

AGNESE PIERI

Cimitero delle fanciulle *di Luzi: una lettura*

---

*A reading of Mario Luzi's Cimitero delle fanciulle*

ABSTRACT

La lettura qui offerta di *Cimitero delle fanciulle* – una delle poesie più riuscite di *Avvento notturno* (1940) secondo Franco Fortini, che vi intuì l'indole eccentrica, orientata più verso un Leopardi che un Mallarmé, rispetto all'indirizzo simbolista, di stampo francese, della raccolta – si propone 1) di indagare, mediante l'analisi intertestuale, il palinsesto leopardiano sottostante al *topos* della «fanciulla in fiore», centrale nell'immaginario del primo Luzi e 2) di fornire uno sguardo complessivo su *Avvento notturno* mettendo in relazione micro e macrotesto.

Franco Fortini considered *Cimitero delle fanciulle*, from *Avvento notturno* (1940), one of Mario Luzi's finest works for the Leopardian influence lending it an eccentric quality compared to the more symbolist nature of the rest of the collection. This essay explores Leopardi's influence embedded in a crucial *topos* for the young Luzi, that of the "blossoming maiden", and provides the reader general insight into *Avvento notturno* at the micro and macro levels of textual analysis.

## Cimitero delle fanciulle *di Luzi: una lettura*

*Cimitero delle fanciulle* (CDF) è un'elegia sulla precarietà dei beni mondani e l'irrimediabilità del passare del tempo («le braccia abbandonate / (...) chi preme più, chi bacia?» 15, 19). Il «cimitero» del titolo è un'eccezione rispetto alla topografia esotico-mitologica della raccolta (cfr. Cuma, Eleusi, la Georgia, Olimpia, l'Oriente, il Lete, l'Ade, ecc.), sebbene, nel testo, i caratteri ambientali appartengano alla raffigurazione convenzionale di un paesaggio campestre che tende al generico e all'essenziale<sup>1</sup>. La leggiamo:

Eravate: le taciturne selve aprono al piano e al sole il vasto seno: questo è il campo di fieno ove correte.	
E dai profondi borghi alta la torre suona ancora le feste	5
onde animava ognuna alle finestre di gioia umana il volto inesistente. Ma le mani chimeriche e le ciglia deserte chi solleva più al suo nome	10
nelle vie silenziose e l'aria come quando la luna le celesti chiome odorava di rose fiorentine? Ma l'amore? e i balconi della sera?	
le braccia abbandonate dal sole alla profonda luce nera negli orti ove dirada impallidendo ignota la contrada	15
chi preme più, chi bacia? Dallo spazio lontano un vento vuoto	20
s'alza e parla coi tetti di voi morte. Ma io sono: ho natura e fede e il tempo	

1 Scrive Luzi sulle suggestioni estetiche ricevute negli anni dell'adolescenza: «Soprattutto l'arte senese mi aveva lasciato un segno incancellabile, un sigillo. (...) La tendenza ad una sublimazione concreta in cui il reale vi viene trasferito acquista immediatamente un altro senso: questo mi pare il carattere più evidente dell'arte senese. Per me questo è rimasto fondamentale» (M. Luzi, *L'opera poetica*, a cura di S. Verdino, Milano, Mondadori, 2004, p. LXIII).

mio umano intercede  
 per me dalle sostanze eterne amore  
 ancora, e grave d'esistenze il giorno 25  
 s'aggira qui d'intorno mentre tace  
 il mare delle vostre ombre al mio piede  
 con un triste e mirifico soggiorno.  
 L'ora langue sui colli e il cielo fa  
 di me il limitare dei suoi mondi, 30  
 de' miei sguardi infecondi  
 l'intenta umanità delle sue stelle:  
 si spengono le celle  
 delle pievi montane e il sole e i campi,  
 lunge l'erba infinita 35  
 spazia sui vostri inceneriti lampi,  
 fanciulle morte; passano su di voi  
 epoche e donne poi come su un'onda  
 i successivi venti senza sponda  
 di mare in mare e io tremo innanzi a voi 40  
 di questa mia solenne irta esistenza.

La poesia nasce «da una precisa occasione: la casuale visita durante un'escursione ad un vecchio convento diroccato nel Chianti, che fu per qualche tempo nell'Ottocento un Conservatorio, ovvero un collegio femminile cui era annesso un cimitero con molte tombe di ragazze, probabilmente morte in seguito a un'epidemia»<sup>2</sup>. I paesaggi arcaici e agresti («taciturne selve», «campo di fieno», «borghi», «torre», «orti», «contrada», «pievi montane») fanno da sfondo ai fenomeni di una natura animata e universale – il ritorno delle stagioni, il vento, il tramonto, la luce delle stelle – la cui rilevanza, nel mondo disabitato di *Avvento notturno*, è di molto maggiore rispetto alla presenza umana. Come in *Avorio*, dove «parla il cipresso equinoziale» (1) e la voce del finale è «una roccia / deserta e incolmabile di fiori» (17-18), o in *Passi*, in cui «il sole ricurvo / parla di loro al vento e alle ginestre» (13-14), anche in *Cimitero delle fanciulle* è «un vento vuoto» che «s'alza e parla coi tetti» (20-21) delle fanciulle morte. L'assenza è duplicata: le fanciulle sono l'oggetto assente di cui parla un soggetto inorganico e inconsistente. Sono queste, insieme a molte altre nella raccolta, immagini di desolazione, dove le sole voci udibili appartengono agli elementi naturali; ma sono anche immagini di perfetta calma e immobilità: l'esistenza degli altri – gli amici, le fanciulle – è cessata o si è a tal punto assottigliata da persistere solo in forma di sussurri, riflessi e ombre («(...) e grave d'esistenze il giorno / s'aggira qui d'intorno mentre tace / il mare delle vostre ombre», 25-27).

La disseminazione di voci leopardiane e, in particolare, la somiglianza con *A Silvia* nello svolgimento del tema hanno stimolato un'analisi che metta in evi-

2 *Ibidem*, p. 1360.

denza a livello tematico, lessicale e strutturale l'apporto di alcune canzoni di Leopardi. Il confronto, intermittente e non sistematico, è stato operato con *A Silvia* (AS), l'ultimo movimento delle *Ricordanze* (R) dedicato a Nerina e in parte, per la coincidenza dell'occasione cimiteriale, con le due canzoni sepolcrali *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima* (SR) e *Sopra un basso rilievo* (SBR).

Sono numerose le parole in punta di verso o interne, rimanti o meno, condivise con i testi di Leopardi che abbiamo citato. Eccone alcuni esempi: *d'intorno* : *giorno* (AS 8-14), *giorni* : *intorno* : *giorno* (R 120-123-145), *giorno* : *intorno* : *giorno* : *soggiorno* (SBR 6-7-18-24), *giorno* : *d'intorno* : *soggiorno* (CDF 25- int. 26-28); *tace* (R 124), *tace* (CDF 26); *mondo* (R 127), *mondi* (SR 29), *mondo* (SBR 14), *mondi* (CDF 30); *lampo* (R 131), *lampi* (SBR 35), *lampi* (CDF 36); *tempo* (R 134), *tempo* (SBR 28), *tempo* (CDF 22); *finestra* (R 141), *finestre* (CDF 7); *stelle* (R 143), *stelle* (CDF 32); *colli* (R 151), *colli* (CDF 29); *amore* : *chiome* : *come* (AS 45-48-52), *amore* (R 165), *come* : *chiome* : *amore* (CDF 11-12-int.14); *fanciulle* (R 164), *fanciulle* (CDF 37); *campi* (R 168), *campi* (CDF 34); *eterno* (R 169), *eterno* (SR 22), *eterne* (CDF 24); *cielo* (SBR 15), *cielo* (CDF 29). Inoltre, come sottolinea Stefano Verdino, «(...) buona parte delle prime personali immaginazioni poetiche di Luzi si iscrivono nella traduzione, anche linguistica, della fralezza leopardiana; da “frale” a “fragile”, insomma, continuamente congiunto alla femminilità, alla bellezza, alla giovinezza. Molte poesie di *La barca* e dell'*Avvento notturno* nascono sul margine di *A Silvia* e di Nerina (...)»<sup>3</sup>.

*Cimitero delle fanciulle* si distingue dalle altre poesie della raccolta per l'estensione e l'assenza di divisione strofica: una lunga colata di versi introdotta dal quadrisillabo «Eravate», il verso più breve di *Avvento notturno*, per un totale di 41 tra endecasillabi e settenari liberamente alternati. La lunghezza delle poesie delle prime due raccolte di Luzi non supera in media i venti versi ed è raro che sia assente la divisione in strofe: in *Avvento notturno* solo *Cuma*, *Avorio* e *Terra* sono sequenze ininterrotte di endecasillabi sciolti, ma più brevi rispetto a *Cimitero delle fanciulle*<sup>4</sup>.

3 S. Verdino, *Luzi da Dante a Leopardi*, in «*Cuadernos de Filología Italiana*», Vol. 18, 2011, pp. 195-202. Luzi stesso, a colloquio con Verdino, parla della traduzione lirica in figure femminili, tramite modelli letterari – Leopardi soprattutto –, del sentimento di angoscia di fronte alla morte e alla caducità delle cose terrestri: «Il viaggio di ritorno passa attraverso la stazione della bellezza e del dolore, elementi presenti e congiunti nei lievi profili femminili della poesia. Come ti è capitato di avvertire questo innesto? memoria letteraria, Silvia? o personale esperienza? o entrambi?”. “Beh, entrambi. Più conta aver affettuosamente prediletto ragazze che hanno avuto una triste sorte; *Cimitero delle fanciulle* è un emblema di questo. La bellezza come gracilità e dono furtivo e provvisorio...questo mi ha veramente occupato fino a sentire con angoscia la giovinezza”» (Luzi, *L'opera poetica* cit., pp. 1243-44).

4 Dei ventisei testi che compongono la raccolta quattordici sono organizzati in strofe

La tendenza di Luzi ad articolare stroficamente, per blocchi coesi e distinti, si realizza anche qui per mezzo della sintassi e delle rime, che tendono a delineare pseudo strofe di dimensioni e struttura differenti<sup>5</sup>. È possibile individuarne sei: la prima e la seconda, strettamente legate, vanno rispettivamente dalla parola-verso «Eravate» fino al v. 4 e dal v. 5 all'8; le successive tre sono scandite dall'anafora dell'avversativo «Ma» ai vv. 9, 14 e 22; l'ultima si protrae per i successivi dodici versi (29-41).

La lunghezza e complessità sintattica delle pseudo strofe aumentano con il proseguire e approfondirsi del discorso: dai due periodi iniziali, descrittivi e composti da frasi brevi e piane si passa a periodi lunghi che arrivano a occupare, senza pause, anche sei versi (14-19). Sulle rime: numerosissime e accompagnate da assonanze e consonanze ottengono l'effetto di rendere fonicamente coese e distinguere le pseudo strofe. Prendiamo ad esempio le prime tre: I *seno* : *fieno* (3-int. 4), che consonano con *piano* (2), il quale a sua volta assuona con *vasto* (int.3) e *campo* (int. 4); *correste* (4) : *feste* (II 6) in assonanza con *finestre* e *inesistente* (II 7-8); *animava* (int. 7) : *odorava* (III int. 13); *umana* (II int. 8) : *mani* (III int.9), che condividono la tonica con l'*animava* del verso precedente; *nome* : *come* : *chiome* (III 10-12)<sup>6</sup>.

La poesia si apre con un breve periodo costituito da tre principali coordinate

tetrastiche, quattro sono indivisi e sette presentano una ripartizione in strofe che superano i quattro versi. L'unico metro tradizionale è il sonetto *Città lombarda*. Per quanto riguarda la prima tipologia di testi, la tendenza prevalente nell'organizzazione del discorso è di rendere autonoma la quartina facendola coincidere con il periodo sintattico. Il modulo dominante è la «forma semplice e quasi archetipica» (P.V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 51) della quartina rimata non regolarmente di cui, forse, il modello più prossimo sarà da cercare nelle quartine degli *Ossi* brevi montaliani.

- 5 La funzione strutturante della rima, che entra in crisi nel corso del Novecento, sopravvive in forma residuale nel ruolo di sostegno che la rima assume nei confronti della sintassi. Determinante risulta l'esempio delle canzoni libere di Leopardi: «(...) è probabile che il Novecento abbia instaurato un dialogo assiduo con un certo retaggio leopardiano, in particolare con il Leopardi delle canzoni libere. Secondo Bandinì (...) «nel *Pensiero dominante* e *Amore e morte*, e poi nelle due canzoni funerarie, s'infittisce l'uso della rima e dell'assonanza, ambedue anche al mezzo, fuori da ogni ordito obbediente a tradizionali norme strofiche, come nei grandi idilli. Lo scopo della rima è in Leopardi quello di scandire il movimento e le pause della sintassi». E ciò vuol dire che la sintassi, potremmo persino dire il *pensiero poetico*, svolge un ruolo costruttivo di concerto con la rima, e nel Novecento può scavare strutture estemporanee e nuove nel corpo del verso libero» (P. Giovannetti e G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2016, p. 197).
- 6 Sulla medesima «funzione infrastrutturale o incondizionata, di saturazione melodica e timbrica del testo» che svolge la rima in *A Silvia* si rimanda alla lettura di Mengaldo (P.V. Mengaldo, *Antologia leopardiana. La poesia*, Roma, Carocci, 2019, pp. 102-12).

per asindeto. Il primo verso con cui l'io si rivolge alle sue interlocutrici, le «fanciulle morte» del titolo, è simile all'attacco «nudamente constatativo» (Mengaldo) di *Sopra il ritratto di una bella donna*: un settenario il cui primo sintagma, isolato dalla pausa interna dei due punti («Tal fosti: or qui sotterra», 1), si riferisce alla «bella donna» del titolo. In CDF è però assente la predicazione («bella») e ai due punti segue una coppia di versi che descrivono, per flash, uno scenario campestre. La sospensione dell'atto locutivo dopo il verbo è accentuata dall'accapo, che enuclea il predicato assolutizzandone il significato: delle fanciulle, indeterminate dall'assenza di un predicato nominale, si afferma l'esistenza, o meglio, non esistenza.

Il verso che chiude il periodo («questo è il campo di fieno ove correte») è da accostare a «tocca il fianco ai villaggi ove rideste» (13) e a «palpa ancora le case ove scioglieste» (17) di *Cuma*, endecasillabi che risultano ritmicamente identici, con accenti di 1<sup>a</sup>-3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-10<sup>a</sup> e contraccanto di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> sull'avverbio «ove». L'identità è ribadita dall'assonanza tra i verbi «rideste», «scioglieste», «correte» e il sostantivo «finestre» al v. 14 in *Cuma* e al v. 7 in CDF. In tutti e tre i casi al passato remoto delle azioni compiute dalle fanciulle si contrappone il presente di «palpa» e «tocca» (*Cuma*), riferiti al vento e al sole, e del verbo «essere» di CDF che indica il campo di fieno («questo è», con il deittico che porta in primo piano il campo vuoto); di nuovo, è la natura ad occupare lo spazio privato dell'elemento umano<sup>7</sup>.

Nei primi due periodi i riferimenti ambientali delineano un paesaggio ricorrente della poesia di Leopardi: «selve», «borghi», «torre», «finestre», il suono vago-indefinito delle campane. Come nelle prime due lasse di *A Silvia*, così qui si apre lo spazio della rievocazione: in *A Silvia* sono le «quiete / stanze» e le «vie dintorno» che «sonavan (...) / al (...) perpetuo canto» della ragazza (7-9), mentre in CDF è la «torre / [che] suona ancora le feste» (motivo classico leopardiano, cfr. ancora i «di festivi» del v. 47 di *A Silvia*) e le vie sono «vie silenziose» (11). Ancora, il volto delle fanciulle che il suono delle campane «animava (...) / di gioia umana» (7-8) potrebbe essere avvicinato agli «occhi (...) ridenti e fuggitivi» (4) di Silvia, e ai versi delle *Ricordanze* (154-155) «in fronte / la gioia ti splendea, splendea negli occhi / quel confidente immaginar, quel lume / di gioventù» (dove ricorre la parola «gioia»). L'immagine in tutti e tre gli esempi è la stessa ed è un'immagine euforica: un giovane viso di ragazza fotografato mentre sorride.

Il «Ma» in anafora ai vv. 9 e 14 segna l'inizio di due lunghe interrogative che

7 L'immagine della corsa si trova per la prima volta nella *Barca*, nella poesia *Le meste comari di Samprugnano* («(...) e i campi sereni / dove un giorno tenendosi per mano / correvano odorando ne' fieni», 8-10), e torna una seconda volta in *Avorio* («Correranno le intense vie d'Oriente / ventilate fanciulle (...)). I verbi, declinati nel primo caso al passato e nel secondo al futuro, ribadiscono l'assenza delle fanciulle nel presente.

si snodano rispettivamente per cinque e sei versi e sono dedicate alla nostalgia dei primi amori. La fine dell'adolescenza è anche e soprattutto la fine di ciò che di più bello la caratterizza, e cioè l'amore o meglio le prime forme – acerbe, primaverili, elettrizzanti – dell'amore. In Leopardi, la giovinezza e l'amore sono rimpianti in quanto fonti di una gioia che con il tempo si può solo estinguere, mai mantenere o ritrovare: in *A Silvia* il tempo dell'amore è un tempo rimpianto, che non è mai stato («Perivi, o tenerella. E non vedevi / Il fior degli anni tuoi; / Non ti molceva il core / La dolce lode or delle negre chiome, / Or degli sguardi innamorati e schivi», 42-46), per Nerina un tempo concluso, interrotto («Se torna maggio, e ramoscelli e suoni / Van gli amanti recando alle fanciulle, / Dico: Nerina mia, per te non torna / Primavera giammai, non torna amore»).

Le figure di ripetizione e i parallelismi rendono coese le interrogative. Lo schema sintattico è il medesimo, l'ordine della frase increspato dall'anastrofe (complemento oggetto + soggetto indefinito + verbo + avverbio): «Ma le mani chimeriche e le ciglia / deserte chi solleva più al suo nome» (9-10); «le braccia abbandonate / dal sole alla profonda luce nera / (...) chi preme più, chi bacia?» (15-16, 19). L'anticipazione del complemento oggetto («le mani», «le ciglia», «le braccia») ingrandisce su dettagli del corpo femminile che indicano, per sineddoche, le fanciulle. Infine, la lettura della prima interrogativa (vv. 9-13) è complicata da due fenomeni:

1) l'iperbato e l'epifrasi, che allontanano il sostantivo «aria» dal verbo «sollevare» e dalla serie di complementi con cui andrebbe coordinato e rispetto ai quali risulta irrelato anche dal punto di vista semantico; il sostantivo «aria» sorprende perché è legato a dettagli anatomici e lo sguardo transita dalla concretezza minima delle parti del corpo alla vaghezza senza dimensioni di un elemento naturale e diffuso. Ripristinato l'ordine usuale la domanda suonerebbe così: «chi solleva più le mani chimeriche e le ciglia deserte e l'aria?», a indicare probabilmente l'aria mossa dal passaggio delle fanciulle per la via (cfr. le «ventilate fanciulle» di *Avorio*).

2) l'inarcatura tra i vv. 11 e 12, che separa «come» da «quando» e che, insieme all'epifrasi di «aria», confonde il ruolo sintattico dell'avverbio: «come» sembra, a una prima lettura, riferirsi al sostantivo «aria», mentre introduce la proposizione modale «come quando la luna». Si crea così la medesima serie *come : chiome : amore* che troviamo in *A Silvia* ai vv. 45-52: «la dolce lode or delle negre *chiome*, / or degli sguardi innamorati e schivi; / né teco le compagne ai dì festivi / ragionavan d'*amore*. / Anche peria fra poco / la speranza mia dolce: agli anni miei / anche negaro i fati / la giovinezza. Ahi *come*, / come passata sei».

La natura fantasmatica delle fanciulle sembra essere accentuata dalle «celesti chiome», sulle quali si trasferisce il colore del cielo serale (cfr. le più realistiche e vivide «negre chiome» di *Silvia*) e che «la luna (...) / odorava di rose fiorentine» (con «odorare» che richiama il «maggio odoroso» del v. 13 di *A Silvia* e gli «odorati colli» del v. 151 delle *Ricordanze*). I sostantivi «mani», «ciglia» (cfr. «Asciutto il ciglio» di *Sopra un basso rilievo*, 8) e «braccia» sono infatti accompa-

gnati da aggettivi che ne diluiscono la fisicità e sfocano la definizione. Osserviamo le altre occorrenze:

a) «mani chimeriche»: entrambe le occorrenze sono all'interno di sequenze di versi nei quali si fa riferimento alla morte o all'assenza: ai vv. 24-30 di *Periodo* («(...) vuoterai d'ogni vita le tue palme. / Ma l'eterno addurranno irrigidite / le *chimere* che inalano la sera / sopra i tetti sublimi interrogando»), dove il sostantivo «chimere» viene legato alle mani dell'interlocutrice femminile di cui si preannuncia la morte; e nei versi iniziali di *Patio*, in riferimento a grida di cui si ignora provenienza e natura («Forse è un'ombra del cuore l'orrore che disarmo / e raggela sui vetri lo stupore / delle grida chimeriche negli atri»);

b) «ciglia deserte»: ricorre nei due versi finali di *Avorio* («la sua voce nell'aria era una roccia / *deserta* e incolmabile di fiori», 17-18), accompagna il sostantivo «ghise» in *Annunciazione* («altrimenti sulle *deserte* ghise / ora il cielo fingeva le sue ruote», 15-16) e si trova infine nella poesia conclusiva della raccolta, *Maturità*, a connotare «gli sguardi». L'ultima occorrenza è rilevante per la coincidenza del sostantivo connotato (anche in CDF sono gli sguardi – le «ciglia» – a essere deserti) e per la prossimità del sintagma ai sostantivi «braccia» e «balaustrate»: «non più il dominio audace di pallore / delle tue braccia al vento dall'alte balaustrate. / Sguardi deserti, forme senza nome» (21-23) (cfr. «Ma l'amore? e i balconi della sera? / le braccia abbandonate» di CDF);

c) «braccia abbandonate / dal sole»: solo un'altra occorrenza in *Annunciazione*, in riferimento alla «mano» tiepida della donna («La mano al suo tepore abbandonata», 1). Ma «abbandonate dal sole» è una perifrasi per indicare 'buie', 'opache' e, forzando ancora di più la chiave simbolica, 'morte', 'prive di vita'. In *Avvento notturno* e nella *Barca* gli aggettivi che indicano assenza di luce e di vita sono in più casi riferiti alle fanciulle o alle mani: «corpi spenti» (*Canto notturno per le ragazze fiorentine*, 18), «le mani trasparenti dalla morte» (*Le fanciulle di S. Niccolò*, 10), «semispente le mani la fanciulla» (*Cuma*, 8), «le tue mani oscure» (*Yellow*, 7).

La singola donna leopardiana è qui moltiplicata in un indefinito coro di «fanciulle», plurale che ne accentua la natura simbolica. La differenza tra le fanciulle di Leopardi e di Luzi è, in realtà, minima e anzi le seconde sembrano la versione rarefatta delle prime: di Silvia abbiamo un ritratto dai contorni forse più chiari, sebbene gli attributi del personaggio restino generici e convenzionali. Silvia è «lieta e pensosa» (5), «assai contenta» (11), ha gli occhi «ridenti e fuggitivi» e le azioni in cui è colta sono il canto e la tessitura («Porgea gli orecchi al suon della tua voce, / Ed alla man veloce / che percorrea la faticosa tela», 21-22). Le esili fanciulle di Luzi sono ancora meno individualizzate: come ombre o spiriti sostano sulla soglia della percezione dell'io, offuscata dal movimento («correste»), dalla lontananza («e i balconi della sera?») e dalla presenza di un ostacolo (il vetro delle «finestre») che separa l'oggetto e l'osservatore. Anche nelle *Ricordanze Nerina* è solo una voce proveniente da lontano: «(...) quella finestra, / ond'eri usata favellarmi (...)» (141-142); «(...) Ove sei, che più non odo / la tua voce sonar,



siccome un giorno, / quando soleva ogni lontano accento / del labbro tuo, ch'a me giungesse, il volto / scolorarmi?» (144-147).

La smaterializzazione della figura femminile, in Luzi, si realizza anche con la metafora acquorea: ai versi 26-28 («(...) mentre tace / il mare delle vostre ombre al mio piede / con un triste e mirifico soggiorno») e 37-38 («(...) su voi / (...) come su un'onda») le ombre delle fanciulle sono paragonate all'acqua. L'immagine è simile a quella che troviamo in *Canto notturno per le ragazze fiorentine*: «Come acque di un fiume sepolto rampollano dalla notte / le immagini addormentate / di voi, dei vostri occhi assenti» (13-15). Anche qui non le fanciulle, ma le immagini delle fanciulle, senza corpo come le ombre, sono assimilate all'acqua.

Ai versi 19-21, collocati esattamente a metà del componimento, corrisponde il ritorno alla percezione del presente. L'endecasillabo «chi preme più, chi bacia? Dallo spazio» (19) è il solo nella poesia a essere interrotto da una pausa forte, che in tutti gli altri casi cade sempre a fine verso (4, 8, 13, 21, 28, 41). Sono versi di passaggio che segnano una cesura tematica: la rievocazione del passato suscitata dalla visione del «campo di fieno» cessa e il discorso si riallaccia alla situazione contemplativa che aveva dato avvio alla poesia. La scena vuota e assolata dell'inizio si ricompone: l'immobilità è ancora più completa perché niente accade, neanche al passato («correste», 4), e l'assenza di azione è rilevata dagli effetti di sospensione provocati dai due *enjambements* ai versi 19 e 20: il primo separa il complemento «Dallo spazio» dall'attributo «lontano» e il secondo il soggetto «vento» dal verbo. Si forma così il settenario lento e allitterante «lontano un vento vuoto» (identico nel ritmo a «e al sole il vasto seno», 3): l'attributo «lontano» in *rejet* si stacca dal sostantivo «spazio» e viene attirato dal «vento», in relazione al quale può assumere significato avverbiale o connotativo. Sia che si tratti di «un vento che proviene da lontano» o di «un vento lontano», il settenario crea, da solo, un'immagine di stasi e attesa, semanticamente compiuta, che fa da intervallo tra l'interrogativa dei vv. 9-19 e lo slancio meditativo che segue.

Il terzo «Ma» al v. 22 ha una funzione contrastiva rispetto ai precedenti. Il tono del dettato cambia e si innalza dallo «sconforto dell'elegia del perduto»<sup>8</sup> alla risoluta affermazione di vita dell'io. La centralità della tematica esistenziale è rilevata dalla ripetizione di parole appartenenti al campo semantico della «vita» (e al suo opposto di «non-vita»), messe in evidenza dalla posizione che occupano: la poesia si apre con «Eravate» e si chiude con «esistenza» (41), che ricorre al plurale anche al v. 25 («e grave d'esistenze il giorno»); per due volte è ripetuto l'aggettivo «morte», la prima in punta del v. 21 («s'alza e parla coi tetti di voi morte») e la seconda nell'allocuzione «fanciulle morte» (36). Infine, l'attributo «inesistente», che connota il volto delle fanciulle alle finestre, è messo in rilievo dalla posizione esposta e dalla lunghezza: le parole in punta di verso sono tutte

8 S. Verdino in Luzi, *L'opera poetica* cit., p. XIV.

bisillabi tranne nel caso di «abbandonate» al v. 15, che insieme al sintagma «dal sole» in *rejet* assume il significato di ‘non più in vita’. Inoltre, la consistenza fonica della parola interrompe, o meglio allenta, la stretta catena *correste : torre : feste : finestre* (4-7).

La differenza tra la condizione dell’io e quella delle fanciulle, e quindi fuor di metafora tra la vita e la morte, è trasposta nel testo mediante l’opposizione tra la brevissima frase «Ma io sono» (22) e l’«Eravate» incipitario: entrambi sono seguiti dai due punti e restano sospesi in attesa di una predicazione che non arriva.

Si possono così individuare due sezioni in rapporto antinomico, introdotte l’una dall’imperfetto e l’altra dal presente del verbo «essere» (eravate/sono). La prima (1-21) inizia e finisce circolarmente con l’allocuzione alle fanciulle, la cui condizione di defunte pare sottolineata anche prosodicamente: nel verso «s’alza e parla coi tetti di voi morte» (21), l’allitterazione del pronome «voi» con «vento» e «vuoto» (20) ha l’effetto di rallentare la lettura, quasi ci fosse accento di 9<sup>a</sup>. Anche il pronome «io» del verso successivo, che ha la funzione di mettere in rilievo il soggetto in senso contrastivo rispetto alle fanciulle, sembra produrre un altro contraccanto inusuale di 2<sup>a</sup>-3<sup>a</sup>.

Osserviamo poi i tempi verbali: nella prima sezione i verbi al presente («aprono» 2, «è» 4, «suona» 6, «dirada» 17) si riferiscono alla natura («selve», «campo di fieno») e agli elementi del paesaggio («torre», «contrada») da cui nasce il ricordo delle fanciulle. Anche nelle *Ricordanze*, l’attivazione del processo memoriale è provocata dalla disseminazione di Nerina nelle cose che le sopravvivono e la rievocano: «O Nerina! e di te forse non odo / questi luoghi parlar? caduta forse / dal mio pensiero sei tu? Dove sei gita / che qui sola di te la ricordanza / trovo, dolcezza mia?» (136-140).

Gli altri tre verbi al presente nelle due interrogative sono seguiti dall’avverbio «più» («chi solleva più», «chi preme più, chi bacia») e hanno significato negativo, di azione che è definitivamente cessata (cfr. «Tu non ti acconci più, tu più non movi», e «Nerina or più non gode», *Le ricordanze* 161, 168). Notiamo poi che i tempi passati («Eravate» 1, «correste» 4, «animava» 7, «odorava» 13) spariscono in coincidenza con l’apparizione dell’io.

Anche la seconda sezione (22-41) ha uno svolgimento circolare: inizia con il pronome «io» preceduto dall’avversativo e, dopo versi che descrivono la contemplazione del cielo<sup>9</sup> e la rinnovata evocazione delle «fanciulle morte» (37), si chiude di nuovo con l’io («Ma io», «e io»). Gli indicatori del soggetto di prima persona sono tutti concentrati in questa seconda sezione, altro dato che sostiene un’interpretazione della poesia bipartita sui poli morte-vita, passato-presente, fanciulle-io. Abbiamo: «*ho* natura e fede» (22), «tempo / *mio* umano» (22-23),

9 Nella contemplazione il soggetto esce da sé e si confonde con lo spazio. L’umanità degli sguardi dell’io è così trasferita alle stelle grazie all’azione mediatrice del cielo: «il cielo fa / (...) de’ miei sguardi infecondi / l’intenta umanità delle sue stelle».

«per me» (23), «al mio piede (27), «e il cielo fa/ di me» (29-30), «de' miei sguardi» (31), «e io tremo» (40), «di questa mia solenne irta esistenza» (41).

La commozione e l'euforia estatica dell'io nel finale di CDF sono stati psicologici atipici e raramente grammaticalizzati nelle poesie delle prime due raccolte di Luzi, nelle quali «non abbiamo quasi mai l'espressione diretta dell'emozione con cui il soggetto della voce narrante si relaziona ai luoghi, eventi, personaggi»<sup>10</sup>. L'astrazione dell'io empirico in un «io trascendentale»<sup>11</sup>, o la «*disparition elocutoire du poète*» (Mallarmé), costante fino a *Nel magma*, è accentuata nel primo Luzi dalla totale afasia dell'io. Il posto vacante del soggetto, che non agisce né parla, è infatti occupato dalla natura o dalla donna nelle sue incarnazioni di madre e fanciulle.

Questo vale anche e ancora di più per la prima raccolta: nelle uniche due poesie dove a parlare è un io, *Abele e Parca villaggio*, l'io non è quello del poeta ma di un personaggio biblico in un caso e di una figura mitologica nell'altro. Più frequente è la prima persona plurale: «a noi», «spargendoci» (*Serenata di Piazza d'Azeglio*, 14, 30); «nostro cuore», «noi non amiamo che quella vanità che ci addolora», «e noi andiamo» (*Canto notturno per le ragazze fiorentine*, 2, 21, 25); «noi sentivamo tremare in cuore / la nostra purezza» (*All'Arno*, 4-5); «ci aspetta una barca», «noi siamo in terra / ma ci potremo» (*Alla vita*, 1, 8-9); «e balzano / sopra noi come uccelli» (*Natura*, 9-10). Scrive Fortini:

Per qualche anno ancora vivrà quel plurale lieve e i nomi degli amici (Bigongiari o Sandro Parronchi) saranno nelle dediche di queste liriche, a segnare una comunanza di fede («e noi andiamo con la volontà di Dio dentro il cuore»). Poi verrà il silenzio in comune (...). Allora, con l'amicizia, gli affetti verginali: la madre (...); i fanciulli e le fanciulle, i giovinetti e le giovinette e il loro sfiorire e deludersi, la loro morte pura e precoce al crepuscolo: «Le ragazze alla finestra annerita...». Tema, questo, disceso da Recanati a Castello e infinite volte ripreso dalla nostra lirica contemporanea, Cardarelli o Grande, Ungaretti o Gatto, mito che sulla morte della giovinezza, della purezza e della speranza trasponesse la sconfitta personale e dichiara la irrimediabile peccaminosità del mondo<sup>12</sup>.

Nel passaggio dalla prima alla seconda raccolta la corallità del noi si trasforma così nella singolarità di un io rimasto solo («Ma dove sono – oltre il Lete bisbigliano – gli amici?», *Passi*, 9-10). Gli indicatori di prima persona plurale sono rari: «nostra vita» (*Yellow*, 1); «nostro dolore» (*Giovinette*, 1); «nostre passioni» (*Giovinette*, 15); «nostro il deserto» (*Miraglio*, 19); mentre compaiono quelli di prima singolare: «Ma tu continua e perditi, mia vita» (*Se musica è la donna amata*, 1); «indugia il vecchio / orror della mia vita» (*Città lombarda*, 7-8); «le brune /

10 N. Lorenzini, *Luzi*, in *Poesia del Novecento italiano*, Roma, Carocci, pp. 271-81.

11 R. Luperini, *Dal modernismo a oggi. Storicizzare la contemporaneità*, Roma, Carocci, 2018.

12 F. Fortini, *Di Luzi*, in *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003, p. 494.

torpedità del mio cuore?» (*Bacca*, 19-20); «Pensami se la notte ai ventilabri / rimpalpa di essenze sconosciute / e ti parla di me» (*Allure*, 21-23); «mio corpo» (*Miraglio*, 7); «mio sguardo» (*Danzatrice verde*, 16); «Poiché tu m'ami» (*Periodo*, 23); «Tu ricorda per me gli anniversari» (*A Sandro*, 9); «mia vita», «mio ricordo» (*Maturità*, 9, 10).

In CDF il tono e il contenuto dei versi rendono più avvertibile la presenza dell'io<sup>13</sup>: la voce del poeta afferma una convinzione, o meglio una *fede*, sull'esistenza propria e delle cose (22-24) ed esprime senza mediazioni e rielaborazioni simboliche l'emozione adrenalinica di fronte alla coscienza della morte (40-41). L'eccezionalità della postura del soggetto emerge dal confronto con le altre tre sole occorrenze, in tutta la raccolta, del pronome di prima persona: «Ma dove attingerò io la mia vita / ora che il tremebondo amore è morto?» (*Avorio*, 12-13); «Ma per essere più triste io m'attardo / fra te e me come al lembo dei giardini / il blu disanimato del tuo sguardo» (*Bacca*, 29-31); «Io così vorrei essere dolce / nell'oscuro me stesso» (*Miraglio*, 13-14). Il tono è malinconico, le immagini evocano un senso di esaurimento di vita e di aspirazione a una condizione altra, mentre nel finale di CDF la voce del poeta si fa chiara e sicura: non interroga il vuoto ma si alza nel canto di una condizione esistenziale e conoscitiva privilegiata (la «solenne irta esistenza»).

Cifra della poesia di Luzi è, per Fortini, il «lunghissimo conflitto fra un Io investito da una sublime elezione e le scene terrestri che gli vengono proposte»<sup>14</sup>. Nella seconda sezione del nostro testo, lo stato d'elezione dell'io è espresso da tre immagini: l'«amore» per il soggetto che discende direttamente «dalle sostanze eterne» (23-24), l'accordo dell'io con le meccaniche celesti (29-32), e l'esistenza «irta», verticale, paragonabile a una parete rocciosa da scalare per raggiungere una vetta, che, nel sistema luziano, coincide con «l'essenza spirituale del mondo»<sup>15</sup>. L'innalzamento del dettato in corrispondenza del «Ma io sono» è segnalato da un'ulteriore perturbazione della sintassi, che torna a franare dopo la

13 Quando Luzi scrive *Avvento notturno* le influenze del simbolismo francese, e di Mallarmé in particolare, sono determinanti nell'elaborazione di un'idea di poesia in cui sia minima la rilevanza del soggetto biografico. Si intuisce quindi la volontà, connotata al sistema espressivo e ideologico simbolista, di eliminare il contingente nella sublimazione di una forma perfetta, in un «un manufatto assoluto, che si pone in parallelo rispetto al mondo e che lo sostituisce» (E. Rónaky, *La Barca*, in *Nel mondo di Mario Luzi. Guida di lettura*, a cura di Paolo Rigo, Roma, Edizioni Ensemble, 2016, pp. 21-22). E poiché nel contingente rientra anche tutto ciò che, dell'esperienza del soggetto, non è possibile assolutizzare e, in un certo modo, disincarnare, l'io, pur non rinnegando la sua funzione ordinatrice nella ri-creazione della realtà all'interno della pagina, cerca di occuparvi il minor spazio possibile.

14 F. Fortini, *I poeti del Novecento*, a cura di Donatello Santarone, Roma, Donzelli, 2017, p. 170.

15 *Ibidem*, p. 169.

semplicità e brevità delle due coordinate precedenti (19-21) e prosegue fino ai versi conclusivi.

Distinguiamo due periodi: il primo (22-28) è costituito da quattro principali e una subordinata. La discordanza tra la linea del verso e l'inizio di frase è accentuata dalle inarcature dei vv. 22, 25 e 26 che separano il soggetto dai predicati. Il periodo di Luzi, di cui questo è un esempio calzante, tende a essere caratterizzato da un'arcata discorsiva lunga, ininterrotta, che obbliga a una pronuncia a getto, quasi che la voce sgorgasse dopo essere stata sottoposta a una forte pressione. Alla sintassi aggettante si somma la ricchezza immaginativa, tanto che il periodare luziano si potrebbe definire un periodare "ad alta definizione": le parole restituiscono immagini precise e vivide nei dettagli nonostante il loro significato possa risultare opaco, sfumato.

Il secondo (29-41) è articolato in tre momenti, distinti mediante interpunzione, che scandiscono i passaggi tematici: dalla descrizione della luce che progressivamente si estingue prima dell'avvento notturno («L'ora langue sui colli»; «si spengono le celle / (...) e il sole e i campi») al rinnovato compianto per le «fanciulle morte» per giungere, infine, all'intuizione del trascorrere del tempo ciclico che si materializza nell'immagine del mare mosso dai venti («passano su di voi / epoche e donne poi come su un'onda / i successivi venti senza sponda / di mare in mare»).

Tornano alcune parole che abbiamo incontrato precedentemente: *sole* 3-34, *campo / campi* 4-34, *vento / venti* 20-39, *il mare / di mare in mare* 27-40 e – esclusi dal diagramma dell'indefinito leopardiano ma riconducibili alla serie di astrattifilosofici del tipo 'conoscenza', 'sapienza', 'essenza' – *esistenza / esistenza* 25-41. Il primo dei tre momenti (29-33) si conclude con i due punti alla fine del v. 33 e il secondo (34-38) con il punto e virgola interno che isola il vocativo «fanciulle morte» prima delle due coordinate finali. L'assenza di pause lunghe e i numerosi accorgimenti fonici che producono richiami tra parole distanti, contribuiscono a sfumare i passaggi così che il periodo risulta una catena ininterrotta a intensità crescente, ottenuta mediante il diradamento dei settenari (cinque nella prima parte, tre nella seconda, ma gli ultimi sei versi sono solo endecasillabi) e l'accumulo di congiunzioni coordinanti («e il cielo», «e il sole e i campi», «e io tremo»).

In *Avvento notturno*, uno dei «segni dello scarto» tra verso e ritmo di cui parla Fabio Magro in riferimento all'uso delle forme metriche tradizionali nel Novecento<sup>16</sup>, si trova nella sintassi. È qui che viene meno la rigidità, il rigore della

16 «La crisi delle forme espressive tradizionali si inserisce (...) in un quadro ben più ampio di trasformazione. Negli ultimi decenni del XIX secolo, a causa di molteplici fattori, le forme della tradizione non sono più state in grado di veicolare il senso di un'appartenenza, di un linguaggio condiviso perché non sono più state capaci di esprimere e incanalare il disagio del soggetto di fronte al profondo mutamento delle strutture sociali ed economiche oltre che culturali che attraversava l'Europa. (...) per

metrica, l'ossessivo insistere di Luzi sull'endecasillabo e sulla strofa isosillabica. Il periodo cresce incorporando sempre più oggetti e una rete quanto più ampia possibile di relazioni tra questi.

Che sia nell'ordito sintattico che è possibile scovare quanto della sensibilità giovanile di Luzi si fissi nel tempo e si ritrovi nelle opere successive, si può osservare mettendo a confronto questi versi di CDF – che costituiscono l'esempio più perspicuo di ciò è *in nuce* in questa raccolta e che Luzi svilupperà più tardi – e una lunga invocazione tratta da *Il gorgo di salute e malattia (Su fondamenti invisibili, 1971)*, che scegliamo tra i molti possibili offerti dalle opere successive agli anni sessanta.

L'ora langue sui colli e il cielo fa  
di me il limitare dei suoi mondi,  
de' miei sguardi infecondi  
l'intenta umanità delle sue stelle:  
si spengono le celle  
delle pievi montane e il sole e i campi,  
lunghe l'erba infinita  
spazia sui vostri inceneriti lampi  
fanciulle morte; passano su di voi  
epoche e donne poi come su un'onda  
i successivi venti senza sponda  
di mare in mare e io tremo innanzi a voi  
di questa mia solenne irta esistenza.

«Mondo ugualmente duro  
della fissità e del mutamento  
che non posseduto non ci possiedi  
e neppure ci escludi dal tuo tormento – mondo  
infermo  
nella nostra mente irritata che non riceve  
se non le tue particole, i tuoi frammenti,  
prima del grano di maturità che tarda a scop-  
piare  
prima che la luminescenza contrastata diventi  
un'alba  
non chiuderti nella tua scorza proliferante e  
sterile,  
non t'eclissare alla sofferenza degli uomini»

I passi condividono l'altezza del tono e una forte tensione meditativa. Ciò che permette di avvicinarli è la sintassi a getto continuo che si svolge in crescendo e la compattezza della catena versale. In *Il gorgo di salute e malattia* ritroviamo la medesima attenzione per i richiami fonici dislocati internamente (cfr. *mutamento* : *tormento* : *mente* : *frammenti*; *luminescenza* : *sofferenza*), alla quale si aggiunge l'anafora, l'epifrasi, i parallelismi, ecc. («di mare in mare», «e il sole e i campi», «di me il limitare», «dei miei sguardi (...) / l'intenta umanità»; «prima del grano», «prima che», «non chiuderti», «non t'eclissare»). L'effetto è di liricizzare il periodo e renderlo incalzante, sostenuto.

Gli elementi che da *Avvento notturno* si trasferiscono, in forme nuove, nella successiva poesia di Luzi, appartengono soprattutto al regime della sintassi. È stato, di nuovo, Fortini, a coglierne la rilevanza, individuandovi una contraddi-

poter aspirare ad essere ancora comunicativo e recuperare una funzione sociale (in buona sostanza trovare un interlocutore che presti attenzione e si disponga ad interpretare quelle parole), un testo in forma chiusa nel Novecento deve rendersi disponibile ad accogliere i segni della soggettività, della diversità, dello scarto» (F. Magro, *Tradizioni metriche novecentesche? Il caso dell'ermetismo* in «Misure del testo», a cura di S. Albonico e A. Juri, Pisa, ETS, 2018, p. 205).

zione tra l'adesione estetica alla poetica «del silenzio e dell'incomunicabilità», che desidera trascendere e universalizzare, e la «voce» – il bisogno di comunicare, di parlare del mondo (di un mondo) –; contraddizione che si traduce in una pronuncia sempre concitata, “in lotta” con la gabbia metrica:

(...) la vera anima di quelle composizioni non è nei temi o nelle immagini ma nel senso di latitudine spaziale e temporale dell'uomo e della sua voce; e lo strumento non ne è la parola o l'immagine o la cadenza del verso ma l'arcata discorsiva, l'«eloquenza» nel senso che Leopardi dava a questa parola. La poesia di *Avvento*, che si fonda sulla poetica dell'incomunicabilità e del silenzio, della grazia e dell'angoscia solitaria, è essenzialmente dizione, discorso, mozione; discorso senza contenuto o discorso malgrado i contenuti<sup>17</sup>.

Restiamo ancora sul periodo finale di CDF (29-41). Riportiamo di seguito alcuni fenomeni di corrispondenza fonica: «*langue*» 29 – «*lunge*» 35; «*si spengono*» 33 – «*spazia*» 36 (che segnano i confini del chiasmo dei versi 33-6: «*si spengono le celle / (...) lunge l'erba infinita / spazia*»); «*passano*» 37 – «*successivi*» 39; e i due ultimi versi «*di mare in mare e io tremo innanzi a voi / di questa mia solenne irta esistenza*». All'interno del fitto tessuto rimico (*colli : mondi : infecondi* int. 29-31; *stelle : celle* 32-33; *campi* 34 : *lampi* 36; *voi* 37 : *poi* int. 38: *voi* 40; *onda : sponda* 38-39), restano irrelate *fa* (29), *infinita* (35) ed *esistenza* (40). Queste ultime due voci ricorrono solo in CDF e sembrano sintetizzarne il contenuto finale: la contemplazione della natura stimola nel soggetto la percezione della ciclicità del tempo e provoca, da un lato, la coscienza fulminante della caducità delle cose terrestri, e, dall'altro, l'euforia di essere al mondo. L'esperienza descritta nella conclusione della poesia è distante dagli esiti disperati di *A Silvia* e *Le Ricordanze* e sembra che Luzi, per modulare il più alto e metafisico discorso finale, si accordi alle note di una poesia più affine per situazione e tono a quelli con cui si chiude CDF: *L'Infinito*<sup>18</sup>.

Confrontiamo gli ultimi due periodi di CDF con *L'Infinito* (I) e osserviamo le numerose tangenze lessicali: *colle* (I 1), *colli* (CDF 29); *guardo* (I 3), *sguardi* (CDF 31); *interminati / spazi* (I 4-5), *infinita / spazia* (CDF 36); *vento* (I 8), *venti* (CDF 39); *infinito silenzio* (I 10), *erba infinita* (CDF 35); *stagioni* (I 12), *epoche* (CDF 38);

17 F. Fortini, *Di Luzi* cit., p. 501.

18 «Prima grandissima lirica dei *Canti* – anche in quanto poesia “sentimentale” nel senso di Schiller come di Leopardi stesso – *L'Infinito* è un vero e proprio *unicum* nella raccolta. Non soltanto perché è il solo testo in cui non appaia il dolore, proprio e universale – l'opposizione *morte-vita* che l'attraversa non sta per pathos della sofferenza, perché le morte stagioni sono una funzione del sentimento dell'infinito; ma più in fondo è un *unicum* perché è il solo testo dei *Canti* dal quale sia assente ogni atteggiamento di negazione, per non parlare di nichilismo. (...) *L'Infinito* è, in via del tutto eccezionale nell'autore, una poesia potentemente *affermativa*» (P.V. Mengaldo, *Antologia leopardiana. La poesia* cit., pp. 73-74).



*mare* (I 15), *di mare in mare* (CDF 40). Altro dato interessante: la fluidità del periodo è ottenuta anche grazie alle congiunzioni *e* (21, 25, 29, 34, 40), numerose e fondamentali per la modulazione del discorso nell'*Infinito*<sup>19</sup>. Come nell'idillio di Leopardi, assistiamo qui alla stessa progressiva dilatazione dello spazio e del tempo che si conclude con l'affioramento improvviso dell'io («e il naufragar m'è dolce in questo mare» (I); «e io tremo»).

Lo spazio: in CDF si amplia dalla prossimità al soggetto dei luoghi citati nei versi iniziali («*questo* è il campo di fieno», «borghi», «torre», «finestre») fino a comprendere il cielo, le stelle e i pianeti («dallo spazio / lontano un vento vuoto / s'alza»; «il cielo fa di me il limitare dei suoi mondi»; «le stelle»; «lunge l'erba infinita / spazia»; «di mare in mare»); così nell'*Infinito* da «*quest'*ermo colle, / e *questa* siepe» agli «interminati / spazi». Il tempo: nell'*Infinito* il soggetto immagina, dal presente indeterminato di un'esperienza teoricamente sempre rinnovabile, l'«eterno / e le morte stagioni, e la presente / e viva, e il suon di lei». Nel finale di CDF le «stagioni» sono richiamate dalle «epoche e donne» che passano sulle fanciulle come «venti» (cfr. il vento che il soggetto «ode stormir tra queste piante» che, comparato all'«infinito silenzio» cosmico, suscita il pensiero del tempo eterno). Se, infine, accostiamo l'ultimo verso dell'*Infinito* («e il naufragar m'è dolce in questo mare») ai vv. 37-41 di CDF notiamo: la ricorrenza del sostantivo «mare» e del deittico che avvicina l'oggetto all'io («di *questa* mia solenne irta esistenza», rafforzato dal possessivo «mia») e l'espressione, in entrambi i testi, della reazione psicologica dell'io (il naufragio di Leopardi e il tremore di Luzi) di fronte alla scoperta, in un caso, dell'infinito e, nel secondo, alla presa di coscienza di essere vivo.

In *A Silvia* la morte della donna significa anche la scomparsa delle speranze del poeta, identità ribadita dalla ripetizione del verbo «perire» («Perivi, o tenerella» 42; «Anche peria fra poco / La speranza mia dolce» 49-50), mentre in CDF l'io, quando appare, lo fa in opposizione alla realtà di assenza delle fanciulle morte. L'identificazione tra l'oggetto rimpianto e la vita dell'io non scatta perché a schivarla intervengono la *natura*, la *fede* e l'*amore* di Dio: «ho natura e fede e il tempo / mio umano intercede / per me dalle sostanze eterne amore / ancora». Fortini parla, in riferimento alla prima raccolta di Luzi, di un motivo «importante, seppure in genere appena accennato e che poi sparirà, o tornerà profondamente mutato: un motivo che potre[mmo] chiamare della volontà religiosa, dell'intima forza e certezza che al poeta porgono la fede religiosa e il senso severo del proprio destino»<sup>20</sup>.

Il «tempo / mio umano» (22-23) richiama il «tempo mio primo» di *A Silvia* (17), che in CDF viene esteso indefinitamente fino a comprendere la vita intera, non solo la giovinezza (il tempo delle speranze, il tempo della gioia: «Quale allor

19 P.V. Mengaldo, *Antologia leopardiana. La poesia* cit., p. 70.

20 Fortini, *Di Luzi* cit., p. 496.



ci apparia / la vita umana e il fato!» 30-31). La «natura» (22) è la stessa di quella invocata nei versi «O natura, o natura, / perché non rendi poi / quel che prometti allor?» (36-38) e che ricorre, con un leggero spostamento semantico, anche nella penultima interrogativa del finale di *Sopra il ritratto* («Natura umana, or come, / se frale in tutto e vile, / se polve ed ombra sei, tant'altro senti?» 50-52) e in quello di *Sopra un basso rilievo* («Come, ah, come, o natura, il cor ti soffre» 99, «Ma da natura / altro negli atti suoi / che nostro male o nostro ben si cura» 107-109); diverso è però il senso che la natura assume nel mondo di Luzi. La natura non è sola nella sua opera ciclica di nascita e dissipazione ma compresa dalla fede e dall'amore delle «sostanze eterne», e più chiaro è il suo fine (cfr. la luminosa felicità della poesia *Natura* della *Barca*, i versi: «La terra e a lei *concorde* il mare / e sopra ovunque un mare più *giocondo*» 1-2; «noi come uccelli *folli* di tornare / sopra le isole originali *cantando*» 10-11).

La metafisica di Luzi non è una metafisica laica e in questo ordine di idee l'individuo è cosciente di occupare un posto di rilievo nel cosmo grazie all'amore divino. Il male irriducibile al pensiero, come la malattia e la morte, non è ricondotto all'indifferenza del creato (cfr. gli interrogativi pieni d'angoscia dell'ultima lassa di *Sopra un basso rilievo*: «Come potesti / far necessario in noi / tanto dolor, che sopravviva amando / al mortale il mortal?» 104-107), e la protesta dell'io verso la realtà non si manifesta mediante l'accusa e la recriminazione, anzi, si può dire che non si manifesti se non in forma interrogativa (come nel Leopardi più meditativo).

Tuttavia, l'assertiva vitalità che trabocca nelle dichiarazioni di questa poesia è unica nella raccolta, dove prevale piuttosto un costante senso di sfinimento dell'io e la sottrazione del reale. Scrive Damiano Frasca: «nelle raccolte ascrivibili all'ermetismo l'alto tasso di figuratività, le scelte formali, la ricerca di metafore insolite agiscono in direzione di una cancellazione dell'io lirico, o di una sua espulsione dal testo»<sup>21</sup>. Il vuoto lasciato dall'esperienza dell'autore, non solo in termini di luoghi, relazioni, segni della contemporaneità, ma anche nell'espressione del sentimento e del pensiero, nella possibilità di affermare o sentire qualcosa in relazione all'esserci, è occupato da una voce assoluta. La debolezza dell'io è però compensata dalla fiducia che Luzi mantiene, nonostante i crepuscolari e la loro «malinconia di non aver nulla da dire e da fare», i futuristi, il Montale degli *Ossi*, ecc., nella parola lirica e nella possibilità di arrivare, attraverso questa, a conoscere e rappresentare ciò che – come dicono alcuni versi di Mark Strand<sup>22</sup> – «non si può vedere né spiegare [e] sarà sempre altrove, sempre presunto, / invisibile perfino sotto i segni – la bella superficie, / la non comune conoscenza – che lo indicano». In *Avvento notturno* quindi la paradossale centralità dell'io si misura su

21 D. Frasca, *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Pisa, Felici Editore, 2014, p. 33.

22 M. Strand, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2019, p. 529.

un piano diverso rispetto a quello di *Nel magma*. Il soggetto si sublima in una voce che non cede mai sul terreno della serietà e dell'altezza della pronuncia. Su questo Fortini ha scritto:

È come se Luzi avesse avuto una volta per sempre tutto quello che gli abbisognava e ai suoi vent'anni. In mezzo secolo la metrica della sua poesia è mutata; il lessico, l'articolazione delle figure di discorso hanno esplorato altri spazi. La tonalità, in maggiore, quella non è mutata mai. Intorno alla sua poesia si è sempre ascoltato un silenzio da veglia d'armi. Ogni volta che egli si inginocchia, senti sul marmo il tintinnio d'un ferro di spada. (...) *Ho natura e fede*, fin da allora diceva di sé<sup>23</sup>.

Il dolore di essere al mondo si trova nell'«irta» del verso finale che, legato asindeticamente a «solenne», riassume il particolare senso di ebbrezza ed esaltazione che deriva dalla sofferenza. L'attributo evoca un movimento dal basso verso l'alto, un'idea di esistenza come ascesa degna di essere celebrata, e non solo pianta.

Guardiamo ancora i versi 37-41. Nelle prime due raccolte il verbo «passare» ricorre sette volte e in tutti i casi il soggetto che passa è il tempo o la figura femminile: «le ore *passano* senz'orme» (*Canto notturno per le ragazze fiorentine*); «la nostra vita *passa*» (*Yellow*); «(...) le immagini addormentate / di voi, dei vostri occhi assenti; / (...) *passan* sul cuore degli adolescenti» (*Canto notturno per le ragazze fiorentine*); «*passano* giovinette» (*Passi*); «voi *passate* col sorriso che ci opprime» (*Giovinette*); «*Ripasserai* nei madidi cortili / imporporando volti adolescenti?» (*Allure*). In cinque casi degli undici in cui ricorre il sostantivo «passo», il passo è quello dell'Arno, del vento, di due uomini e dell'autunno (cfr. *All'Arno*, *Fragilità*, *Abele*, *All'autunno* e *A Sandro*), in tutti gli altri è sempre il passo di una fanciulla: «i venti s'avvicinano e i tuoi passi / al colmo traboccano nell'assente»; «gli adolescenti / nel silenzio delle strade / ricercano i tuoi passi dispersi» (*Giovinetta*, *giovinetta*, 4-8); «e il tuo passo roco non è più che il ritardo / delle rose nell'aria» (*Già colgono i neri fiori dell'Ade*, 11-12); «(...) col senso melodioso / del suo passo (...)» (*Tango*, 7-8); «(...) origine e parvenza / della morte il paesaggio del suo passo» (*Danzatrice verde*, 11-12); «il tuo passo luceva / silenzioso in un orto ancestrale» (*Periodo*, 6-7). In CDF l'allusione al passaggio delle fanciulle per le strade si trova ai vv. 9-11 della prima interrogativa («Ma le mani chimeriche e le ciglia / deserte chi solleva più al suo nome / nelle vie silenziose»). Una situazione simile a questa – strade, una voce che chiama e fanciulle che camminano – si trova in *Passi*, nella quale voci di fanciulle morte che «oltre il Lete bisbigliano» si chiedono se torneranno la primavera e gli amici scomparsi. Nelle ultime due quartine le giovinette «passano (...) / sull'atavico ponte sconosciute / e qualcuno le chiama / più avvolgente dell'aria e delle rose / da un serico verone / dove l'altura ha un senso di morire» (15-21).

Il *topos* della donna che passa e turba l'ambiente con la sua apparizione entra fin da subito nella poesia di Luzi con *La barca* («Giovinetta, giovinetta / per le scogliose vie di Firenze / disperse in un etereo continente / i venti si avvicinano e i tuoi passi / al colmo traboccano nell'assente», *Giovinetta, giovinetta* 1-5) e ne diventa un motivo duraturo (cfr. l'emblematica raccolta del 1947, *Quaderno gotico*, versi come questi di *IV* nei quali si connette l'animazione improvvisa e quasi magica della natura all'avvento della donna<sup>24</sup>: «Ah questa oscura gioia t'è dovuta, / il segreto ti fa più viva, il vento / desto nel rovo sei, sei tu venuta / sull'erba in questo lucido fermento»). Degli anni ginnasiali trascorsi a Siena Luzi ricorda:

Siena fu la prima rivelazione vera e propria della vita, delle ragazze, dell'amore, e poi dell'arte. (...) E di Siena ricordo particolarmente i collegi femminili, certi sfondi, le ragazze che sfilano in questo ambiente un po' ascetico. La componente femminile dell'universo è stata primamente significata e verificata a Siena. La femminilità fa parte anche in senso metaforico delle grandi speranze, delle utopie; le grandi aspirazioni sono state viste in forma femminile. Mentre il virile è più immediato, è più vicino alla storizzazione del pensiero, dell'esigenza umana, nel femminile rimane anche questa custodia intemporale. Da allora anche tutto questo ha giocato nell'impasto<sup>25</sup>.

All'epifania e al passaggio delle fanciulle si intreccia però il sentimento della precarietà dell'esistenza, che ha l'effetto di depotenziarne la virtù vivificante. 'Fanciulle' nel sistema figurativo di Luzi diventa così segnapolo di 'tempo', di sospensione del presente nell'immaginazione di ciò che è stato e che forse potrebbe essere. La loro presenza nelle prime due raccolte è sempre accompagnata da un senso doloroso di perdita imminente o già avvenuta: perdita della giovinezza, perdita dell'amore («leggere / come un lume che non si può tenere / ma solo morirne», *Canto notturno per le ragazze fiorentine* 22-24; «Voi siete la tepida figura del nostro dolore, / sulla terra dolce / d'alimenti al vostro tenue rossore / voi passate col sorriso che ci opprime», *Giovinette* 1-4).

Nell'immagine del mare mosso che chiude *CDF* (37-41), dove il verbo «passare» è riferito alle «epoche e donne», ciò che nel sistema della raccolta è allegorizzante del trascorrere del tempo (le fanciulle) è messo in relazione con l'allegorizzato – il tempo che passa «come su un'onda / i successivi venti senza sponda / di mare in mare» (e cfr. «piena d'affanni / l'onda degli anni» di *Sopra un basso rilievo* 60-61). Il rapido passaggio delle fanciulle per le vie dei borghi diventa

24 «Il tema dell'apparizione stilnovista torna in *Quaderno gotico*, definito dallo stesso Luzi "l'album di un amore tanto più esaltante e spiritato quanto più l'animo ne aveva bisogno dopo l'aridità, la paura, l'angoscia, l'odio"» (L. Gattamorta, *Stilnovismo e dantismo di Luzi da La Barca a Quaderno Gotico*, in «L'Alighieri», 19, 2002).

25 M. Luzi, *Cantami qualcosa pari alla vita*, Nuova Compagnia Editrice, Forlì, 1996, pp. 18-19.

qui esplicitamente il passare del tempo *sulle* fanciulle, la cui esistenza, come un'onda *nel* mare, è l'infinitamente piccolo nell'infinitamente grande dell'eterno (come nel verso 27 «tace / il mare delle vostre ombre»), il corpo femminile è ancora assimilato all'acqua).

L'occorrenza di «passare» in questa sede assume poi particolare rilievo se la facciamo reagire con l'intertesto leopardiano. Il verbo compare nell'ultima lassa di *A Silvia*: «(...) Ahi come, / Come *passata* sei, / Cara compagna dell'età mia nova, / Mia lacrimata speme!» (52-55); e soprattutto nell'ultima lunga sezione (137-173) delle *Ricordanze*, dove ricorre ben cinque volte: «(...) I giorni tuoi / Furo, mio dolce amor. *Passasti*. Ad altri / Il *passar* per la terra oggi è sortito, / E l'abitar questi odorati colli. / Ma rapida *passasti*; e come un sogno / Fu la tua vita (...)» (148-151); «Dico: Nerina or più non gode; i campi, / L'aria non mira. Ahi tu *passasti*, eterno / Sospiro mio: *passasti*: e fia compagna / D'ogni mio vago immaginar (...)» (168-171). Il contesto allocutivo di *A Silvia* e *Le ricordanze*, in cui l'io si rivolge a Silvia e a Nerina sottolineandone la brevità della permanenza in terra, è lo stesso di CDF: «lunge l'erba infinita / spazia sui vostri inceneriti lampi, fanciulle morte: *passano* su voi (...)».

Infine, ancora Leopardi permette di individuare la fonte del sintagma «inceneriti lampi». Prendiamo i versi delle *Ricordanze* che precedono la sezione finale: «Fugaci giorni! a somigliar d'un lampo / Son dileguati.» (131-132). I giorni della giovinezza («O dell'arida vita unico fiore», 49) sono paragonati al «lampo», connotato da luce e brevità. In CDF, in cui il figurato («i giorni») è eliso, la similitudine del verso di Leopardi si chiude e opacizza. Il verbo «dileguare» si intensifica e aggrava nell'attributo «inceneriti» (che per ipallage trasferisce l'effetto dell'incenerimento al «lampo» che dovrebbe provocarlo), il cui senso è duplicato ed esteso dalla vicinanza con «fanciulle morte»: «ridotti in cenere» sono infatti, in senso figurato, i rapidi e luminosi giorni dell'adolescenza e, contemporaneamente, i corpi delle fanciulle sepolti sotto «l'erba infinita».