

La teoria poetica di Mario Luzi

Martino Rabaioli

University of North Carolina at Chapel Hill, USA

Abstract

Questo lavoro intende esplorare da un punto di vista tematico l'universo della riflessione teorica di Mario Luzi. Il presupposto che ha guidato lo studio è stata la convinzione che il poeta nella sua esperienza creativa aiuta a forgiare le categorie di cui la teoria letteraria ha bisogno al fine di svolgere il suo compito, ossia l'analisi dell'opera d'arte, della sua origine e natura. Con l'ausilio di alcuni contributi più formalmente filosofici si è voluto mostrare la profonda coerenza interna del pensiero luziano, il quale, pur esulando dalla sistematicità propria della disciplina filosofica, nondimeno offre elementi di significativa originalità, autorevolmente in grado di aumentare e rafforzare la nostra conoscenza della natura dell'opera letteraria.

Parole chiave

Luzi, poesia, teoria, letteratura, esperienza

Contatti

martinor@live.unc.edu

L'originalità della saggistica di Mario Luzi consiste principalmente nella forte componente di concreta esperienza personale che l'autore mutua dal terreno fertilissimo della sua attività di poeta. La saggistica luziana, infatti, costituisce un contributo assai potente alla delineazione di alcuni tratti essenziali della natura dell'opera d'arte letteraria e dell'attività del poeta. Il metodo luziano consiste, fondamentalmente, nel sorprendere in azione e nell'analizzare con lucidità e precisione i meccanismi più profondi e nascosti della dinamica creativa, facendone le linee guida di una teoria letteraria fedele al vigore e alla vitalità del momento sorgivo dell'opera letteraria. In questo modo, Luzi riesce a costruire un pensiero che, benché non aspiri (e ne metteremo in luce le ragioni) alla sistematicità propria della filosofia, mostra nondimeno coerenza e chiarezza, nel tentativo di seguire le direzioni che l'esperienza apre. Lo scopo di questo lavoro sarà proprio quello di illustrare il percorso che Luzi compie circa la natura dell'opera poetica, mostrando come l'autore sia in grado di passare disinvoltamente dalla dimensione più personale a quella universale della creazione poetica. Inoltre, si cercherà di suffragare quanto verrà messo in luce con il contributo della riflessione più formalmente filosofica, così da sostanziare ulteriormente il percorso del poeta, che sarà ricostruito da un punto di vista prettamente tematico, lasciando a studi successivi l'oneroso compito di illuminare queste tappe della riflessione luziana attraverso la luce della sua produzione più strettamente poetica.

Per iniziare a delineare il ricco ed interessante itinerario teorico luziano, considererò come primo passo un testo pubblicato nel 1974, in cui l'autore affronta in modo esplicito e diretto l'argomento della creazione poetica. Il saggio si intitola "La creazione poetica?" e appare nella raccolta di scritti intitolata *Vicissitudine e forma*. L'autore esordisce con queste parole:

Bisognerà dunque in primo luogo provvedere a una affermazione urgente: che la poesia esiste, cioè che la facoltà poetica è una facoltà reale e non congetturale con tutto ciò che ne consegue in fatto di scrittura, di lettura e di possibile ricezione. Certo essa non può fare a meno di essere mediata dalla cultura di chi la esercita e di chi se ne ritiene destinatario, ma questo non deve mettere in dubbio la sua realtà elementare. (32)

Da poeta, dunque, Luzi ci rassicura sul fatto che la «facoltà poetica» ha un suo statuto reale, che agisce con particolari dinamiche individuabili. Sarà proprio intento delle pagine che seguono metterle in luce così come Luzi le analizza.

Intanto, l'autore spiega che cosa la creazione poetica *non* sia, cioè le riduzioni cui il concetto è stato sottoposto:

La parola [«creazione»] continua ad essere usata, ma in un significato molto ridotto, poco più che un termine retorico per designare il processo che dà coesione all'opera letteraria o, addirittura, come banale sinonimo del lavoro artistico in genere. Il destino della parola «creazione» è eloquente. [...] essa ha trovato posto nel repertorio meno compromettente delle locuzioni interne alla pratica letteraria, nel territorio ben circoscritto dell'analisi dove conta ciò che è materialmente significato e comunque sta sotto i nostri occhi come organismo verbale da decifrare. (33)

La creazione poetica, insomma, è stata sostanzialmente ridotta o a un significato generico, un po' astratto, «un termine retorico», o alla modalità delle forme di concretizzazione dell'opera stessa (definita come il semplice «organismo verbale»).

Per questo motivo, Luzi si domanda: «Si può ancora senza tronfiezza parlare di creazione poetica? E sapendo quel che si dice, cioè in un senso che corrisponda al valore della parola?» (33). È da questa domanda che parte l'affascinante itinerario luziano, il cui nucleo – è bene anticipare – si identifica con il concetto di *metamorfosi*. Il primo elemento che il poeta evidenzia è la differenziazione dei concetti di *creazione artistica* e di ciò che è «replica passibile solo di variazione» (33). In modo più preciso Luzi domanda: «c'è un margine di creatività *reale*, non illusoria e tanto meno antagonistica *nel mondo?*» (33; corsivi miei). Luzi, dunque, amplia l'orizzonte della discussione. Suggestisce che per comprendere la natura della creazione poetica occorre muoversi da ciò che è solo circostanziale (le varie concretizzazioni storiche della creatività poetica), alla dimensione più ricca e vasta della creazione universale.¹ Sostiene l'autore:

Il lavoro umano, la storia, al pari del travaglio di tutte le altre specie, non sarebbero che opere e strumenti di questo evolversi universale il cui destino rimane ancor più misterioso per chi ha bisogno di porsi il problema del fine. [...] Il lavoro poetico, come ogni altro lavoro, è dentro a questo processo: solo è più attento degli altri a registrarne gli acquisti e le perdite con la memoria e la speranza di cui appunto il poeta è depositario. (34)

Deriva da questo la sua definizione di creazione poetica:

Per creazione poetica dovremmo allora intendere quella capacità che la poesia ritrova nei suoi alti momenti di appropriarsi quel moto o forse di esserne profondamente conquistata

¹ Vediamo già in atto, dunque, nella riflessione del poeta, quel passaggio da una domanda riguardante il suo proprio lavoro di poeta – domanda che può rimanere nell'ambito di una disciplina e quindi avere un interesse parziale – a considerazioni di natura universale.

mentre per sublimazione linguistica lo rende perspicuo, ne misura con metro alternativo e simultaneo la doppia caduta di morte e di nascita, di piacere e di dolore. (34)

Se consideriamo che, secondo Luzi, la legge della natura «non è la morte ma la metamorfosi» (34), si capisce cosa l'autore intenda con le succitate parole. Infatti, il problema dell'arte non è tanto quello di «erigere un monumento di parole più vere del vero e sottratte alla sorte comune del linguaggio umano» (34), che Luzi indica come «presunzione di indelebilità» (34). L'ambito della poesia va assai al di là di questo. Essa, infatti, ha a che fare con le leggi stesse del mondo. Con le parole di Luzi, essa «giace [...] con estrema confidenza sul fondo del suo elemento che è proprio il divenire, la trasformazione, la vita» (34).²

In *Il silenzio, la voce*, Luzi propone un'importante chiarificazione: «Il mutamento, la metamorfosi: questo è stato e resta il tema dei temi della mia poesia [...]. Mai però ho sentito questo tema come sola commemorazione elegiaca di ciò che si perde» (5). Certamente – ammette il poeta – «il sentimento della perdita non manca, è anzi drammatico» (5), ma l'autore – come afferma in un'intervista del 1991 – è attento a porre l'enfasi su un altro elemento. Egli, infatti, sostiene che il processo di metamorfosi «va attuandosi, non va commemorandosi o rimpiangendo il suo momento iniziale, va facendosi» (Grimaldi 20). Mi sembra suggestiva questa esplicitazione dell'origine della poesia poiché l'autore sottolinea la necessità che il poeta non si distacchi da ciò che lo circonda, che lo ferisce o interroga. Anzi, Luzi arriva a coinvolgere la legge stessa del divenire della realtà e vi inserisce la poesia, come strumento di penetrazione al fondo e di conoscenza. Questa dimensione metafisica, ontologica è tanto essenziale per fondare il momento sorgivo della poesia che l'autore afferma: «Sì, la poesia è il reale [...] ma il reale che dal profondo della realtà trova la voce giusta per enunciarsi» (Luzi, *Vicissitudine e forma* 35).

La riflessione filosofica di stampo fenomenologico circa l'opera d'arte ratifica e sistematizza quanto affermato finora. Nel suo saggio *Verso l'originario*, infatti, Mikel Dufrenne sostiene che quest'ultima

realizza per noi il divenire della Natura e ci riporta al momento in cui siamo associati a questo divenire, a questa conoscenza in cui noi nasciamo perché nasca un mondo. Ma c'è di più: accade che questo diventar-mondo della Natura ci sia mostrato dall'arte: l'oggetto di cui la nostra percezione rivive la genesi illustra la genesi del mondo. (14; corsivi dell'originale)

Dopo aver affermato elencato e descritto le varie esperienze che ci risvegliano il sentimento dell'originario (come il mito o la nascita o l'infanzia), Dufrenne afferma che è possibile «restare nella prossimità dell'originario [...] tutte le volte che ci abbandoniamo alla percezione: cioè, sempre» (9), ma in particolare «sono [...] i momenti culminanti della percezione a riportarci verso l'originario: i momenti dell'esperienza estetica» (10). È dunque nell'opera d'arte che l'originario, il fondo, «il divenire della Natura» possono essere percepiti al massimo grado. Il filosofo spiega più precisamente la dinamica della percezione con queste parole:

² E prosegue con queste parole a specificare la sua posizione: «Il massimo di potere creativo che possiamo immaginare concesso alla poesia è, dunque, di entrare nel vivo del processo inesauribile della creazione *in toto* captandone il ritmo di distruzione e di origine, facendone il suo stesso respiro. Nel momento poetico agiscono allo stato di massima intensità le forze che dispongono dell'universo [...]».

La percezione, infatti, ci mette al mondo in quanto noi siamo del mondo [...]. I sensi non sono anzitutto strumenti a disposizione di una coscienza sovrana che potrebbe renderli più acuti e utilizzarli a suo piacimento, soggetto di fronte all'oggetto: essi sono quel luogo estremo della carne in cui la carne del mondo diviene sensibile nel tempo stesso in cui viene sentita. In questa strana alleanza, o piuttosto in questa lega che costituisce la carne, soggetto e oggetto non sono ancora separati; il sensibile è insieme sentito e senziente, l'occhio è luce così come la luce è occhio, il mondo si raccoglie in una coscienza che è corpo per apparire come mondo. L'originario è lì: è questo fondo [...] a diventare mondo grazie a questo movimento di ripiegamento o d'inversione che produce nel contempo il sentito e il senziente: doppia nascita simultanea che si attua nella presenza, che è la presenza stessa al di qua di ogni rappresentazione. (10)³

È l'opera d'arte, dunque, che potenzia la dinamica della percezione, fino a mettere il fruitore in contatto con la *metamorfosi* – tornando al lessico luziano. Se «l'originario è questo disvelamento del sensibile, che è sensibile unicamente a una coscienza – o ad un corpo: è la stessa cosa – anch'essa originaria» (15), ossia, la coscienza, nella riflessione Luzi, del poeta nel momento in cui opera *qua* poeta.

Gli aspetti del percorso luziano finora esplorati sono ulteriormente corroborati dalla trattazione da parte del poeta dell'elemento centrale della poetica. Riassumendo in una frase quanto affermato fino a questo punto, per Luzi l'origine della poesia dipende dallo «stato più o meno profondo di immedesimazione con il processo della vita» (*Vicissitudine e forma* 36).⁴ L'autore apre la sua trattazione dell'aspetto della poetica così:⁵

In genere ciò che mi disturba nelle proposizioni di poetica è il fatto che esse sono imposte sulla faccia esterna del fenomeno come press'a poco un progetto calcolato sugli effetti e non riferito alle cause. [...] Tutte queste scelte e opzioni [vedi la nota 5] servono forse ad apprestare strumenti operativi utili, ma *dicono poco sulla natura dell'attività poetica* nei riguardi della quale si rivelano in definitiva per quel che sono e cioè comportamenti riduttivi e, sia pure, funzionali. (36; corsivi miei)

³ È opportuno a questo punto mettere in luce una distanza che mi sembra intercorrere fra Dufrenne e Luzi, almeno per quanto riguarda le linee del pensiero illustrato dal filosofo in questo saggio. La riflessione di quest'ultimo, infatti, prosegue sostenendo che alla «presenza ingenua al mondo» (11), di cui l'arte può essere mezzo facilitatore, si oppone il naufragio di questa stessa esperienza nel momento in cui i sensi entrano «al servizio dell'intelletto, che si è formato nella repressione del sensibile» (11), e questa è conseguenza dell'educazione ai codici della cultura e della società («l'ambiente sociale», «l'ideologia dominante»; 11). Da questo punto di vista, dunque, l'arte diviene un mezzo di liberazione da questa violenza, attraverso la «violenza stessa della Natura» (13). In definitiva, può arrivare a crearsi un'opposizione fra esperienza della Natura e razionalità. Anche in Luzi (e lo si tratterà più avanti), può avvenire questa opposizione nella vita dell'uomo, nel momento in cui la ragione sia ridotta a razionalismo. In questo modo l'ideologia dominante diviene disumana, tagliando fuori alcune dimensioni dell'uomo, come, per esempio, quelle che mettono autenticamente in contatto con la poesia. Ma quello in cui Luzi si differenzia da Dufrenne è in quella sfumatura di spontaneismo, vitalismo che nel pensiero del poeta non è mai presente, per il fatto che vitalismo e intellettualismo sono considerati da Luzi come due concezioni parimenti riduttive dell'uomo. Di certo comunque questo filosofo ci è stato utile per mettere a fuoco ciò che Luzi intende parlando di processo di trasformazione della creazione.

⁴ Luzi parla anche di «stato primario» (35), «stato elementare» (36).

⁵ Come esempi Luzi parla della poetica classicista, di quella simbolista e della poetica dell'oggettività (*Vicissitudine e forma* 35).

Certo, la poetica non è un aspetto da trascurare, in quanto, per dirla con Luzi stesso, «le opere di poesia [...] si sono cristallizzate in quei luoghi linguistici che a noi sembrano determinanti per la loro vitalità» (36). D'altro canto l'autore sottolinea con forza che basare il tentativo di conoscere l'origine prima di quelle stesse opere su questo solo piano lascia «impregiudicato il quesito sulla loro vera origine che è in sostanza anche il quesito sulla loro giustificazione profonda, il perché della loro inesplicabile autorità» (36). La questione per Luzi va molto più in profondità e può essere introdotta in questo modo:

Dicendo questo, è chiaro, non intendo pigliare al laccio le nuvole. Non parlo infatti di uno stato potenziale o platonico, ma di *un fondamentale movente* che è già, è anzi il primo e più radicale principio di azione. Uno stato poetico anteriore alla parola, se non è assurdo, è perlomeno chimerico. (36; corsivi miei)

In altre parole, Luzi precisa, non si deve pensare che l'aspetto della poetica (della concretizzazione storica) sia solo il portato storico-culturale di qualcosa che è già formato, e di cui il poeta è solo passivo tramite. Anzi, la personalità e l'attività dell'autore sono passi fondamentali per arrivare al testo, così come noi lo sperimentiamo nella fruizione. L'enfasi di Luzi cade sul fatto che, per illuminare la sorgente del fenomeno poetico, è necessaria la messa in gioco di una dimensione sostanziale, che decide misteriosamente della nascita del fenomeno poetico nell'io del poeta. Luzi stesso precisa questo concetto, definendolo come «la realtà che trasmuta di fenomeno in fenomeno manifestandosi in questo come legge consustanziata del mondo» (38). Ciò che, dunque, è necessario tenere in ferma considerazione è l'esistenza, l'azione di una 'legge' che guida la creazione della realtà istante per istante: legge di cui Luzi non spiega ancora la natura, ma di cui mette in luce l'esistenza, che si intuisce nel movimento di divenire cui sempre assistiamo. Per fornire un'ulteriore chiarificazione, leggiamo quanto afferma Antonio Pavan circa questa dimensione, questo 'livello', contribuendo anche a sollevarlo dal rischio di una interpretazione misticheggiante, magica o irrazionalista:

Ebbene, il dono di poesia mette da sempre in comunicazione con la sinergia del profondo vitale: vive nel suo orizzonte e da esso trae e fa sorgere le sue parole. È qui che le cose risuonano nel loro primo manifestarsi, ancora tutte indivisamente adunate in quella loro polisemia senza confini che le fa significative all'infinito, oltre se stesse; ed è appunto qui, nella indifferenziazione di questo loro primo «annunciarsi», fresche ancora di tutte le armoniche di un incontro che coinvolge tutta l'anima, che le sorprende il creativo a sussurrare e suggerire sensi e cammini che vanno verso l'interno, l'essere stesso, la fonte, prima che vengano risucchiate e frastagliate sui molteplici piani che ne fissano i vari sensi particolari. E il suo lavoro – ecco lo specifico della creazione artistica – prolunga fin dentro all'opera e al prodotto della sua arte, l'unità vitale di questo vissuto originario. (6-7)

All'origine del fenomeno poetico sta, dunque, un'originale apertura, che dispone il poeta ad una dinamica di ricezione del reale in grado di mettersi in ascolto del «primo manifestarsi» delle cose. Anche Massimo Cacciari, in uno scritto sulla raccolta poetica di Luzi *Fondamenti invisibili*, contribuisce a chiarire questo punto:

La dizione «riprende» la parola via dalle sue infinite distrazioni e la riporta al suo fondo, o, meglio, alla sua *in-fondatezza*, poiché, appunto, quel fondo non è luogo o tempo determinati, ma sorgività, apertura. Se vi è parola non «distratta» nella poesia italiana attuale è questa di Luzi. [...] Tutto è sollecitato verso quel fondo; tutto ad-tende «quello

spirito», «quel fuoco» che consuma il semplice senso della lettera. La *dizione* poetica, allora, si presenta, *avviene*, come quel dire che arrischia la parola al suo fondo, che *non* è fondamento, sostanza, quiete, risposta, soluzione – ma l'evento stesso, irrapresentabile, del suo sorgere. (21; corsivi dell'originale)

Come anche Dufrenne mette chiaramente in luce nel suo saggio, così i due autori appena citati sottolineano con chiarezza in che cosa consista la vera potenza conoscitiva della poesia. Essa scopre, al contempo trapassa la parola verso il suo fondo (originario, nel vocabolario di Dufrenne, legge della metamorfosi, nel vocabolario luziano) e la riattiva all'interno di un dinamismo rivitalizzante, in grado di inserirla nuovamente nel flusso che la rende quasi specchi dell'esperienza dell'io. In un'intervista del 1991, leggiamo queste parole che riassumono quanto abbiamo cercato di dire fino a questo punto:

D: *La parola per essere creazione...*

R: Deve liberarsi della sua cifra, della sua convenzionalità, deve riflettere e rispecchiare e manifestare qualcosa di profondo nella natura dell'uomo, talmente profondo che si confonde con il naturale, con il naturale in senso pieno.

D: *Non pensa che la poesia sia già creata e non sia il poeta a crearla?*

R: Sì, ma anche se esiste, esiste come tutto è già esistito. Però quando diventa vera, attuata? Quando si presta a questo contatto con il primario, con ciò che è fondamentale nell'uomo. Se non diventa semplicemente convenzione letteraria, tradizione e citazione. Sì è chiaro che ogni cosa genera la sua storia, la storia di se stessa. [...] Però quando è che la storia della poesia diventa poesia vera, poesia attuale, poesia efficiente? È quando ritrova questo legame primario con l'umano. (Grimaldi 21-22)

Per Luzi, dunque, «il naturale in senso pieno» e il «qualcosa di profondo nella natura dell'uomo» sono come le due facce della stessa medaglia: il momento sorgivo della poesia coincide con il punto di contatto tra io e realtà, quel punto di contatto in cui l'io entra, o cerca di entrare, profondamente nel movimento della realtà, volendo scoprirne il volto intimo. Di nuovo è possibile ricollegare queste parole a quanto i tre filosofi sopracitati hanno messo in luce in modo così cristallino: la poesia ci riconnette con un tessuto di significati e esperienze che, altrimenti, nella convenzionalità del linguaggio quotidiano, andrebbe perduta. È per questo motivo che il rapporto con la poesia (sia per il poeta stesso che per il fruitore) diviene fondamentale ai fini di una più completa comprensione della natura dell'io e della sua relazione con il reale.

A questo punto, occorre compiere un nuovo passo avanti. Essenziale nella riflessione luziana che, come ormai è possibile riconoscere, cerca di renderci più perspicua «l'energia formativa» (Luzi, *Vero e verso* 196) della poesia, è la discussione del mito di Orfeo, contenuta nel saggio *Sulla poesia: Sais e i suoi discepoli*, pubblicato per la prima volta nella raccolta *Vero e Verso* del 2002. L'autore spiega l'importanza fondamentale di questo mito per la comprensione della natura della poesia. Benchè si tratti, appunto, di un mito il poeta riesce a metterne in luce aspetti che risultano ancora attuali per il nostro corretto approccio alla poesia (e alla letteratura in generale). L'autore scrive che è

la fascinazione di Orfeo, la potenza del suo canto che trascina ogni essere vivente, non solo gli uomini, ma anche altre presenze terrestri, vegetali, animali, e ristabilisce una sorta di unanimità dov'era invece distinzione e discordia, *riunifica l'anima del mondo*, la divisa e frammentata anima del mondo: ecco, questo è il primo aspetto di Orfeo, il potere di richiamare tutti a questa unità. (196; corsivi miei)

Da questo, secondo il poeta, deriva alla poesia una fondamentale caratteristica:

Qualunque vera e motivata poesia tende a ricostruire un universo perduto: anche se non lo sa, fa questo; e si tende e si modella a questa aspirazione, a quel fine per la maggior parte delle volte inconscio. Le immagini e il ritmo, e la metrica, il verso collaborano alla costituzione di un ordine che riflette il misterioso ordine perduto e percepito come mancante; in ogni poesia c'è questo senso di vacanza [...]. E ricostruisce un accordo, reintegra chi l'ascolta o chi la legge, la poesia, non meno che chi la scrive, in una remota armonia preesistente e armonizza l'animo in un ritmo profondo della vita transpersonale, che non è più la vita di un individuo, ma la vita di quell'individuo in quanto inserita nella vita del mondo, dell'universo. (197)

Dunque, secondo l'autore, centrale per comprendere la poesia è la tensione all'unità. Unità che, però come Luzi stesso sottolinea, ha simultaneamente due volti: mentre il poeta si accorda a un ritmo che lo precede, aiuta chi legge ad accordarsi ad esso anch'egli e a partecipare dell'intensità di esperienza che il poeta sperimenta e di cui si fa portatore. Come si vede, Luzi ripete con altre parole quanto già è stato messo in luce in precedenza. D'altronde, applicando quei concetti al mito di Orfeo, egli riesce a riattualizzarlo e, al contempo, renderlo immagine in grado di spiegare perfettamente ciò che ogni lettore di poesia sperimenta: la spinta verso «un ordine che riflette il misterioso ordine perduto e percepito come mancante».

L'analisi luziana del mito di Orfeo, d'altronde, non si ferma qui, ma prosegue enucleando un altro importante aspetto. L'autore lo introduce nel saggio *Glaucopide, Poesia e oceani* (anch'esso pubblicato nel 2002 in *Vero e verso*):

La mitica poesia delle origini ha per tema il mito della nascita e dei grandi eventi che determinarono la vita dell'universo. Dicono altri poeti che il canto di Orfeo evocasse divinamente le cosmogonie. I poemi orfici che per frammenti ci sono pervenuti confermano quella persistenza del tema nei discepoli e nei seguaci iniziati alla poesia e alla conoscenza del primo cantore. Poesia e conoscenza non avevano sorti distinte, l'unità del sapere umano si riassumeva in testi nei quali era inopportuno ogni discernimento di genere o di specificità che poi si sarebbero separatamente affermati. (230)

La poesia, quindi, aveva come scopo la conoscenza. Il mito di Orfeo, afferma Luzi, mostra che la natura della poesia era quella, originalmente, di un mezzo di conoscenza, secondo un concetto di unità del sapere precedente sia alla filosofia che alla scienza. Luzi, infatti, riflette ampiamente su quali siano i rapporti fra la poesia, da un a parte, e la filosofia e la scienza, dall'altra. Nel suo saggio *Una fedeltà contrastata* (1989), Luzi affronta il suo rapporto con la filosofia partendo dalle speciali caratteristiche secondo lui incarnate dal pensiero presocratico. Luzi afferma: «Anche la mia nuova lettura dei presocratici si riempì di fervore perché trovava esaudite le aspirazioni ad un pensiero che si riconosce dicendo e da una parola che cattura il pensiero: erano stati loro del resto la prima causa del mio amore e sogno filosofico» (115).

Luzi definisce questo tipo di riflessione come «filosofia primaria e vivente (cioè desunta e ispirata dall'esperienza sia quotidiana e attiva, sia contemplativa del mondo)» (113). L'obbiettivo dell'autore in questo saggio è quello di richiamare il metodo di una riflessione sistematica all'impegno di «esperire il mondo e analizzare l'esperienza; non alla ricerca di felicità impossibili o di appagamenti presunti ma di consapevolezza ulteriore, ardita quanto impietosa» (112). Per questo, afferma Luzi, il poeta decide di abbracciare la grande letteratura (e cita Joyce, Mann, Proust e Musil). Ciò che l'autore cercava era la ca-

pacità di dare «quel che non i filosofi dell'attualismo né quelli dello spiritualismo mi potevano dare, e cioè la misura inquieta e profonda, dell'evento umano in corso [...]» (113). Ecco, dunque, la ragione della profonda fascinazione di Luzi per i presocratici: ciò che l'autore riscontrava in essi era ciò che auspicava per la poesia e la filosofia, ossia che entrambe riprendessero «la strada che già fu comune, dell'invenzione e dell'accrescimento dell'uomo» (116). Dunque, ciò che Luzi non vuole abbracciare è una filosofia per cui l'uomo sia «formalizzato nei suoi attributi come un'entità definita e costante» (114), piuttosto che guardato nella concretezza della sua esperienza esistenziale. Proprio questo è il compito che egli ascrive all'arte, che definisce come un «filosofare non programmato né indotto ma libero ed effettivo» (115).

Di nuovo, a questo punto, introdurre un riferimento di ambito filosofico può risultare utile a elucidare ulteriormente il pensiero luziano. Infatti, in modo molto simile Maria Zambrano, nel suo *Filosofia e poesia*, tratta della parentela di filosofia e poesia ed esplora più da vicino la frattura tra le due discipline. La trattazione della pensatrice si concentra sull'operazione compiuta da Platone nel dialogo *La Repubblica*. La Zambrano ascrive a questo momento della riflessione di Platone l'origine della separazione fra poesia e filosofia:

È nella *Repubblica*, che Platone formula la sua condanna esplicitamente e con asprezza [...]. È nella *Repubblica*, lì dove si stabiliscono le basi della società perfetta e queste basi si risolvono in una: giustizia. La poesia, dunque, va contro la giustizia. E va contro la giustizia, la poesia, perché va contro la verità [...]. Nulla è giusto, se non in riferimento al tutto. Ma il tutto platonico non è l'integrazione dei contrari, meno che mai l'integrazione dell'essere col non-essere, bensì un tutto intorno a ciò che è. La giustizia, pur essendo armonia, è vendicativa, punitiva. Lega e raccoglie la disparità intorno all'unità. Afferma e nega, scinde. E tra le cose che nega vi è la poesia. Perché rappresenta la menzogna. (42-43)

Nel progetto filosofico di Platone, dunque, la poesia non può trovare posto, poiché, nota la Zambrano, se «l'idea dell'essere è determinante per il filosofo greco» (42), allora «la giustizia non è altro che il correlato dell'essere nella vita umana» (42). Ma perché la poesia, per Platone, «è la menzogna?» (43; corsivo dell'originale), poiché essa «finge, afferma quel che non è; trasforma e distrugge» (44). La poesia, cioè, si pone come forza alternativa alla filosofia. Secondo l'interpretazione di Platone proposta dalla pensatrice, infatti, la poesia non punta all'armonia dell'essere, ma, con un movimento contrario, ama e accoglie ciò che passa, il transeunte, le apparenze. Per la Zambrano la rilevanza di Platone sta precisamente nel fatto che fu il primo in cui la filosofia «abbandonò la superficie del mondo, la generosa immediatezza della vita, basando il proprio ulteriore e assoluto possesso su di una iniziale rinuncia» (32), e si tese verso «qualcosa di stabile, di talmente autentico, compatto e indipendente che è assoluto, che su nulla poggia, mentre tutto viene ad appoggiarsi su di esso» (33). Assai significativo risulta il fatto che l'autrice inserisca proprio a questo punto della sua trattazione un riferimento ai filosofi presocratici, richiamando assai da vicino i concetti luziani. Ella parla di Eraclito e di Anacreonte,⁶ met-

⁶ Di quest'ultimo pensatore l'autrice riporta questo brano, decisamente notevole ai fini della nostra trattazione: «A che serve imparare le regole e i sofismi dei retori? Che necessità ho io di inutilizzabili parole? Insegnami, prima di tutto a bere il dolce liquore di Bacco, insegnami a volare con Venere dalle trecce d'oro. Capelli bianchi coronano la mia testa. Dammi acqua, mesci il vino, assopisci la mia ragione, giovane adolescente. Presto avrò smesso di vivere e coprirai la mia testa con un velo. I morti non hanno desideri». L'autrice afferma di aver tratto il brano dalle *Anacreontee*.

tendo in luce il fatto che «se ci avviciniamo alla ragione e alla poesia degli inizi, all'epoca della loro splendida aurora greca, esse appaiono con ruoli rovesciati rispetto a come noi le immaginiamo» (47). L'autrice, procedendo in modo molto vicino alla riflessione di Luzi, ci descrive l'unità della poesia, che non è l'unità «assoluta, senza alcuna interferenza del molteplice» (36) – come la Zambrano definisce l'unità raggiunta dalla filosofia – ma è un'unità «sempre incompleta» (36; corsivi dell'originale), un'unità, cioè, che non punta tanto a costruire, partendo dal confronto con le cose, un sistema completo e conchiuso, ma che si immerge in profondità nelle cose, nel tentativo di carpire – e poi mostrare – il dinamismo che le fa sorgere, che le fa essere. Nella sua introduzione al testo di *Filosofia e poesia*, Pina de Luca assai acutamente spiega:

La ragione poetica è lo spazio dell'offrirsi gratuito e del riconoscente ricevere, e in questo è atto di assoluto materialismo perché condivisione dell'infinito creare della materia, partecipazione al suo flusso nel quale nessuna parte può sopravanzare l'altra. In ciò non vi è paraggiamento o annichilimento delle diversità ma l'instaurarsi della comunità [...] come interconnessione delle differenze ed insieme della loro fluidità [...]. Il poeta è colui che vive “perso tra le cose, attaccato alla carne, smarrito fra i sogni e dimentico di sé”, ma ciò non rimanda ad un emozionato quanto inconsapevole abbandono. Piuttosto è atto della coscienza nel quale il poeta, nell'estremo tendersi di questa, giunge a *toccare* e ad *essere toccato* dalle cose in un'*amorosa pratica*. (16-17; corsivi dell'originale)

La definizione di Pina de Luca di «amorosa pratica» consiste, nel percorso di Luzi, nella scoperta che l'autenticità, l'immediatezza coincidono proprio con l'immersione nella realtà, con «un'accettazione che è assoluto realismo, docile, osservante condivisione dell'intimo ritmo della materia» (17). Utilizzando le parole di Antonio Prete, si può ulteriormente spiegare l'allontanamento di Luzi dalla tensione «verso l'immediatezza o l'autenticità [...] verso quel lasciar-che-le-cose-siano, su cui può germinare il senso della terra» (69-70)

Infine, procedendo oltre nella riflessione luziana, incontriamo un terzo importante aspetto legato al mito di Orfeo. Abbiamo trattato finora dell'unità originaria di conoscenza poetica e filosofica. Ora Luzi trae dal mito orfico l'idea dell'unità originaria anche di poesia e scienza.⁷ Nel saggio che già abbiamo citato, *Glaucopide, poesia e oceani*, Luzi, parlando dell'unità del sapere umano contenuta nella poesia orfica, afferma:

Questa connessione vale ancora, oltre tutte le apparenze. Non voglio dire che l'opera della scienza produca dopo tutto letteratura e che la letteratura e la poesia siano di fatto una proiezione di quel primo unitario sapere e interrogarsi. Ma, è certo, il miraggio di oggettività assoluta della scienza deve ancora collidere con la limitatezza della mente umana, sia pure adjuvata da molti mirabili strumenti che ne sostituiscono le funzioni più onerose, ma non le più intelligenti. (230-231)

Il saggio prosegue mettendo l'accento sull'immagine del mare come metafora della conoscenza umana dell'universo e riprende il mito del viaggio di Ulisse:

⁷ Anche in questo caso è importante e significativo rilevare che il poeta non vuole screditare il metodo scientifico e le scoperte che permette, né tantomeno cerca di tornare a una forma di conoscenza pre-scientifica

L'idea di viaggio si sposa e si identifica presto con l'idea di poesia. Il viaggio dell'uomo, della sua avventura terrena, della ricchezza e del potere è un viaggio per mare. Il mare è la realtà e la metafora perenne della vicenda umana. Dico questo, certo, polarizzando la mia riflessione sull'*Odissea*, ma ci sono tutte le ragioni per farlo perché in Omero e nel suo omeride per eccellenza, cioè Ulisse, si appunta e si sublima una disposizione mentale diffusa fin dalle origini orfiche della poesia. [...]. L'universo umano è promiscuo, al suo interno si intravede l'opera di remotissimi sconvolgimenti, di perduti eventi fautori di disarmonie e disuguaglianze. È anche per conoscere questa oscura parte operante del mondo e venire a contatto con energie e manifestazioni vitali irriducibili alla propria norma, eccedenti la propria misura che Odisseo allunga di molti anni il cammino del ritorno, esponendo il suo animo alla tortura del patetico e fiero dilemma. (232-233)

Alle sue origini, dunque, la poesia si faceva portatrice di un'esigenza di conoscenza davanti a cui, secondo Luzi, la «massa di informazioni e di dati leggibili» (235), che la scienza ha messo a disposizione con «gli occhi delle fotoelettriche» (235) e «gli obiettivi sottomarini» (235), è muta, riduttiva. L'immagine del mare ha, dunque, uno spessore maggiore di quanto la scienza stessa possa svelare. È precisamente ciò di cui l'opera d'arte si fa promotrice, secondo Luzi. In essa, infatti, l'immagine del mare giunge a svelare all'uomo la «profondissima ambiguità del mondo tra staticità e mutamento, tra fissità senza tempo e metamorfosi in atto» (236), un'ambiguità che «coincide, come respiro congenito dell'universo, con due versanti dell'animo e del senso e più radicalmente ancora con la grammatica medesima della percezione umana» (236). È quanto anche Eraclito e Parmenide esprimono, secondo Luzi: «L'essere parmenideo e il flusso eracliteo traducono appunto l'ambiguità costituzionale del cosmo come lo riceve la nostra sensibilità [...]». L'essere è nella perennità del divenire, nel mutamento continuo siede la perennità dell'essere» (236). E com'è per questi primi filosofi, così accade, come già abbiamo detto, per quella letteratura che «morde il suo pane consustanziale» (236), la quale: «include, a differenti gradi di consapevolezza, questo sigillo originario impresso dall'universo sulla mente umana e sul tenore delle sue ideazioni» (236).

Anche nel saggio *Le parole agoniche della poesia* il poeta tratta di nuovo del suo percorso e del suo rapporto con la filosofia e con la scienza. È un saggio significativo poiché Luzi compie un passaggio ulteriore. L'autore afferma che, nonostante abbia oscillato per qualche tempo fra letteratura e filosofia, aveva chiaro «che in ogni caso il pensiero non avrebbe avuto valore se non fosse disceso nella parola» (294). E prosegue:

Sentivo che nessuna cosa pensata o provata per emozioni, per meditazione profonda, poteva assumere valore se non fosse discesa nella parola, non si fosse dunque immedesimata con la sua stessa espressione. Non solo in una parola che descrivesse il pensiero oppure lo circoscrivesse, ma in una parola che lo creasse, che lo facesse nascere ed espandersi al di là del suo stretto meccanismo. Ho sentito fin dal principio il valore creante della parola, mi ha affascinato non la sua virtù descrittiva di ciò che esiste, ma il potere di generare il pensiero e le sue forme. (294)

Sono le caratteristiche che Luzi afferma d'aver trovato nella poesia. Egli sostiene che il linguaggio della scienza «è un linguaggio utilitario, serve alla comunicazione del concetto» (294); mentre la particolarità della lingua poetica è che:

non ha affatto questa natura, non ha un limite, non finisce dove finisce l'impegno di colui che la usa, ma continua a lavorare, a generare altre parole, altre emozioni in colui che ascolta, in colui che riceve. La lingua della poesia, che è lingua creante [...], è una lingua

che non solo comunica uno stato esistente nella realtà di chi scrive ma anche suscita in altri emozioni parallele, analoghe o diverse. (295)

La lingua poetica ha il potere «di svegliare, di suscitare nell'uomo la sua umanità e la sua creatività» (295). La lingua poetica si costituisce in una forma il cui dinamismo si pone a un livello di comunicazione cui nessun'altra disciplina riesce ad arrivare. È un dinamismo dalla natura particolare, una vita che è tanto inerente alla forma in cui il testo si offre da riuscire, qualora il lettore sia disponibile ad ascoltarne i suggerimenti, a condurlo con sé alla scoperta di sé. Nel suo breve scritto intitolato *L'opera d'arte*, Romano Guardini descrive con parole chiare proprio questa dinamica tra l'opera d'arte e il suo fruitore:

Ciò che Aristotele disse a proposito della grande tragedia, vale, con le dovute distinzioni, per ogni autentica opera d'arte; e qui si fonda il suo significato etico. Essa conduce l'animo dello spettatore a una commozione particolare e lo purifica, lo ordina, lo illumina. Questo può accadere anche in virtù del contenuto in quanto tale, quando si rappresenta qualcosa di grande, di costruttivo, di puro. Ma non sarebbe questo il carattere peculiare all'opera d'arte, la quale contribuirebbe allora unicamente a dar maggiore rilievo, mediante la rappresentazione, a un contenuto già morale di per se stesso. Independentemente da ciò, l'opera d'arte ha invece una sua propria efficacia, derivante dal fatto di «dar forma» in quanto tale [...]. L'uomo diviene secondo quel modello che situazioni e relazioni gli danno per compito. Ora, se egli incontra un'opera che abbia raggiunto maturità e chiarezza, essa agisce sulla sua intima disposizione a evolversi, rafforza il suo voler trasformarsi e gliene promette l'adempimento. Da qui quella particolare fiducia che la genuina opera d'arte ispira a chi in sé l'accoglie – fiducia che non ha nulla a che fare con teorici ammaestramenti ed esortazioni. (41-42)

Fin dalle prime mosse della sua riflessione, per Luzi non si dava possibilità di rapporto con la letteratura se non all'interno di uno scambio di esperienza umana, in direzione di una possibilità di progresso personale. Infatti, già nel 1945 lo stesso Luzi sviluppava simili convinzioni in un saggio intitolato *Del progresso spirituale*, in cui affermava: «niente ci riesce più confortevole che vedere un destino che si attua e a poco a poco si adempie» (11), in quanto:

Quivi infatti risiede in essenza la nostra migliore curiosità: al giudizio critico si può pervenire per diverse vie, tutte, io credo, ammissibili purché siano intense e vive; ma oltre ad esso noi perseguiamo uno spiraglio di luce che attraverso un esemplare storico o privato ci renda più intelligibile la natura umana, e cioè tendiamo ad un arricchimento dei nostri stessi strumenti di vita. (12)

A questo livello, dice Luzi, si pone l'interesse per la biografia di un autore: «perché vogliamo avere il soccorso di tutti gli elementi possibili per intendere con pienezza da quale inclinazione interiore l'opera è nata e dove segretamente tendeva» (11). È un'idea di progresso spirituale, quella che esprime Luzi, che non intende essere un'«idea utopistica» (12), in quanto non vuole suggerire un'idea di perfezione «che appartiene alla religione» (12). Essa, piuttosto, si identifica con «questo cammino occulto verso la nostra verità singolare» (15). Giancarlo Quiriconi nell'introduzione al volume di saggi *Naturalità del poeta* si richiama a questo stesso periodo (gli anni Quaranta) e vi pone l'iniziale farsi largo della consapevolezza luziana della «necessità di istituire un processo di transitività tra l'io e l'altro da sé; e di reciprocità, nella misura in cui solo la vicendevole attività di soggetto e oggetto può garantire una crescita significativa» (8). In questa prospettiva, anche l'interesse

per l'umanità di un autore può rivelarsi un modo per istituire questo rapporto di transittività; certamente, un rapporto *sui generis*, in cui però l'interlocutore-autore è in grado di parlare e di farsi comprendere e farsi seguire anche se i poli della relazione sono apparentemente disequilibrati. Quanto abbiamo letto da *Del progresso spirituale* dà una conferma a questo proposito.

Ma vediamo anche che questo movimento di apertura è lo stesso che si può riscontrare nella stessa poesia luziana. Infatti, con le raccolte poetiche da *Onore del vero* in poi l'autore scopre la dimensione dell'alterità, dell'altro da sé, inizia a farlo parlare, a farlo entrare nella sua poesia e ne fa l'interlocutore privilegiato della sua ricerca e della sua interrogazione sulla verità.⁸ Esiste, quindi, una correlazione continua e intensa fra la produzione poetica e la riflessione teorica di Luzi. Infatti, parlando della raccolta di saggi *Vicissitudine e forma*, Marco Forti mette in parallelo poesia e saggistica di Luzi e dice:

[Luzi] accompagna le nuove raccolte *Nel magma*, *Dal fondo delle campagne* e, soprattutto, *Su fondamenti invisibili*, che hanno connotato l'ultimo quindicennio del suo lavoro caratterizzato da un nuovo e ulteriore scavo della parola poetica e, insieme, da una più intensa, tesa e dialogante apertura verso l'altro e l'apparentemente diverso dalla pura monade poetica, con un altrettanto intenso e parallelo lavoro teorico e critico, ora confluito nel denso e ben stratificato volume dal titolo squisitamente luziano *Vicissitudine e forma*. (Forti 89-90)

Nell'attività di Luzi, quindi, il nutrimento continuo della produzione saggistica è l'approfondimento delle ragioni e delle dinamiche interne alla sua poesia. Non si dà l'una senza l'altra. L'ampiezza di scritti saggistici di Luzi non è altro che il risultato del tentativo di rendersi cosciente della sua stessa arte, di comprenderne la natura e le mosse. È da questa capacità di autoriflessione che nasce la sua concezione di poesia, profondamente inserita, quindi, nella sua stessa esperienza.

Tuttavia, la riflessione luziana procede ancora oltre, verso altri importanti aspetti della pratica e della teoria letteraria. Nel saggio "Poesia e prosa", infatti, il poeta affronta la questione della definizione di prosa e poesia e della loro relazione reciproca. Non è un punto che Luzi sviluppa in modo esteso, ma da quanto l'autore scrive è possibile trarre importanti conclusioni. Partendo dalla riflessione dei romantici, l'autore afferma:

Quello che alcuni romantici avevano già tentato di chiarire a se medesimi [...] si riferiva a una *condizione* spirituale, valida poeticamente al di là delle leggi specifiche e materiali del classicismo; sopra ogni pretesto polemico avevano essi intuito nella poesia e nella prosa due diverse condizioni di esistenza per la cui valutazione appariva assolutamente insufficiente il riscontro casuale dei numeri impliciti all'artificio. (*Un'illusione platonica* 13-14)

Di per sé, per Luzi, la differenza tra prosa e poesia non si spiega principalmente con un semplice problema di genere, come l'idealismo di Croce, secondo l'autore, si era ridotto a credere («L'idealismo di Croce ancora una volta aveva risentito il fascino delle categorie», scrive il poeta; 13). Secondo Luzi, il problema, infatti, inerisce prima di tutto a

⁸ È notevole vedere come il Luzi poeta e quello saggista procedano in modo parallelo. La monografia – cui rimandiamo per una più precisa trattazione di questo aspetto della produzione di Luzi – di Anna Panicali, *Saggio su Mario Luzi*, segue da vicino tutto lo sviluppo che la persona e la poesia di Luzi intraprendono verso la scoperta e una sempre maggiore apertura all'altro da sé: percorso che porta Luzi lontano da una tentazione di isolamento tipica del primo periodo a un'immedesimazione sempre maggiore con la vicenda umana e storica del suo tempo.

«due diverse condizioni di esistenza». Per chiarire questo, Luzi racconta ciò che, per la sua stessa esperienza di poeta, ha significato il termine *prosa*:

L'affermazione media della propria presenza in un mondo morale nel quale si elabori, con tutta la possibile ricettività, il senso delle circostanze patite offre la materia di un mondo inenarrabile, sensibile tuttavia nella esattezza ed estensione dell'impegno. È ciò ch'io chiamo la mia prosa. Riesce facile dedurre che una tale prosa non ha che il senso della coscienza: si riferisce essenzialmente alla contemporaneità dell'anima con i molteplici itinerari a cui gli affetti e l'attenzione stessa dell'intelletto si affidano. (15)

Per il poeta, quindi, la prosa consiste essenzialmente nel tentativo di dare alle circostanze vissute un significato, di prenderne coscienza: una «assunzione di casi indifferenziati verso una loro qualità» (15). Rispetto a questa, la condizione di poesia si differenzia per un tensione nuova, che l'autore sostiene avvenga nel momento in cui «l'anima si equipara, senza più alcun attributo coscientemente qualitativo, all'oggetto stesso della sua emozione». È necessario che, quindi, il poeta si distacchi da tutto ciò che lo caratterizza come individuo, dal proprio carattere e dalla propria sensibilità e si paragoni con il suo oggetto (che può essere in sé o fuori di sé) attraverso ciò che lo identifica invece come essere umano, con l'«anima», appunto. Si passa così «dal verismo morale dell'esistenza a una materia inventata al limite estremo ed improrogabile della propria attualità» (15). Luzi intende indicare, di nuovo, il passaggio dalla serie di circostanze particolari al loro attraversamento verso la legge del loro sorgere e del loro muoversi. In un altro saggio, «Discretamente personale», Luzi torna di nuovo su questo punto e afferma:

Non c'è evidentemente differenza fra gli strumenti espressivi della prosa e quelli della poesia; tuttavia esiste una differenza d'intensità nel loro impiego. L'atto di scrivere una poesia coincide con un'operazione vitale risolutiva della quale il testo comprende le premesse lo svolgimento e la conclusione addensati in un numero limitato di righe a temperatura più alta della normale comunicazione. (*L'inferno e il limbo* 241)

Queste parole richiamano quanto Luzi afferma ancora in «Prosa e poesia» quando parla, a proposito della poesia, di trasfigurazione:

Si è parlato molto di trasfigurazione, ma nessuna realtà si trasfigura, nessun oggetto supera le sue circostanze naturali. Soltanto l'essenziale volontà dell'uomo si trasfigura; si riduce a puro linguaggio; e ritrova così la metafisica creatività degli esseri primi. (*Un'illusione platonica* 16)

Il problema della differenza di prosa e poesia non è, quindi, prima di tutto un problema di generi letterari o di gerarchia fra poesia e non poesia. La differenza si pone a livello della modalità con cui entrambe vengono utilizzate come metodi di conoscenza di un significato della vicenda umana. Ancora – ritornando all'inizio del nostro percorso – nel saggio «La creazione poetica?» (successivo sia rispetto a «Prosa e poesia» che a «Discretamente personale») Luzi spiega che non esiste «uno stato presunto di poeticità» (*Vicissitudine e forma* 53), precedente il momento in cui la poesia nasce; piuttosto, il compito del poeta diventa quello di «ripristinare continuamente il rapporto con la forza attiva di tutto il linguaggio» (54), con quanto può far sì che le parole pulsino di nuova vita.

Concludiamo il percorso fin qui sviluppato suggellandolo con quanto Oreste Macri mette in luce a proposito dello stesso Luzi nella recensione alla prima edizione della raccolta di saggi *Un'illusione platonica*: «Un antico contrasto d'elezione è al fondo delle operazioni critiche di Luzi: quello tra categorie e anima» (3), in cui «la nozione di anima è pro-

fondamente complessa, si da attrarre nella sua sfera le categorie», senza peraltro approdare «ad una soluzione mistica» (3). Il critico evidenzia proprio gli aspetti più significativi della riflessione del poeta. Il poeta, infatti, riesce a fare della sua 'anima', del suo io, della sua esperienza interiore, personale, in quanto uomo e poeta, una potente lente di ingrandimento attraverso cui analizzare nei dettagli le categorie e i concetti consegnatigli dal passato, nel tentativo di evitare mistificazioni e riduzioni. L'intento di Luzi, infatti, è quello di applicare un filtro gnoseologicamente efficace, profondamente radicato nel terreno fertile e sicuro della sua esperienza. In questo modo l'autore riesce a rendere comprensibile a chiunque ciò che di più ineffabile si attua nella poesia, a dare un contenuto plausibile al fatto che nella poesia «le parole pescano nel fondo» (Luzi, *L'inferno e il limbo* 241), che la legge caratteristica di essa è la sua immersione con la vita, con il dinamismo di metamorfosi del reale. Luzi la chiama anche la «forza di sintesi» della poesia, la quale ne definisce la natura e le garantisce la potenza di oltrepassare i secoli. Ecco come la spiega Luzi:

La poesia ha, a mio avviso, un'unica probabilità di sopravvivere, un'unica giustificazione nel mondo moderno perduto dietro gli episodi, scisso in tante piccole e primitive mitologie sorte in mancanza di un mito, di una fede, di una convinzione: la sua forza di sintesi. La poesia respira un profondo bisogno di unità laddove la vita psichica e la vita organizzata degli uomini di oggi è estremamente frammentaria. La grande avventura della poesia moderna consiste infatti nel tentativo di ricostruire mediante il linguaggio quell'unità che il mondo ideale, pratico, espressivo degli uomini aveva perduto. (*Tutto in questione* 27).

Bibliografia

- Cacciari, Massimo. "Fondamenti invisibili". *Pensiero e poesia nell'opera di Luzi*. Ed. S. Mecatti. Firenze: Vallecchi, 1989. 25-50. Stampa.
- Dufrenne, Mikel. *Verso l'originario. Estetica e filosofia*, Genova, Marietti, 1989. Stampa.
- Grimaldi, Fabio. *La stella della semplicità*. Rimini: Raffaelli Editore, 2001. Stampa.
- Guardini, Romano. *L'opera d'arte*. Milano: Edizioni Corsia Dei Servi, 1954. Stampa.
- Luzi, Mario. "Una fedeltà contrastata". *Iride* 3, luglio-agosto (1989). Stampa.
- . *Un'illusione platonica e altri saggi*. Firenze: Massimiliano Boni Editore, 1941. Stampa.
- . *L'inferno e il limbo*. Milano: Il Saggiatore, 1964. Stampa.
- . *Naturalità del poeta*. Milano: Garzanti, 1995. Stampa.
- . *Il silenzio, la voce*. Firenze: Sansoni Editore, 1984. Stampa.
- . *Tutto in questione*. Firenze: Vallecchi Editore, 1965. Stampa.
- . *Vero e verso – Scritti sui poeti e sulla letteratura*. Milano: Garzanti, 2002. Stampa.
- . *Vicissitudine e forma*. Milano: Rizzoli, 1974. Stampa.
- Macri, Oreste. "Lecture V". *Vedetta Mediterranea*, 26 maggio 1941. Stampa.
- Mecatti, Stefano, ed. *Pensiero e poesia nell'opera di Luzi*. Firenze: Vallecchi, 1989. Stampa.

Pavan, Antonio. "Per la poesia come rivelatrice antropologica". *Creazione artistica e società – Per la liberazione dell'evento poetico*. Atti del convegno tenutosi presso l'Istituto Internazionale «J. Maritain» nel 1983. Milano: Editrice Massimo, 1983. 48-76. Stampa.

Zambrano Maria. *Filosofia e poesia*. Bologna: Pendragon, 2002. Stampa.