

Luzi da Leopardi a Dante

Stefano VERDINO¹
Università di Genova

Recibido: 24/02/2011
Aceptado: 15/05/2011

RIASSUNTO

Il saggio esamina il rapporto tra Mario Luzi e due importanti modelli della sua poesia (Leopardi e Dante), attraverso l'analisi di testi critici e di alcune poesie.

Parole chiave: Luzi, Dante, Leopardi, poesia, influenza.

Luzi from Leopardi to Dante

ABSTRACT

The essay discusses the relationship between Mario Luzi and two major patterns of his poetry (Dante and Leopardi), through analysis of critical essays and some poems.

Key words: Luzi, Dante, Leopardi, poetry, influence.

Per Luzi, come per quasi tutti i poeti della sua generazione (e non solo), Leopardi era, prima di Dante², il fonte basilare di qualsiasi nozione della poesia; ed è pertanto ovvio, nella trama degli anni, come l'incontro critico con il Leopardi sia primario, analogamente a quanto avviene per la sua esperienza poetica; con un po' di paradosso si potrebbe dire che una buona parte delle prime personali immaginazioni poetiche di Luzi si iscrivano nella traduzione, anche linguistica, della fralezza

¹ Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Arti e Spettacolo. Università di Genova. Via Balbi 2. 16126 Genova. stefano.verdino@unige.it.

² Una raccolta degli scritti leopardiani e danteschi di Mario Luzi in Verdino (1992). Vari sono stati, successivi a quella data, gli interventi luziani sui due poeti, per cui vedi la bibliografia in appendice al mio volume (Verdino 2006). Per i più recenti studi vedi la Bibliografia.

leopardiana; da «frale» a «fragile», insomma, continuamente congiunto alla femminilità, alla bellezza, alla giovinezza. Molte poesie di *La barca* e dell'*Avvento notturno* nascono sul margine di *A Silvia* e di *Nerina*, pur partecipando in pieno ad altri coaguli espressivi (da *Campana* all'ermetismo). Questa fragilità chiama in causa il dolore, ma non la sua tenera elegia; altrove piega la sintassi poetica di Luzi, fin dal suo esordio, nella tensione a quella «fisica perfetta» di altro linguaggio.

Una svolta si ha in *L'inferno e il limbo*, il suo celebre saggio del 1945, che è stato poi sempre, nel secondo Novecento, il centro propulsivo della sua meditazione critica. Il saggio confronta Dante e Petrarca e, attraverso essi, due diverse concezioni della poesia: la prima, frontalmente agita nella cronaca del tempo, ma anche nell'eterno, senza autonomie e privilegi specifici, la seconda, atta a costituirsi in uno spazio a sé, in una sua autonomia, incavata nello statuto della letteratura e della sua tradizione. La storia della letteratura italiana fino all'ermetismo – rammenta Luzi – è stata all'insegna di questa vocazione petrarchista, con il vantaggio di una distillata concentrazione, ma anche con la rinuncia a tanti aspetti del dire poetico. È una constatazione, che è anche all'origine del lungo viaggio della poesia di Luzi teso alla dimissione dei propri privilegi, dei propri statuti costitutivi (della propria elevatissima origine) per una prassi e fondazione di una poesia proiettata fuori della sua scorza.

Può darsi che a questo assunto, in termini di inferno-purgatorio e limbo, abbia contribuito in quegli anni Quaranta una personale lettura di Eliot ed in particolare una frase del saggio dantesco di questi, sul primato della condizione purgatoriale rispetto a quella limbale («Nella loro sofferenza c'è la speranza, mentre l'anestesia di Virgilio ne è priva», così la traduzione di Luigi Berti del 1942); ma si deve ricordare che il saggio luziano su Dante e Petrarca si apre nel nome di Leopardi; proprio le prime pagine non fanno che prospettare l'inevitabilità di una condizione leopardiana del poeta moderno: il «rimpianto verso la felicità» (Luzi 1949: 13), la sua possibilità «nell'incognito della memoria», il dominio della «figura del dolore» sono coordinate leopardiane che si significano nell'esplicita esigenza di tendere a una «salvezza fondata sulla qualità del dolore».

Nei saggi recenti Luzi più volte si richiama all'agonicità inaugurata dalla poesia leopardiana; citando *La primavera* Luzi sottolinea la coscienza che Leopardi ebbe della perdita dei privilegi del poeta; certamente Leopardi rimane nell'alveo petrarchesco (anzi, per certi rispetti ne è l'acme), ma per il prodigio della sua stilistica, che azzera – come scrive Luzi già nel 1937 – lingua e linguaggio, si pone nel «cuore della letteratura» (Luzi [1937]1941: 60)³. Più volte Luzi ha sottolineato il «miracolo» dello stile leopardiano, in cui la capillare e minima auscultazione di tutta la tradizione letteraria si trasfigura in intima pronuncia di un linguaggio «lineare». Leopardi è quindi il poeta che in un limite irripetibile vive nel lembo stilistico della tutela petrarchesca, mentre è ben determinato a una «rifondazione» di poesia e pensiero, in una pratica certo non petrarchesca della lirica.

³ Il saggio fu scritto per il primo centenario della morte di Leopardi.

L'agonia leopardiana, nell'interpretazione di Luzi, è la consapevolezza epistemologica della crisi di verità della modernità e del rifiuto del depotenziamento dell'umano; è una chiave di lettura che punta sulla essenzialità di una scelta radicale, in cui la nostalgia per il mito irrimediabilmente perduto cede il passo all'ironia verso la coltre delle nuove superfetazioni ideologiche. Ma nostalgia e ironia vivono in un regime del tutto particolare in quanto non sono esaurite in sé, ma traggono senso e voce da un'interrogazione sempre più incalzante alla natura, fino a una sorta di poesia ontologica, in quella che Luzi chiama «religione dell'essere e dell'esistere», a partire dal *Canto notturno*.

In altre parole Leopardi, nella sua parabola, consuma una disabitazione del mondo, che però non indulge a nichilismi, bensì fa vibrare sempre più una domanda teleologica, se non teologica: l'esigenza di una «salvezza fondata sulla qualità del dolore», si è già ricordato; ed ecco, diversamente, Dante, «consapevole – si scrive in *L'inferno e il limbo* – che il dolore è una scena e non è il tutto». Leopardi non si rassegna mai a crederlo, ma Dante ha il privilegio di una assoluta sapienza, che gli viene da un altro tempo del mondo, ma anche da quella sua concezione della poesia estremamente libera, rispetto ai successivi vincoli della tradizione letteraria europea. A differenza di Petrarca e anche di Leopardi, Dante – secondo Luzi – non ha la coscienza del poeta, in quanto la sua coscienza è tutta assorbita dalla sua naturalità cristiana; la poesia è inventata di volta in volta nel connubio di retorica ed inaugurazione del discorso e, come scrive Luzi, rinforzando un antico tema critico di «scienza e innocenza». È il segreto dell'inesauribile forza della poesia dantesca, rispetto al progressivo depotenziamento, che Luzi, come Leopardi, non si rassegna a subire.

In fondo l'energica fortuna di Dante nel Novecento (da Pound, a Eliot, da Montale a Mandel'stam) sta proprio a ben vedere in un antidoto ed in un corroboramento; più che in un remoto passato, Dante è sempre nel futuro del poeta contemporaneo, nell'affrancamento dalla sua prigionia.

Per questo, a ben ragione, Leopardi e Dante; entrambi sono i modelli chiamati a testimoniare il viaggio e la complessità della poesia di Luzi, in cui le mai dimesse ragioni leopardiane del canto da tempo si coniugano all'esigenza dantesca del poema e dell'intima plurivocalità, mentre i colori grigi e fiammeggianti del *Purgatorio* occupano una parte cospicua dei versi luziani. Il *Purgatorio* in quanto regno dove vige il tempo, sottolinea Luzi, nelle ragioni della nostalgia e dell'attesa, è la più modernamente ripercorribile delle contrade dantesche: il *Purgatorio* come laboriosa fabbrica del vivente tra perdita e attesa.

Luzi nel 1963 sorprende tutti con il libro *Nel magma*: una serie di testi, narrativi e dialogati, su uno scoperto modello dantesco, per cui si susseguono incontri con vari personaggi, spesso oppositori dell'io del poeta. I dettagli del quotidiano si mescolano a mobili sequenze tipiche del sogno e del cinema. Nella poesia d'apertura, *Presso il Bisenzio*, torrente della periferia industriale di Firenze, da un viottolo nebbioso «escono quattro» persone: uno di loro, insieme smanioso e indolente, sgri-da infuriato il poeta, rinfacciandogli la sua mancata partecipazione alla Resistenza contro i Nazisti:

La nebbia ghiacciata affumica la gora della concia
 e il viottolo che segue la proda. Ne escono quattro
 non so se visti o non mai visti prima,
 pigri nell'andatura, pigri anche nel fermarsi fronte a fronte.
 Uno, il più lavorato da smanie e il più indolente,
 mi si fa incontro, mi dice: «Tu? Non sei dei nostri.
 Non ti sei bruciato come noi al fuoco della lotta
 quando divampava e ardevano nel rogo bene e male».
 Lo fisso senza dar risposta nei suoi occhi vizzi, deboli,
 e colgo mentre guizza lungo il labbro di sotto un'inquietudine.
 «Ci fu solo un tempo per redimersi» qui il tremito
 si torce in tic convulso «o perdersi, e fu quello» (Luzi 1998: 317).

La critica da tempo ha messo in evidenza, in questo episodio, la riscrittura di canonici *loci* danteschi (da Farinata a Brunetto a Forese), ma il senso di questo esibito attraversamento dantesco vale come soccorso e garanzia per un dire che non si intende più come lirico, ma come fondato su un complesso sistema lirico-narrativo e teatrale, la gamma appunto offerta dalla *Commedia*. Un altro, più giovane e «malcerto», cioè non a fuoco come immagine, invita al dialogo il poeta, ma è insoddisfatto della prospettiva religiosa di Luzi, considerata del tutto fuori tempo. Nella lunga battuta di questo interlocutore abbiamo una delle prime messe a fuoco, in poesia, di un avvillimento dell'umano concomitante con la nascita della società dei consumi e del benessere:

«O Mario» dice e mi si mette al fianco
 per quella strada che non è una strada
 ma una traccia tortuosa che si perde nel fango
 «guardati, guardati d'attorno. Mentre pensi
 e accordi le sfere d'orologio della mente
 sul moto dei pianeti per un presente eterno
 che non è il nostro, che non è qui né ora,
 volgiti e guarda il mondo come è divenuto,
 poni mente a che cosa questo tempo ti richiede,
 non la profondità, né l'ardimento,
 ma la ripetizione di parole,
 la mimesi senza perché né come
 dei gesti in cui si sfrena la nostra moltitudine
 morsa dalla tarantola della vita, e basta» (Luzi 1998: 318).

Il dialogo continua con poca soddisfazione ed evidenzia una fraterna disperazione da parte del personaggio ed una certa rigidità del poeta, finché tutto si interrompe e la nebbia invade la scena, lasciando Mario solo con la propria intima meditazione:

Tu dici di puntare alto, di là dalle apparenze,
 e non senti che è troppo. Troppo, intendo,
 per noi che siamo dopo tutto i tuoi compagni,
 giovani ma logorati dalla lotta e più che dalla lotta, dalla sua mancanza umiliante.

Ascolto insieme i passi nella nebbia dei compagni che si eclissano
 e questa voce venire a strappi rotta da un ansito.
 Rispondo: «Lavoro anche per voi, per amor vostro».
 Lui tace per un po' quasi a ricever questa pietra in cambio
 del sacco doloroso vuotato ai miei piedi e spanto.
 E come io non dico altro, lui di nuovo: «O Mario,
 com'è triste essere ostili, dirti che rifiutiamo la salvezza,
 ne mangiamo del cibo che ci porgi, dirti che ci offende» (Luzi 1998: 319).

Avvertiamo in *Presso il Bisenzio* una distanza – come in Dante – tra l'io personaggio (che ha anche tratti meschini e poco simpatici) e l'io narrante, che ingloba anche le ragioni degli antagonisti: vi è quindi una potenziale situazione drammaturgica da cui l'autore svilupperà una successiva attività teatrale in versi (*Ipazia*, 1971; *Rosales*, 1983; *Ceneri e ardori*, 1997, ecc.). La funzione dantesca diventa pertanto decisiva per un diverso statuto dello stesso dettato poetico, revocando il punto di vista lirico (leopardiano-rimbaudiano, nella matrice luziana) per una poesia decisamente più coinvolta nella temporalità e nella sua diatriba. Ma ciò non volle dire attingere ad un manierismo dantesco, quanto ritrovare le ragioni della poematicità nella crisi della lirica otto-novecentesco, allora messa in scacco dalla polemica dei Novissimi. A quella polemica, come è noto, i maggiori e più anziani poeti italiani risposero avviando diverse modalità nel verso italiano, dal tardo Montale satirico e scatologico al Caproni prosopopaiico e librettistico alla ripresa appunto di una poematicità, attiva soprattutto a mio avviso in Luzi e Zanzotto, pur se in modi assai differenti, lacaniana e intramentale in Zanzotto, rimuginante in Luzi.

A partire dagli anni Settanta Luzi prediligerà una forma poematica e frammentaria, con un linguaggio fluente e rotto a momenti da domande e silenzi. Questa lingua molto mobile è segno del carattere che la vita stessa ha per Luzi: sempre in movimento e trasformazione, anche se con rotture ed enigmi. Un andamento narrativo e lirico insieme è espresso da un libro della sua vecchiaia, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (1994), che racconta l'immaginario ultimo viaggio del grande pittore medievale, da Avignone alla nativa Siena; con lui e la sua carovana è anche uno studente in teologia, che esprime la voce 'filosofica' del libro:

L'uomo – o l'ombra –
 che sul far della sera
 si volta
 e guarda alle sue spalle il giorno
 e scorge
 a brani ed a lacerti
 il bene
 e il malefatto umano –
 ma confuso
 è il profilo delle opere,
 alta l'erba
 che le sommerge.
 E lasciano
 macerie, murérie, carpente

sospeso un polverio.
 Si smarriscono il calcolo e il criterio.
 Si disorienta il cuore.
 Non può fuori distinguere
 né dentro se medesimo,
 si perde nell'enigma
 della sua specie l'uomo
 o l'ombra, l'ombra e l'uomo.
 Ma
 una vampa sottile li appariglia,
 una sola luce li elimina (Luzi 1998: 964).

E' questa una poesia della luce, tutta di intima sostanza dantesca e se per tanta parte della sua lunga attività Luzi si è maggiormente trovato a proprio agio con la seconda cantica dantesca, nella sua feconda vecchiaia non ha esitato a misurarsi con l'ardua sostanza del *Paradiso*, in questi termini di una luminosità trionfante nel proprio paradosso di acciecamiento e, in definitiva, di inespugnabilità e piena remissione all'inattinto 'oltre'. Ma il lettore, in questo ritmo alternato, di frasi più articolate e secche affermazioni, non potrà non ravvisare un effetto prosodico leopardiano (del Leopardi di *A se stesso*, ma anche del finale delle *Ricordanze*), un effetto cautamente atonale (Tonani 2007: 341), che configura una peculiare dialettica tra lingua e silenzio o pausa, per significare non tanto una lacerazione della parola (come per altre coeve esperienze da Celan a Caproni), quanto una remissione all'ineffabilità.

Per un curioso destino l'ultimo *vis a vis* con Dante toccò a Luzi in terra di Sicilia, nel capodanno 2005, due mesi prima della morte. Ospite di Pietro Carriglio e della città di Palermo, fu invitato dal regista a scrivere una sua riflessione sulla *Commedia* e lui scelse l'ultimo canto del *Paradiso*:

Perché cominciare dall'ultimo canto? Dal culmine?
 Per ricordare che il poema di Dante è prima di tutto un poema salvifico e proprio da questa finalità prende senso e valore. Non gliene mancano per nulla gli altri, ma questo lo distingue da ogni altra opera letteraria e dell'ingegno.
 Perché Dante non stanca mai e sembra sempre di leggerlo la prima volta?
 Perché Dante è *attuale*, non evocativo o celebrativo ma in atto. Ciò che accade, accade mentre trova le sue parole. Non guardiamo al tempo dei verbi, che non sono passati ma aoristi.
 Noi *siamo coinvolti in quell'azione*. Facciamo la nostra esperienza di peccatori insieme a Dante. Anche quella di avvisati e salvati. Dante non vuole sottrarre a Beatrice la sua alta intercessione, non vuole venire meno alla promessa di dire di lei quello che non fu detto di alcuna (*Vita nova*), ma nel suo esempio di eletto, quasi nuovo S. Paolo, c'è una lezione e una rivelazione per tutti (Luzi 2006: 71).

Probabilmente questi pochi, ma acuminati, pensieri sono l'ultima traccia di una passione e fedeltà dantesca, che Mario Luzi ha nutrito in tutta la sua vita. Luzi ha scritto questi appunti su otto fogli di un piccolo notes del Grand Hotel et des palmes, in una scrittura veloce, quanto sicura, e poi ha donato il piccolo taccuino all'amico Carriglio.

Si noti – dalle pieghe di queste parole – come Luzi connoti su due perni interagenti il poema dantesco e lo distingua da qualsiasi altra forma poetica italiana. Luzi prende davvero sul serio la finalità salvifica del poema, per lui come per Dante non si tratta di finzione letteraria, ma verità. E la verità di questo assunto sta nel correlato nesso, che fa sì che il poema dantesco sia «azione» e non commemorazione, capace pertanto di rendere quanto mai incarnato ogni oltranza spirituale, come appunto la visione finale, azione essa stessa.

Non molti giorni prima, in una lezione magistrale a Lucca (poi pubblicata su *Lettere italiane*) Luzi aveva tirato in ballo la suprema eccezionalità dantesca, riflettendo sul *poiein* inciso nella stessa radice della poesia, richiamandosi «alla necessità intrinseca del 'fare' che è appunto un'attitudine o stigma che distingue il poeta. Il *poiein* è appunto la sua condizione vitale. Il che non significa «fare per fare», ma produrre qualcosa che prima non c'era, accrescere l'esistente» (Luzi 2005: 12).

E più volte interrompendo la lettura del suo testo, rammemorava i versi per così dire istitutivi («Se mai continga che 'l poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra», ecc), chiosando con il proprio assenso («ed io ci credo») e rilevando da questo la particolare dispensa che l'opera dantesca ha avuto nel non dover giustificare la propria esistenza, come capita con tutte le altre opere letterarie, a partire dal diverso modello del Petrarca «impareggiabile commentatore dell'esistente», ma lontano dal far crescere la vita «come capita invece tutte le volte che si prende in mano Dante, la cui 'divinità' incisa nell'autorità dell'opera impedisce la divagazione, il decoro ed il prezioso» (Luzi 2005: 14).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CAIAFFA, Annalisa (2008): *Anime lungo la cornice: Dante nell'opera di Mario Luzi*. Bari, Stilo.
- GATTAMORTA, Lorenza (2002): *La memoria delle parole. Luzi tra Eliot e Dante*. Bologna, Il Mulino.
- LUZI, Alfredo (2007): «Dante nella poesia di Mario Luzi», in E. Ardissino e S. Stroppia Tomasi (a cura di), *Dialoghi con Dante. Riscritture e ricodificazioni della Commedia*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- LUZI, Mario (1937): «Vicissitudine e forma», *Il Frontespizio IX* [dopo in *Un'illusione platonica e altri saggi*. Firenze, Rivoluzione, 1941].
- LUZI, Mario (1949): *L'inferno e il limbo*. Firenze, Il Marzocco.
- LUZI, Mario (1998): *L'opera poetica*, a cura di S. Verdino. Milano, Mondadori.
- LUZI, Mario (1999a): «Le vie del ritorno a Dante. Colloquio con Mario Luzi», a cura di L. Gattamorta, *Resine* 80, aprile-giugno, pp. 9-20.
- LUZI, Mario (1999b): «Non posso stare senza Dante. M. Mancuso interroga Mario Luzi», *Sette* 38, p.140.
- LUZI, Mario (2002): *Per la salvezza*, in «Per correr miglior acque.... Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio», *Atti del convegno di Verona-Ravenna 25-29 ottobre 1999*. Roma, Salerno, pp. 727-34. [anche in D. Piccini e D. Rondoni (a cura di), *Vero e verso: scritti sui poeti e sulla letteratura*. Milano, Garzanti, 2002].

- LUZI, Mario (2004): «E Dante nomina Brunetto suo difensore», *Corriere della Sera*, 15 giugno 2004.
- LUZI, Mario (2005): «Ritorno lucchese», *Lettere Italiane* LVII: 1. [Ora come «Introduzione» a M. Luzi, *Autoritratto*, a cura di P. A. Mettel e S. Verdino. Milano, Garzanti, 2007, pp. 11-14].
- LUZI, Mario (2006): «Appunti danteschi (Palermo, Capodanno 2005)», in R. Tomasino (a cura di), *Xenia Scritti per Pietro Carriglio*, Palermo, Flaccovio.
- MEDICI, Francesco (2008): *Luzi oltre Leopardi: dalla forma alla conoscenza per ardore*. Bari, Stilo.
- TITONE, Maria Sabrina (2001): *Cantiche del Novecento. Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*. Firenze, Olschki.
- TONANI, Elisa (2007): «“Punteggiatura bianca” e ritmo visivo nella poesia dell'ultimo Luzi», *Nuova corrente* 54, pp. 335-358.
- VERDINO, Stefano (2006): *La poesia di Mario Luzi. Studi e materiali (1981 -2005)*. Padova, Esedra.
- VERDINO, Stefano (a cura di) (1992): *Dante e Leopardi, o della modernità*. Roma, Editori Riuniti.