Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 56 (1987)
Heft: 3

Artikel: La poesia come dimora
Autor: Gir, Paolo
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-43812

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 20.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

PAOLO GIR

La poesia come dimora

Alla memoria di Enrico Garulli [1]

Il filo conduttore (Leitmotiv) della poetica del «Fanciullino» di Giovanni Pascoli, i cui primi capitoli vennero pubblicati nel Marzocco del 17 gennaio, 7 marzo e 11 aprile 1897, è costituito dal costante ritorno del poeta alla concezione della poesia come voce di chi guarda le cose attraverso il velo di meraviglia primordiale, di freschezza e spontaneità aurorali e di essenziale libertà.

Attraverso il *«fanciullino»*, esistente in ogni individuo, l'uomo che canta e che poeticamente ridà la sua visione del mondo, trova nelle apparizioni e nei fenomeni dell'universo *«il loro sorriso e la loro lacrima; e ciò si fa da due occhi infantili che guardano semplicemente e serenamente di tra l'oscuro tumulto della anima»*. La poesia o il sentimento poetico è *«di chi trova la poesia in ciò che lo circonda, e in ciò che altri soglia spregiare, non di chi non la trova lì e deve fare sforzi per cercarla altrove»* [2]).

In coerente connessione con tale constatazione — che la poesia non è invenzione ma scoperta (il nuovo non s'inventa, si scopre), e che essa non si riferisce a un oggetto o a una situazione a noi preferita per ragioni di calcolo, di utilità e di economia — il Pascoli si sofferma a rilevare che essa *«pone un soave e leggero freno all'instancabile desiderio, il quale ci fa perpetuamente correre con infelice ansia per la via della felicità»* [3]). Ora, detta esperienza di soavità, di meraviglia, di beneficio e di liberazione dalla convenzione e dalla utilità, provata da chi intende la voce del fanciullino in noi, sta, per l'autore, in un naturale rapporto con l'idea del giusto (con l'idea della proporzione etica) o con *«quella ragione sana e pia di considerare la società e la vita»*. Non fu la filosofia, secondo il Pascoli, ad addurre gli animi a quella «ragione sana e pia», ma bensì il *«fanciullino che li portò per mano, dicendo: Vi dirò io dove è nel tempo stesso la poesia e la virtù. Fu il fanciullino che, se mai, fece che trascegliessero tra le opinioni dei filosofi quelle che confermavano il loro sentimento»* [4]).

Sempre seguendo il motivo etico-estetico ora menzionato, il poeta conforta concretamente la sua asserzione citando una espressione di Virgilio e una di Orazio: diceva questi: *«Loda la campagna grande, e tienti alla piccina»* [5]). E Orazio: *«Questo era il mio voto: un campicello non tanto grande, con l'orto, con una fonte, e per giunta un po' di selvetta»* [6]). Il fanciullino preferisce, come tutti i fanciullini, ciò che è piccolo: il cavallino, la carrozzina, l'aiolina. Il fanciullino preferisce, si potrebbe aggiungere — interpretando ulteriormente il pensiero del Pascoli — ciò che il suo sguardo è capace

---

1) Enrico Garulli, già professore ordinario di Storia della filosofia moderna e contemporanea nell'Università di Urbino, tenne a Coira nel 1978, su invito della Pro Grigioni Italiano e per tramite del Centro di Studi Italiani in Svizzera, una conferenza sul tema «Il probelma della natura nelle filosofie del '900». Il presente saggio vuol essere un omaggio alla memoria del prof. Garulli che ci lasciò per sempre nell'estate del 1985.

2) Si veda il voulme Prose I «Pensieri di varia umanità» di G. Pascoli, Arnoldo Mondadori Editore, 1946, pp. 22-23.

3) op. cit., p. 23

4) op. cit., p. 25

5) Georg. 2,412 sqq.

6) Serm. 2,6,I sqq.

di afferrare e che la sua persona è capace di coprire con la sua ombra e con il suo gesto. Ora, osserva l'autore: «*...c'è chi ha rimproverato a Orazio quest'amor della mediocrità! Ma esser poeta della mediocrità, non vuol dire davvero essere poeta mediocre. Il contrario, anzi, è vero. Non ama, chi dice di amare un serraglio di donne*» [7]). Mi pare questo il punto caratteristico su cui poggia l'impostazione concettuale del «Fanciullino». Il bello e il meraviglioso, scoperti in ciò che ci attornia, al di là di ogni consacrato valore e di ogni stabilita importanza politico-economica, si identificano con una proporzione o con una «quantità», le cui dimensioni oltrepassano qualsiasi metro fissato dalla ragione del possesso e della contabilità. La quantità si confà (nel caso suggerito dal Pascoli) alla proporzione etico-estetica e crea, in tal modo, la sintesi (*kaloskagatia*), tipica per ogni poesia, v.a.d. per ogni creazione atta a dare all'uomo un orientamento nel caos della razionalità quantitativa, della cronometria e della misura meramente tecnica. La quantità diventa una sola cosa con la qualità; ovvero, le due categorie, lungi dall'escludersi, formano l'identità per cui si realizza la forma per eccellenza (l'*eidos*), che è quella estetica. Va senza dire, che una simile concezione del poetico scarta le costruzioni rettoriche, declamanti, concettuali e moraleggianti, avendo queste bisogno, per apparire «impressionanti» e visibili, di essere legate a un immediato interesse pratico-attuale, religioso o politico; la loro espressione si manifesta, per tanto, piuttosto mediante l'allegoria che mediante la trasparenza e la leggerezza del simbolo.

Si tratta, invero, di una questione di misura. Sembra, da quanto esposto finora, che le misure ordinarie e normali, impiegate per la costruzione, l'uso e l'impostazione di oggetti nel mondo, stiano in qualche contraddizione e sproporzione con una misura d'altro genere, con quella cioè, per cui il fanciullino si sente protetto e rafforzato nella sua persona e nel suo divenire di fronte alle tenebre dello sconfinato. Il Pascoli, proseguendo questa direzione di pensiero, arriva proprio all'idea di misura, ossia all'idea di dimensione e di limite, per cui la visione poetica, facendosi libera, si stacca dalla veduta consuetudinaria determinata da coordinate richieste per l'orientamento fisico-economico. Il punto saliente a cui giunge la conclusione del poeta è la seguente:

> «*Non è poeta, chi non si fissa in una visione che i suoi occhi possano misurare*» [8]).

---

[7]) op. cit., p. 28

[8]) op. cit., p. 28

E' necessario rilevare, in detti confronti, che la poesia, come forma di un sentimento o come forma di uno stato d'animo, non può non includere nella sua visione e nella sua espressione ciò che — per intima rivelazione del poeta — assume la misura del nobile, del pacato, del magnanimo e del profondo. Il vile, il meschino, il posticcio, il plebeo e l'avaro stanno in antitesi con l'ethos della contemplazione poetica. L'etica della poesia si orienta, per tanto, secondo una misura di universale comprensione e di libertà da ogni schema volto all'interesse quantitativo e speculativo (interesse pratico-economico). Se ciò che conta in poesia è il bello (la poesia bella è, per sua natura, anche vera, e viceversa), e se il bello, secondo Plotino è «il tralucere del Divino, dell'Idea», il brutto non può essere altro che l'informe, ossia ciò che nei confronti della coscienza etica rappresenta il caotico e il male. «...la poesia, non ad altro intonata che a poesia, è quella che migliora e rigenera l'umanità, escludendone, non di proposito il male, ma naturalmente l'impoetico. Ora si trova a mano a mano che l'impoetico è ciò che la morale riconosce cattivo e ciò che l'estetica proclama brutto» (G. Pascoli nell'opera citata alla p. 29).

A proposito dell'«etica poetica» si vedano i passi eccellenti di Baudelaire e di altri poeti e scrittori del XIX e XX secolo.

La massima ora citata del Pascoli, secondo la quale il poeta, per essere tale, deve saper fissarsi *«in una visione che i suoi occhi possano misurare»*, ci rimanda a alcuni versi di Hölderlin, o meglio, alla interpretazione che di essi ne fa Martin Heidegger in un saggio intitolato

«...poeticamente abita l'uomo...» [9]).

Soffermandosi sulla poesia, e più esattamente sul poetare come «presa di misura» eccellente per abitare su questa terra a statura d'uomo, Heidegger dice, tra altro, alla pag. 135 del libro ora citato:

> «Il poeta fa poesia (dichtet) solo quando prende la misura, cioè quando dice gli aspetti del cielo in modo da adattarsi alle sue apparenze come all'estraneo in cui il Dio sconosciuto si «trasmette» (schiket). La parola usuale per indicare l'aspetto e l'apparenza di qualcosa è per noi *Bild*, «immagine». L'essenza dell'immagine è nel «far vedere» qualcosa. Per contro, copie e imitazioni (*Abbilder, Nachbilder*) sono già specie derivate della vera e propria immagine, che come aspetto visibile (*Anblick*) fa vedere l'invisibile e così lo immagina (*einbildet*) in qualcosa che gli è estraneo. Poiché il poetare prende quella misteriosa misura che trova nell'aspetto del cielo, per questo esso parla in «immagini». Per questo le immagini poetiche sono delle immaginazioni (*Ein- Bildungen*) in un sense eminente: non pure e semplici fantasie e illusioni, ma immaginazioni come incorporazioni (*Einschlüsse*) visibili dell'estraneo nell'aspetto di ciò che è familiare. Il dire poetante delle immagini raccoglie in uno la chiarità e il risuonare dei fenomeni celesti insieme con l'oscurità e il silenzio dell'estraneo (*das Fremde*). Attraverso tali aspetti il Dio sorprende come strano (*befremdet*). In questo sorprendere, egli rivela la sua incessante vicinanza (*Nähe*)».

Ma se mediante la misura per eminenza il poeta ci dà l'immagine per accellenza, se egli misurando, incorpora i fenomeni in una visione per cui l'oscurità e il silenzio rivelano la vicinanza essenziale del Divino, v.a.d. di ciò che sentiamo senza *«afferrare»*, la mancanza di detta facoltà di *«misurare poeticamente»* può deri-

---

[9]) Il saggio si trova nell'opera «Vorträge und Aufsätze» (Verlag Günther Neske, Pfullingen, 1954). La traduzione italiana è di Gianni Vattimo e ha come titolo «Saggi e discorsi» (U. Mursia, Editore, 1976, pgg. 125-138).
Il testo della poesia, da cui è preso il verso commentato da Heidegger, è il seguente:

«Darf, wenn lauter Mühe das Leben, ein [Mensch
Aufschauen und sagen: so
Will ich auch seyn? Ja. So lange die [Freundlichkeit noch
Am Herzen, die Reine, dauert, misst
Nicht unglücklich der Mensch sich
Mit der Gottheit. Ist unbekannt Gott?
Ist er offenbar wie der Himmel? Dieses
Glaub'ich eher. Des Menschen Maass ist's.
Voll Verdienst, doch dichterisch wohnet
Der Mensch auf dieser Erde. Doch reiner
Ist nicht der Schatten der Nacht mit den [Sternen,
Wenn ich so sagen könnte, als
Der Mensch, der heisset ein Bild der [Gottheit.
Giebt es auf Erden ein Maass? Es giebt
Keines».

(Può un uomo, quando al sua vita non è che pena / Guardare il cielo e dire: così / Anch'io voglio essere. Sì. Fino a che l'amicizia / L'amicizia schietta ancora dura nel cuore / Non fa male l'uomo a misurarsi / Con la divinità. Dio è sconosciuto? / E' egli manifesto e aperto come il cielo? Questo / Piuttosto io credo. Questa è la misura dell'uomo. / Pieno di merito, ma poeticamente, abita / L'uomo su questa terra. Ma l'ombra / Della notte con le stelle non è, / Se così posso osar di parlare, più pura / Dell'uomo, che si chiama immagine della divinità / C'è sulla terra una misura? No / Non ce n'è alcuna).

vare da una sovrabbondanza e da un eccesso di visibilità e di luce, per cui restiamo ciechi al cospetto dell'incommensurabile e dello sconosciuto.

> «"*Il poetare edifica l'essenza dell'abitare. Non solo poetare e abitare non si escludono reciprocamente. Essi sono anzi in una connessione inscindibile, si richiedono reciprocamente*". "*Poeticamente abita l'uomo*". Noi abitiamo poeticamente? Probabilmente noi abitiamo in un modo completamente impoetico. Questo vuol dire forse che la parola del poeta viene smentita e diventa non vera? No. La verità della sua parola è confermata nel modo più inquietante. Giacché un abitare può essere impoetico solo perché l'abitare, nella sua essenza, è poetico.
> Per essere cieco, un uomo deve rimanere qualcuno che secondo la sua essenza, normalmente ci vede. Un pezzo di legno non può mai diventare cieco. Quando però l'uomo diventa cieco, c'è sempre ancora il problema di stabilire se la cecità viene da una mancanza e da una perdita, oppure se si fonda su una sovrabbondanza e su un eccesso. Hölderlin, nella stessa poesia in cui medita sulla misura che fa da base a ogni misurare, dice ai versi 75-76: «*Il re Edipo ha forse un occhio di troppo*». Così potrebbe darsi che il nostro abitare impoetico, la sua incapacità di prender la misura, derivi da uno strano eccesso di furia misurante e calcolante» [9]b).

La semplice misurazione sulla base di metri prestabiliti in vista dell'approntamento «*di piani*», la furia calcolante impiegata per la costruzione di edifici, di abitazioni e di «*dimore*» per starci occasionalmente e per fabbricare prodotti, insomma tutta l'abitazione tecnologica dominante — vedendo con «*un occhio di troppo*» —, è incapace di misurare a statura d'uomo. L'irradiazione tecnologica, per cui l'uomo stesso — dominato dai suoi stessi mezzi — diventa oggetto di «*imposizione dominante*» (Heidegger), toglie all'individuo la possibilità di ricevere la misura sullo sfondo dell'incommensurabile e del Divino. Il «*pensiero calcolante*», a differenza del «*pensiero meditativo*», offrendo all'uomo la possibilità di signoreggiare la terra della sua abitazione, gli ruba il metro per formare e determinare una dimora, da cui scorgere e intuire il Divino che si cela; privo di una visione e di una latitudine che lo renda cosciente dell'infinito (dell'invisibile), l'individuo fabbrica alla giornata su un terreno affatto labile, e per nulla adatto a resistere alla «*spaventevole proporzione*» (Pascoli). L'abitare si fa per ciò impoetico, ossia privo di una sicurezza e di una protezione atte a mostrare il limite, e quindi anche a tentare una revisione della propria condizione esistenziale [10]).

---

[9]b) op. cit., p. 136

[10]) Il Garulli scrive a proposito nel suo libro «Heidegger e la storia della ontologia» (Argalìa Editore, Urbino, 1983, p. 174): «Scartata la dimensione tecnico-scientifica del rapporto all'essere, Heidegger vede nella modalità poetica la realizzazione dell'*Ereignis*. Ciò si desume dal commento al detto di Hölderlin: «*dichterisch wohnet der Mensch*».
Il Dichten rappresenta infatti l'abitare per eccellenza. Poetare è trovare la misura per l'abitare dell'uomo. La dimensione poetico-sacrale si riapre così a un rapporto con il divino, che non è dettato da un bisogno di razionalizzazione fondativa. Heidegger scrive: «la misura consiste nel modo con il quale Dio, che rimane inconoscibile, è, in quanto tale, manifestato dal cielo».
In intima connessione con la «misura poetica» stanno le seguenti parole di Enrico Garulli: «Il pensare pensoso non rifiuta la tecnica, ma ne sa cogliere il valore strumentale; favorisce l'atteggiamento di chi, pur usufruendo dei beni della tecnica, sa mantenere una relazione serena con le cose, restando libero» (op. cit., p. 176).

Il concetto della misura, espresso dal Pascoli in rapporto all'etica poetica, per cui vale la qualità e non la dimensione di quantità (l'essere supera qualitativamente l'avere), concorre con il concetto di Hölderlin a chiarire uno dei motivi più cruciali della nostra crisi esistenziale: ché la situazione umana è determinata prevalentemente da misure e da valori inerenti alla praticità economico-razionale, sia questa di ordine fisico o mentale.
I poeti indicano l'orientamento per cui l'uomo trova ordine e forma nel disordine di un mondo valorizzato e inteso secondo schemi di industrializzazione culturale e morale.
Significativi sono in detti confronti i versi di August von Platen:

> «*Um den Geist emporzuheben von der Sinne rohem Schmaus, Um der Dinge Mass zu lehren, sandte Gott den Dichter aus*».
>
> «*Per trar sù lo spirito dalla rozza orgia dei sensi, per insegnar la misura delle cose, Dio inviò il poeta*» [11]).

L'ordine costituito dall'immagine poetica, confrontato con l'ordine delle cose costruite e sistemate secondo piani regolatori, secondo sistemi edilizi e secondo la logica di tecnologie (indispensabili per la società industriale di consumo), fa spicco per il suo aspetto di forma in relazione alla statura umana nel senso più ampio e più profondo che l'espressione possa avere.
La forma tecnico-razionale e meccanica — nonostante e a causa del suo ordine pratico e strettamente economico — ci appare piuttosto caotica che ordinata, piuttosto irrazionale che razionale, piuttosto soffocante che liberatrice. L'ordine meccanico e utilitaristico, l'ordine tecnico, sembra togliere — nonostante gli spazi messi a disposizione (siano essi quelli di artificiale naturaleza che quelli di artificiale e programmata «*dimora*») — il respiro e contenere l'individuo in una ampia, ma desolante protesi di plastica.
L'ordine tecnico è sempre, per la sua stessa natura, un ordine coercitivo.
La riflessione di Romano Guardini a proposito della Nona Elegia di Rilke illustra egregiamente la constatazione ora fatta:

> «*Perché mai una vecchia città oppure qualsiasi villaggio o borgo, che sia ancora intatto, ci dà l'impressione di un profondo ordine, mentre una metropoli moderna, con tutti i suoi comforts, le sue prescrizioni, le sue apparecchiature mastodontiche e tutte le sue organizzazioni tecniche ci suggerisce il sentimento di un caos penosamente e difficilmente arginato? La differenza non proviene da una mancanza (da un meno), come per es. da problemi di traffico non ancora risolti, ma bensì dal fatto, che da costruzioni, da attrezzature, da forme di contatto civile, da usi, da feste, da festeggiamenti e da rituali religiosi le immagini scompaiono e precipitano nel subcosciente*» [12]).

* * *

La misura presa dal Pascoli, per cui arriviamo a segnalare la «*spaventevole proporzione*» (la «*sproporzione*» tra l'infinita ombra delle costellazioni e la Terra), costituisce il mezzo con cui formare la nostra abitazione su questo mondo; la dimora, mediante la quale l'uomo abiti «*poeticamente*» sul nostro globo. Ma lo

---

11) I versi sono tolti dalla citazione del Croce a proposito dell'espressione poetica in rapporto al «senso cosmico della poesia» (B. Croce: «La poesia», Editori Laterza, 1971, pp. 186-187).

12) Romano Guardini: «Reiner Maria Rilkes Deutung des Daseins» (Kösel- Verlag, München, 1953, p. 354).

«strano eccesso di furia calcolante» minaccia di ridurre la visibilità e l'orientamento, solo possibili, attraverso l'immagine come *«incorporazione visibile dell'estraneo e come veduta eccellente delle cose»*.

La programmazione apre, bensì, un panorama più o meno vasto di fenomeni e di fatti: essa sta, però, in funzione di un dominio (possesso) umano sul mondo e ha, per tanto, un valore nettamente razionale e strumentalizzato. Ciò premesso, al posto della visione poetica e del sentire poetico (forma dell'Universo sullo sfondo di un Assoluto, di un Ideale o di un Eidos) subentra lo spazio utile e necessario al mezzo tecnico, alla protesi e al congegno meccanico. La possibilità e la necessità di una programmazione anticipata dell'uomo e del suo fare sono, dunque, evidenti e indispensabili nell'èra attuale, caratterizzata da una sempre più rapida ascesa tecnologica. Al posto dell'*«Anblick»* (veduta libera) sorge l'astratto per la capienza e il funzionamento dello strumento, e lo strumento per la realizzazione e per l'attuazione di nuove dimensioni di ordine astratto. In una simile situazione si verifica ciò che Rilke chiama

«ein Tun ohne Bild»
(un operare senza immagine) [13]).

Tolto l'orientamento poetico, l'uomo inciampa nei canali, sulle piattaforme, nei corridoi e nei sotterranei di un enorme complesso industriale che lo acceca: la dimensione razionale è tecnicamente stabilita. Ma tutto ciò succede a scapito dell'immagine, per cui il mondo diventa poeticamente e umanamente abituale. L'eccesso di visibilità tecnologica e la *«furia calcolante»* aprono uno spazio neutro, per cui gli spazi comunicanti e costituenti le prospettive dell'abitare per eccellenza (in senso poetico) si restringono nell'ombra della ripetizione razionale-economica e quindi della noia esi-

---

13) In un articolo di Giovanni Getto «Perché si leggano i poeti», apparso ne la «Stampa» dell'8 marzo 1978 (n. 53), il critico ed esimio letterato si esprime a proposito, tra altro, come segue:

«Ora quel che subito ci fa pensare (dopo aver sottolineato che la scienza non basta e che è necessaria una aducazione umanistica di tutta la persona) è il fatto che, a distanza di tempi e di ideologie, risuoni costante (anche se fanno eccezione le voci di un Withman o di un Apollinaire) il grido d'allarme dell'umanesimo contro la tecnica: da Baudelaire che definisce l'avanzante mondo industriale «progressiva privazione d'anima, progressiva dominazione della materia» a Valery che osserva come l'abitante dei grandi centri ricada nello stato selvaggio, cioè nella atomizzazione, da Eliot che così ritrae la grande folla di una metropoli: «Sotto la bruna nebbia d'un'alba invernale / Una folla attraversò il ponte di Londra, in tal copia / Ch'io non sapevo tanti morte ne avesse disfatti» a Brecht che scrive: «Assai prima che i bombardieri comparissero / Già erano inabitabili le nostre città. Nessuna canalizzazione le svuotava / Della follia. Prima che cadessimo in battaglie senza senso / Ancora camminando noi per le nostre città ancora in piedi / Le nostre donne erano vedove ed orfani i nostri figli».

L'inimicizia dei poeti per la civiltà industriale è un fatto incontestabile, anche se non è un fatto necessario ed assoluto. La rottura fra i due mondi non è, e non deve essere, inevitabile. Lungi da noi il pensiero di regolare la poesia, di affidarle, attraverso una pianificazione moralistica o politica dei contenuti, una missione riformatrice e salvifica. Ma intanto già questa visione negativa del mondo industriale da parte della poesia è un fatto positivo, in quanto rende viva la coscienza di un male reale cui sarà necessario provvedere. D'altra parte la poesia moderna non insiste solo su questa realtà e sa pur rivolgersi ad altri contenuti. E ad altri contenuti ancora, alla gamma infinita dei temi e dei motivi che interpretano l'uomo e il mondo, è rivolta la poesia del passato».

stenziale più agghiacciante. Ma l'angoscia di uno simile stato si fa palese quando, per uno scacco improvviso dell'apparecchiatura tecnologica o per una catastrofe naturale, l'uomo si trova, ad un tratto, in un deserto, abbandonato a se stesso e privo di comfort e di quelle attrezzature e di quei meccanismi ai quali era abituato, e per mezzo dei quali estendeva il suo dominio sul mondo. Basta una piccola deficenza tecnica, una minima disfunzione nel complesso altamente programmato del computer, un millesimo di spostamento di un contatto ecc., perché l'individuo precipiti in un abisso di secoli e venga a trovarsi con un mondo primordiale, sconvolgente e angoscioso. Mi sia concesso di riprodurre, in detti rapporti, un brano del discorso tenuto da Francesco Bellino in occasione del XXVI Congresso Nazionale di Filosofia a Urbino nel 1978 [14]). Il Bellino, soffermandosi sull'idea di dominio, assolutizzato e neutralizzato, e riferendosi alla corrispondente frattura tra progresso tecnico-scientifico e crescita morale e spirituale, tocca pure, per intrinseca necessità di relazione — e se anche indirettamente — il problema dell'abitare sulla terra e l'immagine che noi possiamo avere della nostra dimora:

> *«La civiltà attuale, privata di una valida cultura morale, rischia di risolvere la vita dell'uomo in una vuota corsa alla soddisfazione di sempre maggiori e ciechi bisogni, riducendo il significato dell'esistenza, per dirla con Sartre (L'âge de raison), nell'assurdo «ubriacarsi senza aver sete»! Uno dei postulati della nostra civiltà prometeica è quello che Garaudy, riprendendo un'espressione hegeliana, ha chiamato del «cattivo infinito», cioè dell'infinito ridotto al puro quantitativo. E' appunto tale postulato che ci fa pensare alla crescita come una progressione all'infinito e in termini puramente quantitativi di produzione e di consumo. Ciò che è tecnicamente possibile diventa anche desiderabile e necessario.*
> *E' evidente, dunque, come la concezione dello sviluppo tecnico-scientifico, fondata sull'idea del progresso assiologicamente indefinito, abbia in sé, nella sua cecità e neutralità etica, una forte carica distruttiva e annientatrice sia della natura che dell'uomo. Tale concezione, inoltre, è fondata, a mio parere, su di un equivoco concettuale. Un progresso indefinito, autofinalizzato, è un controsenso, è un progresso senza un'autentica finalità, tautologico, che esclude a priori ogni verifica assiologica e ogni categoria che possa denotarlo e definirlo tale. Diciamo che una concezione, come quella attuale, del progresso assiologicamente neutra è dogmatica, in quanto si pone in modo assoluto, escludendo ogni possibilità di verifica e di falsificazione che non sia se stessa, cioè il puro svilluppo dell'innovazione tecnica e scientifica».*

* * *

Se la misura presa dal poeta stabilisce l'ordine della immagine o del quadro, per cui abbiamo l'illustrazione per eccellenza delle cose e dei fatti (la visione eminente del mondo), tale rappresentazione segna, appunto, il territorio e la forma della dimora. Il detto di Pascal *«Le silence éternel de ces espaces infinis m' effraie»* si riferisce tanto al microcosmo quanto al macrocosmo. Di fronte a questo silenzio e a questa voragine, il poeta, che è in ognuno di noi, parlando e suggerendo per coloro che lo attendono e lo ascoltano, sogna, vagheggia e costruisce pure

---

14) Il brano citato si trova negli «Atti del XXVI Congresso Nazionale di Filosofia» (Urbino, aprile 1978, Società Filosofica Italiana, Roma, p. 149).

la dimora. Va tenuto presente che l'uomo è «visto in rapporto alla terra e al cosmo» (G. Getto). Ciò significa che egli sta in «bilico» tra due dimensioni ugualmente abissali e terrificanti. *«Dal grande tema del "nido" il Pascoli deriva esiti fra i più significativi, proprio per l'ottica rovesciata che vi si manifesta, per il fatto che il nucleo infinitamente piccolo viene ad assumere proporzioni assolute»* (G. Bàrberi-Squarotti). La veduta astrale del Pascoli, tipica per lo sgomento al cospetto della dimensione temporale e spaziale del cosmo, viene scoperta ovunque: nel cielo e sulla terra. Non v'è, invero, che un solo universo. L'incommensurabile, l'idea di una «quantità» come infinito che allontana e che affoga, l'assenza del limite, caratteristica per la visione cosmica pascoliana, si rivela pure nel quotidiano e nel familiare: si pensi alle poesie *«L'ora di Barga»*, *«Nebbia»*, *«La mia sera»*, *«Il libro»* e altre ancora, in cui il poeta cerca e indica il limite, un limite che lo protegga dal deserto dell'infinito e dell'immane. Con assillante trasparenza l'infinito piccolo è l'infinito grande (aspetto di una sola realtà e di una sola fatalità), ovvero il limitato è nell'immenso e l'immenso nel limitato. Questa esperienza è espressa da Pascal con le parole: *«Car enfin qu' est-ce l' homme dans la nature? Un néant à l'égard de l' infini, un tout à l' égard du néant...»*.

Ciò premesso, è indispensabile creare una dimora che aiuti l'uomo a sopportare l'immenso, senza però che essa dimora risulti troppo angusta per «ricevere» la grandezza umana. La grandezza dell'uomo consiste nell'aver egli coscienza della propria fragilità e di essere quindi in grado di pensare la propria morte. Ora, una simile dimora o nido è la stanza che il poeta prevede e ferma in corrispondenza alla sua natura di essere che soffre a cagione della sua coscienza e del suo sapere in rapporto all'universo [15]).

A maggior comprensione dell'essenza dell'abitare poeticamente, è utile considerare più da vicino la spiegazione che ne dà Heidegger in rapporto ai versi di Hölderlin:

> *«Il coltivare-costruire che si pratica generalmente e spesso esclusivamente, e che perciò è il solo conosciuto, porta bensì la pienezza dei meriti nell'abitare. Tuttavia, l'uomo è capace dell'abitare solo se già in un altro modo ha costruito, costruisce e rimane intenzionato a costruire.*
> *«Pieno di merito (certo), ma poeticamente, abita l'uomo...». Nel testo, seguono poi le parole: «su questa terra». Si sarebbe tentati di considerare superflua questa aggiunta; giacché per l'appunto abitare significa: soggiorno dell'uomo sulla terra, su «questa», alla quale ogni mortale si sa affidato e dato in balia. Però, quando Hölderlin osa dire che l'abitare dei mortali è poetico, questa parola, appena pronunciata, suscita l'impressione che l'abitare «poetico» strappi proprio gli uomini dalla terra. Ciò che è «poetico», infatti, in quanto viene riferito alla «poesia» (das Poetische), appartiene appunto al regno della fantasia. L'abitare poetico trasvola fantasticamente oltre il reale. A questo timore viene incontro il poeta quando dice esplicitamente che l'abitare poetico è*

---

15) "Al motivo del «nido» sono legati intimamente le rappresentazioni pascoliane dell'ossessione della morte e della negazione dei rapporti al di fuori di esso. La rappresentazione dell'angoscia della morte attraversa l'intera opera pascoliana, fin dalle «Myricae» Scalpitio, Il morticino, Il rosicchiolo, per giungere ai «Poemetti» Suor Virginia, L'aquilone, Il soldato di san Piero in Campo, La morte del Papa, Gli emigranti nella luna, e ai «Conviviali» Solon, La cetra d'Achille, Le Memnonidi, i tre Poemi di Ate, nonché a vari testi di Odi e inni" (G. Bàrberi - Squarotti nel Dizionario critico della Letteratura Italiana, vol. 2, UTET, 1974, pag. 796).

un abitare «su questa terra». In tal modo, Hölderlin non solo difende la «poesia» da un probabile fraintendimento, ma, con l'aggiunta delle parole «questa terra» indica specificamente in direzione dell'essenza del poetare. Il poetare non trasvola oltre la terra né va al di là di essa per abbandonarla e librarsi sopra di essa. Proprio il poetare porta invece l'uomo sulla terra, lo porta ad essa, e lo porta così nell'abitare.

«Pieno di merito, ma poeticamente, abita l'uomo su questa terra» [16]).

(Dall'opera citata di Heidegger alla p. 128).

* * *

Ma in coincidenza e in rapporto alla considerazione del tempo e dello spazio (poesia astrale del Pascoli) e in riferimento al micro e macrocosmo (per cui l'uomo si rende conto della sua situazione nel mondo), la dimora o il *«nido»* o il *«cantuccio d'ombra»* assumono due funzioni differenti, o, meglio, due aspetti essenziali: essi proteggono (coprono) e, allo stesso tempo, aprono lo sguardo verso l'immenso e l'incommensurabile. Il «nido» diventa una abitazione con finestre: esso non è soltanto un eremo o un eremitaggio idillico, escluso dal mondo, dal suo travaglio, dalla sua solitudine e dalla sua angoscia; e tanto meno una cuccia calda per i fiacchi e i codardi. Tutti e due gli aspetti — quello del nido protettore (grembo materno, oasi) e quello esposto alla voragine e all'abisso — danno all'individuo il senso dell'essenziale, del vero e di ciò che in ultimo conta, in antitesi all'esorbitante, al caotico, al fatuo e al relativo della categoria di quantità come possesso. Il valore della dimora che protegge si nutre della trasparenza, per cui l'abisso si rivela; e l'abisso spinge perennemente alla ricerca di una dimora, che, per essere tale, ospita, ma non toglie all'uomo l'avventura, la prova e l'incontro con il proprio destino. Ciò ammesso, la dimora poetica su questa terra ha un valore di orientamento per eccellenza. Essa non è una dimora o una abitazione o un rifugio statico e passivo: sinonima di libertà, l'abitazione poetica espone e acquista. La *«stanza»* fatta su misura d'uomo significa una difesa contro il vuoto della quantità, della droga della sicurezza, del compromesso economico, della convenzione e dell'utilità. La casa del poeta scopre il destino umano. Essa, avendo finestre, dà coscienza dell'abisso e svela, per tanto, ciò che di essenziale e di più centrale costituisce il senso della vita [17]).

---

16) L'«abita», espresso all'indicativo, indica la condizione dell'abitare: il verso vuol dire che c'è soltanto un modo di abitare, cioè poeticamente. Ogni altro abitare è un abitare nella sradicatezza. «Non può darsi che la sradicatezza dell'uomo consista nel fatto che l'uomo non riflette ancora per niente sulla autentica crisi dell'abitazione riconoscendola come crisi?» (Heidegger).

17) Il poeta crea la sua dimora, la brama, la rimpiange, la cerca o la abbandona per un'altra, perché cosciente — a dirla con Unamuno — che la verità nostra è perenne e dolorosa conquista. «...comporta sempre il rischio del caso, dell'imprevisto, del ridicolo, dell'indifferenza; ma per questo è verità umana, sostanziale come la nostra coscienza. Non la verità misurata (secondo schemi prestabiliti di convenienza), ma abbondante: «bello è il superfluo, ciò che non ha altro fine che se stesso, fine supremo della vita»; non la verità fissa, ma mobile, lanciata all'infinito, contraddittoria e «l'uomo è un abisso di Contraddizioni» (M.F. Sciacca: «Il chisciottismo di Unamuno», Marzorati-Editore-Milano, 1971, p. 100).

* * *

In contraddizione al sentimento di una sicurezza misurata secondo il metro della «furia calcolante», il Pascoli ferma l'attenzione del lettore su quanto spetti all'uomo da una veduta e da una considerazione della scienza divenuta coscienza; coscienza della condizione umana di fronte allo stesso progresso scientifico e a tutto ciò che può rendere la vita meno ardua e meno difficile nei confronti con la natura. *«Io dico che l'emanazione poetica della scienza, il giorno che l'avrà, è destinata a render buono il genere umano. O poeti dell'avvenire, voi dovete riuscire in ciò in cui i poeti del passato hanno fallito. Hanno fallito: e questo oppongo a chi dice fallita la scienza»* [18]. Sentire di girare nello spazio significa avere la coscienza di essere mortali. Ora, questo sentimento, provato ed espresso dal poeta, vale per l'umanità intiera. Essa ha il merito, secondo il poeta, di rendere l'uomo *«più mesto»*, ossia più consapevole dei suoi limiti e delle sue possibilità nell'Universo. Riferendosi a detto pensiero osserva Giovanni Getto nell'opera «Carducci e Pascoli» (Edizioni Scientifiche Italiane, 1965, p. 70): *«Però scrive il Pascoli (raccogliendo evidenti suggestioni dalla Filosofia dell'Inconscio di Edoardo Hartmann): progredire nella mestizia è progredire nell'umanità»* [19]. Solo per tal via giungeremo a riconoscere negli uomini i nostri fratelli. Solo così *«i mali che ora ci appariscono come fatali, la lotta delle classi e la guerra dei popoli, saranno tolti»* [20]. E questa sarà la palingenesia: *«la povera e melanconica palingenesia: che sola può toccare a questi poveri e melanconici esseri che abitano così piccolo pianeta, il quale è sulla via di tante comete distruggitrici»* [21].
La mestizia, provocata dal sentimento di una comunanza di destini (catastrofi tecnologiche, cataclismi, malattie, inquinamento ecc.) e dalla conoscenza di ciò che il sapere può e non può, è la condizione per cui l'individuo tenta di appigliarsi a qualche cosa che tenga e che formi lo spazio della sua abitazione sulla terra. Ciò posto, il poeta continuerà:

> *«Uomo, abbraccia il tuo destino! Uomo, rassegnati ad essere uomo! Pensa nel tuo solco: non delirare. L'amore, pensa, è ciò che non solo di più dolce, ma di più sacro e di più tremendo tu possa fare; perché è aggiungere nuovi sarmenti al grande rogo che divampa nell'oscurità della nostra notte».*
> (op. cit. p. 122)

La scienza, diventata coscienza, apre al poeta lo sguardo sull'immensità dell'Universo e sull'abisso che — in senso letterale e metaforico — lo circonda. Mediante la voce del poeta l'elemento etico-spirituale dell'uomo trova il suo ricupero al cospetto di una scienza e di una tecnica, le quali, abbandonate al loro prestigioso progresso, stanno diventando antiumane e straniere; straniere a ciò che dà all'uomo il senso o il logos della sua esistenza: la volontà dell'intelletto di cercare, attraverso la lotta e la prova (esperienza) una meta che lo liberi perennemente da una sola dimensione, ossia dal-

---

18) «Pensieri di varia umanità», op. cit., p. 119
19) op. cit., p. 122
20) op. cit., p. 123
21) op. cit., p. 123

l'individuo *«senza alternativa»* (L. Kolakowski) [22]).
Ma se il brano riprodotto più sopra è, in chiave più o meno concettuale, l'indicazione di una dimora costruita con la luce e il calore della fiamma nella nostra notte astrale, nella poesia «Il ciocco», il Pascoli, cosciente della nostra situazione nel cosmo, invoca la vita come coscienza e certezza di non essere più soli nello spazio. La solitudine, intesa in tutti i sensi, rappresenta la realtà della antidimora, della mancanza di tetto in tutta la sua angosciosa fatalità. La solitudine è sinonimo di *«Ungeborgenheit»* esistenziale, ossia dello scoperto e dell'esposto davanti l'incommensurabile.

«...Anima nostra! fanciulletto mesto!
nostro buono malato fanciulletto,
che non t'addormi, s'altro non è desto!

felice, se vicina al bianco letto
s'indugia la tua madre che conduce
la tua manina dalla fronte al petto:

contento almeno, se per te traluce
l'uscio da canto, e tu senti il respiro
uguale della madre tua che cuce;

il respiro o il sospiro: anche il sospiro:
o almeno che tu oda uno in faccende
per casa, o almeno per le strade a giro;

o veda almeno un lume che s'accende
da lungi, e senta un suono di campane
che lento ascende e che del cielo [pende;

almeno un lume, e l'uggiolio d'un cane:
un fioco lume, un debole uggiolio:
un lumicino: Sirio: occhio del Cane

che veglia sopra il limitar di Dio!» [23])

L'infinito e l'incommensurabile non si fermano al macrocosmo: l'infinito, in senso letterale-fisico e metaforico, trapassa il cosmo, ed anche in piena solarità diurna e in pieno eccesso di vita, spinge il poeta a cercarsi una dimora che lo circondi di calma, di ombra e di silenzio e che gli apra, per tanto, una finestra sull'abisso del mondo. L'abisso che si dilata negli spazi astrali, e la concomitante angoscia dell'uomo davanti l'immenso, si manifestano nelle cose della terra e nell'ambiente in cui viviamo. L'infinito incute timore, perché è pieno di dubbi, di enigmi, di crolli e di imprevisti mutamenti: esso si indentifica con tutto ciò che è lontano, e quindi tolto dalla nostra abituale dimora. Il poeta non si arresta alla misurazione tecnica, che fa dell'infinito un *«concreto e vicino settore*

---

[22]) Si veda, a proposito, alle pagg. 35, 36 e 37 del mio scritto «Che cosa è la cultura?» (Ed. Cenobio, Lugano, 1986).
Nonostante — e a causa — che «...la morte è alla fine, la conclusione che ferma quella straordinaria rappresentazione onirica delle aspirazioni alla serenità, al lavoro comune, all'assenza dell'oppressione dell'uomo sull'uomo...» (G. Bàrberi - Squarotti), il Pascoli esprime la necessità di credere in un «senso» che tenga assieme l'umanità e che dia all'uomo una ragione del suo esistere. Si osservi, a proposito, ancora il seguente passo tolto dalla Commemorazione «XV giorni dopo il cataclisma di Messina», tenuta nella Università di Bologna:
«Ma l'Umanità, così dice quella voce sepolta (è la voce di Giovanni Cesca), non morrà. Il terremoto potrà distruggere qualche città. ...Altri consiglia a cercare la calma della rinunzia, del distacco, del superamento; consiglia ad attutire l'inquieto desiderio di vivere, di sopravvivere al nostro quarto d'ora; il desiderio persino che altri sopravviva, che la vita continui, se non per noi, per gli altri; e se non qui, in questo tremulo oscillante pianeta, almeno negli altri pianeti che bevono la luce e la vita del nostro sole; e se non in questo nostro mondo solare, in altri almeno degli innumerevoli mondi che a noi «paiono un punto» nella volta celeste; in uno almeno, in uno solo, che continui ad ardere, lampada accesa nel sepolcro dell'universo». Op. cit., p. 494.

[23]) «Il ciocco», dai «Canti di Castelvecchio», terza edizione, Bologna, Ditta Nicola Zanichelli, 1905.

abitabile»: la misurazione tecnica e la sua corrispondente telecomunicazione non dà ancora al poeta lo scoglio su cui stare e abitare in mezzo all'illimitato. Anzi, la telecomunicazione e la televisione, come prodotti di misurazione tecnica e di calcolo, gli aprono lo sguardo sulla droga allucinante (in senso letterale e figurativo) del convenzionale, dell'inautentico e del posticcio. Più si vede, e più netto si fa il senso dell'infinito non colto, dell'infinito che porta, sì, ma artificialmente e in modo del tutto provvisorio. La vista dell'infinito, senza luogo e dimora per *«misurarlo»,* si perde e si annulla nell'ombra dell'irraggiungibile. La dimora fatta su misura d'uomo, la dimora che *«tiene conto dell'uomo»,* che abbraccia tutta la sua condizione (che sa della sua grandezza limitata) non ha nulla a che vedere con il cantuccio degli ignavi e dei deboli: essa è il luogo per chi vede troppo bene in un'altra direzione: non in quella convenzionale-tecnica, ma bensì in quella che supera ogni intendimento stabilito e istituzionalizzato.

Alla dimensione di quantità come possesso subentra la dimensione della qualità. L'infinito stesso si trasforma in una *«latitudine»* di qualità: l'infinito quantitativo è un'illusione e un disordine, perché non è misurabile. Il significato umano si rivela ora come facoltà del poeta di stancarsi e di sentir nausea al cospetto del tempo che grava sulle cose, e che dovrebbe essere in qualche modo superato e riempito con l'anelito verso il netto di una veduta più ampia della vita. L'eccellenza umana è sentita dal poeta dinanzi al troppo, all'abbondante, al superfluo e quindi dinanzi alla noia. L'insistente vuoto esistenziale traccia fatalmente il suo solco.

Questa situazione del *«lontano nemico»* o del *lontano che confonde»* ce la dà il Pascoli nella poesia «Nebbia».

Eccone le due ultime strofe:

«Nascondi le cose lontane
che vogliono ch'ami e che vada!
Ch'io veda là solo quel bianco
[di strada
che un giorno ho da fare tra stanco
[don don di campane...
Nascondi le cose lontane,
nascondile, involale al volo
del cuore! Ch'io veda il cipresso
[là, solo,
qui, solo quest'orto, cui presso
[sonnecchia il mio cane.

(dai Canti di Castelvecchio)

Ma l'illimitato può anche *«capovolgersi»* e prender forma e aspetto di limitato. Invece di perdersi nello smisurato della distanza (sia essa nel micro-macrocosmo), l'illimitato del mondo può incurvarsi a labirinto e toglierci il respiro, indispensabile all'abitazione umana, la quale può essere tale soltanto alla condizione che l'infinito sia *«misurato a statura d'uomo»* e rappresenti, per tanto, una dimensione di qualità e non di quantità.

La *«furia misurante»*, invece di affrancarci dall'indistinto del disordine (dall'ordine puramente economico-razionale che è un'ombra di un ordinato disordine), può anche avvilupparci nelle spire di un sistema di vivere, di uno schema o di una concezione tecnico-politica o anche fisica o morale, per cui l'animo isterilisce.

La conseguenza di un simile stato d'animo — incassato nella rete dell'automatismo e del computer — è l'incapacità di formare l'immagine, ovvero di fare del mondo e delle cose un panorama atto all'orientamento e al cammino in libertà. A pari passo con la restrizione fisico-economica (restrizione anche se, praticamente, lo spazio di possibilità fisiche, come per es. nella produzione industriale e di consumo, si fa più ampio) procede, appunto, l'angustia morale e spirituale, la quale impedisce l'avventu-

ra e la franchezza della prova nell'ilarità del rischio. I muri di calcestruzzo, di bitume, di vetro e di plastica si alzano davanti a noi in senso concreto-reale e in senso traslato.
L'effetto di una simile piega nella vita (presente in tutti i tempi, ma resa più distinta nello spazio dell'anonimo e dell'astratto) è l'uomo automa, guidato unicamente da interessi alieni dal suo più intimo e più esistenziale bisogno: quello di essere se stessi. Da ciò nasce la spersonalizzazione e la vasta terra di nessuno su cui si cammina o si brancola in mezzo a un mondo tecnologicamente pulito. E' il pensare e il vivere in categorie di quantità (dove la mole che conta ha due aspetti: quello dell'incommensurabile che disperde, e quello dell'angusto che soffoca). Montale nella poesia «Meriggiare pallido e assorto» ce ne dà l'immagine e l'orientamento:

Meriggiare pallido e assorto
presso un rovente muro d'orto
ascoltare tra i pruni e gli sterpi
schiocchi di merli, frusci di serpi.

Nelle crepe del suolo o su la veccia
spiar le file di rosse formiche
ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano
a sommo di minuscole biche.

Osservare tra frondi il palpitare
lontano di scaglie di mare
mentre si levano tremuli scricchi
di cicale dai calvi picchi.

E andando nel sole che abbaglia
sentire con triste meraviglia
com'è tutta la vita e il suo travaglio
in questo seguitare una muraglia
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.

(Da «Ossi di seppia»)

* * *

Fare dell'infinito una dimora: è questo il tentativo più bello e più arduo a cui l'uomo possa aspirare. Se il passo riesce, v.a.d. se la misura presa dal poeta sullo sfondo dell'immenso è capace di abbracciare ciò che continuamente si sottrae al nostro mondo, ciò che perennemente ci espone al provvisorio dell'attimo e ciò che sempre ci abbandona a un intrico fatale di contraddizioni e di aporie, allora l'individuo raggiunge quanto di essenziale egli possa sperare. Premessa la sua condizione di *«infinito limitato»*, l'uomo è cosciente di quanto sta al di là della sua misura stabilita e del suo limite.
La coscienza della sua insufficienza è la premessa per l'aspirazione a crearsi, forse anche per un solo attimo, il senso e la visione di una dimora oltre la quale non v'è più altro spazio o abisso che lo spinga all'orlo dell'universo. Ma per tentare un simile abbraccio, la sua dimora dinamica, aperta all'incommensurabile, un'abitazione palpitante, capace di inserirsi nell'immenso e di fare in modo che l'immenso si inserisca in essa.
La dimora costruita e abitata come stanza di soggiorno o di posto provvisorio nell'itinerario della vita (la nostra casa divenuta *«macchina per soggiornare»*) non riceve l'immenso, perché non respira. Il limitato dell'uomo va condizionato da un infinito, ossia esso va perennemente mantenuto e rifatto dall'illimitato, in modo da costituirne una pausa, un modo di essere, una forma delimitata di essere nell'incommensurabile che non è il perduto e che non ci perde. Per capire questa *«contraddizione»* del limite che condiziona l'illimitato — e dell'illimitato che condiziona il limite — è forse necessario sapere che tutte le cose e tutti i fenomeni sono uniti tra di loro mediante un'arcana analogia capace di fare del tutto un cosmo. Occorre forse una misurazione delle cose per mezzo di un metro basilare (di una unità di misura che vale universalmente), per cui la nostra vita si unisca all'unisono del grande palpitare cosmico.

* * *

La dimora sul Monte Tabor, «*...quest'ermo colle, / e questa siepe, che da tanta parte / dell'ultimo orizzonte il guardo esclude...*» è fatta su misura poetica (il poeta l'ha circondata da una dimensione poetica) di modo che l'inconoscibile dell'infinito è «*in quanto tale manifestato nel cielo*» (si veda il Dio di Hölderlin nella interpretazione di Heidegger). Grazie al suo limite, ovvero alla sua stanza terrestre, il Leopardi intravvede l'illimitato. La dimora poetica ha finestre e apre lo sguardo verso «*...interminati / spazi*»... e verso «*sovrumani / silenzi, e profondissima quiete...*». *Il poeta è in grado di prender la misura per eccellenza, vivendo egli poeticamente, ossia secondo una delimitazione terrestre condizionata da una «visione che i suoi occhi possano misurare»* (Pascoli). L'ermo colle, da cui il Leopardi intuisce l'infinito, è già per se stesso in qualche modo «*incommensurabile*» (se pensiamo alla misurazione tecnica e razionale).

Riferendoci alla grande analogia universale, per cui le cose e i fenomeni formano una unità cosmica (si veda la poesia «Correspondances» di Baudelaire), è sintomatico per la nostra asserzione, vedere in Leopardi come lo stormire del vento tra le piante rifletta l'infinito silenzio dello spazio scorto nell'immaginazione del poeta.

Ora, per mezzo di questa analogia sentita dal poeta, «*...l'eterno, / e le morte stagioni, e la presente / e viva, e il suon di lei...*» si fondono in una sola grande melodia cosmica priva di separazioni e di confini voluti dalla prassi umana. Il poeta sosta in una abitazione che lo contiene e che lo coinvolge nel ritmo indicibile dell'Universo.

Conseguenza di una simile misurazione per immagini è che l'infinito, pur rimanendo arcano e immane — e che proprio a causa di questa sua incommensurabilità — non diventa straripante. L'infinito, accogliendo l'uomo nella sua immensità, acquista una misura di qualità, ossia si fa dimora per qualcosa che trascende il misurabile della quantità.

L'INFINITO

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
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
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.

* * *

Ci si può chiedere in quale rapporto stia mai la poesia di Leopardi con la dimora ora descritta. Una risposta a questa domanda è soltanto possibile, se siamo capaci di rispondere a una interrogazione più sostanziale e più decisiva all'intelligenza di quanto ora chiesto: si tratta di intuire che cosa è mai la poesia. Essa non coincide né con la verità di una constatazione empirico-scientifica, né con una norma dogmatico-morale, né con una sentenza di rettorica saggezza, né con la verità di una fede istituzionalizzata e nemmeno con una «*rivelazione*» riconosciuta e ammessa, per quanto sublime e per quanto profetica questa possa anche apparire. La poesia è, piuttosto, come già osservato all'inizio, la forma che diamo a un sentimento o l'espressione di uno stato d'animo, per cui essa è sempre con-

traddistinta da una nervatura metarazionale (se per razionale intendiamo un ordine stabilito dalla logica economico-formale) e sostenuta da una essenza interiore di sentimento di ricchezza e di latitudine, capaci di trascendere ogni limite stabilito dall'utilità e dalla comune convenienza. Secondo Johannes Pfeiffer la poesia è costituita da un *«schauend - fühlendes Innesein von transrationaler Fülle und Weite»* [24]). Essa è, quindi, paragonabile a un canto o a una espressione di carattere mitico (la sua origine sembra di natura mitico-liturgica) e non vuole e non può mai — restando poesia — fissare una verità che non sia dettata da un sentimento o da una intuizione superiori per immediatezza e per *«ispirazione»* a qualsiasi calcolo o risultato di metodo razionale-scientifico. Ciò posto, la poesia è il riverbero o il riflesso di qualcosa di arcano, di sacro, di vero e di bello, anche quando essa, invece di elogiare, di decantare o di ridare un ameno idillio ecc., esprime l'angoscia del nichilismo, il pianto della solitudine o l'amarezza dell'inutile umano davanti il formidabile enigma del Tutto. L'uomo che *«canta»*, che fa poesia è, dunque, pur sempre animato nel suo intimo (in modo più o meno cosciente) da un'esperienza d'amore, ossia dal caldo, dalla luce e, per tanto, dal senso di una dimora. Senza la luce di un simile riverbero, senza la magìa del ricordo (che cosa è la poesia se non ricordo?) il Leopardi, invece di esprimere il suo dolore nel verso, avrebbe anche potuto tacere. Fintanto che l'uomo piange e rimpiange ed esprime la sua amarezza, vive ancora in lui il *«lontano ricordo»* di una *«verità»*, sia essa pur tramontata o eclissata dagli eventi del presente. Il sentimento della dimora — intesa come l'abitazione per eccellenza, a cui tutti vogliamo ritornare — vive, ciò premesso, in tutta l'opera del poeta di Recanati; esso si manifesta in «Silvia» (rimpianto della illusione prima), nel «Canto notturno» (angosciosa domanda circa il senso dell'esistere sulla terra di fronte al tedio), nel «Passero solitario» (rimpianto della prima età, del nido perduto), nella «Ginestra» (constatazione del vagabondaggio umano al cospetto di una dimora impossibile) e nelle «Ricordanze» (caducità della dimora giovanile, ossia dell'amore).

---

[24]) J. Pfeiffer: «Stufen des Lesens», ein Stundenbuch, (Furche- Verlag H. Rennebach KG, Hamburg, 1963, p. 25).