

I PAESAGGI TERRESTRI DI MARIO LUZI

The Paesaggi Terrestri of Mario Luzi

Franco MUSARRA

K. U. Leuven

Fecha final de recepción: 10 de junio de 2018

Fecha de aceptación definitiva: 9 de septiembre de 2018

RIASSUNTO: La poesia di Luzi si caratterizza per l'interagire tra le componenti sonore e semantiche volte ad aprire nuovi campi semantici alla parola e proiettarla oltre i limiti del reale. Il sociale e lo spirituale si giustificano a vicenda. Ci si è limitati alla funzionalità del *paesaggio* e alla sua presenza quale elemento determinante nel tessuto dialogante della sua poesia.

Parole chiave: Mario Luzi; paesaggio; evento; fiume.

ABSTRACT: The poetry of Luzi is characterized by the interaction of sonorous and semantic components directed toward the opening of new semantic fields of the word in order to project it beyond the frontiers of reality. In this analysis we have limited ourselves to the functionality of the *landscape* and its presence as a crucial element in the dialoguing web of his poetry.

Key words: Mario Luzi; landscape; event; river.

Innanzitutto una precisazione: il titolo è un riferimento al *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* e coinvolge, volutamente in assenza, la parte mancante per evidenziare che in rapporto al paesaggio i due aggettivi sono strettamente correlati, sino a costituire delle entità semantiche complementari, interattive e non oppostive.

Non è mia intenzione stendere un elenco degli spazi geografici che hanno *impressionato* la sua reattività poetica sino a fissarne la specificità. Le occorrenze maggiori sono quelle di Firenze, Siena, della Toscana in genere, ma da non trascurare sono quelle di altre città e località italiane, e anche quelle ubicate oltre i confini nazionali.

González Martín sottolinea a chiusura di un suo saggio che il ruolo del paesaggio «nella produzione di Mario Luzi è di enorme importanza per la configurazione e comprensione della sua opera. In questa sede abbiamo analizzato solo il paesaggio relativo alla città, ma ne restano altri» come il *fiume*, il *mare*, il *vento*, il *bosco*, le *colline* perché «tutti questi elementi, uno ad uno e nel loro insieme, conformano un mondo poetico unico, che identifica Mario Luzi, come un maestro del paesaggio» (González Martín, 2017: 104).

Da parte mia utilizzerò solo alcune occorrenze per evidenziare le strategie di cui si serve nel dare consistenza all'energia spirituale nascosta oltre il velo della materialità, oltre il barbaglio delle apparenze, penetrando nella profondità della cosa in sé, in quell'essenza che emerge dal contatto dell'oggetto con il flusso esistenziale dell'uomo, con i suoi sentimenti, le sue angosce, le sue illusioni. Ed è significativo che del mondo empirico le parole più usate siano *fiume*, *monte*, *pianura*, *collina*, *mare*, e soprattutto *vento*.

Molti sono i versi utili per mostrare il modo in cui Luzi rende *attante* un paesaggio, e giungere per questa via a una classificazione delle componenti costitutive e a una definizione della loro funzionalità all'interno di un testo. Nonostante la molteplicità degli spazi geografici, che vanno dall'Olanda, alla Spagna, alla Grecia, vi è, come già detto, la predominanza di quelli toscani.

Per capire il suo legame profondo con la sua regione nativa fondamentale è il volume *Toscana Mater*, concepito per festeggiare il suo novantesimo compleanno. Il volume è diviso in sei sezioni, con brani in prosa seguiti da una o più liriche di Luzi, testi giudicati dai curatori esemplari per capire il modo in cui ha *vissuto* alcuni luoghi della regione. Carlo Fini e Luigi Oliveto hanno intitolato il loro brano introduttivo *Per un viaggio terrestre e celeste in Toscana*; vi sottolineano che, accanto agli scritti più significativi dedicati da Luzi «alla sua regione natale» (Luzi, 2004: 9), importanti per il libro sono le fotografie dell'Archivio Alinari di Firenze¹. Indico in corsivo le liriche:

1) Il volto della Toscana
Toscanità
La Toscana come cultura
La Regina di Saba
*Terra ancora lontana, terra arida*²

2) La mia Firenze
Paragrafi fiorentini
Pietà-Empietà
Dylan Thomas alle Giubbe Rosse
Al Carmine con Masolino e Masaccio

¹ Dato che mi propongo di esaminare solo i costituenti del paesaggio nelle liriche, non indico la provenienza dei testi in prosa che si può trovare nelle pagine 171-172.

² Da *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (LUZI, 1999: 1074).

Fiorentinità

«Prega» dice «per la città sommersa»³

3) Di terra e di mare

Tra me e Scandicci

San Miniato

Case marine

*Donna in Pisa*⁴

*Il carnevale senza follia sul lungomare*⁵

*La notte lava la mente*⁶

4) Siena in cuore

Siena in cuore

Ritorno a Siena

Il Casato

*La strada tortuosa che da Siena conduce all'Orcia*⁷

*Finché nel furore policromo*⁸

5) Borghi e valli

Pietà toscana

Volterra

*Baedeker*⁹

*Villaggio*¹⁰

6) Val D'Orcia, Maremma, Monte Amiata

Il monte Amiata

Borghi dell'Orcia, dell'Amiata e della Chiana

Un grazie a Pienza

*Le mesti comari di Samprugnano*¹¹

*Dalla torre*¹².

Nella sua introduzione dal titolo *Paesaggio e poesia* Verdino precisa che Luzi «ha da sempre congiunto in modo stretto la sua voce di poeta [...] con quel preciso

³ Parte di *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, versi 20-43 (LUZI, 1999: 379).

⁴ Da *Un brindisi* (LUZI, 1999: 93).

⁵ Parte di *Il pensiero fluttuante della felicità*, versi 75-92, in *Su fondamenti invisibili* (LUZI, 1999: 367-368).

⁶ Da *Onore del vero* (LUZI, 1999: 252).

⁷ Parte di *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, versi 126-146, in *Su fondamenti invisibili* (LUZI, 1999: 382-383).

⁸ Da *Per il battesimo dei nostri frammenti* (LUZI, 1999: 607).

⁹ *Di Piero e del suo nume*, in *Dottrina dell'estremo principiante* (LUZI, 2014: 413).

¹⁰ Da *Primizie del deserto* (LUZI, 1999: 192). [prima strofa e inizio della seconda].

¹¹ Da *La barca* (LUZI, 1999: 28).

¹² Da *Dal fondo delle campagne* (LUZI, 1999: 305).

territorio toscano che vede le [...] diverse (se non opposte) polarità cittadine di Firenze e Siena e le altre polarità dei monti [...], di colli [...], e di fiumi [...]» e aggiungerei del *mare*. Pertinente è il suo constatare che la presenza del paesaggio nel suo articolarsi multiplo tra *città* e *campagna*, *montagne* e *fiumi*, richiama la «prospettiva del “viaggio”» e che dagli anni trenta alla fine degli anni cinquanta

il paesaggio è sotto il segno della connessione con l'abitante, sia nei termini corali dei membri di una comunità [...] sia di quelli solitari di un io «sospeso» nella propria «vicissitudine» di esistenza che cerca nei «segni» del paesaggio il conforto di un interlocutore [...] con una continuità di immagini [...] in grado [...] di iscriversi in un quadro più ampio del loro specifico fotogramma (Luzi, 2004: 11).

Vi è la frequente presenza delle *colline*, del *fiume* e soprattutto del *vento*. Si genera così un movimento nel testo che porta al di là del quadro in sé, del visibile e del vissuto circoscritto a un singolo io. Pur nelle varianti imposte dal trascorrere degli anni in rapporto al *movimento*, costanti rimangono le componenti primarie semantiche e formali del suo discorso poetico.

Le modalità sono nel corso degli anni ovviamente diverse, ma costante è la centralità assoluta dell'io, che si rispecchia nell'oggetto o lo promuove a suo interlocutore, quindi nelle due forme estreme d'immedesimazione nell'oggetto o di una sua vivificazione nel proprio io; in altre parole si va o dall'io all'oggetto o dall'oggetto all'io. Si considerino ad esempio i versi della lirica *A un compagno* da *Un brindisi* (Luzi, 1999: 125), in cui l'io poetante si pone sulle «pendici / dei borghi di Toscana» e «sulla riva / del fiume», ad «ascoltare» inquieto, versi riferiti a un amico del poeta «gravemente menomato dalla guerra» (Luzi, 1999: 1404), ma filtrati dal poeta.

In varie poesie l'io poetante riproduce oltre alle presunte repliche anche i pensieri dell'interlocutore all'interno di un quadro paesaggistico. Il *colloquio* si svolge a volte con tre o più personaggi. Nella raccolta *Nel magma* (1961-1963) leggiamo nella lirica *Terrazza* i versi: «È in età da accusare in pieno questo colpo – mi dico / e guardo con i suoi occhi quel brano / di campagna pulita sulle colline / infittirsi d'ombre nel vallone di fronte / e giù la parte bassa del borgo e il fiume» (Luzi, 1999: 343)¹³. Accanto al discorso dell'io, vengono riportati tra virgolette i pensieri e le parole di «lui» e di «lei». La poesia termina con un distico in cui si rafforza la centralità della figura femminile, ricollegata allo scendere delle ombre: «Lei tace, lo fissa dal crocchio che le fa ressa e festa d'intorno / e tra ciglia e zigomi le cala un'ombra» (Luzi, 1999: 344). Verdino annota che l'ambientazione «è presso la villa dei conti Blasi Foglietti

¹³ Lo stesso titolo ha una lirica della prima raccolta che si apre con i versi: «Un giorno troppo povero d'amore / s'è spento e tace / nello spazio ed intorno il cielo giace / colmo di pace e di compianto. [...]» (LUZI, 1999: 39); vi sono legami e divergenze con quella succitata. In entrambe le poesie punto centrale è l'*amore*, qui visto nella sua unicità, mentre in quella degli anni sessanta si frantuma in tre correlati. Il referente paesaggistico qui ricopre 12 dei 14 versi, mentre serve da collante tra i personaggi nella seconda.

nella campagna di Pontassieve» e che «si allude ad una sostituzione sentimentale tra l'io e «lui» nei confronti della donna» (Luzi, 1999: 1551). La seconda osservazione è fondamentale, se non si dimentica che il focalizzatore è l'io, mentre la prima è una *curiosità*, interessante ma che nulla aggiunge alla comprensione della poesia. Luzi si propone di stimolare attraverso le frammentarie indicazioni della natura le capacità immaginifiche del lettore che costruirà, con gli elementi che ha a sua disposizione sia nel testo sia nella sua enciclopedia personale, il proprio paesaggio.

Ovviamente, quando il correlativo oggettivo è esplicitato, le strategie testuali sono diverse risultando volutamente accentuate le componenti sentimentali del poeta, ma il fine ultimo è sempre quello di creare una relazione triangolare tra lui, l'oggetto e il lettore. Si consideri in proposito la lirica *Uguale, non mutato* da *Frasi e incisi di un canto salutare* (Luzi, 1999: 887-888)¹⁴, in cui pone tra parentesi e in corsivo la località. Per Luzi già Leopardi era riuscito con la sua poesia a trasformare «i luoghi dell'infanzia e dell'adolescenza [...] in immutabili “paesi dell'anima”» (Prete, 1989: 81), il che lo affascina, sentendo nella sua poesia il sopravvivere dell'istante della vita vissuta:

(*Recanati*)

Uguale, non mutato
 in altro da com'era –
 così tutto appare. La vita
 che col solo
 suo romito
 manifestarsi ti toccava il cuore,
 la povera, l'augusta
 vicenda
 del luogo e delle ore,
 il cielo, l'aria,
 il passero, la torre,
 il borgo, la casa, i suoi balconi –
 – tutto questo è ancora,
 l'inganno
 che ti gelava il sangue
 anche. C'è Silvia,
 c'è l'assenza di Silvia, il suo ricordo
 e la sua dimenticanza. C'è il silenzio
 della voce di lei in quelle stanze,
 dietro quelle finestre.

¹⁴ Poesia scritta nel 1987 per i 150 anni della morte di Leopardi. Luzi fu «impegnato in convegni e celebrazioni e nella stesura del saggio *Nel pensiero e nella poesia una necessaria rifondazione*, poi ripreso in *Dante e Leopardi o della modernità*, a cura di S. Verdino, Roma, Editori Riuniti, 1992» (LUZI, 1999: 1726).

C'è dovunque quel nodo
 tra ira e struggimento,
 c'è la quiete successiva, c'è
 l'esultazione, il rapimento.
 Può essere e non essere stato
 questo, come altro
 essere ritirato
 dall'umana conoscenza,
 ma la sua verità no, quella
 è ferma, quella indietro non ritorna.

Le stratigrafie semantiche del testo si distribuiscono su quattro livelli: I) quello dell'*ora* dell'io poetante che si trova in uno spazio particolare indicato tra parentesi all'inizio; II) quello del testo leopardiano costruito sul silenzio della voce di Silvia – silenzio che si ripete nel rapporto che l'io poetante ha con lo spazio; III) quello del ricordo di un tempo passato e irreversibile in cui risuonava la voce di Silvia; IV) quello del rigenerarsi su due livelli: a) dell'esperienza poetica di Leopardi che ricorda Silvia e b) di Luzi che ricorda Leopardi che nella sua poesia ricorda Silvia. Si deve aggiungere poi il livello del lettore. Luzi si pone di fronte allo spazio di Leopardi, allo spazio che ha maturato alla poesia e che, a sua volta, ha caricato di connotazioni semantiche con le sue liriche. Si muove tra versi di lunghezza diversa, che pongono al centro la *vicenda* e l'*inganno*, due parole nucleari della poesia leopardiana, insieme a *passero* e *torre*. Per Luzi il merito di Leopardi è di aver ridato *libertà* al poeta. Da parte sua rende vivo lo spazio leopardiano con parole tese da un lato verso il consueto smaterializzarsi e dall'altro verso il suo collocarsi in una rete di referenti oggettuali e testuali propri del ricordo e del recupero *sentimentale* che ogni lettore opera del cerchio esistenziale ed estetico del Recanatese e a fortiori di Luzi. La poesia per entrambi riesce a rendere eterno il mortale, collocandosi in un tempo che si stacca dalla linearità di quello empirico per spingersi oltre il *confine*, in un «tempo fuori del tempo» (Luzi, 2014: 98), in un *presente eterno*, superando la *dimenticanza* nel ricordo, custodendo nella parola l'*invisibile* della vita, creando spazi oltre il fenomenico.

Tale impostazione testuale, dominante nelle ultime raccolte, si manifesta già nelle prime. Si considerino in proposito i tre testi raccolti in *Avvento notturno* nel segmento *Preterinzioni*, un «esempio di latinismo luziano, giacché il vocabolo non va inteso secondo il significato letterale corrente di “omesso” o “tralasciato”, nonché della relativa figura retorica, ma va rubricato al suo etimo latino, tra *praeter* e *ire*, vale a dire “andare” e “oltre”, quindi ideale tramite «di un ultra-visibile, tra fenomeno e ombra» (Verdino, 2005: 22). Verdino precisa che la «episodicità dell'umano non porta» Luzi «alla protesta leopardiana, ma ad una fiduciosa remissione creaturale,

per quanto decise e aperte (non retoriche) siano le frontali domande che si pone» (Verdino, 2005: 35)¹⁵.

Per capire lo sviluppo della valenza del paesaggio i versi precedenti vanno letti accanto ai seguenti di una delle ultime raccolte:

Fiume lento, ma fiume...
 aspetta l'acqua, aspetta
 le sovvenga
 più forza e più sostanza
 dalla pioggia piovuta
 a monte poco avanti –
 acqua vogliosa d'acqua,
 d'acqua intimamente bisognosa,
 dove,
 essa, oltre i ristagni
 i salti ed i ripari
 giungere ad altra acqua
 che la ingoia, l'annulla
 e la ricrea – oh sempiterna danza
 [*Dottrina dell'estremo principiante* (Luzi, 2014: 409)].

Il fiume¹⁶ nel suo scorrere rispecchia il continuo fluire della vita (la «catena infinita di nascite e morti» a dirla con Goethe) con la compresenza di diversità e somiglianza, di unicità e molteplicità, del tempo empirico e dell'eterno, il tutto rafforzato da figure retoriche, come le *ripetizioni* (sin dai primi due versi), le *corrispondenze ossimoriche* («la annulla → la ricrea»), le allitterazioni («aspetta l'acqua, aspetta» e «pioggia piovuta»), le assonanze («monte → avanti», «ristagni → ripari»), i puntini di sospensione alla fine del primo verso, l'unica rima tra il quarto e l'ultimo («sostanza → danza») e la *rima al mezzo* («vogliosa → bisognosa»), gli enjambement («aspetta → le sovvenga», «piovuta → a monte»), il rientrare alla fine dell'ottavo verso, l'intrecciarsi di versi e il loro confluire nell'endecasillabo finale; tutto contribuisce a riflettere l'immagine e a riecheggiare la «voce» del fiume. Non si tratta di una poesia visiva essendo la spinta interiore volta a far percepire le attese e le ansie del vivere umano nel suo insieme, attraverso frammenti a volte consistenti a volte pulviscolari del paesaggio.

Tra gli appunti presi durante le lezioni di Luzi a Lovanio ne ho trovati di significativi per il nostro assunto, tra cui quelli del 25 ottobre 1982. Era stato invitato al convegno europeo di poesia, dove aveva presentato un intervento su *Quale materia? Quale poesia?* (Luzi, 1982: 36-41) e due poesie *Nel museo* e *Accade?* (Luzi,

¹⁵ Per un'analisi del termine *nulla* in Leopardi e Luzi si veda quanto scrive Carlo OSSOLA (2005: 36-48).

¹⁶ Per la presenza del fiume nella poesia di Luzi si veda quanto scrive Marco MARCHI (2014: 175-183).

1982: 168-171)¹⁷. Con i miei allievi aveva letto *Il fiume*¹⁸ e *Vita fedele alla vita*¹⁹ (da *Su fondamenti invisibili*, 1971). Sottolineava l'importanza della parola e li esortava a «non maneggiarla con compiacenza», perché «ha in sé qualcosa di sacro», essendo «un nesso di armonia e di produttività tra l'uomo e il cosmo». La sua vuole essere una poesia che «dilata il conoscibile», pur tra la certezza del «fallimento filosofico», le difficoltà dovute al particolare «legame tra l'uomo e il mondo» che provocano una «fuga all'interno» dell'io posto di fronte a ciò «che non potrà mai conquistare». La poesia moderna nasce per Luzi con «impronte di sofferenza e di agonismo [...] nelle rivolte manifeste, nella nevrosi convulsa» (Luzi, 1982: 38). Il poeta soffre e interpreta la malattia «dell'uomo di oggi» avvicinandosi alla società. Ai miei studenti erano piaciute le affermazioni, rilette poi molto più sintetiche negli atti dell'incontro dei poeti:

[...] c'è un diffuso bisogno di ascoltarle, quelle parole [dei poeti], nella società odierna, specialmente giovanile: [per] il disorientamento e [...] il disinganno nei riguardi della civiltà deformata dall'uomo economico, divenuto per la logica stessa del sistema da lui creato robot economico, vittima a un certo momento lui stesso di quegli automatismi che generano su ampia scala [...] una quantità di beni prima non raggiungibili, ma anche bisogni non soddisfatti e insoddisfazione perpetua, irrealità, [...] disamore [...] dopo che i miti [...] del benessere avuto o desiderato o preteso [...] sono caduti e sono entrate in crisi le filosofie che li sostenevano così come le ideologie che li contestavano: ma li contestavano solo per invertire il segno, [...] ma non il contenuto perché tutti si contendevano in sostanza il medesimo osso (Luzi, 1982: 39-40).

Ripetevo però ai miei studenti che non lo fraintendessero, che non voleva nonostante tutto una «poesia del dubbio o del rifiuto del mondo», di aver «sempre creduto alla centralità del mondo in una progressione verso qualcosa»; per lui il mondo era «una realtà da vivere con le contraddizioni e gli interrogativi»; la poesia va giustificata dall'interno della vita attraverso la «ricerca del significato dell'evento». La *parola* non

¹⁷ *Nel museo* è indicata come inedita, ma era già uscita in *Spirali*, I, 2 novembre 1978, p. 36, datata in calce «10 ottobre 1978» (LUZI, 1999: 1630), poi uscirà in *Per il battesimo dei nostri frammenti* da Garzanti nel 1985. Rispetto a quest'ultima edizione vi è solo la variante nell'ultimo verso in cui «quando» e «mai» sono in corsivo: «o *quando* non ha senso? non c'è *quando*? non c'è *mai*?» *Accade*, anche questa indicata come inedita, era uscita in *Nuova Antologia*, CXVI, 2140 (ottobre-dicembre 1981), p. 259 (LUZI, 1999: 1635), poi in *Per il battesimo dei nostri frammenti*, senza il titolo; vi è inoltre una suddivisione in tre strofe (1-8 / 9-17 / 18-21); nella prima strofa alla fine del verso 7 vi è una virgola dopo «mai»; nel verso seguente, sempre alla fine: «messa a punto – chi?» è «messa a punto. Chi?»; per la seconda strofa nel penultimo verso si ha: «sull'altrui...» che sarà poi «sull'altrui»; significativa è, a mio avviso, la variante degli ultimi tre versi in cui si passa dalla prima alla terza persona: «fa di tutto per convincersi, non è la ricaduta / in un tormentoso dormiveglia. *Accade, / accade inverosimilmente*» è «fo di tutto per convincermi: Non è la ricaduta / in un tormentoso dormiveglia. *Accade, / accade inverosimilmente*».

¹⁸ Prima stampa in *Dimensioni*, VIII, 5-6 (settembre-dicembre 1964), p. 5 (LUZI, 1999: 1563).

¹⁹ Prima stampa in *La fiera letteraria*, XIX, 32 (27 settembre 1964), p. 3 (LUZI, 1999: 1565).

deve procedere condizionata da un giudizio ideologicamente predeterminato, ma «dalla realtà in formazione», dalla catena degli eventi. Non si tratta di *cercare* la parola poetica, bensì di usare la *parola* in modo che generi spontaneamente pensiero e poesia. La poesia nasce «dai fenomeni, in un dialogo continuo» con il mondo, del quale il poeta «registra la malattia», riparando in tal modo l'uomo dal «pericolo maggiore: quello di perdere la sua umanità» e di conseguenza la *corrispondenza* e l'*affinità* con gli altri. Luzi, tracciando alcuni anni dopo un confronto fra Dante e Petrarca, insiste sul loro diverso rapporto con il tempo empirico e il tempo nella poesia (Luzi, 1992: 23)²⁰. Si dice convinto che la poesia italiana aveva seguito più il modello di Petrarca che di Dante e che ne fosse derivata, nel corso dei secoli, una poesia in cui lo spirito individuale ingloba in sé il mondo, si chiude nella propria *solitudine* e in un proprio sistema circolare invece d'interagire con la realtà. Il poeta deve cercare continuamente di captare la vita senza tradirla neppure con la meditazione dell'arte (Luzi, 1989: 113). Fare poesia deve essere uno «scendere alle radici della vita» e non può, non deve «mancare di speranza», speranza sia cristiana, sia esistenziale. Compito della poesia è, tra l'altro, di salvarla «attraverso la sua contraddizione» (Langella, 2014: 114)²¹.

Mi sembra di aver chiarito perché dal mio titolo – volendo stimolare la riflessione – ho omesso provocatoriamente *celeste*. Per Luzi il *terrestre* e il *celeste* sono strettamente connessi; l'uno richiama l'altro e non si devono considerare come opposti: dire l'uno è dire anche l'altro, essendo implicito il desiderio umano di trascendenza, il bisogno (come in Simone Martini) «di una conoscenza assoluta e di una luce soprannaturale» (Luzi, 1000: 254). Centrale è la «vita». Ne *Il fiume*, vi è il parallelismo tra lo scorrere dell'acqua e del tempo considerato nella *molteplicità* del vivere delle varie generazioni. Nella scena finale l'io poetante esclama:

«Felici voi nel movimento» dico
mentre fisso dal ponte
chi naviga con abbandono o lena
e guardo come crea
nel molteplice l'unità la vita; la vita stessa
(Luzi, 1999: 357-358).

Il «*molteplice* delle persone in barca» è il quadro globale, che s'impone come *unità* nell'essere percepito dal focalizzatore, dall'io poetante; il significato complessivo rende vaghi, sfumati e interattivi i tanti particolari della vita che crea se stessa.

Nella lirica *Vita fedele alla vita*, ad esempio, si passa nel paesaggio della città da un'atmosfera crepuscolare («La città di domenica / sul tardi / quando c'è pace / ma una radio geme / tra le sue moli cieche / delle sue viscere interite») (vv. 1-6, Luzi, 1999: 361), a un tono nuovo. Il «gemere della radio» anticipa lo scivolamento

²⁰ Su questa problematica si veda quanto scrive Rino Caputo nel suo intervento nel Congresso della SEI, Salamanca 2018.

²¹ Langella parla a proposito della «sua ansia di assoluto» (LANGELLA, 2014: 139).

verso un'atmosfera in cui l'idillio s'infrange contro il dolore dell'esistere. Luzi passa, infatti, a sequenze montaliane con l'andare «nel crepaccio di una via» (v. 7) dove «arriva / dolce fino allo spasimo l'umano / appiattato nelle sue chiaviche e nei suoi ammezzati» (vv. 8-10); l'idillio è considerato solo una *tregua* circoscritta nello spazio, poiché nello stesso attimo «uno, la fronte sull'asfalto, muore / tra poca gente stranita / che indugia e si fa attorno all'infortunato»²². Nella strofa seguente – non staccata da quella precedente che termina con una virgola – si precisano il focalizzatore e la sua compagna («e noi si è qui o per destino o casualmente insieme / tu ed io, mia compagna di poche ore», vv. 15-16), alla quale l'io rivolge le sue considerazioni provocate dal *momento*, dall'*occasione*, considerazioni che vanno oltre il determinato e il circoscritto, sia spaziale che temporale, per divenire universali e senza limiti, trattando della continuità dell'essere e del suo fine; il movimento del pensiero va dal particolare («loro due») all'universale («il principio») per ritornare al particolare («la nostra vita e basta»):

vita fedele alla vita
tutto questo che le è cresciuto in seno
dove va, mi chiedo,
discende o sale a sbalzi verso il suo principio...

sebbene non importi, sebbene sia la nostra vita e basta
(vv. 20-24).

Luzi ha scritto: «nel processo creativo della poesia la parola muore ha molti significati e nasce altra per altri possibili significati e tutto ciò che si afferma si afferma sulle ceneri di ciò che è divenuto inservibile» (Luzi, 1995: 130) il che avviene sia con le «parole più correnti» sia con quelle più «desuete» (Luzi, 1995: 140), ogni volta che «il poeta immerge nella profondità e nella continuità del vivente i propri attuali pensieri e sentimenti»; in quel momento «le parole che usa gli si trasformano in altro da ciò che erano, riprendono il loro moto, si aprono a un altro campo di significazione». Quello che ha dalla tradizione, («i vocaboli, i fenomeni, gli stilemi» ecc.) viene da lui trasformato «in parola» (Luzi, 1995: 142). Alla poesia è concesso «di entrare nel vivo del processo inesauribile della creazione *in toto* captandone il ritmo di distruzione e di origine, facendone il suo stesso respiro» (Luzi, 1995: 138). Si considerino a conclusione per questo processo di rigenerazione del reale, quindi anche del paesaggio, dall'interno e senza distacchi attraverso le trasformazioni della parola i versi seguenti:

²² Leggendo questi versi ricordo sempre la scena che apre il romanzo di R. M. RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*: «So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier. Ich bin ausgewesen. Ich habe gesehen: Hospitälere. Ich habe einen Menschen gesehen, welcher schwankte und umsank. Die Leute versammelten sich um ihn, das ersparte mir den Rest». È un motivo questo che ricorre spesso anche nelle novelle di Ugo Betti e nel dramma *Corruzione al palazzo di giustizia*.

Infine crolla
 su se medesimo il discorso,
 si sbriciola tutto
 in un miscuglio
 di suoni, in un brusio.
 Da cui
 pazientemente
 emerge detto
 il non dicibile
 tuo nome. Poi il silenzio,
 quel silenzio si dice è la tua voce
 [Dottrina dell'estremo principiante (Luzi, 2014: 436)].

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- GONZÁLEZ MARTÍN, V. 2017. «Paesaggi della realtà e paesaggi dell'anima nella poesia di Saba, Ungaretti e Luzi». *Luziana. Rivista internazionale di studi su Mario Luzi e il suo tempo*, I, pp. 83-104.
- LANGELLA, G. 2014. «Mario Luzi e il dramma della modernità». In: BAIONI, P. e BARONI, G. (a cura di) *L'amore aiuta a vivere». Bigongiari, Luzi, Parronchi cento anni dopo (1914-2014)*, numero monografico della *Rivista di letteratura italiana*, XXXII (3), pp. 139-148.
- LUZI, M. 1985. *Per il battesimo dei nostri frammenti*. Milano: Garzanti.
- 1989. «I falsi poeti». In MECATTI, S. (a cura di). *Pensiero e poesia nell'opera di Mario Luzi*, Firenze: Vallecchi.
 - 1992. «Dante, scienza e innocenza». In: *Dante Leopardi o della modernità*. Roma: Editori Riuniti.
 - 1994. *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*. Milano: Garzanti.
 - 1995. «L'incanto dello scriba». In: *Naturalizza del poeta. Saggi critici*. Milano: Garzanti.
 - 1999. *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*. Milano: Garzanti.
 - 1998. 1999. *L'opera poetica*. VERDINO, S. (a cura di). Milano: Mondadori.
 - 2004. *Toscana Mater*, con fotografie dell'Archivio Alinari. FINI, C.; OLIVETO, L. e VERDINO, S. (a cura di). Novara: Interlinea Edizioni.
 - 2014. *Poesie ultime e ritrovate*. VERDINO, S. (a cura di). Milano: Garzanti.
- MARCHI, M. 2014. «I fiumi di Luzi». In: BAIONI, P. e BARONI, G. (a cura di). *L'amore aiuta a vivere». Bigongiari, Luzi, Parronchi cento anni dopo (1914-2014)*, numero monografico della *Rivista di letteratura italiana*, XXXII (3), pp. 175-183.
- OSSOLA, C. 2005. «Luzi "nel vento inesauribile del mondo..."». *Lettere italiane*, LVII (1), pp. 36-48.
- PRETE, A. 1989. «Studio sopra la poesia di Luzi (in tre movimenti)». In: MECATTI, S. (a cura di). *Pensiero e poesia nell'opera di Mario Luzi*. Firenze: Vallecchi.
- VERDINO, S. 2005. «Luzi e il libro della poesia». *Lettere italiane*, LVII (1), pp. 21-35.