

Lucia Battistel

## Il latino dell'ultimo Luzi Il protagonismo testuale di una lingua interrogata e interrogante

L'occorrenza del latino in Mario Luzi, che, come rilevato da Verdino, si fa particolarmente insistente specialmente nell'ultimo ventennio di attività poetica, sembra rispondere a particolari esigenze autoriali di architettura del testo. Non prima di aver ricordato il debito luziano nei confronti dei classici suoi *peculiares* – tra cui Lucrezio e Agostino –, che si manifesta con l'adozione di termini che, pur tradotti in italiano, sono a questi facilmente riconducibili, si vaglieranno due modalità ricorsive dei latinismi crudi nelle opere da *Frase e incisi di un canto salutare* (1990) al postumo *Lasciami, non trattenermi* (2009): il sintagma preceduto da *oh*, in cui il latino si fa sigillo di avvenuta accettazione di quanto scritto nei versi precedenti e comunica una momentanea interruzione del flusso narrativo, e quello preceduto da *o*, che, connotato in maniera contrastiva al primo, suggerisce, mediante la sfumatura dell'invocazione, una progressione di senso e una messa in discussione dell'effettiva chiusura del testo.

*The presence of Latin in Mario Luzi's work, which becomes recurrent, as noted by Verdino, in the last twenty years of his activity, plays a crucial role in the text architecture. In this paper, it will firstly be acknowledged Luzi's debt to his classics (Lucretius and Augustine in primis), which inevitably influenced his Latin vocabulary. Then, we will indulge in an in-depth analysis of some Latin occurrences in works from Frasi e incisi di un canto salutare (1990) to the posthumous Lasciami, non trattenermi (2009), focusing on two specific typologies of occurrences: the syntagm oh + Latinism, where Latin serves as a seal of acceptance of what is said before and signifies a momentary interruption in the narrative flow, and the syntagm o + Latinism, which, through the nuance of invocation, suggests a progression of meaning and therefore coincides with the questioning of the text's actual ending.*

Il latino figura nella poesia luziana fin dagli esordi, sia nella forma di latinismo crudo, come nel caso dei «saxa»<sup>1</sup> che danno il nome a un evocativo componimento di *Avvento notturno* (1940) o il sintagma «*via crucis*»<sup>2</sup> che chiude *Di gennaio, di notte* in *Quaderno gotico* (1945), sia sotto la più implicita forma del latinismo adattato o della forma latineggiante e letteraria – si pensi alla «prora»<sup>3</sup> già dantesca della *Serenata di Piazza d'Azeglio* in *La barca* (1935), con la quale Luzi inaugura, metaforicamente, anche il proprio viaggio poetico. È, tuttavia, nell'ultimo ventennio

<sup>1</sup> Mario Luzi, *Saxa*, in *Avvento notturno*, in Id., *Le poesie*, vol. I, a cura di Stefano Verdino, Milano, Garzanti, 2014, pp. 59-60. Le poesie tratte da *Il giusto della vita*, *Nell'opera del mondo* e *Per il battesimo dei nostri frammenti* verranno sempre citate nell'edizione appena indicata. Per le poesie luziane di *Frase e incisi di un canto salutare* e *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, si citerà invece da M. Luzi, *Le poesie*, vol. II, a cura di S. Verdino, Milano, Garzanti, 2014. Per *Sotto specie umana*, *Dottrina dell'estremo principiante* e *Lasciami, non trattenermi* ci si riferirà a M. Luzi, *Poesie ultime e ritrovate*, a cura di S. Verdino, Milano, Garzanti, 2014. Tutte le poesie citate nel saggio sono di Luzi; dunque, per non appesantire il testo – e annoiare il lettore – si ometterà d'ora in poi il riferimento all'autore.

<sup>2</sup> *Di gennaio, di notte*, in *Quaderno gotico*, p. 156, v. 36.

<sup>3</sup> *Serenata di Piazza d'Azeglio*, in *La barca*, p. 15, v. 11.

della produzione luziana che questa lingua si impone con maggiore insistenza e con modalità curiosamente ricorsive. Ricorderemo anzitutto il debito di Luzi nei confronti dei classici a lui più cari (Lucrezio e Agostino su tutti), sottolineando come questo abbia lasciato delle tracce lessicali rilevanti – è il caso, pensiamo, di *vicissitudine*, termine riabilitato nella sua accezione agostiniana, e della coppia etimologicamente eloquente di *materia-madre*, su cui insisteva già Lucrezio. Successivamente, interrogheremo le modalità della ricorrenza dei latinismi crudi in poesia, prendendo in esame alcuni componimenti tratti dalle raccolte dell'ultimo ventennio, da *Frasi e incisi di un canto salutare* (1990) al postumo *Lasciami, non trattenermi* (2009). Nell'ultimo Luzi, infatti, la forma del latinismo crudo sembra occupare una posizione calcolata e ricoprire delle funzioni fisse: nel luogo del paratesto ricorre il più delle volte come didascalia o titolo (di sezione o di componimento), a preparare il lettore e pretenderne una determinata «postura fruitiva».<sup>4</sup> Nel corpo del testo, invece, è collocato per lo più in conclusione, spesso in sintagmi del tipo *oh/o* + latinismo, a suggerire una momentanea battuta d'arresto nel testo o, contrastivamente, a segnalare la chiamata in causa di un'alterità e l'auspicio di una progressione ulteriore di senso.

Le riflessioni luziane intorno all'incontro e allo scontro con gli autori greci e latini sono per lo più convogliate in tre sezioni del volume critico *Naturalezza del poeta* intitolate *Paragrafo sui classici*, *L'eterna povertà dell'uomo* e *Leggere Lucrezio equivale*.<sup>5</sup> Qui, perfettamente in linea con l'estetica e l'etica modernista, Luzi ammette la persistenza dei classici «nel nostro sistema mnemonico e psicologico come temi della nostra formazione [atti] a catalizzare fasi ed esperienze della nostra vita».<sup>6</sup> Così facendo, il poeta avverte i suoi lettori della stratificazione plurale dei propri testi: li invita a guardare ai temi che fanno di *déjà lu* e forme linguistiche 'altre' – latine o latineggianti, greche o grecizzanti – quale un frutto della rielaborazione di una propria storia e memoria personale.<sup>7</sup> Anche le conversazioni, intime e preziose, che Stefano Verdino e Mario Specchio hanno scambiato negli anni con Luzi ci hanno consegnato l'immagine di un poeta petrarchescamente<sup>8</sup> familiare

<sup>4</sup> Il termine è un prestito da Stefano Ghidinelli, *Formato antologia e formato libro. Sui modi di presentazione della poesia nel Novecento*, in «Enthymema», 17, 2017, p. 28.

<sup>5</sup> M. Luzi, *Naturalezza del poeta. Saggi critici*, Milano, Garzanti, 1995, pp. 165-177; pp. 177-185; pp. 185-191.

<sup>6</sup> M. Luzi, *Paragrafo sui classici*, in *Naturalezza del poeta*, p. 173.

<sup>7</sup> Sul tema, segnaliamo un prezioso contributo di Marcucci, in cui si legge: «Una specifica della categoria critica del modernismo sta nel rintracciare, tra gli elementi di novità attraverso i quali i narratori e poeti di inizio secolo rompono con i modi tardo ottocenteschi, un filo di continuità che riconduca a una tradizione, sia essa nazionale o internazionale [...]. Il modernismo individua, nella letteratura di inizio Novecento, una spinta verso un rinnovamento operato dall'interno di una tradizione non più rifiutata, ma rivisitata e corretta secondo sensibilità nuove; un atteggiamento, insomma, di vigilata apertura ai classici, per cui si è parlato di "classicismo modernista"» (Dario Marcucci, *Il classicismo modernista di Mario Luzi: una traccia dantesca*, in «Quaderni del '900», 17, 2017, p. 9). Per un approfondimento puntuale del legame di Luzi con la tradizione poetica ci si può riferire anche a Rosario Vitale, *Mario Luzi: il tessuto dei legami poetici*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2015 e Paolo Rigo, «L'incantamento del Dolce Stilnovo». *Studi sui temi e i motivi della tradizione lirica in Mario Luzi*, Roma, Aracne, 2018.

<sup>8</sup> Al di là di rimandi tematici o di accorgimenti retorici riconducibili al ricordo petrarchesco, che non sminuiscono il testo moderno che li accoglie ma contribuiscono a darne una profondità storico-letteraria 'altra', è noto quanto Petrarca abbia contribuito a impostare un nuovo dialogo con i classici. Segnaliamo un ancora attuale contributo di Lollini, che

con la lezione della poesia classica<sup>9</sup> e, in particolar modo, con quella latina di Lucrezio e Orazio –<sup>10</sup> con una buona pace di Virgilio, il cui apporto viene ridimensionato.<sup>11</sup> Se la simpatia luziana per Orazio è giustificata da una *mediterraneità*<sup>12</sup> riletta per lo più come *habitus* ironico e «verve»<sup>13</sup> vivace con cui si affronta il mondo e lo si riporta in parole – un «esprit»<sup>14</sup> che Luzi riconoscerà proprio anche di Mallarmé –, Lucrezio è accolto tra i *peculiares* luziani in nome della profondità di analisi con cui «rimugina sulla sua esistenza [e] cerca di condensare in sé, come di riflesso, il mondo».<sup>15</sup> In sostanza, «al di là della tempestosa visione democritea-epicurea»<sup>16</sup> che il poeta non condivide in quanto abbandona l'uomo «alla irreparabile servitù cosmica»,<sup>17</sup> Lucrezio osa e riesce a fare della propria poesia uno strumento epistemologico: un'occasione e un luogo per procedere nella conoscenza.<sup>18</sup> Egli assume infatti, nei confronti del mondo, la postura insieme attiva e ricettiva del poeta *rogans*, interrogando con raro coraggio una realtà intesa anzitutto come dramma.<sup>19</sup> Di Lucrezio si potrebbe dire, in breve, quello che Panicali già scrisse di Luzi, definendolo un «moltiplicatore di interrogazioni».<sup>20</sup> Un riscontro poetico del tentativo lucreziano di porre domande e darsi risposte sul mondo trovandovi *correspondances* è, per alcuni classicisti, da riconoscersi nei frequenti *arguments*

---

prende in esame il pensiero critico luziano su Petrarca: Massimo Lollini, «Padre mite e dispotico»: riflessioni sull'eredità culturale e poetica del Petrarca, in «Annali d'Italianistica», 22, 2004, pp. 321-336.

<sup>9</sup> «Mario Luzi, allievo a Firenze di Giorgio Pasquali, fu un mancato latinista. Ci scherzava sopra, nelle conversazioni senili, ma era comunque rimasta profonda l'affinità con il mondo classico. Ricordo una passeggiata a Genova, sulle alture, al Righi per la precisione, quando – non so perché – il discorso cadde su Orazio lirico e precisamente *Fons Bandusiae*. Ho nella mente ancora l'immagine nitida di quest'uomo anziano e giovane a un tempo che ferma il suo passo e si mette a dire a memoria «O fons Bandusiae, splendor vitro» con quanto segue nella prima strofe; e poi commentare: «Non ti sembra già Mallarmé? già tutto è così perfetto, la lingua poetica al massimo delle sue gamme»», Stefano Verdino, *Il latino di Luzi*, in Giuseppe Sandrini e Massimo Natale (a cura di), *Gli antichi dei moderni. Dodici letture da Leopardi a Zanzotto*, Verona, Fiorini, 2010, p. 217. Si segnala anche la testimonianza preziosa offerta sempre da Verdino in *Giornate con Mario*, in S. Verdino (a cura di), *La poesia di Mario Luzi*, Padova, Esedra, 2006.

<sup>10</sup> «Ho una preferenza assoluta per Orazio e Lucrezio, sono questi i due grandi per me, quelli che io considero fondamentali del nostro modo di vivere» (M. Luzi, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Milano, Garzanti, 1999, p. 41).

<sup>11</sup> «Ti dirò che Virgilio non l'ho molto fra i miei amori, che insomma c'è qualcosa di accomodato in Virgilio, secondo me, non è una presenza per me molto eccitante» (M. Luzi, *Colloquio*, p. 62).

<sup>12</sup> Sulla connotazione di 'mediterraneità' letteraria, peraltro di estrema attualità, segnalo la recente pubblicazione di Angela Fabris, Albert Göschl e Steffen Schneider (a cura di), *Sea of Literatures: Towards a Theory of Mediterranean Literature*, Berlino-Boston, De Gruyter, 2023.

<sup>13</sup> M. Luzi, *Naturalezza del poeta*, p. 174.

<sup>14</sup> M. Luzi, *Colloquio*, p. 41.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> M. Luzi, *Leggere Lucrezio equivale*, in *Naturalezza del poeta*, p. 186.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Si segnala uno studio piuttosto recente sulla teoria lucreziana del clinamen e il suo riscontro luziano: Daniele Pellacani, *Luzi, Lucrezio e il clinamen*, in «Studi e problemi di critica testuale», 99, 2019, pp. 187-206.

<sup>19</sup> «Non si può sostenere che [Lucrezio] ci dia del destino un'immagine esaltante. Ma esaltante è il processo che sgombra la mente dai suoi timori; l'atto della mente che abbatte le barriere delle inerti credenze, voglio dire, e le permette di ricevere la rivelazione piena e inesorabile del mondo. Non meno esaltante la dura conseguenza dell'atto: la ragione dell'uomo posta, sola e impavida, ad assistere al dramma perenne dell'universo di cui essa stessa incidentalmente fa parte. È solo una porzione del fascino di Lucrezio, questa, ma non la meno forte» (M. Luzi, *Leggere Lucrezio equivale*, p. 186).

<sup>20</sup> Anna Panicali, *Saggio su Mario Luzi*, Milano, Garzanti, 1987, p. 221.

from etymology.<sup>21</sup> Si pensi, per esempio, al caso di *materies* e *mater*, due termini che nel *De rerum natura* ricorrono frequentemente in coppia, e il cui legame intrinseco è ribadito per Lucrezio dalla comune radice linguistica.<sup>22</sup> La stessa impressione di necessaria interdipendenza tra *madre* e *materia* si avrà anche in Luzi, senz'altro suggerita anche dall'influenza lucreziana: uno dei primi e più resistenti fili rossi della poesia luziana è rappresentato proprio dall'immagine di un grembo «celeste»,<sup>23</sup> «universale»,<sup>24</sup> «misterioso»,<sup>25</sup> «arioso»,<sup>26</sup> che concepisce e dà vita alla materia del mondo. Come nell'antecedente lucreziano, anche in Luzi il legame costitutivo tra materia e madre sembra suggerito e avvalorato dalla stessa etimologia,<sup>27</sup> e trova nel poeta un ulteriore incoraggiamento nella sua personale inclinazione a una religiosità anzitutto femminile (materna e mariana).<sup>28</sup> A mero titolo d'esempio, citiamo due componimenti di *Fraasi e incisi di un canto salutare* che, poco distanti l'uno dall'altro, risultano intrecciati in un dialogo ancora più fitto degli altri testi con cui condividono la sottosezione *Il corso dei fiumi*: si tratta di *Giocano nubi e monti*,<sup>29</sup> costruito sull'immagine della madre-terra che partorisce un fiume, corredato dalla didascalia autoriale «Maternità», e *Viscidi i neri massi*, che allude al fiume come «materia prodigalmente»<sup>30</sup> generata dalla madre-terra. Entrambi i componimenti, qui citati senza alcuna pretesa di esaustività, sono chiari esempi di come, per

<sup>21</sup> Si consulti Daniel Marković, *The Rhetoric of Explanation in Lucretius' De rerum natura*, Leiden, Brill, 2008.

<sup>22</sup> Marković offre una puntuale disamina dell'utilizzo dell'argomentazione per etimologia nel *De rerum natura*, sottolineando quanto Lucrezio ne rifiuti l'uso per difendere il mito, e ne suggerisca invece le potenzialità didattiche per comprendere in modo scientifico il mondo: «In his *excursus* on *Magna Mater* in Book Two, Lucretius implicitly rejects [...] etymologizing as a non-philosophical tool, i.e., as a part of an allegorical defense of myth. [...] The analogy *terra-mater* should not be applied to such an extent as to indicate that earth has other anthropomorphic characteristics, such as emotions and sensation. This is a path that leads to *superstitio*, the frame of mind that Lucretius wishes to expel from human life. However, as Lucretius already showed in the part of the poem preceding the *Magna Mater excursus*, the use of etymologies is appropriate when it supports a true philosophical account, and when the etymologies illuminate correct didactic analogies. [...] The etymology *mater* from *materies* does not foster *superstitio*, since its role is only to facilitate understanding of the difficult concept of atomic creation through an analogy with the familiar concept of birth. The very idea of *superstitio*, as well as the closely associated idea of *religio*, is explained in terms of the respective etymologies of the words» (D. Marković, *The Rhetoric of Explanation*, pp. 112-115).

<sup>23</sup> *Stelle? lassù nel loro vento*, in *Fraasi e incisi di un canto salutare*, p. 873, v. 12.

<sup>24</sup> *Si condensa, laggiù, la luce*, in *Fraasi e incisi di un canto salutare*, p. 894, v. 33.

<sup>25</sup> *Notturna la sua anima si allarma*, in *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, p. 1016, v. 17.

<sup>26</sup> *Ci apre*, in *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, p. 1024, v. 23.

<sup>27</sup> Numerosi passi luziani si fondano su argomenti per etimologia. Si pensi anche solo a quanto Luzi scrive per il titolo di *Fraasi e incisi di un canto salutare*: «“Saluto” è un po' un congedo, se vuole. Mi sembrava il mio libro terminale; un libro che in fondo non è malinconico: mi sembra il libro conclusivo del mio percorso. Un saluto non malinconico, non triste. “Salutare” da *salus*: di salvezza. Di salvezza della vita e dell'anima. Un richiamo alla possibilità di superare per lo meno quell'atteggiamento nostro che ci fa contrapporre, che ci fa schematicamente vivere il mondo», M. Luzi, *Fraasi e incisi di un canto salutare. Lo “stilnovismo” di una poetica*, a cura di F. Giordano, in «Riforma della scuola», 38, 1992, p. 56.

<sup>28</sup> «Il cristianesimo è stato prima di tutto un'ammirazione e una imitazione di mia madre. [...] Poi la percezione del sacro mi è venuta dall'incontro con certe figure che hanno qualcosa di sacro, e non sono gente di chiesa, ma figure con una luce un po' particolare. Le donne...» (M. Luzi, *La porta del cielo. Conversazioni sul cristianesimo*, Milano, Fabbri, 1997, pp. 10-18). Sulle figure femminili e la loro sacralità nella poesia luziana, si segnala anche un recente contributo di Paola Baioni, *La muliebrità nella Divina Commedia e nella poesia di Mario Luzi*, in «Luziana. Rivista internazionale di studi su Mario Luzi e il suo tempo», 6, 2022, pp. 39-59.

<sup>29</sup> *Giocano nubi e monti*, in *Fraasi e incisi di un canto salutare*, pp. 875-877.

<sup>30</sup> *Viscidi i neri massi*, in *Fraasi e incisi di un canto salutare*, p. 886, v. 21.

comprendere il testo luziano in tutta la sua volumetria, occorra un'attenta archeologia della parola. Quanto all'orecchio latino sarebbe risultato evidente se non scontato, ovvero la vicinanza di *mater* e *materies*, Luzi lo pretende dall'orecchio italiano, che forse, complice la sonorizzazione della dentale ( $t > d$ ), non ha contezza immediata di quel legame primigenio. Potremo dunque leggere come un suggerimento generoso quella didascalia («Maternità») posta in apertura di *Giocano nubi e monti*: mantenendo l'eredità latina della *t*, il termine richiama in modo più esplicito e immediato il suono di *materia*. Scelte lessicali e giochi etimologici luziani come questi sono testimonianza della conquista di un equilibrio tra tradizione e personalizzazione contestuale di un termine: il filtro traduttivo dell'italiano si fa garanzia di novità, senza tuttavia snaturare il significato con cui la parola era stata concepita nel suo ipotesto.

Non sono i soli classici *stricto sensu* ad affascinare e di conseguenza influenzare Luzi nella sua fruizione della lingua latina, ma anche i classici «dell'apologetica e della patristica»,<sup>31</sup> Agostino *in primis*, che con i primi condivide le medesime «inquietudini e [...] tormenti».<sup>32</sup> Anche se a Lucrezio mancava «la più grande drammatizzazione del pensiero e della coscienza che è il cristianesimo»,<sup>33</sup> egli fu tuttavia il primo a intuire la correlazione tra il tutto e il singolo, e a riconoscere che quest'ultimo è fortemente implicato in una logica deterministica universale – argomento che sarà poi, *mutatis mutandis*, tipico della narrazione agostiniana. La vicinanza che Luzi avverte tra le posture di Lucrezio e Agostino è testimoniata anche dal fatto che il poeta si serve delle parole del secondo per parlare del primo. Ci riferiamo, nello specifico, a un passo in cui Luzi, prelevando un termine dal lessico agostiniano teologicamente connotato quale quello di *vicissitudo*, lo traduce in italiano e lo utilizza per indicare la profondità della ricerca epistemologica lucreziana: «non c'è forse nessuna poesia che abbia il respiro di questa [di Lucrezio] che anche quando enuncia particolari risale dal fondo dell'universale eterna vicissitudine».<sup>34</sup> Il termine *vicissitudine* costituisce peraltro, come il caso di *materies-mater*, e forse in modo ancor più evidente, un esempio di riadattamento di un termine latino prelevato dai *peculiares* luziani: già chiave di volta dell'argomentazione di *Confessiones* XII,<sup>35</sup> la *vicissitudo* agostiniana, intesa come modalità umana di percepire e dare uno spazio al tempo, è accolta nel vocabolario teologico-filosofico luziano sia in sede poetica che in sede critica. Tra le occorrenze più significative, segnaliamo due componimenti

<sup>31</sup> «Sant'Agostino è certo un classico dell'apologetica e della patristica, poiché ogni disciplina ha i suoi classici. Ma a quali artefatte discriminazioni dovrei ricorrere per non ascrivere tra i classici greco-latini e tra i classici *tout court* lo scrittore delle *Confessioni*?» (M. Luzi, *Paragrafo sui classici*, p. 176). Per la rielaborazione del pensiero agostiniano in Luzi, si faccia riferimento a Marco Menicacci, *Luzi. Il demone filosofico*, Firenze, Franco Cesati, 2007; Gianni Festa, *La poesia di Mario Luzi: una visione sapienziale tra Paolo e Agostino*, in Uberto Motta [a cura di], *Mario Luzi oggi: letture critiche a confronto*, Novara, Interlinea, 2008, pp. 25-58).

<sup>32</sup> M. Luzi, *Paragrafo sui classici*, p. 175.

<sup>33</sup> M. Luzi, *Leggere Lucrezio equivale*, p. 186.

<sup>34</sup> Ivi, p. 189.

<sup>35</sup> Agostino, *Confessiones*, XII, 9.9; 11.13; 12.15; 13.16; 15.19; 15.22.

scritti nei tempi ‘agostiniani’<sup>36</sup> delle *Primizie del deserto*, ovvero *Invocazione*, in cui si allude a delle «vicissitudini remote»,<sup>37</sup> e *Notizie da Giuseppina dopo tanti anni*, dove la vicissitudine è detta «sospesa». <sup>38</sup> Il termine compare anche in sede critica, a dare il titolo a un noto saggio luziano dedicato a Leopardi, ed è posto qui a confronto dialettico con il termine «forma». <sup>39</sup> Come spesso accade, Luzi non offre ai suoi lettori la comodità di una spiegazione piana e immediata – il termine *vicissitudine* in questo saggio compare, peraltro, solo nel titolo –, ma pensiamo di poterne intravedere una definizione implicita in quanto ‘evento universale, che supera quanto accade al singolo’. La poesia leopardiana, in questo senso, come già quella lucreziana di cui si è detto, riesce a trascendere la propria validità contestuale, il suo parlare di uno e di un solo uomo, e risultare confacente a tutti gli altri. Non è infatti mera *forma*, ovvero contingenza momentanea, ma anche, in parte, *vicissitudine*: è già intuizione di qualcosa che la trascende. La parola-concetto latina agostiniana è, così, asservita alla critica luziana, che se ne fa rielaboratrice e mediatrice.

Ma il pensiero agostiniano è accolto nel testo luziano non solo tramite allusioni terminologiche, ma anche nella forma della citazione esplicita. Pensiamo al caso di *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, che riporta *Confessiones* XII, 12 in lingua originale («...quia talia sunt, ut in eis agantur vicissitudines temporum...»),<sup>40</sup> una citazione che Luzi aveva, in origine, pensato di anteporre a *Il pensiero fluttuante della felicità*.<sup>41</sup> La facilità del ‘trasloco’ dell’epigrafe dal testo a cui era originariamente destinata e il suo ricollocamento in un altro punto dell’opera è indicativo della profonda e diffusa aderenza di Luzi al pensiero agostiniano. Agostino ricorre, successivamente, anche in *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, dove è posto, dopo la dedica a Siena e ai compagni, a epigrafe introduttiva dell’intera raccolta («Ascolta tu pure: è il Verbo stesso che ti grida di tornare», da *Confessiones* IV, 11-16).<sup>42</sup> È curioso notare come, in questo caso, la citazione è riportata in italiano, quasi a suggerire non solo una ricontestualizzazione del pensiero, ma una sua rielaborazione personale e, potremmo dire, una sua ‘domesticizzazione’: uno spostamento in una dimensione molto più intima e familiare – in linea, peraltro, con la stessa dedica della raccolta.

Anche se la ‘parola data’ dai classici è da Luzi ‘addomesticata’ e spesso tradotta, ciò non coincide con una definitiva abolizione del latinismo crudo. Sono infatti numerosissime le occorrenze di termini latini nella poesia luziana, specie quella dell’ultimo ventennio. Sarà interessante, in questa sede, rilevare come la maggior

<sup>36</sup> «Io in quegli anni rileggo soprattutto i libri delle *Confessioni*, quelli centrali, il decimo, l’undicesimo» (M. Luzi, *Colloquio*, p. 88).

<sup>37</sup> *Invocazione*, in *Primizie del deserto*, p. 179, v. 16.

<sup>38</sup> *Notizie a Giuseppina dopo tanti anni*, in *Primizie del deserto*, p. 191, v. 8. È ancora imprescindibile la lettura di Alfredo Luzi, *La vicissitudine sospesa. Saggio sulla poesia di Mario Luzi*, Firenze, Vallecchi, 1998.

<sup>39</sup> M. Luzi, *Vicissitudine e forma*, in *Naturalità del poeta*, pp. 42-51.

<sup>40</sup> *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, in *Su fondamenti invisibili*, p. 380.

<sup>41</sup> Si faccia riferimento a Giovanni Fontana, *Il fuoco della creazione incessante*, Lecce, Manni, 2002.

<sup>42</sup> *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, p. 975.

parte di questi ricopra per lo più una posizione fissa: la limitata mobilità del latino nel testo luziano suggerisce una precisa volontà di organizzazione del testo e di manipolazione del senso da questo veicolato. Nel luogo del paratesto, i latinismi crudi ricorrono come titolo, di poesia o di sezione, o didascalia. La posizione incipitaria del latinismo dà inevitabilmente un'impressione di programmaticità – pur in diversi gradi: la didascalia è certamente meno impositiva di un titolo –, e sembra imporre e richiedere dal lettore una determinata «postura fruitiva». Per fare un esempio, l'*Auctor* che apre *Fraasi e incisi di un canto salutare*,<sup>43</sup> preferito al corrispettivo italiano *autore*, pone la poesia e l'intera raccolta nei termini dell'adempimento di un compito morale che trascende il semplice riportare la realtà in parole (l'essere autori e scrittori nel senso invalso del termine): è un monito, che Luzi fa anzitutto a sé stesso ma che condivide con chi legge, ad assumersi una responsabilità più grande della mera riscrittura. Non a caso, il «molto appreso» (v. 16) non deve essere riportato, riscritto, ma 'ricambiato in parola' (v. 18), sottoposto a un mutamento e una modifica che ne garantisca un accrescimento, come suggerisce quell'*augere* nascosto in *Auctor*. Non pensiamo dunque che il latino sia, in questi casi di occorrenza paratestuale, mosso dalla volontà autoriale di ostacolare la fruibilità del testo – l'accusa di 'ermetismo' è sempre dietro l'angolo –, ma sia posto dall'autore per garantire una più ampia gamma di significati: il latino non impedisce del tutto la comprensione del testo da parte di chi non ne coglie la sfumatura, ma offre, a colui che è in grado di coglierla, l'opportunità di più scenari interpretativi in cui potersi avventurare. Ne è testimonianza il titolo di sezione *Angelica*, di *Fraasi e incisi di un canto salutare*:<sup>44</sup> lo scioglimento 'alla latina', nei termini di 'cose angeliche', apre un ulteriore percorso di lettura. Non si tratta solo, dunque, di componimenti che dicono dell'imprendibilità di una donna, la lei «fuggitiva»<sup>45</sup> che è certo già l'Angelica dell'epica cavalleresca, ma anche di 'cose angeliche', di riflessioni teologiche intorno all'«universale evento»<sup>46</sup> cristiano, ubiquo e insieme imprendibile come il personaggio ariostesco.

Nel testo, invece, il latinismo è il più delle volte collocato, se non come parola finale a chiudere il componimento, almeno nella sua parte conclusiva. Tra le tipologie ricorrenti, si riconoscono sintagmi proverbiali o forme entrate nel linguaggio comune

<sup>43</sup> *Auctor*, in *Fraasi e incisi di un canto salutare*, p. 713.

<sup>44</sup> *Fraasi e incisi di un canto salutare*, p. 757.

<sup>45</sup> *Appena sopra il fiume*, in *Fraasi e incisi di un canto salutare*, p. 805, v. 19. O ancora: «Rivede un chiaro nuvoloso caos / e in esso una radura / nuda solo fiorita / dal virgulto dei cavalli / e sé perduta / senza scudiero né scorta. / Non è più la regina del suo regno, / vi entra, vi si insedia / essa, ne fugge non diversa / dai nomadi, dai barbari... / Ed è bene, / pensa, perché viva, perché libera / lei, anima del mondo. / Angelica» (*Pioggia, ora, che sente*, in *Fraasi e incisi di un canto salutare*, pp. 778-779, vv. 18-31).

<sup>46</sup> *Dov'era lei con la mente*, in *Fraasi e incisi di un canto salutare*, p. 784, v. 16.

(«in itinere»,<sup>47</sup> «ab origine»,<sup>48</sup> «ad infinitum»,<sup>49</sup> «ad abundantiam»,<sup>50</sup> «ex novo»,<sup>51</sup> «aut-aut»<sup>52</sup>), o formule del latino liturgico («lumen de lumine»,<sup>53</sup> «in mente dei»,<sup>54</sup> «nunc et semper»,<sup>55</sup> «ab aeterno»<sup>56</sup>). In altre occasioni, Luzi inserisce nei suoi testi dei latinismi non direttamente riconducibili a una precisa tradizione classica o teologica. Due occorrenze significative di quest'ultimo tipo di latinismo, che potremmo chiamare latinismo 'generico', lo vedono preceduto da *oh* o da *o*: si tratta di particelle che Luzi anteponeva a termini già italiani – e solo in minima parte ad altre lingue, come l'inglese, il francese e il greco.<sup>57</sup> In latino, questi sintagmi *oh/o* + sostantivo si caricano di una particolare connotazione, come cercheremo di illustrare attraverso qualche esempio emblematico. Preceduto da un *oh*, il latinismo segnala una battuta d'arresto nel flusso narrativo del testo: coincide con un momento di inaspettata sorpresa, su cui il lettore è chiamato a soffermarsi. In tal senso, il sintagma è spesso preceduto, nel corpo del testo, da un '(ed) ecco' di memoria dantesca, ad accentuarne la sorpresa.<sup>58</sup> Al tempo stesso, segnala una presa di consapevolezza, il raggiungimento di una tappa nel percorso epistemologico che Luzi si ripropone di fare con la sua poesia. Se l'opera luziana può essere letta, come già quella lucreziana e agostiniana, come occasione per interrogare il reale e dunque come strumento di conoscenza, l'*oh* e il latinismo che segue rappresentano una sorta di tappa momentanea nel percorso epistemologico. Più di quanto avviene con l'*o* invocativo, che comunica apertura e dinamismo, l'impressione che ricaviamo da *oh* è una volontà di fermarsi, momentaneamente, per prendere contezza di quanto è stato scritto nei versi precedenti. È quanto ci sembra di ravvisare in componimenti come il seguente, che obbliga il lettore a soffermarsi per un momento sulle contingenze del tempo presente:

<sup>47</sup> Si tratta della didascalia di *È, lui*, in *Frase e incisi di un canto salutare*, p. 829.

<sup>48</sup> *È, l'essere. È*, in *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, p. 1183, v. 29.

<sup>49</sup> *Ambigua verità del senso*, in *Sotto specie umana*, p. 164, v. 20.

<sup>50</sup> *Rosso. Lucore appena erubescete*, in *Sotto specie umana*, p. 181, v. 28 e *Infra-Parlata affabulatoria di un fedele all'infelicità*, in *Lasciami, non trattenermi*, p. 462, v. 31.

<sup>51</sup> *Dorme, nuovo nato al mondo*, in *Dottrina dell'estremo principiante*, p. 373, v. 65.

<sup>52</sup> *Chi soffre al pensiero*, in *Lasciami, non trattenermi*, p. 551, v. 13.

<sup>53</sup> *Al centro d'una ed universa mente*, in *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, p. 1018, v. 15.

<sup>54</sup> *In quale punto*, in *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, p. 1141, v. 10.

<sup>55</sup> *Aprile, festa vagabonda*, in *Sotto specie umana*, p. 72, v. 25.

<sup>56</sup> *Nero. Nero meno meno*, in *Lasciami, non trattenermi*, p. 540, v. 49.

<sup>57</sup> Si riporta qualche esempio: «oh heur» (*Scivola la canoa, esce inattesa*, in *Sotto specie umana*, p. 130, v. 29); «oh angelos» (*Guarda*, in *Sotto specie umana*, p. 149, v. 35); «oh Karis» (*L'Olanda, le nuvole, gli armenti*, in *Sotto specie umana*, p. 150, v. 17); «oh soeur» (*S'illumina e si oscura*, in *Sotto specie umana*, p. 187, v. 15); «oh fleuve» (*Avanza cautamente*, in *Lasciami, non trattenermi*, p. 493, v. 32).

<sup>58</sup> Due esempi: «La notte è ancora alta, / è al suo lavoro prediurno l'alba, / punto su punto le ricuce addosso / il suo camice d'identità e solitudine. / Ed ecco le mancano acqua ed etere, / vi aveva proteiforme / nuotato ed aleggiato / lungo il sonno, per pura / felicità, le sembra, / alla cerca di niente... / preludio originario / o esordio dopo un tempo / primario di cattività... / nell'essere però, nell'essere sempre – non ne è libera l'essenza / neppure in piena libertà, / prima dell'animale. / dopo l'umanità... oh aeternum» (*La notte è ancora alta*, in *Sotto specie umana*, p. 231); «Ecco, si disvela, è / l'inessere delle cose in sé, / in sé ciascuna, / nell'imo, / intimamente / fino al suo perché. / Traspare appena, / ma tiene, è forte / la catena / delle necessità. / Nient'altro è detto / eppure / ora / balena / in forma di sorriso / la logica universale, / oh claritudo!» (*Ecco, si disvela, è*, in *Dottrina dell'estremo principiante*, p. 356).



Ades, sei qui,  
nel bosco, nel silenzio,  
nel frastuono d'aria  
alto del mezzogiorno.  
Ci sei intensamente,  
ci sei fino a tal punto  
da parere che tu manchi,  
occultato nell'istante,  
inabissato nel presente,  
unito così al mondo  
che ti prende  
tutto, fino all'annientamento,  
però ti regala il dove e il quando  
numine il sole, quasi  
lucertolescamente. Oh hic, oh nunc.<sup>59</sup>

Emblematico, in questo senso, anche un componimento di *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*:

Dove mi porti, mia arte?  
in che remoto  
deserto territorio  
a un tratto mi sbalestri?  
In che paradiso di salute,  
di luce e libertà,  
arte, per incantesimo mi scorti?  
Mia? non è mia questa arte,  
la pratico, la affino,  
le apro le riserve  
umane di dolore,  
divine me ne appresta  
lei di ardore  
e di contemplazione  
nei cieli in cui m'inoltro...  
Oh mia indecifrabile conditio,  
mia insostenibile incarnazione!<sup>60</sup>

La poesia rappresenta un tentativo di colloquio tra un *auctor* (Luzi o Simone per lui) e la sua stessa arte, personificata e dunque vista come qualcosa di esterno e da lui indipendente, insieme vicina e imprendibile come già lo era l'Angelica di *Frase e incisi*. Le due esclamazioni conclusive bloccano momentaneamente il racconto dell'«inoltrarsi nei cieli» per testimoniare la presa di coscienza di Simone-Luzi, e l'accettazione della propria condizione esistenziale. «Conditio», proprio perché in latino, rafforza la connotazione di apparente indecifrabilità che lo accompagna: manifesta il tentativo espressivo luziano di definire qualcosa di indefinibile. Al tempo stesso, la scelta del termine latino colloca la riflessione luziana sul rapporto di un artista e la sua arte su un piano ancora più ampio, potenzialmente universale.

<sup>59</sup> Ades, sei qui, in *Sotto specie umana*, p. 93.

<sup>60</sup> Dove mi porti, mia arte?, in *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, p. 1121.

Un'altra rilevante occorrenza del sintagma *oh* + latinismo si registra un po' più avanti nella raccolta:

Ti perdo, ti rintraccio  
 ti perdo ancora, mio luogo,  
 non arrivo a te.  
                   Vanisce  
                   nel celeste  
                   della sua distanza  
 Siena, si ritira nel suo nome,  
 s'interna nell'idea di sé, si brucia  
 nella propria essenza  
 e io con lei in equità,  
                                   perduto  
 alla sua e alla mia storia...  
                                   Oh unica  
 suprema purità... Oh beatitudo.<sup>61</sup>

Simone-Luzi, nel suo lungo viaggio di ritorno da Avignone, si rivolge alla sua Siena, personificata e però silente. Riesce, in questo modo, a chiarire le dinamiche intrinseche del suo legame con la città, riletto nei termini di una profonda simbiosi. In chiusura del testo si abbandona poi a quella che si potrebbe leggere nei termini di una presa di consapevolezza e insieme una celebrazione della propria comunione di intenti con Siena, tale da sfumare i confini ontologici tra il poeta e la città stessa (Siena 'brucia nella propria essenza' e con lei anche Simone-Luzi, in piena «equità», quasi in una coincidenza delle parti). Il termine latino *beatitudo*, cui Luzi sente l'urgenza di ricorrere dopo un primo tentativo definitorio perifrastico in italiano («oh unica / suprema purità») soccorre l'autore nella sua presa di consapevolezza del legame con la sua città:<sup>62</sup> ne 'santifica' i termini, lo colloca in un orizzonte teologico.<sup>63</sup> Qualcosa di simile si verifica anche in un altro componimento che, come questo, consideriamo uno dei più riusciti componimenti d'amore scritti da Luzi:

Città tutta battuta,  
 camminata scarpinata  
 frugata nei suoi vicoli  
 discesa e risalita

<sup>61</sup> *Ti perdo, ti rintraccio*, in *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, p. 1142.

<sup>62</sup> In altri casi ancora, la dissolvenza tra un termine italiano e uno latino è meno brusca: «Che ho mai potuto dire / di te, maestà del mondo? / Ero in quel mirifico miscuglio, / stavo come siamo noi mortali / in quella magnitudine / tra estati e subbuglio / soverchiati nell'intelligenza... / unica e vera / tastiera in quella dismisura / era il mutismo, lingua conveniente / era l'assenza radiosa di ogni voce / e io per impazienza / ho rotto quel meraviglioso accordo, / di questo porto il carico / eppure non mi pento. Vanità, vanitas» (*Che ho mai potuto dire*, in *Dottrina dell'estremo principiante*, p. 323). Qui, l'approssimativo «vanità» lascia spazio a un più preciso «vanitas», teologicamente più pregnante (il primo riferimento è certamente al passo biblico di Qoèlet 1, 2).

<sup>63</sup> Non è questa la sede per approfondire nel dettaglio la teologia poetica luziana, a cui si dedicherà, piuttosto, la tesi dottorale. Ci basterà dire, in questa sede e inerentemente a questo componimento, che le parole che Simone-Luzi utilizza per delineare il proprio rapporto con Siena non appaiono distanti da quelle che il poeta aveva usato per descrivere il suo legame con Dio, caratterizzato da piena «consustanzialità» (si riveda S. Verdino, *Apparato critico*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 1998, p. 1691).

sulla schiena  
 inarcata dei suoi ponti,  
 sorpresa nei suoi inferi,  
 sorvolata in sogno  
   città datami in sorte  
 o in uso  
   o io a lei  
 per il suo impossibile compimento –  
 eccolo, non ha remore,  
 è senza misericordia  
   in lei il gran crogiolo  
 delle trasformazioni  
 in cenere, in letame,  
 eppure un'alchimia  
 celeste la diglabra,  
 la polisce di me e d'ogni ombra,  
 la squadra in geometrie;  
   e in luce,  
 in puro nome le divampa. Oh flos.<sup>64</sup>

Nella sua dettagliata descrizione di Firenze, città a cui il poeta è legato, come già per Siena, da una sorta di destino simbiotico («datami in sorte / o in uso / o io a lei»), Luzi non tace le brutture («la cenere, il letame») che la contraddistinguono. Eppure, il sigillo «oh flos» testimonia una piena accettazione della città, dando alla poesia la parvenza di un testo d'amore, se con quest'ultimo intendiamo uno stato di piena accettazione dell'alterità. La scelta del latino *flos* sull'italiano *fiore* – simbolo della città di Firenze – suggerisce in modo ancora più efficace la totalità di questa accettazione: Firenze è accolta anche nella sua storia più remota (quella latina). Il termine, dando un'impressione ancora maggiore di antichità, risulta dunque ancora più inclusivo, in senso storico, del corrispettivo italiano.

In questo e negli altri casi, il collocamento del sintagma *oh* + latinismo in conclusione di testo, e la sfumatura di accettazione da questo veicolata, lo avvicina di molto alla funzione testuale dell'*Amen*, anch'esso molto frequente nell'ultima poesia luziana,<sup>65</sup> inducendoci a pensare che ne rappresenti una *variatio*, inserita per garantire insieme mobilità e originalità all'interno delle raccolte senza sacrificarne tuttavia la coerenza interna. Inevitabilmente, poi, *Amen* forza i lettori a inserire i testi luziani all'interno dell'orizzonte della preghiera, giustificato e avvalorato già dalla resistenza delle forme liturgiche. La preghiera, in quanto tale, riassume in sé non solo i significati di sorpresa e accettazione consapevole e l'impressione di momentanea stasi già veicolati dall'*oh* + latinismo, ma anche la suggestione di apertura e di

<sup>64</sup> *Città tutta battuta*, in *Sotto specie umana*, p. 51.

<sup>65</sup> Se ne segnalano alcune occorrenze rilevanti in chiusura dei seguenti componimenti: *Pasqua orciana*, in *Fraasi e incisi di un canto salutare*, p. 940; *Guizzò una luce d'angelo*, in *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, p. 1006; *Arte, cosa m'illumina il tuo sguardo*, in *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, p. 1126; *Mondo, non sono circoscritto in me*, in *Sotto specie umana*, p. 29; *Visibile*, in *Dottrina dell'estremo principiante*, p. 423; *Anche una volta*, in *Lasciami, non trattenermi*, p. 477.

auspicata progressione di senso che ritroviamo nell'*o* + latinismo. L'*o* invocativo si confà naturalmente alla prospettiva della preghiera che rappresenta e implica, per sua costituzione, la chiamata in causa di un'alterità. A differenza dunque dell'occorrenza con *oh*, che suggerisce puntualità, il latinismo che segue l'*o* dà dinamismo alla poesia che lo accoglie.<sup>66</sup> Collocato in conclusione, rappresenta così una falsa chiusura del testo, aprendo il componimento alla necessità di una risposta. È quanto avviene nella poesia che segue, che assumiamo a esempio paradigmatico:

Eccoli, nel loro instancabile andamento...

Fissa lei quei colli, riceve quell'invito:

ma non a una fuga della mente

dietro ai suoi non distinti desideri

come un tempo, bensì alla ricerca

del più interno

ed introvabile umbilico

da cui prendono vita – rivi

presso l'origine, stillanti

dalla più segreta roccia

del cuore esse, le infanti,

le pargole preghiere.

Mio Dio, dov'è quel punto? dove

nascono veramente

le preghiere? Non la guida

il profilo di quei monti

a nessuna scaturigine. Ma c'è,

improvvisamente eccolo, è là

che quasi si fa prendere

un albore di parola,

nel flusso e nel suo alveo, della vita

intorno, del mutamento...

Le viene incontro,

la illumina, lo vede

che si snoda

e si dirama

in tutto il firmamento.

---

<sup>66</sup> Condividono la medesima funzione testuale anche i congiuntivi esortativi, riportati anche questi in chiusura ma senza particella *o*. Due esempi: «Notte. Nero / il recesso da cui s'alza / lei in aperto cielo – / ne bruciano / la brulicante azzurrità / le stelle, / i loro firmamenti. / L'alba / è lontana. Preme / però, oscura vampa, / nero-viola, / un lumine segreto, ne arde / tutto il campo / celeste inseminato, / ne arde la sua ombra. / È un'alba / notturna quel fervore, / l'anima del mondo, / gli angeli, i deva, l'uomo / ed il suo grumo / rispondono, Porfirio, a che richiamo? / o fonde, si sbriciola in se stessa / la creazione, per un'altra / più prossima al creatore... / Veniat» (*Notte. Nero*, in *Dottrina dell'estremo principiante*, p. 291); «Partimmo – rischioso era il cammino, / finimmo in questa fossa / dove a stento entra un barlume / del giorno che lassù, / sentiamo, raggia cristallino. / Avanza lui nella penombra, io / al buio lo seguo o lo precedo, inciampo, / sbando, ma il corpo ci presidia, / da passi rovinosi ci trattiene, / la memoria degli arti / ci orienta e ci dirige / senonché / lontano è, / se c'è il forame dell'uscita / e lui già smania, anela / la luce, la salvezza. / La pazienza tace, non gli dice / niente la scienza / sua che non sia fallace... / e io: fede che smuovi le montagne: facias» (*Partimmo – rischioso era il cammino*, in *Lasciami, non trattenermi*, p. 478). In altri casi, il congiuntivo sembra avere una sfumatura, più che esortativa, desiderativa, ed è dunque accompagnato da un *oh* da rileggere quale un *utinam* latino: «La chiamavano storia / e non lo era / se non di penuria / e di miseria – / e tu eri nel mondo / nell'uomo / nel tempo / ma non avevi storia, / solo un corrugamento / alterno della tua gloria. / Oh venias. / Oh medica me, domina» (*Deducant*, in *Sotto specie umana*, pp. 188-189, vv. 17-28).

È quella la preghiera  
viva sempre pregante –  
e lei vi è dentro, ne è parte... O sancte.<sup>67</sup>

«O sancte» chiude e apre al tempo stesso la poesia verso una dimensione altra con cui la donna vuole mettersi in contatto: il latinismo segnala il tentativo espressivo di chiamare in causa un'alterità non meglio definita, al tempo stesso vicina – in quanto interna, 'umbilicale' – e distante. Potremmo così paragonare quel latinismo alla prima parola che uno straniero pronuncia in una terra che non è la sua: una parola («sancte») che gli ricorda, nella sua realizzazione fonetica, qualcosa di già familiare, un termine della sua lingua d'origine («parte»)<sup>68</sup>. In questi termini, il latinismo conclusivo non è altro che il primo passo che uno straniero – inteso nella sua accezione prettamente linguistica di 'non parlante la lingua del luogo' – muove in una terra altra e non propria, che non è più un lontano e indefinito *ibi*.<sup>69</sup>

Volendo ora sintetizzare quanto emerso da questa provvisoria interrogazione di un tema di cui ci si ripromette di dedicare in futuro più ampio spazio, si può dire che la convivenza del latino con l'italiano nel testo poetico di Luzi non risulti forzata e innaturale. Gli stessi dispositivi retorici della consonanza e dell'assonanza ce ne hanno dato testimonianza: l'italiano si confronta con il latino e intrattiene con la sua lingua madre un gioco di conoscenza reciproca che procede per gradi, concedendo al lettore l'apertura di nuovi orizzonti interpretativi. E non è, questo, il risultato di un'acquisizione passiva di quanto già detto e già scritto dai classici *stricto e lato sensu*: la parola 'data' dagli antichi è sempre sottoposta, come solito di Luzi e già dei suoi maestri, a un'interrogazione che ne garantisce una più pacifica coesistenza con il tradizionalmente moderno. Talvolta rifunzionalizzata, potremmo dire, come 'lingua del progresso' – come quando occorre, insieme a quell'*oh*, a segnalare l'avvenuta presa di coscienza e l'accettazione di una data realtà –, altre volte come 'lingua della

<sup>67</sup> Eccoli, nel loro instancabile andamento, in *Frase e incisi di un canto salutare*, pp. 799-800.

<sup>68</sup> Verdino riscontra un simile gioco di richiami tra il latino e l'italiano in un altro testo luziano tratto da *Lasciami, non trattenermi*, ovvero *Talora a cose fatte*, e scrive: «La conclusione in "Erat" (e non in "fuit"), tra l'altro gioco quasi palindromo del poco precedente "tace" (v. 13) introdurrebbe un discorso sul senso del passato, perduto, ma non estinto» (S. Verdino, *Gli antichi dei moderni*, p. 235). Riconosciamo un esempio simile negli ultimi versi di *L'essere, i suoi fasti*, in cui si gioca con il ritorno della nasale *m* e l'inserimento della accentuazione latina per il verbo *elevare*: «Dove può raccoglie briciole / delle sue vecchie merende / che furono opulente... / e questo non l'umilia, / lo eleva, lo allevia... magnum» (*L'essere, i suoi fasti*, in *Lasciami, non trattenermi*, p. 544, vv. 14-18). È il caso, pensiamo, anche di «gratias» (v. 41), che riprende la fonetica di «hangars» (v. 28) in *È lui*, in *Frase e incisi di un canto salutare*. Musarra si è a lungo dedicato alla musicalità del testo luziano; si segnala una recentissima e preziosa pubblicazione: Franco Musarra, *Mario Luzi e la parola*, Firenze, Franco Cesati, 2024.

<sup>69</sup> «Nella mente umana? / o nell'universo? / o in un più alto / non distinto *ibi*? / È, lui, / là, / o è il suo mancamento? / È e non è, / entra / ed esce dal desiderio / e dalla sua memoria, / entra / ed esce dal nome / e forse dall'essenza. / Così li travagliava / nei secoli / e ancora li tormenta, / separati / essi da lui, a lui legati / da un filo oscuro / eppure rilucente / d'assenza e d'imminenza. / Perché non vi guardate tutti in viso / e non riconoscete in voi la vita / dove tutti siamo? / Fatelo – supplica, mi sembra. Fatelo» (*Nella mente umana?*, in *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, p. 986). In questo testo, Luzi sembra insistere sulla lontananza percepita tra un supposto 'qui', rappresentato dal carattere tondo del testo, e un *ibi* indefinito, indicato in latino e riportato in corsivo a segnalare l'estraneità. È rilevante notare come questa occorrenza del latino in corsivo rappresenti un'eccezione nella poesia luziana, a riprova della vicinanza e familiarità autoriale alla lingua e alle suggestioni di cui questa si fa veicolo.

migrazione' – quando invece, dopo un *o* invocativo, testimonia il passaggio desiderato a una terra 'altra' o la chiamata in causa di un'alterità, il latino assume nel testo luziano un protagonismo originale senza precedenti. E garantisce, alle poesie che lo accolgono, la ricchezza di un'interrogazione potenzialmente infinita.