

# LA POESIA DI LUZI: DA UNA FISICA PERFETTA A UNA METAFISICA IMPERFETTA

di

Sergio Pautasso

A chi si ponga l'obiettivo di seguire sistematicamente l'evolversi dell'opera di Mario Luzi nei suoi differenti aspetti espressivi (di poesia e di critica, di riflessione poetica e di traduzione) e nelle varie fasi che, storicamente e stilisticamente enucleabili, la contraddistinguono (dai primi libri giovanili: i versi di *La barca* e la « tesi » su Mauriac, *L'opium chrétien*, fino ai « poemi aperti » di *Su fondamenti invisibili* e alle considerazioni sui problemi della creazione poetica di *Vicissitudine e forma*), appare via via sempre più evidente, man mano che procede nella lettura, come la ricchezza interiore del discorso luziano non nasca soltanto dalla suggestione che evoca la molteplicità dei temi e dei motivi (ed è la suggestione che deriva da una vasta cultura poetica che ingloba le più significative esperienze della poesia europea), né dalla esemplare, sia dal punto di vista tecnico che stilistico, resa espressiva, ma dal fatto che questo insieme tematico e formale risponde anche a una linea di sviluppo precisa e coerente che poggia su alcune costanti fondamentali. Se colleghiamo infatti i due momenti, creativo poetico e riflessivo critico, si può vedere come nell'architettura della propria costruzione Luzi non abbia lasciato nulla al caso: perché se è vero che la sua presenza nel contesto culturale novecentesco è affidata *in primis* all'importanza capitale della sua opera poetica, è altrettanto vero che essa trova un riscontro puntuale nella riflessione teorica e nel confronto ideologico con il « mondo della storia » e il « mondo della natura », per usare definizioni luziane, che presiede all'affermazione delle ragioni interiori su cui si fonda. Ossia, nel lavoro di Luzi poesia e critica non sono discorsi che possono essere considerati complementari, magari con una subordinazione privilegiata di generi, ma procedono paralleli, costituiscono un blocco univoco continuamente tramato da un interscambio di suggestioni che conferisce all'insieme dell'opera un carattere unitario e coerente. E ciò non deriva tanto dalla particolare tensione filosofica che agisce sempre nel

sottofondo della sua poesia, quanto dalla convinzione della « naturale » (usando il termine nel senso che Luzi gli assegna in *Naturalizza del poeta*) proprietà di sintesi che la poesia contiene in se stessa e che l'esperienza simbolista ha messo definitivamente a fuoco. Non è dunque casuale che, per Luzi, « i veri filosofi della nostra epoca » siano degli scrittori: Proust, il Mann dei racconti, il Joyce di *Dedalus* e che la legge che regola la poesia, ammesso che una tal legge esista, segua un ordine suo proprio, che si evolva per passaggi interiori secondo un « destino » che, come egli scrive, « si matura impercettibilmente nell'interno del nostro operare, giorno per giorno, un gesto, un pensiero determinando un altro gesto, un altro pensiero ».

Il destino, più che la storia, è per Luzi una delle costanti capitali della propria poetica e che si associa a quell'idea di « progresso spirituale » che pone autore e opera in una posizione dinamica. In *Del progresso spirituale*, un saggio che risale al 1942, Luzi afferma che gli « accade sempre di considerare la figura di un artista degno come il risultato di un movimento perpetuo e progressivo »; e, passando poi dal dato latamente biografico, ma, precisiamo, inteso sempre in senso esistenziale, alla realtà del testo, di « constatare che nel lavoro di un uomo eccezionale la qualità che più ci lusinga e ci avvince è quella di progredire in un senso preciso e fatale: niente ci riesce più confortevole che vedere un destino che si attua e a poco a poco si adempie ». È evidente che qui Luzi, pur riconoscendo al destino tutto il peso di fatale ineluttabilità di cui è carico (e in proposito varrà la pena di registrare, come inequivocabile e significativa spia stilistica, l'uso di certi termini e l'impiego di certe immagini: *movimento perpetuo e progressivo; senso preciso e fatale; destino che si attua e a poco a poco si adempie*), non attribuisce tuttavia all'idea di « progresso spirituale » un significato di statica e supina accettazione degli eventi, ma, all'opposto, gli riconosce un ruolo attivo e dinamico in cui il progredire si identifica con una condizione di assoluta disponibilità interiore a mettere continuamente in gioco tutti gli elementi che concorrono al compimento del destino e, di conseguenza, se stesso e la sua opera.

L'immagine di letteratura che Luzi qui ipotizza, risente forse della frequentazione assidua di un'area poetica ben definita che ha i lati delimitati da alcune esperienze basilari della poesia moderna come quelle di Mallarmé, soprattutto, e poi di Novalis, Hölderlin, Coleridge, Baudelaire, Rimbaud, Hofmannsthal, Rilke, Eliot, vale a dire l'estesa area del simbolismo; senza tuttavia trascurare l'apporto fondamentale di quell'altra linea, non opposta ma collaterale, che la nostra tradizione lirica ha espresso e che ruota attorno ai nomi di Foscolo e Leopardi. Ma ciò che conta è che dell'idea simbolista, a cui Luzi ha dedicato nel 1959 una notevole antologia, egli ritiene non tanto la vertigine della mallarmeana « caduta luciferina » nel profondo della creazione assoluta, cioè la sua soluzione più azzardosa, quanto la lezione delle possibilità di vita della poesia, del suo diritto a testimoniare la propria presenza: « Da Novalis a Rimbaud, la parola testimone riacquista una dignità antica. Indubbiamente si deve a codesti testimoni se è stato preservato nel mondo moderno il diritto integrale

dello spirito poetico: e ancora più, si deve a costoro se fare poesia nel mondo moderno ha acquistato un significato insieme elementare e decisivo, al di qua del quale ogni altra accezione e pratica della poesia sembra oziosa. Dipende da codesto significato annesso al poetare se la poesia nel mondo moderno non è scaduta a semplice attività parallela ». Di qui deriva la coscienza di un lavoro letterario che non è dato ma perseguito attivamente come ipotesi assoluta di vita.

Non è fuori luogo, a questo punto, ricordare come Luzi entri nell'ambito della poesia in un particolare momento storico e culturale in cui l'equazione « letteratura come vita » è posta senza mezzi termini. Anticipando, sia pure di poco, il saggio di Bo, egli già scrive nella *Premessa a L'opium chrétien* che « l'ignominia del letterato comincia al momento in cui egli non crede più alla letteratura come a una vita integrale, ma come a un mezzo verso la vita ». Siamo nel 1938, ma da allora la visione luziana della pratica letteraria non è mutata. Si è fatta, se vogliamo, più consapevole e meno romantica, inserita in quadro più vasto e sottratta a un soggettivismo radicale, tuttavia i termini restano strettamente ancorati a una idea di poesia intesa come riflesso di una condizione esistenziale e di cultura, come momento massimo di un'interrogazione totale sull'essenza delle cose, della realtà, dell'uomo, ma che si risolve come in Leopardi, osserva Luzi, nel « situare la poesia nella coscienza che essa ha di se stessa ». A questo punto destino e poesia s'incontrano dunque su uno stesso piano e si integrano vicendevolmente. In altre parole, Luzi propone e attua una poetica in cui autore e testo diventano il frutto di una ostinata ricerca e dove il progredire spirituale non è mai dissociato dal problema di fondo, ossia dal movimento continuo e variato della creazione. In questo senso tutta l'opera luziana si iscrive in un ambito di continua verifica che mette inesorabilmente in gioco i risultati conseguiti in nome dei risultati da conseguire. Per Luzi l'esperienza letteraria non offre nessuna certezza; non può nemmeno far ricorso alla *pietas* religiosa che pure potrebbe dargli un senso di appagamento e di consolazione. Confrontando le due esperienze, quella religiosa e quella poetica, egli riconosce che « l'esperienza religiosa include l'idea di progressione irreversibile », mentre « l'esperienza poetica non ignora le fatiche di Sisifo del ricominciamento da zero ». Per questo Luzi può essere considerato, come tutti i poeti veri, uno sperimentatore che brucia nell'atto della ricerca tutte le sue possibilità espressive e può passare da un punto già fermo come quello rappresentato da *La barca* al discorso arrischiato di *Avvento notturno* e alle soluzioni successive, dato che « la poesia parte dallo zero e termina sullo zero come se nessun'altra poesia l'avesse mai preceduta e nessun'altra potesse conseguire ».

È a questo punto che si innesta nel discorso un'altra idea fondamentale della poetica luziana: quella della creazione, ossia il luogo reale dove il « progresso spirituale » trova la sua più compiuta finalità. Infatti è nell'atto creativo che « si attua » e « si adempie » il destino poetico. Rappresentare poeticamente significa per Luzi arrivare a penetrare il mistero stesso della creazione, della verità, a patto che la poesia non creda alla possibilità

di « un suo universo autonomo, a una sua creazione peculiare opposta e inalterabile rispetto alla corruttibilità dell'altra. Erigere un monumento di parole più vere del vero e sottratte alla sorte comune del linguaggio umano è un sogno abbastanza ingenuo e presuppone l'antica visione unilaterale ed elegiaca del tempo come perdita, del mondo come corruzione progressiva della sua immagine iniziale ». Non è quindi casuale che la questione della creatività poetica e il suo rapporto con la realtà sia al centro dell'esperienza di Luzi e che su questo problema egli sia ritornato a più riprese in modo quasi ossessivo. Dapprima il confronto avviene con un poeta che ha posto il problema della creazione al vertice della propria idea di poesia, quel Mallarmé che « pose tutto d'un colpo la sua esigenza di assoluto, un'esigenza che gli proveniva, giova ripeterlo ancora, dall'intimo della propria vicissitudine spirituale e si pose d'un tratto al centro dell'idea stessa di poesia ». Luzi, nel suo *Studio su Mallarmé*, ha analizzato con rigore e lucidità il dramma interiore del poeta di Tournon tutto calato nella impossibilità di far coincidere la poesia con l'assoluto e di elevarla ad atto supremo della vita. L'illusione di Mallarmé si trasforma nel « dramma della creazione poetica la quale, nonostante tutte le aspirazioni, si riconosce necessariamente subordinata alle imposizioni della vita e del contingente ». Ma Luzi, giustamente, vede in questo conflitto qualcosa di più vasto e profondo allo stesso tempo quando estende il dramma della creazione poetica a quello della conoscenza e, infine, a quello della stessa esistenza e scrive che « è, in senso più lato, il dramma della conoscenza la quale nonostante i calcoli non riuscirà mai a dominare con le sue leggi il caso e il divenire poiché nella formulazione stessa di queste rientra un elemento casuale; è infine il dramma dell'esistenza che mentre cerca la sua finalità e la sua giustificazione suprema deve rassegnarsi a una perpetuazione inconsulta e necessaria ».

Ma se per Mallarmé l'*échec* è la ragione stessa della poesia, Luzi lo rifugge, non cede alla seducente chimera di annullare la vita nella poesia, e ricerca per altre vie il riscatto dall'astrazione intesa come ultimo gradino nella scala della perfettibilità offerta dalla parola. Se pure a un certo momento vi ha ceduto, e la scommessa dalla posta più alta è in *Avvento notturno*, dove l'idea mallarméana si associa alle vertiginose ipotesi di Hölderlin e delle *Grazie* foscoliane, tuttavia il suo protagonista poetico si distacca fundamentalmente da Igitur e dal suo utopico sogno perché è più umile, « non cerca i modi e le parole che *sono* poesia (e lo sono illusoriamente, sia chiaro) ma i modi e le parole che *fanno* poesia ». Luzi ha avuto sempre presente e cosciente il limite della parola, la sua impossibilità di andare al di là di se stessa. Lo prova il fatto che egli pone continuamente in termini dialettici il rapporto con la natura e postula per il poeta l'imprescindibile esigenza di « naturalezza », di essere dentro alle cose e non fuori. È a questo punto che « abbiamo la prova di quale supremo grado di invenzione si tratti quando l'invenzione è all'interno della natura stessa e quasi rimessa al suo movimento e alla sua voce ». In questo senso Luzi rileva, da un lato, il rischio del petrarchismo che ogni poeta deve vincere « intimamente » per mortificare

« l'orgoglio delle sue qualità e ritrovare quella modestia che lascia la sua parte al naturale, senza invaderlo, e che anche la forma vuol trovarla nascente nell'articolazione di quella voce della natura che è, a un certo punto, la sua stessa voce »; e, dall'altro, assume in proprio l'opzione dantesca: rifiuta cioè di imboccare quella via che, causa l'estenuazione a cui è giunta nel Novecento la parola, al poeta contemporaneo pare quasi obbligata e che conduce al « limbo » per calarsi invece totalmente nell'« inferno ».

La scelta di Luzi è sotto questo aspetto primaria e di fondo, e la si può far risalire ai primi versi di *La barca*. Apparso nel 1935, quando Luzi aveva poco più di vent'anni (è nato a Castello presso Firenze nel 1914), questo esiguo libro segna l'inizio, non solo in senso cronologico, della definizione di quel « progresso spirituale » che caratterizza l'evolversi luziano e che dovrà condurlo fino alle soluzioni ben diverse, ma non contrastanti, di *Nel magma* e *Su fondamenti invisibili*. In questo senso *La barca* è un punto di partenza ben definito, poiché in quei lontani versi Luzi poneva le basi di quella che sarebbe stata la sua opera futura. Altri hanno già sottolineato tali caratteristiche del libro, analizzando le « origini » della poesia di Luzi, precisandone le fonti e le prime manifestazioni, come ha fatto Macri; oppure indicando il suo aspetto anticipatorio di temi e forme, pur senza trascurare certi risultati ormai acquisiti, come ha fatto invece Zagarrìo. Tuttavia, se è vero che si possono reperire nei primi versi di *La barca* certi antecedenti delle soluzioni che Luzi realizzerà successivamente (e in primo luogo ci pare giusto mettere in risalto dapprima un certo tono discorsivo e poi la presenza attiva di figure assunte come naturali interlocutori del poeta: non a caso queste due « situazioni » poetiche sono alla base della « novità » dell'ultima poesia luziana), ciò che ci preme segnalare è, innanzi tutto, l'originalità di *La barca* come discorso autonomo.

Un'opera così complessa e articolata in tutte le sue parti come quella di Luzi non può non essere intessuta nel sottofondo di richiami e rimandi, e perciò è più che naturale che si guardi a *La barca* come a un punto di riferimento essenziale; ma al di là di questa primogenitura riconosciuta, a nostro avviso il libro svela alla lettura, specie se si tratta di una lettura totale dell'opera luziana, una sua compiutezza definita: è, in sostanza, una prima ma importante tappa lungo la via del progredire spirituale. Concorrono a realizzare questo risultato, da una parte, una precisa idea di poesia, che Luzi stesso ha contribuito a chiarire quando ha scritto nell'*Avvertenza* alla seconda edizione del 1942 che i versi di *La barca* « non ebbero all'origine alcunché di sperimentale o di scolastico, ma segnarono in termini persino troppo scoperti l'emozione di un primo contatto consapevole con la vita » e corrispondevano pertanto a qualcosa di « realmente » sentito, a una « fisica perfetta »; e, dall'altra, uno stacco netto rispetto alla poesia del tempo, anche verso gli esiti più alti che potevano venire da Ungaretti, da Montale, da Cardarelli. Alcune ancora incerte composizioni che compaiono nell'edizione 1935 e poi scartate (pensiamo soprattutto a *Grandezza della Patria* e a *Gli invasori*), non bastano certo a infirmare la perentoria originalità dell'opera:

svelano, è vero, una giovanile tensione retorica e classicheggiante non ancora depurata dalle naturali reminiscenze di tipo scolastico, ma anche la fondatezza della matrice tradizionale e classica (per seguire il suggerimento di Macri) su cui Luzi fonda il suo discorso. Non solo, ma soprattutto ci mostrano Luzi già intento a fare i conti con i propri miti e la propria insorgente nativa originalità per andare già oltre, per cercare altre soluzioni e altri approdi. L'edizione del 1942, nella sua secca esemplarità, ci conferma che non c'è spazio nella poesia luziana per l'esercizio e per le approssimazioni: ogni verso, ogni poesia deve rispondere prima di tutto a un'esigenza e a una domanda che, quasi naturalmente, trascorrono dalla letteratura alla vita.

Già fin dagli inizi Luzi considera infatti la poesia come tramite alla vita e viceversa: « *Amici dalla barca si vede il mondo / e in lui una verità che procede / intrepida, un sospiro profondo / dalle foci alle sorgenti...* » non è solo una dichiarazione di poetica, ma il segno di un discorso che vuole eludere tanto l'astrazione quanto il patetico e che tocca invece un fondo di concretezza, sia pure mediato dalla complessità delle associazioni ed estensioni simboliche (il « mondo » visto come luogo della « verità » da raggiungere risalendo « dalle foci alle sorgenti »). Infatti, ciò che immediatamente colpisce, è che la poesia luziana si presenta ricca di una sostanza vitale e culturale (letteratura come vita è sempre l'obiettivo più ambito) e rivela, nel sottofondo delle sue trame stilistiche, una tensione non occasionale ma tale da mettere decisamente in gioco valori e sentimenti assoluti. Per questo *La barca* non si candida come un libro giovanile, come prima testimonianza di una sia pur indiscutibile disposizione poetica, ma come acquisizione già matura per quanto concerne stile e linguaggio: poesie come *Alla primavera* (specie l'attacco: « Dal fondo dei mari i vascelli si faranno un'erba / per la rondine acerba al valico dei continenti... »), *I fiumi*, *Il mare*, *Le fanciulle di S. Niccolò* costituiscono, a nostro avviso, alcuni dei risultati più emblematici e significativi di quella particolare stagione poetica che va dal '30 al '40.

Di giovanile, in *La barca*, c'è semmai una scommessa sulla vita giocata contro la morte (« Lasciate il vostro peso alla terra / il nome dentro il nostro cuore / e volate via, / quaggiù non è vostro l'amore... ») che solo il vivo senso di *pietas* cristiana che pervade tutto il libro (ma particolarmente evidente in *Le meste comari di Samprugnano*) riesce a riscattare. Di giovanile, ancora, c'è una certa attitudine che potremmo chiamare stilnovistica poiché opera nel Luzi giovane una analoga disposizione poetica (« ...e noi andiamo con la volontà di Dio dentro al cuore / per le strade nel lieve afrore / delle vostre stanze socchiuse, / nell'ombra che sommerge le vostre pupille deluse... »; « Amici ci aspetta una barca e dondola / nella luce ove il cielo s'inarca / e tocca il mare... »). Ma, come appare evidente da questi esempi, l'aura stilnovistica non è rivissuta soltanto formalmente né tanto meno strumentalizzata, bensì assunta come atteggiamento di fronte alla realtà. Che si tratti, in primo luogo, di una realtà vissuta poeticamente lo si desume dal passaggio quasi naturale dallo stilnovismo a Leopardi, così dichiarato in *L'immensità dell'attimo*, poesia tutta intessuta di echi e motivi

leopardiani. Il primo passo luziano è dunque da considerare come un primo approccio alla vita attraverso la poesia; e l'immagine che se ne ricava è di una vita traslata in simbolo non fine a se stesso, ma in continuo rapporto con una dilatazione fantastica ravvisabile sia sul piano lessicale (valga come esempio l'aggettivazione di *Serenata di Piazza D'Azeglio*: « fantastico viale »; « sitibondi emisferi »; « muscosa acqua serale »; « fresca, scoscesa tortora ») sia su quello sintattico (si ricordi ancora l'attacco di *Alla primavera*, e poi *All'Arno*, *Le fanciulle di S. Niccolò*).

Le costanti del discorso di Luzi si vanno dunque via via delineando. Ma se da un lato *La barca* è un libro ricco di immagini fantastiche, a volte sconfinanti nel surreale (e su questo piano si potrebbe già trovare addirittura qualche anticipazione di *Avvento notturno*, specialmente in certe soluzioni di *Serenata di Piazza D'Azeglio*), esso è altresì ricco e popolato di figure e di autentici personaggi al punto che si potrebbe quasi arrivare a ipotizzare che certe poesie di *La barca*, come per esempio *Canto notturno per le ragazze fiorentine*, *Le meste comari di Samprugnano*, *Alla vita*, *Giovinette*, racchiudono in embrione una possibilità di racconto. Sia pure con un certo azzardo, poiché è evidente che stiamo alludendo in senso lato a una storia sentimentale, anzi, spirituale di un'esperienza poetica, potremmo addirittura enucleare alcune strutture portanti di tipo narrativo: paesaggio, con le ricorrenti ed emblematiche immagini del mare, del fiume, della barca; ambiente, specie interni colti nella loro verità più intima; ma, soprattutto, una galleria di personaggi, da quelli principali e in primo piano, ragazze o fanciulle, donne, anzi, mamme, amici costantemente presenti, ai comprimari che si muovono sullo sfondo. Con essi, assunti a rango di interlocutori ideali del poeta, Luzi instaura un dialogo e un rapporto partecipante che esclude ogni possibilità di esercizio retorico per affondare invece nel vivo di una moralità e di un'etica rigorose. I fondamenti della poesia luziana non prescindono mai da questa disposizione morale di fondo, da « questa aliena presenza della vita »; ma, nello stesso tempo, sono mediati da una visione fantastica e da una felicità espressiva che sposta il piano del discorso da una pura associazione di motivi esistenziali in chiave poetica a una rappresentazione o, meglio, invenzione poetica. Si legga *All'Arno*, dove è esemplato il passaggio da una retorica dei sentimenti, serpeggiante e latente in una vasta area della poesia italiana contemporanea, magari mediata da una naturale disposizione lirica ed elegiaca, a un senso più concreto, più vigile, più critico di una vera partecipazione ai sentimenti e alla loro realtà: « *Sulla sponda che frena il tuo pallore | cercando nel tuo passo profondo | la forza che ti fa sempre discendere | noi sentivamo tremare in cuore | la nostra purezza, senza crederci | più, come un povero velato da un sogno | sorride di quella sfuggente carezza* ».

Il progresso spirituale non si va dunque compiendo in una dimensione fittizia, astratta e, perciò, avulsa dalla vita. Anzi, il poeta quasi ancora adolescente che vi si accosta non maschera né rifiuta la propria condizione adolescenziale che gli dischiude la via e gli lascia intatta la speranza della scoperta. In questo senso Luzi è sempre stato in sintonia con la

propria condizione umana, non ha mai forzato i tempi, ma non si è neppure lasciato soggiogare e condizionare da essi. Le varie tappe del suo lavoro sono anche le tappe della vita di un poeta e del suo progressivo approssimarsi alla verità. E ciò che va sottolineato è proprio questo carattere preciso che contraddistingue ogni suo libro e lo sposta su un piano di rapporti che non implicano soltanto questioni di poetica ma anche la vita stessa. *La barca* ne è un esempio lampante: pur inserendosi nel filone della cultura poetica fra le due guerre, non ne è tuttavia condizionato: anzi, potremmo addirittura arrivare a dire, rovesciando così una delle consuetudini critiche più accreditate, che *La barca*, e con essa l'opera luziana di quel periodo, non è una conseguenza del clima poetico d'allora, ossia dell'ermetismo, ma è piuttosto essa stessa suscitatrice di un clima poetico. Con ciò non intendiamo dissociare il lavoro di Luzi dall'ermetismo, ma sottolineare la posizione autonoma della sua ricerca al di là di costanti precostituite: non in antitesi con l'ermetismo, ma neppure come prodotto di scuola; parliamo piuttosto, come spesse volte ha sottolineato, Macri, di adesione e partecipazione generazionale.

Porre l'opera luziana, specie quella degli anni giovanili così legata alla temperie ermetica, in una prospettiva aperta a un giudizio svincolato da apriorismi critici e non condizionato da vincolanti schemi categoriali, significa sì ribadire quel suo carattere di autonomia che Macri e Zagarrìo hanno già rilevato sia pure con prospettive e finalità diverse; ma, a nostro avviso, significa soprattutto constatare che il processo di maturazione del linguaggio poetico di Luzi non può essere verificato soltanto sulla base di una mera acquisizione tecnicistica di modi e forme vieppiù padroneggiati con abilità, ossia entro i termini di una meccanica e progressiva evoluzione sperimentale, ma richiede l'impiego di altre e più arrischiate carte critiche che consentano di penetrare nei meandri del territorio della creazione e di seguire perciò dall'interno, lungo sentieri poco battuti, il formarsi del suo discorso.

Accertata la posizione precisa che occupa nella geografia luziana *La barca*, e stabilito che non si tratta di un primo passo in senso cronologico ma di un passo decisivo sulla linea che abbiamo cominciato a tracciare, ci troviamo ora di fronte a un nuovo esercizio poetico che presenta a sua volta caratteristiche evidenti di una diversa e più dilatata originalità. *Avvento notturno* è del 1940 e segue di cinque anni *La barca*. Ma è già un altro libro. Diverso per impostazione ideologica e per matrice stilistica, esso rappresenta la scommessa più arrischiata che Luzi potesse tentare sulla via della realizzazione dell'assoluto poetico. A spingerlo su questa strada possono essere state ragioni storiche («...proprio allora scopro quanto il possesso della realtà ci sfuggisse in quel mondo larvale che era l'Europa ma sopra tutto l'Italia nell'imminenza del suo tragico sussulto») non disgiunte da sollecitazioni culturali («Dovrei anche parlare delle letture solo in parte ordinate; di Mallarmé, di Rimbaud, di Eluard scardinati dal loro sistema e ascoltati come voci perdute nel mare dell'esistenza»), tuttavia lo stacco rispetto a *La barca* è marcato e deciso. In *Avvento notturno* la poesia sembra trasferita in una nuova dimensione: le figure e i personaggi che in *La*



*barca* sostanziano le immagini e ad esse si alternavano, qui sembrano non trovare più uno spazio in cui muoversi poiché esso è ora occupato dall'ingombrante presenza di simboli, metafore, allusioni; e il linguaggio, che con la sua concretezza tendeva ad affermare « le presenze della vita » nell'ambito di una « fisica perfetta », ora cede alla tentazione di una metafisica imperfetta e teso in questa chimerica ricerca lancia i suoi interrogativi che riflettono sì ancora « il flusso della vita » ma che ormai « insegue se stesso in modo più angosciato e batte contro gli emblemi della perennità divenuti più umbratili, più sibillini, ritorcendosi in certe interrogazioni senza risposte » che percorrono, nel profondo, tutto il libro.

Sono proprio alcune pressanti interrogazioni che compaiono, per esempio, in *Cuma* (« Verso dove? S'annuvolano i corvi / e il fuoco langue / dentro i bivacchi al muover delle tende »), in *Passi* (« Ma ormai dove sono / — oltre il Lete bisbigliano — gli amici / per le strade segrete / con le mani serene e vagabonde? »), in *Avorio* (« Ma dove attingerò io la mia vita / ora che il tremebondo amore è morto? »), in *Bacca* (« Se un giorno tacerà la bionda voce / ch'inesistenti soli educa e lune / frante, chi mai risveglierà le brune / torpidità del mio cuore? »), a mettere in risalto la nuova disposizione del poeta verso il mondo e verso la realtà. Di fronte a un così incerto destino, egli tenta di dar vita a una poesia che sia essa stessa destino e che nel suo farsi risponda alle domande che la vita lascia senza risposta. Persi gli amici (*Passi*), morte le fanciulle (*Cuma* e *Cimitero delle fanciulle*), straniera la città (*Città lombarda*), il poeta cercherà di ammantare la propria visione del mondo con « le parole esiliate ». Nascono così, sulle fondamenta gettate con le parole, le immagini stridenti, i colori contrastanti, i paesaggi desolati (« il cipresso equinoziale », « indachi perversi », « i fiumi arsi dal vento ») di questa costruzione verbale che sfocia nel perfetto ma raggelato disegno di *Già colgono i neri fiori dell'Ade*: « *Gia colgono i neri fiori dell'Ade | i fiori ghiacciati viscidì di brina | le tue mani lente che l'ombra persuade | e il silenzio trascina. | | Decade sui fiocchi prati d'eliso | sui prati appannati torpidi di bruma | il colchico struggente più che il tuo sorriso | che la febbre consuma. | | Nel vento il tuo corpo raggia infingardo | tra vetri squillanti stella solitaria | e il tuo passo roco non è più che il ritardo | delle rose nell'aria* ».

Tutti gli esiti più tipici della poesia novecentesca, tutti i processi analogici, mentali, onirici esperiti dalla cultura poetica europea (includendovi gli esempi più prossimi a noi di Onofri e Campana), sembrano celebrare in questi versi il loro trionfo. Ma se verificiamo il prezzo che viene pagato, ci accorgiamo quanto sia alto e rischioso. Infatti, facendo un piccolo passo indietro e riportandoci ancora a *La barca*, possiamo constatare come il discorso concreto avviato allora da Luzi si sia adesso rarefatto: certo, il segno è netto e quasi classico, la perfezione è ormai a portata di mano, ma quell'afflato che classificava *La barca* si è trasformato qui in costruzione mentale, in processo analogico, in astrazione. E pur tuttavia, essendo l'astrazione una scelta perseguita rigorosamente nei confronti dell'improbabile e idilliaca ipotesi: « Ninfe paghe di boschi, alberi, amore, / era questa la vita? », essa

non si risolve in una pura rarefazione di immagini che vivono ed esistono in un loro irraggiungibile limbo, ma in una ossessione metaforica che recupera per via orfica e simbolica il senso delle cose. Anche se Luzi non si crogiola in un gioco formalistico, tuttavia a stupire sono certi azzardosi accostamenti (« Parla il cipresso equinoziale, oscuro / e montuoso esulta il capriolo, / dentro le fonti rosse le criniere / dai baci adagio lavan le cavalle »; « Ma tu continua e perditì, mia vita, / per le rosse città dei cani afosi / convessi sopra i fiumi arsi dal vento »), l'aggettivazione ricercata (« i fanciulli illividiti »; « l'inane graffito ») « latitici notturni »; « luce rancia »; « se la sera co' suoi rosei fendenti / scendeva sulle strade episcopali ») che offrono delle immagini un risvolto quasi impalpabile che, solo se posto in un mondo *autre*, può essere giustificato. In sostanza ci pare che con *Avvento notturno* Luzi miri a creare un mondo poetico che ha la propria struttura vitale in un contrasto surreale di luci, di colori, di paesaggi, di sentimenti che trovano la loro giustificazione reale nella proposta cosciente di un'altra diversa natura.

È vero, lo ha sottolineato Fortini, che in questa costruzione rientrano quasi tutte le più discutibili suggestioni decadenti, sia pure riscattate da una tensione diversa e nuova, come poi lo stesso Fortini precisa. Ma bisogna altresì verificare se tutto il senso di questa operazione non sia solo di reperto o di calco. In un tempo storico ben definito, Luzi brucia sul piano del linguaggio la propria idea di vita che si realizza nella poesia; e non è casuale che si tratti di una vita tutta interiore, tutta giocata su quelle « tenere » e « auguste essenze » che la realtà e la storia sembravano negare e distruggere. Se si è potuto individuare in *Avvento notturno* l'esito più emblematico, se non più alto, della stagione ermetica è stato per l'idea poetica che era alla base dell'ermetismo e che nel libro luziano sembrava realizzata. Ma *Avvento notturno* è in un certo qual senso anche fuori del tempo: lo è per la sua costruzione intellettuale e lo è rispetto alle tematiche coeve. È un insieme di negazioni di tutto ciò che è evidente perché tende all'affermazione di un « reale assoluto », come diceva Novalis, che trova nel linguaggio poetico la propria evidenza e verità. La negazione, che nella poesia di Luzi poggia su una tensione spinta al massimo grado di furore inventivo, riflette in modo drammatico la contraddizione di un poeta che cerca nella creazione del proprio discorso il senso perduto di una vita interiore. La poesia non è per lui evasione ma ricerca: nella poesia non c'è la perfezione, la felicità, la tranquillità, ma tutta la sofferenza del mondo e, nello stesso tempo, la coscienza dell'impossibilità di riscattare la sofferenza con la poesia. Per questo tutta la cultura poetica, che pure sostiene la ricerca di Luzi, si rivela quasi inutile o, per lo meno, incapace di assolvere a quella funzione di tramite verso l'idea di « reale assoluto » a cui tende. Il dramma mallarmeano della creazione si ripropone allora in tutta la sua ossessività: e resta ancora una volta irrisolto.

Il problema aperto da *Avvento notturno*, e che va al di là degli stessi risultati conseguiti sul piano stilistico, è quello del senso che riveste il travaglio della creazione. Qui, è l'idea stessa di poesia postulata da Luzi che diventa oggetto della ricerca e si fa, alla fine, poesia.

Infatti nella poesia di Luzi, e segnatamente in *Avvento notturno*, sono racchiuse le costanti di una cultura poetica che ingloba in un'unica dimensione letteratura e vita, che identifica la letteratura nella vita e viceversa. Ne abbiamo la riprova, da un lato, nel teso linguaggio che contraddistingue alcune delle più significative poesie del volume e, dall'altro, nelle riflessioni sulla letteratura di *L'opium chrétien* del 1938 e di *Un'illusione platonica* del 1941. Come il Mauriac della « tesi » luziana diventa, secondo l'indicazione di Bo, « il nome d'una sua dimora spirituale », e quindi il segno di un rapporto ancor più intenso ed esteso nella sostanza di un approccio critico, così i saggi di *Un'illusione platonica* spostano il piano del discorso su una verifica continua e ostinata dei temi più vitali della propria tessitura poetica. Dal punto di vista critico la pagina luziana è densa e lucida allo stesso tempo, ma forse teoreticamente ancora un po' incerta nelle sue formulazioni, anche se vi ritroviamo già enunciate alcune intuizioni e ipotesi che ritorneranno poi, approfondite e meditate, in *L'inferno e il limbo* come, per esempio, il concetto di naturalezza e l'ossessione del mistero difficilmente sondabile della creazione.

Ma c'è uno spunto che forse è ancor più rivelatore dello stato di inquieta ricerca che pervade il Luzi critico, considerato come rifrazione del Luzi poeta. Lo troviamo nel saggio su D'Annunzio allorché egli rimprovera alla critica dannunziana di aver « per troppo tempo tentato l'esegesi e la definizione dell'arte e non ha potuto mai conciliarsi sicuramente con quegli aspetti che il poeta si compiacceva di offrire di sé: rimaneva inafferrabile per essa il movente, impegnata come fu nei motivi; restava estraneo e distante il rapporto veramente spirituale in cui si venivano a trovare le immagini suscitate, per le preoccupazioni ch'essa nutrì di fondare su quelle immagini una poetica e una persona dannunziane ». In sostanza, ciò che a Luzi interessa è cercare di entrare nel dominio riservato e segreto del « movente » della creazione nel tentativo di captarne quelle ragioni interiori che i « motivi » solo apparentemente possono spiegare e giustificare. Questa affermazione potrebbe far pensare a una sorta di anticipazione in senso psico-critico, ma in realtà essa va ben al di là di una tale associazione esterna: costituisce invece uno dei nessi capitali del rapporto simbiotico esistente nel discorso luziano fra poesia e critica. Per questo l'esercizio critico di Luzi, dato che non è mai occasionale ma sempre motivato, va visto piuttosto come dichiarazione di poetica e come giustificazione del proprio « movente » mai disgiunto dal proprio progredire spirituale. In tal senso pensiamo che vada visto anche *Biografia a Ebe* che, non a caso, Romanò ha indicato come possibile biografia dello stesso ermetismo.

Libro singolarmente emblematico, inclassificabile dal punto di vista strutturale e di genere, attinente alla prosa lirica ma senza peraltro esserne condizionato, *Biografia a Ebe*, apparso nel 1942, si incastra nell'opera luziana come una riflessione sulla vita e sulla letteratura che riprende dalla materia poetica di *La barca* e *Avvento notturno* i suoi temi più evidenti. Ad *Avvento notturno* fa addirittura da « controcanto »; come scrive lo stesso Luzi, per la fitta rete di corrispondenza e di immagini che tramano soprattutto *Stasi*, la prima

parte, dove il linguaggio prosastico è più prossimo a quello poetico. Soluzioni tipicamente liriche costellano infatti gli attacchi dei capitoli; la struttura stessa della pagina potrebbe essere scandita metricamente nonostante la naturale distensione della prosa rispetto alla sintetica essenzialità della poesia. Ciò vale dal punto di vista tecnico; ma ad avvalorare la sostanziale uniformità delle forme espressive luziane è soprattutto la concordanza tematica, l'atmosfera simbolica, la tensione emblematica. E questo sta a dimostrare come lo spunto parta sì da un contatto diretto con una realtà sentimentale, ma che nel realizzarsi stilisticamente dichiara la propria matrice letteraria e di cultura.

Partendo da una indagine sui sentimenti, Luzi ha allegoricamente rappresentato sull'onda del flusso interiore dei rapporti affettivi il rapporto dello scrittore con la propria opera. Infatti più che rintracciare in *Biografia a Ebe* le possibili costanti di una storia, occorre invece segnalare i passaggi di tempo fra le varie parti, da *Stasi* a *Estasi* a *Una lettera dieci anni dopo*, dove la realtà sentimentale si fonde con la memoria seguendo un tracciato segnato dalle tappe di un processo interiore. Il rapporto fra letteratura e vita è sfumato e ideale, inserito in un'atmosfera che potremmo chiamare stilnovistica; e in tal senso, spingendoci ancora più avanti sulla strada indicata da Romanò, potremmo anche arrivare a vedere nel contesto luziano e nell'ambito ermetico *Biografia a Ebe* come una specie di *Vita nuova*. Ma con un'apertura assai azzardosa e significativa allo stesso tempo: il libro classico della memoria si associa qui al *Livre* mallarmeano, determinando così una situazione di cultura e un mondo ideale che, però, vivono e si giustificano solo nella dimensione letteraria. Non a caso, infatti, la costruzione gettata da Luzi sulle fondamenta di questi libri si è scontrata proprio in quegli anni con la realtà di un mondo diverso denunciando tutta la sua precarietà: le immagini simboliche sostenute dal demone dell'analogia si rivelano a poco a poco insufficienti a sostenere un ideale di letteratura e di vita che ormai una realtà bruciante si è incaricata di mettere in crisi senza concedere alcuna possibilità di appello. Dalla presa di coscienza di questa contraddizione e inconciliabilità di fondo nasce dunque nella poetica luziana una diversa disposizione; e quel rapporto ideale e dialettico allo stesso tempo instaurato con la natura, intesa nella sua accezione più vasta ed estensiva, ha finito per radicalizzarsi ancor più, per esigere che il reale assoluto che postulava non rimanesse immobile, se non compiaciuto, dinanzi allo splendore cristallizzato della parola ma che con esso si confrontasse. E questo confronto Luzi non solo non l'ha eluso, ma non vi ha sottratto neppure la propria poetica, pur sapendo che ciò significava metterla radicalmente in discussione. Ma questo era anche il prezzo che egli doveva pagare perché il suo progresso spirituale potesse continuare a evolversi sia pure all'interno di un mondo ormai slabbrato, cadente, pieno di rovine.

Da questa crisi provocata dall'uomo e che contro l'uomo si ritorce stravolgendo la vita e la natura, sono nati alcuni libri in cui il tormento interiore del poeta non viene risolto all'interno della propria visione del mondo ma è proiettato all'esterno e verificato su di

esso e sulla realtà. Tuttavia il punto di partenza è ben preciso. Assumendo dentro di sé e facendo propria la crisi del mondo, Luzi ha potuto rappresentarla nella sua dimensione più vasta: nella lacerazione universale egli ha rispecchiato la propria lacerazione individuale, ossia la solitudine e la sofferenza di essere allo stesso tempo dentro e fuori la natura. Per un poeta come Luzi, radicato in una tradizione culturale che più di ogni altra sembrava subire il contraccolpo di questa drammatica realtà, la presa di coscienza del mutato rapporto con la natura, intesa appunto nella onnicomprensiva accezione che egli le attribuisce, non significa distorcere, neppure dal punto di vista stilistico, l'essenza profonda e atemporale della natura stessa; significa, all'opposto, confrontarsi con essa, rifiutare la « superba eresia romantica » che voleva « adoperare quelle parole così cariche di destini, di memorie e di sofferenze umane, così intrinseche all'esistenza delle origini, qua sulla terra come di elementi ingenui, ancora liberi, per una ulteriore creazione » nel tentativo di « restituire alla natura quelle parole ». Per questo il discorso poetico di Luzi se non poteva, da un lato, continuare a perseguire superbamente e solitariamente gli idoli della propria perfezione simbolica, a meno di non diventare puro esercizio fine a se stesso, non poteva neppure, dall'altro, cadere nella retorica innaturale di una rappresentazione puramente descrittiva degli elementi drammatici che lo condizionavano e lo coinvolgevano.

Il passaggio da quello che potremmo chiamare, con formula ormai accreditata, il « primo tempo » luziano, comprendente *La barca*, *Avvento notturno*, *Biografia a Ebe* e gli scritti critici e di poetica, a un possibile « secondo tempo » che, a nostro avviso, prende l'avvio da *Un brindisi* e arriva, attraverso *Quaderno gotico* e *Primizie del deserto*, fino a *Onore del vero*, includendovi, ovviamente, le pertinenti ricognizioni critiche di *L'inferno e il limbo*, dello *Studio su Mallarmé*, di *Aspetti della generazione napoleonica*, di *Tutto in questione*, il passaggio tra i due tempi, dicevamo, ci pare che vada visto in questa prospettiva: come la testimonianza sul piano poetico di una crisi che ha investito radicalmente le componenti basilari di una splendida ma ormai decadente costruzione culturale. E di fronte al suo irrefrenabile precipitare, qual è stata la posizione del poeta? Rispetto a quanto ha fatto registrare storicamente e criticamente il movimento della letteratura nell'immediato dopoguerra, con le sue delusioni e le sue speranze, le sue rotture e le sue aperture, Luzi dimostra di seguire un tracciato più discreto e poco costellato di polemiche clamorose. Più che bruciare nella quotidiana pratica culturale le vestigia del passato ermetico in nome di un presente neorealista, egli tende piuttosto a porsi e a porre le domande di fondo sia sul passato che sul presente. Non a caso appartengono proprio a quel periodo certe significative dichiarazioni di poetica come *L'inferno e il limbo* e *Piccolo questionario sulla poesia di circostanza*, ma anche certi interventi fondamentali come *Del progresso spirituale* e *L'uomo moderno e la noia*, in cui il vecchio problema letteratura come vita non viene ormai dato per scontato e risolto nell'avvicinarsi degli avvenimenti, ma riproposto in una chiave esistenziale che andrà poi sempre più accentuandosi anche sul piano della stessa manifestazione poetica, come appare in *Primizie del deserto*.

Per queste ragioni è evidente che Luzi non può essere catalogato come poeta della « rottura » ma come poeta della « continuità » (su questi due termini insiste anche Zagarrìo), senza che ciò abbia una connotazione negativa valente in entrambi i casi a seconda del punto di vista da cui la si considera. Infatti il concetto di « continuità » che qui sottolineiamo non si basa su una effimera fedeltà a un'idea di letteratura data, ma va invece rapportata sia alla naturale evoluzione stilistica sia all'idea di progresso spirituale che, nel caso di Luzi, riveste un'importanza fondamentale. Ancora una volta, e proprio in un periodo di grande tensione come negli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra, la linea del progresso spirituale, questa linea invisibile su cui poggia la coscienza del proprio essere in rapporto alla natura, s'incrocia con quella della creazione e trova nella realizzazione poetica la sua misura e il massimo grado di realtà. Per questo non può stupire che *Altre figure*, la prima sezione di *Un brindisi*, apparso nel 1946, sia una specie di prolungamento ideale di *Avvento notturno*, rivelando persino in certi punti un più marcato e arrischiato gioco di accostamenti (« occhi nichelati », « corpo opacato », « ...il tuo passo / lungo i fiumi piagati di splendore, / musiche raggelate, orme di sasso »), di invenzioni spinte al limite estremo del *frissonnement* decadente (« Forse un fremito lungo di mandola / sulle oscure invetriate ancor vibra / se la luna sui traffici viola / della città col vento s'equilibra / tanto sensibilmente... ») che finiscono per sfociare in « *Già goccia la grigia rosa il suo fuoco | il fuoco rapito fumido di pioggia | sulla calce dei muri ciechi ove il fioco | tuo bagliore si appoggia. || Già strepe sui grevi banchi di breccia | nei recinti angosciosi dissono attutito | il tuo piede cupo di cui l'eco s'intreccia | con fiume dal lento corso Cocito. || La mano nei rovi vizzi è una fiamma | crepitante di febbre vitrea semiviva, | nel tuo sguardo un autunno langue e s'infiamma | sol che l'anno riviva* ».

Questi versi, che tra le poesie che precedono il poemetto *Un brindisi* fanno spicco per la loro carica emblematica, una carica che va anche al di là della stessa rimarchevole resa stilistica (si noti, per esempio, la suggestiva scansione musicale determinata dal prezioso incastro di rime interne), si ricollegano, proprio in virtù di tale caratteristica, a *Già colgono i neri fiori dell'Ade*, una poesia che segnava un punto di riferimento altrettanto preciso nella problematica di *Avvento notturno*. A porre le due poesie su uno stesso piano significativo non sono solo le evidenti assonanze e l'analoga struttura metrica, ma la stessa disposizione allegorica di fronte a uno stato di inquietudine cosmica. Prende risalto l'insistenza sulla labilità delle immagini floreali a cui è affidato il compito di testimoniare il senso di desolazione e di vuoto entro cui si muovono le incerte e addolorate « altre figure » che preannunciano il sacrificale brindisi. Il carattere altamente simbolico della poesia luziana non subisce dunque una flessione né tende ad attenuarsi; ma, nello stesso tempo, si va anche facendo strada al suo interno l'idea che l'intera posta della scommessa poetica non debba essere puntata soltanto sull'assoluto ed esclusivo incontro-scontro del poeta con il suo demone. Di qui l'insorgere, accanto a un dettato sempre fermo e teso, di un tono più riflessivo, più ragionato, più racchiuso nella coscienza del proprio rapporto con la realtà: « *Lascia che mi*

*sia triste ricordare | il mio viso incrociato dalle rughe migranti, | un sorriso lontano in estasi mulinanti | tra i castagni e la macina; | il mio sguardo addolcito dai tiepidi equilibri | delle nuvole appese sul deserto | di città perigliose sulle frane | e infiorate d'aconito. | Forse erede di me dietro lo schermo | rosato delle mani un fanciullo inclemente | immette il piede freddo come il prisma | nei cieli siderali travolgendo ».*

In fondo, il risvolto della scommessa è rappresentato proprio dalla necessità di recuperare la realtà dai « cieli siderali » e restituirla alla poesia senza cedere alle circostanze. Non è senza significato che *Un brindisi* sia il libro più tormentato dell'intera opera luziana, quello su cui il poeta è ritornato di più nel corso del tempo, modificandone il disegno originario con cambiamenti strutturali e varianti stilistiche al fine di raggiungere il giusto equilibrio fra necessità e circostanza (la documentazione di questo lavoro è esemplata nel confronto fra l'edizione del 1946 e quella che compare nel volume *Il giusto della vita* che raccoglie tutte le poesie fino al 1960). Infatti quando Luzi esprime i suoi dubbi sulla poesia di circostanza, lo fa avendo presente la sostanziale differenza esistente sul piano poetico fra necessità e circostanza, e quindi la conseguente distinzione fra una poesia nata dalla necessità e quella originata dalla circostanza. Ed è proprio in questo senso che egli tenta l'affresco allegorico di *Un brindisi* che, nelle sue intenzioni, dovrebbe essere « una prefigurazione, tra allucinata e orgiastica, del dramma della guerra che mette a soqquadro il falso olimpo o giardino d'Armida in cui molti credevano di vivere ». Per ammissione dello stesso Luzi, dunque, lo spunto di *Un brindisi* è di circostanza: rappresentare la condizione umana stravolta dalla guerra; ma la necessità interiore lo spinge a darne una immagine poetica non meramente descrittiva bensì prefigurata, allegorizzata: « *Fra le rose d'Armida un guerriero è sfiorito, sotto i salici cupidi di vento | una donna dagli occhi troppo gravi | piangeva il suo passato indifferente... ».*

Il brindisi luziano si carica infatti di grandi e duplici significati, anzi della necessaria ambiguità di cui parlava Empson: da un lato abbiamo le immagini del disastro universale a cui l'uomo assiste impotente e silenzioso: « *Silenzio della terra, bocche, bocche | cucite dalle lacrime: e la morte | chiusa e configurata nel silenzio | della fronte dell'uomo sotto il cielo compatto... ».* Dall'altro abbiamo il poeta con il proprio linguaggio e la propria cultura che finora lo hanno sostenuto, ma che di fronte a tanto disastro sembrano svanire e perdersi nel processo di svuotamento e di orrore che il mondo sta vivendo: « *Dolori informi, grida, preghiere inoggettive! | Dimenticata splende nella polvere | degli angoli la madre inaridita, | la sua voce cattolica prodiga di speranze, | il nero del suo sguardo di rondine tramortita, | il tenore continuo del suo latte già livido | rapito dal furore della notte, | il suo corpo squassato e in un riverbero | luminoso ritrattosi nell'ombra ».*

In questo contesto l'atto del brindisi può voler significare augurio, ma anche voler alludere a un addio. Ebbene, a nostro avviso, il brindisi luziano sembra raffigurare nella sua drammatica allegoria una specie di ultima cena, in cui si celebra un rituale al quale

nessuno può sottrarsi, tanto meno il poeta che vi è spinto da un destino (il progresso spirituale) a cui nulla può impedire di adempiersi. Tutta una cultura paga in questo *toast funèbre* contemporaneo lo scotto della propria illusione di essersi costituita in realtà (« il falso olimpo ») e di aver offerto, in quanto tale, una alternativa alla vita (il « giardino d'Armidia »). E nel brindisi si sente tutto il peso dello scacco, l'angoscia di una situazione senza via d'uscita: i giochi sono ormai fatti, resta soltanto la coscienza della propria impotenza e sofferenza: « *Ma tu persa trascorri, anima mia, | al di là dei tuoi termini sfioriti, | brama la rosa neutra dei paesi | dimenticati all'orlo delle strade deluse, | di là dalle stagioni una rosa continua, | rosa fissa nell'etere e indivisa | pencolante tra notte e giorno, grano | di calme primavere inattuate, | di giardini possibili nel vento* ».

Ma più che illudersi di aver trovato la ragione del dramma di tutti rifiutando semplicisticamente il passato, Luzi spinge invece all'esame di coscienza, a interrogarci se una ragione di tale dramma non sia da ricercare innanzi tutto in noi stessi. L'invito non è esibito (e qui diventa quasi d'obbligo ricordare il differente e più scoperto atteggiamento di Quasimodo o di Gatto), ma sotteso nel tono di alcune delle poesie che seguono l'esperienza fondamentale di *Un brindisi*: pensiamo, ricordando per esempio, le soluzioni immaginose di *Città lombarda* in *Avvento notturno*, al rapporto partecipe fra la città come luogo di distruzione e di dolore e l'io-poeta in *Quais* (« Occhi attizzati fissi negli stagni, / volti usati a compiangersi, città / città della terra quando un grido / di ruggine e di sangue si solleva / dietro il carro dell'Orsa inascoltato! / Io sempre vi udrò piangere / desolate nel buio alle mie spalle... ») e in *Viaggio* (« Non dai vetri, di là dall'Acheronte / i vostri occhi mi guardano, città, / spere di visi languidi alla fronte / rotanti nella livida fuliggine. // Sono io il vostro pianto trattenuto, / quel gemito rientrato nell'informe, / io per un attimo, io sopravvenuto: / poi la tristezza vestirà altre forme »); e, ancora, al dignitoso e virile ricordo di un tempo passato ma non perduto in *Memoria di Firenze* (« E quando resistevano / sulla conca di bruma / le tue eccelsi pareti sofferenti / nella luce del fiume / tra i monti di Consuma, più distinto era il soffio della vita / intanto che fuggiva... »), ma soprattutto in certi passaggi significativi e rivelatori di *Ritorno* (« non diversi da allora »; « i giardini d'amore vietati dal tempo »): « *Chi coglie le uve funebri | ed il fuoco dei pampini ai giardini | di Giudecca là sull'acqua nebbiosa | dove affondano i tralci? | Sotto più grave cielo ritorniamo | non diversi da allora | a guardare fra i grappoli le statue | e le navi del nord illuminato | vaghe per la laguna; | ed ancora per quanto sia passato | un secolo di noia, con vermiglia | voce ascoltiamo stridere gli uccelli | da verande di rose | e ancora per la strada conosciuta | ci volgiamo incerti a guardare le aiuole | immobili e riflessi nei canali | i giardini d'amore vietati dal tempo* ».

Per il poeta, dunque, il riscatto è rappresentato solo dalla forza della propria parola. E ancora una volta possiamo constatare come nella poesia di Luzi la crisi non diventi negazione, chiusura irrimediabile, ma generatrice essa stessa di poesia. Il disastro, la solitudine, la morte che tramano la realtà trovano nella parola una forza rappresentativa di



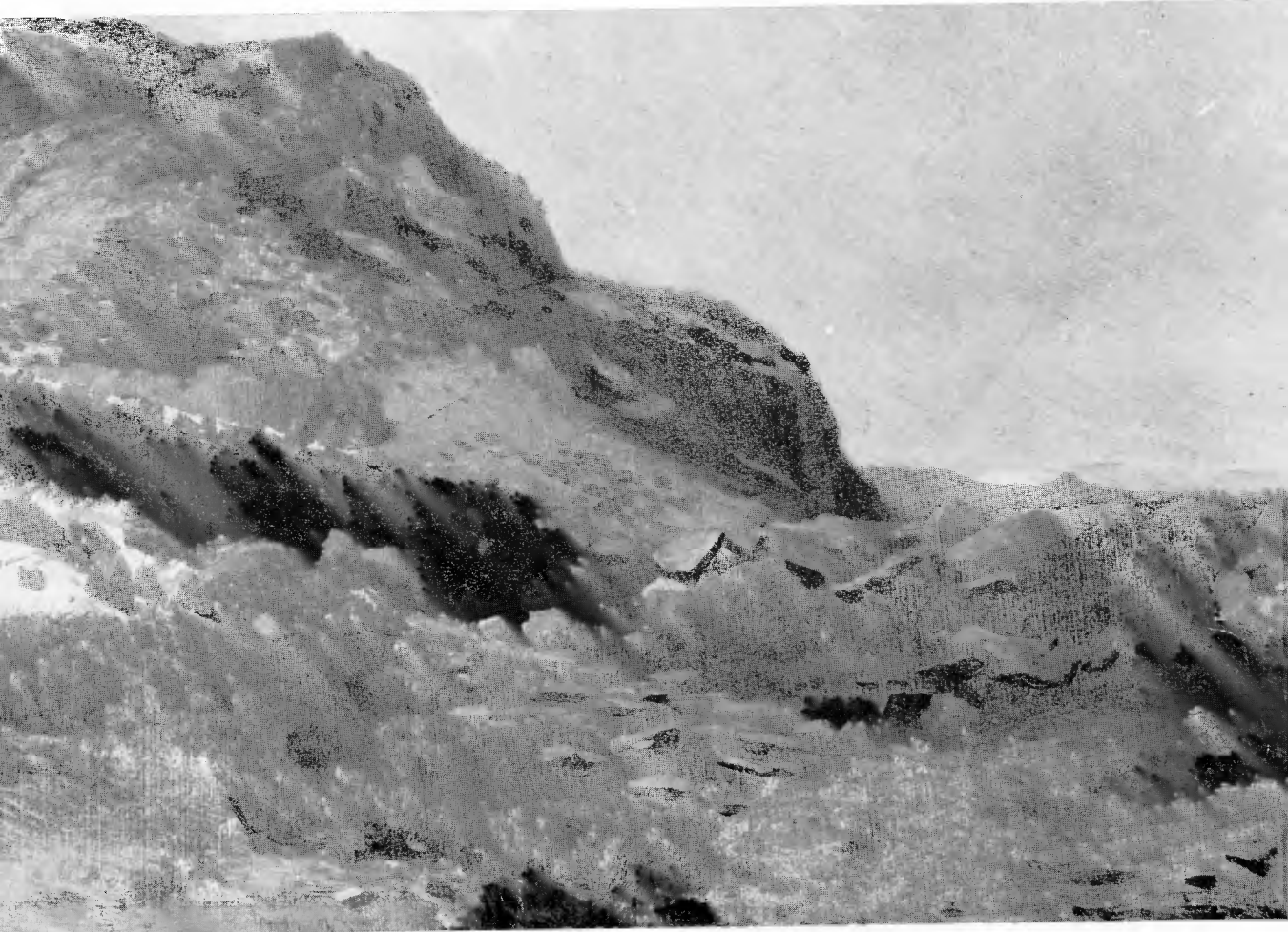
denuncia e di riscatto; e la stessa crisi della cultura, che è il catalizzatore più sensibile di tale disagio, si trasforma in tema poetico e in apertura culturale come rivelano i versi che chiudono *Un brindisi*: « Forse in un giorno estremo un'improvvisa | malinconia vi renderà la voce, | grata s'evocerà qualche figura | mobile più mobile del mio spirito | che il mio spirito possa perseguire ».

In un momento in cui mille sollecitazioni nuove e di diversa natura sembrano stimolare e incentivare la vita letteraria, Luzi continua a guardare alle costanti di fondo delle esperienze culturali europee che avevano marcato una stagione e costituito l'impalcatura di una costruzione che a un certo punto pareva realizzabile. Il recupero del romanticismo, nell'accezione datane da Béguin e da Raymond in due libri capitali per la cultura europea, *L'âme romantique et le rêve* e *De Baudelaire au surréalisme* (e in questo senso va considerato con estrema attenzione il saggio *La polemica romantica in Italia* originato dalla lettura dell'antologia *Discussioni e polemiche sul Romanticismo* a cura di Bellorini); dell'« idea simbolista », captata dapprima nei meandri dell'opera mallarmeana con lo *Studio su Mallarmé* e nella traduzione di Coleridge e successivamente esemplata nell'antologia omonima che, non a caso, si apre proprio con il poeta inglese; dell'avventura surrealista come scommessa di vita e di poesia (quanto Eluard non trapela dialetticamente dai versi luziani!); il recupero, dicevamo, di queste esperienze europee, oltre al consueto dialogo con i nostri classici (la contrapposizione, non in chiave desanctisiana, di Dante a Petrarca in *L'inferno e il limbo*, la presenza del Foscolo, specie quello delle *Grazie*, e di Leopardi), e la loro proiezione in una realtà e un mondo diversi, danno al discorso luziano una tensione nuova senza tuttavia farlo uscire dal suo alveo naturale. È qui che si riflette il significato della continuità luziana, vale a dire proprio nel punto esatto in cui altri giocavano la carta della rottura. Tutte le suggestioni, tutti i temi che sostengono la poesia impegnata del dopoguerra sono presenti, come abbiamo visto, anche in quella di Luzi. Ma è il contesto che è diverso: Luzi non si abbandona al descrittivismo impegnato di stampo neorealista, ma si impegna in una continua invenzione stilistica; il suo linguaggio parte sempre, e rigorosamente, da un dato della realtà, anzi, della natura, ma nel corso del processo formale trasforma questo dato reale in un dato poetico; ed essendo cosciente dell'inferiorità del suo fare poetico rispetto alla natura, egli non cerca di appropriarsene riproducendola *tout court*, ma di farla rivivere, di restituirle, attraverso il linguaggio, la sua ricchezza e la sua verità. Ed ecco che lo stesso linguaggio, apparentemente ormai lacerato e quasi inutile, ritrovare a poco a poco la sua unità e la sua forza rappresentativa.

Una manifestazione evidente di questo atto d'amore nella poesia la troviamo in *Quaderno gotico*, dove il tema unico e costante è dato proprio dall'amore. Apparso nel 1947, ma scritto nel 1945, *Quaderno gotico* è dunque il primo documento poetico luziano del dopoguerra. Pur senza lasciarci suggestionare dalle date in sé (e a questo proposito Luzi osserva che si tratta di « un'astrazione ideale » e che « i trapassi storici avvengono in modo più capillare e segreto di quanto un episodio, sia pur capitale, e una data possono esprimere »),



3 - Carlo Mattioli: *Dal cestino del Caravaggio* (1973)



4 - Ernesto Rayper: *Paesaggio* (1863)

tuttavia non si può fare a meno di considerare questo canzoniere amoroso oltre che inserito nell'arco dell'intera opera di Luzi, anche in rapporto al tempo storico in cui è nato. A nostro avviso, infatti, *Quaderno gotico* si presta a una duplice possibilità interpretativa: da un lato, quella che vede il poeta abbandonarsi all'esperienza dell'amore (« L'immagine fedele non serba più colore / e io mi levo, mi libro e mi tormento / a far di me un Mario irraggiungibile / da me stesso, nell'essere incessante / un fuoco che il suo candore rigenera ») e, dall'altro, quella che può trasferire questo fatto strettamente privato in una dimensione universale (« Assunto nella gelida misura delle statue, / tutto ciò che appariva ormai perfetto / si scioglie e si rianima, la luce / vibra, tremano i rivi fruttuosi / e ronzano augurali città »). Ed entrambe ci paiono giustificate e plausibili: basta pensare a come si è andata articolando l'esperienza poetica di Luzi: se, poi, vogliamo ancora sottolineare la continuità del suo progresso spirituale, *Quaderno gotico* costituisce un probante elemento di prova, ma anche una conferma che la poesia può essere in sintonia con i tempi pur salvando le proprie ragioni di autonomia.

Ritorniamo, allora, alle date: 1945-1947. Siamo in un periodo di generale estroversione letteraria, di esaltazione per i tempi nuovi e per la rinascita della vita a cui lo scrittore partecipa con generosa illusione come uno degli attori protagonisti. Ma all'*engagement* più dichiarato e all'esibizione pubblica più evidente fa riscontro un altro tipo di partecipazione più interiore, più raccolta nell'ambito del privato, come testimonia appunto l'esperienza di *Quaderno gotico*. Luzi infatti non rimane al di fuori di questa speranzosa euforia, ma il suo esservi dentro è da poeta e il suo modo di rappresentarla è in forma allegorica cantando l'amore e la vita dopo aver visto tanto da vicino la morte. Questa è la differenza fra *Un brindisi* e *Quaderno gotico*. Ma a marcare ancor più lo scarto ideologico fra i due libri è soprattutto la diversa disposizione del poeta, la sua disponibilità a mettere in gioco un suo discorso privato senza lasciarsi attrarre dal variegato gioco della schermaglia simbolica. *Quaderno gotico* evoca molte suggestioni culturali, anzi, diciamo che dal punto di vista tecnico è un raffinato esempio di cultura poetica. Ma è il linguaggio di Luzi che sta entrando con quest'opera in una fase nuova: tende cioè a lasciar cadere le sue più straordinarie accensioni verbali per far posto alla riflessione e al dialogo; se prima d'ora il poeta trasformava in simboli ed emblemi tutte le immagini che la sua vena inventiva faceva affiorare alla superficie del linguaggio, adesso egli cerca piuttosto di dar loro, attraverso il dialogo e la riflessione, una forma, un volto. Di qui il tono eloquente e alto che pervade ancora certi passaggi di *Quaderno gotico* (« Oscillano le fronde, il cielo invoca / la luna. Un desiderio vivo spira / dall'ombra costellata, l'aria giuoca / sul prato. Quale presenza s'aggira? »; « Dall'incubo alle lucide promesse / ancora sconosciuta, non ancora / caduta nel cospetto dello spirito / incalzavi il futuro con fuochi di vittoria / pari a quelle potenze inquiete il cui trionfo / è un incombere eterno sopra il cuore »), ma in cui si insinua già la disposizione colloquiale e interlocutoria, la necessità di dialogare con un « tu » reale anziché astrarsi

nell'assoluto (« Sei tu, l'attesa non è stata vana. / Sei venuta fin qui dove la pioggia / affumica e s'allontana... »); « Ah sei tu che hai sfiorato lesta il cielo / della sera... », « Sei passata di là dove la rondine / s'avventa nella via ... »). E non è che per questo mutamento di tono la poesia luziana perda in intensità, poiché essa continua a essere nei suoi vari passaggi il riflesso di un'esperienza di vita tradotta in poesia. In questo senso *Quaderno gotico* con il suo carattere quasi diaristico di trascrizione di una esperienza d'amore lungamente attesa (« L'alta, la cupa fiamma ricade su di te, / figura non ancora conosciuta, / ah di già tanto a lungo sospirata / dietro quel velo d'anni e di stagioni / che un dio forse s'accinge a lacerare »), intensamente vissuta pur nelle sue alterne vicende (« Fremito, donde scaturisse, gorgo / che risaliva in me muto, insistente / e alternava vertigine e pietà / d'esistere, muoveva spesso il pianto. / Quando verso l'estremo della febbre / l'incubo era svampato già in un sogno / e in una fissa apparizione, a un tratto / eri tu, respiravi qui presente. / Hai varcato la pioggia rara, il cielo / vivo, fragile sotto i freddi fulmini, / ti sei abbattuta qui come la rondine... / presto ti sei confusa col colore / dell'anima. Così dopo una pura, / una primaverile lunga attesa / appare sulla soglia una figura / vivida che si spegne in una stanza »), fa da ponte al passaggio da una visione simbolica e allegorica della poesia a un discorso di tipo esistenziale più portato a un rapporto diretto del poeta con le cose e con il mondo.

Pur con queste mutate sembianze e in questa prospettiva così diversa, il mondo luziano va recuperando dopo la lacerazione di *Un brindisi* una sua fisionomia: il dialogo con esso a poco a poco si ripropone, recupera la sua forza critica e trova il poeta non già chiuso in se stesso a curare le proprie ferite ma piuttosto impegnato a sostenere la sua parte di testimone del proprio tempo. A suggerire questa immagine, già implicita in tutto il nostro discorso ma non ancora ben definita, di un Luzi a suo modo impegnato, sono due libri che appartengono ormai alla sua maturità di scrittore: *Primizie del deserto* e *Onore del vero*. Parlare di impegno a proposito di Luzi può sembrare quasi un controsenso, specie se continuiamo ad accettare le definizioni più correnti di tale nozione; ma, se appena usciamo dalle strette di certe categorie in cui ci hanno obbligati alcune discutibili e aprioristiche prese di posizione ideologiche, dall'*engagement* socio-politico al terrorismo neoavanguardista, e cominciamo a considerare l'impegno da un punto di vista meno settoriale ed esclusivo, allora non sarà difficile capire la particolare natura dell'impegno luziano tutto giocato su motivi interiori, mai proiettato all'esterno ma sempre ricondotto all'interno; così come il suo essere all'avanguardia non è nella ricerca di effetti verbali, di cui il *pastiche* e l'asintattismo sono tra le manifestazioni più evidenti, ma nell'approfondimento continuo dei propri temi e nella continua ricerca di una dimensione spirituale che gli consenta un rapporto dialettico con la natura.

Esaurita la generosa illusione del dopoguerra, rientrata la vita nel canale della più vieta *routine*, lo scrittore si trova di nuovo ad attraversare una terra che sta ritornando desolata

moralmente: infatti la povertà non è nelle cose, anzi siamo ormai alle soglie del boom, ma negli animi, depauperati come sono di ogni interesse e passione. Con *Primizie del deserto*, apparso nel 1952, Luzi comincia a farsi interprete di questa condizione umana esistenziale che vede l'uomo dominato dalle cose anziché dominarle, preda della propria desolazione spirituale che non gli consente nemmeno la disperazione dell'angoscia ma solo un sentimento di pietà: « *Riconosco la nostra patria desolata | della nascita nostra senza origine | e della nostra morte senza fine. | È questa, l'avevo chiamata il caso, | l'avevo chiamata l'avventura | o la sorte o la notte o con quei nomi | inquieti che mi dettava l'angoscia, | non la pietà che penetra, che vede* ».

Luzi sembra che faccia qui non solo un inventario morale ma anche culturale (si noti la significativa sequenza di certi termini che hanno tutti un preciso riferimento a poetiche e a situazioni culturali: « il caso », « l'avventura », « la sorte o la notte ») delle illusioni che avevano sostenuto l'idea base della letteratura come vita e sostenuto un ruolo importante nella formazione della sua poesia. Partendo da questa presa di coscienza caratterizzata dal passaggio dall'« angoscia » alla « pietà », che non è solo un passaggio psicologico ma anche ideologico, Luzi imbastisce un discorso in cui si riflette una possibile autobiografia umana e intellettuale. L'« io », protagonista e attore di questo esame di coscienza, è una figura emblematica in cui potrebbe rispecchiarsi, se non riconoscersi, tutta una generazione. Quando Luzi scrive « *Vuoi darmi un nome, chiamami l'angoscia, | chiamami la pazienza ed il dolore | o l'abbandono o il tedio o l'afflizione | o altrimenti se esprimono parole | la certezza di quel che so. | E ne avevo cercato altrove il senso, | dovunque un volto ardeva visitato dalla luce del vento, non da questa | ch'è materia sensibile alla mano* » non interpreta solo per se stesso una condizione esistenziale, ma diventa la coscienza esemplare di una situazione che ci coinvolge tutti. Come scrive Salvi, Luzi « si è fatto produttore di storia letteraria presentandosi come esempio centrale e globale della mutata sensibilità storica ».

Nel bilancio luziano il discorso assume una cadenza a volte impietosa (« Ma nella voce tua s'aprono colli / pietosi e vie per dove ci s'immagina / desti in un'invincibile presenza; / di tutti i modi tristi di durare / ci siamo noi raccolti in questo, certo / il più tremendo, che non spera quiete »), a volte anche crudele, al limite dell'auto-annullamento e del rifiuto del proprio essere storico (« Come facile, dice, fu la perdita, / o forse dice la rinuncia, / forse dice l'addio: / guarda il tempo dell'arancia sconcolato, / quello breve del mandarlo, / giorni che porto all'oblio, / grani che disperdo tramutando. / Di me non c'è traccia negli anni / se non come raccontano un viaggio / le impronte sulla sabbia d'un deserto ») per accentuare lo stato di inerzia spirituale in cui si dibatte l'io, cosciente, anche troppo, di trovarsi in una situazione chiusa ma senza per questo accettarla. Il momento più significativo ed emblematico di *Primizie del deserto* si trova senza dubbio nei versi di *Notizie a Giuseppina dopo tanti anni* dove la « stasi » (si noti l'importanza anticipatoria che viene ad assumere nel contesto dell'opera luziana il titolo della prima parte di *Biografia a Ebe*) è confessata in tutta la sua drammaticità: « *Che spero, che ti riprometti, amica, | se torni per così cupo viaggio | fin qua*

dove nel sole le burrasche | hanno una voce altissima abbrunata, | di gelsomino odorano e di frane? ||  
Mi trovo qui a questa età che sai, | né giovane né vecchio, attendo, guardo | questa vicissitudine sospesa; | non so più quel che vollen o mi fu imposto, | entri nei miei pensieri e n'esci illesa. || Tutto l'altro che deve essere è ancora, | il fiume scorre, la campagna varia, | grandina, spiove, qualche cane latra, | esce la luna, niente si riscuote, | niente dal lungo sonno avventuroso ».

Per caratterizzare il significato che questi versi hanno finito per assumere nel contesto della poesia italiana contemporanea, potremmo ricordare quello che scrive Seroni a proposito di Montale in *Vent'anni di poesia italiana* che con *Le occasioni* « investiva in pieno la crisi della cultura borghese »; e la critica, di fronte al libro montaliano, sentiva che in quei versi era racchiuso « il dramma di una generazione di intellettuali che non riuscivano a trovare la loro strada, che non potevano riconoscersi negli "altri", perché da troppo tempo s'erano persi quei contatti che sempre dovrebbero legare gli intellettuali a tutti gli altri uomini che lavorano e lottano ». L'interpretazione data da Seroni in chiave storica e politica del significato delle *Occasioni* può essere applicata solo latamente all'esperienza luziana. Eppure, in una situazione storica e in un contesto sociale e politico diversi, *Primizie del deserto* ripropone in pieno il dramma del poeta che si trova immerso in una crisi analoga, anzi, sempre nella stessa crisi che non ha ancora trovato uno sbocco possibile e, forse, è diventata ancor più grave dopo la caduta delle generose illusioni del dopoguerra. Siamo di fronte a una dimensione contemporanea del tedio leopardiano, ma con una componente attiva che è data dalla coscienza critica e dal distacco oggettivo con cui il poeta registra la « vicissitudine sospesa ». Una sintesi emblematica, questa, che svela la sua efficacia rappresentativa e poetica nell'accostamento tra un termine così carico di moto interiore come « vicissitudine » e « sospesa » che, invece, ne blocca immediatamente il senso sul piano dell'immobilità; e il contrasto che ne deriva non fa che accentuare la contrapposizione fra un movimento interiore continuo, il progresso spirituale dell'uomo, rispetto all'inerzia delle cose.

Il punto d'arrivo di questo tormentato processo creativo, caratterizzato in ogni sua tappa da elementi significativi e determinanti, è dato da *Onore del vero*. Il discorso di Luzi giunge con questa nuova raccolta, uscita nel 1957, a un grado pressoché definitivo e risolutivo sia dal punto di vista tematico che stilistico. L'apertura e la presa di coscienza sul piano esistenziale del ruolo del poeta, l'assunzione del paesaggio come elemento determinante e struttura portante del discorso, l'acquisizione di una misura stilistica ormai indirizzata al dialogo e alla ricerca del « tu » interlocutorio, già anticipate con risultati notevoli in *Primizie del deserto*, si rafforzano in *Onore del vero* e completano il quadro di questa intensa stagione poetica. Parlare quindi di questo libro come del punto terminale di una esperienza, ha una sua ragione d'essere ed è giustificato in quanto esso si situa in un punto preciso del progresso spirituale luziano dove confluisce, coagula, si realizza una maturazione umana e poetica che si è tradotta in linguaggio e si è fatta stile. Quel secondo tempo

luziano a cui accennavamo e che da *Un brindisi* conduce a *Onore del vero* sta per concludersi, ma dopo aver gettato le premesse per altre e nuove aperture. Come « l'uomo del faro » di *Sulla riva*, anche Luzi « esce con la barca, / scruta, perlustra, va verso l'aperto » di una nuova dimensione stilistica. Se di conclusione si può parlare, dunque, è nel senso di accertare il mutato registro dello stile nei confronti del passato. Infatti la manifestazione linguistica più rilevante di *Primizie del deserto* e *Onore del vero* consiste nella assoluta originalità del dettato poetico in cui bisogna registrare, da un lato, la definitiva scomparsa di stilemi e moduli ermetici e, dall'altro, l'assenza di quelle cadenze liricheggianti, di quegli indugi elegiaci e neo-crepuscolari che hanno contrassegnato la stagione del post-ermetismo. Il linguaggio luziano di questi libri, che Barberi Squarotti ha puntigliosamente analizzato nelle sue componenti strutturali, è la conferma sul piano stilistico della validità della suggestiva ipotesi critica e di poetica contenuta in *L'inferno e il limbo*: il rifiuto di entrare nel limbo petrarchesco per calarsi nell'inferno dantesco. È qui che il poeta ha interiorizzato fino al più estremo grado la propria visione del mondo e dell'uomo per poter poi cercare di incamminarsi in modo non velleitario (questo è un po' il senso di un libro di polemica poetica come *Tutto in questione*) lungo « questa strada sconosciuta / da me a te, da me agli altri ».

Il cammino documentato in *Onore del vero* è tutto in direzione degli « altri »: verso figure umili, niente affatto epiche, incontrate o intraviste su sfondi particolari come « lungo il fiume » (« Se t'incontro non è opera mia, / seguo il corso di questo fiume rapido / dove s'insinua tra baracche e tumuli. / Son luoghi ove il girovago, flautista / o lanciatore di coltelli, avviva / il fuoco, tende per un po' le mani, / prende sonno; il vecchio scioglie il cane / lungo l'argine e guarda la corrente / e l'uomo in piedi sulla chiatta fruga / il fondo con la pertica e procede / ore e ore finché nelle casupole / sulla tavola posano le lampade »); o nell'« osteria » (« Son dietro questi vetri d'osteria / uno che un nome effimero distingue / appena, guardo. La mattina scorre / invade a grado a grado l'antro. L'oste / numera, scrive giovedì sul marmo, / la donna armeggia intorno al fuoco, sbircia / verso la porta se entra l'avventore. // Seguo la luce che si sposta, il vento; / aspetto chiunque verrà qui / di fretta o siederà su queste panche. / Il bracconiere, altri non può essere / chi s'aggira per queste terre avare / dove la lepre a un tratto lampeggia, / o il venditore ambulante se alcuno, / raro, si spinge fin quassù alle fiere / ed ai mercati dei villaggi intorno. / Altri non è da attendere. Chi viene / porta e chiede notizie, si ristora, / riparte in mezzo alla bufera, spare »); o, ancora, in un paesaggio che si staglia impervio nella sua nudità naturale e nel suo essere tutt'uno con il tempo (« Il temporale rotola sull'Umbria, / copre i suoi orridi felici, stende un velo / sui monti che digradano nei monti, / si perde. Il tempo è qui come là, vuoto, / stacca passo da passo in queste vie / ripide, unisce gesto a gesto, mentre / nelle piazze la maschera dà acqua / e la rondine falcia a pieno petto / alle origini della pioggia i venti »); in definitiva, un paesaggio essenzialmente « umano », questo che Luzi fissa sulla pagina, e che solo « per assenza d'amore / appare disunito e strano ».



Arrivata a questo stadio, la poesia luziana rivela ancor più il carattere ammonitorio e profetico di un discorso che trasforma i dati fisici della realtà in elementi metafisici, come suggerisce Barberi Squarotti. In *Onore del vero* tutto sembra soggiacere a una scarnificazione quasi ossessiva per giungere all'essenziale, per recuperare nell'uomo e nella natura quel tanto di naturalezza nascosta e segreta che ancora resiste alle sollecitazioni del compromesso, dell'innaturale, dell'insincero. La *Richiesta d'asilo d'un pellegrino a Viterbo* è un esempio significativo di questa vocazione quasi francescana che la poesia di Luzi sembra qui manifestare: una vocazione d'umiltà che trova conferma anche nel linguaggio, apparentemente impoverito, quasi prosastico, ma che riecheggia a nostro avviso il tormento interiore di certi mistici medievali (si veda l'inizio di *Las animas*: « Fuoco dovunque, fuoco mite di sterpi, fuoco / sui muri dove fiotta un'ombra fievole / che non ha forza di stamparsi, fuoco / più oltre che a gugliate sale e scende / il colle per la sua tesa di cenere, / fuoco a fiocchi dai rami, dalle pergole ») e richiama il senso di certa pittura, specie quella senese, del Trecento. Dalla fusione di questi elementi, qui fin troppo schematizzati, emerge in tutta la sua evidenza sia l'originalità tematica e stilistica del tessuto poetico luziano sia la natura della sua risposta interiore al furore esteriorizzante contemporaneo e alla storia intesa come unico punto di riferimento e metro di giudizio. Opponendo al corso della storia la vicissitudine di un destino (si veda in *Tutto in questione* la polemica con Pasolini), Luzi dimostra di voler cercare soprattutto in se stesso la ragione del suo essere un uomo e poeta nel proprio tempo (si leggano certi passaggi di *Nell'imminenza dei quarant'anni*: « Si sollevano gli anni alle mie spalle / a sciami. Non fu vano, è questa l'opera / che si compie ciascuno e tutti insieme / i vivi i morti, penetrare il mondo / opaco lungo vie chiare e cunicoli / fitti d'incontri effimeri e di perdite / o d'amore in amore o in uno solo / di padre in figlio fino a che sia limpido »): per questo egli rifiuta la più facile soluzione del canto e dell'elegia, riesce a « vincere intimamente il suo petrarchismo », con tutto ciò che tale scelta significa, e consegna, con *Onore del vero*, la testimonianza di un'esperienza che si distingue nella poesia italiana del Novecento per la sua intensità poetica e per il suo rigore intellettuale e morale.

Con *Onore del vero* Luzi ha concluso il proprio viaggio a ritroso nei meandri dell'anima (« E detto questo posso incamminarmi / spedito tra l'eterna compresenza / del tutto nella vita nella morte, / sparire nella polvere o nel fuoco / se il fuoco oltre la fiamma dura ancora ») e iniziato, come abbiamo già potuto rilevare, un nuovo viaggio verso gli « altri ». A questo punto si va anche delineando nel tessuto poetico luziano una situazione stilistica e tecnica diversa e, in un certo senso, anche insospettata: a quel « tu » che è stato il suo interlocutore indiretto e il destinatario delle proprie riflessioni, Luzi comincia ora a porre delle domande dirette e a intessere un dialogo che via via si allarga fino a diventare la costante strutturale più evidente della sua ultima poesia esemplata in *Dal fondo delle campagne*, *Nel magma* e *Su fondamenti invisibili*. E in questo contesto di rinnovamento che tocca

sia il linguaggio sia la stessa tecnica compositiva, non apparirà casuale che *Ipazia*, il suo libro più recente apparso nel 1972, sia un'opera teatrale (altra indicazione a questo proposito da non trascurare è rappresentata dalla traduzione del *Riccardo II* di Shakespeare): il teatro, infatti, sembrerebbe costituire l'approdo, se non più naturale, almeno abbastanza congeniale, al fare poetico luziano che ha ormai variato gli schemi chiusi di un tempo in un discorso dialogico aperto e che trae dalla lingua comune, quando non addirittura dal parlato, le fila che tramano una tessitura poetica assolutamente nuova. Depurato da tutti i condizionamenti di una cultura che, come quella ermetica, puntava a un tono alto dei « cieli siderali », il linguaggio luziano si affida adesso a un tono più misurato, piano, colloquiale, ma ravvivato da un'organizzazione sintattica estremamente ardita del verso che infonde a tutto il discorso poetico un'intensità determinante.

La novità luziana è però la spia di un fenomeno più vasto che riguarda praticamente tutta la poesia italiana del dopoguerra: alludiamo al deterioramento dei moduli stilistici della tradizione novecentesca che proprio nel « magma » luziano tocca uno dei punti estremi e radicali. Infatti la conferma di questo processo in atto fin dal 1945 non ha, come potrebbe sembrare, i suoi momenti culminanti nella reazione contenutistica del neorealismo post-bellico da un lato, e nell'eversione linguistica e formale della neo-avanguardia degli Anni Sessanta dall'altro, ma piuttosto in alcuni testi di poeti legati all'ermetismo, come appunto quelli ultimi di Luzi; o di altri che, seppure non coinvolti direttamente in quella esperienza, ne sono stati tuttavia in una certa misura condizionati e in questo caso pensiamo all'evolversi della poesia di Sereni culminato in *Gli strumenti umani*; o, ancora, nell'isolato discorso di un Caproni e di un Zanzotto. Il modo in cui questo processo si è avviato e articolato presenta, a nostro avviso, punti particolarmente stimolanti per un discorso critico che si ponga l'obiettivo di cogliere gli aspetti innovatori di una poetica che non vuole essere tanto una dichiarazione di rifiuto, ma rappresentare piuttosto un'alternativa. Anche se apparentemente con l'atto di negare validità a una tradizione si tende a mettere fuori gioco il linguaggio poetico del passato per proporre uno nuovo, questa operazione si è rivelata nel complesso un puro artificio esteriore che si è esaurito nella sua stessa negazione e non ha fatto che esasperare uno stato di rottura senza via d'uscita. Se questo è stato a suo tempo il dato più evidente della poetica neorealista (si ricordi per la sua esemplarità la storia della rivista « Momenti »), oggi basta sfogliare l'antologia dei « novissimi » per constatare in quale breve lasso di tempo si sia usurata la loro proposta poetica; e, in sede critica, leggere l'*Introduzione* che Sanguineti ha apposto alla sua antologia *Poesia del Novecento* per rendersi conto della parzialità tendenziosa di una idea di poesia tutta giocata, interessatamente e *pour cause*, sulla tastiera espressionistica.

L'alternativa che Luzi propone con *Dal fondo delle campagne* del 1965, *Nel magma* nell'edizione definitiva del 1966, *Su fondamenti invisibili* del 1971, rappresenta, a nostro avviso, una delle poche autentiche indicazioni poetiche di questi anni. Anche se il suo discorso at-

tuale è ancora *in fieri* e affidato a un linguaggio in divenire, tuttavia questo insieme di opere costituisce un blocco univoco e significativo, con passaggi ben definiti che autorizzano a parlare di una nuova fase della poesia luziana così come in precedenza si sono enucleate altre fasi e altri tempi. In questo quadro prendono maggiore risalto *Nel magma* e *Su fondamenta invisibili*, mentre *Dal fondo delle campagne* è invece, come certi altri testi luziani, un libro di transizione che affonda le sue radici nelle esperienze passate ma che, nello stesso tempo, già si protende verso altre situazioni. Ancora legato per molti aspetti alla ricerca interiore di *Onore del vero* («Anni, ancora, che quanto viene offerto / sotto la specie del dolore / tarda a farsi vita vera. // Per anni e anni / la vita segue la vita / con la facoltà che ha l'ombra // mentre scorre il fiume, / mentre il filo d'erba trema / tra pala e pala della falciatrice // e l'uomo appena uscito dalla prova / integro o privato del suo bene / solleva il capo fino al nuovo colpo») e al momento fondamentale della presa di coscienza della necessità di proiettare all'esterno, verso gli «altri», un discorso a lungo trattenuto («Sono tempi che inquietano i testimoni, i martiri. / L'errore cresciuto sull'errore / s'eresse a mio calvario, / diventò mia croce. / Ed altri, troppo più di quanti possono / far luogo nella mente a questo arcano / ed ammettere questa prova atroce, / chi più chi meno, / chi più chi meno, ebbe di che piangere, / feriti o usciti indenni, uomini duri / di cuore o padri teneri coi figli / allevati, seguiti col pensiero / giro su giro lungo la montagna aggrondata. // Servii, feci quel che stava in me. / Più d'una volta fui bene avvisato, scrutai lo stare all'erta dei guardiani, / presi cuore, mi strinsi contro i muri, / strisciai, misi piede nei granili, / detti pane. // Fu poca cosa; poca / per non morire indegni, meno ancora / per vivere da uomini e uscir fuori dal bando. / Ma fui certo che il bosco / non è senza via d'uscita. / Di più non era opera mia soltanto»), *Dal fondo delle campagne* rivela però in prospettiva una tensione più drammatica originata dalla volontà di misurarsi al cospetto degli «altri» con i grandi temi del dolore e della morte come appare evidente da certi passaggi di *Il duro filamento*: «“Passa sotto la nostra casa qualche volta, / volgi un pensiero al tempo ch'eravamo ancora tutti. / Ma non ti soffermare troppo a lungo”. La voce di colei che come serva fedele / chiamata si dispose alla partenza, / pianse ma preparò l'ultima cena / poi ascoltò la sentenza nuda e cruda / così come fu detta, quella voce / con un tremito appena più profondo, / appena più toccante ora che viene / di là dalla frontiera d'ombra e lacera / come può la cortina d'anni e fora / la coltre di fatica e d'abiezione / cerca il filo del vento, vi s'affida / finché il vento la lascia a sé, s'aggira / ospite dove fu di casa, timida / e spersa in queste prime albe dell'anno».

Non è solo un poeta diverso il Luzi che fissa qui il dolore per la morte della madre, ma anche un intellettuale diverso che osserva il mondo e segue l'avvicinarsi delle cose in modo critico e ne dà, sebbene non in chiave polemica, un giudizio morale. Questa attitudine, e il conseguente giudizio, trova *Nel magma* una realizzazione che, a nostro avviso, costituisce per la sua novità stilistica e strutturale (novità che non riguarda solo Luzi ma che si estende all'intero arco della poesia italiana), un deciso passo avanti rispetto alla

« summa » di *Il giusto della vita*. Ma più che in avanti, sarebbe più esatto dire di misura diversa: la riflessione non è certo una novità nella poesia di Luzi e nella poesia italiana (tutta l'opera di Montale, per esempio, può essere classificata come una continua riflessione), però *Nel magma* essa sfocia in dialogo disteso, dichiarato e non solo alluso dalle semplici aperture verbali come in *Nel caffè*: « “ *Ho seguito i tuoi successi* ” riprende quella voce quasi gorgogliando. | “ *Oh, non sono senza contrasti, ma ciò non ha importanza* ” | *mi schernisco io ed avvampo sotto la sua occhiata bianca.* | “ *Abbiamo avuto in sorte tempi duri | ma non fummo da meno anche se ne siamo un tantino empì* ”. | “ *C'è stato poco tempo per pregare...* ” | “ *Poco tempo infatti. Ma ho fiducia che l'azione | sia preghiera anch'essa pel futuro | ed espiazione del passato* ” dice e arrossisce a sua volta | e in quel pudore lo rivedo meglio quale fu nell'infanzia ».

L'assunzione del dialogo come struttura portante della composizione determina nel discorso un andamento recitativo che si basa sul contrasto fra le interrogazioni e le domande, anche inquietanti, e le poche, incerte, sofferte risposte del poeta. Si legga *Il giudice*, ma soprattutto la parte centrale di *Ménage*: « “ *C'è qualcosa da cavare dai sogni?* ” mi chiede fissando su di me i suoi occhi vuoti | e bianchi, non so se di seviziatore, in qualche villa triste, o di guru. | “ *Qualcosa di che genere?* ” e guardo lei che raggia tenerezza | verso di me dal biondo del suo sguardo fluido e arguto | e un poco mi compiangi, credo, d'essere sotto quelle grinfe. | “ *I sogni di un'anima matura ad accogliere il divino | sono sogni che fanno luce: ma a un livello più basso | sono indegni, espressione dell'animale e basta* ” aggiunge | e punta i suoi occhi impenetrabili che non so se guardano e dove. | *Ancora non intendo se mi interroga | o continua per conto suo un discorso senza origine né fine | e neppure se parla con orgoglio | o qualcosa buio e inconsolabile gli piange dentro* ».

Non si insisterà mai abbastanza su questo mutamento di tono in una poesia di derivazione ermetica come quella di Luzi, su questa apertura che sembra pertenerne quasi più alla prosa che alla poesia (ed ecco rimbalzare qui con grande evidenza e assumere una importanza insospettata la scrittura di *Biografia a Ebe*, a cui fa riscontro un altro libro quasi segreto di Luzi apparso nel 1963, *Trame*, in cui ha raccolto prose specie di carattere diaristico scritte in epoche diverse). Ma per Luzi la prosa non rappresenta un'altra dimensione di scrittura, un modo diverso per variare il gioco prospettico delle immagini, ma un tramite «per ricondurre il linguaggio della poesia a una nuova partenza o per dargli una più duttile e naturale articolazione». Al di là di questa osservazione di carattere tecnico, bisogna altresì considerare che la contaminazione prosastica apre a una tradizione stilistica ormai usurata dal tempo una prospettiva nuova, cioè quell'apertura sul mondo e sul reale che pareva destinata a realizzarsi solo attraverso mediazioni e allusioni, e mai direttamente. Nel suo evolversi, invece, il linguaggio poetico luziano ha finito proprio per approdare a questa rappresentazione diretta della difficoltà d'essere dell'uomo contemporaneo. Certo, in questo contesto le sfumature sono accentuate: Luzi non sembra misurarsi sul terreno dei grandi temi della polemica culturale e ideologica (come invece fa per esempio Sereni in *Gli strumenti umani*), è più schivo, più incline alla meditazione metafisica, lascia che il discorso abbia

uno svolgimento indeterminato, non precisa qual'è la partecipazione che gli chiedono i compagni incontrati lungo il Bisenzio e apparsi improvvisamente attraverso « la nebbia ghiacciata » che « affumica la gora della conca / e il viottolo che segue la proda ». Al perentorio « tu non sei dei nostri », egli risponde solo che è difficile spiegare, giustificare. Ma nella risposta all'esortazione che gli muove « uno d'essi » a riconoscere l'errore e a mutare atteggiamento, è racchiusa la tenace difesa di un mondo, di una vita, di una cultura: « *“ O. Mario ” dice e mi si mette al fianco | per quella strada che non è una strada | ma una traccia tortuosa che si perde nel fango | “ guardati, guardati d'attorno. Mentre pensi | e accordi le sfere d'orologio della mente | sul moto dei pianeti per un presente eterno | che non è il nostro, che non è qui né ora, | volgiti e guarda il mondo com'è divenuto, | poni mente a che cosa questo tempo ti richiede, | non la profondità, né l'ardimento, | ma la ripetizione di parole, | la mimesi senza perché né come | dei gesti in cui si sfrena la nostra moltitudine | morsa dalla tarantola della vita, e basta. | Tu dici di puntare alto, di là dalle apparenze, | e non senti che è troppo. Troppo, intendo, | per noi che siamo dopo tutto i tuoi compagni, | giovani ma logorati dalla lotta e più che dalla lotta, dalla sua mancanza umiliante ”. Ascolto insieme i passi nella nebbia dei compagni che si eclissano | e questa voce venire a strappi rotta da un ansito. | Rispondo: “ Lavoro anche per voi, per amor vostro ” ».*

La tensione a cui il poeta costringe il suo discorso è ottenuta, diremmo, con un abbassamento di tono determinato dall'uso del parlato, dall'assunzione nel testo di forme e moduli stilistici che riproducono l'andamento tipico della conversazione. Ma questo inserimento che viene a modificare la struttura della composizione luziana non comporta affatto un abbassamento di tono poetico. Semmai avviene il contrario, vale a dire che la poesia scaturisce intensa e drammatica proprio dall'impiego di queste parole, di queste forme lessicali e sintattiche che Luzi recupera nonostante la loro consunzione quotidiana in un discorso in cui assume grande importanza l'organizzazione ritmica del verso, che stacca e salva la poesia da una ripresa di tipo neo-crepuscolare o addirittura populistica (e perciò indica in che senso i poeti neorealisti avrebbero dovuto usare il parlato anziché sfruttarlo piattamente, non riuscendo così a valutare nella sua effettiva consistenza un simile cambiamento di rotta. E sì che la lezione di Pavese era lì ad ammonire, ma anch'essa fu travisata, non capita).

Il linguaggio che abbiamo visto ipotizzare e sperimentare con risultati così convincenti in *Nel magma*, è definitivamente acquisito in *Su fondamenti invisibili*. Libro aperto e chiuso allo stesso tempo (aperto per le possibilità che il nuovo dettato stilistico offre; chiuso per la sua determinazione tematica di poesia colta), esso ci rivela come il discorso luziano abbia ormai preso un andamento tipicamente recitativo (si osservino, per esempio, gli attacchi di *Il pensiero fluttuante della felicità* e *Nel corpo oscuro della metamorfosi* impostati sull'enunciazione del tema di fondo che sarà svolto nel corso dell'opera: « *“ Dammi tu il mio sorso di felicità prima che sia tardi ” | implora, in tutto simile alla mia, una voce bassa / e fervida lungo i dedali del risveglio risonando* »; « *“ La vita secondo il pensiero ci astra*

dalle sorgenti del pensiero, / la vita secondo la vita / ci induce in errori e sofferenze da cui è impossibile la vita ” / mi rimanda la parete di un sogno / sognato da sveglia »). E si tratta di un passaggio stilistico e strutturale molto importante, definitivo, almeno per il momento, se pensiamo a come Luzi abbia sempre teso in passato a un discorso basato sull'essenzialità e sui rapporti analogici; qui, invece, esso si distende nella misura più larga e ariosa del poema: le immagini, le situazioni e, ovviamente, le riflessioni in cui il poeta interviene a stabilire nessi e a istituire collegamenti, si succedono e si articolano in un insieme che fa pensare a una sorta di affresco poetico, come avviene in *Nel corpo oscuro della metamorfosi* dove il tema di fondo della « trasformazione », assunto in senso lato e in tutte le sue implicazioni, è introdotto dalle immagini di una città su cui aleggia un'aria di tragedia (la Firenze alluvionata) per poi sfociare in una grande allegoria che ingloba il tempo e la storia, l'amore e la vita e la morte.

Se la novità di *Nel magma* era costituita dal sorprendente impiego in senso poetico del dialogo e del parlato e dal conseguente rinnovamento interno, in *Su fondamenti invisibili* l'aspetto nuovo è ancor più complesso e articolato, poiché all'innovazione tecnica si aggiunge un approfondimento tematico. La poesia di Luzi si è sempre nutrita di cultura, pur riuscendo a trovare una giustificata misura lirica; ma in questa fase più recente i grandi temi esistenziali sono assurti in primo piano e hanno assunto il ruolo di protagonisti. Nonostante ciò il discorso luziano non si è fatto astrattamente culto né si è spostato sul piano della metafisica, ma, grazie al rinnovamento linguistico che abbiamo già registrato e che qui si sviluppa e si arricchisce ulteriormente (valgano come esempio significativo certe notazioni ironiche assolutamente nuove nella poesia luziana: « “ C'è un futuro per l'uomo? ” non mancano / di domandargli i reporters. E incalzano / più esperti galoppini del problema, sociologi, ideologi, / preti faccendieri insofferenti del verbo »; « Possono i professori d'ortodossia di Pilsen / e le comari-bene loro consorti / decidere qual era il giusto comportamento, / giudicare l'uomo, ucciderlo nel cuore degli altri... »), esso si trova inserito nel vivo della realtà contemporanea di cui riesce a farsi testimone e interprete. Mai come in *Su fondamenti invisibili* Luzi ha compiuto un'operazione di cultura poetica: ha fatto cioè poesia sulla poesia, recuperando poeticamente i grandi temi che travagliano e assillano la vita dell'uomo contemporaneo attraverso l'uso di un linguaggio scarno, privo di concessioni liriche, anzi, con un linguaggio da cui traspare chiaramente il rifiuto di quella che potremmo chiamare la consolazione lirica. L'idea di progresso spirituale che ha sempre dominato la sua poetica ha condotto Luzi a un punto in cui il concetto di poetico non trova più il suo luogo deputato nella felicità espressiva di certi accostamenti, anche quelli più esasperati, o nello spessore lirico e affettivo di parole e immagini consuete, ma nelle cose che acquistano una loro concretezza poetica proprio per il fatto stesso che sono nominate e non isolate in un limbo in cui perdono la loro connotazione reale.

In questa nuova disposizione di Luzi gioca, a nostro avviso, una parte rilevante il rifiuto

ideologico del petrarchismo e, conseguentemente, del pregiudizio lirico che pure ha caratterizzato tutta la linea direttrice della poesia novecentesca; rifiuto che ci introduce invece in una dimensione diversa, in un inferno stilistico magmatico che ci porta lontano dalle aree battute e consuete del lirismo. Il richiamo qui va decisamente a Eliot, o, meglio, alla sua nozione di poesia. La presenza di Eliot nel contesto poetico italiano è viva, ma troppo spesso si è trattato di una pura traslazione formale che non toccava il fondo e l'essenza sostanziale del suo fare poesia. Luzi, invece, ha seguito una strada diversa: ha assunto la lezione eliotiana risalendo fino alla sua origine, ossia alla matrice dantesca, che è poi il vero archetipo di un libro come *Su fondamenti invisibili*. La nozione di poesia che a sua volta Luzi ci propone risale fino a quelle alte origini, al punto che se oggi esiste nel nostro panorama un poeta che possa essere definito « dantesco », questo è proprio il Luzi che nei suoi ultimi testi ha intrapreso un viaggio che non ha come punto d'arrivo l'empireo paradisiaco e la suprema visione di Dio, ma il centro dell'inferno dove si dibatte l'uomo contemporaneo con tutte le sue incertezze, delusioni, contraddizioni, sofferenze legate a quel dramma capitale e terribile che è la conoscenza. E si sa che conoscere presuppone appunto dolore e lotta ed esige quello stato di perenne combattimento con cui Luzi chiude *Su fondamenti invisibili*: « “ Non è così uniforme | il cammino della crescita ” | le dico invece e lascio che lei fonda | in due bolle turchine luce e lacrime | “ ben poco t'assomiglia la mola del mondo ”. Conoscenza imperfetta | anch'essa, non lo nego: | per specchio e in immagine, | dicevano un tempo | che invero non è tempo — segni | forse, spettri anche, pur sempre conoscenza. | | Ancora combattimento? — | mi scrutavano in viso | sui passi di frontiera. | — Ancora combattimento, ancora combattimento ».

Quale sarà il risultato di questa lotta che investe da un lato il problema del conoscere e dall'altro quello del fare poetico, non lo conosciamo ancora; ma dal combattimento emerge chiara una indicazione: che per Luzi il progresso spirituale è ancora in atto e che il destino non si è ancora compiuto.