

DULCES MUSAE

Collana diretta da MARCO ARIANI e LUCA MARCOZZI

15



Direttori

Marco ARIANI
Università degli Studi Roma Tre

Luca MARCOZZI
Università degli Studi Roma Tre

Comitato scientifico

Lucia BATTAGLIA RICCI
Università di Pisa

Mario CHIESA
Università degli Studi di Torino

Simona COSTA
Università degli Studi Roma Tre

Anna DOLFI
Università degli Studi di Firenze

Alfredo PERIFANO
Université de Franche-Comté

Consiglio scientifico

Francesco BAUSI
Università della Calabria



Vai al contenuto multimediale

PAOLO RIGO

«L'INCANTAMENTO DEL
DOLCE STILNOVO»

Studi sui temi e i motivi della tradizione lirica in Mario Luzi





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it

info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVIII

Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it

info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20

00020 Canterano (RM)

(06) 45551463

ISBN 978-88-255-1323-3

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: marzo 2018

INDICE

<i>Premessa</i>	7
I. Metafora, allegoria e tradizione lirica tra ‘La barca’ e ‘Avvento notturno’	II
1.1. La barca e il mare, 14 - 1.2. Il testo-tessuto e lo sguardo sul mito, 22 - 1.3. L’io e la psicomachia, 25.	
II. Lo stilnovo	29
2.1. Le immagini di ‘Quaderno gotico’ tra numi tutelari e precedenti in prosa, 36.	
III. La metafora lirica nell’ultimo Luzi: una poesia della tradizione	47
3.1. La femminilità luziana: immagini di salvezza e rinnovamento, 47 - 3.1.1. <i>La donna-primavera: l’universale grembo</i> , 51 - 3.1.2. <i>L’Angelica luziana</i> , 65 - 3.2. La luce su di sé: il bisogno della luce nell’ultimo Luzi, 70 - 3.2.1. <i>La luce e la trasparenza</i> , 73 - 3.2.2. <i>L’ossimoro ombra-luce</i> , 76 - 3.2.3. <i>La luce, l’altezza, il simbolo dell’aquila</i> , 87 - 3.2.4. <i>L’occhio e la veste di luce</i> , 92 - 3.3. Il simbolismo dell’acqua: la continua metamorfosi, il gran mare d’essere, 103 - 3.4. <i>Le metafore e i simboli zoomorfi</i> , 118 - 3.4.1. <i>Gli uccelli</i> , 120 - 3.4.2. <i>I pesci</i> , 126 - 3.4.3. <i>Le pecore, il gregge ed il recinto</i> , 129 - 3.5. I colori: esempi di una cromaticità, 131 - 3.5.1. <i>Le caratteristiche dell’azzurro</i> , 132 - 3.5.2. <i>L’ossimoro azzurro-nero</i> , 135 - 3.5.3. <i>I colori e l’azione: i verbi</i> , 137.	
IV. Dante e Luzi: riflessioni attorno a un fenomeno critico	141
<i>Indice dei nomi</i>	155

Premessa

*Il volume è dedicato a mia madre
senza la quale non sarebbe mai
stato pubblicato*

Circa trent'anni fa Giovanni Pozzi, in un famoso saggio¹ comparso nella *Letteratura Italiana* diretta da Alberto Asor Rosa, lamentava la mancanza di studi adeguati in Italia sul tema della topica (e aggiungerei della metaforica); ancora oggi la situazione appare quasi del tutto immutata. Questa sorta di *débâcle* della critica nostrana è facilmente riconducibile alla particolare storia ideologica e letteraria influenzata dall'egemonia stilistica viva nell'accademia italiana che, solamente negli ultimi decenni, si è cercato di superare. Non è un caso che, rispetto al resto d'Europa, contributi immortali come quello di Ernst Robert Curtius o analisi perentorie e approfondite su un aspetto particolare di una o più metafore – si pensi agli studi dedicati alla ricerca di forme di metafore assolute di Hans Blumenberg² – vennero tradotti in Italia solo sul finire del secolo scorso. Inoltre, sebbene negli ultimi anni siano stati pubblicati articoli o volumi più che degni di nota,³ analisi della “metafora” in autori a noi recenti non hanno lasciato una traccia

1. G. POZZI, *Temi, tòpoi e stereotipi*, in *Letteratura italiana. Le forme del testo*, I, Torino, Einaudi, 1984, pp. 391-439.

2. E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e medioevo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992; H. BLUMBERG, *Per una leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, Bologna, il mulino, 1981; ID., *Naufragio con spettatore. Paradigmi per una metafora dell'esistenza*, Bologna, il mulino, 1985; ID., *Paradigmi per una metaforologia*, Bologna, il mulino, 1960; P. RICOEUR, *La metafora viva*, Milano, Jaca Book, 1971.

3. Si può rimandare al saggio *La metafora in Dante*, a cura di M. Ariani, Firenze, Olschki, 2009 e a U. ECO, *La metafora nel medioevo latino*, «Quaderno di Doctor Virtualis», 3 (2004), pp. 35-75; entrambi i testi lamentano le stesse mancanze qui ribadite. Importanti lavori come quello di E. RAIMONDI, *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1977 o come quello di G. VELLI, *Petrarca e Boccaccio: tradizione, memoria, scrittura*, Padova, Antenore, 1995², sembrano, rispetto alla storia critica italiana, splendidi casi isolati.

rilevante nel panorama critico italiano. Questo il quadro sintetico che risulta piuttosto sorprendente considerato che in alcuni casi il *tropo* è stato riconosciuto come la marca distintiva, centrale e innovativa, del linguaggio poetico di particolari autori (si ricordino a tal proposito le parole di Gianfranco Contini sulla potenza delle metafore di Clemente Rebora).⁴ In definitiva, studi che si interessassero alla componente del linguaggio poetico in questione (unico elemento davvero e paradossalmente invariabile, laddove gli altri quali la metrica, ma soprattutto i temi e le forme hanno subito variazioni derivate da gusti e tendenze) in sé per sé sono sempre mancanti. In questa monografia, lavorando sulle immagini, si vuole offrire un'analisi di alcune opere poetiche di Mario Luzi – precisamente *La barca*, *Avvento notturno*, confrontate nel primo capitolo, di *Quaderno gotico* e, quindi, i volumi afferenti al sistema de *Fraasi della luce nascente*⁵ – fatte reagire con la tradizione poetica delle origini e con il sistema immaginifico che secoli di letteratura crearono e trasmisero:⁶ che Luzi fosse un attento lettore di Dante, di Francesco Petrarca, e di autori “minori”, come Guido Cavalcanti, non è certo una novità (anzi, l'ultimo capitolo di quest'opera è stato scritto con l'intenzione di offrire una riflessione sull'ampia bibliografia relativa alla materia in questione). Ma, sicuramente, la letteratura antica – evocata e radunata nel titolo sotto l'impropria etichetta di Stilnovo – segnò per

4. Una violenza linguistica tesa «alla rappresentazione dell'azione piuttosto che alla descrizione» [G. CONTINI, *Clemente Rebora*, «Letteratura», 7 (1937), pp. 114-53: p. 122].

5. Il capitolo *Metafora e allegoria tra 'La barca' e 'Avvento notturno'* è stato pubblicato per la prima volta su «Critica Letteraria», XLIII (2015) 1, pp. 157-74, qui appare ampiamente rimaneggiato. Il secondo saggio *La formalizzazione di una poetica pura: il caso di 'Quaderno gotico'* è apparso in forma diversa su «Italian Poetry Review», 10-11 (2015-2016), pp. 417-32; il paragrafo sul simbolismo relativo al mondo equoreo è stato raccolto, ma ampliato, nel volume «In lontane chiarezze». *Studi per Mario Luzi (con alcuni inediti)*, a cura di P. Rigo e L. Toppan, Roma, Aracne, 2018, pp. 141-161, con il titolo *Mille fiumi e un'acqua. L'immaginario equoreo di Mario Luzi*. Il resto dei lavori è qui pubblicato per la prima volta, sebbene essi risalgano a un periodo di studi lontano (al 2011). Vorrei, inoltre, precisare che all'epoca, ormai sette anni fa, avevo scelto di interessarmi alle ultime opere della produzione di Luzi proprio per il diffuso interesse da parte dell'autore nei riguardi della ricerca dell'essere divino e della sua luce. In questa fase, Luzi adottò, almeno dal mio punto di vista, una scrittura difficile forse, data proprio la complessità dell'operazione metaforica più interessante per il tipo di contributo che propongo. È del resto logico pensare che la complessità dell'argomento trattato comporti uno sforzo poetico-rappresentativo maggiore e, quindi, un maggiore utilizzo della metafora, mezzo descrittivo per eccellenza della poesia.

6. Non sarebbe, forse, possibile presentare un lavoro che percorra tutto il *modus operandi* metaforico dello stesso. È, infatti, logico pensare che la vastità del *corpus* non permetterebbe un'analisi sufficientemente approfondita di quanto potrebbe invece portare un'analisi meno ampia ma più attenta ad alcune particolarità.

Luzi il ritorno a una poesia più pura, propria, intima e capace di aprirsi al mondo con un linguaggio che se va riconosciuto come originale, di certo guarda al passato. Un passato che cercherò di rilevare, fin dove possibile, evidenziando le varie ispirazioni, i tanti riferimenti, o le opere da cui l'autore trasse spunto. Offrirò, quindi, un'analisi del meccanismo poetico delle figure retoriche più presenti in gran parte dell'opera luziana.

Nel licenziare questo volume non posso che rivolgere un sentito ringraziamento a Marco Ariani e a Luca Marcozzi prima di tutti: due grandi guide che ho avuto la fortuna di incontrare nel mio percorso di studioso. Un altro sentito saluto è indirizzato poi ai membri del comitato scientifico della collana che hanno accolto con entusiasmo questo mio lavoro. Vorrei anche fare menzione di tanti amici "luziani" quali Katia Migliori, Paola Cosentino, Noemi Corcione, Elisa Tonani, Stefano Verdino, Daniele Piccini, Dario Marcucci, Alberto Comparini, Paola Baioni, e ancora Emiliano Ventura, Francesca Tomassini e Monica Venturini. Infine, un ultimo e sentito "grazie" è rivolto a Laura Toppan, instancabile amica e preziosa interlocutrice di ogni progetto novecentesco.

Roma, 20 novembre 2017

Metafora, allegoria e tradizione lirica tra 'La barca' e 'Avvento notturno'

La barca e *Avvento Notturmo* sono le uniche due prove luziane in poesia a essere state composte prima della Seconda Guerra Mondiale. Si tratta di dati quasi scontati e facilmente dimostrabili: infatti, se *La barca* fu pubblicata per la prima volta nel 1935, *Avvento notturno* trovò la via del torchio solo all'indomani del coinvolgimento italiano nel conflitto ma i testi che compongono la raccolta risalgono evidentemente a tempi precedenti. Entrambe le opere hanno in comune alcune immagini ricorrenti che si cercherà di analizzare, e che costituiscono una sorta di sistema allegorico: nelle due raccolte, infatti, gli elementi narrativi di un singolo testo si riflettono nella costruzione dell'opera e ogni immagine assume una dimensione topica, diviene, in pratica, una parte imprescindibile di un'analisi completa.

All'unità della ricerca vige il presupposto secondo cui quando un elemento è ricorrente tra testi diversi (e tra opere diverse) non stupirà rilevare come il grado di figurazione e il significato che lo stesso incarna aumentino in maniera esponenziale rispetto al singolo testo, creando, quindi, una rete fitta di figurazioni poetiche. La scelta delle due raccolte non è casuale ma dettata dalla particolare età storica: anni talmente tesi da un punto di vista politico e sociale, che dovettero per forza di inerzia generare, nei poeti impegnati al tempo, una tensione della parola del tutto unica. Inoltre, storicamente parlando, non vi era la possibilità di un'espressione chiara e decisa che si ponesse in direzione opposta ai vari regimi; e non è un caso che in questo periodo le migliori prove (come quelle degli autori identificati poi come ermetici, oppure i testi dotati di potenza visionaria, sul tipo di Dino Campana, o le raccolte

dense di forte valenza mistica di Clemente Rebora) facciano sempre riferimento a un “altro”, a una dimensione lontana, diversa (e magari espressa attraverso una lingua attenta al passato).

Ma la scelta delle due raccolte è causata anche da un altro dato: il genere lirico, per via della sua capacità traspositiva unica, rappresenta per ogni tipo di esperienza vissuta negli anni di guerra il luogo perfetto su cui aprire, con risultati per nulla scontati, le finestre dello «strato semiotico»¹ dell'esperienza, della memoria, della coscienza di tutti i componenti della generazione italiana (ed europea), impegnata a sacrificarsi, e a perdersi, in qualsivoglia fronte. Per quanto concerne Luzi si potrebbero riconoscere degli elementi fissi riflessi in forme variabili che nel lunghissimo percorso lavorativo dell'autore² si conformano più precisamente come veri e propri “motivi”.³

Un esempio calzante del concetto è rappresentato dalla sfera equorea,⁴ come si vedrà meglio nel terzo capitolo: *frame* primegenio e significativo fin dall'opera d'esordio, dove accenni all'ampia immagine marina sono presenti in ben quattro titoli su un totale di ventiquattro componimenti.⁵ Il bacino figurativo dell'immaginario diventa tanto

1. L'espressione di J. LOTMAN, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, trad. it. di C. Valentino, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 38, viene usata dal filosofo proprio per indicare l'esperienza bellica come un momento particolarmente proficuo per la creazione poetica.

2. Si ricordi che la prima opera poetica è del 1935, l'ultima raccolta, esclusi i testi postumi, è del 2004.

3. Per la definizione di motivo in Luzi cfr. E. GIACHERY, *Il motivo della luce*, in *Luzi cantore della luce*, a cura di S. Verdino, Assisi, Cittadella, 2003, pp. 92-123.

4. Sull'evoluzione del concetto di “tema” cfr. D.M. PEGORARI, *Dall'“acqua di polvere” alla “grigia rosa”. L'itinerario del dicibile di Mario Luzi*, Fasano di Brindisi, Schena, 1994.

5. Volendo esplorare le occorrenze per singoli lemmi afferenti alla sfera equorea, si può far riferimento al volume di A. NEIGER, *Il poeta e la parola: concordanze de La barca di Mario Luzi*, Perugia, Università italiana per stranieri, 1983. Riducendo il raggio della lente di focalizzazione sul solo lessico significante il mezzo della navigazione presente nella raccolta d'esordio si noterà come è attuata la preminenza accordata all'ampiezza di significazione dell'imbarcazione: due navi («le navi inclinano il fianco», *L'immensità dell'attimo*, v. 14, p. 31; «le navi guerriere», *Il mare*, v. 2, p. 33), un'occorrenza per velieri («e velieri folli da' cupidi viaggi», *La sera*, v. 18, p. 33), una per vascelli («Dal fondo dei mari i vascelli si faranno un'erba», *Alla primavera*, v. 1, p. 21), due per vela/e («una vela umida di destino / chiede a noi un porto profondo», *Serenata di piazza d'Azeglio*, v. 23, p. 14; e quelle importantissime, per via della presenza di una navigazione mentale che suppone anche uno smarrimento, di *Primavera degli orfani*, v. 4, p. 24: «l'errore / del mare ove pencolan l'onde / e le vele senza colore»); sono presenti poi diverse barche («Le barche scendon lungo i fiumi rosa», *Fragilità*, v. 13; «oscillanti / barche al silenzio dei porti» *La sera*, v. 4, p. 32), e naturalmente la famosa barca «dalla quale si vede il mondo», v. 13 di *Alla vita*, p. 29. Tutte le poesie di Luzi, a meno di diversa indicazione sono citate da M. LUZI, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di S. Verdino, Milano, Mondadori, 1998.

tema calzante nelle raccolte di *Fraasi della luce nascente* (si possono ricordare poesie dove il motivo è praticamente esposto, come nel caso di *Nel mare del non dormito sonno* o *Mare, Mare sempre presente* e *Fiume da fiume*)⁶ quanto elemento dominante; condizione, quest'ultima, accorsa attraverso concretizzazioni naturali come il grande «pesce sovrano» nelle stesse raccolte.⁷ Ma tale elemento assume anche la funzione di atto figurativo, infine, utile a rappresentare e a significare addirittura la vita o la poesia stessa.⁸ Visto che questi elementi sono sottoposti a delle vere e proprie mutazioni negli anni, e assumono di volta in volta funzioni diverse, sarebbe piuttosto riduttivo considerarli esclusivamente alla pari di ripetizioni o fatti meccanici. La loro caratteristica evolutiva, la loro potenza espressiva – quest'ultimo è un attributo principale della lirica luziana⁹ – smentiscono una categorizzazione diminutiva dei tropi; in altre parole, appare chiaro che per una poetica¹⁰ complessa l'azione retorica di alcuni particolari temi non può essere riconosciuta valida esclusivamente e solo all'interno di una dimensione descrittivo-figurativa. L'operatività dell'*actio* retorica smaschera tale possibilità mentre crea il carattere distintivo d'una fenomenologia narrativa e ontologica. Tale componente è perfettamente in grado, quindi, di proiettare la sfera letteraria in un altro luogo distante dalla realtà più immanente e fisica; realtà a cui i secondi elementi della forma-metafora,

6. La sezione è formata da *Per il battesimo dei nostri frammenti* (1985), *Fraasi e incisi di un canto salutare* (1990) e *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (1994).

7. *Nel mare del non dormito sonno*, v. 42, in *Fraasi e incisi di un canto salutare*, p. 758. Sulla figura del «pesce sovrano» si è aperta una delicata questione esegetica – su cui si tornerà nel corso del volume – ben riassunta da S. VERDINO, *Note all'opera poetica*, in M. LUZI, *L'opera poetica*, cit., p. 1695.

8. Nel volume M. LUZI, *Spazio stelle voce: il colore della poesia*, a cura di D. Fasoli, Milano, Leonardo, 1992, p. 68, dopo aver affermato che «la sua acqua è quella dei fiumi», Luzi ne ribadiva l'importanza strutturale in rapporto con la parola: essa era infatti mutevole come l'acqua e «quasi a confermare la molteplicità e la mutevolezza che vedo in ogni aspetto del vivente anche la mia immagine mi si trasforma e mi sembra riflessa più da un'acqua scorrevole che da uno specchio costante. Il mutamento, la metamorfosi». Sull'elemento equoreo, e in particolare i fiumi, in Luzi cfr. M. MARCHI, *Fiumi di Luzi*, «Rivista di letteratura italiana», XXXII (2014), 3, pp. 174-84.

9. Sulla metafora in Luzi cfr., per ora, M.A. GRIGNANI, «Seme»: *Eclissi della Metafora*, «Nuova Corrente», 54 (2007), pp. 283-96.

10. Per la poetica luziana, si rimanda a M. RABAIOLI, *La teoria poetica di Mario Luzi*, «Enthymema», 12 (2015), pp. 303-17. Il saggio, anche se breve, è molto utile per la bibliografia riportata. Si veda anche: G. LANGELLA, *Ricognizioni, ipotesi, epifanie. Sull'epistemologia poetica di Mario Luzi*, in *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste*, a cura di P. Baioni, D. Savio, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2014, pp. 75-90.

i *vehicle*, rimanderebbero all'infuori della creazione poetica per singole caratteristiche o tessere di significato.

Il sostrato semantico su cui Luzi opera gode di una specifica quasi unica nel panorama italiano del Novecento: l'attenzione a una *dispositio*¹¹ retorica precocemente attenta al richiamo interno (l'autore giungerà fino al recupero di forme liriche perdute, vere e proprie rappresentazioni ascetico-misteriose),¹² e attuata attraverso immagini specifiche, modulò la conduzione di un senso complessivo e restituisce la marca di ogni cognizione, se non allegorica, perlomeno allegoretica.¹³

1.1. La barca e il mare

La raccolta poetica *La barca*, stampata per Guanda nel 1935, raccoglie una ventina di componimenti. Il titolo del volume è desunto da alcuni versi della famosa poesia *Alla vita*, la cui fortuna è emblematica: infatti, il testo viene citato in qualsiasi manuale di letteratura italiana, o antologia poetica del Novecento;¹⁴ e segna, ormai, per via di una convenzione dal carattere più vulgativo che fatturale, l'adesione – o, per l'alcuni, la fondazione da parte¹⁵ – di Mario Luzi all'Ermetismo. La celebre

11. La figura è stata riconosciuta dai critici di settore come il carattere principale e distintivo tra le opere compilative e le forme e strutture complesse, cfr. N. SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Milano, Mondadori, 2005, in particolar modo si presti attenzione alle pp. 15-33, si ricordi che, secondo lo studioso, «la disposizione degli enunciati» anche quelli minimi «determina la loro reciproca relazione» (ivi, p. 19). Nello specifico della materia luziana assai importante il contributo di S. VERDINO, *Luzi e il libro di poesia*, «Lettere italiane», 1 (2005), pp. 21-35.

12. Basti l'esempio del *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (1994) al quale si potrebbe accostare senza troppe difficoltà la versificazione su commissione papale (altro tratto desueto) della *Via Crucis*, poi pubblicata: M. LUZI, *La Passione. Via crucis al Colosseo*, Milano, Garzanti, 1999.

13. Per riscontri allegorici in Luzi è ancora valido il lavoro di G. PIANIGIANI, *Simbolo e allegoria in Luzi*, «Allegoria», n.s., III (1991), 7, pp. 144-61; a differenza di questo pur validissimo intervento intendiamo concentrarci sulla “traccia” strutturale dell'allegoria.

14. La poetica di Luzi viene definita «in un'assenza e distanza totali dalla realtà contingente» (*Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 2011²⁶, p. 649).

15. Questione complessa quella delle vicende dell'Ermetismo; basti per ora citare alcuni tra i contributi più importanti sulla faccenda (su cui poi si tornerà): F. FLORA, *La poesia ermetica*, Bari, Laterza, 1936; M. APOLLONIO, *Letteratura dei contemporanei*, Brescia, La Scuola, 1956, per il quale Luzi è il primo rappresentate di «un'“ars nova” delicatamente consapevole di sé nei suoi stessi ricordi» (p. 138); S. RAMAT, *L'Ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969; D. VALLI, *Storia degli ermetici*, Brescia, La Scuola, 1978; S. AGOSTI, *Luzi e la lingua della “verità”: dal «Canto salutare» ad «Avvento notturno»; Luzi e il Femminile*, in ID., *Poesia italiana contemporanea*, Milano,

corrente fu individuata e denominata in questo modo da Carlo Bo in un ancor più famoso saggio del 1938.¹⁶ Si tratta, come noto, di dati ben conosciuti. Il tempo – come si può notare – che passa tra la *Barca* e il saggio di Bo, fino alla successiva opera di Luzi, *Avvento notturno*, che comprende ventotto poesie scritte tra il 1935 e il 1939, è piuttosto stretto.

Come ricorda lo stesso Bo, l'esordio letterario di Luzi avvenne

dopo la grande stagione della lirica italiana, incominciata in qualche modo col D'Annunzio dell'*Alcyone*, ma che poi si è radicata e centrata sulle grandi figure di Ungaretti e di Montale, e quindi la poesia di Luzi appariva già in tutta la sua originalità.¹⁷

L'originalità luziana a cui fa riferimento Bo – il perno del valore della poesia dell'autore (valorizzata in modo sintetico ma esaustivo anche da Giorgio Caproni)¹⁸ – dovrebbe essere riconosciuta, o almeno così sembra dalle ipotesi dell'imminente studioso, in quella atmosfera di ricerca, di superamento dell'angoscia, della precarietà e della pericolosità dei tempi contemporanei che la poesia del fiorentino – sempre secondo il pensiero di Bo – attualizzava in una sorta di rovesciamento temporale e spaziale. Luzi, rivolgendosi al luogo tranquillo della campagna, si distanziava dalla società presto invischiata dai deliri della Seconda Guerra Mondiale. Il programma letterario, dalla marca spiccatamente sociale, sebbene elusiva, si ravvisava tra i versi della poesia *Alla Vita* mentre trovava una concretizzazione tematica e materiale nella figura della barca (il testo è qui proposto nella sua interezza):

Amici ci aspetta una barca e dondola
nella luce ove il cielo s'inarca
e tocca il mare,

Bompiani, 1995, pp. 11-42; e, infine, *L'Ermetismo e Firenze*. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 27-31 ottobre 2014), 2 voll., a cura di A. Dolfi, Firenze, Firenze University press, 2016.

16. C. BO, *Letteratura come vita*, «Frontespizio», n. 9, settembre 1938, ora in ID., *Letteratura come vita*, a cura di S. Pautasso, prefazione di J. Starobinski, con una testimonianza di G. Vigorelli, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 3-16.

17. C. BO, *La barca*, in ID., *Scritti su Mario Luzi*, a cura di S. Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1998, p. 15.

18. Come risaputo, il primo recensore di Luzi fu l'altro amico-poeta Caproni: cfr. G. CAPRONI, *Poesia d'un uomo di fede*, in «Il popolo di Sicilia», 29 novembre 1935 (in ID., *Prose critiche*, a cura di R. Scarpa, Torino, Aragno, 2013, I vol., pp. 19-22, a p. 21).

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 potremmo 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 procede
intrepida, un sospiro profondo
dalle foci alle sorgenti;
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 per tutto par nato da quella.

La maggioranza degli interventi critici sul testo¹⁹ si è concentrata sul valore di distacco, di distanza dalla realtà, presente nella metafora alla base del componimento. L'imbarcazione è stata riconosciuta, quindi, esclusivamente alla pari di un mezzo di allontanamento dal mondo e dalla terra in senso fisico. Relativamente alla seconda delle strofe che compongono la poesia, Pier Vincenzo Mengaldo scrisse:

La poesia si dà come conoscenza per cifre e barlumi, *per speculum in aenigmate*, dell'essenza trascendete del mondo, ma a patto di farsi essa stessa trascendenza e ritualità, in un'assenza e distanza totali dalla realtà contingente e dalla storia

19. L'attenzione critica è sempre vivissima; molti contributi verranno citati nelle pagine che seguono. Ricordiamo anche il pregevole (e originale) saggio di J. BAETENS, «Toccata» de Mario Luzi. *Quelques propositions pur une lecture formaliste*, «Esperienze letterarie», XVII (1992), 4, pp. 19-28.

che divengono quasi scomparsa del soggetto medesimo («Amici dalla barca si vede il mondo»)²⁰.

La dimensione della scomparsa dell'io molto spesso è stata oggetto di discussione: per esempio, fu riconosciuta alla pari del segnale di una fluitante metamorfosi nell'itinerario dell'*agens* stando all'interessante intuizione di Stefano Agosti.²¹ Nonostante sia stato possibile scorgere una componente teologica (una componente massimamente indirizzata su un vettore dalla natura più accentuatamente mistica) nel dettato poetico di *Alla vita*, si è concessa assoluta importanza e relativa enfasi principalmente alla seconda strofa; e, quindi, al senso di distacco dal mondo innegabilmente presente nei versi che compongono la stanza, riducendo, dunque, così la portata del componimento.

È fuor di dubbio che il soggetto, l'io poetico, scompaia completamente già nel primissimo tempo del verso d'esordio (Luzi, infatti, si fa parte di una moltitudine che sembra essere posta in attesa) ma il movimento del mezzo "barca" sembra rivolgersi, più che nella scia di una sorta di spostamento-allontanamento dalla realtà, verso un innalzamento il cui fine ultimo è il divino: già Antonio Iacopetta, a proposito del tema centrale della poesia, parlava di «una voce che trova per un attimo [...] il bagliore dell'Assoluto».²² A riprova della necessità di un'analisi più complessivamente attenta ai caratteri teologici del passo è il nesso lessicale luce-cielo-mare che si dipana nei versi di *Alla vita* e che, per sua natura, è legato a dogmi dalla portata transutiva-eucaristica. Lo stesso volo delle «creature pazze ad amare» (in cui vi è un sottile richiamo al *topos* dell'amore-follia provenzale) altro non può sembrare che un tentativo – tutto dantesco – di giungere fino alla *visio* del volto di Dio. Secondo una prospettiva di correlazione tematica – il cui punto di forza lessicale potrebbe essere *Par.*, XX 95: «da caldo amore e da viva speranza» (ma il termine "caldo" consta di una quindicina di occorrenze nella cantica per eccellenza della *visio*) – attraverso il viaggio *omni-visivo*, messo in parallelo con *Par.*, XXVII 79-84, si origina una

20. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 649.

21. «La tendenziale soppressione dell'io attuata attraverso l'eliminazione del pronomi di prima persona [cui] corrisponde, sì, il subentro della terza, maschile o femminile, però, generalmente, con sospensione, per lo meno iniziale, della referenza» (AGOSTI, *Luzi e la lingua 'della verità': dal 'Canto salutare' ad 'Avvento notturno'*, cit., p. 23).

22. A. IACOPETTA, *Luzi: una partita a dadi*, in ID., *Costanti e varianti nella poesia italiana del Novecento*, Roma, Bonacci, 1988, p. 143.

visione complessiva, sebbene fugace – e costretta alla necessità del volo per i passeggeri della barca di Luzi –, del creato e del divino.

L'io di Luzi sembra essere impegnato in una sorta di introspezione, assunta, però, attraverso il mondo esteriore. Un'esperienza paradossale del Sublime che si risolve su uno sguardo che è sì fuori dal tempo tangibile e umano ma che è – e non potrebbe essere altrimenti – proiettato verso l'essenza intellegibile. Solo se si riconosce in Dio la destinazione finale si può scorgere una completezza totale del proprio essere, proprio come accade, del resto, nel *Paradiso* di Dante. Tirando le fila, dietro il mezzo della barca si nasconde non una metaforica dell'allontanamento dalla terra ma un'allegoria sincretica che opera la propria sintesi su due luoghi danteschi: sul modello della navicella dell'intelletto di *Purg.*, I,²³ e sulla suggestiva immagine dell'angelo nocchiero (del «vasello snelletto e leggero», v. 43) del II canto del *Purgatorio*. Questo secondo luogo, forse, tenendo presente che la lettura giovanile della *Commedia* era avvenuta sui fascicoli numerati della Nerbini,²⁴ potrebbe aver mosso un certo grado di ispirazione in Luzi, anche per via dell'immagine della *navigatio* angelica delle anime (“quadro centrale” del canto nell'edizione fiorentina).²⁵

23. Per una valida e completa summa della questione cfr. S. FINAZZI, *La «navicella» dell'ingegno: genesi di un'immagine dantesca*, «Rivista di studi danteschi», X (2010), 1, pp. 106-26. Per l'immaginario equoreo nella tradizione italiana si veda, invece, A. BOCCIA, *La metafora nautica nella poesia duecentesca e nel primo Dante*, «Bolletino di Italianistica», V (2008), 2, pp. 7-23, al quale si rimanda per l'ampia bibliografia, mentre per la diffusione della metafora nautica nel Novecento mi permetto di rimandare al mio contributo P. RIGO, *La metafora nautica e la 'traditio' nel Novecento*, «Scaffale Aperto», 3 (2012), pp. 79-97.

24. Ricorda Luzi che la ricezione della figura di Dante, inteso ancora all'altezza de *La barca* (1935) come «personaggio endemico» a «Firenze», era «presente nella memoria collettiva, anche attraverso delle dispense, un po' come gli attuali fumetti, fra cui ricordo le Nerbini che riassumevano il viaggio dantesco, questa avventura» (M. LUZI, *Dante mio contemporaneo*, in M.S. TITONE, *Cantico del Novecento. Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*. Presentazione di G. Luti, Introduzione di M. Marchi, Firenze, Olschki, 2001, p. 201). Le “Nerbini” di Luzi furono una fortunata pubblicazione periodica dell'omonima casa editrice, coordinate tra il 1909 e il 1940, dell'opera di Dante illustrata: *La Divina Commedia. Con nuovi quadri illustrativi a colori di Tancredi Scarpelli e con la volgarizzazione in prosa del prof. M. Manfredini* (edizione che è stata visionata ma che non mi è possibile riprodurre). Una trentina di fascicoli settimanali e con un centinaio di illustrazioni intercalate nel testo.

25. Così forse si può spiegare in maniera più agile lo sguardo sul mondo della seconda strofa: «Amici dalla barca si vede il mondo», v. 13, *La barca*, p. 29. L'edizione della Nerbini, a quanto mi risulta, è la prima ristampa strutturata dei fascicoli degli anni della prima metà del Novecento. Il quadro di *Purg.*, II, è a p. 155, e rappresenta una grande nave che sembra venire dal sole, affollata di anime e guidata dall'angelo nocchiero. Anche altre sono le immagini equoree: il quadro centrale di *Inf.*, III, e alcune occasioni in cui a fine di canto vi è un'illustrazione

Il desiderio-intelletto del poeta Dante è teso verso la conoscenza del divino, allo stesso modo il distacco dal mondo di Luzi prende corpo da una situazione simile: necessità, desiderio e bisogno di appagamento operano insieme. In tempi recenti è stato notato che «la poesia ermetica conosce il disgusto della banalità del reale ed anela ad un corpo celeste, puro, innocente, come nelle visioni dei grandi mistici»;²⁶ a questa dimensione mistica comune nel Novecento servivano le parole di un predecessore che non poteva non essere Dante.²⁷

Il rapporto tra Dante e Luzi veniva notato prontamente già da Giorgio Caproni, che in una sua recensione del 1964 scriveva:

Luzi è riuscito per primo a donarci in queste pagine impegnate fino all'osso un anticipo di quella che potrebbe essere una "commedia" d'oggi, affrescando quasi una sua discesa nell'erebo del nostro *essere qui e ora e così* (ma sempre in rapporto con l'essere in assoluto e con la storia).²⁸

Ma ciò che è sfuggito a Caproni (lo si perdonerà più che a sufficienza) è il ruolo della metafora nel tessuto luziano: essa non è semplicemente la trasposizione di un'immagine che vorrebbe esprimere il processo delicato di un'iniziazione riservata a pochi intimi – concetto che pur vive attraverso la nutritissima e selettiva aggettivazione – atta a innalzare chi con Luzi si trovava nella "barca" per visionare il mondo, ma la metafora dell'*auctor* è in grado di donare anche un accesso a qualcosa di inconoscibile (come avveniva per Dante).²⁹ Luzi concretizza una necessità metaforica, dove l'evento è descritto in termini impropri

(difficilmente riconducibile al testo originale) di una navigazione in acque tempestose (*Inf.*, X, p. 50; *Inf.*, XIX, p. 86; *Purg.*, XVII, p. 218).

26. D. IANNACO, *La "poesia sacra" di Mario Luzi da "La Barca" a "Sotto specie umana"*, «Forum Italicum», 1 (2006), pp. 133-46, p. 133.

27. Insieme, forse, con talune forme dello Stilnovo, infatti, mi sembra che il nesso erba-acqua spesso presente in Luzi possa essere fatto derivare dalla lettura di Guido Cavalcanti: il grande amico di Dante era molto attento all'immaginario naturale (la stessa donna di Cavalcanti ha il pregio di "verzura"). Luzi, come risaputo, apprezzò particolarmente la poesia – definita addirittura "pura" dallo stesso autore del Novecento – del lirico innamorato della morte, cfr. M. LUZI, *Sulla poesia di Guido Cavalcanti*, in Id., *L'inferno e il limbo*, Firenze, Marzocco, 1947, pp. 45-52 (saggio su cui si tornerà meglio nel prossimo capitolo).

28. G. CAPRONI, "Nel magma" di Mario Luzi, «La Nazione», 10 marzo 1964, ora in Id., *La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996, p. 173.

29. Ormai è quantomeno riconosciuto il «rapporto intenzionale» tra i due: cfr. L. GATTAMORTA, *Stilnovismo e dantismo di Luzi: da La Barca a Quaderno gotico, «L'Alighieri»*, 19 (2002), pp. 25-51, p. 28, poi in EAD., *La memoria delle parole. Luzi tra Eliot e Dante*, Bologna, il mulino, 2002.

perché in parte esso stesso è improprio; dunque, l'evento vive nella sua natura paradossale, letterale e tradizionale di *adynaton*.

Una studiosa esperta della materia e molto attenta al rapporto tra Luzi e Dante, Lorenza Gattamorta, sembra essere convinta di riconoscere nei versi proemiali di *Alla vita il topos* della *navigatio* inteso «stilnovisticamente, come esperienza poetica e di amicizia»; naturalmente, secondo questa ipotesi, se si deve riconoscere un possibile rimando dantesco, esso sarà da scorgere nell'immortale sonetto *Guido, i' vorrei che tu e Lapo e io*. Sebbene il giudizio di Gattamorta sia ampiamente condivisibile, soprattutto per una consistenza formale del dettato lessicale (come vedremo meglio nel prossimo capitolo), la funzionalità della barca luziana è in parte diversa da quella attuata dal «vascel» dantesco: entrambi sono elementi magico/irreali ma mentre l'imbarcazione di Dante svolge una funzione esclusivamente iniziatica, il cui scopo è l'esaltazione di una poetica dall'obiettivo (e dal motivo) principale legato a filo doppio all'amore passionale, nella navigazione celeste di Luzi è assente, anzi, praticamente negato ogni elemento terreno (l'amore è, infatti, solo di derivazione divina).

Il volo della barca di Luzi non è esclusivamente indirizzato, quindi, verso «un mondo irrealo o comunque lontano dai tormenti terreni»³⁰ ma teso verso una conoscenza del divino, dell'origine, della sorgente, di una sorgente muta perché in parte inascoltata.³¹ È lo stesso Luzi a parlare di «un senso [...] *la cui* aspirazione diffusa e perenne a ritrovare la fonte della vita».³² Su quest'aspirazione deve aver giocato fortemente la concezione teologica apofatica della natura divina sempre più importante con il trascorrere degli anni per l'autore, il quale fu attentissimo alle questioni e alle letture filosofiche.³³

30. Ivi, p. 107.

31. Non si può che rimandare allo splendido saggio di N. CORCIONE, *Voce e silenzio nel primo Luzi*, «Critica letteraria», XXXV (2007), 135, fasc. II, pp. 345-66.

32. M. LUZI-S. VERDINO, *La porta del cielo, conversazioni sul cristianesimo*, Milano, Fabbri, 1997, p. 114.

33. Si pensi all'apertura di *Frase e incisi di un canto salutare* (1990), posta sotto la dogmatica filosofia dello Pseudo-Dionigi Areopagita dei *Nomi divini*: «Poiché da un solo amore ne abbiamo dedotti molti», come si legge nell'epigrafe al volume. Non è un caso che proprio negli anni Ottanta Luzi si impegnò nella riscoperta della filosofia: per Stefano Verdino si tratta di un decennio «di rinnovato incontro con il mondo del pensiero sia attraverso la rilettura leopardiana e del Leopardi "filosofo" [...], sia per le letture e colloqui con autori contemporanei», in S. VERDINO, *Mario Luzi. Tre note (1988-1989)*, «Quaderni del '900», 17 (2017), pp. 165-72, p. 165 [Numero monografico: *Mario Luzi poeta del Novecento. Modernismo, lirica, ermeneutica*, a cura di A. Comparini].