

ROSANNA POZZI

Dalla storia alla scena: il Libro di Ipazia di Mario Luzi

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ROSANNA POZZI

Dalla storia alla scena: il Libro di Ipazia di Mario Luzi

Nel mio intervento mi propongo di illustrare come un fatto storico del passato, l'uccisione di Ipazia, studiosa, matematica, astronoma e filosofa neoplatonica del IV sec.d.C., sia diventato soggetto del dramma teatrale il Libro di Ipazia (1978) di Mario Luzi. In particolare intendo mettere in luce il nucleo ispiratore della pièce luziana, le fonti letterarie alla base della genesi creativa del dramma, «la lettura di un'edizione greca e latina degli Inni di Sinesio», indicate dall'autore stesso nella prefazione all'opera. Mi propongo inoltre di sottolineare il valore civico di un dramma teatrale in versi, di un teatro di poesia, che non evade nella finzione scenica, al contrario attualizza attraverso la forza evocativa della parola lirica un fatto storico del passato, proiettandolo con consonanze e differenze, fedeltà ed anacronismi, nella contemporaneità storica (ed anche autobiografica) del poeta, dei lettori e degli spettatori. In una sorta di contemporaneità del passato e di tutti i tempi, come affermava Luzi stesso in Fu così che «la storia di Ipazia e i suoi contorni», era una cosa accaduta ma immessa nell'eventualità continua del mondo e per me non era finita nel suo essere accaduto».

La storia è quella di Ipazia, filosofa neoplatonica, matematica ed astronoma vissuta ad Alessandria d'Egitto tra il IV e V sec. d.C., figlia del matematico Teone, le cui vicende sono state narrate e ci sono pervenute attraverso numerose fonti storiche indirette,¹ la scena è quella del Piccolo Teatro di Milano nell'anno 1994, nei mesi di febbraio e marzo, per la regia di Lamberto Puggelli,² sul palcoscenico si rappresenta il dramma teatrale di Mario Luzi intitolato: *Libro di Ipazia*.³

¹ Socrate Scolastico (V sec. d.C.) con *Historia Ecclesiastica*; Filostorgio (Vsec.d.C.) *Historia Ecclesiastica* (dalla Biblioteca di Fozio IX sec); Esichio di Mileto (VI sec.d.c) in *Onomatologus* (da Lexicon Suda); Damascio (VI sec.d.C) in *Vita Isidori* (da Biblioteca di Fozio); Giovanni Malala (VI sec.) in *Chronographia*; Giovanni Vescovo di Nikiu (VII sec. d.C. *Chronica*; Teofane (IX sec.) in *Chronographia*; Niceforo Callisto (XVI sec.) in *Historia Ecclesiastica*.

² Lamberto Puggelli nel 1958 consegue il diploma di attore presso l'Accademia dei Filodrammatici di Milano; giovanissimo debutta come regista teatrale allestendo alcuni spettacoli per il Festival dei Due Mondi di Spoleto. Nei tardi anni Sessanta inizia a firmare anche regie liriche per i teatri di molte città italiane, nonché sui palcoscenici di Amburgo, Mosca, Chicago, Barcellona, Rio de Janeiro, Tokyo e Londra. Negli anni Settanta collabora con il *Piccolo Teatro*, facendo dapprima da assistente alla regia a Giorgio Strehler, poi firmando insieme a lui alcune regie. Contemporaneamente inizia lo studio di Luigi Pirandello che lo porterà a rappresentare *Le maschere nude*, poi nel 1975 *Così è se vi pare*, *La nuova colonia* nel 1992 ed infine *Questa sera si recita a soggetto* nell'anno seguente. Al Teatro alla Scala mette in scena nel corso degli anni diverse opere liriche. Spiccano tra gli autori rappresentati Giacomo Puccini, Giuseppe Verdi e Gaetano Donizetti. La sua prima regia lirica è del 1966 per la *Turandot*. La sua attività di regista di prosa coinvolge spazi scenici quali il Teatro Greco di Siracusa e il Castello Sforzesco di Milano. Presta la sua collaborazione anche a piccole cooperative e compagnie teatrali in attività sperimentali. Ha portato in scena testi di moltissimi autori tra i quali ricordiamo Euripide, Racine, Beaumarchais, Goldoni, Sartre, Cechov, Shaw e Brecht. Ha vinto il premio dell'*Associazione degli Scrittori Italiani di Teatro*. Collabora per anni con il *Teatro Stabile di Catania*, ne diventa direttore artistico e firma oltre venti spettacoli.

³ M. Luzi, *Libro di Ipazia*, Milano, Rizzoli, 1978. Ricordo che la pièce Ipazia venne pubblicata precedentemente nel 1973 All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano. Dal confronto tra le due edizioni Stefano Verdino ha segnalato nel corso di una giornata di studi organizzata dal Prof. Giuseppe Sertoli nell'ambito della Scuola di Dottorato in Culture Classiche, dedicata al mito letterario di Ipazia (24 giugno 2011, Palazzo Serra, Genova), a p.80 dell'edizione del 1978 la mancanza di un intero verso, che qui integro e sottolineo per evidenziarlo: "che mostri partorisce la storia / e che potenza di corruzione è nel mondo". Il dramma teatrale di Luzi dedicato ad Ipazia è la seconda opera letteraria italiana dedicata alla filosofa neoplatonica (la prima fu un poemetto polimetro di Deodata Saluzzo Roero) che in linea con le fonti antiche su Ipazia, comprese quelle cristiane ad eccezione di Giovanni di Nikiu, elaborarono un ritratto estremamente positivo della donna: Esichio menzionava la sua «eccelsa sapienza»; Damascio narrava della sua educazione come dello sbocciare di una natura «più nobile» di quella del padre Teone; per Socrate Scolastico Ipazia «aveva raggiunto tale traguardo di cultura da superare di gran lunga i sapienti del suo tempo»; Niceforo Callisto aggiungeva che «superò i filosofi non solo del suo tempo ma anche

Ipazia, quindi, dalla scena del mondo e della storia alla letteratura per mezzo di Mario Luzi e dalla letteratura al palcoscenico per mezzo del regista Lamberto Puggelli.⁴ Ipazia sulla scena del Piccolo, così come nel testo luziano, risulta essere una protagonista *in absentia*, secondo l'espressione di Giovanni Raboni⁵ poiché «è presente sulla scena solo nel tesissimo ed intensissimo dialogo con Sinesio...» ed io aggiungo nelle parole di Sinesio, che ne parla con ammirazione ed ardore, ancor prima che lei sia presente fisicamente sul palcoscenico, preparandone, secondo un 'plot' sapientemente costruito, il successivo ingresso sulla scena. Secondo Raboni questa scelta costituisce una sorta di «errore drammaturgico che carica di suggestione e mistero il testo, un 'buco nero' attorno al quale si dispongono e prendono senso le parole e i gesti degli altri personaggi...». Dall'articolo in questione si evince inoltre che il regista «si è accostato al testo luziano con un rispetto intelligente, con una cautela amorosa che non si può che condividere, anche se inevitabilmente ne deriva una cifra scenica fin troppo alta, una nobiltà fin troppo paludata.» È ancora il cronista culturale a dirci che «la perspicuità e specificità del testo ne escono perfettamente salvaguardate, e che la prestazione degli attori fu esemplare». Il poeta milanese rivolge anche una particolare nota di merito a Franca Nuti, che «spicca tra gli attori nella sua apparizione breve e folgorante,

quelli vissuti in epoche lontane» e che «chiunque avesse l'ardente desiderio di filosofare accorreva da lei»; Malalas la definì «filosofa celebratissima»; Sinesio, vescovo di Cirene, nel suo *Epistolario* indirizzò sette lettere ad Ipazia, definendola «maestra di filosofia», e rivolgendole parole di stima e di profondo affetto; Michele Psello, compilando una sorta di catalogo ideale della grecità, annoverava Ipazia tra gli *exempla* di sapienza, bellezza e virtù e tre secoli dopo Niceforo Gregora confermava questa esaltazione accostandola a Saffo e Theano. Come si può notare si sviluppò una vera e propria leggenda ad opera di autori cristiani e non, che costituì un *trait d'union* tra la cultura ellenistica e quella bizantina. Il mito di Ipazia confluì nell'agiografia cristiana nella vicenda speculare di Santa Caterina d'Alessandria, la cui esistenza vera o presunta che sia, fu caratterizzata come la filosofa d'Alessandria da bellezza, verginità e grande sapienza, e la cui fine fu causata dall'odio degli avversari e da un identico martirio. Durante il Medioevo il suo nome si eclissò per l'evidente valore di contraddizione all'interno del mondo cristiano per riapparire nel periodo della controriforma in area anglosassone, all'interno delle lotte tra protestanti e cristiani, soprattutto legata al nome di Sinesio e alla questione della sua discussa nomina vescovile. Il mito letterario di Ipazia interessò la letteratura francese, inglese, tedesca tra '700 e '800, dal momento che a lei dedicarono opere storiche o letterarie Edward Gibbon, Charles Kingsley, Leconte de Lysle, Wieland; mentre nel '900 Charles Peguy le dedicò alcune pagine dei suoi *Cahiers*, definendola un intenso e doloroso «miracle de fidélité» alla tradizione ellenistica, alla fede platonica di fronte alla catastrofe dei tempi. Inoltre Ipazia è stata, sempre nel Novecento, al centro di un'ampia letteratura femminista di area inglese, che ha valorizzato la sua figura come modello di donna-scienziato, attribuendole un ruolo di precursore nel campo del pensiero e della ricerca scientifica. In area iberica si registrano i seguenti titoli di seguito indicati in ordine cronologico: 1857 *Hipatia, o los ultimos esfuerzos del paganismo en Alejandria*: novela historica, Madrid, Lib.de Salvador Sanchez Rubio, 1857, Imp. Manuel Minuensa; traduzione dell'*Ipazia* di Kinglsey; 1985, *La muerte de Hipatia*, Gonzalo Fernandez, Madrid, Asociacion Cultural Hispano-Helenica; articolo su Ipazia in rivista specializzata; 1995, *Hypatia of Alexandria*, Maria Dzielska, translated by F.Lyra, Cambridge, Mass.; 1998, *Auctoridad científica autoridad femenina: Hipatia*, traducción de Laura Trabal Sva, Madrid, Horas y horas, 1998; 2002, *Hipatia (415? d. de C.)*, Amalia Gonzalez Suarez, Madrid, Ediciones del Otro, 2002; 2003, *La perra de Alejandria*, Pilar Pedraza, Madrid, Club Diógenes-Valdemar; 2004, *Hipatia de Alejandria*, Maria Dzielska, nella traduzione in spagnolo di José Luis Lopez, Madrid, Siruela; 2005, *Hipatia: mujer y conocimiento*, Dora Russel, M.S.Suarez Lafuente (introducción de), Oviedo, KKK, 2005; 2007, *El legado de Hipatia*, Vicente Muñoz Puelles, Anaya, Madrid; 2008, *Hipatia, Bruno, Villamediana: tres tragedias del espíritu*, Ignacio Gomez de Lian, Madrid, Siruela; 2009, *El jardín de Hipatia*, Olalla Garcia, Madrid, Espasa Libros, S.L.U.; 2009, *El sueño de Hipatia*, José Calvo Poyato, De Plaza & Janes, Madrid.

⁴ È importante ricordare che il primo allestimento teatrale del dramma fu realizzato il 26 giugno 1979 a San Miniato per la Regia di Orazio Costa Giovangigli. Un secondo spettacolo andò in scena sempre a San Miniato, ancora con la regia di Orazio Costa il 25 luglio dello stesso anno.

⁵ Giovanni Raboni, in *Ipazia, platonica e martire*, «Corriere della Sera», 20 febbraio 1995.

un'Ipazia concentrata sino allo spasimo e magnifica per limpidezza di dizione». Sulla recitazione di Sinesio, interpretata da Massimo Foschi, invece afferma che «è risultata un po' enfatica nella prima parte, ma assai convincente nei toni più smarcati e sofferiti della seconda, mentre all'espressività misurata ed imponente di Renato De Carmina sono affidate le parole decisive del Dialogo e dell'Epilogo, e quello di Una Voce che dialoga invisibilmente con Ipazia».

Dalle immagini che si possono osservare consultando l'Archivio Fotografico on-line del Teatro Piccolo di Milano, si può anche cogliere la scelta del regista di ricreare attraverso scenografia e costumi, in linea con il dramma luziano, l'ambientazione storica in cui si svolgono le vicende, dal momento che i personaggi indossano lunghe tuniche drappeggiate, tipiche del mondo tardo-antico, ed utilizzano una scenografia che ricrea sullo sfondo un'Alessandria d'Egitto indeclinabile, con rovine di mura antiche sovrapposte ad altre più recenti, resti di archi e di colonne ormai distrutte o in parte coperte dalla sabbia del deserto che simbolicamente avanza ed occupa la scena. Così, come nel dramma di Luzi, anche sulla scena del Piccolo, Alessandria d'Egitto è una sorta di personaggio, presente e muto sullo sfondo, che si materializza nelle parole dei personaggi con le caratteristiche di una città «morente, città crepata dalle fondamenta», con contorni e tratti da inferno dantesco. L'unico personaggio ad indossare significativamente abiti contemporanei, quasi da regista, poiché non è parte del dramma ma è fuori da quel tempo storico, è l'attore De Carmina al quale è affidata la parte di Una voce - forse entità divina con la quale Ipazia dialoga prostrata prima di affrontare il sacrificio - e quella del Prologo e dell'Epilogo, dietro le quali si nasconde l'autore stesso.

Dalle immagini si può cogliere anche il tono teso ed alto della recitazione, così come riferito da Raboni, che, fornendoci una cronaca preziosissima, che nessuna ripresa audiovisiva può purtroppo restituirci, segnalava anche la presenza di Mario Luzi alla 'prima', «festeggiatissimo» insieme al regista.

In un altro articolo, apparso sempre sul *Corriere della Sera* il 15 febbraio 1995 intitolato *Tutti a lezione da Ipazia*, la giornalista Maschietto Francesca ci riportava le parole di Lamberto Puggelli, che impegnato nelle ultime prove per l'allestimento del *Libro di Ipazia*, definiva il dramma luziano come appartenente al 'teatro di parola' nel senso più alto e dichiarava:

Questo testo rappresenta quanto di più lontano vi può essere dalla spettacolarità che oggi va per la maggiore. Ha piuttosto il tono e il respiro della tragedia antica, fuori dal tempo e dentro la più ampia dimensione umana.

Un fatto drammatico, storico, realmente accaduto che travalica i secoli ed il tempo ed approda al teatro in versi di Mario Luzi per chiedere voce e spazio, per parlare ai contemporanei, perché, per dirla con Luzi stesso:

Mi ero innamorato di queste figure e sentivo che avevano un senso. La storia di Ipazia era una cosa accaduta ma immessa nell'eventualità continua del mondo e per me non era finita col suo essere accaduta [...]

Nel mondo si sono verificate delle cose, si sono manifestate delle cose che persistono e che sono nel divenire del mondo e possono intuitivamente riaffiorare sotto varie specie[...] Ma forse si può fare l'ipotesi che il tempo della poesia, il tempo della lingua della poesia, è un tempo in cui si incidono senza tempo le cose che sono sempre accadute e che sono sempre eventuali ed accettabili .⁶

⁶ M. Luzi, in *Moderni?Contemporanei?*, in *Discorso naturale*, 1984, 9-19 (già pubblicato con il titolo *Il poeta tra modernità e contemporaneità*, in *Discorso naturale*, 1980, 11-22, 21-32).

Un testo teatrale che sulla linea di Manzoni attinge alla storia, non al mito o alla fantasia, un teatro che non aspira all'evasione, così come il teatro di parola di Pasolini e Testori, privo di finalità d'intrattenimento di un pubblico borghese, ma volto ad interrogare il lettore e lo spettatore su tematiche attuali e scomode, quali la tolleranza, l'accoglienza del diverso, il rispetto della libertà di pensiero, di credo religioso e di parola, in opposizione alla violenza ideologica e religiosa, contro l'imposizione di un pensiero unico di qualsiasi tipo o provenienza.

Il passaggio dalla storia alla letteratura ed in particolare al teatro di parola e di poesia avvenne in modo del tutto inatteso e a raccontarcene la genesi è l'autore stesso in *Fu così che*. Nell'introduzione autografa alla pièce, il poeta dichiara che il primo nucleo creativo del dramma fu il dono testamentario di Leone Traverso, un libro letto tempo prima, che Luzi andò a cercare inutilmente nella casa dell'amico a Firenze.

E' davvero difficile, sulla scorta delle indicazioni di Luzi, risalire all'edizione che aveva letto su invito di Traverso, ma di certo si sa che «era una edizione italiana delle poesie greche e latine di Sinesio di Cirene pubblicata direi, nei medi o tardi anni cinquanta. Non ricordo né l'editore né il curatore: un libro sporadico non facente parte di un corpus».⁷

Nel *Fondo Leone Traverso*, che raccoglie l'intero patrimonio librario del professore, donato alla Biblioteca di Lingue Staniere dell'Università di Urbino, ho individuato il seguente titolo: *Il dono a Peonio*, di Synesius Cirenensis, con introduzione, versione e note di Giuseppina Stramondo, Catania Centro Studi sull'Antico Cristianesimo, Università di Catania 1964.

Un primo elemento potrebbe far pensare che si tratti del libro in questione, dal momento che si trova nella biblioteca appartenuta un tempo a Leone Traverso, ma il titolo dell'opera non corrisponde a quello che Luzi dichiara di aver letto; se si tiene in considerazione poi la bibliografia contenuta in *Opere di Sinesio di Cirene. Operette, epistole, inni* (a cura di Antonio Garzya, Utet, Torino, 1989) si desume che Mario Luzi può aver letto gli *Inni* di Sinesio nella sua prima traduzione italiana, svolta da A. Dell'Era, Roma 1968, testo fornito di prefazione e note dello stesso traduttore. Rimane il fatto che, sebbene quel libro fosse risultato «introvabile» anche per Luzi, era stato l'origine ed il primo nucleo d'ispirazione del dramma:

Quella lettura mi aveva infatti lasciato uno strano deposito di figure e uno strano fermento di immaginazione e più volte aveva chiesto di essere ripresa.[...] Alcune di quelle poesie mi erano sembrati un crogiuolo di pensieri difficili a fondersi, altri un intreccio di incandescenti antinomie. Avevano un certo fascino, tuttavia mi avevano preso di più le pagine dell'introduzione dove la storia singolare di Sinesio era ricostruita sullo sfondo anche più singolare dei conflitti culturali e politici di Alessandria del IV secolo.[...]

Quella lettura non si era contentata di aprire e chiudere uno squarcio di storia poco nota, ma aveva seminato qualcosa: linee in movimento, frammenti di contatti umani e come una febbriola che non mi curai di estinguere e neppure di far sì che scoppiasse.⁸

L'anno seguente, nel 1969, la richiesta rivolta a Luzi dal Maestro Antonio Veretti, per la stesura di un testo per musica, suscitò nel poeta un moto d'ispirazione e fu così che:

Inopinatamente buttai giù alcune frasi di un dialogo e questo dialogo con le sue

⁷ M. LUZI, in *Fu così che, Libro di Ipazia*, Milano, Rizzoli, 1978, 39.

⁸ LUZI, *Libro di...*, 40.

alternanze di ritmo andò fino in fondo: due persone parlavano del loro amore e della trasformazione non equanime e non uniforme che aveva subito: un doloroso contrasto in cui si esprimevano nella loro voce rispettiva e subito inconfondibile due persone, due esistenze con le loro ragioni.[...] fatto sta che all'improvviso furono le voci di Sinesio e di Jone e queste trascinarono nel loro diverbio le voci di altri che riconoscevano come figure storiche o possibili che si dibattevano intorno a loro.[...] in due settimane buttai giù quei pochi movimenti su una scacchiera che costituiscono la semplice drammaturgia di *Ipazia*. Quanto a lei, al personaggio eponimo voglio dire ne sapevo anche meno di quanto ne sapessi di Sinesio, ma ciò che ricordavo dalle pagine dell'introduzione ai versi di Sinesio bastava a farla apparire come la luce di tutto quell'episodio.⁹

Nella storia, infatti, Ipazia e Sinesio furono legati da profonda amicizia intellettuale ed umana, come si evince dall'Epistolario di Sinesio, costituito da centocinquantesi lettere, in particolare dalle sette missive (LXXIV, LXXXI, CXLV, CXLVI, CXLVII, CL, CLI) indirizzate ad Ipazia, definita «maestra di filosofia», dalle quali emerge in modo chiaro l'ammirazione al limite della venerazione del vescovo di Cirene per Ipazia, i toni di racconto misti a tenerezza affettuosa con la quale a lei si rivolgeva; a titolo esemplificativo cito di seguito le espressioni più intense: «tra i beni che non possono essere tolti io conto te, con la virtù» (CLI); «Se nell'erebo affonda in oblio dei morti la vita io però laggiù potrò ricordarmi almeno della cara Ipazia» (CXLV); «ora tra i mali che mi sono toccati, privo dei figli[...] sono privo anche della tua divinissima anima» (CXLVII). In vari passi del suo epistolario Sinesio si rivolge a lei indicandola con i termini di «maestra di filosofia», «beata signora», «madre, sorella e maestra» ed altri accenti di profondo affetto che Luzi sintetizza nell'intensa espressione che Sinesio le rivolge nel suo ultimo dialogo: «Per te...che mi sei più cara degli occhi».

Importante è poi la lettera CXLIX ad Asclepio nella quale Sinesio ritrae Ipazia nel pieno della predicazione, descrivendola con una connotazione di luminosità:

In quelle occasioni l'aspetto di lei, sempre grave e verecondo, doveva apparire come trasfigurato, non altrimenti che una viva luce dall'alto la illuminasse sul viso dinanzi ai loro occhi.¹⁰

Luzi coglie tale accenno e lo esalta, visualizzando l'ardore conoscitivo ed operativo della donna con un'ampia serie di immagini all'insegna della luminosità e del calore del fuoco, in un vero e proprio processo di «fuocalizzazione»:

Essa vede lontano promana una luce di aurora
da quei discorsi accesi da un fuoco di crepuscolo¹¹
Non guardarla come un'insidia,
non ti mettere in armi contro di lei:
allora la sua fiamma ti scaldierà.
e della sua forza anche tu potrai essere forte, credimi.¹²

La sua predicazione è «olio su Fuoco», «lei stessa ne avvampa» e quello di ardere è il suo irremovibile intento, come Ipazia stessa dichiara:

⁹ Ivi, 41.

¹⁰ SYNESIUS CYRENIENSIS, *Opere di Sinesio di Cirene. Operette, epistole, inni*, Antonio Garzya (a cura di), Torino, Utet, 1989.

¹¹ LUZI, *Libro di ...*, 67.

¹² Ivi, 63.

Ma è nel fuoco che bisogna ardere,
niente si addice alla parola più che la temperatura del fuoco.¹³

Sempre nell'epistola CXILX Sinesio scrive ad Asclepio descrivendo Ipazia come «la guida dei sacerdoti di filosofia», i suoi discepoli «la vedono quasi fosse ad immediato contatto con qualcosa di misterioso e di soprannaturale e la ammirano muti ed incantati».¹⁴

Luzi ricalca la capacità di fascinazione della donna, definendola «l'incantatrice Ipazia», lasciandosi affascinare a sua volta per sua stessa ammissione:

Non nascondo di essermi lasciato trasmettere dal mio Sinesio una sorta di esaltazione nei suoi riguardi e non so dire quale dei suoi pregi vi contribuisse di più: la giovinezza, la bellezza, la scienza, la fierezza...

In un altro passaggio la connota ulteriormente sotto il segno di una forza inarrestabile:

Ipazia è la forza che accelera il moto
Ipazia è una forza non consumata,
un dente non eroso dall'attrito.¹⁵

La sua predicazione è l'energia positiva esaltata da Sinesio, ma è al contempo pericoloso alimento ai contrasti che si agitano nella corrotta Alessandria, come afferma Gregorio nella sua ottica di funzionario imperiale:

Ipazia imperversa, provoca con la sua foga l'ira di molti.
E Ipazia insiste, non so se per sola imprudenza,
a far gente ai crocicchi, ad eccitare e sferzare la moltitudine
inseguendo quel sogno con discorsi che pochi capiscono
e ne cavano ciò che hanno già in mente, i disegni più torbidi.¹⁶

Luzi non solo restituisce con veridicità il legame di amicizia, d'affetto e di sintonia intellettuale che legava Ipazia e Sinesio, ma ricostruisce pienamente l'atmosfera alessandrina di quel tempo di trapasso, convulsamente agitato da contrasti ed estremismi, derivanti dalla confluenza di due mondi, quello greco nei suoi epigoni e quello cristiano nei suoi albori, acuitizzati dalla lotta per il governo della città. Alessandria è «un corpo tormentato» in cui «tutto è cecità offesa», la «predicazione dei discepoli di Proclo e di Plotino è una pericolosa illusione di rinascita del pensiero ellenico», perché fuori e dentro la città sono riprese le devastazioni «bruciano i libri, / distruggono le statue, devastano i templi».¹⁷

Nel pieno rispetto degli avvenimenti della storia Luzi accenna al contrasto tra il prefetto Oreste che «non disapprova gli intenti dei discepoli di Ipazia» e «il vescovo Cirillo che la considera un affronto» perché «conosce bene gli uomini che si agitano con il nome di cristiani e li teme».¹⁸ La lotta tra i due mondi si gioca sulla vita di Ipazia e si acutizza con aberrante crudeltà nell'assassinio della donna, a proposito del quale

¹³ Ivi, 73

¹⁴ SYNESIUS CYRENIENSIS, *Opere...*, 302.

¹⁵ LUZI, *Libro ...*, 63-66

¹⁶ Ivi, 65-67

¹⁷ Ivi, 56

¹⁸ Ivi, 57

emerge dall'immaginario luziano una fonte di tipo storico. Nell'*Epistolario* di Sinesio e negli *Inni*, infatti, non sono presenti e non posso esserlo riferimenti all'uccisione di Ipazia, dal momento che il vescovo di Cirene, contrariamente a quanto avviene nel dramma di Luzi, morì nel 413 d.C., due anni prima di Ipazia. Molto ampia è invece la documentazione da fonti contemporanee e successive a Sinesio e alla filosofa, all'interno della quale Luzi, certamente debitore alla prefazione dell'introvabile libro, sembra aver accolto quella più diffusa e ricca di particolari descrittivi e di spunti letterari: la versione di Socrate Scolastico che, nella *Historia ecclesiastica*, attribuiva la causa della sua uccisione ad un gruppo di fanatici cristiani guidati da un monaco di nome Pietro, che dopo averla assalita e denudata, la trasportarono nel Cesareo, la cattedrale della città, fecero a pezzi le sue membra e le bruciarono. Il nostro autore, tralasciando il nome del lettore Pietro ed il particolare della combustione dei resti, rielabora tutte le notizie di Socrate Scolastico e con la forza di una ripresa filmica descrive l'orribile scempio:

Ebbene, parlava nell'agorà a molta gente.
 Parlava di Dio presente e l'ascoltavano in silenzio,
 con stupore seguaci ed avversari.
 Ma irruppe un'orda fanatica,
 mani e piedi le si avventarono contro,
 le stracciarono le vesti e le carni,
 la spinsero nella chiesa di Cristo,
 e lì la finirono. Agonizzò sul pavimento del tempio.
 E poi fecero a brani quelle membra.¹⁹

Fedeltà alla storia da un lato, dal momento che Luzi non solo trasferisce nel suo dramma l'amicizia, la stima e la vicinanza intellettuale esistente tra Ipazia e Sinesio, raro esempio di convivenza e sintonia tra due mondi diversi, ma ne descrive anche l'uccisione, attenendosi alla fonte più diffusa ed accreditata, quella di Socrate Scolastico; infedeltà alla storia dall'altro per il lampante anacronismo di Sinesio ancor vivo al momento della morte di Ipazia.

In questo caso il dato storico è stravolto come sostiene Giancarlo Quiriconi nella *Notizia storico-critica su Ipaiza e Sinesio*, presente nella seconda edizione pubblicata da Rizzoli nel 1980:

La fedeltà di Luzi alla vicenda storica riguarda la ricostruzione dell'ambiente e la fisionomia psicologica dei personaggi. La successione degli avvenimenti, invece, avviene secondo criteri di una continuità ideale, che viola il rispetto cronologico per assicurare una coerenza in cui i personaggi assurgono simboli di una condizione che si ripete e si perpetua.

Ma a contaminare il dato storico, a modificare la successione cronologica dei fatti, pur non modificandone l'essenza ed il valore simbolico, subentra a mio avviso l'interferenza del dato autobiografico, del vissuto personale del poeta, così come avveniva nel dialogo d'apertura dell'opera, quello tra Sinesio e Jone; mi riferisco al fatto che con l'approvazione di Mario Luzi stesso, che ebbi il dono e l'occasione di intervistare il 25 maggio del 1993 a Firenze, presso l'abitazione del poeta in Via Bellariva 20,²⁰ a conclusione della tesi di laurea svolta appunto sul dramma teatrale in

¹⁹ Ivi, 80

²⁰ L'intervista è stata pubblicata sul sito Mario Luzi poesia nel mondo-Mendrisio-CH, con il titolo A proposito del libro di Ipazia, ed è leggibile al seguente link <http://marioluzimendrisio.com/a-proposito-de-il-libro-di-ipazia/>.

questione, sostenni la possibile identificazione tra Ipazia e Cristina Campo,²¹ o meglio affermai che Cristina Campo fosse la figura femminile sottesa al personaggio di Ipazia. Mario Luzi non negò questa possibilità e quando gli dissi che, leggendo le pagine de *Gli imperdonabili*,²² avevo percepito una forte assonanza con i temi della sua poesia ed in particolare del presente testo teatrale, per il ricorrere dei termini 'destino', 'compimento', 'illuminazione', 'trasparenza' come sinonimo di morte e per l'importanza della 'parola', del «sapore massimo di ogni parola» e che avevo visto in Ipazia – Cristina Campo una sorta di Beatrice dantesca per la vita di Sinesio e per la vita di Mario Luzi, lui rispose affermativamente - forse per darmi man forte in sede di discussione di tesi più che per convinzione!- con le seguenti parole:

Certo, c'è tutto questo e se c'è una Beatrice... è proprio lei. Senza Ipazia, il destino di Ipazia, il destino di lei, non avrei riconosciuto..., nessun personaggio avrebbe riconosciuto il

²¹ Vittoria Guerrini, nota con lo pseudonimo di Cristina Campo, nasce il 28 aprile 1923 a Bologna, da Emilia Putti e dal maestro Guido Guerrini, in condizioni di agiatezza ma con un difetto cardiaco che le impedisce di svolgere una vita per così dire "normale" anche nel campo scolastico: seguita da maestri geniali inizia in giovane età a studiare inglese e tedesco sui testi dei poeti e a fare i primi esercizi di scrittura. Vive la prima infanzia a Bologna, poi si trasferisce a Firenze, dove il padre fu chiamato a dirigere il Conservatorio Cherubini, vi trascorre gli anni della guerra e vi incontra Leone Traverso, che le permette di ampliare la cerchia di conoscenze e rapporti con i contemporanei scrittori fiorentini e determina nel suo stile un cambiamento ed uno sviluppo. Dal 1955 Vittoria si trasferisce a Roma, per seguire il padre, che nel frattempo è diventato direttore del Conservatorio di Santa Cecilia, e in questa fase parallelamente alla ininterrotta attività di scrittura e traduzione, alla passione sempre crescente per la letteratura come sinonimo di vita, di strumento di immersione nel reale, cresce in lei una passione ardente per la liturgia, che la porta alla contemplazione delle icone bizantine, e alla partecipazione, presso il *Russicum*, alle funzioni religiose in rito bizantino slavo, celebrato nelle sue originali ed antiche forme, immuni dal tempo. Trascorre gli ultimi anni della sua vita tra Roma e Nervi (Genova), minacciata da continue crisi cardiache, che la stroncarono il 10 gennaio 1977.

²² C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987. Contiene due piccoli libri, che C. Campo pubblicò in vita, *Fiaba mistero* (1962), *Il flauto e il tappeto* (1971) e i saggi che precedevano le sue traduzioni poetiche da John Donne e W.C. Williams e altre sue meditazioni inedite sulla raccolta di fiabe *Le mille ed una notte*, la simbologia orientale, il rito bizantino, la letteratura russa, la *Bibbia*, il *Corano*, Chopin, Borghes, Manzoni, Dante, M. Moore, Hofmannsthal, Benn, Weil, il linguaggio, la poesia e la poetica. Per ragioni di comodità in questo articolo citerò facendo riferimento alla suddetta edizione, mentre per ovvie ragioni cronologiche è bene ricordare che Mario Luzi può aver letto i saggi raccolti e pubblicati con i titoli *Il flauto e il tappeto*, *Fiaba e mistero*, *Il sapore massimo di ogni parola*, *Sensi soprannaturali*, come di seguito cito da Riferimenti bibliografici di Margherita Pieracci Harwell (in *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, 271-273): *Il flauto e il tappeto*; *Una rosa*, in *Fiaba e mistero*, Firenze, Vallecchi, 1962, 15-17, quindi in *Il flauto e il tappeto*, Milano, Rusconi, 1971, 11-14. *In medio coeli*, in «Paragone», XIII, 150 (giugno 1962), 42-53, quindi in *Fiaba e mistero*, 43-59, e in *Il flauto e il tappeto*, 5-33. *Della fiaba*, in *Fiaba e mistero*, 5-13, quindi in *Il flauto e il tappeto*, 34-52. *Les sources de la Vivonne*, in «Paragone », XIV, 164 (agosto 1963), 55-60, quindi in *Il flauto e il tappeto*, 56-63. *La storia delle Città di Rame*, Milano, Scheiwiller, 1963, quindi in *Il flauto e il tappeto*, 91-111. *Tappeti volanti*, in *Il flauto e il tappeto*, 76-88. *Gli imperdonabili*, in *Il flauto e il tappeto*, 91-111. *Una divagazione: del linguaggio*, in *Il flauto e il tappeto*, 113-119. *Con lievi mani*, in *Il flauto e il tappeto*, 123-142. *Il flauto e il tappeto*, 143-177. *Fiaba e mistero*, *Parco dei cervi*, parte I e II pubblicate in «L'approdo letterario», IV, 9 (gennaio-marzo 1960), con titolo *Diario d'agosto*, 85-90 (già in la posta letteraria del «Corriere dell'Adda», 1953); stesura completa in *Fiaba e mistero*, 19-43. *Attenzione e poesia*, in «L'approdo letterario», VII, 13 (gennaio-febbraio 1961), 58 sgg., quindi in *Fiaba e mistero*, 61-67. *Il sapore massimo di ogni parola*, *Su Williams Carlos Williams*, *Introduzione a Poesie* di William Carlos Williams, tradotte e presentate da Cristina Campo e Vittorio Sereni, Torino, Einaudi, 1961 (2^a ed. 1967). *Su John Donne*, introduzione a *Poesie amorose e teologiche* di John Donne, a cura di Cristina Campo, Torino, Einaudi, 1971. *Un medico*, prima stesura parziale, con titolo *Ordine del mondo nei racconti di Čecov*, in «La Chimera», 8 (novembre-dicembre 1954); stesura definitiva, col titolo *Un medico*, in «Paragone», XI, 132 (dicembre 1960), 50-58. *Omaggio a Borges*, in «Elsinore», 3 (febbraio 1964), 111-113. *Sensi soprannaturali*, *Sui racconti di un pellegrino russo*, Introduzione all'Edizione Milano, Rusconi, 1975. *Sensi soprannaturali*, in «Conoscenza religiosa», III, 1971, 214-226.

proprio destino. Curioso è però che lei, Ipazia, che non è cristiana, in fondo è lei che fa la fine della martire, la fine cristiana, che testimonia, martirizzata come una cristiana.

A documentare tale possibile identificazione ho reperito alcune risposdenze testuali tra i brani de *Gli imperdonabili* ed i versi del dramma in esame, che di seguito vi indico.

La vita di Cristina Campo e le pagine del suo saggio sono attraversate da intensa e ieratica spiritualità, che ricorda lo splendore di Ipazia, il suo ardore conoscitivo: «studio e passione della conoscenza / nutrono per anni in silenzio la nostra vita»;²³ la sintonia si dà inoltre attorno al ricorrere di alcuni termini chiave come «illuminazione», «manifestazione inopinata del divino» e in essa il concetto di «trasparenza» come sinonimo di morte e compimento:

...il discepolo deve camminare per arrivare, spingersi in avanti con la forza del suo spirito al fine di ricevere la sua illuminazione. Il compiersi dell'illuminazione è pari al subitaneo schiudersi del loto o al ridestarsi del sognatore. Non è dato aspettarsi la fine di un sogno, ci si desta spontaneamente quando il sogno è finito. I fiori non si apriranno se ci si aspetta che s'aprano, ciò avverrà da sé, quando il tempo sia maturo [...] Quanto paradossale dunque l'idea pur esattissima di viaggio, di sforzo, di pazienza. In questo paradosso è il crocevia tra l'eterno e il tempo, perché la forma deve distruggersi da sé, ma solo nel momento in cui si compie perfettamente.²³

Ed è esattamente quanto avviene ad Ipazia nel momento della rivelazione divina: è *Una voce* che si manifesta, la illumina inopinatamente e le annuncia l'approssimarsi della morte, del compimento con immagini di luce, di chiarezza e dissolvenza della forma in trasparenza:

E' ora il momento.
Lo spessore d'ombra del tuo corpo si va assottigliando.
Ora sei più trasparente.
Vuoi dirmi che il diaframma tra la mente e il tutto sta cadendo?
Vuoi dirmi che morirò presto?
Non c'è molto tempo. E devi giungere nel punto estremo di chiarezza"²⁴

A sottolineare ulteriormente la consonanza tra la luminosità di Ipazia e la luminosità di Cristina Campo, oggettivata nelle riflessioni dei saggi di quest'ultima, è utile citare la sua meditazione su morte e bellezza: «chiarezza, sottigliezza, agilità, impassibilità: le quattro qualità dei corpi gloriosi»²⁵ e non si può trascurare che al tema del mistico contatto con il divino la Campo aveva dedicato una sezione ne *Gli imperdonabili*, intitolata *Sensi soprannaturali*. Anche la parola «destino» si può censire con frequente ricorrenza negli scritti della Campo e non a caso si riscontra nei momenti di più intensa ed elevata meditazione, così come avviene nel primo dramma teatrale di Luzi, nel quale il termine ricorre in relazione a diversi personaggi.

In relazione a Jone, che abbandona Sinesio, accecata da gelosia per la filosofa: «Bene, se n'è andata / con il suo destino infido che l'ha giocata»;²⁶ a proposito di Sinesio si trova invece «il suo destino sembra esitare incerto sopra di lui, non ancora deciso»²⁷, mentre è ancora su Ipazia che il discepolo ammirato afferma: «E' miserevole il buon senso purtroppo, nient'altro che miserevole, /

²³ LUZI, *Libro di...*, 73.

²⁴ CAMPO, *Gli imperdonabili*, 18.

²⁵ LUZI, *Libro di...*, 70.

²⁶ CAMPO, *Gli imperdonabili*, 131.

²⁷ LUZI, *Libro di...*, 63

²⁸Ivi, 76-81

quando un destino si adempie. / Il tuo destino s'adempie e il nostro con lui. / Ho provato vergogna davanti ad Ipazia, / no, non a lei, al suo destino che si compie. / Oh lei è andata diritta al suo termine, / ha adempiuto coscientemente il suo destino di vittima / con pena ma senza ombre».²⁹ La stessa centralità del destino, lo stesso richiamo al suo essere una realtà presente si ritrova con sublime intensità d'accenti in una meditazione di Cristina Campo sul rito, mirabile unione di misticismo e concretezza:

Per ritrovare in qualche modo la terrificante intimità dell'incontro col suo destino, l'uomo ripete quel gesto, lo trasmette, lo insegna. Resurrezione quotidiana, grazie alla stilizzazione ispirata di parole allusive e di tragiche vesti, di quegli attimi che arrestano, in una stasi vertiginosa la ruota del tempo umano.[...] Ma esso è assai più che questo, perché da memoria vi è convertito in presenza quel destino dei destini...³⁰

E riflettendo sulla Divina Commedia di Dante la Campo scrive: «il libro di Dante, che spiega e sigilla destini, su questa terra e di là...»,³¹ mentre a proposito della liturgia bizantina, nella quinta sezione de *Il flauto e il tappeto* si legge:

Può il destino del cosmo non essere implicato in quello di Dio[...]. In questo tempo-nel-tempo della cerimonia, il destino terreno del sacrificato-sacrificatore, di Colui che offre e viene offerto, riceve ed è dispensato, si allaccia a quello dell'uomo... In cerchi concentrici la liturgia tesse destini...La stessa comunione dei santi, che cos'è se non un siderale luogo geometrico dove destini si danno convegno, si scambiano misteriosi alimenti, trafficano in fluide monete?[...] e' la legge dei destini ineludibilmente comunicanti, fluenti l'uno nell'altro, cantata da tutte le scritture.³²

La sintonia è evidente, le assonanze sono palesi e si potrebbe proseguire l'indagine anche su altri termini o su altri passaggi, che in questa sede tralascio per ovvia mancanza di spazio, mentre mi soffermo su alcuni dati biografici significativi riguardanti Vittoria Guerrini, ossia Cristina Campo.

Era amica di Mario Luzi e di Leone Traverso, attorno al quale si era costituito una sorta di circolo letterario a Firenze, che lei amava chiamare «giardino d'infanzia», che annoverava tra gli altri Gianfranco Draghi, Piero Draghi, Mario Luzi, Anna Bonetti, Venturino Venturini, Giorgio Orelli. Tale amicizia è documentata non solo dalle lettere ³³ che Cristina inviò loro a partire dal 1956, anno nel quale è costretta ad abbandonare Firenze per trasferirsi a Roma a causa di nuovi impegni professionali del padre, ma anche dalla testimonianza di Margherita Piracci Harweel che scriveva nella nota biografica introduttiva agli *Imperdonabili*:

Nella cerchia di Leone Traverso, Vittoria aveva scoperto in quegli anni in Mario Luzi il poeta italiano vivente a lei più vicino, oltre al canonizzato Montale, e la lettura delle *Primizie del deserto* era costante.³⁴

²⁸

²⁹ Ivi, 82.

³⁰ CAMPO, *Gli imperdonabili*, 131.

³¹ Ivi, 50

³² Ivi, 131-136

³³ C. CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, Milano, Adelphi, 2011.

³⁴ M. PIERACCI HARWELL, *Nota introduttiva*, in *Gli imperdonabili...*, 2.

A Mario Luzi infatti inviò poche ma intense righe, che lasciano trapelare affetto profondo ed insieme trattenuto, stima ed ammirazione, con qualche nota di nostalgia per la lontananza e per un tempo ormai passato:

Carissimo,

l'anno si è consumato così velocemente, eppure bruciava lento, ora alto, ora trepido-ecco, ne resta appena il guizzo, appena il tempo di augurarti tutto ciò che vorrei per te, di chiederti lo stesso augurio. Ricordo un tuo biglietto due anni fa: come mi accompagnò nell'anno, lo aiutò a fiorire. Vorrei di nuovo questo talismano, la silenziosa protezione del tuo pensiero: lo vorrei oggi come sempre, oggi più che mai.³⁵

V. [Roma,] scritta 30 dicembre [1958]

La vicinanza affettiva ed il sostegno nelle prove della vita è chiara in questa epistola datata [Roma] 7.V.59:

Carissimo,

sento con dolore che tua madre è stata di nuovo molto male. Prego Dio che, rasserrenato, tu possa darmi sue notizie.

Ti abbraccio forte.³⁶ Vittoria

Dalle altre missive si evince inoltre che tra i due c'era, come tra Sinesio ed Ipazia, una forte sintonia intellettuale; Luzi infatti inviava a Cristina Campo alcune sue poesie in anteprima, per così dire, affinché le leggesse e gli offrisse un parere, una prima lettura:

Carissimo,

nessun altro che me può parlare di trepidazione. L'idea di far seguire le mie parole alle tue mi atterrisce ora più che mai. *Caccia* è un'apertura, uno spazio così vasto e potente che ogni voce (se non la tua) dovrà morirci dentro come il passero nella tempesta. E quali parole possono mai seguire *Augurio* - che dire dopo un simile «Amen»? [...]

Ma soprattutto sono felice di aver visto queste poesie-così tue ma così nuove insieme (la prima e l'ultima, soprattutto) come se alla corrente del tuo discorso si fosse aggiunta una vena nuova, che gonfia tutta l'acqua senza scomporla e ne arricchisce infinitamente l'obbedienza alle proprie leggi.[...]potrei continuare all'infinito ma ho fretta di spedire questo biglietto. E' il mio augurio di Buon Anno, che viene tardi ma è nell'aria da sempre (e del resto il Buon Anno per te non è già tutto in queste tue poesie?)³⁷

La tua Vittoria

[Roma] 6 gennaio [1960 o 1961]

Nelle note alle suddette lettere è ancora la Pieracci Harwell ad informarci dell'intenso legame tra i due poeti:

Per il grande poeta fiorentino, C. ebbe profonda amicizia, e ne ammirò incondizionatamente le opere apparse negli anni Cinquanta. Fu appunto il Luzi di *Primizie del deserto* e di *Onore del vero*, ma anche dei saggi *L'inferno e il limbo* e *Un'illusione platonica*, il terzo «faro» di C. in quegli anni, accanto a Hugo von Hofmannsthal e a Simone Weil. Intatta restò l'amicizia, ma meno congeniali le parvero gli scritti che uscirono in seguito, a partire *Dal fondo delle campagne*; e Luzi di questo ancora si rammaricava nel bel ricordo che le dedicò al Convegno che si tenne al Lyceum di Firenze nel 1997³⁸.

Era donna di sorprendente intelligenza e tensione metafisica, definita non a caso da Leone Traverso «trappista della perfezione», traduttrice dal tedesco di Simone Weil,

³⁵ CAMPO, *Il mio pensiero non...*, 128.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ivi, 129.

³⁸ Ivi, 240.

cercava ed esaltava nel suo lavoro di traduttrice e poetessa “il sapore massimo di ogni parola”,³⁹ e considerava la traduzione come una sorta di nuova creazione poetica. Bella e ieratica insieme, morì relativamente giovane, come Ipazia, stroncata non da mano omicida, ma da una malattia cardiaca congenita che l’aveva accompagnata ed ostacolata per tutta la vita, una vita segnata dal sacrificio e dall’iniquità, così come ricordava Mario Luzi stesso nel corso di un Convegno organizzato in Memoria di Cristina Campo a vent’anni dalla morte, tenutosi nel 1997 presso il Lyceum di Firenze:

Lei che , in fondo, era già oggetto di iniquità, perché la sua vita è appunto il supplizio di una creatura con cui la sorte non è stata equa; che ha dovuto riscattare mentalmente, spiritualmente, una menomazione. Ma non dico una menomazione fisica- anche quella- ma una limitazione, un divieto che le era stato imposto.

L’Ipazia della storia quindi muore dopo Sinesio, mentre l’Ipazia-Cristina Campo, quella del poeta, muore nel 1977 prima di Sinesio-Luzi, che è costretto a sopravvivere e ad interrogarsi sul significato di una così ingiusta ed improvvisa privazione.

Non a caso Sinesio afferma nelle battute conclusive del dramma intitolato *Ipazia* :

Oh lei è andata dritta al suo termine,
ha adempiuto cosciente il suo destino di vittima
con pena ma senza ombre. Ma dopo,
che senso avrà dopo, per noi,
per gli altri che verranno questo sacrificio?
E intanto il suo cuore dolcissimo,
il suo cuore represso di bambina
che mi celava i suoi battiti, chi sa,
increspato dai suoi rimpianti ha atteso l’ultimo guizzo.⁴⁰

Nella riflessione di Sinesio-Luzi si può notare in filigrana il riferimento alla morte per malattia cardiaca di Ipazia –Cristina Campo nel ricorrere del termine «cuore» e «battiti» nei versi sopra citati ed è anche evidente il fatto che Cristina, definita «bambina dal cuore represso», avesse dovuto vivere ai margini di una vita attiva a causa della sua malattia, reprimendo attività (e forse anche sentimenti d’amore!) che sostituì con intenso studio, interessandosi tra le altre cose alla fiaba, alle teorie filosofiche di Hofmannsthal, alla liturgia bizantina, alla poesia e a tanto altro. Una sovrapposizione di piani insomma, quello storico e quello autobiografico, attorno ad una figura-mito di donna speciale, eccezionale, connotata nella storia e nella realtà da un profilo non comune di studiosa splendida ed affascinante dal punto di vista intellettuale, umano e filosofico, attiva già a partire da *Nel magma* (1963), per dirla con Verdino «una figura sotto il duplice segno dell’intesa e dell’ antagonismo».⁴¹

³⁹ Il sapore massimo di ogni parola è il titolo di una delle sezioni (172-230) comprese ne *Gli imperdonabili*, ma si trova anche nello stesso volume all’interno della sezione intitolata *Parco dei cervi*, a pag.146, in lingua francese come di seguito riporto: «Saveur maxima de chaque mot. Riflettendo a questa parola mi è parso che a tale massimo di sapore occorran gli elementi riuniti della forza vitale e di quella spirituale: violenza e dolcezza, lentezza e rapidità, imprevisto e inevitabile, radicamento e leggerezza. Il massimo di ogni parola non lo gustiamo mai nelle parole rare o in quelle del costume - le parole che non hanno precisa cittadinanza, le parole che Macchiavelli accusava di lenocinio - ma nelle pure e originarie - nel reale - quando siano sospinte dalla forza vitale come da una matrice e sboccino nella chiarezza dello spirito come fiori. Parole-corolle, scandite dalle loro vocali e consonanti come da petali e nervature».

⁴⁰ LUZI, *Libro di...*, 40-41

⁴¹ S. VERDINO, *Poesia dovunque. Analisi di “Nel magma”*, «Nuova Corrente», XXXVII (1990), 1-38. Nel saggio individua la presenza di tre figure femminili: «la prima è all’insegna della crisi di coppia (*In due*), la seconda è sotto il duplice segno dell’intesa e dell’antagonismo (*D’intesa e Prima di sera*), la terza è una donna

L'intesa si era verificata fino ad allora, il contrasto iniziò con la pubblicazione di *Nel magma* e *Dal Fondo delle campagne*,⁴² ne conseguì non tanto la 'morte' del rapporto, ma un allontanamento intellettuale, la fine dell' affinità tra Luzi e Cristina Campo, sul quale è Luzi stesso ad informarci in *De Quibus*:

...ad Urbino Landolfi mi contestò la perdita di rigore stilistico e metrico del testo di *Nel Magma*. Anche lui come gli altri lettori per così dire sublimi, tra i quali devo ricordare Cristina Campo, non fu in sintonia con me in quel passaggio operato certo non per capriccio dalla monodia alla polifonia poetica.⁴³

E ancora, con maggior trasporto e partecipazione, è sempre Luzi a far riferimento alla 'rottura' in occasione della giornata di studi in Memoria di Cristina Campo:

C'è stato in ogni caso nei nostri rapporti, il disaccordo. Uno dei disaccordi che a me fece più male, ma che capii perfettamente, lo avevo quasi messo in conto, ma avevo sperato che il suo perfezionismo (questa è una parola brutta e diminutiva non dovevo usarla), meglio questa mistica della perfezione in cui ci eravamo allora in parte riconosciuti tutti quanti, non fosse così formulare escludere l'imperfetto che è in ogni perfezione, lo stesso farsi della perfezione e dunque in uno stato di grande imperfezione assunto come tale. E questo mi sembrava anche molto caritatevole e speravo che Cristina avesse compreso. E invece, lì per lì non lo compresi...

Anche da un punto di vista cronologico questa soluzione risulta migliore, poiché *Ipazia* fu scritta da Luzi di getto in due settimane nel 1966, quando Cristina Campo era ancora in vita, mentre *Il Messaggero*, il cui protagonista è Sinesio pensoso, che si interroga sul significato della morte di Ipazia e del suo sacrificio, fu scritto dieci anni dopo nel '76, poco prima della morte di Cristina Campo, e pubblicato nel 1977 dopo la morte dell'amica.

Ma tornando dall'autobiografia alla storia si può notare che la consonanza tra l'opera di Luzi e la storia si dà anche con l'ambientazione storica in una città, Alessandria d'Egitto, che sta volgendo al declino, che assiste a frequenti ed efferati atti e gesti di violenza, segno della crisi morale e civile nella quale versava l'Impero Romano ormai in decadenza, così come la Chiesa appena nata e già offuscata dal rischio di lotte di potere.

La morte di Ipazia si colloca in tale contesto e segna la fine di una possibilità di convivenza e collaborazione della ragione ellenica con la nuova religione cristiana in luoghi particolari, come la scuola di filosofia di Ipazia o in persone particolari, come Sinesio di Cirene, significativamente autore di un trattato filosofico *Dion*, scritto probabilmente fra il 404 e il 405 d.C., nel quale il vescovo di Cirene difendeva la cultura ellenica, ritenuta il mezzo più efficace per sviluppare ed aprire l'intelletto umano, senza contrapporla al cristianesimo o ad altra religione, ma descrivendola come un metodo che supera la divisione tra fedi, capace al contrario di contribuire allo sviluppo di tutte le fedi.

Una tematica importante, scomoda, 'engagé' e dall'alto valore civile - la libertà di opinione da un lato e la lotta per il potere fino alla violenza dall'altro - che intende provocare, non lasciare tranquillo o indifferente il lettore-spettatore. Tale caratteristica ricorre in tutto il teatro di Luzi, basti pensare che la prima opera teatrale vera e propria

all'insegna dell'estremo fascino, al limite del numinoso (*Menage, Terrazza, L'India, Accordo*)»

⁴² La raccolta fu pubblicata da Scheiwiller (1964) e comprendeva undici poesie; ne uscì una ristampa presso Garzanti (1966), con l'aggiunta di sei poesie, sezione *Postille*.

⁴³ M. LUZI, *De quibus*, Brescia, Zanetto Editore, 1991, 12.

fu un dialogo tra due sacerdoti che discutevano sulla possibilità o meno di sepoltura con rito religioso di un confratello malato che si era lasciato morire rifiutando le cure mediche; quel dialogo, intitolato *Pietra oscura*,⁴⁴ scritto nel '46 venne pubblicato solo nel 2004 grazie ad un recupero dal cassetto di Stefano Verdino, come ricorda Emiliano Ventura in *La poesia in teatro*.⁴⁵

Anche i testi teatrali che seguiranno al *Libro di Ipazia* vertono sempre su tematiche impegnate, ardue, che rivelano il ruolo di 'coscienza critica' affidata dal poeta alla parola in scena e spesso interrogano sull'Oltre, sul legame tra tempo e trascendenza, sacro ed immanenza, come ha ben evidenziato Sarah Bernasconi nel saggio *Tra cielo e terra*.⁴⁶

Svolgendo una panoramica veloce dei titoli e dei personaggi scelti da Luzi per le successive opere teatrali ciò emerge in modo chiaro, basti pensare a *Rosales*, *Ipazia*, *Hystrio*, che costituiscono, sulla linea di Specchio e Verdino, un trittico legato al tema del potere, nel quale Luzi riflette, come ha fatto notare Massimiliano Ventura, sul tema del rapporto tra storia-potere-male:

Nella storia dell'uomo l'arte della politica, con le sue disparate forme di governo, deve fare continuamente i conti con questo problema, con la legittimità di un atto violento, riconoscendo che il confine tra il sacrificare e l'uccidere (iò che è legato al sacro o al male) è una questione aperta e quasi irrisolvibile, e ciò rende il potere un dramma continuamente in scena, l'eterna rappresentazione del mantenimento del comando e di coloro che vi si contrappongono.⁴⁷

Insomma, un compito importante affidato alla parola in scena, sulla linea dell'*Ombra di Sofocle* in *Affabulazione* di Pasolini, secondo il quale «nel teatro la parola vive la sua doppia gloria»; anche Mario Luzi riflette sul valore della parola e lo fa proprio nel *Libro di Ipazia* in alcuni versi che hanno l'icasticità di verità eterne:

il pensiero senza parola è niente,
la verità non comunicata s'inaridisce e si corrompe.⁴⁸
Ma solo una lunga vita matura la parola,
e solo la prova la giustifica⁴⁹.

Luzi sembra titubante e dubbioso rispetto a Pasolini sull'adeguatezza della scena e sulla capacità della rappresentazione teatrale di essere fedele al fatto: la parola, la rappresentazione sulla scena sembrano con dilemma pirandelliano tradire l'accaduto, tanto che, non solo in ottemperanza alle regole della tragedia classica, sceglie di non far rappresentare sul palcoscenico l'assassinio di Ipazia ma di affidarlo alla parola piuttosto che all'azione drammatica. A darcene la notizia infatti è una testimone, Jone, che ne annuncia dapprima la morte:

Ipazia è morta. Uccisa. Il modo ancor più crudele,
ma ti prego non chiedermi altro⁵⁰

Vorrebbe evitarne anche il racconto e poi successivamente con una riflessione

⁴⁴ M. LUZI, *Pietra oscura. Controversia*, S. Verdino (a cura di), Milano, Scheiwiller, 2004.

⁴⁵ E. VENTURA, *La poesia in teatro*, Roma, Scienze e Lettere, 2010.

⁴⁶ S. BERNASCONI, *Tra cielo e terra. La metamorfosi del sacro nella poesia e nel teatro di Mario Luzi*, Città di Castello, Cesati Editore, 2005.

⁴⁷ VENTURA, *La poesia in ...*, 77.

⁴⁸

⁴⁹ Ivi, 106.

⁵⁰ Ivi, 79.

metateatrale afferma:

Oh non mancheranno racconti.
Ci sarà chi rappresenta al meglio la scena
e farà scempio di lei una seconda volta.⁵¹

Non a caso nel 1992 Giovanni Raboni in un articolo comparso sul *Corriere della Sera*, Venerdì 17 gennaio affermava che Luzi nel *Libro di Ipazia* e nelle sue altre opere teatrali «ha creato una partitura verbale così consistente, così nutriente, così ricca di fitta e corrusca metaforicità da bastare in un certo senso a se stessa, da essere già teatro, e grande teatro, alla semplice lettura».⁵² Da non trascurare è inoltre che nell'intervista che rivolsi a Luzi nel lontano 1993, quando gli chiesi se si potesse affermare che il suo testo teatrale costituiva qualcosa di nuovo nel panorama del teatro italiano, poiché era un 'teatro di parola' con una forza linguistica evocativa a livello di concreta fisicizzazione delle immagini, con una contemporanea e spiccata vocazione scenica e forza scenica, lui rispose:

Quando scrissi *Ipazia* non ero convinto di questo, la scrissi senza pensare alla sua eventuale scenicità, sentivo questa incarnazione della parola. Poi, invece, convinto dal regista Orazio Costa e da Ilaria Occhini, ebbi una prova della sua scenicità. Nella parola c'era già un po' tutta la scenografia, infatti non fornisco mai indicazioni, le didascalie sono essenziali.⁵³

Anche perché quello di Luzi non era semplicemente un 'teatro di parola', ma un teatro in versi, una pièce che nella letteratura italiana osava portare in scena la poesia dopo D'Annunzio, una partitura teatrale in metrica che nella formazione personale del poeta senese aveva ricevuto la lezione di un teatro alto come quello di Racine e Shakespeare, dei quali Luzi aveva tradotto rispettivamente l'*Andromaca* ed il *Riccardo II*, un dramma teatrale che alla prova dei fatti sembrava mettere in atto le aspettative espresse da Eliot nel saggio intitolato *Possibilità di un teatro di poesia*,⁵⁴ nel quale il poeta

⁵¹ Ivi, 80.

⁵² G. RABONI, «Corriere della sera», Venerdì 17 Gennaio

⁵³ Vale la pena ricordare che *Ipazia* è stata letta e trasmessa per la prima volta il 25 dicembre 1971, con la regia di Marco Visconti negli studi della Rai di Torino.

⁵⁴ T.S. ELIOT, *Opere*, Roberto Senesi (a cura di), Milano, Bompiani, 1986, 749-757. In *Possibilità di un teatro di poesia* T.S. Eliot si poneva alcune domande «...perché oggi non c'è teatro di poesia, in che modo la scena ha perso ogni influenza sulla letteratura, perché si scrive tanto teatro in versi che si può solo leggere e anche in quel caso leggere senza provare nessun godimento - che hanno perduto ogni sapore, sono diventate quasi accademiche? ». Eliot individuava alcune probabili risposte: perdita della tradizione, quindi di contatto con il presente («Perduta la tradizione, perdiamo il contatto con il presente...»); difficoltà della ricerca formale, poiché «creare una forma non significa semplicemente inventare una struttura, ma una rima o un ritmo. Significa anche esprimere tutto il contenuto adatto a quella rima o a quel ritmo. Il sonetto di Shakespeare non è semplicemente un certo schema, ma un preciso modo di pensare e di sentire.»; individuava anche un'altra caratteristica indispensabile per arrivare ad un teatro di poesia: «La letteratura che ha valore permanente è sempre presentazione di qualcosa: presentazione di pensieri o presentazione di sentimenti che si realizza nel racconto di certi avvenimenti nella vicenda umana oppure si concentra in oggetti del mondo esterno». Puntualizzava inoltre che, perché ci sia un'opera d'arte della stessa intensità della poesia, è necessario che «sul palcoscenico ci sia "imitazione della vita" per mezzo della parola» e proseguiva mettendo in luce che «l'essenziale è portare sul palcoscenico questa precisa esposizione della vita che è allo stesso tempo un punto di vista, un mondo: un mondo che l'intelligenza dell'autore ha sottoposto ad un processo completo di semplificazione». Eliot dedicò al tema del teatro in versi un altro saggio critico intitolato *Poesia e dramma* (in ELIOT, *Opere*, 1042-1062).

americano descriveva il teatro come il miglior intermediario per una poesia corale e di utilità sociale e vedeva l'approdo alla scena come elaborazione libera e geniale della tradizione, nell'uso di un verso che non fosse frutto di faticosa ricerca metrica ma di spontanea creatività individuale, nel contatto dell'autore con il presente e la storia.

Si può concludere riportando e dedicando a Mario Luzi la riflessione che Cristina Campo annotava in uno dei suoi saggi compreso negli *Imperdonabili* :

Un tempo il poeta era là per nominare le cose: come per la prima volta, ci dicevano da bambini, come nel giorno della Creazione. Oggi egli sembra là per accomiarsi da loro, per ricordarle agli uomini, teneramente, dolorosamente, prima che siano estinte.⁵⁵

⁵⁵ CAMPO, *Gli Imperdonabili*, 289

BIBLIOGRAFIA OPERE TEATRALI DI MARIO LUZI:

- M. LUZI, *Ipazia*, Milano, All’Insegna del Pesce d’Oro, 1972;
- M. LUZI, *Libro di Ipazia*, G. Pampaloni (introduzione di), G. Quiriconi (nota di), Milano, Rizzoli, 1978 (contiene *Ipazia* e *Il messaggero*);
- M. LUZI, *Rosales*, G. Raboni (introduzione e note di), Milano, Rizzoli, 1983;
- M. LUZI, *Rosales*, Edizioni del Teatro di Genova, 1983;
- M. LUZI, *Hystrio*, G. Quiriconi (nota di), Milano, Rizzoli, 1987;
- M. LUZI, *Corale della città di Palermo per Santa Rosalia*, S. Verdino (introduzione di), Genova, San Marco dei Giustiniani, 1989;
- M. LUZI, *Il Purgatorio. La notte lava la mente*, L. Baldacci (presentazione di), Genova, Costa&Nolan, 1990;
- M. LUZI, *Io, Paola, la commediante*, Milano, Garzanti, 1992;
- M. LUZI, *Teatro*, G. Quiriconi (postfazione di), Milano, Garzanti, 1997;
- M. LUZI, *Pietra oscura*, Stefano Verdino (introduzione di), Poretta Terme, I quaderni del Battello Ebbro, 1994;
- M. LUZI, *Felicità turbate*, Milano, Garzanti, 1997;
- M. LUZI, *Ceneri e ardori*, Milano, Garzanti, 1997;
- M. LUZI, *La Passione di Cristo. Via Crucis al Colosseo*, Alpignano, Tallone Ed., 1999;
- M. LUZI, *Fiore nostro fiorisci ancora*, Firenze, Passigli, 1999;
- M. LUZI, *Opus florentinum*, Locarno, Dadò, 2002;
- M. LUZI, *Il fiore del dolore*, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2003;
- M. LUZI, *Parlate*, S. Verdino (a cura di), Novara, Interliena, 2003;
- M. LUZI, *Pietra oscura. Controversia*, Milano, Scheiwiller, 2004.