

Gino Zaccaria  
L'idillio della lingua madre  
(«L'infinito» di Leopardi)\*

1. *L'idillio*

La parola «idillio» viene dal latino *idillium*, in cui risuona il greco εἰδύλλιον, che sarebbe un “diminutivo” di εἶδος, sinonimo (in metafisica) di ἰδέα. Se però liberiamo l'εἶδος dal giogo di tale sinonimia, se cioè ne sospendiamo l'accezione platonica, possiamo intenderlo — favoriti in questo dal suo uso poetico (pre-metafisico)<sup>1</sup> — come quella con-figurazione, o fuga di figure, che, lungi dal “rappresentare” alcunché (ed anzi estranea al concetto stesso di rappresentazione), costituisce il *concretarsi del concreto agli occhi (ammirati) dell'umano scorgere*, il suo (del concreto) genuino inverarsi in un che di nitidamente reale, ovvero la messa-in-opera della sua (avvenenza in quanto) verità. In tal modo, l'εἶδος sarà per noi *l'esaudimento in figure* — ad opera del poeta — della speranza di verità e di realtà insita nel flagrare di ogni concreto.

Pensiamo dunque l'εἶδος come la figurale dimora dello sperante. Ma in che senso allora l'εἰδύλλιον ne costituirebbe un *diminutivo*? Anche in questo caso, sospendiamo l'ordinaria accezione di tale termine: nella *deminutio* non sentiamo più la “riduzione quali-quantitativa del significato” bensì il con-figurarsi sul tono del *piccolo*. L'εἰδύλλιον sarebbe il *piccolo* εἶδος, l'esaudente *piccola* con-figurazione; ma «piccola» — è necessario ora chiedere — alla luce di “quale piccolezza”? Forse di quella di cui parla Leopardi alla p. 3171 dello *Zibaldone* e che è da lui intesa come una costitutiva capacità dell'uomo?

Niuna cosa maggiormente dimostra la grandezza e la potenza dell'umano intelletto, nè l'altezza e nobiltà dell'uomo, che il poter l'uomo conoscere e interamente comprendere e fortemente sentire la sua piccolezza. Quando egli considerando la pluralità de' mondi, si sente essere infinitesima parte di un globo ch'è minima parte d'uno degli infiniti sistemi che compongono il mondo, e in questa considerazione stupisce della sua piccolezza, e profondamente sentendola e intentamente riguardandola, si confonde quasi col nulla, e perde quasi se stesso nel pensiero della immensità delle cose, e si trova come smarrito nella vastità incomprendibile dell'esistenza; allora con questo atto e con questo pensiero egli dà la maggior prova possibile della sua nobiltà, della forza e della immensa capacità della sua mente, la quale rinchiusa in sì piccolo e menomo essere, è potuta pervenire a

---

\* Rielaborazione di un seminario tenuto il 24 gennaio del 2019 alla Libera Università di Bolzano nell'ambito del corso di *Filosofia interculturale*.

<sup>1</sup> Uso frequente in Omero (soprattutto in riferimento all'apparire del corpo, all'aspetto del volto o alla prestanta; v. p. es. *Il.* 21, 316) e attestato anche in Pindaro (v. p. es. *Ol.* 8, 25) e poi anche nei poeti tragici, eccetera.

conoscere e intender cose tanto superiori alla natura di lui, e può abbracciare e contener col pensiero questa immensità medesima della esistenza e delle cose.

Non vi sarebbe perciò niente di strano se concludessimo che l'idillio "leopardiano" altro non è che questo: una *fuga di figure la quale, nel suo canto, serba memoria della piccolezza dell'uomo*.

L'idillio, nel senso del nostro poeta, è il fugato inno che canta addicendosi all'umana piccolezza, ossia ancora: che loda unicamente tale piccolezza così che essa sia sempre più conosciuta e «interamente» compresa, e sempre più «fortemente» (*i.e.* profondamente) sentita, e viepiù «intentamente» (*i.e.* con accortezza) riguardata (*i.e.* scorta, scortata); e sia pertanto ciò di cui, sempre di nuovo, il mortale sappia stupire, affinché il suo esistere divenga capace di *sentire quel nulla* da cui soltanto proviene la sua nobiltà. Nobiltà *dal* nulla — stigma della piccolezza.<sup>2</sup>

Questa dizione può tradursi con la parola «fragilità», se in «fragile» sentiamo *non* il gracile, il debole o l'insicuro bensì il frangibile: l'indole capace di frangersi a favore del nulla e di adergerlo senza la mediazione dell'ente. Fragilità, dunque, come addicenza alla misura dettata dall'irrefragabile-innullante gioco di ascendenza e ultroneità.<sup>3</sup>

Ma ripetiamo questo passo più rigorosamente.

La parola «fragilità», quale *indictum* della piccolezza, può ingenerare equivoci: niente ha essa da spartire con la cosiddetta "labilità" dell'altrettanto cosiddetto "umano vivere". Dobbiamo meditare la fragilità per ciò che dice l'etimo del suo vocabolo. In esso parla il latino *frangere*, che si forma su una radice (*frag-*) che indica la rottura, lo squarcio, la fessura. La fragilità è dunque la "capacità di rompersi", l'attitudine a patire e ad adergerne un fendersi; è la tenuta della frattura, del lasciarsi frangere e infine scindere; è insomma l'esposizione a una scissura, il soffrire uno scisma. Pensata in tal senso, la fragilità non è dunque una proprietà di un contingente ma la tempratura di un'indole.

E se ora quest'indole fosse *l'essere stesso* dell'uomo, che sarebbe mai la *sua* fragilità? Fragile non sarebbe il mero uomo, come "dato naturale" o come "vivente". Fragile sarebbe piuttosto il suo esistere; e questo nell'unica guisa in cui può esserlo: in quella del soffrire e dell'adergere per l'appunto *l'eromper*e dello scisma d'essere, ossia, come si è precisato, del nulla.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> In Leopardi, «sentire il nulla» (avvertire la quieta forza della più netta dis-contingenza) è il salto "senza perché" nella *provenienza* del «pensiero dell'immensità delle cose», il quale aderge la «vastità incomprensibile dell'esistenza». Il nulla stesso è inizio-e-fine, ossia, come si dirà, fertile infinito. Rinviamo alla nota sentenza sullo spavento del «solido nulla» (*Zib* 85) — trattata in *Pensare il nulla*, Pavia: Ibis, 2015, pp. 23-72.

<sup>3</sup> *Ascendenza e ultroneità* sono due toni della stagliatura; v. il § 6 del saggio *Ontologia dell'infinito*, "eudia", vol. 13, 27 Agosto 2019 (seconda versione).

<sup>4</sup> Per il senso originario del nulla, v. ancora il § 6 del saggio citato nella precedente nota. Il nulla di Leopardi non è riducibile ad alcuno dei quattro tradizionali *nihila* (*nihil negativum, nihil positivum, nihil neutrum, nihil absolutum*). Esso allude (e prelude) invece a ciò che in *Ontologia dell'infinito* è chiamato *nihil castum*, il quale caratterizza (*per noi*) la stagliatura come avvento della castità al pensiero — castità che assume così lo scismatico tratto dell'unico *pensum*. La castità indica insomma il *nulla stesso* nel suo costituirsi, sempre e improvvisamente, come la *più flagrante avvertenza* della carenza di fondazione e di istituzione in cui *ab origine* versa lo scisma d'essere. Nell'istante in cui la castità informa di sé lo stanziarsi del mortale, l'uomo s'accorge della più originaria destinazione della sua dimora terrestre: *il ritrovarsi*

L'essere-uomo è fragile per nativa costituzione («l'esser mio frale», canta il pastore errante dell'Asia): nel suo stesso stanziarsi è già *ab origine* irrotto lo scisma del nulla. In tre formule che insistono sul medesimo, diciamo:

la piccolezza, la fragilità — null'altro che l'attendibilità dell'irrefragabile nulla;  
l'essere dell'uomo è piccolo o fragile poiché è il suffraganeo dell'irrefragabile nulla;  
il mortale si stanzia quale suffragio dell'irrefragabile nulla — ossia esiste nella “forma” del nulla-tenente.

L'idillio, nel verso del poeta, è la *piccola* fuga di figure, la fragile-raffigurante fuga: l'inno della fragilità, la fragilità stessa che canta e che, cantando come piccolezza, in-canta, ossia getta nel canto della lingua madre.

Il dettato intitolato *L'infinito* è un idillio nel senso più puro di questa accezione.

## 2. Le cinque figure dell'idillio

Ma mediante quali fugate figure *L'infinito* lascia che la fragilità, l'umana piccolezza, in-canti verso la lingua madre?

Scorgiamo le figure passo dopo passo.

Sempre caro mi fu quest'ermo colle, | \_\_\_\_\_ 1° figura: il presagio del mondo  
e questa siepe, che da tanta parte (preludio)  
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.

Ma sedendo e mirando, interminati | \_\_\_\_\_ 2° figura: lo scisma del nulla  
spazi di là da quella, e sovrumani (l'urto)  
silenzi, e profondissima quiete  
io nel pensier mi fingo; ove per poco  
il cor non si spaura.

E come il vento | \_\_\_ 3° figura: l'incandescenza del canto  
odo stormir tra queste piante, io quello (interludio)  
infinito silenzio a questa voce  
vo comparando:

e mi sovvien l'eterno, | \_ 4° figura: l'avvento del tempo  
e le morte stagioni, e la presente (l'enigma)  
e viva, e il suon di lei.

Così tra questa | \_\_\_ 5° figura: l'avvenenza del mondo  
immensità s'annega il pensier mio: (postludio)  
e il naufragar m'è dolce in questo mare.

---

assegnato al pensiero dell'essere nell'elemento della lingua madre. Nell'istante di castità nasce l'*homo humanus*: nascono — per il costruire e l'abitare dei mortali — la meditazione e il canto.

*Prima figura: il presagio del mondo*

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,  
e questa siepe, che da tanta parte  
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.

Il «caro» rinvia al latino *carus*, in cui risuonerebbe il *carēre*, che parla della carenza e dunque della castità; ma vi si può anche udire il *quaerēre*, l'interrogare che tenta, l'essere-vago-di, l'invaghirsi che a sua volta invaghisce, l'addirsi all'invaghente vaghezza. Il colle è «caro» poiché (incrociando opportunamente le due risonanze) *in-vaghisce*, e invaghisce dacché getta nella castità, e, così stagliandosi, libera una vastità, genera l'attesa di una spaziosità. Il suo precipuo invaghire sta infatti nell'essere «ermo». Leopardi, alla p. 2629 dello *Zibaldone*, definisce *poetico* questo aggettivo «per l'infinità o vastità dell'idea», e menziona il verbo ἐρημόω, in cui avvertiamo i tratti del liberare e dello sgomberare (lat. *vastare*). Il «sempre caro» colle è «ermo», *solitario*, cioè non isolato o avulso bensì lasciato *solo* nella sua unicità, affidato alla grazia del suo genuino stanziarsi. Esso ha perciò il carattere della χάρις. È carismatico — e casto.

La siepe, anch'essa cara e quindi a suo modo invaghente e casta, sostiene la solitudine del colle — ed è quel «filare d'alberi, la cui fine si perde di vista» (*Zib* 1430-31). La siepe dunque, riprendendo ancora le parole del poeta, «produce un contrasto (...) sublimissimo tra il finito e l'indefinito» (*ibid.*). Grazie alla nascosta finitezza del filare d'alberi, sorge per contrasto, ossia *si staglia*, l'indefinito, con il vago e il lontano — tratti che, *configurando l'infinito poetico*, originano il canto, e, con questo, generano l'attendibilità di una lingua madre e dei suoi mondi geniturali.

Il colle e la siepe cantano insieme la vaghezza, tanto più che la siepe «esclude», e quindi preserva e promette, la flagranza dell'«ultimo orizzonte». Vi è una primitiva lezione che suona «confine celeste». La due dizioni indicano il medesimo in due toni concordi: nell'orizzonte risuona il confine, e nel confine s'illumina l'orizzonte, mentre nel celeste si ode l'ultimo, e nell'ultimo arde il celeste. Insieme indicano quell'invisibile sfera ove la terra staglia il cielo e il cielo staglia la terra in un'infinita illudente collusione di infiniti reciproci rispecchiamenti, collusione che, ancora una volta, invaghisce e getta nel canto della lingua. Il poeta chiama questa sferica collusione, in quanto spaziosità celeste-terrestre, «il mondo»<sup>5</sup> — quel *mondo* che egli scorge e sente, ad esempio, negli istanti in cui gli inargentanti splendori lunari fuggono verso il loro ponente che tutto «imbruna» (dal *Tramonto della luna*):

Quale in notte solinga,  
sopra campagne inargentate ed acque,  
là 've zefiro aleggia,  
e mille vaghi aspetti  
e ingannevoli obbietti

---

<sup>5</sup> In realtà, il termine «spaziosità celeste-terrestre» intende indicare quel *medesimo* in cui si raccolgono il «leopardiano» «mondo» e la «hölderliniana» «quadrifuga spaziosità di terra e cielo, mortali e divini» («*zarteres unendliches Verhältnis*). Tale medesimo presuppone la spaziosità della stagliatura e quindi il tratto *fertile* dell'infinito. Non è però qui possibile fornire un sufficiente chiarimento di tali nessi geniturali. Si veda *L'inizio e il nulla*, Milano: Marinotti, 2009.

fingon l'ombre lontane  
infra l'onde tranquille  
e rami e siepi e collinette e ville;  
giunta al confin del cielo,  
dietro Apennino 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 ...

La prima figura è il preludio dell'idillio — e costituisce il presagio del mondo.

*Seconda figura: lo scisma del nulla*

Ma sedendo e mirando, interminati  
spazi di là da quella, e sovrumani  
silenzi, e profondissima quiete  
io nel pensier mi fingo; ove per poco  
il cor non si spaura.

La prima preludente figura trapassa nella seconda attraverso il «Ma» dell'*incipit* del quarto verso. Nell'avversativa udiamo l'annunciarsi del contrasto «sublimissimo tra il finito e l'infinito»; nel «ma» torna l'infinito poetico e lancia il suo *urto*, ma invia anche un invito e un richiamo. Infatti ora la spaziosità del mondo tocca il tono più estraneante, a cui risponde il «cor», cioè il coraggio, nel suo cedere alla paura; cedere che però non si compie («ove per poco» = tanto che quasi); così il coraggio resta saldo in sé, anzi si rafforza tanto più, e assume la sua primaria intonazione: quella singolare angoscia che Leopardi chiama piuttosto «angustia», parola in cui udiamo l'addirsi alla piccolezza, alla fragilità (v. *Zib* 3071-72).

In questa figura, dunque, l'idillio ricorda — rincuorandosi — lo scisma del nulla. Il coraggio è adesso pienamente «trangustiato», affidato al puro *extraneum*, alla sua stretta che costringe il pensiero nel libero della spaziosità. Lo diciamo con un neologismo ispirato dallo stesso Leopardi, che, in una nota ancora dello *Zibaldone* (4520), ricorda i verbi intransitivi (antichi e rari) «trambasciare» e «trangosciare», nonché «trasognare».

Il coraggio del pensiero, la nobiltà del mortale, *trangustia*, vale a dire s'invera tentando la figura dei «sovrumani silenzi» e della «profondissima quiete» i quali, in grazia del loro urto d'infinito che ascensivamente discende dagli «interminati spazi», concedono la misura — la

moderazione, la mitezza — della retta fragilità. Questa è la sublime legge del nulla! E dal nulla canta, silente, la castità.

«[S]edendo e mirando»: lasciando che il «sentire infinitamente» si intimi nell'esistere, così che il raziocinio sia abbandonato alle sue sterili ambasce, affinché la «viva fantasia», la vigorosa immaginazione e il «sentimento» possano infuocare il canto.

«[S]ovrumani silenzi»: normalmente si opina che il poeta, con questa espressione, si riferisca a un silenzio che non è proprio dell'umanità, ossia, come si dice senza pensare, che la “trascende”, esattamente come non sarebbe propria dell'umano la «profondissima quiete». Ma «sovrumano» non si dice solo di ciò che va “oltre le possibilità dell'umano”; il termine può significare anche sublime e celeste: capace per l'appunto di concedere, dalle dis-contingenti profondità del sovrastante firmamento, la sunnominata mitezza della fragilità, la misura terrestre della piccolezza. «Sovra-umano», ovvero: che si trasfonde *nell'umano* provenendo dalle *sovrane* volte dell'azzurrità e della bluità celesti e dalle ardenti volute dei loro astri — in breve: *dall'arcano del mondo*. Così il mortale impara che l'essere-piccolo può stanziarsi pienamente solo se si tempra al silente avvenire di quell'arcano, il quale insegna l'originario tacere, cioè il *lasciare* che la concretezza si scandisca e risuoni in *speranza di verità* («lasciare» che consiste in un contegno che nessuna «scienza (o cognizione)» può conoscere a causa del suo escludere l'infinito — e ciò anche quando lo include fra le “realtà potenzialmente pensabili”, inquadrandolo come oggetto di un computo; v. *Zib* 384). Analogamente, la «profondissima quiete», *finta* nel pensiero insieme ai «sovrumani silenzi» che permeano gli «interminati spazi», è la celeste sorgente del trangustiato coraggio — cioè dello «stato di vigor febbrile» — del «vero poeta lirico», al cui «pazzo fuoco» la lingua si rincuora disponendosi alla scoperta delle «altissime verità» (*Zib* 1856):

Chi non sa quali altissime [*i.e.* sovrane] 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?

### *Terza figura: l'incandescenza del canto*

E come il vento  
odo stormir tra queste piante, io quello  
infinito silenzio a questa voce  
vo comparando:

La seconda figura, intonando il presagio del mondo al nulla e alla castità, transita ora nella terza attraverso il suono «E» — «E come».

*Questa figura è il fulcro tonale dell'idillio*, e ne è perciò *l'inter-ludio*. Quel suono in realtà non congiunge, bensì *scinde*, annunciando un sussulto per un'improvvisa clarisonanza che si tempra in una *incandescenza*. Ma in quale incandescenza? Tentiamo di coglierla seguendo i tratti della figura (e sentendo nella parola il latino *in-candescere*, incoativo di *candere*: stanziarsi in rifulgente candore).

Il vento stormisce «tra *queste* piante», quelle che il poeta ha sempre scorte: forse ancora il «filare d'alberi, la cui fine si perde di vista», la vaga casta siepe. Adesso l'infinito poetico trova una voce, essa stessa vaga, invaghente. Il vento soffia *sulla* terra, *verso* la terra, *fra* la terra, e *dalla* terra; è, sì, terrestre, atmosferico, nelle sue folate, ma ha una tempra celeste: abita e respira nel «l'etra sonante» nominato da Leopardi nella canzone *Ad Angelo Mai*, vv. 87-90:

Ahi, ahi! ma conosciuto il mondo  
non cresce, anzi si scema, e assai più vasto  
l'etra sonante e l'alma terra e il mare  
al fanciullin, che non al saggio, appare.

Nello «stormir tra queste piante» risuona la vasta sonorità dell'«etra» (indicato anche come «curvo», nel dettato *Alla primavera*, vv. 68-69, a rammentare la volta del cielo). Il vento, quindi, nella *sonora fragranza* del suo spirare, è l'eco dell'eterea vastità celeste, e, grazie a questa, della «vastità incomprensibile dell'esistenza», cioè dello scisma del nulla. Ma tale è il vento poiché, spirando nella spaziosità del mondo, ispira nel «fanciullino» — nella lirica ingenuità del poeta — la prima e ultima risonanza della vastità: *il suono della parola*. Il vento infonde e alimenta in tal modo il dire poetante, temprandone per i mortali l'ingenuo timbro. La sua «voce», dunque, è il respiro della lingua madre, la sua sospirante invocazione: che sia *in-dizione dell'idillio*, a un tempo, *dell'infinito e della* lingua stessa quel *melos* che il vento, stormendo, per entro il «curvo / etra», fra gli speranti, crea ed esegue; e che sia pertanto sempre il vento («vento chiama vento») ad accendere l'incandescenza del canto affinché i poeti, infiammandosi «del più pazzo fuoco», possano divenire i cantori delle «altissime verità» così da offrire a queste ultime l'atteso candore — ove si reconde la castità.

Fin troppo sbrigativamente si leggono i versi dell'interludio. S'incorre allora in un fatale abbaglio: si opina che i «sovrumani silenzi» e la «profondissima quiete» preesistano alla voce del vento, e quindi, pur nel nostro senso, ai toni della parola custoditi nel sonante dire della lingua. In realtà, tale comune lettura — che ha le sue ragioni, qui non in discussione — cade non appena interroghiamo il sintagma «vo comparando». Che significa «comparare»? Non tanto paragonare o semplicemente confrontare o accostare, bensì *cum-parare*, parare insieme, porre in simultaneità, sentire l'istante di una parità, scorgere l'istantaneità di un medesimo tempo per un medesimo spazio e quindi per un medesimo senso.

... io quello  
infinito silenzio a questa voce  
*vo comparando...*

vuol dire allora: vado scorgendo (stupito di ritrovarmi lungo una rotta dalla quale non posso ritrarmi) la simultaneità fra l'incandescenza del canto e l'«infinito silenzio» — il quale è ora il nome della triade «interminati spazi», «sovrumani silenzi» e «profondissima quiete», la triade della vaghezza, dell'invaghimento nella spaziosità del mondo.

La terza figura canta l'istante dell'«(infinito) silenzio» e della parola (istante che resta scisso da ognuno dei due giacché ne costituisce piuttosto la dissona-ineffabile endiadi, il dissono-ineffabile accordo), e detta la lingua come *assonanza* della «(profondissima) quiete», la quale — dal momento che è scorta da chi abita fra le sonorità e i fulgori, e le inerzie, le cupezze e le oscurità, dell'«alma terra» — riecheggia negli «interminati (*i.e.* impervi) spazi» dei «sovrumani (*i.e.* sublimi, celesti) silenzi»; ovvero indice la lingua madre come *assonanza* della *silente fermezza*. Parliamo di «fermezza» per ricordare che *quella* quiete non ha nulla da spartire con la generica “assenza di moto”; nell'infinito profondarsi in sé, infatti, il suo requiare rafferma — tacendola — l'irrefragabile saldezza del «solido nulla». Sentiamo poi in «assonanza» il latino *ad-sonare* in funzione transitiva (lasciar risuonare, condurre alla sonorità); l'assonanza *della* silente fermezza è dunque innanzitutto un *assentimento*. Sicché l'interludio, nell'alludere all'endiadi di silenzio e parola, isituisce tale *assenziente* assonanza come *l'includibile illusione* del «vero poeta lirico»: che il canto sia e resti innanzitutto *l'opera prima (lo stile)* del dissono-ineffabile accordo insito nella lingua madre e mai (sia inteso come) l'“effetto” o il “prodotto” del suo supposto “talento creativo” e del suo presunto “linguaggio”, o della sua “accertata poetica”.

*Quarta figura: l'avvento del tempo*

e mi sovvien l'eterno,  
e le morte stagioni, e la presente  
e viva, e il suon di lei.

Si è detto che la terza figura è il fulcro tonale dell'idillio, l'«imago» che fuga in sé la fugacità stessa delle figure (compresa sé medesima in quanto tono dei toni). Essa, infatti, mentre fuga le tonalità della prima e della seconda (il mondo presagito nella casta angustia del nulla), prepara quelli della quarta e della quinta figura. *Non è infatti l'incandescenza del canto del dissono-ineffabile accordo — quale fuoco d'assenziente assonanza della silente fermezza e quale illusione del poeta-cantore — l'origine stessa dell'idillio, trovando poi per altro proprio in quest'ultimo la sua attesa e la sua scorta, la sua cura, e quindi, in consonanza con la melodia del vento, lasciando che sia, all'unisono, dell'infinito e della lingua madre — l'idillio?*

La terza figura, che tutto intona, si chiude con i due punti («:») posposti al «vo comparando». Essi dischiudono un'altra «e», anch'essa da intendere come il segno di una scissura, la quale trae il suo vigore dalla scissura precedente.

*S'intona così la quarta figura: l'incandescenza del canto sancisce, saluta e consacra un'avvenenza: l'avvenenza del tempo, la quale si stanziava in un «sovvenire» — verbo che indica il venire al pensiero (il farsi meditante della mente) nella forma della «rimembranza», la quale (Zib 4426)*

è essenziale e principale nel sentimento poetico, non per altro, se non perchè il presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico; e il poetico, in uno o in altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago.

L'incandescenza del canto desta il ricordo di ciò che, come mortali, sempre intendiamo ma che, incuranti della morte, giammai meditiamo: l'indole 'tempo', per l'appunto, sentita infine nella sua "lontana vicinanza" che, quale invaghente avvenenza *ab origine* affrancata dall'impoetico mero «presente», infiamma — nell'«indefinito» — la poeticità dell'abitare terrestre-celeste.

... e mi sovvien l'eterno,  
e le morte stagioni...

Notiamo il singolare: è innanzitutto l'eterno ciò che «mi sovvien». Che è, *qui*, l'eterno? La risposta non è scontata. Sebbene Leopardi, nel suo errare, adoperi questa parola accompagnandola quasi sempre con termini quali «universale», «assoluto», «infinita durata», eccetera, nell'idillio essa parla diversamente, e "pensa" più originariamente. Ricaviamo il suo senso genuino da due brani ancora dello *Zibaldone* (645 e 2451):

L'orrore e il timore che l'uomo ha, per una parte, del nulla, per l'altra, dell'eterno...

L'idea dell'eternità entra in quella di ultimo, finito, passato, morte, non meno che in quella d'infinito, interminabile, immortale.

L'eterno fuga in sé la morte e l'immortalità, l'ultimo e l'inesauribile — ed è dizione «poeticissima» ancora una volta per il vago al quale richiama. L'eterno detta, in un sol tratto, la fine e l'inizio, e l'esito e l'interminato, e l'andata e il ritorno. È il perenne e il perpetuo, nel senso appunto dell'andare (nella flagratezza) che sempre ritorna (nel nascondimento), e del ritornare (nell'ascosità) che ogni volta va (nel getto di fragranza), in pura vaghezza. Sicché dobbiamo udire questa dizione *non* come un termine indicante una certa "nozione di tempo" (magari escogitata «per esattezza di raziocinio e generalizzazione»; v. *Zib* 4430), o denotante l'elucubrato (e insulso) "senza tempo", bensì — *ecco il punto essenziale* — come un nome (dettatico) di uno fra i più *profondi enigmi* al quale l'umano meditare è genitualmente consegnato (v. *Zib* 1930). Non dunque il tempo solo raziocinato o speciosamente abolito è inteso nel *dictum* dell'eterno, ma la seguente duplice circostanza: 1. che l'uomo, in quanto mortale, *non dispone* del tempo bensì è — transitivamente — *tempo*, cioè transisce nella donata temporaneità adergendola e inoltrandosi per entro essa, e 2. che, pur così transitando, e quindi via via riavendosi e intendendosi come la *transeunte-adergente in-oltranza*, "al tempo stesso" non conosce compiutamente tali suoi riaversi e intendersi, in tal modo restando — al cospetto del tempo e dell'essere — senza parole, senza lingua:

... e mi sovvien l'eterno...

Ecco perché il poeta riconosce nell'eterno — cioè, diciamo adesso, nel richiamo a una poetica meditazione della temporalità — la medesima tempra del nulla: l'uomo teme quest'ultimo (a cui rinvia quel dis-contingente niente di cui la morte è l'arca) così come teme quello in quanto enigma del tempo. Il nulla e l'eterno scorti-fugati nel *timore*, che è una nota di fondo dell'angustia, e quindi del trangustiato incanto della piccolezza nella fragilità.

La quarta figura, intonando l'enigma del tempo, intona il venir meno della parola, il quale non è però un dileguare ma lo stigma del sublime, il cenno della castità, l'accortezza del culmine

d'invaghimento — stigma, cenno e accortezza già tuttavia latenti nell'incrociata casta flagranza del carismatico colle e della stagliante siepe.

*L'infinito è adesso sul punto di lasciarsi scorgere nella sua perfetta, poetica in-definitezza. Il canto gli offre la terra celeste; in tal modo esso si promette ai poeti-cantori nella guisa dell'«infinito terreno» (Zib 3500) — che abbiamo già indicato con la dizione «infinito poetico» e che ora riconosciamo come il fertile infinito della stagliatura quale insonica-illume-illocale (dai mortali aderta e favorita-obliata) dazione dello spazio-di-tempo. Così, uditi dall'ora in cui al canto «sovvien l'eterno», i due detti del distico*

*e le morte stagioni, e la presente  
e viva*

evocano lo stagliarsi rispettivamente del *finito nulla* e del *nulla finiente*, mentre il posante adagio

*e il suon di lei*

canta — giacché ogni stagione risuona dell'avvenire del proprio esordio — il *nulla dell'avveniente confine*. Tale è infatti «l'infinito terreno» della stagliatura: la fuga dei suddetti tre nulla, il tri-fugo staglio di finitezza, finitura e confine — staglio che si genera dallo stagliarsi dell'unico ascensivo-ultroneo *nulla* quale *colpo d'avvento dell'avvenuto (situativo) istante*, ovvero quale (disdetta-illudente) provenienza del “sarà” di quel “fu”, che, in quanto inizio («Sempre caro mi fu»), dona la (sostevole-spaziante) *de-finizione* (la stagione «presente / e viva»<sup>6</sup>) di un mondiale soggiorno per i mortali.

#### *Quinta figura: l'avvenenza del mondo*

Così tra questa  
immensità s'annega il pensier mio:  
e il naufragar m'è dolce in questo mare.

La quarta figura trascorre nella quinta mediante un «Così», il quale prepara la chiusa dell'intero idillio nella forma di un'abduzione dettatica. (Con tale espressione, intendiamo quell'inferenza che, dalla *fuga* del preludio e dell'urto, dell'interludio e dell'enigma, trae e detta una

---

<sup>6</sup> Che la stagione, nel sovvenire al poeta, sia detta «presente / e viva» significa che essa si genera e avviene (si presenta), nel canto, *in quanto* «viva», cioè come pura *vivezza*, e non semplicemente come “vita”; come il *libero accendersi* — dal nulla — di un dono d'essere, come lo stagliarsi di un offerente-illuminante nulla, e mai come un “dato vitale-storico”. Per questo, contro ogni apparenza, con l'espressione «la presente / e viva» non può intendersi l'impoetico mero «presente» (prima menzionato a proposito di *Zib 4426*); questo è l'*adesso* contingentato nel puntuale-contratto-momentaneo “qui-e-ora” dell'avulso “esserci” nel senza-mondo, nell'indigenza di una dimora (dove l'impoeticità), mentre quella indica il donato-discontingentante *ora* che “vive”, ovvero che *vige* offrendo di volta in volta lo stanziarsi di un *de-finito* soggiorno nel mondo (tratto della costitutiva poeticità dell'esistere terrestre-mortale). Ecco perché, per noi, il *vivo presentarsi* della stagione (nell'idillio) evoca il *nulla finiente*, o *de-finente*, cioè quel nulla che *finisce* un tempo, che dà *finitura* alla temporalità, che “temporizza” una definita stanzietà — stanzietà arrecata ogni volta dall'ascensivo gioco di ‘*avveniente confine* («il suon di lei») e *finitura* («le morte stagioni»): Ci accorgiamo così come la quarta figura canti il nulla in quanto perenne origine del tono d'avvenire che caratterizza l'istante dello scisma d'essere, il perpetuo-(in)tempestivo «ora» dell'essere stesso — il nulla, per l'appunto, come «*colpo d'avvento dell'avvenuto istante*», come disdetto *pro-venire* che *situa* (alloga, colloca) il sostevole (temporaneo) divenire di casa nel mondo.

chiusa capace di suggellarne il tratto *con-figurante*; per questo definiamo la quinta figura «post-ludio»). Infatti il detto «questa immensità» raccoglie in sé il presagio del mondo e la fragilità del nullatenente, l'incandescenza del canto e l'enigmaticità del tempo. *Insomma*: la spaziosità terrestre-celeste, il nulla, il canto e la spaziale temporalità adesso “sono” «questa immensità» — dizione delicata da intendere, come lo sono le altre tre di questa figura: l'annegarsi del «pensier mio», il «dolce» «naufragar», il «mare». Lasciamo però tali voci alla loro sobria eufonia. Accenniamo solo (ricordando che il naufragio è qui l'effigie della fragilità) alla nota del mare — il quale, giacché riunisce, nelle sue policrome flagranze, la terra e il cielo, è l'intra-mondano *speculum* del mondo: l'elemento che ne riflette l'avvenenza *per il e nel* canto.

«Mare» — si tratta di una parola magica: forse vi parla la stessa radice del termine «morte», oppure quella del vocabolo «marmo», nel senso dello scintillio e del brillare, dello sfolgorio. Indipendentemente poi da considerazioni etimologiche, possiamo anche pensare in «mare» i tratti del greco *πέλαγος*, posto *però* di udirvi un'eco del *πέλειν* — verbo che intende l'essere come quell'acquietarsi che tanto più requia in sé (come “vicino” del mortale) quanto più si stanza il “tempestoso” irrompere dell'ente, con le sue calamità e le sue fortune.

«In questo mare» re-dice «tra questa immensità», e pertanto suggella il *finito* scorgimento dell'infinità: l'ultimo «questo» dell'idillio (in cui, oltre il precedente, risuonano i primi quattro — del «colle» e della «siepe», delle «piante» e della «voce» —, e contro cui si leva il «quello», l'unico, dell'«infinito silenzio»<sup>7</sup>) è infatti il deittico della *fine d'infinito*: il poeta adesso intona l'infinito proprio nell'istante in cui esso s'intranea e s'incuora — sfuggevole e invaghente perché ormai per l'appunto poetico, «terreno» e fertile — nell'umana piccolezza affinché sia offerta ai mortali la fragilità del nullatenente.<sup>8</sup> Ebbene, «questo mare» — ove folgorano il mondo e la morte, la lingua madre e il canto, l'eterno e la vaghezza (l'«amore») del nulla — a che altro mai si riferirà se non a «lo mar dell'essere» del settimo verso di *Amore e Morte*?

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.

«Lo mar dell'essere» richiama il pensiero, e questo richiama quello: i due si addicono reciprocamente in una guisa (la lingua madre) tale per cui l'uno non può, né potrà mai, (ri-)aversi

---

<sup>7</sup> In tale *contro-levarsi* si reconde il *tremite* d'assonanza e d'illusione — la cui eco è lo «stormir tra queste piante».

<sup>8</sup> Il «colle» e la «siepe», le «piante» e la «voce», l'«immensità» e il «mare», sull'ascensivo-stagliante sfondo dell'«infinito silenzio», disegnano — nel loro cadenzato susseguirsi e nei loro infiniti incrociati richiami, cioè nel loro *divenire-mondo* — l'intima deitticità delle cinque figure dell'idillio; *deitticità* che ne sancisce la peculiare *dettaticità*. Appare così il *punto ortivo* del canto: il fertile infinito *finisce* — quale stagliatura — nell'inizio di un mondo finito.

senza l'altro. Nasce così l'*originario* «pensiero dominante» — originario, perché presupposto in ogni moto e in ogni gesto e in ogni passo (riandando all'ultimo canto del poeta) degli “arditi cammini” che una «nobil natura» segue «con franca lingua»; «dominante», perché capace di dirigere la mira degli «occhi mortali» verso il «comun fato» e «il mal che ci fu dato in sorte» (*La ginestra, o il fiore del deserto*, vv. 111-125):

Nobil natura è quella  
ch'a sollevar s'ardisce  
gli occhi mortali incontra  
al comun fato, e che con franca lingua,  
nulla al ver detraendo,  
confessa il mal che ci fu dato in sorte,  
e il basso stato e frale;  
quella che grande e forte  
mostra sé nel soffrir, né gli odii e l'ire  
fraterne, ancor piú gravi  
d'ogni altro danno, accresce  
alle miserie sue, l'uomo incolpando  
del suo dolor, ma dà la colpa a quella  
che veramente è rea, che de' mortali  
madre è di parto e di voler matrigna.

Il «pensiero dominante» (della «nobil natura ... che grande e forte / mostra sé nel soffrir») medita l'essere stesso («nulla al ver detraendo») in una guisa *insieme* concorde e discorde rispetto al modo in cui fu inteso e chiarito nell'inizio greco della filosofia (e di conseguenza nella tradizione metafisica), modo che è quello della οὐσία, dell'ad-stanzietà nel dis-ascosto: nella concordanza dell'οὐσία de-flagra la discordanza del male, così che *ora* il male stesso staglia l'essere.

*Ma proprio tale stagliante de-flagrare del male*<sup>9</sup> (ecco l'ancora non pensato stigma delle “dissennate confessioni” di Leopardi<sup>10</sup>) *si lascia esperire grazie al sentimento d'essere nel verso della vaghezza, del nulla e dell'arcano — e dell'«infinito terreno» che, quale ritratta stagliatura, afflagra il mondo ingenerando il destino della castità.*

L'essere ha allora la tempra del mare, del pelago, poiché — libero dalla cattiva definitezza della stabilità ma anche dal cosiddetto “divenire”, e dispensato dalle gravezze della potenza e dell'impotenza — costituisce ogni volta, stagliandosi come scuotente avvertenza della «vastità incomprendibile dell'esistenza», il getto nella nobiltà della piccolezza, l'istante flutto della fragilità. «Lo mar dell'essere» — nient'altro che la trangugiata tempesta del nulla nella requie della castità e del candore, ove sempre iniziò e finì l'avvenenza del mondo.

---

<sup>9</sup> De-flagrazione inattesa perché intonata alla più pura e nascosta fra le geniturali attendibilità della nostra progenie.

<sup>10</sup> «Confessione» da *confitèri*: dire *unicamente* ciò che è stato riconosciuto, ammesso, scorto; è il dire che caratterizza (rimanendo alle parole della *Ginestra*) la «franca lingua», che «nulla al ver» detrae, di una «nobil natura». Per un chiarimento del senso in cui si intende qui il termine «dissennato», v. *Pensare il nulla*, op. cit., pp. 66-67; si veda anche il brano sulla «verissima pazzia» alla p. 104 dello *Zibaldone*. Perché, dunque, non riferirsi all'intera erranza del poeta come a una “fuga di dissennate confessioni”?

Che sarà dunque il «dolce» naufragio «in *questo* mare» se non il meditante-rimediante affidarsi a ciò che il poeta chiama il «misterio eterno / dell'esser nostro»<sup>11</sup>, o anche «l'infinito spazio di questo arcano»<sup>12</sup>, e «l'immensurabile e arcano spettacolo dell'esistenza»<sup>13</sup>, e ancora «l'arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale»<sup>14</sup> e «l'orribile mistero delle cose»<sup>15</sup> — ovvero infine, per «il mal che ci fu dato in sorte», «l'arcana malvagità, sommo potere»<sup>16</sup>?

Che l'essere «sia» (il *male* e che il male stagli (l')*essere* — non è allora proprio questa «altissima verità» la flagranza stessa dell'idillio della lingua?

E non è la lingua madre già il *primo e ultimo inno* del meditante rimedio? Il canto che, in ogni istante, la vaghezza celebra per i mortali? Il perenne idillio dell'infinito? E quindi dai poeti — dai cantori — sempre «udito in modo che non si veda il luogo da cui parte»<sup>17</sup>?

---

<sup>11</sup> *Sopra il ritratto di una bella donna.*

<sup>12</sup> *Zib* 2179.

<sup>13</sup> *Zib* 2937.

<sup>14</sup> *Cantico del gallo sивestre.*

<sup>15</sup> *Zib* 4009. V. *Pensare il nulla*, op. cit., n. 26, p. 45.

<sup>16</sup> *Ad Arimane.*

<sup>17</sup> *Zib* 1927.