



Ticontre
Teoria
Testo
Traduzione

NUMERO 22/2024

ISSN 2284-4473

Rivista semestrale

ISSN 2284-4473

Registrazione presso il Tribunale di Trento n° 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: **Pietro Taravacci**

teseo.unitn.it/ticontre

COMITATO DIRETTIVO

Pietro Taravacci (Università di Trento)
Marina Bertoldi (Università di Trento)
Andrea Binelli (Università di Trento)
Claudia Crocco (Università di Trento)
Matteo Fadini (Fondazione Bruno Kessler)
Camilla Russo (Università di Trento)
Carlo Tirinanzi De Medici (Università di Pisa)

COMITATO DI REDAZIONE

Federica Claudia Abramo (Trento), Giancarlo Alfano (Napoli Federico II), Valentino Baldi (Siena Stranieri), Martina Bertoldi (Trento), Daria Biagi (Roma Sapienza), Andrea Binelli (Trento), Simona Carretta (Bologna), Paola Cattani (Milano Statale), Vittorio Celotto (Napoli Federico II), Antonio Coiro (Pisa), Alessio Collura (Palermo), Paolo Colombo (Trento), Andrea Comboni (Trento), Claudia Crocco (Trento), Federica D'Ascenzo (Chieti-Pescara), Francesco Paolo De Cristofaro (Napoli Federico II), Massimiliano De Villa (Trento), Francesca Di Blasio (Trento), Matteo Fadini (Trento), Giorgia Falceri (Trento), Alessandro Fambrini (Pisa), Fulvio Ferrari (Trento), Sabrina Francesconi (Trento), Daniele Giglioli (Trento), Filippo Gobbo (Pisa), Carla Gubert (Trento), Fabrizio Impellizzeri (Catania), Alice Loda (University of Technology Sydney), Daniela Mariani (Trento-Paris EHESS), Isabella Mattazzi (Ferrara), Adalgisa Mingati (Trento), Giacomo Morbiato (Padova), Valerio Nardoni (Modena-Reggio Emilia), Greta Perletti (Trento), Franco Pierno (Toronto), Chiara Polli (Trento), Stefano Pradel (Trento), Nicolò Rubbi (Trento), Camilla Russo (Trento), Federico Saviotti (Pavia), Gabriele Sorice (Trento), Dominic Stewart (Trento), Paolo Tamassia (Trento), Pietro Taravacci (Trento), Carlo Tirinanzi De Medici (Pisa), Marco Villa (Lonsanna), Alessandra Elisa Visinoni (Bergamo)

COMITATO SCIENTIFICO

Simone Albonico (Lausanne), Federico Bertoni (Bologna), Corrado Bologna (Roma Tre), Fabrizio Cambi (Istituto Italiano di Studi Germanici), Francesca Di Blasio (Trento), Alessandra Di Ricco (Trento), Elisa Donzelli (SNS), Federico Faloppa (Reading), Claudio Giunta (Trento), Declan Kiberd (University of Notre Dame), Armando López Castro (León), Francesca Lorandini (Ferrara), Roberto Ludovico (University of Massachusetts Amherst), Olivier Maillart (Paris Ouest Nanterre La Défense), Caterina Mordegli (Trento), Siri Nergaard (Bologna), Thomas Pavel (Chicago), Giorgio Pinotti (Milano), Antonio Prete (Siena), Massimo Riva (Brown University), Massimo Rizzante (Trento), Andrea Severi (Bologna), Jean-Charles Vegliante (Paris III-Sorbonne Nouvelle), Francesco Zambon (Trento)

INDICE DEL FASCICOLO

Saggi

- Nel laboratorio del poeta** 7
Uno scartafaccio e due inediti di Mario Luzi
Riccardo Sturaro – Università per Stranieri di Perugia
- I cani del Sinai di Franco Fortini** 33
Un profilo stilistico
Alessandra Perongini – Università degli Studi di Padova
- «Im scheinwerfer der abreise»** 55
La poesia dell'esilio di Lea Ritter Santini
Chiara Maciocci – Sapienza Università di Roma-Universität Karlova
- Raccontare il caso di cronaca, ripensare il true crime book** 71
Su alcuni libri italiani dell'ultimo decennio
Gloria Scarfone – Università di Pisa
- Le pagine più belle o le più facili?** 91
Prime note sulla letteratura
del distacco italiana*
Luca Chiurchiù – Università "F. Palacký" di Olomouc

Teoria e pratica della traduzione

- Relitti di un naufragio** 122
Le traduzioni di Mallarmé in Italia
Elena Coppo – Università degli Studi di Padova
- Der umwerfende Sanger** 145
Il Gelsomino di Gianni Rodari in Austria tra traduzione e riscrittura: l'edizione Jugend & Volk del 1983
Giovanni Giri – Università di Firenze



NEL LABORATORIO DEL POETA UNO SCARTAFACCIO E DUE INEDITI DI MARIO LUZI

RICCARDO STURARO – *Università per Stranieri di Perugia*

L'articolo si propone di gettare luce nel laboratorio creativo di Mario Luzi e di pubblicare due sue poesie rimaste sino ad oggi inedite. Il primo paragrafo presenta sinteticamente le modalità attraverso cui l'autore componeva le proprie opere e gli strumenti sui quali avveniva tale elaborazione: quaderni, taccuini e block-notes, conservati ora all'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze. Nel secondo paragrafo viene preso in considerazione uno di questi scartafacci e descritto analiticamente, tanto nel suo aspetto materiale, quanto nei suoi contenuti. Il terzo e il quarto paragrafo, infine, sono dedicati agli inediti, intitolati, rispettivamente *È in cielo o in terra* ed *Excursus*. Ciascuna delle due poesie viene pubblicata, accompagnata da una nota filologica e da un commento critico, volto a inserirla nel contesto della produzione luziana.

The article aims to shed light on the creative workshop of Mario Luzi and to publish two of his poems that have remained unpublished until now. The first paragraph briefly presents the methods through which the author composed his works and the tools on which such elaboration took place: notebooks, diaries, and notepads, now preserved at the Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti of the Gabinetto Vieusseux in Florence. The second paragraph considers one of these documents and describes it analytically, both in its material aspect and in its contents. The third and fourth paragraphs, finally, are dedicated to the unpublished poems, titled respectively *È in cielo o in terra* and *Excursus*. Each of the two poems is published, accompanied by a philological note and a critical commentary, aimed at placing it within the context of Luzi's production.

I L'OFFICINA LUZIANA

Fino a oggi, pochi specialisti si sono dedicati a studiare il laboratorio letterario di Mario Luzi, vale a dire a esaminare i supporti su cui egli ha concretamente allestito le proprie opere e a indagare le strategie compositive mediante le quali ha realizzato i suoi lavori. Quanti se ne sono occupati¹ hanno segnalato la preminenza che detengono, all'interno dell'officina dell'autore, elementi come taccuini, quaderni, agende e block-notes, che per brevità chiameremo scartafacci, ricorrendo al nome più inclusivo tra i tanti a disposizione. Secondo il resoconto di Verdino, a partire dalla metà del Novecento, lo scrittore elesse simili strumenti a sede preferenziale del proprio esercizio creativo, e li

¹ Ci riferiamo a Stefano Verdino, Giovanni Fontana e Daniele Piccini. Verdino - amico intimo e stretto collaboratore del poeta, oltre che curatore di larga parte della sua produzione - è senz'altro il maggior esperto delle carte luziane. Egli vi ha attinto a piene mani durante la vita di Luzi - quando cioè esse non erano ancora inventariate, ma disposte alla rinfusa nel suo scrittoio - e se ne è servito principalmente per compilare l'apparato del «Meridiano». In seguito, ha condotto la prima ricognizione scientifica di uno scartafaccio luziano, editando un taccuino lasciatogli dall'autore, con le prove di *Notizie a Giuseppina dopo tanti anni*. Da parte sua, Fontana ha studiato i tre block-notes donati dallo stesso Luzi a Maria Corti, per il «Centro Manoscritti» dell'Università di Pavia, che ospitano l'elaborazione dei *Poemi di Su fondamenti invisibili*. Anche Piccini ha descritto un brogliaccio luziano, e precisamente quello contenente gli abbozzi preparatori di *Nel magma*, di proprietà di Verdino, che glielo ha prestato per l'occasione. Cfr. STEFANO VERDINO, *Apparato critico*, in MARIO LUZI, *L'opera poetica*, a cura di STEFANO VERDINO, Milano, Mondadori 1998, pp. 1293-1823; ID., *La poesia di Mario Luzi. Studi e materiali (1981-2005)*, Padova, Esedra 2006, pp. 185-193; GIOVANNI FONTANA, *Il fuoco della creazione incessante. Studi sulla poesia di Mario Luzi*, Lecce, Manni 2002; DANIELE PICCINI, *Sull'elaborazione di Nel magma*, in *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste. Con un'appendice di scritti dispersi*, a cura di PAOLA BAIONI e DAVIDE SAVIO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2014, pp. 3-19.

impiegò con intensità crescente, man mano che invecchiava. Su di essi, egli lavorava in modo alacre, anche se non sempre riconducibile a uno schema logico. Capitava, così, che abbandonasse all'improvviso un fascicolo per riprenderlo ad anni di distanza, o che costipasse in uno stesso documento, senza soluzione di continuità, testi tra loro incompatibili, quali promemoria di impegni quotidiani e pensieri privati, prove di liriche, stesure di brani per il teatro, prose, saggi critici, bozze di articoli per riviste e molto altro ancora.²

Quando l'autore morì - novantenne, il 28 febbraio 2005 - l'ingegner Gianni Luzi, suo unico figlio ed erede, trovò ottantacinque scartafacci, da lui utilizzati tra i primi anni Cinquanta e i giorni di poco antecedenti il decesso, mai distrutti e anzi accumulati in casa propria, forse per scelta, forse per caso. Questi pezzi costituiscono il cantiere dei libri luziani, o almeno la più grande porzione superstita di tale fabbrica. L'ingegnere li recuperò e nel 2014 li cedette, insieme ad altri materiali appartenuti al padre, alla Regione Toscana, la quale a sua volta li affidò in comodato d'uso all'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze. L'intero patrimonio giunse qui nel 2015, dove fu catalogato e venne destinato a chiunque volesse consultarlo.³ Benché il *corpus* dei quaderni risulti accessibile al pubblico da quasi un decennio, nessuno, allo stato attuale, si è arrischiato a introdursi, ad estrarne uno o più elementi e a vedere che cosa racchiudano.

Il presente contributo si propone di prendere in considerazione un brogliaccio particolarmente significativo tra quelli del fondo fiorentino, e di adoperarlo come *case study*. Lungo il prossimo paragrafo, cioè, analizzeremo il campione prescelto, sia nel suo aspetto fisico (forma; dimensioni; consistenza; copertina; etc.) che nei suoi contenuti (intestazione; abbozzi; componimenti compiuti; etc.), per desumere da esso alcune caratteristiche del *modus operandi* di Luzi. Grazie a questo *exemplum* - riguardato quanto più a fondo possibile - riusciremo a maturare un'idea degli oggetti che hanno offerto all'inventiva del poeta la base per esprimersi e dei metodi attraverso cui tale potenzialità si è dispiegata, ottenendo, così, uno spaccato, certo parziale, eppure accurato, del suo laboratorio artistico. Nella seconda sezione del saggio - corrispondente ai paragrafi 3 e 4 - ci focalizzeremo sui due testi di maggior rilievo compresi dentro lo scartafaccio selezionato. Si tratta di una coppia di liriche inedite, che l'autore ha concepito e realizzato all'interno del documento, ma che poi, per motivi imponderabili, non ha mai dato alle stampe, cosicché, finora, sono rimaste del tutto sconosciute. Le pubblicheremo noi, allegando, per ciascuna, una riproduzione fotografica dell'originale manoscritto, accompagnandole con una nota filologica e facendole seguire da un commento critico, teso sia a chiarirne il senso, sia a contestualizzarle nell'orizzonte vasto e complesso della poesia luziana, per mostrare come si integrino in esso, e come anche lo arricchiscano. Speriamo, in questo modo, di attirare l'attenzione della critica sui quaderni di Luzi custoditi al Bonsanti, di gettare luce - con un'interrogazione diretta delle fonti - sulla sua pratica scrittoria e di portare a galla due elementi utili alla comprensione della sua opera, che per lungo tempo sono restati sommersi.

² Cfr. S. VERDINO, *Apparato critico*, cit., pp. 1295-1297.

³ Cfr. la storia archivistica del fondo, reperibile al link <https://opera-vieusseux.nexusit.it/it/record/VX00256225?ref=ricerca> (ultimo accesso il 6 aprile 2024).

2 IL BLOCCO PER APPUNTI NERO 2

Lo scartafaccio che abbiamo scelto come porta d'accesso al laboratorio di Luzi è il cinquantunesimo degli ottantacinque conservati a Firenze, e reca la segnatura ACGV.ML.II.3.51. Oltre che con questo codice, viene identificato col titolo di *Blocco per appunti nero 2*, dal quale apprendiamo che esso non è unico nel suo genere, ma il secondo di una serie, composta anche dal n. 50 - il *Blocco per appunti nero 1* - e dal n. 52, il *Blocco per appunti nero 3*. Si tratta, infatti, di un terzetto di elementi almeno esteriormente uguali. Ciascuno ha la forma quadrata, di dimensioni 18 x 18 cm, e presenta sul lato sinistro una legatura rudimentale, con due fili e un'assicella di legno per rinforzo. La copertina, in cartoncino nero, esibisce al centro un ritaglio quadrangolare, da cui fa capolino la c. 1r, sorta di foglio di guardia, di cartoncino rosso. Anch'essa, peraltro, è bucata - proprio in corrispondenza del primo foro - e lascia trapelare, a sua volta, il bianco della c. 2r. Di conseguenza, a quaderno chiuso, si vede la copertina nera con nel mezzo un quadrato, diviso lungo la diagonale in due triangoli, il superiore rosso e l'inferiore bianco, per via delle pagine iniziali che si affacciano da sotto. Tale decorazione, al contempo geometrica e cromatica, caratterizza i tre block-notes luziani. Il nostro, poi, consta di 45 cc.: ad eccezione della prima, le rimanenti sono bianche, senza margini, righe e quadretti. Il documento, inoltre, non include fogli sciolti, non ha nastri né altre peculiarità strutturali e neppure rivela segni di strappi o di lacune. Da ultimo, in sede introduttiva, bisogna specificare che esso non risulta intensamente sfruttato: soltanto un quinto delle pagine totali - meno di una decina - ospita tracce d'inchiostro, le altre, invece, si mostrano completamente immacolate. Non si registrano grafie estranee a quella dell'autore, e le scritte - a motivo dei tratti differenti - sembrano vergate con più di una penna, tutte, però, di colore nero. Ad ogni modo, lo scarso impiego complessivo del *Blocco per appunti nero 2* è compensato dalla rilevanza dei testi che raccoglie, come si evincerà dal prosieguo della trattazione.

Dopo la descrizione del brogliaccio nella sua fattispecie materiale, passiamo alla disamina dei contenuti. La c. 1 è intonsa su entrambi lati, perciò, per incontrare il primo appunto, occorre attendere sino alla c. 2r, laddove, nell'angolo in alto a destra, scopriamo un'intestazione, che recita: «1/I 2000 | Christe exaudi nos». ⁴ La prima riga indica il giorno in cui, verosimilmente, Luzi ha messo mano al fascicolo. Grazie ad essa, veniamo a sapere che egli lo ha inaugurato l'1 gennaio 2000. La seconda consiste in una formula devozionale, che lo scrittore ha estrapolato dal contesto delle cosiddette litanie lauretane, e convertito in una giaculatoria di supplica e di offerta. Dobbiamo segnalare che vari scartafacci racchiudono annotazioni analoghe a quella appena riprodotta, cioè composte dalla stessa coppia di elementi: la data, e una frase attinta dalla liturgia cattolica o dalla Bibbia, e riutilizzata come preghiera personale. Ad esempio, in testa al già menzionato *Blocco per appunti nero 3*, si legge: «Natale 01 | Veni, creator Spiritus | Dic tantum verbum». ⁵ In questo

⁴ *Blocco per appunti nero 2* di Mario Luzi, conservato nel fondo Mario Luzi dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, segnatura ACGV.ML.II.3.51, c. 2r.

⁵ *Blocco per appunti nero 3* di Mario Luzi, conservato nel fondo Mario Luzi dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, segnatura ACGV.ML.II.3.52, c. 2r.

caso si assommano addirittura due citazioni diverse: una proviene da un inno allo Spirito Santo attribuito dalla tradizione a Rabano Mauro; l'altra dal *Vangelo* di Matteo. Per l'esattezza, è parte della battuta rivolta a Gesù da un centurione romano, che lo implora di intercedere a distanza in favore di un suo famulo agonizzante: «Signore, io non sono degno che tu entri sotto il mio tetto, di' soltanto una parola e il mio servo sarà salvato».⁶ Luzi era particolarmente affezionato a tale frase, per la fede nel potere del *verbum* che da essa promana, e che egli condivideva non solo in quanto credente, ma a maggior ragione in quanto *homme de lettres*. Difatti, la si trova anche in apertura del quaderno n. 60.⁷ Comunque, non si può affermare che egli fosse sistematico nella pratica delle intestazioni, giacché molti documenti ne sono sprovvisti, mentre alcuni riportano esclusivamente la data e altri si limitano all'invocazione, tra cui il n. 55, il n. 75 e il n. 77, che recano, rispettivamente, le iscrizioni «Venga il tuo regno»,⁸ dal Padrenostro, «Nelle tue mani»,⁹ dal *Vangelo* di Luca e «Salve Regina»,¹⁰ dall'omonima antifona mariana. Il comportamento del poeta ricorda, in questi frangenti, quello di Johann Sebastian Bach, che inseriva, in cima agli spartiti sui quali componeva, la sigla S.D.G. (*Soli Deo Gloria*)¹¹ o - per restare nel Novecento - quello di Rosario Livatino, che apponeva ai suoi diari, in cui confluivano meditazioni private e appunti professionali, l'acronimo S.T.D. (*Sub Tutela Dei*).¹² Come il musicista barocco e il giudice ragazzino martire della mafia, il maestro fiorentino consacrava a Dio il proprio arduo cimento artistico-intellettuale, domandandogli aiuto, nel travaglio che esso avrebbe comportato, e dedicandogli parimenti i risultati a cui sarebbe giunto.

Le cc. 2v-3r somigliano a una radiografia della mente dell'autore nelle fasi aurorali dell'invenzione, quando le idee riescono ancora nebulose e non si sono incarnate in alcunché di definito. In effetti, le facciate danno spazio a decine di versi, coagulati in micro-gruppi di due, tre o al massimo quattro ciascuno. Non si tratta di testi a sé stanti, né sotto il profilo della forma - a causa della scrittura minuscola, frettolosa e pasticciata ai limiti dell'indecifrabile - né sotto quello del significato, perché molti nuclei consistono in semplici accostamenti di parole o in studi di singole espressioni, e non paiono dotati di autosufficienza semantica. "Luzianamente", simili abbozzi si posso-

⁶ *Mt.* 8, 8.

⁷ *Agenda 1980* di Mario Luzi, conservata nel fondo Mario Luzi dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, segnatura ACGV.ML.II.3.60, c. 10v.

⁸ *Quaderno con fantasia marmorizzata* di Mario Luzi, conservato nel fondo Mario Luzi dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, segnatura ACGV.ML.II.3.55, c. 6r.

⁹ *Agenda San Paolo 1995* di Mario Luzi, conservata nel fondo Mario Luzi dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, segnatura ACGV.ML.II.3.75, c. 17r.

¹⁰ *Agenda San Paolo 1996* di Mario Luzi, conservata nel fondo Mario Luzi dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, segnatura ACGV.ML.II.3.77, c. 17r.

¹¹ Cfr. ALBERT SCHWEITZER, *J.S. Bach. Il musicista poeta* (1905), Milano, Jouvence 2019, pp. 152-153.

¹² Cfr. MARIA DI LORENZO, *Rosario Livatino. Martire della giustizia*, Milano, Paoline 2000, pp. 5, 83.

no valutare come «rottami o spore»,¹³ vale a dire sia come schegge di progetti naufragati, sia come germi di liriche a venire. Per esigenza di sintesi, tra tutti i frammenti ne isoliamo uno solo, e lo sottoponiamo a un rapido esame critico:

Barcolla
l'anno
millenario
marmocchiando¹⁴

L'autore, qui, riflette sul 2000, «l'anno» che aveva da poco aperto i battenti, nel momento in cui egli battezzò il *Blocco per appunti nero 2* e concepì questo brevissimo brano. L'incedere lento e insicuro del tempo - siamo giusto agli esordi di gennaio - ricorda un'andatura vacillante, forse quella di un ubriaco che «barcolla» dopo i festeggiamenti del capodanno, di un vecchio - iperbolicamente «millenario» - che incespica per troppa decrepitudine o all'opposto di un bimbo che ha appena imparato a camminare. Il neologismo del v. 4 decide in questo senso la metafora, equiparando il nuovo millennio a un *marmocchio* che muova i primi passi esitanti sulle gambe malferme. È importante notare che lo schizzo in questione fa da cerniera tra ciò che chiameremmo un elemento paratestuale del quaderno luziano, e un elemento a pieno titolo testuale. Esso, infatti, intrattiene un rapporto fondativo tanto con l'intestazione che lo precede e di cui pare una sorta di espansione poetica; quanto con uno dei due inediti su cui ci soffermeremo, che occupa le pagine immediatamente consecutive. Tale componimento - lo vedremo - ha per protagonista un embrione e porta avanti un'indagine sul mistero della nascita, sicché la prova commentata or ora - che pure contiene l'accenno a un bambino - costituisce, quasi, una sua anticipazione. Possiamo spingerci a sostenere che Luzi, per congiunture cronologiche, abbia preso a pensare all'anno ineunte, e che, seguendo questa scia, si sia imbattuto nell'immagine di un pargolo, la quale poi ha soppiantato il motivo originale, conquistando il centro della scena. Evidentemente, le nostre sono congetture, poiché ci è impossibile stabilire con certezza cosa sia accaduto nell'ingegno dell'autore e come egli sia giunto a individuare i propri soggetti. Tuttavia, la trafia che abbiamo ricostruito fin qui - dall'intestazione («1/1 2000»); al frammento che istituisce un paragone tra l'anno e il marmocchio; all'inedito, interamente dedicato alla figura di un infante - consente di ipotizzare che il tema del *puer* discenda - per slittamenti non sempre volontari, e talvolta neppure consapevoli - da quello della *renovatio saeculi*, di cui rappresenterebbe una proiezione o un travestimento antropomorfo.

Dal magma incandescente degli abbozzi si solidifica, dunque, la prima lirica mai diffusa, alle cc. 3v-4r. In quanto priva di titolo, essa si identifica attraverso l'*incipit*, *È in cielo o in terra*. Siccome l'abbiamo in parte già introdotta, e la analizzeremo meglio nel corso del prossimo paragrafo, non indugiamo oltre, ma procediamo nella ricognizione. Con la c. 4v comincia una sfilza di fogli riservati all'elaborazione di alcune poesie, in seguito incorporate in *Dottrina dell'estremo principiante*, l'ultima raccolta preparata da Luzi, mandata

¹³ MARIO LUZI, *Al fuoco della controversia*, Milano, Garzanti 1978, p. 76.

¹⁴ *Blocco per appunti nero 2* di Mario Luzi, cit., c. 2v.

in stampa nel settembre 2004, nemmeno un semestre prima del suo trapasso. Fanno eccezione la c. 6v - rimasta bianca - e la c. 7r, che accoglie *Excursus*, il secondo inedito da noi rinvenuto, sul quale ci concentreremo nel finale del saggio. Per l'esattezza, i testi pubblicati presenti all'interno del *Blocco per appunti nero 2* sono cinque: *È pigra la nuvola*¹⁵ (cc. 4v-5r); *Arrivano, erano attesi dagli insonni*¹⁶ (cc. 5v-6r); *Bene e male*¹⁷ (cc. 7v-8r); *Non aveva portato con sé niente*¹⁸ (cc. 8v-9r) e *Viene giù dal monte*¹⁹ (cc. 9v-10v). Tutte le pagine posteriori alla c. 10v appaiono inviolate, possiamo affermare, quindi, che a quest'altezza lo scrittore abbia interrotto l'uso dello scartafaccio. Poiché manca lo spazio per discutere nel dettaglio dei brani di *Dottrina* compresi nel documento, li affrontiamo nell'insieme, lasciando a sondaggi futuri di render conto delle specificità di ciascuna redazione. Ciò che più colpisce di tali stesure è senz'altro l'ordine. La grafia, qui, scorre larga e lenta, perfettamente leggibile. La struttura dei componimenti, poi, si riconosce con chiarezza, esenti come sono da bruschi salti, da interventi stratificati o da grovigli di correzioni. Rade e di lieve impatto sembrano, inoltre, le varianti. Esse si riducono, in sostanza, alla punteggiatura, alla suddivisione dei versi e a singole tessere lessicali, che in qualche caso differiscono, nel manoscritto, dalla versione definitiva. Infine, un aspetto che accomuna quasi tutte le poesie attestate nel brogliaccio - edite o inedite che siano - riguarda la loro particolare disposizione. Di norma, l'autore attaccava per prima la facciata di destra e - dopo averla riempita - risaliva a quella di sinistra. Si realizzano, così, nel block-notes, strani *hysteron proteron*, giacché la parte iniziale di ogni lirica tendenzialmente si trova sul *recto* della carta successiva, mentre la conclusione sul *verso* della precedente. In base ai dati rilevati - specialmente la pulizia e la precisione che distinguono i cinque testi sopraelencati - possiamo arguire che Luzi li abbia assemblati su supporti diversi da quello attuale - altri quaderni, o fogli volanti in seguito andati dispersi - per trasporli su di esso in pulito, in un secondo momento. Da qui egli li avrebbe poi digitati al computer, apportandovi le ultime, minime limature, con le quali si sarebbe compiuto l'intero processo creativo.

Prima di passare alla seconda metà dell'articolo, con l'edizione e il commento di *È in cielo o in terra* ed *Excursus*, vorremmo proporre un paio di considerazioni ulteriori, di carattere generale, sul *Blocco per appunti nero 2*. La prima è relativa al *range* d'impiego da parte del poeta. L'intestazione permette di stabilire il *terminus post quem* con certezza. L'*ante quem*, invece, dev'essere ricavato. La presenza di brani appartenenti a *Dottrina dell'estremo principiante* consente di fissarlo al giorno di uscita della silloge, ossia il 16 settembre 2004. La testimonianza di Verdino - che dichiara conclusa l'opera entro il 10 ottobre 2003, ma posticipata la sua pubblicazione, affinché coincidesse con il novantesimo compleanno dell'autore - ci autorizza a retrodatare di

¹⁵ MARIO LUZI, *Dottrina dell'estremo principiante*, Milano, Garzanti 2004, pp. 41-42.

¹⁶ Ivi, p. 25.

¹⁷ Ivi, p. 40.

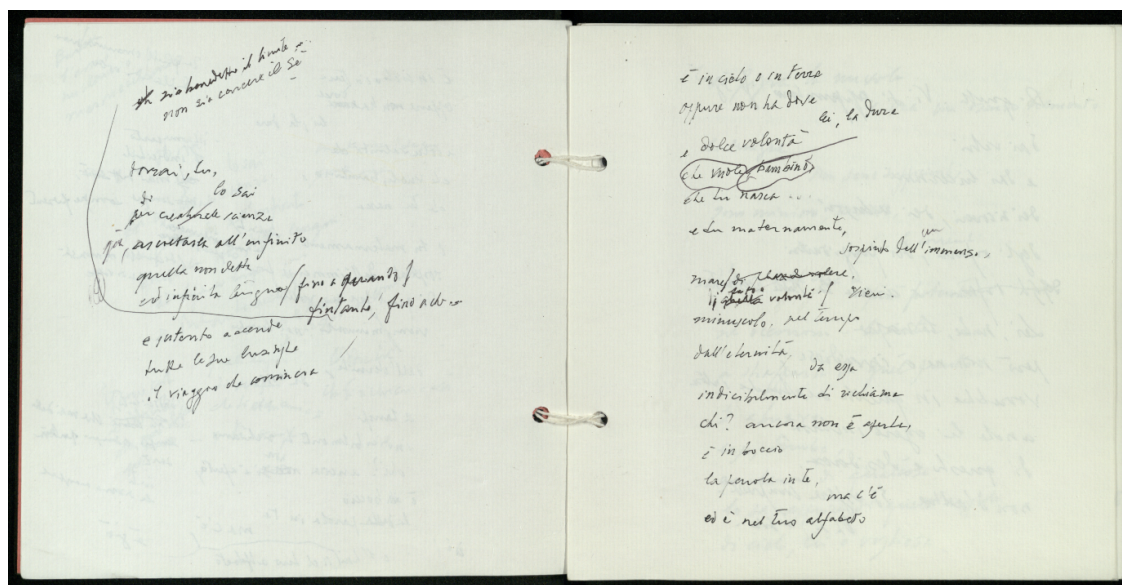
¹⁸ Ivi, p. 79.

¹⁹ Ivi, pp. 35-36.

un anno almeno tale riferimento.²⁰ Pertanto, possiamo asserire che Luzi si sia servito del quaderno tra l'1 gennaio 2000 e l'inizio dell'autunno 2003. Ne consegue che esso rappresenti uno dei suoi brogliacci più tardi, ma non proprio l'ultimo. La seconda osservazione concerne le modalità attraverso cui egli ha utilizzato il documento. A questo livello sorprendiamo un'interessante ambivalenza: il poeta, infatti, lo ha adoperato dapprincipio come collettore di abbozzi, intuizioni improvvisi e materiali grezzi, salvo poi tramutarlo in una vetrina espositiva di belle copie. È corretto ritenere, dunque, che il *Blocco per appunti nero 2* sia allo stesso tempo un vivaio di composizioni *in progress* (o cimitero di spunti abortiti) e una teca di pezzi compiuti, bisognosi, semmai, dell'ultima rifinitura, e che abbracci, perciò, gli estremi opposti dell'*iter* genetico luziano.

Terminata la presentazione dello scartafaccio n. 51, è il momento di restituire il primo dei due inediti da noi rintracciati al suo interno.

3 È IN CIELO O IN TERRA



ACGV.ML.II.3.51. Su concessione del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Viesseux. Ogni ulteriore riproduzione o duplicazione, con qualsiasi mezzo, è vietata.

²⁰ Cfr. STEFANO VERDINO, *Nota ai testi*, in MARIO LUZI, *Poesie ultime e ritrovate*, a cura di STEFANO VERDINO, Milano, Garzanti 2014, pp. 9-22, p. 10.

dano due ambiti - peraltro interdipendenti - che Luzi trascurava durante le prime fasi del proprio processo creativo, e sui quali si focalizzava, in genere, con il passaggio al dattiloscritto: le maiuscole e la punteggiatura.²³ Abbiamo, cioè, immesso dei segni interpuntivi, nei casi in cui ci è parso che il discorso ne beneficiasse, e elevato alcune lettere, secondo che la grammatica italiana lo impone. Si tratta, comunque, di interventi a impatto zero sul significato del componimento, tesi esclusivamente a uniformarlo alle norme ortografiche correnti e a renderne più agevole la lettura. Adesso, tenendo d'occhio la riproduzione, passiamo in rapida rassegna i *loci critici* dell'autografo.

I primi otto versi non presentano particolari difficoltà. Abbiamo promosso a capitali la «è» che inaugura il brano, e la «e» che segue i puntini di sospensione. Si noti, inoltre, che Luzi ha cerchiato il v. 5, ipotizzando, forse, un'inversione tra i sintagmi, o una loro diversa disposizione nella pagina. Siccome il fine di questa traccia non è chiaro, abbiamo deciso di non prenderla in considerazione, pur segnalandola. Allo stesso modo, tralasciamo l'indeterminativo «un», “appeso” sopra il v. 8. I vv. 9-11 dimostrano una genesi più tormentata. L'autore, dapprincipio, aveva scritto «mare | di placido volere | vieni», salvo poi riformulare in «mare | di quella volontà | vieni». Non contento, ha cambiato il dimostrativo con «fato e», e si è avvalso di un paio di barrette per precisare la scansione versale, cosicché otteniamo la versione definitiva: «mare | di fato e volontà | vieni». Il filo riprende senza intoppi sino al v. 20. In questa sequenza, abbiamo soltanto innalzato la *a* di «ancora», dopo il punto interrogativo del v. 16, e aggiunto un punto fermo in coda ad «alfabeto», dove ci sembra che termini un periodo. Il resto della lirica pone problemi di maggior rilievo. Avendo saturato lo spazio della c. 4r, dal v. 21 in avanti il poeta si è trasferito sul *verso* del foglio precedente. L'iniziale di «dovrai» va in maiuscolo, a causa del punto da noi introdotto subito prima. Al v. 23, la coppia «per creaturale» è stata espunta, e rimpiazzata - solo parzialmente - dalla preposizione semplice «di». Tale variante crea un cortocircuito sintattico: «Dovrai, tu, | lo sai | di scienza | ascoltarla». Se vogliamo ricavare dal testo un messaggio compiuto, dobbiamo ignorare la soppressione, e continuare a leggere il sintagma originario: «Dovrai, tu, | lo sai | per creaturale scienza | ascoltarla». D'altra parte, a guidarci in questa operazione di restauro non è appena una necessità funzionale, ma semantica. Come vedremo tra poco, infatti, l'espressione eliminata rappresenta il nucleo che condensa e da cui si sprigiona tutto il significato della lirica. Possiamo supporre, quindi, che Luzi, dopo averla rimossa, si sia accorto della sua importanza e abbia preferito non sostituirla, dunque, implicitamente ripristinandola. Il v. 24 è anticipato da uno scarabocchio - «già», «poi»? - che in ogni caso risulta avulso dal contesto, e perciò non rientra nella nostra copia. Il nodo dei vv. 26-29 rivela più di ogni altro la natura progressiva e irrisolta del componimento. La prima lineetta - per intenderci, quella che separa «lingua» da «fino» - ha un valore prosodico, e indica un a capo; dopodiché l'autore non sapeva quale congiunzione temporale utilizzare, e ne ha scritte tre, intervallandole con due ulteriori linee - la seconda, tra «quando» e «fintanto», intera; la terza, tra «fintanto» e «fino a che», tratteggiata - che esprimono l'intercambiabilità delle alternative. Non avendo elementi per selezionare un'opzione piuttosto che un'altra, le riportiamo tutte, in modo che il v. 27 - quantomai *in fieri* - suoni: «fino a quando / fintanto / fino a che». A nostro avviso, i puntini di

²³ Cfr. STEFANO VERDINO, *Nota al testo*, in MARIO LUZI, *Lasciami, non trattenermi. Poesie ultime*, a cura di STEFANO VERDINO, Milano, Garzanti 2009, pp. 137-154, p. 140.

sospensione che lo chiudono non fanno parte del brano, ma detengono una valenza metapoetica, quasi esplicitassero il perdurare dell'incertezza nello scrittore. Una lunga riga connette il distico dei vv. 28-29 - dislocato nel margine alto della pagina - al tronco della poesia, che occupa, invece, la zona centrale. Sottolineiamo, in proposito, la presenza di un «oh», cancellato con un biffò, la peculiare grafia di «Sé», adottata da Luzi per designare la quintessenza dell'identità e il punto da noi inserito per rimarcare la fine di una frase. I versi rimanenti scorrono di nuovo lisci: ci siamo limitati a mettere maiuscola la «e» del v. 30, e a fissare un punto - l'ultimo - al v. 32.

Veniamo, ora, all'analisi del testo. Nei vv. 1-6, il poeta si rivolge direttamente a un «bambino», e gli chiede quale sede abbia la «volontà» che predispone la sua nascita: se, cioè, essa dimori «in cielo» - come un'intelligenza angelica, superiore e trascendente - se piuttosto agisca sulla «terra» - e vada quindi intesa nei termini di una forza immanente all'orizzonte dell'esperienza - o se invece non si trovi né nella prima, né nella seconda, né in alcun'altra dimensione, costituendo un'entità imperscrutabile, troppo abissale e misteriosa per essere isolata in qualsiasi «dove» circoscritto. La lettura dell'esordio esige già diverse annotazioni relative allo stile. Anzitutto, il verso iniziale è praticamente identico a quello di un componimento incluso in *Sotto specie umana*, la raccolta pubblicata da Luzi nel 1999, dunque appena prima del periodo in cui, con ogni probabilità, avvenne l'elaborazione del nostro inedito. Recita, infatti, l'apertura di tale brano: «È cielo, terra | o altra non immaginata spera?».²⁴ L'autore, qui, riflette sulla sorte di un colombo vecchio e solo, che sbanda durante il suo ultimo volo, incapace di distinguere tra l'aria e il suolo, e si consegna, così, alla propria morte. Al netto di una somiglianza lessicale lampante, ai limiti dell'autocitazione, le situazioni descritte nelle due liriche risultano imparagonabili, tanto che riteniamo ragionevole sostenerne la reciproca indipendenza. In secondo luogo, non può restare sotto silenzio il carattere interrogativo di questa prima frase. Numerosi critici hanno sottolineato il valore e la frequenza delle domande lungo i testi del tardo Luzi, specialmente in posizione incipitaria, individuando in esse una delle cifre più emblematiche della sua produzione terminale.²⁵ Non vogliamo insistere oltre su tale intuizione. Ci preme soltanto suggerire che anche nell'inedito il poeta si dimostra coerente con sé, mettendo in campo i propri espedienti retorici preferiti, ed evidenziare che egli mantiene un margine di originalità, replicando queste formule in modo mai stereotipato. In effetti, l'interrogativa non culmina con un punto di domanda, ma sembra sfumare nei puntini di sospensione del v. 6, quasi che l'io lirico, assorto, la rimuginasse tra sé e sé, senza riuscire a farla detonare apertamente. Ricordiamo, in merito, che egli sta interloquendo con un bambino non ancora nato - un personaggio, dunque, per definizione impossibilitato a replicare - sicché il componimento, che pure ha un'impostazione dialogica, in realtà dev'essere concepito come monologo interiore, che si svolge tutto nella coscienza del soggetto, in mancanza di un

²⁴ MARIO LUZI, *Sotto specie umana*, Milano, Garzanti 1999, p. 104.

²⁵ Cfr. VITTORIO COLETTI, *Domandare e poetare: linguaggio poetico dell'ultimo Luzi*, in *L'Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Firenze, Le Lettere 2002, pp. 357-371; DANIELE PICCINI, *La stagione "paradisiaca" di Luzi. Lingua e strategie espressive*, in *Mario Luzi oggi. Letture critiche a confronto*, a cura di UBERTO MOTTA, Novara, Interlinea 2008, pp. 107-131; MATTEO MUNARETTO, *La poesia dall'interrogazione alla celebrazione. L'ultima dottrina di Mario Luzi*, in *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste*, cit., pp. 169-186.

vero e proprio intervento da parte dell'altro.²⁶ Un'ulteriore particolarità di questa interrogativa riguarda la sua struttura, che definiremmo triadica e disorientante. Luzi comincia sollevando un quesito dicotomico: la potenza che stabilisce la comparsa del feto risiede *in imis* o *in excelsis*? A tali alternative - tra loro opposte e complementari - ne aggiunge subito una terza, che non si colloca sullo stesso livello delle precedenti, ma le squalifica entrambe e mette in crisi la medesima domanda di partenza. Essa, infatti, ipotizza che ciò di cui si ricerca l'ubicazione non sia situabile in nessun luogo preciso. Ne consegue che l'atto di chiedersi dove stia il volere suscitatore risulta insensato e fuorviante. Il dilemma iniziale, dunque, viene rovesciato dall'interno, non perché incontri una soluzione, ma perché, nella sua stessa proposizione binaria, si rivela troppo angusto, in quanto pretende di fissare qualcosa che è al di là di ogni determinazione spaziale. L'ultimo elemento di spicco della sestina, sul piano stilistico, è la prolessi che si realizza al v. 3, nel quale l'autore antepone il pronome «lei» al sostantivo «volontà», che ad esso fa riferimento: si tratta di una tecnica tipica del vecchio Luzi, a partire almeno da *Per il battesimo dei nostri frammenti* (1985), su cui si è già pronunciato Philippe Renard,²⁷ e di cui ora ci limitiamo a segnalare la persistenza, persino in un testo non destinato alle stampe. Non sfugga, infine, la caratterizzazione antinomica della «volontà» creatrice, come «dura» e «dolce» al contempo. Tra poco questa *coincidentia oppositorum* si arricchirà di nuovi dettagli, e noi potremo tornare sull'ossimoro dei vv. 3-4 per esporlo più approfonditamente.

Sino al v. 13 il punto di vista assunto è quello dell'embrione, del quale il poeta profetizza, quasi, il prossimo destino. Diventando una persona, in ossequio al decreto arcano che glielo intima, egli transiterà «dall'eternità» - condizione posta alle spalle della nascita - «al tempo», inaggirabile vincolo dell'esistenza. Naturalmente dantesca è la metafora dell'«immenso | mare | di fato e volontà», che sospinge ciascun ente dall'una all'altra sponda.²⁸ Si capisce, allora, come mai la voce che convoca alla luce sia stata definita aspra: essa, infatti, nel mentre che infonde vita a ciò che interpella, anche lo deruba della sua originaria perfezione, lo riduce dall'infinito al finito, lo imprigiona nel carcere di un'identità singolare, rispetto alla totalità libera e indistinta in cui aleggiava prima di incarnarsi. Non a caso, il bambino è detto, qui, «minuscolo», per ribadire che il pedaggio da pagare per accedere all'essente coincide con una sottomissione gravosissima al limite. Tuttavia, la «fatale loi»²⁹ che prescrive la generazione detiene una sua indubbia soavità, consistente nel fatto che l'ingresso nell'essere avviene - assegnando all'avverbio del v. 7 sia la funzione di complemento di modo che quella di complemento di mezzo - *con amore e attraverso una madre*. Nella visione luziana, dunque, il processo di individuazione - necessario, giacché nessuno potrebbe darsi al di fuori di una

²⁶ Sulle diverse posture enunciative - ora più monologiche, ora miste e ora apertamente dialogiche - che l'io lirico luziano assume a partire almeno dalle raccolte degli anni Sessanta, si veda il contributo di STEFANO GHIDINELLI, *Lo sguardo dello scriba. Dialogismo e teatralizzazione in Nel magma di Mario Luzi*, in «Configurazioni», 1 (2022), pp. 309-346.

²⁷ Cfr. PHILIPPE RENARD, *Mario Luzi. Frammenti e totalità. Saggio su Per il battesimo dei nostri frammenti*, trad. it. di ANNA DOLFI e GIUDITTA ISOTTI ROSOWSKY, Roma, Bulzoni 1995, pp. 101-108 e *passim*.

²⁸ Cfr. DANTE, *Par.* I, vv. 112-114.

²⁹ STÉPHANE MALLARMÉ, *Œuvre complètes*, t. I, édition présentée, établie et annotée par BERTRAND MARCHAL, Paris, Gallimard 1998, p. 36.

soggettività ben circoscritta, con un corpo, un carattere, etc. particolari - da un lato fa soffrire, nella misura in cui implica una costrizione nel contingente; dall'altro è motivo di gioia, in quanto si compie «maternamente» e - in senso più generale - perché consente all'io di ciascuno di costituirsi ed emergere.

Una nuova domanda, ai vv. 14-16, interrompe la prefigurazione del cammino che attende il nascituro, e riporta il discorso alle sorgenti. Per la verità, ora, il poeta non ricerca dove abiti la *mens* ordinatrice, ma quale sia il suo nome, cioè chi, di preciso, stia traghettando il feto dall'eternità che precede il tempo al mondo e alla storia. Come il quesito iniziale, anche questo rimarrà in sospeso, d'altronde il vocabolo «indicibilmente», incastonato al centro della frase, pare fin da subito una spia dell'insolubilità dell'interrogativa che pure sta esplodendo. La volontà, l'energia o la ragione che sovrintende alla creazione - in qualsiasi forma si scelga di chiamarla - è insondabile e refrattaria a ogni tentativo di confinarla in un ambito determinato o di intuirne il volto in modo definitivo. Comunque, tra il v. 16 e il v. 20, viene abbozzata una risposta, che crediamo si possa interpretare in due direzioni, sulla base del valore attribuito ai sostantivi-chiave «parola» e «alfabeto». Nella prima, ci sembra che l'autore affermi che il protagonista non sia in grado di pronunciare il nome del volere ispiratore perché non ha ancora acquisito alcuna competenza linguistica, e riuscirà a farlo quando avrà sviluppato tale capacità, che per adesso riposa in lui, simile a una potenzialità inespressa. Nella seconda, invece, suggeriamo di intendere il termine «parola» non come *facoltà verbale*, ma riferito a chi sta evocando il bambino dal profondo, e di concepire il sintagma «il tuo alfabeto» in senso figurato, cosicché equivalga a *il tuo essere* o *la tua natura*. In questo caso, il significato dei cinque versi diviene: l'identità della «dura | e dolce volontà» rimane occulta - «non è aperta» - nondimeno essa permea l'embrione, è intessuta nelle sue stesse fibre. L'idea sottesa, qui, è quella - centrale, per l'ultimo Luzi - che il creatore e la creatura non siano entità distinte, ma contigue, comunicanti, addirittura commiste, e che, sebbene l'umano non sappia riconoscere il divino - perché esso è l'incomprendibile, il totalmente-altro - lo porti però già da sempre in sé, ce l'abbia dentro, «in boccio», fiore pronto a dischiudersi o segreto sul punto di essere svelato.³⁰

Dal v. 21 riprende la profezia sulla sorte del feto. Una volta nato, per l'intera durata della sua vita, egli dovrà prestare ascolto al richiamo - qualificato come una «non detta | ed infinita lingua» - che, dopo averlo posto in essere, continuerà a raggiungerlo, in modo silenzioso ma ininterrotto. In questa ubbidienza umile e attenta a un comando recondito - ineluttabile eppure discreto - si riassume tutta la vocazione del futuro soggetto, la quale potrà dirsi adempiuta nel momento in cui «sia benedetto il limite | non sia carcere il Sé». Che cosa vogliono dire tali espressioni, insieme decisive e sibilline? Poco sopra, abbiamo osservato che il bambino, varcando la soglia del parto, decade dall'eternità al tempo e da una condizione libera e indistinta a un'esistenza inevitabilmente parziale e identificata. Questo passaggio provoca dolore, e instilla il sospetto che il volere che lo impone sia avverso. Ora Luzi ribalta i termini della questione, sostenendo che, per compiersi, l'io deve smettere di sentire il suo proprio «Sé» come una gabbia o una tomba, e il «limite» ad esso connaturato alla stregua di un ostacolo contro cui scagliarsi, di un nemi-

³⁰ Cfr. ad esempio: «E intanto, | anima mia, terribilmente | il divino è in ogni parte, | non c'è luogo a decifrarlo, | brucia d'amore e di dolore | sposato alla nostra stessa sorte», MARIO LUZI, *Frasi e incisi di un canto salutare*, Milano, Garzanti 1990, pp. 42-43.

co da combattere o persino di una condanna irrevocabile. In altri termini, il destino assurge a pienezza laddove gli stigni del nostro stato - essenzialmente, l'intrinseca individualità, e ogni genere di limitatezza che ne discende - vengano accolti come parte di un disegno *lato sensu* provvidenziale, che l'uomo, in quanto creatura, pur non capendo a tratti e spesso penando, infine accetta di abbracciare.

Gli ultimi tre versi rappresentano una sorta di congedo, con il quale poeta si diparte dal suo interlocutore, ormai avviato verso la nascita. Tutto ciò che ha udito, in questo intenso colloquio *pre partum*, egli potrà inverarlo e renderlo proprio intraprendendo un «viaggio», che è la vita. L'equiparazione di essa a un cammino, a cui il soggetto non deve sottrarsi, se vuole coglierne il significato, positivo o negativo che sia, risulta tipicamente luziana.³¹ Interessante è anche l'immagine delle «lusinghe» che costellano il percorso e già si vedono scintillare dal buio dell'utero. *Lusinga* è una *vox media*, corrispondente tanto a seduzione ingannevole, quanto a promessa carica di attrattiva. Ci sembra che nel v. 31 il termine conservi intatta l'ambiguità semantica che lo contraddistingue: sarà il bambino a dirimere la natura - di inciampo o di occasione - delle circostanze che gli si offriranno, sottomettendole al vaglio della sua esperienza. Abbiamo a che fare, quindi, con un finale aperto, quasi un invito o una sfida a lanciarsi nell'avventura. Infatti, quello che è stato preannunciato finora è solo un'ipotesi, che non esaurisce in alcun modo lo spettro delle possibilità. Toccherà al nascituro, divenuto neonato, poi giovane e finalmente adulto, scoprire ogni cosa, correndo il rischio - vertiginoso e affascinante - dell'esistenza.

Prima di passare all'inedito successivo, vorremmo proporre una valutazione sintetica di *È in cielo o in terra*. Ci sembra che il brano, nel complesso, conduca una riflessione sulla nozione di creaturalità. Vediamo, quindi, quali siano gli aspetti costitutivi di questa condizione che la lirica mette in risalto. Anzitutto, l'insorgere da un'oscura scaturigine. Agli occhi di Luzi, il bambino si configura come una creatura, giacché affiora da *altrove*: non solo dal grembo materno che lo culla e lo alimenta, ma, in ultimo, da una volontà indefinibile e innominabile, che si serve della madre per suscitargli, infondergli la vita e plasmarlo istante dopo istante. L'autore, inoltre, non si accontenta di indicare l'origine della creazione, al contrario, cerca di delinearne anche il destino. L'uomo potrà realizzarsi creaturalmente assecondando l'enigmatica lingua che lo ha chiamato alla presenza, fino a quando il suo essere minuscolo - separato, individuale e stretto nella prigione del limite - verrà ricompreso nei termini di una benedizione. Per usare le parole del v. 23, diremo, dunque, che la poesia enuncia la «creaturale scienza», che descrive, cioè, la parabola che ciascun ente deve seguire, il cui principio consiste nello sgorgare da una fonte inattingibile, e il cui compimento coincide con l'ospitare pacificamente la propria fragilità, come componente necessaria e anzi preziosa di sé, in quanto procede dallo stesso mistero che soggiace al tutto. Ora, che l'idea di creazione costituisca uno dei pilastri della *Weltanschauung* di Luzi è un dato acquisito

³¹ «La negazione dell'esperienza dell'uomo mi è sempre parsa improponibile. Fin dall'inizio nella mia poesia c'è una barca e ci aspetta un viaggio da fare: "Amici, ci aspetta una barca e dondola | nella luce ove il cielo si inarca | e tocca il mare...". E facciamo questo viaggio, vediamo di che si tratta: questo è stato un po' il mio filo attraverso gli anni, non sempre fiduciosi», MARIO LUZI, *La porta del cielo. Conversazioni sul cristianesimo*, a cura di STEFANO VERDINO, Casale Monferrato, Piemme 1997, p. 27.

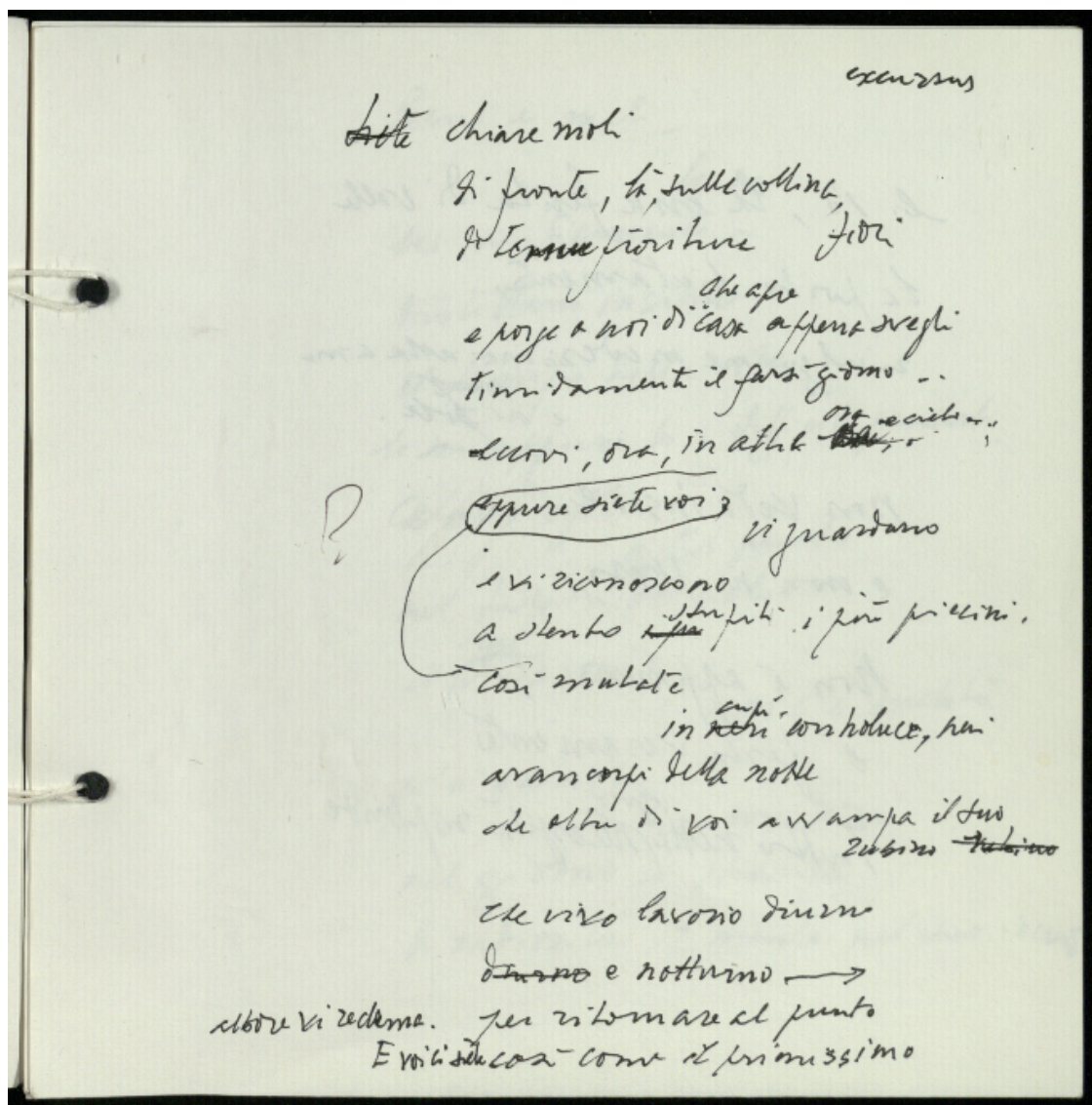
dalla critica, e universalmente noto.³² Egli non ha mai concepito l'esserci come realtà statica o mero dato di fatto, ma sempre come frutto di un processo generativo, quasi che la totalità dell'esistente pullulasse, germogliasse ed erompesse ad ogni istante da un fondale altro, inaccessibile eppure ineludibile. E non basta: nel corso della sua produzione - soprattutto negli anni finali - il poeta si è avvalso spesso di figure di piccoli d'uomo e di animali di altre specie - colti durante la gestazione, o subito dopo la venuta alla luce - per tradurre in forma concreta il concetto di creaturalità.³³ In effetti, l'embrione che si aggrega nelle viscere della donna e il bambino fresco di parto conservano più di qualsiasi altra cosa l'impronta di un'abissale provenienza, e manifestano con evidenza suprema la dimensione sorgiva di cui, secondo l'autore, il cosmo intero partecipa. Fino a qui, quindi, l'inedito pare un testo in linea con gli orientamenti dell'opera luziana, perché (1) indaga che cosa significhi essere una creatura e (2) lo fa attraverso la meditazione su un soggetto in procinto di nascere. Invece, l'autentica novità del componimento - ciò che si ritrova pressoché solo in esso - è quella che abbiamo definito la riflessione sul destino della creazione. Se è vero, infatti, che in vari luoghi lo scrittore si è interrogato sull'origine del mondo - raffigurandolo come il figlio di una potenza incognita e feconda - è anche certo che molto più di rado si è soffermato sul suo compimento, e quasi mai ha presentato questo approdo con la lucidità dei vv. 28-29 di *È in cielo o in terra*, laddove viene detto *apertis verbis* che il fine ultimo di quanto è creato è riconciliarsi con sé stesso, cessando di recriminare o di dolersi per la sua parzialità, e accettando senza riserve la propria identità. Tale sottolineatura, così insolita e così bene a fuoco, costituisce, a nostro avviso, l'elemento di maggiore originalità dell'inedito, oltre che un tassello importante per ricostruire il pensiero creaturale di Luzi.

³² L'esposizione più completa dell'argomento è offerta da GIANCARLO QUIRICONI, *Il fuoco e la metamorfosi. La scommessa totale di Mario Luzi*, Bologna, Chiappelli 1980, pp. 258-280. Come sunto, si consideri anche il puntuale, benché non esaustivo, saggio di IRENE BACCARINI, *Il sentimento creaturale nell'ultimo Luzi*, in «Triceversa», 3 (2009), pp. 197-212.

³³ Cfr. ad esempio M. LUZI, *Al fuoco della controversia*, cit., p. 24; ID., *Per il battesimo dei nostri frammenti*, Milano, Garzanti 1985, pp. 73, 88; ID., *Fraasi e incisi di un canto salutare*, cit., p. 230; ID., *Dottrina dell'estremo principiante*, cit., pp. 27, 119-121.

4 *EXCURSUS*

Pubbllichiamo, ora, il secondo inedito, che occupa la c. 7r del *Blocco per appunti nero 2*:



ACGV.ML.II.3.51. Su concessione del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Viesseux. Ogni ulteriore riproduzione o duplicazione, con qualsiasi mezzo, è vietata.

Excursus

Chiare moli di fronte, là, sulle colline, fiori di tenue fioritura	
che apre	5
e porge a noi di casa appena svegli timidamente il farsi giorno... Eccovi, ora, in altre ore e cieli... Vi guardano	
e vi riconoscono	10
a stento stupiti i più piccini, eppure siete voi. Così mutate in cupi controluce, neri avancorpi della notte	15
che oltre di voi avvampa il suo rubino. Che vivo lavorio diurno e notturno	
per ritornare al punto così come il primissimo albore vi reclama.	20
E voi ci siete. ³⁴	

Basta un'occhiata alla fotografia del manoscritto per accorgersi che l'assetto di questo testo differisce da quello del precedente. L'impressione, infatti, è che qui si affollino meno varianti, e di minore portata rispetto all'altro. Segnaliamo innanzitutto le correzioni: al v. 1 si legge un «Siete», barrato; ai vv. 8 e 11 troviamo due macchie d'inchiostro, al di sotto delle quali non è possibile distinguere alcunché, mentre sopra c'è scritto chiaramente «ore e cieli» e «stupiti i più piccini»; al v. 14 la parola originaria - «neri» - è stata sostituita da «cupi»; al v. 16 «rubino» viene prima espunto e in seguito reintegrato; infine, al v. 18, Luzi ha cancellato il termine «diurno», ripetuto una volta di troppo. Si registrano, poi, i dislocamenti di versi o di sintagmi. Il v. 12, in principio, si incuneava tra gli attuali vv. 8 e 9, se non che è stato cerchiato e posticipato, con una linea, al luogo che ricopre adesso. Un'altra freccia, al v. 18, indica che bisogna aumentare il rientro del gradino. Da ultimo, il distico conclusivo - vv. 21-22 - non entrando nel piè di pagina è stato appuntato leggermente a sinistra dell'asse del componimento. Benché la lirica risulti compiuta nel suo senso, oltre che nitida nella sua veste formale, qualcosa di essa non doveva convincere del tutto l'autore, che difatti l'ha affiancata con un punto interrogativo. È probabile che proprio il perdurare di queste resistenze non specificate abbia dissuaso il poeta dallo stampare il brano, il quale, tuttavia, ci pare degno di nota, come avremo occasione di appurare lungo il commento. Anche in questo caso, gli interventi editoriali da parte nostra si limitano all'innalzamento di alcune lettere - ogni qual volta l'ortografia lo richieda - e all'aggiunta di due punti fermi: il primo al v. 16, dove presumibilmente si chiude una frase; il secondo al v. 22, per sancire la fine del discorso.

³⁴ *Blocco per appunti nero 2* di Mario Luzi, cit., c. 71.

Esaurita la presentazione filologica, intraprendiamo la lettura critica dell'inedito, cominciando dal titolo. In conformità con una consuetudine invalsa nella fase terminale della propria produzione, Luzi lo pone in alto a destra, scentrato, cosicché sembri una chiosa, una didascalia o un suggerimento a mezza voce, piuttosto che il manifesto della poesia.³⁵ In merito al significato, *Excursus* si può tradurre con 'digressione', quasi che l'autore avesse voluto mettere in chiaro, fin dall'inizio, la natura marginale della composizione, che andrebbe accolta come una rarità, pregiata ma estranea al suo repertorio, o come una deviazione dal suo cammino più autentico. Siccome, però, il proseguimento non avalla tale interpretazione stravagante del testo, che anzi instaura un rapporto di sostanziale continuità con il resto dell'esperienza luziana, pensiamo che il titolo vada inteso in altro modo. In una accezione minoritaria, *excursus* vuol dire anche 'panoramica' o 'visione d'insieme'. Riteniamo che sia questo - e non quello di 'divagazione' - il valore da assegnare alla parola, giacché, in effetti, con la lirica lo scrittore propone una ricognizione prolungata e attenta del territorio che lo circonda.

L'*incipit* - costruito in forma nominale, e privo di nessi sintattici forti con il seguito del testo - delinea un paesaggio: «Chiare moli | di fronte». Immaginiamo che Luzi si trovi presso una finestra o su un balcone - a Pienza, forse, o a Montalcinello, i luoghi nei quali amava trascorrere le ultime estati della sua vita - da cui, guardando innanzi, ammira i profili armoniosi di alcune alture, verosimilmente quelle della prediletta Val d'Orcia. Vari indizi disseminati lungo il brano permettono di ipotizzare che l'osservatorio dell'autore si affacci in direzione ovest, dunque che i rilievi evocati si staglino, rispetto a lui, verso occidente. Sulle esatte coordinate del sito ci soffermeremo strada facendo, per ora desideriamo rimarcare come il primo verso e mezzo - grazie a una sorta di nominativo assoluto - tematizzi un elemento orografico che - lungi da restare sullo sfondo - rappresenta il fulcro attorno al quale ruota l'intero svolgimento della lirica.

Dopo aver inquadrato il panorama, il poeta - per usare un'espressione mutuata dalla fotografia e dal cinema - produce uno zoom, con il deittico «là», posto al centro del v. 2. Veniamo così proiettati «sulle colline», dove assistiamo all'evento - minuscolo e prodigioso - della «tenue fioritura» dei «fiori» diurni. Si noti la figura etimologica e il soggetto, particolarissimo, della relativa, consistente in una locuzione verbale sostantivata dall'articolo determinativo: «il farsi giorno». È il mattino, che intacca lieve l'orizzonte, splende e infine dilaga per tutto il globo, il responsabile della suscitazione delle corolle, ripiegate durante la notte; è lui, che diviene sempre più sé stesso, incrementando la sua *vis* sfolgorante, ad aprirle e a porgerle «timidamente» - cioè con delicatezza commovente - «a noi di casa» - ossia a Luzi e a quanti gli stanno accanto - «appena svegli», proprio come i boccioli. A questo punto, dobbiamo sostare su un paio di precisazioni. La prima, di carattere strettamente spaziale, è tesa a chiarire la disposizione dei poggi in relazione a chi parla: il fatto che l'io lirico li abbia dirimpetto e li mostri lambiti dai raggi dell'aurora implica che essi insistano a ponente del suo angolo visuale, e che egli dia le spalle all'est e al sole nascente. La seconda, di maggiore spessore semantico, concerne il ruolo attivo attribuito dall'artista all'alba, che non solo è elevata a soggetto grammaticale della frase, ma viene persino personificata, nel gesto di schiudere i petali e di donare un *bouquet* agli spettatori.

³⁵ Cfr. ad esempio M. LUZI, *Frase e incisi di un canto salutare*, cit., pp. 15, 149, 171 e *passim*; ID., *Sotto specie umana*, cit., pp. 18, 100, 217 e *passim*; ID., *Lasciami, non trattenermi*, cit., pp. 30, 46, 73 e *passim*.

Dal v. 8 in poi, lo scrittore si rivolge alle alture, che diventano destinatarie di un'apostrofe, da semplici contenuti della raffigurazione artistica, analogamente a quanto accade con il feto di *È in cielo o in terra*, insieme protagonista e interlocutore. Mantenendo un linguaggio cinematografico, rileviamo che il poeta, dopo il fermo immagine sui colli nell'attimo di transizione dalla notte al giorno - che si estende tra il v. 2 e il v. 7 - scioglie le briglie al flusso cronologico. Ciò comporta che il momento aurorale si disperda d'un tratto e che l'ambiente orciano appaia «in altre ore» e sotto «cieli» diversi da quello originario, vale a dire, non più antelucani, ma già mattutini e presto meridiani. Per la verità, l'autore evita di dipingere l'evoluzione del paesaggio nelle fasi centrali della giornata, tuttavia ne rende l'idea ricorrendo a un espediente retorico che battezzeremmo il capovolgimento della prospettiva. Egli, cioè, per un istante distoglie l'attenzione dal proprio obiettivo e la fissa su qualcuno che a sua volta lo sta scrutando, nella fattispecie sui «più piccini» che per circostanze sono con lui: nipoti, figli di amici o chissà bambini del borgo in cui risiede. Anche costoro «guardano» i rilievi antistanti, ma non si raccapezzano, tanto li vedono mutati, li «riconoscono a stento», a causa delle variazioni sopraggiunte e rimangono «stupiti» da uno scenario cangiante al punto di riuscire, in breve tempo, completamente nuovo e imparagonabile con il suo aspetto precedente. Luzi, quindi, facendo lampeggiare gli occhi sgranati dei piccoli e la loro meraviglia attonita, venata d'incomprensione, ci comunica, in modo riflesso epperò efficace, come risultino adesso i poggi, e quanto siano cambiati. In questo contesto di rapida e ininterrotta successione delle parvenze, il v. 12 aggiunge un'attestazione ulteriore e cruciale, ossia la conferma della saldezza della realtà. Il poeta sembra ribadire a sé, alle colline e ai suoi giovani compagni - forse per rassicurarli - che esse continuano a esistere, che non si sono snaturate, anzi che, al netto di tutte le trasformazioni, permangono quelle di sempre: «eppure siete voi».

Nell'intervallo dei vv. 13-16 il *focus* subisce ancora un'inversione, e si sposta dai bambini ai declivi, immortalati in altre situazioni temporali e atmosferiche. Ormai è tardo pomeriggio, il sole invade il quadrante occidentale dell'emisfero. Sporgendosi dalla terrazza, l'autore se lo ritrova davanti, che gli colpisce il viso con i suoi fasci radenti. I dossi, invece, non sono più investiti direttamente, ma come retroilluminati da essi. Si realizza, così, l'effetto ottico denominato, dai fotografi, *backlight* - che avviene quando un oggetto occupa la posizione intermedia tra l'osservatore e la fonte luminosa - la cui specificità è di mettere in risalto le sagome dei volumi e di scurirne, al contempo, l'area. Per questo, chi scrive afferma che le «Chiare moli» si sono convertite in «cupi controluce». A mano a mano che la sera si approssima, le tonalità fosche prendono il sopravvento, finché, dopo il crepuscolo, le tenebre regnano incontrastate. I rilievi, allora, vengono definiti «neri | avancorpi della notte», con un prestito dal campo lessicale dell'architettura. Il termine designa la parte prominente di un edificio, che aggetta rispetto al resto della costruzione. La metafora imbastita da Luzi ai vv. 14-15 - davvero potente e suggestiva - consente di visualizzare le dense masse delle alture sul fondale pure bruno, ma meno intenso, del vespro come il punto più avanzato - i bastioni, la porta o i contrafforti - di un'immensa struttura buia, che è la nottata incipiente. Quanto al «rubino» che «avvampa» «oltre di voi», evidentemente è il sole, color sangue e fuoco, che si inabissa, al tramonto, dietro la cortina dei monti, a ovest.

Sebbene approdi a un punto fermo, la sequenza successiva - vv. 17-21 - ha un'intonazione esclamativa. Il poeta, qui, esprime la propria sorpresa, nel

riconoscere che lo spaccato di mondo abbracciato dal suo sguardo brulica di un «vivo lavoro», inarrestabile, né di giorno, né di notte. È come se mille invisibili mani lo modellassero costantemente - di volta in volta spalancando i fiori, facendo brillare la luce o dilatando le ombre - ed esso, a furia di ritocchi minuti ma fitti, uscisse del tutto trasfigurato. Comunque, tale corrente di attività rispetta dei cicli, per cui, ad esempio, il panorama, trascorse ventiquattr'ore, ritorna qual era in partenza, segno che un cerchio si è chiuso, e un altro si appresta a cominciare. Il finale della lirica suggerisce, addirittura, che la catena di alterazioni a cui il cosmo è sottoposto sia finalizzata al recupero del «punto» iniziale, quasi che il reale si dilungasse da sé, passando attraverso infiniti stadi differenti, al solo scopo di farsi trovare pronto dal «primo albore» - ancora personificato - che lo «reclama», di essere conforme alle sue attese e di rispondere all'appello che da lì risuona: «E voi ci siete».

Tiriamo le fila dell'analisi dipanata finora. *Excursus* è un brano eminentemente visuale, un idillio nel senso etimologico della parola: ecco perché il vocabolario del cinema, della fotografia e delle arti figurative si presta bene a comprenderlo e a commentarlo. Luzi sta alla finestra e guarda, senza che sotto i suoi occhi si svolga alcuna vicenda o si consumi alcun dramma. L'unica azione che ha luogo è la sua osservazione prolungata e attenta; l'unico dato da constatare è la presenza dell'Orcia di fronte a lui. A questo punto si colloca l'intuizione fondamentale della lirica, che riassumeremo con la formula *benché non accada nulla, accade di tutto*. In effetti, anche se le colline, per l'intera durata del componimento, restano quiete, non sono affatto una muraglia inerte. Al contrario, esse si rivelano come un teatro di cambiamenti e un tripudio di aspetti molteplici, i quali riescono a manifestarsi con particolare forza proprio perché, all'apparenza, non succede niente. Gli elementi che intervengono a smuovere le quinte, di per sé imperturbabili, si possono dividere in tre. Il primo è il tempo, da cui dipendono i giochi della luce e le mutevoli condizioni dell'atmosfera. Ogni istante determina uno stato di cose inedito rispetto al precedente. Il sole, poi, sorgendo, innalzandosi e declinando - con la trasparenza, il fulgore e gli offuscamenti che derivano dal suo corso, e che si diffondono per la terra e per l'aria - contribuisce in maniera eccezionale a creare la sensazione di una sempre rinascente novità. Il secondo fattore - certo non così approfondito, ma almeno citato - coincide con la distanza che separa dal centro focale, giacché i poggi non sono gli stessi se li si contempla di lontano, o se all'improvviso ci si avvicina. In un caso, favoriti della veduta complessiva, si riuscirà ad apprezzarne la conformazione; nell'altro, godendo di un colpo d'occhio più dettagliato, si potrà spaziare sui loro fianchi e sorprendere l'apertura dei fiorellini. La terza variabile è la percezione individuale. Il panorama, infatti, non si dà mai in assoluto, ma inevitabilmente si offre a qualcuno che lo riceve, e ricevendolo anche lo modifica, sia per le caratteristiche intrinseche dello scorcio assunto - come la distanza sopra menzionata; l'orientamento; etc. - sia per le proprie prerogative, che chiameremo, in senso lato, psicologiche. Perciò, l'immagine che si stampa nella coscienza ancora ingenua dei «piccini» e li scombussola non corrisponde a quella che si deposita nell'autore e negli altri «di casa», i quali, a motivo di una lunga familiarità, sono consapevoli sia del tramutare della scena che del suo conservarsi. Si capisce, allora, l'importanza di quegli accenni che - esplicitando, seppur di sfuggita, il punto di vista soggettivo o, come direbbero i filosofi, il per-chi dello spettacolo - introducono nel discorso un ulteriore elemento di diversificazione. In sintesi, possiamo sostenere che la poesia consista in un inno alla pluralità che compenetra persino l'identità più granitica e alla ricchezza che

straripa finanche dalla più monotona uguaglianza; nella scoperta estatica che un solo paesaggio ne contiene tanti quanti sono i momenti del giorno, gli affacci che si aprono su esso e le persone cui è concesso di rimirarlo.

Si parva, crediamo che detenga una certa funzione esplicativa accostare il breve inedito luziano a un capolavoro della pittura mondiale. Intendiamo la serie delle *Cathédrales de Rouen*, dipinta da Claude Monet tra il 1892 e il 1894. Com'è noto, in questo periodo l'artista raffigurò per trenta volte il duomo della città normanna, scegliendo, in ciascuna occasione, un frangente cronologico e una circostanza atmosferica specifici. Si va, così, dal portale avvolto dalla nebbia del mattino; agli effetti del pieno sole sulla chiesa; alla facciata colta nella sinfonia multicolore del tramonto. L'esito a cui perviene tale straordinaria opera è la rivelazione che *uno stesso monumento* non è mai veramente *lo stesso*, a causa dei fenomeni *en plein air* che lo fasciano e ne increspano la superficie, ora ottenebrandola, ora facendola scintillare, ora trascinandola su e giù per le più varie sfumature della scala cromatica. Ci sembra che *Excursus* erediti la lezione dell'impressionismo. Infatti, come Monet installava il cavalletto davanti a un oggetto statico e si prefiggeva, in ogni tela, di catturare, con la massima accuratezza possibile, un attimo della sua storia secolare; così Luzi si concentra sulle colline toscane e cerca di registrare, con le pennellate dei propri versi, le vibrazioni istantanee che innervano la loro esistenza geologica. La somiglianza tra il pittore francese e il poeta italiano, inoltre, non si limita al procedimento attuato, ma interessa anche la base concettuale che soggiace alle produzioni di entrambi. Sia l'imponente ciclo figurativo, sia l'esile lirica tendono a dimostrare che qualsiasi frammento di realtà - seppur stabile come una cattedrale di pietra o un montagna - non è mai pari a sé, ma nella sua fissità pulsa, tremola e cambia senza sosta. Istituito questo paragone non vogliamo dire che Luzi si sia dichiaratamente rifatto a Monet o che abbia intenzionalmente trasposto in forma letteraria e in un contesto naturale l'operazione che egli ha condotto con le tempere a olio, nei confronti di un elemento artificiale. Potrebbe non trattarsi di un'imitazione esplicita, ma di un modello inconscio, o forse di un'affinità fortuita, che noi ravvisiamo *ex post*, come se i due maestri fossero arrivati, per vie parallele, alla stessa meta. D'altra parte, il nesso tra *Excursus* e le *Cathédrales* viene autorizzato da una spia linguistica estremamente precisa, che si somma alle analogie tecniche e ideologiche già indicate. Il riferimento è alla parola *avancorpi*, di cui sopra abbiamo chiarito la provenienza e il significato. In Europa, molte chiese medievali - compresa quella principale del capoluogo normanno - presentano la facciata opposta all'abside fortificata, con un paio di torrioni sui lati e una massiccia parete intermedia. Tale costruzione - di origine carolingia, poi trasmessa all'architettura romanica e quindi alla gotica - ha nome *Westwerk* o *avant-corps*. Ora, il fatto che Luzi assimili i rilievi orciati a degli avancorpi, e che il duomo di Rouen sia dotato di questa struttura, la quale, per giunta, nei quadri realizzati da Monet campeggia in primo piano, avvalorano l'impressione che dietro il componimento da noi rinvenuto si celi, come fonte d'ispirazione, la serie dell'artista francese.³⁶

Dopo aver passato in rassegna il testo verso per verso e averne additato un modello plausibile, avanziamo, in conclusione, una considerazione di natura

³⁶ È superfluo dire che non sarebbe certo questa la prima volta in cui Luzi, implicitamente o esplicitamente, avrebbe abbeverato la sua immaginazione alla vena della pittura. Cfr. ROSANNA POZZI, *Mario Luzi e l'arte: da Simone ai contemporanei*, in «Studi d'italianistica nell'Africa Australe – Italian Studies in Southern Africa», 27 (2014), pp. 37-57.

filosofica, diretta a inserire la lirica all'interno della riflessione luziana. Da molto tempo, e con contributi perspicaci, i critici hanno notato come l'avventura intellettuale dell'autore - specie nell'ultimo tratto - graviti attorno a due capisaldi imprescindibili, ma almeno apparentemente inconciliabili. Il primo polo, di ascendenza parmenidea, è l'*essere*, l'incrollabile permanere delle sostanze. In quest'ottica, niente è più distante dal poeta del nichilismo, dell'azzeramento o dell'equiparazione al nulla dell'esistente. Egli, al contrario, proclama la certezza che il minimo brandello di realtà è sorretto da una consistenza incomprimibile e inestirpabile, e che il mondo, nel suo insieme, è un avvenimento definitivo, che, in quanto tale, non andrà mai distrutto né si dissolverà.³⁷ Il secondo polo, invece, risente di un influsso eracliteo, ed è il *divenire*, l'incessante commutarsi dell'universo. A questo proposito, Luzi ha rilanciato la nozione di metamorfosi - su cui poi ha insistito la maggior parte dei suoi interpreti - per spiegare che nessun ente ristà, ma tutti transitano di forma in forma, abbandonando aspetti della propria antica identità e assumendo sembianze sempre nuove e diverse. Il reale intero, allora, somiglia a un fiume, l'essenza del quale è nello scorrere, nel non potersi ripetere neanche una volta.³⁸ A ben vedere, entrambi i nuclei appena esposti si ritrovano in *Excursus*, laddove, però, la loro antitesi pare conciliata. Qui, infatti, l'autore mostra da un lato il cambiamento di ciò che rimane uguale e il moto di quanto sta fermo («Così mutate»); dall'altro come la presenza delle cose - dei poggi, in questo caso - non affievolisca per le continue modifiche, semmai venga consolidata, approfondita e rinnovata da esse («eppure siete voi», «E voi ci siete»). Il primo polo, quindi, non trionfa a discapito del secondo, ma grazie al secondo: e viceversa. Possiamo sostenere, perciò, che l'inedito riproponga la soluzione al problema del rapporto tra essere e divenire formulata anche altrove dal poeta, che consiste nel concepire le due dimensioni non come contrapposte, ma come complementari. Per citare le sue parole:

È una visione molto riduttiva quella che ci fa considerare Parmenide la negazione del movimento, perché Parmenide io ho creduto che includa anche il movimento eracliteo. Eraclito e Parmenide coincidono in questa continuità, in questa fedeltà del mondo e delle sue leggi.³⁹

Dunque, Parmenide ed Eraclito, permanenza e mutamento, radicamento ontologico e flusso metamorfico non si escludono, anzi si inverano reciprocamente. Il mondo al contempo è e *diviene*. Mentre rispecchia l'incantevole scenario della Val d'Orcia, *Excursus* dà voce a tale intuizione, sollevando e in-

³⁷ Riconoscendo nella celebrazione ontologica il *proprium* dell'itinerario tardo-luziano, Munaretto ha parlato, per il poeta, di «una fase ultima di "prossimità all'Essere"», MATTEO MUNARETTO, «La scienza dell'universo, il canto». *Per una lettura dell'ultimo Luzi*, in «Quaderni di Filologia Romanza», 23 (2015), pp. 29-54, p. 30.

³⁸ Per un inquadramento del concetto di metamorfosi nell'opera luziana e un ripercorrimto di questo tema rimandiamo a GIORGIO MAZZANTI, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione. Destino umano e fede cristiana nell'ultima poesia di Mario Luzi*, Roma, Bulzoni 1993, pp. 30-57 e LUCIA MASETTI, «Crescere e divenire è la tua legge». *La metamorfosi in Mario Luzi*, in *Crisi e trasformazioni. Realtà e linguaggio*, a cura di VERONICA BOCCITTO e SERENA DE LUCA, Roma, Universitalia 2020, pp. 177-189.

³⁹ MARIO LUZI, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Milano, Garzanti 1999, p. 71.

sieme risolvendo una delle questioni più pressanti che attraversano l'opera luziana. Qui sta la grandezza di questo piccolo brano.⁴⁰

⁴⁰ In merito alla compresenza e allo "sposalizio" di *essere* e *divenire* nella poesia dell'ultimo Luzi, si vedano le sintesi di D. PICCINI, *La stagione "paradisiaca" di Luzi. Lingua e strategie espressive*, cit., pp. 114-115 e GIUSEPPE LANGELLA, *Ricognizioni, ipotesi, epifanie. Sull'epistemologia poetica di Mario Luzi*, in *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste*, cit., pp. 75-90, pp. 84-86.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, DANTE, *Commedia*, con il commento di ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Mondadori 1991.
- BACCARINI, IRENE, *Il sentimento creaturale nell'ultimo Luzi*, in «Triceversa», 3 (2009), pp. 197-212.
- COLETTI, VITTORIO, *Domandare e poetare: linguaggio poetico dell'ultimo Luzi*, in *L'Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Firenze, Le Lettere 2002, pp. 357-371.
- DI LORENZO, MARIA, *Rosario Livatino. Martire della giustizia*, Milano, Paoline 2000.
- FONTANA, GIOVANNI, *Il fuoco della creazione incessante. Studi sulla poesia di Mario Luzi*, Lecce, Manni 2002.
- GHIDINELLI, STEFANO, *Lo sguardo dello scriba. Dialogismo e teatralizzazione in Nel magma di Mario Luzi*, in «Configurazioni», 1 (2022), pp. 309-346.
- LANGELLA, GIUSEPPE, *Ricognizioni, ipotesi, epifanie. Sull'epistemologia poetica di Mario Luzi*, in *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste. Con un'appendice di scritti dispersi*, a cura di PAOLA BAIONI e DAVIDE SAVIO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2014, pp. 75-90.
- LUZI, MARIO, *Al fuoco della controversia*, Milano, Garzanti 1978.
- ID., *Per il battesimo dei nostri frammenti*, Milano, Garzanti 1985.
- ID., *Fraresi e incisi di un canto salutare*, Milano, Garzanti 1990.
- ID., *La porta del cielo. Conversazioni sul cristianesimo*, Casale Monferrato, Piemme 1997.
- ID., *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Milano, Garzanti 1999.
- ID., *Sotto specie umana*, Milano, Garzanti 1999.
- ID., *Dottrina dell'estremo principiante*, Milano, Garzanti 2004.
- ID., *Lasciami, non trattenermi. Poesie ultime*, a cura di STEFANO VERDINO, Milano, Garzanti 2009.
- MALLARMÉ, STÉPHANE, *Œuvre complètes*, t. I, édition présentée, établie et annotée par BERTRAND MARCHAL, Paris, Gallimard 1998.
- MASETTI, LUCIA, «Crescere e divenire è la tua legge». *La metamorfosi in Mario Luzi*, in *Crisi e trasformazioni. Realtà e linguaggio*, a cura di VERONICA BOCCITTO e SERENA DE LUCA, Roma, Universitalia 2020, pp. 177-189.
- MAZZANTI, GIORGIO, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione. Destino umano e fede cristiana nell'ultima poesia di Mario Luzi*, Roma, Bulzoni 1993.
- MUNARETTO, MATTEO, *La poesia dall'interrogazione alla celebrazione. L'ultima dottrina di Mario Luzi*, in *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste. Con un'appendice di scritti dispersi*, a cura di PAOLA BAIONI e DAVIDE SAVIO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2014, pp. 169-186.
- ID., «La scienza dell'universo, il canto». *Per una lettura dell'ultimo Luzi*, in «Quaderni di Filologia Romanza», 23 (2015), pp. 29-54.
- PICCINI, DANIELE, *La stagione "paradisiaca" di Luzi. Lingua e strategie espressive*, in *Mario Luzi oggi. Letture critiche a confronto*, a cura di UBERTO MOTTA, Novara, Interlinea 2008, pp. 107-131.
- ID., *Sull'elaborazione di Nel magma*, in *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste. Con un'appendice di scritti dispersi*, a cura di PAOLA BAIONI e DAVIDE SAVIO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2014, pp. 3-19.

- POZZI, ROSANNA, *Mario Luzi e l'arte: da Simone ai contemporanei*, in «Studi d'italianistica nell'Africa Australe – Italian Studies in Southern Africa», 27 (2014), pp. 37-57.
- QUIRICONI, GIANCARLO, *Il fuoco e la metamorfosi. La scommessa totale di Mario Luzi*, Bologna, Chiappelli 1980.
- RENARD, PHILIPPE, *Mario Luzi. Frammenti e totalità. Saggio su Per il battesimo dei nostri frammenti*, trad. it. di ANNA DOLFI e GIUDITTA ISOTTI ROSOWSKY, Roma, Bulzoni 1995.
- SCHWEITZER, ALBERT, *J.S. Bach. Il musicista poeta* (1905), Milano, Jouvence 2019.
- UNGARETTI, GIUSEPPE, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di CARLO OSSOLA, Milano, Mondadori 2009.
- VERDINO, STEFANO, *Apparato critico*, in MARIO LUZI, *L'opera poetica*, a cura di STEFANO VERDINO, Milano, Mondadori 1998, pp. 1293-1823.
- ID., *La poesia di Mario Luzi. Studi e materiali (1981-2005)*, Padova, Esedra 2006.
- ID., *Nota al testo*, in MARIO LUZI, *Lasciami, non trattenermi. Poesie ultime*, a cura di STEFANO VERDINO, Milano, Garzanti 2009, pp. 137-154.
- ID., *Nota ai testi*, in MARIO LUZI, *Poesie ultime e ritrovate*, a cura di STEFANO VERDINO, Milano, Garzanti 2014, pp. 9-22.

DOCUMENTI INEDITI

- Blocco per appunti nero 2* di Mario Luzi, conservato nel fondo Mario Luzi dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, segnatura ACGV.ML.II.3.51.
- Blocco per appunti nero 3* di Mario Luzi, conservato nel fondo Mario Luzi dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, segnatura ACGV.ML.II.3.52.
- Quaderno con fantasia marmorizzata* di Mario Luzi, conservato nel fondo Mario Luzi dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, segnatura ACGV.ML.II.3.55.
- Agenda 1980* di Mario Luzi, conservata nel fondo Mario Luzi dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, segnatura ACGV.ML.II.3.60.
- Agenda San Paolo 1995* di Mario Luzi, conservata nel fondo Mario Luzi dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, segnatura ACGV.ML.II.3.75.
- Agenda San Paolo 1996* di Mario Luzi, conservata nel fondo Mario Luzi dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, segnatura ACGV.ML.II.3.77.



PAROLE CHIAVE

Mario Luzi; laboratorio creativo; scartafacci; inediti.



NOTIZIE DELL'AUTORE

Riccardo Sturaro è dottorando in Filologia e Letteratura italiana all'Università per Stranieri di Perugia. Il suo progetto di ricerca riguarda la fase finale della produzione di Mario Luzi, indagata in particolare attraverso documenti d'archivio e manoscritti inediti. Ha pubblicato articoli su riviste scientifiche, e ha partecipato a convegni nazionali e internazionali.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

RICCARDO STURARO, *Nel laboratorio del poeta: uno scartafaccio e due inediti di Mario Luzi*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 22 (2024)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.