

ANNA DOLFI

LA TORRE DELLE ORE:  
CADENZE DALL'ALBA ALLA NOTTE IN FORMA DI LIEDER

Per me, il giorno è qualcosa che dura, la notte è qualcosa che si fa, che sopravviene, come nel modo di dire «cade la notte». Un termine denota uno stato, l'altro un evento.

Claude Lévi-Strauss, *Le lezioni della linguistica*<sup>1</sup>

1. Nel *Battesimo dei nostri frammenti*, in sessantunesima posizione, in una collocazione talmente centrale (tra 60 e 60)<sup>2</sup> da farne un *pivot* non solo di quel libro ma della sua terza stagione (quella che doveva declinarsi nella «luce nascente»)<sup>3</sup>, un testo, *Vola alta, parola*, trasferiva sulle parole della poesia il desiderio e la speranza di una capacità totalizzante e profetica normalmente demandata al *verbum*. Il *Prologo* di Giovanni che in esergo accompagnava la raccolta non a caso parlava di *parola*, di *vita*, di *luce*. E d'altronde il 'potere' inscritto in virtù di una qualche 'grazia' (non priva di ricaduta battesimale, in grado cioè di consacrare e dare senso a quanto, essendo umano, non è altro che frazionato balbettamento) nell'indistinta capacità creativa pronta a tradursi in atto («Vola alta, parola [...] / giacché talvolta lo puoi – sogno

<sup>1</sup> C. Lévi-Strauss, *Le lezioni della linguistica*, in Id., *Lo sguardo da lontano* [*Le regard éloigné*, 1983], trad. it. di P. Levi, Milano, il Saggiatore, 2010, p. 153 (il testo di Lévi-Strauss proviene dall'introduzione alle *Six leçons sur le son et le sens* di R. Jakobson, trad. it. di L. Lonzi, Milano, il Saggiatore, 1978).

<sup>2</sup> Ma per un'analisi di quel testo e del libro nel suo complesso ancora fondamentale il ricorso al bel libro di Ph. Renard, *Mario Luzi. Frammenti e totalità. Saggio su «Per il battesimo dei nostri frammenti»*, Roma, Bulzoni, 1995.

<sup>3</sup> Al *Giusto della vita*, sotto il cui cartiglio Luzi aveva riunito i libri scritti fino ad *Onore del vero* (d'ora in poi OV), come noto era seguita la sezione denominata *Nell'opera del mondo*, e, proprio a partire dal *Battesimo dei nostri frammenti* (d'ora in poi BNF), *Fraasi nella luce nascente*.

che la cosa esclami / nel buio della mente»<sup>4</sup>, dava al percorso verticale della parola poetica la possibilità – toccando gli estremi – di colmare ogni significato, di inverare il nome<sup>5</sup>, di farsi da forma sostanza<sup>6</sup>. Eppure qualcosa ancora turbava la «trasparenza» di «quel celestiale appuntamento»: la presenza di un io che, conservando memoria del passato (collocandosi in scena), mostrava di avere bisogno di essere parte del paesaggio, sì che in definitiva era la sofferenza a vincerla in clausola sulla meraviglia e sullo stupore.

Dovrà passare quasi un decennio<sup>7</sup> perché Luzi, con un singolare componimento in quattro tempi per voce e pianoforte, *La torre delle ore*<sup>8</sup>, tenti un'escursione altrettanto ampia (dal buio alla luce, dalla mattina alla notte, dal nadir allo zenith) ma, diversamente dal caso precedente, totalmente pacificata. Già che l'io (con l'ausilio della musica) ha ormai solo il compito di farsi cantore, salmista, *medium* di una comunicazione che lo trascende, sì che alla voce indistinta, diffusa, che descrive, che parla, non rimane che invitare chi guarda all'ammirazione per la magnificenza della creazione. L'io senza io, come il tu non meglio individuato a cui è indirizzato il ripetuto invito («guarda», «guarda»), sono l'oggetto-destinatario del discorso e della implicita e ineludibile pronuncia di lode che si misura in *dizione* (per usare il titolo della prima sezione del *Battesimo*), nell'inveramento dell'annuncio<sup>9</sup> nello «spirito» della «lingua»<sup>10</sup>. Là dove si è compiuto (o sta per compiersi) l'avvenimento<sup>11</sup>, infatti, il nome e la cosa coincidono, visto che anche la lingua si è fatta atta a «reggere al compito»<sup>12</sup>, riconducendo le parole al loro senso primo<sup>13</sup>, indiscutibile. Oltre la fede (se si pensa, con il XXIV del *Paradiso*, alla fede come «sustanza di cose sperate e argomento de le non parventi»), dal momento che ciò che ha raggiunto il proprio destino, «incre-

<sup>4</sup> Cfr. *Vola alta, parola* (BNF), vv. 3-4.

<sup>5</sup> Inutile soffermarsi sul significato profondamente religioso dell'atto della nominazione.

<sup>6</sup> Lo stesso tema l'avrebbe ripreso Luzi in una delle ultime liriche di *Sotto specie umana* (d'ora in poi SU): «*Qui? troppo opaca la musica*».

<sup>7</sup> La prima edizione di *Torre delle ore*, in un volumetto Scheiwiller, è del 1994.

<sup>8</sup> Il tentativo di queste pagine sarà anche quello di vedere come si cali concretamente nel testo da noi prescelto (all'apparenza asetticamente collocato fuori da ogni contesto programmatico) una riflessione di poetica che, sottesa da sempre nell'autore, ha accompagnato Luzi soprattutto a partire dagli anni '70 (il riferimento è in particolare a scritti come *Ecolalia e poesia*; *L'incanto dello scriba*, raccolti in M. Luzi, *Naturalizza del poeta. Saggi critici*, a cura di G. Quiriconi, Milano, Garzanti, 1995).

<sup>9</sup> L'«immemorabile evangelio» di cui a «*C'era, sì, c'era – ma come ritrovarlo*» (BNF).

<sup>10</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>11</sup> «*Ed eccolo avvenuto – ma quando?*» (BNF).

<sup>12</sup> «*Alfabeto infernale di che inarticolato dialetto*» (BNF).

<sup>13</sup> Cfr. «*Chi parla la parola, chi versa il discorso*» (BNF).

dibilmente» primo<sup>14</sup> e assoluto, è affidato ormai a un ricordo che non ha materia<sup>15</sup>. E che categorialmente registra soltanto la durata dell'esserci, senza traccia di quei dubbi o interrogativi che avevano accompagnato, negli ultimi libri, soprattutto della terza fase, la luziana lettura del mondo. Scomparse quasi anche le città e il paesaggio naturale (i fiumi, le rocce, Siena, Genova, la val d'Orcia, ritornanti in *Fraasi e incisi di un canto salutare*, nel *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*) per lasciare posto a situazioni liminari in grado di mostrare in momenti privilegiati (soprattutto nel presentarsi della primavera incipiente) il vibrare diffuso di una luce in cammino verso una «radiosità straripante»<sup>16</sup>. Nella «gloria delle finestre» (per utilizzare ancora un sintagma di una sezione del *Battesimo*) finalmente delineato il «grande codice» che genera azzurro da azzurro<sup>17</sup>, sapienza da sapienza<sup>18</sup>, alba da alba<sup>19</sup>, e che nel canto misura, nell'escursione tra alto e basso<sup>20</sup>, ogni compimento. Visto che è ormai chiaro che il compito del poeta è farsi scriba al servizio della decifrazione del libro del mondo<sup>21</sup> quale speculare riflesso del libro di Dio. La sua lettura, più che all'io, preso al margine del «lucen-tissimo girare / diurno / e notturno / degli astri»<sup>22</sup>, servirà a quanti hanno bisogno della sua mediazione. Per dichiarare, con uso assoluto (il caso della chiusa del terzo movimento: «guarda come»), le modalità nelle quali l'attesa e l'avvenimento, come eterno accadere<sup>23</sup>, si inseriscono, tra cominciamento e ricongiungimento (la poesia di Luzi, come è noto, non teme le rime facili o pesanti, gli avverbi in *mente*, le ripetizioni e le anfore), facendosi preghiera che sta e cresce dentro le cose, nel «flusso» di un mutamento<sup>24</sup> che passa per la luce e alla luce ritorna.

Non è un caso che, salendo «nota / sopra nota»<sup>25</sup> anche in virtù della musica che li accompagna, nella *Torre delle ore* gli oggetti e i luoghi sembrino non

<sup>14</sup> Come nella prima lirica di *Bruciata la materia del ricordo* («Poi malgré tout è fine febbraio o marzo» [BNF]).

<sup>15</sup> Cfr. «*Bruciata la materia del ricordo, ma non il ricordo*» (BNF).

<sup>16</sup> Cfr. «*Trovammo un'Umbria piovosa*» (BNF).

<sup>17</sup> Cfr. «*Genera azzurro l'azzurro*» (BNF).

<sup>18</sup> Cfr. *Trota in acqua* (BNF).

<sup>19</sup> Secondo l'invocazione finale di «*Ecco, si divide*» (*Fraasi e incisi di un canto salutare*; d'ora in poi FICS).

<sup>20</sup> Cfr. «*Eccola, le insorge*» (BNF).

<sup>21</sup> Cfr. *Auctor* (FICS).

<sup>22</sup> Cfr. «*Questo cielo aperto, queste antiche case*» (FICS).

<sup>23</sup> Cfr. «*Avviene continuamente l'avvenimento*» («*È e non è il tempo*», FICS).

<sup>24</sup> Cfr. «*Eccoli, nel loro instancabile andamento...*» (FICS).

<sup>25</sup> «*Voci – sgrezza*» (FICS).

esistere più: a rimanere non è che uno spazio vuoto, un leopardiano 'etra' (di «numinoso ottenebramento»<sup>26</sup>, di «tesa volontà di dire»)<sup>27</sup> nel quale le parole (rese pure dalla loro discesa nel gorgo esistente «prima del verbo»)<sup>28</sup> risuonano per testimoniare soltanto l'eterno verificarsi del miracolo<sup>29</sup>. «L'immagine – no, / e neppure la materia» (per citare uno degli ultimi testi di *Fraasi e incisi di un canto salutare*): delle cose non si vede, non si dice che l'aseità, la «loro / incomunicabile sostanza»<sup>30</sup>, in una natura che è «sempre detta, nominata / dalle origini»<sup>31</sup> senza che il tempo possa ormai darle o toglierle niente<sup>32</sup>. Visto che (per usare ancora le parole dell'*incipit* del *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*) era tempo «lei stessa, lo era eternamente»<sup>33</sup>.

Nel primo testo di *Torre delle ore* il canto sarà allora a un'alba che non dà «volume»<sup>34</sup>, che dei quattro elementi (terra, aria, acqua...) non conosce che un fuoco che si è stemperato e 'disciolto' in luce, trasformato in colore (argento *versus* azzurro). «Ogni creata cosa» (evidente la citazione leopardiana che chiudeva «*Acqua, notte di sotto i ponti*», SM) non riposa più nell'eterna morte di Ruysch, ma in un muovere sicuro verso il divenire. Il «far del giorno»<sup>35</sup> che avvia un graduale procedere di avvicendamenti (l'«eterna / universale alternanza»)<sup>36</sup> è dunque salutato da una *aubade*<sup>37</sup> che fin dall'inizio ha la forma del *lied* (si pensi, quale pertinente antecedente, ad una lirica, *Lied-aubade*, nel *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, e al componimento che immediatamente la segue, dal titolo *Primo cantore*, con la luce che, per crescere e diffondersi, esce «dal suo incanto», muovendo dal «cavo / inabitato argento»). È una *aubade* che non conosce stanchezza, noia o rivolta per il ripetersi del «lavoro» del giorno (come avevano adombrato alcuni testi del *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*)<sup>38</sup>, perché i personaggi (che ancora popolavano quel libro) si sono, come già si accennava,

<sup>26</sup> Per prelevare un sintagma da «*Ritirano la loro ombra le cose*» (FICS).

<sup>27</sup> «*Rimani tesa volontà di dire*» (FICS).

<sup>28</sup> Cfr. «*Dentro le venature*» (FICS).

<sup>29</sup> Cfr. «*È, lui*» (FICS).

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Cfr. «*Natura, lei*» (*Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, d'ora in poi SM).

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Come in «*L'alba rese volume*» (SM).

<sup>35</sup> Così in «*Via, chiudere nell'involucro quei fogli*» (SM).

<sup>36</sup> «*Perché nascere ancora?*» (SM).

<sup>37</sup> Difficile non ricordare la genesi sia religiosa che ungarrettiana della *aubade*, come canto/ invocazione all'alba.

<sup>38</sup> Cfr. «*Perché nascere ancora?*»; «*Alba, quanto faticchi a nascere!*» (SM).

ritirati da parte, messi ai margini per lasciare libera la natura di arrivare da sola all'appuntamento dovuto. Tagliata ormai anche l'attesa (con la fatica che comporta), se il vocativo «guarda» (che era già apparso a chiudere «*Non ancora il radioso degli alberi*», SM)<sup>39</sup> corrisponde a un domani che si è già fatto oggi, che è «già ora», un «ora» per/a cui la preghiera, con le necessarie cadenze in clausola (frequentissime nella poesia dell'ultimo Luzi), invoca/riconosce una durata fuori del tempo («così sia sempre»)<sup>40</sup>. Mentre il canto si sposta dentro le cose, assieme alla luce («cantò da solo il giorno / nel suo fulgore dilagante»; «Cantò / se stesso e in sé tutta la storia / senza parti, senza memoria»)<sup>41</sup>; scaturito, il canto, come le parole e gli astri, «all'orlo in luce dell'estremo niente»<sup>42</sup>, a nutrire la meraviglia dell'arte nella «universa compresenza» che fa entrare le cose «nel pensiero che le pensa», «nel nome che le nomina»<sup>43</sup>. E che le riconsegna al silenzio, se è vero che per Luzi silenzio e voce, in prospettiva escatologica, non sono contrapposti, ma si muovono a costruire in ciò che conosce assolutezza (prolungato *ad libitum* l'attimo di *Aprile-amore*)<sup>44</sup> una sorta di interna liturgia: «(...) la voce, si stacca dall'altro, il silenzio, ma aspira a ritornarvi; aspira anche a compenetrarsene, a farlo entrare nella vocalità come componente profonda»<sup>45</sup>.

2. Come si ricorderà *Il sentimento del tempo* si era aperto con un'invocazione alla notte; una notte lungamente attesa, al cui «oceanico silenzio», «astrale nido d'illusione», il poeta era arrivato dopo un chiuso, diuturno tragitto aperto dall'alba, e velocemente scandito, dopo i «cieli alti della gioventù», dalla «curva malinconia» del tramonto. La lirica che seguiva, nell'ungaretiana sezione delle *Prime, sub specie di Paesaggio*, di nuovo aveva proposto con l'avvicinarsi di *Mattina, Meriggio, Sera, Notte*, il miracolo di una rivelazione («Ecco appare...»: ma sarà tipico anche di Luzi l'uso di questo avver-

<sup>39</sup> Diverso sarà invece l'invito «Guarda. / Guarda bene» che appare nel testo omonimo («*Guarda*», SU).

<sup>40</sup> Così nella chiusa di «*Ti prego, non ritornino*» (SM).

<sup>41</sup> «*Forte. Forte la luce*» (SM).

<sup>42</sup> «*Stelle alla prima apparizione*» (SM).

<sup>43</sup> «*Un attimo*» (SM).

<sup>44</sup> Si ricordi la chiusa di quel testo: «La mia pena è durare oltre quest'attimo» (in *Primizie del deserto*).

<sup>45</sup> M. Luzi, *Il silenzio, la voce*, in Id., *Il silenzio, la voce*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 13. Ma si veda anche, per una riflessione del poeta sulla scrittura «in gregoriano» nella quale «il silenzio penetra nella voce» come una «dimensione liturgica», l'intervista a cura di L. S. Battaglia, *Bellariva*, 2001. *Poesia e musica: incontro con Mario Luzi*, in M. Luzi - L. Sampaoli, *Le arti amanti. Invenzione a due voci*, Milano, Medusa, 2008, pp. 82-93: 90.

bio – *ecco* – ad aprire frasi oggettive con il verbo non introdotto dal *che*), sia pur delusiva, che le successive *Stagioni*, di nuovo giocando con il numero 4, avrebbero fissato in una sospensione destinata velocemente a concludersi. «Tempo, fuggitivo tremito...», a sigillare una partizione che doveva passare ancora dal 4 (*Lago luna alba notte*), per muovere, dopo averne esperita la declinazione, verso la *Fine di Crono*, già che poi, nel *Canto quarto* della *Morte meditata*, si sarebbero bruciati «sul colle spazio e tempo».

Non solo il numero 4, ma la *presenza*, la *durata*, il *mutamento*, il *trapasso*, il *ritorno* (uso intenzionalmente, per parlare di Ungaretti, alcuni dei semi/temi che saranno evocati da Luciano Sampaoli a proposito dei tardi *lieder luziani*)<sup>46</sup>, per una meditazione sul tempo che nel grande poeta della prima generazione non aveva potuto prescindere dalla presenza dell'io, della sua memoria demente. Invece – tengo a ritornare su questo punto – è proprio l'assenza dell'io, e di un tempo che non valica quello circoscritto e perfettamente concluso che va dall'alba alla notte, quanto toglie ogni ungarettiana inquietudine allo stupore che vibra nel «nucleo sonoro», nella «cellula tematica»<sup>47</sup> della *Torre delle ore*. Il testo (eseguibile all'infinito, proprio come avviene nella liturgia delle ore che vi è anche in qualche modo inclusa e sottesa)<sup>48</sup> sembra avere trovato la regola perfetta di un eterno ripetersi fuori dal turbamento che la cadenza dei rintocchi (normalmente legati alle torri campanarie) ridesta. Quasi che la forma *liederistica* avesse favorito la riconduzione dell'attesa all'armonia dell'istante elevato a evento profetico; ricondotto, al di là di ogni dialettica tra passato e presente (ovvero oltre ogni misura temporale), a una sorta di eternità, al margine della frontiera ove la morte e la vita non esistono più come momenti contrapposti ma come stati liminari in definitiva equipollenti. Torre senza rintocchi, quella di questa composizione, e ore senza orologio, mondo senza presenze, ove si eccettui quella (nel III movimento) di un uomo penso in una tarda sera. Che riattiva nella memoria un'analoga apparizione nella *Temporada I* di *Sotto specie umana*, là dove per «lungi tratti» si era affiancato all'io (sopravanzandolo, respirandogli a fianco) «l'uomo soprapensiero», «seminascosto dalla tarda luce»<sup>49</sup> che, «ospite / clandestino», o messaggero o profeta<sup>50</sup>, o forse «no, nell'ombra della sera / un'ombra transitoria»<sup>51</sup>, aveva

<sup>46</sup> Cfr. L. Sampaoli, *Dove il sei suona*, in Luzi – Sampaoli, *Le arti amanti. Invenzione a due voci*, p. 17.

<sup>47</sup> Per usare due bei sintagmi di Sampaoli (*ibidem*, p. 18).

<sup>48</sup> Si tratterebbe, con le necessarie competenze, di fare delle verifiche specifiche.

<sup>49</sup> «*Ci segue, ci sopravanza*» (SU).

<sup>50</sup> «*Si fece sera, si strinse*» (SU).

<sup>51</sup> *Ibidem*.

fatto pensare al racconto di Emmaus e al pane, a delle «mani che lo frangono» nella «semioscurità della taverna»<sup>52</sup>.

3. Già Stefano Verdino, nel prezioso apparato critico al «Meridiano» Luzi<sup>53</sup>, ha segnalato per *Torre delle ore*, a parte qualche corrispondenza interna forse meno significativa, due casi clamorosi di intertestualità, rinviando all'*incipit* del *Sogno* leopardiano («Era il mattino, e tra le chiuse imposte / per lo balcone insinuava il sole / nella mia cieca stanza il primo albore») e alla montaliana *Quasi una fantasia* («Raggiorna, lo presento / da un albore di frusto / argento alle pareti; / lista un barlume le finestre chiuse. / Torna l'avvenimento / del sole [...]»). I rilievi non sono di poco conto, non solo per la ricorrenza del poeta degli *Ossi*, ma anche per quella leopardiana. Che, su memoria della celebre torre di Recanati, ci verrebbe voglia di estendere allo stesso titolo del pezzo; sottolineando *a latere* anche l'utilizzazione di un *vago* (III, 5), oltre alla ricorrente presenza della luna (IV). Per non parlare dell'attenzione indotta dal «chiaro» e dall'«alone sui monti», dal «trepidare», «vibrare delle immagini», che sono fenomeni tipicamente leopardiani (così era già avvenuto nel *Battesimo dei nostri frammenti*, con ineludibile riferimento alla festività)<sup>54</sup>, o della significativa mescolanza di linguaggio comune e di stile alto che è caratteristica del Leopardi dei *Canti* come di questo Luzi che si misura con i *lieder*. Solo che il nostro poeta ha come coperto il negativo leopardiano di un ottimismo pregiudiziale<sup>55</sup>, elevando tutto quanto è umano (almeno in questo testo), con il dargli una patina di antichità (i paesi, i borghi di Luzi), a uno *status* divino. Quanto a Montale, a parte l'*argento* (di cui due occorrenze negli *Ossi*), sarà forse *a fortiori*, per l'intensità del colore, da ricordare l'*azzurro* o (questa volta nella *Buferà*, sia pure in accezione diversa) l'entrare/procedere della luna («entra la luna»)<sup>56</sup>. Ma – ritornando un attimo indietro – anche la *lucentezza* ungarettiana, o lo *smagliarsi* della «rete di sole» di *Acque e terre*<sup>57</sup>, che è praticamente un *hapax* in Quasimodo.

<sup>52</sup> «*Ci segue, ci sopravanza*» (SU).

<sup>53</sup> M. Luzi, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di S. Verdino, Milano, Mondadori, 1998 (I Meridiani), a cui si fa riferimento anche per la citazione e la siglatura dei testi fino al '98.

<sup>54</sup> Cfr. «*Prima di primavera, ma poco*» (BNF).

<sup>55</sup> Rovescio così la formula di «pessimismo pregiudiziale» utilizzata da Luzi per parlare di Leopardi.

<sup>56</sup> *Nel sonno* (nella montaliana *Buferà*), v. 11.

<sup>57</sup> Cfr., in quella raccolta quasimodiana, *Vicolo*.

Eppure, se ci si tiene ai margini della straordinaria ‘con-creazione’ di musica e poesia rappresentata da *Torre delle ore*<sup>58</sup> sulla quale Sampaoli ha scritto pagine acutissime, assai bene inquadrare, specie nella prima parte, generale, che ripercorre il legame musaico, dal saggio di Laura Silvia Battaglia (al punto che finiamo per trovarci davanti ad uno dei testi più intelligentemente studiati e capillarmente indagati della produzione luziana), quanto resta forse ancora almeno parzialmente da fare è ricostruire un tessuto di corrispondenze con la stagione meno ideologicamente marcata del nostro poeta, a provare la persistenza di alcuni segni tematici, cromatici e vocali. Cominciando proprio dal «diafano argento» che fa la sua apparizione nell’ultima strofa di *Serenata in Piazza d’Azeglio* (nella *Barca*), dal «vano delle porte» di *Toccata* (B), dal «biancore notturno» e dalle ore che «passano senz’orme» del *Canto notturno per le ragazze fiorentine* (B), dall’amore «acuminato» di *Natura* (B), dalla torre che «profonda rompe l’ora sopra i folti fieni (...) nei cortili / in ombra» (*All’autunno*, AN) e da quella che «dai profondi borghi alta (...) suona» nel *Cimitero delle fanciulle* (AN). Anche per verificare come *Torre delle ore* (con la sua totale assenza di una storia interna che non sia quella del compiersi rituale del tempo nel creato) rovesci in salita, puntando a un ontologico compimento («Ascende al suo reale», IV), quel processo che nella *Barca* era stato di rivelazione graduale (si pensi a «L’aereo lume scende»; «Dagli alberi discendono le estati» delle *Fanciulle di S. Niccolò*; a «Scendono primavere eteree» nell’omonima lirica della *Barca*); come la sua luna non conosca gli impedimenti che in *Avvento notturno* (*Città lombarda*) avevano reso necessario il suo districarsi «dai vetrici», facendola sospingere dal vento («il vento inesauribile ritorna / a spingere la luna»: da *Continuità*, in *Un brindisi*). Come soprattutto il suo percorso proceda inesorabile verso la chiarezza opacata dell’alba e di una notte che, diversamente da quella di *Las animas* («La notte è qui, la notte si propaga, / tende tra i monti il suo vibrio di ragna», OV), non sperimenterà più il buio. E neppure forse la «conoscenza per ardore»<sup>59</sup>, visto che tutto, dopo essere stato raggiunto una volta, torna inesorabilmente.

<sup>58</sup> Per un nostro percorso, che inserisce questo testo nel rapporto novecentesco tra poesia e musica, sia consentito il rimando ad A. Dolfi, *Musica in poesia e notturni in musica da Leopardi alla terza generazione*, in *Parnasse et Paradis. L’Écriture et la Musique, Actes du colloque international. Saint-Denis, Université Paris 8 – Paris, Institut National d’Histoire de l’Art, 14-16 Mai 2009*, sous la direction de C. Faverzani, numero monografico di «Travaux et documents», XVII (2010), 46, pp. 55-78.

<sup>59</sup> *Las animas* (OV).



4. Giustamente Luciano Sampaoli, parlando di *Torre delle ore*, ha sottolineato l'importanza del «movimento del guardare», un guardare per vedere di più, per vedere quel che non si vede<sup>60</sup>. In effetti niente altro rimane da fare a chi, nella saturazione dello spazio, in un tremolio solidificato in stupore, assiste al «tramutamento / per grazia di tutto l'universo»<sup>61</sup> e al suo periodico, continuo capovolgere in ossimorici contrari<sup>62</sup>. Visto che giorno e notte arrivano e si presentano da soli, anche senza la preghiera, necessaria all'avvento, in *Sotto specie umana*<sup>63</sup>. Qui l'«ispirazione monocorde»<sup>64</sup>, la misura, la compattezza di tutto quanto non è narrativo<sup>65</sup>, sopprimono il tempo caduco dell'esistenza, lasciando spazio solo a quello ciclico, mitico – dunque paradossalmente immobile – della durata. L'«avvenire e l'essere» di cui aveva parlato, in *Dal fondo delle campagne*, la *Prima notte di primavera*, e che era stato riecheggiato nelle continue oscillazioni di quella raccolta (dominata dal *tra*)<sup>66</sup>, sono infine uniti in un movimento senza aria, senza vento, che si ripete, calmo, con regolare cadenza, all'infinito. Ma che, proprio perché *ad infinitum*, non si può dantescaamente significare per *verba*, esaurendosi la lingua nella tautologica ripetizione di un irraggiungibile *come*, da incompleto presagio di approssimazione entrato «nel suo nome» – anch'egli, parte com'è della lingua – sospinto, al pari di tutto, al suo compimento di sospesa identificazione<sup>67</sup>.

<sup>60</sup> Sampaoli, *Dove il sei suona*, p. 18.

<sup>61</sup> «Notte. Lo disorientò» (SU).

<sup>62</sup> Molto pertinente l'osservazione di Sampaoli sui «segni notturni» presenti nell'alba che si alternano invece al contrario nella sera e nella notte (Sampaoli, *Dove il sei suona*, p. 19), una volta detto che l'ossimoro è una costante della poesia di Luzi, e per certi versi della poesia ermetica *tout court* (in proposito si veda A. Dolfi, *Per una grammatica e semantica dell'immaginario*, in «L'amore aiuta a vivere, a durare». Bigongiari, Luzi e Parronchi cent'anni dopo [1914-2014], a cura di P. Baioni – G. Baroni, numero monografico di «Rivista di letteratura italiana», XXXII, 2014, 3, di prossima uscita).

<sup>63</sup> Cfr. «Pregò, oh vieni giorno» (SU).

<sup>64</sup> Sampaoli, *Dove il sei suona*, p. 15.

<sup>65</sup> Che ricorda a Sampaoli «un certo clima già respirato, una certa musicalità già udita» (*ibidem*, p. 16), legato al ritmo, alle immagini della *Barca*, di *Avvento notturno*, al «primo modo luziano, librato e assoluto, di tendere le immagini e di lasciarle irrisolte» (*ibidem*, p. 17).

<sup>66</sup> Basti citare una lirica esemplare da questo punto di vista come *Erba* (in *Dal fondo delle campagne*).

<sup>67</sup> Un compimento a cui si arriva, come d'abitudine, seguendo il percorso di un'incantevole metamorfosi, qui però come bloccata in un'immobilità che tutto condensa.

