



CONFIGURAZIONI 4 (2024)

«Parlano giù nel buio. Parlano nelle vie, nelle rivendite». Mario Luzi e la lingua comune tra *Onore del vero* e *Dal fondo delle campagne*.

Stefano Volta

Università degli Studi di Verona

Abstract ITA: Il saggio intende indagare i rapporti tra i saggi e le raccolte poetiche di Luzi tra anni Cinquanta e Sessanta. Dall'analisi – di carattere prevalentemente intertestuale – si è notato come l'interesse del Luzi saggista per la «lingua comune» (*Naturalezza del poeta, Dove va la poesia?*, *Discretamente personale*) trovi un fortissimo corrispettivo tematico-figurale nelle scene borghigiane di *Onore del vero* (1957) e *Dal fondo delle campagne* (1965), oltre che in alcune prose narrative coeve (in particolare *Il Monte Amiata* e *Piccolo viaggio immaginario*).

Keywords: Mario Luzi; Lingua comune; Poesia italiana del Novecento; *Onore del vero*; *Dal fondo delle campagne*.

Abstract ENG: The essay aims to explore the connections between Luzi's essays and poetic collections of the 1950s and the 1960s. The analysis – mainly of an intertextual nature – shows how Luzi's attention to 'common language' as an essayist (*Naturalezza del poeta, Dove va la poesia?*, *Discretamente personale*) finds a very strong thematic-figural counterpart in the village scenes of *Onore del vero* (1957) and *Dal fondo delle campagne* (1965), as well as in some contemporary narrative proses (in particular *Il Monte Amiata* and *Piccolo viaggio immaginario*).

Keywords: Mario Luzi; Common Language; 20th century Italian Poetry; *Onore del vero*; *Dal fondo delle campagne*.

Stefano Volta, "«They speak down in the dark. They speak in the streets, in the shops». Mario Luzi and the Common Language between *Onore del vero* and *Dal fondo delle campagne*"

Configurazioni N° 4, 2024, pp. 30-52.

<https://riviste.unimi.it/index.php/configurazioni>

DOI <https://doi.org/10.54103/2974-8070/28138>



Attribution-ShareAlike 4.0 International License

ISSN 2974-8070



«Parlano giù nel buio. Parlano nelle vie, nelle rivendite». Mario Luzi e la lingua comune tra *Onore del vero* e *Dal fondo delle campagne*

di Stefano Volta

Nelle pagine che seguono cercherò di far luce sullo stretto rapporto tra i saggi critici e la poesia di Mario Luzi.¹ Per farlo, mi concentrerò su un arco cronologico piuttosto ristretto, ovvero il ventennio che segue la conclusione della Seconda Guerra Mondiale: si tratta in effetti di un periodo cruciale nella storia poetica luziana, nel quale la riflessione saggistica e la poesia – penso soprattutto ai saggi che andranno a costituire la seconda edizione di *L'inferno e il limbo* (1964)² e alle tre raccolte del Luzi 'mediano', *Primizie del deserto* (1952), *Onore del vero* (1957) e *Dal fondo delle campagne* (1965) – sono impegnate a pari grado in un tentativo di superare la stagione ermetica, ormai giunta a un esaurimento con la pubblicazione di *Un brindisi* (1946) e di *Quaderno gotico* (1947).³ Del resto, è lo

¹ L'edizione da cui si citano i saggi luziani è, salvo diversa indicazione, Luzi 1995. Per quanto riguarda le poesie, si cita da Luzi 1998.

² È proprio nell'edizione accresciuta dell'*Inferno e il limbo*, infatti, che compaiono alcuni scritti cardine della produzione saggistica luziana come *Naturalezza del poeta* (1951) e *La strada del simbolismo* (1959).

³ È Mengaldo (1978: 648) a collocare la stagione «propriamente ermetica» di Luzi – il cui «centro» è senza dubbio rappresentato da *Avvento notturno* – tra l'esordio con *La barca* (1935) «fino, approssimativamente, a *Quaderno gotico*» (1947). Così anche Cucchi (1996: 5) e Fortini (1988: 151; ma soprattutto 2003a: 519: «*Quaderno gotico* è un risultato [sic] di laboriosa omogeneità di linguaggio, che da solo sarebbe sufficiente per assegnare a Luzi un luogo elevato nella lirica italiana del nostro tempo; e che lo raffigura interamente, con i suoi limiti e le sue escursioni oltre quelli, fino al 1947. Ma non oltre quella data»).



stesso Luzi a insistere – in una lunga intervista con Mario Specchio – sull’ideale simbiosi tra la propria scrittura poetica e la parallela attività critica; simbiosi che è in qualche modo costitutiva dell’intera parabola creativa luziana, ben al di là del frangente di “crisi” post-bellica:

La critica era un prolungamento, una messa a fuoco di questioni, di problemi che mi nascevano dalla pratica della poesia e quindi era più una prosecuzione di poetica in atto che una vera critica (Luzi 1999: 106).

Prima di entrare nel vivo del discorso, saranno necessarie ancora un paio di considerazioni preliminari. Innanzitutto, andrà tenuta presente la marcatissima vena teorico-estetica della saggistica di Luzi, la quale si presenta spesso – per citare un critico decisivo per la formazione intellettuale del poeta fiorentino come Thibaudet (Luzi 1999: 108) – come una vera e propria «*philosophie de la littérature*» (Thibaudet 2013: 209).⁴ Ma occuparsi del Luzi saggista significa anche fare i conti con un panorama estremamente eterogeneo.⁵ Eterogeneità che può restare tanto all’interno del fatto letterario – si pensi proprio all’*Inferno e il limbo*, dove un saggio su Cavalcanti può convivere con un’ampia ricognizione della parabola romantico-simbolista – quanto, diciamo, all’esterno: ed ecco che il critico letterario può cedere il passo al critico d’arte (Micieli 1997) oppure al critico cinematografico (Luzi 1997). Tuttavia, è senz’altro la creazione letteraria

⁴ Poco più oltre nell’intervista che abbiamo appena citato, infatti, si legge: «Non ho fatto molta critica vera e propria, ho fatto teoria, pseudoteoria, mi sono occupato più di estetica e di poetica che di critica vera e propria» (Luzi 1999: 106). Per farsi un’idea dell’alta temperatura speculativa della scrittura saggistica luziana si veda, a titolo di esempio, il seguente passaggio dell’*Inferno e il limbo*: «Ma già il Petrarca ci introduce in un regno dove il dolore è eterno, non limitato a un’accezione, a un momento dialettico dell’essere» (Luzi 1995: 60). Inoltre, lo stesso Luzi ribadisce a più riprese di aver provato – in gioventù – la «tentazione filosofica»: «Ho avuto la tentazione filosofica. Nella mia prima gioventù ho esitato tra filosofia e poesia. Ma la mia filosofia era troppo poetica: la suggestione presocratica ne indorava troppo le cime» (Luzi 1992: 88).

⁵ «Il senso della ricca produzione saggistica di Luzi emerge prima di tutto dalla molteplicità dei suoi interessi: non discorso esclusivamente letterario e sulla letteratura, non solo attenzione alle problematiche via via emergenti, non solo presenza al costume, alle vicende della storia, ai suoi riflessi sulla condizione dell’uomo contemporaneo. Non solo ciascuno di questi interessi, ma tutti insieme, articolati a fornire in un inseparabile mosaico le coordinate di una possibile episteme dell’uomo moderno» (Quiriconi 1995: 7).



a rappresentare il centro della riflessione critica del poeta fiorentino, a prescindere dalle pur numerose incursioni in territori *altri*. Ne sia dimostrazione il fatto che è proprio la riflessione sulla natura della poesia e sui compiti del poeta a costituire la spina dorsale delle raccolte saggistiche pubblicate da Luzi in corrispondenza dei più evidenti punti di frattura all'interno del suo percorso poetico, con l'intenzione più o meno evidente di annunciare l'alba di una nuova stagione creativa attraverso una parallela ricognizione nel campo del pensiero: potremmo definire in questi termini il rapporto tra *Su fondamenti invisibili* (1971) e *Vicissitudine e forma* (1974)⁶ oppure – come cercheremo di dimostrare – proprio tra i saggi della seconda edizione dell'*Inferno e il limbo* e le raccolte degli anni Cinquanta.⁷ Una tendenza, questa, che rende ancora più necessario un discorso che affronti il tentativo di Luzi di superare l'Ermetismo come una sfida tanto della poesia, quanto del pensiero.

Prendiamo le mosse dallo scritto di poetica che inaugura cronologicamente e, potremmo aggiungere, ideologicamente, gli anni Cinquanta di Luzi, *Naturalezza del poeta* (1951). Il saggio si presenta sin da subito come un tentativo di superamento dell'aporia fondamentale, secondo Luzi, della poesia e del pensiero alla svolta del secolo: ovvero l'«intellettualismo», il quale, dando luogo ad una «costruzione artificiale della personalità», ad una vita «riflessa e derivata», ostacolerebbe «ogni percezione diretta e elementare della natura e della vita». Di contro, il poeta dovrebbe – scrive Luzi – «captare nella sua voce» proprio la «perenne, monotona rivoluzione della natura» (Luzi 1995: 78). Un compito, questo, che richiede al poeta un esercizio di «modestia», affinché la sua «personalità» si eclissi insieme a «qualunque ideologia preliminare che concerna

⁶ In questa stagione poetica, infatti, Luzi sembra affrontare i medesimi problemi speculativi tanto nei saggi quanto in poesia. Si pensi, per restare a un solo tema fondamentale del Luzi poeta e critico della maturità, al tema della «creazione incessante», che dai versi del *Pensiero fluttuante della felicità* (v. 246, in *Su fondamenti invisibili*, 1971), migra senza troppa difficoltà nelle pagine di *La creazione poetica?* (Luzi 1995: 135-164) e di *Leopardi nel secolo che gli succede* (209-222), entrambi risalenti al 1972.

⁷ A ulteriore conferma di ciò, Piccini (2020: 322) nota come nei «libri saggistici, per quanto vi concorrano fili vari e non del tutto omogenei, si rileva una volontà d'autore, che non solo compie una scelta tra le molte scritture, ma anche tende a un ordinamento in sé significativo». Per restare all'interno del nostro arco cronologico di riferimento, si pensi anche allo stretto rapporto tra gli scritti sul realismo poetico apparsi sulla «Chimera» (1954-1955) – poi raccolti in *Tutto in questione* (1965) – e il peculiare 'realismo' di *Onore del vero*. A tal proposito, vd. Rogante 2010.



la vita o l'espressione» per lasciare, infine, la «parola e [...] la dimostrazione, direttamente alle cose» (Luzi 1995: 80).⁸ Nelle pagine che seguono, Luzi dà una dimensione più concreta e, diciamo, storicamente motivata alla propria riflessione. Infatti, l'auspicata «naturalità del poeta» passa necessariamente da una rilettura critica della parabola romantico-simbolista, dal superamento dell'«opposizione» frontale tra «spirito e materia» che ne costituisce la premessa ideologica profonda:

Ora è anche chiaro che il dramma ideologico del romanticismo era fondato su un equivoco: l'identità tra materia e natura e quindi l'opposizione così tra spirito e materia come tra arte e natura. Se noi possiamo parlare oggi di naturalità del poeta è perché teniamo per un assurdo scientifico considerare la natura come il regno delle leguminose o come il dominio delle leggi meccaniche dell'inerzia e della materia. Il concetto di natura si è integrato fino a comprendere insieme ai fenomeni anche la coscienza che per educazione diretta ed ereditaria l'uomo ne prende (Luzi 1995: 81).

Un «equivoco» ideologico, quello romantico-simbolista, generato da un «enorme sforzo di appropriazione spirituale»: sforzo che si presenta agli occhi di Luzi – e qui siamo di fronte a un vero e proprio *topos* critico luziano – come

⁸ La poetica della «naturalità» esige dunque un atteggiamento aperto, non pregiudiziale, del poeta nei confronti dell'esperienza. Tale attenzione alla postura ideologica tenuta dal soggetto lirico post-simbolista nei confronti della vita è piuttosto frequente nella produzione saggistica luziana: vd. *Dove va la poesia* (Luzi 1964: 52-56), *Piccolo catechismo* (75-82), *Situazione della poesia italiana di oggi* (211-221). Tuttavia, Luzi in *Naturalità del poeta* si occupa anche del concreto 'fare' poetico, confutando in maniera evidente «alcune idee date del moderno, di estrazione romantica, concernenti l'eccezionalità e l'individualità irriducibile del creatore» (Piccini 2020: 313): «L'arte del grande poeta non ha alcuno dei segni esteriori di quella che noi chiamiamo volgarmente originalità; di quella originalità, intendo, che rileva dal temperamento e dall'indole percettiva e intellettuale del suo apparato psichico e che è tutto sommato una violenza, una parzialità; la voce del poeta dà sempre l'impressione d'una voce perpetua che ricomincia miracolosamente a parlare in quel punto. E quanto all'originalità vera, essa risiede naturalmente un po' più nel profondo che nei toni accidentali d'una personalità tipica. Sarà perché di questo si è abusato in questi cinquant'anni, sarà perché nel senso dell'espressione tipica individuale si è esasperato il talento di alcune generazioni, che oggi l'originalità così intesa è la meno originale del mondo» (Luzi 1995: 79).



orgoglioso,⁹ perché tutto teso alla «proclamazione dei diritti assoluti e illimitati» dello spirito e in quanto sfociato nel «sogno del demiurgo e del mago [...] di creare il mondo per virtù del verbo e di dominarne l'essenza e le intrinseche relazioni per virtù della formula» (80). Risolto questo «equivoco» ideologico, per Luzi diventano ormai irricevibili anche la postura e l'atteggiamento nei confronti della lingua tenuti dal soggetto lirico romantico-simbolista. Infatti, dato che ormai il «concetto di natura» comprenderebbe anche la «coscienza che per educazione diretta ed ereditaria l'uomo ne prende» (81),¹⁰ ne consegue che lo stesso linguaggio umano porterebbe in sé una traccia, ormai sedimentata, della natura:

La psiche dell'uomo è costituita da queste nozioni che appartengono a lui in quanto appartengono alla natura umana. Sicché associato all'idea e al nome degli oggetti che ricorrono nel suo discorso c'è tutto un peso, tutta una profondità di significati che l'uomo, che la natura umana vi ha nella sua evoluzione annessi e connaturati (82).

Detto ciò, i poeti romantico-simbolisti – scrive poco più avanti Luzi – avendo adoperato «quelle parole così cariche di destini, di memorie e di sofferenze umane» come degli elementi ancora vergini,¹¹ avrebbero obliterato proprio il peso umano connaturato al linguaggio. Il poeta *naturale* auspicato da Luzi deve, al contrario, servirsi «degnamente» delle parole degli uomini, rispettandole «nel

⁹ Si veda, a titolo di esempio, la didascalia introduttiva dedicata a Rimbaud nell'antologia *L'idea simbolista*: «Il mito di Arthur Rimbaud (1854-1891), nato con *Illuminazioni* e *Una stagione all'inferno* che l'adolescente, fuggendo la letteratura e l'Europa, si era lasciato alle spalle, non cessa di essere operante e il significato del suo testo e della sua umana vicenda, tra orgoglio luciferino e blasfemo e purezza selvaggia scontata dolorosissimamente, è ancora inquietante» (Luzi 1976: 158).

¹⁰ Tali riflessioni erano già contenute in un saggio di qualche anno prima, *Sul concetto di natura* (1947, in Luzi 1995). Per una storia del «concetto di natura» nella saggistica luziana vd. A. Luzi 2018.

¹¹ Si veda, ad esempio, questo passaggio della *Lettera del veggente* di Rimbaud (a Paul Demeny, 15 maggio 1871): «[Il poeta] dovrà far sentire, palpare, ascoltare le proprie invenzioni; se ciò che riporta da laggiù ha forma, lui dà forma: se è informe, dà l'informe. Trovare una lingua; [...] Questa lingua sarà anima per l'anima, riassumerà tutto, profumi, suoni, colori, pensiero che aggancia il pensiero e tira» (Rimbaud 2019: 567). Cfr. Cigada 2012.



sentimento e nel simbolo a cui sono nella natura umana associate»: un'operazione che può dirsi riuscita soltanto se il linguaggio 'individuale', scrive Luzi, tende a identificarsi con la «lingua», se il «procedimento tecnico-espressivo» del poeta «si annulla nei movimenti e nei costrutti della lingua naturale fino ad apparirne una pura e naturale incidenza» (82). Ma cosa intende Luzi per lingua naturale? Poco più avanti in *Naturalezza del poeta*, opponendo la «forma pura» – e, aggiungiamo noi, *naturale* – di Dante, Ariosto e Leopardi alla «forma riflessa» del «petrarchismo», Luzi nota

la forma di alcuni poeti nasce o dà l'illusione di nascere direttamente dall'esperienza della natura e come per una determinazione delle proprietà intrinseche della lingua comune; e la forma di altri poeti risulta piuttosto da procedimenti indiretti, da un dominio e da un'astrazione che si esercitano su quella proprietà quasi indipendentemente e irrelativamente. (85).

Insomma, è evidente da questo passaggio come la poetica della *naturalezza* si risolva in un'inedita attenzione alla lingua comune,¹² a quelle che Mallarmé definiva come «le parole della tribù» (*Le Tombeau d'Edgar Poe*, v. 6):¹³ un fatto che acquisisce maggior peso se si pensa che proprio gli anni Cinquanta, con la pubblicazione dello *Studio su Mallarmé* (1952), rappresentano per Luzi – è lo stesso poeta a ricordarlo in un saggio della maturità, *Con Mallarmé, a lungo* (1991) – «il punto più affocato del paragone» con il poeta francese (1995: 244).¹⁴

¹² Inoltre, poco prima Luzi scrive: «La voce del poeta o, se vogliamo dare per dimostrata la suprema coincidenza che abbiamo tentato di illuminare, la voce della natura deve essere ascoltata, e questa è dopo tutto l'attività ultima essenziale del poeta come del suo lettore. Ma questa voce non sarebbe percettibile se non idealizzasse la comune voce dell'uomo, se non si ponesse ad esempio di tutte le facoltà che concorrono al suo discorso (ragione, sentimento, immaginazione, sensualità), esaltandole» (1995: 84, corsivo mio).

¹³ In *Con Mallarmé, a lungo* Luzi farà esplicitamente riferimento al *Tombeau*: «Forse il Verbo non è esterno al "linguaggio della tribù". L'incarnazione dopotutto è il centro del mistero. Il divino è dentro l'umano, il logos dentro il dialetto» (1995: 243).

¹⁴ Come nota Toppan (2006: 82), «nel momento in cui Luzi approfondisce la poetica di Mallarmé ne prende le distanze»: una presa di distanze che ha i tratti dell'autodafé, se la poesia luziana, tra *Avvento notturno* e *Un brindisi*, poteva presentarsi come l'opera di un «"Mallarmé dimidiatus"» (Zanzotto 1994:16). Del resto – a ulteriore conferma del valore decisivo di questo confronto con



A ben vedere, siamo di fronte ad uno dei punti nevralgici della riflessione teorica luziana del secondo dopoguerra. Tuttavia, questa inedita tensione verso la lingua della tribù emerge con maggiore chiarezza in due scritti piuttosto atipici rispetto alla media dell'*Inferno e il limbo* e della saggistica luziana in generale, nei quali la vena teorico-estetica cede il passo ad un più marcato autobiografismo: mi riferisco a *Dove va la poesia?* (1958) e *Discretamente personale* (1962).¹⁵ Ed è proprio la loro atipicità che, credo, rende ragione anche del legame sensibile tra questi due saggi e la poesia di *Onore del vero* e *Dal fondo delle campagne*. Tuttavia, mentre in *Dove va la poesia?* lo spazio riservato all'io sarà piuttosto limitato e tutto occupato dalla narrazione di una vicenda squisitamente poetica e intellettuale;¹⁶ in *Discretamente personale*, che pure si presenta come una sorta di breve *autobiografia d'artista*, viene lasciato molto più spazio all'io *empirico*: un fatto straordinario, se si pensa che agli occhi di Luzi il «parlare di sé» è sempre apparso come qualcosa di contrario alla «natura» del poeta (Luzi 2007:11).

Prendiamo dunque le mosse proprio da quest'ultimo saggio. Se nell'*incipit* Luzi si sofferma sull'infanzia trascorsa a Castello¹⁷ e sulla propria gioventù

Mallarmé per lo sviluppo della poesia e del pensiero di Luzi nel secondo dopoguerra – anche *Naturalezza del poeta* è in buona parte occupato dall'analisi della vicenda poetica mallarmeana (1995: 80-81).

¹⁵ L'eccezionalità di *Dove va la poesia?* e *Discretamente personale* deriva in buona parte dalla sede e dall'occasione della loro prima pubblicazione. Ne sono testimonianza le note che accompagnano i due saggi nell'*Inferno e il limbo*, in particolare quella relativa a *Discretamente personale*: «Chiedendomi una breve confidenza sulla mia vita e sulla mia opera la Radiodiffusion française mi proponeva di seguire di massima i punti di un questionario che ha in parte modellato queste pagine» (Luzi 1964: 236n). Del resto, il peso delle circostanze esterne è stato determinante anche per la genesi di *Dove va la poesia?*, saggio scritto in risposta a «due quesiti [...] posti da Adriano Seroni per la rivista radiofonica "L'Approdo". Domande e risposte furono poi pubblicate su "L'Approdo letterario", n. 1, anno IV, gennaio-marzo 1958» (p. 52n).

¹⁶ Inoltre, buona parte del saggio sarà dedicata alla rievocazione della «polemica dei giovani contro l'ermetismo» (Luzi 1964: 53-54) – e, nello specifico, nei confronti proprio di Luzi – intorno alla nozione di «realismo». Si veda, a tal proposito, Luzi 1965: 9-15.

¹⁷ «Sarà stato quello il segno? O forse bisognava cercarlo nella pazienza dei giorni monotoni che non lasciavano altro senso che quello del loro profondo fluire nelle case modeste dove sono cresciuto, case da ferrovieri, lungo le linee, ai margini della città e del paese» (Luzi 1995: 108). Nell'accenno di Luzi alle «case da ferrovieri» va riconosciuta una velata allusione alla figura paterna. Ciro Luzi, infatti, durante l'infanzia del poeta lavorava come impiegato ferroviario nella stazione di Castello (nel fiorentino; Verdino in Luzi 1998: LVII). Si vedano, a tal proposito, anche *Erba* (*Dal fondo delle campagne*, vv. 36-39: «Mentre son qui nell'ora che sul viottolo | vanno e vengono i ferrovieri, prima | o dopo il loro turno, quasi ora | di cena che la casa è anche più casa») e la prosa *Un sogno*, pubblicata per la prima volta su «La Patria» nel 1945 e poi raccolta in *Trame* (Luzi 2014a: 57-58). Sulla presenza del padre nella poesia di Luzi vd. Natale 2015.



senese¹⁸, la pagina finale di *Discretamente personale* – scritta in “presa diretta”, con l'imperfetto che cede il passo al presente – è tutta occupata dal rapporto del poeta ormai maturo con i propri luoghi d'origine e con la «tribù»:

Conto gli amici più fedeli tra coloro che sono cresciuti con me fin dagli anni universitari e sono diventati anch'essi dei letterati: ma conservo delle mie modeste origini il gusto per la gente comune. L'idea di appartenere a un milieu distinto o a una casta mi è intollerabile. Per questo mi disinteresso completamente della società letteraria e trovo che i miei colleghi in generale se ne interessano troppo. Il commercio delle idee non ne ha bisogno e d'altronde perdere i contatti con l'anonimo affaccendarsi e discorrere e giudicare dei nostri simili recide le radici della nostra pianta, altera le dimensioni e il peso delle cose e delle parole. [...] Non molto discosto dai luoghi dei miei giuochi infantili dorme ora per sempre mia madre. Torno spesso lassù e insieme sono attratto da città sconosciute: mi metto in viaggio per luoghi a lungo desiderati. Risalgo spesso a Siena, e anche più su dove alle pendici del Monte Amiata sta il paese di origine della mia famiglia, una antica comunità di agricoltori, e posso non sentirmi per nulla diverso da loro, posso rientrare perfettamente nella tribù (Luzi 1995: 113-114).

Innanzitutto, ritroviamo – ma con un grado di esplicitazione significativamente maggiore – l'interesse di Luzi per la lingua comune, la lingua dei «simili», dalla quale è necessario non distaccarsi per avere una giusta misura delle «parole» e delle «cose». Ma troviamo anche una sorta di corrispettivo, potremmo dire, *figurale* di questa fascinazione di Luzi per la lingua della «tribù»: mi riferisco alla presenza del borgo, l'«antica comunità di agricoltori»

¹⁸«Quali saranno stati i segni della vocazione? – mi chiedo. Ci fu uno speciale avvertimento, qualcosa come un'unzione? [...] Sarà stato quello il segno? Più tardi, in anni vissuti a Siena, nella violenza della luce ribattuta dalle pietre e dai cotti o di fronte alle lande livide che si spalancano sotto i suoi spalti mi sembrò di percepire, oscura ventilazione, la pienezza di un enigma che si pronunciava e mi interrogava» (Luzi 1995: 108). L'attenzione al paesaggio senese, alla «violenza della luce ribattuta [...] di fronte alle lande livide che si spalancano sotto i suoi spalti» e il presentimento di un «enigma» che «interroga» il soggetto si ripresentano anche in una delle liriche centrali di *Dal fondo delle campagne, Dalla torre*, pubblicata per la prima volta su rivista («L'Approdo letterario»), guarda caso, nello stesso anno (1962) di *Discretamente personale* (penso soprattutto ai vv. 1-6: «Questa terra grigia lisciata dal vento nei suoi dossi | nella sua galoppata verso il mare, | nella sua ressa d'armento sotto i gioghi | e i contrafforti dell'interno, vista | nel capogiro degli spalti, fila | luce, fila anni luce misteriosi»; e ai vv. 18-20: «[...] E seguita a pullulare morte e vita | tenera e ostile, chiara e inconfondibile»).



nella quale il poeta, alla fine del saggio, può dirsi pienamente e nuovamente accolto (e questo è un altro scarto evidentissimo rispetto a *Naturalizza del poeta*).

La pagina conclusiva di *Discretamente personale*, oltre che riassumere i tratti salienti dell'atteggiamento verso la lingua caratteristico di *Onore del vero*,¹⁹ sembra riproporre anche lo schema *figurale/narrativo* tipico di alcune liriche luziane degli anni Cinquanta, su tutte *A mia madre dalla sua casa* (*Onore del vero*):

M'accoglie la tua vecchia, grigia casa
steso supino sopra un letto angusto,
forse il tuo letto per tanti anni. Ascolto,
conto le ore lentissime a passare,
più lente per le nuvole che solcano
queste notti d'agosto in terre avere.

Uno che torna a notte alta dai campi
scambia un cenno a fatica con i simili,
infilà l'erta, il vicolo, scompare
dietro la porta del tugurio. L'afa
dello scirocco agita i riposi,
fa smaniare gli infermi ed i reclusi.

Non dormo, seguo il passo del nottambulo
sia demente sia giovane tarato
mentre risuona sopra pietre e ciottoli;
lascio e prendo il mio carico servile
e scendo, scendo più che già non sia
profondo in questo tempo, in questo popolo.²⁰

¹⁹ Non è dunque un caso che uno dei primi e più affezionati lettori di Luzi come Giorgio Caproni, recensendo *Onore del vero* su «La Fiera Letteraria», vi rintracci una forte tensione verso la «naturalizza del 'discorso comune'» (2012: 842).

²⁰ Come nota Verdino (in Luzi 1998: 1483), ai vv. 7-10 si avverte una chiara «suggerione leopardiana», nello specifico dalla *Sera del dì di festa* (vv. 25-27: «[...] Ahi, per la via | Odo non lunge il solitario canto | Dell'artigian, che riede a tarda notte, | dopo i sollazzi, al suo povero ostello»). Il canto leopardiano, tuttavia, sembra agire anche sulle modalità in cui entra in gioco l'io



Riecco il ritorno al borgo²¹, l'accento del soggetto alla madre²² e infine – siamo qui di fronte al messaggio profondo di *Onore del vero* e di *Dal fondo delle campagne* – il riassorbimento dell'io lirico nella propria comunità d'origine: una comunità agricola, composta sostanzialmente dalla «gente comune» a cui Luzi accennerà anche in *Discretamente personale* (la figura umana su cui si apre la seconda strofa, infatti, «torna a notte alta dai campi»)²³. Si aggiunga che la chiusura del saggio del '62 («posso non sentirmi per nulla diverso da loro, posso rientrare perfettamente nella tribù») sembra riecheggiare gli ultimi due versi di *A mia madre dalla sua casa*, condividendone peraltro, oltre che il senso complessivo, anche la struttura iterativa («e scendo, scendo più che già non sia | profondo in questo tempo, in questo popolo»)²⁴.

lirico nei versi di *A mia madre dalla sua casa*: già nella *Sera*, infatti, trovavamo un soggetto che veglia, per di più steso su un letto (vv. 40-43: «Nella mia prima età, quando s'aspetta | Bramosamente il dì festivo, or poscia | Ch'egli era spento, io doloroso, in veglia, | Premea le piume [...]»). Si aggiunga che, restando sempre all'interno del topos della veglia, l'attacco del v. 13 della lirica luziana sembra ribaltare e 'soggettivizzare' il v. 11 della *Sera*: «Tu dormi: io questo ciel che sì benigno» (i due sintagmi inoltre condividono la medesima posizione 'forte' in attacco di endecasillabo).

²¹ Sulla «fenomenologia del borgo» nella poesia di Luzi cfr. Nencioni 2019. Sul tema del 'ritorno' nel Luzi degli anni Cinquanta, invece, si veda Fortini (2003a: 521): «Non solo: si ristabilisce una esitante relazione con il mondo esterno, con la biografia, con i nomi delle cose. *Primizie* è, anche biograficamente, un ritorno a determinati luoghi, una serie di lettere ad amici d'infanzia: "notizie dall'Amiata"».

²² Contrariamente a *Discretamente personale*, la lirica è stata composta mentre la madre di Luzi era ancora in vita: Margherita Papini, infatti, morirà il 9 maggio 1959 (Verdino in Luzi 1998: XCIII).

²³ Come notava già Caproni recensendo la raccolta sulla «Fiera letteraria», la collettività ideale verso la quale tende il Luzi di *Onore del vero* – e, aggiungiamo noi, di *Dal fondo delle campagne* – travalica generalmente i confini di una comunità effettivamente esistente e arriva a comprendere tanto i «vivi», quanto i «defunti»: si pensi a *Nell'imminenza dei quarant'anni* e *Casa per casa* (2012: 841-842).

²⁴ Se nel verso conclusivo *A mia madre dalla sua casa* la collettività borghigiana è designata come un «popolo» (vd. anche *Api*, *Dal fondo delle campagne*, v. 33), ecco che altrove ritorna l'accento alla «gente», ai «simili» e addirittura alla «tribù» di *Discretamente personale*: penso a *Fumo* (*Dal fondo delle campagne*, v. 20: «miei cari, miei simili [...]»), *La corriera* (*Dal fondo delle campagne*, vv. 26-28: «ascolto questa gente, questo vento, | vivo per mediazione dei miei simili | più di quanto lo sia in carne ed ossa») e ad alcune liriche inedite databili intorno agli anni Cinquanta e Sessanta come *Lietta, con una punta di rimorso, lieta tuttavia* (vv. 11-14: «È l'ora che si tocca meglio il fondo | della tribù, l'ora che la memoria | senza ombre del paese ferve tutta | negli incontri per via, nelle rivendite» in Luzi 2014b: 665) e *Tu che cerchi il dente* (vv. 5-9: «o mia simile, o simile ai miei simili, | non resistere al bene se ti è dato | trovarlo al fondo della tua tribù | tra i vivi e quelli che mantiene vivi | la memoria senza pause del borgo» in Luzi 1998: 1195).



Nei versi di *A mia madre nella sua casa* manca, a ben vedere, qualsiasi accenno alla lingua della «gente comune» su cui si chiuderà *Discretamente personale* (Luzi 1995: 114). Tuttavia, ecco che in altre liriche composte nella prima metà degli anni Cinquanta Luzi può rappresentare la «tribù» che abita il borgo contadino proprio come una comunità *parlante*. Penso, ad esempio, a *Las animas* (*Onore del vero*, vv. 21-24: «Laggiù dov'è più fitta la falcidia | arano, spingono tini alle fonti, | parlottano nei quieti mutamenti | da ora a ora [...]») e soprattutto a *Parca-villaggio*:

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

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

*Io vecchia donna in questa vecchia casa,
cucio il passato col presente, intesso
la tua infanzia con quella di tuo figlio
che traversa la piazza con le rondini.²⁵*

Ci troviamo qui di fronte, senza dubbio, alla messa in scena più significativa della «configurazione borghigiana» nella poesia luziana del secondo dopoguerra: un luogo il cui valore, per Luzi, non risiede tanto nella sua conformazione

²⁵ *Parca-villaggio* verrà collocata in apertura della *Barca* (1935) con la pubblicazione del *Giusto della vita* (1960; vd. Nota bibliografica, ora riportata in Luzi 1998: 1307). Gli avantesti di *Parca-villaggio*, inoltre, si rivelano particolarmente interessanti per il nostro discorso (1318-1321; i corsivi sono miei): «In questa strada che per te è straniera / a uno a uno mi si fanno incontro / anni e anni passati / all'oscuro di te, tra la mia gente» (Aut. A); «Ah memoria, memoria che ricordi / su questa via erta e desolata / ci porta ai luoghi delle nostre genti» (Abb.); «Lungo gli interminabili tornanti / ruotano terre lavorate, poggi, / la valle si rischiara, s'infittisce. Ed il borgo / viene su dalla pena della terra. / [...] / Altri siedono al posto degli assenti / e tutto è uguale e tutto cambia forma / in quest'ordine muto dove a un tratto / qualcuno insinuò qualcosa e tacque» (Ds.).



paesaggistica, quanto nella «socialità», nella «continuità delle relazioni tra uomini e tra generazioni di uomini» (Luzi 1998: 1250). Una tematica, questa, che in *Parca-villaggio* si ritrova concretizzata nella metafora della ‘tessitura’ (v. 10). E se qui la scelta appare perfettamente in linea con le connotazioni simbolico-mitologiche del personaggio che prende la parola nello spazio del testo (la Parca, appunto), a partire dalle raccolte degli anni Cinquanta l’immagine della ‘tessitura’ o del ‘filo’, ormai completamente sciolta da esigenze legate all’immaginario mitologico, si impone come una delle metafore privilegiate da Luzi per mettere in versi la propria riflessione sulla continuità delle generazioni umane, da *Dal fondo delle campagne* (*Dalla torre*, v. 8: «fila un solo destino in molte guise»), fino al *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (*Mondo in ansia di nascere... Ma stretta*, vv. 25-28: «fila | ciascuno il filo | luminoso | e doloroso della grande trama»).

Tornando a *Parca-villaggio*, sarà più utile soffermarsi sia sulla rappresentazione della scena borghigiana che occupa le prime due quartine, che sulla situazione enunciativa della lirica. Innanzitutto, il borgo viene qui dipinto come un luogo intrinsecamente comunitario – ne è indice l’accento al raccoglimento «attorno ai fuochi» dopo le «devozioni» serali (vv. 1-2) – e, dunque, come lo spazio di una parola marcatamente collettiva, tanto nel suo oggetto, diciamo, quanto nel modo in cui viene rappresentata dalla voce della Parca. Infatti, la scena raffigura l’insieme degli abitanti del borgo mentre discorrono non solo delle vicissitudini del soggetto in ascolto, ma anche di quelle degli altri compaesani: entrambe parte integrante di quello che la Parca definirà, con un’apposizione fortemente generalizzante, il «mesto rituale della vita» (v. 5). Non solo, la dimensione collettiva di questo discorso trova un corrispettivo stilistico nella costruzione ‘impersonale’ dei due verbi di parola della lirica («si parlò», v. 1; «il discorso cadde», v. 5). Se invece prestassimo attenzione alla situazione enunciativa del testo, potremmo notare come sia quasi il borgo stesso – servendosi della voce della «vecchia donna» – a mostrare al soggetto il filo che lega la sua «infanzia» a quella del «figlio», il «passato» e il «presente»: e ce lo suggerisce proprio il titolo, dove la Parca e il villaggio sono uniti per giustapposizione, quasi a indicarne l’identità o la reversibilità.



Sebbene la stesura di *Parca-villaggio* sia da collocare nel periodo in cui vedranno la luce le prime liriche di *Onore del vero*, sarà soltanto con *Dal fondo delle campagne* che raffigurare lo spazio del borgo significherà, prima di tutto, prestare attenzione alla parola dei suoi abitanti (i corsivi che seguono sono miei):²⁶

Chiudo e apro gli occhi sopra questo lembo
di patria, stretto contro lo schienale
ascolto questa gente, questo vento,
vivo per mediazione dei *miei simili*
più di quanto lo sia in carne ed ossa.
(*La corriera*, vv. 24-28)²⁷

Il più lieto del crocchio, quel bambino
che se ne stacca ad ali tese e stride,
ebbro, torno torno alla piazza del borgo...
Saranno sì e no quattro persone che d'avvedono della sua letizia.
Parlano giù nel buio. *Parlano* nelle vie, nelle rivendite.
Seguono *sotto la lanterna* un *lungo ragionamento* che non fa una grinza.

È la storia, la storia millenaria
di gioie e tribolazioni, fonda

²⁶ Parlando di *Dal fondo delle campagne*, Luzi nota come la morte di sua madre (1959) – figura alla quale viene dedicata un'intera sezione della raccolta, *Morte cristiana* – abbia coinciso innanzitutto con un riavvicinamento alla gente comune appartenente al *milieu* materno (Luzi 1998:1253): «Stranamente la morte di mia madre mi ha ri-immerso nella sua gente, nella sua *gens*, nella vicenda collettiva di morti e di nascite; nel vivo di un gruppo questo confronto morte-vita si percepisce realisticamente molto di più». Del resto, il nesso tra morte della figura materna e riavvicinamento ai 'simili' era già operativo in *A mia madre dalla sua casa* e in *Discretamente personale*. Sul legame tra la figura materna, il borgo e la scrittura poetica in Luzi, vd. Natale 2015: 171-177). Si aggiunga che la stessa *Parca-villaggio* sarebbe da leggere in questo contesto familiare e 'materno', dato che dietro al villaggio del titolo va riconosciuta Samprugnano, il luogo di nascita dei genitori di Luzi (Verdino in Luzi 1998: 1321-1322).

²⁷ Già in *Discretamente personale*, inoltre, avevamo visto un soggetto in movimento nei propri luoghi d'origine. Questa situazione – piuttosto frequente in *Dal fondo delle campagne* (si pensi anche a *Erba* e *La valle*) – si ritroverà anche in una lirica risalente alla seconda metà degli anni Cinquanta ma accolta in volume soltanto con la pubblicazione del Meridiano (nella terza sezione di *Perse e brade*), *La posa dei binari nell'ora meridiana*, (Luzi 1998: 1197, vv. 1-5: «La posa dei binari nell'ora meridiana | si trascina più del previsto, lascia il convoglio fermo in aperta linea. | Qualcuno fa tesoro della sosta, | apre il vetro, s'immerge nel paese»; e vv. 22-27: «Dal terrapieno suonano la tromba, | stiamo incollati ai finestrini, intenti, | gente umile, gente a cui la stratta | della ripresa del viaggio svelle | lunghe, oscure radici. E quel che resta | dietro di noi, resta un poco più umano»).



quanto è fondo lo sgocciolio e il rimbalzo
dei secoli nei secoli, che *usa*
parole, di continuo le corrompe
e le rinnova da corrotte sante
sulle labbra di non importa chi,
fossi anche io che segno queste note
trattenendo il respiro, ad ora tarda.
(*Di notte, un paese*)

Si aggiunga che quest'ultima lirica rappresenta un caso straordinario nella produzione poetica luziana degli anni Cinquanta. In primo luogo, perché i testi (o gli scorci) metapoetici – qui oltre alla riflessione linguistica ai vv. 7-12 troviamo un autoritratto del poeta mentre scrive «trattenendo il respiro, ad ora tarda» (v. 15) – sono pressoché assenti nelle raccolte di Luzi prima della svolta di *Nel magma* (1963); ma anche perché quello stesso passaggio metapoetico sembra mettere in versi – vi accennava già Anna Panicali (1987: 167) – uno dei passaggi più celebri e significativi della saggistica luziana del secondo dopoguerra, ovvero la conclusione della *Strada del simbolismo*:²⁸

Le parole in cui si era incarnata la storia degli uomini ed era divenuto metafora il loro sentire e pensare furono con un supremo atto di arbitrio *scardinate dalla esperienza che le aveva non solo corrotte ma anche santificate*; furono rivolte contro quella *storia* e quell'*esperienza* a ricuperare il loro senso magico e propiziatorio per il privilegio del poeta che si sarebbe voluto detentore della formula suprema o suo sacerdote (Luzi 1995: 106, corsivi miei).

Di più, in *Dal fondo delle campagne* – vera e propria «poesia dell'ascolto», secondo la definizione, ancora, di Anna Panicali – si assiste, con una certa frequenza, addirittura alla registrazione del discorso diretto degli umili abitanti del borgo toscano:

²⁸ Ad ulteriore riconferma del valore 'programmatico' di questi versi, si aggiunga che *Di notte, un paese* viene pubblicata su rivista nel 1962 («L'Approdo letterario»), ben tre anni dopo la prima pubblicazione della *Strada del simbolismo* (1959).



«Gianni cresce, tuo padre vive ancora?»
Vi guardo, come siete, ancora forti
o lì lì per cadere
dalla parte dei vinti,
miei cari, miei simili [...]
(*Fumo*, vv. 16-20)

In fretta in fretta, ed a motore acceso,
due parole d'addio, due frasi fiacche
sui tempi d'una volta, sui caduti
per via, non per questo meno vivi
dei vivi «perché immortale è l'infanzia».
(*Dentro l'anno*, vv. 1-5)

[...] Il vecchio
con il senno di molti poi tentenna
il capo, dice: «così è», scompare
dietro una tenda di cannuce [...]
(*Qualche luogo*, vv. 5-8)

Tuttavia, per trovare i frutti 'creativi' più espliciti della nuova attenzione di Luzi nei confronti della lingua comune dovremo uscire dal territorio della lirica per avventurarci in quello delle prose narrative, alle quali il poeta fiorentino assegna – analogamente a quanto accade per la forma-saggio – un compito «di servizio alla poesia» (Verdino in Luzi 2014a: X).²⁹ Penso soprattutto a due testi composti nella prima metà degli anni Cinquanta, *Il Monte Amiata* (1953) e *Piccolo viaggio immaginario* (1951),³⁰ dove il parlato dei borghigiani affascina l'io narrante in quanto discorso 'comune' di una determinata e specifica zona geografica, la Toscana:

²⁹ Del resto, è lo stesso Luzi a esprimersi in tal senso: «A parte il caso di *Biografia a Ebe*, parallelo e controcanto di *Avvento notturno*, due sono stati i momenti in cui ho sentito più spontaneo il bisogno di impiegare la prosa per stare, anche analiticamente, più addosso alle cose, per studiare più da vicino certi tratti che mi parevano rivelatori dell'insieme, per registrare certe percezioni indecise e capillari, per ricondurre il linguaggio della poesia a una nuova partenza e per dargli una più duttile e naturale articolazione. [...] Questi momenti si possono collocare intorno al 1943-1944 e dieci anni dopo» (Luzi 2014a: 183-184).

³⁰ *Il Monte Amiata* verrà raccolta già negli anni Sessanta in *Trame* (1963), mentre *Piccolo viaggio immaginario* apparirà in volume soltanto con le *Prose* curate da Stefano Verdino (Luzi 2014a).



Allora il selciato dei vetusti borghi risuona di un continuo zoccolio, mentre ci si scambiano poche rudi parole di saluto, come tra gente della stessa famiglia e sottoposta alla stessa sorte. Solo dopo a veglia nelle grandi cucine affumicate o nella piazza o all'osteria si accende la conversazione in quella lingua chiara e forte, che tuttavia consente nei suoi modi rituali l'espressione di uno spirito vivace e sapido che è anch'esso rituale, della tribù più che del singolo. Dai loro discorsi il borgo si leva come un universo nella fitta rete delle sue parentele, nella profondità delle generazioni che si sono succedute nelle sue case grigie, nella storia degli averi [...]. E che cosa non è per esempio l'assistenza agli infermi, la veglia dei morti quando tutti, le comari, gli uomini e perfino i ragazzi sanno trovare le parole del rito che ritualmente consolano con quella intrinseca pietà che non viene dal cuore, ma dall'antica e tribolata religione della specie (*Il Monte Amiata*, Luzi 2014a: 84-85).

La piccola piazza si rianima. Nella parlata rude ma chiara e rigata da pieghe così umane si ragiona dei lavori di stagione e, se l'orizzonte si allarga e la mente si eccita un po', della grande agricoltura del piano in maremma. Il paese è addensato intorno alla rocca e le sue case rudi e spoglie ma edificate urbanamente in altezza lungo i vicoli acciottolati o allineate lungo la strada provinciale, se le vediamo da una certa distanza, danno l'idea di un alveare dove i secoli abbiano distillato la vita di innumerevoli generazioni, intrecciato e intricato le fila di umili destini che però non si spengono se non lentamente poiché qui la memoria degli uomini e dei fatti è tenace e il parlare un po' affabulato li colora presto di leggenda. Qualche vecchio seduto sui gradini della piazza tiene cerchio ricordando e molto saggiamente sentenziando. Non dovette essere molto diversa la cattedra e l'auditorio di Grecia e della Magna. I giovani sognano l'evasione e fissano spesso le poggiate brulle in distanza che si snodano verso Siena e Firenze, ma nell'attesa affondano sempre più nella dolce pania della tribù e quelli che riescono a uscirne ritornano dalla città con l'inesauribile nostalgia al pensiero del villaggio (*Piccolo viaggio immaginario*: 321-322).

Entrambe le prose ripropongono e approfondiscono la situazione generale di *Parca-villaggio*: riecco le «case grigie» (*Il Monte Amiata*; in *Piccolo viaggio immaginario* le «case» sono «rudi e spoglie») e, soprattutto, gli spazi di aggregazione comunitaria (la «piazza» compare in entrambi i testi), dove i «vecchi solenni» si riuniscono – come si legge poco più avanti in *Il Monte*



Amiata – per narrare «storie di altre età» (86).³¹ Dunque, è ancora una volta agli anziani³² che spetta il compito di custodire e tramandare la memoria del borgo, ovvero delle generazioni che lì si sono succedute. E si noti come in entrambe le prose ricompaia il campo semantico e metaforico della tessitura che avevamo già visto in opera in *Parca-villaggio*: ecco, infatti, che il borgo ne *Il Monte Amiata* può apparire dai «discorsi» dei suoi abitanti «come un universo nella fitta rete delle sue parentele»; mentre in *Piccolo viaggio immaginario* il «paese» è paragonato a un «alveare dove i secoli abbiano distillato la vita di innumerevoli generazioni, intrecciato e intricato le fila di umili destini» che sopravvivono proprio grazie ad una «memoria [...] tenace». Tuttavia, come accennavamo poco fa, sia in *Piccolo viaggio immaginario* che ne *Il Monte Amiata*, Luzi si mostra decisamente interessato anche nei confronti della lingua attraverso la quale si materializza la memoria del borgo amiatino ovvero il toscano, «quella lingua chiara e forte» (*Il Monte Amiata*) – in *Piccolo viaggio immaginario* viene definito, con uno spostamento minimo, una «parlata rude ma chiara e rigata da pieghe così umane» – espressione dello «spirito vivace e sapido» della «tribù più che del singolo», dell'«antica e perenne sapienza della stirpe» (*Il Monte Amiata*).

Andando verso la conclusione, la predilezione di Luzi per la lingua del borgo amiatino non si spiega soltanto con ragioni di ordine affettivo – in *Discretamente personale*, ricordiamolo, Luzi sottolinea come «alle pendici del Monte Amiata» si trovasse il «paese di origine della [sua] famiglia» – e non è strettamente determinato dalla materia oggetto di narrazione nelle due prose che abbiamo analizzato poco fa. L'«antica parlata toscana» – come si legge in un'altra prosa di

³¹ Molto simile la situazione di *Piccolo viaggio immaginario*: «Qualche vecchio seduto sui gradini della piazza tiene cerchio ricordando e molto saggiamente sentenziando» (Luzi 2014a: 321). Come notava già Dolfi (Dolfi 2016: 74), la somiglianza tra *Il Monte Amiata* e *Parca-villaggio* è notevole: ecco che dall'ambientazione borghigiana e comunitaria, passando per la rappresentazione della parola del borgo, si giunge addirittura all'accenno – poco più avanti nella prosa – alla «vecchia al fuso» (Luzi 2014a: 85).

³² Cfr. *Parca-villaggio*, vv. 9-10: «lo vecchia donna in questa vecchia casa, | cucio il passato col presente [...]»



Trame dal marcato interesse ‘linguistico’, *Il vocabolario*³³ – possiede per Luzi anche un’importanza ‘teorica’, se è proprio in Toscana che avrebbe il suo «epicentro» quella lingua comune verso cui dovrebbe tendere il poeta ‘naturale’. È quanto si legge in *Dove va la poesia?* (1958):

Il fatto è che le strade alla conquista di un’espressione oggettiva divergono profondamente: io pensavo di poterle indicare [...] nell’agitarsi e nell’annullarsi del linguaggio individuale in seno alla lingua, che contiene, come elementari tesori, i modi del naturale sentire e metaforizzare della gente e i loro sviluppi e la loro tradizione inventiva che i grandi scrittori hanno idealizzato. In una nazione civile codesta lingua esiste; e non è né letteraria né popolare; è il frutto di un continuo intercambio; è l’espressione della natura di un popolo e della civiltà che su codesta natura si è costituita e continuamente si costituisce. Il fatto che codesta lingua abbia il suo epicentro, le sue più inesaurite matrici in Toscana non significa che sia soltanto toscana se tutti vi hanno contribuito e operato innesti dal basso e dall’alto e codesti innesti sono stati ricevuti e sono rientrati nel circolo (Luzi 1964: 54).³⁴

Come emergeva del resto già in *Naturalizza del poeta*, la lingua «naturale» teorizzata da Luzi porta dunque in sé i «modi del naturale sentire e metaforizzare della gente», ma non prescinde mai dalla tradizione, dall’opera di *idealizzazione* di tale «sentire» e «metaforizzare» che avrebbe luogo nelle opere dei «grandi scrittori». ³⁵ Una lingua, dunque, tutto sommato “nobile” e intatta da qualsiasi

³³ «L’italiano non era dunque quella sostanza domestica che aveva sempre avuto a portata di mano, con la quale la mamma infiorettava le sue rampogne e il babbo, con altri modi tutti suoi, faceva sfavillare la sua cordialità o lampeggiare le sue proteste? L’italiano non era allora l’invenzione di quegli uomini simpatici, ciascuno secondo il suo carattere, tra cui era vissuto fin dall’infanzia; e i proverbi e la saggezza del borgo... [...] Gli venivano in mente i personaggi più popolari del suo paese, ciascuno dei quali si faceva un impegno d’onore di mettere la lingua a servizio del proprio estro e riuscire a farla sembrare nuova e scintillante, l’antica parlata toscana» (Luzi, 2014a:166-167). Inoltre, Panicali (1987:139n), definisce questa prosa come «l’esito narrativo delle riflessioni luziane sulla lingua».

³⁴ Nelle prime pagine di *Piccolo viaggio immaginario*, inoltre, Luzi definisce il fiorentino come una «lingua dove l’abissale della natura risale – come l’acqua portata dal secchio alla luce – verso la precisione e la misura del comunicare civile» (2014: 320).

³⁵ Il passo riprende infatti – quasi senza variazioni – una formula di *Naturalizza del poeta* (i corsivi che seguono sono miei): «Si dà così la forma pura continuamente alimentata e sostenuta da una miracolosa aderenza al ragionare, immaginare, metaforizzare del linguaggio naturale che è la forma di Dante, dell’Ariosto, di Leopardi» (Luzi 1995: 85).



vagheggiamento vernacolare: dato che la Toscana ne rappresenta sicuramente il centro e l'origine, ma «tutti vi hanno contribuito e operato innesti dal basso e dall'alto».³⁶ A questo punto, vale la pena chiedersi quanto le riflessioni di *Naturalezza del poeta* e di *Dove va la poesia?* abbiano concretamente influenzato la lingua poetica del Luzi 'mediano' e in particolare di *Onore del vero*, che ne rappresenta di sicuro il momento più significativo. Potremmo trovare una risposta convincente leggendo tra le righe della ricezione critica della raccolta del '57: infatti, due tra i commentatori più attenti alla svolta rappresentata da *Onore del vero* – Zanzotto e Fortini – non potevano fare a meno di notare quanto la lingua di questo Luzi fosse «a suo modo rivolta alla tradizione (con tutti i suoi pericoli) e più “nobile” di quanto *potesse* apparire di primo acchito» (Zanzotto 1994: 22), in tensione verso un «monolinguismo tendenziale che non è più quello della tradizione petrarchesco-leopardiana, ed è invece un altro tentativo di “volgare illustre”» (Fortini 2003b: 577-578). Una lingua che abbandona i «caparbi sforzi inventivi» della stagione ermetica – queste sono parole di De Robertis – per farsi «diritto, affilato, schietto, di peso» (1962: 506), quasi un'emanazione diretta di ciò che per Luzi rappresentava l'essenza della «toscanità» (i corsivi che seguono sono miei):

La toscanità è un dato ovvio e innato come quello di ogni altra condizione locale. Più di altri tuttavia è divenuto un concetto e una elettiva assunzione di valori. [...] I grandi titoli della gloria domestica sono messi da parte: *quello che la parola toscanità evoca è piuttosto sobrietà, elementarietà, concretezza; qualcosa di spoglio, di arioso da cominciare e non da celebrare* (Luzi 2014a: 215).

Insomma, a Luzi – pagato a carissimo prezzo lo «strappo della lingua della poesia da quella della comunicazione quotidiana» di segno ermetico (Mengaldo 1991: 156) – non resta altra via che quella del ritorno. Un ritorno verso le sorgenti del sentire umano attraverso il mezzo che lo ha espresso e idealizzato nei «secoli

³⁶ Lo testimonia anche l'assenza in Luzi di qualsiasi fascinazione per il dialetto (si veda a tal proposito *Il dialetto?*, in Luzi 1965: 35-38).



della tradizione»,³⁷ quella lingua toscana dove – come scrive Luzi in una prosa tarda, *Il volto della Toscana* – «tutto ha trovato il suo linguaggio e la sua udienza» e la cui parola «ha avuto tali requisiti di chiarezza da imporsi quasi come norma», da identificarsi con «la parola *sic et simpliciter*» (Luzi 2004: 19). Ma anche – per una straordinaria convergenza di speculazione, esperienza e poesia – un ritorno verso le proprie di sorgenti, verso i propri luoghi, in risposta al richiamo – come dirà il suo Simone Martini approssimandosi a Siena al termine del suo viaggio *terrestre e celeste* – di «un più estremo amore» (*Mi guarda Siena, Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, v. 21).

Bibliografia

- Caproni, Giorgio. 2012. “Un libro che va oltre la propria bellezza poetica”. In *Prose critiche*, a cura di Raffaella Scarpa, 837-844. Torino: Nino Aragno Editore.
- Cigada, Sergio. 2012. “Trouver une langue. Sur les caractères de la nouvelle langue prophétisée par Rimbaud”. In *La Littérature symboliste et la Langue*, Actes du colloque organisé à Aoste les 8 et 9 mai 2009, réunis par Olivier Bivort, 63-75. Paris: Classiques Garnier.
- Cucchi, Maurizio. 1996. “La presenza dei maestri. Bertolucci, Luzi, Caproni, Sereni”. In *Poeti italiani 1945-1995*, a cura di Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi, 3-74. Milano: Mondadori.
- De Robertis, Giuseppe. 1962. *Altro Novecento*. Firenze: Le Monnier.
- Dolfi, Anna. 2016. “Tempo e paesaggio «dal fondo delle campagne»”. In *L’Ermetismo e Firenze*, Atti del convegno internazionale di studi Firenze, 27-31 ottobre 2014, volume II, a cura di Anna Dolfi, 71-76. Firenze: Firenze University Press.
- Fortini, Franco. 1988. *I poeti del Novecento*. Bari: Laterza.
- Fortini, Franco. 2003a. “Di Luzi”. In *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, 493-527. Milano: Mondadori.

³⁷ Prendo la definizione da un titolo di Marco Santagata: *La letteratura nei secoli della Tradizione. Dalla Chanson de Roland a Foscolo*.



- Fortini, Franco. 2003b. "Le poesie italiane di questi anni". In *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, 548-606. Milano: Mondadori.
- Alfredo, Luzi. 2018. "«Natura, lei | sempre detta, nominata | dalle origini»: il «discorso naturale» nella saggistica di Mario Luzi". *Luziana*, 2, 11-17.
- Luzi, Mario. 1964. *L'inferno e il limbo*. Milano: Il Saggiatore.
- Luzi, Mario. 1965. *Tutto in questione*. Firenze: Vallecchi.
- Luzi, Mario. 1976. *L'idea simbolista*. Milano: Garzanti.
- Luzi, Mario. 1992. *Spazio stelle voce. Il colore della poesia*, a cura di Dorian Fasoli. Milano: Leonardo.
- Luzi, Mario. 1995. *Naturalità del poeta. Saggi critici*, a cura di Giancarlo Quiriconi. Milano: Garzanti.
- Luzi, Mario. 1997. *Sperdute nel buio: 77 critiche cinematografiche*, a cura di Annamaria Murdocca. Milano: Archinto.
- Luzi, Mario. 1998. *L'opera poetica*, a cura di Stefano Verdino. Milano: Mondadori.
- Luzi, Mario. 1999. *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*. Milano: Garzanti.
- Luzi, Mario. 2004. *Toscana mater*, a cura di Carlo Fini, Luigi Oliveto e Stefano Verdino. Novara: Interlinea.
- Luzi, Mario. 2007. *Autoritratto: scritti scelti dall'autore con versi inediti*, a cura di Paolo A. Mettel e Stefano Verdino. Milano: Garzanti.
- Luzi, Mario. 2014a. *Prose*, a cura di Stefano Verdino. Torino: Aragno.
- Luzi, Mario. 2014b. *Poesie ultime e ritrovate*, a cura di Stefano Verdino. Milano: Garzanti.
- Micieli, Nicola, a cura di. 1997. *Luzi critico d'arte*. Firenze: LoGisma.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, a cura di. 1978. *Poeti italiani del Novecento*. Milano: Mondadori.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. 1991. "Il linguaggio della poesia ermetica". In *La tradizione del Novecento. Terza serie*, 131-157. Torino: Einaudi.
- Natale, Massimo. 2015. "Luzi e il Padre". In *Mario Luzi. L'umanesimo della poesia*, a cura di Paola Baioni, Giuseppe Langella e Carmelo Mezzasalma, 165-193. Panzano in Chianti: Feeria.



- Nencioni, Francesca. 2019. "Fenomenologia e semantica del borgo: un percorso da Leopardi a Luzi". *Luziana*, 3, 49-58.
- Panicali, Anna. 1987. *Saggio su Mario Luzi*. Milano: Garzanti.
- Piccini, Daniele. 2020. *Luzi*. Roma: Salerno.
- Quiriconi, Giancarlo. 1995. "Pensare la vita, vivere l'alterità". In Mario Luzi, *Naturalhezza del poeta. Saggi critici*, a cura di Giancarlo Quiriconi, 7-23. Milano: Garzanti.
- Rimbaud, Arthur. 2019. *Opere*, traduzione di Ornella Tajani. Venezia: Marsilio.
- Rogante, Guglielmina. 2010. "«La Chimera» (1954-1955). I poeti e la poesia a una svolta: verso la 'naturalhezza'". In *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di Eraldo Bellini, Maria Teresa Girardi e Uberto Motta, 1019-1044. Milano: Vita e Pensiero.
- Thibaudet, Albert. 2013, *Physiologie de la critique*, a cura di Michel Jarrety. Paris: Les Belles Lettres.
- Toppan, Laura. 2006. *"Le Chinois": Luzi critico e traduttore di Mallarmé*. Pesaro: Metauro.
- Zanzotto, Andrea. 1994. "Luzi e il cammino della poesia: *Onore del vero*". In *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, 15-23. Milano: Mondadori.