

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Su fondamenti invisibili di Luzi

Quando, nel 1963, apparve *Nel magma* non fumo in pochi a salutare l'avvento di un nuovo Luzi: «nuovo», ma non rivoluzionario, perché notoriamente il poeta si è sempre accostato alle sue più riuscite soluzioni in maniera cauta, tenendo ben fermi i piedi nel territorio conquistato prima di procedere oltre. Muovendosi su un arco di riflessioni che tendono alle categorie universali (la vita, la natura e la storia, la fede, l'essere e l'esistere, la *polis*, la metamorfosi e l'immobilità), Luzi si distingue dai velleitari, che si applicano senza successo ad una simile tematica, per un uso sapientissimo di un'ars combinatoria di limitati elementi-chiave, che vengono a costituire una specie di griglia adamantina atta ad ingabbiare la sfuggente materia del canto. E con questo non si vuol certo insinuare che esistano in Luzi soluzioni espressive predeterminate, quasi che, una volta accertata una permanenza di immagini dalla *plaque* di esordio *La barca (Canti)*, Guanda, Modena 1935 a quella dell'approdo attuale, *Su fondamenti invisibili*, Rizzoli, Milano 1971, si volesse porre l'accento piuttosto sulla continuità, quasi il «manierismo» di Luzi, che sui continui strappi, gli irreversibili acquisti. Anzi, specie dalle poesie raccolte in *Dal fondo delle campagne* e *Nel magma* emerge un singolare concrescere della scrittura luziana di pari

passo con i contenuti investiti, quasi luce del giorno che ciclicamente torna a rivelare le medesime cose, ogni volta la stessa, ogni volta diversa.

Non si deve quindi, di fronte all'esperienza di Luzi, «voltare tranquillamente pagina»: tanto più ora, davanti a *Su fondamenti invisibili* che per continuo scoccare di immagini, in escursioni da subacqueo, e per quel suo tono fermo di canto meditativo, si pone sulle frontiere più avanzate della ricerca poetica, compiuta dalla sua generazione, non solo in Europa. Certo sarà da vedere se l'opposizione fra linguaggio indeterminato o sperimentale (identificabile, secondo il Luzi teorico, in Berchet) e linguaggio determinato (identificabile in Leopardi), acuta e giusta in linea di diritto, lo sia altrettanto in linea di fatto, cioè nella pratica di chi tende ad escludere ogni elemento linguistico sospetto di perenzione.

Su fondamenti invisibili è introdotto da tre poesie, che, si direbbe, propongono i temi, e scandito in tre poemi, composti negli ultimi anni dal '67 in poi. Si tratta di un libro tutt'altro che «oscuro», ermetico: eppure, sostenuto da un fiato inesausto, specie nelle parti poematiche, non risulta consumabile a lettura corrieva. Non per niente lo stesso Luzi ha avvertito la necessità di offrire al lettore «un labile filo di Arianna» per quanto riguarda la strutturazione dei tre poemi: presumo di avere qualche responsabilità nell'aver istigato il poeta a rivelare i passaggi di questi poemi, specie per *Il pensiero fluttuante della felicità* (in una prima stesura proustianamente *intermittente*), tanto più che si trattava di poesie sgorgate non in vista di un

definitivo disegno, ma quasi naturalmente calamitate in un secondo tempo verso un centro organizzatore. Così, le tre poesie dell'inizio appaiono come delle monadi che hanno resistito al rusucchio del « gorgo » poematico, sono state scelte come *hors-d'œuvre*, avrebbero potuto essere intercalate fra i tre poemi, oppure costituire la conclusione, la post-face. Nella prima, *Il fiume*, rivolto all'interlocutore compare il tema del labirinto (significativo che questo interlocutore esiti fra « compagno fedele o ombra », precludendo alle oscillazioni di *Il pensiero*, fra « lemure o zombo », « salmista o amante », ecc.), per concludersi con lo spettacolo della creazione da parte della vita dell'unità nel molteplice; nella seconda *Per mare*, dopo l'incipit che tratta della scienza come « oblio d'ogni sapere », « riacquisto d'infanzia » (riattaccandosi alla lontana al movimento VII 2 del terzo poema, alla « parte bambina dell'anima, la parte cucciola ») il *cursum* narrativo che sostiene il componimento (« Si naviga tra Sardegna e Corsica. / C'è un po' di mare / e la barca appruata scarricchia ») viene slogato da una mutazione, particolarmente incisiva e significante, costituita dal verso « È passato agosto. Siamo alla rottura dei tempi »; infine in *Vita fedele alla vita* la consueta mossa dubitativa, sull'orlo del montaliano « crepaccio », viene superata nella clausola finale, *tranchante* e asseverativa come, poche altre volte « sebbene non importi, sebbene sia la nostra vita e basta ».

E veniamo ora ai tre poemi, *Il pensiero fluttuante della felicità*, *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, *Il gorgo di salute e malattia*: sono divisi in sette parti, che a loro volta presentano altre suddivisioni interne (da due a cinque), alternandosi sezioni tipograficamente distinte dal tondo e dal corsivo. Sotto cova una riflessione saggistica, ma il modo di formare è squisitamente narrativo, con il balenare di epifanie, dissolvenze, interni, slarghi paesistici e così via. I sentimenti dell'individuo sono messi a confronto con quelli dell'altro (interlocutore vero o sognato, spesso la donna), con gli eventi della storia, sullo sfondo particolare del mutamento delle condizioni della convivenza civile e sullo sfondo generale di un confronto di civiltà, fra Occidente e Oriente: la chiesa (significativa

l'invocazione messa in esercizio a V 1 del poema sulla metamorfosi, « Chiesa, chiesa... » da una *chanson* di Giovanna Marini, che prosegue « tu m'hai creato, tu m'hai distrutto »), la scienza, la politica, la contestazione.

Il punto di attracco più certo dei primi due poemi consiste nel privilegio del primo polo dell'alternativa esplicitata in un emistichio della poesia *Las animas* di *Onore del vero*, cioè « la conoscenza per ardore », qui anzi la piena reciprocità e l'immedesimazione con l'altro:

*presto l'occhio non serve più, rimane
la conoscenza per ardore o il buio*

Ma sarà bene rendere conto sommario delle nevature dei poemi, avvertendo che l'ermeneutica luziana (che conta già tre ampie monografie) dovrà cercare di non gettare la spugna prima di aver reso conto del senso generale dei poemi, della coerenza che sostiene la catena delle immagini, della logica delle transizioni.

Il pensiero fluttuante della felicità: I 1 c'è una tipica situazione già apparsa nelle poesie di *Nel magma*, cioè un dialogo dell'anima con se stessa, fra il sonno e la veglia, sul far dell'alba; propone subito il tema del « sorso di felicità », pensiero intermittente, lepre fuggitiva di cui s'insegue la identità, sempre cangiante, aspecifica, che si concretizza nell'immagine dell'« acqua meravigliosa » raccolta in « due mani fini e trepide » (di donna, naturalmente); I 2 fuga nel passato dalla felicità, riaggancio; I 3 in corsivo l'apparizione della « signora della casa », di cui comincia il « romanzo per immagini ». II 1 romanzo di « lei troppo coccolata », in un doloroso scambio di sguardi d'intesa; II 2 carnevale sul lungomare (a Viareggio); II 3 « l'anima non anima » che dubita che la felicità non sia questo soltanto; III 1 felicità nella storia: non c'è, secondo il pensiero che un po' specula e un po' farnetica, magari c'è la giustizia, come ci può suggerire una riflessione in pieno luglio, intrigata in una città rinascimentale, poniamo ad Urbino, dove è « tutto esatto, tutto concluso in armonia », ma dove dietro la magnificenza di un principe affiora la miseria dei suoi servi; III 2 violenza nella storia; III 3 riprende il romanzo

della donna (in corsivo), con l'immagine del suo lare affacciato sul fiume (l'Arno) dove i vogatori fanno la loro prima uscita primaverile, con il poeta che insegue « il punto del passato » che include ed elimina questo presente. Il quarto tempo del poema detiene il compito che nello schema metrico della ballata era affidato alla « mutazione »: IV 1 la donna, stilnovisticamente o preraffaelliticamente assunta in una « sfera di sole » viene contemplata seduta in un caffè all'aperto; IV 2 riflessione sulla gioia-felicità, faticoso inizio sulla via della persuasione; IV 3 intermezzo in corsivo, con la regina del viaggio che impone una sosta, una pausa. Il quinto tempo porta avanti con risoluzione l'itinerario della reciprocità, della completa immedesimazione operata dalla conoscenza per ardore, cioè dall'amore: V 1 parole di salmista o di amante per esprimere questo lento compenetrarsi fra i due; V 2 dai cunicoli, dall'enigma, comincia a balzare, pur moitata dal dubbio, la possibilità; V 3:

*L'intelligenza tra due
quando tramutata in grazia si guardano
e si scambiano come offerta
con nitore di mandorla mondata
il senso preciso delle cose spiccato alla loro alba
e cantano l'unisono, il concorde
di là dal dialogo, di là dal diverbio...*

VI 1 esitazione, « una certezza oscura più del dubbio »; VI 2 fuori del tempo; VI 3 dono dell'altro. VII 1 testimonianza dell'amore eterno; VII 2 interruzione, non senza un confronto fra il poeta e lo scienziato, per non parlare di altre più impenetrabili ed inquietanti apparizioni, « dalla faccia di quisling », testimoni, giudici o giustizieri: « Non prevarranno, mi dice la mia anima fatta anima » (in un commento all'epistola di San Paolo ai Corinti, I 14, dal titolo *Glossolalia e profetia*, pubblicata sul n. 8 di « Il bimestre » [1970] Luzi scrive a questo proposito: « Lo scienziato che segue la sua trafila di ipotesi e di verifiche e investendosi della legge di causa ed effetto, anzi essendone tanto assorbito da identificarvisi, fa scattare senza altri pensieri il meccanismo delle possibilità teoriche e pratiche, sente di lavorare per

la conoscenza e stupisce che su questo lavoro si possano insinuare sospetti, o anche soltanto suscitare degli interrogativi »).

Ed ora *Nel corpo oscuro della metamorfosi*: il tema della trasformazione, tipico del pensiero occidentale, bene assorbito dal Luzi, anche agli inizi, quando era molto impressionato dalla poesia di Rilke (cui dedicò una nota nel '38 a proposito della traduzione di Traverso, nel numero di maggio di « Il Frontespizio »), di quel Rilke che in *Elegie duinesi* parla di « atto di fede totale » che « ci riconcilia con la vita in un consenso entusiastico alla sua legge di trasformazione incessante »; ma da allora il pensiero e la poesia di Luzi si sono correlativamente molto ampliati, articolati, « trasformati ». I 1 l'inizio richiama una tesi cara alla riflessione degli intellettuali più impegnati del nostro secolo, di Gramsci in particolare, sulla frattura tipica del mondo occidentale, tra il pensiero e la vita (dove l'immagine dello « sconfitto maestro d'Occidente » con i due occhi di lui-uccelletto forse del bestiario montaliano); I 2 dall'universale al particolare, con l'emergente figurazione di Firenze sotto l'alluvione, simbolo della rovina della « polis » (su cui Luzi ha intessuto le sue meditazioni nel saggio su *La città di Dino*, cioè la città del Compagni, Firenze, decaduta da *polis*); I 3 contiene l'implicazione dell'immagine precedente, della città come un acquario, con gli uomini-pesce che s'incrociano muti. Una madre prende per mano il figlio, epifania della polarità femminile, presenza costante lungo tutto il poema:

*E ora lei che con lo sguardo perduto
affiora in superficie
sdruccendo una pellicola di pioggia
dal profondo della città pescosa...*

A questo punto mi sembra utile un indugio « genetico »: questa immagine dell'uomo-pesce, coniugata con la polarità femminile, credo abbia in Luzi un'origine curiosa, che suppongo non sia indiscrezione rivelare, tanto più che l'amico poeta non me la smentisce (anche se ora non la riconosce come conscia o comunque intenzionale ed allusiva). Diversi anni fa Luzi ha tenuto un corso universitario su Michelet: una mattina che se ne parlava

per le vie di Firenze (sette o otto anni fa) mi venne fatto di chiedergli che cosa ne pensasse del *Michelet par lui-même* di Roland Barthes (Paris 1954), presso alcuni estimatori in odore di avere quasi previsto alcune note del *Journal* pubblicate successivamente. Luzi era stato colpito dall'isolamento operato da Barthes sui testi di Michelet dell'immagine dell'*homme-poisson*, che riuscì subito a collocare nel quadro più ampio del motivo di *Le vaisseau hollandais* di p. 27: « Pour Michelet, le vaisseau hollandais est le lieu idéal de la famille. Cet objet concave et plein, cette espèce d'œuf solide suspendu dans l'élément lisse des eaux, échangeant sans cesse l'humidité des lavages et la liquidité de l'atmosphère, c'est l'image délicieuse de l'homogène. Voilà le grand thème micheletiste posé, celui d'un monde sans couture », in cui si inserisce la notazione di p. 31 su *L'eau-poisson*: « Aller de l'eau molle, visqueuse, ni fluide, ni formée, ou poisson transparent qui semble naître d'elle, c'est allonger sa main sur une absence de couture et s'étendre soi-même tout au long de ce lisse idéal. Aussi, dans cette instabilité de la matière, si délicieuse à M., une substance est privilégiée: l'eau [...] M. a souvent parlé du monde-Poisson et il l'a toujours associé au monde-Femme » (con la congruente scelta antologica dei brani a pp. 38-39 *Eau ou poisson?* da *La Mer*, II 2, 1861, p. 111; a p. 41 *Hommes-cailloux, hommes-poissons* da *La Bible de l'Humanité* II 2, 1864, p. 310 n., nonché *La Femme-Poisson-Colombe*).

Nel poema luziano si tratta di un lampo, ma la motivazione lontana, per me indubbia, dovrebbe farci consapevoli che non è possibile una lettura ingenua e disarmata di questi poemi: un tale *specimen* dovrebbe mettere in guardia da esazioni troppo corrive. II 1 delusione per la rivoluzione mancata, deperimento, corruzione della fede civile, insidiata da tutti i patteggiamenti interiori e dai compromessi; II 2 si ripresenta il romanzo della donna, colta in momenti inautentici, alienanti; II 3 ecco la voce di donna (quella della madre anche, la cui immagine compare anche nella prima sezione del terzo poema, presenza costante nella poesia luziana), quasi impossibile canto di sirena, che chiama fuori del

rovello della storia e dell'azione. III 1 ecco il paesaggio senese delle *enfances* del poeta, ambiguo tra realtà e sogno, ma attivo nel modellare la *forma mentis* dello scrittore; III 2 contrasto fra la parte e l'antiparte dell'anima del poeta, sforzata in direzioni contrapposte nel viaggio della vita, che ruota improvvisamente in un viaggio realmente avvenuto in Oriente; III 3 in corsivo fa la ricomparsa la donna, in un andante narrativo tifebile al viaggio in treno.

Come nel primo poema, anche qui il quarto tempo si configura come « mutazione »: IV 1 metamorfosi violenta, drogata nella storia moderna, contrasto violento di attitudini civili: ma, in concordanza di fase con le ultime riflessioni di Luzi, viene evocata una figura di nocchiero, uso a navigare nelle tempeste, San Paolo; IV 2 appare lo sguardo infante di una persona, che sembra irrevocabilmente contrapporre l'inesauribile creatività dell'universo all'usura della vicenda storica; IV 3 dolorosi accostamenti dell'anima nell'insonnia; IV 4 in un albergo di Leningrado, evocazione del suicidio del poeta Esenin, vittima di questo dramma, di questa nevrosi. V 1 appare la chiesa, confusa e piangente, nel correlato oggettivo di una donna sola e smarrita; V 2 continua il correlato della chiesa che si è staccata da Cristo (per cui nella sua sofferenza ottusa e cieca non ispira nessuna comprensione), nella figura di una donna che ha perduto il suo primo marito nei lager, e ne prova un dolore solo viscerale, non ancora illimpidito e generoso; V 3 intermezzo narrativo su « lei » nella città vuota nel pomeriggio di festa, in riva al fiume; V 4 solitudine della chiesa; V 5 liberatrice l'immagine di Papa Giovanni « sospeso in quel respiro di sisma e fisso non di meno / nella luce di miniera celeste che le è intorno ». VI 1 ritorna, spaesato in oriente, il tema di III 1 del primo poema sulla felicità: « Il risvolto della felicità di un'epoca », là si trattava di Urbino, qui della città rupestre di Barzia nel Caucaso, liberamente e fantasticamente rappresentata, là si trattava di un duca di Montefeltro, qui della regina Tamara: anche nel passato non esiste quella felicità che noi, con sguardo da turisti, siamo abituati a spremere dalle splendide testimonianze che

ci restano, ma la vita con le sue alternanze (con le molte ingiustizie) e la storia con il suo dramma; VI 2 [seducendo e perenne invito della vita all'« inseguimento »; VI 3] la donna-Beatrice, modellabile nel mutamento e disponibile alla speranza, piena di fede nel futuro quale depositaria della stessa continuità della vita; VII la conoscenza per ardore come reciprocità vitale in cui si fondono il mutevole e il durevole, la stabilità e la metamorfosi (cfr. il quinto tempo del poema sulla felicità).

Il terzo poema, *Il gorgo di salute e malattia*, riprende molti motivi trattati nei due precedenti (e in genere in molta dell'ultima poesia di Luzi): risulta tutto fuso, forse più degli altri due, in cui è da vedere la matrice di molte invenzioni, che qui giungono sulla pagina stancamente perfette: oltre l'inizio (con l'immagine della madre), è potente la raffigurazione del *boss* dell'era tecnologica che si ha nel secondo tempo e in genere tutta l'idea dell'India a confronto con la nostra civiltà occidentale, decrepita senza essere matura (con la ripresa di temi svolti sotto angolazioni diverse nei precedenti poemi, la violenza nella storia, la rivelazione, ecc.).

Ne risulta un disegno ambizioso, ma sostenuto da un pathos inventivo che ormai distingue la pronuncia luziana dalla gestione più corrente, molto spesso giocata sul registro ironico: direi che Luzi ha qui eliminato alcuni lampi di intellettuale e giocoso distacco che molto saltuariamente si ritrovano nel suo poetare passato, ha con fermezza al limite della cocciutaggine riaffermato quello che secondo lui è sempre stato il carattere preminente della poesia, la sacralità.

***Trasumanar e organizzar* di Pasolini**

Dal canto suo Pier Paolo Pasolini in *Trasumanar e organizzar* (Garzanti 1971) dichiara, nella nota di autopresentazione, di credere come primo principio all'inutilità della poesia: credo sia affermazione leggermente ipocrita, dal momento che la spinta primigenia che ha sempre sostenuto il nevrotico operare di Pasolini è sempre stata di origine pragmatica, tanto che molte rabbiose delu-

sioni che percorrono questo folto libro di composizioni sembrano derivare proprio da un'arresa constatazione di impotenza. Pasolini come poeta non sta attraversando un periodo di grande splendore, né di grande popolarità: forse l'intensa attività cinematografica, forse alcuni articoli critici degli ultimi tempi non precisamente felici, hanno suscitato diffidenze di varia natura nei suoi confronti. Effettivamente molte poesie di *Trasumanar e organizzar* hanno l'aspetto di corrivi appunti, ribadito dal vezzo dei « rifacimenti » della stessa poesia, nonché delle ripetizioni di interi blocchi (per esempio *L'enigma di Pio XII*, forse perché rimasto fin qui inedito, riappare con certi suoi squarci in diverse poesie) e della presentazione a volte francamente sciatta e frettolosa (per esempio la recensione in versi a *Il mondo salvato dai ragazzini* della Morante, non priva di *verve* e di notazioni ed invenzioni acute e pertinenti, conserva ancora le didascalie che aveva nella rivista su cui per la prima volta apparve, tipo: *continua il prossimo numero*). Sì, molte sono poesie scritte con la mano sinistra: Pasolini appare distratto, deconcentrato. Non è che scriva poesie e pensi ad altro: anzi, sembra proprio il contrario: l'attualità lo ustiona e di getto Pasolini la restituisce gridando, contorcendosi, spremendo dalla sua vena enciclopedica e mescolata i toni più teneri, affettuosi, pacati e crepuscolari. Pasolini non sa, non può prendere le distanze: queste sue poesie ci parlano di avvenimenti che sono datati al massimo di due o tre anni, eppure ci parlano con un accento remoto, a volte improbabile. La contestazione, Dutschke, Braibanti, Panagulis, *Il Manifesto*, la logica delle azioni di Claude Bremond, le funzioni di Jakobson, tutti temi assunti con varia tonalità dal poeta (ora polemico, ora ilare, ora ironico) sembrano rappresentare le croci e le delizie di alcuni secoli fa. Al limite una poesia allusiva come *Sineciosi della diaspora*, che si riferisce ad una diagnosi di Fortini che interpretava gran parte del fare poetico di Pasolini sotto le insegne della figura retorica della « sineciosi » (interpretazione da noi ripresa nel 1960 in un saggio vertente specialmente sul Pasolini narratore e saggista) appare quasi più *dentro*. Con questo non si vuol togliere veleno alle posizioni ideologiche di Pasolini,