

# ARTURO, BICE E IL LORO COSMO

**MARA BOCCACCIO**  
(University of Cape Town)

## **Abstract**

*This study reveals, by means of an analysis of the copious works of Arturo Onofri, some points of intersection with the tradition of the Stil Novo and the writings of the Renaissance thinker Marsilio Ficino. The adoption of openly Stil Novo modes of describing the beloved woman allows the poet to reach the cosmic harmony he has been searching for his entire life. This study focuses on the lyrical poetry of the poet which in *Orchestra* (1917) and *Arioso* (1921) anticipates *Ciclo della terrestrità del sole* (1927-35). Another fundamental source for the study is the theoretical treatise *Nuovo Rinascimento come arte dell'lo* (1925) which, on the one hand, reveals much about the stylistic choices of Onofri in terms also of the theosophical theories of Rudolf Steiner and, on the other hand, reveals the importance placed by the poet on Ficino's *Theologia platonica*.*

“Sappiamo che l’occhio può  
uccidere il raggio di sole, e vederlo,  
perché è luce esso stesso”  
A. Onofri, *Mendicanti di spirito*.

## **1. Poesia, “divina amante mia”**

Presente nella *koiné* qualitativamente perdente del primo Novecento italiano, Arturo Onofri offre agli studiosi un profilo biografico semplice e privo di avvenimenti significativi, lungo un arco di tempo relativamente breve: nato a Roma il 15 settembre del 1885, il poeta si spegne nella sua città natale il 25 dicembre del 1928. A queste due date se ne aggiunge una terza, quella del matrimonio, il 29 giugno

1916, con Bice Sinibaldi, il cui nome, variante di Beatrice (così si chiamava anche la madre del poeta), riconduce subito a Dante e al concetto di beatitudine, soprattutto se si considera un testo rinvenuto tra le liriche inedite del poeta, intitolato *Beata beatrix*. “Sorella! Sposa”, invoca il poeta, “creatura / celeste, e non mortal terrena cosa”. La donna viene cantata secondo modalità apertamente stilnovistiche, non solo ne “l’astro de’ begli occhi” e nel suo “riso”, in cui la natura universale sembra “intenta a vagheggiare / se stessa in chiarezza di paradiso”, ma anche e soprattutto nella sua capacità epifanica di modificare la mente del poeta, rendendola in grado di percepire “l’inaudita musica dei mondi” (Onofri, 1984:395): è la donna-angelo, che, al suo apparire quale “immagine sovrana / d’angelo in femminil forma ridente” (Onofri, 1984:393), trasfigura il pensiero oscurato dell’uomo.

Non c’è da meravigliarsi che Eugenio Montale ricordi il poeta, oltre che per la perpetua aspirazione a una suprema armonia cosmica, ricca di “risonanze orfico-cristiane”, anche per una certa “aggiornata adozione di modi stilnovistici”, impiantati su una poesia derivata dal “miglior romanticismo straniero” (Montale, 1998:318).

In una lettera, scritta dal poeta alla moglie, principale curatrice dei suoi scritti inediti, e da lei inserita tra gli abbozzi autobiografici onofriani, è richiamato il già citato inno *Beata beatrix*. Onofri puntualizza che, se si tratta di rime scritte “[...] *quando ancora non ti conoscevo in carne viva* ed eri solo un brivido”, vede ora coscientemente l’emblema vivo di quel “brivido” e riconosce in lei la poesia: “[...] io non so amare altro che la Poesia [...]. *Ma tu sei lei stessa dentro di me*”<sup>1</sup>.

---

\* Della maggior parte dei testi di Arturo Onofri esiste una riproposizione anastatica, curata presso la casa editrice La Finestra. Per le citazioni tratte da questi volumi si impiegheranno le seguenti sigle, seguite dal numero di pagina:

Per *Orchestra* (O), *Arioso* (A), *Quaderno di Positano* (QP), *Prose e poesie inedite* (PPI) da: Onofri (2002).

Per *Nuovo Rinascimento come arte dell’Io* (NR), *Le trombe d’argento* (TA), *Scritti esoterici* (SE) da: Onofri (2000).

Per *Terrestrità del sole* (TS) da: Onofri (1998).

<sup>1</sup> Lettera dattiloscritta di Onofri a Bice Sinibaldi, rinvenuta nell’archivio onofriano alla segnatura G I 4 e, c. 8. Il corsivo è di Onofri.

La poesia corrisponde alla donna, sublimata simbolicamente nell'anelito a un mondo luminoso e musicale. Attraverso l'intervento salvifico della figura femminile, il canto rientra in una più generale melodia cosmica, cui Onofri aspira durante tutto il proprio percorso lirico, viaggio sperimentale e iniziatico: "Rifondare l'essere come creazione artistica al fine di rendere possibile il congiungimento con la melodia che governa il creato, vale a dire cosmica"<sup>2</sup>.

Lo stilnovismo di *Beata beatrix*, anteriore al 1914, si ritrova anche in un testo del 1927, *Chi è questa improvvisa dea che appare*, pubblicata nel volume *Terrestrità del sole*. I versi danteschi "intender non la può chi non la pruova", "a miracol mostrare" e "in sua dolcezza" di *Tanto gentile e tanto onesta pare* si concretizzano rispettivamente nei segmenti onofriani "la voce non la intende altri che il mare", "nel girarsi addita" e "in sua dolcezza" (TS22). La donna appare quale dea, sulla scia del cavalcantiano "la beltate per sua dea la mostra" di *Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira*, ma si impone con la sua presenza corporea, capovolgendo le liriche duecentesche. Secondo Anna Dolfi, attraverso il rovesciamento del calcio stilnovista, Onofri propone un percorso alternativo di angelicazione a livello stilistico e tematico. Se in Dante e in Cavalcanti la donna era dono miracoloso, in Onofri l'offerta cozza con la fisicità. D'altro canto, tale stridore si allinea al pensiero del poeta, conscio della dualità presente nell'uomo, frutto tanto dell'amore quanto della corruzione mondana. Tale consenso altro non è che un amore incondizionato per la totalità della vita: "[...] ma che sia benedetta la vita, arbitrio e ricchezza d'amore, con tutte le sue elemosine, con tutte le sue delinquenze, con tutte le sue trasgressioni" (A75).

Sono state notate corrispondenze puntuali tra le quartine onofriane e il sonetto di Cavalcanti a partire dal verso iniziale "Chi è questa che vien ch'ogni uom la mira" che si modernizza in "Chi è questa improvvisa dea che appare" (TS22). In questo modo il poeta novecentesco suggerisce l'archetipo e promette un modello alternativo, mediato dal simbolismo francese: dalla cavalcantiana "Non fu sì alta già la mente nostra / E non s'è posta in noi tanta salute

---

<sup>2</sup> Albertazzi, M. (2002), "Note orchestriche: cartone." In: Onofri (2002:XII).

/ che propriamente n'abbiam conoscenza" si passa alla onofriana "E noi pregando che assuma figura / di beltà, la parola in noi rinchiusa, / ne intravediamo, come un sogno, il volto / nel modello che in lei donna respira" (TS22). Tale operazione ribadisce il volto bipolare della donna onofriana con il suo "profumo di carne e di cielo" (O44), nella quale coabitano sia la creatura salvifica ed austera che quella in grado di accendere i sensi.

La corrispondenza tra la donna amata e la poesia legittima il frequente *tu* delle liriche, comprendente oltre all'io "dell'*agens*, la donna-Beatrice o Arte-Vergine<sup>3</sup>-Sofia, l'universo e Dio", e fonde, sovrapponendoli, la croce e il cerchio, "[...] gli elementi dell'orfismo e del platonismo cristiano con quelli della simbologia cosmica orientale" (Del Serra, 2006:131). Lo studio di tale identificazione non può prescindere dall'analisi del *Nuovo Rinascimento come arte dell'io* (1925), la più importante opera teorica onofriana: se la presenza di echi stilnovisti è garanzia del radicamento dello scrittore nella tradizione letteraria italiana, il loro rovesciamento testimonia quella salda esigenza di rinnovamento della vita e della cultura che è alla base del trattato.

In un passo dell'*Introduzione*, in cui Onofri guarda alla poesia contemporanea, "tutta intesa alle cose umane e naturali" (NR13), e opera un confronto con quella antica, vi è un lungo riferimento a Dante e al suo *Convivio*, in cui è palese la funzione salvifica della donna, creatrice di ogni pensiero buono. Se è vero che Dante sta parlando della relazione d'amore umana con una donna in carne e ossa, con un sorriso che splende negli occhi e nelle labbra, tuttavia svela l'allegoria: la donna di cui si innamorò altro non è che la Filosofia. Si tratta cioè di "relazione umana con un Essere spirituale" (NR15) che ha le fattezze di una relazione amorosa e nello stesso tempo spirituale.

Già nel pensiero ellenico la Sofia era forza incorporea presente nella natura e agente dall'esterno sulla vita e sul pensiero dell'uomo, raffigurata dal V secolo d.C, come creatura reale che accudisce, cura e consola l'anima, sia nell'ambito letterario-speculativo sia in quello

---

<sup>3</sup> In un passo del *Nuovo Rinascimento come arte dell'io* Onofri definisce l'Arte quale "Vergine divina, che salva, guarisce, illumina e intercede attivamente per la nostra completa redenzione di uomini" (NR137).

pittorico – si pensi alla Madonna Sistina di Raffaello, “[...] la quale appare come una Donna che si avvanza verso di noi sulle nubi” (NR17).

I tempi sono mutati e la distanza è incommensurabile: che cosa si direbbe oggi – si chiede il poeta – se i filosofi si servissero dello stesso linguaggio d’amore per esprimere le proprie dottrine? Sarebbero tacciati di pazzia poiché “[...] l’interna costituzione psichica di Dante, come uomo e come artista, era profondamente *differente* da quella di un uomo moderno” (NR17). Ciò che l’uomo moderno ha acquisito nella propria interiorità si trovava un tempo “[...] *fuori* dell’uomo e poteva manifestarsi a lui come un essere spirituale oggettivo” (NR48), verso il quale direzionare un trasporto amoroso. L’entrata nell’interiorità umana di un elemento spirituale cosmico, prima agente dinamicamente dall’esterno, “[...] trasforma la sua azione da *dinamica esterna* in *organica interna*” (NR19) e plasma il pensiero cosciente, indissolubile dall’esigenza di rinnovamento artistico. La differenza fondamentale tra l’arte antica e quella moderna consiste, secondo Onofri, nella modalità di attuazione del processo artistico, passiva e inconscia quella del passato, attiva e cosciente quella odierna. È nota l’influenza esercitata sul suo pensiero da Rudolf Steiner<sup>4</sup>, il fondatore dell’antroposofia, secondo il quale se è vero che l’esigenza dell’arte è antica quanto l’umanità, soltanto in un secondo momento l’uomo sente la necessità di comprendere la missione artistica. Quando l’uomo riconobbe lucidamente la propria interiorità, intendendo che in essa “[...] viveva un mondo almeno altrettanto valido quanto il mondo esterno, egli dovette emanciparsi dalla natura” (Steiner, 1998:15-16).

Fin dalla *Prefazione al Nuovo Rinascimento*, scritta per chi è sospinto verso una rinascita artistica, Onofri annuncia il nucleo centrale della propria dissertazione, l’arte quale forma “[...] più sensibile e trasparente – del ritorno dell’Assoluto in sé stesso attraverso l’attività spirituale dell’uomo”<sup>5</sup>. È necessario, secondo lo

---

<sup>4</sup> Sul finire degli anni Venti Onofri frequentava il salotto della baronessa Emmelina Sonnino de Renzis (1858-1944), sorella dell’ex presidente del Consiglio Sidney Sonnino (1847-1922) e prima importante traduttrice italiana delle opere di Steiner.

<sup>5</sup> Banfi, A. “L’idea dell’arte nel *Nuovo Rinascimento*.” In: Onofri (1998:XIV).

scrittore, che, parallelamente allo svecchiamento della coscienza occidentale, anche l'arte sia fondata su principii nuovi, che pretendono di essere riconosciuti e legittimati.

## 2. L'indiamento poetico di Onofri

Alcuni capitoli de *Il Nuovo Rinascimento*, definibile saggio visionario o poema teoretico che propone irrelate questioni estetiche e spirituali, palesano nella titolatura (*L'arte come espressione della socialità cosmica, Il mondo come opera d'arte dell'Io cosmico*) il vasto substrato culturale di Onofri, che è in primo luogo cristiano, ma che attinge la propria sapienza a più fonti spazialmente e temporalmente prossime (il simbolismo francese, il decadentismo europeo, Bergson, Steiner, Novalis, Uehli)<sup>6</sup> e remote (la Bibbia, la cultura taoista e quella induista, divulgata in quel periodo sulle pubblicazioni de *La Voce*).

La prima parte del titolo del trattato è ridondante (*Nuovo Rinascimento*) e intende ribadire la necessità stringente di una rinascita; la seconda si focalizza sull'interiorità dell'uomo, quale sorgente stessa della rinascita. Per *arte dell'Io* si deve intendere nello specifico "un'operosità che crea esistenze" (NR59), un'arte cosciente, il che presuppone un incessante sforzo conoscitivo ed evolutivo che il poeta si impegna ad affrontare: "Tempo fa l'Io mi ha parlato e ha detto: 'Quali meraviglie, quali cose sublimi avvengono in te, che tu non sai ancora né vedere né udire! Promettimi che l'imparerai'" (Ppi45). Fin dai primi studi spirituali, in parte pubblicati su *Lirica*<sup>7</sup>, in cui Onofri medita sulla natura umana e sulla sua reale destinazione, è già l'individuo il nucleo della sua ricerca, un individuo che viene esaltato e ingigantito in un processo di universale purificazione.

Per arte del passato il poeta intende sia l'arte antica (egizia, greca e latina) sia quella che "[...] attraverso Dante e Giotto impronta di sé il Medioevo e tutto il Rinascimento" (NR25). Nel Seicento prenderebbe

---

<sup>6</sup> Maura Del Serra ha messo in relazione Onofri con il realismo mistico e la teurgia positiva del russo Vladimir Solov'ëv. Cfr. Del Serra (2006:135-159).

<sup>7</sup> La rivista *Lirica*, fondata da Onofri nel gennaio 1912, pubblicò 13 fascicoli tra tale data e il dicembre 1913.

avvio la ricerca nuova, “[...] un’ansia prima sconosciuta verso un rinnovamento cosciente” (NR25). D’altro canto se l’arte moderna, dopo il Rinascimento, è l’affermazione della soggettività, che infrange le forme obiettive dello spirito alla ricerca di una profondità assoluta, la soluzione consiste nel cosciente “[...] elevarsi dell’io individuale all’Io assoluto creatore, attraverso l’esperienza della realtà tutta”<sup>8</sup>. Con grande ingenuità Onofri si propone, quindi, nella sua strenua battaglia verso la luce che vince le tenebre<sup>9</sup>, di conferire nuova dignità al Rinascimento. Il ritorno alla Tradizione si opera in Onofri, però, non sostenendola e neppure opponendosi a essa; piuttosto da “[...] un autorinnovamento puramente individuale, può avverarsi un risorgere delle forze artistiche creative” (NR75).

Il poeta aveva già mostrato a livello tecnico un atteggiamento sopra alle parti, quando, nell’ambito dell’agitata polemica sul verso libero di inizio secolo, con l’articolo “La libertà del verso”, non difende né i fautori del verso libero né gli ortodossi della metrica. Se affermare che il verso è pura espressione rientra nelle polemiche sorte dopo l’estetica crociana, tuttavia risulta innovativo il concetto di modellamento del verso da parte del poeta, che non accetterebbe forme o schemi prestabiliti ma creerebbe e ricreerebbe, “[...] ogni volta che li usa, *espressioni concrete della sua ispirazione*”, già pronte, perciò, “nell’impeto lirico della creazione” (Onofri, 1912:151).

Come ha giustamente rilevato Susetta Salucci, quando Onofri afferma il valore di forma e contenuto attraverso la loro fusione nell’espressione lirica, quale forma artistica assoluta, assume le proprie teorie da Mallarmé<sup>10</sup>. La formula ritmica stabilita a priori non

<sup>8</sup> Cfr. Banfi, A. “L’idea dell’arte nel *Nuovo Rinascimento*.” In: Onofri (1998:6-7).

<sup>9</sup> “I poemi del Sole”, che costituiscono una sezione dei *Canti delle oasi*, testimoniano quel desiderio di sole e di luce che s’inquadra nel vitalismo mistico primonovecentesco. A tal proposito cfr. Valli (1973:177-180).

<sup>10</sup> Onofri riporta una frase di Mallarmé in epigrafe al saggio, ripresa sinteticamente in nota nel capitolo “La tecnica” del *Nuovo Rinascimento come arte dell’io*: “Insomma appena l’articolazione interna si concentra e s’innalza, si ha ritmo” (NR143). Cfr. Salucci (1972:72-73). La studiosa si rifà anche a un passo del *Pandaemonium*, seconda parte di quel diario filosofico-letterario onofriano che si compone di tre sezioni, *Selva* (1909-10), *Pandaemonium* (1910-13), *Pensieri e teorie* (1925-28), e si protrae fino alla morte. In tale passo Onofri sostiene che l’originalità degli artisti si manifesta non in uno sforzo stilistico,

può alterare l'ispirazione ma è il verso, “[...] unità ritmica ed espressiva, ad essere prodotto nell'ispirazione poetica” (Onofri, 1912:151). La ritmicità è determinata, in questo senso, dal pensiero poetico che si crea sincronicamente e spontaneamente. Queste riflessioni sono riprese nel *Nuovo Rinascimento* in cui l'autore afferma che la poesia vera è “[...] sempre ritmo verbale, così come la musica vera è sempre implicitamente melodia” (NR143)<sup>11</sup>.

Onofri manifesta, inoltre, totale indifferenza per la distinzione tra poesia e prosa, poiché entrambe si realizzano con i medesimi strumenti linguistici, stilistici e musicali. Lo scrittore stesso, dopo un avvio lirico nel seno della tradizione metrica, adottò più volte la prosa – si pensi ad *Orchestre* o al *Quaderno di Positano* – alternandola alla poesia anche all'interno della stessa raccolta, come in *Arioso*; scelse poi le strofe a versetti nelle *Trombe d'argento* fino a riaffermare l'uso dei metri tradizionali nel *Ciclo della terzietà del sole*. Il periodo di massima sperimentazione della prosa lirica è quello successivo alla traduzione che il poeta fece – da versioni inglesi e francesi – di alcuni poeti cinesi del periodo del Tang (il Medioevo cinese), per i quali si mantenne fedele alla soluzione espressiva del *poème en prose* e del verso libero.

Certamente Onofri si lasciò suggestionare e coinvolgere dall'*orientalismo* estetico allora in voga e in esso trovò alcune conferme alla propria poetica espressa in *Tendenze* (1915). In poesia non esistono regole, modelli, limiti e tradizioni, che occorre però conoscere bene e servirsene come se fossero dei giocattoli<sup>12</sup>. Il poeta – per dirsi tale – deve essere, infatti, “infallibile e inappellabile” nell'uso della lingua, della grammatica e della metrica se già Dante definiva la gloria della poesia, “gloria della lingua” (Onofri, 1915:724). Questo concetto spiegherebbe anche l'impiego assiduo e

---

ma in una tendenza a sopprimere tutti gli stili attraverso la creazione di espressioni universali.

<sup>11</sup> Occorre fare un breve accenno alla competenza di Onofri in ambito musicale, di cui abbiamo testimonianza in Onofri, A., *Scritti musicali*, a cura di Dolfi, A. Roma: Bulzoni, 1984.

<sup>12</sup> È evidente l'influsso di Steiner che si rifà a Schiller per spiegare l'impulso al gioco che sta alla base del fatto artistico. Cfr. Steiner (1998:23).

continuativo che Onofri fa della metrica tradizionale sia nelle prime raccolte (da *Liriche* del 1907 fino a *Liriche* del 1914), sia in quelle più tarde del *Ciclo lirico della Terrestrità del sole* (1927): il suo non è un irrigidimento nella forma quale sintomo di incoerenza<sup>13</sup>, ma una sperimentazione continua delle possibilità del verso e delle sue norme. Tanto più che la riflessione sulla melica è connessa, in *Tendenze*, con quella sull'immagine: se ci devono essere rime, sostiene Onofri, che si siano fra le immagini, non fra le parole. "Come la musica finirà per eliminare da sé la parola" – sostiene l'autore – per offrirsi quale puro ritmo, allo stesso modo la poesia, depurata dalla musica, si ridarà integrale quale immagine della parola poiché "[...] quando l'immagine è poetica essa è implicitamente musicale" (Onofri, 1915:728)<sup>14</sup>.

Per immagine poetica l'autore intende i segni espressivi, che sono tali in quanto pronunciati per la prima volta, legittimando in questo modo anche la dignità del frammentismo vociano, in allineamento perfetto con l'arte cinese, anti-reale, basata non sui volumi ma sul ritmo e sul rito – che è anche il ritmo delle stagioni. Onofri si protende verso un'arte composita tenuta insieme da un'intima coerenza costruttiva delle immagini e, stimolato dalla frequentazione della cultura simbolista, di Novalis e della lirica orientale, approda a una definizione *organicistica* dell'immagine poetica, che scaturisce dalla relazione tra le varie componenti compresenti in essa (ritmica, coloristica, associativa), ed è simile all'ideogramma, sintesi di suono, pittura e musica.

Se è vero che le prose di *Orchestra* e di *Arioso* tributano la propria genesi a quell'abilità di osservazione appresa anche dai poeti cinesi medievali, si nota nelle due raccolte la presenza sempre più cosciente del poeta, che non si limita a descrivere la realtà circostante, ma la alimenta di sé in un processo mutuo in cui soggetto e oggetto si confondono. Tale reciprocità sarebbe garantita dal fatto che Onofri, non fermandosi all'essenza religiosa delle dottrine, introietta le idee del vedismo e dell'induismo. Dalle chiuse gnostiche di *Orchestra* si

---

<sup>13</sup> Susetta Salucci considera, invece, incoerente l'atteggiamento di Onofri, paragonando alcuni esiti lirici con le sue teorizzazioni. Cfr. Salucci (1971:614).

<sup>14</sup> Il corsivo è di Onofri.

approda all'impiego in *Arioso* della prima persona che, immergendosi nel paesaggio, se ne impossessa. In *Un luogo qualsiasi* l'io lirico racconta di una breve passeggiata, durante la quale, bighellonando tra i sentieri, si trova all'improvviso in una radura fiorita e meravigliosa, aperta sulla vallata; descrive, quindi, minuziosamente la bellezza che vi scopre. Il poeta si sdraia fiducioso sull'erba e si abbandona ai sogni, mentre una fresca musica di pensieri scaturisce dalla sua anima estasiata. Il giorno dopo va inutilmente alla ricerca dello stesso luogo ma, infine, si accorge che "[...] il luogo non era che un luogo, e che l'anima aveva soltanto riconosciuto se stessa un momento" (A11).

Donato Valli nota che questa mistica fusione tra il poeta e la natura, differente da quella pascoliana in quanto sostenuta da un anelito religioso, è presente fin dai *Poemi tragici* del 1908, nei quali il poeta ostenta l'esigenza fortissima di penetrare il mistero della vita<sup>15</sup>. Dopo la pubblicazione dei *Canti delle Oasi* (1909), che mostrano non solo l'ebbrezza del poeta immerso nell'armonia del Creato, ma anche il connubio di musica e silenzio nella profondità dell'anima universale, si verifica un approfondimento spirituale, morale ed estetico che allontana il poeta dalla matrice decadente<sup>16</sup>.

È più corretto parlare di assunzione di responsabilità da parte dell'io in quel processo di rinnovamento artistico che il poeta intende attuare. Il trampolino di lancio si trova proprio nel già citato *Tendenze*, in cui Onofri si autorizza a "[...] disolennizzare la poesia, e perciò renderla irriferribile ad altri valori che le siano estranei, renderla leggera, volante, LIBERA, assoluta" (Onofri, 1915:723). L'operazione attuata, in concomitanza alla teoria dello *scontenuto* (Onofri, 1915:724), propone uno svuotamento in vista di un nuovo riempimento: dalla disolennizzazione alla sacralizzazione della poesia. Ne consegue il concetto di attività creatrice, perpetuo divenire con cui Onofri definisce il poeta, che è tale "[...] quando dal divenire

---

<sup>15</sup> Secondo Valli mentre in Pascoli è la natura a parlare e sentire, in Onofri si assiste ad una panicità totale tramite la trasformazione dell'individuo stesso in natura (Valli, 1973:181).

<sup>16</sup> La critica ha notato come la prima produzione poetica di Onofri risenta degli influssi pascoliani, dannunziani e crepuscolari, seppur mediati dal simbolismo francese. Cfr. Dolfi (1973); Salucci (1972); Lanza (1972); Donati (1987).

si sente invasato, nel caos vivo (la ‘vita’) in cui immerge, dirò così, le sue mani *modellatrici d’Inesistente*” (Onofri, 1915:725)<sup>17</sup>.

Da questa riflessione derivano due importanti questioni, una relativa alla funzione demiurgica del poeta, l’altra riguardante la gioia che scaturisce dall’attività creativa, se è vero che “[...] il poeta è essenzialmente allegro perché è sicuro, e ride anche dalla sua facoltà di poeta” (Onofri, 1915:725).

Il testo che chiude *Arioso* è una prosa lirica e si intitola *Una nascita*: l’uso dell’articolo indeterminativo vorrebbe sviare il lettore dalla reale comprensione. Non è una natività qualunque ma una dichiarazione di poetica. L’*incipit* favolistico, “C’era una volta un giardino pieno di fiori” (A95), propone un paesaggio incantato in cui i fiori si aprono ai raggi del sole e offrono una musica soave. Lì nasce un bambino al quale i fiori confidano il proprio segreto, la speranza che la loro musica si faccia un giorno parole nella sua anima, canti che lui intonerà agli uomini affinché amino il creato. Ecco la genesi di un poeta, capace di legare i cuori al cielo e far stupire gli uomini rivelando loro la bellezza del mondo. Il poeta, elemento di connessione tra cielo e terra e testimone della bellezza, è responsabile della consapevolezza estetica degli uomini. Si tratta di un dono che il poeta ha ricevuto direttamente da Dio, sulla scia del neoplatonismo di Marsilio Ficino che si rifà al *Fedro* platonico:

[...] mai nessuno, anche il più diligente ed erudito in ogni arte, avrebbe potuto eccellere in poesia, se a ciò non si fosse aggiunto quell’impetuoso sconvolgimento dell’animo, che sentiamo quando “Dio è in noi, agendo ci infiamma. Quell’impeto contiene i semi di una mente sacra”. (Ficino, 2011:1183)

È interessante che nello *Schema di un’opera intitolata Il primo Rinascimento, bozze per il Nuovo Rinascimento* Onofri individui in S. Francesco “[...] il fondatore dell’unione cosciente fra le creature come socialità cosmica nell’io stesso dell’uomo” (Onofri, 1998:XX). Il poeta appunta che “L’Io umano fu da lui manifestato agli uomini

---

<sup>17</sup> Il corsivo e i caratteri maiuscoli sono di Onofri.

della terra, in un piccolo seme poetico / il Cantico delle Creature che piantato in terra vi si disciolse, ma ne nacque l'albero del rinascimento" (Onofri, 1998:XX).

Nel *Nuovo Rinascimento* Onofri ribadisce il proprio punto di vista sostenendo che la poesia è "[...] la rivelatrice e l'attuatrice dell'Unione infinita fra gli uomini e gli spiriti del mondo, fra la terra e il cielo; essa diventa la Stella dell'Unione, la risvegliatrice dell'intera libertà dell'uomo" (NR113). Il poeta dell'avvenire è, dunque, investito di una funzione sovra-umana: è "un innamorato di parentele", "uno scopritore di relazioni", "[...] un'anima d'amore che anela a farsi ostia di comunione parlante fra gli esseri separati", "un articolatore nel suono del cuore umano", ma soprattutto, quale "illuminato-illuminatore per mezzo della parola d'uomo", immagine più alta del Verbo divino, "un ministro della Parola" (NR112).

Si tratta di una missione battistica, che Onofri apprende criticamente dal romanticismo e dal simbolismo europeo, dal magismo novalisiano-wagneriano in particolare (Del Serra, 2006:130-131), attraverso la mediazione di Steiner e di Uehli. Se è vero che l'artisticità genuina di oggi si trova sotto il dominio di uno spirito che è affine a quello di Giovanni Battista, il poeta è *ministrus Verbi*, incaricato di trovare le concordanze tra il Cosmo e la terra, ed è legittima l'equazione poesia-religione, nella quale il poeta fonde misticamente religione, arte e scienza. Senza dubbio, però, Onofri è debitore anche a Ficino che individua nelle opere d'arte la capacità divina dell'uomo di adoperare qualsiasi materia cosmica<sup>18</sup>.

Il capitolo del *Nuovo Rinascimento* in cui Onofri affronta questi argomenti si intitola *La parola* che, avvalendosi della legittimazione cristiana, è considerata il tramite per l'Universo: il riferimento va alle prime parole del Vangelo di Giovanni relative all'origine del mondo e alla sua forma di "[...] cosmo parlante, non ancora fissato in forme definitive" (NR97). La cosiddetta "Parola-fuoco era la stessa volontà divina allo stato creativo primordiale" (NR97), per mezzo della quale ogni cosa è stata creata. L'uomo, depositario di tale parola, ha la capacità di prendere coscienza "[...] del mondo nei suoi vari aspetti, e

---

<sup>18</sup> "Nelle opere d'arte si può notare come l'uomo sia in grado di adoperare qualsiasi materia cosmica sotto ogni rispetto, come se tutte fossero assoggettate a lui" (Ficino, 2011:1226-27).

di poter ritrovare lo spirito unitario della creazione universale” (NR97). Il poeta s’impadronisce delle teorie di Steiner e applica il battesimo all’arte e in specifico alla poesia, che diviene strumento di spiritualizzazione universale. È soprattutto la lettura dello steineriano *Vangelo di Giovanni* (1930) a fornire alcuni strumenti sia semantici – quale l’uso della parola Verbo – sia concettuali, che, innestandosi nel tessuto culturale e fantastico di Onofri, gli offrono la certezza di cui, da tempo, era alla ricerca e confermano la ficiniana affermazione secondo cui l’uso della parola “[...] indica che in noi vi è una sorta di mente divina” (Ficino, 2011:1235).

Depositario della parola divina, il poeta è prima di tutto un creatore, come già Onofri affermava in *Tendenze*, dal momento che la parola non ha più soltanto un valore evocativo, ma creativo e la poesia futura “[...] sarà l’azione dello spirito che articolando sé nella parola attuerà sulla terra la sua legge, il suo ordine, la sua armonia universale” (NR110). Se per Steiner la parola rappresenta il divino nell’uomo, che per suo tramite fa risuonare esternamente ciò che risuona nell’interiorità (Steiner, 1930:38), essa per Onofri tocca, attraverso un atto magico, l’essenza dell’universo invisibile, comunica col mistero divino e partecipa, “[...] per amore parlante, all’atto originario del Verbo creatore” (NR109). Secondo Steiner durante il processo artistico la realtà si trasfigura e la creazione artistica, “continuazione della natura” (Steiner, 1998:28n), consente all’artista di proseguire il processo creativo del mondo. Il poeta ha una vera e propria missione da compiere, perché lo spirito anela all’universale, al prototipo. L’artista contemporaneo rende così divino quello che è umano e, in un processo di crescita e di autoconsapevolezza, si indaga. Tale concetto, però, è già presente nella *Teologia platonica* di Ficino, secondo il quale “[...] il nostro animo potrà un giorno divenire in certo modo ogni cosa e, per così dire, indarsi” (Ficino, 2011:1305), ed è legato al concetto di creazione dell’uomo che, mediante le proprie risorse, cerca di “[...] imitare tutte le opere di natura superiore” (Ficino, 2011:1225).

È necessario, secondo Onofri, che si riferisce a un passo del *Vangelo di Giovanni* (“Io ho vinto il mondo”, S. Giovanni, 16,33), che l’Io, non in quanto soggetto empirico, ma quale “Io-Uomo-Universo, l’Io tutt’uno col padre, l’Io-Cristo in ogni uomo”, abbia

“[...] vinto il mondo quale mondo esterno”, prima di divenire individuo assoluto e padre del mondo (NR150-151). Nella *Prefazione* alla *Scienza occulta* di Steiner lo scrittore sostiene che soltanto il “[...] ritrovamento dell’universo nell’uomo, e dell’uomo nell’universo” garantisce l’ascesa alla “[...] coscienza del divino-in-noi e del noi-in-Dio”<sup>19</sup>. Nella raccolta *Le Trombe d’argento*, il componimento *Nascere uomo*, che si chiude con il verso, “Guarda! Tu sei quel regno!” (TA3), palesa il motore dell’indiamento, vale a dire l’Amore, poiché è una legge che “[...] i pensieri della creazione debbano offrirsi per grazia d’amore” (TA3).

Se è vero che Dio è amore non nel senso di compiacimento o debolezza, “[...] acconsentimento a che l’uomo si avvili, ma esigenza infinita a favore dell’uomo, destinato a divenire non un fantoccio satollo, ma un dio, con Dio” (Tresmontant, 1981:109), l’amore che nutre il poeta secondo la concezione onofriana è un amore mistico<sup>20</sup>, in senso francescano e panteistico. Il poeta, infatti, ama il mondo come suo vero Io. Le creature sono considerate il suo autentico sé e più egli si concederà a esse, “[...] più entrerà in profonda comunione col suo proprio Io reale, che è l’Io universale. Solo nell’amare il mondo, l’uomo conosce e vive il suo Io reale” (NR172). Si tratta, per il poeta, di un risveglio e di un riconoscimento che corrisponde al senso di “[...] gioia perfetta che ci dà l’arte e in generale ciò che chiamiamo ‘bellezza’” (NR150) e “[...] allora gli echi del cielo non dicono altro che gioia” (TA1).

Si comprende in questo modo l’ultima fase poetica dell’autore che, passando attraverso *Le trombe d’argento* quale canale di diffusione del verbo divino, si impegna in un progetto più vasto e universale con *Il ciclo della Terrestrità del sole*. Ricondurre un corpo celeste a una dimensione “terrestre” significa reinventare modi e immagini di un *logos* poetico in grado di realizzare una nuova cosmologia. In essa si realizza e viene celebrata la fusione, per mezzo dell’amore, di tutte le creature in un unico spirito vivente: “Ma la promessa è che ognuno sia tutti / in se stesso” (TA24).

---

<sup>19</sup> A. Onofri, *Prefazione* in Steiner (1924:XI), ora in SeXI.

<sup>20</sup> Scrive Onofri in *Le Trombe d’argento*: “[...] è certo una legge, per noi, che i pensieri della creazione debbano offrirsi per grazia d’amore” (Ta3).

Per Onofri il vero amore coincide con il “sentimento di sovrumana unità recuperatasi” (NR190), attraverso cui la creatura si sposa con ciò che è da lei separato, ma che non lo era in origine. Si ripete nell’anima dell’uomo la disposizione interiore attraverso la quale il soggetto, completamente risorto a se stesso, creò il mondo per amore. La parola di S. Giovanni è, dunque, un atto d’amore smisurato e tale sentimento coincide con una visione cosmica dell’uomo, nel riconoscimento da parte dell’uomo di se stesso quale mondo. Come l’amore di Dante verso la Beatrice terrena è “[...] la chiave spirituale che dissigliò nello spirito di lui appunto la conoscenza dell’unione infinita col mondo”, conducendolo “dall’amore per la sua donna all’*Amor che muove il sole e l’altre stelle*” (NR190), così la sua Bice può essere la Poesia dentro lui stesso.

### **Bibliografia**

- |                           |      |  |
|---------------------------|------|--|
| Del Serra, M.             | 2006 | <i>Di poesia e d’altro</i> , vol. II. Pistoia: Petite Plaisance.                               |
| Donati, C.<br>(a cura di) | 1987 | <i>Per Arturo Onofri: la tentazione cosmica</i> . Roma-Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane. |
| Ficino, M.                | 2011 | <i>Teologia platonica</i> , a cura di Vitale, E. Milano: Bompiani.                             |
| Montale, E.               | 1998 | <i>Sulla poesia</i> , a cura di Zampa, G. Milano: Mondadori.                                   |
| Onofri, A.                | 1912 | “La libertà del verso.” In: <i>Lirica</i> , I:150-152 Aprile.                                  |
| –                         | 1915 | “Tendenze.” In: <i>La Voce</i> 12:724-730 15 giugno.   |
| –                         | 1984 | <i>Poesie edite e inedite (1900-1904)</i> , a cura di Dolfi, A. Ravenna: Longo Editore.        |
| –                         | 1998 | <i>Ciclo lirico della Terrestrità del sole: I. Terrestrità del sole; II. Vincere il</i>        |

- drago!*, a cura di Albertazzi, M. Trento: La Finestra editrice.
- 2000 *Nuovo Rinascimento come arte dell'Io, Le trombe d'argento, Scritti esoterici*, a cura di Albertazzi, M. Trento: La Finestra editrice.
- 2002 *Orchestraire. Arioso. Prose e poesie inedite. Quaderno di Positano*, a cura di Vigilante, M. Con uno scritto di Albertazzi, M. Trento: La Finestra editrice.
- Salucci, S. 1971 “Ricerche stilistico-linguistiche su alcuni inediti di Arturo Onofri.” In: *Forum Italicum, A Journal of Italian Studies*, 5:604-615 December.
- 1972 *Arturo Onofri*. Firenze: La Nuova Italia.
- Steiner, R. 1924 *La scienza occulta nelle sue linee generali*. Bari: Laterza.
- 1930 *Il Vangelo di Giovanni*. Lanciano: Carabba.
- 1998 *Arte e conoscenza dell'arte. Fondamenti di una nuova estetica*. Milano: Editrice Antroposofica.
- Tresmontant, C. 1981 *L'intelligenza di fronte a Dio*. Milano: Jaca Book.
- Valli, D. 1973 “Il misticismo della forma: il primo Onofri.” In: Valli, D., *Anarchia e misticismo nella poesia italiana del primo Novecento*. Lecce: Edizioni Milella:143-235.