

Poematicità e teatro in versi nel Purgatorio di Mario Luzi

Valentina Mele

Volume 41, Number 2, 2020

Purgatori della letteratura italiana a cura di Fabio Camilletti

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1087427ar>

DOI: <https://doi.org/10.33137/q.i.v41i2.36770>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Iter Press

ISSN

0226-8043 (print)

2293-7382 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mele, V. (2020). Poematicità e teatro in versi nel Purgatorio di Mario Luzi. *Quaderni d'Italianistica*, 41(2), 33–50. <https://doi.org/10.33137/q.i.v41i2.36770>

Article abstract

Il presente contributo analizza la riscrittura teatrale della seconda cantica dantesca ad opera di Mario Luzi, intitolata *Il Purgatorio*. La notte lava la mente. Drammaturgia di un'ascensione, parte di un più ampio progetto, che coinvolge anche Edoardo Sanguineti (*Inferno*) e Giovanni Giudici (*Paradiso*), commissionato dal regista Federico Tiezzi e portato a termine tra il 1989 e 1991. Leggendo la drammaturgia nel contesto della poesia e della poetica luziane, e del preciso riuso di Dante (specie nell'ultimo Luzi), il saggio discute l'operazione di riappropriazione della parola dantesca e la sua rilevanza ai fini dell'articolazione dell'identità autoriale nel testo.

POEMATICITÀ E TEATRO IN VERSI NEL *PURGATORIO* DI
MARIO LUZI

VALENTINA MELE

Abstract: Il presente contributo analizza la riscrittura teatrale della seconda cantica dantesca ad opera di Mario Luzi, intitolata *Il Purgatorio. La notte lava la mente. Drammaturgia di un'ascensione*, parte di un più ampio progetto, che coinvolse anche Edoardo Sanguineti (*Inferno*) e Giovanni Giudici (*Paradiso*), commissionato dal regista Federico Tiezzi e portato a termine tra il 1989 e 1991. Leggendo la drammaturgia nel contesto della poesia e della poetica luziane, e del preciso riuso di Dante (specie nell'ultimo Luzi), il saggio discute l'operazione di riappropriazione della parola dantesca e la sua rilevanza ai fini dell'articolazione dell'identità autoriale nel testo.

Che la presenza di Dante permei la poesia di Mario Luzi sin dai suoi esordi è di per sé piuttosto evidente, nonostante il dantismo di Luzi sia stato pienamente riconosciuto dalla critica solo in tempi relativamente recenti.¹ È noto che parlare di intertestualità dantesca implichi anzitutto una distinzione tra fenomeni come quelli che Zygmunt Barański, discorrendo del dantismo nella poesia del secondo Novecento, ha incluso nella categoria del dantismo “inevitabile,” e vere e proprie operazioni di memoria volontaria (Barański 343–76).² Il commento all'opera poetica di Luzi e i numerosi contributi critici di Stefano Verdino,³ nonché l'oramai

¹ Sull'interesse tardivo della critica nei confronti del dantismo di Luzi si sono espressi Verdino, “Le immagini di *Onore del vero*” 99 e Gattamorta, “Luzi e Dante” 193n.

² Quantunque, nel caso di Luzi, ci si trovi di fronte in maggior misura a fenomeni pertinenti alla categoria della memoria volontaria, tuttavia l'individuazione di diversi autori e opere che agiscono da mediatori di un particolare Dante potrà risultare utile. In questa direzione si vedano soprattutto Grignani 69–74 e Gattamorta, “Luzi e Dante” 193–95.

³ Cfr. in particolare Luzi, *L'opera poetica*; Verdino, “Introduzione;” Id., “Luzi da Leopardi a Dante.”

notevole quantità di studi sul Dante di Luzi,⁴ hanno consentito di apprezzare gli esiti di quella che il poeta stesso, definì retrospettivamente “una presenza non incombente ma costante” (“Le vie del ritorno a Dante” 18) nella propria lirica, dando inoltre risalto alla vocazione spiccatamente purgatoriale del dantismo luziano. Sul finire degli anni '80, quando il regista Federico Tiezzi dedica una trilogia teatrale alla riscrittura della *Divina Commedia*, non sorprende dunque la scelta di affidare la seconda cantica proprio a Luzi (*Inferno* e *Paradiso* vennero affidati rispettivamente a Edoardo Sanguineti e Giovanni Giudici).⁵ La riduzione scenica di Luzi, intitolata *Il Purgatorio. La notte lava la mente. Drammaturgia di un'ascensione*, e strutturata in tre sezioni (*Antipurgatorio*, *Il Purgatorio* e *Paradiso terrestre*), venne pubblicata presso la Costa & Nolan nel 1990. Dopo aver dato conto per sommi capi del dantismo di Luzi, con il presente intervento mi propongo di indagare l'operazione poetico-teatrale messa in atto con *Il Purgatorio*, ponendo particolare attenzione alla postura autoriale assunta da Luzi e al rapporto intessuto nella drammaturgia con la parola di Dante.

Riguardo al dantismo delle prime raccolte poetiche, ascrivibili alla fase dell'ermetismo fiorentino (da *La barca* (1935) a *Quaderno gotico* (1947), includendo anche la prosa *Biografia a Ebe* (1942), alla quale Laura Toppan si riferisce tentativamente parlando di “reminiscenza o trasmutazione della *Vita Nova*” (“Là 've il vocabol suo diventa vano” 29), si è parlato di “un'allusività complessa e sotterranea, spesso inconsapevole” (Gattamorta, “Stilnovismo e dantismo di Luzi” 25) al Dante stilnovista e, più in generale, alla lirica italiana del Due-Trecento, che interessa il riutilizzo di metafore, *topoi*, immagini, piuttosto che un vero e proprio coinvolgimento del piano stilistico.⁶

⁴ Tra i contributi più significativi, cfr.: Scorrano; Toppan, “Da Primizie del deserto a Su fondamenti invisibili;” Gattamorta, “Luzi e Dante;” Titone capitoli II e IV; Gattamorta, *La memoria delle parole*; De Rooy 52–55, 92–117; Caiaffa; Pegorari “VIII. Città infernali e ispezioni celesti;” Toppan, “Là 've il vocabol suo diventa vano;” Grignani.

⁵ Luzi venne suggerito a Tiezzi e a Sandro Lombardi da Luigi Baldacci (cfr. Sandro Lombardi, “Biografie teatrali” 76). Per uno studio sul teatro di Tiezzi e, in particolare, sulla *Divina Commedia*, si veda Mango 29–48.

⁶ Per i primissimi contatti di Luzi con Dante, avvenuti in ambito scolastico e nel contesto della Firenze degli anni Trenta, cfr. Titone, “Naturalezza, scienza e innocenza” 43–47; Gattamorta, “Stilnovismo e dantismo di Luzi” 25–28; Caiaffa 25–58; Pegorari 173–208; Toppan, “Là 've il vocabol suo diventa vano” 28–29. Per uno studio sulle metafore del primo Luzi, che tiene conto anche della presenza e del ruolo di Dante, cfr. Rigo, “Appunti per un'analisi metaforica del primo Luzi;” e Id., *L'incantamento del Dolce Stilnuovo*.

Il Dante della *Commedia* (e in particolar modo quello della seconda cantica) acquisisce un ruolo crescente nel dopoguerra, quando le riflessioni di Luzi sul ruolo del poeta e sullo statuto della poesia vengono sottoposte ad una rielaborazione radicale. È lo stesso Luzi a scrivere che Dante, in quegli anni, assume “attualità operante, diventa maestro di stile, di composizione, un maestro vero” (Luzi – Specchio 50). La riscoperta dantesca viene simbolicamente collocata a ridosso della pubblicazione di *L'inferno e il limbo* e avrà delle conseguenze tangibili a partire dalle raccolte degli anni Cinquanta.⁷ Nel noto contributo critico, Luzi presenta una revisione della tradizione letteraria italiana, opponendo la poesia autosufficiente di Petrarca, che “si sviluppa [...] su se stessa per filiazione, come si conviene ad uno spirito conchiuso e concentrico, isolato appunto nel suo limbo,” (*L'inferno e il limbo* 14) all'inferno di Dante, “male eterno [che] proprio in quanto tale [...] suppone la transitorietà del male, la sofferenza come episodio” (9), e dunque la speranza. Scrive Luzi, chiarendo ulteriormente la natura dell'opposizione: “la consolazione che proviene dalla memoria e quella che proviene dalla speranza sono due opposte consolazioni, *ab imis*, per così dire, *et a supernis*, chiusa una nell'eternità della sofferenza e sollevata dal rimpianto l'altra per cui il dolore è transitorio nei suoi netti confini, nel suo chiaro profilo” (8). Poiché l'uomo moderno “desidera una salvezza fondata sul proprio dolore” (7), la via percorribile è quella indicata dalla vocazione purgatoriale di Dante, ovvero quella di una poesia dalla postura interrogativa nei confronti dell'esistenza e nella quale l'immersione nella realtà esterna coincide con un ingresso del tempo e della storia nello spazio della lirica.

Già all'altezza di *Primizie del deserto* (1952) e poi di *Onore del vero* (1957), si assiste ad una spoliatura dei privilegi dell'io,⁸ concomitante all'istituzione di un sistematico colloquio con un “tu,”⁹ con il quale il soggetto si misura e tramite il quale si articola nel presente del dialogo. La purgatorialità di queste raccolte è intrinseca alla esperienza esistenziale di apertura, mutamento e transito, di cui il

⁷ Il saggio venne pubblicato per la prima volta nel '45 nella rivista “Società.” Ove non altrimenti indicato, si cita da Luzi, “L'inferno e il limbo.” In Luzi, *Dante e Leopardi o della modernità* 3–17.

⁸ Sulla cruciale mediazione dell'Eliot dei *Four Quartets*, cfr. Nugnes; Verdino, “Introduzione” xxiv–xxxvi; Pacca; e soprattutto Gattamorta, *La memoria delle parole*. Sull'influenza di altre esperienze poetiche in questa fase della poesia luziana, tra tutte quella di Leopardi e Montale, cfr. Verdino “Introduzione” xxiv–xxxiii; e Id., “Luzi da Leopardi a Dante.”

⁹ Sull'evoluzione del “tu” dalle prime raccolte a *Nel magma*, cfr. Verdino “Voce e forma drammatica.”

tra spaziale e temporale, come ha osservato Pier Vincenzo Mengaldo, è “infallibile spia grammaticale” (651). La seconda stagione della poesia luziana, non a caso più tardi battezzata complessivamente dall'autore *Nell'opera del mondo*, allude significativamente alla rinnovata postura dell'io nei confronti del reale. È tuttavia *Nel magma* (pubblicata nel 1963 e poi in edizione accresciuta nel 1966) “la raccolta che radicalmente e compiutamente mette in opera la strategia dantesca” (Verdino, “Introduzione” xxiv), con la quale Luzi porta agli estremi il proposito di “captazione del reale” (Luzi, *L'opera poetica* 1529–31) – come il poeta stesso scrive in una corrispondenza con Vittorio Sereni –, e con esso la messa in discussione della prospettiva lirica. “La funzione dantesca” ha osservato Verdino più di recente, “diventa pertanto decisiva per un diverso statuto dello stesso dettato poetico, revocando il punto di vista lirico (leopardiano-rimbaudiano, nella matrice luziana) per una poesia decisamente più coinvolta nella temporalità e nella sua diatriba” (“Luzi da Leopardi a Dante” 199). Mentre la poesia si configura come transito e come dialogo, e l'io-Mario affronta l'indifferenziato del reale come personaggio tra i suoi interlocutori, il verso si apre a misure varie e a una discorsività vicina ai moduli del parlato (Testa 42–44). Tra i molti esempi che si potrebbero citare, questi versi di *Nel caffè* esemplificano un riuso di Dante che riguarda sia la ripresa intertestuale letterale di un preciso passo del *Purgatorio* che la tematizzazione di tre *topoi* tipicamente danteschi, ovvero l'incontro, il riconoscimento e il dialogo:

“Perché non parlare un po' tra noi?”
 mi dice uno forato nella gola
 premendosi una garza sull'incavo
 o poco sopra, e si siede al mio tavolo
 nel posto dirimpetto rimasto vuoto. (*L'opera poetica*, 322)

“Forato nella gola” è citazione dantesca da *Purg.* V 98 (“forato ne la gola,” che a sua volta riecheggia *Inf.* XXVIII 64 “forata avea la gola”), dove Buonconte da Montefeltro, tra gli altri penitenti, figlio di Guido e capitano dei ghibellini a Campaldino, narra a Dante la propria fine violenta ricordando la ferita mortale riportata alla gola. L'immagine dantesca e le malinconiche parole di Buonconte vengono riusate da Luzi per rievocare, nell'atmosfera onirica dell'incontro, il cognato Carlo Monaci, fratello della moglie del poeta, operato di cancro (Luzi, *L'opera poetica* 1257).

Per le raccolte successive Enrico Testa evidenzia una “progressiva interiorizzazione della pronuncia del soggetto” e un allontanamento dalla “polifonia

controllata di *Nel magma*” (44–45) che conducono via via ad una crescita tonale con esiti formali diversi, nonostante permangano la postura interrogativa e la tensione a captare il presente dell’umano o, più spesso, al di là dell’umano, nel suo divenire. Si leggano a tal proposito questi versi dalla raccolta *Sotto specie umana* (1999):

Mondo
 che in molte guise
 ma sempre in te stesso ti trasformi
 m’hai fatto e mi disfai
 e nella tua continuità mi annienti –
 così solo mi esalti. Com’è sia. (*Poesie ultime e ritrovate* 263)

Il riferimento intertestuale alle parole di Pia de’ Tolomei in *Purg.* V 134 (“Siena mi fé, disfecemi Maremma;” ma anche quelle di Ciaccio in *Inf.* VI 42 “tu fosti, prima ch’io disfatto, fatto”) e dunque alla figura etimologica dantesca a indicare la nascita e la morte, articolano, nell’andamento litanico del verso, un io inscritto nella temporalità umana e, al contempo, parte dell’incessante ciclicità del mondo.

La purgatorialità della poesia luziana, che soverchia i pur non rari riferimenti intertestuali a precisi *loci* delle singole cantiche e va dunque intesa in senso qualitativo prima che quantitativo, risulta di decisivo interesse se si vuole osservare da vicino la drammatizzazione del *Purgatorio*. Fino a quel momento, l’esperienza di Luzi con il teatro era stata esclusivamente autoriale, e ciò non sembra essere un caso, come si apprende dal poeta stesso nella “Notizia” che accompagna il suo *Purgatorio*, dove egli esterna la propria resistenza nei confronti delle “riduzioni” teatrali di opere letterarie, “specialmente se grandi ed esatte nella loro morfologia,”¹⁰ superata solo grazie all’esempio dell’amico Orazio Costa, e alla sua drammaturgia della *Vita Nuova*. Spiega Luzi:

[...] l’effetto che Costa trasse dallo scavo della drammaturgia implicita e nascosta di questo testo dantesco fu così nitido e potente da potenziarne appunto oltre ogni mia attesa il disegno poematico e le energie contrastanti da cui si alimentava il suo pathos.

Fu chiaro che la sostanza tragica subiacente e operante anche nella più lirica e ascetica opera di Dante, a essere esposta e rilevata dalla

¹⁰ Luzi, “Notizia” 73.

scena non solo non ci perdeva nulla riguardo al suo segreto valore, ma poteva perfino uscire esaltata nella sua intensità. Tutto Dante è un dramma che cerca di ricomporsi in una suprema catarsi e in una raggiunta armonia: forse lo sapevo già, ma allora era divenuto evidente. (“Notizia” 73)

Si può dire che il manifesto poetico-teatrale di Luzi, sull’esempio di Costa, fosse teso all’esaltazione dell’intensità del *Purgatorio* dantesco, a preservarne “prima di tutto, l’assolutezza,” presentando il testo come “entità inattaccabile” e dunque escludendo “per forza qualunque manipolazione, interpolazione, commistione di elementi estranei” (Luzi, “Notizia” 74). Rispetto a Sanguineti, ad esempio, il quale intervenne con grande libertà sul testo dell’*Inferno*, con effetti definiti di “straniamento,” come ha osservato Franco Vazzoler (Vazzoler – Morando 122), Luzi, che lavorò in grande sintonia con Tiezzi,¹¹ si limitò a selezionare alcuni episodi e passaggi della cantica, e ad inserire alcune didascalie e note sceniche, insieme a tre testi poetici (due dei quali inediti, composti per l’occasione). Commentando l’operazione di riduzione, Luigi Baldacci parla di una “parca, anche se affascinante, presenza della voce di Luzi nel suo confronto con l’occasione dantesca” (Baldacci 8). Ma quali sono gli esiti di tale presenza, benché contenuta, e in che modo si articola nel testo, il complesso rapporto tra la voce di Luzi e quella di Dante?

Tra le “manipolazioni” a cui si è fatto cenno, noteremo anzitutto il titolo: “La notte lava la mente” è infatti un’autocitazione da *Onore del vero* (1957). Sull’intera lirica torneremo diffusamente nelle sezioni successive della nostra analisi poiché, come vedremo, il testo compare integralmente nella drammatizzazione del *Purgatorio* tra le interpolazioni esplicite di Luzi. Interessa qui notare il preciso ruolo del peritesto nel contestualizzare l’operazione poetico-teatrale: l’immagine di purificazione e catarsi del titolo,¹² accostata al sottotitolo *Drammaturgia di un’ascensione*, fornisce precise coordinate all’interpretazione della riscrittura scenica di Dante.

Una più esplicita forma di intervento dell’autore è costituita dalle indicazioni di regia e dalle brevi didascalie ad introdurre o precisare aspetti delle diverse scene del dramma. In linea generale, varrà la pena di osservare l’enfasi sulla dimensione visiva e, in più particolare, sulla proprietà luminosa di elementi scenografici e corpi

¹¹ Come testimoniato dal regista stesso in Tiezzi, “Alla ricerca di “Points de repère”” e, più recentemente in Tiezzi, “La Divina Commedia in scena.”

¹² Per un’interpretazione dell’immagine della notte in questa poesia cfr. Gattamorta, “Luzi e Dante” 208–9.

in scena. Nella nota scenica iniziale si parla di “spazio [...] di luce” (13); “mare [...] come barbaglio” (13); “brillio del mare” (13) e del “candore accecante” delle “ali bianche dell’angelo” (13). Se il dileguarsi delle anime al cenno di Catone provoca una “dissolvenza della luce” (18), la figura di Dante, “un’intrusa” (16) si distingue antitetivamente per l’incapacità di emettere luce, perché “getta ombra” (16). Commentando gli interventi “didascalici,” Vazzoler ha parlato di una “drammaturgia dell’immagine e del suono” (Vazzoler – Morando 126). In effetti, soprattutto nella seconda e terza sezione del testo (*Il Purgatorio* e *Paradiso terrestre*) la presenza dell’elemento uditivo, spesso sotto forma di canto corale, assume una centralità crescente, per quanto si possa osservare che la presenza fitta della sinestesia (“voce invisibile” (15); “voce evanescente” (39)) conferisca una preponderante dimensione visiva al suono stesso. Ciò non sorprende tenendo conto della ben nota influenza della pittura nella produzione teatrale di Tiezzi, il quale peraltro, in una recente intervista pubblicata a ridosso del centenario dantesco, ha ribadito l’importanza della componente artistico-visiva nella rappresentazione scenica del *Purgatorio*, menzionando il supporto di immagini statiche usate per riportare alla mente dello spettatore raffigurazioni iconograficamente riconoscibili, nonché la trasposizione sotto forma di bassorilievi delle immagini che Dante trova alla base della montagna del *Purgatorio* (“*La Divina Commedia* in scena”). Commentando la scena conclusiva con Matelda e Beatrice, Tiezzi ricorda: “Tutto era costruito come un grande quadro preraffaellita” (“*La Divina Commedia* in scena”).

Nonostante resti ambiguo il ruolo di queste didascalie nell’esecuzione scenica della drammaturgia (ad esempio, si possono rappresentare scenicamente alcuni contenuti astratti presenti in quelle stesse didascalie?), è un fatto che esse paiano insinuare la voce di Luzi nel dettato dantesco. Lo stile di questi interventi è infatti senza dubbio peculiare, e avvicinabile a modalità tipiche di Luzi, specie della sua prosa saggistica, alternando un lessico piano all’uso di francesismi come “vitrage” (*Il Purgatorio* 18) o “en passant” (35), e elementi che potremmo definire di “esitazione metatestuale” (“quasi” (15); “si potrebbe dire” (20); “una specie di” (27); “quasi” (25); “probabilmente” (25); “come” (28); “probabilmente” (35); “eventualmente” (36)) che intervengono a smorzare o correggere tratti di stile decisamente solenne (“commovimento di ombre” (28)), assertivo (“Siamo nel regime della luce” (28)), analogico-astratto (“acqua come flusso, acqua come riflesso” (71)).¹³

¹³ Si consideri riassuntivamente questo luogo in cui convivono solennità, assertività e astrattezza: “La Montagna è la protagonista e la luce la avvolge. Il Purgatorio è una montagna che ha una

L'innovazione più vistosa rispetto al testo dantesco consiste tuttavia nel conferimento dello statuto di personaggio, e dunque di una "voce," al Poema, il quale compare nel testo, scrive Luzi: "[...] come entità e anzi come personaggio guida che agisce superiormente per ricondurre a visione universale ciò che si era scisso in evidenze e testimonianze episodiche" ("Notizia" 75). Luzi preleva alcuni frammenti descrittivi o meditativi dal testo di Dante e li assegna al Poema,¹⁴ conferendogli una funzione che potremmo chiamare "di cornice," come si osserva in queste battute che aprono l'"Antipurgatorio:"

POEMA Dolce color d'oriental zaffiro,
che s'accoglieva nel sereno aspetto
del mezzo, puoto infino al primo giro,

a li occhi miei incominciò diletto,
tosto ch'io uscì fuori de l'aura morta
che m'avea contristati li occhi e 'l petto. (*Il Purgatorio* 15)

In un più ampio discorso sul Teatro di Luzi, Paola Cosentino notava che l'artificio di innalzare il testo a personaggio accomuna *Il Purgatorio a Corale della città di Palermo per Santa Rosalia* (1989) e *Il fiore del dolore* (2003), dove compaiono rispettivamente un angelo della sacra rappresentazione e un "opinionista," la voce dei quali guida lo spettatore attraverso l'avvicinarsi episodico delle scene ("Introduzione" 56–57). Prendendo atto di questo parallelismo, ciò che qui si intende proporre, tuttavia, è che tale espediente abbia degli addentellati con la poesia dell'ultimo Luzi e, più in particolare, con il trattamento della forma poemica. Abbiamo fatto cenno al processo di revisione poetica che prende l'avvio a partire dall'immediato dopoguerra e al radicale distacco di Luzi dal post-simbolismo ermetico che si concretizza in corrispondenza della raccolta *Nel*

vita propria e ininterrotta al di là delle tribolazioni individuali: la condizione purgatoriale è transeunte ma la Montagna permane. L'attività della Montagna, il suo costante fervore, sono significati da voci e immagini esemplari di vizio punito e di virtù esaltata: deve percepirsi il senso di continuità anche se solo in certe pause, nei ristagni dell'azione, vengono quegli esempi in primo piano" (*Il Purgatorio* 30).

¹⁴ I frammenti in questione sono: Purg. I, 13–18; Purg. II, 1–9, 43–46; Purg. IV, 40–42; Purg. VIII, 1–39; Purg. IX, 1–6; Purg. X, 121–126; Purg. XIX, 1–18; Purg. XXI, 1–15; Purg. XXII, 137–138; Purg. XXIII, 34–36, 16–24; Purg. XXVII, 61–63, 76–99; Purg. XXIX, 64–65, 73–74, 77–78, 80–84, 92–95, 106–108, 113–114, 121–126, 130–132, 142–150; Purg. XXX, 1–39.

magma. Questo momento ci interessa perché, come scrive Verdino “*Nel magma* è un testo matrice, che configura in sé due modalità centrali della successiva scrittura luziana: la poeticità e il teatro in versi” (“Luzi e il libro di poesia” 18),¹⁵ e infatti:

In *Nel magma* abbiamo, all’ombra di Dante, una scissione tra poeta e personaggio, tra vari personaggi dei diversi microdrammi, uno per poesia. Successivamente Luzi negli altri due libri rubricati come *Nell’opera del mondo* rinuncia al personaggio Mario e può tornare a dire io, ma si tratta ormai di un io diverso, decisamente decentrato nel contesto metamorfico del mondo, salto decisivo rispetto al precedente motivo della continuità del vivere: si sviluppa un mobile scenario naturale, storico e geografico, conscio e inconscio, che viene convogliato dapprima in una continuità poetica e poi in procedimenti più frammentari. In ogni caso *la centralità propulsiva si sposta dall’io alla lingua: è infatti il flusso della lingua ad essere il soggetto ed il poeta ne diventa solo un tramite* [corsivo mio]. (“Luzi e il libro di poesia” 18–19)¹⁶

Si verifica, in altre parole, un ripensamento dei piani prospettici a conseguenza della perdita del primato dell’io come sovrastruttura, e la risultante dislocazione del baricentro dall’io alla lingua (e quindi al testo stesso). La svolta che si verifica in quegli anni conoscerà una ulteriore maturazione nelle raccolte successive, costituendo la modalità principale della terza stagione della poesia di Luzi: i libri degli anni Ottanta e Novanta riformuleranno quel fare poetico risignificando lo statuto del frammento e della sequenza.¹⁷ Ma ciò che qui appare particolarmente

¹⁵ Il saggio di Verdino traccia la complessa linea evolutiva che, a partire dalle prime raccolte luziane, conduce ad una progressiva depressione dello statuto del soggetto nel testo e un’apertura dello spazio lirico ad altre “voci” – un processo che sfocia nel modo poetico di *Nel magma*. Il punto di rottura, secondo l’analisi di Verdino, sembra essere individuabile in corrispondenza di *Dal fondo delle campagne*, dove il trauma biografico pare coincidere con un trauma testuale e con la fine dell’io lirico al centro del discorso.

¹⁶ Come già nota Verdino stesso nell’introduzione a *L’opera poetica* di Luzi, commentando le novità in *Su fondamenta invisibili* (1971): “Al centro è un soggetto che sempre più identifichiamo con la lingua piuttosto che con l’io dell’autore, anch’egli immerso (e a tratti emerso) nel mobile flusso della parola” (“Introduzione” xxxv).

¹⁷ Per un’analisi dei diversi esiti, cfr. Verdino, “Luzi e il libro di poesia” 19–27.

rilevante è che a partire da *Nel magma* la poesia di Luzi dà pieno esito a quella che Verdino definisce *funzione vocale*, riferendosi a “una poesia che ha la mobilità e vivacità di una voce che spesso si apre in altre voci” (“Voce e forma drammatica” 31). Verdino aggiunge, inoltre, che il Luzi più maturo “vorrà distinguere un io divenuto personaggio dallo *scriba* [...] che costruisce la poesia” (“Voce e forma drammatica” 32) – una metafora che, come vedremo, risulta decisiva nel testo teatrale di Luzi, e sulla quale sarà necessario soffermarsi più diffusamente.

Nella nota scenografica che apre *Il Purgatorio*, del Poema è scritto che “potrebbe essere rappresentato da un mascherone simile a una bocca della verità, a una fontana che versa,” e che rappresenta “la perennità della voce umana, del discorso umano” (15), ponendo così l’enfasi su un aspetto contingente. Tuttavia, in un autocommento successivo, e dunque maggiormente proiettato nella poetica del Luzi ultimo, il riferimento al Poema ne enfatizza la connotazione trascendente, in apparente contraddizione con quanto dichiarato nella nota appena citata:

I miei interventi furono molto parchi. Contavo, credo con ragione, sull’intrinseca virtualità drammaturgica del testo, cercavo qualcosa come appunto una drammatizzazione umbratile e discreta, ma forte proprio per questo, che lo esaltasse quel tanto. Tra le mie poche invenzioni ascrivo quella del Poema – ne feci una persona come entità trascendente e continua che assume e macina in sé l’episodico e il conflittuale, una sorte di sovrumano nell’umano.” (Luzi, “Introduzione” VIII)

Per fare chiarezza sul personaggio Poema, sul suo ruolo e significato anche in relazione alla poetica di Luzi di quegli anni, varrà anzitutto la pena osservarne il rapporto con le altre voci principali del testo.

Come è stato notato da Vazzoler, nella terza parte del dramma (*Paradiso terrestre*) il personaggio Poema “sviluppa un complesso rapporto con la voce di Dante: identificandosi-confondendosi con essa, in una voce sola [...], per ritornare, poi, a rivolgersi al lettore [...] prima di cedere a Dante gli ultimi quattro versi, conclusivi anche nel testo teatrale, della cantica” (Vazzoler – Morando 127), come si osserva in questi passaggi, nelle pagine conclusive della drammaturgia:

POEMA E DANTE E lo spirito mio, che già cotanto
tempo era stato ch’a la sua presenza
non era di stupor, tremando, affranto,

sanza de li occhi aver più conoscenza,
 per occulta virtù che da lei mosse,
 d'antico amor sentì la gran potenza. (68)

[...]

POEMA Come anima gentil, che non fa scusa

Ma fa sua voglia de la voglia altrui
 Tosto che è per segno fuor dischiusa;

così, poi che da essa preso fui,
 la bella donna mossesi, e a Stazio
 donnescamente disse: “Vien con lui.”

S'io avessi, lettor, più lungo spazio
 da scrivere, i' pur cantere' in parte
 lo dolce ber che mai non m'avria sazio;
 ma perché piene son tutte le carte
 ordite a questa cantica seconda,
 non mi lascia più ir lo fren de l'arte.

DANTE Io ritornai da la santissima onda
 rifatto sì come piante novelle
 rinnovellate di novella fronda,
 puro e disposto a salire le stelle. (71)

In effetti, se nelle sezioni precedenti a risultare singolare è soprattutto l'uso da parte del Poema della marca di prima persona singolare, e dunque l'appropriazione delle parole attribuite al Dante-personaggio, generando straniamento specialmente in un lettore che abbia familiarità con il testo della *Commedia*, in “*Paradiso terrestre*” è il testo stesso a fornire precise indicazioni riguardo la “sovrapposizione” delle due voci, prima specificando “Poema e Dante” come personaggi congiunti di un'unica battuta “corale” (68) e poi, nella chiusa del testo, ripartendo tra il “Poema” e “Dante” i versi conclusivi del XXXIII canto (rispettivamente vv.130–141 a “Poema” e vv.142–145 a “Dante”), insinuando nel lettore l'impressione che non vi sia una effettiva discontinuità tra i due personaggi.

Non sembra di secondaria importanza osservare che la voce di Dante si sovrappone a sua volta ad altre voci del dramma, come specificato da una indicazione di regia:

Dante assume in proprio i fatti e il dolore dei morti “per forza;” la sua voce, perciò, si sovrappone – in principio e in fine – alle parole dette, di

volta in volta, da Virgilio, Iacopo del Cassero, Buonconte da Montefeltro e Pia de' Tolomei. (Il Purgatorio 20)

Nella drammatizzazione del canto V, l'assumere "in proprio i fatti e il dolore dei morti" da parte di Dante viene messo in scena tramite una strategia precisa, non del tutto dissimile a quanto visto per il Poema, come si osserva nell'esempio di Pia de' Tolomei:

PIA Deh, quando tu sarai tornato al mondo
 e riposato de la lunga via
 DANTE (sottovoce)
 seguìtò 'l terzo spirito al secondo,
 PIA ricorditi di me, che son la Pia;
 Siena mi fe', disfecemi Maremma:
 (DANTE) salsi colui che 'n nanellata pria
 disponando m'avea con la sua gemma. (24)

Le terzine che nel *Purgatorio* di Dante vengono pronunciate dalla sola Pia, nel testo di Luzi vedono un'alternanza (quando non una vera e propria sovrapposizione) delle voci dei due personaggi, segnalata dall'uso della parentesi.

Bisognerà, infine, tenere conto del ruolo e significato degli interventi della Voce fuori campo nonché della relazione di questa con il testo di Dante. Le battute attribuite a questo "personaggio" – che si tratti di versi singoli (come nell'unico caso costituito dal breve scambio con il CORO DI ANIME (*Il Purgatorio* 15)) o di intere liriche – sono frutto della penna di Luzi.¹⁸ Soffermandosi, ad esempio, sui due singoli versi che compaiono in esordio al testo teatrale, appare subito chiara l'intenzione di Luzi di trasmettere la propria personale lettura del *Purgatorio*:

CORO DI ANIME Esiste il tempo?
 VOCE FUORI CAMPO (*con tono grave*)
 Sì, ed esiste il travaglio. (15)

L'enfasi di questi due brevi versi è posta sul tempo e sul dolore, due elementi che già all'altezza di *L'Inferno e il limbo* avevano caratterizzato la svolta dantesca di Luzi

¹⁸ Il primo tre testi lirici (*Il Purgatorio* 16) è prelevato dalla raccolta *Onore del vero*, mentre i restanti due (*Il Purgatorio* 30–31; 59–60) sono inediti composti da Luzi appositamente per essere inseriti nella drammaturgia.

in nome di un transito di espiazione e speranza. È il poeta stesso a porre l'enfasi sul tempo come cardine della propria trasposizione del *Purgatorio*, nella "Notizia" che accompagna il testo composto per Tiezzi: "Dovevo trovare il fermento primo intorno a cui lievitasse la massa umana del *Purgatorio*. Mi parve di trovarlo nel tempo" (74).¹⁹

Commentando le tre liriche in questione e il loro interagire con il contesto nel quale vengono inserite, Vazzoler nota la "continuità lirica" stabilita da Luzi tra i propri versi e quelli del testo dantesco, parlando di "un rapporto sempre più intimo fra la poesia dantesca e la propria poesia" (Vazzoler – Morando 128). Il caso più interessante è forse quello di "La notte lava la mente," poiché questa lirica, come è già stato ricordato, fa parte della raccolta *Onore del vero* dalla quale Luzi la preleva per inserirla nelle pagine iniziali del suo *Purgatorio*:

VOCE FUORI CAMPO: La notte lava la mente.
 Poco dopo si è qui, come sai bene,
 fila d'anime lungo la cornice,
 chi pronto al balzo, chi quasi in catene.
 Qualcuno sulla pagina del mare
 traccia un segno di vita, figge un punto.
 Raramente qualche gabbiano appare. (16)

Anche fuori dal contesto della drammaturgia, e dunque sin dalla pubblicazione nella raccolta del '57, la lirica presentava un forte tasso di intertestualità dantesca. Non solo per l'immagine di purificazione della mente che rimanda a diversi luoghi del *Purgatorio* nei quali l'acqua veicola una chiara metafora di catarsi (Gattamorta, "Luzi e Dante" 208), ma anche per il testuale rimando a *Purg.* XI 29 "lasse su per la prima cornice." Ciò che sembra particolarmente interessante è notare che l'operazione di reinserimento dei versi in uno specifico contesto da parte di Luzi conferisce al contempo una precisa patina purgatoriale alla lirica (per quanto riguarda l'immagine della notte nella lirica inclusa in *Onore del vero*, molto è stato detto, infatti, intorno alla presunta connotazione infernale, prima che purgatoriale, che la caratterizzerebbe),²⁰ e funge da chiosa ai versi danteschi.

¹⁹ Per il tempo nella poesia di Luzi si veda da ultimo Nava.

²⁰ Cfr. Ramat 154; Gattamorta, "Dante e Luzi" 108–9; Pegorari 215–18; Toppan 38–40.

Una volta chiariti questi aspetti del dramma, è opportuno tentare di chiarire la natura dell'“entità” Poema, problematizzando quanto dichiarato da Luzi, poiché ciò sembra avere un rapporto diretto e cruciale con la questione posta all'inizio dell'analisi che si riproponeva di definire il rapporto intessuto nel testo tra la voce di Dante e quella dell'autore. L'autocommento di Luzi, ricordiamo, in contraddizione almeno apparente con quanto si legge nella didascalia, definiva il Poema-personaggio “come entità trascendente e continua che assume e macina in sé l'episodico e il conflittuale, una sorte di sovrumano nell'umano” (“Introduzione” VIII), cioè – in altre parole – inseriva una forte marca di trascendenza in quello che secondo la prima e definitoria didascalia sarebbe dovuto essere un vettore riconosciuto della contingenza quale secondo la tradizione recente e il senso comune si configura il mero discorso umano (quantunque Luzi, già in quel luogo, e forse allusivamente, parlasse di “perennità”). Il fatto che per Luzi nella figura di Poema confluiscono discorso umano, voce umana e un elemento che pertiene alla perennità del *logos*, sembra assai rilevante, poiché riconducibile alla poetica di Luzi di quegli stessi anni, e specialmente alla funzione “scriba” come sorgente di una poesia in cui convergono parola umana, parola filosofica (specie nell'accezione platonica di *logos*) e parola divina. E non sarà un caso che il lemma “scriba” occorra con una certa frequenza nella poesia dell'ultimo Luzi, a partire da *Su fondamenta invisibili*, dovendo essere interpretato in primo luogo con un valore semantico di “*scriba Dei*,” colui che trascrive la parola di Dio, analogo a quello dantesco in Par. X, 27 (che citeremo tra poco per esteso) e Monarchia II, VIII, 14 (“Scriba Cristi Lucas, qui omnia vera dicit”).

Questo testo, in particolare, raccolto in *Frasi e incisi di un canto salutare* (1990), incluso nella sezione *Nominazioni* e composto – si presume – nelle immediate vicinanze del *Purgatorio*,²¹ appare particolarmente significativo a proposito:

Scrive, lui,
 ripercorre
 cioè
 l'immemorabile scrittura,
 s'immerge in quelle tracce

²¹ Come nota Verdino commentando la cronologia dei testi di *Frasi e incisi di un canto salutare*: “Non è facile prospettare, come le raccolte precedenti, un puntuale quadro cronologico, al di là dei sei anni (1984–1989) della globale elaborazione dei testi: la sequenza delle sette sezioni ha un sostanziale andamento cronologico [...]; l'ultima, *Nominazione*, che prelude ai temi di *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, [è stata composta] nel 1988–89 [...]” (*L'opera poetica* 1684).

nitide o inselvate,
entra in quella logia,
 filtra in quella grafia
ne segue gli aculei e le volute,
ripete le sue cifre
 Scrive
lui scriba
 Il già scritto da sempre
eppure mai finito,
mai detto, detto veramente.
 Chi suscita quei semi,
chi anima quel firmamento?
 Opera
La sua propria genitura,
 si risveglia
a se stesso il morto segno. L'autore? Non sa niente di sé,
l'autore – Mia è la prova, mio il martirio –
pensa lui che scrive
– o è questa la creazione,
 lui che scrive appunto? (*L'opera poetica* 936)

Nell' "epifania dello scrittore come "scriba"" (Verdino, *L'opera poetica* 1739) convergono appunto "l'immemorabile scrittura," "il già scritto da sempre" e la "logia" (cioè il discorso umano, ma il termine può far risuonare anche gli armonici semantici del greco λόγια, cioè i detti di Cristo nei Vangeli),²² insomma la perennità del discorso umano e divino a un tempo, e la funzione poeta-autore non a caso icastizzata in quel lessema *scriba* quintessenzialmente legato non solo a Dante ma proprio al Dante-*auctor*, come si accennava:

Messo t'ho innanzi: omai per te ti ciba
ché a sé torce tutta la mia cura
quella materia ond'io son fatto scriba. (Par. X 25–27)

I diversi interventi di Luzi sul testo dantesco, dei quali si è tentato di rendere conto e, in particolare, il complesso rapporto tra voce del "Poema," voce di

²² L'effetto semantico si genera anche se ovviamente λόγια è neutro plurale.

“Dante” e “Voce fuori campo,” sembra dunque articolare la volontà dell’autore di assumere come sfondo l’esistenza di un’entità trascendente, che si manifesta sotto forma di voce e scrittura, assimilando le altre voci del dramma. In conclusione, appare dunque possibile poter affermare che l’adattamento teatrale luziano della seconda cantica dantesca riprende sì atmosfere purgatoriali particolarmente care alla scrittura poetica di Luzi nella stagione di *Nell’opera del mondo*, ma allo stesso tempo e significativamente (visto l’accordo con la poetica espressa nel coevo *Frase e incisi di un canto salutare*) le corrobora con un impianto drammaturgico e una presenza tematica che guardano non meno al Dante paradisiaco, specie nelle immagini e nell’apparato concettuale veicolato dal corsivo delle didascalie.²³

University College Cork

OPERE CITATE

- Baldacci, Luigi. “Presentazione. Il Dante di Luzi.” In Mario Luzi, *Il Purgatorio. La notte lava la mente. Drammaturgia di un’ascensione*. Costa & Nolan, 1990, pp. 5–8.
- Barański, Zygmunt. “The Power of Influence: Aspects of Dante’s Presence in Twentieth-century Italian Culture.” *Strumenti Critici*, vol. I, 1986, pp. 343–76.
- Caiaffa, Annalisa. *Anime lungo la cornice. Dante nell’opera di Mario Luzi*. Stilo, 2008.
- Cosentino, Paola. “Introduzione.” In Mario Luzi, *Teatro*. A cura di Paola Cosentino, Garzanti, 2018, pp. 5–69.
- De Rooy, Ronald. “Il poeta che parla ai poeti.” *Elementi danteschi nella poesia italiana e anglosassone del secondo Novecento*. Cesati, 2003.
- Gattamorta, Lorenza. *La memoria delle parole. Luzi tra Eliot e Dante*. Il Mulino, 2002.
- _____. “Luzi e Dante: figure e trame di una intertestualità.” *Strumenti critici*, vol. XV, no. 2, 2000, pp. 193–217.
- _____. “Stilnovismo e dantismo di Luzi da ‘La barca’ a ‘Quaderno gotico.’” *L’Alighieri*, vol. 19, 2002, pp. 1–27.

²³ È chiaro che la realizzazione di questo aspetto molto dipende dall’interpretazione del regista.

- Grignani, Maria Antonietta. “Presenze della *Divina Commedia* nella poesia del Novecento.” In *Metodi Testo Realtà*. A cura di Margherita Quaglini e Raffella Scarpa, Edizioni dell’Orso, 2014, pp. 69–100.
- Lombardi, Sandro. “Postfazione. Biografie teatrali.” In Mario Luzi, *Felicità turbate*. Garzanti, 1995, pp. 76–96.
- Luzi, Mario, *Il Purgatorio. La notte lava la mente. Drammaturgia di un’ascensione*. Costa & Nolan, 1990.
- _____. “Introduzione.” In Dante Alighieri, *Dante Alighieri, Scelta e introduzione di Mario Luzi*. A cura di Mario Luzi, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1996, pp. I–XXV.
- _____. *L’opera poetica*. A cura di Stefano Verdino, Mondadori, 1998.
- _____. “L’inferno e il limbo.” In Luzi, *Dante e Leopardi o della modernità*. A cura di Stefano Verdino, Editori Riuniti, 1992, pp. 3–17.
- _____. “Le vie del ritorno a Dante. Colloquio con Mario Luzi.” A cura di Lorenza Gattamorta, *Resine*, vol. 80, 1999, pp. 9–20.
- _____. “Notizia.” In Luzi, *Il Purgatorio. La notte lava la mente. Drammaturgia di un’ascensione*. Costa & Nolan, 1990, pp. 73–75.
- _____. *Poesie ultime e ritrovate*. A cura di Stefano Verdino, Garzanti, 2014.
- Luzi, Mario e Specchio, Mario. *Luzi. Leggere e scrivere*. A cura di Mario Specchio, Marco Nardi Editore, 1993.
- Morando, Simona e Vazzoler, Franco. “La trilogia Dantesca di Federico Tiezzi.” *Dante e l’arte*, vol. 1, 2014, pp. 117–38.
- Mango, Lorenzo. *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*. Bulzoni, 1994.
- Marchi, Marco. *Per Luzi*. Le Lettere, 2012.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. “Mario Luzi.” In *Poeti italiani del Novecento*. Mondadori, 1978, pp. 647–78.
- Nava, Giuseppe. “Il tempo nella poesia di Luzi.” In *L’Ermetismo e Firenze. Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni*. A cura di Anna Dolfi, Firenze University Press, 2016, pp. II. 105–9.
- Nugnes, Barbara. “T.S. Eliot e Mario Luzi: un caso di affinità.” *Rivista di letterature moderne e comparate*, vol. 2, 1980, pp. 129–55.
- Pacca, Vinicio. “Marina: fra Eliot e Luzi (e Montale).” *Neuphilologische Mitteilungen*, vol. 103, no. 4, 2002, pp. 449–59.
- Pegorari, Daniele Maria. “VIII. Città infernali e ispezioni celesti in Mario Luzi.” In *Il codice Dante. Cruces della ‘Commedia’ e intertestualità novecentesche*. Stilo, 2012, pp. 173–246.

- Rigo, Paolo. "Appunti per un'analisi metaforica del primo Luzi." *Critica letteraria*, vol. 166, 2005, pp. 157–74.
- _____. *L'incantamento del Dolce Stilnuovo. Studi sui temi e i motivi della tradizione lirica in Mario Luzi*. Aracne, 2018.
- Scorrano, Luigi. "Luzi: trame dantesche." In *Dai solariani agli ermetici*. A cura di Francesco Mattesini, Vita e pensiero, 1989, pp. 91–114.
- Testa, Enrico (a cura di). *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960–2000*. Einaudi, 2005.
- Tiezzi, Federico e Megale, Teresa. "La *Divina Commedia* in scena." *YouTube*, caricato da Sagas UniFi, 12 novembre 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=3OS6oaWvEI&fbclid=IwAR22DocV0AccftjufjCX8qkWG8yBuB-CkjRCoau6npqh3z-POBxlpz4jLWs>.
- Titone, Maria Sabrina. "II. Naturalezza, scienza e innocenza. Dante secondo Mario Luzi." In *Cantiche del Novecento: Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*. Olschki, 2001, pp. 41–68.
- _____. "IV. Sublime solenne anabasi. Il *Purgatorio* e il *Paradiso* di Mario Luzi." In *Cantiche del Novecento: Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*. Olschki, 2001, pp. 137–92.
- Toppan, Laura. "Da *Primizie del deserto* a *Su fondamenti invisibili*: il dantismo 'ideologico' di Luzi." *Studi novecenteschi*, vol. XXIV, no. 53, 1997, pp. 147–74.
- _____. "La 'Ve il Vocabol suo Diventa Vano | Arriva' Io Forato nella Gola.' Riprese e Rielaborazioni Dantesche nella Poesia di Mario Luzi." *Revista de Italianística*, vol. XXVII, 2014, pp. 25–42.
- Verdino, Stefano. "'Consumed by either fire on fire' / 'Se il fuoco oltre la fiamma dura ancora.' Eliot e Luzi." *Nuova Corrente*, vol. XXXVI, 1989, pp. 63–82.
- _____. "Introduzione." In Luzi, *L'opera poetica*. A cura di Stefano Verdino, Mondadori, 1998, pp. XI–LIV.
- _____. *La poesia di Mario Luzi. Studi e materiali (1981–2005)*. Esedra, 2006.
- _____. "Luzi da Leopardi a Dante." *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 18, 2011, pp. 195–202.
- _____. "Luzi e il libro di poesia." In Verdino, *La poesia di Mario Luzi*. Esedra, 2006, pp. 13–27.
- _____. "Voce e forma drammatica." In Verdino, *La poesia di Mario Luzi*. Esedra, 2006, pp. 29–41.
- Zagarrio, Giuseppe. *Luzi*. La Nuova Italia, 1973.