déploie, son nombre et son horizon.

Chez Leopardi, tandis que le passereau est seul face à l'espace et à la multiplicité – doublement seul, il est un point dans l'espace et une unité dans la multiplicité – le poème suivant, *l'Infini*, montre une autre étape du rapport à l'espace pour le sujet chantant¹⁰. Ce n'est plus le poète qui chante l'oiseau *cantore*, mais le poète qui se chante lui-même, à la première personne, littéralement immergé dans l'espace dans lequel il se dissout : « au milieu de cette immensité se noie ainsi ma pensée :/Et le naufrage m'est doux en cette mer » (Leopardi, 2005, p. 102, notre trad.). Il se chante en dissolution dans l'immensité. Alors que le poète du *Passereau solitaire* distingue encore les temporalités, mesure la durée du jour, l'ençâsse dans le temps d'une année, elle-même ençâssée dans une vie, et qu'il assiste à l'écoulement de la jeunesse avec la

⁹ Le passereau n'est pas le seul alter ego *cantore* de la poésie léopardienne. Brutus s'insurge contre la vertu, tandis que Sappho, alter ego encore plus évident de Leopardi, chante son exclusion des beautés de la nature et de ses délices et que, dans les *Operette morali*, le *coq sylvestre* entonne lui un *cantique* de la fin de l'univers.

¹⁰ Les lectures de *l'Infini* léopardien sont innombrables, mais reste magistrale l'étude de Luigi Blasucci, en deux temps, dans *Leopardi e i segnali dell'Infinito* (Blasucci, 1985).

conscience des regrets futurs, celui de *l'Infini* évoque la dilution *in fieri* des temps en un souvenir qui se noie avec son « penser » – « l'éternel/ Et les mortes saisons, et la présente/ Vivante » : l'immensité même de ces trois dimensions du temps provoque le naufrage qui les engloutit. Temps infini(s), silence(s) infini(s), espace(s) infini(s) et sujet chantant sont à la fois les causes, les moteurs et les conséquences du mouvement ici narré, qui les dissout sans distinction.

L'élément liquide est une pièce maîtresse de la pensée brunienne et de son explication de l'univers et c'est en tant que flux qu'aucune hiérarchie ne soumet que Bruno décrit les mondes dans l'épître liminaire du *De l'infini* :

les mondes sont ces corps hétérogènes, ces animaux, ces grands globes, où la terre n'est pas plus grave que les autres éléments et où toutes les particules se meuvent, changent de lieu et de disposition de la même façon que le sang et les autres humeurs, esprits et parties intimes, qui fluent, refluent, affluent et effluent en nous et dans les autres petits animaux » (Bruno, 2006, pp. 26-28).

Par les flux et par leurs variations s'expliquent les rapports de l'univers, pensée que l'on peut mettre en relation avec une autre affirmation lapidaire, mais fondamentale : « puisque (pour autant que nous le comprenions) tous les corps sont dissolubles » (Bruno, 2006, p. 113, notre trad.). La dissolubilité de tous les corps signifie à la fois leur parfaite égalité et l'absence totale de hiérarchie entre eux. La dimension liquide est celle du corps, et plus précisément de l'intérieur ; si les mondes sont des éléments d'un seul et même corps, il n'est plus d'extérieur. Il n'est plus d'extranéité.

C'est une idée fort différente de celle de Leopardi, lequel pensait dans son *Infini* une dissolution qui était celle de l'individu singulier en un lieu singulier : Giordano Bruno nous montre une infinité d'*Infini* léopardiens en un espace infini, appliqués à toute chose.

Les conséquences sont toutefois comparables : il s'agit d'une perte d'équilibre. Une déstabilisation qui implique cependant chez Bruno l'univers tout entier. Si chez Leopardi le sujet perd pied, et s'annule *pour lui* tout point de repère, c'est comme si chez Bruno perdait pied l'univers même, avec pour seul témoin le lecteur.

3. Critique de la pure raison, ou la pensée du cœur.

*Donne donc à l'oiseau de la noble ambition
Les ailes enchantées du désir et du sens
Du cœur à la raison et à l'âme l'ivresse [...].
Farîd od-dîn 'Attâr.*

Le cœur et l'élan ne font qu'un pour le passereau de Bruno qui sort de sa prison obscure, libéré de l'erreur : « je te consacre mon cœur, sublime main », dit-il à celui qui l'a libéré, mais aussi « car vous avez guéri mon cœur malade », puis « Et qui donc m'emplume, qui me réchauffe le cœur ? » (Bruno, 2006, pp. 52-54). Ce n'est pas sa vie ni son travail que le passereau poète consacre à son libérateur – qui est à la fois Dieu, la vérité, la beauté, et l'infini lui-même –, mais son cœur. Ce n'est pas son esprit las de l'erreur qui fut guéri et restauré, mais son cœur. Ce n'est pas son cerveau qui reçoit l'énergie nécessaire, la chaleur et l'élan, mais encore son cœur.

Giordano Bruno et Giacomo Leopardi sont défenseurs de la pensée du cœur, forts de la certitude qu'il faille donner *du cœur à la raison*, car la raison seule analyse et défait. Elle manque pour eux du principe de vie indispensable à toute idée. « Quiconque examine la nature des choses avec la pure raison, sans l'aide de l'imagination ni du sentiment [...] pourra bien faire ce que signifie le mot *analyser*, c'est-à-dire résoudre et défaire la nature, mais il ne pourra jamais la recomposer », affirme Leopardi dans son *Zibaldone* (*Zib.* 3237-3238, notre trad.). Puis, plus loin, dans le même passage, toujours à propos de la nature – car Leopardi, par le mot nature, désigne le monde¹¹ :

On ne décèle rien de poétique dans ses parties en les séparant l'une de l'autre et en les examinant une à une sous le seul éclairage de la raison exacte et géométrique ; rien de poétique dans ses moyens, dans ses forces et ressorts intérieurs ou extérieurs, dans ses procès ainsi désagrégés et considérés ; rien dans la nature décomposée et résolue, et presque froide, morte, exsangue, immobile, gisante, pour ainsi dire, sous le scalpel chirurgical, ou introduite dans le réchaud de chimie d'un métaphysicien qui n'utilise dans ses réflexions [...] aucun autre moyen, aucun autre instrument, aucune autre force ou agent que la pure et froide raison... [...] Finalement seuls l'imagination et le cœur, et les passions elles-mêmes, ou la raison – mais seulement avec l'intervention efficace de ces derniers –, ont découvert et enseigné et confirmé les plus grandes, les plus générales, les plus sublimes, profondes, fondamentales et importantes vérités philosophiques (*Zib.* 3241-3244, notre trad.).

Avant même les sonnets du passereau, c'est au nom de l'amour que débute le *De l'infinito, universo e mondi* avec l'épître liminaire adressée à Michel de Castelnau : *una che m'innamora*, « je n'ai qu'une passion. Celle qui me permet d'être libre sous le joug, content dans la peine, riche dans la nécessité et vivant dans la mort [...]. C'est [...] par amour de la vraie sagesse et pour l'étude de la vraie contemplation que je peine, m'afflige et me tourmente » (Bruno, 2006, pp. 4-6). Pensée et amour sont indissociables pour Bruno, le passereau-Actéon le montre de multiples façons, par l'évidence de l'image. Et si l'image ne devait suffire,

¹¹ « Qu'est-ce donc que le monde, si ce n'est la NATURE ? » (*Zib.* 1693-1694, notre trad.).

les *Fureurs héroïques* nous offrent avec l'explication du mythe d'Actéon une nouvelle preuve des liens bruniens du cœur et de l'esprit¹² :

Actéon signifie l'intellect appliqué à la chasse de la divine sagesse, à l'appréhension de la beauté divine (...). Car l'opération de l'intellect précède l'opération de la volonté ; mais celle-ci est plus vigoureuse et efficace que celle-là, attendu qu'il est plus facile à l'esprit humain d'aimer la beauté-et-bonté divine que de la comprendre ; et de plus l'amour est ce qui meut et pousse en avant l'intellect afin que celui-ci le précède comme une lanterne (Bruno, 1999, p. 155).

L'amour est ce qui meut et pousse en avant l'intellect : sans cœur point d'héroïsme, ni de grandes actions, autre insistance récurrente chez Leopardi comme Bruno. L'héroïsme leopardien se fonde sur le dépassement de la raison par sa conversion en passion (*Zib.* 293-294, notre trad.) et naît d'un désordre nécessaire. Car si « seule la nature est mère de la grandeur et du désordre » tandis que « La raison est tout le contraire » (*Zib.* 252, notre trad.), « les “actions héroïques” [...] se présentent comme l'irruption d'un “désordre” dans l'ordre plat de la raison » (Luporini, 2006, p. 13, notre trad.).

4. L'absence de Bruno et son ombre.

*L'ombre n'est pas les ténèbres, mais elle est soit
une trace des ténèbres dans la lumière, soit une
trace de la lumière dans les ténèbres, soit elle
partage la lumière et les ténèbres, soit elle est
composée de lumière et de ténèbres, ou encore elle
n'est ni lumière ni ténèbres et elle est séparée des
deux [...]*

Giordano Bruno¹³.

De fait « anarchiste » selon les conclusions du *Leopardi progressivo* de Cesare Luporini (Luporini, 2006, p. 123), Leopardi s'inscrit selon Antonio Negri « dans le contexte de cette partie de la philosophie italienne et européenne qui, à partir de Giordano Bruno et Spinoza, a continué à produire des parcours

¹² « le Nolain introduit le mythe d'Actéon au terme d'une méditation sur l'amour, dont il a distingué les différents degrés (p. 113 et début du 3^e dialogue, p. 119), comme l'a fait M. Ficini dans son *Commentaire au Banquet de Platon*, pour retenir ce qu'il appelle *l'amore intelletivo*, distinct de *l'amor divinus* ou de *l'amor humanus* ficiniens » (Casanova-Robin, 2014, pp. 239-259).

¹³ Sur le rapport de l'ombre chez Bruno avec la connaissance et l'écriture, voir les éclaircissements de Luca Salza (Salza, 2003).

de vérité sans se soucier de la compatibilité entre les savoirs et les pouvoirs en place » (Negri, 1987, notre trad.). Comme le rappelle Luca Salza, il s'agit pour Giordano Bruno de « faire de la connaissance de l'univers une forme d'engagement anthropologique » (Salza, 2007, p. 7).

On peut dès lors s'étonner des absences de Bruno, dont le nom n'apparaît qu'à une seule occasion dans les écrits léopardiens, pourtant foisonnants de références à d'autres écrivains, philosophes, astronomes. Des absences, car on s'attendrait à le voir surgir en certains lieux précis, comme le *Zibaldone di pensieri* où Leopardi propose autour de la question de l'infini une réflexion continue, nourrie de multiples lectures. La pensée léopardienne sur l'infini n'est en effet pas affine à celle de Bruno (Russo, 2007, pp. 61-62), et l'on ne peut quoi qu'il en soit mesurer le degré de connaissance des œuvres brunniennes de la part du poète récanatais. Il n'apparaît pas dans ses *Listes de lectures* (Santini, 1945), ni même dans le *Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati*, et pourtant Leopardi connaît la pensée de Bruno dès son plus jeune âge, comme le montre son premier véritable livre, une histoire de l'astronomie dont il termine les quatre premiers chapitres en 1811, à l'âge de treize ans. La *Storia dell'astronomia dalla sua origine fino all'anno MDCCCXIII* est à la fois exercice d'écriture et œuvre de compilation, un travail d'une érudition rare¹⁴ qui constituera à notre avis les fondements de l'univers poétique léopardien, bien que la plupart des auteurs cités aient fait l'objet d'une lecture indirecte. On y trouve le nom de Giordano Bruno, au chapitre second, sans aucun commentaire, dans une longue liste de « philosophes modernes partisans de la multiplicité des mondes » (Leopardi, 2014, p. 140, notre trad.). Aucune autre référence à son œuvre, ni à sa vie. Pourtant l'idée de la pluralité des mondes enchante le jeune Leopardi, qui s'élance par l'imagination vers ces « espaces infinis » :

L'astre de la nuit est sous mes pieds, le voile azuré des cieux se déchire, et les recoins les plus lointains de l'espace s'ouvrent devant moi. [...] je me rends au milieu de ces resplendissants soleils, qui n'ont nul besoin de la lumière d'autrui pour [...] illuminer des espaces infinis. [...] Des milliers de mondes se meuvent sous mes pieds. [...] Si je me trompe en multipliant les mondes, il s'agit d'une erreur sublime, et elle a pour fondement l'idée de la divine grandeur [...] Qui osera poser des limites à la puissance divine ? Un seul de ses gestes peut faire exister des milliers de mondes (pp. 143-144, notre trad.).

C'est à Copernic, « homme immortel » (p. 232, p. 241), décrit comme un véritable « conquérant » qui renverse « le trône de Ptolémée » (p. 241), que va toute l'admiration du jeune Leopardi, qui tirera quelques années plus tard les conclusions philosophiques des avancées de la science des astres¹⁵ : « Le système de

¹⁴ Calvino lui-même insiste sur ce point dans ses *Lezioni americane* (Calvino, 1993, p. 30).

¹⁵ Sur l'influence du modèle copernicien dans l'œuvre de Leopardi, voir l'excellent ouvrage de Luigi Capitano, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, et en particulier le chapitre « Un grandissimo rivolgimento » (Capitano, 2016, pp. 291-333).

Copernic enseigna aux philosophes l'égalité des globes qui composent le système solaire (égalité qui n'est pas enseignée par la nature, bien au contraire), de sorte que la raison et la nature enseignaient aux hommes et à tout être vivant l'égalité naturelle des individus d'une même espèce » (*Zib.*, 975, notre trad.), affirme-t-il dans le *Zibaldone*, tandis qu'une autre note souligne la nouveauté apportée par Copernic « dans le domaine de la métaphysique également » (*Zib.* 1858, notre trad.).

Car contrairement à Galilée – autre homme immortel dans son cœur – Leopardi s'intéresse d'emblée aux enjeux philosophiques du modèle copernicien, dès son *Histoire de l'astronomie* où il affirme que « le système de Copernic doit être examiné en philosophes plus qu'en astronomes » (Leopardi, 2014, p. 243, notre trad.). C'est la raison pour laquelle il fera de Copernic l'un des personnages conceptuels de ses *Petites Œuvres morales*, dans un dialogue avec le Soleil souvent cité comme la seule référence léopardienne à la condamnation de Giordano Bruno. Le personnage de Copernic craint d'être « brulé vif », et le Soleil le rassure quant à son futur, tout en précisant qu'en revanche, « certains de [ses] successeurs pourront attraper quelque brûlure » (Leopardi, 1998, pp. 453-454, notre trad.). La référence à la condamnation de Giordano Bruno est évidente, mais l'on peut aussi voir dans ce passage une allusion aux risques encourus par Galilée¹⁶ (Polizzi, 2007, p. 145), dont Leopardi admirait tout particulièrement l'œuvre, comme le montre son anthologie de la prose italienne dans laquelle Galilée est l'auteur le plus cité.

Leopardi fut-il influencé par les silences de Galilée, qu'il admirait tant et qui jamais ne cita Giordano Bruno ? Ou encore par le jugement sans appel de l'un de ses plus proches amis, Pietro Giordani, qui accusait Bruno de « barbarie stylistique » et, en lui associant Campanella et Vico, « d'incapacité à exprimer les vérités qu'ils avaient peut-être confusément entrevues » (Timpanaro, 1965, p. 45, notre trad.) ? Ou encore par la crainte de la censure, qu'il dut affronter à plusieurs reprises¹⁷ ?

Plus que les absences de Giordano Bruno nous croyons déceler, chez Giacomo Leopardi, ses ombres.

Bibliographie.

¹⁶ « La seule occasion où Leopardi fit référence à ces événements dramatiques fut, comme on le sait, dans le *Copernic*, rédigé, comme par hasard, en 1827, c'est-à-dire au moment documenté comme étant celui plus grande immersion dans le monde de Galilée en vue de la préparation de la *Crestomazia della prosa* » (Galluzzi, 2001, p. 27, notre trad.) ; « un Galilée sans les pages duquel [...] la discussion de Copernic avec le Soleil mise en scène dans le dialogue [...] serait incompréhensible » (Bellone, 1993, p. 5, notre trad.).

¹⁷ On peut consulter à ce sujet l'article de Georges Saro, *Leopardi et la censure* (Saro, 1989).

Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati, 1899, in « Atti e memorie della deputazione di storia patria per le province delle Marche », IV, Ancona, Morelli.

Andreoni Fontecedro, E., 2015, *Leopardi: i compagni di strada nella scrittura dell'Infinito*, in « Studium », année 111, n°2, pp. 263-277.

‘Attâr, F., 2013, *Le Cantique des oiseaux*, traduction française de L. Anvar, Paris, Diane de Selliers ; éd. or. 1177, *Manteq al-tayr* (منطق الطير), Iran.

Bellone, E., 1993, *Introduzione*, in G. Leopardi, *Il Copernico. Dialogo*, éd. E. Bellone, Padova, Muzzio.

Binni, W., 1994, *Lezioni leopardiane*, éd. N. Bellucci avec la collaboration de M. Dondero, Firenze, La Nuova Italia.

Blasucci, L., 1995, *Leopardi e i segnali dell'Infinito*, Bologna, Il Mulino.

Bruno, G., 1991, *De umbris idearum*, éd. R. Sturlese, préface de E. Garin, introduction de R. Sturlese, Firenze, Olschki.

Bruno, G., 1999, *De gli eroici furori, Des fureurs héroïques*, texte établi par G. Aquilecchia, introduction et notes de M. Á. Granada, traduction de P.-H. Michel, dans *Opere complete, Œuvres complètes*, t. VII, Paris, Les Belles Lettres.

Bruno, G., 2006, *De l'infinito, universo e mondi, De l'infini, de l'univers et des mondes*, texte établi par G. Aquilecchia, notes de J. Seidengart, introduction de M. Á. Granada, traduction de J.-P. Cavaillé, dans *Opere complete, Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Les Belles Lettres.

Calvino, I., 1993, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori.

Capitano, L., 2016, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, Napoli, Orthotes.

Casanova-Robin, H. 2014, *Le mythe de Diane et Actéon dans les Fureurs héroïques de Giordano Bruno (1585) : du commentaire d'un poème ovidien à l'élaboration d'un paradigme philosophique et esthétique*, in Boulègue, L. (dir.),

Commenter et philosopher à la Renaissance : Tradition universitaire, tradition humaniste, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, pp. 239-259.

Cassirer, E., 1983, *Individu e cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, traduction de P. Quillet, Paris, Les Éditions de Minuit ; éd. or. 1927, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig, Teubner.

Corti, M., 1969, *Passero solitario in Arcadia*, in *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, pp. 193-207.

Galimberti, C., 1998, *Un libro metafisico*, in Leopardi, G., *Operette Morali*, éd. C. Galimberti, Napoli, Guida, pp. 5-47.

Galluzzi, P., 2001, *Leopardi e la rivoluzione astronomica e fisica: Copernico e Galileo*, in G. Stabile (dir.), *Giacomo Leopardi e il pensiero scientifico*, Roma, Fahrenheit 451, pp. 21-42.

Leopardi, G., 2005, *Chants/Canti*, traduction et présentation de M. Orcel, préface de M. Fusco, Paris, Flammarion.

Leopardi, G., 1998, *Operette Morali*, éd. C. Galimberti, Napoli, Guida.

Leopardi, G., 2014, *Storia della astronomia dalla sua origine fino all'anno MDCCCXIII*, introduction de A. Massarenti, Appendice de L. Zampieri, Milano, La Vita Felice.

Leopardi, G., 1961, *Zibaldone di pensieri*, éd. F. Flora, Milano, Mondadori.

Luporini, C., 2006, *Leopardi progressivo*, Roma, Editori Riuniti.

Negri, A., 1987, *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, Milano, SugarCo.

Palombi, M., 2020, *Ripetizione e poetica in Leopardi e Calvino : segni, moti, oscillazioni*, in Atti del XIV Convegno internazionale di Studi leopardiani, Recanati, 27-30 settembre 2017, *Leopardi e la cultura del Novecento. Modi e forme di una presenza*, Firenze, Olschki.

Palumbo, M., 2003, *Fisica e metafisica nel « Copernico »*, in « Italies », Revue d'études italiennes, Université de Provence, n°7, *Leopardi. Poésie d'une prose*, pp. 97-114.

Pinchard, B., 2003, *Au péril des liens*, in « L'art du comprendre », n°11/12, *Giordano Bruno et la puissance de l'infini*, pp. 197-211.

Polizzi, G., 2007, *Galileo in Leopardi*, Firenze, Le Lettere.

Russo, F., 2007, *Una linea di pensiero teso. Bruno-Leopardi-Marin*, Pesaro, Metauro.

Salza, L., 2007, *Écrire le cosmos nouveau*, in « Europe », n°937, *Giordano Bruno/Galilée*, pp. 3-7.

Salza, L., 2009, *Giordano Bruno, filosofo-artista*, in « Revue des Études italiennes », t. 55, n°3-4, *Poésie et philosophie dans la littérature italienne*, pp. 275-289.

Salza, L., 2003, *La « vicissitude » de la nature chez Bruno. Entre ombre et vérité*, in « L'art du comprendre », n°11/12, *Giordano Bruno et la puissance de l'infini*, pp. 80-109.

Samama, C., 2003, *Philosophie d'une existence. Existence de la philosophie. L'esthétique philosophique de Giordano Bruno*, in « L'art du comprendre », n°11/12, *Giordano Bruno et la puissance de l'infini*, pp. 254-284.

Santini, E., 1945, *Elenchi di letture*, in *Leopardi : saggi critici*, Palermo, Palumbo.

Saro, G., 1989, *Leopardi et la censure*, in « Chroniques italiennes », n°17, consultable en ligne à l'adresse <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/17/17Saro.pdf>.

Timpanaro, S., 1965, *Le idee di Pietro Giordani*, in *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri-Lischi, pp. 41-117.