

**sacra
DOCTRINA**



Gianni Festa

**Il discepolo e lo scriba:
i “fondamenti invisibili”
della poesia di Mario Luzi**

ESD

sacra
DOCTRINA

M O N O G R A F I A

58 (2013), n. 1

Tutti i libri e le altre attività delle
Edizioni Studio Domenicano possono essere consultate su:
www.edizionistudiodomenicano.it

Tutti i diritti sono riservati

© 2013 - Edizioni Studio Domenicano - www.edizionistudiodomenicano.it - Via dell'Osservanza 72, 40136 Bologna, 051 582034.

L'Editore è a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare.

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo, compresi i microfilm, le fotocopie e le scannerizzazioni, sono riservati per tutti i Paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% del volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22/04/1941, n. 633.

Le riproduzioni diverse da quelle sopra indicate, e cioè le riproduzioni per uso non personale (a titolo esemplificativo: per uso commerciale, economico o professionale) e le riproduzioni che superano il limite del 15% del volume possono avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione scritta rilasciata dall'Editore oppure da AIDRO, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, segreteria@aidro.org

L'elaborazione dei testi, anche se curata con scrupolosa attenzione, non può comportare specifiche responsabilità per eventuali involontari errori o inesattezze.

Gianni Festa

**Il discepolo e lo scriba:
i “fondamenti invisibili”
della poesia di Mario Luzi**

ESD

Edizioni Studio Domenicano

SACRA DOCTRINA

Rivista quadrimestrale di teologia

Periodico della Provincia San Domenico in Italia, dell'Ordine dei Predicatori, edito con autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 2569 del 10/11/1955.

Via dell'Osservanza 72, 40136 Bologna, tel. ++39 051582034 - fax ++39 051331583

Direttore Responsabile: fra Gianni Festa O.P.

Comitato di redazione: Fausto Arici O.P., Guido Benzi, Attilio Carpin O.P., Antonio Olmi O.P., Giorgio Pasini, Marco Rainini O.P.

ABBONAMENTI 2014

		<i>un anno</i>	<i>due anni</i>
Italia ordinario	biblioteche, enti, agenzie ecc.	€ 100,00	€ 160,00
Italia ridotto	persone fisiche e privati	€ 60,00	€ 100,00
Esterò ordinario	biblioteche, enti, agenzie ecc.	€ 190,00	€ 330,00
Esterò ridotto	persone fisiche e privati	€ 150,00	€ 240,00
Serie completa	1956 - 2014, sconto 80%	€ 4.126,00	€ 825,20

PAGAMENTI

Bonifico bancario

c/c numero	12971404
tenuto presso	Poste Italiane SpA
intestato a	Edizioni Studio Domenicano
IBAN	IT 49 W 07601 02400 000012971404
BIC	B P P I I T R R X X X

Bollettino postale

ccp	12971404
intestato a	Edizioni Studio Domenicano

Non si accettano assegni bancari.

Il contratto di abbonamento ha durata annuale e si intende cessato con l'invio dell'ultimo numero di annata. Il rinnovo utile ad assicurare la continuità degli invii deve essere effettuato con versamento della quota entro il 31 gennaio del nuovo anno.

Per la sottoscrizione dell'abbonamento scrivere a: acquisti@esd-domenicani.it

Si prega, ad ogni versamento, di indicare sempre il codice di abbonamento assegnato e l'anno di riferimento del canone.

SOMMARIO

INTRODUZIONE	7
CAPITOLO 1	
Alle origini: dall'esperienza "ermetica" all'immersione nella vita	29
<i>La barca</i> (1935)	29
<i>Avvento notturno</i> (1940)	46
<i>Un brindisi</i> (1946)	63
<i>Quaderno gotico</i> (1945)	71
CAPITOLO 2	
Il «giusto della vita»: Primizie del deserto e Onore del vero. Dalla sfera celeste alla regio dissimilitudinis	81
<i>Primizie del deserto</i> (1952)	86
<i>Onore del vero</i> (1957)	112
CAPITOLO 3	
<i>Nel magma: l'immersione nell'«opera del mondo»</i>	132
<i>Dal fondo delle campagne</i> (1956)	134
<i>Nel magma</i> (1963)	149
CAPITOLO 4	
I «fondamenti invisibili» della vita cosmica	163
<i>Su fondamenti invisibili</i> (1971)	163
<i>Al fuoco della controversia</i> (1978)	187
CAPITOLO 5	
«Frammenti» e «frasi» di una Verità inafferrabile: un <i>Itinerarium in Deum</i>	205
<i>Per il battesimo dei nostri frammenti</i> (1985)	205
<i>Frase e incisi di un canto salutare</i> (1990)	226

CAPITOLO 6

<i>Desiderium lucis: l'ultimo Luzi</i>	245
<i>Il viaggio terrestre e celeste di Simone Martini (1994)</i>	252
<i>Sotto specie umana (1999)</i>	272
<i>La Passione. La Via Crucis (1999)</i>	276
<i>Dottrina dell'estremo principiante (2004)</i>	280

APPENDICE

Tracce paoline nell'opera poetica di Mario Luzi	287
--	-----

INTRODUZIONE

La poesia di Mario Luzi è stata spesso definita “cristiana” e qualche volta “cattolica” e il poeta fiorentino è stato più volte ascritto al ristretto novero dei lirici cattolici del Novecento italiano: Rebora, Ungaretti, Betocchi, Parronchi, Bigongiari, Turolfo. In un’intervista concessa in occasione dell’invito rivoltogli dal papa a commentare le stazioni della Via Crucis del venerdì santo del 1999 (dal titolo *La Passione*¹), così rispondeva all’intervistatore che gli poneva la domanda sulla validità dell’etichetta “cattolica” proposta per la sua poesia: «Poeta cattolico? Non lo rifiuto, ma mi pare un po’ abusivo, perché il cattolicesimo è una interpretazione anche disciplinare del cristianesimo, che io non ho mai osservato»² e poi aggiungeva, a chiarificazione:

¹ Mario LUZI, *La Passione. Via Crucis al Colosseo*, Garzanti, Milano 1999.

² L’intervista è pubblicata sul sito on-line <http://www.letteratura.it/index.htm>, nel quale un sostanzioso profilo è dedicato a Mario Luzi. L’intervista reca il titolo: *La Via Crucis di Mario Luzi* (cit., d’ora in avanti: *La Via crucis*, intervista). «Luzi è un cristiano che interroga e s’interroga, non si appaga di risposte preconfezionate, un po’ come i magi di una sua lirica che sono in viaggio e ben convinti di viaggiare ma non sono certi della direzione, non sanno se stiano andando avanti o indietro:

“Andavano cauti loro, i Magi,
occhiuto era il viaggio
 in avanti
o a ritroso? Procedendo
o tornando
ai luoghi
d’un’ignota profezia?”.

(Mario Luzi, *I magi*, da *Frase e incisi di un canto salutare*, in ID., *L’opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Stefano Verdino, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1998 (d’ora in avanti abbreviata in *OP*), pp. 720-721).

Qui, come molte altre volte, il punto interrogativo esprime il dubbio di una fede che trova tuttavia, quasi sempre, un elemento risolutivo finale, talora

Io non sono un uomo di chiesa, ma il cristianesimo è implicito a tutto ciò che io ho pensato e scritto – sempre più meditato, e messo in rapporto con tutta l’evoluzione della cultura occidentale. Il cristianesimo l’ho ricevuto, primamente, da mia madre, un cristianesimo primario che poi ho immerso nei miei studi fortificandolo in un orizzonte più vasto. C’è stata una continuità, anche quando pareva che non ci fosse, quando mi sono staccato dalla famiglia, dalla stretta esemplarità di mia madre³.

Prima di inoltrarci nel viaggio di una lettura estesa dell’opera poetica di Luzi alla luce della rivelazione cristiana e della riflessione teologica ad essa correlata, si ritiene necessario, quasi a modo di premessa, delineare quelli che sono stati in questa sede i criteri ermeneutici cui mi sono ispirato e quali sono state le letture accessorie e preliminari di cui mi sono avvalso in questo tentativo di circoscrivere ed esibire la qualità più squisitamente teologica della sua opera letteraria.

PER UNA “TEOLOGIA LETTERARIA”

In verità, la situazione di separazione tra teologia e cultura, tra teologia e letteratura che si è evoluta dialetticamente fino ad oggi,

sofferto, di speranza, che è insieme fiducia e radicamento nella vita, quella di qui e “la seconda, la continua vita” a cui allude una delle liriche conclusive dell’ultima raccolta pubblicata. E a questo punto di agone finale, la parola umana, il discorso si trasforma in brusio e non può che cedere ad un silenzio che allude alla voce di Dio:

“... emerge detto
il non dicibile
tuo nome. Poi il silenzio,
quel silenzio si dice è la tua voce”.

(Mario Luzi, *Dottrina dell'estremo principiante*, Milano 2004, p. 184)», Giovanni Gasparini, *Per ricordare Mario Luzi*, in «Città di vita», 3, maggio-giugno (2005), pp. 305-306.

³ *Ibid.*

ha conosciuto tentativi di soluzione messi in atto da illustri maestri quali furono, per citare qualche nome, H. Bremond, H. U. Von Balthasar, A. Blanchet, Ch. Moeller, e, per restare in Italia, oltre a don Giuseppe de Luca, da due figli dell'ordine di san Francesco, i pp. Giovanni Pozzi e Francesco Mattesini. Decisamente illuminante, per non dire risolutorio, è stato per chi scrive l'incontro con un confratello domenicano francese, Jean-Pierre Jossua, già professore e rettore della Facoltà di Teologia di Le Saulchoir, che ha fatto della *teologia letteraria* il centro della propria riflessione. Jossua, nella sua opera fondamentale in quattro volumi, *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire* (1985-2000)⁴, richiamandosi al pensiero di Henri Bremond⁵, tematizza l'attuale divorzio tra cristianesimo e cultura consumatosi con l'Illuminismo⁶ e, prospettandone un superamento, un dato gli risulta chiaro e incontrovertibile: il problema è, in buona parte, di tipo linguistico: «Poiché l'ostacolo maggiore per un avvicinamento tra i due ambiti è costituito dall'uso uni-

⁴ Jean-Pierre JOSSUA, *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire*, 4 voll., Éditions Du Cerf, Paris 1985-2000. Una sintesi efficace dei risultati della ricerca raccolti nei quattro volumi è stata offerta da Jossua in *La littérature et l'inquiétude de l'absolu*, Éditions Du Cerf, Paris 2000, ora tradotta in italiano: *La letteratura e l'inquietudine dell'assoluto*, Diabasis, Reggio Emilia 2005.

⁵ Si veda almeno Henry BREMOND, *Pregiera e poesia*, EMP, Milano 1983.

⁶ Jossua individua due ragioni che hanno portato ad una disgiunzione totale tra pensiero religioso e letteratura: «La prima è universale e attiene allo stile intellettuale della teologia, che fu, fin dal XIII secolo, e ancor oggi continua ad essere, un discorso esclusivamente concettuale [...] La seconda ragione è più tipica dei paesi latini [...] La conosciamo già: è quel fossato, aperto senza dubbio nel Rinascimento, scavato profondamente dai Lumi, confermato dalla Restaurazione e dalla Rivoluzione; lo iato, insomma, creatosi tra una sub-cultura clericale e la cultura comune [...] Il mondo laico, per un risentimento che in sé non è inspiegabile, si è mantenuto estraneo a interessi religiosi, mentre la sottocultura teologica, da parte sua, ha prima vegetato, poi, verso la fine del XIX secolo, ha ripreso vita e ha prosperato, a dispetto di crisi profonde [...] in un ambiente intellettuale piuttosto chiuso e spesso collocato in posizioni difensive», ID., *La letteratura e l'inquietudine dell'assoluto*, cit., pp. 40-41.

dimensionale del linguaggio da parte dei teologi»⁷. La domanda che il teologo domenicano si pone è la seguente: quale linguaggio oggi è chiamato a esprimere il mistero e l'esperienza cristiana? A suo giudizio, la separazione tra cultura e fede potrà essere superata solamente quando il linguaggio teologico e quello letterario potranno integrarsi in maniera naturale e spontanea. E azzardo subito che, a mio parere, la poesia di Luzi reca in sé quelle tracce che la rendono disponibile ad essere segnalata come uno dei casi nei quali l'integrazione sia stata perseguita lungo l'arco della sua produzione, con esiti di altissima esemplarità. Insomma, c'è una questione, una domanda che teologi e letterati dovrebbero porsi all'unisono: cosa può dire la letteratura, meglio di una teologia puramente concettuale, rannicchiata e isolata nella torre d'avorio del proprio linguaggio autoreferenziale ad esclusiva fruibilità di pochi eletti, del mistero della fede e dell'esistenza umana con la quale l'una e l'altra si confrontano?

Il teologo domenicano, però, prende subito le distanze da tutte quelle impostazioni – forse predominanti nell'ambito della ricerca teologica attuale – che cercano corrispondenze esplicite tra la letteratura moderna e le questioni teologiche, tra poesia e dogmatica: per Jossua il contributo che la letteratura ha da offrire alla teologia non va ricercato innanzitutto nell'ordine delle concordanze tematiche, ma in quello della creatività linguistica, del vigore espressivo e dell'efficacia rappresentativa⁸. Allora, ciò che caratterizza la ricerca del teologo di Le Saulchoir è l'attenzione al problema del linguaggio, inteso non solo come strumento di comunicazione e di espressione, ma soprattutto come luogo privilegiato della presa di coscienza di sé e del mondo, e della testimonianza, spesso sofferta e combattuta, di fede, di una fede umile e non superba, come lo stesso Luzi si esprime in una lirica tratta dal *Per il battesimo dei nostri frammenti*⁹ e occasionata dalla protesta risentita di Carlo Betocchi che, leggendo quello che allora era l'ultimo libro di Luzi

⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁸ A questo discorso Jossua dedica l'intero capitolo III, *Letteratura e teologia*. 2. *Come può nascere una teologia letteraria*, in *Ibid.*, pp. 51-62.

⁹ Mario LUZI, *Per il battesimo dei nostri frammenti*, Garzanti, Milano 1985, e ora in *OP*, pp. 502-706.

(*Al fuoco della controversia*¹⁰), si era riconosciuto nella figura di un povero vecchio che viene allo scoperto e che parla del proprio disorientamento di fronte al dramma del dolore, a tal punto incomprendibile e forse inaccettabile da farlo vacillare nella tenuta della fede¹¹. Così risponde il poeta fiorentino nella raccolta successiva, dando di nuovo la parola all'amico e al maestro:

Abiura io? Chi può dirlo
 qual è il giusto compimento di una fede – e poi che fede era?
 era solo il mio allegro quotidiano innamoramento – quale
 allora il legittimo suggello: perderla, sostengo, negarsi il privilegio
 d'averla, non lei forse,
 la sua sufficienza, la sua teologale ultrasuperbia...¹²

¹⁰ *Id.*, *Al fuoco della controversia*, Garzanti, Milano 1978, ora in *Ibid.*, pp. 405-499.

¹¹ Questo il testo della poesia che provocò la risentita protesta di Betocchi:

«Dove mi porti viaggio, verso la guarigione?
 da me stesso o da altro male?
 eh chi può dire
 se questo brulichio per cui passiamo
 sono rottami o spore? E poi
 come orientarla
 la mappa del dolore umano, come
 leggerla? è tutta dilavata
 dagli anni e dalle intemperie,
 desueta nelle parole, smessa nell'alfabeto –
 crolla proprio sul finire
 della giornata, farnetica
 ubriaco di vecchiaia
 il mio compagno più fiero,
 perduto, perduto il suo vangelo». *OP*, p. 476.

¹² *Ibid.*, p. 524. Fu lo stesso Luzi a raccontare l'occasione della scrittura di questa splendida lirica in *Discorso naturale*, Garzanti, Milano 1984, p. 67 (citata anche in *OP*, p. 1628): «Betocchi leggendo il mio ultimo libro, *Al fuoco della controversia*, credette di riconoscersi in una figura di vecchio che affiora e parla dal suo smarrimento e del quale dico: [...] "crolla proprio sul finire / della giornata, farnetica / ubriaco di vecchiaia / il mio compagno più fiero

Un ossimoro terribile questa *fede teologale* che è *ultrasuperba* quando, infettata dalla presunzione di poter dire Dio, si gonfia e diventa orgoglio di vittoria e voluttà di possesso, una *scientia inflat*, contro la quale Luzi prenderà posizione nel corso degli appassionati incontri e dialoghi che avrà con un dotto e pio sacerdote di Pienza, don Ferlando Flori¹³, suo intimo amico, e dei quali restano

/ perduto, perduto il suo vangelo". Affettuosamente, ma energicamente protestò di non averlo perduto il suo vangelo e alcuni versi fortissimi di *A mani giunte* rispondono ora a meraviglia su questo tema. Pensavo a lui scrivendo quel brano? Non mi mancava in verità un altro pretesto ma credo proprio che la vicenda di Betocchi mi prestasse il colorito e quel tanto di mitico di cui avevo bisogno. In ogni caso la reazione dell'amico fu illuminante. Allora mi venne voglia di scrivere proprio *ad hoc*, proprio su Carlo Betocchi un altro brano abusando di lui, introducendolo arbitrariamente in una sua epifania». La poesia di Betocchi in risposta alla "provocazione" di Luzi, e a cui allude lo stesso poeta fiorentino, è tratta dalla raccolta *Poesie del sabato* e così recita:

«Ma si è già nel Vangelo quando
non se ne può più uscire:
e vi si è ancora quando,
stanati dalle mura della sua Chiesa
per impossibilità di restarvi,
allora il Vangelo ci insegue
come il veltro la preda agognata».
(Carlo Betocchi, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 1996, p. 460).

Su questa lirica di Luzi e sugli imprestiti betocchiani e danteschi si veda la lettura di Oreste MACRÌ, «*Epifania*» luziana di un «maestro», in «Michelangelo», XVII, 71-72, gennaio-aprile 1989, pp. 3-6.

¹³ Si veda il bellissimo e commosso ritratto che Luzi ha tracciato del suo amico sacerdote in ID., *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Garzanti, Milano 1999 pp. 296-297; cf. anche *La porta del cielo. Conversazioni sul Cristianesimo*, a cura di S. Verdino, Piemme, Casale Monferrato 1997, pp. 24-25. A don Flori ha infine dedicato una serie di poesie – la sezione *Floriana* – inserite nella sua ultima raccolta *Dottrina dell'estremo principiante*, Garzanti, Milano 2004, pp. 83-104.

tracce, rimandi, indizi in alcune sue poesie e suoi scritti, tra i quali ho trascelto un testo che ritengo essere esemplare, paradigmatico, tratto da una raccolta dell'ultimo Luzi, il Luzi della luce e della salvezza, della profezia, quasi, come chiosa egli stesso:

Questa dimensione della profezia segna il cammino che pian piano si è rivelato. Ad un certo punto ho cominciato a sentire inadeguata alla richiesta umana e forse allo spirito stesso del mondo, una poesia che siede su se stessa, cercando di riflettersi sulla sua stessa essenza [...] effettivamente c'è qualcosa che si esprime proprio attraverso la parola che a qualcuno è data, di cui a qualcuno è stato il compito e l'esercizio, si esprime in quanto mondo che esiste, mondo che procede, mondo che cerca altro mondo. Questo dinamismo della poesia esce dal suo castello, dal suo spazio privilegiato, dal suo spazio protetto verso l'avventura, verso l'offerta, con l'offerta in mano per ricevere anche qualcosa in cambio. Questa è la mia giustificazione, la giustificazione che dò oggi allo scrivere poesia, all'essere poeta¹⁴.

Ora, tornando alla "teologia letteraria", il p. Jossua, suggerisce un itinerario alla scoperta «di ciò che rappresenta la creazione letteraria come avventura spirituale e come cammino per lo scrittore»¹⁵, con l'invito, inoltre, a superare l'atteggiamento apologetico, evitando non solo di annettersi gli artisti, ma anche di collocarli e giudicarli secondo il loro rapporto con la fede e la Chiesa con espressioni come "vicini" o "lontani" in questo o quell'aspetto¹⁶. Soltanto in un

¹⁴ Mario LUZI, *Colloquio*, cit., p. 218.

¹⁵ J.-P. JOSSUA, *La letteratura*, cit., p. 49.

¹⁶ «La prima condizione, già richiamata, è il superamento di ogni atteggiamento apologetico: occorre evitare non solo di attirare dalla propria parte altri (esplicitando una logica che potrebbe avvicinarli al cristianesimo, o presupponendo in loro legami impliciti con il cristianesimo), di condannarli (quando non si definiscono in alcun modo in rapporto a tale fede), a ricordo di una cristianità in cui la "santa dottrina" dominava ciò che è terreno; bisogna altresì evitare di inquadrali *d'emblée* rispetto a un'ortodossia o a un'appartenenza», in *Ibid.*, p. 57.

ascolto attento della loro opera e con un'interrogazione sulla possibilità di creare un linguaggio per l'esperienza credente, si può tentare di discernere affinità e differenze: «Si tratta di leggere, ascoltare, comprendere, analizzare i mezzi messi in opera in vista della creazione di un mondo o della comunicazione di una visione»¹⁷.

La teologia, a confronto con la letteratura e l'espressione poetica, ha trovato congeniale la pienezza del linguaggio, suggerendo poi però la necessità di forme apofatiche, di espressioni negative e di inviti al silenzio, tutte correzioni dovute all'indicibilità di Dio. Jossua sembra, invece, suggerire una strada differente che egli chiama "liminare", concentrata proprio sulla capacità evocativa delle immagini, delle metafore e del linguaggio poetico, capaci di indicare insieme la prossimità e l'inaccessibilità dell'assoluto. Così procede all'individuazione di alcune figure tipiche del linguaggio del limite o *liminare*: la porta chiusa, la fortezza, la città interdetta, la frontiera, il deserto, la vertigine del vuoto, l'indeterminatezza dell'attesa, l'apparire e il dilagare della luce, la finestra e i vetri, ecc. Ciò a cui egli è attento sono le implicazioni teologiche della poetica stessa dello scrittore, che consiste nel suo lessico, nella sua retorica, nella sua lingua, nelle sue peculiarità espressive, stilistiche e grammaticali. Nella prospettiva di una teologia letteraria, dunque, Jossua resta particolarmente colpito dall'orientamento che si richiama a un desiderio, a un'esperienza o a un movimento di trascendenza¹⁸. Ecco ciò che, sopra ogni cosa, interessa e colpisce Jossua: le parole dell'ignoto, le figure dell'infinito, la grammatica della trascendenza. Si è dunque al di là di una teologia puramente negativa: nella "poetica liminare" il simbolo e la metafora del limite attestano l'irraggiungibilità dell'infinito attraverso la manifestazione della finitezza del reale. Il p. Jossua, percorrendo con passione inesausta le pagine della letteratura, intende consegnare alla teologia una poetica e una grammatica della trascendenza. Essa costituisce un invito a rinnovare il metodo teologico e a non rifiutare per principio la strada della creatività letteraria, già percorsa

¹⁷ *Ibid.*, p. 59.

¹⁸ Per una poetica del "trascendere", si intitola il cap. 4 di *La letteratura*, cit., alle pp. 63-73.

dagli scrittori biblici e da alcuni Padri della Chiesa, per non parlare di alcuni teologi-letterati, quali Bernardo, Anselmo, Bossuet o Milton, e altri ancora.

Questa diffusa prolusione era necessaria, a giustificazione dell'analisi cui verrà sottoposta l'opera poetica di Mario Luzi: le suggestioni della lettura dell'opera di Jossua sono state decisive a tal punto da generare, come detto prima, una chiave ermeneutica, un metodo di lettura con cui poter accostare simpaticamente i testi poetica del lirico fiorentino.

INTORNO ALL'OPERA POETICA DI MARIO LUZI

Il prolungato e fecondo tragitto biografico e poetico¹⁹ di Mario Luzi attraverso l'intero Novecento si snoda, con straordinaria coerenza e vigorosa determinazione, secondo i modi e le cadenze di una concentrata, cordiale ed ininterrotta lettura della realtà del mondo e della vita, considerata nella sua feriale pena e fatica, così come nella sua suprema destinazione oltremondana.

¹⁹ «Non esiste un poeta di così lungo corso e sempre in ascolto come è Luzi, il cui itinerario poetico (oltre sessantacinque – 72 in verità – anni) non ha mai comportato una pigra amministrazione delle proprie ricchezze, ma si è sempre prodigalmente speso, e tuttora si spende, in diverse avventure dell'immaginazione con un esito di molteplicità che non ha eguali nel nostro secolo [...] A ripensare questa lunghissima parabola [...] si rimane sorpresi da una vivacità creativa sempre risorgente, fedele a un suo codice, ma continuamente mobile nelle sue realizzazioni e tale da costituire davvero un gran viaggio di immaginazione e conoscenza, promesso d'altronde fin dall'avvio della sua ricerca espressiva», *OP, Introduzione*, pp. XI-XII. Per un bilancio della produzione luziana e sulla fondamentale presenza della sua poesia nel Novecento letterario italiano, si vedano almeno i seguenti contributi, stesi da tre dei critici più fini dell'opera del poeta fiorentino: Stefano VERDINO, *Luzi e il libro di poesia*, in «Lettere italiane», 1 (2005), pp. 21-35; Carlo OSSOLA, *Mario Luzi "nel vento inesauribile del mondo..."*, in *Ibid.*, pp. 36-48; Giuseppe NICOLETTI, *Felicità di poeta*, in «Studi italiani», 1-2 (2004-2005), pp. 21-33.

Apparsa nel cuore dell'Ermetismo fiorentino, la poesia di Luzi è andata progressivamente dispiegandosi, in misura sempre più profonda e intensa, in direzione di una problematica ricerca di senso, tesa a rintracciare e saggiare la presenza dell'invisibile nei molteplici aspetti enigmatici dell'esistenza.

La sua è una forma di "pensiero poetante"²⁰ multiforme e spesso complesso, corroborato da un poderoso spessore intellettuale che tut-

²⁰ Credo sia spendibile per Luzi il giudizio di Th. S. Eliot sulla poesia di J. Donne, espresso in un suo noto saggio sui poeti metafisici inglesi, i quali: «percepiscono il pensiero con la stessa immediatezza del profumo di una rosa. Un'idea era per Donne un'esperienza: ne modificava la sensibilità. Quando la mente di un poeta è perfettamente attrezzata per il suo lavoro, amalgama continuamente le esperienze più disparate» (Thomas Stearns ELIOT, *I poeti metafisici*, in *Opere 1904-1939*, a cura di Roberto Sanesi, Rizzoli, Milano 2001, p. 577); e, inoltre, come afferma Stefano Verdino a proposito della densità riflessiva della poesia luziana: «la richiesta di 'pensiero poetante' è davvero la prima e costitutiva ragione poetica luziana, mai dismessa in tutto il suo lungo tragitto, e che fa di Luzi anche un grande intellettuale, analogamente a precisi modelli, da Valery a Rilke a Eliot e Montale, rispetto ad altri grandi poeti, più esclusivamente tali come Machado, Apollinaire o Saba o anche Ungaretti», *OP, Introduzione*, pp. XII-XIII. Ma si veda quanto afferma A. Panicali all'inizio di un suo denso saggio sul poeta fiorentino: «La poesia di Luzi è una poesia di meditazione e di pensiero. Anzi, il segreto della sua forza pare racchiusa nell'identità di scrivere e pensare [...] Luzi chiede alla poesia un atto simile a quello dello sguardo che si piega su di sé; che si studia e si osserva perché vuole conoscersi. Un atto del pensiero, dunque; ma non per questo ordinato a una scienza quale la filosofia. Anziché discorrere dissertando, qui il pensiero costruisce il proprio cammino interrogandosi e, come in un'avventura, è costretto a sostare, a prendere fiato prima di porsi nuove domande, a ricominciare daccapo [...] Per Luzi pensare è disciplinare il proprio mondo interno troppo vasto e profondo. È organizzarlo intorno a un nucleo ideale, un asse, un centro, fino a creare "un sistema che naturalmente non avrà nulla di prettamente filosofico e quindi nulla che abbia pretese di universalità e trascendenza del singolo; pur tuttavia sempre un sistema" [...] In questo senso, di contro a una poesia senza corpo, vaga, idilliaca, "imperturbata ed imperscrutabile", Luzi parteggia per una poesia "intellettuale", o meglio di meditazione: "Per parte mia non cesserò di augurare un flusso di pensiero che venga

tavia non prevarica mai – anzi, la nutre – una nativa e cordiale disposizione interrogativa nei riguardi della vita e del suo valore; del resto, anche l'appassionata investigazione luziana ha dovuto rapportarsi con i dilemmi tragici e spesso irrisolti della condizione umana e con il male prodotto dalla Storia, senza tuttavia abdicare mai alla sua tormentata ma viva visione cristiana²¹. Si comprende allora la presenza nella materia poetica di temi riconducibili al recupero del “giusto della vita”, dell'aprirsi alle convocazioni del divino di quanto nel mondo appare sconsiderato, tenebroso e crudele; ne deriva, com'è stato detto, un intensissimo e «lungo viaggio verso la luce»²², sostanziato da una continua dialettica tra contingente e assoluto; ovvero, meglio ancora, una sollecita ricerca di ciò che può persistere e rimanere stabile e fisso nel flusso mutevole dell'incessante metamorfosi che coinvolge, in una apparente frantumazione, il cosmo universale. Come è stato rilevato da Mattesini, la cifra poetica che contraddistingue Luzi all'interno del panorama poetico contemporaneo consiste, appunto, nel tentativo di «esprimere nel suo linguaggio un mutamento senza sosta e un punto fermo connesso al trascendente, al *Nunc stans e semper fluens* di agostiniana memoria»²³; il che costituisce, in ultima analisi, uno dei motivi della sua grandezza.

come a solidificare la labile trama delle composizioni poetiche di questi ultimi anni”. Sarà proprio questo flusso a scorrere e a dare linfa anche alla sua futura poesia, che ci colpisce soprattutto per la commistione e per il vivido intreccio di affetti ed intelletto», Anna PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, Garzanti, Milano 1987, pp. 19-21, *passim*. Sul pensiero poetante cf. Marco MENICACCI, *Luzi. Il demone filosofico*, Franco Cesati Editore, Firenze 2007.

²¹ In tal senso Luzi poteva affermare nell'intervista a Zagarrìo: «Fede ce n'è, se non altro nel dolore dell'uomo, ma una fede sempre contraddetta che sempre deve inventare, per così dire, la sua certezza nel vivo dell'esperienza», Giuseppe ZAGARRIO, *Luzi*, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 6.

²² Cf. Gaetano MARIANI, *Il lungo viaggio verso la luce. Itinerario poetico di Mario Luzi*, Liviana, Padova 1982.

²³ Francesco MATTESINI, *Luzi solare*, in ID., *Ricerca poetica e memoria religiosa*, Mucchi, Modena 1991, pp. 37-41: a p. 37. Sulla presenza di Agostino nella poesia di Luzi mi permetto di rinviare al mio saggio *La poesia di Mario Luzi: una visione sapienziale tra Paolo e Agostino*, in *Mario Luzi oggi. Letture critiche a confronto*, a cura di Uberto Motta, Interlinea, Milano 2008, pp. 25-58.

Il faticoso disvelamento di una matrice eterna al fondo di quell'instabile e ingovernabile, quanto angosciante, condizione del fluire spietato del tempo umano si basa su una riposta fiducia nella validità della parola, consapevolezza che circola interamente nell'*opus* poetico luziano; il *verbum*, generato dal *Verbum/Logos*, nell'intento di dissotterrare l'intrinseca perfezione che compete naturalmente alla creazione pur nella sua vorticosa variabilità, dà vita a improvvise epifanie che lo collocano inevitabilmente dentro il trascorrere della vita. Il motivo si fonda sull'intuizione che il fare poetico non si ponga di contro alla creazione, bensì dentro i suoi confini, e che il moto della poesia possa accordarsi col senso della realtà in trasformazione, al fine di cogliere nell'accidentale il riflesso del duraturo se non dell'eterno²⁴. Una poesia, dunque, profondamente radicata nell'umano ma che nondimeno protende al divino: Luzi è il pellegrino della Storia, e la sua parola non siede in alto tra platoniche nebulose, ma attraversa i fatti, per poi alzarsi in volo su di essi e indovinarne i segni celesti. Anch'egli, come altri poeti del nostro Novecento, da Ungaretti a Caproni, è poeta *viator*²⁵, ma se il vagare del poeta livornese finisce per essere simbolo di un esilio esistenziale ben espresso dal riconoscimento del destino di Enea, lungo il suo percorso Luzi procede invece vigile e paziente, non riposando mai su certezze immobili, ma abbandonandosi a una meditazione totale che fa sorgere domande e interrogativi spesso privi di risposta.

Al pari e sotto l'alto magistero di Dante, Luzi si dichiara disponibile a partire senza riserva di certezze con la sola speranza di poter scorgere qualche segnale lungo le tappe del cammino; in virtù del senso creaturale e dell'umiltà che le derivano dall'assidua con-

²⁴ Si veda in merito lo snello ed efficace volume di Giorgio CAVALLINI, *La vita nasce alla vita. Saggio sulla poesia di Mario Luzi*, Studium, Roma 2000, in particolare le pp. 73-84.

²⁵ Sul tema del viaggio e sui significati che la metafora assume applicata alla poetica di Luzi è fondamentale il già citato saggio di Gaetano MARIANI, *Il lungo viaggio verso la luce. Itinerario poetico di Mario Luzi*, così come il saggio di Teresa BENEDETTI, *Il "viaggio" di Luzi*, in «Studium», LXXXIX (1994), 5, pp. 775-785.

suetudine con il testo biblico, la scrittura del poeta finirà, man mano che si evolve e cammina con il tempo, col prediligere gli spazi ampi degli avvenimenti piuttosto che gli ambiti circoscritti dell'intimità e della schietta autobiografia. Il più maturo e finale dettato luziano ama trascurare la dicitura dell'io a vantaggio di quella del mondo, scandendo la molteplicità delle cose in attesa di una miracolosa rivelazione: per questo «i fatti, benché feriti dalle vicissitudini, acquistano il valore di eventi, di sillabe di quel “costrutto” che il poeta cerca»²⁶. E allora egli non è soltanto il cantore della realtà e della Storia: è il “profeta”, colui che nel “magma” terrestre è stato in grado di scorgere e annotare un “inciso” celeste, riconoscendo tra i rottami del contingente l'allusione a una promessa “salutare”. I fatti sono segni, ma non sempre si possiedono la prontezza e la perspicacia necessarie per isolarli, perché il viaggio è faticoso e resistenza e mente sono facoltà discontinue. Così, tra fratture e ricomposizioni, tra dubbi e scaglie di verità in prova, Luzi attraversa la storia, la medita disponendosi al ritorno al Principio; perché da un Principio tutte le manifestazioni che formano l'instabile corso della vita debbono necessariamente discendere: metafore, tutte quante, di un *Logos* disseminato nel cosmo al quale la poesia tenta caritativamente di ricondurre.

Se la metafora del “lungo viaggio verso la luce” può essere legittimamente assunta quale figura riassuntiva dell'intera opera poetica di Luzi, considerata nella dinamica interiore del suo divenire essa può invece articolarsi in tre parti o fasi successive, come ha inteso segnalare lo stesso autore procedendo alla sistemazione delle sue liriche per la silloge garzantiana *Tutte le poesie*²⁷, una scansione che

²⁶ Guglielmina ROGANTE, *La frontiera della parola. Poesia e ricerca di senso: da Pascoli a Zanzotto*, Studium, Roma 2003, p. 170.

²⁷ Mario Luzi, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 1988, quinta edizione accresciuta, ivi, 1998, 2 volumi (vol. I: pp. 1-707; vol. II: pp. 708-1244). *L'editio princeps*, che nella struttura ricalca la silloge garzantiana del 1979 recante lo stesso titolo, è suddivisa in tre grandi sezioni: *Il giusto della vita*, comprendente la produzione di Luzi fino a *Onore del vero* (1975); *Nell'opera del mondo*, che contiene – con l'indicazione degli anni di composizione – *Dal fondo delle campagne* (1956-1961), *Nel magma* (1961-1963), *Su fondamenti invisibili* (1960-1970)

subito rievoca alla memoria le cantiche della *Commedia*, con la doverosa avvertenza raboniana di seguire però un ordine diverso da quello dantesco. L'*iter* luziano conosce infatti dapprima una stagione purgatoriale, nella quale prende forma un confronto sempre più drammatico con le condizioni dell'esistenza; segue quindi una discesa infernale nel "corpo oscuro", nel "grande patema" della Storia, prima di giungere finalmente all'estatica corallità filosofica che connota in senso paradisiaco il suo ultimo tempo artistico. Parallela al divenire della poetica procede in Luzi l'evoluzione della fede, poiché la sua ricerca di significato si misura di continuo sul metro di un suo originario e mai rinnegato essere cristiano²⁸; una fede, però, mai accettata pacificamente quale consolatoria giustificazione della tormentata esistenza umana, ma costantemente problematizzata e anch'essa contrassegnata dalla dinamica del mutamento. Nella sua penetrante analisi della religiosità cristiana di Luzi, Giancarlo Quiriconi ha segnalato, infatti, una divaricazione tra il momento teoretico e quello poetico²⁹: mentre nel primo il poeta dimostra una riflessione sulle verità cristiane aderente ad un grado di certezza di fede, in sede di atto creativo il mistero della rivelazione appare più

e *Al fuoco della controversia* (1971-1977); infine, *Per il battesimo dei nostri frammenti*, datata 1978-1984, che coincide con l'omonima raccolta pubblicata nel 1985. Ad esse si sono aggiunte, nelle successive edizioni, le sezioni IV e V, che includono rispettivamente *Fraasi e incisi di un canto salutare* (1990) e *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (1994), più un'Appendice di versi estravaganti e di carattere occasionale composti tra il 1970 e il 1987 (*Semiserie ovvero versi per posta*). Tutte le raccolte, fino al *viaggio* di Simone Martini, sono confluite nel volume "Meridiano" curato da Stefano Verdino.

²⁸ Per una panoramica generale sulla ricerca religiosa nella poesia di Luzi si possono consultare i contributi di Domenico IANNACO, *La poesia "sacra" di Mario Luzi da "La barca" a "Sotto specie umana"*, in «Forum Italicum», XL (2006), 1, pp. 133-146; Antonio SPADARO, *Il viaggio di un "estremo principiante". La poesia di Mario Luzi*, in «La civiltà cattolica», 157 (2006), IV, q. 3756, pp. 554-567, e Antonietta GNERRE, *Meditazione Poetica e Teologica in Mario Luzi*, Delta 3 Edizioni, Grottaminarda (AV) 2008.

²⁹ Cf. Giancarlo QUIRICONI, *Pensare la vita, vivere l'alterità*, introduzione a Mario Luzi, *Naturalizza del poeta. Saggi critici*, a cura di Giancarlo Quiriconi, Garzanti, Milano 1995, pp. 7-21.

combattuto, incerto e dubbioso. Nella pratica del verso Luzi sembra rigettare come semplicistica la concezione, propria del cristianesimo giansenista del Manzoni, secondo cui la sofferenza umana si innesta direttamente nel piano provvidenziale di Dio ed esercita alla speranza; egli aderisce invece a una visione del disegno divino caratterizzata da una imperscrutabilità, e comunque tale «da non consentire una meccanica correlazione tra dolore e salvezza», come si evince dalle parole che seguono:

C'è poi in me il convincimento cristiano della non casualità del dolore e c'era più di quanto non ci sia oggi l'altro forte convincimento del valore di prova riposto nella sofferenza. Né l'uno né l'altro rischiarano però, anzi rendono anche più misterioso il senso della vicenda comune³⁰.

In definitiva, Luzi non pone in discussione tanto la fede, quanto piuttosto il modo di attualizzarla, cioè «di renderla attiva in un mondo in cui la speranza, insita nella promessa del messaggio cristiano, sembra non trovare delle motivazioni sufficientemente valide per sussistere»³¹.

TRA POESIA E TEOLOGIA: ALLA RICERCA DI UNO STATUTO PER LA POESIA DI MARIO LUZI

Mi sembra che tra le molteplici vie percorribili dalla poesia le urgenze religiose o spirituali siano quelle tra le più battute o percorse. E forse aveva ragione il critico Harold Bloom quando affermava che «la migliore poesia, non importano le intenzioni, è una specie di teologia». Infatti, sia che questa "migliore poesia" si esprima come testimonianza diretta del mistero di Dio e delle sue

³⁰ Mario LUZI, *Autopresentazione*, in Marco Marchi, *Invito alla lettura di Mario Luzi*, Mursia, Milano 1998, pp. 13-15: a p. 14. La citazione appena precedente è tolta da Giancarlo QUIRICONI, *Pensare la vita, vivere l'alterità*, cit., p. 11.

³¹ Lisa RIZZOLI – Giorgio C. MORELLI, Mario LUZI, *La poesia, il teatro, la prosa, la saggistica, le traduzioni*, Mursia, Milano 1992, p. 37.

forme storiche, sia che rappresenti invece la nostalgia di un bene perduto o un atto di protesta, essa obbedisce a una legge intrinseca di ricerca di senso e di verità; un'operazione concettuale, questa, che mi sembra non possa essere affatto disgiunta dall'interrogazione sull'esistenza di Dio. O, forse, si potrebbe dire meglio: fare poesia significa svelare il significato più profondo delle realtà create, a partire dalla natura dell'uomo; ma scovare, rintracciare e rivelare i nessi sostanziali, l'essenza ultima delle cose e del tutto, equivale a portare alla luce il progetto divino del mondo, ovvero, al contrario, rassegnarsi ad una sua tragica assenza.

In particolare, la lirica del Novecento – complice un secolo i cui eventi storici sollecitano una seria riflessione esistenziale – si fa voce dell'*homo quaerens* che, senza riserva di certezze, si affaccia, barcollando sulla scena agonica del mondo e sulla soglia sconcertante del divino, con i suoi interrogativi brucianti:

Chiuso fra cose mortali
(Anche il cielo stellato finirà)
Perché bramo Dio?³²

Ripetute volte, nella letteratura novecentesca, le campane a morto hanno diffuso i loro tristi rintocchi, e alla domanda chi fosse il deceduto (immemori della raccomandazione di John Donne: «Non mandare mai a chiedere per chi suoni la campana»³³), facendo eco al grido di Nietzsche, unica e inequivocabile risultava la risposta: Dio. Il Novecento, secondo la celebre affermazione di Martin Buber, è stato il secolo dell'eclisse di Dio e la parola umana ha fatalisticamente preferito, a volte con rabbia e a volte con estrema nostalgia, varcare la soglia del silenzio e tacere o, quando ha parlato, ha gridato, si è rivolta, ha espresso tutta la sua fatica e il suo tormento a fissarsi sulla pagina bianca per dire "Dio" o qualcosa di Lui, come è accaduto nella concentrata e vertiginosa poesia di Paul Celan:

³² Giuseppe UNGARETTI, *Dannazione*, da *Il Porto sepolto*, in *Id., Vita di un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio di Carlo Ossola, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2009, p. 73.

³³ John DONNE, *Libro delle devozioni*, a cura di Pietro Spinucci, Edizioni Paoline, Milano 1966, p. 173.

Parlammo del Troppo, del
 Troppo-poco. Di Tu
 e non-Tu, del torbido
 che viene dal chiaro, di quanto
 è giudeo, del
 tuo Dio...Del tuo Dio si parlò, io dissi cose
 contro di lui, lasciai
 al cuore ch'era in me
 di sperare:
 nella sua
 suprema e rissosa, nella sua,
 rantolante parola.
 Il tuo occhio guardò me, poi altrove,
 la tua bocca
 si prestò al tuo occhio, e io sentii:
 Noi in verità
 non sappiamo, sai,
 noi
 non sappiamo
 cosa
 vale³⁴.

Di quel Dio tramite la cui Parola «furono fatti i cieli, dal soffio della sua bocca ogni loro schiera» (*Sal* 32,6), di quel Dio la cui Parola «è stabile come il cielo» (*Sal* 119,89) e che si estende come luce e nube luminosa a chi desidera non perdere la direzione di marcia: «Lampada per i miei passi è la tua Parola / luce sul mio cammino» (*Sal* 119,105); di quel Dio di cui Abramo avvertì la chiamata e al quale rispose con fede assoluta, come medita l'autore della Lettera agli Ebrei: «Per fede Abramo, chiamato da Dio, obbedì partendo per un luogo che doveva ricevere in eredità, e partì senza sapere dove andava» (*Eb* 11,8); quel Dio che strinse un patto con Mosè sul Sinai e che chiamò Paolo al suo servizio a recare la

³⁴ Paul CELAN, *Zurigo*, «Alla Cicogna», da *La rosa di nessuno*, in ID., *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1998, pp. 356-359.

sua Parola ai Gentili; quel Dio, infine, che si è reso una volta per tutte, kenoticamente, Parola pronunciata e visibile nel suo Figlio diletto, incarnato nella storia degli uomini, il Cristo che disse: «Chi ascolta me, ascolta Colui che mi ha mandato» (*Lc 10,16*); ebbene, di questo Dio non si parla più, si tace, forse lo si rimpiange, in molti casi lo si accusa, lo si costringe, solo, sul banco degli imputati.

Ancora, nel Novecento, il secolo breve e tragico, si è quasi spento il linguaggio su di Lui e la letteratura ha preferito non pronunciare più il suo nome: il poeta e lo scrittore non sono più in grado o sono ormai completamente deprivati della forza e dell'ardore di formulare asserzioni positive su un Dio di cui si sono perse le tracce, come scandiscono le angosciate, agghiaccianti parole di Giorgio Caproni:

Credevo di seguirne i passi.
D'averlo quasi raggiunto.
Inciampai. La strada
si perdeva fra i sassi³⁵.

Forse nessuno come Caproni ha saputo esprimere, nel Novecento italiano, il senso acuto e il dramma epocale della perdita di Dio, arrivando ad una professione di fede esplicitamente negativa e, apparentemente, senza alcun rimpianto o afflizione per tale perdita:

Dio non c'è,
ma non si vede.
Non è una battuta: è
una professione di fede³⁶.

³⁵ Giorgio CAPRONI, *Falsa pista*, da *Il franco cacciatore*, in ID., *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1998, p. 433.

³⁶ Giorgio CAPRONI, *Professione*, da *Versicoli del controcaproni*, in ID., *L'opera poetica*, cit., p. 708

Un cielo vuoto e un silenzio siderale sono le dimensioni entro cui si muove, sconfitto e dolente, l'uomo contemporaneo:

Hanno rubato Dio.
 Il cielo è vuoto.
 Il ladro non è ancora stato
 (non lo sarà mai) arrestato³⁷.

Ma non si è trattata di una perdita avvenuta a cuor leggero. La letteratura tutta del Novecento documenta una continua ricerca e un sentimento mai dismesso di attesa di Qualcuno che renda significato a un'esistenza sperduta, spesso indecifrabile e segnata dalle corrosioni del male, che indichi una via d'uscita, che additi un riparo dove scampare alla implacabile voracità del dolore, che impedisca la sepoltura della speranza. Ad attestare questi due atteggiamenti di ricerca e di aspettazione possono essere vocati – ma il catalogo sarebbe sterminato – scrittori come Kafka, Beckett, Camus e molti altri ancora.

Dunque, mentre ancora risuona nelle coscienze l'eco delle parole nietzschiane, nel teatro della storia si susseguono abomini e atrocità; si compone, pertanto, l'idea di un'umanità naufragata e profuga *in aeternum*, cui si accompagna l'immagine, appunto, di un divino assente, trincerato dietro la sua onnipotenza e silenzioso sul male a tal punto da non poterlo neppure più invocare. Col suo silenzio, il *Deus absconditus* impone all'uomo moderno, e quindi al poeta, di vivere senza riparo l'esperienza della propria finitudine e fragilità e di sperimentare angosciosamente il turbamento dell'abbandono e dell'incertezza sul senso dell'esistere. Chiede, insomma, di *viaggiare* e di *cercare* gli annunci pasquali disseminati sui calvari del mondo e del tempo, i frammenti, incisi nella creazione, di un messaggio di salvezza.

All'interno di questo vasto quadro di riferimento, il modesto, presente lavoro si propone – come anticipavo sopra – di indagare il percorso, le modalità e gli apporti teorici della ricerca religiosa nell'opera poetica di Mario Luzi. Partendo dallo scrutinio sistematico dell'ormai ricchissima bibliografia critica sulla sua poesia, si è ten-

³⁷ *Ibid.*, p. 710.

tato di comporre l'intero arco della produzione luziana in una sintesi che si spera completa pur nella consapevolezza di non potersi assolutamente dire esaustiva. Molti sono, infatti, gli approfondimenti che si possono lanciare su aspetti specifici ed elementi puntuali, perché l'ampio bacino di mediazioni teologiche e suggestioni scritturali che alimenta l'immaginazione creativa di Luzi esige – così almeno mi è parso – ancora importanti esplorazioni; tuttavia, il lavoro si sforza di tenere insieme i diversi e molteplici tasselli di un complesso ed affascinante mosaico e di evidenziare le linee di forza di un discorso poetico estremamente articolato ma sostanzialmente coerente.

Lo studio si basa su una lettura attenta dei testi, considerati tanto nell'autonomia del loro sistema (di contenuto, di lingua, di stile) quanto nella loro relazione con il contesto storico-letterario e con i maggiori orientamenti filosofico-teologici. Laddove è stato possibile, si è proceduto a controlli incrociati svolti sulla parallela, ricca attività saggistica del Nostro: l'insieme degli interventi critici di Luzi offre, infatti, sussidi determinanti per illuminare la densità di una vicenda lirica tra le più colte della tradizione del Novecento, e non soltanto italiano.

Oltre all'interpretazione dei testi poetici, nella ricerca del significato e della poetica che li reggono; oltre ad evidenziare possibili parallelismi e suggestioni intertestuali, nell'ambito dell'analisi degli snodi fondamentali della parabola poetica luziana si è inteso operare una sistemazione della materia che potesse fornire una chiave interpretativa, o indicasse le direzioni per nuovi rilevamenti. Il *corpus* poetico di Luzi è sembrato – secondo una mia ipotesi di lettura – potersi ricondurre a tre grandi macroaree, corrispondenti ad altrettante dimensioni dello spirito, e descritte ciascuna in due paragrafi del testo: il tempo della *charitas* (capp. 1-2), il tempo della profezia (capp. 3-4), il tempo della speranza (capp. 5-6). Chiude, in *Appendice*, un tentativo di indagare gli influssi delle scritture paoline sull'opera luziana.

Quando Luzi muoveva i primi passi sulla strada della poesia, Carlo Bo auspicava che la letteratura, e la lirica in particolare, sapesse farsi coscienza continuamente ripresa del nostro essere nel tempo, ansia di verità e misura autentica della nostra umanità³⁸.

³⁸ Carlo BO, *Letteratura come vita*, in ID., *Otto studi*, Vallecchi, Firenze 1939, p. 12.

Un'umanità che, radicata nel limite e nel frammento, immersa nella paura e nella tristezza, dall'abisso della storia ancora guarda alla luce e ad una ragione sovrastante il tempo e la finitudine. Credo fermamente che in pochi hanno saputo essere fedeli a questa consegna come Mario Luzi. Le sue parole, spesso unico, e certamente fragile, mezzo capace di far progredire la civiltà, unica e sola risorsa in grado di aprire possibili vie di salvezza, stanno a testimoniare che nessuno di noi, nella sua vita spicciola, può fare a meno di un po' di infinito.

CAPITOLO 1

**ALLE ORIGINI: DALL'ESPERIENZA "ERMETICA"
ALL'IMMERSIONE NELLA VITA**

LA BARCA (1935)

Mario Luzi esordisce, appena ventunenne, con la raccolta *La barca*, pubblicata nel 1935 dall'editore Ugo Guanda¹. Fin dal sottotitolo è segnalata la vocazione al "canto" propria della prima poesia luziana, più prossima all'Ungaretti di *Sentimento del Tempo* e alla sua lirica metafisica, costellata di emblemi e atmosfere quintessenziali². Sia sul versante cronologico che su quello tematico, il debutto poetico di Luzi s'inserisce nel tempo aureo dell'Ermetismo fiorentino, orientato da Carlo Bo verso l'elaborazione di una poesia che, recependo la lezione della grande lirica simbolista europea, sapesse raccogliere quanto di più fertile vi era nel retaggio dei vociani e di Ungaretti per condurlo – oltre i limiti dell'autobiografismo – verso dimensioni più universali. Fu proprio Carlo Bo, il teorico dell'Ermetismo, con il suo celebre saggio *Letteratura come vita*³,

¹ Mario LUZI, *La barca. Canti*, Guanda, Modena 1935; seconda edizione Parenti, Firenze 1942; ora in *OP*, pp. 7-41.

² Sull'evoluzione della poetica luziana lungo un itinerario che dal canto conduce al frammento, cui corrisponde un analogo movimento «dalla coscienza composta dell'essere e delle cose alla domanda sulle cose e all'attesa» si veda il contributo di Guglielmina Rogante, *La poesia di Mario Luzi dal canto al frammento*, in *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento, saggi critici e antologia di testi*, a cura di Giuseppe Langella e Enrico Elli, terza edizione accresciuta, Interlinea, Novara 2004, pp. 371-382: la citazione a p. 371.

³ *Letteratura come vita*, apparve in origine su «Frontespizio», X (1938), 9, 547-60 e poi inserito nella raccolta *Otto studi*, cit.; una nuova edizione è quella curata da Sergio PAUTASSO: Carlo Bo, *Letteratura come vita*, Rizzoli, Milano, 1994.

ad esaminare e chiarire la nuova concezione dell'arte; nonostante l'invito del giovane critico a non valutare il proprio intervento a guisa di manifesto teorico, lo scritto venne immediatamente recepito e considerato come tale:

Per noi sono tutt'e due [letteratura e vita], e in ugual misura, strumenti di ricerca e quindi di verità: mezzi per raggiungere l'assoluta necessità di sapere qualcosa di noi, o meglio continuare ad attendere con dignità, con coscienza una notizia che ci superi e ci soddisfi [...] La letteratura è una condizione, non una professione. [...] Neppure si deve pensare che questa letteratura abbia un fine e uno scopo: non cede le sue prerogative alla preghiera, non si esaurisce in una nuova e diversa necessità di perfezionamento. Questa verità di cui parliamo è definita e non è raggiungibile da nostre modificazioni: rimane un segno percepibile della nostra dignità, il contatto – e in quell'attimo la soddisfazione – della nostra anima con un'altra nozione [...] La letteratura tende all'identità, collabora alla creazione di una realtà, che è il contrario di una realtà comune, all'incarnazione di un simbolo, a questa esistenza sconfinata nel tempo, e senza possibilità di storia, priva di ogni struttura [...] Poesia è ontologia [...] C'interessa questo mistero che ci accoglie nella sua doppia misura di chiarificazione e di oscurità, in questo sentimento metafisico del Tempo. [...] Perché non si vuol dir altro, quando si parla di letteratura come vita, non si chiede che un lavoro continuo e il più possibile assoluto di noi in noi stessi [...]. Non si pensi inoltre che questa letteratura rifiuti la vita, no, l'accetta soltanto in un grado di maggiore purezza o come simbolo svelato⁴.

Così, in quegli anni che videro apparire e definirsi l'esperienza ermetica si fece largo, con sempre più consapevolezza ed operatività, un modo di fare poesia eticamente ben connotato: la letteratura doveva assumere, attraverso un'indagine profonda e precisa della condizio-

⁴ Carlo Bo, *Letteratura come vita*, cit., p. 10.

ne umana, un ruolo responsabile di fronte alla vita. La non partecipazione attiva di poeti e critici ermetici alla realtà politica del paese suscitò numerose critiche e perplessità da parte di molti intellettuali e raggiunse un'intensità particolare nel dopoguerra, all'epoca del neorealismo⁵. La parola "ermetismo" – inventata da Francesco Flora nel celebre saggio *La poesia ermetica*⁶ – venne poi usata in accezione negativa, ad indicare una poesia ardua, astratta, oscura, troppo protesa verso quel trascendente in essa riscontrabile, a quei tempi poco interessante. Si parlò addirittura di «aristocrazia letteraria e di apparente chiusura»⁷. Ma, al di là di quelle datate incomprendimenti, oggi è possibile e lecito affermare che quella ermetica fu una cultura umanistica attorno alla quale si erano riuniti letterati appartenenti a differenti generazioni, accomunati da un'opposizione di fondo all'anti-umanesimo proprio del fascismo di allora. Valgano per tutti le parole e la testimonianza di Piero Bigongiari: «Oggi è dovere dello scrittore non fuggire dalla società, ma starvi in mezzo, con la coscienza del proprio compito: che vorrei sintetizzare nella fiducia che la parola può smuovere le montagne, anche, anzi proprio quando sembra solo rispecchiarle»⁸.

Mario Luzi ripetutamente è intervenuto a chiarire il significato dell'ermetismo. Lo fece una prima volta intervenendo nel dibattito letterario tenuto nel 1968 presso il Gabinetto Vieusseux, a Firenze, per celebrare il trentesimo anniversario di *Letteratura come vita*:

Non riconoscendo nella realtà una potenzialità vitale quale noi desideravamo, avevamo, in certo senso, concepito la vita come avventura, un'avventura virtualmente illimitata dell'intuizione, scissa dall'esperienza ancora, ecco. Ed allora, direi, la scommessa del poeta era quella di lanciare [...]

⁵ «Negli anni Cinquanta i neorealisti e negli anni Sessanta i novissimi valutavano la poesia di Luzi come il fondo di una pagina da voltare, secondo la perfida espressione di Sanguineti», Stefano VERDINO, *Introduzione* in Mario LUZI, *OP*, cit., p. XII.

⁶ Francesco FLORA, *La poesia ermetica*, Bari, Laterza, 1936.

⁷ Donato VALLI, *Storia degli ermetici*, La Scuola, Brescia 1978, p. 5.

⁸ Piero BIGONGIARI, 1945-1955, in *Poesia italiana del Novecento*, Vallecchi, Firenze 1965, p. 312.

l'esca molto al di là del cerchio della realtà storica per andarla a riprendere al limite del comprensibile e così lanciare la parola al punto estremo del suo significato⁹.

⁹ Silvio RAMAT, *Che cosa è stato l'ermetismo*, in «L'approdo letterario», XIV (1968), 42, pp. 99-120: pp. 103-104. Affermerà successivamente, a molti anni di distanza: «[L'ermetismo] è una definizione a posteriori per qualificare questa stagione che è di introversione e di ricerca nel profondo, anche nel linguaggio; cioè, sia nella psicologia che nella lingua. Certo non era facile e non invitava alla comunicazione, ma era una risposta all'epoca che vivevamo, vuota e volgare, del fascismo. Era, non tanto il concentrarsi a descrivere la realtà, a trovare una corrispondenza con il reale, certamente falsata e ripugnante, quanto la ricerca di un riflesso dell'esistenza, di ciò che viveva al nostro interno...»; e più avanti: «C'era stata la rivista *Solaria*, venuta dopo il Futurismo e il Vocianesimo, con questa ambizione a interiorizzare il processo culturale, con quell'invito alla riflessione. È allora che riaffiora questa tendenza all'introspezione, all'analisi. Questo avviene nella poesia come nella prosa. Anche se in forme differenti, la sostanza è la stessa. L'Ermetismo! Fu Francesco Flora che creò la definizione, la usò Ungaretti. Poi fu applicata un po' indiscriminatamente. [...] Per me è stata come un'incubazione. Poi c'è stata l'evoluzione, ma quell'impronta è rimasta [...] Possiamo poi avere fatto le cose più diverse, ma quel segno riaffiorerà sempre nel significato del "dire", del parlare, dello scrivere; sempre riaffiorerà quella voglia di riconquistare il linguaggio, di riportarlo alle sue responsabilità, di ritrovare il motivo, la ragione e la responsabilità dell'uso della parola. [...] È un richiamo all'uomo interiore rispetto all'esteriorità dell'uomo di azione e di violenza. Era questo l'Ermetismo, non una dichiarazione di principio», Mario LUZI – Renzo CASSIGOLI, *Frammenti di Novecento. Conversando con il poeta protagonista e testimone di un secolo*, Le Lettere, Firenze 2000, p. 37. Un efficace quadro dei nuclei ideologici e della geografia del movimento ermetico è offerto da Francesco MATTESINI, *Poetica e poesia dell'ermetismo. Esperienze convergenti e divergenti*, in *Letteratura italiana contemporanea*, diretta da Gaetano Mariani e Mario Petrucciani, Lucarini Editore, Roma 1980, vol. II, pp. 221-238; ma per una più ampia prospettiva si vedano i documentati studi di Silvio RAMAT, *L'ermetismo*, La Nuova Italia, Firenze 1973² e Diego VALLI, *Storia degli ermetici*, cit., nonché, in una prospettiva eminentemente ontologica, Giuseppe LANGELLA, *Poesia come ontologia. Dai vociani agli ermetici*, Studium, Roma 1997 (in particolare il capitolo I, *Le frontiere della parola*, pp. 9-44).

Nel suo imboccare la strada della poesia, Luzi, come altri compagni legati alla cultura ermetica (in particolare Parronchi e Bigongiari), era accompagnato da una visione cristiana della realtà. Non era il suo un cristianesimo dogmatico, ma piuttosto, come fu definito da Mario Apollonio, un "umanesimo cristiano"¹⁰ che faceva da lievito ad una poesia di scavo, di ricerca, di significazione dell'umano: il senso e il valore dell'esistenza sono dunque l'oggetto della poesia luziana già a partire dai suoi esordi. Nel primo indagare, interrogare, scavare, la sua poesia non ignora tra l'altro il «bello» del testo, il valore estetico, la cura della forma, ma li fa corrispondere con la giustezza e la perfezione di quella realtà profonda che scorge dietro l'esistenza dell'uomo e che cerca – proprio anche attraverso essi – di esprimere.

In sintesi, il giovane Luzi aveva fatto propria l'istanza di una letteratura coinvolta in modo integrale con la vita, così da divenire coscienza permanente dell'essere e luogo privilegiato di inchiesta circa le verità ultime e segrete che si "squadernano" nella dimessa compagine dell'esistente: una poesia, insomma, volta principalmente a sondare le ragioni ontologiche delle cose, nel tentativo di esprimere l'essenza trascendente del mondo. Verità ultime, segrete, apparentemente immotivate, a volte insondabili ma vitali che si palesano, custodendone il più alto e definitivo significato, negli umili accadimenti e negli inappariscenti frustoli della vita. Stupenda quanto paradigmatica, allora, appare in questa direzione, la lirica *L'immensità dell'attimo* (1935):

Quando tra estreme ombre profonda
in aperti paesi l'estate
rapisce il canto agli armenti
e la memoria dei pastori e ovunque tace
la segreta alacrità delle specie,
i nascituri avvallano
nella dolce volontà delle madri
e preme i rami dei colli e le pianure
aride il progressivo esser dei frutti.

¹⁰ Mario APOLLONIO, *Ermetismo*, Padova, CEDAM, 1945, p. 161.

Sulla terra accadono senza luogo,
 senza perché le indelebili
 verità, in quel soffio ove affondan
 leggere il peso le fronde
 le navi inclinano il fianco
 e l'ansia de' naviganti a strane coste,
 il suono d'ogni voce
 perde sé nel suo grembo, al mare al vento¹¹.

Per questo motivo, assidua era stata la frequentazione degli autori francesi che più praticavano tale concezione poetica: i simbolisti Rimbaud e Mallarmé, il surrealista Éluard, ma anche i prosatori "inquieti" Gide e Mauriac; e proprio quest'ultimo, testimone di una religiosità faticosamente ricercata e vissuta sul filo di una mai pacata tensione tra peccato e riscatto, al limite di un giansenismo irrequieto e opprimente, costituì l'argomento della tesi con la quale Luzi si laureò in Letteratura francese nel 1936 e dalla quale derivò una monografia pubblicata due anni dopo con il titolo *L'opium chrétien*¹². Da queste letture il poeta deriva un'acuta ansia di ricerca e un avvertito senso di responsabilità esistenziale che lo spingono ad appassionarsi ai temi universali della vita; e proprio l'"aliena presenza della vita"¹³, considerata nella sua complessa interezza e nel suo inesorabile trascorrere, costituisce l'oggetto elettivo della sua creazione poetica.

Di una ricchezza vitale¹⁴ trabocca infatti *La Barca*, veicolo con il quale Luzi attraversa il corso dell'esistenza cantandone gli eventi in

¹¹ *L'immensità dell'attimo*, da *La Barca*, in *OP*, p. 31.

¹² Mario LUZI, *L'opium chrétien*, Modena, Guanda, 1938, e ora anche reperibile in *Id.*, *Prima semina. Articoli, saggi e studi (1933-1946)*, a cura di Marco Zolberti, Milano, Mursia, 1999, pp. 53-116.

¹³ *Toccata*, v. 6, da *La Barca*, in *OP*, p. 15.

¹⁴ «Di fatto, quando nasceva, la poesia tendeva ad affermare con la massima intensità possibile la presenza della vita e insieme la forza risolutiva d'amore che valesse da sola a spiegarla. Ne cercavo l'enunciazione appassionata non per simboli, ma per figure affettive, sensibili, che per lo più contenevano, mi accorgo ora, l'idea allora latente di genesi perpetua, di continuità», Mario LUZI, *Discretamente personale*, in *L'inferno e il limbo*, 1964, p. 238.

un'ottica che dalla condizione terrena tenta costantemente di trapas-
sare alla prospettiva del trascendimento, secondo un moto di risalita
«dalle foci alle sorgenti» che colga «l'immensità dell'attimo»:

Tutto è già così strano
lontano come se fluisse al di là
della vita, in un'altra infinita
dolcezza d'esistere¹⁵.

Alla vivida rappresentazione della realtà totale, resa possibile
dalla dominante metafora del viaggio – «una navigazione agosti-
niana dove si ipotizzano acque celesti e angeliche», secondo la felice
espressione di Stefano Verdino¹⁶ – partecipano infatti tutte le
forme, le lacerazioni e le stagioni della vita; nascita e morte, dolore
e speranza, materia e spirito sono contemplati dall'osservatorio
privilegiato della poesia, in una fiduciosa attesa del ricongiungi-
mento con il divino:

Amici ci aspetta una barca e dondola
nella luce ove il cielo s'inarca
e tocca il mare, volano creature pazze ad amare
il viso d'Iddio caldo di speranza
in alto in basso cercando
affetto in ogni occulta distanza
e piangono: noi siamo in terra
ma ci potremo un giorno librare
esilmente piegare sul seno divino
come rose dai muri nelle strade odorose
sul bimbo che le chiede senza voce.

Amici dalla barca si vede il mondo
e in lui una verità che precede
intrepida, un sospiro profondo
dalle foci alle sorgenti;

¹⁵ *Le meste comari di Samprugnano*, vv. 11-14, da *La Barca*, in *OP* p. 28; L'im-
mensità dell'attimo si legge invece *ivi*, p. 31.

¹⁶ Stefano VERDINO, *Introduzione*, in *OP*, p. XIV.

la Madonna dagli occhi trasparenti
 scende adagio incontro ai morenti,
 raccoglie il cumulo della vita, i dolori
 le voglie segrete da anni sulla faccia inumidita.
 Le ragazze alla finestra annerita
 con lo sguardo verso i monti
 non sanno finire d'aspettare l'avvenire.

Nelle stanze la voce materna
 senza origine, senza profondità s'alterna
 col silenzio della terra, è bella
 e tutto par nato da quella¹⁷.

La vita è un tragitto equoreo che desidera un approdo agostinamente figurato: «una vela umida di destino / chiede a noi un porto profondo»¹⁸; lungo i peripli dell'esistenza, però, lo spazio della poesia, simboleggiato dalla barca, non vuole ridursi a un immobile *hortus conclusus*, esente dal destino transeunte della realtà di cui intende farsi interprete, e il poeta visibilmente si coinvolge nella teoria varia e alterna della vita, intento a distillarne le essenze collocandole nella sfera assorta della letteratura. Questa sublimazione dell'esistenza nella misura armonica del verso e in immagini rarefatte, questa poesia che aspira ad essere rivelazione, profezia del mondo, dall'alto ispirata, è certamente riconducibile esteticamente ai canoni di certa lirica simbolista e tardoromantica¹⁹,

¹⁷ *Alla vita*, vv. 13-23, da *La Barca* in *OP*, p. 29.

¹⁸ *Serenata di Piazza d'Azeglio*, vv. 23-24, in *Ibid.*, p. 15.

¹⁹ La prima poesia di Luzi richiama alla mente l'orfismo, corrente cresciuta anche in Italia, nel primo Novecento, nel solco tracciato dal Simbolismo, la cui poetica si concentra sull'esaltazione della parola che, nel momento in cui sorge nell'indeterminato del mondo interiore, epifanizza l'essenza dell'Universo del poeta, proiettandolo verso una coscienza superiore della stessa condizione umana. È lo stesso Luzi a rivelare la propria visione sul ruolo del poeta e della poesia all'altezza della sua prima e giovanile produzione lirica: «Sono sopra ogni altro i poeti che stabiliscono i rapporti fra il sensibile e il soprasensibile, dimodochè venendo in un luogo che ha origi-

ma non è da trascurare l'influsso decisivo della componente culturale cattolica che risiede all'origine dell'atto poetico, in forza della quale il dramma esistenziale suscitato dal trascorrere delle cose e dalla coscienza del loro destino di caducità – «noi non amiamo che quella vanità che ci addolora» – si stempera in una confidente "francescana" adesione alla vita²⁰.

La vita, nei testi de *La barca*, si rivela nel suo fluire verso la morte e, allo stesso tempo, come attesa del mondo celeste delle origini, in un tempo progressivo ed effimero in cui agli esseri umani non resta che solidarizzare in un sentimento di cristiana *charitas*, di condivisione del dolore. Essendo la realtà impregnata di negatività, la ricerca di un valore dell'esistenza, di un senso, si sposta verso quei barbagli, quelle rivelazioni di una realtà altra, ultraterrena, trascendente, che appare agli esseri umani in fugaci visioni.

Sotto il profilo formale, nella raccolta *La barca*, le stagioni, i gesti e le opere, i sentimenti umani e religiosi occupano e strutturano la versificazione, sospesi in allegorie isolate e nettamente scolpite: l'opzione stilistica di Luzi si rivolge, infatti, verso un lirismo che ai simboli mescola segni tangibili, immagini concrete, propendendo per un linguaggio che, «senza essere fraseologico e troppo apertamente logico», aspiri comunque ad appartenere a un referente con-

nato o in qualche modo offerto materia ad un canto o ad una figurazione, noi sentiamo esistere in noi un'arcana misura per intenderlo», Mario LUZI, *Lettera da Firenze*, in «L'Italia letteraria», XXXVII (15 settembre 1934), p. 3. Ora reperibile in ID., *Casi e brani di adolescenza. Una prosa e una poesia rare con dieci lettere inedite a Piero Bigongiari*, a cura di Pier Francesco Jacuzzi, Via del Vento, Pistoia 1995.

²⁰ *Canto notturno per le ragazze fiorentine*, v. 21, da *La Barca*, in *OP*, p. 21. La matrice religiosa che riposa al fondo della raccolta e la sua valorizzazione negli esiti formali era stata prontamente segnalata già da un giovane Caproni nel recensire *La barca*: «Di questa pace interiore, cui solo un compiuto credente può giungere, è naturale riflesso anche la pacificazione dei modi esteriori. [...] Pacificazione che, qui, si manifesta appunto in musicatissimi modi», Giorgio CAPRONI, *Poesia d'un uomo di fede*, in «Il Popolo di Sicilia», 29 novembre 1935; ora in *Mario Luzi. Una vita per la Cultura*, a cura di Luciano Luisi, Edizioni del Premio, Fiuggi 1983, pp.167-169: a p. 168.

creto, a farsi lessico della metamorfosi vitale²¹. Lo sforzo di raggiungere un difficile punto d'equilibrio tra *res* e *nomen* contraddistingue la ricerca poetica luziana nell'ambito del coevo contesto estetico; come ebbe a scrivere Fallacara, «*La barca* è un momento di maturazione che presuppone l'esperienza della poesia moderna, ma non ne deriva»²².

In particolare, Luzi si discosta dagli stilemi dei due indiscussi maestri del panorama poetico di allora, Ungaretti e Montale, nei quali ravvisava un soggettivismo e una perentorietà di giudizio incompatibili con il suo sentimento della *vita* aperto e irrisolubilmente interrogativo²³. Il superamento di questo "apriorismo" pas-

²¹ Le parole citate sono prelevate da una lettera di Luzi a Piero Bigongiari del 10 agosto 1935, nella quale il poeta confidava all'amico e collega la sua insistentissima difesa del titolo *La barca* contro le perplessità dell'editore, motivando così la sua ostinazione: «È significativo e appartiene ad un oggetto reale senza essere fraseologico e troppo apertamente logico come lo sono anche i migliori e più concreti di questi ultimi anni *Realtà vince il sogno, Sentimento del tempo*. Il titolo insomma è lirico, almeno quello», Mario LUZI, *Casi e brani di adolescenza. Una prosa e una poesia rare con dieci lettere inedite a Piero Bigongiari*, cit., pp. 19-20.

²² Luigi FALLACARA, *Mario Luzi*, in «Il Frontespizio», IX, 5 maggio 1937.

²³ Scriveva Luzi a proposito dei due grandi poeti: «Potremmo infatti stupirci che, così ancorati alla propria persona, questi poeti abbiano trascurato qualsiasi altra esplorazione dell'essere, potremmo stupirci, se vogliamo invertire i termini, come il mondo non sia loro offerto se non come un'immagine intuita e, aggiungiamo francamente, come un giudizio formulato in anticipo e una volta per sempre», Mario LUZI, *Situazione della poesia italiana di oggi* [1947], in ID., *L'inferno e il limbo*, Marzocco, Firenze 1949 (nuova edizione accresciuta, Il Saggiatore, Milano 1964, pp. 211-221: alle pp. 217-218); il giovane Luzi guardava con maggiore interesse all'esempio di Dino Campana, della cui poesia apprezzava particolarmente «l'apertura ambigua della visione che si addiceva al nostro stato: c'erano fede nella vita e disperazione della storia a combattersi; e io volevo che questo combattimento non fosse mai dichiarato chiuso. Il canto di Campana ora teso ora incrinato non mi pareva così frustrante come le sentenze di Ungaretti e di Montale», *Intervista a Mario Luzi*, a cura di Aldo Rossi, in *Luzi*, Aretia Libri, Arezzo 1984, p. 6.

sa in Luzi attraverso l'elaborazione del convincimento del valore assoluto della parola, cioè la scoperta istintiva della sua vocazione sacrale, «atto testimoniale e profetico di un rinnovato rapporto tra l'uomo e il mondo»²⁴. Dalla fiducia in una funzione spirituale del linguaggio, e in modo particolare del codice poetico, discende – cifra stilistica inconfondibile – l'adozione da parte di Luzi di una pronuncia plurale, fondata sul "noi" e sul "voi", di contro all'"io" ungarettiano e al "tu" montaliano²⁵.

In questa prima fase della lirica luziana le metafore sono scontate, ma ne *La barca* non è ancora raggiunto quel simbolismo analogico, ellittico, di ardua lettura, che sarà invece un elemento fondamentale nei testi di *Avvento notturno*. Il lavoro sulla materia poetica non è comunque trascurabile, tenendo conto, come ha dimostrato Lorenza Gattamorta, che Luzi e gli ermetici avevano come modello l'esempio illustre dei poeti stilnovisti. Vale la pena riportare quanto afferma il Nostro a proposito:

Per alcuni di noi, specialmente i più giovani, scoprire la poesia [...] scoprire la nostra convivenza e in fondo la nostra simbiosi mentale in Firenze, non poteva non far rigermogliare questo sogno o questo incantamento del dolce stilnovo. [...] Era un recupero intenso della tradizione lirica, del linguaggio lirico italiano; il fondamento di tutte le aspirazioni era ritrovare l'essenza di un linguaggio poetico che ci sembrava diffusiva e dispersiva nella versione dei post-dannunziani, dei post-ermetici, dei crepuscolari. Avevamo visto molte forme di deperimento o di genericizzazione dello specifico poetico, del linguaggio tipico della poesia [...]. C'era una specie di volontà, conscia o inconscia, ma tesa a riqualificare il linguaggio poetico, a ricaricarlo di tutte le sue potenzialità. E su questo cammino è chiaro che la *Vita nova* e tutta la lirica dello stilnovo non potevano non essere importanti²⁶.

²⁴ Marco MARCHI, *Invito alla lettura di Mario Luzi*, Mursia, Milano 1998, p. 30.

²⁵ Esempio di quest'uso è ancora una volta il *Canto notturno per le ragazze fiorentine*, cit., pp. 21-22.

²⁶ Mario LUZI, *Colloquio*, cit., p. 15.

Sul piano metrico, nella giovanile lirica luziana, riscontriamo un'abilità tecnica affinata e dotta, caratterizzata dal verso libero e da quello "nobile" della tradizione italiana, aspetto che viene acutamente rilevato da Pier Vincenzo Mengaldo:

Già con le prime prove Luzi si foggia lo strumento ritmico, incredibilmente sapiente, che durerà inalterato fino alla recente svolta informale, un endecasillabo sublime ed eloquente, senza vuoti [...] che si dilata talvolta, come per lievitazione, in bellissimi alessandrini [...] Nel giovane Luzi stile «moderno» e maniera coincidono, quasi che egli non sappia esprimersi se non mediandosi di una retorica insieme elegante e scabrosa; tecnicamente, egli nasce senza innocenza, perfettamente maturo²⁷.

Il protendersi verso il sublime e, al contempo, l'umile accettazione della vita con tutto il suo peso e le sue lacerazioni richiedono un linguaggio elevato, teso a significare nella forma la realtà celestiale e trascendente come l'insicurezza e la fragilità delle forme dell'esistenza. Un'esistenza quasi rustica, di ascendenza biografica, circoscrive, infatti, il campo poetico della prima raccolta, affollata di figure emblematiche delle vicende umane volte a scandire il "mesto rituale della vita" e che formano una popolazione di "creature" ritratte in atteggiamenti e situazioni elementari²⁸; presenze, queste, "affettive" e "sensibili", che proprio nella naturalezza del loro agire si scoprono comunque essere suscitate da un'istanza di «genesi perpetua»²⁹. È proprio la lirica che apre la raccolta ad introdurci in questo mondo di dimessa ma preziosa ferialità, un mondo sospeso tra passato e presente, una lirica che ci immette nel

²⁷ Pier Vincenzo MENGALDO, *Mario Luzi*, in *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978, p. 650.

²⁸ Le citazioni sono desunte rispettivamente da *Parca-Villaggio*, v. 7, da *La Barca*, in *OP*, p. 9; *Ragazze*, v. 8, in *Ibid.*, p. 27; *Lo sguardo*, v. 13, in *Ibid.*, p. 25 e *Fragilità*, vv. 5 e 1, in *Ibid.*, p. 27.

²⁹ Mario LUZI, *Discretamente personale* [1962], in *ID.*, *L'inferno e il limbo*, cit., pp. 236-242: a p. 238.

villaggio d'origine della famiglia (Samprugnano) di Luzi, del quale la Parca si erge ad attenta custode:

A lungo si parlò di te attorno ai fuochi
dopo le devozioni della sera
in queste case grigie ove impassibile
il tempo porta e scaccia volti d'uomini.

Dopo il discorso cadde su altri ed i suoi averi,
furono matrimoni, morti, nascite,
il mesto rituale della vita.
Qualcuno, forestiero, passò di qui e scomparve.

Io vecchia donna in questa vecchia casa,
cucio il passato col presente, intesso
la tua infanzia con quella di tuo figlio
che traversa la piazza con le rondini³⁰.

I personaggi si profilano perciò quali testimoni partecipi della "naturale volontà" divina, che in un respiro cosmico associa l'uomo e il creato in un unico movimento rivelatore: «una volontà santa / inclina i fiumi verso il mare e i cuori affranti ad amare / il mondo»³¹. Questa forza motrice dell'universo è per Luzi il contrassegno cristiano e tellurico del flusso esistenziale: nel suo distendersi inquieto ma finalisticamente orientato, essa pare configurarsi come antitesi perfetta della "cieca" e insoddisfatta *voluntas* indicata da Schopenhauer quale essenza metafisica di tutti i fenomeni, e dunque del mondo stesso³².

³⁰ *Parca-Villaggio*, da *La Barca*, in *OP*, p. 9.

³¹ Le ultime citazioni rispettivamente dal v. 3 di *I fiumi*, in *Ibid.*, p.32 e dai vv. 11-13 di *Lo sguardo*, in *Ibid.*, p. 25; ma giova ricordare anche l'*incipit* di *Fragilità*: «Le creature s'immergono nei campi / ebbre di quella forza che li infiora», *Ibid.*, p. 27.

³² Cf. Arthur SHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione* [1818], Laterza, Bari 1984², tomo II, p. 365 (IV, 54); un riscontro puntuale si trova nel *Canto notturno per le ragazze fiorentine*, vv. 24-26: «Come cere colano intorno le stagioni // e noi andiamo con la volontà di Dio dentro il cuore / per le strade nel lieve afrore», *Ibid.*, pp. 21-22: nostro il corsivo.

L'antinomia individuo-cosmo, che assieme al suo risvolto temporelternità rappresentava la grande problematica lasciata in massima parte irrisolta dalla tradizione novecentesca, viene da Luzi riconsiderata e rifiuta nella *Barca* in quella che egli stesso ha definito una "fisica perfetta", nella quale le forme essenziali e universali dell'essere sono ricondotte a delle espressioni materiali³³. Così la figura femminile, nelle sue varianti di fanciulla, madre, *mater dolorosa* o Madonna, assume a metafora dell'umanità, «incarnazione simbolica di quello che gli ermetici, in termini ontologici, chiamavano 'coscienza' o 'memoria ad ogni momento ripresa' dell'esistere»³⁴; il fiume, invece, «nel flusso dell'acqua infinita»³⁵, riproduce il corso vitale, perenne, con le sue increspature, i gorghi e le trasformazioni: e ciò varrà sempre, fino alle opere conclusive.

Nel prendere «un primo contatto consapevole con la vita»³⁶, Luzi è fatalmente condotto dal suo *animus naturaliter* religioso ad abbracciarla nella sua interezza, raccogliendola in un coerente e ampio canto del mondo; questa passione della totalità si applica senza distinzioni tanto all'immensità del cosmo quanto a quella del tempo, generando motivi gravidi di conseguenze per il futuro della sua produzione poetica. Se infatti l'ansito spaziale si spingerà fino allo svelamento di una corrispondenza tra individuo e cosmo che lambirà persino l'intuizione dell'identità, della purificazione dell'individuo con il creato e con la sostanza profonda del tutto, l'anelito verso l'eternità genera invece la percezione di una reiterata metamorfosi della vita.

Una così acuta sensibilità ontologica non poteva non percepire con lucidità l'intrinseca debolezza dell'uomo e delle cose, come splendidamente dimostra la lirica intitolata, appunto, *Fragilità*,

³³ Così scrive Luzi nell'*Avvertenza* all'edizione Parenti de *La Barca*: «Sono comunque fiero di aver cominciato a scrivere così, da ciò che realmente sentivo, da questa fisica perfetta» (quindi nella *Nota dell'Autore* posta in chiusura di Mario LUZI, *Il giusto della vita*, Garzanti, Milano 1960; ora in *OP*, pp. 225-256).

³⁴ Guglielmina ROGANTE, *La poesia di Mario Luzi dal canto al frammento*, cit., p. 374.

³⁵ *Alla primavera*, v. 5, da *La Barca*, in *OP*, p. 23.

³⁶ Mario LUZI, *Avvertenza*, p. 255.

nella quale il sentimento di labilità viene suggerito in un pastello delicato e tremulo sullo sfondo dello scorrere universale:

Le creature s'immergono nei campi
ebbre di quella forza che li infiora
tra i dolci pesi che oscillano
al colpo di primavera.

Le fanciulle con le fronti pensose
cuciono tra le siepi ove traluce
in aperte ghirlande
il flutto che rapisce la bellezza,

e la verginità profuma ancora
quest'anno con quei fiori che ritornano
e il vento preme il cuore
col suo passo uguale ora e sempre.

Le barche scendon lungo i fiumi rosa
tiepide ed offuscate di stanchezza
e nel silenzio che le avvolge
portano quella loro povertà³⁷.

Ed è proprio questa consapevolezza a illuminare un altro tratto caratteristico della religiosità de *La Barca*: la pietà³⁸. Una pietà degli uomini e delle cose che contribuisce in sommo grado a definire la fisionomia umana inconfondibile di questa poesia, ma anche il suo immediato rapporto con la fede; così in *Primavera degli orfani*, mentre penetra profondamente nell'essenza del dolore dell'orfano:

³⁷ *Fragilità*, da *La barca*, in *OP*, p. 25.

³⁸ In anni a noi recenti, Luzi noterà, a proposito della religiosità della sua prima raccolta: «io, ai tempi de *La Barca* più immerso nelle manifestazioni elementari, amabili e angosciose del mondo: immergevo la fede nel senso di fragilità, con tristezza e pietà», *Id.*, *Fede e poesia*, in *Fede e poesia. Omaggio a Mario Luzi*, a cura di Vitaliano Tiberia, Ediert, Todi 1999, pp. 21-23: a p. 21.

Dentro ai puerili occhi sorride
 l'incolta povertà, l'amore muto
 da lunghi anni nel petto e la tristezza
 smisurata del rifiuto
 a sognare più,

il poeta in preghiera li affida alle cure di un «alto e sconosciuto /
 viso di mamma»:

volgi gli occhi della Vergine sul cuore
 dei fanciulli soli,
 stendi le sue vesti celesti
 sulla loro nudità³⁹.

Si tratta, in definitiva, della stessa compassione partecipata con
 l'amico e maestro Carlo Betocchi⁴⁰, che restituisce l'uomo alla sua
 dimensione creaturale innalzando la miseria della sua finitudine
 alla certezza della trascendenza:

Una speranza senza soggetto trema
 in loro che li fa infiniti, un'estrema forza
 li assume con sé nel cielo con gli occhi miti⁴¹.

Con ogni probabilità, come segnalato da Uberto Motta, la «spe-
 ranza senza soggetto» proviene dalla grandiosa pagina della Lette-
 ra di san Paolo ai Romani 8,24-25: «Ciò che si spera, se visto, non è
 più speranza; infatti, ciò che uno già vede, come potrebbe ancora
 sperarlo? Ma se speriamo quello che non vediamo, lo attendiamo

³⁹ *Primavera degli orfani*, vv. 5-8, cit., p. 24; più sopra si leggono, rispettiva-
 mente, i vv. 9-13 e 13-14 della medesima lirica. Anche *Abele* (da *La Barca*,
 in *OP*, p. 28) è mossa dalla pietà, ma in senso restrittivamente umano.

⁴⁰ Sulla religiosità di Betocchi mi permetto di rinviare al mio contributo:
 Gianni FESTA, "Quest'ombra generata dalla nostra paura della vita". *La poesia di*
Carlo Betocchi: una proposta di lettura, in *La poesia scala a Dio: tra parola poetica*
e parola sacra, cura di F. D'Alessandro e G. Festa, in «*Sacra Doctrina*», 56
 (2011), 2, pp. 244-276.

⁴¹ *Lo sguardo*, vv. 17-21, da *La Barca*, in *OP*, p. 25.

con perseveranza»; la virtù di cui il poeta qui rende conto è quindi una forma dell'attesa e del desiderio, dietro la quale traspare l'intenso dispiacere che deriva dal contatto deludente con la realtà⁴².

L'esito semantico complessivo della raccolta d'esordio è dunque sintetizzabile nei termini di una commossa partecipazione all'esistenza totale, che si rivela tramite il sentimento poetico di una vita elegiacamente contemplata in tutte le sue manifestazioni, arcane e certe, gioiose e tristi, vettori di una inquieta malinconia e di una imprescindibile carità. Anche i modi antiretorici del dettato, l'adozione di una lingua volutamente lontana dal piano aulico a vantaggio di una chiarezza e semplicità tipiche del parlato, senza mai perdere in grazia ed eleganza, e di una sintassi piana e scorrevole, assecondano il ritmo interno della prima poesia di Luzi. Ma tutti questi tratti così sintetizzati non si offrirebbero con l'acume di cui danno prova senza la facoltà principale del giovane poeta, virtù acutamente definita come un «ascolto essenziale»⁴³: si tratta, infatti, di una sottile e solidale capacità di porgere orecchio alle «profonde parole senza suono», ossia di saper scrutare attentamente gli uomini e le vicende oltre le apparenze, percependone le misteriosità profonda⁴⁴. Nei suoi versi Luzi riflette infatti il mondo esterno nello specchio della sua intensa interiorità, leggendo «il fuori nella sua referenza al dentro»⁴⁵: l'atto del "vedere", così frequente nei versi della silloge, rinvia a una visione mentale, conoscitiva. Ma esso designa altresì uno slancio affettivo, sospeso tra nostalgia e desiderio, verso qualcosa che non c'è ma che il cuore ugualmente intuisce: il poeta registra lo scorrere dei giorni, il giro dei mondi, ma con la levità di un semplice tocco è in grado di

⁴² Cf. Uberto MOTTA, *Condizione del primo Luzi*, in «Sacra Doctrina», 52 (2007), 4, pp.146-173: a p. 151.

⁴³ Nicu CARANICA, *Capire Luzi*, Studium, Roma 1995, pp. 11-43.

⁴⁴ L'ultimo rinvio al v. 8 di *Lo sguardo*, cit., p. 25.

⁴⁵ Anna PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, cit., p. 39; la studiosa puntualmente rileva come ne *La Barca* «le cose non sono concretamente legate alla terra: esistono nella commozione di chi le guarda e nella poesia che le ricrea. Sono oggetto di conoscenza, ma non possiedono alterità rispetto all'io», quasi che il reale «scaturisse da indizi e segni dell'animo», *ibidem*, pp. 35 e 39.

accennare, al contempo, ai lineamenti di altri orizzonti, dimensioni diverse e ulteriori dell'umano. Nell'«ascolto essenziale» è quindi possibile individuare *in nuce* la presenza di una facoltà che possiamo definire "divinatoria": chi ausculta l'essenza delle cose, degli uomini e degli eventi compie virtualmente un atto profetico; e anche questo seme darà i suoi frutti nello sviluppo futuro della poesia luziana. Per il momento, però, questa sospensione metafisica costituisce anche il limite patito dalle liriche della *Barca*, nella misura in cui essa si cristallizza come elemento pregiudiziale di un cattolicesimo ridotto esclusivamente – secondo il riconoscimento a posteriori dello stesso Luzi – «all'aspetto della carità», in assenza di qualsiasi dinamismo conflittuale interno⁴⁶. Ne dà conferma la provvisorietà con cui la problematica cristiana interviene nelle prime figurazioni poetiche, che non oltrepassano mai l'accezione limitativa e circostanziale di un appello a un "altrove" religioso avvertito più come orizzonte di senso: «Si dolci e remissivi i corpi / ardono della carità che li accese, / il sangue ha una sponda / sul fiume ghermitore»⁴⁷.

AVVENTO NOTTURNO (1940)

A cinque anni di distanza da *La barca* vede la luce, per i tipi di Vallecchi, il secondo libro poetico luziano: *Avvento notturno*⁴⁸.

⁴⁶ «Il cattolicesimo di cui si è parlato specialmente a proposito della poesia dei miei esordi si limitava all'aspetto della carità né allora c'era traccia della sua vitale dialettica», Mario LUZI, *Discretamente personale*, cit., p. 238; si confronti anche Umberto PIERSANTI, *Sacralità e carnalità nel primo Luzi*, in «Pelagos», I (1991), 1, pp. 39-44.

⁴⁷ *I fiumi*, vv. 17-20, da *La Barca* in *OP*, p. 32. Claudio Scarpati valuta la sensibilità cattolica del primissimo Luzi come «soluzione oratoria e inessenziale, luogo comune, insomma, che fa parte delle movenze istintive di una nostra eredità culturale in cui ben di rado, dopo Manzoni, il cattolicesimo ha saputo problematizzarsi psicologicamente», *Id.*, *Mario Luzi*, Mursia, Milano 1970, p. 28.

⁴⁸ Mario LUZI, *Avvento notturno*, Vallecchi, Firenze 1940; ora in *OP*, pp. 43-80. Sul titolo della raccolta cf. quanto ricorda Arnaldo Pini: «Il titolo nacque da

In esso sono rinvenibili in misura paradigmatica lo stile e i contenuti dell'Ermetismo fiorentino, mutuati dal felice contatto con le enunciazioni teoriche che in quegli anni andavano definendo i caratteri della nuova corrente tra assenza di fisicità, distacco da situazioni concrete e analogismo⁴⁹.

Il momento storico che fa da contesto ai componimenti è segnato da profonde tensioni politiche, da inquietanti segnali che annunciano l'imminenza e poi lo scoppio della seconda guerra mondiale. Le angosce della storia, le vicende disumanizzanti che la feriscono e la imbarbariscono suscitano in molti intellettuali e letterari inevitabili quanto acute riflessioni sulla natura umana nella sua complessità e poliformità, sui meccanismi perversi che si nascondono, minacciosi, dietro l'agire di ogni persona. Ricorderà molti anni più tardi Luzi:

Il fatto militare, il fatto politico nazionale, fu rapidamente sconfitto dalla realtà umana del mondo [...]; il fatto umano, antropologico, vorrei quasi dire, dell'uomo che si accaniva sull'uomo [...]. È veramente un universo che si schianta dal suo interno per opera dei suoi appartenenti, dei suoi membri, in tutti i suoi valori politici, civili, e non c'è più neppure una valutazione possibile, sono cose che escono dal quadro, dalla traiettoria del decifrabile. [...]. Era molto difficile sentire cristianamente e viverlo con la lucidità e l'inesorabilità del cristiano. Io personalmente sentii che qualcosa andava in fumo, tutta un'epoca, forse un millennio, non so⁵⁰.

un dialogo che Luzi ebbe con l'amico Parronchi, una sera a Firenze, in via Brunelleschi, mentre si andavano facendo le prove dell'oscuramento – la guerra era ormai alle porte. In quella occasione fu Parronchi ad affermare: "Questo cui assistiamo è un avvenimento notturno", ID., *Mario Luzi, un poeta fedele alla vita*, in *Incontri alle Giubbe Rosse*, Polistampa, Firenze 1989, p. 60.

⁴⁹ Per un iniziale approfondimento circa le modalità di adesione di Luzi all'avanguardia ermetica e la parte ideologica e creativa che egli ebbe nel merito della definizione del movimento, si veda Guglielmina ROGANTE, *Il primo Luzi, in Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura degli anni venti e trenta*, a cura di Francesco Mattesini, Vita e Pensiero, Milano 1989, pp. 91-114.

⁵⁰ Mario LUZI, *Colloquio*, cit., pp. 34-35.

La raccolta viene subito indicata come il modello ideale – se non quello per eccellenza – dell’ermetismo fiorentino: Luzi, avanzando lungo il percorso tracciato da *La barca*, prosegue la sua ricerca di quelle epifanie o quei barlumi di luce che, illuminando a tratti e fiocamente la buia realtà dell’esistente, rivelano l’Altrove, il trascendente di un mondo pago della propria completezza. Le liriche si svuotano, per così dire, di ogni parvenza tangibile, di oggettività concreta e fisica, di presenze umane compromesse nel magma della storia, di situazioni di vita. Insomma, aleggia nella raccolta quasi un vuoto esistenziale e una sconcertante assenza. Se ne *La barca* il mondo creaturale appariva, pur con le stigmate della precarietà, della dolenza e della fragilità, un *locus* nel quale il trascendente poteva incidere segni di speranza e di significato, in *Avvento notturno* sembra che tra natura e soprannatura ci sia ormai un incolmabile scarto, un abisso. È quanto aveva colto Mengaldo:

Con perfetta interpretazione dello spiritualismo ermetico-fiorentino, la poesia si dà come conoscenza per cifre e barlumi, per *speculum in aenigmate*, dell’essenza trascendente del mondo, ma a patto di farsi essa stessa trascendenza e ritualità, in un’assenza e distanza totali dalla realtà contingente e dalla storia che divengono quasi scomparsi dal soggetto medesimo⁵¹.

L’elaborazione delle liriche che costituiscono il testo si prolunga dal 1936 al 1939, ciò che ha suggerito a Claudio Scarpati la ragionevole proposta di separare i versi ascrivibili all’anno 1936 da quelli composti nel biennio 1937-1939; ma se lo studioso situa i primi addirittura «nello spazio de *La barca*» mettendo a fuoco soprattutto l’immutato registro elegiaco⁵², Caranica evidenzia come in realtà le cinque poesie più lontane nel tempo (*Cuma*, *All’autunno*, *Giovinette*, *Terra*, *Cimitero delle fanciulle*) costituiscano un momento di transizione verso una fase più problematica della poesia luziana⁵³.

⁵¹ Pier Vincenzo MENGALDO, *Mario Luzi*, in *Poeti italiani del Novecento*, cit., pp. 648-649.

⁵² Claudio SCARPATI, *Mario Luzi*, cit., p. 30; dello stesso avviso anche M. MARCHI, *Invito alla lettura di Mario Luzi*, cit., p. 34.

⁵³ Cf. Nicu CARANICA, *Capire Luzi*, cit., p. 50.

La tematica principale, se non esclusiva, è ancora la vita, investigata nella sua essenzialità e nella sua interezza spazio-temporale, dalla quale emergono, però, un profondo senso di negatività, di dolore individuale dell'io lirico di fronte all'assenza di una presenza femminile e di sconcerto per il raggelo di ogni istinto vitale. Il dettato si dispiega con lo stesso respiro cosmico che caratterizzava l'esordio, ma l'intonazione non è più quella della prima raccolta. Fin dalla pagina d'apertura, l'ascolto del mondo si fa più acuto e la sua verità, da «intrepida» e certa che era, comincia a divenire dubbia e inquietante:

Ninfe paghe di boschi, alberi, amore,
era questa la vita?⁵⁴.

Con *Avvento notturno* la lingua diventa più solenne, quasi son tuosa: abbondano le forme ellittiche, quelle analogiche, le sinestessie diventano frequenti. E ricordando, a molti anni di distanza, la sua seconda raccolta, Luzi parlerà di una lingua come «agglutinata», tesa, cioè, a voler dire «tutto insieme e una volta per tutte»⁵⁵. Le liriche sono colme di un intenso e raffinato simbolismo, teso a rimandare ad una realtà divina, unico luogo di rinvenimento della verità⁵⁶. Il verso diventa formidabilmente elegante per senso del

⁵⁴ *Cuma*, vv. 1-2, da *Avvento Notturmo*, in *OP*, p. 47.

⁵⁵ Mario LUZI, *Prefazione alla nuova edizione*, in *Un'illusione platonica ed altri saggi. Con un'appendice di nuovi saggi*, Boni, Bologna 1972, p. 9.

⁵⁶ «Tutto lo sperimentalismo di cui si carica la poesia di *Avvento notturno*, quell'attenzione rivolta all'affinamento del discorso poetico, quell'aria rarefatta, preraffaellita, in cui si avvolge e si isola la proposta luziana, non sono che altrettante tappe di un unico tentativo di raggiungimento assoluto, carpibile solo attraverso una tensione analogica fortissima: la regione incontaminata di Dio, appunto, o la dimensione purissima di una poesia assoluta secondo l'indicazione mallarmeana», Giancarlo QUIRICONI, *Il fuoco e la metamorfosi*, cit., pp. 104-105. Non d'accordo sulla presenza determinante di Mallarmé sul Luzi di *Avvento notturno* è Nicu CARANICA, *Capire Luzi*, cit., pp. 48-49. Sempre a proposito di Mallarmé e del suo influsso decisivo sul "primo Luzi" così inequivocabilmente si esprime Laura Toppan:

ritmo e preziosità lessicale; endecasillabi, settenari ed alessandrini costruiscono forme conchiuse di strofe regolari, per lo più quartine, ma anche sestine o strofe di cinque versi. La scrittura diventa, vieppiù, riflesso formale del contenuto delle liriche, espressione della sublimità del mondo trascendente da esse tematizzato⁵⁷.

A questa altezza la poesia di Luzi si appropria di uno dei suoi strumenti stilistici ed espressivi più peculiari: l'interrogazione insistente e continua su quanto risiede al fondo dell'esistenza umana. Nel momento del passaggio dal contatto affettivo con il reale alla *ruminatio* e poi alla *meditatio*, il ritmo della versificazione viene come dilaniato dall'inquietudine che emerge dinanzi allo screpolarsi, per così dire, della percezione dell'esistenza nei termini di una «fisica perfetta»: la vita non è nella purezza dell'idillio, e l'approfondimento riflessivo impone altri riscontri, sprona a nuove esplorazioni, richiede ulteriori sforzi di ricerca, di domanda. La disillusione sollecita l'investigazione, richiama alla navigazione dei «fiumi entusiasti», ma subito affiora la domanda circa la destinazione del viaggio: «Verso dove?»⁵⁸. Il dramma risiede proprio nell'indeterminatezza della meta, nell'impossibilità di giungere, o meglio di scoprire, uno sbocco certo; la *quete* si spinge fino ai confini estremi della vita, ma qui l'ampiezza del mondo urta contro i suoi limiti: la notte, la morte, le tenebre:

«La leçon mallarméenne du premier Luzi concerne surtout le style poétique: le poète est à la recherche d'un mot plus pur, capable d'établir une harmonie perdue à cause de la violence de l'histoire», ID., *Mario Luzi poète, critique et traducteur: un témoin du symbolisme français en Italie*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2000, p. 102.

⁵⁷ «Si può dire di questa fase di Luzi quello che vale per ogni civiltà decorativa, e cioè che la sua passione quasi orientale per l'arabesco, la circolarità stilistica, l'*horror vacui* (la pagina luziana è sempre, anche ritmicamente, stiptatissima) sono la faccia formale di ciò che psicologicamente è assenza, asceti, immobilità fachiresca», Pier Vincenzo MENGALDO, *Mario Luzi*, in *Poeti italiani del Novecento*, cit., pp. 649-650.

⁵⁸ I due rimandi, rispettivamente, ai vv. 6 e 19 di *Cuma*, cit., p. 47.

Verso dove però, se giunge a sera
semispente le mani la fanciulla
trema l'intimo fiore delle valli
astrale il carro rampica e la brulla
Venere sulle selve ultima penetra?⁵⁹.

La mente si turba, interroga, protesta, ricavando, però, soltanto un sentimento di fragilità, un amaro senso di subordinazione a un mistero che trascende l'individuo e le cose. L'incapacità di guardare oltre sé rende lo sguardo riflessivo, volto al recupero del proprio soggetto, della propria esistenza finora vissuta come in appartenenza, l'introversione appare come unica spiaggia, solo rifugio: il ripiegamento pensoso intensifica al sommo grado l'oscurità della sillabazione, rifondendola in costrutti ipotetici che nell'obbligo irrequieto di recepire le più recondite vibrazioni essenziali alimentano la perplessità e l'attesa. Vale la pena riportare, a margine di quanto detto a proposito di *Avvento notturno*, una testimonianza del poeta stesso:

Qui il flusso della vita insegue se stesso in modo più angoscioso e batte contro gli emblemi della perennità divenuti più umbratili, più sibillini ritorcendosi in certe occasioni senza risposta⁶⁰.

La lirica *Giovinette* offre un esempio di come lo scavo in profondità condotto sui frammenti stupendi e meravigliosi della creazione schiuda le porte al tormento dell'enigma: le giovani donne che il poeta contempla sono il riflesso della bellezza la cui sostanza ultima è per noi un mistero; ma a questa loro naturale freschezza, che pare significare un'essenza soprasensibile, sopraggiunge nella coscienza dell'osservatore l'inevitabile "scolorar del sembiante", rivelatore tanto dell'edenico della verginità quanto della morte che le è connaturata:

⁵⁹ *Cuma*, vv. 7-11, cit., p. 47.

⁶⁰ Mario LUZI, *Discretamente personale*, in *L'inferno e il limbo*, cit., p. 239.

Voi siete la tepida figura del nostro dolore,
 sulla terra dolce
 d'alimenti al vostro tenue rossore
 voi passate col sorriso che ci opprime.

Ritornano le prime ali ai confini
 del cielo, la sera
 spande la triste calma dei giardini
 e muto il tempo si avvolge intorno alla vostra bellezza.

Ma invano, perché la vostra carezza arde profonda
 ed ignota, e in voi
 senza limiti il cielo si riposa
 della sua eternità come una foglia.

E nelle vostre calde mani odora
 tutta la fuggevole
 corona delle nostre passioni, mentre ognuna
 porta il dolore della giovinezza⁶¹.

Se tutto ciò era solo presentito ne *La Barca*⁶², ora le ragazze divengono «la tepida figura del nostro dolore», passano «col sorriso che ci opprime» e «ognuna / porta il dolore della giovinezza»⁶³. Gli «emblemi della perennità» si sono fatti indistinguibili; allo stesso modo le presenze corporee, tangibili del primissimo Luzi dileguano o sopravvivono trasfigurate, incalzate dall'invasiva atmosfera notturna che, a partire dal titolo, dichiara le ascendenze orfiche di questa poesia⁶⁴. Gli interessi poetici di Luzi slittano così dal

⁶¹ *Giovinette*, da *Avvento notturno*, in *OP*, p. 62.

⁶² Si leggano, per esempio, i vv. 9-12 di *Ragazze da La barca*, in *OP*, p. 29: «Perché tutto non sia più vero / i corpi si spengano un giorno / e d'intorno divinamente esser vento / esser luna», prontamente ricomposti mediante la speranza di «ritrovare questo amore come un lento / rifugio all'errore / nell'eternità» *Ibid.*, vv. 13-15.

⁶³ *Giovinette*, cit., vv. 1,4 e 15-16 rispettivamente, *Ibid.*, p. 64.

⁶⁴ Cf. Marco MARCHI, *Invito alla lettura di Mario Luzi*, cit., pp. 33-34; l'orfismo di Campana costituisce il vero *trait d'union* che riconnette l'opera di Luzi

sistema figurativo dell'allegoria a quello del simbolo, che in questo percorso dubitativo sembra poter aumentare il volume dell'apporto conoscitivo fino all'esaltazione dell'assenza, suo approdo ermetico. E già Silvio Ramat aveva sintetizzato la religiosità di Luzi in un «rapporto che per il tramite interrogativo l'io cerca di stabilire con l'assenza»⁶⁵.

Pertanto l'«elegia complessa» cui Luzi dava vita ne *La Barca* si estrinseca ora nelle forme etico-linguistiche di tremende questioni che si affacciano alla speculazione di chi posa il suo sguardo «sopra il bel mare del mondo» e lo scruta («cala la gioventù lustra di eventi, / io guardo»)⁶⁶. Sono queste «interrogazioni senza risposta» a strutturare la seconda raccolta, circoscrivendo lo svolgersi del pensiero entro un circolo dubitativo in cui si nega ciò che poco prima veniva affermato. Il movimento inquisitivo coinvolge tanto il passato quanto il futuro, esso si volge all'indietro, alla comunità con gli amici dei quieti anni «indolenti», ma nessun abbandono è possibile, e dalla memoria non proviene alcun segno di recupero:

Ma ormai dove sono
- oltre il Lete bisbigliano- gli amici
per le strade segrete
con le mani serene e vagabonde?⁶⁷.

L'azione del ricordo «impassibile» non provoca né pianto né un segno d'innocenza: «Attoniti si perdono gli occhi in banchi d'azzurro

all'ambiente simbolista: cf. Lisa RIZZOLI – Giorgio C. MORELLI, *Mario Luzi*, cit., p. 50.

⁶⁵ Silvio RAMAT, *Storia della poesia italiana del Novecento*, Mursia, Molano 1982, p. 510; precisa poi il critico che si tratta «non tanto di un *deus absconditus*, semmai un Assente che si trasforma accostato nella molteplicità delle "effigi" dietro cui traspare», *Ibid.*, p. 511.

⁶⁶ Le citazioni, nell'ordine, dal v. 19 di *All'autunno* da *Avvento notturno*, in *OP*, p. 63 e dai vv. 14-15 di *Terra*, *Ibid.*, p. 65; la definizione di «elegia complessa» è di Claudio SCARPATI, *Mario Luzi*, cit., p. 27.

⁶⁷ *Passi*, vv. 9-12, da *Avvento notturno* in *OP*, p. 48; la citazione più sopra è tolta dal v. 10 di *A Sandro*, in *Ibid.*, p. 77.

/ e neppure il tuo pianto si ripete»⁶⁸. E pure, quando lo sguardo si proietta in avanti, il soggetto soffre lo scacco dell'incertezza: «chi mai risveglierà le brune / torpidità del mio cuore?», e soprattutto: «Ma dove attingerò io la mia vita / ora che il tremebondo amore è morto?»⁶⁹. Si tratta evidentemente di una circolarità che incatena e che stimola l'inevitabile conclusione che l'esistere sia soltanto una forma sbiadita dell'essere: la vita è ridotta ad una sequela di «immagini strane» e ombre illusorie («si sparpagliano ombre, sono donne / già all'antica finestra le fanciulle»), fissa e sterile nel silenzio di un mancato compimento. Il dato s'impone come acquisto decisivo nell'altissima lirica *Maturità* (1939), che suggella il volume sotto la sigla dell'estraneità rispetto al mondo e a sé medesimo⁷⁰:

[...]

Gelo, non più che gelo le tristi epifanie
per le strade strillanti di silenzio

[...]

Ombra, non più che un'ombra è la mia vita
per le strade che ingombra il mio ricordo impassibile

[...]

Non più nostro il deserto che ci avvince e ci separa
nella bocca inarcata dall'oblio,
non più il dominio audace di pallore
delle tue braccia al vento dall'alte balaustate.
Sguardi deserti, forme senza nome
nella notte pesante pendula sul tuo cuore⁷¹.

⁶⁸ *Maturità*, vv. 4-5, *Ibid.*, p. 8.

⁶⁹ *Bacca*, vv.19-20, *Ibid.*, pp. 54-55: a p. 54, e *Avorio*, vv. 12-13, in *Ibid.*, p. 49.

⁷⁰ Osserva in merito Anna Panicali: «Se lui stesso non si appartiene, non gli appartiene neppure il mondo, che non è che lo specchio del proprio non esistere, [...] L'io si appella al tu, ma l'altro non è che l'immagine del medesimo: "ombra d'un'ombra"», *Id.*, *Saggio su Mario Luzi*, p. 53; il rimando interno è al v. 16 di *Maturità*, in *Ibid.*, p. 82.

⁷¹ *Maturità*, cit., vv. 7-8, 11-12, 23-24, p. 80.

È l'avvento della notte: d'altra parte, questo testo si colloca cronologicamente, come già anticipato poca sopra, alla vigilia della guerra, la cui realtà critica trapela nell'atmosfera surreale dei versi della silloge e comporta, oltre alla constatazione dell'estraneità al contesto storico determinatosi negli anni del fascismo, un accrescimento del rigore investigativo circa la propria condizione esistenziale⁷². Ma il buio che incombe nella clausola non allude solo alla tragedia dell'Europa contemporanea; esso denota altresì uno stato psichico⁷³: è l'affermazione – cancellata ogni differenza – di un'identità alienata, l'imposizione, in ambito poetico, di un io deprivato di sostanza. Nella coscienza poetica luziana è in atto una crisi, una situazione di malessere ontologico di cui sono segno l'interrogarsi senza soluzione e il ritorno su di sé nel rispecchiamento della propria «funebre interezza»:

Nel rispecchio
degli opali pesanti indugia il vecchio
orror della mia vita, a malincuore
dietro eterni cristalli occhi di mica
irraggiano una funebre interezza⁷⁴.

Ciò nonostante, il libro giunge, forse, a ritagliare i margini per la definizione di una via di fuga che non coincida con la resa della morte. Via di fuga che non può essere che verticale, come testimonia emblematicamente *Cimitero delle fanciulle*; a conclusione di una riflessione dal sapore esplicitamente leopardiano (dal momento che si eleggono a interlocutrici figure femminili sottratte alla vita in giovane età), Luzi matura un riconoscimento:

⁷² «Proprio allora scopro quanto il possesso della realtà ci sfuggisse in quel mondo larvale che era l'Europa ma soprattutto l'Italia nell'imminenza del suo tragico sussulto», Mario LUZI, *Discretamente personale*, cit., p. 238. Cf. su questo punto Marco MARCHI, *Invito alla lettura di Mario Luzi*, cit., p. 21.

⁷³ Cf. Silvio RAMAT, *Storia della poesia italiana del Novecento*, cit., p. 509.

⁷⁴ *Città lombarda*, vv. 6-10, da *Avvento notturno*, in *OP*, p. 53.

Eravate:
le taciturne selve aprono al piano
e al sole il vasto seno:
questo è il campo di fieno ove correte.
E dai profondi borghi alta la torre
suona ancora le feste
onde animava ognuna alle finestre
di gioia umana il volto inesistente.
Ma le mani chimeriche e le ciglia
deserte chi solleva più al suo nome
nelle vie silenziose e l'aria come
quando la luna le celesti chiome
odorava di rose fiorentine?
Ma l'amore? E i balconi della sera?
Le braccia abbandonate
dal sole alla profonda luce nera
negli orti ove dirada
impallidendo ignota la contrada
chi preme più, chi bacia? Dallo spazio
lontano un vento vuoto
s'alza e parla coi tetti di voi morte.
Ma io sono: ho natura e fede e il tempo
mio umano intercede
per me dalle sostanze eterne amore
ancora, e grave d'esistenze il giorno
s'aggira qui d'intorno mentre tace
il mare delle vostre ombre al mio piede
con un triste e mirifico soggiorno.
L'ora langue sui colli e il cielo fa
di me il limitare dei suoi mondi,
de' miei sguardi infecondi
l'intenta umanità delle sue stelle:
si spengono le celle
delle pievi montane e il sole e i campi,
lunge l'erba infinita
spazia sui vostri inceneriti lampi,
fanciulle morte; passano su voi
epoche e donne poi come su un'onda
i successivi venti senza sponda

di mare in mare e io tremo innanzi a voi
di questa mia solenne irta esistenza⁷⁵.

La poesia nasce da una precisa occasione: la casuale visita, durante un'escursione, ad un vecchio convento diroccato nel Chianti, trasformato, per alcuni anni nell'Ottocento, in un Conservatorio, ovvero un collegio femminile. All'edificio era annesso un cimitero con molte tombe di ragazze⁷⁶, probabilmente morte in seguito a un'epidemia⁷⁷; una lirica ricca, satura, direi, di reminiscenze leopardiane, foscoliane, rilkiane (il Rilke più simbolico e orfico, quello appunto dei *Sonetti ad Orfeo* e delle *Elegie Duinesi*, segnatamente la terza⁷⁸). Se presenta la struttura di una canzone, si

⁷⁵ *Cimitero delle fanciulle*, da *Avvento notturno*, in *OP*, pp. 68-69.

⁷⁶ La poesia di Mario Luzi si offre spesso come una affollata galleria di immagini femminili. Dalle ragazze di *La Barca* fino alle assenze muliebri di *Avvento notturno*, dalla "Mater dolorosa" di *Un brindisi* alle epifanie di *Quaderno gotico* e all'immagine familiare della madre morta in *Dal fondo delle campagne*, il poeta fiorentino suggerisce un itinerario gnoseologico che sfocia in rivelazione religiosa, nel passaggio dall'enigma agostiniano al *kerigma* dell'annuncio, della scoperta. L'immagine della donna viene gradualmente spiritualizzata, in una sorta di metamorfosi, cambiando dall'esistenza all'essenza e diventando annuncio di luce eterna. Per questo tema si veda l'articolo di Alfredo LUZI, *Icone femminili nella poesia di Mario Luzi*, in «Esperienze letterarie», 4 (2004), pp. 51-63.

⁷⁷ Ecco il ricordo del poeta stesso: «Era, se vogliamo ricorrere alla circostanza, il recinto di un vecchio collegio, in cui erano seppellite le ragazze che erano morte di spagnola. Nella prima guerra mondiale ci fu una epidemia gravissima di influenza che si chiamò spagnola [...] che fece una enorme quantità di vittime più della guerra stessa, proprio immediatamente dopo. Tra queste vittime [...] ci furono queste ragazze. Io per caso mi imbattei in quel luogo ed ecco allora mi venne in mente, insomma ebbi questa emozione», Mario LUZI, in Massimo CACCIARI – Cesare GALIMBERTI – Piero GIBELLINI, *Vola alta parola. Incontro con Mario Luzi*, in «Humanitas», N. S., LX, 3, maggio-giugno (2005), p. 594.

⁷⁸ «O fanciulla / questo: in noi non amammo un'unica cosa, una cosa futura, / ma l'immenso fermento, non un singolo figlio, / ma i padri che come frane di monti / giacciono al fondo; gli alvei asciutti di madri antiche»,

potrebbe bene dividerla in due strofe che mettono in risalto nei primi versi rispettivamente la morte e la vita: «Eravate» e «Io sono», un dialogo interiore sul mistero della inesorabilità della morte che prende vita in un luogo di sonno eterno, visitando un cimitero; una poesia cimiteriale, ma «priva di certe incrostazioni decadenti»⁷⁹. L'attacco rivela indubbia la presenza del poeta di Recanati, evocata appunto fin dai primissimi versi⁸⁰, «sia negli abbozzi paesistici (si noti che l'incalzare delle figure abolisce, in Luzi, la possibilità di ogni descrittivismo: il paesaggio è una presenza lampeg-

Rainer Maria RILKE, *Elegie Duinesi*, in *Poesie*, II, (1908-1926), a cura di Giuliano Baioni, commento di Andreina Lavagetto, Torino 1995, (Biblioteca della Pléiade), vv. 68-73, p. 69. Sull'importanza di Rilke per il Luzi orfico si veda quanto dichiara egli stesso in *Colloquio*, cit., alle pp. 23-25, *passim*. A Rilke, inoltre, dedicherà un appunto di lettura intitolato *La selva di Rilke*, ora in *VV*, pp. 94-96.

⁷⁹ Claudio SCARPATI, *Mario Luzi*, cit., p. 31.

⁸⁰ Vale la pena riportare una annotazione di passaggio di Giacomo Debenedetti – tratta da un suo esemplare commento alla lirica *Nell'imminenza dei quarant'anni* – nella quale con acuta finezza critica illustra ed evidenzia la differenza tra le apparizioni del borgo o della contrada nei paesaggi deserti e ventosi della poesia luziana e caricati di un preciso significato simbolico e il borgo leopardiano: «La differenza tra il “borgo cupo” di Luzi e il “natio borgo selvaggio” del Leopardi è proprio qui, nel loro diverso modo di evocare la condizione umana; quello del Leopardi evoca una condizione biografica, una storia d'uomo che, assunta liricamente, assunta in poesia, si universalizza. Desta risonanze in tutti per qualche somiglianza reale o possibile del loro destino personale con quello personale del protagonista; il borgo di Luzi, con il quale il poeta non definisce i propri rapporti, allegorizza la condizione umana nel suo aspetto esistenziale, non biografico, non narrabile», ID., *La poesia italiana del Novecento*, Garzanti, Milano 1998², p. 116. Sulla presenza di Leopardi nella poetica e nella produzione saggistica di Luzi si veda almeno Francesco MEDICI, *Leopardi negli scritti critici di Mario Luzi: il dramma della modernità*, in «Critica letteraria», 3 (2003), 507-523; ID., *Luzi oltre Leopardi. Dalla forma alla conoscenza per ardore*, Stilo editore, Bari 2007; Mario LUZI, *Dante e Leopardi o della modernità*, a cura di Stefano Verdino, Editori Riuniti, Roma 1992; Anna DOLFI, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Le Lettere, Firenze 2009, *passim*.

gianti, subito sommersa dal subentrare serrato di altri stimoli tematici), sia nell'ennesima ricomparsa del legame "fanciulla-finestra", della cui connessione emblematica non è il caso di discutere (si ricordino anche "i balconi della sera"): «Eravate: / le taciturne selve aprono al piano / e al sole il vasto seno: / questo è il campo di fieno ove correte», e ancora: «si spengono le celle [...] fanciulle morte»⁸¹; diversamente, la memoria del Foscolo⁸² sepolcrale, pur rievocata: «un vento vuoto / s'alza e parla coi tetti di voi morte», viene, come dire, attutita e in qualche modo esorcizzata da una tonalità di riscatto meditativo o, secondo l'analisi di Scarpati, più attento al dato stilistico, viene «conciliata con morbidezze mortuarie su cui Foscolo avrebbe nutrito seri sospetti: "e grave d'esistenze il giorno/ s'aggira qui d'intorno mentre tace / il mare delle vostre ombre al mio piede / con un triste e mirifico soggiorno"»⁸³. Ma, sotto questa campana di cristallo, alzando il velo intessuto con la preziosità di parole e stilemi di nota provenienza letteraria, credo che circoli, come dire, un'aria nuova, una tonalità quasi liturgica da *Sequenza Pasquale*: è come avvertire l'eco di un colloquio serrato tra morte e vita, tra chi era e chi è: «Eravate» - «Ma io sono». Può essere stato lo stesso Luzi ad avvalorare questa lettura quando, ricordando, affermava:

Questo motivo naturalmente non era semplicemente veristico, ma metteva in moto una disputa inerente alla nostra condizione vita-morte. Allora di fronte a questo, di essere vivo di fronte a questa disparizione di vite, a questa assimilazione di esse nell'infinito, nell'incalcolabile, la vita mi sembrò irta, però anche una opposizione quasi violenta a questa morte, una vittoria su questa morte, una affermazione di vita di fronte a questa morte⁸⁴.

⁸¹ Claudio SCARPATI, *Mario Luzi*, cit., p. 31.

⁸² Sulla presenza del Foscolo nel primo tempo della poesia luziana si veda Oreste MACRÌ, *Sul foscolismo di M. Luzi*, in «L'albero», XXVIII (1978) 60, poi in *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento*, Longo, Ravenna 1980, pp. 96-106.

⁸³ Claudio SCARPATI, *Mario Luzi*, cit., p. 32.

⁸⁴ Massimo CACCIARI – Cesare GALIMBERTI – Piero GIBELLINI, *Vola alta, parola*, cit., pp. 594-595.

E il cuore della lirica, il centro nevralgico che reca significato di fede in una morte che è sconfitta dalla vita, risiede nella testimonianza tremante e gravosa («e io tremo innanzi a voi / di questa mia solenne irta esistenza») di fede del poeta: «Ma io sono: ho natura e fede e il tempo / mio umano intercede / per me dalle sostanze eterne amore/ ancora». *Mors et vita duello conflixere mirando: dux vitae mortuus regnat vivus*: è la vita che regna, che continua a celebrare la sua uscita vittoriosa dall'agone terribile e quasi sovrumano con la morte.

E quell'erba infinita che «spazia sui vostri inceneriti lampi, / fanciulle morte» rimanda o quasi glorifica l'erba evangelica, simbolo eucaristico, simbolo di vita, dunque, l'erba sulla quale Gesù, nel vangelo di Giovanni, fa sedere i poveri e affamati ascoltatori per moltiplicare i pani e saziarli, un'erba che è infinita perché è quella del giardino radioso e abitato ormai solo dalla speranza, l'erba primaverile del sepolcreto della resurrezione. Infine, anche in questa splendida elegia, è da rilevare il protagonismo del vento – parola ricorrente più di ogni altra, nei suoi testi di questo periodo – cui il poeta si abbandona, quasi, un vento persistente e pungente, di una continuità “irta” e “solenne” che ingloba meditazione e metamorfosi, il senso del mutare, il rovellio dell'interrogarsi. Il vento è l'elemento attivo che anima i paesaggi crudi e desolati della poesia di Luzi. Esso evoca sempre un movimento e nello stesso tempo quasi una forza superiore che spinge l'esistenza lungo il suo corso e sembra quindi in contatto con l'uomo⁸⁵.

⁸⁵ Ecco un elenco di occorrenze della parola “vento” nelle liriche di *Onore del vero*: «Il **vento** è un'aspra voce che ammonisce / per noi stuolo» (*Uccelli*); «la **corrente** leggera e turbinosa / che ti spinse ci porta via di nuovo» (*Il vivo e il morto*); «Il **vento** / dice: è triste se pure non è un gioco / ch'altri e non lui conservi l'apparenza / dei vivi» (*idem*); «Il **vento** che disvia di rovo in rovo / la palla e imbroglia i giuochi dei bambini» (*Incontro*); «oggi, oggi che il **vento** / balza, corre nell'allegria dei monti» (*Versi d'ottobre*); «Il **vento** degli abissi neri e viola / agita gli orti rinsecchiti, porta il gemito...» (*Nero*); «la **tramontana** scerpola le argille» (*Come tu vuoi*); «dal dolore dell'anno prende forza / e ali un **vento** terragno e a quel richiamo...» (*In un punto*); «il **vento** / fa sentire le vecchie pietre d'unto» (*L'osteria*); «Chi andò, chi recò doni / o riposa o se vigila non teme / questo **vento** di mutazione» (*Epifania*); «Il **vento** porta un tonfo d'acque sorde» (*Il campo dei profughi*); «Il **vento** / lungo le strade prese d'infilata / secca i muri, tormenta la mimosa» (*Mezzogiorno, primavera*).

Inoltre, la presenza della caducità, la consunzione così tragicamente insita nella creazione non condannano a un'imperfetta realizzazione, ma valgono come un'interminabile offerta d'amore, che giunge all'individuo e alla sua mente desiderante per agnizione. Lo sguardo fisso al sepolcro delle fanciulle, la rilevazione del vuoto che esse hanno lasciato dietro di sé («Dallo spazio / lontano un vento vuoto / s'alza e parla coi tetti di voi morte»⁸⁶) e la compassione per il tempo che è stato loro negato non impongono ai sopravvissuti la ferita della disperazione, ma il sigillo della gravità, dell'intensità che non spreca, un barlume di speranza, quindi: «l'uomo si salva per ciò che (lo) consuma». Dalle stelle il poeta riceve in dono la capacità di riconoscere l'immemorabile linfa, l'immenso fermento che sempre ci precede e ci salva nella misura in cui di sé ci rende partecipi: «passano su voi / epoche e donne poi come su un'onda / i successivi venti senza sponda / di mare in mare io tremo innanzi a voi / di questa mia solenne irta esistenza»⁸⁷.

Contro l'ipotesi pessimistica dello scacco metafisico, pur nel grande e drammatico fluire universale delle cose, l'essere proclama la sua resistenza, pegno di una religiosità non confessata che lo circonda come un segreto alone. E allora è possibile recuperare i versi di *Giovinette* in cui questa essenza ulteriore è resa sensibile, e riscontrare come, in definitiva, il «dolore della giovinezza» non sia la cifra ultima del componimento,

perché la vostra carezza arde profonda
ed ignota, e in voi
senza limiti il cielo si riposa
della sua eternità come una foglia⁸⁸.

Mentre guarda alla precarietà che inesorabilmente intacca le dolci forme delle ragazze, Luzi scorge uno spiraglio di positività che le scampi dal divenire un semplice rimpianto, un indugio protratto sulla nota della tristezza; dietro la loro vicenda terrena si intravede l'ardore di una presenza «profonda ed ignota», che non

⁸⁶ *Cimitero delle fanciulle*, cit., vv. 19-21, p. 68.

⁸⁷ *Ibid.*, vv. 37-41.

⁸⁸ *Giovinette*, cit., vv. 9-12, p. 62.

ne cancella l'esposizione al male e alla morte, ma proprio per ciò misteriosamente le redime e le esalta⁸⁹. Certamente rimpianto, dolore e tristezza vengono trascritti da Luzi come componenti imprescindibili dello spirito, e di essi *Avvento notturno* dà una ricca campionatura: «Le tue mani oscurate nelle pallide / stanze del tuo rimpianto»; «E come adempirai la tua tristezza?»; «E che altro rimane che il dolore / non rendesse perfetto?»⁹⁰. Ma anche quando più forte si avverte il peso dell'incertezza circa il destino umano, si scandagliano comunque le eventuali possibili aperture. Come già abbiamo visto, il rifugio nel tempo intatto del ricordo è soluzione inerte, e dunque impraticata: «Ma che vale sussistere se prima / fu la memoria, fu forza implume // di non vedere?»⁹¹. Il "ricordo" inverte così il suo senso vettoriale, e dal passato si rivolge in direzione del futuro, tramite l'innesto, sul nostalgico *ubi sunt* di *Passi* (v. 9), del «verso dove?» di *Cuma* (vv. 7 e 19): la memoria, combinandosi con la strutturale propensione all'attesa, da conservazione si fa profezia. Un'attitudine, quella profetica, che, se da un lato rappresenta un valore precocemente distillato dalla crisi di *Avvento notturno* e un argomento di difesa come l'oscurità di quell'espe-

⁸⁹ Corre l'obbligo di rammentare che queste poesie datano al 1936, e appartengono perciò a quel gruppo di liriche che costituiscono una sorta di ponte fra la prima e la seconda raccolta di Luzi; secondo la Rizzoli, «per questo motivo non sopportano la rinuncia alla vita e alla natura, e la scoperta del vuoto fisico, del gelo, dell'angoscia, della spersonalizzazione e del deserto: caratteristiche che saranno presenti nelle composizioni del 1940», Lisa RIZZOLI – Giorgio C. MORELLI, *Mario Luzi*, cit., p. 58. Ciò è inequivocabilmente corretto e condivisibile, ma non bisogna per questo sottovalutare le intrinseche aperture che esse apportano nell'economia complessiva del libro.

⁹⁰ Nell'ordine: *Yellow*, vv. 7-8, da *Avvento notturno*, in *OP*, p. 56; *Esitavano a Eleusi i bei cipressi*, v. 21, *Ibid.*, pp. 51-52: a p. 51; *Città lombarda*, vv. 5-6, *Ibid.*, p. 53.

⁹¹ *Europa*, vv. 11-13, in *Ibid.*, p. 58: i versi citati, elaborati «sul fondo dell'afflizione prebellica», suggeriscono l'impressione «che ricordare, appunto, equivalga a "non vedere", a chiudere gli occhi, infantilmente (da cui "implume"), sul presente in atto», Uberto MOTTA, *Condizione del primo Luzi*, cit., p. 168.

rienza⁹², dall'altro crescerà fino a divenire, nella vicenda complessiva dell'opera poetica luziana, «quasi un'etica e una strategia»⁹³.

In sintesi, in *Avvento notturno* quella speranza così diffusa e profusa, viva e suscitata dai testi poetici stessi de *La Barca*, sembra latitare, diventare più ardua da coltivare e nutrire. Non che manchi: essa appare per barlumi e fugacemente; ma troppo tragica appare l'esistenza umana, e la salvezza sembra dileguarsi tra ombre e forme di vita, prive di essenza, prigioniere della morte. La stessa carità e la *pietas* che caratterizzavano il mondo umano corale de *La Barca*, si perdono quasi per via e il poeta rimane solo, ripiegato su se stesso, introflettendosi, tutto proteso con fatica ed ansia ad indagare, auscultare, interrogare un mondo che risposte sembra non riesca a dare.

UN BRINDISI (1946)

Nel 1946 appare, presso Sansoni, il terzo libro di Luzi, *Un brindisi*, comprendente versi scritti tra il 1940 e il 1944, in un clima di vio-

⁹² Scrisse Luzi che «quelle che sembravano all'istante impenetrabili glossolalie poetiche si rivelarono in seguito scritte ordinate da un criterio molto coerente ed erano dunque profezie, sia pure difese dalla loro difficoltà inaspettata», ID., *Glossolalia e profezia* [1973], in ID., *Naturalizza del poeta, Saggi critici*, a cura di Giancarlo Quiriconi, Garzanti, Milano 1995, pp. 117-125: a p. 122. Nel saggio in questione, il poeta fiorentino svolge un'attenta disamina della distinzione operata da san Paolo tra i differenti carismi della glossolalia e della profezia (cf. *1 Cor.* 14): spostando poi la riflessione dal campo religioso a quello poetico e tenendo come punto fermo il significato essenziale dell'alternativa paolina, Luzi pone sotto l'insegna della profezia l'ispirazione poetica che si confronta con il mondo in un colloquio aperto e cordiale, riconducendo ad essa anche la sua produzione più ermetica, accusata da alcuni detrattori di rappresentare una sorta di patologico ripiegamento, nella coltivazione della nostalgia dell'idillio e nell'auscultazione ossessiva quanto nevrotica dei moti del proprio io (glossolalia). Ma riprenderemo l'argomento paolino più avanti, nell'*Appendice* al presente lavoro.

⁹³ Silvio RAMAT, *Storia della poesia italiana del Novecento*, cit., p. 513.

lenza e disperazione⁹⁴. La realtà storica di quegli anni, profondamente segnata dalla crudeltà della guerra, aveva colpito nel profondo delle coscienze, e non poteva non influire sul sistema poetico luziano, che ne risulterà drammaticamente scosso, e il sentimento tragico che caratterizza la vita umana si radicalizza.

Dopo l'esperienza *ab ovo* che è stata la guerra [...] sentii il bisogno di dare al mio lavoro una sostanza e un aspetto più elementari, più fondati sulla natura dell'esperienza dell'uomo e sulla natura del linguaggio che la esprime⁹⁵.

Per quanto la realtà oggettiva cominci a ritagliarsi un certo spazio nella poesia di questa raccolta, il distacco dai motivi e dalle soluzioni formali propri di *Avvento notturno* non avviene in maniera marcata: l'assimilazione dello scarto verso l'oggettività negli stampi stilistici precedenti è un dato unanimemente condiviso dalla critica, e da più parti si è sottolineato il cambiamento nella continuità⁹⁶. D'altra parte, il numero e la consistenza degli interventi variantistici cui fu sottoposto il libro al momento dell'inserzione nel volume collettaneo *Il giusto della vita* testimoniano di una sofferta ricerca espressiva, condotta in equilibrio precario tra il complicato *trobar clus* delle ultime prove e le inedite declinazioni dell'ermetismo luziano, divenuto ora «più convulso e straziato»⁹⁷.

⁹⁴ Mario LUZI, *Un brindisi*, Sansoni, Firenze 1946; ora in *OP*, pp. 81-130. Rivela ancora il poeta: «Questo libro si presenta, sulla scia di *Avvento notturno*, come un vacillamento interno delle strutture preesistenti [...] tutto è insicuro e anche insidioso nella sua insicurezza, insidioso per la conoscenza, finché si arriva a quel centro che è il poemetto *Un brindisi* in cui tutti i contrari si intrecciano un po' come un gomito in cui i fili si annodano, si imbroglano, da ultimo cercano un rimando. Anche qui c'è tensione verso un dopo, verso una salvezza», Mario LUZI, *Colloquio*, cit., p. 39.

⁹⁵ Mario LUZI, *Dove va la poesia?* [1958], in *ID.*, *L'inferno e il limbo*, cit., pp. 52-56: a p. 53.

⁹⁶ Cf. Nicu CARANICA, *Capire Luzi*, cit., p. 96, e Lisa RIZZOLI – Giorgio C. MORELLI, *Mario Luzi*, cit., pp. 71-72.

⁹⁷ La definizione è del poeta, e si legge in Mario LUZI, *Discretamente personale*, cit., p. 240; ed è sempre Luzi, nella *Nota bibliografica* in *ID.*, *Il giusto della vita*,

Un brindisi è un lavoro tormentato e a volte contraddittorio, che segna un punto nodale nell'evoluzione, anche teorica, della poetica di Luzi. L'esistenza umana aveva assunto, nella più recente speculazione del poeta, un'apparenza assurda o illusoria, e la fisionomia del mondo era andata sempre più acquisendo i tratti dell'indecifrabilità e, quindi, dell'estraneità. Ma la presentazione di questo universo quasi bloccato e condensato in simboli, che negli «occhi ciechi» si mostra come il riflesso dell'inconsistenza di chi lo osserva, non conduceva ad alcun tipo di progresso. Viceversa Luzi, in un importante saggio coevo alla composizione di *Un brindisi*, manifestava sempre più chiaramente il convincimento che la poesia, trovando le sue ragioni nel nascere come espressione del contatto tra uomo e mondo, avesse nella continua collaborazione con la terra la condizione del suo sviluppo:

È indispensabile alla poesia accogliere e riflettere il senso della terra, dico quel profondo senso tellurico che è la persuasione fisica e insieme la vertigine dell'esistenza⁹⁸.

Un'aderenza alla terra che passa in primo luogo per il tramite della funzione mnestica; la raccolta si apre, infatti, con la sezione *Altre figure*, che esibisce forme plasmate dalla memoria, immagini in cui si condensa il sentimento del passato. Il ricordo ora non è più «impassibile», perché fortemente compromesso con il ciclo esi-

a informare che *Un brindisi* «è un libro che ha subito più ritocchi, riduzioni, tagli» (ora come *Nota dell'Autore* in *OP*, p. 256): per una più dettagliata informazione circa queste modifiche autoriali si rimanda ad Alfredo LUZI, *La vicissitudine sospesa*, Vallecchi, Firenze 1968, pp. 96-99, e al contributo complessivo di Gloria MANGHETTI, «Il giusto della vita». *Appunti sulla variantistica di Luzi*, in «L'Albero», 69 (1983), pp. 45-66.

⁹⁸ Mario LUZI, *Piccolo catechismo* [1942], in *Id.*, *L'inferno e il limbo*, cit., pp. 75-82: a p. 78. Agli scritti critici del periodo, che consentono di verificare sul piano della riflessione estetica e delle prospettive di poetica «un procedimento critico e innovativo chiaramente intuibile, anche se non sempre documentabile, nei testi creativi», ha dedicato pagine significative Claudio SCARPATI, *Mario Luzi*, cit., pp. 59-67: citazione a p. 59.

stenziale: il suo movimento lascia alle spalle il fantasma mentale del mondo per cogliere in un lampo la rivelazione della vita delle cose. L'abbrivo è dato già dalla prima lirica *Il cuore di vetro*, il cui *incipit* reale è l'«io ricordo» che avvia la rimemorazione:

io ricordo nell'aria l'occhio inerme
della luna e un brio pallido d'ulivi,
un'iride addolcita dallo sguardo dell'erme
deposta sopra il vento triste per i declivi;
la forma del silenzio e d'una rosa
nel cielo senza occaso,
un viso ch'evitando di piangere riposa
della sua vita restituita al caso⁹⁹.

Il processo del ricordare assomma alle immagini di un tempo altre figurazioni. Il suo oggetto è il passato, ma con il *surplus* dell'attualità: ogni istante che rivive davanti agli occhi della memoria si fa presente, e i due tempi si accavallano in un intreccio che rende difficile la distinzione. Spesso addirittura invocato («Lascia che mi sia triste ricordare»)¹⁰⁰, il ricordo prodotto con la coscienza acquisita nel presente mostra per la prima volta i segni dell'intensità patetica finora soffocata; ad esempio, il volto che all'inizio del cammino si negava al pianto («un viso ch'evitando di piangere riposa / della sua vita restituita al caso»), sollecitato dal ritorno del rimosso si scioglie in lacrime: «le lacrime discese per le rughe riportano le pene / dei tormenti lontano, delle offese»¹⁰¹. È come assistere a una ripetizione della propria esistenza, che secondo Anna Panicali segna il trapasso «dallo sguardo affettivo alla consapevolezza, dal sentire al capire»¹⁰². Nell'attualizzazione dell'anamnesi, infatti, i segni mossi e ambigui di ieri appaiono allo sguardo di oggi ancora più fissi, quasi che l'io cogliesse soltanto ora, nella duplice visione del passato e del presente, quel che prima non era riuscito a vedere:

⁹⁹ *Il cuore di vetro*, vv. 9-16 da *Un brindisi* in OP, p. 85.

¹⁰⁰ *Passaggio*, v. 13, *Ibidem*, p. 92.

¹⁰¹ *Fenice*, vv. 10-12, *Ibid.*, p. 86: non sarà inutile rammentare come, al contrario, in *Maturità* il ricordo non era servito a muovere il pianto.

¹⁰² Anna PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, cit., p. 88.

Nella nebbia di quella che tu fosti
dentro cieli improvvisi alta, friabile,
coronata di pioggia, unta di lacrime,
risonante di echi, non so come [...]

Nel chiarore di quella che sei oggi,
o equanime, o discosta, non so come
le passioni desistono, precipita
il vento della mia vita in un turbine¹⁰³.

La pena d'essere sorda e astratta che aleggiava sulla raccolta precedente s'individua ora nel contatto con il mondo, mediato attraverso una figura femminile nella quale si concentra la verità interiore del passato, il respiro stesso delle cose e il loro muoversi nello spazio umano:

Donna altrimenti – e niente di più simile alla vita –
calda d'impercettibili passioni
velata da un vapore di lagrime ideali¹⁰⁴.

Con il poemetto *Un brindisi* – cui Luzi attribuirà in seguito l'indole di «una prefigurazione, tra allucinata e orgiastica, del dramma della guerra che mette a soqquadro il falso olimpo o giardino di Armida in cui molti credevano di vivere» –¹⁰⁵ il poeta prende un

¹⁰³ *Non so come*, da *Un brindisi* in *OP*, p. 89; si confronti anche l'interpretazione che di questa lirica fornisce Nicu CARANICA, *Capire Luzi*, cit., pp. 100-102.

¹⁰⁴ *Donna in Pisa*, vv. 13-15 da *Un brindisi* in *OP*, p. 93.

¹⁰⁵ Mario LUZI, *Nota dell'Autore* (*ibid.*, p. 256). Luzi approfondisce, molti anni più tardi: «Composi questo poemetto in una specie di eccitazione quasi deliberatamente orgiastica che mandava a rovescio le strutture disciplinari del poema e lo feci perché si trattava di un momento in cui tutto ciò che era stato costruito era vacillante e allora volevo dare il senso di questo sconquasso [...]. Sentii che quello era un modo e lo usai, in questo senso è "Un brindisi". Un brindisi in genere è un saluto e un augurio, ti fai gli auguri per qualcosa che non sai come sarà. Benché abbia tutto un altro

contatto coraggioso e disincantato con il reale, in specie con il suo lato più negativo e doloroso. Inoltre, esso costituisce uno scarto rispetto ad *Avvento notturno* e alle altre liriche del libro omonimo, anticipando, per così dire, la direzione che prenderanno le liriche di Luzi a partire dagli anni Cinquanta: all'interno, infatti, l'attenzione si rivolge non più al dato metafisico nella sua verità assoluta, ma oggetto di riflessione diventa l'esistenza stessa degli uomini nel quotidiano della sua drammaticità.

Secondo quanto rileva Quiriconi, i modi del poemetto denunciano la persistenza di un'oscillazione fra «una conoscenza che sia frutto di una presa di contatto completa con il reale, e il richiamo derivato dal perdurare di un'istanza consolatoria affidata alla nozione del trascendente»¹⁰⁶: la natura soffre il male della storia («le gramigne dilagano ed il muschio / trabocca dalle crepe, nelle vene / della terra incupiscono i torrenti»), eppure vibra l'attesa «della pioggia e del sole»; lo sguardo è «deserto e senza riva», tuttavia all'anima si augura di varcare i limiti del contingente, di desiderare l'oltre:

Ma tu persa trascorri, anima mia,
 al di là dei tuoi termini sfioriti,
 brama la rosa neutra dei paesi
 dimenticati all'orlo delle strade deluse,
 [...]

senso, io già lo conoscevo, l'avevo letto in *Toast* di Mallarmé», Mario LUZI, *Colloquio*, cit., p. 37. Gloria Manghetti commenta: «L'atto stesso del brindare corrisponde, non senza ironia, a quel misto di ebbrezza e sofferenza che Mallarmé all'inizio del *Toast funèbre* definiva: "Salut de la démente et libation blême"», ID., *Sul primo Luzi*, Scheiwiller, Milano 2000, p. 59. Un confronto tra il "brindisi" di Luzi e il "toast funèbre" di Mallarmé è quello offerto da Laura TOPPAN, *Le Toast de Mallarmé e le Toast de Luzi*, in *Mario Luzi poète, critique et traducteur: un témoin du symbolisme français en Italie*, cit., pp. 122-129. Ricordiamo che Luzi aveva inserito *Brindisi funebre* di Mallarmé nella sua antologia *L'idea simbolista*, Garzanti, Milano 1959, pp. 110-112.

¹⁰⁶ Giancarlo QUIRICONI, *Il fuoco e la metamorfosi*, cit., p. 40.

Brama non più represso il nero insonne
dei faggi fino al culmine del cielo¹⁰⁷.

La funebre ebbrezza tramata di contrasti che il poemetto celebra è immagine efficace dell'uomo interiore al cospetto della tragedia bellica; lo sguardo, attonito e allucinato, denuncia ovunque l'assenza della vita, il «silenzio ostinato della terra»¹⁰⁸; il discorso lirico termina tuttavia contemplando un tempo di riscatto in cui il silenzio lascerà il posto alla voce del mondo:

Forse in un giorno estremo un'improvvisa
malinconia vi renderà la voce,
grata s'evocherà qualche figura
mobile più mobile del mio spirito
che il mio sipario possa perseguire¹⁰⁹.

Per rompere la muta rigidità dell'angoscia che inibiva l'ascolto della vita – sempre fedele a se stessa, come dimostra la lirica *Continuità*¹¹⁰ – era necessario innescare nella stasi un impulso dina-

¹⁰⁷ *Un brindisi*, vv. 70-73 e 79-80, da *Un brindisi* in *OP*, pp. 97-100: a p. 100; dalla medesima lirica sono tratte anche le citazioni che precedono, rispettivamente dai vv. 40-42 (*ibid.*, p. 100), 88 e 69 (*ibid.*, p. 101).

¹⁰⁸ *Un brindisi*, cit., v. 106, p. 101; ma si confrontino anche i vv. 83-86, a p. 99: «Silenzio della terra, bocche, bocche / cucite dalle lagrime: e la morte / chiusa e configurata nel silenzio / della fronte dell'uomo sotto il cielo compatto», nei quali si evidenzia, tra l'altro, anche una delle novità formali della terza raccolta luziana rispetto all'antecedente: «le figure di ripetizione sostituiscono il modulo interrogativo, risultato nella raccolta precedente contrassegno tipico dell'inappartenenza e dello straniamento, a marcare adesso il contrasto, l'esasperato richiamo all'esistere», Marco MARCHI, *Invito alla lettura di Mario Luzi*, cit., p. 40.

¹⁰⁹ *Un brindisi*, cit., vv. 113-117, p. 100.

¹¹⁰ «Forse quanto è possibile è accaduto, / ma da te si rigenera l'attesa, / la piena d'avvenire [...] / mentre, sempre immaturo, con perenne / vicenda si ricrea dalle sue ceneri / il domani e ogni giorno precipita deluso / come musica stanca di sgorgare / musica rifluisce alla sorgente», *Continuità*, vv. 1-3 e 5-9, da *Un brindisi*, in *OP*, p. 120.

mico; il risveglio alla consapevolezza dell'esistere si dà attraverso il movimento della memoria: «Per me essere è non dimenticare»¹¹¹. Secondo l'ipotesi di Anna Panicali, «l'unica possibilità per non perdersi, l'unico modo di resistere, era ricordarsi che la vita vive anche dentro la morte apparente della stasi»¹¹²; ciò significa che, anche nell'invadenza del «gelo d'astrusi ostacoli», la vita è ancora intatta e rimane da vivere: «Vivere e il sole immemore esiliato / sulle stoppie lontane intime al cielo, / vivere è ancora ciò che ci rimane / occupate le dita già da gelo»¹¹³. Per quanto il cielo sia ora «più grave» e sia trascorso «un secolo di noia», si può comunque ascoltare il suono della vita che i tempi oscuri impedivano¹¹⁴; ormai neppure la morte appare più negazione totale dell'essere, ma trattiene anch'essa tracce di vita e si colora «di un'immota / confidenza nel sole»¹¹⁵.

L'oggettivazione del passato in figure ha condotto a una riflessione critica, al riconoscimento che l'impossibilità esistenziale predominante in *Avvento notturno* potesse essere superata solo mediante la sofferenza e la compromissione con le cose del mondo. La soluzione risiede nel non respingere il destino d'angoscia, poiché l'esistere consiste nella spinta a cogliere il senso del mistero del dolore con cui l'uomo deve imparare, suo malgrado, a convivere («tutto ci resta ancora per soffrire»)¹¹⁶: una nuova disponibilità al

¹¹¹ *A un compagno*, v. 18, in *Ibid.*, p. 127.

¹¹² Anna PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, cit., p. 69.

¹¹³ *Viaggio*, vv. 9-12 da *Un brindisi*, in *OP*, p. 108; il «gelo d'astrusi ostacoli alla vita» corrisponde al v. 59 di *Un brindisi*, al quale questo testo visibilmente fa riferimento.

¹¹⁴ Si leggano in proposito i vv. 11-17 di *Ritorno*, in *Ibid.*, p. 113: «con vermiglia voce / ascoltiamo stridere gli uccelli / da verande di rose / e ancora per la strada conosciuta / ci volgiamo incerti a guardare le aiuole / immobili e riflessi nei canali / i giardini d'amore vietati dal tempo»; dalla stessa poesia discendono le citazioni precedenti: vv. 5 e 11.

¹¹⁵ *Passi-rilievo*, vv. 21-22, in *Ibid.*, p. 124.

¹¹⁶ Cf. Lisa RIZZOLI – Giorgio C. MORELLI, *Mario Luzi*, cit., p. 75 e Marco MARCHI, *Invito alla lettura di Mario Luzi*, cit., p. 39, secondo il quale «il ciclo esistenziale vita-morte» si identifica per Luzi nella «continuità del dolore». La citazione dal v. 16 di *Viso, orrore*, da *Un brindisi* in *OP*, p. 129.

colloquio, così importante per gli esiti a venire della poesia di Luzi, s'inaugura. Ed è stata in questo senso fondamentale – così mi pare – l'esperienza solipsistica di *Avvento notturno*, giacché, «per essere sensibile alla poesia integrale e continua che è nel mondo, un poeta deve essere cresciuto e giunto alla maturità, alla sua chiarificazione»¹¹⁷. Da un segno, ora pienamente reale, Luzi può iniziare un viaggio consapevole alla ricerca del «giusto della vita», ossia di quei valori positivi che hanno la forza di opporsi al negativo della storia, con l'appoggio di due sentimenti che assumono adesso un ruolo determinante nell'universo luziano: la carità e la speranza.

QUADERNO GOTICO (1945)

Per il giovane autore di *La barca*, la carità – come abbiamo già avuto modo di considerare – costituiva una forza valida a giustificare – e dunque, in una certa misura, a comprendere – il mistero della vita («la carità sufficiente / per vivere e per morire», si legge in una primitiva, incompleta stesura di *Parca-villaggio*): il divenire turbinoso del mondo, che contiene in sé il germe della fragilità delle cose, trovava «uno sfocio nell'amore, negli affetti, nella carità»¹¹⁸. Una misu-

¹¹⁷ Dichiarazione di Luzi in ID., *Il mestiere di poeta*, a cura di Ferdinando Camon, Lerici, Milano 1965, p. 188. Il soggettivismo del primo Luzi fu in seguito tacciato di sterile isolamento; ma in una situazione di realtà negata, partendo necessariamente dalla realtà avvertita e sperimentata qual è quella dell'io, esso, più che come una fuga dalle responsabilità, assume i caratteri di un «punto d'avvio per una conoscenza più ampia, articolata e più comprensiva [...] L'apertura comunicativa e dialettica all'altro sarebbe sopraggiunta in un secondo momento come una conseguenza, poiché la presa di coscienza attraverso l'io non era irrazionale e alogica», Lisa RIZZOLI – Giorgio C. MORELLI, *Mario Luzi*, cit., p. 66. Sull'argomento resta illuminante il saggio di Mario PETRUCCIANI, *Autobiografismo e solipsismo*, in *La poetica dell'ermetismo italiano*, Einaudi, Torino 1955, pp. 223-240.

¹¹⁸ Mario LUZI, *Colloquio*, p. 13; le soluzioni formali della redazione provvisoria di *Parca-villaggio* si possono rinvenire nell'*Apparato critico* in appendice a *OP*, p. 1331.

ra devota, di stampo paolino e agostiniano, che Luzi apprende fin dall'infanzia dal vissuto materno e che in seguito fortificherà con altre letture, in particolare con l'epistolario di san Paolo¹¹⁹; e proprio meditando l'apostolo, il poeta giungerà finalmente ad individuare nella *caritas* l'elemento fondante e assolutamente imprescindibile dell'identità cristiana¹²⁰. Ma già all'indomani della conclusione del secondo conflitto mondiale la scrittura luziana si era aperta a trascrivere l'esperienza dell'amore, seppure in una chiave più stilnovistica che propriamente cristiana; risalgono infatti al 1945 le quattordici poesie di *Quaderno gotico*, pubblicate una prima volta nella primavera dell'anno seguente sulla rivista fiorentina «Inventario» e quindi edite in volume da Vallecchi¹²¹.

La raccolta si configura come «l'album di un amore tanto più esaltante e spiritato quanto l'animo ne aveva bisogno dopo l'aridità, la paura, l'angoscia, l'odio»: la musa di Luzi sembra qui partecipare a suo modo delle promesse di un clima di rinnovamento e speranza quale fu il tempo della Liberazione: «la speranza sempre compiuta sempre rinasceva»¹²². Nei componimenti vi è una forte presenza di elementi quali il fuoco, la luce, il calore: tutti elementi positivi che configurano l'idea di pienezza, di armonia, di amore.

¹¹⁹ «La *caritas* paolina [...] era un po' l'attributo cristiano principe di mia madre e del suo modo di agire e di comportarsi. Questa è stata la *caritas*: amore senza contropartita, senza limiti, amore che dilata l'orizzonte dell'uomo e quindi del mondo», Mario LUZI, *Colloquio*, cit., p. 31; l'insegnamento materno verrà più tardi sintetizzato dal poeta nei vv. 9-12 di *Madre, Madre mia*: «Amare, / questo sì ti parifica al mondo, / ti guarisce con dolore, / ti convoglia nello stellato fiume», Mario LUZI, da *Per il battesimo dei nostri frammenti*, Garzanti, Milano 1985, e ora in *OP*, p. 553.

¹²⁰ Questa convinzione è espressa e argomentata da Luzi in uno dei contributi più importanti per la definizione della religiosità luziana, *Non sia nostalgia ma desiderio* [1983], in Mario LUZI, *Discorso naturale*, Garzanti, Milano 1984, pp. 79-82.

¹²¹ Mario LUZI, *Quaderno gotico*, in «Inventario», I (1946), 1, pp. 34-41 e quindi Vallecchi, Firenze 1947. La raccolta integrata di un'Appendice al *quaderno gotico*, confluisce poi in *ID.*, *Il giusto della vita*, e ora in *OP*, pp. 131-154.

¹²² *Quaderno gotico*, XII, v. 6, *Ibid.*, p. 145; la precedente citazione appartiene alla *Nota dell'Autore*, in *Ibid.*, p. 256.

La voce narrante è quella di un io lirico individuale che desidera raggiungere l'unione con un "tu" femminile. Come il titolo lascia presagire, questa biografia sentimentale ha quasi il movimento di un diario, composto secondo il registro "gotico" dello spiritualismo stilnovistico: un modo incentrato sulla rarefazione simbolica e sulla stilizzazione letteraria, che «del fatto amoroso coglie più l'aspetto rituale e carismatico che non la rete complessa delle azioni e reazioni attraverso cui un'integrazione affettiva si svolge»¹²³.

Quaderno gotico è dedicato «nella forma di un canzoniere d'amore [...] alla Donna-Anima-Vita perfetta»; l'inserzione nel dettato poetico di un "tu" femminile, presentito ed evocato come l'altro da sé, struttura e dà corpo alla speranza di un'epifania di salvezza, evidenziando così un sostanzioso debito nei confronti della lezione montaliana delle *Occasioni*:

L'alta, la cupa fiamma ricade su di te
figura non ancora conosciuta,
ah già di tanto a lungo sospirata
dietro quel velo d'anni e di stagioni
che un dio forse s'accinge a lacerare¹²⁴.

Per il Luzi di *Quaderno gotico* la donna è dispensatrice di positività, detiene un sapere, un magistero superiore rispetto a quello del poeta e sembra configurarsi come una messaggera delle verità ultramondane, celestiali, novella Rebecca di un'idea di pienezza e di salvezza decisamente divine. Insomma, custodisce e rivela allo stesso tempo tracce dell'Assoluto. Tuttavia questa sua ricchezza non è a disposizione del poeta: egli riesce solo ad presagirla; la donna lo fugge, è irraggiungibile, sfuggibile, mai realmente conquistata. Appartiene ad un altro mondo e ad una altra realtà, ad una dimensione divina, e questo rende l'incontro e l'unione tra il

¹²³ Claudio SCARPATI, *Mario Luzi*, cit., p. 70.

¹²⁴ *Quaderno gotico*, I, vv. 1-5, in *OP*, pp. 135-135: a p. 135; e si veda poi il riconoscimento di VIII, v. 9: «sei tu, l'attesa non è stata vana», *Ibid.*, p. 143. La valutazione più sopra è di Giuseppe ZAGARRIO, *Luzi*, cit., p. 86.

poeta e la donna vagheggiata, desiderata, voluta, impossibile. Essa appare, angelicamente si manifesta, apportatrice di salvezza e di verità, per poi ritrarsi, sparire, lasciando nell'io del poeta un grande vuoto e un acuto, vertiginoso senso di perdita e quindi di scorporamento. L'unione non avverrà sulla terra, non è questo il luogo dell'invocato e appagante incontro, e la *quete* dell'io lirico non si quietà, non si esaurisce, non si realizza: ciò sembra suggerire che la pienezza, la positività, la completezza, tutte qualità incarnate dalla donna, appartengono all'altra vita, al dopo, ad una dimensione inafferrabile di cui la donna stessa è figura. Esemplare per quanto vengo affermando mi è sempre parsa la lirica VIII, davvero indimenticabile per la chiarezza d'espressione raggiunta e l'altissimo lirismo in essa profuso:

Lo sguardo di una stella umida cade
sul prato, la tempesta acre respira
fra gli alberi animati, un soffio rade
le vie, un inquieto profumo delira.

Un corruccio fuggevole è passato
sull'erba, una chiarezza verde esplosa
vibra nel vento breve e ondulato,
l'aria scivola e si posa.

Sei tu, l'attesa non è stata vana.
Sei venuta fin qui dove la pioggia
affumica le piante e s'allontana,
un'eco quieta dorme nella loggia.

Ah ma l'angoscia in me non è finita!
Mentre il cielo si fa tardo e non muta
l'incubo ancora sei, sei tu perita
in un luogo dell'anima e perduta¹²⁵.

¹²⁵ *Lo sguardo d'una stella umida cade*, da *Quaderno gotico*, VIII, in *OP*, p. 141.

Ora, la silenziosa presenza della figura femminile non origina sulla pagina un colloquio, ma più propriamente un'allocuzione, un ragionamento interiore pronunciato ad alta voce come al cospetto di un interlocutore. Alla creatura che si pone in ascolto senza mai interrompere si confidano gli eventi dell'animo e i suoi turbamenti, radicati tanto nel presente quanto in un passato memoriale; la dinamica del racconto si arresta tuttavia al rilevamento dell'alterità e alla sua interrogazione, senza che un effettivo incontro avvenga compiutamente: d'altra parte, nel discorso amoroso – ci ricorda Barthes – «c'è sempre una persona a cui ci si rivolge, anche se questa persona è solo allo stato di fantasma»¹²⁶. Luzi concentra la sua energia poetica nell'area del vagheggiamento, dell'attesa, dell'apparizione, e in questa fase preliminare esaurisce staticamente tutta la carica vitale dell'episodio amoroso, di modo che l'apertura affettiva appena introdotta si colora già delle tinte oscure della provvisorietà, minacciando di scadere nel limbo degli eventi sfiorati, delle speranze infrante. Dopo l'indistinto di *Un brindisi* («numeri, non volti»), nel deserto della negazione si ode «un respiro sensibile tra gli alberi», e una presenza «viva e vera» avanza in tutta la sua materialità:

Ora desta nel lucido fluire
del giorno aereo vivo sui pendii
sorgi infine nel sole, persona vittoriosa
corpo incorrotto, tu che fosti un fuoco
troppo a lungo represso dentro di me¹²⁷.

¹²⁶ Roland BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 1979, p. 78; Anna Panicali nota a riguardo che «amare vuol dire avere qualcuno davanti a sé o crearlo; far sorgere una forma "tanto a lungo sospirata" e già esistente nel cuore; lacerare lo schermo che l'occultava – il passato in cui era nascosta allo sguardo, non detta, soffocata – per portarla al cospetto dell'io», *Id.*, *Saggio su Mario Luzi*, p. 103.

¹²⁷ *Ora desta nel lucido fluire*, da *Quaderno gotico*, V, vv. 1-5, in *OP*, p. 138; la precedente citazione da *Un brindisi* proviene dal v. 112 del componimento eponimo: *ibidem*, p. 100, mentre gli altri richiami sono alle poesie IV (*Oscillano le fronde, il cielo invoca*), v. 5, e X (*Spesso nel sonno buio, senza immagini*), v. 13, di *Quaderno gotico*, cit., pp. 137 e 143.

L'apparizione, avvertita con i sensi prima che con l'intelletto, concentra su di sé gli attributi iconografici del Cristo risorto. Essa segna la scoperta dell'amore e allo stesso tempo l'irruzione di un flusso di vita che provoca nel soggetto l'impulso di mettersi sulla traccia del prossimo, a contatto con le ragioni che lo accomunano agli altri uomini:

Era, donde nascesse, un pieno affanno
 impassibile, muto, senza fremiti
 che muoveva in te la paura, in me la pietà
 e un desiderio puro di donarmi¹²⁸.

Sperimentare il rapporto affettuoso con l'alterità consente un sentimento più profondo di sé stesso («Ed ecco, ora *sentivo* di soffrire»), un'acutizzazione della coscienza di esistere che riavvia anche la percezione del mistero ulteriore, del trascendente, ora avvertito come attrattiva, energia motrice e sollecitazione all'esistenza: «orgoglio e indifferenza d'esistere, / nulla più sussisteva, sotto il cielo / intatti si riaccessero i misteri»¹²⁹. L'amore è quindi strumento di demistificazione, fa vedere e permette di conoscere; il simbolismo ermetico di Luzi, risillabando la tradizione medievale, assegna perciò alla donna amata-anima la funzione di «ostia mistica, vagheggiato tramite il ricongiungimento al naturale e al sovrannaturale»¹³⁰.

Ma non si tratta affatto di una magica rivelazione, di un fulmineo riconoscimento che azzeri, in un entusiastico trasporto, ogni complicazione, anche se il primo moto del poeta è quello d'intuire dietro «il velo d'anni e di stagioni» una vita nuova opposta al senso d'inappartenenza. La lieta consapevolezza stilnovistica che «camminare è venirti incontro, vivere / progredire a te» ha senso solo come impressione istintiva, e, appena la presenza idealizzata ed eterea si muove, ecco che «la via si ripopola d'allarmi»¹³¹.

¹²⁸ *Ora desta nel lucido fluire*, da *Quaderno gotico*, V, cit., vv. 16-19, p. 139.

¹²⁹ Le ultime citazioni dai vv. 23 (il corsivo è nel testo) e 26-28 della medesima poesia; per l'interpretazione di questa lirica cf. Claudio SCARPATI, *Mario Luzi*, cit., pp. 75-76.

¹³⁰ Marco MARCHI, *Invito alla lettura di Mario Luzi*, cit., p. 42.

¹³¹ *Ah tu non resti inerte nel tuo cielo*, da *Quaderno gotico*, II, v. 2, in *OP*, p. 135; più sopra, i vv. 6-7.

Fin dalla prima lirica, alla facile reazione momentanea succede immediatamente dopo una complicazione, rilevabile nel contesto degli opposti: così l'«incolume delizia» si vena di «penosa ansietà» e nell'anima palpita una serie di ambivalenze: «un desiderio prosimo a sgomento, / una speranza prossima a paura»¹³².

Mi sembra allora che la cifra essenziale di *Quaderno gotico* vada in tal modo specificata nei termini di un'antitesi dialettica fra due poli poetici, variamente declinati nella tessitura dei versi ma sostanzialmente riconducibili al desiderio di un'apertura, di un contatto e al timore; un'alternanza conflittuale che svela e preannuncia il destino di vanificazione insito in questa vicenda amorosa¹³³. In questo senso il decimo componimento riveste un'importanza cardinale: l'avventura emotiva di *Quaderno gotico* culmina qui con la constatazione della possibilità dell'incontro, prima che la parte finale del libro trascriva una sopravvenuta nullificazione; ciò che rende, in ultima analisi, riconoscibile il segreto strutturale dell'intera raccolta¹³⁴. Il sofferto contatto non si realizza dunque come evento, ma resta allo stato «d'una chiusa / intima oscura possibilità» che svanisce al punto di tangenza con una funerea zona d'ombra:

¹³² *L'alta, la cupa fiamma ricade si di te*, da *Quaderno gotico*, I, vv. 17-18, *ibid.*, p. 135; le citazioni precedenti dal v. 6.

¹³³ I due estremi si fissano, ad esempio, sotto le sigle del desiderio e del rimpianto nei vv. 7-8 nella lirica III (*Di nuovo gli astri d'amore traversano*): «desiderio / e rimpianto, una sola febbre amara» *Ibid.*, p. 136; lungo il componimento VII, invece, l'opposizione viene rimodulata nella dinamica contrastiva di «delizia» e «paura», *cit.*, p. 141.

¹³⁴ Secondo Scarpati, da un punto di vista tematico le liriche di *Quaderno gotico* si dispongono a delineare una parabola che «sale attraverso i gradi del tremore e del desiderio per culminare in un'idealizzazione liturgica della figura dell'amata, e quindi ridiscendere, attraverso un'insistente venatura dolorosa dell'evento, fino alla constatazione del dileguarsi dell'oggetto, del suo offuscarsi nel ricordo ed al suo esaurirsi, nell'appendice al *Quaderno* come realtà non afferrata, occasione non vissuta, che lascia aperta la porta solo al rammarico e alla previsione del dolore onnipresente», *Id.*, *Mario Luzi*, *cit.*, p. 71.

Nel più vivo, nel più puro del sogno
 se cercavo di te mi si schiudeva
 l'interno di un dolore sconosciuto
 un segreto passaggio in cui svanivi,
 tu, il nulla, l'ombra desta e suscitata¹³⁵.

Ne discende che l'unica condizione residua della fruizione d'amore sia per Luzi quella della sublimazione: elusa l'ipotesi del possesso, il solo percorso coltivabile è una sorta di *amor de lonh* in assenza dell'amata. Fra sé e la donna il poeta interpone una misura incolmabile, di modo che ella gli si renda godibile in forza di un'estatica e dolorosa separazione dall'amato: *absens adest*. Il dialogo, se un vero dialogo c'è mai veramente stato, si fa allontanamento («a fingerti più viva e più remota»), in un distacco contemplativo che – come insegna la tradizione mistica –, evitando di dissolvere l'oggetto nell'immediatezza di un contatto che è anche distruzione, ne preserva l'integrità trasferendolo su un piano di rapporti più alto e diverso¹³⁶.

Sottratta alle coordinate della realtà, la donna sopravvive in una dimensione mitico-religiosa, ipostatizzata in una forma di immobile sacramentalità («Non mi venivi incontro, dimoravi nella tua grazia») che Scarpati fa risalire a modelli «teistici e magici», sostanzialmente estranei alla teologia cattolica, «per la quale la presenza eucaristica è effettuale, invece che simbolicamente allusiva»¹³⁷. Laddove la presenza dell'amata provocava un'ambigua commistione di esaltazione ed angoscia, la sua proiezione nel campo dell'assenza instaura paradossalmente una sospensione, una quiete emotiva: «Dove non eri quanta pace»¹³⁸. Ma questa mistica rarefazione, per cui la perdita è possesso, ha come ultima conseguenza, negata ogni modalità d'unione («Né memoria, né immagi-

¹³⁵ Spesso nel sonno buio, senza immagini, da *Quaderno gotico*, X, vv. 6-10, in *OP*, p. 143; della stessa lirica sono i vv. 2-3 citati appena prima.

¹³⁶ Il rimando al v. 12 di *Solo un labile soffio ha spento il fioco*, XI, *ibid.*, p. 144.

¹³⁷ Claudio SCARPATI, *Mario Luzi*, cit. p. 79; precedentemente riportato il v. 7 di *Ah quel tempo è un barbaglio di là dal gelo eterno*, XII, *ibid.*, p. 145.

¹³⁸ *Dove non eri quanta pace: il cielo*, da *Quaderno gotico*, XIV, v. 1 in *OP*, p. 147.

ne, né sogno»), la definitiva rinuncia all'inseguimento del fantasma, la sua espulsione finale: «eri caduta / fuori dell'esistenza»¹³⁹.

La protratta riluttanza alla definizione del personaggio e la costante tendenza a dislocarlo a un livello simbolico completamente scevro da determinazioni concrete, definiscono il punto d'arrivo e il limite, forse, della scrittura poetica di *Quaderno gotico*; al termine di questo viaggio d'amore articolato in quattordici componimenti – che equivalgono ad altrettante stazioni di una *via crucis* dell'affettività luziana – l'amore si precisa come un'occasione mancata, tanto di vita quanto di accesso a più interiorizzate e sofferte delucidazioni del vero. Dal momento che alla dinamica del contatto si sostituisce, infine, la riaffermazione dell'estraneità: «noi sediamo inconsapevoli / su due opposte rive», e l'«orizzonte della solidarietà tra gli uomini dopo la fine dell'odio» non si apre¹⁴⁰. Nell'*Appendice*, che costituisce una sorta di recupero mnemonico degli eventi distanziato nel tempo, Luzi può riesaminare la propria agostiniana "confessione", ampliandone i significati in un consuntivo della personale stagione ermetica che è al contempo una promessa poeticamente efficace:

La salvezza sperata così non si conviene
né a te, né ad altri come te. La pace,
se verrà, ti verrà per altre vie
più lucide di questa, più sofferte;
quando soffrire non ti parrà vano
ché anche la pena esiste e deve vivere
e trasformarsi in bene tuo ed altrui.
La fede è in te, la fede è una persona¹⁴¹.

Non è dato sapere con certezza se ci si trovi all'inizio di una *vita nuova* o a un esito, giacché «l'anima si tiene appena / che non frani nel suo vuoto / e si chiede stupita più che ansiosa / s'è quella

¹³⁹ *Ibid.*, nell'ordine vv. 10 e 13-14.

¹⁴⁰ Marco MARCHI, *Invito alla lettura di Mario Luzi*, cit., p. 42; tra parentesi i vv. 3-4 di *Di nuovo gli astri d'amore traversano*, da *Quaderno gotico*, III, in *OP*, p. 136.

¹⁴¹ *La notte viene col canto*, in *ibid.*, vv. 31-38, p. 152.

l'agonia ch'è in ogni inizio / o il termine di tutto»¹⁴². In ogni caso, si tratta di una cerniera tra il primo e il secondo Luzi, un intervallo che prelude a riconoscere l'altro e l'irriducibilità dell'esistenza. E così, la crisi dell'ermetismo si consuma: il mondo esterno non è più spettacolo dell'io, ma esiste in sé, nella concretezza dei fenomeni che compongono la vita¹⁴³. La realtà non è più soltanto un riflesso del pensiero, una presenza mentale, essa ha una voce autonoma, che «viene col canto». Le sue parole, virgolettate, dicono che la pace non giungerà da una verità astratta e incolore, ma da una pena concreta, dal suo esistere e trasformarsi. La fede va riposta nell'amore e nella vita.

¹⁴² *Di gennaio, di notte*, vv. 11-15, *ibid.*, p. 153; proprio *La vita nuova* è il titolo che N. Caranica dà al capitolo dedicato all'esegesi di *Quaderno gotico*: *Id., Capire Luzi*, pp. 139-175.

¹⁴³ Nel suo scritto *Letteratura come vita*, sintesi programmatica dell'ideologia ermetica, Carlo Bo sosteneva, appunto, che «ogni realtà per essere pienamente tale deve passare al vaglio dell'interiorità umana, che ne determina la misura e il valore», Lisa RIZZOLI – Giorgio C. MORELLI, *Mario Luzi*, cit., p. 37; cf. anche Anna PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, cit., p. 109.

La produzione poetica di Mario Luzi è ormai annoverata all'unanimità tra le più importanti e decisive dell'intero Novecento italiano ed europeo. E per la profondità e la carità con le quali ha saputo osservare e tradurre in parole di ineguagliabile spessore poetico la realtà magmatica e spesso tragica del vivere umano, al poeta fiorentino è stato riconosciuto un profilo di assoluta originalità nel vasto panorama della lirica contemporanea. Da sempre ritenuto "poeta cristiano", Luzi ha saputo ricavare dal proprio discepolato evangelico, niente affatto banale o una volta per tutte assicurato, ma sempre vivace se non dibattuto o inquieto, una riflessione vigile, costante e cordiale sulla vita, colma di stupore nel cogliere l'altissima dignità dell'uomo e della sua condizione di creatura fragile e dolente. Questo saggio vuole essere una convinta proposta di lettura della poesia di Luzi che, partendo dall'evidenza della sua dimensione profondamente religiosa e cristiana, mira a ricostruirne il cammino alla luce di questa identità, rilevandone i lasciti e le suggestioni, le ispirazioni e gli imprevisti, le fonti e le scritture ad essa collegate.

GIANNI FESTA, sacerdote domenicano, abbina l'insegnamento della Storia della Chiesa presso la Facoltà Teologica dell'Emilia Romagna (BO) a quello di Lettere in un Liceo milanese. I suoi interessi di studio e le sue ricerche vertono intorno a due capitoli della storia letteraria italiana: quella religiosa, nel cui ambito ha prodotto saggi di agiografia e di scrittura mistica femminile tra Medioevo e Rinascimento, e curato l'edizione di volgarizzamenti di provenienza domenicana, e quella della poesia del Novecento, con interventi su Luzi, Montale e Betocchi.

ISBN 978887094-841-7



9 788870 948417

€ 26,00

Edizioni Studio Domenicano - Sacra Doctrina
Via dell'Osservanza 72 - 40136 Bologna - ITALIA
Tel. 051582034 - Fax. 051331583
www.edizionistudiodomenicano.it

quadrimestrale - spedizione abb. post. - comma 20/C
L. 662/96 fil. BO