

PARAGONE

fondato da Roberto Longhi

*Estratto dal n. 432
della rivista Paragone/Letteratura
Febbraio 1986*

SANSONI EDITORE - FIRENZE

Nel 'presente' di Luzi

Uno dei dati più rilevanti, in *Al fuoco della controversia*¹, è la Luzi costante contemporaneizzazione di tutto il materiale poetico. Non si tratta solo, sebbene sia di per sé già significativo, dell'uso pressoché esclusivo della forma verbale del presente, ma del fatto che, anche attraverso tale mezzo, Luzi approda ad una poesia dell'«eterno presente», una poesia cioè in cui convivono sullo stesso piano il passato, sottratto alla sua condizione di passato e all'«avvilimento del ricordo», il presente, «liberato dalle scorie accidentali», e il futuro, privato di «alibi» «oracolari» o «divinatori». La poesia, immersa nel tempo, lavora a strappare alle immagini del tempo la loro temporalità: e questo è inteso come una precisa funzione conoscitiva della poesia, comportante la trasformazione continua dei suoi oggetti in «segni», «indizi» non circoscritti, del processo vitale generale².

Questo atteggiamento metaforizzante è intanto esplicito in alcune precise descrizioni, stese con sottile perizia, come quella degli acrobati

E ora, spenta la luminaria superflua,
spara in alto l'acrobata il proiettile del suo corpo,
ne incrocia, esso, alla luce
d'abisso delle lampade altri, li scorge
forse, di certo li indovina nell'incontro
roteanti come lui verso il bersaglio,
né vuol dire, bersaglio, termine raggiunto,
solo una corda oscillante
e questa ancora in un più teso lancio
li scocca ai nuovi traggardi, ai nuovi
millimetrici appuntamenti
traiettorie con traiettoria
con parabola parabola
nei tempi esatti d'interscambio

Luzi
per la buia-lucente semisfera
finché si ricongiungono in volo,
finché dondola, pendaglio
di splendore e di notte,
il loro grappolo sotto la glaciale volta.

o quella delle rondini

Rotto di schianto l'impazzito anello
a una a una a un segnale captato
lasciano l'infuocata bassa briga
ciascuna per un suo dominio d'aria e cibo
ciascuna per una sua riserva amica
finché crollano, guglia dopo guglia
di luce e d'altitudine, a picco
ma non è il crollo rovina, bensì impeto preso,
per una nuova furibonda ascesa, verso un nuovo
molto più alto moscitante sciamè,
una più ardua e allenata giostra
a cui restano, muto
miscuglio di moto e d'immobilità, appese.

A un dubbio di eccessivo artificio è Luzi stesso che ci risponde. Intanto, con una messa a punto della situazione in sede teorica: 'A decidere tra immagine orpello e immagine poetica è in definitiva il peso metaforico che questa ultima finisce per detenere'³. Poi prio qui, in sede poetica, con la prosecuzione delle due poesie. Rispettivamente:

— Mi sbaglio o hai pensato spesso
così i profeti,
la loro incarnazione impetuosa, il loro tuffo
nel tempo dove rimangono presi,
lustra accicante in una
notturna massa vetrosa
come senti l'insolubile storia — sorrido
in una pausa di suspense
sorbendo l'antico, il ben saputo
ritualmente dello spettacolo
eppure filando movimento
e stasi in quei corpi di funamboli,
eppure lappeggiando
non so che latte
celeste da quella consumata ciotola, ebbro.

e, l'altra:

— Quel furore, quella felicità — sorrido
succhiando un vino saturo
di libertà e di prigionia
da quei tralci d'inquietudine, sebbene
non sia quella mistura, m'avvedo,
a inebriarmi, ma quel battito
della vita in loro
e in me, disuguale quanto può esserlo,
eppure identico, eppure impensatamente condiviso.
Ed è questo il meglio. Questo, mi rassicuro.

Sono due esplicite letture metaforiche in cui il poeta ci guida: non ci sarebbe, a questo punto, che da accogliere l'invito, e rileggere ancora anche noi le due descrizioni nella loro ricchezza... e anzi estendere il nostro 'sorriso' d'intelligenza all'intero corpo delle poesie, se è vero che anche a questo si riferisce il finale di un altro brano a loro vicino:

(Si raccontano male questi minimi avvenimenti.
Male. Ma è inevitabile dirli.
Li affido a te che all'unisono li intendi
e, sia pure, trasformati in altro: in altro ma non in niente —
Sogno di dire a qualcuno che li fila nel tempo e li riprende.)

Ma oltre che a immagini di questo tipo (in cui agisce comunque una detemporizzazione del presente), Luzi applica la sua tensione conoscitiva, e il metodo che le è inerente, a persone e fatti precisi della storia attuale. Non si capisce un brano dall'apparenza facile come *Muore ignominiosamente la repubblica*.

Muore ignominiosamente la repubblica.
Ignominiosamente la spiano
i suoi molti bastardi nei suoi ultimi tormenti.
Arrotano ignominiosamente il becco nella stanza accanto.
Ignominiosamente si azzuffano i suoi orfani,
si sbranano ignominiosamente tra di loro i suoi sciacalli.
Tutto accade ignominiosamente, tutto
meno la morte medesima — cerco di farmi intendere
dinanzi a non so che tribunale
di che sognata equità.
E l'udienza è tolta.

Luzi se lo si intende soltanto come una poesia di moralmente risentito impegno politico, o di denuncia, se non vi si scorge il fortissimo contrasto tra questa 'temporalità', ripetuta sei volte, del giudizio ('ignominiosamente') e la 'deteriorizzazione' in opposizione di 'tutto meno la morte medesima'. Non che tutto vada bene: il contrasto non elide il primo termine: solo che al giudizio proprio di una visione nel 'tempo' il poeta aggiunge la proiezione fuori dalla prigione settoriale e limitata del presente nell'ambito di quell'oscuro movimento vitale in cui anche la morte può essere vita. Davanti a non so che tribunale / di che sognata equità' viene espresso un contrasto insanabile tra l'esigenza, la volontà, la forza morale di un giudizio umano che vuole poter stabilire le sue sacrosante certezze e il suo totale svuotamento nella coscienza di un più generale e nascosto disegno.

Così, un brano recente, 1978: *Moro*⁴

Acciambellato in quella sconcia stiva,
 crivellato da quei colpi,
 è lui, il capo di cinque governi,
 punto fisso o stragela di almeno dieci altri,
 la mente fina, il maestro
 sottile
 di metodica pazienza, esempio
 vero di essa
 anche spiritualmente: lui —
 come negarlo? — quell'abbiosciato
 sacco di già oscura carne
 fuori da ogni possibile rispondenza
 col suo passato
 e con i suoi disegni, fuori atrocemente —
 o ben dentro l'occhio
 di una qualche silenziosa lungimiranza — quale?
 non lascia tempo di avvistarla
 la superinquisita gibigianna

lo si comprende solo se vi si nota il contrasto tra la precisione dei determinativi iniziali (e non per nulla il 'que' è sottolineato) e il 'quale?' della rilevata domanda finale, cui è negata risposta. Tra questi due estremi il cuore della poesia: 'quell'abbiosciato / sacco di già oscura carne': non 'fuori' o 'dentro' rispetto allo stesso punto di vista, ma contemporaneamente 'fuori' rispetto ai 'disegni' del 'maestro sottile' (e in questo senso sì la diacronia e la morte hanno

colpito: è 'fuori atrocemente') e 'ben dentro' a 'una qualche silenziosa lungimiranza'. Ora non a caso c'è qui la parola 'oscura'. Si noti: la certezza maggiore ('come negarlo?') è che 'lui' sia 'quell'abbiosciato sacco di già oscura carne', e questo in senso fisico ma anche, soprattutto, conoscitivo: la 'certezza' è che esso sia 'fuori' o 'ben dentro', la 'certezza' sfocia in una domanda sul senso di tutto questo ('quale?'). L'endecasillabo finale (tra due endecasillabi è compresa questa poesia dalla struttura sintattica tortuosa ed ellittica, con riprese di immagini in alternanze antitetiche e attente dislocazioni) diviene così emblema sia del 'grumo' vitale del momento, la 'gibigianna', tortuoso, intreccio misterioso di vita e morte, 'aurora' e 'tramonto', sia dell'inquisizione sopra fattavi dalla poesia, ugualemente tortuosa, perché ad essa adeguatasi, avendo trovato la voce giusta per esprimerlo, per esserne parte.

Altra volta lo sguardo detemoralizzante sul presente storico-politico diviene proprio sguardo dall'alto e pare elevarsi a giudizio, ed è il caso di questo brano, in cui si scorge la figura di Birindelli, ammiraglio candidato del M.S.I.:

Notizie intanto assicurano
 che tornano, che sono anzi alle porte i valenti uomini
 garantiti incomparabili del buon ordine
 e dello status quo molto ma molto antea.
 Tornano via mare, si direbbe,
 con vento promiscuo un po' di maestro un po' di levante
 se non è uno scherzo, se non è solo il memento
 di qualche danza macraba quel broncio
 d'ammiraglio al rimorchio dell'almirante.
 Chissà 'ricopre in fretta i cadaveri
 la memoria della repubblica' è possibile che pensino
 se pensano e non seguono invece la deriva
 mezzi sbronzi o drogati da qualche intruglio
 preparato dalla storia per mano delle sue prefiche —
 gonzi, non sapendo delle sue astuzie,
 prendendo per buone le sue farse
 finché il spazza via con un'ondata, con molto sangue
 oscuro però. E amen.

L'ammiraglio che torna 'via mare', e gioca coi colleghi a cristallizzare e perpetuare un passato che non è più ('status quo molto ma molto antea') e a isolare nel passato ('Chissà "ricopre in fretta i cadaveri / la memoria della repubblica" è possibile che pensino') un passato che scotta ancora, non si è accorto che è il mare della vita e

APPUNTI

Ce n'è di peggio, d'accordo — ma questa attacca il proprio e l'irripetibile in cui solo è vera la vita e giustificabile. Che resterebbe di me? un nome legato a un pensiero, scritto su un avvenimento.

ma aggiungeva poi:

Da dove mi viene questa improvvisa gelosia o meglio puntigliosa custodia delle briciole? Questo timore d'infedeltà... a che cosa, diciamo al preciso struggimento dell'attimo come fu vissuto — o come ci parve. Eppure quale realtà è più reale in sé che nella sua trasformazione in altro — potrei quasi ripetere a memoria. E non è *altro*, è la sua profondità medesima — anche questo non devo /impararlo⁶.

In effetti, qui, l'*incipit* ('Che vuoi dirmi ancora, che altro vuoi farmi conoscere / e espiare — implora / sapesse almeno chi, / lo ignora del tutto, lo ignora disperatamente') è ambiguo: è Marilyn che implora non sa chi o è non sa chi (ma il poeta, in realtà) che implora Marilyn? C'è da pensare anche a questa seconda possibilità, tanto più che ritroviamo pressoché invariato, una ventina di pagine dopo, sempre in *incipit*, lo stesso verso ('Che vuoi dirmi ancora, ancora farmi conoscere?'), e questa volta detto dal poeta. Quasi, a far attenzione nel leggere la nota finale di Luzi ('Che vuoi dirmi ancora... Marilyn Monroe o meglio una sua foto'), pare intravedervi la stessa ambiguità... È in realtà tutta la poesia che vive in questa tensione tra il dato (Marilyn, un momento della sua vita, gli elementi della sua cronaca) e la conoscenza 'detemoralizzante' del dato. C'è, a questo secondo proposito, un segnale, direi abbastanza appariscente, che ci si offre, ed è che 'la molto chiara e concupita vamp' (siamo a pag. 235) ricorda 'la non più tanto insonnolita star' di p. 210 e 'la pur onnipresente rossa gir' di p. 181. Al di là del richiamo fortissimo tra questi tre endecasillabi impazziti dalla voce straniera, sta tutta una fitta trama di ritorni tematici e di richiami fra i tre brani: il tema del risveglio ('la non più tanto insonnolita star', p. 210; e qui 'Piange anche di questo nella tortura del risveglio'), lo squillo del telefono ('in un punto della casa squillo il telefono', p. 181; qui 'E può / da un momento all'altro / squillare il telefono'), e poi il gemito

APPUNTI

Luzi ha le sue hegeliane 'astuzie': un'ondata 'li spazza via' e 'amen'. La 'certezza' che a noi resta è, ancora, 'molto sangue oscuro però', e l'accettazione del suo mistero ('E amen').

È l'attualità mondana che viene invece fatta oggetto di indagine nel brano su *Marilyn Monroe, o meglio una sua foto*⁵.

Che vuoi dirmi ancora, che altro vuoi farmi conoscere e espiare — implora sapesse almeno chi, lo ignora del tutto, lo ignora disperatamente. Piange anche di questo nella tortura del risveglio la molto chiara e concupita vamp usata, geme, in tutte le sue pieghe, secca di tutte le sue linfe — E può da un momento all'altro squillare il telefono, essere in linea il Presidente, chiamarla ancora al lussuoso gioco o a una frivola vacanza, lei millenaria maschera terrosa umiliata dalla primavera del mare, dal mare lasciato in secco, che non è altro. Tutto ghiacciato in una foto, tutto bruciato in un lampo.

che non è solo una patetica, bellissima, ricostruzione, dalla foto, di un preciso momento, passato, di una precisa esistenza. Quello che si apre con la poesia al di là della consueta firma luziana del 'momento' ('tutto ghiacciato in una foto, tutto bruciato in un lampo') è ancora un campo di detemoralizzazione, di lettura di 'segni'. Accade a Marilyn quello che paventava Sinesio ne *Il messaggero*:

Mi accade spesso di perdersi in fantasticherie incombenti, per esempio, questa, che un poeta di altra epoca, futura forse, forse solamente postera, in una lingua ancora in mente Dei rivisiti un giorno chissà perché la nostra storia non avendo riguardo a noi persone in carne ed ossa ciascuna con i suoi gusti domestici o foranei, malata d'eleganze o intrinseca ai piaceri del rione: non tenendoci insomma in conto di uomini esistiti tali e quali badi quel poeta a scorgere esclusivamente dei segni, presumendosi l'interprete. È strano, ma temo una violenza del genere.

Luzi ('Qualcuno soffia nel cumulo / dove sono ammonticchiata nei miei tre pugni di polvere / gemette', p. 181; qui: 'la molto chiara e concupita vamp / usata, geme, in tutte le sue pieghe'), la presenza del mare ('Annularsi, seguire per esempio il mare / che esplose e ritorna mare poco più in basso', p. 210; qui: 'lei: millenaria maschera terrosa / umiliata dalla primavera del mare, / dal mare lasciato in secco'); infine, comune a tutte e tre, e quasi riassuntivo, lo stato di incertezza, la domanda alla e della realtà. Ora, è soprattutto attraverso questo materiale comune che si opera la metaforizzazione conoscitiva che — imbastita ormai su questi cardini, del metter dinanzi all'eterno presente della vita che urge, che pone imperioso il suo mistero — noi poi non fermeremo, la 'vamp' (o 'girl' o 'star') potendo davvero anche essere, chissà, la vita, la poesia, o altro ancora...

Un'unica volta in tutto *Al fuoco della controversia* viene usato, e ripetutamente, il passato remoto:

'Come altrrove gattescamente in America un po' gioca lo scriptor, un poco si arruffa col barattolo delle frasi legato alla coda nel giusto senso dell'increazione moderna... Sorrisi in giro, la mossa cadenzata dell'applauso ma non l'applauso oratore un efebo nero alto di clavicole piovuto ad ali aperte sul marciapiede del village. 'I see, I see' risponde e non risponde — dalla pece di che ombra? — uno senza volto e a un tratto mi mancò Manhattan, si strinse nelle sue torri, piombò nelle sue stellate fosse lasciandomi a un vento siderale suo come la montuosità dei monti.

Si schiude da una ancora fresca valva questo ricordo quando lei dopo tracce di neve un po' in tutto il New Jersey è là di nuovo infernale celestiale, e oltre il gomito dei ponti ripete nella malcerta sera ripete sfavillando il suo 'multiplicamini' da tutte le sue cellule — o c'è, nascosto, un moto d'elitropio in lei: che il nostro desiderio segue bruciando fra distruzione ed origine. Bruciando forte.

È il flusso vitale, e il desiderio di seguirlo, che irrompono Luzi travolgendo il 'seminario di poesia tenuto in trance tra cielo e inferno', in un 'limbo' dunque⁷, al cui opposto è la realtà 'infernale celestiale'; relegando in un 'ricordo' una scena di 'increazione' in cui è vitale solo la forza dirimpente che la conclude, al cui opposto è l'effettiva 'creazione poetica' ('il massimo di potere creativo che possiamo immaginare concesso alla poesia è, dunque, di entrare nel vivo del processo inesauribile della creazione *in toto* captandone il ritmo di distruzione e di origine' — cfr. qui 'che il nostro desiderio segue / bruciando tra distruzione ed origine' — 'facendone il suo stesso respiro'⁸). Così è ridicolizzato l'artificio fine a se stesso (e si noti, almeno, la pregnanza di quell' 'altrrove', e l'immagine del girare in tondo, con un'operazione esclusiva, in astratto, sulle 'frasi') cui sarà da opporre, vincente, il concetto luziano di 'naturalezza' ('Nel momento poetico agiscono allo stato di massima intensità le forze che dispongono dell'universo e per questo la condizione che distingue il poeta è la naturalezza'⁹). Queste le riflessioni cui siamo avviati da questo evento, ancora una volta incentrato sul problema del rapporto col 'processo inesauribile della creazione'.

La forma verbale del presente assume, al contrario, rilievo particolare, in un altro brano con esplicita riflessione sulla poesia, ed è il tragico *Poscritto a Brani di un mortale duetto*:

A Granata, nel gulag siberiano, a Ostia — una riprova superflua, una preordinata testimonianza oppure sulla lunga controversia un irrefutabile sigillo? — si chiede lei depositaria inferma di misura e di arte mentre escono il poeta e l'assassino l'uno e l'altro dalla metafora e s'avviano al sanguinoso appuntamento ciascuno certo di sé, ciascuno nella sua parte¹⁰.

Qui l'ordine solito del procedere pare capovolto. L'andamento metaforico e riflessivo cioè è iniziale, concentrato su quei nomi 'Granata' (nella cui risonanza agisce l'eco di *Il delitto avvenne a Granada* di Machado), 'gulag siberiano' e 'Ostia' che, unificati, sono subito immessi nella meditazione su poeta e poesia 'tra luce e tempo', non sottratti per nulla alla 'controversia'. Si tratta appunto del compito profetico della poesia, dell' 'incarnazione impetuosa' del

Luzi profeta su cui avevamo riflettuto all'inizio, guardando gli acrobati. A questo punto si esce 'dalla metafora' e si ha la scena 'vera', davvero l'eterno presente' di cui parla Luzi, che converrà rileggere:

Allora in che senso la poesia porta in salvo il passato? Solo riscattandolo dalla sua condizione di passato, dall'avvilimento del ricordo. Essa lo reinscrive dunque allo stesso titolo del presente nella circolazione del tempo che è, bene o male, tutto presente nel linguaggio della creazione politica così come lo è nella natura. La memoria resta una facoltà sovrana: non perché fissa il tempo ma perché lo libera dalla fissità di passato e ne cattura i segni operanti, ne rivela la continuità e concorre a decifrare il senso della realtà vivente. Nella sua officina il poeta non può disporre di materiali che siano collocati a differenti gradi sulla scala del tempo. Certo quella scala esiste per lui come per qualsiasi altra persona in quanto sofferenza privata e come anefatto psicologico, come giudizio morale e storico. Ma nel concreto dell'azione — e nel pieno dell'intuizione — i tempi del mondo sono un solo tempo che batte all'unisono con il ritmo delle sue parole. Tutti quei materiali che il tempo fornisce a una esperienza graduale e scalare come ogni altra salgono a una temperatura unica, a un unico grado di evidenza e di significazione nei riguardi del tutto. Accade così che tra passato e presente ci sia un vero intercambio, cioè che un'immagine lontana nel tempo sia posta nell'immediato rilievo del presente in atto...¹¹

Non c'è più bisogno di nomi e cognomi: sono 'il poeta e l'assassino'. Ma la prova del sangue ci attesta che sono veri.

Luca Badini Confalonieri

NOTE

- ¹ Si cita dall'edizione Garzanti di *Tutte le poesie*, Milano, 1979, vol. II.
- ² Vedi per questi concetti il saggio *La creazione poetica?*, ora in M. Luzi, *Vicissitudine e forma*, Milano, Rizzoli, 1974, alle pp. 42-45.
- ³ Ivi, p. 49.
- ⁴ Uscito in 'Nuova Antologia', fasc. 2135, luglio-settembre 1980, p. 301 (ora in *Per il battesimo dei nostri frammenti*, Milano, Rizzoli, 1985).
- ⁵ Questa l'indicazione della scheda dell'autore in fondo al volume.
- ⁶ M. Luzi, *Libro di Ispazia*, Milano, Rizzoli, 1978, pp. 85-86.
- ⁷ Cfr. M. Luzi, *L'inferno e il limbo*, Milano, il Saggiatore, 1964.
- ⁸ M. Luzi, *Vicissitudine e forma*, cit., p. 34.
- ⁹ *Ibid.*
- ¹⁰ 'Nel primo verso del *Poscritto* è ricordata la fine di Lorca (Granada), di Mandel'stam (gulag siberiano), di Pasolini (Ostia)' (scheda dell'autore in fondo al volume).
- ¹¹ M. Luzi, *Vicissitudine e forma*, cit., pp. 43-44.