

# NOTE SULLA POESIA DI MARIO LUZI (1963-1971)

di  
Vanni Bramanti

In un'intervista rilasciata nel 1962 a « Nuovi Argomenti » e, in particolare, sollecitato da una domanda della redazione della rivista in merito ai « contenuti » della poesia e alla loro funzione, Luzi affermava tra l'altro: « In genere la preoccupazione di nuovi contenuti e di nuovi modi di comunicazione ha dato luogo a operazioni alquanto esteriori, come la ricerca di materiali e di espedienti speciosamente moderni. Ma che cosa ha detto dell'uomo moderno il futurismo? Tuttavia l'assunto è in sé giusto, direi anzi ovvio. La questione semmai è di vedere che cosa è il contenuto nell'opera d'arte: penso sia la relazione tra l'artista e il mondo... » <sup>(1)</sup>. Più tardi, nel 1965, nella prefazione a *Tutto in questione*, ritornava ancora sullo stesso tema, del resto capitale, scrivendo che « ... l'atto di prendere coscienza della realtà storica è un atto abituale dell'arte » <sup>(2)</sup>, e giungendo a sviluppare in questa occasione il suo punto di vista in relazione all'intendimento della storia considerata, come vedremo, non in quanto serie di momenti topici e cardinali, quanto piuttosto nella sua dimensione in divenire, nel fissarsi e nello svanire delle cose, nel *flusso* incessante e nella *smania* degli eventi che la costituiscono. D'altra parte, nella carriera del poeta, queste rimangono considerazioni del tutto antiche, risalenti addirittura alle origini del suo fare poetico, tanto è vero che, in un'altra dichiarazione, rilasciata l'anno successivo alla pubblicazione di *Onore del vero* (1957), ricostruendo l'atmosfera sentimentale che aveva fatto da viatico al nascere dei suoi versi, Luzi aveva avuto modo di affermare di essersi lanciato in un genere di poesia « forse un po' avventuroso... che inseguiva continuamente il suo oggetto e rimandava le certezze. Era un modo romantico di reagire che poteva soddisfare in qualche misura la tensione giovanile e forse salvaguardare il principio che mi era caro, che il mondo non si possiede né si riduce alle nostre particolarità e tanto meno ai nostri tics e non sopporta una

---

<sup>(1)</sup> M. LUZI, *Tutto in questione*, Firenze, Vallecchi, 1965, p. 71.

<sup>(2)</sup> *Ibidem*, p. 10.

preliminare deformazione, ma si ripropone di continuo come un confronto totale per la nostra coscienza e per la nostra esperienza »<sup>(3)</sup>. I referti, insomma, potrebbero moltiplicarsi ed arricchirsi ancora e sempre nella medesima direzione, ma quello che preme mettere in rilievo è ribadire la precisa poetica esistenziale di chi misura la portata della storia degli uomini nell'*agitarsi* e *annullarsi* degli aspetti *contraddittori* di una realtà che balugina soltanto frammentaria, e non polemicamente esibita, nell'immaginazione del poeta, un'immaginazione tutta tesa non tanto a cogliere le chiavi e il senso canonico del *gorgo*, quanto a registrare soltanto alcuni dati, e non per questo meno fondamentali, di un prisma ben difficilmente razionalizzabile.

La poesia di Mario Luzi, ha scritto Giudici prendendo a pretesto un noto verso del poeta, è stata per anni quella di un uomo che ha visto il mondo da una barca<sup>(4)</sup>: una barca, è bene aggiungere, dotata di accorgimenti anfibi, non solo adibita ad un viaggio attento e circostanziato, comunque sempre viaggio lungo costa, ma anche pronta a continue escursioni in terraferma, decisa, cioè, a nulla lasciar correre, e questo almeno a partire dall'*Avvento notturno* (« Qui il flusso della vita insegue se stesso... e batte contro gli emblemi delle perennità divenuti più umbratili, più sibillini, ritorcendosi in certe interrogazioni senza risposta »)<sup>(5)</sup>. Evidentemente l'equivoco intorno all'etichetta ermetica, un equivoco protratto nei suoi inutili apologeti, ha nascosto a più di un lettore di Luzi il suo atteggiamento di scrittore costantemente all'erta, teso a cogliere almeno i segni inequivoci, gli spezzoni fenomenici della realtà che dipana il quotidiano svolgersi dell'esistenza umana. È certo che, e a questo punto non si possono passare sotto silenzio le polemiche svoltesi al tempo de « La Chimera »<sup>(6)</sup>, sarebbe stato vano pensare, per un poeta come Luzi, a referenze nette ed esibite: « ... per lui (cioè per il poeta) la storia non è una categoria e neppure una bandiera al vento sui pennoni della Casa della Cultura: per lui la storia sono cose, persone, istituzioni che vivono, sopravvivono, e si corrompono tra amore, nostalgia e speranza »<sup>(7)</sup>, di modo che: « ... quando nasceva, la poesia tendeva ad affermare con la massima intensità possibile la presenza della vita e insieme la forza risolutiva dell'amore che valesse da sola a spiegarla. Ne cercavo l'enunciazione appassionata non per simboli, ma per figure affettive, sensibili, che per lo più contenevano, mi accorgo ora, l'idea allora latente di genesi perpetua, di continuità »<sup>(8)</sup>. Non simboli affettati, né stendersi di bandiere al vento di facili soluzioni andranno ricercati nella poesia di Luzi, ma invece il tessuto della storia si mostrerà attraverso il baluginare delle *figure affettive*, di situazioni individuali e oggettive ad un tempo e sempre

(3) M. LUZI, *L'inferno e il limbo*, Milano, Il Saggiatore, 1964, p. 53.

(4) G. GIUDICI, *Vede il mondo da una barca*, in « L'Espresso », 5 settembre 1971.

(5) M. LUZI, *L'inferno e il limbo*, cit., p. 239.

(6) Parte di questi interventi sono oggi riportati in M. LUZI, *Tutto in questione*, cit.

(7) M. LUZI, *Tutto in questione*, cit., pp. 71-72.

(8) M. LUZI, *L'inferno e il limbo*, cit., p. 238.

rivolte a cogliere in modo schivo, ma non per questo meno deciso, i sintomi della *genesis* infinita e perpetua della vicenda degli uomini.

Dopo quanto si è venuti dicendo, è abbastanza significativo ricordare il moto di sorpresa con cui gran parte della critica accolse nel 1963 la prima edizione del *Magma*, puntando cioè tutto sulla novità della materia luziana, quasi non fosse esistito l'intento più distesamente narrativo di *Onore del vero*, come se il poeta, giunto alle soglie della sua maturità di scrittore, avesse relegato in un canto il poetare « chiuso » della sua attività antecedente per attingere, al contrario, ai fatti più impellenti e decisivi della realtà. Quindi non sarà troppo opportuno insistere a circostanziare ad ogni costo una seconda stagione della poesia di Luzi, quella cioè che prende le mosse proprio dal *Magma*, poiché le ampie testimonianze rilasciate dal poeta stesso e in parte riportate in precedenza, attestano un'insistenza dello scrittore su temi per lui sempre identici e fondamentali, ma invece andrà segnalato che a partire dal *Magma* si attua una profonda revisione dello strumento linguistico ed espressivo. In questa raccolta, infatti, come ha notato Raboni: « ... Il fluire esatto-struggente dell'onda endecasillabica si è allentato e stemperato dentro un disegno metrico apertamente e solennemente prosastico, orizzontale, capace di contenere " per intero " le battute amare o accorate dei dialoghi » <sup>(9)</sup>: il discorso, cioè, da rigidamente (e classicamente) metrico come era stato fino a quel momento, si fa più propriamente sintattico, di una sintassi svolta e sinuosa, decisamente pronominale, perfettamente abilitata a contenere quel « di più » (di contenuti) che molti hanno creduto di rinvenire in questa raccolta. D'altra parte, va anche detto che il discorso narrativo inauguratosi con *Nel magma* nasceva senza dubbio ricco di attrattive e di fasciose movenze, con il contrappunto, in gran parte inevitabile, di un disporsi dell'immagine poetica su piani talvolta lievemente esibiti e troppo « detti ». Se si considerano, ad esempio, componimenti come *Presso il Bisenzio*, *Nel caffè*, *Tra notte e giorno*, al di sotto della suggestione semantico-evocativa loro propria, alle volte la trama si impunta in battute di dialogo, in personificazioni ed immagini che attestano lo sforzo deciso di conquistare la chiave di una comunicazione fino ad allora intentata, ma che proprio in questa decisa ed appassionante ricerca di un tono in qualche misura medio, segmentano e sfrangiano quel ritmo di flusso, di magico e misterioso *gorgo* che è il carattere costitutivo ed eccezionale della poesia di Luzi negli anni a noi più vicini.

La prima edizione di *Nel magma* risale, dunque, al 1963 ma, ai fini del presente discorso, è importante tener presente la nuova edizione del 1966, accresciuta dai versi delle *Postille*: si tratta di una *suite* composta da sette componimenti (« ... appunti che risalgono al tempo degli altri componimenti e sviluppati, al ritorno di certi estri, più tardi », così ha scritto Luzi nella nota giustificativa di queste poesie) che sciogliono gran parte di quelle riserve

---

<sup>(9)</sup> G. RABONI, *Interni di Luzi*, in « Aut-Aut », settembre 1964. Inoltre si ricordi la seguente affermazione di Luzi: « Tutti noi scrittori in versi aspiriamo in qualche modo a un tipo d'espressione in cui prosa e poesia coincidano » (*Tutto in questione*, cit., p. 74).

che era stato possibile muovere agli originari versi del libro. Gli incontri-colloquio imbastiti fra le presenze si fondono e si richiamano da un componimento all'altro con evidente intenzionalità, tutti disposti come sono al fine di costruire un discorso maggiormente aperto, e quindi una chiara indicazione al « poema ». Se qui, come altrove, affiora e assume connotazione definitiva il senso del divenire, insito e proprio alla *Stimmung* luziana (« Neppure la natura è eterna... / Ma eterno è il suo mutamento », « Non negarmi il mutamento e la vita ») e i simboli catturano l'immagine in allitterazioni e assonanze contenute nel verso (« e il lago raso rigato da un solo cigno »), o in suoni che vogliono scandire il tempo interno dell'esistere (« ... e ascolto la pendola di Sèvres battere molti colpi »), tutto quanto, comunque, si riconferma puntualmente in uno straordinario arricchimento del vocabolario del poeta, diviso, ora più di sempre, tra il quotidiano e il letterario (*di squincio, candor, cigno, Karma, technicolor, party, pivello, liquor, springando, limio, voliera*). Ma, in particolare, è in queste *Postille* che possiamo rinvenire alcuni temi e miti che saranno parte essenziale della struttura di immagini sottesa ai *Fondamenti invisibili*. E, a questo proposito, si veda il dialogo pronominale imbastito nelle prime tre composizioni (*Prima di sera, Terrazza, Nella Hall*), o l'apparizione dei due ultimi invitati al party, il maestro e il « pivello fervoroso » (in *Dopo la festa*), oppure, ancora, le ultime due poesie (*Tra quattro mura* e *Accordo*) dedicate alla meditazione su di una fede polemica, ma non per questo ignara di chi « uscito di casa » si inebria della « ventata » che ha solo il merito di distruggere il già fatto, il già canonizzato. In mezzo a tutto ciò, quasi al centro di questi motivi appassionanti e angosciosamente dialettici, ecco il grande mito dell'India (appunto in *L'India*), di una terra magica ed inquietante nella sua stessa definizione (« ... Mentre mostra a lungo lo schermo / sul selciato una moltitudine / stecchita in una posa tra sonno e morte / levarsi a stento in preghiera e spulciarsi all'alba »), e che tanta parte avrà nell'ultimo « poema » dei *Fondamenti invisibili*, e cioè *Il gorgo di salute e malattia* che fino dal suo titolo, quanto mai emblematico in ogni singolo termine, compendia e nello stesso tempo ripropone la stagione ultima della poesia di Luzi (si ricordi, fra l'altro, che una delle poesie del *Magma, Tra le cliniche*, finiva con questi versi: « Salute e malattia, s'affretta a distinguere la mente, / salute e malattia ripete / fin quando non combaciano le parti / di questa conoscenza avuta a sprazzi nel buio »). Infine, non a caso, le *Postille* si chiudono con *Accordo*, una poesia questa quanto mai liberata da ogni strettoia metrica e, quindi, decisamente orientata verso il discorso aperto che sarà tipico dei « poemi » di *Su fondamenti invisibili*: ed è in *Accordo* che si ha un vero e proprio « viatico » ai versi successivi, un « crisma » che il poeta riceve da « Lei che soffre ma pronunzia il suo credo... nella parte viva della casa », dove, cioè, il messaggio affidato al reduce del « sentiero battuto dall'artiglieria da campo » ha modo di alzarsi sicuro, come « il canto udito / trillare nella voliera più alto di tutti e fermo », un invito quasi ad esplorare le regioni più alte della meditazione e dell'operare degli uomini.

Arrivati ormai alle soglie di *Su fondamenti invisibili*, sarà opportuno ricordare le due se-

zioni costitutive del libro: la prima, *Tre temi* (*Il fiume, Per mare, Vita fedele alla vita*), e la seconda, sicuramente la più nuova e densa di esiti straordinari, *Tre poemi* (*Il pensiero fluttuante della felicità, Nel corpo oscuro della metamorfosi, Il gorgo di salute e malattia*)<sup>(10)</sup>. Disposizione questa non casuale, in quanto le due parti non si presentano intercambiabili, poiché i componimenti compresi nei *Tre temi* servono in qualche modo al poeta per offrire al lettore una sorta di compendio storico-sentimentale della sua situazione alla vigilia dell'impegno più scoperto dei *Tre poemi*. Pertanto, soffermandosi ancora su questa prima sezione, così tipicamente luziana fin dai lemmi scelti per i titoli delle poesie stesse (*fiume, mare, vita* sono infatti espressioni topiche in tutta quanta la sua attività), sarà importante segnalare l'intento di poesia « bando » affidato a *Il fiume*: la storia del poeta, la sua anagrafe di artista, è colta nel momento di massimo stridore, nel crepitare del « fuoco greco » della vita<sup>(11)</sup>, in un momento equidistante rispetto alla giovinezza e alla senescenza, qui segnate dalla lunga protasi dell'avvio (vv. 1-12), così che la stagione mediana toccata sulla vetta di un « ponte aguzzo » ha in sé tutto il fermento di un evento più aperto e tollerante, senza l'assillo univoco della vita che si inaugura o si chiude. È chiaro, quindi, che non a caso questi versi sono posti in apertura del libro; si tratta infatti di una precisa dichiarazione di disponibilità nei confronti del reale, in modo da arrivare a cogliere « ... come crea / nel molteplice l'unità la vita », ad intuire, cioè, l'immutabile dialettica del divenire che è per Luzi il fondamento della realtà stessa.

Dopo le precisazioni di questi versi, il secondo componimento della sezione, *Per mare*, affronta un altro corollario determinante della poetica luziana, quello cioè dedicato alla individuazione della « salute della mente », indicata appunto nella regione nella quale « scienza è oblio di ogni sapere » (e il tema riemergerà in G, VII, 2), nello spazio sentimentale « tra sonno e veglia, tra innocenza e colpa, / dove c'è e non c'è opera nostra voluta e scelta ». A questa prima parte della poesia (vv. 1-12), seguono altri versi (13-28) nei quali la situazione si materializza geograficamente (« Si naviga tra Sardegna e Corsica... mentre arriva / dalla parte del Rodano qualche raffica »), ma il peso specifico della riflessione resta ancorato al tono di sospensione e di imprecisabilità che è proprio di tutta quanta la poesia (caso mai, da notare in questi versi le molte escursioni nel vocabolario marinaro: *la barca approvata scarricchia, C'è un po' di mare, plancia, manovra*). La terza, infine, di queste poesie è per molti aspetti la più vicina alla poetica dei « poemi » ormai imminenti, poiché in *Vita fedele alla vita* si assiste a un tipico procedimento luziano, e, cioè, alla storicizzazione per fini emblematici di un evento della quotidianità: in questo caso, nel tardo pomeriggio dome-

<sup>(10)</sup> M. LUZI, *Su fondamenti invisibili*, Milano, Rizzoli, 1971. Da ora in avanti i *Tre poemi* verranno indicati rispettivamente con le sigle P, C e G. Un'utile guida all'interpretazione di questi versi, anche se dedicata soltanto a P e C, è offerta da A. Rossi, in « L'Approdo Letterario », 54, giugno 1971, pp. 119-123.

<sup>(11)</sup> La suggestiva espressione del « fuoco greco » è presente in uno scrittore caro a Luzi, e cioè il Compagni (D. COMPAGNI, *Cronica*, a cura di G. Luzzatto, Einaudi, Torino, 1968, p. 140), e la testimonianza della attenzione di Luzi per lo scrittore fiorentino la si ha in *La città di Dino*, in *L'inferno e il limbo*, cit., pp. 138-169.

nicale, in mezzo ad una società di uomini appiattiti nelle « chiave » o negli « ammezzati », con l'accompagnamento gemente di una radio, sull'asfalto, tra l'indifferenza di tutti, *uno* muore. Per la stessa casualità sono insieme i due personaggi (« tu ed io, mia compagna di poche ore »), facenti parte, però, di un crescere, di un procedere in qualche modo, che nella sua dinamica è comunque rappresentativo del divenire della vita stessa.

Ribadita, pertanto, la necessarietà della collocazione dei *Tre temi* in apertura del libro, quasi temi di attacco di tre rispettive sinfonie immediatamente susseguenti e destinate appunto ad approfondire quanto proposto all'inizio, ecco che con il romanzo dei *Tre poemi* si assiste al decollo del discorso luziano, resosi, come vedremo, ormai interprete di alcune delle questioni di fondo del nostro tempo, tanto che la narrazione, dipanata per più di mille versi, si dispone su vastissimi limiti spazio-temporali, assumendo costantemente il fatto personale o il singolo accadimento a simbolo di una poesia dettata dal senso drammatico dell'umana incertezza e della precarietà di molti dei miti del mondo occidentale.

Come è stato osservato dallo stesso Luzi, i tre poemi (di lunghezza pressoché identica, intorno ai 360 versi ciascuno) si dividono a loro volta in sette sezioni, con un'ulteriore suddivisione interna a dette sezioni quasi sempre composte di tre parti, a prescindere dalla settima deputata a funzioni di congedo (alla regola fanno eccezione C, V e G, I). Ma, oltre a questo, quello che importa tener presente è il duplice segno che appare in questi versi, dove il « tondo » si mescola al « corsivo », e ciò naturalmente non a caso, ma con una ragione ben precisa. Infatti, a guardar bene, si assiste ad una progressiva scomparsa della scrittura corsiva da P a C a G, così che dopo una massiccia presenza di questo segno in P (e soprattutto nelle ultime tre sezioni, quando risulta massima la compenetrazione e l'appartenenza reciproca tra i due interlocutori), si giunge a G, dove la grafia corsiva sopravvive in soli ventisette versi, a conferma del messaggio maggiormente oggettivante affidato a questo poema, che a buon conto viene in ultima posizione, a sintesi del procedere triadico che sottende la struttura di tutto il libro.

Se la scrittura tonda costituisce in qualche modo l'andamento orizzontale della narrazione, quella corsiva, invece, funziona in maniera verticale, giungendo ad incresparsi la superficie compatta della pagina con il suo andamento di gorgo, con la sua funzione trascinatrice di una materia più segreta, quella legata soprattutto alla vicenda di *lei*, che è necessario ad ogni modo portare appunto in superficie, a stretto contatto con la vicenda meno personalizzata che si identifica nella maggior parte dei versi (si noti che il termine *gorgo* compare in ciascuno dei tre poemi: del resto, siamo davanti ad un'espressione-espetienza classica di molta poesia moderna). Affrontando, dunque, la presenza del corsivo, dell'emersione come *stream* dal profondo dei singoli poemi, è facile osservare che già in P (I, 45-50) l'epifania è dedicata ad una visione di lungofiume, secondo una costante che ritroveremo: « ... *Lascio che il pensiero mi rimandi | la sosta a primavera sui ponti | nell'aria rotta dalla corrente | con lei che tace calamitata dall'acqua | non penso al passato o al presente | ma solo a quell'acqua, a quel moto e neanche*

*più ad esso* ». Più avanti è un'altra immagine colta nei pressi del fiume che fissa l'identica vicenda femminile: « *I vogatori alla prima uscita | nel fiume freddo già vibrante di primavera | stracciano finestra per finestra, muro per muro la città riflessa | mentre lei...* » (III, 45-49). Ancora, questa volta in C (V, 32-35), riappare lo stesso inserto: « *La città vuota nel pomeriggio di festa | di ponte in ponte infilata dall'armo | sul fiume ombroso alla ricerca del ritmo | mentre lei...* » <sup>(12)</sup>. Si tratta, evidentemente all'interno dello stesso fenomeno, di una costruzione a fitto contrappunto, segnata e ritmata da tanti richiami e corrispondenze, nell'intento precipuo di stabilire tutta una trama semantica e di costituire un ricco e sinuoso movimento dialettico diffuso all'interno dei tre componimenti in questione.

Ma procedendo nell'inchiesta sull'impiego della scrittura corsiva, salta immediatamente agli occhi il massiccio e quasi dominante uso di questo espediente nella parte finale di P (V-VII). Anche per questo si può ricostruire una ragione, dal momento che, dei tre poemi, P è quello che senza dubbio conserva un più deciso spessore tonale e una cromaticità più accesa, proprio al fine di bloccare l'immagine di lei nel *lampo di reciprocità* (l'antica *conoscenza per ardore* di *Onore del vero*) che, al di là della materia incerta della poesia (un'*escursione di subacqueo*) ne determina la matrice solare nell'amorosa compenetrazione (si notino, fra l'altro, in P i tanti epiteti di luminosità: *Una luce salina incendia i coriandoli*, II, 37; *I cacciatori... abba-cinati*, III, 1; *Luce senza margini d'ombra*, V, 1; *Il lampo di sole... Brucia il passato e l'avvenire*, VI, 26-27; *La sfera della vita illuminata a giorno da parte a parte*, VI, 40). In G, al contrario, quasi del tutto assente la grafia corsiva, proprio perché questi versi sono quelli in cui il fatto personale è riassorbito al massimo in una poetica che vuol essere per il momento definitiva di tutta quanta un'esperienza di vita e che si proietta nella grande avventura dell'Oriente e dell'India, nell'illusione di trovare nuovi e più incontaminati spazi geografici per la vicenda degli uomini. Comunque, in questa sede, le due presenze « corsive » (III, 22-32 e VI, 22-33) sono degli evidenti *flash-back* scattati ancora sulla storia di lei, solo che questa volta ogni abbandono è delimitato dal senso di una stagione trascorsa (« ... *mentre lei... | cancella il mio nome dai presenti | ... Né io la saluto più di tanto | o le cerco in viso il passato | di questo momento, meno ancora | la folgore ab antiquo | del mutuo riconoscimento, pago e parto* ), così che, se non è possibile il realizzarsi a pieno della singola esperienza, rimarrà almeno il risultato di una conoscenza, imperfetta fin che si vuole, del poco uniforme *cammino della crescita*, ma che nella denunciata parzialità è tuttavia in qualche modo conoscenza, e quindi partecipazione alla metamorfosi del mondo.

Quanto si è venuti dicendo fino a questo punto riguarda soltanto un aspetto del libro di Luzi, tanto è vero che *Su fondamenti invisibili* colpisce per l'eccezionale resa poetica e per l'inquietudine evocata soprattutto dell'importanza e dell'universalità dei problemi toccati.

<sup>(12)</sup> Interessanti notazioni sul *mentre* nella poesia di Luzi sono proposte da G. ORELLI, in « Strumenti critici », 11, febbraio 1970, pp. 92-105.

In questi versi, infatti, sono passate in rassegna alcune delle caratteristiche (e dei miti) più significative del nostro tempo, dal declino della società e della cultura occidentale alla delusione per « la rivoluzione mancata », dalla condizione di solitudine in cui versa la Chiesa (e quindi la fede come istituzione) alle rare apparizioni che sembrano riscattarla, dalla frattura ormai irrimediabile tra il pensiero e la realtà, fino alla violenza affocata dell'era tecnologica, tutto quanto è scrutato dal poeta con occhio impietoso, estremamente virile e razionale, così che il simbolo delle fiamme devastatrici del napalm sembrerebbe travolgere tutto, se non esistesse nel profondo della suggestione poetica il senso della metamorfosi, del continuo divenire del mondo, dal nascere e perire delle cose, fermato da Luzi dove esso è più evidente, nell'India, cioè, da lui intesa come una mitica madre Terra del mondo antico (« Nella ruota trionfale di rinascita e estinzione, / tra sapienza e oscurità, l'India, / come altri, come altri vive e muore »).

Naturalmente, ci sono nel testo immagini di una geografia (e quindi di una storia) senz'altro quotidiana e familiare, come ad esempio Firenze, vista nel fascino dei suoi lungarni (ma di lì a poco travolta dalla melma e dal fango alluvionale: « Prega, dice, per la città sommersa venendomi incontro dal passato / o dal futuro un'anima nascosta / dietro un lume di pila che mi cerca / nel liquame della strada deserta. "Taci" imploro, dubbioso sia la mia / di ritorno al suo corpo perduto nel fango », C, I, 20-26), oppure una Viareggio richiamata durante un pomeriggio di Carnevale (« Una luce salina incendia i coriandoli, / I Presidenti, i cantautori, le dive. Il pomeriggio fuori tempo resta sospeso / sul mare, un mare lavorato fino di scalpello / dal vento, un mare più pensato che certo », P, II, 37-41), e, ancora, la regione meridionale del senese, la terra degli avi che sembra risalire al centro stesso del mistero (« La strada tortuosa che da Siena conduce all'Orcia / traverso il mare mosso / di crete dilavate / che mettono di marzo la peluria verde / è una strada fuori del tempo, una strada aperta / e punta con le sue giravolte al cuore dell'enigma », C, III, 1-6)<sup>(13)</sup>. Ma anche in prossimità del paese avito, da Luzi mirabilmente ontologizzato con una resa prosastica carica di suggestione, la fantasia del poeta, la sua « gioiosa antiparte » svara di colpo nell'atmosfera d'Oriente (« Non siamo molto lontani da Tifis / ... nell'aria rotta da un brivido tra Caucaso e Caspio », C, III 29-35), quasi nell'impossibilità di afferrare l'immagine e radicarla ad orizzonti troppo consueti.

D'altra parte, continua Luzi, anche la storia dei paesi di levante, con lo splendore della loro straordinaria civiltà e con le vette della loro arte, non può essere che identica alla storia dell'occidente, qualora si voglia indagare a fondo ciò che sta dietro alla facciata. Vardzia, favolosa città della Georgia e la sua più grande regina, Thamar, sono certo i simboli di una meraviglia raggiunta (« Il risvolto della felicità di un'epoca. / La regina della città rupe-

<sup>(13)</sup> « Risalgo spesso a Siena, e anche più su dove alle pendici del monte Amiata sta il paese di origine della mia famiglia, una antica comunità di agricoltori, e posso non sentirmi per nulla diverso da loro, posso rientrare perfettamente nella tribù » (M. LUZI, *L'inferno e il limbo*, cit., p. 242).



stre / con la sua mente lucida, con le sue lacrime / e quelle più oscure dei suoi sudditi / per nulla catturate dalla perfezione dell'opera », C, VI, 1-5), perfezione conseguita grazie soprattutto alle lacrime dei più deboli, così come l'ottica perfetta ed allucinata con la quale appare Urbino (« La veduta senza macchia / ruota perfetta sul prisma / la piazza, i barbacani gli spalti le torricole », P, III, 19-21) non può non rimandare a quello che « è dietro la magnificenza di un principe » e cioè al dolore e alla miseria « dei suoi servi ». Del resto, non è solo la questione del potere che viene affrontata in questi versi, ma anche quella relativa ai problemi dell'arte: « ... i marmi i pinnacoli i cotti... il numero d'oro delle alte fabbriche », il *miracolo*, insomma, della città perfetta offre ancora una volta il destro all'affermazione di una sostanziale infelicità implicita nella storia e nell'arte degli uomini (P, III, 25), al punto che, nonostante l'apparente arresto della metamorfosi fra le « alte cupole » e le « muraglie di marmo » di Vardzia, la sollecitazione della vita si ripropone incessante con i suoi sconvolgimenti improvvisi ed appassionanti (« ... o irrompe nella dura prospettiva / della storia il treno di Trozki », C, VI, 42-43).

Indubbiamente, fra i molti motivi di un libro così ricco e composito, quello relativo alla violenza del nostro tempo, che in ciò si accomuna quindi al passato, è senz'altro un punto fondamentale su cui molto ha insistito il lavoro del poeta. Dalla visione dell'incendio del « ghetto passato al napalm » (P, VI, 23), alla violenza esercitata contro un'altra città « perfetta », la Firenze dell'alluvione (C, I, 20-43), da Hiroshima a Mauthausen (C, III, 34), al crepitare delle armi sulle frontiere d'Oriente (G, VII, 49-52), tutto quanto il mondo, e quindi gli uomini, sembrano travolti dalla « specie bruta della storia » che coinvolge con il suo « osceno parletico » tutto ciò che appare all'immaginazione dello scrittore, senza consentire alcuno spazio tangibile ad una intermittenza in qualche modo consolatoria. Caso mai, in questi versi, esiste un'altra istanza polemica, identificabile in una critica serrata e spietata mossa da Luzi proprio nei riguardi dei facili consolatori, contro i detentori di una cultura sterile e priva di ogni valida attualità (« ... una ragnatela di grinze, un volto / sconfitto di maestro d'Occidente / in cui più nulla è vivo che due punti — due occhi di lui — e il silenzio », C, I, 7-10), oppure contro gli interpreti di una conoscenza ottimistica e superficiale, in possesso di una risposta sempre pronta e apparentemente utile per ogni quesito (« ... galoppini del problema, sociologi, ideologi, / preti faccendieri insofferenti del verbo » G, II, 40-41), artificiosi interlocutori dell'« adolescente vecchio boss » che, nel suo ufficio in cima al grattacielo, è l'unico sincero nella sua elargizione di *non risposte* alle tante interviste a lui rivolte. Più avanti, in un'atmosfera vagamente manniana, il dramma dell'interrogativo sull'esistere e sulla storia riaffiora in altre « non risposte », in quelle, cioè, tragicamente colpevoli dei « professori di ortodossia di Pilsen » e delle « comari-bene loro consorti » che, nel confort della loro dimora ben riscaldata (e quindi nella sicumera della loro scienza), possono giungere a dare anche verdetti a loro giudizio esatti e uccidere l'uomo nella sua reciprocità, ignorando così la *matassa* delle vicende umane e il procedere a tentoni di chi con la storia veramente si misura (G, VI, 34-51).

In definitiva, visto il continuo metamorfosizzarsi della realtà, il presentarsi a spezzoni, per visioni improvvise, tramite fantasmi che subito si dileguano, la conoscenza che nasce da tutto ciò, da queste labili parvenze, non può essere altro che imperfetta, ma « pur sempre conoscenza », così come il passato ed il presente si accoppiano in una memoria parziale « visitata talora da qualche lampo ». È un'immagine, pertanto, estremamente inquieta quella che Luzi ha inteso consegnare al messaggio che nasce dai suoi versi, una rassegna dell'attuale condizione umana per nulla facilmente progressiva e fiduciosa; al di là delle facili certezze e delle tante ideologie fra le quali una volta è stato semplice adagiarsi e farsi trasportare, dopo il tramonto di una cultura per molti versi inadeguata, la ricerca del poeta sembra risalire alle scaturigini stesse della riflessione artistica, rintracciando nei barlumi di reciprocità e nella materia in perenne movimento i pochi dati in qualche modo tangibili di una situazione per tanti versi contraddittoria ed inafferrabile. Tutto questo è trasferito sulla pagina grazie ad un narrare sostenuto, impegnato in un ritmo costantemente retto sui toni alti in virtù di un accurato infoltimento degli accenti tonici (con andamento spesso giambico ed anapestico), così che anche l'impasto linguistico ha la funzione e la possibilità di innervare un discorso a tal punto stimolante. Un vocabolario, quello dell'ultimo Luzi, quanto mai ricco ed inquieto, in cui convivono, come già si è detto, espressioni colte (*salmista, ribeca, gorga, ossidiana, giumella, scriba*) e quotidiane (*lucciconi, pila, trivella, fango, rosso*), con arricchimenti da terminologie speciali, come la storia dell'architettura (*copti, buche pontate, barbacani, pinnacoli*), delle scienze occulte (*lemure, zombo*), con neologismi ed imprestiti tecnici (*visor, napalm, quisling, tunnel, boss, reporter, terminal, slalom, ikebana, bazooka*), e infine, e soprattutto, con lemmi fascinosi di estrazione orientale (*sonk, Kashemir, tuareg, chacram, mogul, banyan, zebù, spatolia, maia*).

È stato osservato che *Su fondamenti invisibili* è un libro di versi quanto mai « aperto » e suscettibile di nuovi sviluppi: un libro « aperto », senza dubbio, ma anche costruito con straordinaria tecnica compositiva, come « aperti » sono quei brani musicali in cui i temi continuamente si svolgono e tornano più avanti a riproporsi da punti di osservazione sempre differenti, così che alla fine dell'esecuzione, e in questo caso della lettura di questi versi, nel chiudersi del movimento dialettico con *Il gorgo di salute e malattia*, più che al cospetto di una conclusione, sembra di essere davanti all'aprirsi di una strada nuova, tutta da percorrere. È la riconferma, questa, di una raggiunta ed eccezionale maturità artistica e storica, il segno di un guardarsi intorno in modo problematico e senza facili mitologie: più che chiudere, si diceva, questo è un libro che apre e sollecita molti problemi e numerosi interrogativi, non è tanto il testimone di una « nuova » stagione di Mario Luzi, quanto piuttosto, una volta messo a punto lo strumento stilistico, il documento inquietante di una straordinaria ed efficace disponibilità poetica, modernamente aperta sul presente (ma non sull'attuale) e, pertanto, generosamente comprensiva della esperienza e del difficoltoso procedere degli uomini del nostro tempo.

