ELENA MORO

«ED ECCO ALL'IMPROVISO
DISTACCASSI LA LUNA»:
LEOPARDI E LA DISSOLUZIONE DELL'IDILLIO

ABSTRACT: Leopardi's relationship with the idyll is a fundamental yet complex issue, one that is always worth investigating. Positioned within an already extensive body of scholarship, this paper analyses the series of idylls written between 1819 and 1821 from a particular point of view. This perspective shows how Leopardi deconstructs the genre, dissolving the traditional idyll through repurposing its defining features. Treating the series as a macrotextual unit, built upon key elements of continuity, this study explores how Leopardi reimagines the idyll by drawing on the productive tension amongst antithetical forces. These include the human desire for recognition and rootedness in the world – linked to an ancient anthropological perspective – and the awareness of a deeply anti-anthropocentric worldview, informed by scientific and philosophical paradigms. The idyll thus emerges as a fully modern 'genre of contradiction': no longer a secluded *locus amoenus* where tensions between the ideal and the real are resolved, but rather an open-ended space where these tensions are both heightened and accepted as an intrinsic part of the modern condition.

KEYWORDS: Leopardi, Idyll, Modernity, Frame, Anthropocentrism, Contradiction.

PAROLE CHIAVE: Leopardi, idillio, modernità, cornice, antropocentrismo, contraddizione.

Studiare il rapporto di Leopardi con l'idillio è impresa ardua, complicata non solo dalla moltitudine e variabilità di approcci del poeta al genere, che studia e con cui dialoga lungo gran parte della sua attività scrittoria,¹ ma anche dalla difficoltà di circoscrivere la categoria stessa di

‘idillio’, termine che designa certo un genere poetico, seppur debolmente codificato, ma che in senso più ampio può essere riferito a modalità rappresentative, a un codice lirico, a *topoi* e temi, in una sfuggevolezza che ne sfuma i confini. Per far fronte a questa complessità e definire il campo di indagine, all’interno della produzione di Leopardi che può più o meno a buon diritto venir inclusa nel suo “repertorio idillico”, in questo contributo si prenderanno in considerazione solamente quei sei testi che, redatti tra il 1819 e il 1821 e pubblicati nel 1826,² il poeta esplicitamente ascrive al genere, proprio attraverso la titolazione ‘idilli’: si sta parlando, naturalmente, di *L’Infinito*, *La sera del giorno festivo* (poi *La sera del dì di festa*), *La ricordanza* (poi *Alla luna*), *Il sogno*, *La vita solitaria* e *Lo spavento notturno* (poi *Frammento XXXVII*).

È particolarmente efficace considerare in modo congiunto questi sei testi, in quanto il loro originario raggruppamento in un’unità macrotestuale permette di isolare alcuni tratti salienti e costitutivi dell’interpretazione leopardiana dell’idillio.³ La decisione di far presiedere ai testi la stessa epigrafe “idilli” rivela infatti la consapevolezza con cui il poeta istituisce un dialogo con la tradizione del genere e la sfida, proponendone un’interpretazione radicalmente innovativa.⁴ Perfino la più ingenua lettura non può evitare l’inesco di un potente cortocircuito tra i testi leopardiani e l’orizzonte d’attesa tipicamente proiettato sul genere: la mancanza, o la presenza problematizzante, di alcuni tratti definitivi, quali una visione pacificata del rapporto esseri umani-natura, una contemplazione innocente, spontanea e irriflessa del mondo, un atteggiamento edonisticamente evasivo,⁵ rendono infatti ambigualmente antifrastica l’adesione dei sei testi al genere.⁶

La consapevolezza della diversità dei suoi idilli dalla tradizione si intuisce da uno dei pochi passaggi in cui Leopardi, seppur a distanza di anni, li assimila a «*esperimenti situazioni, affezioni, avventure storiche del* [suo]

1 Il genere suscita un profondo interesse in Leopardi, che sin dalle sue prove giovanili vi si cimenta. Tra il 1814 e il 1815 lavora infatti alla silloge degli *Scherzi Epigrammatici*, la sua prima traduzione dal greco, e ha così modo di confrontarsi con gli idilli di Teocrito; parallelamente approfondisce lo studio di Mosco, traducendone i testi e redigendo anche un erudito trattato storico-filologico, il *Discorso sopra Mosco*. Da questi primi lavori in poi, continuo sarà il confronto del poeta con le forme e i modi dell’idillio, testimonianza della congenialità del genere alla sua sensibilità letteraria.

2 Per tutta la storia editoriale dei testi poi confluiti nei *Canti* cfr. COLAIACOMO 1992-1996, pp. 355-427.

3 Fino al suo inserimento nei *Canti* la se-

rie gode di una certa autonomia, che le conferisce una specifica fisionomia. A legare i testi, oltre alle dinamiche interne che si esamineranno, basti per ora osservare il loro essere posti in sequenza nel «Nuovo Ricoglitore», dove ogni titolo è seguito dalla dicitura “idillio” e da un numero romano.

4 Come osservato da LONARDI 2017, è tipico di Leopardi lo smontaggio della possibilità di lettura secondo generi dei suoi testi, operazione che suscita un imprevisto effetto di sorpresa (pp. 73-75).

5 Questi sono alcuni dei tratti peculiari degli idilli tradizionali secondo MARTI 1980, p. 276.

6 È problematico definire cosa sia un ‘idillio tradizionale’, trattandosi di un concetto che raggruppa testi dalla morfologia

animo».⁷ Da questo appunto si traggono così delle coordinate utili a comprendere la novità dell'interpretazione leopardiana del genere: innanzitutto la qualità sperimentale, testimone di un'ambizione di rinnovamento, poi la centralità di una prospettiva tutta soggettiva, intima ed affettiva, e infine la componente avventurosa, dunque una carica trasgressiva e destabilizzante, che mal si accorda alla tenera requie condivisa dall'orizzonte d'attesa del genere.

Per chiarire ulteriormente l'allontanamento di Leopardi dalla tradizione è utile considerare anche un pensiero del 26 gennaio del 1822, molto più prossimo alla data di composizione degli idilli, dove il poeta si esprime a proposito del genere:

non è dunque la sola verità dell'imitazione, nè la sola bellezza e dei soggetti, e di essa che l'uomo desidera, ma la forza, l'energia, che lo metta in attività, e lo faccia sentire gagliardamente. L'uomo odia l'inattività, e di questa vuol essere liberato dalle arti belle. Però le pitture di paesi, gl'idilli ec. ec. saranno sempre d'assai poco effetto; e così anche le pitture di pastorelle, di scherzi ec. di esseri insomma senza passione [...].⁸

Da questo appunto si comprendono bene quelli che per Leopardi sono i limiti dell'idillio settecentesco, troppo bozzettistico e che nella sua fiacchezza non riesce ad ottenere ciò che invece andava ricercando: movimento, energia, sentimento. La poesia idillica leopardiana non si limita infatti a riprodurre ameni quadretti, seguendo i paradigmi espressivi della descrizione, come ancora Gessner voleva,⁹ ma è orientata all'espressione della piena soggettività di un io moderno, in linea con la sua ricerca poetica ed esistenziale di quegli anni. La «svolta»¹⁰ dell'idillio si innesta infatti su un contesto cruciale per la storia personale e letteraria di Leopardi, quello della cosiddetta «mutazione totale»,¹¹ ossia il momento della conversione filosofica, che all'assunzione dell'ineludibile infelicità della condizione umana accompagna la virata verso un tipo di poesia sentimentale, congruo ad esprimerla.

profondamente variabile e provenienti da innumerevoli contesti geografici, storici e culturali. Possono essere ricondotti alla categoria di idillio una quantità sterminata di testi nel corso dei secoli, da quelli di Teocrito, Mosco e Bione, a Virgilio, Petrarca, Sannazzaro, Tasso, Gessner, alle esperienze dell'Arcadia e alla poesia campestre, ecc. per non citare altro che pochi protagonisti. In questo scritto si accoglie l'indefinitezza del genere, e si prendono

come riferimento soltanto alcune generali, ma innegabili, caratteristiche, come quelle succitate. Sulle difficoltà definitorie del concetto si veda il primo capitolo di TORCHIO 2021.

7 *PP*, p. 1113.

8 *Zib.* 2362, 26 gennaio 1822.

9 BAGNOLI 2003, p. 120.

10 Si tratta di una felice espressione sviluppata in BLASUCCI 2017.

11 *Zib.* 144, 1 luglio 1820.

La consapevolezza dell'esaurimento dell'epoca delle illusioni e del pensiero mitico-fantastico da un lato, e l'esperienza filosofica disvelatrice della «cognizione dell'uomo, e del mondo, e della vanità delle cose, e della infelicità umana»,¹² dall'altro, creano così le premesse per la formulazione di una nuova poesia, in dialogo con le verità stabilite dal pensiero filosofico-scientifico¹³ e consona all'espressione della condizione moderna del soggetto, perennemente in tensione tra l'accettazione di una radicale ateleologia anti-antropocentrica e il bisogno umano di situarsi nella realtà contingente, di creare legami e senso con ciò che abita e lo circonda.

Di fronte all'esigenza espressiva di rappresentare una simile complessità, pare chiaro come una poesia che ceda ingenuamente alle bellezze di paesaggi campestri e a bozzetti di maniera sia assolutamente inadatta, eppure è Leopardi stesso, con la titolazione "idilli", a rifarsi a quella tradizione, dimostrandovi un innegabile interesse. Se si assume l'idillio pastorale come genere fondato sulla «rappresentazione poetica di un'umanità innocente e felice»,¹⁴ dove dunque il rapporto tra io e mondo, natura e umanità, è spontaneamente pacificato, ecco che quello stesso spazio può offrirsi come orizzonte esistenziale la cui perdita può essere cantata ed elaborata da una nuova e moderna poesia sentimentale. L'idillio leopardiano, dunque, è inscindibile dalla conversione filosofica, e nasce con un carattere intrinsecamente tensivo: si origina infatti nel solco di un'ineluttabile perdita, iscrivendo geneticamente al suo interno una componente malinconica e luttuosa, la traccia di un vuoto siderale; al contempo, però, la poesia degli idilli è una decisa risposta e non la resa di fronte a una crisi. Gli idilli infatti riconoscono gli approdi della modernità – la morte dell'immaginazione, l'inconciliabilità tra il tempo filosofico e la poesia¹⁵ – e si mantengono volutamente in un'aporia, accogliendo la contraddizione come vitale spinta poetica.¹⁶ Se l'idillio è tradizionalmente luogo dove vedere sanati i conflitti tra ideale e reale, razionalità e sentimento,¹⁷ ecco che l'idillio leopardiano si fa teatro in cui queste tensioni esplodono, ma dove al contempo sono accettate quali componenti imprescindibili del magmatico paradosso della condizione moderna.¹⁸

Per dare vita a questo cortocircuito, nei sei testi leopardiani ci si serve così di tonalità, scelte lessicali, metriche e tematiche che afferiscono ai modi e alle

12 *Zib.* 78.

13 GIOANOLA 2003, p. 232.

14 La citazione è tratta da PINNA 2021 (p. 180), che la riprende da SCHILLER 1990, p. 69.

15 Cfr. *Zib.* 1228-9, 26 giugno 1821: «dove regna la filosofia, quivi non è vera poesia. [...] la poesia quanto è più filosofica, tanto meno è poesia».

16 Cfr. anche GIOANOLA 2003, p. 231: «Leopardi, risolvendo a modo suo la contraddizione insita nell'inconciliabilità tra filosofia e poesia, ha inventato quella forma originalissima, a cui dà il nome di "idillio", che lo fa il sommo poeta moderno che conosciamo».

17 PINNA 2021, pp. 180-1.

18 La rilettura dell'idillio in chiave problematizzante, sebbene con esiti e premesse differenti, è diffusa anche in altri autori dello stesso periodo, e conferma la percezione del carattere anacronistico

forme dell'idillio, ma questi elementi vengono rifunzionalizzati proprio alla sua decostruzione, finendo per sancirne l'impossibilità. Se dunque finora si è faticato a riconoscere un criterio comune soddisfacente che presieda e raggruppi le sei liriche, differenti per morfologia,¹⁹ lunghezza, tematiche, voce dell'io,²⁰ ragionare tenendo conto della categoria del genere consente di individuare un principio unificatore: i sei testi sono accomunati da un medesimo processo di dissoluzione dell'idillio dall'interno, e dalla coesistenza in essi di spinte contrastanti e antitetiche, introdotte attraverso meccanismi reiterati. È infatti possibile individuare una dinamica ricorrente e fondamentale, che consiste nella costruzione in incipit di una cornice idillica – nell'accezione tradizionale del termine –, di uno spazio utopico in cui proiettare il desiderio di un armonico inserimento di sé nella realtà circostante. In un secondo momento questa stessa cornice viene però improvvisamente squarciata dall'intervento dell'io, il quale in tutta la sua esondante soggettività, desiderante e raziocinante, angosciata e speranzosa, dimostra di non volere o potere situarsi pienamente in quello spazio.

Per dare una visione di insieme si riportano le cornici dei sei testi:

«Sempre caro mi fu quest'ermo colle | e questa siepe, che da tanta parte | dell'ultimo orizzonte il guardo esclude» (*L'Infinito*, vv. 1-3);

«Dolce e chiara è la notte e senza vento, | e queta sovra i tetti e in mezzo agli orti | posa la luna, e di lontan rivela | serena ogni montagna. O donna mia, | già tace ogni sentiero, e pei balconi | rara traluce la notturna lampa: | tu dormi, che t'accolse agevol sonno | nelle tue chete stanze; e non ti morde | cura nessuna; e già non sai né pensi» (*La sera del dì di festa*, vv. 1-9);

«O graziosa luna, io mi rammento | che, or volge l'anno, sopra questo colle | io venia» (*Alla luna*, vv. 1-3);

«Era il mattino, e tra le chiuse imposte | per lo balcone insinuava il sole | nella mia cieca stanza il primo albore; | quando in sul tempo che più leve il sonno | e più soave le pupille adombra» (*Il sogno*, vv. 1-5);

«La mattutina pioggia, allor che l'ale | battendo esulta nella chiusa stanza | la gallinella, ed al balcon s'affaccia | l'abitator de' campi, e il Sol che nasce | i suoi tremuli rai fra le cadenti | stille saetta, alla capanna mia | dolcemente picchiando, mi risveglia; | e sorgo, e i lievi nugoletti, e il primo | degli augelli sussurro, e l'aura fresca, | e le ridenti piagge benedico» (*La vita solitaria*, vv. 1-10);

«Odi, Melisso: io vo' contarti un sogno | di questa notte, che mi torna a mente | in riveder la luna. Io me ne stava | alla finestra che risponde al prato, | guardando in alto» (*Frammento XXXVII*, vv. 1-5).

dell'idillio pastorale per la società italiana di inizio Ottocento. Sul tema cfr. RONCEN 2019.

¹⁹ I testi sono accomunati solo dal metro, l'endecasillabo scioltto, già utilizzato in gioventù

per le traduzioni degli idilli di Teocrito e Mosco. Cfr. NATALE 2018, p. 38.

²⁰ A questo proposito si rimanda a BLASUCCI 2017, pp. 15-31.

È evidente come questi versi intendano convogliare un sentimento di serena pacificazione e di rassicurante familiarità, non solo con l'evocazione di luoghi cari e protettivi, ma anche attraverso le scelte formali operate: l'utilizzo di formule sintattiche piane e fluenti, la tessitura fonica imperniata su suoni dolci e consonanti liquide, e la lieve ariosità dell'asincronia tra frasi e metro che genera enjambement, si dimostrano infatti consustanziali a quell'armonia, e cooperano a trasmettere su un piano fondamentale, quello alogico dell'espressione, il perfetto inserimento del soggetto nel mondo.

Continuando con la lettura dei testi, però, si osserva come questo stato di sospesa grazia venga sistematicamente rovinato quando l'io poetico compie il suo decisivo ingresso nelle liriche e si appropria dello spazio testuale, non limitandosi alla mera contemplazione, ma, guidato da una spinta razziocinante e indagatrice, tipica del moderno tempo filosofico, vuole interrogare radicalmente la sua relazione con il mondo. L'idillio dunque cede nel momento in cui l'io prova ad abitarlo rifiutandosi di rinunciare a parte di sé o alle sue inquietudini: al suo intervento l'idillio dunque si dissolve, e in chi legge rimane vivido il senso di uno stato di grazia perduto, di un'irreversibile mutazione. Ecco infatti il proseguo dei testi: «Ma sedendo e mirando [...] | per poco | il cor non si spaura» (*L'Infinito*, v. 4, e vv. 7-8); «O donna mia, [...] | non sai né pensi | quanta piaga m'apristi in mezzo al petto» (*La sera del dì di festa*, v. 4, e vv. 9-10); «io venia pien d'angoscia a rimirarti» (*Alla luna*, v. 3); «quando [...] | stettemi allato e riguardommi in viso | il simulacro di colei che amore | prima insegnommi, e poi lasciommi in pianto» (*Il sogno*, vv. 4, 6, 7); «doloroso | io vivo, e tal morirò, deh tosto!» (*La vita solitaria*, vv. 13-14); «ed ecco all'improvviso | distaccasi la luna» (*Frammento XXXVII*).

Prima di procedere allo studio puntuale delle modalità di dissoluzione degli idilli, per illustrare il processo di rottura della cornice è interessante soffermarsi su una famosa lettera a Pietro Giordani del 1820. Questo scritto è utile al discorso poiché, oltre a chiarire quanto fin qui esposto, testimonia come il venire meno di una velleitaria sintonia tra soggetto e mondo non rappresenti solo una dinamica cruciale negli idilli, ma sia parte integrante della sensibilità leopardiana di quegli anni:

poche sere addietro, prima di coricarmi, aperta la finestra della mia stanza, e vedendo un cielo puro e un bel raggio di luna, e sentendo un'aria tiepida e certi cani che abbaiano da lontano, mi si svegliarono alcune immagini antiche, e mi parve di sentire un moto nel cuore, onde mi posi a gridare come un forsennato [...] non arrivando a comprendere come si possa tollerare la vita senza illusioni e affetti vivi, e senza immaginazione ed entusiasmo [...]. Perché questa è la miserabile condizione dell'uomo, e il barbaro insegnamento della ragione, che i piaceri e i dolori umani essendo meri inganni, quel travaglio che deriva dalla certezza

della nullità delle cose, sia sempre e solamente giusto e vero. E se bene regolando tutta quanta la nostra vita secondo il sentimento di questa nullità, finirebbe il mondo e giustamente saremmo chiamati pazzi, in ogni modo è formalmente certo che questa sarebbe una pazzia ragionevole p[er] ogni verso, anzi che a petto suo tutte le saviezze sarebbero pazzie, giacchè tutto a questo mondo si fa p[er] la semplice e continua dimenticanza di quella verità universale, che tutto è nulla.²¹

Nella lettera si nota come il segmento testuale iniziale – una sorta di cornice idillica – che dispiega la folgorante bellezza del mondo, venga brutalmente stravolto dall'intervento della carica raziocinante dell'io, che lo induce ad interrogarla, osservarla e analizzarla, impedendogli di viverla come prima. Questo stacco inscena così quella mutazione storica a cui partecipa anche l'io, e che lo porta a fondare la sua esperienza della realtà su un dualismo di matrice cartesiana, che lo esclude dal mondo circostante e lo spinge a riconoscersi come soggetto espunto da una Natura non più luogo da abitare, ma oggetto di indagine scientifico-filosofica. La condizione iniziale di idillio pare insomma possibile soltanto all'interno di un paradigma esperienziale antropologicamente antico, in cui l'essere umano è inserito senza soluzione di continuità nel mondo. All'impatto con le inquietudini dell'io, il quadretto non può dunque far altro che infrangersi, lasciando dietro di sé la traccia di un'armonia perduta, la cui impressione di bellezza resta operante al di sotto della consapevolezza razionale della «miserabile condizione dell'uomo», in un cortocircuito così fertile negli idilli di Leopardi.

All'interno di questa lettera vale infine la pena di notare un altro fattore chiave che la avvicina concettualmente di molto agli idilli, ossia la presenza della finestra.²² Questo elemento è di assoluta importanza, in quanto la dialettica tra i poli del 'dentro' e del 'fuori' è fondamentale nel sistema di significazione degli idilli leopardiani. Ciò appare evidente anche solo da una sommaria ricognizione degli elementi di delimitazione della spazialità nelle cornici: la «siepe», i «tetti», le montagne, le «chiuse imposte», la «chiusa stanza», la «finestra», la «capanna», ecc. Si osserva dunque come le cornici siano costruite in modo da evocare luoghi protettivi e materni, in cui l'io possa inserirsi armoniosamente ed esperire quel perfetto accordo con la realtà circostante tipico dell'idillio tradizionale. La delimitazione, inoltre, assume anche un'importante valenza metatestuale: già dal termine greco εἰδύλλιον, inteso come 'bozzetto', 'quadretto', "piccola veduta", il genere iscrive geneticamente in sé l'idea del contenimento e del limite, permettendo così la creazione di una dimensione alternativa, ideale e utopica. Leopardi dimostra dunque di saper rifunzionalizzare alla sua perso-

²¹ *Epist.*, lettera 288, a Pietro Giordani, 6 marzo 1820, pp. 379-80.

²² Sul valore della finestra si veda anche DOLFI 2011, p. 665.

nalissima interpretazione le strutture profonde del genere, così da dissolvere dall'interno l'idillio, facendo uso dei suoi stessi tratti costitutivi.

Ora che si sono tematizzati il contesto da cui nasce la poesia idillica leopardiana e le principali dinamiche che la informano, è tempo di studiare in maniera puntuale le modalità con cui simili procedimenti hanno luogo nei testi. Per farlo, sarà opportuno iniziare dal caso più emblematico della serie, *L'Infinito*. Nel testo è ben identificabile la cornice idillica (vv. 1-3), che instaura tra io e paesaggio un rapporto di benevolenza assoluto e perfetto, di natura prettamente emotiva («Sempre caro»).²³ Anche la presenza dei deitici si iscrive in questa interpretazione, in quanto testimonia il radicamento dell'io nell'ambiente circostante («quest'erme colle | e questa siepe»), in cui si inserisce con la realtà fisica e vivente del corpo. In questi primi versi, dunque, l'io si trova in un armonico continuum con il mondo, e non si scorre alcuna traccia di quella frattura storica che lo vedrà irrimediabilmente espulso dalla Natura e dal polo del 'naturale'. Fin qui la lirica si può perfettamente immettere in una linea poetica idillica petrarchesco-arcadica,²⁴ ma è proprio questa esplicita esibizione di atmosfere e tratti del genere a rendere inequivocabile lo sconvolgimento che irrompe nei versi successivi. L'avversativa «ma» rappresenta uno degli stacchi più straordinari della letteratura moderna e segna un punto di non ritorno nella diversità dell'idillio leopardiano. Dal quarto verso, infatti, la forma del testo palesa sul piano metrico e del significante²⁵ l'improvvisa rottura della cornice nello squarciarsi di quei confini che, delimitando la spazialità, formavano un vero e proprio spazio antropocentrato, commisurato alla finitudine dell'io.²⁶

È importante notare come la causa della lacerazione della cornice sia l'intervento del pensiero razionale nell'io, il quale, nonostante la benignità di quei luoghi, dimostra di non potere, o volere, limitarsi all'*hic et nunc* della cornice. Abitare lo spazio cintato dell'idillio-colle, implicherebbe infatti la soppressione di una parte costitutiva di sé, di quell'impulso all'indagine che genera desideri intellettuali, spingendo l'io a mettere in discussione quel limite, e a bramare di slanciarsi «di là» da esso. All'irrompere della facoltà raziocinante,

23 Le modalità con cui questo effetto viene ottenuto sono già state ampiamente indagate. Si tratta di scelte lessicali, prosodiche, metriche, sintattiche, ritmiche, ecc. finalizzate a trasmettere un senso di assoluta quiete. Cfr. ad esempio D'INTINO 2021.

24 BAGNOLI 2003, p. 124.

25 Il brusco sconvolgimento è espresso, ad esempio, dall'asincronia di metro e sintassi, che generando enjambement e spezzature interne ai versi creano una struttura ad incastro con endecasillabi accavallati su versi dif-

ferenti (SANTAGATA 1994, 154-6).

26 Lo studio delle varianti conferma la volontà di Leopardi di dar vita a uno spazio definito dal limite, in particolare nel sintagma, poi cassato, "celeste confine" dell'autografo napoletano. Lo stesso vale se si considera l'*argomento di idillio* 1, articolato proprio sullo scarto tra apertura e chiusura: «Oh quanto a me gioconda quanto cara fummi quest'erma (sponda) plaga (spiaggia) e questo rovetto che all'occhio (apre) copre l'ultimo orizzonte» (LEOPARDI 2016, p. 430).

si assiste a tutta la ristrettezza dell'idillio, inadatto a contenere la contraddittorietà e le incongruenze di un io moderno, la cui soggettività è caratterizzata dall'«eccesso», da una magmatica commistione di «ragionamento e ardore, astrazione e speranza, sentimento e desiderio di conoscenza».²⁷

L'idillio risulta dunque impossibile quando il soggetto tenta di farne parte con la totalità del suo essere, non potendo prescindere dall'esser divenuto «filosofo di professione».²⁸ Con la rottura della cornice viene così performata la creazione di un nuovo tipo di idillio, non più spazio cintato, ma aperto, in cui la debordante soggettività dell'io possa essere accolta in tutta la sua complessità. Coerentemente a questo obiettivo lo spazio creato di là dalla siepe si caratterizza proprio per l'assenza di qualunque restrizione o limite. Analizzando questo primo tentativo di sconfinamento, si nota come un simile «esperimento dell'animo» finisca però per disattendere un altro bisogno fondamentale dell'io, quello di stringere legami affettivi con il mondo circostante e riconoscersi. Infatti, di fronte al non-luogo creato dal lavoro della mente, ad una tale astrazione e vastità senza limiti, figlie del «razionalismo oggettivistico»²⁹ del pensiero scientifico, la fragilità della finitudine umana, il cuore, semplicemente, «si spaura», si rivela inadatto ad abitarlo.

Successivamente, però, anche queste esigenze vengono integrate nello spazio poetico e la situazione si ribalta di nuovo: il soggetto, riuscendo a stringere un legame tra quella visione e la cornice iniziale, «comparando» (v. 11) «il vento» (v. 8) a «quello | infinito silenzio» (vv. 9-10) accoglie le spinte contrastanti del suo essere, i suoi bisogni divergenti, e la contraddizione esplose nel «dolce naufragio», fatto di travolgimento e piacere, annientamento e dolcezza. Nel finale siamo così di fronte ad un ritrovato stato di quiete, che nel suo carattere totalizzante richiama la perfetta concordia dell'idillio tradizionale, ma al contempo la rinnega, vista l'assoluta diversità di quell'esperienza. *L'Infinito*, dunque, mostra perfettamente la volontà di aprire i confini dell'idillio per accogliere spinte antitetiche, in una poesia che si mantiene in bilico tra radicamento e vertigine, tra il bisogno di riconoscersi nel mondo e l'accettazione del radicale anti-antropocentrismo della realtà.

In questa operazione di riformulazione è anche interessante notare come dell'idillio tradizionale, a livello metatestuale, rimangano soltanto i contorni: ad esempio la posizione seduta e l'atto di guardare rispondono ad attitudini canoniche del genere,³⁰ ma vengono totalmente risemantizzate. *L'Infinito* supera quindi con coraggio il carattere pittoresco e bozzettistico dell'idillio e la visione del mondo che lo consentiva, ma ne mantiene anche alcune tracce, che consentono sia di misurare lo stacco, sia di cantare la perdita di ciò che si è lasciato alle spalle. L'idillio tradizionale si dimostra così

27 D'INTINO 2021, p. 303.

28 *Zib.* 144, 1 luglio 1820.

29 SANGIRARDI 1998, p. 131.

30 GARDINI 2008, p. 84.

un punto di partenza, «caro» e con cui si ha un importante legame, ma al contempo limite, da superare per giungere ad una poesia moderna e sentimentale, confacente alle inquietudini e alla complessità dell'io.

L'Infinito costituisce una sorta di paradigma dell'idillio leopardiano; quest'idea è confermata dal macrotesto, in quanto in ogni sede verrà posto in apertura della serie, come una sorta di testo programmatico o chiave di lettura. Nei testi successivi, seppur con variazioni, si ritrova infatti la sua dinamica cardine: la cornice idillica, la cui lunghezza varia (si va dai due versi di *Alla luna* ai dieci de *La vita solitaria*), così come la chiarezza del punto di rottura (netta ne *L'Infinito*, meno definita in altri), condotto in tutti i testi con modalità molto simili, viene dissolta da bruschi scarti stilistici e tonali e da una complessiva dinamizzazione del testo, che ha luogo sul piano spaziale, ma anche su quello temporale.

Questo secondo aspetto non è ancora stato approfondito, eppure è anch'esso di grande importanza: se nelle cornici certamente si osserva una grandissima cura per le architetture spaziali, non meno rilevante è l'attenta definizione della temporalità. Si noti infatti come in tutte le cornici si trovi un'esplicita menzione ad un arco temporale, che permette di collocare la maggior parte delle scene in un preciso momento della giornata.³¹ In linea con quanto esposto finora, se la cornice ha la funzione di radicare il soggetto ad una realtà benevola e ricca di punti di riferimento a cui aggrapparsi, si comprende come anche una temporalità così definita concorra al medesimo scopo. Questo dato è significativo in quanto la dissoluzione delle cornici si attua non solo squarciando un confine spaziale, ma anche rompendo le barriere del tempo, aprendo l'idillio ad altre e vertiginose temporalità. La precisione delle coordinate spaziali e temporali nelle cornici è quindi funzionale ad acuire per contrasto lo spaesamento dell'io nel momento del suo necessario, ma sofferto, allontanamento dallo spazio protetto dell'idillio. In alcuni dei testi avviene perciò una fuga dell'io dall'*hic et nunc*, aspetto interessante in quanto la componente evasiva, tradizionalmente appartenente al genere dell'idillio nella forma di fughe dalla realtà verso l'utopia, è ripresa da Leopardi in modo del tutto originale, ossia nel movimento inverso, tramite il rifiuto dell'ideale in favore della ricerca di una completa comprensione di sé e della realtà.

Se si prendono in considerazione *Alla luna* e *Il sogno* si nota come la dissoluzione dell'idillio sia in effetti in stretta relazione con la scomparsa di quelle barriere che, segmentando in unità discrete il flusso del tempo, generano un senso di stabilità. In questi due testi si osservano così due dinamiche opposte e complementari, che, attraverso l'intervento di una

³¹ Si pensi ad attacchi come: «Era il mattino», «La mattutina pioggia», «Dolce e chiara è la notte», ecc.

spinta centrifuga e centripeta, rendono precari i confini temporali: in *Alla luna* l'io si slancia al di fuori dei limiti del presente e si proietta in altre temporalità; viceversa, ne *Il sogno* è un soggetto appartenente ad una diversa temporalità a venire introdotto nel presente. Ne *Il sogno*, chiarissimo è il rapporto tra idillio e tempo, poiché la rottura della cornice avviene in perfetta concomitanza con l'infrazione della *consecutio temporum*:³² il verbo «stettemi» (v. 6), che si impone con solidità marmorea sull'andante della cornice situazionale, crea infatti un senso di spaesamento, dato dall'incertezza sul valore temporale da attribuirvi. «Stettemi» si inserisce incongruamente in una serie di imperfetti e si configura come una sorta di aoristo, che oscilla ambigualmente tra la puntualità e la continuità,³³ introducendo una forte carica destabilizzante proprio con la decostruzione dei consueti riferimenti temporali.

Cruciale in entrambi i testi è allora l'opposizione tra due diverse concezioni temporali: quella ciclica, dell'anniversario e dell'eterno ritorno, e quella lineare, che conduce all'annullamento e alla fine di tutte le cose. La prima, molto più gestibile e rassicurante, è certamente più confacente alla tendenza idealizzante dell'idillio, dove la perfetta armonia tra esseri umani e realtà non contempla una fine, ma si cristallizza in un'immutabile atemporalità. La vertigine dell'effimero, ovvero la cognizione del trascolorare di tutte le cose, irrompe però in entrambi i testi, creando un cortocircuito tra il desiderio del ritorno e la consapevolezza razionale della transitorietà. Questo aspetto è particolarmente evidente in *Alla luna* dove, al di là dell'esplicito rimando alla dimensione memoriale, il piano alogico dell'espressione costruisce un'impressione di circolarità, che si manifesta nelle riprese tematico-lessicali come «angoscia» (v. 3), «affanno» (v. 16), «rammento» (v. 1), «rimembrar» (v. 15) e strutturali (nei due vocativi speculari alla luna, a inizio verso, al v. 1 e al v. 10).³⁴ Questa concezione temporale anelata si trova però a convivere con l'inquietudine della linearità («Oh come grato occorre | nel tempo giovanil, *quando ancor lungo | la speme e breve ha la memoria il corso,* | il rimembrar» [corsivi aggiunti]), in un'ambigua e vitale contraddizione tra desiderio e ricerca conoscitiva, che alimenta questo e tutti gli idilli.³⁵

32 Dal verbo «stettemi» in avanti la lirica si innerva tutta di dinamicità e movimento, tradotti sia dai gesti fisici («Al capo | *appressommi* la destra», vv. 10-11; «come | *viene*, o cara beltà?», vv. 13-14), che dalla convulsa interiorità dei soggetti («sospirando», v. 11), nonché da un repentino cambiamento dell'assetto espressivo, con la gabbia metrica che non regge all'urto della febbrilità della scena, e perde la sua sincronia con la sintassi, sfrangiata in *enjambement* ed endecasillabi accavallati

su più versi. Anche il periodare si fa difficoltoso e annaspante, carico di patetiche interrogative, interiezioni, anadiplosi, mimetico della spasmodica reazione del soggetto alla vista della donna.

33 Sul valore temporale del verbo si riflette in COLAIACOMO 2003, p. 285.

34 SANTAGATA 1994, p. 159.

35 Come negli altri testi, anche in *Alla luna* l'idillio si svuota rimanendo visibile in filigrana, in questo caso nelle atmosfere, nel lessico piano e

Che la perdita e il recupero siano una dicotomia cardine, si coglie anche ne *Il sogno*, dove questa tensione si declina nella tematica della morte. Il caso de *Il sogno* è particolarmente interessante ai fini di questo discorso, perché parte della critica, oltre ad aver giudicato il testo piuttosto aspramente,³⁶ lo ha considerato una sorta di *hapax* nella costellazione idillica, poco pertinente al resto della serie.³⁷ In effetti, l'argomento e la modalità dialogica sono singolari, senza contare che mancano i tratti tipici degli altri idilli, come la relazione con il paesaggio e la meditazione solitaria sulla vita. Considerando però che Leopardi non ha mai disgiunto *Il sogno* dalla serie, tali anomalie rafforzano l'argomentazione di questo studio, in quanto confermano come il comune denominatore della poesia idillica non risieda né in aspetti tematici, né stilistici, bensì nell'operazione di decostruzione dell'idillio stesso, che attraverso la lacerazione delle cornici viene aperto ad insanabili tensioni oppostive.

Ora che si sono messe a fuoco le dinamiche fondamentali dell'idillio leopardiano vale la pena soffermarsi sul testo più problematico della serie, ossia il *Frammento XXXVII*. Come è noto, si tratta di una lirica dalla complessa vicenda editoriale e oggetto di diversi ripensamenti, che infine la portano all'inclusione nei *Canti* del 1835, con lo statuto però speciale di 'frammento'.

Questa lirica presenta un'intrinseca instabilità, che, letta con la lente del nostro discorso, si giustifica nella coesistenza nel testo di tratti salienti riconducibili alla serie, uniti però ad altri fattori che la differenziano profondamente. La si potrebbe così considerare come una sorta di testo liminare, costruita sulle strutture dell'idillio leopardiano, ma non rispondente fino in fondo alle esigenze di rinnovamento del genere.

Concentriamoci dapprima sugli elementi di uniformità. Similmente agli altri testi, i primi versi costruiscono la tipica cornice situazionale,³⁸ a cui segue un drastico sconvolgimento, che sabota la dolcezza iniziale: attraverso una soglia, la finestra, filtra nello spazio protetto dell'incipit la vertigine di un *altrove*, emblematizzata da un evento perturbante che non appartiene all'*hic et nunc*, ma al sogno, alla mente (oggi diremmo all'inconscio), al passato e alla superstizione. L'idillio mette così in comunicazione la dimensione controllabile e razionale della veglia con tutto ciò che essa pretende di rimuovere, generando uno spazio poetico fondato sulla contraddizione e le tensioni irrisolte. Con la rottura della cornice si assiste

nell'andamento familiare del discorso, nonché nel titolo stesso, che richiama una delle *Poesie campestri* di Pindemonte (MENGALDO 2013, p. 85).

36 Cfr. BINNI 1984, p. 51 su *Il sogno*: «tono troppo blando e dolciastro [...] oscillante tra un certo grezzo autobiografismo e una letterarietà sin troppo evidente».

37 Si veda ad esempio BLASUCCI 2017, p. 23.

38 Anche in questo caso la melodia del testo contribuisce in maniera significativa: si noti la lievità espressa dagli enjambement e dalla musicalità delle parole, data dalle consonanti liquide, in «Melisso» (v. 1), «luna» (v. 3), «prato» (v. 4), «alto» (v. 5), e dalle vocali

così al passaggio da un 'dentro' protettivo all'accoglienza di un 'fuori' agli antipodi, perché segnato dal movimento («distaccasi», v. 6; «s'approssimava», v. 7), da marcatori temporali allarmanti, («all'improvviso», v. 5), e da suoni pure allarmanti («colpo», v. 9; «stridea | sì forte», vv. 11-12). Cooperata alla dispersione dell'idillio anche l'assetto metrico, poiché il periodare lungo, ma internamente spezzato, infrange il fluire sciolto del ritmo, e gli enjambement non creano più un senso di sospensione, ma mimano l'incedere affannoso di Alceta. Le scelte lessicali inoltre accolgono parole molto più aspre («mezzo», v. 9; «secchia», v. 10; «nicchia», v. 18) e combinazioni di suoni duri (come l'allitterazione della velare sorda in «come quando un carbon vivo», v. 12).

Oltre che con la rottura della cornice, *Lo spavento* decostruisce l'idillio anche attraverso lo smontaggio, forse ancora più esibito che altrove, di tratti tipici del genere: ad esempio, mantiene la tematica onirica, canonica, che non racconta però più di sogni e amenità, bensì di incubi ed ansie; oppure si intravede il mondo antico degli "errori popolari", non confrontato con innocenti superstizioni, ma con eventi altamente perturbanti. *Lo spavento* è così un vero e proprio commiato dal mondo pastorale dell'idillio tradizionale, tanto amato dal giovane Leopardi, il cui superamento viene performato non solo dalla simbolica caduta della luna, ma anche dalla diversa qualità della poesia che essa comporta. Il risultato di queste operazioni è allora un testo che mantiene le apparenze – una sorta di guscio – dell'idillio, ma dà vita a un ossimorico quadretto, che, combinando atmosfere e toni antitetici, racchiude tensioni opposte e volutamente non risolte, tra certezza e incertezza, paura e razionalità, caduta e ripristino, sogno e realtà, secondo quella vocazione alla contraddizione che costituisce il nutrimento vitale degli idilli leopardiani.³⁹

Lo spavento notturno condivide quindi con la serie dinamiche fondamentali, ma anche anomalie non trascurabili: per cominciare richiama notevolmente, forse fin troppo, un idillio di Teocrito,⁴⁰ tanto da far sorgere il dubbio che si tratti di una profonda rielaborazione del genere. Soprattutto, però, l'evento cruciale del testo – la caduta della luna – e tutte le tensioni che esso genera, vengono differiti eccessivamente, ed essendo allontanati in una dimensione antica, fantastica e onirica, finiscono per attenerne poco alla ricerca del vero e a quell'idea di poesia tutt'uno con la filosofia che gli idilli ricercano.⁴¹ Bisogna inoltre considerare la diversità dell'io lirico, che, seppur

che si riecheggiano, in sintagmi come «guardando in alto» (v. 5).

³⁹ Per la lettura del testo che qui si sta facendo cfr. D'INTINO 2014.

⁴⁰ Secondo Sandrini la poesia richiama in-

fatti vistosamente a un idillio di Teocrito, *I pescatori* (cfr. SANDRINI 2010, p. 48), anche se, in realtà, l'attribuzione dell'idillio a Teocrito rimane tutt'oggi incerta (TEOCRITO 1993, pp. 328-9).

⁴¹ Cfr. VALENTINI 1990, pp. 63-64.

interpretabile come alter-ego,⁴² mal si accorda a quell'«avventura» soggettivistica dell'animo, né persegue l'indagine intima ed esistenziale del rapporto tra il soggetto e la realtà in cui si inserisce.

Il caso dello *Spavento* è dunque di particolare interesse per questo studio, in quanto la sua mobilità ed estravaganza confermano, per analogia e per contrasto, gli aspetti che si sono supposti definitivi dell'idillio leopardiano. Tra questi, che la presenza dell'io sia determinante è confermato ne *La sera del dì di festa*. *La sera* è un testo in cui la cornice si costruisce in modo più complesso che altrove, perché vede incastonarsi gli uni dentro gli altri diversi piani spaziali. Al primo livello si situa una cornice paesaggistica di bellezza sconvolgente, esempio di «supremo incanto lirico, essenziale, perfetto».⁴³ Questo attacco è particolarmente notevole, perché sovrappone due categorie strettamente interdipendenti, quelle di idillio e di paesaggio, che in virtù dei loro stessi caratteri costitutivi formano un binomio difficilmente scindibile. Il paesaggio infatti – al pari dell'idillio – è un costrutto che per antonomasia si fonda sulla delimitazione: è un oggetto relazionale, che esiste solo nello sguardo di un osservatore, che scorre elementi dal continuum indivisibile della Natura per formare appunto un'immagine circoscritta, una veduta.⁴⁴ Significativamente, il paesaggio dell'incipit, oltre a costituire la cornice al livello della struttura del testo, è tutto articolato su coordinate delimitanti: dalle montagne, confine «dell'ultimo orizzonte», alle linee dei tetti, fino alla spazialità recintata degli orti («in mezzo agli orti»). Si delinea così una *mise en abyme* che pone di nuovo l'idillio tradizionale come emblema di un 'dentro', in grado di escludere le tensioni del *fuori* e dell'*oltre*, e che consente all'io di esperire quell'antica sintonia con il mondo, di riconoscersi in spazialità e temporalità ideali, a lui commisurate. Dopo i primi tre versi la spazialità viene ulteriormente complicata dall'inserimento nel paesaggio di un altro luogo racchiuso – delimitato da un elemento topico, la finestra – ossia le «chete stanze», abitate da una donna dormiente. La lirica, continuando ad assecondare un processo di restringimento del campo visivo, che moltiplica i piani dello spazio, giunge infine al punto nevralgico del canto, «in mezzo al petto» dell'io, al centro fisico e metaforico del suo essere. Ed è proprio a questo punto, evidenziando al massimo il dramma dell'io,⁴⁵ che il confine si fa limite, e lo spazio cintato dell'idillio cede e si *apre* (la scelta verbale non è casuale).

42 Ivi, p. 63.

43 BÀRBERI SQUAROTTI 2003, p. 245.

44 SIMMEL 2020, pp. 330-3.

45 Di nuovo, il lavoro variantistico conferma la funzione di contrasto della cornice:

non è infatti casuale che la variante «oimè» in apertura al testo nell'autografo napoletano venga eliminata, in quanto l'immediata entrata in scena della sofferenza dell'io neutralizzava il pathos del punto di rottura.

Questo testo fornisce così un'importante evidenza: l'idillio si rivela non tanto impossibile *in sé*, quanto più nella relazione con un io moderno. Infatti quell'io che storicamente da contemplatore si è fatto osservatore e interrogatore del mondo, e vuole «giungere dappresso alle cose, vederle, toccarle e per conoscerle vuole farne esperienza»,⁴⁶ con il suo approccio alla realtà finisce per distruggere l'idillio, rivelandone l'inadeguatezza e l'anacronismo. Filtrato dall'io, l'incanto idillico rivela così la sua fallacia, e viene riletto come mera rappresentazione, a tratti assimilabile allo schopenhaueriano velo di Maya.⁴⁷ Eppure, nonostante ogni benevolenza del mondo venga relegata ad apparenza («questo ciel, che sí benigno | appare in vista»), non se ne può ripudiare la fascinazione, dando vita a una tensione tra ideale e reale che è sempre stata vitale nel genere dell'idillio. Accade così che, se le norme del genere impongono la rimozione degli aspetti problematici dello scontro tra questi due poli, l'idillio leopardiano li assume facendosi vero spazio di indagine ed espressione poetica delle contraddizioni dell'io e del suo tempo. Da spazio chiuso l'idillio diviene così spazio aperto, sperimentale e ardito, in una contravvenzione alle aspettative del genere che è radicale, e che si emblemizza nei finali dei testi, i quali – agli antipodi degli incipit – si chiudono su immagini di apertura massima, sulla vertigine dell'immensità, dell'eterno e della morte.⁴⁸ È questa la parabola anche de *La vita solitaria* che, dall'intimità della «chiusa stanza», della casa dell'«abitator de' campi» e della «capanna» in incipit, attraverso un percorso tortuoso conduce agli «spaziosi campi» del finale, che la luna *apre* alla vista nel suo «veleggiar tra le nubi». Il contrasto non potrebbe essere più netto, ed è sintomatico del rinnovamento in chiave modernizzante del genere.

Peculiarità de *La vita solitaria*, particolarmente significativa per il nostro discorso, è il contatto più esibito che altrove con le forme dell'idillio tradizionale. La ripresa di tematiche canoniche – l'opposizione di città e campagna e, per estensione, di natura e cultura –, nonché di stilemi e modi tipici, è talmente evidente da spingere ad interrogarsi sulla sua funzione, a maggior ragione in considerazione della posizione di rilievo della lirica nel macrotesto, sempre posta a conclusione.⁴⁹ Il testo è infatti tutto screziato da venature idilliche, che emergono lungo l'intero arco, anche dopo la rottura della cornice, come ad esempio nella seconda lassa, o in sintagmi come «piagge apriche», «tacita aurora», «lieti colli», o nei «tetti e i poggi e le campagne» che brillano al sole.⁵⁰ Inserite in una lettura macrotestuale, che

46 *Zib.* 2936-37, 10 luglio 1823.

47 GUGLIELMI 2011, p. 120.

48 Qualche esempio di sintagmi nei finali: «Nostre misere menti e nostre salme | son disgiunte in eterno», «un canto che s'udia per li sentieri | lontanando morire», «il naufragar m'è dolce in questo mare», ecc.

49 In posizione conclusiva nei *Versi* del 1826, nei *Canti* del 1831 e nella *Starita* del 1835, la lirica si offre come una *summa* di temi e motivi della serie cfr. MENGALDO 2006, p. 10.

50 Si tratta di sintagmi di derivazione arcaica (DELL'AQUILA 2003).

tenga conto dello sfondo ideologico degli idilli e della funzione di epilogo della lirica, ci si può spingere a interpretare queste continue occorrenze in chiave metapoetica: se i testi nascono dalla caduta di un mondo fantastico-immaginario e dalla conseguente ascesa del dominio della ragione, ecco che il continuo riaffacciarsi dell'idillio può essere letto come il desiderio di sentire ancora proprio quel modo antropologicamente antico di relazionarsi al mondo e di esprimerlo. Ma questi tentativi di recupero risultano sempre velleitari, perché, secondo una dinamica ormai ben nota, filtrati dall'inquietudine dell'io vengono sistematicamente problematizzati, finendo per sancire l'irriprescindibilità di quello sguardo ingenuo sul mondo e del tipo di poesia che lo veicolava. Le tonalità idilliche, in tutta la loro dolcezza e desiderabilità, si caricano così di tinte malinconiche,⁵¹ poiché performano un recupero intrinsecamente lacunoso, in un procedimento che raggiunge la sua perfetta sintesi nella seconda lassa. Qui il fallimento del recupero conduce al contempo ad un risultato espressivo strabiliante e inedito. Dopo la rottura della cornice, in questa strofa l'io tenta di sanare la frattura storica ed esistenziale che lo ha disgiunto dalla Natura,⁵² rifugiandosi in un *locus amoenus* potenziale. Ma anche in quel contesto il contatto antico non si ristabilisce, e il desiderio di reciprocità è disatteso, traducendosi in quello che altro non è se non un momento di ascesi solipsistica, che prende forma esclusivamente all'interno del soggetto e soltanto come *parvenza* (v. 35). La Natura non risponde infatti in alcun modo alla sua richiesta di vicinanza, riproponendo quel sostanziale anti-antropocentrismo a cui l'io approda oltrepassando i confini dell'idillio. La seconda lassa propone dunque la più radicale rilettura del genere, dove il paesaggio è completamente svuotato e gli elementi bucolici canonici sono evocati non come espressione della benevolenza del mondo naturale, ma come astratte presenze nominali, che finiscono per farsi traccia spettrale della loro assenza.⁵³ Questa strofa diviene così la rappresentazione dell'idillio filtrato dallo sguardo moderno, tramite cui prende la forma di ambiguo quadretto che, spogliato della sua aurea di incanto e della sua dimensione più prettamente fisica, si trasforma nel teatro della mente dell'io, la quale, nonostante il tentativo di annullarsi, pare invece imporre una calma artificiale sulla vitalità del mondo.⁵⁴ Il tentativo di re-impadronirsi di un contatto antico con la natura, di re-inscenare, l'idillio non solo si dimostra

51 La malinconia scaturisce dal desiderio commisto al rimpianto verso qualcosa che si percepisce come irrecuperabile, ed è, secondo Riva, proprio l'umore tipico del soggetto moderno (RIVA 1990, pp. 35-40).

52 Cfr. SICARI 1998, p. 38.

53 Cfr. SANGIRARDI 1998, p. 136.

54 La lassa pare proporre quel processo di messa in discussione del «contenuto di veridicità delle sensazioni corporee quanto alla realtà esterna, alla natura, al mondo», così drasticamente avvenuto a partire dalle scoperte di Galilei (STABILE 2001, p. 187).

inadeguato, ma ontologicamente impossibile, in quanto pertinente ad una percezione pre-scientifica della Natura, divenuta ormai irrecuperabile.

Ci si trova dunque di fronte a un simulacro di idillio, a un commiato dalla sua forma tradizionale, che è completamente rifunzionalizzata a cantare non la piena reciprocità tra esseri umani e natura, ma piuttosto la fine di quel rapporto. L'io moderno deve allora fare i conti con una relazione «assai meno stretta e costante e sicura»⁵⁵ con il mondo naturale, che è proprio quella prospettiva che l'idillio leopardiano, con la sua natura problematizzante anziché conciliante, coraggiosamente assume. In conclusione, questo percorso ha dimostrato la possibilità di leggere i sei idilli come una serie compatta, percorsa dalle medesime tensioni e strutturata in modo da creare un vistoso contrasto tra la concezione tradizionale di idillio e la rivisitazione operata da Leopardi. Attraverso la rottura delle cornici e il rifiuto della visione consolatoria e antropocentrica da esse veicolata, Leopardi decreta l'inadeguatezza di un certo modo di pensare l'idillio, e al contempo ne propone un'elaborazione nuova e ardita, pienamente moderna: uno spazio poetico non più racchiuso, bensì segnato dall'apertura, dalla vastità, dal disorientamento, dal rimpianto e dalla perdita, ma anche dall'ardore di cercare e riconoscersi in uno spazio adatto a sé, dove esprimersi ed esplorare, dove esserci interamente, in tutta la propria contraddizione.

BIBLIOGRAFIA

BAGNOLI 2003 = BAGNOLI Vincenzo, *Lo spazio del testo: paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Bologna, Pendragon, 2003.

BÁRBERI SQUAROTTI 2003 = BÁRBERI SQUAROTTI Giorgio, «XIII. La sera del dì di festa», in MAGLIONE Armando (a cura di), *Lectura leopardiana: i quarantuno «Canti» e «I Nuovi credenti»*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 245-67.

BINNI 1984 = BINNI Walter, *La protesta di Leopardi* [1973], Firenze, Sansoni, 1984⁺.

BLASUCCI 2017 = BLASUCCI Luigi, *La svolta dell'idillio e altre pagine leopardiane*, Bologna, il Mulino, 2017.

COLAIACOMO 2003 = COLAIACOMO Claudio, «XV. Il sogno», in MAGLIONE Armando (a cura di), *Lectura leopardiana: i quarantuno «Canti» e «I nuovi credenti»*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 283-97.

55 I continui e disattesi ritorni di tracce idilliche traspongono allora poeticamente un pensiero dello *Zibaldone*: «la natura, e le cose inanimate sono sempre le stesse. Non parlano all'uomo come prima: la scienza e l'esperienza coprono la loro voce: ma pur nella solitudine, in

mezzo alle delizie della campagna, l'uomo stanco del mondo, dopo un certo tempo, può tornare in relazione con loro *benchè assai meno stretta e costante e sicura*» (*Zib.* 1550, 23 agosto 1821, corsivi aggiunti).

COLAIACOMO 1992-1996 = COLAIACOMO Claudio, «“Canti” di Giacomo Leopardi», in ASOR ROSA Alberto (a cura di), *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. 3, Torino, Einaudi, 1992-1996, pp. 355-427.

DELL'AQUILA 2003 = DELL'AQUILA Michele, «XVI. La vita solitaria», in MAGLIONE Armando (a cura di), *Lectura leopardiana: i quarantuno «Canti» e «I Nuovi credenti»*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 299-308.

D'INTINO 2021 = D'INTINO Franco, «L'avventura e l'ebbrezza del ritorno. Sull'Infinito», in FOLIN Alberto (a cura di), *Interminati spazi. Leopardi e L'Infinito*, Roma, Donzelli, 2021, pp. 299-312.

D'INTINO 2014 = D'INTINO Franco, «Lo spavento notturno. Idillio V», in *L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana*, IX, 2, 2014, pp. 97-117.

DOLFI 2011 = DOLFI Anna, «L'idillio e l'astrazione. Le forme del paesaggio in poesia da Leopardi alla terza generazione», in ARIANI Marco *et al.* (a cura di), *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, Firenze, Olschki, 2011, pp. 655-76.

GARDINI 2008 = GARDINI Nicola, «History and Pastoral in the Structure of Leopardi's "Canti"», in *The Modern Language Review*, 1, 2008, CIII, pp. 76-92.

GIOANOLA 2003 = GIOANOLA Elio, «XII. L'Infinito», in MAGLIONE Armando (a cura di), *Lectura leopardiana: i quarantuno «Canti» e «I Nuovi credenti»*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 229-44.

GUGLIELMI 2011 = GUGLIELMI Guido, «Idillio e mito», in ID., *Una scienza del possibile. Studi su Leopardi e la modernità*, a cura di Niva LORENZINI, Lecce, Manni, 2011.

LEOPARDI 2016 = LEOPARDI Giacomo, *Canti*, a cura di Niccolò GALLO e Cesare GARBOLI, Torino, Einaudi, 2016.

LONARDI 2017 = LONARDI Gilberto, *L'Achille dei «Canti»: Leopardi, «L'Infinito», il poema del ritorno a casa*, Firenze, Le Lettere, 2017.

MARTI 1980 = MARTI Mario, «Sette paragrafi sui primi "idilli"», in ID., *Dante, Boccaccio, Leopardi: studi*, Napoli, Liguori, 1980, pp. 261-91.

MENGALDO 2013 = MENGALDO Pier Vincenzo, *Antologia leopardiana. La poesia*, Roma, Carocci, 2013.

MENGALDO 2006 = MENGALDO Pier Vincenzo, *Sonavan le quiete stanze. Sullo stile dei Canti di Leopardi*, Bologna, il Mulino, 2006.

NATALE 2018 = NATALE Massimo, «La poesia», in D'INTINO Franco – NATALE Massimo (a cura di), *Leopardi*, Roma, Carocci, 2018, pp. 21-61.

PINNA 2021 = PINNA Giovanna, «Utopie della ragione poetica. Teoria e critica dell'idillio in Friedrich Schiller», in DI RICCO Alessandra – GIUNTA Claudio (a cura di), *Dispacci da un altro mondo. Il genere dell'idillio dall'età classica all'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 2021, pp. 177-93.

RONCEN 2019 = RONCEN Francesco, «L'idillio negato: bozzetti agresti e pastorali nella poesia narrativa italiana tra Sette e Ottocento», in *Critica letteraria*, 184, 2019, XLVII, III, pp. 459-88.

RIVA 1990 = RIVA Massimo, «Leopardi e la poetica della malinconia», in *Gradiva. International Journal of Literature*, 8-9, 1990, pp. 29-46.

SANDRINI 2010 = SANDRINI Giuseppe, «Il sogno di Alceta: dagli errori antichi al fantastico moderno», in *RISL – Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, 6, 2010, pp. 47-59.

SANGIRARDI 1998 = SANGIRARDI Giuseppe, «Leopardi: il bello e il terribile», in *Compar(a)ison*, 1, 1998, pp. 119-54.

SANTAGATA 1994 = SANTAGATA Marco, *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Bologna, il Mulino, 1994.

SCHILLER 1990 = SCHILLER Friedrich, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, trad. it. a cura di Elio FRANZINI e Walter SCOTTI, Milano, SE, 1990.

SICARI 1998 = SICARI Carmelina, *Leopardi, Nietzsche. L'idillio come utopia*, Roma, Gangemi, 1998.

SIMMEL 2020 = SIMMEL Georg, *Saggi di estetica sociale*, a cura di Barbara CARNEVALI e Andrea PINOTTI, trad. it. di Francesco PERI, Torino, Einaudi, 2020.

STABILE 2001 = STABILE Giorgio, «Scienza e disincantamento del mondo: poesia, verità, nulla in Leopardi», in ID. (a cura di), *Giacomo Leopardi e il pensiero scientifico*, Roma, Fahrenheit 451, 2001, pp. 187-204.

TEOCRITO 1993 = TEOCRITO, *Idilli e epigrammi*, a cura di Bruna PALUMBO STRACCA, Milano, BUR, 1993.

TORCHIO 2021 = TORCHIO Emilio, «Vicende dell'idillio nell'Ottocento minore», in DI RICCO Alessandra – GIUNTA Claudio (a cura di), *Dispacci da un altro mondo. Il genere dell'idillio dall'età classica all'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 2021, pp. 247-72.

VALENTINI 1990 = VALENTINI Alvaro, «Modernità dell'idillio leopardiano», in FRATTINI Alberto *et al.* (a cura di), *Leopardi e noi: la vertigine cosmica*, Roma, Studium, 1990, pp. 61-70.