



Università degli Studi di Udine

Sede convenzionata: Università degli Studi di Trieste

Sede co-tutela: Université de Lorraine, Nancy

Dottorato in Studi Linguistici e Letterari
XXIX Ciclo

Sodalizio e congedo: Mario Luzi e il simbolismo

Marta Gas

Supervisor:

prof.ssa Elsa Chaarani

prof.ssa Laura Toppan

prof. Rodolfo Zucco

Anno 2017

A Davide e Ginevra

Sodalizio e congedo: Mario Luzi e il simbolismo

Indice	
Introduzione.....	3
Capitolo I	
PER UN INVENTARIO TEMATICO E STILISTICO DEL SIMBOLISMO.....	9
I.1) L'immaginario simbolista	9
Il poeta, istrione spirituale.....	9
Il poeta balbuziente.....	17
La poetica delle corrispondenze	24
Dinamismo e stasi.....	30
I.2) Lo sguardo simbolista	56
I.3) La voce nella poesia simbolista	96
Capitolo II	
STILEMI SIMBOLISTI IN <i>FRASI E INCISI DI UN CANTO SALUTARE</i>	135
II.1) L'immaginario.....	137
Il poeta: da <i>istrione</i> ad <i>attente</i>	137
Intermittenza di voce e luce.....	143
La poetica delle corrispondenze	162
Dinamismo e stasi.....	179
II.2) Lo sguardo.....	211
II.3) La voce.....	243
Sintassi <i>sub specie constellationis</i>	254
La punteggiatura, tra oralità e poetica delle rovine	277
Agone e conciliazione.....	297
Poesia <i>in re</i> : coesione fonica e visiva	311
Conclusione	333
Bibliografia.....	341

Opere di Mario Luzi	341
Opere di poeti simbolisti.....	343
Opere di altri autori	345
Bibliografia critica.....	346
Strumenti di consultazione.....	352
Indice dei nomi	353
Sintesi.....	357

Introduzione

È oscura in loro
ma c'è,
non li lascia
in pace,
li rode
ma anche li sostiene,
dura
forza, un retaggio –
quale?¹

Per tentare di capire Luzi, ho dovuto seguirne lungamente le tracce: l'itinerario si è disposto come risalita alle origini, sino alla definizione di quel *retaggio* simbolista che è in Luzi imprescindibile radice poetica. I poeti simbolisti sono infatti la fonte sotterranea o risorgiva, a seconda dei momenti creativi di Luzi; essi accompagnano il poeta lungo tutta la sua produzione, sino alle ultime poesie. Come nel 1969 notava Carlo Bo, l'ermetismo aveva reso possibile una nuova interpretazione del simbolismo nel quadro della poesia italiana.² Nel 1975 Pier Vincenzo Mengaldo evidenziava l'assenza di un approfondimento in tal senso:

Pure produttivo, non solo sul piano culturale ma anche su quello stilistico, potrebbe essere lo studio degli influssi della poesia straniera otto-novecentesca sulla nostra lirica contemporanea; tuttavia, ove si tolgano buone indagini sulle “fonti” francesi dei crepuscolari e di Ungaretti e poco altro, manca ancora il necessario lavoro di scavo.³

Due anni più tardi anche Franco Fortini annotava nel suo studio sul movimento surrealista come la storia dell'influenza francese su autori e poeti italiani fosse ancora tutta da scrivere, «anche se è luogo comune indicare in taluni autori (Alfonso Gatto) e in

¹ M. Luzi, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2010⁷ (prima edizione: 1998), p. 728. («È oscura in loro»).

² C. Bo, *La nuova poesia*, in *Storia della letteratura italiana, IX. Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1969, p. 364.

³ P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 132.

certe fasi di essi (Mario Luzi, Elio Vittorini) l'ustione lasciata dal passaggio del surrealismo».¹

Del rapporto tra Luzi e Mallarmé si sono occupate Michela Landi, in *Mario Luzi fidèle à la vie* (1995), e Laura Toppan, in «*Le chinois*». *Luzi critico e traduttore di Mallarmé* (2006), autrici di studi in lingua francese sull'opera di Luzi: infatti, benché buona parte della sua opera sia stata tradotta in francese,² prima di questi saggi Luzi non era stato oggetto in Francia di un'opera critica che permettesse di avvicinarsi alla sua scrittura. Michela Landi è fortemente convinta dell'eredità mallarméana, accolta e trasformata da Luzi:

La "tentation mallarméenne" de Luzi se situe à l'époque de son deuxième recueil [...]. Luzi a, d'ailleurs, rappelé maintes fois l'analogie foncière entre l'Hermétisme et le Symbolisme français.³

Del medesimo parere è Laura Toppan, che ha sottolineato il ruolo del Luzi critico e traduttore come testimone del simbolismo francese in Italia anche in *Mario Luzi: poète, critique et traducteur: un témoin du symbolisme français en Italie* (2002):⁴ la lezione mallarméana viene riconosciuta come fondamentale nel percorso luziano anche nel saggio di Giovanni Fontana, *Il fuoco della creazione incessante. Studi sulla poesia di Mario Luzi*.⁵

¹ F. Fortini, L. Binni, *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 1977, p. 9.

² Sono numerose le traduzioni francesi dell'opera di Luzi, sin dal 1965, anno in cui A. Fongaro tradusse una scelta di poesie (*Poèmes*, Marseille, Cahier du Sud); si ricorda poi *L'incessante Origine*, traduzione realizzata da Ph. Renard e B. Simeone di *Dal fondo delle campagne, Nel magma, Su fondamenti invisibili* (Paris, Flammarion, 1985). Gli stessi autori tradurranno poi *Per il battesimo dei nostri frammenti* (Paris, Flammarion, 1987). Infine, vasta l'opera traduttoria di J.-Y. Masson: *Cahier gotique précédé de Une libation* (Paris, Verdier, 1989); *La barque suivi de Avènement nocturne* (Paris, La Différence, 1991), *Prémices du désert suivi de Honneur du vrai*, tradotto da J.-Y. Masson e A. Fongaro (Paris, La Différence, 1994). È del 1995 la traduzione di *Voyage terrestre et céleste de Simone Martini*, ad opera di B. Simeone (Verdier, Paris).

³ M. Landi, *Mario Luzi fidèle à la vie*, Paris, Edition l'Harmattan, 1995, p. 23. «La "tentazione mallarméana" di Luzi si situa all'epoca della sua seconda raccolta [...]. Luzi, d'altro canto, ha ricordato diverse volte l'innata analogia tra l'ermetismo e il simbolismo francese».

⁴ L. Toppan, *Mario Luzi poète, critique et traducteur: un témoin du Symbolisme français en Italie*, Lille, ANRT, 2002. Questo lavoro è poi confluito in parte nel volume L. Toppan, «*Le chinois*». *Luzi critico e traduttore di Mallarmé*, Pesaro, Metauro, 2006.

⁵ G. Fontana, *Il fuoco della creazione incessante. Studi sulla poesia di Mario Luzi*, Lecce, Manni, 2002. Del rapporto tra il Luzi del *Giusto della vita* e i francesi si è anche occupato Tommaso Tarani nel suo lavoro di ricerca dottorale: *La linea simbolista francese nel 'Giusto della vita' di Mario Luzi (1935-1956)*, Pisa, 2013 (relatori: R. Donnarumma, J.C. Vegliante).

Nel mio lavoro di tesi magistrale, discussa nel 2011, le traduzioni hanno costituito la chiave che mi ha permesso di entrare nel vivo dell'officina poetica luziana: ho approfondito in particolare l'influenza di Baudelaire e la permanenza degli stilemi mallarméani nelle raccolte *Avvento notturno* (1940) e *Un brindisi* (1946). Tuttavia il «necessario lavoro di scavo» prospettava nuovi interessanti sviluppi, in particolare nell'ampliamento della base di partenza (gli autori simbolisti o gravanti intorno all'orbita simbolista) e nell'avanzamento del punto di arrivo, sino a comprendere una raccolta come *Frase e incisi di un canto salutare*, edita nel 1990. Il simbolismo “della prima ora”, quello di *Avvento notturno* e di *Un brindisi*, lascia spazio, in questa raccolta degli anni Novanta, a un simbolismo sedimentato, genetico: la ricerca delle similarità, ora fattesi stilistiche più che contenutistiche, è risultata affascinante nella meno lampante contiguità.

Per quanto impropria e sfumata, un'etichetta come quella di simbolismo si è rivelata funzionale per descrivere le caratteristiche salienti di alcuni poeti francesi e belgi che tra fine Ottocento e inizio Novecento mostrano una sensibilità comune e una predilezione condivisa per soluzioni tematiche e stilistiche, anche se non organizzate in una vera e propria scuola (i proclami di Moréas sono molto distanti dalla loro effettiva realizzazione nei poeti afferenti al simbolismo).¹ Nella scelta del *corpus*, accanto ai grandi capofila, come Rimbaud e Verlaine, oltre a Mallarmé, ho voluto inserire anche poeti decentrati, appartenenti alla cosiddetta scuola belga: Rodenbach, Verhaeren, Maeterlinck. Mi interessava poi verificare la permanenza di stilemi e temi in un poeta come Samain, ora considerato minore ma molto amato dai suoi contemporanei, e in un poeta singolare e innovativo come Laforgue, testa di ponte verso il surrealismo. A partire da una riflessione sull'antologia curata da Luzi, *L'idea simbolista*,² ho ritenuto che questi poeti in particolare rappresentassero un grimaldello funzionale per entrare nel vivo dell'officina poetica luziana.

A livello temporale, ho segmentato un periodo non troppo esteso, concentrando la ricerca su quelli che Luzi, nella sua antologia, definisce come *maestri* e come esponenti

¹ J. Moréas, *Le Symbolisme*, «Le Figaro», Supplément littéraire, 18 septembre 1886, pp. 1-2.

² M. Luzi, *L'idea simbolista*, Milano, Garzanti, 1959, p. 5. Si tratta di un'antologia poetica curata da Luzi, edita da Garzanti nel 1959 e ripresa con qualche variazione – in particolare, la presentazione dei testi in originale – nel 1976. Luzi accoglie la prospettiva di un simbolismo che va al di là di un periodo storico definito: non a caso sceglie il termine *idea*, che rivela una disposizione poetica. *L'idea simbolista* costituisce per il critico l'occasione di entrare nel vivo dell'officina poetica luziana.

dell'*epoca simbolista*: tali autori rientrano nella genetica luziana in un modo «che non solo è diretto e tempestivamente coltivato ma anche, e soprattutto, è sostanziato dalla partecipazione a una medesima sensibilità e a un medesimo atteggiamento dell'*io* nei confronti della realtà fenomenica».¹

Il lavoro si è sviluppato sostanzialmente in due parti: l'una dedicata a tracciare un inventario del simbolismo, a livello contenutistico e stilistico, l'altra indirizzata a verificare le permanenze di tali elementi nel Luzi di *Frasi e incisi*. I nuclei di ricerca si sono incentrati sulla definizione dell'immaginario, dello sguardo e della voce: seguendo queste direttive ho dunque verificato l'operatività a lungo termine delle proposte simboliste. Tra sodalizio e congedo, la raccolta luziana è il tentativo di *leggere il leggibile*:

Aperto –

così t'era
il suo libro
stato gioiosamente offerto,
perché tu ne leggessi il leggibile [.]²

Questa l'operazione sintetizzata in *Auctor*, lirica incipitaria di *Frasi e incisi*, e che Luzi compie nei confronti del simbolismo, riproponendo quella parola-testimone ritrovata e salvata proprio dai simbolisti. In fondo, «si deve a codesti testimoni se è stato preservato nel mondo moderno il diritto integrale dello spirito poetico»³, e Luzi avverte con chiarezza le possibilità offerte da tale eredità poetica.

Il debito nei confronti del simbolismo si ricompone poi in una «volontà un po' agonica di conciliazione»,⁴ sulla scorta di quel «dicibile absolu»⁵ sempre inseguito dai poeti dell'*idea simbolista*. A quel sogno demiurgico Luzi sostituisce una consapevolezza creaturale; ma il colloquio con il simbolismo non verrà mai meno, come mostrano le

¹ È lo schema individuato da R. Zucco a proposito del simbolismo in B. Dal Fabbro. Cfr. R. Zucco, *Beniamino Dal Fabbro scrittore in versi*, in *Beniamino Dal Fabbro scrittore*, Atti della giornata di Studi (Belluno, 29 ottobre 2010), a cura di R. Zucco, Firenze, Olschki Editore, 2012, p. 90.

² M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 711 (*Auctor*). Utilizzo il punto posto tra parentesi quadre per indicare che la punteggiatura inserita non si trova in quel luogo nell'originale, bensì alla fine della poesia di cui sono stati riportati solo alcuni versi.

³ Id., *L'idea simbolista*, cit., p. 23.

⁴ Id., *Canto salutare: Mario Luzi*, a cura di G. Caramore, «Leggere», 26, novembre 1990, p. 9.

⁵ Id., *Mallarmé, au fil du temps*, in S. Mallarmé, *Poésies*, Paris, La Différence, 1991, p. 10 (traduzione francese di J.-Y. Masson).

Poesie ultime e ritrovate, con quei versi che Luzi stesso chiamava, mallarméanamente, «costellazioni».¹

¹ Id., *Poesie ultime e ritrovate*, Milano, Garzanti, 2014, p. 3.

Capitolo I

PER UN INVENTARIO TEMATICO E STILISTICO DEL SIMBOLISMO

I.1) L'immaginario simbolista

Il poeta, istrione spirituale

I poeti simbolisti risentono di quella immagine di letteratura già delineata da Novalis, Hölderlin e Coleridge, secondo cui oggetto della poesia è la poesia stessa. Mallarmé, in *Crise du vers*, nota ironicamente come la letteratura del suo tempo stia vivendo una profonda ma *squisita* crisi: «La littérature ici subit une exquise crise, fondamentale».¹ È proprio da questo rantolo del verso che deve nascere la poesia nuova: ed essa sarà comunque un singhiozzo, un mormorio, perché il frammento è l'unica possibilità poetica che resta alla modernità.

Lo scrittore è chiamato a rintracciare e anche a ri-creare la trama perduta dell'universo: da un lato è quindi sacerdote (come auspicava Novalis), dall'altro è istrione. Il poeta è «le spirituel histrion»² del testo, che lotta/gioca con la pagina bianca.

Viene teorizzata e messa in versi la fatica dello scrivere: oggetto della poesia è anche il suo costo in termini di energie e di conseguente angoscia, in quanto a voler sfidare la pagina bianca si deve pagare in termini di fatica e sofferenza. A più riprese Mallarmé definisce il poeta come *stanco*, ad esempio in *Les fleurs*: «Pour le poète las que la vie étiole»,³ o in *Renouveau*: «Puis je tombe énérvé de parfums d'arbres, las».⁴ Ancora, in *Le sonneur*:

¹ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1945, p. 360 (*Crise de vers*). Mallarmé nacque a Parigi nel 1842, morì a Valvins nel 1898. Nell'antologia *L'idea simbolista*, Luzi lo definisce come la «figura più tormentata e nello stesso tempo più composta dell'intera vicenda. Dopo una profonda crisi che lo isolò dal corso della letteratura regolare, s'avviò a un suo impossibile miraggio di poesia». Cfr. M. Luzi, *L'idea simbolista*, cit., p. 100.

² S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 370 (*Quant au livre. L'action restreinte*). Cito più ampiamente: «L'écrivain, de ses maux, dragons qu'il a choyés, ou d'une allégresse, doit s'instituer, au texte, le spirituel histrion».

³ Ivi, p. 34.

⁴ *Ibidem*.

Mais, un jour, fatigué d'avoir en vain tiré,
O Satan, j'ôterai la pierre et me pendrai.¹

È comunque da questo nodo di oscurità che il poeta deve partire, con un'immagine parallela alla preparazione della tavola da parte del pittore. Grazie ad una base nera è possibile far emergere la luce:

L'encrier, cristal comme une conscience, avec sa goutte, au fond, de ténèbres relative à ce que quelque chose soit: puis, écarte la lampe.

Tu remarques, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu, l'homme poursuit noir sur blanc.²

Questa lotta poetica deriva dalla frattura tra le cose e il dicibile, che è limitato: dalla consapevolezza di questa dismisura nasce la vocazione a colmare l'abisso tramite la lettera, di cui il libro non è che l'estensione. Il libro, arma del poeta-istrione, è colui che detta le regole: almeno così vorrebbe Mallarmé, nel suo sogno impossibile di opera totale che sconfigge il caso. Il poeta si appoggia al bianco della pagina, cerca di intravedere l'infinito attraverso gli strappi: e conclude che l'unico argine contro il nulla è proprio quel sottile foglio bianco. È lì che si annida il Possibile:

Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre qui parlerait trop haut: et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au delà et authentifier le silence.³

La lotta contro la pagina bianca è affascinante in quanto sempre minacciata dal pericolo dell'abbandono e della sconfitta, come in *Brise marine*:

Sur le vide papier que la blancheur défend [...]⁴

¹ Ivi, p. 36.

² Ivi, p. 370 (*Quant au livre. L'action restreinte*).

³ Ivi, p. 387 (*Quant au livre. Le mystère dans les lettres*).

⁴ Ivi, p. 38.

Anche in *Les fenêtres* la tentazione è la fuga, che porterebbe però a una dannazione ancora più rovinosa:

Et de m'enfuir, avec mes deux ailes sans plume
– Au risque de tomber pendant l'éternité?¹

Rimbaud sostituisce alle *ali* di Mallarmé *due soldi di ragione* per indicare lo smarrimento del poeta e presentare allo stesso tempo la propria indipendenza. Fare poesia è una scelta revocabile, la poesia è un giocattolo rotto che si può mettere da parte: «Mes deux sous de raison sont finis!».² Eppure proprio nell'apparente libertà è la costrizione a non poter far altro che vivere fino in fondo la propria *Saison en Enfer*, senza sapere se poi si uscirà ancora a vedere le stelle: il gioco è valido solo se viene preso sul serio, se si coglie la sfida anche se in mano si hanno le carte perdenti. Rimbaud assume consapevolmente la funzione delineata da Mallarmé di *istrione spirituale*: «De joie, je prenais une expression bouffonne et égarée au possible».³ L'ironia in Rimbaud è particolarmente evidente, e diventa lo sguardo d'elezione con cui il poeta guarda alla propria missione:

Je connais le travail [...]. C'est trop simple, et il fait trop chaud; on se passera de moi. J'ai mon devoir, j'en serai fier à la façon de plusieurs, en le mettant de côté.⁴

Il lavoro del poeta è troppo semplice, dice Rimbaud, tranne che per il poeta contemporaneo: egli deve ferirsi con i cocci dello sforzo creativo, con la cristalleria della tradizione andata in pezzi nella modernità, e desumere un nuovo sistema espressivo. Ed è una fatica infinita; il poeta è Sisifo condannato a creare nonostante le parole vengano meno:

¹ Ivi, p. 33.

² A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999 (stampa: 2013), p. 200 (*L'impossible*). Di lui scrive Luzi: «Il mito di Arthur Rimbaud (1854-1891) [...] non cessa di essere operante e il significato del suo testo e della sua umana vicenda, tra orgoglio luciferino e blasfemo e purezza selvaggia scontata dolorosissimamente, è ancora inquietante». Cfr. M. Luzi, *L'idea simbolista*, cit., p. 113.

³ A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 196 (*Faim*).

⁴ Ivi, p. 201 (*L'éclair*).

tâchez de raconter ma chute et mon sommeil. Moi, je ne puis pas plus m'expliquer que le mendiant avec ses continuels *Pater et Ave Maria*. *Je ne sais plus parler!*¹

Hugo Friederich ha notato come la poesia moderna proceda di pari passo con la riflessione sulla poesia stessa:² la creazione poetica diventa onnivora e arriva a includere anche sé stessa. Da qui deriva anche la difficoltà del fare poesia: essendo autoreferenziale, la poesia è attività di difficile scioglimento, la direzione della ricerca poetica è sfuggibile come il suo oggetto: «N'est-ce pas parce que nous cultivons la brume!»,³ evidenzia ironicamente Rimbaud.

La parola è una ninfa, secondo la celebre immagine mallarméana: scappa dal fauno-poeta, cui non resta che cogliere l'impressione di questa fuga, fermandola per sempre sulla pagina. Anche Verlaine aspira a cogliere per quanto possibile la traccia di questa fuga della parola. Nella quinta delle *Ariettes oubliées* la parola muore contro il vetro della finestra, non lasciando che una traccia che noi chiamiamo poema:

Qu'as-tu voulu, fin refrain incertain
Qui vas tantôt mourir vers la fenêtre
Ouvrte un peu sur le petit jardin?⁴

In *Le Faune*, della raccolta *Fêtes Galantes*, il poeta è un fauno di terra cotta, prossimo a sgretolarsi; aleggia ancora sulle fattezze di creta una risata scolpita, ma si è ormai insinuato il presagio della fine, l'ammutolirsi della poesia:

¹ Ivi, p. 202 (*Matin*).

² Cfr. H. Friederich, *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti, 2002 (edizione originale: Hamburg, 1956), p. 35 e 99, a proposito di Baudelaire e Mallarmé: «Una caratteristica fondamentale di Baudelaire è la sua disciplina intellettuale e la chiarezza della sua coscienza artistica. Egli unisce in sé genio poetico e intelligenza critica. Le sue idee sul procedimento del poetare stanno allo stesso livello del suo poetare stesso, e anzi in molti casi sono più avanzate, come avveniva anche in Novalis»; «Anche in Mallarmé notiamo [...] il livellamento del poetare e della riflessione sul poetare stesso».

³ A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 200 (*L'impossible*).

⁴ P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1951³ (prima edizione: 1938), p. 123. Luzi indica Verlaine tra i maestri del simbolismo, con Mallarmé e Rimbaud: «Paul Verlaine (1844-1896) [...] è entrato anch'egli nella leggenda dei *maudits* da lui stesso creata». Cfr. M. Luzi, *L'idea simbolista*, cit., p. 92. Infatti nel 1884 Verlaine dà vita al volume *Les Poètes maudits*, edito da Vanier. In questa prima edizione sono antologizzate poesie di Corbière, Mallarmé e Rimbaud; nella seconda edizione vengono aggiunti lavori di Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam e Pauvre Lelian (anagramma di Paul Verlaine). Questo volume, insieme a una pagina elogiativa che Huysmans dedica a Verlaine nel suo *À rebours*, contribuisce a rendere noto il poeta.

Un vieux faune de terre cuite
Rit au centre des boulingrins,
Présageant sans doute une suite
Mauvaise à ces instants sereins [.]¹

L'epigrafe alla seconda arietta, poi eliminata, recitava: *bisogna obbedire alla notte*, ηειθόμεθα νυκτί μελαίνη. La poesia è chiamata a compiere il cammino che Mallarmé definisce come passaggio dal nero dell'inchiostro al bianco della pagina: solo facendosi carico del vuoto di significazione la poesia può ancora dire qualcosa; la lotta/gioco contro il silenzio è il punto di partenza obbligato per dare vita a un riscatto poetico:

Arrière, robin crotté! place,
Petit courtaud, petit abbé,
Petit poète jamais las
De la rime non attrapée!²

Verhaeren mette in evidenza la forza della poesia parlando per interposta persona. Ne *L'effort* esalta i lavori faticosi, mettendo in risalto per contrasto l'attività poetica, che non richiede energie fisiche ma che sovraffatica lo spirito:

O ce travail farouche, âpre, tenace, austère,
Sur les plaines, parmi les mers, au cœur des monts,
Serrant ses nœuds partout [.]³

Jules Laforgue, in *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, fa esprimere la sua concezione poetica a una serie di disincantati Pierrots; la fatica poetica diventa qui «gioco funambolico»,⁴ equilibrio precario ammaestrato da una dolente ironia:

¹ Ivi, p. 91.

² Ivi, p. 124 (*Ariettes oubliées*, VI).

³ É. Verhaeren, *Il fait dimanche sur la mer*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1981, p. 217. Luzi inserisce Verhaeren tra i poeti dell'*epoca simbolista*, insieme a Rodenbach, Maeterlinck, Samain Laforgue. Tranne gli ultimi due, questi poeti appartengono tutti alla cosiddetta *scuola belga*: Verhaeren nacque infatti nel 1855 a Saint-Amand, in provincia di Anversa. Morì travolto da un treno nel 1916, a Rouen, dove si era recato per tenere una conferenza. Scrive Luzi a proposito di Verhaeren: «cercò un lirismo totale e senza costrizioni che oggi appare in gran parte allocutorio e sovrabbondante». Cfr. M. Luzi, *L'idea simbolista*, cit., p. 156.

⁴ M. Luzi, *L'idea simbolista*, cit., p. 153.

T'occupe pas, sois Ton Regard,
Et sois l'âme qui s'exécute;
Tu fournis la matière brute,
Je me charge de l'œuvre d'art.

Chef-d'œuvre d'art sans idée-mère
Par exemple! [...] ¹

Sempre in bilico tra nonchalance ostentata e tormento interiore, Laforgue tratteggia la sua idea di dovere poetico: la poesia è voce che non può fare a meno di scaturire, ma i suoi argomenti sono relitti della banale vita quotidiana. La poesia è uno di quei *Fiori di buona volontà* (*Fleurs de bonne volonté*), cantati nell'omonima raccolta: «Et c'est bien dans ce sens, moi, qu'au lieu de me taire, / Je persiste à narrer mes petites affaires». ²

Laforgue ironizza sulla sua stessa convinzione che la poesia è un dovere, una lotta obbligata per la sopravvivenza; egli non esiterebbe a chiudere bottega, in cambio di un solo cuore autentico:

Pour un cœur authentique,
Me ferais des blessures!
Et ma Littérature
Fermerait boutique. ³

Anche Rimbaud, come Laforgue, si diceva pronto a mettere da parte il proprio dovere: il proclama d'intenti è però destinato a rimanere irrealizzato, in quanto non esiste controparte che possa accogliere il poeta licenziato; nel mondo non c'è infatti autenticità, né altra ipotesi salvifica.

Albert Samain definisce la poesia come voce del dolore, spezzata e quindi ancora più convincente proprio perché sul limite della dissolvenza:

¹ J. Laforgue, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, Paris, Gallimard, 1979 (stampa: 2007), p. 38 (*Locutions des Pierrots*, V). Laforgue, 1860-1887, è «poeta difficile più di quanto appaia», come scrive Luzi in *L'idea simbolista*, cit., p. 153, che continua: «egli orchestra il suo pessimismo ora a pieno regime sentimentale e metafisico, ora in chiave di ironia».

² Ivi, p. 116 (*Le bon apôtre*).

³ Ivi, p. 134 (*Fifre*).

Et sa voix, qui semblait faite pour la douleur
Exhalait toute, avec ses cordes épuisées,
L'infini de douceur qu'ont les choses brisées.¹

Maeterlinck mette in evidenza la soglia tra poesia e silenzio quando in *Oraison* chiede pietà al lettore, affinché perdoni la sua limitata capacità di azione, o quando in *Ame* lamenta il suo essere troppo al riparo, lontano dallo sconvolgimento che porta la parola vera:

Mon âme!
O mon âme vraiment trop à l'abri!
Et ces troupeaux de mes désirs dans une serre!
Attendant une tempête sur les prairies!²

Dal momento che il mondo ha scompaginato le carte che il poeta tiene tra le mani, il lavoro di riordino è faticoso. Significativa la parentesi nella lirica di apertura, *Serre chaude*: «Oh rien n'y est à sa place!».³ Dovrà dunque essere indulgente non solo il lettore, ma la realtà tutta: anche in *Offrande obscure* Maeterlinck fa appello ironicamente alla pietà, questa volta implorando Dio di risparmiare la poesia: «Seigneur, ayez pitié du verbe!».⁴ La caccia poetica è però faticosa, debilita il poeta e nasconde il significato, come appunto in *Chasses lasses*:

Mon âme est malade aujourd'hui,
Mon âme est malade d'absences,
Mon âme a le mal des silences,
Et mes yeux l'éclairent d'ennui.⁵

¹ A. Samain, *Le Chariot d'Or*, Paris, Mercure de France, 1910, p. 15. Definito da Luzi «il poeta più accessibile del simbolismo» (cfr. M. Luzi, *L'idea simbolista*, cit., p. 169), Samain nacque a Lille nel 1858 e morì nel 1900 nei pressi di Parigi. Molte delle sue opere vennero musicate; conobbe un notevole successo di pubblico.

² M. Maeterlinck, *Serre calde e quindici canzoni*, a cura di M. De Angelis, Milano, Mondadori, 1989, p. 42. Maeterlinck è altro poeta belga, nato a Gand nel 1862, morto a Nizza nel 1949. Nel 1911 vinse il premio Nobel per la letteratura. Fu autore teatrale di successo.

³ Ivi, p. 22.

⁴ Ivi, p. 36.

⁵ Ivi, p. 48.

Un altro poeta belga, Rodenbach, professa nelle sue liriche la difficoltà del fare poesia e la conseguente lotta contro la pagina bianca. Il silenzio sovrasta e incanta, ma infine è una voce che vince, dolce anche se debole e convalescente:

Silence: c'est la voix qui se traîne, un peu lasse,
De la dame de mon Silence, à très doux pas
Effeillant les lis blancs de son teint dans la glace;
Convalescente à peine [...].¹

La voce è la Poesia stessa, che si sente sempre più dimidiata del senso, *orfana*: «de plus en plus comme orpheline, / toute seule parmi le soir endolori / A revoir son passé». ² Nel miraggio di un passato ancora garante del senso, il poeta cerca nuovo slancio interpretativo per la società a lui contemporanea, un significato suppletivo che però si risolve nello scacco stesso della parola: «penser du vague et regarder du vide!». ³

In *Soirs de province* la poesia si avvicina al limite del silenzio, ma è nell'affacciarsi su tale precipizio che infine trova il suo possibile riscatto. Una voce flebile come un lamento, ma pur sempre una parola:

Tout agonise et tout se tait: on n'entend plus
Qu'un très mélancolique air de flûte qui pleure
[...]
La tristesse du soir a passé dans ses doigts,
Et dans sa flûte à trous il fait chanter de l'ombre.⁴

Resta il dubbio che l'unica voce poetica possibile sia dunque *ombra*, vale a dire parvenza dai contorni indefiniti, oscura e non reale, ma pur sempre immagine del Vero, secondo il senso attribuito all'ombra da Giordano Bruno, sulla scia di Platone:

¹ G. Rodenbach, *Le Règne du silence*, Bruxelles, Le Cri Edition, 1994, p. 113 (*Du silence, I*). Rodenbach, anch'egli belga, nacque a Tournai nel 1855 e morì a Parigi la notte di Natale del 1898, per un'appendicite. «Evocatore dell'ineffabile, cantore dei silenzi delle morte città fiamminghe» (cfr. M. Luzi, *L'idea simbolista*, cit., p. 165).

² Ivi, p. 115 (*Du silence, III*).

³ *Ibidem*.

⁴ M. Luzi, *L'idea simbolista*, Milano, Garzanti, 1976 (seconda edizione, con testi originali a fronte), p. 252 (*Vieux quais* dalla raccolta *Soirs de province* di G. Rodenbach).

«Quest'ombra, pur non essendo verità, deriva tuttavia dalla verità e conduce alla verità; di conseguenza, non devi credere che in essa sia insito l'errore, ma che vi sia il nascondiglio del vero».¹

Il poeta balbuziente

La poesia si nasconde, non è immediatamente visibile, né udibile: essa è come il flebile suono del flauto, scrive Rodenbach², immagine di una musica più grande ma non conoscibile.

Non resta dunque che inaugurare una poetica del balbettio/mormorio, il cui corrispettivo stilistico è il frammento e la disposizione della poesia in segmenti minimi (fatti stilistici di cui parleremo più avanti). Scrive Friedrich in *La struttura della lirica moderna*: «il “grande Tutto” è da noi afferrabile esclusivamente come frammento, giacché il “Tutto” non concorda con l'uomo».³ La frattura uomo-mondo è rintracciabile nella ricorrenza di termini riconducibili al senso di *sfumatura, vaghezza, indefinito*: il poeta ha perso da tempo la garanzia dell'interezza, per cui tenta l'avventura del frammento. La voce nuova che ne nasce sarà esitante e sicura al tempo stesso: la consapevolezza del non saper dire (e si pensi alla battaglia sopra delineata contro il bianco della pagina) corrisponde al desiderio di dire altro. Mallarmé annota lucidamente tale processo creativo in *Le mystère dans les lettres*: «Un balbutiement, que semble la phrase, ici refoulé dans l'emploi d'incidentes multiples, se compose et s'enlève en quelque équilibre supérieur, à balancement prévu d'inversions».⁴ Significativi inoltre i titoli di alcuni componimenti, che rimandano non a una scelta stilistica di tono dimesso, ma alla consapevolezza della visione limitata concessa al poeta “balbuziente” (alcuni esempi: *Soupir, Feuillet d'album, Chansons Bas, Billet à Whistler, Petit Air*).

Comune a Mallarmé e Rimbaud è la metafora della parola poetica come *soffio*, cui mancano i mezzi per divenire *voce*:

Oui ce vain souffle que j'exclus

¹ G. Bruno, *L'ombra delle idee*, Milano, Bur, 2008, p. 54.

² Cfr. nota 4 p. 15.

³ H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, cit., p. 33.

⁴ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 386 (*Quant au livre. Le mystère dans les lettres*).

Jusqu'à la dernière limite
Selon mes quelques doigts perclus
Manque de moyens s'il imite [...]¹

L'unica voce possibile è il soffio: il poeta ha il respiro corto, perché è assediato dalla realtà:

Ame au si clair foyer tremblante de m'asseoir,
Pour revivre il suffit qu'à tes lèvres j'emprunte
Le souffle de mon nom murmuré tout un soir.²

Nel legame soffio-nome è indicata la possibilità creatrice: il poeta è simile a un dio. Nella *Genesi* (2,7) l'uomo ('*adàm*) è tratto dalla polvere della terra ('*adamà*) e diviene un essere vivente con l'alito di vita che Dio soffia nelle sue narici: «Allora il Signore Dio plasmò l'uomo con polvere del suolo e soffiò nelle sue narici un alito di vita e l'uomo divenne un essere vivente».³ Anche nel mito paleobabilonense di *Atramhasis* l'uomo veniva fatto dal Dio Enki (dio della sapienza e dell'acqua) e dalla dea madre Nintu, impastando l'argilla con l'elemento divino, in questo caso il sangue. Il soffio/sangue è quindi il principio organizzatore della divinità che plasma la materia.

Scriva Rimbaud: «Un souffle ouvre des brèches opéradiques dans les cloisons, – brouille le pivotement des toits rongés, – disperse les limites des foyers – éclipse les croisées. [...] Un souffle disperse les limites du foyer».⁴ Il delirio di onnipotenza del poeta è però destinato al fallimento: profondo è il solco che divide la volontà di dire dal repertorio del dicibile, e Rimbaud annota come questo brivido creativo non sia altro che «L'histoire d'une de mes folies»:⁵ «Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges».⁶ Rimbaud enuclea lo scacco della parola, costretta a ridimensionarsi e a ripiegarsi su stessa:

¹ Ivi, p. 59 (*Feuillet d'album*).

² Ivi, p. 69 (*Sonnet*).

³ Cfr. *La Bibbia*, Nuova versione ufficiale C.E.I., Milano, San Paolo, 2009, p. 31.

⁴ A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 229 (*Nocturne vulgaire*).

⁵ Ivi, p. 192 (*Délires II. Alchimie du verbe*).

⁶ *Ibidem*.

J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée!¹

Il fascino del limite tra poter dire e voler dire è avvertibile in modo marcato nell'orchestrazione tematica del simbolismo: l'aspirazione ad una parola che *dica* veramente, che *significhi*, è comune ai poeti presi in esame, da Mallarmé a Rodenbach. D'altronde, come nota Cesare Viviani, la poesia ha in sé il non detto:

L'indicibile non è un oggetto, descrivibile in positivo o in negativo, ma è un limite al dire, limite che è irrepresentabile. [...] L'indicibile è un'esperienza di fine.

Ogni poesia, dalla più chiara e comunicativa alla più oscura, trova il suo fondamento nell'esperienza dell'indicibile.²

Rimbaud rappresenta in modo paradigmatico la sperimentazione dell'indicibile come fine: il poeta, dopo la sua fulminante parabola letteraria, si eclissa nel silenzio. «Troppo spesso manca il coraggio di tacere»: ³ coraggio che invece Rimbaud dimostra, anche se la scelta del silenzio ferisce. L'indicibile infatti non è ciò che non si riesce a dire, anche se si conosce: è piuttosto ciò che non si sa. Lo nota anche Giorgio Agamben: «Per chi medita sull'indicibile, è un'osservazione istruttiva che ciò di cui non può parlare, il linguaggio può, tuttavia, perfettamente nominarlo».⁴

E questa consapevolezza fa male: «Pleurant, je voyais de l'or – et ne pus boire».⁵ L'unica parola possibile è dunque un mormorio, che talvolta diventa vero e proprio rantolo: Rimbaud ironicamente tratteggia le *raucedini burlone*, «enrouements folâtres»⁶, richiamando la flebile voce del poeta e il suo ruolo di istrione spirituale.

Vengono meno le parole anche a Verlaine, che significativamente intitola una raccolta *Romances sans paroles*, in cui il sottotitolo della prima sezione è un'eco del titolo

¹ Ivi, p. 203 (*Adieu*).

² C. Viviani, *La voce inimitabile*, Genova, Il melangolo, 2004, p. 117.

³ Ivi, p. 72. Cito più ampiamente: «I poeti, esseri che avrebbero dovuto testimoniare con il silenzio la necessità del silenzio e dell'indicibile, si sono lasciati corrompere dal bisogno di esibirsi, di comunicare. Oppure: i poeti, gli unici che rischiano la vita per portare alla superficie il gelo dei profondi mari, il fuoco del magma della terra, portano sul proprio corpo i segni dei tentativi fatti per rendere visibile ciò che da sempre è sprofondato nelle viscere del mondo».

⁴ G. Agamben, *Idea della prosa*, Macerata, Quodlibet, 2013² (prima edizione: 2002), p. 91.

⁵ A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 193 (*Délires II. Alchimie du verbe*).

⁶ Ivi, p. 213 (*Parade*).

principale: *Ariettes oubliées*. Il riferimento non è soltanto all'idea di vaghezza e alla mancanza di una precisa progettualità, ma alla difficoltà del dire, che si assesta dunque sulla frequenza del mormorio:

Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante
C'est la nôtre, n'est-ce pas?
La mienne, dis, et la tienne,
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir, tout bas?¹

È proprio il balbettio che sfida il silenzio, pur nella consapevolezza della propria inferiorità di mezzi. Sono i mormorii che creano una segnaletica possibile, impedendo al poeta di perdersi nel vuoto di senso, nel silenzio: «Avec les *Romances sans paroles*, la poésie apprend à chuchoter».² È una lezione che ben apprendono i poeti simbolisti.

Verhaeren nel rappresentare il lento lavoro mascellare delle mucche richiama il procedimento stesso della creazione poetica, come tenace tentativo di strappare al silenzio brandelli di voce:

Elles passeront les mois des longues somnolences:
Chacun aimant et défendant
Son coin
Et mâchonnant
Nonchalamment
Raves, farine et foin,
Dans le silence.
[...]
Toujours cet éternel mâchonnement,
À dents longues, dans le silence.
[...]
Le monotone et sourd mâchonnement,
Interrompu quelques moments,

¹ P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, cit., p. 121 (*Ariettes oubliées*, I).

² J. Gaudon, *La Fête équivoque*, in P. Verlaine, *Fêtes galantes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1976, p. 24.

Reprendra cours invariablement
Jusques à quand, dans le silence?¹

La condizione silente è proprio l'alveo necessario allo scaturire della voce poetica: dal fondo silenzioso del mondo nasce il mormorio del poeta. Solo grazie all'ascolto del silenzio, il poeta trova le parole: «On écoute le silence se parsemer / De mille bruits tintant gaiement de feuille en feuille».² L'epilogo, dunque, come recita la poesia finale della sezione *Les plaines*, in *Toute la Flandre* (1911), è una promessa di canto più forte. Verhaeren tenta di abbandonare i toni dimessi, per diventare poeta-vate:

Mon pays tout entier vit et pense en mon corps;
Il absorbe ma force en sa force profonde,
Pour que je sente mieux à travers lui le monde
Et célèbre la terre avec un chant plus fort.³

Il lato elegiaco non viene però mai messo da parte, e infine – in *Les Heures du Soir* – il canto si risolve in un battito, amplificato dal silenzio:

Mais qu'importe que se taise même la mer,
Si dans l'espace immense et clair
Plain d'invisible violence
Nos cœurs battent si fort qu'ils font tout le silence!⁴

Jules Laforgue progettava di riunire i versi scritti sino al 1881 in una raccolta che si sarebbe intitolata *Le sanglot de la Terre*: rinuncerà a tale realizzazione dal momento in cui troverà nei *Complaintes* la cifra stilistica a lui più consona. Tuttavia è interessante notare come anche in Laforgue domini il campo di significazione del mormorio. Di singhiozzi e sospiri come voce del poeta è costellata la raccolta *Complaintes*, che sin dal titolo rivela una precisa scelta stilistica e poetica. Il poeta graffia il silenzio con un tono

¹ É. Verhaeren, *Il fait dimanche sur la mer*, cit. pp. 269-271 (*Les étables*).

² Ivi, p. 268 (*La pluie*).

³ Ivi, p. 274.

⁴ Ivi, p. 279.

solo apparentemente dimesso, ma che rivela con forza il contrasto insanabile tra eterno e transeunte, tra volontà poetica e limitatezza del dire:

Les étoiles d'or rêvaient éternelles;
Seul, sous leurs regards, songeant, loin de tous,
Devant leur douceur tombant à genoux,
Moi je sanglotais longuement vers elles.

«Ah! Pourquoi, parlez, étoiles cruelles!
La Terre et son sort? Nous sommes jaloux!»¹

L'insanabile contraddizione finitezza-infinito è immagine della volontà poetica compressa nell'*hic et nunc* di vocabolario e sintassi:

Je songe à notre Terre, atome d'un moment,
Dans l'Infini criblé d'étoiles éternelles,
Au peu qu'ont déchiffré nos débiles prunelles,
Au Tout qui nous est clos inexorablement.²

Di singhiozzi è ricca anche la poetica di Albert Samain, secondo cui la poesia è voce di donna che «raconte au vent nocturne un amour inconnu»: ³ elementi chiave sono la necessità del dire, del raccontare e la parallela impossibilità del conoscere. L'amore, come la poesia, non solo è sconosciuto agli altri, ma non è nemmeno sperimentabile dal protagonista/poeta, che si trova quindi stretto tra la necessità di dire e l'impossibilità di comunicare:

Larges gouttes d'amour tombant dans la nuit tiède,
Sanglots d'un cœur que rien ne peut plus contenir,
Et qui cède, chargé de trop de souvenir!⁴

¹ J. Laforgue, *Les complaintes et les premiers poèmes*, Paris, Gallimard, 1979, p. 249 (*Sanglot perdu*).

² Ivi, p. 271 (*Triste, triste*).

³ A. Samain, *Le Chariot d'Or*, cit., p. 16

⁴ Ivi, p. 17.

Anche in un'altra delle *Elegie* il cuore è riempito fino all'orlo e costretto dunque a farsi voce: «Et ton cœur comme une urne est rempli jusqu'au bord».¹ La lirica *J'aime l'aube aux pieds nus qui se coiffe de thym* è una dichiarazione di poetica, che chiarisce come, in ultima battuta, la voce poetica sia singhiozzo soffocato: «Une voix qui voudrait sangloter et qui n'ose...».²

Il lavoro del poeta in lotta contro il silenzio è tema in Maeterlinck legato al concetto di *soglia*, altro soggetto foriero di notevoli suggestioni: non solo il poeta fatica a trovare le parole e arriva a esprimerle tramite un mormorio, ma rischia anche di fermarsi prima della parola davvero *poetica*, cioè dotata di significato. Così in *Oraison*:

Ayez pitié de mon absence
Au seuil de mes intentions!
Mon âme est pâle d'impuissance
Et de blanches inactions.

Mon âme aux œuvres délaissées,
Mon âme pâle de sanglots
Regarde en vain ses mains lassées
Trembler à fleur de l'inéclus.³

La parola del poeta sarà dunque *ombra*, come per Rodenbach; il fiore poetico è lunare, indefinito, ma comunque erede di una parte della verità: «Un clair de lune où seules naissent / Les ombres tristes de ses mains».⁴ Per coglierlo, dunque, si devono prendere in trappola i singhiozzi: «Encor des sanglots pris au piège!»⁵. Solo così si giungerà a una pacificazione del poeta con il dicibile: egli è consapevole della scarsità dei mezzi a sua disposizione (non voce, ma mormorio), eppure sa anche che la sua è nobile e insostituibile missione. Nella seconda di *Quinze chansons*, il dialogo verte sull'assenza: c'è qualcuno che ha atteso a lungo, sino a morire. Ora diverrà anch'egli assenza, unificato dunque nella morte alla persona attesa per tutta la vita. Un'altra voce incalza il moribondo, chiedendo come dovrà comportarsi in caso infine giungesse l'assente. In un

¹ Ivi, p. 36.

² Ivi, p. 41.

³ M. Maeterlinck, *Serre calde e quindici canzoni*, cit., p. 24.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 54 (*Heures ternes*).

crescendo di pathos, l'ultima strofa rappresenta proprio la poesia, che si trova dunque a sancire un percorso umano doloroso e necessario. La poesia è ciò che risolve e dà senso alla somma di una vita spesa nell'attesa della parola vera:

Et s'il m'interroge alors
Sur la dernière heure?
– Dites-lui que j'ai souri
De peur qu'il ne pleure...¹

L'ora estrema è legata alla sua rappresentazione, all'eventualità di una descrizione: la poesia consegna dunque un'immagine che *sorride*, che recupera cioè l'unità uomo-mondo, sanando la dolorosa contraddizione che divide l'universo dal dicibile. In ultima analisi, dunque, la poesia riempie l'attesa, ritrova un paradigma di significato pur nell'incalzare dell'assurdo. È questa l'eredità delle *Correspondances* baudelairiane: «La tâche du poète sera donc, suivant un sens divinatoire qui est en lui, de percevoir des analogies, des correspondances, qui revêtent l'aspect littéraire de la métaphore, du symbole, de la comparaison ou de l'allégorie».²

La poetica delle corrispondenze

Deve esserci qualcosa «au fond de l'Inconnu»,³ una trama residuale che il poeta pazientemente ritrova e ricrea, come rivela magistralmente Mallarmé:

Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun: car, sitôt cette masse jetée vers quelque trace que c'est une réalité, existant, par exemple, sur une feuille de papier, dans tel écrit – pas en soi – cela qui est obscur: elle s'agite, ouragan jaloux d'attribuer les ténèbres à quoi que ce soit, profusément, flagramment.⁴

¹ Ivi, p. 116.

² M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1940, p. 23.

³ C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1951, p. 201 (*Le voyage in Les Fleurs du Mal*).

⁴ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 383 (*Quant au livre. Le mystère dans les lettres*).

Ritorna il riferimento al foglio, alla pagina bianca, contro cui il poeta deve lottare: solo facendosi carico della tentazione del silenzio la poesia trova la sua condizione di esistenza. Dalla lettera al libro, è un *gioco di corrispondenze* che bisogna instaurare:

Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction.¹

Grazie a tale procedimento di paziente intessitura si può sperare di trattenerne un poco di infinito, di renderlo visibile tramite la scrittura:

Ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini, tissé par mille, chacun selon le fil ou prolongement ignoré son secret, assemble des entrelacs distants où dort un luxe à inventorier, stryge, nœud, feuillages et présenter.²

Fondamentale, nella mappatura delle corrispondenze, l'intervento in prima persona del poeta. Anche se «Je est un autre»,³ il compito di rintracciare paradigmi di significato non viene delegato ad altri, come ricordato da Rimbaud:

J'ai tendu des cordes de clocher à clocher; des guirlandes de fenêtre à fenêtre; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse.⁴

Resta il dubbio che il lettore non si fidi del poeta, né della sua parola: le stringhe di senso sono strette e malsicure, il viaggio che il poeta propone passa per le terre del dubbio. La promessa è che però ne valga la pena, nonostante la *Saison en Enfer*: «Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté».⁵ Alla fine, dunque, saranno svelati tutti i misteri: «mystères religieux ou naturels, mort, naissance, avenir, passé, cosmogonie, néant».⁶ Tuttavia la poesia moderna non offre mai garanzie granitiche di un significato che resti stabile nel tempo; conclude infatti Rimbaud: «Je suis maître en

¹ Ivi, p. 380 (*Quant au livre. Le livre, instrument spirituel*).

² Ivi, p. 370 (*Quant au livre. L'action restreinte*).

³ A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 88.

⁴ Ivi, p. 219 (*Phrases*).

⁵ Ivi, p. 198 (*Faim*).

⁶ Ivi, p. 186 (*Nuit de l'enfer*).

fantasmagories». ¹ È possibile però, grazie alla poetica delle corrispondenze, rintracciare un'ipotesi di significato, che argini per un momento il supplizio della ricerca continua di una direzione:

Elle est retrouvée!
Quoi? l'éternité.
C'est la mer mêlée
Au soleil.²

In Verlaine il recupero del senso è affidato a canzoni in sordina:

Je devine, à travers un murmure,
Le contour subtil des voix anciennes
Et dans les lueurs musiciennes,
Amour pâle, une aurore future!

Et mon âme et mon cœur en délires
Ne sont plus qu'une espèce d'œil double
Où tremblote, à travers un jour trouble,
L'ariette, hélas! de toutes lyres!³

Nelle confessioni, sempre sussurrate, pubblicate in *Sagesse*, Verlaine raccoglie anche alcune delle poesie profane di *Cellulairement*, a sottolineare un percorso spirituale e poetico. Le corrispondenze diventano fluide e convergono in immagini acquatiche, come nella lirica XV:

La mer est plus belle
Que les cathédrales,
Nourrice fidèle,
Berceuse de râles,
La mer sur qui prie
La Vierge Marie!

¹ *Ibidem*.

² Ivi, p. 196 (*Faim*).

³ P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, cit., pp. 121-122 (*Ariettes oubliées, II*).

Elle a tous les dons
Terribles et doux.
J'entends ses pardons
Gronder ses courroux.
Cette immensité
N'a rien d'entêté.¹

L'immensità non ha intenzioni, è argilla nelle mani del poeta che deve plasmarla e ricrearne la forma: solo così egli può aspirare a cogliere un frammento dell'ordine universale, come Verhaeren delinea nella raccolta *Les forces tumultueuses*. Le forze sono le leggi nascoste del mondo, di cui talvolta il poeta coglie l'eco:

Oh! Vivre ainsi, fervents et éperdus,
Trempés de tout notre être, en les forces profondes
Afin qu'un jour nos deux esprits fondus
Sentent chanter en eux toutes les lois du monde.²

La condizione necessaria e preliminare per cogliere le corrispondenze è dunque l'abbandono. Il poeta deve perdersi, mescolarsi al brutto e al dolore, per poi ritrovare la bellezza:

Alors,
O mer, tu me perdras en tes furies
De renaissance et de fécondité;
Tu rouleras, en tes vagues et tes crinières,
Ma pourriture et ma poussière;
Tu mêleras à ta beauté
Toute mon ombre et tout mon deuil.
J'aurais l'immensité des forces pour cercueil
Et leur travail obscur et leur ardeur occulte;
Mon être entier sera perdu, sera fondu [...] ¹

¹ Ivi, p. 189.

² É. Verhaeren, *Il fait dimanche sur la mer*, cit., p. 168 (*L'amante*).

Rodenbach affida all'acqua il compito di raccogliere il significato dell'universo: nell'elemento acquatico si specchiano e riconciliano nuvole, torri e pioppi, e l'unità divina diventa visibile, almeno per un istante:

Mais, si peu que ce soit, elle possède une âme
Où l'unité divine apparaît par instants;
Qu'importent les reflets encore intermittents,
Puisqu'ils y sont mêlés en une seule trame
Et que dans l'Eau déjà sont réconciliés
Des nuages, des tours et de longs peupliers.²

Laforgue presenta, in negativo, la tentazione del dare/ricreare un senso, tentazione cui però il poeta fa mostra di abdicare:

Pourtant! – S'il y avait quelqu'un! oui, tout là-bas,
Rêvant dans l'Infini de l'éternel silence
Il voit tout, il sait tout. Oh! qu'est-ce donc qu'il pense,
Quel est-il? d'où vient-il? Mais non, ne cherchons pas.³

Resta comunque intatta la nostalgia di un «ordre universel de l'unique harmonie»,⁴ non più attingibile se non affidandosi, appunto, a corrispondenze che traghettino l'uomo, almeno provvisoriamente, verso l'Infinito:

Quel silence! On dirait que le monde assoupi
Sur des flots de velours roule dans l'infini
Là haut criblant l'espace à des milliards de lieues
Pèlerins ennuyés des solitudes bleues.⁵

¹ Ivi, p. 285 (*Vers la mer*).

² G. Rodenbach, *Le Règne du silence*, cit., p. 33.

³ J. Laforgue, *Les plaintes et les premiers poèmes*, cit., p. 328 (*Le sanglot de la terre*).

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 329.

L'idea dell'infinito attingibile attraverso le corrispondenze è legata già in Baudelaire alla dinamica del viaggio, dello spostamento: significativo il ricorso al termine *infinito* – marcato in senso spaziale – piuttosto che il riferimento all'eternità – marcato in senso temporale. Significativamente, la poesia baudelaيرية nella quale compare l'invito a cogliere il nuovo, l'ignoto, si intitola *Voyage*. Anche in Laforgue l'infinito è evocato con il ricorso al dato spaziale e all'annesso movimento (*roule, espace, poi pèlerins* che lega i primi due termini). La medesima suggestione si rileva in Samain, che stempera in un clima elegiaco l'aspirazione al viaggio, *côté* sensibile delle *corrispondenze*:

La Nuit pâle, en rêvant, respirait des lilas;
Et la terre était douce et fondait sous les pas.
Jetant vers le voyage un appel symbolique,
Parfois un train lointain sifflait, mélancolique;
Et des ombres passaient, lentes et parlant bas,
Pendant que les grands chiens pleuraient dans les villas.
Soudain d'un pavillon, qu'entourait le mystère,
J'entendis s'élever une voix solitaire...¹

Alla stasi della mancata rivelazione si oppone il dinamismo delle corrispondenze apportatrici di verità. In Maeterlinck, la rivelazione è un'epifania resa possibile dal movimento, dalla riscossa dell'uomo nei confronti dell'immobilità che annienta e offusca il significato:

Et la ville s'ouvrant à l'instant
Les couvrit de baisers ardents
Qui leur montrèrent le présent.²

In *Serre d'ennui* la noia trova una possibilità di soluzione proprio nel movimento, ancorché potenziale:

Où de l'eau très lente s'élève,
En mêlant la lune et le ciel

¹ A. Samain, *Le Chariot d'Or*, cit., p. 16.

² M. Maeterlinck, *Serre calde e quindici canzoni*, cit., p. 146 (*Chanson XIV*).

En un sanglot glauque éternel,
Monotonement comme un rêve.¹

Dinamismo e stasi

Nel delineare il percorso di riappropriazione dell'unità e della legge percepita ma sfuggente, i poeti simbolisti ricorrono a immagini di movimento e di stasi: dinamismo e quiete sono ugualmente necessari.

«La coscienza poetica crede di poter riconoscere l'eco di un'armonia cosmica suscettibile di sostituirsi alle geometrie variabili della storia»,² per cui il movimento è condizione *sine qua non*: le corrispondenze sono premio della ricerca che il poeta è chiamato a compiere. Il movimento rappresentato, tuttavia, spesso è periodico: si risolve in sé stesso, ritorna alla posizione di partenza. Non è fallimentare, ma limitato: trova il proprio senso nell'essere posto, nella sua stessa formulazione: negli interrogativi è già presente il bandolo della matassa, un'ombra di soluzione.

Le immagini dinamiche che rappresentano la ricerca del poeta sono il *ventaglio* (e il *vento*), la *schiuma/onda* (e l'*acqua*), ma anche i *riccioli della chioma femminile*.

Sono figure di un movimento periodico, che pur non portando da nessuna parte lascia tuttavia intravedere un'armonia latente e che conduce altrove, senza fuggire dalle costrizioni del *qui e adesso*.

Al dinamismo di alcune immagini si contrappone poi l'immobilità di altre figure statiche, quali il *ghiaccio*, il *vetro*, gli *astri* che fanno da contrappunto al movimento delle prime. Simbolo della quiete per eccellenza è poi la *domenica*, giorno del riposo e delle assenze: unico movimento è quello delle campane. Queste, come le ali, rappresentano gli interrogativi del poeta e dell'uomo, continuamente posti e mai chetati.

In Mallarmé la chioma, come nota Luciana Frezza, è «atto e potenza: atto, in quanto dispiegamento della femminilità; potenza in quanto possibilità di conoscenza dell'Oltre: è una tentazione sensuale posta sull'orlo della conoscenza; è l'elemento femminile più fluido, più composito, più prossimo a confluire, pur nella sua calda, tattile concretezza,

¹ Ivi, p. 26.

² *La poesia francese 1814-1914*, a cura di L. Pietromarchi, Bari, Laterza, 2012, p. 5.

in essenze floreali, ignee, stellari».¹ Medesima valenza riveste il ventaglio: è atto/movimento e potenza/dischiudersi di possibilità. Il moto periodico del ventaglio è lo stesso del ripetersi dei riccioli nella chioma femminile: ogni ricciolo è poi movimento di per sé, cerchio imperfetto.

La figura della capigliatura è corredata da richiami al vento o a immagini acquatiche: altre figure di movimento. Ecco dunque che «la chevelure» è «vol d'une flamme»,² oppure «considérable touffe» che fa «expirer, comme un diamant / Le cri des Gloires qu'il étouffe».³ In *Hérodiade* è un «blond torrent»,⁴ in *Tristesse d'été* è «une rivière tiède».⁵

Il ventaglio si trova in corrispondenza di riferimenti alle ali, come in *Placet futile*: «Amour ailé d'un éventail».⁶ In *Eventail* e *Autre éventail*, oltre che il riferimento alle ali, è presente anche quello al battito:

Avec comme pour langage
Rien qu'un battement aux cieux
Le futur vers se dégage
Du logis très précieux

Aile tout bas la courrière
Cet éventail si c'est lui [...] ⁷

In *Autre éventail*:

Sache, par un subtil mensonge,
Garder mon aile dans ta main.

Une fraîcheur de crépuscule
Te vient à chaque battement
Dont le coup prisonnier recule

¹ S. Mallarmé, *Poesie*, a cura di L. Frezza, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 221.

² S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 53.

³ Ivi, p. 75.

⁴ Ivi, p. 44.

⁵ Ivi, p. 37.

⁶ Ivi, p. 31.

⁷ Ivi, p. 57.

L'horizon délicatement.¹

Il movimento innescato dal ventaglio è lo stesso della parola poetica: negli scarti ritmati, nella periodicità dei ritorni è il senso stesso del creare poetico, che continuamente ritorna sui propri passi, per avanzare poi poco alla volta. L'attività poetica infatti è faticosa e dolorosa, implica una consapevolezza del disordine terreno: a esso si può tentare di imprimere un ordine, ma soltanto attraverso i mezzi stessi del caos. Vi è una problematicità irrisolta nell'atto dello scrivere, che è lo spettro della parola non significante, non vera: un abisso che accompagnerà Mallarmé lungo tutta la sua produzione.

Anche la *schiuma* e l'*onda* sono immagini del movimento che ricade su stesso, sempre minacciato dal pericolo del fallimento eppure importante in quanto postulato. In *Salut*, poesia di soglia, inaugurale, schiuma e onde si incontrano per designare la fragilità e la potenza della parola poetica:

Rien, cette écume, vierge vers
A ne désigner que la coupe;
Telle loin se noie une troupe
De sirènes mainte à l'envers.

Nous naviguons, ô mes divers
Amis, moi déjà sur la poupe
Vous l'avant fastueux qui coupe
Le flot des foudres et d'hivers [.]²

La schiuma ritorna in *Brise Marine*, altra poesia dedicata alla lotta del poeta contro la pagina bianca:

La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.
Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!³

¹ Ivi, p. 58.

² Ivi, p. 27.

³ Ivi, p. 38.

In *Victorieusement fui le suicide beau* l'oro della chioma perpetua la gloria del tramonto nelle notti più buie, mentre il sole si affossa in una tomba di schiuma: essa però è pur sempre la traccia, per quanto effimera, dello splendore luminoso, al pari della parola poetica, relitto dell'Oltre:

Victorieusement fui le suicide beau
Tison de gloire, sang par écume, or, tempête!¹

Un altro naufragio è presentato in *A la nue accablante tu*: la schiuma è l'unica testimone del fatto, anzi è relitto essa stessa. È l'unico movimento nel panorama di desolazione, insieme alla ciocca della sirena annegata, nell'ultima strofa: il resto è lava, basalto e sepolcro, cioè immobilità.

Si delinea icasticamente la lotta mai risolta dinamismo-stasi/parola poetica-silenzio: nella contrapposizione dialettica di questi due poli è il nodo stesso della creazione poetica. A schiuma e chioma si aggiunge il riferimento all'*eco*, altra firma del movimento, anche in questo caso periodico, che ritorna su sé stesso:

A la nue accablante tu
Basse de basalte et de laves
A même les échos esclaves
Par une trompe sans vertu

Quel sépulcral naufrage (tu
Le sais, écume, mais y baves) [.]²

La minaccia dell'immobilità è sempre presente: i *voli non spiccati*, le parole non dette, le poesie non scritte rischiano di rimanere sepolte nei ghiacci dell'inazione e del non detto:

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui

¹ Ivi, p. 68.

² Ivi, p. 76.

Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!¹

Il corredo di immagini glaciali e astrali è particolarmente ricco nella poesia di Mallarmé, così come il riferimento a vetro e specchi, a cristalli e minerali. In *Don du poème* la poesia si fa strada a fatica «Par le verre brûlé d'aromates et d'or, / Par les carreaux glacés»: ² spesso acqua allo stato solido e mondo minerale sono accostati, come in *Las de l'amer repos*, dove «la glace des eaux», fa da contrappunto a «trois grands cils d'émeraude». ³

Altro elemento molto presente è quello stellare/astrale, polo di perfezione ma anche di sterilità: «solitude bleue et stérile», ⁴ «L'espace à soi pareil qu'il s'accroisse ou se nie / Roule dans cet ennui», ⁵ «Par l'espace infligé à l'oiseau qui le nie». ⁶

Lo spazio è legato alla minaccia dell'abbandono: perfetto e distante, polo di alterità. Proprio in questo risiede però la sua forza terribile e positiva: l'Oltre, di cui stelle e spazio sono immagini, genera una tensione, e quindi suggerisce un movimento latente, che è quello periodico (del ricciolo, della schiuma, del ventaglio). Il poeta fa la spola tra il qui e l'Oltre, rubando balbettii di armonia:

Là-haut où la froidure
Eternelle n'endure
Que vous le surpassiez
Tous ô glaciers

Mais selon un baptême
Illuminée au même
Principe qui m'élut
Penche un salut. ⁷

¹ Ivi, p. 67.

² Ivi, p. 40.

³ Ivi, p. 36.

⁴ Ivi, p. 40 (*Don du poème*).

⁵ Ivi, p. 67 (*Quand l'ombre menaça de la fatale loi*).

⁶ Ivi, p. 68 (*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*).

⁷ Ivi, p. 49 (*Hérodiade. Cantique de Saint Jean*).

Il movimento necessario alla scoperta o riscoperta dell'armonia in Rimbaud viene portato al parossismo, tanto che la parola viene sostituita dal moto puro:

*Plus de mots. J'ensevelis les morts dans mon ventre. Cris, tambour, danse, danse, danse, danse! Je ne vois même pas l'heure où, les blancs débarquant, je tomberai au néant. Faim, soif, cris, danse, danse, danse, danse!*¹

Le metafore prediligono l'ambito acquatico; la schiuma, come in Mallarmé, è un'immagine costante, spesso legata all'elemento liquido in rapida successione:

Sourds, étang, – Écume, roule sur le pont, et par-dessus les bois; – draps noirs et orgues – éclairs et tonnerre – montez et roulez; – Eaux et tristesses, montez et relevez les Déluges.²

Poco dopo, in *Enfance*, a fornire lo sfondo scenografico sono le onde («vagues sans vaisseaux»), che si allargano poi in una distesa salata di lacrime («haute mer faite d'une éternité de chaudes larmes»)³.

In *Marine* l'acqua si smaterializza nella sinestesia marcata con la terra (navi solcano le acque come carri); ritorna il riferimento alla schiuma, simbolo del movimento periodico, che viene rimarcato dal ricorso a termini quali *correnti*, *riflusso*, *circolarmente*, *turbini*:

Les chars d'argent et de cuivre –
Les poues d'acier et d'argent –
Battent l'écume, –
Soulèvent les souches des ronces –
Les courants de la lande,
Et les ornières immenses du reflux
Filent circulairement vers l'est,
Vers les piliers de la forêt, –
Vers les fûts de la jetée,

¹ A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 182 (*Mauvais sang*).

² Ivi, p. 208 (*Après le déluge*).

³ *Ibidem*: cfr. l'inizio della sezione intitolata *Enfance*, che raccoglie cinque frammenti indicati da numeri romani. Il primo frammento fa riferimento alle onde non solcate da vascelli, mentre il secondo frammento termina con l'immagine del mare creato dalle lacrime.

Dont l'angle est heurté par des
tourbillons de lumière.¹

Una delle ultime *Illuminations* si intitola significativamente *Mouvement*. Anche qui sono presenti riferimenti a un movimento che ritorna su sé stesso ma che porta comunque alla «nouveau»: ² in successione troviamo *zig zag, gorgo, flusso, corrente*.

Il mare è la culla di Venere, è il luogo della diversità, della perduta armonia; è la sede per eccellenza del moto armonico, che è un caso speciale del moto periodico. Venere rinasce continuamente, e questa periodicità eterna *turba* il mare che la vede nascere: «Au-dessus du niveau des plus hautes crêtes une mer troublée par la naissance éternelle de Vénus».³ Venere è il simbolo di un'armonia continuamente ricreata, in quanto proiezione di un moto circolare uniforme (l'armonia superiore che resta inattingibile).

Il movimento salvifico è però sempre minacciato dalle incursioni dell'immobilità, che raggela ogni slancio e ogni capacità di sintesi: l'acqua da elemento vivificatore rischia di diventare palude («l'eau était morte»)⁴, oppure silenziosa e grondante dolore («Rouler aux blessures, par l'air lassant et la mer; aux supplices, par le silence des eaux et de l'air meurtriers»)⁵.

Il lieve trasmutare delle cose liquide in solide è mortifero; dalla schiuma si passa al ghiaccio e agli astri, anch'essi polo di immobilità e quindi negativi nella loro statica lontananza, segno dell'avvenuta frattura tra uomo e Dio:

Les brasiers et les écumes. La musique, virement des gouffres et choc des glaçons aux
astres.⁶

Oppure:

L'eau des bois se perdait sur les sables vierges,
Le vent de Dieu jetait des glaçons aux mares [.]⁷

¹ Ivi, p. 230.

² Ivi, p. 241.

³ Ivi, p. 225 (*Villes*).

⁴ Ivi, p. 228 (*Aube*).

⁵ Ivi, p. 231 (*Angoisse*).

⁶ Ivi, p. 233 (*Barbare*).

⁷ Ivi, p. 193 (*Délires II. Alchimie du verbe*).

Altro polo statico, freno e allo stesso tempo pungolo per la ricerca del poeta, è costituito dal mondo minerale e delle pietre preziose: numerosi i riferimenti ai cristalli e all'oro.

Les ponts si allungano sotto «ciels gris de cristal»;¹ l'elemento celeste e quello minerale vengono uniti, come in *Fleurs*: «disques de cristal qui noircissent comme du bronze au soleil».² La stasi conduce all'amarezza e al silenzio: «Aux heures d'amertume je m'imagine des boules de saphir, de métal. Je suis maître du silence».³ L'immobilità, l'ozio, sono la negazione della ricerca, eppure tentano l'uomo, come l'oro: «J'aurai de l'or: je serai oisif et brutal».⁴

Giorno dell'ozio per eccellenza è la domenica, che fornisce il pretesto per una delle *Illuminations*: essa viene sublimata nella ripresa del movimento, «Reprenons l'étude au bruit de l'œuvre dévorante».⁵ Il movimento è ciò che riscatta la bruttura della società contemporanea al poeta; il suono delle campane, altro modello di moto periodico, sublima la malvagità e l'ipocrisia umana: «Pendant que les fonds publics s'écoulent en fêtes de fraternité, il sonne une cloche de feu rose dans les nuages».⁶

Gli estremi, il movimento e la stasi, spesso si inseguono e si risolvono l'uno nell'altro: è sufficiente un battito d'ali per scalfire un cielo altrimenti immobile, ma basta un fiocco di neve per raggelare un panorama prima movimentato. Tale accostamento di opposti che si corteggiano si trova in modo particolare in Verlaine: «Le marbre / Au souffle du matin tournoie, épars».⁷ La statua marmorea, gettata a terra dal vento, acquisisce un potere motorio, mentre il vento si placa (infatti è il «vent de l'autre nuit»)⁸.

Sotto l'apparente leggerezza delle poesie raccolte in *Fêtes galantes* è nascosta la denuncia della frivolezza e della superficialità della società contemporanea al poeta: società nella quale la parola diventa slogan incapace di presa sul reale. Essa è la parola della pubblicità e dei giornali, strumento di commercio e merce essa stessa.⁹

¹ Ivi, p. 221.

² Ivi, p. 229.

³ Ivi, p. 211 (*Enfance, V*).

⁴ Ivi, p. 180 (*Mauvais sang*).

⁵ Ivi, p. 235 (*Jeunesse. I. Dimanche*).

⁶ Ivi, p. 220 (*Phrases*).

⁷ P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, cit., p. 96 (*L'amour par terre*).

⁸ *Ibidem*.

⁹ Cfr. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., pp. 377-378 (*Quant au livre*): «L'auteur, la chance au mieux ou un médiocre éblouissement monétaire, ce serait, pour lui, de même; en effet: parce que n'existe devant les écrits achalandés, de gain littéraire colossal. La métallurgie l'emporte à cet égard. Mis sur le pied de

In *En patinant* Verlaine gradatamente conduce il lettore da una condizione di movimento almeno in apparenza positivo al turbine sconvolgente della passione, sino al gelo dell'Inverno. I termini che indicano tale percorso sono relativi alle diverse intensità dei venti: da «zéphir» a «brises», da «vent de lourde volupté», a «vertigo», sino al raggelamento finale, «Or c'est l'Hiver».¹ I venti disegnano nella loro disposizione un moto circolare che mima l'andamento stesso della passione e della vita umana, dalla Primavera all'Inverno.

La luna è molto presente nelle *Fêtes* come polo di contrapposizione al transeunte terreno. Non è però astro come gli altri, caratterizzati dall'immobilità: è invece spesso accostato a verbi di movimento, e potenzialmente positiva. Dunque «la lune se lève»,² o si mescola alle canzoni degli amanti («leur chanson se mêle au clair de lune»),³ anche se il patto con gli uomini è solo apparente. Infatti gli astri seguono una necessità altra e imperscrutabile, che si fa beffe del vano agitarsi umano:

Fatidique cours
Des astres,
Oh! dis-moi vers quels
Mornes ou cruels
Désastres [...]⁴

Il «parc solitaire et glacé»⁵ è dunque lo scenario nel quale l'uomo recita la sua parte, a poco a poco raggelato anche nelle sue intime corde: «Ton cœur bat-il toujours à mon seul nom? [...] Non».⁶ Eppure la promessa era grande e dolce: «Qu'il était bleu, le ciel, et grand, l'espoir».⁷

In Verlaine le immagini corrono sempre il rischio di capovolgersi nel loro contrario. L'acqua da elemento fluido diventa palude mortifera, il vento da simbolo di movimento diventa portatore di gelo o monotonia:

l'ingénieur, je deviens, aussitôt, secondaire: si préférable était une situation à part. À quoi bon trafiquer de ce qui, peut-être, ne se doit vendre, surtout quand cela ne se vend pas».

¹ P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, cit., pp. 87-89.

² Ivi, p. 91 (*En bateau*).

³ Ivi, p. 83 (*Clair de lune*).

⁴ Ivi, p. 95 (*Colombine*).

⁵ Ivi, p. 97 (*Colloque sentimental*).

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

O la rivière dans la rue!
[...]
Elle roule sans un murmure
[...]
[...] l'eau jaune comme une morte
Dévale ample et sans nuls espoirs.¹

Per quanto riguarda il vento, esso è «air monotone»,² o *vento del mattino* che «vient glacer».³ Sull'umana commedia vigila una luna ostile e muta:

La Lune à l'écrivain public
Dispense sa lumière obscure
[...]
Voici que la Nuit vraie arrive...⁴

Anche in *Romances sans paroles* gli astri sono dotati di movimento proprio, anche se è un moto che non conduce ad alcuna salvezza:

Le ciel est de cuivre
Sans lueur aucune
On croirait voir vivre
Et mourir la lune.⁵

E ancora: «le ciel en velours / D'astres en or se vêt lentement»:⁶ moto e stasi si corteggiano, senza che Verlaine prenda mai una posizione definitiva a favore dell'uno o dell'altro. Il movimento della ricerca è necessario quanto la stasi della rinuncia e della contemplazione: il trascolorare del dinamismo nella quiete e viceversa fa pensare in ultima analisi a una soluzione mediana. La pacificazione possibile è in un ritmo che

¹ Ivi, p. 136 (*Streets II*).

² Ivi, p. 129.

³ Ivi, p. 135.

⁴ Ivi, p. 124 (*Ariettes oubliées, VI*).

⁵ Ivi, p. 125 (*Ariettes oubliées, VIII*).

⁶ Ivi, p. 131 (*Chevaux de bois*).

contemperì movimento e stasi. Così sigla l'ultima poesia di *Romances sans paroles*, nella quale sono compresenti termini afferenti alle due sfere semantiche.

Ritroviamo infatti il vento, il cammino e anche la chioma di derivazione mallarméana, accostati alla calma piatta del cielo. Sono presenti inoltre le onde e le ali (movimento periodico, che ricade su sé stesso): la lirica si chiude poi sull'immagine della ripresa del movimento e della ricerca, sullo sfondo di una quiete rassicurante.

Elle voulut aller sur les bords de la mer,
Et comme un vent bénin soufflait une embellie,
Nous nous prêtâmes tous à sa belle folie,
Et nous voilà marchant par le chemin amer.

Le soleil luisait haut dans le ciel calme et lisse,
Et dans ses cheveux blonds c'étaient des rayons d'or,
Si bien que nous suivions son pas plus calme encor
Que le déroulement des vagues, ô délice!

Des oiseaux blancs volaient alentour mollement
Et des voiles au loin s'inclinaient toutes blanches.
Parfois de grands varechs filaient en longues branches,
Nos pieds glissaient d'un pur et large mouvement.

Elle se retourna, doucement inquiète
De ne nous croire pas pleinement rassurés,
Mais nous voyant joyeux d'être ses préférés,
Elle reprit sa route et portait haut la tête.¹

Anche per Verhaeren è foriera di suggestioni poetiche la ricerca di un equilibrio tra l'antica immobilità delle campagne e il movimento incontrollato delle città: è una situazione nuova quella che si presenta agli occhi del poeta, cercatore di un senso unitario nella Babele moderna. La soluzione verrà poi trovata nella riscoperta della natura, in senso però meno elegiaco e più dinamico. Nelle prime poesie di *Les*

¹ Ivi, pp. 138-139 (*Beams*) ; le «voiles au loin» ricordano quelle della poesia di Victor Hugo, *Demain, dès l'aube*: « les voiles au loin descendant vers Harfleur» (Cfr. V. Hugo, *Morceaux choisis*, Paris, Delagrave, 1941, p. 269).

Campagnes hallucinées dominano sconforto e senso di sfuggevolezza; al valore vivificante delle acque si sostituisce il fermento dei «flots d'alcool»,¹ e anche i fiumi muoiono:

Les rivières stagnent ou sont taries,
Les flots n'arrivent plus jusqu'aux prairies,
[...] Comme le sol, les eaux sont mortes [...]²

Il poeta assiste impotente allo scempio della natura: «Les bonnes eaux n'ont point coulé / [...] / Quelqu'un a dû frapper les sources».³ L'acqua diventa fango: «l'eau morne changée en fange»;⁴ i fiumi si intorbidiscono e cambiano natura: «Un fleuve de naphte et de poix».⁵

Il disfacimento della natura e dell'uomo (i malati che si agitano vanamente di *Les fièvres*) avviene sotto l'egida di una luna impassibile:

Et la lune monstrueuse préside,
Telle l'hostie
De l'inertie.⁶

«Sous la tristesse et l'angoisse des cieux»,⁷ «Sous le gel rude et le vent froid»,⁸ anche gli uomini si immobilizzano, contagiati dalla stasi negativa degli elementi:

Un à un, ils s'immobilisent
Sur des chemins d'église,
Mornes, têtus et droits,
Les mendiants, comme des croix.⁹

¹ E. Verhaeren, *Les Campagnes hallucinées, Les Villes tentaculaires*, Paris, Gallimard, 1982 (stampa: 2012), p. 23.

² Ivi, p. 27 (*Les plaines*).

³ Ivi, p. 37 (*Pèlerinage*).

⁴ Ivi, p. 44 (*Les fièvres*).

⁵ Ivi, p. 22 (*La ville*).

⁶ Ivi, p. 43.

⁷ Ivi, p. 25 (*Les plaines*).

⁸ Ivi, p. 39 (*Pèlerinage*).

⁹ Ivi, p. 57 (*Les mendiants*).

Le campane, da simbolo di movimento positivo che graffia la quiete domenicale qui suonano a morto: «Des cloches de misère / Qui sonnent à mort sur la terre».¹

La «ville tentaculaire» è definita dall'accostamento al mondo minerale, in contrasto con il *tentacolare* che invece rimanda al movimento:

La ville en plâtre, en stuc, en bois, en fer, en or,
– Tentaculaire.²

Il moto della città, dunque, è fine a sé stesso, ma non nel senso positivo della schiuma e delle onde mallarméane: è un movimento mortifero, cui non c'è scampo e cui non ha senso opporre la quiete morta delle campagne. Una pacificazione si intravede però nella raccolta successiva, *Les Villes tentaculaires*. È vero che «la plaine, hélas! elle est finie! / Et ses clochers sont morts et ses moulins perclus»,³ ma c'è una nuova chiarezza che arriva dalla città: «Et la clarté que font ses feux d'or dans la nuit / Rayonne au loin, jusqu'aux planètes!».⁴ La città trova una sua cifra di salvezza accogliendo la natura, quieta, antica e forte: «Toute la mer va vers la ville!».⁵ Se la città saprà mediare tra la stasi del passato e il dinamismo martellante del futuro, allora troverà la trama nascosta del cosmo:

Héros, savant, artiste, apôtre, aventurier,
Chacun troue à son tour le mur noir des mystères
Et grâce à ces labeurs groupés ou solitaires,
L'être nouveau se sent l'univers tout entier.

Et c'est vous, vous les villes,
Debout
De loin en loin, là-bas, de l'un à l'autre bout
Des plaines et des domaines,
Qui concentrez en vous assez d'humanité [...]»⁶

¹ *Ibidem*.

² Ivi, p. 78 (*Le départ*).

³ Ivi, p. 90 (*La plaine*).

⁴ Ivi, p. 93 (*L'âme de la ville*).

⁵ Ivi, p. 106 (*Le port*).

⁶ Ivi, pp. 156-157 (*Vers le futur*).

In *Les Visages de la Vie* la domenica e l'immobilità si contemperano in un movimento che è ritornato periodico e armonico, come in Mallarmé (ritroviamo il vento, la schiuma, le piume, la domenica):

Le vent subtil n'est que baisers;
Et les écumes
Qui, doucement, échouent
Contre les proues,
Ne sont que plumes.

Il fait dimanche sur la mer!¹

Maeterlinck scompagina l'immagine tradizionale della domenica: non più il giorno della festa e dell'abbondanza, ma del lutto e della penuria: «J'entends célébrer une fête un dimanche de famine, / Il y a une ambulance au milieu de la moisson»,² e poco oltre definisce la giornata come «jour de diète».³ In *Ame* è il giorno del tradimento, «Une trahison le dimanche»:⁴ Maeterlinck crea scompiglio, disarticola le immagini. Ritroviamo navi da guerra e transatlantici che navigano nei canali, e serre che ghiacciano: segnali di un mondo in disfacimento, nel quale anche dinamismo e stasi si mescolano. La poesia inaugurale di *Serres chaudes* si chiude con l'invocazione a un movimento nuovo e vitale, contro la stasi delle «fenêtres des incurables»⁵ e la noia di un marinaio nel deserto («L'ennui d'un matelot dans le désert»):⁶

Mon Dieu! mon Dieu! quand aurons-nous la pluie,
Et la neige et le vent dans la serre!⁷

Il movimento degli elementi naturali è la risposta alla quiete mortale della malattia, fisica e morale. Maeterlinck mette in evidenza sin dal titolo la bipolarità stasi-

¹ É. Verhaeren, *Il fait dimanche sur la mer*, cit., p. 287.

² M. Maeterlinck, *Serre calde e quindici canzoni*, cit., p. 32 (*Cloches de verre*).

³ *Ibidem*.

⁴ Ivi, p. 42.

⁵ Ivi, p. 22 (*Serre chaude*).

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

movimento, morte-vitalità: le serre sono calde, vive, e al contempo il calore è prossimo al gelo. Si rincorrono immagini antitetiche e afferenti alle due sfere semantiche, che spesso trascolorano l'una nell'altra; le campane sono di vetro, materiale statico, un vagabondo siede sul trono e i pirati, gli avventurieri sempre in movimento, stanno in attesa, in uno stagno:

O cloches de verre!

[...]

Il y a peut-être un vagabond sur le trône,

On a l'idée que des corsaires attendent sur l'étang [.]¹

Spesso il movimento riprende grazie alla parola, che è la poesia: in conclusione a *Offrande obscure* le preghiere, per quanto cupe, riattivano la luce e falciano la notte («Laissez mes mornes oraisons / [...] / Faucher la nuit aux horizons»),² mentre in *Feuillage du cœur* un giglio dialoga con il vetro/cielo della serra immobile:

Et dans les lueurs qu'il épanche

Comme une lune, peu à peu,

Elève vers le cristal bleu

Sa mystique prière blanche.³

Il movimento è invocato come àncora di salvezza, anche se in prima battuta porterà sconvolgimento e dolore. Il poeta deve uscire allo scoperto, facendosi carico dei desideri e anche delle sofferenze:

Mon âme!

O mon âme vraiment trop à l'abri!

Et ces troupeaux de mes désirs dans une serre!

Attendant une tempête sur les prairies!

Allons vers les plus malades!¹

¹ Ivi, p. 32 (*Cloches de verre*).

² Ivi, p. 36.

³ Ivi, p. 38.

Le serre di Maeterlinck sono costellate da immagini di finestre chiuse:

Oh! n'entrouvrez pas les fenêtres!
[...]
Elle a clos les fenêtres sur le canal,
Et toutes les portes au clair de lune.²

Le vetrate proteggono, ma annoiano: «Cet ennui bleu comme la serre».³ Il vetro, come il ghiaccio, rappresenta la stasi, i «vols qui n'ont pas fui»⁴ mallarméani: le finestre sono rifugio e gabbia. «Il vaut mieux que les fenêtres restent closes, / On est presque à l'abri du dehors».⁵ Il *fuori* tuttavia attrae e induce ad abbandonare l'immobilità:

Toute une vie immobile aux lents pendules verts!
[...]
Lorsqu'il y a tant de vie en l'eau claire au dehors!⁶

Quel tanto di vita è ciò che salva il poeta dal «mourir en un palais de glace»;⁷ l'attesa immobile condanna invece i sogni a restare sotto «le verre ardent des regrets»:⁸

En l'impuissance de leur rêve
Et languides sous la langueur
De leur ciel morne et sans couleur,
Elles regarderont sans trêve

Les brebis des tentations
S'éloigner lentes, une à une,
En l'immobile clair de lune,
Mes immobiles passions.¹

¹ Ivi, p. 42 (*Ame*).

² Ivi, pp. 60-61 (*Hôpital*).

³ Ivi, p. 26 (*Serre d'ennui*).

⁴ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 67.

⁵ M. Maeterlinck, *Serre calde e quindici canzoni*, cit., p. 58 (*Hôpital*).

⁶ Ivi, p. 74 (*Cloche à plongeur*).

⁷ Ivi, p. 72 (*Amen*).

⁸ Ivi, p. 80 (*Verre ardent*).

Il riscatto passa attraverso il risveglio, il movimento ritrovato:

Et leurs fleurs s'éveillent aux signes
Epars au milieu des flots bleus;
Et mon âme ouvre au vol des cygnes
Les blanches ailes de mes yeux.²

Il cigno/poesia spicca infine il volo; le onde, con il loro eterno movimento, richiamano il poeta alla sua missione di decifratore dei geroglifici del mondo:

Moi, j'attends un peu de réveil,
Moi, j'attends que le sommeil passe,
Moi, j'attends un peu de soleil
Sur mes mains que la lune glace.³

Il ghiaccio, la staticità possono portare al dinamismo salvifico: è quanto ci dice Samain in *Le Fleuve*. Il fiume è figlio dei monti deserti e dei ghiacciai, nutrito da cristalli purissimi e immobili:

Conçu dans l'ombre aux flancs augustes de la terre
Le Fleuve prend sa vie aux sources du mystère.
Il est le fils des monts déserts et des glaciers [.]⁴

Il passaggio dalla quiete al movimento è graduale: all'inizio del suo percorso il fiume non è che un mormorio, in perfetta simmetria con la voce poetica («sanglot»);⁵ poi diventa sempre più rumoroso. Dopo i riferimenti di tradizione simbolista al ghiaccio e ai cristalli («limpide cristal distillé par la voûte»);⁶ Samain evoca l'immagine delle rocce che ascoltano la flebile voce dell'acqua:

¹ Ivi, p. 50 (*Fauves las*).

² Ivi, p. 100 (*Intentions*).

³ Ivi, p. 54 (*Heures ternes*).

⁴ A. Samain, *Le Chariot d'Or*, cit., p. 225 (*Le fleuve*).

⁵ Ivi, p. 17.

⁶ Ivi, p. 225.

L'écoutent gazouiller dans son lit de cailloux,
Si faible encore, avec un murmure très doux [...]¹

L'urgenza del fiume è di scorrere impetuoso a valle, come il mormorio poetico che vuole farsi voce; «frémissant de conquérir l'espace, / il s'élançe»; poi «torrent blanc d'écume»: il fiume imita le valanghe, geloso del loro movimento dirompente, e si trasforma in cascata. Il riferimento alla schiuma pertiene alla sfera semantica del moto periodico in senso mallarméano: per conquistare l'Oltre, per intravedere la trama, è necessario un movimento che solo in apparenza è sterile.

Il fiume prosegue la sua corsa e pare placarsi, ma «il reste en lui des flammes du passé»:² lo straripare del fiume è paragonato al vento, elemento dinamico per eccellenza («Il arrive comme le vent, comme la flamme»).³

Il percorso del fiume è circolare/ciclico: dalla stasi al movimento impetuoso e ritorno («Cependant il s'étend»).⁴ Il dinamismo, la ricerca, rendono possibile la scoperta delle corrispondenze; di onda in onda, il fiume, come la parola poetica, giunge alla verità:

Et la nuit jette au fond de ses ondes funèbres
Des secrets qu'il emporte à Dieu dans les ténèbres.⁵

L'itinerario del fiume continua sino alla fusione nella sintesi estrema, il Mare/Morte, che disegna gli ultimi ricami (e si pensi al valore dei merletti in Mallarmé, che richiamano, come la chioma e il ventaglio, il movimento periodico, che ricade su sé stesso):

L'Océan! L'Océan! [...]
[...]
[...] là-bas l'attend l'ultime épreuve.
La mort dresse là-bas le lit universel,
Brodé d'écume blanche et parfumé de sel.¹

¹ *Ibidem.*

² *Ivi*, p. 227.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ivi*, p. 228.

⁵ *Ibidem.*

La schiuma sigla l'ultimo slancio, il movimento estremo che è morte, ma anche rinascita: il fiume diventa altro-da-sé, viene consegnato allo spazio infinito dei mari, come la poesia affidata al lettore.

Rodenbach raccoglie le suggestioni simboliste e le articola in un universo piano: le immagini sono giocate sulla contrapposizione stasi-movimento, in un'atmosfera malinconica che racconta «i silenzi delle morte città fiamminghe».² Ritroviamo la stasi dei vetri e il movimento dell'acqua, l'immobilità delle domeniche e il moto delle campane. *Le Règne du silence* è articolato in sei parti più un epilogo, ognuna delle quali riprende il tema presentato dalla precedente e inserisce nuove immagini. Nella prima sezione, *La vie des Chambres*, vengono presentate le stanze, come luogo dell'interiorità e dell'isolamento dal mondo. La chiusura delle finestre è simbolo di tale isolamento: le camere hanno «une voix close aux influences du dehors».³ Nello spazio circoscritto non è però l'immobilità ad avere l'ultima parola, bensì un nuovo ritmo («Respiration lente et qui, rythmique, endort / Comme un bruit d'eaux»)⁴ e una nuova sensibilità comunicativa, fragile ma potente:

Et voyant dans le lustre une Ame de cristal
Qui crisse au moindre heurt ses branches une à une,
Sensitive de verre à qui le bruit fait mal.⁵

Tuttavia si insinua il dubbio sulla validità di un'esistenza avulsa dagli sconvolgimenti esterni:

[...] mon rêve dort
Dans le profond miroir, comme en un canal mort;
Et faut-il désirer un coup de vent qui chasse
En pleine mer, cette âme à l'ancre dans la glace?⁶

¹ Ivi, p. 229.

² M. Luzi, *L'idea simbolista*, Milano, Garzanti, 1959, p. 165.

³ G. Rodenbach, *Le Règne du silence*, cit., p. 9.

⁴ Ivi, p. 11.

⁵ Ivi, p. 10.

⁶ Ivi, p. 12.

Dal momento che i sogni sono addormentati nell'immobilità, l'anima è ancorata nel ghiaccio dell'inazione; scriverà poi Valéry: «Le vent se lève!... Il faut tenter de vivre».¹ Rodenbach s'interroga sulla necessità di affrontare la realtà al di fuori delle finestre: una realtà che accelera sia la vita che la morte. Riflettendo su un vaso di fiori, il poeta ne descrive gli ultimi istanti:

Qu'un peu de vent, par la fenêtre ouverte, aère
Mais qui les fait mourir plus vite, en spasmes doux [...]²

Tuttavia la presa di posizione a favore del movimento non delude: «les fleurs ne sont pas tristes devant la mort»,³ e trovano – come l'uomo – la propria realizzazione nell'accettazione del movimento. Infatti le interrogative sfaldano le certezze di una vita al riparo: si deve uscire allo scoperto, perché se le cose restano nella cornice d'oro «Ont un air de souffrir de leur vie inactive»,⁴ e la camera stessa comprende che «le miroir ne la contient pas toute».⁵ La vita è straripante come il fiume cantato da Samain: il richiamo del movimento è forte, per quanto il rifugio dell'immobilità appaia seducente. La stasi tuttavia è un'illusione mortale, nella quale fanno naufragio anche i sogni:

Où leur illusion voyait une fenêtre
Ouvrte à l'infini, sur l'infini peut-être,
Y sentent éclater leur cristal plein de fard...
– Symboles de la fuite éparse de nos Rêves
Qui vont vite mourir au fond des glaces brèves.⁶

Urge il ritrovare un ritmo, che porti con sé la vertigine della ricerca e della riscoperta, come per il vecchio pianoforte a lungo dimenticato: «Quelle ivresse si [...] / Quelque vierge attirée à sa mélancolie / Ressuscitait de lui tous les rythmes latents».⁷ La musica è veicolo di movimento, come evidenzia l'accostamento all'immagine delle onde: «par

¹ *La poesia francese 1814-1914*, cit., p. 102.

² G. Rodenbach, *Le Règne du silence*, cit., p. 13.

³ Ivi, p. 13.

⁴ Ivi, p. 14.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 18.

⁷ Ivi, p. 15.

la fenêtre ouverte, une musique / Déferle à petites vagues».¹ Il sopraggiungere del silenzio coincide con la cristallizzazione e la stasi: «Éteignant peu à peu ses plaintes de cristal / Qu'on s'obstine à poursuivre aux confins du silence».² Il movimento, come si è visto, produce vita, ma accelera anche la morte: il moto periodico della pendola ricorda al poeta l'incalzare del tempo, che scorre nonostante le finestre restino chiuse e sigillate al movimento.

Le poesie XV e XVI creano tra loro un dialogo basato proprio su tale contrapposizione:

Piqûres du temps; tic-tac faufilé.

Ah! qu'elle s'arrête un peu, la pendule!³

Desiderio vano, perché anche le finestre infine si rivelano alleate del movimento e della vita che urge al di fuori:

On aura beau s'abstraire [...]

[...]

La Vie impérieuse [...]

A des tapotements de doigts sur les cloisons.

[...]

Vitres: cloison lucide et transparent écran [.]

[...]

Vitres frêles, toujours complices du dehors [.]⁴

Il fascino di tale moto risiede nell'impossibilità di analizzarlo: come l'acqua, e il vento suo alleato, così la vita e il suo ritmo sfuggono a ogni tentativo di razionalizzazione. Il senso rimane segreto, lasciando trasparire solo labili tracce, baci a fior di labbra ma non meno appassionati:

¹ Ivi, p. 23.

² *Ibidem*.

³ Ivi, p. 24.

⁴ Ivi, p. 25.

Il faudrait pourtant bien un peu l'analyser.
Oui! mais l'Eau ne veut pas que quelqu'un la révèle;
Et brusquement tous les décors sombrent en elle
Dans un grand coup de vent, troublant comme un baiser!¹

Il cuore dell'acqua è quello del poeta stesso, custode di una parte della trama generale: «le cœur de l'Eau / [...] intact comme un cœur de Poète / [...] / Mais où l'éternité du ciel seul se reflète».² La sezione *Le cœur de l'Eau* presenta diversi vocaboli e aree semantiche di derivazione mallarméana, da «nénuphars»³ a «dentelle»,⁴ da «plumes»⁵ a «ailes».⁶ Viene rappresentato un moto periodico che lotta per liberarsi dalle maglie della staticità, ma che sempre vi ricade: tuttavia, nell'atto stesso di essere posto, è movimento fondamentale e fondante della ricerca che dà senso alla vita («goûter le divin aux lèvres de la lune»)⁷. In *Paysages de ville* e *Clochers du dimanche* continuano a fronteggiarsi stasi e movimento: sullo sfondo di città morte e cieli atoni, la «fête de bronze»⁸ delle campane porta un'eco della «séculaire musique, / Musique dont la vie un peu se communique».⁹ «Le dimanche» è «anémique»¹⁰ e «orphelin»:¹¹ tale giorno è redento solo grazie al riattivarsi del movimento, rappresentato dal suono delle campane: «Le dimanche est le jour où l'on entend les cloches!»¹² «Qui m'avertit du ciel [...] / Et m'égoutte ses sons comme de l'eau bénite...».¹³

In *Au fil de l'âme* viene ribadita l'unione tra l'anima del poeta e l'acqua, la pioggia: il ritmo cadenzato della pioggia è lo stesso della vita, e porta con sé la consapevolezza, dolorosa ma necessaria, del transeunte:

Ah! cette pluie en nous! c'est comme une araignée
Qui tisse dans notre âme avec ses longs fils d'eau

¹ Ivi, p. 32.

² Ivi, p. 35.

³ Ivi, p. 31.

⁴ *Ibidem.*

⁵ Ivi, p. 39.

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

⁸ Ivi, p. 62.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ Ivi, p. 74.

¹¹ *Ibidem.*

¹² Ivi, p. 80.

¹³ Ivi, p. 83.

Inexorablement une toile mouillée!¹

Laforgue rovescia ironicamente le categorie statiche-dinamiche: rappresenta dialoghi tra le due polarità, indulgendo sulle debolezze dell'una e dell'altra. I Pierrots che rivolgono le loro invocazioni alla luna rappresentano un punto di vista mobile che si rivolge ad un'alterità immobile, ponendosi però interrogativi circa la validità del proprio movimento e la staticità – irraggiungibile – dell'Oltre:

Lune bénie
Des insomnies,

Blanc médaillon
Des Endymions,

Astre fossile
Que tout exile [...] ²

Il riferimento a Endimione è avviso ironico circa i rischi che si corrono a voler passare dall'altra parte, quella della staticità perfetta ed eterea degli astri e del cosmo: Endimione, a seconda delle tradizioni innamorato/amato della Luna, è condannato per punizione a un lungo sonno, alla stasi per eccellenza. Il dialogo con il polo dell'alterità è rischioso, se non impossibile; l'uomo in realtà è condannato a un misero soliloquio, e il suo dinamismo non è che presunto:

Voilà quel astre indiscutable émerge,
Voilà l'immortel et seul soliloque!

Et toi, là-bas, pot-au-feu, pauvre Terre!
Avec tes essais de mettre en rubriques
Tes reflets perdus du Grand Dynamique,
Tu fais un métier ah! bien sédentaire!³

¹ Ivi, p. 110.

² J. Laforgue, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, cit., p. 19 (*Litanies des premiers quartiers de la lune*).

³ Ivi, p. 21 (*Au large*).

L'agitazione terrena è vana, ricade su sé stessa, con un'immagine attinente al moto periodico presente in larga parte della poetica simbolista. Al tempo stesso, tuttavia, tale movimento è necessario come la voce poetica, che, per quanto destrutturata, è pur sempre cuore pulsante, motore di vita:

J'entends battre mon Sacré-Cœur
[...]
J'entends battre ma jeune chair
[...]
Et j'entends la flûte de Pan
Qui chante [...] [.]¹

Nella sezione *Des Fleurs de bonne volonté* si verifica un'inversione rispetto alla *Imitation*: ora il punto di partenza è una staticità imposta (la *domenica*), che pungola il poeta a interrogarsi sul movimento che gli è precluso. Le domeniche che costellano le raccolte poetiche di Laforgue assumono la valenza di parentesi statiche nel fluire dei canti e della vita stessa: sono l'occasione dolorosa e inevitabile del confronto con l'altrove, con il senso ultimo della vita e della parola poetica:

Oh! j'ai été frappé de CETTE VIE À MOI,
L'autre dimanche, m'en allant par une plaine!²

O Dimanches bannis
De l'Infini
Au-delà du microscope et du télescope [...] ³

Dehors, dimanche, rien à faire...
Et rien à fair' non plus dedans...
Oh! rien à faire sur la Terre!...⁴

¹ Ivi, p. 43 (*Locutions des Pierrots*, XV).

² Ivi, p. 67 (*Avis, je vous prie*).

³ Ivi, p. 97 (*Dimanches*).

⁴ Ivi, p. 98 (*Dimanches*).

L'immobilità delle domeniche è ciò che innesca la riflessione: la quiete è necessaria al movimento, che viene riattivato dal suono delle campane, o di un pianoforte:

Mon Sort est orphelin, les Vêpres ont tu leurs cloches...
Et ces pianos qui ritournellent, jamais las!...
Oh! monter, leur expliquer mon apostolat!¹

Nella poesia XXI, una delle tredici della raccolta a essere intitolata *Dimanches*, è il vento a spazzare la quiete, sollevando interrogativi fondamentali:

L'âme du Vent gargouille au fond des cheminées...
[...]
Est-ce une leçon,
O Vent qui gargouillez au fond des cheminées?

Il dit que la Terre est une simple légende
Contée au Possible par l'Idéal...²

Il Possibile e l'Ideale si fronteggiano, come il movimento e l'immobilità, la parola e il silenzio:

O Loi du Rythme sans appel!
Que le moindre Astre certifie
Par son humble chorégraphie
Mais nul spectateur éternel.³

Nessun spettatore eterno per il grande *show* dell'universo infinito: «L'Espace? / – Mon cœur / Y meurt / Sans traces...».⁴ La speranza è che si giunga infine a carpire un poco di quell'Oltre: «l'Infini est là, gare de trains ratés».⁵ Forse non arriveremo mai in tempo per prendere quel treno, ma è lo scatto per raggiungerlo che ci rende vivi.

¹ Ivi, p. 145 (*Dimanches*).

² Ivi, p. 114.

³ Ivi, p. 131 (*Petites misères d'août*).

⁴ Ivi, p. 101 (*Avant-dernier mot*).

⁵ Ivi, p. 119 (*Gare au bord de la mer*).

Chi si ferma, invece, è perduto:

Et la Nature est une épouse
Qui nous carambole d'extases,
Et puis, nous occit, peu courtoise,
Dès qu'on se permet une pause.¹

¹ Ivi, p. 178 (*Air de biniou*).

I.2) Lo sguardo simbolista

«Puisque le sacré est logiquement lié à une certaine clôture de l'espace, la *désacralisation du monde passe par son décloisonnement optique*»:¹ i simbolisti si collocano al confine tra due modalità differenti di *vedere*, tra due prospettive succedanee. È nota l'avversione di Baudelaire per la fotografia, deplorata nello scritto *Le public modern et la photographie*:

Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi et à ruiner ce qui pouvait rester de divin dans l'esprit français.²

Baudelaire scrive mentre si sta avverando quella fluidificazione degli spazi, conseguenza dello sviluppo dei trasporti e delle comunicazioni, che diventerà imperante nel XX secolo, ma i cui bagliori già si intravedevano allo scadere del secolo precedente. L'artista si trova a osservare una società che abbandona gli antichi paradigmi visivi e semantici, per un'immagine globale che tuttavia non è garanzia di sicurezza, in quanto non presenta una segnaletica riconoscibile. In questa assenza di senso, i poeti simbolisti si impegnano a ricostruire una trama residuale; ma la visione di cui si fanno portatori è già veicolo della nuova immagine globale e desacralizzata. La consapevolezza di questa diversa prospettiva sarà teorizzata e poeticizzata appieno dagli "ermetici" italiani, che se ne faranno carico, cercando di definire un nuovo paradigma di significato e restaurando uno *spazio sacro* contro la prosaicità del mondo.

Lo sguardo simbolista segue due direttive fondamentali: la prima è la visione di una realtà che va oltre quella presente, l'altra è la percezione del mutamento di prospettiva cui è costretto l'uomo contemporaneo. Nel passaggio dall'immagine garante di senso dell'antichità all'immagine globale delle modernità, il poeta aspira a un'unità che non è più del mondo ma di cui – forse – si possono ancora rilevare le tracce.

Analizzando le poesie simboliste è possibile ritrovare questo sguardo, che viene reso sensibile tramite il lessico e la sintassi:

¹ R. Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 212.

² C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, cit., p. 761 (*Le public moderne et la photographie II*).

Come l'origine della parola non è più in lui *sacra* ma soltanto immaginata [...], così la sintassi [...] propone delle ipotesi che valgono a prospettare l'enorme, l'inane spazio platonico che il poeta *immagina* continuamente e non *sente* mai d'improvviso reale e vivo.¹

Così scrive Luzi riferendosi a Mallarmé, di cui nota l'azione linguistica impiegata per dare forma allo sguardo: «il linguaggio mallarméano trova la sua fonte e la sua fede nella sfera esclusiva dell'immaginazione ed è qui che secondo Luzi risiede l'eroismo di Mallarmé».² Il lessico e la sintassi si drappeggiano dunque in modo da rendere percepibile lo sguardo del poeta: il lettore è chiamato a osservare il mondo (ri)creato dall'artista secondo la sua prospettiva.

Gli indizi offerti al lettore per ricostruire lo sguardo simbolista si rintracciano nella definizione della *tipologia di sguardo* e nella messa a fuoco dei *colori*: lo sguardo agisce da detonatore per le corrispondenze, fa brillare la trama sepolta delle cose. Il lettore, però, non deve essere pigro, pena l'esclusione dal *sensu*: «Malheur ridiculement à qui tombe sous le coup, il est enveloppé dans une plaisanterie immense et médiocre».³ Il premio, per coloro che avranno la pazienza e la forza di seguire le direttive dello sguardo, è la scoperta di un riflesso di significato, se non del significato stesso:

Tout écrit [...] doit, par égard envers ceux dont il emprunte, après tout, pour un objet autre, le langage, présenter, avec les mots, un sens même indifférent: on gagne de détourner l'oisif, charmé que rien ne l'y concerne, à première vue.⁴

Il primo sguardo, dunque, deve essere accompagnato dalla riscoperta della *visione significativa*, nel senso delineato da Yves Bonnefoy del *regard*, come *ce que je regarde* ma anche come *ce qui me regarde*, cioè che “mi riguarda” e quindi mi modifica, mi fa reagire al pari di un composto chimico.⁵ Le componenti fondamentali di reazione sono dunque la direzione dello sguardo e il colore che sollecita la retina, creando un'immagine che sopravvive alla lettura. È questo infatti l'obiettivo della poetica

¹ M. Luzi, *Prima semina. Articoli e saggi critici (1933-1946)*, a cura di M. Zulberti, Milano, Mursia, 1999, p. 148 (già in Id., *Il particolare*, «Prospettive», 32-33, 1942, p. 6).

² L. Toppan, “*Le chinois*”. *Luzi critico e traduttore di Mallarmé*, Pesaro, Metauro, 2006, p. 68.

³ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 382 (*Quant au livre. Le mystère dans les lettres*).

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cfr. Y. Bonnefoy, *Remarques sur le regard. Picasso, Giacometti, Morandi*, Paris, Calmann-Lévy, 2002.

simbolista, che crea una visione del mondo non esaurita nel/dal linguaggio: come nota Cesare Segre, non si deve commettere «l'errore di considerare la parola come aspetto terminale di ogni esperienza».¹

I colori dei simbolisti assumono la funzione di vettori di senso, indicano una direzione di significato dell'opera poetica che oltrepassa l'immanenza del testo. La vista è senso privilegiato; la visione che ne deriva non è partecipativa, immersa nell'oggetto, bensì collocata nello scarto tra oggetto e sua rappresentazione: la visione simbolista vive nel *riflesso*.

In *Mystère dans les lettres* Mallarmé avverte che è proprio il riflesso che agisce da detonatore, attivando il *sospetto* di una realtà *altra*:

Si, tout de même, n'inquiétait je ne sais quel miroitement, en dessous, peu séparable de la surface concédée à la rétine – il attire le soupçon [...]²

La modernità disprezza l'immaginazione, ha perduto la capacità di vedere: «Le Moderne dédaigne d'imaginer».³ Tale mancanza è frutto della spoliazione cui l'uomo moderno è stato sottoposto: egli è stato privato dell'immaginazione antropocentrica e sbalzato in un universo tanto più estraneo, quanto più analizzato dalle scienze. È nel segno di una mancanza, di un'assenza, che si dispiega dunque la vita dell'uomo, esule dal significato vero, che resta inattuabile.

L'unica possibilità è dunque trovare il riflesso di questo significato, verso cui il poeta ci guida – a rischio di perdersi anch'egli, perché lo specchio è ingannatore e nasconde precipizi:

Je me mire et me vois ange! et je meurs, et j'aime
– Que la vitre soit l'art, soit la mysticité –
A renaître, portant mon rêve en diadème,
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté!

[...]

¹ C. Segre, *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, Einaudi, 2003, p. 43.

² S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 382 (*Quant au livre. Le mystère dans les lettres*).

³ Ivi, p. 542 (*Richard Wagner. Rêverie d'un poète français*).

– Au risque de tomber pendant l'éternité?¹

Lo specchio dunque è una visione che disorienta, perché si sostituisce all'immagine reale: «Plancher, lustre, obnubilation des tissus et liquéfaction de miroirs, en l'ordre réel, jusqu'aux bords excessifs de notre forme gazée autour d'un arrêt».² L'esigenza moderna è quella di (ri)trovare il proprio posto nel mondo, allacciandosi a un punto di vista saldo: tuttavia tale esigenza è gravata da un'ipoteca narcisista. L'uomo non *guarda* ma *si guarda*: «Voilà ce que, précisément, exige un moderne: se mirer, quelconque – servi par son obséquieux fantôme tramé de la parole prête aux occasions».³

Il moderno non è quindi in grado di rivolgere alla realtà uno sguardo vero: lo scacco è della visione e anche della vita, come esemplificato nella chiusa del sonetto *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx*:

Elle, défunte nue en le miroir [...].⁴

Si rintraccia una summa delle mancate visioni; il soggetto è l'angoscia, qui ritratta attraverso una triplice assenza: di indumenti (è *nuda*), di immagine reale (è *riflessa*), di vita (è *defunta*). Il risultato è l'*oblio* del verso successivo:

[...] l'oubli fermé par le cadre [...].⁵

La *cornice* è argine al disorientamento, un residuo di sacralità – garantita infatti dallo spazio *chiuso*; argine tuttavia falsante, illusorio: ciò che delimita è infatti lo specchio, luogo del riflesso e dell'immagine mediata, non vera.

La cifra della modernità è dunque la cecità, l'incapacità di vedere:

Dans le silence inquiet de tous les yeux suppliant là-bas le soleil qui, sous l'eau, s'enfonce avec le désespoir d'un cri, voici le simple boniment: «Nulle enseigne ne vous

¹ Ivi, p. 33 (*Les fenêtres*).

² Ivi, p. 370 (*Quant au livre. L'action restreinte*).

³ Ivi, p. 375 (*Quant au livre. Étalages*).

⁴ Ivi, p. 69.

⁵ *Ibidem*.

régale du spectacle intérieur, car il n'est pas maintenant un peintre capable d'en donner une ombre triste».¹

Tale avviso compare all'interno dello scritto intitolato *Le phénomène futur*, nel quale Mallarmé delinea l'unica possibilità di visione per l'uomo moderno: una visione che sono i colori a delineare e a rendere possibile. Infatti i colori, che ricordano quelli delle icone, sono vettori di senso che scalfiscono la polvere dei secoli, la *grisaille* di tempi e uomini: la «Femme d'autrefois»² evocata dal poeta è un'«extase d'or»³ con un viso che «éclairer la nudité sanglante de ses lèvres».⁴ L'oro e il rosso, nelle loro varie gradazioni, ritornano spesso nella poesia di Mallarmé: significativa l'immagine dell'aurora come «lac de vin d'or»⁵ che evoca, unendoli nella medesima figura, tre colori fondamentali nella poetica mallarméana, il blu, il rosso e l'oro. Le medesime evocazioni coloristiche si rintracciano nel sonetto *Victorieusement fui le suicide beau*: «sang par écume, or, tempête».⁶ Tutta la produzione poetica mallarméana è costellata di riferimenti all'oro (nella duplice valenza di materiale/colore): «citron d'or»,⁷ «carreaux d'or»,⁸ «galères d'or»,⁹ «avalanches d'or»,¹⁰ «soirs d'or».¹¹

Il rosso è presente nelle varianti porpora/fulvo/vermiglio/cremisi e, in particolare per la porpora, ritorna l'ambiguità di indicazione colore/materiale: «fleuve de pourpre»,¹² «Sylphe dans la pourpre»,¹³ «une pourpre s'apprête»,¹⁴ e ancora: «espace cramoisi»,¹⁵ «Pourpre d'un ciel! Étang de la pourpre complice!»,¹⁶ «éclat voilé du vermeil insolite».¹⁷

¹ Ivi, p. 269 (*Le phénomène futur*).

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 40 (*Aumône*).

⁶ Ivi, p. 68.

⁷ Ivi, p. 28.

⁸ Ivi, p. 32.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, p. 33.

¹¹ Ivi, p. 58.

¹² Ivi, p. 32.

¹³ Ivi, p. 62.

¹⁴ Ivi, p. 68.

¹⁵ Ivi, p. 41.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, p. 42.

Onnipresente poi il riferimento al bianco, che sintetizza la presenza di tutti i colori, non palesandone però la specificità: il bianco è l'immagine stessa della modernità, la visione confusa e desacralizzata che angustia il poeta moderno. Il poeta prende nota del bianco, registra la carenza dello sguardo moderno che non rileva più le differenze: «Le blanc souci de notre toile»,¹ «Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées»,² «en la blancheur banale»,³ «poils blancs»,⁴ «Et tu fis la blancheur sanglotante des lys»,⁵ «crépuscules blancs»,⁶ «ce blanc flamboiement»,⁷ «papier que la blancheur défend»,⁸ «blanc jet d'eau»,⁹ «blancheur sybilline»,¹⁰ «ma robe blanchie en l'ivoire»,¹¹ «blanc vol fermé»,¹² «si chère de loin et proche et blanche»,¹³ «Le lys naît blanc».¹⁴

Il recupero dei colori, come linee-guida, vettori di senso, rende possibile il passaggio dalla visione confusa allo sguardo vero, restituito anche nella sua dimensione sacra:

Quand tous auront contemplé la noble créature, [...] les uns indifférents, car il n'auront pas eu la force de comprendre, mais d'autres navrés et la paupière humide de larmes résignées se regarderont; tandis que les poètes de ces temps, sentant se rallumer leurs yeux éteints, s'achemineront vers leur lampe [...] ¹⁵

L'artista è colui che – forte di questa nuova visione – rende concreto e permette di cogliere il legame occhio-mano:

Sa main – la pression sentie claire et prête énonçait dans quel mystère la limpidité de la vue y descendait, pour ordonner, vivace, lavé, profond, aigu ou hanté de certain noir, le chef-d'œuvre nouveau et français. ¹⁶

¹ Ivi, p. 27.

² Ivi, p. 30.

³ Ivi, p. 32.

⁴ *Ibidem.*

⁵ Ivi, p. 34.

⁶ *Ibidem.*

⁷ Ivi, p. 37.

⁸ Ivi, p. 38.

⁹ Ivi, p. 39.

¹⁰ Ivi, p. 40.

¹¹ Ivi, p. 42.

¹² Ivi, p. 58.

¹³ Ivi, p. 61.

¹⁴ Ivi, p. 62.

¹⁵ Ivi, pp. 269-270 (*Le phénomène futur*).

¹⁶ Ivi, pp. 532-533 (*Quelques médailles et portraits en pied. Édouard Manet*).

Tramite uno sguardo che ordina e segmenta il reale, rendendolo visibile, l'artista recupera il sacro come spazio delimitato, anche se è un percorso che ferisce e che può fallire. Hérodiade è l'emblema di questo itinerario: ella rappresenta infatti il fallimento, in quanto non giunge a riappropriarsi di uno sguardo *vero* verso di sé e gli altri.

Hérodiade è un poema dello sguardo: nell'*ouverture* i contrasti di colore rendono tangibile la lotta interiore della protagonista. Lo spazio è cremisi, l'aurora ha un piumaggio nero, il cielo è di porpora e di argento, puntinato però da uccelli neri, il vestito è bianco; la scena si chiude con un'allusione allo sguardo per eccellenza, che è lo sguardo profetico:

La rougeur de ce temps prophétique qui pleure
Sur l'enfant, exilée en son cœur précieux
Comme un cygne cachant en sa plume ses yeux,
Comme le mit le vieux cygne en sa plume, allée
De la plume détresse, en l'éternelle allée
De ses espoirs, pour voir les diamants élus
D'une étoile mourante, et qui ne brille plus.¹

Il dialogo tra la nutrice ed Hérodiade alterna i punti di vista delle due interlocutrici; non solo: lo sguardo diventa esso stesso materia poetica, rilanciato e sottolineato dalle interrogative. La scena è aperta dalla nutrice che si auto-interroga: «ou vois-je ici l'ombre d'une princesse?». ² Hérodiade incalza, riaffermando «tu m'as vue» ³ e pochi versi dopo riecheggiando la domanda della nutrice: «as-tu vu [...]»? ⁴ Lo scacco definitivo dello sguardo è preconizzato alla fine della sequenza: «tu n'oses plus me voir, / A me peigner nonchalamment dans un miroir». ⁵ Lo specchio è lo sguardo tipico della modernità, secondo Mallarmé: argine fallace che pare opporsi alla cecità, e che porta invece allo sguardo confuso, irreali, perduto. Infatti lo specchio è qualificato da connotazioni di freddo e sterilità: «Observent la froidure stérile du métal, / Vous ayant

¹ Ivi, p. 43.

² Ivi, p. 44.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

reflétés»,¹ e anche «Assez! Tiens devant moi ce miroir. O miroir! / Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée / [...] / Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine».² Lo specchio, tuttavia, è quanto di più vicino allo sguardo possa essere concesso all'uomo; infatti è mezzo doloroso di conoscenza: «dans ta sévère fontaine / J'ai de mon rêve épars connu la nudité!».³ Lo sguardo/riflesso è dunque possibilità di conoscenza, ma anche prigionia e impossibilità di azione, quale si rivela nel finale:

Et tout, autour de moi, vit dans l'idolâtrie
D'un miroir qui reflète en son calme dormant
Hérodiade au clair regard de diamant...⁴

Lo sguardo aspira all'infinito, ma in questo si perde: ciò che è senza confini non si può infatti comprendere. Si avverte una dismisura tra questa volontà e le possibilità oggettive, che sono limitate: Mallarmé dà voce a questo paradosso in *Toast funèbre*. La visione parziale e parcellizzata non è sufficiente per l'uomo, che tuttavia non è capace di contenere l'irruenza della visione globale:

Ton apparition ne va pas me suffire:
[...]
Très simple de chanter l'absence du poète,
Que ce beau monument l'enferme tout entier.
[...]
Le Maître, par un œil profond, a, sur ses pas,
Apaisé de l'éden l'inquiète merveille [...]⁵

Il fascino della visione aumenta di pari passo con lo smarrimento, sino a scoprire che «ce pays n'exista pas»,⁶ che il nostro sguardo non ha presa sul reale:

Oui, dans une île que l'air charge

¹ Ivi, p. 45.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Ivi, p. 48.

⁵ Ivi, pp. 54-55.

⁶ Ivi, p. 57.

De vue et non de visions
Toute fleur s'étalait plus large
Sans que nous en devisions.¹

L'*hybris* di voler raggiungere una visione globale e preclusa all'uomo non può che sfociare nell'*échec* e nella punizione. La cecità deriva da una fiducia che ha i tratti della superbia:

Vous n'êtes qu'un orgueil menti par les ténèbres
Aux yeux du solitaire ébloui de sa foi.²

Eppure il cercatore di visioni – nonostante la catastrofe preannunciata – non si ferma, ed è giusto che sia così:

Une veille t'exalte à ne pas fermer l'œil
Avant que dans les bras de l'ancien fauteuil
Le suprême tison n'ait éclairé mon Ombre.³

Anche in Verlaine lo sguardo deve affidarsi a una segmentazione: la visione globale è affascinante ma chimerica. Ecco dunque che il paesaggio è sezionato, scelto: «Votre âme est un paysage choisi».⁴ La poetica del dettaglio si avverte anche nella scelta dei titoli: *Sur l'herbe*, *L'allée*, *Dans la grotte*, *Les coquillages*. Ritornano i colori già dominanti in Mallarmé, porpora-oro-blu-bianco: essi sono agenti scatenanti di reazioni sull'orlo della follia. Infatti è la visione delle «nuques blanches»⁵ che riempie «nos jeunes yeux de fous»,⁶ ed è il bianco seno della dama che attira lo sguardo della scimmia: «Le singe ne perd pas des yeux / La gorge blanche de la dame».⁷ In *En patinant* è il richiamo coloristico dei fiori che scatena le vertigini («Vertigo qui nous affola / Tant que dura la canicule»):⁸

¹ Ivi, p. 56 (*Prose*).

² Ivi, p. 67 (*Quand l'ombre menaça de la fatale loi*).

³ Ivi, p. 69 (*Sonnet*).

⁴ P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, cit., p. 83 (*Clair de lune*).

⁵ Ivi, p. 86 (*Cortège*).

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ivi, p. 89.

Des fleurs aux calices vermeils
Nous lancèrent leurs odeurs mûres,
Et partout les mauvais conseils
Tombèrent sur nous des ramures.¹

Gli occhi in Verlaine sono strumento di disorientamento e di consapevolezza: lo sguardo infatti è ciò che porta fuori strada e allo stesso tempo ciò che garantisce la vita. Esso può essere scellerato («œillade scélérate»)² oppure perverso («yeux pervers / Comme les yeux verts»)³, ma infine è proprio lo sguardo che attiva la comunicazione e protegge dalla morte:

Comme ses yeux l'avaient promis
Son courage est grand [...].⁴

Chère, puisque tes yeux,
Couleur des cieux,

Puisque ta voix, étrange
Vision qui dérange
Et trouble l'horizon
De ma raison [...]⁵

Quando invece la visione viene annientata, anche la speranza viene meno:

Leur yeux sont morts [...]

– Qu'il était bleu, le ciel, et grand, l'espoir!
– L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir.⁶

¹ *Ibidem.*

² Ivi, p. 91 (*En bateau*).

³ Ivi, p. 95 (*Colombine*).

⁴ Ivi, p. 90 (*Cythère*).

⁵ Ivi, p. 92 (*A Clymène*).

⁶ Ivi, p. 97 (*Colloque sentimental*).

In *Romances sans paroles* la visione è sempre più parcellizzata, frutto di un occhio interno che non offre garanzie di presa sul reale:

Et mon âme et mon cœur en délires
Ne sont plus qu'une espèce d'œil double [.]¹

Di conseguenza il poeta non vede, ma *crede di vedere*, intuisce una realtà altrimenti sfuggibile: «On croirait voir vivre / Et mourir la lune»² è il *refrain* dell'ottava delle *Ariettes oubliées*. Anche i colori diventano vaghi e al rosso-blu-bianco si accostano il grigio e il rosa:

Le piano que baise une main frêle
Luit dans le soir rose et gris vaguement [.]³

Comme des nuées
Flottent gris les chênes
Des forêts prochaines [.]⁴

La fuite est verdâtre et rose [.]⁵

Il paesaggio è *locus animi* che riflette la *grisaille* interiore:

Combien, ô voyageur, ce paysage blême
Te mira blême toi-même [.]⁶

La reciprocità degli sguardi paesaggio-viaggiatore scatena la consapevolezza della mancanza di luce e speranza («Tes espérances noyées»)⁷, frutto anche di una visione distorta e falsante, come sottolinea l'epigrafe dell'arietta nona, dal *Cyrano de Bergerac*:

¹ Ivi, p. 122 (*Ariettes oubliées*, II).

² Ivi, pp. 125-126.

³ Ivi, p. 123 (*Ariettes oubliées*, V).

⁴ Ivi, p. 126 (*Ariettes oubliées*, VIII).

⁵ Ivi, p. 128 (*Bruxelles – Simples fresques*, I).

⁶ Ivi, p. 126 (*Ariettes oubliées*, IX).

⁷ *Ibidem*.

Le rossignol qui du haut d'une branche se regarde dedans, croit être tombé dans la rivière.
Il est au sommet d'un chêne et toutefois il a peur de se noyer.¹

È necessario, dunque, recuperare uno sguardo vero: l'occasione è fornita dal viaggio, anche se il procedimento per tale operazione di recupero è doloroso. Nella sezione *Paysages belges* è rievocata la fuga di paesaggi colti dal finestrino del treno:

Gares prochaines,
Gais chemins grands...²

La fuite [...]
Des collines et des rampes [...] ³

Si realizza gradatamente la dolorosa riappropriazione del reale:

Un buisson gifle
L'œil au passant.
[...]
Les yeux s'étonnent [...] ⁴

Lo sguardo resta però in bilico tra realtà e rappresentazione, condannato senza via di scampo a una visione artificiale e spettacolarizzata. Il poeta moderno sa di vedere il mondo come lo spettatore di un circo, ma rispetto alla folla è consapevole di tale limite:

Tournez, tournez, chevaux de leur cœur
Tandis qu'autour de tous vos tournois
Clignote l'œil du filou sournois.
Tournez au son du piston vainqueur.

C'est ravissant comme ça vous soûle,
D'aller ainsi dans ce cirque bête!¹

¹ *Ibidem.*

² Ivi, p. 127 (*Walcourt*).

³ Ivi, p. 128 (*Bruxelles – Simples fresques, I*).

⁴ *Ibidem* (*Charleroi*).

Il poeta è chiamato dunque a comportarsi come il ladruncolo del circo: egli è infatti il borseggiatore dello sguardo vero, che non è raggiungibile se non per rapide epifanie, come quelle che si presentano al viaggiatore mentre osserva il paesaggio dal finestrino di un treno. Il pericolo è sempre in agguato, è facile che lo sguardo resti impigliato all'interno dello scompartimento, che pare un salone mondano, spettacolarizzazione dei rapporti sociali:

Le train glisse sans un murmure,
Chaque wagon est un salon
Où l'on cause bas, et d'où l'on
Aime à loisir cette nature
Faites à souhait pour Fénelon.²

Nell'ultima sezione, *Birds in the night*, lo sguardo è sottoposto a un'ulteriore tensione. Ne viene rappresentato il lato menzognero ed ingannatore:

[...] vos yeux, foyers de mes vieux espoirs
Ne couvaient plus rien que la trahison.

Vous juriez alors que c'était mensonge
Et votre regard qui mentait lui-même
Flambait comme un feu mourant qu'on prolonge [.]³

Il poeta vede una realtà che avrebbe preferito non vedere; tuttavia si consola nella consapevolezza che il suo era uno sguardo vero:

Mais ce fut un jour plein d'amer plaisir,
Quand je m'aperçus que j'avais raison!⁴

¹ Ivi, p. 130 (*Bruxelles – Chevaux de bois*).

² Ivi, p. 131 (*Malines*).

³ Ivi, p. 132.

⁴ *Ibidem*.

Alla pienezza dello sguardo corrisponde dunque uno scacco della vita; è questa un'ipoteca che si ripresenta in modo costante e doloroso, e il poeta è combattuto tra la durezza di uno sguardo vero e la dolcezza di un'occhiata rinunciataria:

Or, je ne veux pas, – le puis-je d'abord?
Plonger dans ceci mes regards mouillés.
Pourtant mon amour que vous croyez mort
A peut-être enfin les yeux dessillés.¹

Gli occhi, finalmente aperti, vorrebbero richiudersi in un dolce oblio; tuttavia il poeta è costretto a vedere, in un crescendo di tensione che culmina nell'estasi finale:

Je vous vois encor. [...]
[...]
Je ne veux revoir de votre sourire
Et de vos bons yeux en cette occurrence
[...] rien que l'apparence.

Je vous vois encor! [...]
[...]
Et c'était déjà notre destinée
Qui me regardait sous votre voilette.

[...]
O mais! par instants, j'ai l'extase rouge
Du premier chrétien [.]²

Lo sguardo estatico è spaesante nella sua pienezza: l'uomo non riesce a gestirlo con la pochezza dei suoi occhi, ha bisogno di una guida rassicurante. Il poeta rinchiuso in prigione³ dà voce a questo tipo di sguardo, costretto in angusti confini e tuttavia

¹ Ivi, p. 133.

² Ivi, p. 133-134.

³ Dall'11 luglio al 24 ottobre 1873 Verlaine è incarcerato alla prigione "Petits-Carmes" a Bruxelles: il 10 luglio aveva sparato due colpi di revolver su Rimbaud, ferendolo alla mano. In prigione Verlaine prepara le copie per la stampa di *Romances sans paroles* e invia all'amico Lepelletier alcune poesie del futuro *Cellulairement*. In agosto è condannato a due anni di prigione e inviato a Mons il 25 ottobre.

rassicurato e foriero di nuove possibilità, reso nuovamente sacro proprio perché delimitato, controllato:

Vois! le soleil toujours poudroie à quelque trou.¹

Questa visione da dietro le sbarre, inaspettatamente, è apportatrice di gioia:

Depuis un an et plus je n'ai pas vu la queue
D'un journal. [...]
[...]
Eh bien, l'on n'en meurt pas. D'abord c'est un peu cru,
Un peu bien blanc, et l'œil habitueux s'en fâche.
Mais l'esprit! Comme il rit et triomphe, la lâche!²

Insomma, la visione delimitata non aggredisce l'occhio, è rassicurante come la sfumatura rispetto al colore saturo:

Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'indécis au précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière des voiles [.]
[...]

Car nous voulons la Nuance encor.
Plus la couleur, rien que la Nuance!³

Eppure la visione totale, terribile nella sua verità, continua a esercitare il suo fascino e diventa prorompente nel *Final* di *Cellulairement*. In esso si avverte il preannuncio della scarcerazione, che non è soltanto quella fisica e spirituale, ma anche la liberazione dello sguardo, privato ora dei suoi riferimenti rassicuranti:

¹ P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, cit., p. 182 (*Almanach pour l'année passée, II*).

² Ivi, p. 715 (*Vieux Coppées, IX*).

³ Ivi, p. 206 (*L'art poétique*).

Mon Dieu m'a dit: "Mon fils, il faut m'aimer. Tu vois
Mon flanc percé, mon cœur qui rayonne et qui saigne
[...]"

[...] Et tu vois la croix,
Tu vois les clous, le fiel, l'éponge [...]
[...]"

J'ai répondu: "[...]
[...] Voyez comme je suis en bas [...]
[...]"

[...] je vois
Des anges bleus et blancs portés sur des pavois,
[...]

J'ai l'extase et j'ai la terreur d'être choisi.¹

Ancora una volta estasi e terrore, sguardo e cecità si sommano e non si risolvono: contraddizioni feconde nella poetica verlainiana e in generale simbolista.

Anche le *Illuminations* di Rimbaud sono un percorso visivo/visionario: sin dall'*incipit* lo sguardo rivela la sua importanza, foriera di motivi e suggestioni. Infatti la capacità di vedere è ritratta come immediatamente successiva al diluvio, quindi come capacità primitiva e primigenia:

Aussitôt que l'idée du Déluge se fut rassise [...] les fleurs qui *regardaient* déjà. [...] Dans la grande maison de vitres encore ruisselante les enfants en deuil regardèrent les merveilleuses images.²

Il *vedere* è legato nel suo primo manifestarsi a figure di innocenza e candore (i fiori, i bambini); in seguito si aggiunge la dimensione del dolore, che non scalfisce però l'impressione generale di levità:

¹ Ivi, pp. 172-176.

² A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 207 (*Après le déluge*).

Jeunes mères et grandes sœurs aux regards pleins de pèlerinages [...] doucement malheureuses.¹

Il pericolo tuttavia è incombente, anche se non è dato dal dolore bensì da una visione obliterata o inutile, per la nullità stessa dell'oggetto della visione:

Les palissades sont si hautes qu'on ne voit que le cimes bruissantes. D'ailleurs il n'y a rien à voir là-dedans.²

L'antidoto è una visione contemplativa e continuativa («Je vois longtemps»),³ uno sguardo sul presente che però ha i caratteri della preveggenza, come quello del *Prince*:

Il prévoyait d'étonnantes révolutions [...]. Il voulait voir la vérité [...]. Il possédait au moins un assez large pouvoir humain.⁴

Il principe ha le caratteristiche del santo/poeta che vuole vedere, consapevole che l'approdo finale, la visione ultima e definitiva è la morte («Le Prince et le Génie s'anéantirent probablement dans la santé essentielle»)⁵.

I colori assumono un valore particolare nella poetica dello sguardo rimbaudiano:⁶ essi segnano infatti il limitare, il confine basso della visione, quello che l'uomo può cogliere. Dominano il rosso e il nero: «Dans les villes la boue m'apparaissait soudainement rouge et noire»,⁷ «La boue est rouge ou noire»,⁸ «Des yeux hébétés à la façon de la nuit d'été, rouges et noirs»,⁹ «des blessures écarlates et noir éclatent».¹⁰

I colori non solo costituiscono il lato sensibile dello sguardo, ma sono anche i reagenti che scatenano la visione, che la rendono possibile:

¹ Ivi, p. 209 (*Enfance, I*).

² *Ibidem* (*Enfance, II*).

³ Ivi, p. 210.

⁴ Ivi, p. 212 (*Conte*).

⁵ *Ibidem*.

⁶ Uso l'aggettivo *rimbaudiano/a*, il cui impiego si trova attestato nel Battaglia (S. Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961, alla voce corrispondente).

⁷ A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 181 (*Mauvais sang*).

⁸ Ivi, p. 211 (*Enfance, V*).

⁹ Ivi, p. 213 (*Parade*).

¹⁰ Ivi, p. 214 (*Being Beauteous*).

Les couleurs propres de la vie se foncent, dansent, et se dégagent autour de la Vision, sur le chantier.¹

I colori sono dunque il cantiere, il laboratorio di sperimentazione dello sguardo. La dannazione del poeta/visionario è nella distanza incolmabile rispetto allo sguardo comune e anche nel peso stesso della visione, difficile da gestire:

Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs.

Assez eu. [...]

Assez connu. Les arrêts de la vie. – O Rumeurs et Visions!²

La rivelazione procede di pari passo con lo sguardo, che però non ha i mezzi sufficienti per sostenere il compito della visione; ai *due soldi di ragione*³ fanno da contrappunto i «quatre yeux étonnés»⁴ che non arrivano a comprendere la trama generale, anche se ne colgono i frammenti:

de ma fenêtre, je vois des spectres nouveaux roulant à travers l'épaisse et éternelle fumée de charbon [...], des Erinnyes nouvelles, [...] la Mort sans pleurs, [...] un Amour désespéré, et un joli Crime piaulant dans la boue de la rue.⁵

Il *vedere* è poi legato all'*invenzione*, nella sua duplice valenza di *creare e ritrovare*:

J'inventai la couleur des voyelles! – A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert.⁶

Anche in *Vagabonds*, il poeta osserva ciò che c'è fuori dalla finestra e crea/ritrova significati:

¹ *Ibidem*.

² Ivi, p. 216 (*Départ*).

³ Cfr. p. 10: A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 200 («Mes deux sous de raison sont finis!»).

⁴ Ivi, p. 218 (*Phrases*).

⁵ Ivi, p. 222 (*Ville*).

⁶ Ivi, p. 192 (*Délires II. Alchimie du verbe*).

Je *créais*, par delà la campagne traversée par des bandes de musique rare, les fantômes du futur luxe nocturne. [...] Pressé de *trouver* le lieu et la formule.¹

Trovare il luogo e la formula non è però un'operazione semplice, in quanto anche la segnaletica offerta dai colori è ingannevole. I colori spesso sono abbinati alle cose in modo disorientante, a sottolineare l'arbitrarietà dello sguardo e la girandola delle sensazioni: «Des girandoles prolongent [...] les verts et les rouges du couchant»,² «vous vous débattîtes parmi les éclats de neige, les lèvres vertes, les glaces, les drapeaux noirs et les rayons bleus, et les parfums pourpres».³

Il poeta è costretto ad una visione parziale, la cui possibilità stessa di esistenza è messa in dubbio; le parentetiche in *Barbare* puntellano il discorso ed esprimono proprio questa obliterazione dello sguardo: «des mers et des fleurs arctiques; (elles n'existent pas.)»,⁴ ripetuto poco dopo e rincalzato dal riferimento alla lontananza («vieilles fanfares d'héroïsme [...] – loin des anciens assassins –»)⁵ «(Loin des vieilles retraites et des vieilles flammes)».⁶

L'artista è quindi chiamato a coltivare lo sguardo, anche se in tal modo diverrà invisibile al resto del mondo: «ceux que j'ai rencontrés *ne m'ont peut-être pas vu*».⁷ È questo il contappasso inevitabile per chi guarda sotto una luce diversa: «j'ai les yeux fermés à votre lumière».⁸ Il premio risiede invece nella visione *altra/che va oltre*:

Je m'habituai à l'hallucination simple: je voyais très-franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges [...].

Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots!⁹

Les hallucinations sont innombrables. C'est bien ce que j'ai toujours eu: plus de foi en l'histoire, l'oubli des principes. Je m'en tairai: poètes et visionnaires seraient jaloux. Je suis mille fois le plus riche, soyons avare comme la mer.¹

¹ Ivi, p. 226 (corsivi miei).

² Ivi, pp. 230-231 (*Fête d'hiver*).

³ Ivi, p. 232 (*Métropolitain*).

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 233.

⁷ Ivi, p. 181 (*Mauvais sang*).

⁸ Ivi, p. 182.

⁹ Ivi, p. 194 (*Délires II. Alchimie du verbe*).

La gelosia degli altri o il biasimo del mondo: questo il prezzo di uno sguardo affinato alla visione («certains ciels ont affiné mon optique»)² e quasi accecato dal fulgore della verità:

Sachons, cette nuit d'hiver, de cap en cap, du pôle tumultueux au château, de la foule à la plage, de regards en regards, forces et sentiments las, le héler et le voir, et le renvoyer, et sous les marées et au haut des déserts de neige, suivre ses vues, ses souffles, son corps, son jour.³

Su toni più dimessi ma non meno intensi si articola invece la poetica dello sguardo di Laforgue: in *L'imitation de Notre-Dame la Lune* la luna è la visione cui l'uomo aspira, ma anche l'occhio dell'Oltre che invece non si posa sull'uomo:

[...] la Lune, en son équivocable œil-de-chat,
Est la rosace de l'Unique Cathédrale [.]⁴

Bel œil-de-chat
De nos rachats [.]⁵

L'occhio lunare, lo sguardo dell'infinito che si affaccia sul mondo, è sterile, minacciato da una cecità incalzante:

Astre atteint de cécité, fatal phare
Des vols migrants des plaintifs Icares!

Œil stérile comme le suicide [.]⁶

O Radeau du Nihil aux quais seuls de nos nuits!⁷

¹ Ivi, p.186 (*Nuit de l'enfer*).

² Ivi, p. 235 (*Guerre*).

³ Ivi, p. 244 (*Génie*).

⁴ J. Laforgue, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, cit., p. 17 (*Un mot au Soleil pour commencer*).

⁵ Ivi, p. 20 (*Litanies des premiers quartiers de la lune*).

⁶ Ivi, p. 22 (*Clair de lune*).

⁷ Ivi, p. 24 (*Climat, faune et flore de la lune*).

[...] la rosse aveugle aux cercles sempiternes [...]¹

Anche le componenti lunari partecipano della natura sterile dell'astro: clima, fauna e flora sono caratterizzati da atonalità e cecità. Un Pierrot ci descrive il *milieu* lunare, e i riferimenti astrali si riflettono e sono riferibili anche agli osservatori, ai Pierrots che cantano rivolti alla luna, contagiati dalla sua natura. L'oggetto osservato aderisce al soggetto che osserva, creando un corto-circuito di sguardi, per cui rimane ambiguo il punto di vista: chi guarda è la luna o i Pierrots?

Étangs aveugles, lacs ophtalmiques, fontaines
de Léthé, cendres d'air, déserts de porcelaine,
Oasis, solfatares, cratères éteints,
Arctiques sierras, cataractes l'air en zinc,
[...]

Cygnés d'antan, nobles témoins des cataclysmes;
Et vous, paons blancs cabrés en aurores de prismes;
[...]

Oui, rennes aux andouillers de cristal; ours blancs
[...]

Palmiers de corail blanc aux résines d'acier!
Lys marmoréens à sourires hystériques,
[...]

Que pour des amours blancs, lunaires et distraits...²

Ecco dunque che la luna è il regno del bianco, che rappresenta tutti e nessun colore; e anche i Pierrots sono bianche creature, quasi riflesso dell'astro:

¹ Ivi, p. 55 (*La lune est stérile*).

² Ivi, pp. 24-26 (*Climat, faune et flore de la lune*).

Ils vont, se sustentant d'azur!
Et parfois aussi de légumes,
De riz plus blanc que leur costume,
De mandarines et d'œufs durs.
[...]

Le cœur blanc tatoué
De sentences lunaires,
[...]

Puis, tumultuent en gigues blanches,
[...]
Aux blancs parias, aux purs pierrots!

Blancs enfants de chœur de la Lune [.]¹

La luna per i Pierrots/spettatori è madre/matrigna, volubile e infine indifferente; tuttavia, e anzi a maggior ragione, il richiamo dell'astro non cessa di esercitare il suo fascino, e i vari Pierrots ne invocano l'attenzione:

Regarde un peu parfois ce Port-Royal d'esthètes [.]²

Lune, consomme mon baptême,
Lave mes yeux de ton linceul [.]³

Il me faut vos yeux! [...]
[...]
Je voyais que vos yeux me lançaient sur des pistes,
Je songeais: oui, divins, ces yeux! mais rien n'existe
Derrière! Son âme est affaire d'oculiste.⁴

¹ Ivi, pp. 29-31 (*Pierrots*).

² Ivi, p. 17 (*Un mot au Soleil pour commencer*).

³ Ivi, p. 49 (*Petits mystères*).

⁴ Ivi, p. 34 (*Pierrots*).

Et pourtant, ah! c'est là qu'on revient encore
Et toujours, quand on a compris le Madrépore.¹

Lo sguardo dell'Oltre, dunque, non si posa sui Pierrots né sugli uomini, e se per un attimo si rivolge ad essi è per rivelare vuote orbite: è una remota possibilità, che sbiadisce come gli stessi colori che declinano verso il bianco (anche il cielo è *atone*, «D'un ciel atone où nul nuage ne s'endort»).² Laforgue è il poeta della visione desacralizzata perché senza confini, inattingibile nella sua vastità:

Est le cercle infini dont la circonférence
Est partout, et le centre immoral nulle part.³

La visione concessa all'uomo è parziale perché i suoi occhi non sono adatti all'Infinito, di cui non riescono a cogliere neppure un riflesso: «tout ça stagne en un miroir mort!».⁴ Gli occhi dei Pierrots/osservatori, d'altro canto, sono in svantaggio sin dall'inizio: essi infatti sono «noyés de l'opium»,⁵ oppure «faisandé(s)»,⁶ «de cétacé»;⁷ in ogni caso mancano «de principes». L'osservatore ripiega dunque su un'indifferenza falsamente sprezzante dell'oggetto dello sguardo:

Or, il sait ce qu'il fait, je n'ai rien à y voir.⁹

Ces gratuites antinomies
Au fond ne nous regardent mie [.]¹⁰

Chi non *ci guarda* non *ci riguarda*: l'Oltre resta un geroglifico non interpretabile. Tuttavia l'uomo coltiva ugualmente la dolorosa speranza di vedere/capire, come

¹ Ivi, p. 26 (*Climat, faune et flore de la lune*).

² Ivi, p. 24.

³ Ivi, p. 55 (*La lune est stérile*).

⁴ Ivi, p. 26.

⁵ Ivi, p. 28.

⁶ Ivi, p. 32.

⁷ Ivi, p. 39.

⁸ Ivi, p. 40.

⁹ Ivi, p. 56 (*La lune est stérile*).

¹⁰ Ivi, p. 32 (*Pierrots*).

esplicita la poesia *Pierrots*, nella quale viene approntato per il lettore un gioco di sguardi e specchi:

Il me faut vos yeux! [...]

[...]

Vous auriez dû me voir [...]!

[...]

Je voyais que vos yeux me lançaient sur des pistes,

[...]

Sans jamais me sourire en un miroir de poche.

[...]

[...] mais, n'en ai-je pas plus de mérite

A en avoir sauvé la foi en vos yeux? dites...¹

Il bisogno dello sguardo passa attraverso la richiesta, la constatazione relativa al passato, sino alla promessa/preghiera di uno sguardo che resiste, nonostante le avversità. La luna è infatti chi guardiamo, ma anche chi ci guarda e ci riguarda:

[...] Infini, montre un peu tes papiers!

[...]

Aujourd'hui, microscope de télescope! [...]²

Lo sguardo resta sempre problematico: che si tratti di un miraggio («mirage inédit au détour du chemin»),³ di uno sguardo retrospettivo («se moque / De mes regards en arrière»),⁴ oppure di un riflesso («En t'offrant le miroir de mes *et cætera...*»),⁵ il

¹ Ivi, p. 34.

² Ivi, p. 61 (*Nobles et touchantes divagations sous la lune*).

³ *Ibidem*.

⁴ Ivi, p. 62.

⁵ *Ibidem*.

pericolo di una visione distorta è perenne. La luna, inoltre, coinvolge lo spettatore («Qui fais de l'œil / Aux cœurs en deuil»),¹ ma possiede una natura ingannevole: essa è «Miroir et Bible / Des Impassibles, // Hôtel garni / De l'infini»,² o ancora «Salive et larmoie en purulente ophtalmie».³ Il rischio dell'uomo è dunque di essere non osservatore ma turista dello sguardo («mille touristes des yeux las rôdent»):⁴ l'inconsistenza di questo sguardo è spossante, gli occhi si stancano nel tentativo di afferrare la sfuggevole immagine globale: «Mais le divin, chez nous, confond si bien les rites!»,⁵ «Nul n'y vit clair, pas même moi».⁶

La tensione verso il mistero resta però la direzione principale dello sguardo umano:

Leur yeux sont tout! [...]

[...]

– Mais, ces yeux, plus on va, se fardent de mystère!

– Eh bien, travaillez à les ramener sur terre!

[...]

Comment ne voit-on pas que c'est là notre Terre?⁷

L'uomo, dunque, con occhi «bien fous»,⁸ spia «un battement à moi de tes paupières»,⁹ un segnale, per quanto minimo, di riguardo dell'Oltre nei suoi confronti:

Et que ses yeux, perdus, m'en suivent!

[...]

En nobles perspectives...¹⁰

I «deux sous de raison»¹ di Rimbaud diventano in Laforgue «deux sous de regards»² che non riescono a sostenere lo sguardo, perché l'Infinito disorienta a causa del sovrannumero di *segnali*:

¹ Ivi, p. 65 (*Litanies des premiers quartiers de la lune*).

² *Ibidem*.

³ Ivi, p. 73 (*Le Concile féérique*).

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 76.

⁶ Ivi, p. 78.

⁷ Ivi, p. 79.

⁸ Ivi, p. 85 (*Figurez-vous un peu*).

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, p. 88 (*Le vrai de la chose*).

Mais l'Infini est là, gare des trains ratés,
Où les gens, aveuglés de signaux, s'apitoient [.]³

La visione dell'Oltre è quindi inattingibile, perché abbaglia e soffoca:

L'Infini est à nos portes! à nos fenêtres!
Ouvre, et vois ces Nuits Loin, et tout le Temps avec!...
Qu'il nous étouffe donc! [...] ⁴

I colori, come in Verlaine, svolgono una funzione direzionale; essi sono gli strumenti concessi all'uomo per raggiungere una visione più completa, e infatti spesso accompagnano sintagmi riferiti agli occhi, allo sguardo:

Aux yeux en grand deuil violet comme des pensées!
[...]
O Rosace! leurs charmants yeux
C'est des vains cadrans d'émail bleu [.]⁵

Aux yeux grandioses
Comme des roses [.]⁶

Lo *sguardo sublime* («regard / Sublime / comme ma rime»)⁷ è precluso all'uomo; occorre dunque dirottare lo sguardo ad altezze più accessibili:

Oh, que ses yeux ne parlent plus d'Idéal,
Mais simplement d'humains échanges!⁸

¹ A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 200.

² J. Laforgue, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, cit., p. 118 (*Petites misères d'octobre*).

³ Ivi, p. 119 (*Gare au bord de la mer*).

⁴ Ivi, p. 121 (*Impossibilité de l'infini en hosties*).

⁵ Ivi, p. 143 (*La vie qu'elles me font mener*).

⁶ Ivi, p. 141 (*Dimanches*).

⁷ Ivi, p. 146 (*Dimanches*).

⁸ Ivi, p. 196 (*Pétition*).

La nostalgia – e il richiamo – dell’Oltre continuano però a interrogare l’uomo, e a spronarlo nella ricerca:

Ses yeux disaient: “Comprenez-vous?
Pourquoi ne comprenez-vous pas?”
[...]

Ses yeux clignaient: “Comprenez-vous?
Pourquoi ne comprenez-vous pas?”¹

La sicurezza garantita da una visuale circoscritta e dunque protetta viene evocata in *La vie des chambres* di Rodenbach: la stanza è lo spazio chiuso, sacralizzato. La presenza di confini ben delimitati rassicura ma al tempo stesso inquieta: le stanze sono infatti «bonnes comme une sœur»,² ma hanno anche «yeux hostiles»,³ che rivelano quando lo spettatore da punto di vista esterno diventa parte stessa del panorama:

Quand on trouble leur rêve au fil nu du miroir,
Leur rêve d’Ophélie au miroir d’eau dormante!⁴

Si insinua il dubbio sulla validità stessa di ciò che si vede: le stanze infatti sono «pleines de songe»⁵ e «visionnaires»;⁶ quindi le immagini colte potrebbero essere parvenze, o riflessi. Lo specchio e il rispecchiarsi ricorrono spesso nella poesia di Rodenbach: lo sguardo interiore apre abissi di significato e si sostituisce all’immagine esterna, che, quando è delimitata, pare offrire garanzie di senso. Tuttavia è forte il richiamo dell’infinito, di una visione che sfugge agli angusti confini della stanza:

[...] mon rêve dort
Dans le profond miroir, comme en un canal mort;
Et faut-il désirer un coup de vent qui chasse

¹ Ivi, p. 200 (*Solo de lune*).

² G. Rodenbach, *Le Règne du silence*, cit., p. 9.

³ *Ibidem*.

⁴ Ivi, p. 9.

⁵ Ivi, p. 10.

⁶ *Ibidem*.

En pleine mer, cette âme à l'ancre dans la glace?¹

Il mare aperto attira e disorienta; l'uomo con i suoi «yeux distraits»² non può che restare al riparo della stanza, immerso nell'autoriflessione:

À voir ta vie [...]

Agoniser [...] ³

La consapevolezza dell'occhio interiore che scandaglia le insoddisfazioni e le aspirazioni umane, ricorda che l'infinito è là, poco oltre i confini che l'uomo si auto-impone per non soccombere di fronte a una visione completa e insostenibile, ma affascinante:

Mais les Choses pourtant entre le cadre d'or
Ont un air de souffrir de leur vie inactive;
Le miroir qui les aime a borné leur essor
En un recul de vie exiguë et captive;
Et l'amour absorbant et profond du miroir
Attriste d'infini la chambre, qui se doute
D'un désaccord entre eux aux approches du soir,
Sentant que le miroir ne la contient pas toute!⁴

Lo specchio, come il fiume, rimanda all'infinito, a un'immagine che resta sempre inattingibile:

Les rêves: des miroirs où nous nous délayons
Comme éternels déjà, dans un recul d'espace [...] ⁵

[...] l'Eau calme mêle une part d'infini,
Car leur mirage en elle est sans fin et s'allonge

¹ Ivi, p. 12.

² Ivi, p. 21.

³ Ivi, p. 13.

⁴ Ivi, p. 14.

⁵ Ivi, p. 100.

En une profondeur presque d'éternité...¹

I colori contribuiscono a suggerire una visione che va oltre il transeunte: è il bianco a regnare nelle poesie di Rodenbach. Il bianco, la nuance, il pallore sono la sintesi di tutti i colori evocati *in absentia*, al pari della visione stessa, potenzialità latente che non arriva a dispiegarsi per l'insufficienza dello sguardo umano:

[L'eau] soi-même s'oblige à rester incolore.²

Étudier ce cœur de l'Eau si transitoire,
Ce cœur de l'Eau souvent malade et sans mémoire.
L'Eau si pâle! [...]³

Parmi cette blancheur vaporeuse qui ment.⁴

Le cœur de notre cœur, et jusqu'à la nuance...⁵

Eau pâle du clavier où son geste amusé
– Rafraîchi comme ayant joué dans une eau claire –
Ferait surgir un blanc cortège apprivoisé,
Cygnes vêtus de clair de lune en scapulaire,
Cygnes de Lohengrin dans l'ivoire nageant!⁶

L'infinito continua a riproporsi e genera dolore per la sua irraggiungibilità:

On aura beau vouloir, comme je le voulais,
Que le miroir pensif soit de nacre incolore,
Un peu de clarté filtre à travers les volets.⁷

¹ Ivi, p. 33.

² Ivi, p. 34.

³ Ivi, p. 31.

⁴ Ivi, p. 116.

⁵ Ivi, p. 11.

⁶ Ivi, p. 15.

⁷ Ivi, p. 25.

Allo stesso modo «L'Eau si pâle»¹ non si arrende e aspira all'infinito del mare: «elle rêve à d'orageuses mers».² Ecco dunque che al bianco si accompagna il nero, assenza di colore e scacco della visione, che naufraga per eccesso di ambizione:

[...] cachés dans les vitres noires [.]³

Et trace de muets signes sur le ciel noir [.]⁴

Et le cœur de son cœur est hermétique et noir.⁵

Una visione limitata è dunque pur sempre preferibile alla cecità/assenza totale dello sguardo, preludio della morte: «L'obscurité, c'est la tueuse de la Joie»,⁶ «Les chambres, dans le soir, meurent réellement».⁷

A frenare l'uomo troppo ambizioso, e quindi votato alla cecità definitiva per insostenibilità della visione piena, ci pensano gli occhi stessi:

Les lampes doucement s'ouvrent comme des yeux,

Comme les yeux de la chambre, pleins de reproche

Pour celui qui chercha dehors un bonheur vain [.]⁸

L'unica felicità cui l'uomo può attingere è dunque il riflesso dell'infinito nel finito; egli resta ancorato a terra, ma con lo sguardo che veleggia lontano:

– Comme l'amour de deux amants silencieux,

Pour se prouver, se réciproque dans leurs yeux –

On voit le ciel et l'eau se renvoyer la lune!⁹

¹ Ivi, p. 31.

² *Ibidem.*

³ Ivi, p. 20.

⁴ Ivi, p. 23.

⁵ Ivi, p. 35.

⁶ Ivi, p. 17.

⁷ Ivi, p. 27.

⁸ Ivi, p. 22.

⁹ Ivi, p. 34.

Mais où l'éternité du ciel seul se reflète.¹

Il pericolo di un'obliterazione dello sguardo è sempre in agguato. Nella quinta poesia di *Le cœur de l'Eau* sono presentati in rapida successione lo sguardo al sicuro di una cornice definita, il brivido della visione che si apre all'infinito e la caduta finale:

Dans le cadre précis du bassin d'eau dormante
[...]
Tout est gris-doux comme la fin d'un demi-deuil.
L'eau se dilate; elle a des transparences d'œil,
[...]
– Oh! l'émoi de descendre en cet iris profond
[...]
Mais l'ivresse de s'y rêver divin est brève
[...]
Quand le cristal se brise en brusques désarrois
Et qu'un gouffre mortel, quoique exigü, succède
À tout cet infini qu'on supposait dans l'eau!²

«Pour vouloir trop de ciel»³ l'uomo, come l'acqua, perde la sua forma, viene annientato. Tuttavia è nel parossismo stesso dell'ultimo sguardo che egli recupera la bellezza di una visione piena, ormai proiettato verso quell'Oltre irraggiungibile:

Yeux plus touchants près de mourir! Regard plus beau [.]⁴

Nelle *Serres chaudes* la serra è lo spazio adibito alla visione, il confine vetrato da cui si guarda ed entro il quale si è osservati. I vetri chiusi, tuttavia, non sono schermo impermeabile per la vita – e per la morte – che urgono alle soglie:

O serre au milieu des forêts!
Et vos portes à jamais closes!

¹ Ivi, p. 35.

² Ivi, p. 36.

³ Ivi, p. 39.

⁴ Ivi, p. 56.

Et tout ce qu'il y a sous votre coupole!
Et sous mon âme en vos analogies!¹

Attraverso i vetri della serra l'uomo è colto nell'incompletezza del suo sguardo, e il poeta soffre nella consapevolezza della sua visione dimidiata:

O cet ennui bleu dans le cœur!
Avec la vision meilleure,
Dans le clair de lune qui pleure,
De mes rêves bleus de langueur!²

Tuttavia un *quid* di infinito resta impigliato anche negli angusti confini della serra:

Où l'on voit closes à travers
Les vitrages profonds et verts,
Couvertes de lune et de verre [.]³

La funzione dei vetri è simile a quella del poeta, che, mediando tra finito e infinito, intende proporre una segnaletica della visione:

Je vois s'emmêler les blessures
Des glaives bleus de mes luxures
Dans les chairs rouges de l'orgueil.⁴

Ancora una volta, dunque, i colori fungono da segnali dello sguardo, indirizzando l'occhio che, nella sua nostalgia dell'infinito, rischia di smarrirsi:

Les serpents violets des rêves
[...]
Et les tiges rouges des haines
Entre les deuils verts de l'amour.¹

¹ M. Maeterlinck, *Serre calde e quindici canzoni*, cit., p. 22 (*Serre chaude*).

² Ivi, p. 26 (*Serre d'ennui*).

³ *Ibidem*.

⁴ Ivi, p. 28 (*Tentations*).

Non si è mai davvero al riparo dal deragliamento dello sguardo:

O cloches de verre!
Etranges plantes à jamais à l'abri!
Tandis que le vent agite mes sens au dehors!
[...]
Et les images entrevues à fleur du verre!

N'en soulevez jamais aucune!²

Essere al riparo, in fondo, è rassicurante, ma annoia:

Et mes cils ont fermé les portes
Sur des vœux qui n'auront plus lieu.³

Et ces troupeaux de mes désirs dans une serre!⁴

Sous l'ennui morne des roseaux,
Seuls les reflets profonds des choses,
Des lys, des palmes et des roses,
Pleurent encore au fond des eaux.⁵

Dal riparo della serra si cerca dunque di *vedere*, ampliando per quanto possibile il campo visivo: il risultato è uno sguardo tangente, che indovina/intravede le forme. Spesso poi il *vedere* ha come oggetto immagini indefinite, per cui la sensazione di indefinito permane, ancorandosi ora al verbo ora all'oggetto:

Et les images entrevues à fleur du verre!⁶

¹ Ivi, p. 36 (*Offrande obscure*).

² Ivi, p. 32 (*Cloches de verre*).

³ Ivi, p. 40 (*Ame chaude*).

⁴ Ivi, p. 42 (*Ame*).

⁵ Ivi, p. 82 (*Reflets*).

⁶ Ivi, p. 32 (*Cloches de verre*).

(On entrevoit à peine à travers les moiteurs)¹

J'entrevois des brebis le long des quais [...] ²

J'entrevois d'immobiles chasses [...] ³

Je vois un yacht sous la tempête!

Je vois des troupeaux sur tous les navires!

[...]

On entrevoit des plantes éparses [...]

[...]

J'entrevois des agneaux dans une île de prairies!⁴

Il vedere, anche nella sua limitatezza e illusorietà («Je vois un clair de lune amer / [...] / Je vois des marais illusoires»)⁵ è preferibile all'obliterazione della vista: Maeterlinck dispone un catalogo di questi sguardi senza presa sul reale. Le visioni sconfitte sono «Indifférents et sans une flamme d'envie»,⁶ inquinano l'animo con la noia – «Et mes yeux l'éclairent d'ennui»⁷ – e con la malattia: «Malades et les yeux mi-clos».⁸ Gli sguardi fallimentari sono ingialliti («Jaunissent le ciel de mes yeux»),⁹ oppure pallidi, («blanchissent mes regards»);¹⁰ derivano da occhi stanchi («yeux las»),¹¹ appannati dai ricordi o dal sonno («yeux ternis dans le passé», «yeux ternis de sommeil»),¹² in ultima analisi da occhi chiusi, impermeabili alla bellezza: «L'oubli de mes pupilles closes»¹³, «mes paupières closes»¹⁴, «yeux clos»¹⁵.

¹ Ivi, p. 34.

² Ivi, p. 44 (*Ame*).

³ Ivi, p. 48 (*Chasses lasses*).

⁴ Ivi, p. 58 (*Hôpital*).

⁵ Ivi, p. 64 (*Oraison nocturne*).

⁶ Ivi, p. 46 (*Lassitude*).

⁷ Ivi, p. 48.

⁸ Ivi, p. 50 (*Fauves las*).

⁹ Ivi, p. 52.

¹⁰ Ivi, p. 78.

¹¹ Ivi, p. 94.

¹² Ivi, pp. 68 e 96.

¹³ Ivi, p. 98.

¹⁴ Ivi, p. 84.

¹⁵ Ivi, p. 78.

Il primo passo per il riscatto dello sguardo passa attraverso la consapevolezza della sua debolezza intrinseca, che diventa paradossale scudo e permette la trasformazione dello sguardo da *stanco* ad *insolito*:

O ces regards pauvres et las!

[...]

Et ces regards insolites!

[...]

Et ces pauvres regards presque muets!

[...]

Et ces pauvres regards étouffés!¹

La presa di coscienza della propria fragilità visiva si accompagna alla richiesta di aiuto rivolta a quell'Infinito non sostenibile da sguardo umano, richiesta congiunta a un latente senso di colpa:

Ayez pitié des regards du blessé vers le chirurgien,

[...]

Ayez pitié des regards de la vierge tentée!

[...]

Et le pitoyable de tous ces regards qui souffrent de n'être pas ailleurs!²

Et le mal des songes afflue

Avec ses péchés en mes yeux [.]³

Voyez ce que j'ai fait, Seigneur,

[...]

De mes yeux, les cieux de mon cœur!⁴

Vous savez, Seigneur, ma misère!

Voyez ce que je vous apporte!

¹ Ivi, pp. 88-90 (*Regards*).

² Ivi, p. 90.

³ Ivi, p. 66 (*Oraison nocturne*).

⁴ Ivi, p. 52 (*Oraison*).

[...]

Voyez aussi ma lassitude!¹

Ayez pitié des yeux moroses [...] ²

L'uomo si trova nell'attesa perenne e mai risolta di uno sguardo pienamente vero:

J'attends qu'ils lavent mes yeux tièdes

[...]

J'attends qu'ils mouillent mes regards [...] ³

L'attesa trova però una pacificazione nella consapevolezza che, per quanto insignificanti, si è parte della visione complessiva. La trama generale sfugge all'uomo, in quanto egli ne è parte infinitesimale; eppure l'uomo custodisce in potenza tutte le possibilità di uno sguardo che si apre sull'Oltre:

Et mon âme ouvre au vol des cygnes

Les blanches ailes de mes yeux. ⁴

Albert Samain esprime in modo chiaroscurato la volontà di una visione che raggiunga l'essenza delle cose, anch'egli lasciandosi guidare dai colori, come confini ideali, definatori dello sguardo:

Des verts angelisés... des roses d'anémie...

L'Arc-de-Triomphe au loin s'estompe velouté,

Et la nuit qui descend à l'Occident bleuté

Verse aux nerfs douloureux la très douce accalmie.

Dans le mois du vent noir et des brouillards plombés

Les pétales du vieil automne sont tombés.

Le beau ciel chromatique agonise sa gamme. ¹

¹ Ivi, p. 86 (*Oraison*).

² Ivi, p. 100 (*Intentions*).

³ Ivi, pp. 108-110 (*Ame de nuit*).

⁴ Ivi, p. 100.

L'occhio è strumento di scoperta indissolubilmente legato alla possibilità poetica. Sono infatti le parole della poesia che traducono lo sguardo in modo sensibile, rendendolo accessibile al lettore.

I colori garantiscono quei confini senza i quali lo sguardo umano si perde e non distingue più sé stesso dall'oggetto osservato, in uno smarrimento insostenibile:

Puis tout sombre et s'enfonce en la grande unité.

Le ciel enténébré rejoint la plaine immense...

[...]

Et mon âme a frémi de se sentir trop seule [.]²

Spesso il soccorso giunge dalle tinte pastello, che nella loro vaghezza paiono suggerire quell'infinito altrimenti irraggiungibile dall'occhio umano:

[...] Calmer l'ardeur des feux;

Exalter la couleur rose à la couleur grise [.]³

Nella poesia *Soir sur la plaine* è la comparsa della luna nel suo alone lilla a placare lo smarrimento del poeta:

Et tout à coup s'allège à retrouver là-bas,

Énorme et toute rose en son halo lilas,

La lune qui se lève au-dessus d'une meule.⁴

L'oro, nella sua duplice valenza di colore e minerale prezioso, si trova alla convergenza dei due poli, finito ed infinito, entro i quali la poesia trova il proprio spazio vitale. Questo valore rappresentativo dell'oro si rintraccia in diversi componimenti, in cui accompagna il cielo o il mare, espressioni terrene dell'Oltre :

¹ A. Samain, *Le Chariot d'Or*, cit., p. 39 (*Soir*).

² Ivi, p. 47 (*Soir sur la plaine*).

³ Ivi, p. 44 (*Lentement, doucement*).

⁴ Ivi, p. 47.

Vers l'occident, là-bas, le ciel est tout en or

[...]

Et mon cœur, on dirait, grandit avec l'espace,

Car la plaine infinie est pareille à la mer.¹

[Le fleuve] pareil à la mer, qu'inonde un couchant d'or,

Il entre dans l'orgueil sublime de sa mort.²

Anche per Verhaeren l'oro offre una segnaletica importante per lo sguardo:

Le rêve!

[...]

Il est là-bas, qui domine, les nuits,

Pareil à ces buissons

D'étoiles d'or et de couronnes noires [...]³

De l'or! – boire et manger de l'or!

Et, plus féroce encor que la rage de l'or,

La foi au jeu mystérieux

[...]

Comme un torse de pierre et de métal debout,

[...]

Le monument de l'or dans les ténèbres bout.⁴

Chambres et pavillons, tours et laboratoires

[...]

Et vers le ciel, braqués, les télescopes d'or.⁵

In generale sono i colori a garantire un punto di appoggio per lo sguardo, marcando dei confini entro cui la visione può essere compresa:

¹ Ivi, p. 46 (*Soir sur la plaine*).

² Ivi, p. 230 (*Le Fleuve*).

³ E. Verhaeren, *Les Campagnes hallucinées, Les Villes tentaculaires*, cit., p. 95 (*L'âme de la ville*).

⁴ Ivi, pp. 125-126 (*La bourse*).

⁵ Ivi, p. 148 (*La recherche*).

Dans ces matins fuligineux et rouges,
Où, feu à feu, des signaux bougent.¹

La mancanza dei colori appartiene invece alla pianura, alla noia, allo smarrimento:

Aux alentours, ni trèfle vert, ni luzerne rougie,
[...]
C'est la plaine, la plaine blême,
Interminablement, toujours la même.²

Anche il sole è scialbo, nella pianura senza sfoghi visivi: «Le soleil est blanc»,³ «La plaine, au loin, est uniforme et morne / Et l'étendue est vide et grise».⁴ L'uomo si dirige allora verso la città, in cerca di uno sguardo vero; tuttavia nella metropoli è il sovrannumero di segnali a disorientare lo spettatore, che si smarrisce nella difficoltà di decifrazione:

Une aveugle s'appuie à la muraille
Et vend de la lumière, en des boîtes d'un sou [.]⁵

Diventa impossibile comprendere dove sia la verità, mancano anche le occasioni per guardarsi dentro, per riflettere:

[...] les mourants cherchent en vain le moment de silence
Qu'il faut aux yeux pour se fermer.⁶

Il poeta è continuamente minacciato dall'ammutinamento della visione: «Ce sont les yeux qu'on m'a volés, / Quand mes regards s'en sont allés».⁷ Chi vede davvero, in fondo, rischia di uscire di senno, come mostrano le poesie intitolate *Chanson de fou*, costellate da riferimenti allo sguardo:

¹ Ivi, p. 91 (*L'âme de la ville*).

² Ivi, p. 26 (*Les plaines*).

³ Ivi, p. 27.

⁴ Ivi, p. 42 (*Les fièvres*).

⁵ Ivi, p. 23 (*La ville*).

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, p. 28 (*Chanson de fou*).

Le crapaud noir sur le sol blanc
Me fixe indubitablement
Avec des yeux plus grands que n'est grande sa tête [.]¹

J'ai vu passer à travers champs
Trois linceuls blancs
[...]
J'ai vu des linceuls blancs [.]²

Je les ai vus, je les ai vus,
Ils passaient, par les sentes,
Avec leurs yeux, comme des fentes [.]³

Il poeta non abdica comunque dal suo compito, che consiste proprio nel *vedere*, nell'affinare lo sguardo, anche a rischio di smarrirsi nell'infinito della visione, che racchiude però bellezza e verità:

Et les chemins d'ici s'en vont à l'infini
Vers elle.⁴

Les gens d'ici n'ont rien de rien,
Rien devant eux
Que l'infini de la grand'route.⁵

¹ *Ibidem.*

² Ivi, pp. 62-63.

³ Ivi, p. 34.

⁴ Ivi, p. 24 (*La ville*).

⁵ Ivi, p. 74 (*Le départ*).

I.3) La voce nella poesia simbolista

In poesia sintassi e metrica sono indissolubilmente legate: alla prima si può attribuire la dimensione soggettiva, propria della rappresentazione, che modella il discorso; alla seconda la dimensione oggettiva, propria dell'elocuzione, espressa da un ritmo che si scandisce indipendentemente dalle intenzioni del locutore. Per quanto riguarda il *corpus* di poeti simbolisti analizzati, la sintassi diventa rivelatrice di una voce che non è solo quella del poeta, come in prima battuta potrebbe sembrare: o, almeno, la sintassi rivela un'intenzione, che è quella di lasciar trasparire una voce *altra*, disincarnata. Questa voce non è quella del poeta, in quanto egli è semplice intermediario: è una voce che filtra dall'infinito, che dunque non può essere colta (come per lo sguardo, che si perde nell'infinito). La poesia sembrerebbe dunque diventare, stretta tra ambizione e impossibilità, una messa in scena: il poeta scrive *come se* parlasse, fa agire le voci *come se* dialogassero tra loro. Le marche della poesia orale (una certa formularità, l'impersonalità, l'atemporalità)¹ paiono risolversi in un raffinato gioco letterario, che esibisce i suoi mezzi senza crederci veramente: in realtà, come vedremo, la tensione dialogica non viene obliterata. Le voci della poesia simbolista sono finzioni in senso teatrale e dunque dialogico: il poeta inscena uno spettacolo, nel quale egli è al tempo stesso regista e spettatore. Mallarmé, durante i *mardis* letterari, organizzava la lettura delle sue poesie secondo un rituale preciso, nel quale un ruolo fondamentale aveva la lettura ad alta voce. Mondor, nella sua *Vie de Mallarmé*, riporta le sue impressioni e quelle dei partecipanti a questi incontri letterari (che si tenevano anche nella casa di campagna a Valvins):

Le jeu de l'acteur est si parfait que tout semble facile. «Un éclair de l'œil, un accent de la voix, un geste de la main, et le tour était joué. Toute obscurité disparaissait» [Léopold Dauphin, *Regards en arrière*].²

Il cerimoniale è preparato con cura, la voce poetica è il perno attorno cui lo spazio prende forma:

¹ Cfr. A. Soldani, *Le voci nella poesia. Sette capitoli sulle forme discorsive*, Roma, Carocci, 2010 e P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984.

² H. Mondor, *Vie de Mallarmé*, cit., p. 581.

Le théâtre [...] est dans une chambre. Table, tapis, verre et carafe d'eau sur le plateau de laque, tout est prêt. Un canapé pour la famille; pour les invités, deux fauteuils. Mallarmé fait son entrée, sourit avec prévenance et commence avec le même cérémonial que s'il y avait deux cents personnes; il reste debout pour dire: «Un homme, au rêve habitué, vient ici parler d'un autre qui est mort»; il s'assied, aussitôt après, pour lire, jouer, mimer, chuchoter, déclamer [...]¹

Il verso diventa il risultato di una messa in scena immaginata, quasi la trascrizione di una sceneggiatura: per il *Livre* Mallarmé pensava a una recitazione che ne completasse il senso. L'assenza della voce recitante è il primo scoglio di cui però il poeta si deve occupare, dato che, almeno in prima battuta, lo scritto è una partitura destinata a una lettura silenziosa: ecco dunque che la sintassi, sapientemente organizzata, supplisce alle esigenze della comunicazione verbale. Mallarmé dispiega lunghe frasi, inframmezzate da incidentali: il senso si coglie in modo progressivo, passando attraverso bruschi arresti, come avviene d'altro canto nella comunicazione orale. La poesia di Mallarmé è sincopata, a una prima lettura essa appare disgregata: in realtà è organizzata attorno a cellule minime, portatrici di senso di per sé, che però non perdono di vista il senso generale, al pari della tecnica pittorica impressionista.² I versi di Mallarmé sono una costellazione:

Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s'évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples; et, je l'indiquerai, pas sans similitude avec la multiplicité des cris d'une orchestration, qui reste verbale.³

Mallarmé sperimenta l'impiego di questi segmenti minimi (che possono essere costituiti da frasi, ma anche da una sola parola) disponendoli sulla pagine come fessure da cui trapela l'infinito. Enrico De Angelis ha notato, per quanto riguarda in particolare il

¹ *Ibidem.*

² Cfr. L. de Nardis, *Impressionismo di Mallarmé*, Roma, Edizioni Salvatore Sciascia, 1957. Mondor fa risalire questa caratteristica dello stile mallarméano all'epoca della stesura di *Hérodiane* (1864, se ne ha notizia nella lettera a Cazalis dell'ottobre di quell'anno); cfr. H. Mondor, *Vie de Mallarmé*, cit., p. 145: «Son impressionnisme, son allusionnisme n'ont donc pas attendu, pour naître et se formuler, l'expérience de l'école impressionniste des peintres. Son amitié avec Manet ne commencera que dix ans plus tard, et ce n'est pas à Tournon que peuvent lui arriver [...] des avertissements actifs ou des influences».

³ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 361 (*Crise de vers*).

simbolismo tedesco, come nella sintassi si riveli la peculiarità di questi poeti, e Mallarmé si inserisce appieno in tale linea:

L'assoluto si è rivelato attingibile in quanto consistente nelle smagliature del discorso logico, nelle fratture cui è stata sottoposta la sintassi. È infatti la sintassi il principale terreno d'azione del simbolismo.¹

La voce altra si rivela tramite l'apparente disgregazione sintattica, che lascia intravedere in filigrana un discorso quasi "captato" dal poeta. Le cellule di significato mantengono un valore singolo, che viene però aumentato/mutato nella costruzione finale. Valéry racconta addirittura che Mallarmé componesse le sue poesie disponendo delle parole su un foglio e occupandosi in un secondo momento di correlarle.² Dalle maglie allentate della sintassi trapela quella che Luzi definisce, riprendendo Gotthilf Heinrich von Schubert, *l'eco di Dio*;³ una voce che per quanto riguarda Mallarmé si identifica invece con il Nulla, e in ultima battuta con il Silenzio:

Appuyer, selon la page, au blanc [...]: et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au delà et authentifier le silence [...]⁴

Il senso finale è presentato dunque attraverso cellule di significato, cui si somma la progressività: spesso il significato, infatti, viene dissimulato per poi risultare rafforzato. Mallarmé adotta un preciso percorso di presentazione della verità secondo modalità progressive: il senso si chiarisce gradatamente, attraverso negazioni o congiunzioni avversative che insinuano il dubbio, limitano il campo di applicazione o correggono la direzione:

¹ E. De Angelis, *Simbolismo e decadentismo nella letteratura tedesca*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 6. Cito più ampiamente: «La sua esperienza [del simbolismo] più radicale, quella che apparentemente ne rovescia i termini, opera addirittura un apparente restauro della sintassi: l'assoluto si è dimostrato non invocabile né denominabile proprio perché negatività pura e la sintassi è chiamata a mettersi a nudo; con la sua capacità di tessitura universale finge una compattezza destinata a rivelarsi vuota: l'assoluto allora non si affaccia più attraverso le smagliature ma si rivela attraverso la trasparenza della pura tessitura».

² Cfr. J. Scherer, *Grammaire de Mallarmé*, Paris, Edition A.G. Nizet, 1977, capitolo sulla sintassi della frase.

³ M. Luzi, *L'idea simbolista*, cit., p. 8: «Si può chiederci [...] se mentre ci crediamo svegli non siamo sprofondatai in un sonno millenario o almeno nell'eco dei suoi sogni dove non si percepisce della lingua di Dio se non qualche parola isolata e oscura».

⁴ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 387 (*Quant au livre. Le mystère dans les lettres*).

Est-il de ce destin rien qui demeure, *non*?¹

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligé à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.²

Ceux-là sont consolés, sûrs et majestueux;
Mais traînent à leurs pas cent frères qu'on bafoue [.]
[...]

Ils mangent de la cendre avec le même amour,
Mais vulgaire ou bouffon le destin qui les roue.
[...]

Non, vils et fréquentant les déserts sans citerne,
Ils courent sous le fouet d'un monarque rageur,
Le Guignon [...].³

Ce vol de cygnes, *non*! de naïades [...].⁴

O sûr châtiment...

Non, mais l'âme

De paroles vacante et ce corps alourdi

Tard succombent au fier silence de midi [...].⁵

Il poeta deve continuamente confrontarsi con la latitanza della parola: il silenzio non può d'altro canto essere sconfitto, ma solo allontanato («tard succombent au fier silence»). La voce del poeta può tuttavia aspirare a diventare «musicienne du silence»,⁶ rendendo il silenzio, tradizionale nemico, uno strumento poetico. Le pause generate

¹ Ivi, p. 55 (*Toast funèbre*).

² Ivi, p. 68 (*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*).

³ Ivi, pp. 28-29 (*Le guignon*).

⁴ Ivi, p. 51 (*L'après-midi d'un faune*).

⁵ Ivi, pp. 52-53.

⁶ Ivi, p. 54 (*Sainte*).

dall'inserzione di negative e avversative rientrano in questo panorama di impiego poetico del silenzio.

Le congiunzioni avversative talvolta non introducono elementi in opposizione a quelli inseriti in precedenza, ma aggiungono un diverso significato o indicano l'evolversi della situazione, l'approdo a una prospettiva diversa:

Et la voix ne me vient que par bribes et creuse!
Mais, un jour, fatigué d'avoir en vain tiré,
O Satan, j'ôterai la pierre et me pendrai.¹

Nourrice, suis-je belle?
Un astre, en vérité
Mais cette tresse tombe...²

La voce che si rivela in modo frammentario, sincopato, è quella assoluta. Tuttavia essa non si coglie che per brevi baluginii, mentre «l'avare silence et la massive nuit»³ minacciano continuamente il poeta. In fondo, la poesia non fa che riproporre l'eterogeneità disorientante del mondo, nel quale ogni parte aspira a farsi valere di per sé, separatamente: il poeta, invece, ha scelto di riannodare i fili dispersi della realtà, riportando alla luce l'ordito originario. Tuttavia il compito è grave, sottoposto a continue tensioni e smentite, come sottolinea proprio il procedere a balzi della sintassi:

Avec comme pour langage
Rien qu'un battement aux cieux
Le futur vers se dégage
Du logis très précieux

Aile tout bas la courrière
Cet éventail si c'est lui [...] ⁴

¹ Ivi, p. 36 (*Le sonneur*).

² Ivi, p. 45 (*Hérodiade*).

³ Ivi, p. 55 (*Toast funèbre*).

⁴ Ivi, p. 57 (*Eventail*).

Si c'est lui: il dubbio relativo alla validità dell'interpretazione avanzata si ripropone costantemente. Si veda ad esempio *Apparition*, dove è esemplificato il procedimento mallarméano:

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.
– C'était le jour béni de ton premier baiser.
Ma songerie aimant à me martyriser
S'enivrait savamment du parfum de tristesse
Que même sans regret et sans déboire laisse
La cueillaison d'un Rêve au cœur qui l'a cueilli.
J'errais donc, l'œil rivé sur le pavé vieilli
Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue
Et dans le soir, tu m'es en riant apparue
Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfants gâté
Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées.¹

Le immagini sono disposte in frasi coordinate e la sintassi risulta dilatata, così che il lettore coglie la filigrana del testo. Le cellule di significato non scompaiono nell'organizzazione generale, anche se è possibile stabilire un progressivo avvicinamento al significato della poesia. Infatti la sintassi e la punteggiatura garantiscono l'indipendenza ma anche la coordinazione delle immagini, che collaborano infine all'affermarsi dell'*apparizione* preannunciata dal titolo tematico. Lo evidenzia Spitzer:

Forse questa costruzione sintattica del periodo non fa che riflettere la natura dell'uomo della fine del secolo, il quale vive nella complicazione della vita moderna, ma aspira a dominarla, e a soggiogarne le tendenze contraddittorie.²

¹ Ivi, p. 30.

² L. Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Torino, Einaudi, 1959, p. 5.

Apparition si apre sulla connotazione spazio-temporale di una luna che ha sentimenti umani (*s'attristait*). In seguito vengono presentati altri personaggi, che sono anche sfondo, parte del paesaggio: serafini, fiori, viole.

Al verso 5 è inserita un'incidentale, che potrebbe essere la conseguenza o l'antefatto della poesia:

– C'était le jour béni de ton premier baiser.

In seguito la poesia si sposta sul piano della riflessione interiore, richiamando la «songerie» che “martirizza” e “inebria” l'io poetico. L'allitterazione dell'occlusiva velare sorda («La cueillaison d'un Rêve au cœur qui l'a cueilli») ripropone a livello puntuale il rifrangersi delle immagini, risolte poi nell'apparizione finale. Mallarmé alterna sapientemente sospensione e sintesi: al v. 10 viene ripreso con naturalezza lo sviluppo narrativo lasciato in sospenso: «J'errais donc [...] / quand [...] / tu m'es en riant apparue». L'anafora della congiunzione coordinativa *et* accelera la conclusione, che si attesta ancora una volta sui toni del dubbio: «*Et dans le soir [...] / Et j'ai cru voir*».

Il finale riprende l'immagine d'apertura del cielo notturno, declinandola in «blancs bouquets d'étoiles parfumées»: la circolarità della poesia rende visivamente il procedimento mallarméano, che traduce in una sintassi frammentaria, e tuttavia risolta in modo unitario, la consapevolezza del mutato rapporto unità-molteplicità.

Il procedere sincopato della sintassi è accompagnato dalla preponderante tentazione ossimorica che si rivela nella poesia mallarméana: in *Apparition* il martirio accompagna la fantasticheria, l'ebbrezza la tristezza. In *Les fenêtrés* le incidentali, che inseriscono nuove immagini nel tessuto poetico, si intersecano agli ossimori:

Je me mire et me vois ange! et je meurs, et j'aime

– Que la vitre soit l'art, soit la mysticité –

A renaître, portant mon rêve en diadème,

Au ciel antérieur où fleurit la Beauté!

Mais, hélas! Ici-bas est maître [...].¹

Morte e rinascita, cielo e terra: le immagini antitetiche portano con sé i propri campi di significazione, che collidono e collaborano alla sintesi finale, che è il richiamo all'inebriante caduta, all'*échec* poeticamente fecondo.

È nella serie dei *Plusieurs sonnets* che la costruzione ossimorica si fa evidente, a completamento della progressività del significato. In *Quand l'ombre menaçait de la fatale loi*, desiderio e male, occhi e cecità, splendore e oscurità si fronteggiano e si risolvono nella sintesi reciproca:

Quand l'ombre menaçait de la fatale loi
Tel vieux Rêve, désir et mal de mes vertèbres,
Affligé de périr sous les plafonds funèbres
Il a ployé son aile indubitable en moi.

[...]

Oui, je sais qu'au lointain de cette nuit, la Terre
Jette d'un grand éclat l'insolite mystère,
Sous les siècles hideux qui l'obscurcissent moins.

L'espace à soi pareil qu'il s'accroisse ou se nie
Roule dans cet ennui de feux vils pour témoins
Que s'est d'un astre en fête allumé le génie.²

Le quartine segnano il passaggio dalla rievocazione del sogno alla focalizzazione sull'interno della stanza, per poi nuovamente aprirsi al paesaggio esterno nelle terzine: il respiro sincopato è sottolineato anche dall'evoluzione dei tempi verbali, che dal passato remoto («menaçait») trascolorano nel passato prossimo («a ployé»), per poi attestarsi sul presente («se tordent»). Si rivela appieno la vocazione teatralizzante della poesia mallarméana, che presenta quadri successivi risolti poi in un'unica immagine nel finale (l'accendersi del genio poetico).

¹ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 33.

² Ivi, p. 67.

L'ossimoro ha dunque un valore che è anche strutturale; esso contribuisce infatti a rendere la voce discordante della realtà:

Elle a chanté, parfois incohérente, signe
Lamentable!¹

La parcellizzazione del senso è sottolineata altresì dalla punteggiatura: i punti esclamativi mettono in evidenza sintagmi che assumono il valore di interiezioni. Si pensi ad esempio alle quartine di *L'Azur*, punteggiate da esclamative che frammentano il tessuto poetico e sottolineano il procedere attraverso nuclei successivi di significato:

Brouillards, montez! [...]
Et bâtissez un grand plafond silencieux!

[...]
Encor! [...]
Le soleil se mourant jaunâtre à l'horizon!

[...]
En vain! [...]
Et du métal vivant sort en bleus angélus!

[...] L'Azur! L'Azur! L'Azur! L'Azur!²

L'alternanza tra virgole e punti esclamativi, oltre che evidenziare cellule di significato, sottopone a subitanee accelerazioni il ritmo del sonetto *Victorieusement fui le suicide beau*:

Tison de gloire, sang par écume, or, tempête!
[...]

Quoi! [...]

¹ Ivi, p. 42 (*Hérodiade*).

² Ivi, pp. 37-38.

La tienne si toujours le délice! [...] ¹

Su un ritmo piano e meno enfatico si dispone invece il sonetto *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx*, nel quale sono le virgole a isolare i campi di significazione, insieme alla parentesi inserita a metà poesia – «(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx / Avec ce seul objet dont le Néant s'honore)» – :

L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore [.]
[...]

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe [...] ²

La punteggiatura sottolinea inoltre, come ha rilevato Jacques Scherer in *Grammaire de Mallarmé*, l'importanza assegnata dall'autore alle categorie nominali e aggettivali; grazie alla punteggiatura, infatti, nomi e aggettivi sono isolati e messi in evidenza, sino ad assumere quasi il valore di interiezioni: «Princesse!», ³ «Hyperbole!», ⁴ «Vertige!». ⁵
Il nome e l'aggettivo assumono forza se posti a inizio o fine verso:

Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne. ⁶

Tison de gloire, sang par écume, or, tempête! ⁷

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui [...] ⁸

Anche gli *enjambements* concorrono a mettere in evidenza le categorie nominali:

¹ Ivi, p. 68.

² Ivi, p. 69.

³ Ivi, p. 30.

⁴ Ivi, p. 55.

⁵ Ivi, p. 58.

⁶ Ivi, p. 68 (*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*: in questo caso, anche la maiuscola conferisce forza al nome).

⁷ *Ibidem* (*Victorieusement fui le suicide beau*).

⁸ Ivi, p. 67.

Des avalanches d'or du vieil azur, au jour
Premier et de la neige éternelle des astres
Jadis tu détachas les grands calices pour
La terre jeune encore et vierge de désastres [.]¹

Scherer parla di «mise en vedette du nom final»: ² la poesia di Mallarmé è avviata verso la frase nominale, verso lo «style télégraphique» ³ che indebolisce il verbo, secondo un procedimento che è quello del teatro. I verbi, in particolare quelli dichiarativi, vengono infatti omessi o economizzati, in quanto desumibili dal contesto:

En vain!⁴

Rien, cette écume, vierge vers
A ne désigner que la coupe [.]⁵

Dal momento che il poeta dialoga con l'infinito, la sua lingua è «interiorizzata e immateriale»⁶ e le scelte lessicali vanno in direzione dell'indefinito e dello spirituale, come ha chiarito Spitzer nel suo saggio sulle innovazioni sintattiche del simbolismo francese: «I simbolisti hanno compreso che le *particules* costituiscono la forza propriamente spirituale della lingua».⁷ Le preposizioni rivestono un'importanza considerevole nella struttura poetica, assumendo un valore vago e/o polisemico. In particolare, in Mallarmé la preposizione *selon* riveste un ruolo chiave e variegato; dal significato primario di *secondo* essa infatti viene impiegata a significare *con*, *di*, *in* come si evince dai seguenti esempi: «Jusqu'à la dernière limite / Selon (= avec) mes

¹ Ivi, p. 33 (*Les fleurs*).

² J. Scherer, *Grammaire de Mallarmé*, cit., p. 107. Cfr. anche p. 235: «Mallarmé a fait du langage une construction consciente et volontaire [...] Le nom et l'adjectif sont chez Mallarmé les plus importantes des «parties du discours»; ils sont mis en vedette par de nombreux moyens. Inversement, le verbe est sacrifié».

³ Ivi, p. 105.

⁴ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 38 (*L'Azur*).

⁵ Ivi, p. 27 (*Salut*).

⁶ L. Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, cit., p. 8. Cfr. anche p. 7, «i simbolisti hanno dimostrato che si può costruire una lingua meno prosaica ed univoca, e più sfumata ed allusiva».

⁷ Ivi, p. 11.

quelques doigts»,¹ «Telle que vers quelque fenêtre / Selon (= de) nul ventre que le sien, / Filial on aurait pu naître»,² «un or / Agonise selon (= dans) peut-être le décor».³

Ciò che accumuna le diverse sfumature di significato è la vocazione mallarméana a mettere a nudo le relazioni segrete della realtà, la trama nascosta che rivela la presenza di un *Oltre* inattingibile.

Per quanto riguarda il vocabolario mallarméano, esso indugia tra ricercatezza e familiarità: infatti Mallarmé non è un purista, anzi accoglie nelle sue poesie, non soltanto nei *Vers de Circonstances*, parole del registro popolare e *mots d'argot*. In *Aumône* «La terre s'ouvre vieille à qui crève la faim»⁴ e *Le guignon* è fortemente espressionistico a livello lessicale:

Grâce à lui (*le guignon*), si l'un souffle à son buccin bizarre,
Des enfants nous tordront en un rire obstiné
Qui, le poing à leur cul, singeront sa fanfare.⁵

Il poeta accosta diversi registri linguistici: termini quotidiani e bassi (*guignon*, appunto, parola del lessico familiare che indica la scalogna; poi *cul*) convivono con espressioni rarefatte e altisonanti:

[...] un ange très puissant
Debout à l'horizon dans le nu de son glaive:
Une pourpre se caille au sein reconnaissant.⁶

Mallarmé procede in modo ossimorico, come già rilevato: i contrasti sono propri sia della sintassi (negative, avversative e pseudo-avversative) che del lessico. A termini appartenenti a sfere semantiche gradevoli si affiancano termini opposti e negativi: «encens fétide»,⁷ «printemps maladif».⁸ Gadda, accusato di essere barocco, affermava di limitarsi a ritrarre «la baroccagine» propria del reale: allo stesso modo, Mallarmé

¹ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 59 (*Feillet d'album*).

² Ivi, p. 74 (*Une dentelle s'abolit*).

³ Ivi, p. 69 (*Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx*).

⁴ Ivi, p. 40.

⁵ Ivi, p. 29.

⁶ Ivi, p. 28.

⁷ Ivi, p. 32.

⁸ Ivi, p. 34.

pare suggerire che non è la sua poetica a svolgersi sotto il segno dell'ossimoro, bensì il mondo.¹

Del medesimo avviso è Rimbaud: il poeta procede a tentoni nel buio verso il significato, che quando viene portato alla luce risulta rafforzato. Attraverso la disposizione del discorso poetico in segmenti minimi, Rimbaud somma alle singole immagini il significato generale, che non scompare anche se viene dissimulato. Il lettore è apparentemente depistato; ma nella poesia rimbaudiana il fatto che tutto sia centro non rende meno incisivo il senso finale. Anche in Rimbaud si rintracciano numerose avversative e negative o presunte tali, che partecipano alla creazione di un significato sfaccettato e brulicante di immagini:

Quelle vie! La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde.²

Je reconnais là ma sale éducation d'enfance. [...]

Non! non! à présent je me révolte contre la mort!³

Ah! la science ne va pas assez vite pour nous!

– Mais je m'aperçois que mon esprit dort.⁴

Je ne regrette pas ma vieille part de gaîté divine. [...] Mais [...] j'attends de devenir un très méchant fou.⁵

Enfin, je demanderai pardon pour m'être nourri de mensonge. Et allons.

Mais pas une main amie! et où puiser le secours?⁶

Il significato affiora attraverso scarti continui della sintassi, veicolante immagini apparentemente disgregate ma che concorrono al senso finale; ad esempio, in *Après le déluge, ouverture* delle *Illuminations*, le immagini si sommano senza soluzione di

¹ Cfr. C. E. Gadda, *La cognizione del dolore* (1963), Milano, Garzanti, 1994, p. 198 (appendice): «talché il grido – parola d'ordine “barocco è il G.!” potrebbe commutarsi nel più ragionevole e più pacato asserto “barocco è il mondo, e il G. ne ha percepito e ritratto la barocaggine”».

² A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 188 (*Délires I. Vierge folle*).

³ Ivi, p. 202 (*L'éclair*).

⁴ Ivi, p. 200 (*L'impossible*).

⁵ Ivi, p. 215 (*Vies II*).

⁶ Ivi, p. 204 (*Adieu*).

continuità: nell'incipit si chiarisce che il diluvio del titolo non è che «l'idée du Déluge»,¹ subito dissolta in figure di lepri, arcobaleni e fiori. L'idillio si stempera ben presto in richiami al sangue, ai macelli e al lutto. Una «Madame ***» colloca un pianoforte sulle Alpi, e il brano si chiude su un'attestazione dell'impossibilità di conoscere veramente: «la Sorcière [...] ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait, et que nous ignorons».²

L'uomo rimane invischiato nelle paludi dell'ignoranza, il significato sfugge continuamente: è quanto suggerisce Rimbaud, che ritarda la conclusione moltiplicando gli incisi, inserendo parentesi e trattini, adottando sovente i punti di sospensione. Il testo appare disgregato, le maglie allentate della sintassi mimano l'ordito stesso della realtà, carente di senso:

Ce paquet blanc vert et gras
A vapeur jamais nouvelle,

(Ah! Lui, devrait couper son
Nez, [...] ô merveille!)

Mais, non, vrai, je crois que [...];³

O saisons, ô châteaux!

[Et, si le malheur m'entraîne,
Sa disgrâce m'est certaine.⁴

Puis elle chante. O
Si gai, si facile,
Et visible à l'œil nu...
– Je chante avec elle, –

[...]

¹ Ivi, p. 207.

² Ivi, p. 208.

³ Ivi, p. 164 (*Honte*).

⁴ Ivi, p. 165.

Ce n'est qu'onde, flore,
Et c'est ta famille!... etc...

[...]

Nature princière
De notre grand frère! etc...

[...] Envirronez-moi
De gloire pudique... etc...,¹

La punteggiatura collabora a sottolineare la parcellizzazione e la precarietà del senso: oltre ai punti di sospensione e alle esclamative (che ritagliano ulteriori nuclei di significato), le interrogative rilanciano la sfida precaria del poeta, che continuamente si interroga sulla validità della sua missione:

Qu'y puis-je?²

Par quel crime, par quelle erreur, ai-je mérité ma faiblesse actuelle?³

Suis-je trompé?⁴

Qu'a-t-on fait du brahmane qui m'expliqua les Proverbes?⁵

Come in Mallarmé, le categorie nominali sono privilegiate anche in ragione dell'evidenza conferita loro dalla punteggiatura:

Multiplés sœurs! Voix
Pas du tout publiques!⁶

Et le blanc agneau Pascal, à leurs pieds chers,

¹ Ivi, pp. 157-158 (*Age d'or*).

² Ivi, p. 201 (*L'éclair*).

³ Ivi, p. 202 (*Matin*).

⁴ Ivi, p. 204 (*Adieu*).

⁵ Ivi, p. 215 (*Vies*).

⁶ Ivi, p. 158 (*Age d'or*).

– Michel et Christine, – et Christ! – fin de l’Idylle.¹

O *mon* Bien! O *mon* Beau! [...] Chevalet féérique!²

C’est l’ami ni ardent ni faible. L’ami.

C’est l’aimée ni tourmentante ni tourmentée. L’aimée.

L’air et le monde point cherchés. La vie.³

Le preposizioni si animano anche in Rimbaud, che mostra una predilezione per la preposizione «à», sottoposta a tensioni e curvature di significato: «À moi. L’histoire d’une de mes folies»,⁴ «Aux côtés, rien que l’épaisseur du globe. [...] Aux heures d’amertume».⁵

Il vocabolario indugia come in Mallarmé tra ricercatezza e familiarità, rivelando la tendenza ossimorica della poesia rimbaudiana: «Un hydrolat lacrymal» viene accostato a cieli «vert-chou»,⁶ e la consacrazione poetica («Un soir, tu me sacras poète»)⁷ è opera di un essere spregevole («Blond», «noir» oppure «roux laideron»). L’alto e il basso si incontrano e si risolvono l’uno nell’altro:

Fade amas d’étoiles ratées,

Comblez les coins!

– Vous crèverez en Dieu, bâtéés

D’ignobles soins!⁸

Nelle *Illuminations*, sezione *Enfance*, covoni e persiane si affiancano ai richiami al calvario e all’eternità; il significato si coglie per contrasto; dalla sua dissimulazione deriva anche la sua chiarificazione: «Je suis caché et je ne le suis pas».⁹ Il poeta, d’altronde, deve «faire sentir, palper, écouter ses inventions; si ce qu’il rapporte de là-

¹ Ivi, p. 160 (*Michel et Christine*).

² Ivi, p. 217 (*Matinée d’ivresse*).

³ Ivi, p. 226 (*Veillées*).

⁴ Ivi, p. 192 (*Délires II. Alchimie du verbe*).

⁵ Ivi, p. 211 (*Enfance, V*).

⁶ Ivi, p. 89 (*Mes petites amoureuses*).

⁷ Ivi, p. 90.

⁸ Ivi, p. 91.

⁹ Ivi, p. 187.

bas a forme, il donne forme; si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue». ¹ La lingua che Rimbaud trova è dunque ossimorica («prière muette») ² e al contempo sinestesica: le sinestesie («lumières inouïes», «rumeur de l'été») ³ collaborano a rendere l'immagine stessa del mondo, disgregato eppure unitario, riscattato proprio dalla poesia che interviene a ricucire le fratture e a evidenziare l'ordito originario.

Il poeta diventa chiave d'accesso all'unità, perché ne rintraccia i momenti rivelatori; Verlaine compila quasi un elenco di queste cellule portatrici di significato, mettendole in evidenza tramite il *c'est*, la riproposizione elencativa del verbo essere. Ciò sottolinea da un lato la costruzione del discorso in immagini apparentemente disgregate ma risolte in una sovra-immagine finale, dall'altro l'importanza attribuita alle categorie nominali, caratteristiche salienti del simbolismo:

C'est Tircis et c'est Aminte,
Et c'est l'éternel Clitandre,
Et c'est Damis [...].⁴

C'est l'extase langoureuse,
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois [...].⁵

All'elencazione positiva si affianca quella limitativa: Verlaine restringe il campo d'azione della poesia e al contempo evoca quanto viene messo da parte, secondo una tecnica preteritiva:

Je vous vois encor. [...]
[...]
Je ne veux revoir [...].⁶

Ce n'est pas de ces dieux foudroyés,

¹ Ivi, p. 91 (*Mes petites amoureuses*).

² Ivi, p. 242.

³ Ivi, pp. 241 e 243.

⁴ P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, cit., p. 92 (*Mandoline*).

⁵ Ivi, p. 121 (*Ariettes oubliées*, I).

⁶ Ivi, p. 133 (*Birds in the night*).

Ce n'est pas encore une infortune
Poétique autant qu'inopportune,
[...]

Regrettant de n'avoir à son aide
Que ce prestige d'être bien soi.
[...]

Ce vœu bien modeste est le seul nôtre,
N'étant guère, après tout, criminel!¹

Oltre che tramite elencazione, nuovi significati e immagini sono introdotti da avversative e negative, secondo il procedimento tipico di Mallarmé e Rimbaud:

[...] les cinq sens
Se mettent alors de la fête,
Mais seuls, tout seuls, bien seuls et sans
Que la crise monte à la tête.

[...]
Heureux instants! – mais vint l'Été [.]²

Spesso la congiunzione avversativa introduce la conclusione, inserendo una pausa nella composizione lirica prima della sentenza finale:

Par instants je suis le pauvre navire
[...]
Par instants je meurs la mort du pécheur
[...]
O mais! par instants, j'ai l'extase rouge [.]³

Assez des Gambettards! Otez-moi cet objet

¹ Ivi, pp. 353-354 (*Au lecteur*).

² Ivi, p. 88 (*En patinant*).

³ Ivi, p. 134 (*Birds in the night*).

[...]

Mais, mais, mais! pas de ces La-Réveillères-là!¹

Particolarmente insistito l'uso di incisi, incidentali e parentetiche in Verlaine, talvolta con funzione fatica, o meglio teatralizzante; il poeta verifica infatti l'accordo con l'uditore, chiamandolo in causa e "presentificandolo":

Ce fut le temps, sous de clairs ciels,

(Vous en souvenez-vous, Madame?) [.]²

Au temps où vous m'aimiez (bien sûr?) [.]³

Spesso le incidentali sono costituite da interrogative o esclamative, il che accentua la percezione della precarietà del senso e la moltiplicazione delle cellule di significato:

Or, je ne veux pas, – le puis-je d'abord?⁴

Ah! dans ces tristes décors

Les Déjà sont les Encors!

[...]

Ah, dans ces mornes séjours

Les Jamais sont les Toujours!

[...]

Ah, dans ces piteux retraits

Les Toujours sont les Jamais!

[...]

Ah, dans ces deuils sans rachats

Les Encors sont les Déjàs!⁵

¹ Ivi, p. 712 (*Vieux Coppées, IV*).

² Ivi, p. 88 (*En patinant*).

³ Ivi, p. 294 (*A ma femme en lui envoyant une pensée*).

⁴ Ivi, p. 133 (*Birds in the night*).

⁵ Ivi, pp. 356-357 (*Réversibilités*).

La punteggiatura ribatte dunque la segmentazione del significato, che non è più unitario anche se continua a essere indagato, talvolta addirittura con urgenza giornalistica, come in *Charleroi*:

Quoi donc se sent?

[...]

On sent donc quoi?

[...]

Où Charleroi?

[...]

Qu'est-ce que c'est?¹

Le esclamative contribuiscono anche nella poesia verlainiana a sottolineare l'importanza delle categorie nominali; infatti le esclamative isolano nomi e aggettivi:

Parfums sinistres!

[...]

Sites brutaux!

Oh! votre haleine,

Sueur humaine,

Cris des métaux!²

Intere strofe sono costruite sull'accostamento di nomi e aggettivi. *Walcourt* è costituita da quattro strofe, nelle quali l'unico verbo è un participio presente in chiusura:

Briques et tuiles,

O les charmants

Petits asiles

Pour les amants!

Houblons et vignes,

Feuilles et fleurs,

¹ Ivi, p. 128.

² *Ibidem*.

Tentes insignes
Des francs buveurs!

Guinguettes claires,
Bières, clameurs,
Servantes chères
A tous fumeurs!

Gares prochaines,
Gais chemins grands...
Quelles aubaines
Bons juifs errants!¹

Si notano le contrapposizioni a livello lessicale, immagini del contrasto tra necessità e impossibilità del significato, sempre interrogato e mai pienamente raggiunto, ma la cui voce trapela appunto dai dispositivi sintattico-lessicali: aggettivi come «insignes», «francs», «tous» (plurale anteposto al sostantivo senza articolo determinativo) e sostantivi come «asiles» e «aubaines», del lessico aulico e arcaico, si affiancano a prosaici riferimenti a mattoni, tegole, bevitori e fumatori («briques», «tuiles», «buveurs», «fumeurs»). Il lessico oscilla tra ricercatezza e familiarità: citazioni latine ed espressioni appartenenti al registro prezioso sono affiancate a espressioni popolari e *mots d'argot*. Nelle *Ariettes oubliées* troviamo «Dominus vobis-cum»,² «C'est une impure, palsebleu!»;³ altrove l'*impura* viene chiamata «bagasse»,⁴ ma poco prima si parlava di «princesses errantes»;⁵ ancora, le prostitute sono definite «traînées»,⁶ con una scelta lessicale forte, ma nel medesimo testo poetico si rintracciano riferimenti alle «métempsychose». Il lessico è caleidoscopico, quasi a rispecchiamento del titolo stesso della poesia (*Kaléidoscope*), e anche le preposizioni e le espressioni figurate di luogo non sfuggono alla variabilità del senso: nel medesimo testo, ad esempio, si nota

¹ Ivi, p. 127.

² Ivi, p. 124.

³ *Ibidem*.

⁴ Ivi, p. 213.

⁵ Ivi, p. 212.

⁶ Ivi, p. 201.

l'incalzare delle preposizioni, che, inserite in contesti inusuali, lasciano adito a interpretazioni differenti:

Dans une rue, *au cœur* d'une ville de rêve

[...]

O ce soleil *parmi* la brume qui se lève!

O ce cri *sur* la mer! Cette voix *dans* les bois!

[...]

Dans cette rue, au cœur de la ville magique

Où des orgues joueront des gigue *dans* les soirs,

Où les cafés auront des chats *sur* les dressoirs [...]¹

Verlaine in particolare mostra una predilezione per le indicazioni di luogo, anche in senso figurato: «*parmi* la tempête»,² «*dans* ces deuils»,³ «la rivière *dans* la rue! / [...] *Derrière* un mur haut de cinq pieds»,⁴ «*Dans* des gloires calmes». ⁵ Il senso appare sfumato e al contempo chiaroscurato, contrastivo. Si prenda ad esempio l'ultima citazione: dopo il riferimento a *glorie calme*, il poeta accosta «sourire» a «pleurs», «fleurs» a «martyre». Si rivela insomma, come già mostrato dagli accostamenti tra lessico alto e basso, il gusto per l'ossimoro: in fondo la poesia non è che un «mirage éternel», immagine effimera e durevole al contempo, risposta e interrogazione, cui comunque il poeta – e l'uomo – non può rinunciare: «Je souffre et je veille / Sans me reposer». ⁶

Jules Laforgue usa in modo particolare la tecnica simbolista dell'accumulo di notazioni significative, tutte presentate come centro e al contempo come parti infinitesimali della poesia; la ripetizione di concetti e sintagmi garantisce la coordinazione: allo stesso tempo è però possibile un'organizzazione del significato verso un approdo finale, nel quale il balbettio del poeta si salda con una *Voce Altra* evocata e mai pienamente

¹ *Ibidem* (corsivi miei).

² Ivi, p. 134.

³ Ivi, p. 357.

⁴ Ivi, p. 136.

⁵ Ivi, p. 253.

⁶ Ivi, p. 138 (*A poor young shepherd*: il pastore del titolo, nel linguaggio delle commedie pastorali, indica anche il poeta).

raggiunta. Le *Locutions des Pierrots*¹ sono organizzate in sedici sotto-sezioni e i riferimenti allo sguardo e al cuore costellano l'intera poesia: «yeux» ricorre quattro volte (una al singolare), «regard» tre, «cœur» nove volte.

A tali ricorrenze si interseca l'uso insistito di *c'est*:

C'est d'être la mienne;

Et c'est vers toi;

c'est vrai que mon cerveau;

C'est d'un cœur

[...]

C'est la période védique

[...]

C'est comme notre Bible hindou;

Car c'est à prendre et à laisser;

C'est Tout.

Effetto contrario alle ripetizioni sortiscono invece le numerose congiunzioni avversative e l'inserimento di negative, che introducono bruschi scarti nella sintassi:

Mais va, l'œillet de tes vingt ans;

Mais dignement élaboré;

Mais je te dirai ce que c'est;

Mais pauvre en génie;

Mais quoi;

¹ J. Laforgue, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, cit., pp. 36-46.

Mais entre nous, va, qui perd gagne;

Mais où sont les Lunes d'antan;

Ce n'est vraiment pas bien,
quand on n'est pas la Joconde;

Surtout, je n'en réclame
Pas;

T'occupe pas, sois Ton Regard;

Je ne veux accuser nul être;

Je fais pas de mal;

Je ne suis qu'un viveur lunaire.

L'approdo finale del componimento non annulla la sfaccettata rappresentazione dei lamenti rivolti alla luna, ma al contempo garantisce unità alla poesia: è il lettore stesso che, in ultima analisi, deve trovare nuove soluzioni. La chiusa è infatti costituita da un'interrogazione («Et que Dieu n'est il à refaire?»), dunque alla voce del poeta e a quella dell'irraggiungibile Oltre si aggiunge la potenziale voce del lettore.

Egli è continuamente sollecitato dalle numerose interrogative che costellano la poesia laforghiana: «Quand donc me renverront-ils / La Lune-levante de ma belle âme?»,¹ «Infini, d'ou sors-tu?»,² «Par rapport à quoi?»,³ «pourquoi? / [...] et puis?».⁴

Talvolta le interrogative hanno funzione fatica («dis-tu?»)⁵ come certe incidentali, altra presenza importante in Laforgue: «sais-tu»,⁶ «(qu'est-ce que vous voulez)»,⁷ «(Je vous

¹ Ivi, p. 36.

² Ivi, p. 60.

³ Ivi, p. 76.

⁴ Ivi, p. 129.

⁵ Ivi, p. 36.

⁶ Ivi, p. 38.

⁷ Ivi, p. 73.

demande un peu!)».¹ Le parentetiche costituiscono talvolta intere strofe: in *Fifre*, trentatreesimo componimento dei *Fleurs de bonne volonté*, una strofa è costituita da una parentesi, in *Dimanche* sono due le strofe/parentesi:

(Mais, je me tourne vers la mer, les Éléments!
Et tout ce qui n'a plus que les noirs grognements!
Ainsi qu'un pauvre, un pâle, un piètre individu
Qui ne croit en son Moi qu'à ses moments perdus...)

[...]

(Un soir, je crus en Moi! J'en faillis me fiancer!
Est-ce possible... Où donc tout ça est-il passé!...
Chez moi, c'est Galathée aveuglant Pygmalion!
Ah! faudrait modifier cette situation...)²

Si nota anche l'impiego particolare della punteggiatura in Laforgue, che alla sospensione accosta l'energia delle esclamative: gli «Ah!» e gli «Oh!» sono una cifra stilistica ricorrente nell'*Imitation* come nei *Fleurs*, e formano un ordito visivo e ritmico, dal momento che inseriscono una pausa nel discorso poetico. A queste pause si aggiungono quelle create dalle numerose esclamative (*Clair de lune* è composta da dodici strofe, sette delle quali sono chiuse da punti esclamativi) e interrogative, che sottolineano l'importanza anche per questo poeta delle categorie nominali:

O lait divin! [...]

[...]

L'Infini est à nos portes! à nos fenêtres!³

Armorial d'anémie!

Psautier d'automne!¹

¹ Ivi, p. 149.

² Ivi, p. 130.

³ Ivi, p. 121 (*Impossibilité de l'infini en hosties*).

L'Espace?

[...]

La Femme?

[...]

Le Rêve?²

Nella medesima poesia si nota l'importanza che in Laforgue rivestono le preposizioni: esse costituiscono dei versi interi («Par-ci / Par-là...») e subiscono una risemantizzazione in direzione dell'indefinito:

Au-delà des cris choisis des époques,

Au-delà des sens, des larmes, des vierges [...] ³

Ah! tout le long du cœur [...] ⁴

De rythmes pris aux plus fines lames... ⁵

Il lessico laforghiano è bifronte: sin dal titolo si nota l'ambivalenza del vocabolario, in bilico tra sacralità (*Notre Dame*) e dissacrazione (*Imitation*). Gli accostamenti ossimorici sono una cifra costante: nella liminare *Un mot au Soleil pour commencer*⁶, gli «ordres» accompagnano i «crachats», ai «vomis» succedono i «drame», e l'«Apothéose» è «Ombilicale». L'intento parodico è lampante in *Petites misères de juillet*:⁷

Semis de pollens d'étoiles, manne divine

Qu'éparpille le Bon Pasteur à ses gallines!

¹ Ivi, p. 204 (*Légende*).

² Ivi, p. 100 (*Avant-dernier mot*).

³ Ivi, p. 21 (*Au large*).

⁴ Ivi, p. 39 (*Locutions des Pierrots*).

⁵ Ivi, p. 91 (*Romance*).

⁶ Ivi, p. 17.

⁷ Ivi, pp. 92-93.

Termini tecnico-medici si affiancano a riferimenti all'Oltre: alla «muqueuse du cœur»¹ segue il richiamo al Divino che «chez nous confond si bien les rites», «Transfusions, représailles, / Relevailles, compresses et l'éternelle potion»² sono scalzati dall'«Angelus!», l'invocazione alla «lune même (cette amie)»³ si risolve nel dato clinico: «Salive et larmoie en purulente ophtalmie».

Il fatto stesso di fare poesie, in fondo, è ossimorico, come nota Laforgue, che adegua di conseguenza il linguaggio poetico alla realtà:

[...] au lieu de me taire,
Je persiste à narrer mes petites affaires.⁴

Verhaeren rende trasparente il procedimento simbolista dell'accumulo delle notazioni e delle immagini, che non perdono la loro autonomia anche se vengono sussunte in un significato globale progressivamente chiarito. Si vedano ad esempio i titoli delle ultime sei poesie di *Les Villes tentaculaires*: *Le Masque* termina con il riferimento a un museo («Au fond d'un hall, dans un musée»)⁵ e la poesia successiva è intitolata *Une statue*. Essa si chiude con il verso «D'être à la fois d'un temps et de l'éternité»,⁶ che getta un ponte verso il componimento seguente, *La Mort*. Questo si risolve nel riscatto operato dalla poesia successiva, *La recherche*, che procede, come chiarisce la conclusione, «Par à travers les faits, jusqu'aux fixes idées»:⁷ e *Les Idées* è il titolo del componimento che prelude alla poesia finale, *Vers le futur*. Il procedere per nuclei semantici progressivamente chiariti si riscontra anche nei singoli componimenti: come Laforgue, Verhaeren ama l'elencazione e la ripetizione variata delle immagini. Ad esempio, *Les cathédrales* presenta l'iterazione del sostantivo *foules*, alimentato poi dal verbo, ugualmente ripetuto, *fouler* declinato alla terza persona plurale; il senso si chiarisce gradualmente e viene amplificato dal *roule* finale che ricorda, per identità rimica, la *foule* dei versi precedenti: un'umanità dolente si riversa nelle cattedrali, come un'onda continua, in contrasto con l'immobilità sacrale del luogo e con il rumore della

¹ *Ibidem*.

² Ivi, p. 209.

³ Ivi, p. 73 (*Le Concile féérique*).

⁴ Ivi, p. 116 (*Le bon apôtre*).

⁵ E. Verhaeren, *Les Campagnes hallucinées, Les Villes tentaculaires*, cit., p. 140.

⁶ Ivi, p. 142.

⁷ Ivi, p. 151.

modernità che pulsa contro le pareti della chiesa. L'*elencatio* si somma alla *variatio*, coniugando conferma e novità: il procedimento simbolista è presentato al lettore, e una seconda persona plurale (lettore o *voi* fittizio) viene direttamente chiamato in causa dalle incidentali, ad esempio nelle *Chanson(s) de fou*:

– Ne le dites à personne – [.]¹

– Brisez-leur pattes et vertèbres [.]²

– Serrez-le vite en un linceul de paille [.]³

Le incidentali presentano anche il tentativo di Verhaeren di avviarsi verso una sintassi nominale, che resta soltanto abbozzata ma che si affaccia proprio nello spazio aperto dai trattini («– Tentaculaire.», «– Ciments huileux, plâtras pourris, moellons fendus –», «–Les dents blanches, couleur d'écume, / En leurs bouches, vulves ouvertes –», «– Balcons de fleurs, rampes de flammes –», «– opale et nacre, / Satin nocturne et cheveux roux –»).

Le incidentali sono anche il luogo deputato delle interrogazioni, addirittura gemellari come in *L'âme de la ville* e *Les promeneuses*, che presentano entrambe la domanda «– depuis quels temps? –». ⁴ In *Pèlerinage* le interrogazioni sono un *refrain* che puntella il testo: il poeta chiede «Où vont» dapprima «les vieux paysans noirs», quindi «les vieux silencieux», poi «les vieux et leur misère», «les vieux et leur frisson», «les vieux porter leur vœu». ⁵ Talvolta i procedimenti si sommano, unendo interrogazioni a negative e avversative; i nuclei di significato si accumulano per poi risolversi nella gnome finale, come in *Chanson de fou*:

Dire le temps que durera leur mort?

Et si l'heure resurgira

¹ Ivi, p. 35.

² Ivi, p. 40.

³ Ivi, p. 47.

⁴ Ivi, pp. 92 e 115.

⁵ Ivi, p. 36.

Où le vrai pain vaudra,
Sous les cieux purs de la vieille nature,
L'antique effort?

*Mais il ne faut jamais conclure.*¹

Mais aujourd'hui, la plaine? – elle est finie [...]²

Le esclamative sono molto utilizzate anche da Verhaeren, incastonate in parentetiche e nutrite di reminiscenze rimbaudiane: «De l'or! – boire et manger de l'or!».³ Le esclamative hanno talvolta valore di interiezioni o di vocativi: «*Hélas! la plaine, hélas! elle est finie!*»,⁴ «O le blasphème en or criard [...] / O la brûlure [...] / O les atroces simulacres». ⁵

Per quanto riguarda il lessico, come per Laforgue il tono è giocato tra l'alto e il basso: «le mal, le bien» sono accostati ai prosaici «rats»,⁶ che ritornano anche in *Chanson de fou*: «Les rats du cimetière proche» che dialogano con la campana della chiesa («Causent avec la cloche»).⁷ Come in Laforgue, termini medici («bile», «salive», «fièvre») condividono la pagina con il riferimento alla luna e all'infinito («Et Novembre qui se précise / Bat l'infini, d'une aile grise», «Et la lune monstrueuse préside, / Telle l'hostie / De l'inertie»).⁸ Verhaeren ama i contrasti ossimorici, com'è proprio di tutta la temperie simbolista: «Le crapaud noir sur le sol blanc»,⁹ «ardent et monotone». ¹⁰ Spesso è poi la locuzione avverbiale *laggiù* che viene fatta agire con riferimenti opposti a immagini di altezza, a sottolineare il contrasto basso-alto: «là-bas, qui domine»,¹¹ «là-bas, comme des tours dans les nuages». ¹²

¹ Ivi, p. 64 (corsivi miei).

² Ivi, p. 89 (*La plaine*).

³ Ivi, p. 125 (*La bourse*). Cfr. A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 180 : «J'aurai de l'or: je serai oisif et brutal», e ivi p. 193: «Pleurant, je voyais de l'or – et ne pus boire».

⁴ E. Verhaeren, *Les Campagnes hallucinées, Les Villes tentaculaires*, cit., p. 90 (*La plaine*).

⁵ Ivi, p. 111 (*Le spectacle*).

⁶ Ivi, p. 41 (*Chanson de fou*).

⁷ Ivi, p. 73.

⁸ Ivi, pp. 42-43 (*Les fièvres*).

⁹ Ivi, p. 28 (*Chanson de fou*).

¹⁰ Ivi, p. 31 (*Le donneur de mauvais conseils*).

¹¹ Ivi, p. 95 (*L'âme de la ville*).

¹² Ivi, p. 125 (*La bourse*).

Le preposizioni e gli avverbi subiscono uno spostamento semantico in direzione dell'infinito e dell'indefinito: Verhaeren in particolare mostra una predilezione per le locuzioni di luogo, *le long de* e *là-bas*: «*Là-bas, / Ce sont des ponts*»,¹ «*Le long du fleuve*»,² «*Se succèdent, là-bas*»,³ «*Au long des soirs et des années*»,⁴ «*Au long du vieux canal*». ⁵

Si nota in Verhaeren, come in Albert Samain, un gusto per le atmosfere lugubri e cimiteriali: il primo descrive i ratti che si nutrono dei rimorsi dei cadaveri, il secondo una vecchia che sgozza lentamente delle colombe. Samain è il più narrativo tra i poeti analizzati, e tenta nell'impiegare una sintassi nominale, anche se in alcune strofe dirada il verbo a favore di una moltiplicazione dei sintagmi nominali:

J'ai grandi; j'ai rêvé d'orient, de lumières,
De rivages de fleurs où l'air tiède sent bon,
De cités aux noms d'or, et, seigneur vagabond,
De pavés florentins où traîner des rapières.

[...]

Tes marais, tes près verts où rouissent les lins,
Tes bateaux, ton ciel gris où tournent les moulins,
Et cette veuve en noir avec ses orphelins...⁶

In altri casi il poeta sceglie di ritardare il verbo:

O Nuit magique, ô douce, ô solitaire,
Le paysage avec sa flûte de roseau
T'accueille [.]⁷

¹ Ivi, p. 21.

² Ivi, p. 23.

³ Ivi, p. 25.

⁴ Ivi, p. 63.

⁵ Ivi, p. 122.

⁶ A. Samain, *Le Chariot d'Or*, cit., p. 131.

⁷ Ivi, p. 133 (*Incantation*).

Anche per Samain il vocabolario resta in bilico tra un'eterea solennità e una praticità tecnico-medica: le «fièvres» si accompagnano a «air immortel», «rêve originel», «soir éternel»,¹ mentre «chair malade», «doigts fiévreux», «lèvres entr'ouvertes» fanno risaltare una certa «solennité tragique».² Il fascino di questi accostamenti è nel risultato ossimorico, esplicito in altri luoghi («les [femmes] plus chaudes l'ont glacé»)³

La parcellizzazione e la progressività del senso sono resi in Samain non soltanto dalla presentazione iterata di immagini («Elle est là [...] / Elle attend [...] / Et c'est elle [...] / Elle est [...] / Elle a [...] / Elle dit [...] / Elle dit [...]»)⁴ ma anche dalla punteggiatura, particolarmente insistita:

Tout est calme; le vent pleure au fond du couloir;
Ton esprit a rompu ses chaînes imbéciles,
Et, nu, penché sur l'eau des heures immobiles,
Se mire au pur cristal de son propre miroir:

Et, près du feu qui meurt, ce sont des Grâces nues [.]⁵

Non mancano esclamative («jeune et vierge comme un monde!»),⁶ «La Volonté [...] / rugit à l'avenir [...]!»⁷, «grand ciel tout ruisselant de rêve!»⁸) e interrogative, spesso retoriche («Ne faut-il pas que tu sois fort entre les forts?»⁹, «ne trembles-tu jamais en écoutant [...] / La respiration tragique des ténèbres?»¹⁰). Il senso di sospensione e mistero è aumentato, oltre che dall'animazione delle preposizioni («parmi les bosquets»¹¹, «Dans l'horologe pensive»¹²) anche dall'utilizzazione dei punti di sospensione:

[...] Fin du jour...

¹ Ivi, p. 115.

² Ivi, p. 117.

³ Ivi, p. 141.

⁴ Ivi, p. 112.

⁵ Ivi, p. 129 (*Automne*).

⁶ Ivi, p. 128.

⁷ Ivi, p. 143.

⁸ Ivi, p. 145.

⁹ Ivi, p. 143.

¹⁰ Ivi, p. 149.

¹¹ Ivi, p. 112.

¹² Ivi, p. 128.

[...]
Sent monter lentement la prière à ses yeux...
[...]
[...] Vol qui s'égaré...
Baiser de l'infini qui rend pâle un instant...
[...]
O vagues de silence à travers l'étendue...¹

L'amour t'attend, le grand papillon des étoiles...
[...]
La bête [...]
Qui veut le mordre encore au talon et s'efforce...²

L'atmosfera sospesa è un *topos* anche in Georges Rodenbach, il cui *Règne du silence* è caratterizzato in primo luogo proprio dalla sospensione, rappresentata dalle *chambres*, dalla *ville*, dalla *dimanche* e dalla generica *province*. In ogni sezione della raccolta, infatti, i punti di sospensione hanno largo impiego e rendono graficamente la *nuance*:

Le cœur de notre cœur, et jusqu'à la nuance...³

– On écoute les moucherons griller leurs ailes...⁴

Confus comme un songe...⁵

En une profondeur presque d'éternité...

[...]

Et plongent un moment dans un ciel sans durée...⁶

Dimanche: une tristesse, un émoi sans raison...⁷

¹ Ivi, p. 134-137 (*Incantation*).

² Ivi, pp. 146-147 (*Réveil*).

³ G. Rodenbach, *Le Règne du silence*, cit., p. 11.

⁴ Ivi, p. 17.

⁵ Ivi, p. 23.

⁶ Ivi, p. 33.

⁷ Ivi, p. 74.

Là meurt une fumée ayant des bleus d'encens...

[...]

Et mon âme s'emplit des roses que je sens...

[...]

Et des lampes parmi les neiges des rideaux...

[...]

Des yeux posés sur soi, des lèvres vraiment proches...¹

Rodenbach accosta alla sospensione l'enfasi delle esclamative, che si accumulano a chiusura ed all'interno dei versi: si crea così una duplice armonia, che indugia tra indeterminatezza e perentorietà. Infatti spesso ai punti di sospensione segue o precede un'esclamativa, che frammenta il discorso poetico mettendo in evidenza sintagmi o nuclei tematici: medesima funzione svolta dalle incidentali, che puntellano il tessuto poetico rodenbachiano. La preponderanza delle esclamative si rivela in ogni sezione: le liriche di *Paysages de ville* terminano, eccetto due, con punti esclamativi, ma anche nelle altre sezioni quasi ogni poesia contiene almeno un'esclamazione o un'interrogazione: soltanto sette poesie su centosei non contengono esclamative o interrogative.

Le esclamative sono poi funzionali alla presentazione reiterata di immagini, che si inseguono all'interno dei singoli componimenti ma anche lungo tutta la raccolta rodenbachiana. Da un lato esse sottolineano la parcellizzazione e la frantumazione del senso, dall'altro ripropongono temi e immagini e sottolineano dunque una pur fragile trama poetica; ad esempio, nella seconda poesia della sezione *La vie des chambres*, le esclamative si accalcano nella parte centrale e frantumano il tessuto poetico, sommandosi alle parentetiche e ai punti di sospensione:

– Tel un malade entrant dans un lit rafraîchi!

Ah! qu'on nous recajole! ah! quel mal à nos membres!

Et cet immense ennui que rien n'aura fléchi!

Et ce mal à notre âme en exil...²

¹ Ivi, p. 95.

² Ivi, p. 11.

La struttura circolare evita lo sfaldamento tematico della poesia; spesso i sintagmi di apertura sono riproposti in chiusura, a sottolineare un *iter* di significato che va oltre la frantumazione in un corollario di immagini: ad esempio il *miroir* chiude e apre la quinta poesia sempre di *La vie des chambres* (dove il sostantivo ricorre ben cinque volte), e anche la poesia seguente, la sesta, presenta nell'*incipit* un riferimento al pianoforte, nell'*explicit* viene invece richiamata la tastiera dello strumento. Infatti, spesso l'allusione è creata per sineddoche, come ad esempio nella quarta poesia di *Le cœur de l'eau*, dove l'*acqua* del primo verso è rievocata dal *riflesso* dell'ultimo.

Rodenbach mostra una predilezione per l'accostamento di sostantivo e complemento di specificazione, come si evidenzia sin dai titoli delle sezioni: *La vie des chambres*, *Le cœur de l'eau*, *Paysages de ville*, *Clochiers du dimanche*, *Au fil de l'âme*. Il lessico rodenbachiano è alto, ricercato, spesso indugia nel preziosismo; a differenza degli altri poeti presi in esame, Rodenbach non lascia spazio a un vocabolario più familiare, a un registro basso, e neppure a un lessico tecnico-medico: il dolore fisico viene sì presentato, ma sempre sotto l'egida di termini sfumati quali *male*, *dolore* o *sofferenza* (è presente solo il riferimento alla febbre, ma in un contesto reso evanescente – «Ah! la molle attirance et quelle voix divine! / Car, pour leur fièvre, c'est la fraîcheur d'un bon lit!»).¹

Sfumati sono anche i dialoghi che Rodenbach inserisce entro i propri testi, in particolare nella sezione *Le cœur de l'eau*, dove a prendere la parola è appunto l'elemento acquoreo:

Aussi le canal dit: «Ah! vivez comme moi!...»²

Le Cœur de l'Eau [...]

qui songeait: «Ah! qu'il est loin le temps d'Alors [...]]»³

[L'eau] chante! Elle dit: «Les doux abris [...]]»⁴

¹ Ivi, p. 43.

² Ivi, p. 41.

³ Ivi, p. 42.

⁴ Ivi, p. 43.

Seppur timidamente, con queste prove di dialogo poetico Rodenbach saggia un terreno che larga fortuna avrà poi nel corso del Novecento, quello della poesia narrativa.

Sperimentatore più ardito si mostra Maeterlinck: le sue *Serres chaudes* presentano una proliferazione di immagini che rende anche a livello visivo l'idea dell'intrico di piante. Ritroviamo le caratteristiche stilistiche degli altri poeti analizzati, che Maeterlinck intensifica e sottopone a tensioni indagatrici. Ad esempio, il ricorso alle esclamative si piega a esigenze dialogiche rivelate sin dai titoli: *Oraison*, che ricorre quattro volte, *Offrande obscure*, *Attouchements*. Ciò che preme a Maeterlinck è proprio il contatto, prima ancora del dialogo: e le esclamative insistite sono volte proprio a sollecitare, contattare, incontrare il destinatario. Alla funzione fatica si somma la predilezione per le categorie nominali, segno di una poesia che sfida il tempo. Lo spazio poetico ritaglia infatti una realtà che si consuma nel momento, ma che allo stesso tempo diventa atemporale, eterna: scrive Milo De Angelis che «è questo pullulare dell'esclamazione che sommerge la preghiera nel rapimento, la fa tendere all'inno, a un invocare limpido anche quando allude alla verità nascosta».¹

Alle esclamative si accosta l'importanza delle parentetiche, che aprono spazi di significazione e moltiplicano le richieste di contatto:

O serre au milieu des forêts!
Et vos portes à jamais closes!
Et tout ce qu'il y a sous votre coupole!
Et sous mon âme en vos analogies!

[...]
Examinez au clair de lune!
(Oh rien n'y est à sa place!)
[...]
(Là-bas sous ces cloches!)
[...];

Mon Dieu! mon Dieu! quand aurons-nous la pluie,

¹ M. De Angelis, *Introduzione*, in M. Maeterlinck, *Serre calde e quindici canzoni*, cit., p. 7.

Et la neige et le vent dans la serre!¹

Hôpital! hôpital au bord du canal!

Hôpital au mois de Juillet!

[...]

(Oh! n'approchez pas des fenêtres!)

[...];

(Il vaut mieux que les fenêtres restent closes,

On est presque à l'abri du dehors.)²

La poesia di Maeterlinck si svolge sotto il segno della contraddizione, sempre in bilico tra riparo ed esposizione, tra chiusura e apertura al reale. Anche il lessico è rivelatore di tale disposizione, non tanto, come per altri simbolisti, nella mescolanza di alto e basso, di linguaggio prezioso e tecnico, quanto negli arditi e impreveduti accostamenti. Ecco dunque «Une trahison le dimanche / Et des petits enfants en prison»,³ un «pont vénéneux»⁴ e dei «sanglots pris au piège»,⁵ o ancora:

[...] un dimanche de famine

Il y a une ambulance au milieu de la moisson [...]⁶

Anche Maeterlinck mostra di prediligere i sintagmi formati da sostantivo e complemento di specificazione, che però giunge inaspettato, dirottando il senso:

Les chiens jaunes de mes péchés,

Les hyènes louches de mes haines,

Et sur l'ennui pâle des plaines

Les lions de l'amour couchés!⁷

¹ Ivi, p. 22 (*Serre chaude*).

² Ivi, p. 58 (*Hôpital*).

³ Ivi, p. 42 (*Ame*).

⁴ Ivi, p. 44.

⁵ Ivi, p. 54 (*Heures ternes*).

⁶ Ivi, p. 32 (*Cloches de verre*).

⁷ Ivi, p. 50 (*Fauves las*).

Gli accostamenti stridenti variano i nuclei semantici che vengono reiterati lungo tutta la raccolta (dal tema della domenica, a quello dei singhiozzi o della malattia). La struttura tipica in Maeterlinck è ad albero o circolare: nel primo caso allo slancio verticale si contrappongono le diverse diramazioni, prima di giungere a scioglimento. È il caso delle poesie nelle quali il tema si chiarisce gradatamente, dopo un depistaggio semantico, come in *Lassitude* (*baci, occhi, cani, pecore* sono i personaggi che si susseguono, appianati poi dalla *calma verde* del finale: «ce long calme verte qu'ils ne comprennent pas»),¹ oppure in *Ame* (l'immagine delle *castellane morte di fame* – «les châtelaines sont mortes de faim» – sfuma in quella di una *piccola festa nei sobborghi dell'anima* – «petite fête dans les faubourgs de mon âme» – con singolari riferimenti a *pecore, sentinelle, vergini, vascelli, medicine e malati*. La chiarificazione giunge dal verso finale: «Et la tristesse de tout cela, mon âme! et la tristesse de tout cela!»).²

Nella struttura circolare, invece, lo spunto fornito dal titolo o dal verso di apertura si ripropone in chiusura, sotto forma di gnome, come in *Chasses lasses*³ e *Fauves las*.⁴ Nella prima poesia, l'*anima malata* dell'*incipit* («Mon âme est malade aujourd'hui») è richiamata dall'*explicit*: «La lune dont mon âme est pleine». In *Fauves las* «les passions en allées» del primo verso ritornano e si contrappongono alle «immobiles passions» dell'ultimo verso.

La ripetizione e la variazione sono dunque le due direttrici-chiave, che suppliscono alle funzioni un tempo assolute dalla metrica regolare, abbandonata sin dagli esordi da Maeterlinck, che però non rinuncia al meccanismo di attesa che le forme della tradizione sapevano generare:

Il y a un festin [...]

[...]

Il y a des cerfs [...]

[...]

Il y a une végétation [...]⁵

¹ Ivi, p. 46.

² Ivi, p. 44.

³ Ivi, p. 48.

⁴ Ivi, p. 50.

⁵ Ivi, p. 60 (*Hôpital*).

J'entends s'élever [...]

[...]

J'entends jaillir [...];¹

J'attends enfin son souffle frais [...]

[...]

J'attends des nuits sans lendemains [...]

[...]

J'attends son ombre sur mes mains [...]

[...]

J'attends vos nuits [...].²

¹ Ivi, p. 64 (*Oraison nocturne*).

² Ivi, p. 72 (*Amen*).

Capitolo II

STILEMI SIMBOLISTI IN

FRASI E INCISI DI UN CANTO SALUTARE

La poetica di Mario Luzi è caratterizzata dalle due direttrici fondamentali della *mobilità* e della *risorgenza*: da un lato, infatti, il poeta fiorentino compie un lungo percorso che lo porta a esplorare nuove soluzioni, dall'altro si riscontra il ritorno – anche se mobile e trasformato – di caratteristiche e stilemi.

In tale panorama il simbolismo è un punto di partenza ineludibile: i poeti simbolisti sono infatti la fonte sotterranea o risorgiva, a seconda dei momenti creativi di Luzi; essi accompagnano il poeta lungo tutta la sua produzione, sino alle ultime poesie. Anzi, all'altezza di *Fraasi e incisi di un canto salutare* (1990) la distanza intercorsa dalle prime letture di questi poeti fa emergere nella loro consistenza le permanenze, i caratteri di durata mutuati dal simbolismo ed entrati nell'officina poetica come materie prime, anche se il loro uso passa attraverso un lungo processo di sedimentazione.

Nell'antologia *L'idea simbolista*, curata da Luzi e la cui prima edizione risale al 1959, l'autore intende presentare un percorso, quello simbolista appunto: tra gli autori presi in esame non c'è unità, ma Luzi rileva quelle caratteristiche che, sulla distanza, appaiono come significative e non effetto del caso o di rapporti di forza. Luzi intende restituire l'immagine di un'epoca; il termine *idea* indica infatti la prospettiva di un simbolismo percepito non soltanto come avvenimento storico, ma anche come itinerario d'affermazione di una certa concezione di poesia:¹ itinerario che si dirama ben oltre gli albori del XX secolo, come mostra la poesia dello stesso Luzi. Infatti l'autore

veut donner au symbolisme une valeur d'événement capable d'agir même dans le présent, une sorte de disposition poétique qui, au terme de son parcours, ouvre la voie à la *naturalizza*, ce *naturel* sur lequel se fonde sa recherche poétique.²

¹ Cfr. L. Toppan, *Mario Luzi: poète, critique et traducteur: un témoin du symbolisme français en Italie*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaire du Septentrion, 2002, p. 22: «Il s'agit de l'évolution du chemin symboliste, considéré comme un événement fondateur pour toute la poésie contemporaine».

² *Ibidem*.

La prima edizione dell'antologia precede di poco la pubblicazione in volume de *Il giusto della vita* (1960). Nel 1976 esce la ristampa aggiornata (con presentazione dei testi in originale) del florilegio: anche in questo caso, poco tempo dopo Luzi pubblica un volume di poesie, *Al fuoco della controversia* (1978).

La cronologia testimonia quello che traspare dai testi: e cioè un costante riferimento all'*idea*, al *modus* simbolista, che nel Luzi degli anni Novanta diventerà un simbolismo sedimentato, sostanziale: visibile nella struttura, nell'andamento poematico oltre che nella permanenza di temi e stilemi.

Si possono infatti distinguere due momenti nel rapporto tra Luzi e il simbolismo: il primo è di carattere ontologico, e si verifica in corrispondenza della raccolta *Avvento notturno* (1940), in cui risultano fondamentali il dramma della parola e il nodo della creazione poetica.

Il secondo momento invece è di carattere più profondamente linguistico e ritmico, e si situa all'altezza di *Al fuoco della controversia* (1978), *Per il battesimo dei nostri frammenti* (1985), *Frasi e incisi di un canto salutare* (1990):

Mais en des temps récents, quand se produisit dans ma propre écriture un agencement nouveau et un recours aux valeurs premières de l'agrégation verbale et du rythme, voilà que me mesurer à Mallarmé fut presque inévitable: une comparaison désormais non plus ontologique mais linguistique.¹

Così scrive Luzi a proposito di Mallarmé, che sicuramente è una pietra miliare nell'evoluzione poetica del poeta fiorentino. Il magistero mallarméano non vive però isolato nel panorama luziano. Temi e stilemi comuni a Mallarmé sono infatti rintracciabili in poeti quali Rimbaud, Verlaine, Maeterlinck, Samain, Rodenbach, Verhaeren, Laforgue: come si è visto, essi presentano una *tavolozza poetica* giocata sulle medesime tonalità, una congerie di elementi che diventano rilevanti e influenti sulla poesia successiva proprio in quanto significativi di un'epoca (se non rivelatori di un vero e proprio *Zeitgeist*) ed estesi sino a raggiungere la poesia tardo-Novecentesca. Per praticità ho definito *simbolisti* questi poeti, accogliendo d'altro canto una segmentazione che, per quanto impropria e sfumata, è avvertita come realmente

¹ M. Luzi, *Mallarmé, au fil du temps*, in S. Mallarmé, *Poésies*, cit., p. 15 (traduzione francese di J.-Y. Masson).

operante dai lettori di poesia, siano essi critici o meno, e da Luzi stesso. L'antologia *L'idea simbolista* registra infatti il «formarsi di una immaginazione, [...] di una decorazione, di un armamentario, di un clima simbolisti»¹ che avranno larga influenza sulla sua opera:

Le parcours de Luzi dès ses débuts jusqu'aux derniers recueils, révèle que sa poésie naît «sous le signe du symbolisme».²

Luzi riconferma l'ammirazione per i modelli sino alle ultime raccolte: ammirazione che va di pari passo con lo scarto ideologico, in una sintesi che testimonia «la perennità della poesia al di là delle costruzioni dottrinali».³

II.1) L'immaginario

Il poeta: da *istrione ad attante*

L'invito mallarméano a istituirsi *istrione spirituale* del testo⁴ è stato accolto dai poeti simbolisti: essi orchestrano la lotta/gioco contro la pagina bianca che «la blancheur défend».⁵ La tentazione dell'abbandono viene sfidata e superata da questi poeti, che rimbaudianamente *conoscono il lavoro*⁶ e se ne *fanno carico*, attuando continuamente il passaggio tra ironia e tragedia:

Tu fournis la matière brute,
Je me charge de l'œuvre d'art.⁷

¹ Id., *L'idea simbolista*, cit., p. 22.

² L. Toppan, *Mario Luzi: poète, critique et traducteur: un témoin du symbolisme français en Italie*, cit., p. 424.

³ A. Ronconi, *Interpretazioni grammaticali*, Roma, Ateneo, 1971, p. 80.

⁴ «L'écrivain, de ses maux, dragons qu'il a choyés, ou d'une allégresse, doit s'instituer, au texte, le spirituel histrion»: S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 370 (*Quant au livre. L'action restreinte*).

⁵ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 38.

⁶ «Je connais le travail [...]. C'est trop simple, et il fait trop chaud; on se passera de moi. J'ai mon devoir, j'en serai fier à la façon de plusieurs, en le mettant de côté»: A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 201.

⁷ J. Laforgue, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, cit., p. 38.

L'*effort*¹, infatti, non sempre approda ai risultati sperati: talvolta è solo un'esile scia quella che resta sulla carta, come sottolineano le verlainiane *Romances sans paroles*.

Tra disgregazione ed eternità si gioca dunque il ruolo del poeta, *istrione*, appunto, ma di uno spettacolo invisibile: il poeta opera in una contraddizione insanabile. Tale suggestione è accolta da Luzi, che include la figura dell'*istrione* nel modello attanziale; all'altezza di *Frazi e incisi di un canto salutare* l'istrione è una delle figure di attanti, con le quali il poeta si confronta e si identifica:

Vorrei anche io stare nella mia pelle,
sedere nel mio corpo,
 avere un circoscritto senso,
 effondere
un'anima soltanto
 e che quella fosse mia –
gli sta dicendo
lui, l'istrione –
 perché?
non può l'altro capirlo [...]²

L'attore – come il poeta – è sempre disperso nelle sue varie identità, cui si oppone invece l'unitarietà granitica dell'interlocutore. Tuttavia, il poeta luziano possiede una caratteristica che lo emancipa dal modello simbolista. Infatti il poeta di *Frazi e incisi* riesce *a stare nella propria pelle*, in quanto accoglie la sua valenza di testimone. Su tale ruolo insiste anche Barthes, che in *Variations sur l'écriture* individua la funzione fondamentale della scrittura nell'*informare*, funzione che oltrepassa quella memoriale:

Dès qu'on s'est mis à réfléchir sur l'écriture (Platon), on lui a assigné le rôle d'une mémoire: l'écriture serait une sorte d'outil mnémotechnique [...].
Nous écrivons certes encore pour nous souvenir [...] mais bien plus encore pour informer [...]. L'écriture est donc très vite pénétrée d'un symbolisme second : de «graphie», ordre de la pure mémoire, elle devient «écriture», champ de la signification infinie.¹

¹ Cfr. la poesia *L'effort* di É. Verhaeren, *Il fait dimanche sur la mer*, cit., p. 217.

² M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 822.

In Luzi il poeta è proprio colui che recupera tale *ruolo di significanza*, che si situa alla convergenza tra memoria e informazione. Infatti, a differenza di quanto scrive Barthes, la memoria è agente fondamentale, che rende possibile la testimonianza e dunque l'azione:

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.²

Il poeta è attante: non si identifica in un attore definito, ma è definito dalle relazioni che instaura nel testo. Egli in certa misura è *agito* dalla poesia: non è il poeta che, mallarméanamente, si istituisce istrione, ma è il testo che lo rende attante e dunque poeta:

e intanto
siamo continuamente altri,
continuamente tramutiamo noi,
i testimoni, noi gli attanti.³

Significativamente in *Lavata – (Belfastina)* si ritrova la coppia testimoni-attanti, ora calata nella storia: la poesia infatti nasce in occasione del soggiorno di Luzi presso la Queen's University di Belfast nell'autunno 1985. Qui il poeta vive l'atmosfera da guerriglia che dal 1969 dilaniava il paese, diviso dalla lotta tra cattolici e protestanti:

si calano
nella loro inesistenza
i testimoni,
ritrovano
fino al nuovo blitz
la loro

¹ R. Barthes, *Le plaisir du texte* précédé de *Variations sur l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, pp. 48-49.

² M. Luzi, *Naturalità del poeta. Saggi critici*, Garzanti, Milano, 1995, p. 147.

³ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 751.

clandestinità gli attanti.¹

La definizione di *poeta* si iscrive proprio nella dimensione della testimonianza: grazie alla sua *autorità* il poeta aspira infatti a essere anche *maestro*, ma – sul filo della consapevolezza già simbolista – sa che può porsi soltanto come attante, anche sotto forma istrionica:

Questo pareva il tuo compito
e stentavi,
 stentavi a riconoscerlo.²

Il grado massimo di espressione e testimonianza cui il poeta può aspirare è rappresentato dalla *scrittura* come *martirio*:

Nell'atto di essere appropriata dai suoi destinatari e dai suoi antagonisti la parola ci dice che la sua via si può ritenere percorsa. [...]
A me pare che [...] la testimonianza a cui la poesia non è venuta meno vada sempre più somigliando al suo primo significato, cioè al martirio.³

Le suggestioni simboliste si arricchiscono in Luzi di riferimenti alla contemporaneità dell'autore: l'istrione con cui il poeta si confronta è l'*attrice*, la cui epifania suscita – come nel caso di *Vorrei anche io stare nella mia pelle* – una presa di coscienza dell'autorialità della missione poetica. In *Separazione. Separazione da chi?* Luzi ripropone il film *Anna Karenina*, già presente in *L'incognita è sul binario di corsa* (in *Al fuoco della controversia*):⁴ l'attante/poeta si presenta in chiusura, a siglare il movimento descritto nella poesia. In *L'incognita è sul binario di corsa* il poeta è introdotto direttamente dal pronome personale *io*, mentre in *Separazione. Separazione*

¹ Ivi, p. 825.

² Ivi, p. 711.

³ M. Luzi, *Naturalezza del poeta. Saggi critici*, cit., p. 306. Luzi fa riferimento al mito di Orfeo dilaniato dalla baccanti «che si dividono i lacerti del signore del canto».

⁴ *Anna Karenina*, diretto da Clarence Brown nel 1935, con Greta Garbo. Cfr. M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 450. Anche in questo caso l'epifania dell'attrice è spunto per una riflessione autoriale: «E io che pescò non so dove nella sua vita questo momento».

da chi? e nella successiva *Lei com'è adesso*, sul medesimo tema, il poeta traspare nell'interiezione finale, che fornisce una chiusa autoriale sulla vicenda:

O è una parte di sé che le si cela
dietro quella partenza
o altro ancora
che le manca,
le manca indicibilmente...
per sempre? oh no.¹

E
intanto
il bruno il forte
d'una prima
accigliata primavera
nella sua già folta
eppure ancora
un po' invernale erbanza
la raggiunge
la sopravanza, le prende
l'alito, le scende
ben sotto l'epidermide, le invade
il sangue...
la soverchia
forse,
forse un po' la pasce
dell'universale tracotanza. Oh star.²

L'epifania della *star* avviene solo nel ricordo, in quanto il riferimento è alla Garbo, ancora vivente alla fine degli anni Ottanta, ma assente dalle scene e da ogni *tabloid* sin dal 1940.

I riferimenti allo *star system* si inseriscono nella critica al depotenziamento dell'umano, che non dipende dalla condizione di *istrione* dell'attore ma che è ferita prodotta dalla

¹ Ivi, p. 787.

² Ivi, p. 788.

società. Essa infatti ha annullato le differenze tra attore e spettatore, spettacolarizzando il tutto: sin dai tempi di Baudelaire il poeta trascinava ormai nel fango la sua corona, ma i simbolisti ne avevano riscoperto la funzione istrionica. Ora questo ruolo non è più sufficiente, ad esso va aggiunta la testimonianza. Altrimenti si diventa *scoria*, parte obliterata, nullificata, di uno *schermo*:

Chi sono questi allora,

[...]

come noi passiamo passano

sullo schermo formicolante,

volti

o maschere

o maschere con volti

impastati

indivisibilmente?¹

Più avanti il poeta si chiede se «ci è dato una volta ancora assistere / come scorie e impurità / o come parte / della indelebile sostanza?»² per concludere che in fondo poco importa: sta a ognuno sussumere il compito più consono nello spettacolo della vita, diventando attanti in un movimentato «rodeo»³ o «fachiri» in una «vitrea immobilità».⁴ Spesso, inoltre, «il gioco delle parti» è «atroce»:

un duello immortale dei complementi –

[...]

a caccia

l'uno dell'altro

i due

terribili agonisti,

infernali o celestiali?⁵

¹ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 724.

² Ivi, p. 857.

³ Ivi, p. 824

⁴ Ivi, p. 863.

⁵ Ivi, p. 886.

La lotta è quella del poeta a caccia della parola, e dell'uomo alla ricerca della propria coscienza: «uscita dalla stessa porta / diretti dalla stessa parte / l'uno contro l'altro / alla cerca di sé – / eternamente».¹

Ciò che conta, in sostanza, è il *quid* di *humanitas* che traspare dalla poesia: «la sua chiave sia posta nell'umano, qualunque reame debba aprire e rivelare».² Il potenziamento dell'umano passa attraverso la testimonianza, il poeta deve *dimenticare di essere attore*:

E la prima cosa che il poeta deve comunque far dimenticare e dimenticare egli stesso è di essere l'attore; sarà arrivato vicino alla verità quando nella sua opera attori risultino gli altri, la natura nelle sue circostanze frammentarie come nei profondi principi, ed egli appaia l'interprete e il testimone.³

Intermittenza di voce e luce

Da *attore* a *interprete*: il poeta tuttavia non può che comunicare *per frammenti* quelle *circostanze frammentarie* che gli è dato decifrare. Anche Luzi accoglie la poetica del balbettio.

Essa si attesta su toni elegiaci in Samain («Une voix qui voudrait sangloter et qui n'ose...»)⁴ e in Rodenbach, che paragona la voce poetica al flebile suono del flauto («Tout agonise et tout se tait: on n'entend plus / Qu'un très mélancolique air de flûte qui pleure»)⁵ Verhaeren declina in ambito bucolico il registro elegiaco («Le monotone et sourd mâchonnement / Interrompu quelques moments, / Reprendra cours invariablement / Jusques à quand, dans le silence?»)⁶ mentre l'ironia di Laforgue corrode l'elegia, fingendo di intensificarla («Les étoiles d'or rêvaient éternelles; / Seul, sous leurs regards, songeant, loin de tous, / Devant leur douceur tombant à genoux, / Moi je sanglotais longuement vers elles»)⁷ Un'ironia caustica è presente in Maeterlinck

¹ *Ibidem*.

² M. Luzi, *L'idea simbolista*, cit., p. 26.

³ Id., *L'inferno e il limbo*, Milano, Il Saggiatore, 1964, p. 42 (*Naturalzza del poeta*).

⁴ A. Samain, *Le Chariot d'Or*, cit., p. 41.

⁵ M. Luzi, *L'idea simbolista*, cit., p. 252.

⁶ É. Verhaeren, *Il fait dimanche sur la mer*, cit., p. 271.

⁷ J. Laforgue, *Les complaintes et les premiers poèmes*, cit., p. 249.

(«Encor des sanglots pris au piège!»)¹ e in Rimbaud, che esprime in diversi modi la poetica del balbettio, con riferimenti che vanno dal *soffio* («Un souffle ouvre des brèches opéradiques dans les cloisons»)² alla *raucedine* («enrouements folâtres»)³. Verlaine significativamente intitola una raccolta *Romances sans paroles*, in cui il sottotitolo della prima sezione è un'eco del titolo principale: *Ariettes oubliées*, e cioè quelle ariette di cui ricordiamo la melodia ma non le parole. La voce poetica carente di mezzi («ce vain souffle / [...] Manque de moyens»)⁴ è tema che Mallarmé dispiega ampiamente: «Un balbutiement, que semble la phrase, [...] se compose et s'enlève en quelque équilibre supérieur».⁵

Anche Luzi, sin dalla lirica liminare, presenta il canto *tormentato*, anche se il motivo del tormento resta ignoto; il poeta sa che ha un compito da assolvere, deve rendere intellegibile agli *altri* (ai lettori) ciò che ha decifrato:

E il molto appreso
 dovevi tu in parola ricambiarlo.
 Questo pareva il tuo compito
 e stentavi,
 stentavi a riconoscerlo.
 Né sai perché, dove fosse il disaccordo
 che ti ha tritato la vita,
 tormentato il canto.⁶

Il procedimento è il medesimo enunciato da Mallarmé in *Quant au livre*: «Tu remarquas, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu; l'homme poursuit noir sur blanc»:⁷

perché tu ne leggessi il leggibile,
 il nero, il bianco,
 il testo, i suoi intervalli

¹ M. Maeterlinck, *Serre calde e quindici canzoni*, cit., p. 54.

² A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 229.

³ *Ivi*, p. 213.

⁴ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 59.

⁵ *Ivi*, p. 386 (*Quant au livre. Le mystère dans les lettres*).

⁶ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 711.

⁷ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 370 (*Quant au livre. L'action restreinte*).

per te e per altri, ancora
più inesperti,
che non osavano farlo.¹

Rispetto ai poeti simbolisti, Luzi estende il balbettio dal *canto* alla *vita*: la sua poesia si radica proprio *nel* fallimento del sogno mallarméano, a partire dall'*échec* stesso. Lo «sforzo di appropriazione»² – l'annullamento del divario parola-cosa – messo in atto da Mallarmé e dai simbolisti naufraga infatti nella consapevolezza che «mai l'accidentalità e il caso potranno essere aboliti, l'assoluto raggiunto. L'atto poetico è impossibile, il poeta è sconfitto».³ Luzi, invece, incardina la poesia in tale sconfitta: il poeta è consapevole della frammentarietà, che non è solo del *canto* ma anche e soprattutto della *vita*. Tale consapevolezza da limite diventa Rivelazione: il poeta comprende solo «qualche parola isolata e oscura»⁴ di ciò che lo sovrasta, eppure non abdica dal suo ruolo di scriba, come non ha rinunciato all'*attanza* nella vita. Significativamente, l'introduzione dell'*Idea simbolista* si chiude sulle parole di Valéry:

«Le vent se lève. Il faut tenter de vivre!» È il grido nel quale si conclude la storia dell'idea simbolista; è anche la risposta che scriveremmo qui, quando ci fosse la certezza che il verso di Valéry sia da interpretarsi integrato di tutti i sensi: vivere nella vita, parlare nella lingua: sicché la sintesi alla quale l'arte non può rinunciare senza perire avvenga nella vita; e la sua chiave sia posta nell'umano, qualunque reame debba aprire e rivelare.⁵

La *chiave umana*, di cui Luzi arricchisce l'eredità simbolista, porta a un'espansione della poetica del balbettio: la discontinuità non è soltanto della voce, ma anche della luce. Anzi, Luzi inaugura una vera e propria poetica dell'*intermittenza*:

E lui
ergo dov'era,
perché non rispondeva
neppure da un barbaglio

¹ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 711.

² Id., *L'inferno e il limbo*, cit., p. 42 (*Naturalizza del poeta*).

³ Id., *L'idea simbolista*, cit., p. 15.

⁴ Ivi, p. 8.

⁵ M. Luzi, *L'idea simbolista*, cit., p. 26.

della sua passata gloria...?¹

Il *barbaglio* si trova in stretta connessione con il riferimento alle *macerie* («Di che era maceria / quel silenzio?»),² come già avveniva in *Quinta*, della raccolta *Un brindisi*:

un barbaglio mi segue tra i meandri,
le macerie coperte di fatica.³

La difficoltà del dire (nella medesima poesia, oltre a «non rispondeva», si leggono anche «fine del vocabolo» e «nullità del canto») è amplificata dall'intermittenza della luce («barbaglio», appunto) e dalla frantumazione della materia («maceria», e crollo su sé stessa: «collasso / estremo della materia»): la condizione frammentaria non è solo dell'espressione e della poesia, ma anche della luce, della visione e del reale. Sin dalla lirica liminare, dunque, Luzi attaglia alla *vita* il balbettio che i simbolisti avevano confinato nel linguaggio.

Certamente, il linguaggio resta fulcro della riflessione poetica luziana, come già in *Per il battesimo dei nostri frammenti*: «È in un certo senso un libro sul linguaggio, sulla parola [...] e sulla decadenza della parola».⁴ La riflessione su tale *decadenza verbale*, già cara al simbolismo, si declina in Luzi non come denuncia del *silenzio*, che è *impossibilità* del dire, ma come condanna del *mutismo*, che è *resa* del dire. Il *silenzio* dei simbolisti rimanda all'indicibile, uno dei protagonisti della poesia luziana («L'indicibile in poesia è ciò che sfugge alle capacità di chi l'ha scritta e di chi la legge»);⁵ il *mutismo* viene invece archiviato come rinuncia aprioristica a *dire* e *significare* (che è «sconfitta in atto»)⁶. Al mutismo si oppone il tentativo di dire, la *voce* secondo le sue diverse modulazioni: in *Pace? – non terminato (La lite)*, sin dalla parentetica con funzione di titolo, viene presentato un catalogo di voci, di possibilità enunciative, che vanno, appunto, dalla *lite* al *rantolo*, passando attraverso un'umana *afasia* e degli animali *bramiti*:

¹ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 715.

² *Ibidem*.

³ Id., *L'opera poetica*, cit., p. 91.

⁴ M. Luzi, M. Specchio, *Luzi. Leggere e scrivere*, Firenze, Nardi, 1993, p. 177.

⁵ C. Viviani, *La voce inimitabile*, cit., p. 72: «L'indicibile non è ciò che il soggetto pensa come indicibile, ma ciò che il soggetto non pensa».

⁶ M. Luzi, M. Specchio, *Luzi. Leggere e scrivere*, cit., p. 177.

Pace? – non terminato

ancora

l'infuocato alterco,

voci

da sotto la palude

del loro remoto spegnimento

ribollono e s'accendono

strappi

di raucedine

dal *punto*

d'afasia

e *inarticolazione* millenaria

riaffiorano, gorgogliano

altrove il *ghirigoro*

vocale

e celestiale

di qualche non più udito

cantore del mattino

notti con *crepitio*

di nacchere e di spari,

lingue

zittite

anch'esse da estinzione,

non da raggiunta pace

si ravvivano

nella morta strozza

e *bramiti*

alle falde

d'un ossificato monte,

schianti,

rantoli d'una seppellita rissa
ridesti in quella calvana [...] ¹

Anche a livello fonico, il rimando è a *Fraasi* di *Per il battesimo dei nostri frammenti*, che richiama il borbottio sommerso della Parola di Dio («Non sempre tace, gorgoglia / a tratti il messaggio, / a tratti in emersione lo sorprende / [...] poi torna / alle sue profonde cavità / l'abissale borborigma»)². L'allitterazione della vibrante alveolare, /r/, (*ribollono, raucedine, riaffiorano, gorgogliano, ghirigoro, crepitio, nacchere, spari, strozza, rantoli, rissa, ridesti*) rimanda al *borborigma*³ di *Fraasi*, evocato anche dal *bramito*: attraverso un'elencazione di modalità vocali, sempre minacciate dal naufragio (*spegnimento, raucedine, afasia, inarticolazione, estinzione, morta strozza*⁴), Luzi inscena l'*approssimazione* alla verità:

Dico "frasi" e "incisi": non è un canto trionfale ma è un approccio, un'approssimazione, una tensione. Per cui anche quei "frammenti", quelle "frasi" ("frasi" da *frango*) hanno in sé quella luce dell'insieme.⁵

Il *frammento* contiene in potenza la *totalità*:⁶ Luzi rovescia la visione simbolista, che del balbettio non sottolineava la potenzialità latente ma il limite intrinseco; impiega il balbettio come metonimia: esso è parte della verità, rimanda ad essa. Medesimo valore assume l'intermittenza della luce, che appunto accompagna e amplifica l'intermittenza vocale. Ecco dunque che lo *spegnimento* del v. 6 può attagliarsi alla luce come alla voce; vocalità e luminosità sono ancora riunite ai vv. 46-47: «tace / e si riaccende», e

¹ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., pp. 716-717 (corsivi miei).

² Ivi, p. 641.

³ Termine – come notato da Verdino (cfr. S. Verdino, *Apparato critico*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 1662) – già usato da Montale nella poesia *L'obbrobrio* in *Quaderno di quattro anni*, ai vv. 7-8: «Se l'emittente non dà che borborigmi / che ne sarà dei recipienti?». E. Montale, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1996^{VII} (prima edizione: 1984).

⁴ La «morta strozza» del v. 26 è la gola, già dantesca (*Inferno*, VII 125-126), che articola la voce annunciante (cfr. S. Verdino, *Apparato critico*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 1686).

⁵ M. Luzi, *Fraasi e incisi di un canto salutare. Lo "stilnovismo" di una poetica*, in «Riforma della scuola», a cura di F. Giordano, XXXVIII, 6, giugno 1992, p. 56. Interessante il parallelismo con la poetica di Andrea Zanzotto: è presente il medesimo concetto di *approssimazione alla verità del dire*, che si dispiega proprio grazie al balbettio, come ha notato Jacqueline Risset. Cfr. J. Risset, *Sovraesistenze*, «Studi novecenteschi», IV, 8-9, luglio-novembre 1974, p. 329: «les mots s'articulent dans une sorte de bégaiement dramatique – ou plutôt: le bégaiement dévoile sa force dramatique, qui est force d'approximation vers la perfection du dire».

⁶ A tal proposito si rimanda all'opera di P. Renard, *Mario Luzi, frammenti e totalità. Saggio su «Per il battesimo dei nostri frammenti»*, Roma, Bulzoni, 1995.

l'intermittenza ritorna al v. 60: «zig-zag d'una cangiante / medesima agonia / tra la luce del mondo / e la sua nera carne». Nell'intermittenza, nell'alternarsi di luce e buio, di voce e silenzio, è la chiave stessa della verità:

È lui, e non è. Si rifrange
in minimi frantumi.
Male, sì, eppure ciascuno lo somiglia,
insicuro annunciatore
di sé, non d'altro –
è vero – profeta
d'un suo portentoso non prodigio
che tutti li riassume
però, i grandi prodigi [.]¹

L'*insicurezza nell'annuncio* è dunque accompagnata dalla *rifrazione della luce*: è questa una metafora che ritorna spesso in *Frasi e incisi*, come raffigurazione concreta del Cristo nella storia, «la cui rifrazione continua a riverberarsi nei tempi».²

L'immagine è ripresa anche dallo *sfavillare* della poesia successiva, *Non ha volto, si cela (I Magi)*:

potrebbe all'improvviso
il futuro disserrarsi
in luci, sfavillare il tempo [.]³

Il tempo che sfavilla richiama l'intermittenza misteriosa della stella cometa che guida i Magi del titolo, ma è anche eco del balbettio della parola, che, in un movimento di approssimazione continua, tende alla verità: il percorso dei Magi è immagine dell'itinerario della parola, che cerca la strada tra pericoli e cedimenti. In *E ora dove avrebbero (I pastori)*, il cammino (della parola e della luce) trova un suo primo compimento nella contemplazione della natività; anche in questo caso, il verbo scelto da

¹ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 718.

² Cfr. S. Verdino, *Apparato critico*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 1687.

³ Ivi, p. 720.

Luzi per rappresentare il momento è attinente alla sfera semantica della luce, in quanto la nascita del Cristo si palesa *flagrando*, ardendo nella notte:

flagrando
 quella profetizzata
 e temuta natività
che essi vedevano e adoravano
 perduti
nella raggianti oscurità.¹

L'ossimoro finale ripropone la mistura di gioia e dolore, come risultato della Parola finalmente piena, completa, non più stentata: essa – in fondo – è attesa (*profetizzata*), ma anche *temuta*, così che all'*adorazione* si somma lo smarrimento (i pastori sono *perduti nella raggianti oscurità*). L'ascesi mistica, ma prima ancora creativa, trova il suo significato non nel compimento ma nel viaggio, come per i Magi. L'*habitat* del poeta è una condizione di agonia e di agone, di sofferenza e di lotta: egli vive nell'ossimoro («in avanti / o a ritroso?»; «procedendo / o tornando»; «Sapevano e non sapevano»; «L'avvenire o l'avvenuto»; «sanno / ed ignorano»). A termini che indicano il ritorno sui propri passi, l'incalzare della frammentarietà di luce e parola (*ricaduta, regressione, ritorno*) si accompagna il lessico della rivelazione («nuova / conoscenza, forse, / ed illuminazione»), anche se il *forse* sottolinea la precarietà di ogni percorso.

Il rischio di smarrire il cammino e sé stessi è una costante: uno smarrimento che può essere generato dall'assenza («non lasciano avvisi, / non danno premonimenti»)² come dalla sovrabbondanza della segnaletica («moltitudine / irrequieta / di segnali e di rimandi / e sono pieni, questi, / d'insignificanza, colmi / di mancamento»). Nel mondo moderno, è soprattutto quest'ultimo il pericolo più consistente: il depotenziamento del linguaggio passa attraverso un *iper-utilizzo* del linguaggio stesso. Ritorna anche in questa poesia l'immagine della rifrazione, qui declinata come *deflagrazione*, a sottolineare l'intensificarsi disorientante della segnaletica che, appunto, confonde invece di guidare. Ad essa è accostato l'ossimorico *sussurro*, nella perenne alternanza di intensificazione e svilimento che informa il balbettio del poeta contemporaneo:

¹ Ivi, p. 722.

² M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 725.

Solo lingua che odono
in deflagrazioni o sussurri
[...]
qualcuno tace
e non dovrebbe
in questa lingua che non dice ancora.¹

Ritorna anche l'immagine delle macerie, qui *rottami*, amplificata da un corollario di immagini evocanti la frantumazione:

[...] frastuono
di immagini
un maremoto di rottami
ed una nebulosa
di spezzate
rimembranze
e frantumati incontri [...]²

La frammentarietà, dunque, è della voce, della luce e dello sguardo, come indica il sinestesico *frastuono di immagini*: ed è della sintassi, che funge da catalizzatrice di questa balbuzie incipiente. Anche il cammino, che dunque si palesa come *itinerarium mentis in Deum*, è frazionato; si configura come una staffetta, anche se *disunita*, nella quale ciascuno secondo la sua andatura («Cresce ciascuno alla sua statura, / camminano i suoi passi nella sua andatura»)³ percorre il proprio tratto:

[...] disunita
carovana senza fine,
percorrono
ciascuno il loro tratto
dell'immortale traversata

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

³ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 726.

rotolando il loro oscuro carico.¹

A fungere da *trait d'union* in tale staffetta è proprio il *testimone*, il *collegamento*: ruolo di cui il poeta si fa carico. L'incertezza tuttavia permane, e non è soltanto dell'enunciazione, ma anche e soprattutto dell'interpretazione (che è sorgente prima di essere meta della poesia): «E / che dice – lo leggono, / sì, però non lo decifrano, / ne perdono / il filo ed il costrutto».² L'itinerario si compie per continua approssimazione, a patto che – prima di scrivere – si legga e si ascolti: «Purché leggano, / leggano puramente»³ e «forse non ne sono consci, / ma ascoltano – / ascoltiamo».⁴

A tale percorso di avvicinamento alla verità si oppone la resistenza implicita e l'inafferrabilità del divino, solo apparentemente «docile ai loro parametri / e alle loro dimisure, / pronò ai loro / canonici argomenti».⁵ L'umana presunzione, come scrive Mallarmé, «Manque de moyens»⁶. Non resta che rifugiarsi nella consapevolezza del deficit, secondo un ammonimento già rimbaudiano: «J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs!». ⁷ È solo Dio che può scegliere di *superare quel divario*, sanare *l'umana insufficienza*, rendere canto la balbuzie:

«E tu
di questo trasecoli,
trasecoli
sempre come me,
mio balbettante simile,
Bernardo o Abelardo che tu sia» [.]⁸

Il *balbettante simile* trova una rispondenza, anche in questa poesia, nella «notte che sfolgora» del v. 29, immagine che viene ripresa e amplificata dal «rovetto in fiamme» della successiva *Non startene nascosto*. L'alternanza tra luce e buio, parola e silenzio,

¹ Ivi, p. 729.

² *Ibidem*.

³ Ivi, p. 730.

⁴ Ivi, p. 733.

⁵ Ivi, p. 738.

⁶ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 59.

⁷ A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 203.

⁸ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 738.

viene suggellata icasticamente, ancora una volta con un verbo che sottolinea l'intermittenza:

E poi l'incarnazione [...]
ma il figlio dell'uomo in cui *deflagra*
lo manifesta e lo cela...¹

Il *manifestarsi* e insieme *celarsi* di Dio è rappresentato in *Esodo* 3,1-6,² dal roveto che arde e non si consuma: Mosè si avvicina per comprendere, ma quando si rende conto che si tratta di Dio, si nasconde il volto. Da un lato, dunque, la parola e la luce sono accessibili in modo discontinuo, dall'altro l'uomo non sarebbe capace di gestire una parola, né una visione, piena, totale: Luzi sente fortemente tale aspetto, come già i simbolisti, che avevano inaugurato la poetica del balbettio e dello sguardo dimidiato. Verlaine, in *Cellulairement*, sottolinea l'*estasi* e il *terrore* che accompagnano l'ascesi mistica: «J'ai l'extase et j'ai la terreur d'être choisi».³ Il *terrore* verlainiano si declina nel più sfumato avverbio *terribilmente* in Luzi, che però oblitera la possibilità di essere scelti, enunciata da Verlaine quasi come predestinazione. Luzi sottolinea invece come da un lato il divino sia in ogni dove, dall'altro come l'umana interpretazione sia carente:

E intanto,
anima mia, *terribilmente*
il divino è in ogni parte,
non c'è luogo a decifrarlo [...] ⁴

A questa poesia si salda idealmente la successiva, *Di che erano vessilli?*, che aggiunge una chiosa sul nodo della decifrazione:

perché tutto era già detto
o perché non usciva dal suo impendibile dialetto?¹

¹ Ivi, p. 740.

² Cfr. *La Bibbia*, Nuova versione ufficiale C.E.I., cit., p. 124: «L'angelo del Signore gli apparve in una fiamma di fuoco dal mezzo del roveto. [...] Mosè allora si coprì il volto, perché aveva paura di guardare verso Dio».

³ P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, cit., pp. 172-176.

⁴ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 742.

In *Frasi e incisi* il dialetto è geroglifico su cui si innesta il percorso di riappropriazione e ritorno a una lingua vera e pienamente significativa, nel tentativo di superare il balbettio:

anche ritrova
nelle sue cavità
parole la memoria
dense di rappresa forza,
semi pieni
graniti a ogni possente
futura spigolatura
com'erano
prima d'essere
state dette...²

Prima di venire pronunciate, le parole sono *granitiche* nella loro avulsa perfezione: ma il percorso di inquinamento e degradazione nell'umano è necessario, proprio perché esso rende possibile l'itinerario di riappropriazione e decifrazione, vale a dire l'itinerario poetico. E in *E ora dove avrebbero (I pastori)* questo cammino è rappresentato nel suo sorgere: sono infatti proprio i pastori del titolo che abbandonano i campi inquinati della pianura («era pesta / e attossicata / erba quella»)³ per salire ad altre altitudini e contemplare la Natività, anche se non sono consapevoli di ciò che vedono e annunciano («E loro erano fatti tutti profeti e angeli, / di che? – non lo sapevano – »).⁴ Nel processo comunicativo la parola si degrada, si frammenta: è un percorso obbligato di perdita e conquista che «non può essere male, / non lo credo, non lo penso».⁵ Anche se si palesa come balbettio, inoltre, la parola segmenta la realtà: e quindi rende intellegibile e – in fondo – *crea* il reale, secondo una lezione già mallarméana e rimbaudiana. La parola creatrice in Luzi è però quella di Dio, di cui il poeta si fa scriba. Mallarmé, invece, «nel campo lasciato libero dal Verbo può elevare il

¹ Ivi, p. 744.

² Ivi, p. 749.

³ Ivi, p. 722.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 749.

Ciò che preme a Luzi è di inserire la poesia, a differenza di Mallarmé, nel dramma del divenire, non nella cristallizzazione senza sbocchi del *rêve*:

Peut-être l'absolu n'était-il pas en dehors de n'importe lequel des fragments de réalité que nous présente fortuitement le jour et l'heure. Peut-être le Verbe n'est-il pas extérieur aux «mots de la tribu». L'Incarnation, après tout, est au centre du Mystère. Le divin est au-dedans de l'homme, le logos au-dedans du dialecte.¹

Il λογος è nelle *parole della tribù*: è il procedimento indicato da Rimbaud, che decide di *sotterrare la sua immaginazione*,² e cioè di congedarsi dalla cristallizzazione di una poesia che si oppone al mondo. Il che non significa, comunque, un ripiegamento sui fatti biografici, né un appiattimento sul senso letterale: «Rimbaud nous dit comment un texte est signifiant: *littéralement et dans tous les sens*. Il n'a pas un sens *ou* un autre; il est une multiplicité de possibles. C'est proclamer que, dans une telle poésie, le mot reprend l'initiative de dire tout ce qu'il peut».³ Pur calata nel divenire, dunque, la parola conserva la sua peculiarità creatrice, in Mallarmé come in Rimbaud: al discorso lineare si sostituisce, in questi due poeti ma anche in tutti gli altri simbolisti presi in esame, un'intenzione di *deflagrazione* (e si è visto come in Luzi *rifrazione*, *sfolgorio*, *deflagrazione* siano immagini ricorrenti): «ils substituent l'explosion de chaque mot, bibelot qui s'abolit dans les multiples directions de sa gerbe de feu».⁴

Accanto al *balbettio* e allo *sfolgorio*, si rintraccia in Luzi anche la metafora – prediletta da Rimbaud, ma impiegata anche da Mallarmé e Maeterlinck – del *soffio*:

Oui ce vain souffle que j'exclus
Jusqu'à la dernière limite
(Mallarmé, *Feuillet d'album*);⁵

Le souffle de mon nom murmuré tout un soir
(Mallarmé, *Sonnet*);¹

¹ M. Luzi, *Mallarmé, au fil du temps*, in S. Mallarmé, *Poésies*, cit., p. 13.

² A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 203 (*Adieu*).

³ L. Forestier, *Notice*, in A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 262.

⁴ *Ibidem*.

⁵ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 59.

Un souffle ouvre des brèches opéradiques dans les cloisons, – brouille le pivotement des toits rongés, – disperse les limites des foyers, – éclipse les croisées. [...] Un souffle disperse les limites du foyer
(Rimbaud, *Nocturne Vulgaire*);²

J'attends enfin son souffle frais
(Maeterlinck, *Amen*).³

Nella sezione *Angelica* di *Frasi e incisi*, il *soffio* entra stabilmente nel tessuto poetico, con la sua duplice valenza di *fiato* (e quindi, respiro intermittente, balbettio poetico) e *alito* (possibilità creatrice, in senso biblico):⁴

Non dorme, lei,
le arriva
ininterrotto
un fiato
di sommessa vita
che si macera
o si forma
e cresce
e si diffonde
quell'alito
quel soffio
in una voragine, un orecchio,
ne satura la conca,
gemito? forse,
forse annuncio
impercettibilmente
vociato dall'oceano.⁵

¹ Ivi, p. 69.

² A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., pp. 229-230.

³ M. Maeterlinck, *Serre calde e quindici canzoni*, cit., p. 72.

⁴ Cfr. p. 17, su *Genesi* 2,7.

⁵ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 757.

Al *fiato* incipitario si somma, a completamento e/o ribaltamento del significato, una vasta gamma lessicale afferente al medesimo campo di significazione: *alito* e *soffio* ma anche *gemito* e *annuncio*. Questi ultimi due termini sottolineano l'esistenza di possibilità binarie, di uno sviluppo nel senso della frammentarietà (*gemito*) o della completezza (*annuncio*). Come già in *Pace? – non terminato*,¹ Luzi rappresenta il percorso stesso della parola poetica, che si presenta come itinerario dall'*afasia* al *ghirigoro vocale e celestiale*, o, nel caso di *Nel mare del non dormito sonno*, come percorso dal *soffio* all'*annuncio* (sempre minacciato dalla precarietà e dalla fragilità dell'interpretazione). Tale percorso è «un unico / abissale commovimento», che non può fare a meno di «quegli aliti, quei soffi / di un'ansiosa lotta».² Una lotta che implica il ricominciare da capo, con una regressione che risale a prima del balbettio e approda al grado zero dell'espressione, all'afonia: «afono / e ciclonico ricominciamento».³

Vale anche per Luzi quanto ha scritto Agosti su Zanzotto:

il balbettio afasico rappresenta [...] *quel punto (o luogo o intervallo) che sta fra suono inarticolato e linguaggio articolato*. È quel punto che designa, in simulacro, ma attraverso un frammento concreto di lingua, quella struttura di separazione che, in quanto struttura originaria del linguaggio, si costituisce come il luogo di massima prossimità del dire nei riguardi dell'essere.⁴

Anche in Luzi il balbettio è *struttura di prossimità nei confronti dell'essere*: il balbettio rende percepibile l'approssimazione alla verità, che resta tuttavia inconoscibile. Pur nel fallimento sussiste una *traccia*, una testimonianza (che ci riconduce al ruolo di *attente* del poeta): «Deve / in qualcuno dei mortali / esistere / una traccia di me»,⁵ che aiuta a «Non perderlo il filo della vita / [...] ad ogni nuovo giorno, / a ogni nuovo cominciamento».⁶ Per quanto stentata, la parola (se davvero è *poetica, testimoniale*) inaugura il percorso dal frammento alla totalità, appunto perché si delinea –

¹ Cfr. p. 139.

² M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 761.

³ Ivi, p. 763.

⁴ S. Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1999, p. XXVI.

⁵ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 803.

⁶ Ivi, p. 799.

verlainianamente – come *traccia* («Qu’as-tu voulu, fin refrain incertain / Qui vas tantôt mourir vers la fenêtre / Ouverte un peu sur le petit jardin?»).¹

Il «refrain», che muore come un uccellino sbattendo contro la finestra, lascia un’esile scia, ma ha ormai scalfito il silenzio, ha generato un punto di non-ritorno: è la condizione di irreversibilità della poesia («le squillano / nei timpani, / la pungono nell’anima / esse – parole / un tempo uscite / e poi forse perdute / però mai più rientrate, mai, / nell’universo silenzio»)²

La poesia, per quanto balbettate siano le sue parole e intermittente la sua luce, *lascia un’idea di sé* che dura oltre l’eclissamento:

Si attenuano, si sfanno,
si perdono nella loro luce, sì,
ma lasciano
nel crepuscolo
un’idea
di sé i monti –

là il fulcro,
là il suo passato regno,
passato
nella voce del poema
e nel suo eclissamento [.]³

Mallarmé, in *Le mystère dans les lettres*, collega la *traccia* al *foglio*, antidoto dell’eclissamento e luogo, appunto, di non-ritorno: «cette masse jetée vers quelque trace que c’est une réalité, existant, par exemple, sur une feuille de papier, dans tel écrit – pas en soi – cela qui est obscur: elle s’agite, ouragan jaloux d’attribuer les ténèbres à quoi que ce soit, profusément, flagramment».⁴ L’*obscuritas* rimanda dunque alla frammentazione, alla poetica del balbettio, espressa anche in Mallarmé come un

¹ P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, cit., p. 123. Cfr. p. 9.

² M. Luzi, *L’opera poetica*, cit., p. 764.

³ Ivi, p. 771.

⁴ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 383 (*Quant au livre. Le mystère dans les lettres*).

declinazioni (*si divide, si stacca, strappati, si disfa*). Anche in questa poesia, la metafora luminosa sintetizza l'intermittenza dell'umana comprensione che «non sa, oscilla / tra la tenebra / e il sole di quella cecità»,¹ *abbacinata* dal «vivaio luminoso» di un significato che la sovrasta.

Le «infanti, / le pargole preghiere»² sottolineano da un lato il *cominciamento*, l'origine della preghiera/poesia colta nelle sue prime manifestazioni (*pargole*), dall'altro il *balbettio* dell'umana parola, che fatica a diventare *adulta*, con un recupero dell'etimologia di *infante*, cioè colui che non è ancora in grado di parlare. Viene però messa in risalto la positività dell'intermittenza, come percorso graduale di conquista: dagli interrogativi insistiti («dov'è quel punto? / dove nascono veramente / le preghiere?») all'epifania del significato («Ma c'è, / improvvisamente eccolo, è là»), pur nella sua sfuggente frammentarietà («*quasi* si fa prendere / un *albore di parola*, / nell'alveo, *no*, nel flusso»). La frammentazione del significato è il motore della ricerca, ma il pericolo dello smarrimento è un freno rilevante, come già in *La vita cerca la vita*.³ Il significato, nella società contemporanea, si è frantumato in innumerevoli cocci che rischiano di ferire il poeta, quasi assediato da «troppe metafore [...] / troppi emblemi»:⁴

Troppo, da troppe fonti –
così viene a noi
fruscante di bisbigli,
acceso da riflessi
 e da occhieggiamenti.
Ci gioca col suo multiplo apparire
e il suo poco manifestarsi [.]⁵

La discontinuità della parola (*bisbigli*) anche in questa poesia si accompagna all'intermittenza della luce e della visione (*riflessi, occhieggiamenti*): a causa della frammentarietà, ma anche della sovrabbondanza dei segnali, il poeta deve dunque prendere su di sé «il celestiale ed infernale carico / della significazione». *Deve*, in

¹ *Ibidem*.

² Ivi, p. 792.

³ Ivi, p. 725.

⁴ Ivi, p. 808.

⁵ *Ibidem*.

La *ricomposizione*, il ritrovamento di un pentagramma di senso, rinvia alla trama universale indagata da Mallarmé: «Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun».² Ramat ha insistito sulla ricerca della trama universale, elemento che accumuna simbolisti ed ermetici:

Preso in un giro cieco di polemica, la parola “ermetismo” ha finito per travisarsi rispetto alla sua origine, che non implica affatto una pura volontà crittografica, ma deve solo invece rimandarci a Trismegisto, alla remota ma intuitivamente profonda ascendenza dei libri di rivelazione. Semmai è un'apertura, all'opposto, del sottile circuito tra divino e umano.³

Tale *indagine*, in Luzi e prima nei simbolisti e negli ermetici, agisce come antidoto rispetto alla disgregazione rilevata dalla poetica del balbettio: scrive Mallarmé che il libro, «expansion totale de la lettre», deve essere costituito «par correspondances».⁴

Il poeta permette dunque alla trama di rivelare il suo ordito: Mallarmé impiega la metafora della poesia⁵ come ricamo o *merletto* «qui retient l'infini»⁶ e che è composto da innumerevoli fili, ognuno dei quali ignora il segreto dell'altro (ritorna così la *frammentarietà* come condizione precipua della poesia).

Scriva Roland Barthes in *Le plaisir du texte*:

Texte veut dire *Tissu*; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à

¹ M. Luzi, *Canto salutare: Mario Luzi*, a cura di G. Caramore, «Leggere», 26, novembre 1990, p. 9.

² S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 383 (*Quant au livre. Le mystère dans les lettres*).

³ S. Ramat, *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, p. 1.

⁴ Ivi, p. 380 (*Quant au livre. Le livre, instrument spirituel*).

⁵ Per un accurato studio sulle metafore del far poesia, cfr. G. Gorni, *La metafora di testo in Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 137-152, e Id., *Metafore del far poesia nella poesia del Novecento*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», anno XXVIII, numero 3, settembre/dicembre 1999, pp. 401-417: la metafora della tessitura per indicare la creazione poetica si rintraccia dall'epoca classica, da Dante a Tasso, ma decade nel Novecento, scalzata da immagini di tono minore che lambiscono gli ambiti della *spazzatura* e delle *deiezioni*.

⁶ Ivi, p. 370 (*Quant au livre. L'action restreinte*). Cito più ampiamente: «Ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini, tissé par mille, chacun selon le fil ou prolongement ignoré son secret, assemble des entrelacs distants où dort un luxe à inventorier, stryge, nœud, feuillages et présenter».

travers un entrelacs perpétuel; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s’y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une *hyphologie* (*hyphos*, c’est le tissu et la toile d’araignée).¹

Il procedimento di *tessitura* che soggiace al testo letterario viene messo in risalto dai simbolisti.² Rimbaud mima addirittura tale procedimento, sottolineando il recupero di una trama di significato e contemporaneamente la sua precarietà: «J’ai tendu des cordes de clocher à clocher; des guirlandes de fenêtre à fenêtre; des chaînes d’or d’étoile à étoile, et je danse».³

Il poeta, come rileva Barthes, *si disfa* nella sua tela: «J’aurais l’immensité des forces pour cercueil / Et leur travail obscur et leur ardeur occulte; / Mon être entier sera perdu, sera fondu», scrive Verhaeren.⁴ Ciò che Laforgue definisce «ordre universel de l’unique harmonie»⁵ richiede la partecipazione attiva del poeta, come enuclea Verlaine: «Cette immensité / N’a rien d’entêté»,⁶ l’immensità non ha intenzioni, è il poeta che interviene per *rimettere ordine*. Maeterlinck oppone alla stasi la mobilità salvifica della ricerca di un’armonia: «Et la ville s’ouvrant à l’instant / Les couvrit de baisers ardents / Qui leur montrèrent le présent».⁷ Rodenbach ritrova nell’acqua l’unità divina: «Elle possède une âme / Où l’unité divine apparaît par instants»;⁸ Samain collega al viaggio la ricerca dell’unità: «La Nuit pâle, en rêvant, respirait des lilas; / Et la terre était douce et fondait sous les pas./ Jetant vers le voyage un appel symbolique / Parfois un train lointain sifflait, mélancolique».⁹

Il nucleo poetico del ritrovamento delle *corrispondenze* viene messo in evidenza da Luzi, che sottolinea il valore dell’esperienza simbolista: essa, infatti, riconduce «a un principio la percezione del mistero e dell’al di là delle cose; e a un metodo l’espressione

¹ R. Barthes, *Le plaisir du texte précédé de Variations sur l’écriture*, cit., p. 126.

² Cfr. G. Gorni, *Metafore del far poesia nella poesia del Novecento*, cit., p. 401: «nodo di primaria importanza [...] è quello che lega tessuto e testo. “Testo” propriamente “tessuto” – per l’ordito che si snoda sull’asse verticale delle rime e per la trama che s’intreccia sull’asse orizzontale dei versi isosillabici – è, per eccellenza, il testo poetico romanzo».

³ A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 219.

⁴ É. Verhaeren, *Il fait dimanche sur la mer*, cit., p. 168.

⁵ J. Laforgue, *Les complaintes et les premiers poèmes*, cit., p. 328.

⁶ P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, cit., p. 189.

⁷ M. Maeterlinck, *Serre calde e quindici canzoni*, cit., p. 146.

⁸ G. Rodenbach, *Le Règne du silence*, cit., p. 33.

⁹ A. Samain, *Le Chariot d’Or*, cit., p. 16.

di essa».¹ I simbolisti – scrive Luzi nella sua introduzione all'antologia *L'idea simbolista* – hanno riscoperto il potere che ha l'atto poetico

di rivelare e di creare il rapporto tra essenza e apparenza – estremo limite il sogno mallarmeano di abolire addirittura il rapporto nell'identità del poeta con l'essere, del pensiero individuale e accidentale col pensiero universale ed eterno.²

La condizione di *frammentarietà* è inscritta nell'uomo: il poeta, dunque, *balbetta* e il significato si mostra per *barbagli*, brevi folgorazioni. Il *frammento* è limite, ma anche base necessaria per intraprendere la ricerca: e a tale base il poeta deve tornare, nella consapevolezza – luziana, ma non simbolista – che egli è una *creatura*. Luzi, come i simbolisti, intraprende il cammino di ritrovamento del senso, ma, a differenza dei simbolisti, considera il balbettio di partenza come *privilegio*, cui alla fine del percorso il poeta ritorna volontariamente: «vi è una alternanza tra l'accesso totale o ambiziosamente totale al senso e poi la consapevolezza che la nostra condizione è quella di creature».³ Il poeta aspira comunque a ritrovare, almeno per un *frammento*, l'armonia segreta che si oppone alla *pars destruens* del mondo, secondo un'interpretazione debitrice di una sorta di neoplatonismo in chiave simbolista. Luzi – à *la manière* simbolista – coglie i *segni* di una verità non afferrabile in pienezza; diversamente dai simbolisti, celebra invece la *frammentarietà* della *parusia*, come attesa di Dio e anche, platonicamente, come presenza dell'idea nella realtà sensibile:

Se veramente il presente contenesse tutto, se la parusia appunto si esaurisse nel suo presente saremmo già nel paradiso o nell'inferno, invece io la riconduco al regime dei segni, dei segnali, degli annunci, dei vangeli.⁴

Dal particolare all'universale, e ritorno: questo il procedimento con cui Luzi e i simbolisti indagano la realtà. È una modalità di ricerca adottata anche dagli *ermetici*, primo alveo della poesia luziana: l'intenzione è di portare «il terreno verso il celeste, o il

¹ M. Luzi, *L'idea simbolista*, cit., p. 22.

² *Ibidem*.

³ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 1279 (*A Bellariva. Colloqui con Mario*, a cura di S. Verdino).

⁴ Id., *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Milano, Garzanti, 1999, p. 94.

celeste [...] in terra».¹ Luzi rivela tale progetto sin dall'epigrafe di *Fraasi e incisi di un canto salutare*, tratta da *I nomi divini* di Dionigi Aeropagita: «Poiché da un solo amore ne abbiamo dedotti molti». Uno dei punti cardine del pensiero dello pseudo-Dionigi² è proprio l'apofaticità dell'essenza divina, di quella che i simbolisti definiscono *trama segreta* dell'universo. La conoscenza della verità è possibile solo attraverso frammentarie epifanie, di ordine catafatico (e che quindi operano per analogia) o apofatico (sottolineando, cioè, la totale alterità del divino dal reale). Dionigi mette in evidenza la duplice operazione di Dio, la cui potenza vivificante e deificante *discende* dall'unità al molteplice creaturale, e al contempo *ascende* dalla molteplicità all'unità. È proprio questa oscillazione del significato che interessa a Luzi: l'*Auctor*, che è anche il titolo della lirica di apertura, si inserisce in tale pendolarismo del significato, «e il molto appreso / dovevi tu / in parola cambiarlo».³ L'esordio della raccolta non è così autoreferenziale come vorrebbe invece mostrare il titolo: in primo luogo il compito di cui il poeta si sente investito non è facilmente riconoscibile («stentavi, / stentavi a riconoscerlo»), e inoltre la missione non viene mai del tutto portata a termine («mai detto / in pieno e compiutamente»). Resta comunque il fatto che alle soglie del testo non venga chiamato in causa il lettore, bensì l'autore; e tuttavia il libro è «gioiosamente offerto». Questo *incipit* poetico sembrerebbe richiamare per antitesi il *début* di *Les Fleurs du Mal*, edizione 1861: Baudelaire dedica infatti la prima poesia *Au lecteur*. Tuttavia l'approdo è identico a quello luziano: il poeta elenca i mali e i vizi che degradano l'umanità, per passare sin dal secondo verso alla prima persona plurale e concludere con un'identificazione progressiva tra autore e lettore («Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat, / – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!»).⁴ Il *semblable* è il *balbettante simile*⁵ luziano, autore – e lettore – che nel «vivente disaccordo» cerca una «voce unificante»,⁶ una riorganizzazione cataforica dei frammenti. In Luzi l'unità divina si manifesta in modo particolare nell'*acqua*, come in Rodenbach:

¹ S. Ramat, *L'ermetismo*, cit., p. 1.

² Con il nome di Dionigi Aeropagita si indica tradizionalmente un discepolo di San Paolo, che sarebbe anche stato primo vescovo di Atene: si tratterebbe di un membro dell'Areopago di Atene, convertitosi al cristianesimo dopo aver assistito all'eclisse di sole verificatosi al momento della Crocifissione. L'autore fu probabilmente un ecclesiastico vissuto in Siria nel V secolo.

³ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 711.

⁴ C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, cit., p. 80 (*Au lecteur* in *Les Fleurs du Mal*).

⁵ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 738.

⁶ Ivi, p. 717.

Mais, si peu que ce soit, elle possède une âme
Où l'unité divine apparaît par instants;
Qu'important les reflets encore intermittents,
Puisqu'ils y sont mêlés en une seule trame
Et que dans l'Eau déjà sont réconciliés
Des nuages, des tours et de longs peupliers.¹

L'elemento acquoreo è conciliatore e unificante anche in Luzi: funge da balsamo nella lotta dell'uomo che si ferisce nei frammenti del significato. Si rivela centrale l'*oceano*, come declinazione onnicomprensiva del *marino*:²

là

nella più concava
di tutte le sue valve
la voce unificante, l'oceano,
rarefatta musica
di una, meglio *della* divina mente [.]³

Tuttavia l'unificazione è esperienza limitata, frammentaria, subito smarrita nelle «note del vivente disaccordo».⁴ Anche Samain, come gli altri simbolisti, sottolineava l'insostenibilità di una visione piena del significato («Puis tout sombre et s'enfoncé en la grande unité»)⁵ La verità è umanamente – e poeticamente – sostenibile soltanto in una «pausa / e intontimento»⁶ di tale disaccordo, che subito riguadagna terreno. Ogni frammento, tuttavia, ha in sé una sintesi potenziale:

portentoso non prodigio
che tutti li riassume

¹ G. Rodenbach, *Le Règne du silence*, cit., p. 33.

² Stefano Verdino ha notato che esistono due sole precedenti occorrenze di *oceano* in Luzi: in *Alla primavera (La barca)* v. 3 – «i naviganti nell'oceano vuoto di venti» – e in *Il gorgo di salute e malattia (Su fondamenti invisibili)*, v. 297 – «oceano umano in via d'estinzione». Cfr. S. Verdino, *Apparato critico*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 1686.

³ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 717.

⁴ Ivi, p. 718.

⁵ A. Samain, *Le Chariot d'Or*, cit., p. 47.

⁶ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 718.

però, i grandi prodigi,
tutti li consuma
nella sua semplicità...¹

Il disaccordo, la frammentarietà, è quindi condizione necessaria. Luzi insiste sull'aspetto della *necessità* del doloroso percorso di ricomposizione, come sottolineato dalla rima:

agonia
[...]
Necessaria all'armonia?²

I simbolisti, invece, interpretavano tale condizione, agonica e angosciosa, come imposizione non aggirabile. Anche Luzi riprende la parcellizzazione del senso come condizione imposta all'uomo, ma la rende in qualche modo *aggirabile*, oltre che, appunto, necessaria nel cammino di ricerca che l'uomo è chiamato a compiere. Il frammento è *pegno, pedaggio*:

Pegno dovuto all'alleanza?³

O è, tormentoso,
il pedaggio tra la scorza
e la luminosa polpa?⁴

il pegno
della loro vanagloria [...]⁵

Oltre che *necessario*, l'itinerario di riscoperta dell'armonia è possibile in virtù della *grazia*, primo motore immobile dell'umana ricerca: ciò è evidente, ad esempio, nel percorso intrapreso dai Re Magi, evocato in *Non ha volto, si cela (I Magi)*. Il viandante

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ *Ivi*, p. 765.

⁵ *Ivi*, p. 770.

deve procedere con cautela, anche se la prudenza non assicura un viaggio lineare («in avanti / o a ritroso? procedendo / o tornando»):¹ d'altro canto, «la doppiezza del cammino» è caratteristica saliente di questa ricerca, che procede dal frammento al significato, e poi inversamente, dal significato nuovamente al frammento. La circolarità del percorso umano e poetico è chiave di volta nell'opera luziana:

È la foce o la sorgente?
o si fondono l'uno nell'altro
il dopo e l'antecedente?²

vita che sempre ti diffondi
e sempre al tuo principio ti ricongiungi.³

Il moto da luogo coincide infatti con il moto a luogo: «Chi viene dalla vita / va verso la vita».⁴ Tale circolarità («ciclonico ricominciamento»)⁵ è indice della perennità del significato, che si ripropone mutato nelle forme ma eterno nella sostanza («interminato evento»,⁶ «O resurrezione, resurrezione di quel che è»,⁷ «compiovere di tutto / in una sola / mutevole sostanza»⁸).

L'intervento inaugurale della *grazia* («Oh grazia, / [...] grazia avuta un istante»)⁹ apre possibilità binarie e antitetiche, a seconda di come viene accolta: infatti le «grazie non esperite»¹⁰ possono portare «estreme beatitudini, / [...] non immaginati incanti», ma anche «non lasciare impronte». Il risultato è sempre in bilico tra *incanto* e *chiusura* alla grazia, e dunque al ritrovamento del senso:

in una mente piena di conoscenza
e di grazia –
a che cosa mi riservi,

¹ Ivi, p. 721.

² Ivi, p. 781.

³ Ivi, p. 777.

⁴ Ivi, p. 760.

⁵ Ivi, p. 763.

⁶ Ivi, p. 737.

⁷ Ivi, p. 763.

⁸ Ivi, p. 773.

⁹ Ivi, p. 903.

¹⁰ Ivi, p. 745.

a quel tedio, a quella chiusura
o all'incanto
di quella
inesauribile decifrazione della scrittura [.]¹

Se ci si lascia permeare dalla grazia, allora si compie l'«ascesa» dall'«infimo gradino» alla «misteriosa orbita»² attraverso una «tribolata maturazione»: ³ la sofferenza è cardine per «l'insperata conversione / [...] in grazia e canto».⁴

Tuttavia il percorso è irto di ostacoli, e in primo luogo è difficile *distinguere* il sentiero, dato che la «pista»⁵ è «mezza insabbiata». Ecco dunque che si rendono necessarie le virtù teologali, inserite da Luzi nella trama poetica come *aiutanti* a fianco dell'uomo nell'agonico itinerario di riappropriazione del senso. Esse puntellano a più riprese il tessuto di *Frasi e incisi*, ma su tutte, paolinamente, brilla la carità, nelle sue varie declinazioni. Charles Péguy scriveva, in *Le Porche du mystère de la deuxième vertu* (1912):

La foi que j'aime le mieux, dit Dieu, c'est l'espérance.

[...]

La foi ça ne m'étonne pas.

Ça n'est pas étonnant.

[...]

La charité, dit Dieu, ça ne m'étonne pas.

Ça n'est pas étonnant.

[...]

Mais l'espérance, dit Dieu, voilà ce qui m'étonne.

Moi-même.

Ça c'est étonnant.⁶

Invece Luzi rovescia la gerarchia difesa da Péguy (il primato della speranza sulle altre virtù) e ritorna a San Paolo: è il nodo della *carità* che lo interroga e lo *sorprende*. Come

¹ Ivi, p. 939.

² Ivi, p. 726.

³ Ivi, p. 729.

⁴ Ivi, p. 862.

⁵ Ivi, p. 728.

⁶ C. Péguy, *Œuvres poétiques et dramatiques*, Paris, Gallimard, 2014, pp. 629-632.

scrive San Paolo nella prima lettera ai Corinzi (1Corinzi, 13,13), «Ora dunque rimangono queste tre cose: la fede, la speranza e la carità. Ma la più grande di tutte è la carità!».¹

La *fede*, in Luzi come in Péguy, nasce dalla contemplazione dell'*essere creature*:

J'éclate tellement dans toute ma création.

Dans l'infime, dans ma créature infime, dans ma servante infime, dans la fourmi infime.

Qui thésaurise petitement, comme l'homme.

Comme l'homme infime.²

Inventa

la creatura, allora,

divinamente il suo creatore.³

La *speranza* è corollario – necessario e conseguente – della fede: «non chiamano perché non sperano / (o non sarebbero uditi). / Non sperano. È il peccato più tremendo»,⁴ «La speranza non ha tempo, / essa è dovunque. Purché leggano, leggano perdutamente».⁵

La *carità* presenta una campionatura di realizzazioni, che comprendono la *misericordia* e il *perdono*: la «misericordiosa orbita»⁶ e il «perfetto amore»⁷ sono manifestazioni della carità divina, «avuta come grazia. O come perdono».⁸ L'uomo nella sua povertà «reclama amore, / provoca la carità»,⁹ carità che può anche essere «offesa»¹⁰ e rifiutata, allontanando ancora il significato che invece proprio la carità e il perdono potevano – anche se solo *per un attimo* – ricomporre (con una sovrapposizione semantica tra *ricomposizione* e *assoluzione*):

O esistenza

quando un attimo t'illumina

¹ Cfr. *La Bibbia*, Nuova versione ufficiale C.E.I., cit., p. 2382.

² C. Péguy, *Œuvres poétiques et dramatiques*, cit., p. 631.

³ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 738.

⁴ Ivi, p. 726.

⁵ Ivi, p. 730.

⁶ Ivi, p. 726.

⁷ Ivi, p. 731.

⁸ Ivi, p. 900.

⁹ Ivi, p. 914.

¹⁰ Ivi, p. 911.

tutta dal principio
e ti assolve
dal male il tuo sorriso
e tu trovi in te stessa il tuo perdono.

Il tuo perdono, il tuo paradiso.¹

È fragile ogni costruzione umana che non sia basata su un'«anima tutt'uno con le stanze / della propria carità»:² lo ha mostrato Babele, «la malcresciuta torre».³ A Babele gli uomini hanno disatteso il patto: si sono, cioè, svincolati dalla condizione di *povertà dello spirito*, hanno creduto di poter essere autosufficienti, completi in sé stessi. A Babele, tuttavia, si inaugura «un nuovo / necessario procedimento», proprio quando la *scomposizione degli addendi* – imposta dall'alto – viene accolta dagli attanti come «nuova prova, / un'agonia più ardente», e recuperata come tappa necessaria per ottenere quella «summa che parve intoccabile». La poesia che segue, *Senza eco, senza esodo oltre (Crollo e sgorgo)*, indica proprio nella parentesi le possibilità aperte da Babele: attraverso una riacquisizione dell'umano, dei suoi limiti, si giunge a una più vera e completa comprensione delle possibilità. Ancora una volta, chiave di volta che sorregge lo sforzo umano è la carità, ora anche accostata alla libertà: «Ma, eccola, gli s'apre / allora, improvvisamente, [...] / la potenza / di libertà e d'amore».⁴ *Improvvisamente*: si ripropone la discontinuità della rivelazione, che è eterna, ma che l'uomo può cogliere solo come segmento. Luzi, in *Passato o futuro?*, immagina Cristo nel sepolcro che compie il percorso dal frammento all'universale: dapprima rivive gli attimi della sua crocifissione («un po'», «per un attimo») poi si annulla e rinasce nell'«universo plasma». Invece l'uomo necessita di un motore immobile, quale appunto la *grazia*. È il mistero dell'Incarnazione, frutto primario proprio della grazia, che avvia il percorso di riappropriazione del significato:

ed era lui
sepolto o seminato
in loro

¹ Ivi, p. 898.

² Ivi, p. 747.

³ Ivi, p. 734.

⁴ Ivi, p. 735.

uno per uno
e tutti unificati
dall'interminato evento.
O storia umana che scossa dal fulmine
tutta ti risenti.¹

È sempre ossimorico l'itinerario di riscoperta della trama, trovandosi l'uomo in bilico tra *unificazione* e *dispersione*, tra comprensione e indecifrabilità. Per approssimazione ci si avvicina, dunque, al significato, come sottolinea la struttura chiasmica di vv. 8-9 di *Il dio pensato dagli uomini*: «esistenza o inesistenza, / crudeltà o misericordia».² Da un lato, la «risibile creatura» è pigra e colpevole della mancata comprensione; dall'altro, non è umanamente possibile comprendere veramente. È la verità stessa che *si manifesta* e *si cela* in quei «ciechi labirinti»³ nei quali l'uomo rischia di smarrirsi. In fondo, però, l'uomo apprezza che «il segreto delle cose, / la causa prima delle cose» venga svelato «per segni / per enigmi». Questa operazione – quasi enigmistica – veniva dai simbolisti sottolineata nella sua dimensione di *tormento*, mentre Luzi insiste sul *diletto*:

[...] conviene
agli uomini quel gioco,
li tormenta
li assicura
per questo lo assecondano
o forse se lo inventano, ne sono
essi gli avveduti artefici...⁴

Infatti una comprensione piena è «più di quanto possa l'uomo tollerare»:⁵ in primo luogo perché egli è immerso nella realtà, dove «il divino è in ogni parte».⁶ Inoltre egli è consustanziale alla divinità, gli manca dunque la distanza critica necessaria alla comprensione. Il divino è il totalmente altro, ma anche il sempre presente: in ogni caso

¹ Ivi, p. 737.

² Ivi, p. 738.

³ Ivi, p. 742.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 747.

⁶ Ivi, p. 742.

«non c'è luogo a decifrarlo».¹ La sovrabbondanza dei segnali è elemento ricorrente in Luzi: è la «fervida / celestiale sovrabbondanza»² che disorienta l'uomo, così come «lo straripante evento».³ Eppure l'uomo non rinuncia alla ricerca e al tentativo di *comprendere*, cioè di *capire* ma anche di *essere parte* del significato:

E lei c'era dentro – ora lo comprende.

E sì, c'è ancora – questo la sorprende.⁴

un senso nostro che tutti ci comprende [.]⁵

e lui esservi dentro

e lui esserne parte

a fondo

sempre più a fondo [.]⁶

[...] Con tutto ricongiungersi.

tutto definitivamente essere.⁷

Ciò che *sorprende* è quindi il ritrovamento dell'uomo anche alla fine del percorso di recupero del significato: risiede proprio qui il riscatto della *risibile umanità*, che trascina la propria zavorra e che deve passare nel calvario dello smarrimento («certo si perde / nella propria nullità»)⁸ per poi approdare alla «plenitudine matura». Essa è la «pepita»⁹ nella quale «l'alto e il basso / che si guardarono a lungo si toccano»:¹⁰ il *significato* è nel punto di incontro del divino e dell'umano. Tuttavia è facile smarrirlo, ripiombare nei *labirinti* («ciechi» in *Perché ci parlano i numi*, «mortiferi» in *Non perderlo il filo della vita*): la verità si può infatti *occultare*, *aggrovigliare*, *atrofizzare*. Soprattutto, però, al significato si può sostituire, più o meno consapevolmente, un suo surrogato: «illecebra

¹ *Ibidem.*

² Ivi, p. 748.

³ Ivi, p. 789.

⁴ *Ibidem.*

⁵ Ivi, p. 879.

⁶ Ivi, p. 800.

⁷ Ivi, p. 783.

⁸ Ivi, p. 780.

⁹ Ivi, p. 797.

¹⁰ *Ibidem.*

di falsi paradisi», «illusione di riparo / in fertilizi o in eremi / o in un cretto che s'apra, / talora di eternità». ¹ La frammentazione richiamata dal *cretto* indica la discontinuità negativa, quella cioè che non innesca la ricerca, ma che è resa della volontà, rinuncia aprioristica alla *decifrazione di eventi*, richiamata dal titolo della terza sezione della raccolta. In questa parte di *Fraasi e incisi*, Luzi si addentra nel groviglio del significato, che qui si palesa come «lo scandalo cristiano» che «si nasconde / duramente si occulta». ² *Frammentato, nascosto e sempre diverso*: il significato mette a dura prova colui che si accinge a rintracciarlo; resta sempre il dubbio sull'approdo finale, se esso sia effettivamente una *inclusione* nella verità o se dal significato si rimanga sempre *esclusi*:

il ripetersi o il variare
del celestiale calcolo

preso in quella compiutezza
o escluso? ³

Infatti l'approdo è precario: sfugge non appena lo si raggiunge, e porta a interrogarsi sulla sua realtà: «qual è / il misterioso calcolo? Quale?». ⁴ D'altro canto, è proprio questo l'itinerario che si deve compiere, dal frammento alla totalità, passando attraverso la *dura prova*:

[...] la dura
pietra della sua prova –

solo in quella assimilandolo al tutto, parificandolo al cosmo. ⁵

La *parificazione al cosmo* riscatta il ruolo dell'uomo, che può essere *scoria* oppure *parte della indelebile sostanza*, ⁶ ma in fondo

¹ Ivi, p. 799.

² Ivi, p. 825.

³ Ivi, p. 833.

⁴ Ivi, p. 838.

⁵ Ivi, p. 841.

⁶ Ivi, p. 857.

che importa?
ognuno
nel suo sangue
la ricompona a un tratto
questa totalità.¹

A *un tratto*: si ripropone costantemente la necessità del frammento, che è anche epifania – improvvisa, discontinua – del significato. Il frammento, inoltre, viene rivalutato da Luzi anche in quanto frattura, divisione: e cioè separazione positiva, che genera vita, come in *Giocano nubi e monti (Maternità)*. A questo dato si oppone il complementare appello all'unificazione, alla «dura trasmutazione in una sola universale sostanza»: ² l'aggettivo sottolinea la difficoltà del cogliere il senso, che spesso «si smarrisce». ³ Luzi presenta due tentativi di procedere verso il significato: il primo è un tentativo superficiale, che alla confusione del mondo ne sostituisce un'altra, con pretese di esplicazione che invece naufragano in una sterile complicazione; il secondo, invece, è un'approssimazione al significato realmente sentita, una tensione verso la sintesi.

Si ha un esempio della prima inconcludente modalità di recupero della trama in *Quelle (Vespe)*⁴: dalla frammentazione, qui presentata come *frattura* («Si spiccano», «si diramano», «trasmigrano divise in molti sciami»), prende avvio il percorso di recupero dell'unità («si stipano», «ma ecco / sono tutte / da tutti i tempi, / da tutte le famiglie / nel vorticante muginoso ronzo»). Ma è un itinerario abortito, deviato, che approda alla confusione e non al recupero di un ordine, come evidenzia l'accostamento di campi semantici relativi all'*unione* e al *disordine mortifero*:

unite
in una ridda, confuse
in una sarabanda.
Quella voce hanno,
unica, di tutte.

¹ *Ibidem.*

² Ivi, p. 862.

³ Ivi, p. 929.

⁴ Ivi, p. 872.

Può esserci tra loro
morte
ed esse non averne il senso
accecate dal presente...?

Un percorso positivo è invece quello esemplificato in *Si condensa, laggiù, la luce*,¹ che sin dal titolo richiama il valore di sintesi della ricerca, se si realizza come condensazione e intensificazione del significato. Per realizzare questo itinerario è necessario *fare un passo indietro*: e cioè ritornare alla condizione di discontinuità del significato. Una volta riconosciuto il *frammento* come *sorgente* – dolorosa, ma necessaria – della ricerca, ci si può arrischiare alla riscoperta della «residua trama»:²

e io?

io entro nel doloroso grumo,
divento cupo e risplendo,
la rubo in immagine
col mio specchio fluente,
la frantumio,
la sbriciolo nel mio
molecolare lampeggiamento,
adesso non è più niente,
la supero, la dimentico
nel mio moto verso il mare,
la morte, il ricominciamento.

Sappiamo questo io e lei,
lei e io nell'universale grembo.³

Gradualmente, dunque, «si conferma la regola del mondo»,⁴ un ordine che contempera le difformità e sana le fratture («tutto unisce e di tutto si compenetra»),⁵ ma soltanto

¹ Ivi, p. 874.

² Ivi, p. 895.

³ Ivi, p. 875.

⁴ Ivi, p. 917.

⁵ Ivi, p. 881.

dopo essere passato attraverso la necessità della «terribile esperienza»,¹ attraverso il calvario della frammentazione che ferisce e fortifica. Verso la conclusione, Luzi identifica e nomina la *trama* inseguita lungo tutta la raccolta: essa è «l'anima del mondo / sempre viva, sempre offesa»,² costantemente inseguita («E volevi / che l'anima del mondo / mai non ti tradisse, / né mai offesa da te / da te si ritirasse»)³. In fondo è inscritto nell'uomo questo anelito alla ricerca: egli si confonde, si smarrisce, si ferisce. Ed è attraverso questo itinerario di frammentazione che riscopre il significato: *riscopre*, perché la verità è preesistente, ma spesso l'uomo è impegnato a re-inventarla, a ricostruirla secondo le sue regole:

C'era già
e noi la cercavamo
chiamandola verità.
C'era
ed era
in veste sempre varia
la stessa
sempre rinascente
identità –
di che? di ciò che era
stato
ed era
e diveniva
se stesso continuamente
nell'anima
nella materia,
eterna primavera
appunto
dell'identità, rigoglio della presenza.
C'era e noi la ignoravamo
intenti a fabbricarla
con la nostra caducità,

¹ Ivi, p. 918.

² Ivi, p. 921.

³ Ivi, p. 932.

oh non per solo spreco,
non per sola vanità.¹

Dinamismo e stasi

La poesia simbolista è imperniata sulle due direttrici del *dinamismo* e della *stasi*, che sono aspetti complementari della ricerca poetica. Il *movimento* è la condizione necessaria per rintracciare le corrispondenze, ma spesso si articola come moto periodico, movimento che ricade su sé stesso, che si ripropone costantemente: ciò non indica il fallimento della ricerca, ma la sua limitatezza. La *stasi* è invece il compendio necessario perché emerga il moto: essa è perfezione irraggiungibile ma anche minaccia costante di abbandono, resa del poeta che abdica al suo ruolo. I nuclei tematici che indicano le due polarità sono per il movimento il *vento* e il *ventaglio*, l'*acqua* nelle sue declinazioni di *schiuma* e *onda*, i *riccioli* della chioma femminile; per la stasi, il *ghiaccio*, il *vetro*, gli *astri* e la *domenica*. Tali temi si richiamano l'un l'altro: ad esempio, la domenica si accompagna spesso al riferimento alle campane, che riattivano il movimento, frantumando la quiete («Le dimanche est le jour où l'on entend les cloches!»)². Oppure, il movimento dell'acqua scaturisce da una sorgente misteriosa nella sua immobile lontananza, come in Samain: «Conçu dans l'ombre aux flancs augustes de la terre / Le Fleuve prend sa vie aux sources du mystère. / Il est le fils des monts déserts et des glaciers».³ In Verlaine il movimento dell'acqua naufraga nella mortifera stasi delle paludi: «O la rivière dans la rue! / [...] Elle roule sans un murmure / [...] l'eau jaune comme une morte / Dévale ample et sans nuls espoirs».⁴

In Mallarmé la *chioma*, il *ventaglio* (con i suoi corollari di *ali* e *battito*), l'*eco* sono immagini della parola poetica e della sua problematicità irrisolta: il rischio costante della poesia è di non essere veramente significante. Le immagini astrali e glaciali sono polo di perfezione che genera tensione e suggerisce, *imprime*, il movimento: esso però è assediato dalla minaccia della sterilità, dal pericolo del vaniloquio. In Rimbaud il movimento viene portato al parossismo, alla parola poetica si sostituisce il moto puro:

¹ Ivi, p. 931.

² G. Rodenbach, *Le Règne du silence*, cit., p. 80.

³ A. Samain, *Le Chariot d'Or*, cit., p. 225.

⁴ P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, cit., p. 136.

«*Plus de mots. J'ensevelis les morts dans mon ventre. Cris, tambour, danse, danse, danse, danse!*».¹ Le immagini acquoree si sommano: numerosi i riferimenti alla *schiuma*, alle *onde*, alle *correnti* («*Écume, roule sur le pont, et par-dessus les bois; – [...] – Eaux et tristesses, montez et relevez les Déluges*»)², che sottolineano come il trasmutare delle cose liquide in solide sia mortifero (parallelamente alla parola poetica, che nel suo essere fermata sulla carta rischia di perdere la sua capacità di significare). Anche in Verlaine le immagini di movimento si capovolgono spesso nel loro contrario, in quanto la ricerca attiva è necessaria quanto la stasi della contemplazione, che rischia tuttavia di trasformarsi in rinuncia. Gli opposti si corteggiano: ad esempio la luna, simbolo di alterità e di immobilità, è spesso collegata a verbi di movimento («*la lune se lève*»)³. In Laforgue i disincantati Pierrots, dal loro mobile punto di vista, dialogano con la luna: moto e stasi trascolorano l'uno nell'altro, si contagiano vicendevolmente. Ecco dunque che la domenica, giorno della staticità, innesca il movimento («*Oh! j'ai été frappé de CETTE VIE À MOI, / L'autre dimanche, m'en allant par une plaine!*»)⁴. Medesimo *modus operandi* in Maeterlinck, che disarticola le immagini facendo collidere gli opposti: la domenica, giorno di quiete, viene accostata al *digiuno* e alle *ambulanze* («*J'entends célébrer une fête un dimanche de famine, / Il y a une ambulance au milieu de la moisson*»)⁵. La stasi è collegata alla malattia e al contempo si offre come anelato riparo: «*Il vaut mieux que les fenêtres restent closes, / On est presque à l'abri du dehors*».⁶ Tuttavia, restare al riparo non è possibile: la vita incalza alle soglie, ed è su questa contrapposizione che è articolata la sezione *La vie des Chambres*, in *Le Règne du Silence* di Rodenbach: il movimento è vita, ma accelera la morte («*Un peu de vent, par la fenêtre ouverte, aère / Mais qui les fait mourir plus vite*»)⁷. Verhaeren articola una ricerca di equilibrio tra immobilità e movimento, collegando il primo alla campagna antica e statica, il secondo alla città moderna e tentacolare. La luna è «*l'hostie / De l'inertie*»,⁸ le domeniche suonano a morto («*Des cloches de misère / Qui sonnent à mort*

¹ A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 182.

² Ivi, p. 208.

³ P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, cit., p. 91.

⁴ J. Laforgue, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, cit., p. 67.

⁵ M. Maeterlinck, *Serre calde e quindici canzoni*, cit., p. 32.

⁶ Ivi, p. 58.

⁷ G. Rodenbach, *Le Règne du silence*, cit., p. 13.

⁸ E. Verhaeren, *Les Campagnes hallucinées, Les Villes tentaculaires*, cit., p. 43.

sur la terre»),¹ ma il poeta rintraccia una possibilità di riscatto nel recupero del movimento in una cornice antica e statica: «Toute la mer va vers la ville!»,² così che, infine, «Il fait dimanche sur la mer!».³

Le radici del movimento affondano dunque in un terreno statico, che è primo motore immobile: è questa l'idea che riprende Luzi. Egli inaugura una poetica che fa del *dinamismo memoriale* il suo cardine: il percorso che il poeta deve compiere è una risalita verso le sorgenti del moto, per restituirlo alle sue ragioni più profonde. Altrimenti, il dinamismo è sterile, è vana agitazione:

Lo spirito, lungi dal prodursi in un atto di dedizione, agisce, se ancora questa è la parola, in uno stato di sospensione e di perpetuo distacco; o [...] lo spirito non è mai nella cosa, ma nell'automatica necessità di compierla. Così, inserita in un metodo, soggetta a una legge meccanica di consequenzialità, la vita dell'uomo moderno sembra aver posto fuori di lui le ragioni e i moventi, mentre lo chiama a un esercizio di forze duro e continuo, che tuttavia non può soddisfarlo.⁴

Riattivare il dinamismo significa ritornare all'uomo e ricollegarlo al mondo, scongiurando una circolarità che esclude il reale e che fa vivere l'uomo «in quello stato di continuo presagio e di avvertimento, non ripagato da una vera esperienza».⁵

La minaccia di un'«inerzia metafisica»⁶ si combatte calandosi nella realtà, inibendo uno sterile giudizio anteriore all'esperienza. Questa tipologia di dinamismo auspicata da Luzi non è un realismo che fa dell'esperienza il proprio idolo, bensì un *dinamismo memoriale*. È infatti la memoria che verifica e rende vero il movimento:

La memoria possiede una virtù di trasfigurazione tale che non solo modifica ma anche solidifica ciò di cui la realtà ha lasciato esistere soltanto un'ipotesi. La gioia e la capacità di soffrire per una cosa passano dallo stato larvale a quello di verità a mano a mano che, profondando nella memoria, la cosa si precisa e si distingue.⁷

¹ Ivi, p. 57.

² Ivi, p. 106.

³ É. Verhaeren, *Il fait dimanche sur la mer*, cit., p. 287.

⁴ M. Luzi, *L'inferno e il limbo*, cit., p. 27 (*L'uomo moderno e la noia*).

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 28.

⁷ Ivi, p. 29.

Il procedimento poetico riporta dunque la realtà per *segni* e per *simboli* «attenuata nel rilievo, stampata, appiattita, ma proprio per questo straordinariamente rafforzata nei contorni e nelle virtù dei significati». ¹ La raccolta *Fraasi e incisi di un canto salutare* illustra proprio questo percorso di recupero esperienziale e dunque memoriale: il movimento, in apparenza assente o sublimato, è invece costantemente richiamato, come *urto* creato dall'impatto con la realtà («Si producono delle crisi sporadiche, degli urti tormentosi. [...] L'uomo si leva talvolta, richiamato al principio di verità e di lotta»). ² Nel quadro di questo *dinamismo memoriale* si inserisce il concetto di *impronta*, *traccia* di un movimento precedente, concluso. L'impronta è ciò che attiva il movimento: l'uomo e Dio sono messi in comunicazione proprio da quell'agente mediano che è la traccia, lo stampo. Esso è il segno di un'armonia impressa, ricevuta, ma non risolta, né autosufficiente: per la sua realizzazione è necessario l'intervento dell'uomo. Egli, compiendo un percorso a ritroso, raggiunge il primo artefice che imprime il movimento. *Imposizione* e *libertà* sono contemperati: l'impronta conserva la traccia di un movimento impresso, ma sta all'uomo decidere se arrendersi a un'immobilità sterile o intraprendere un percorso di ricerca, che attraversa le stratificazioni (ed è un procedimento anche filologico-linguistico). La traccia innesca l'agone:

I segni, chi li sa leggere, li vede, li percepisce, li decifra. I segni sono però anche la denuncia di una verità onnipresente e quindi anche presente, ma che d'altra parte non soddisfano in quanto segnali, e non realtà piene. Quindi il desiderio avanza, ne avanza di desiderio, per aspettare, per attendere altro. ³

L'impronta non è dunque anti-movimento, ma tappa necessaria per il percorso di recupero del senso: un percorso che avviene a ritroso, risalendo alle sorgenti. Il viaggio include infatti anche l'idea del suo rovescio, del ritorno: «Tanto più che questo viaggio non porta a destinazione, porta piuttosto il movimento, impedisce all'anima di assuefarsi e di sedersi sulle sue certezze». ⁴ La traccia può creare un corto-circuito, una scintilla, se viene decifrata: per interpretarla, si deve rinunciare al codice umanamente logico e abbandonarsi invece a un movimento naturale, «una diastole e sistole della

¹ Ivi, p. 21.

² *Ibidem*.

³ M. Luzi, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, cit., p. 94.

⁴ Ivi, p. 192.

psiche che è implicita nel ritmo stesso di un viaggio».¹ In tal modo, cade l'apparente ossimoricità di un movimento imposto eppure naturale, come appunto il battito cardiaco:

[...] Sciocca,
non è misura umana
[...]
è ben altri da te
chi calcola la differenza.²

Non sa il cuore la legge che lo governa.³

Il movimento è dunque naturale, nel senso che è inscritto nell'uomo: tuttavia non è privo di scosse, non è mai pienamente risolto. Si tratta di un *moto tellurico*: è costante il riferimento alla frammentazione. Il movimento è infatti anche *strappo*, come esemplificano le figure femminili luziane («La fa soffrire, questo, e questo la vivifica»;⁴ «Ecco, si divide / da lei il suo destino, / si stacca, quello, / lo sente, come ostrica da valva»;⁵ «Tesi, più tesi i filamenti dell'addio. / Infine lo strappo»⁶). Sin dalla nascita, la donna accompagna l'uomo come matrice: un'immagine inglobante e totalizzante è, in Luzi, il *grembo*. La donna è dunque agente di movimento: ad essa si sommano poi i riferimenti cristiani (Madre di Dio) e naturali (Madre Natura).

La lirica liminare, *Auctor*, si inserisce a pieno titolo nella riflessione sulla compresente necessità di dinamismo e stasi: il libro è frutto di un movimento che si subisce («così t'era / il suo libro / stato gioiosamente offerto»)⁷, ma al contempo il poeta deve diventare *auctor*, cioè riconoscere un compito e farsene carico, da *agito* deve diventare *agente*:

¹ *Ibidem*.

² M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 791.

³ *Ivi*, p. 798.

⁴ *Ivi*, p. 790.

⁵ *Ivi*, p. 759.

⁶ *Ivi*, p. 787.

⁷ *Ivi*, p. 711.

d'una
felicità perduta
e ritrovata o solo
fausto proscioglimento dell'umano?¹

Il polo statico e quello dinamico si fronteggiano costantemente rimandando a una soluzione che li contemperi: «l'ossificato monte»² si oppone al movimento convulso della «rissa». Infine essi si risolvono «nella più concava / di tutte le sue valve / la voce unificante». La *valva* è matrice, traccia, di un movimento ricevuto: il poeta è colui che si interroga sull'origine delle tracce («da dove provengono»), anch'egli dunque da un lato *agito* dal movimento di cui ritrova le impronte, dall'altro *agente* di una ricerca che si predispone proprio nell'intersezione tra la traccia e lo scopritore.

Il movimento, in Luzi come nei simbolisti, non è unidirezionale. Si procede a fatica: «zig-zag d'una cangiante / medesima agonia»,³ «alacrememente altri / leggeri / zigzagando / in quell'azzurro». ⁴ Spesso si ritorna sui propri passi; il moto è periodico in Luzi come in Mallarmé:

in avanti
o a ritroso? procedendo
o tornando
ai luoghi
d'un'ignota profezia?⁵

L'approdo gnoseologico è invece opposto: Mallarmé scopre il *nulla*, Luzi aspira all'«illuminazione / di un bene avuto e non ancora inteso»,⁶ alla decifrazione della traccia incontrata sul cammino. La periodicità del moto («vanno e vengono», «va e vieni del viaggio») esprime anche il pendolarismo della ricerca, in bilico tra totalità e frammento. I verbi scelti da Luzi sottolineano la relazione uomo-traccia: «ci confonde», «ci gioca», «ci disorienta». I riflessivi sottolineano invece la periodicità, il movimento

¹ Ivi, p. 893.

² Ivi, p. 717.

³ Ivi, p. 718.

⁴ Ivi, p. 893.

⁵ Ivi, p. 721.

⁶ *Ibidem*.

che ricade su sé stesso: «si cela», «potrebbe all'improvviso / il futuro disserrarsi». Luzi impiega largamente verbi riflessivi, come rivela la lirica *La vita cerca la vita*.¹ In essa si alternano verbi passivi e riflessivi: *sarà dato, generati, sono liberati, guardati* (segno di un movimento impresso/subito), *si avvicendavano, si dilombano, si celano* (indice di movimento che ritorna su sé stesso). Il verbo *compiere*, «compiono / la tappa quotidiana», sottolinea invece un movimento pienamente responsabile, la libera scelta dell'uomo di seguire a ritroso le tracce. L'immagine dei viandanti che *arano* «in un frastuono / di immagini / un maremoto / di rottami / ed una nebulosa / di spezzate / rimembranze» ricorda la rimbaudiana *Marine*:

Les chars d'argent et de cuivre –
Les proues d'acier et d'argent –
Battent l'écume, –
Soulèvent les souches des ronces –
Les courants de la lande,
Et les ornières immenses du reflux
Filent circulairement vers l'est,
Vers les piliers de la forêt, –
Vers les fûts de la jetée,
Dont l'angle est heurté par des
tourbillons de lumière.²

Le fatiche della campagna si fondono sincreticamente con metafore relative alla navigazione: il risultato è una sovrimpressionazione visuale, dove il mare diventa terrestre e la campagna diventa marina. Sono i riferimenti al movimento – in Luzi come in Rimbaud – che creano questa impressione di capovolgimento, rendendo visibile il moto periodico, in senso mallarméano. Per intravedere la trama, partendo da quelle impronte accessibili all'uomo, è necessario un movimento che solo in apparenza è sterile e ricade su sé stesso (così anche nella lirica successiva: «Profeti intimamente, angeli / *ciascuno di sé*»)³. L'uomo non è concluso, necessita di un intervento esterno che inauguri e renda possibile il percorso di risalita; solo dopo aver individuato la *traccia* e averla

¹ Ivi, pp. 723-726.

² A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 230.

³ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 727 (corsivo mio).

pazientemente seguita «Si nebbieranno, / si purificheranno, / la leggeranno allora quella scrittura...».¹ Si ripresenta la circolarità del significato, che segue, appunto, una modalità periodica di presentazione: «Eh, che sarà? / non altro che un messaggio / della vita a se medesima». Quando invece il movimento collassa definitivamente, quando non ne resta più alcuna traccia, allora viene meno anche la dimensione umana: la poesia luziana è ricca di riferimenti a *crolli* e *voragini*, come impossibilità di ogni recupero memoriale. Infatti, se viene cancellata la traccia, l'uomo non riesce a compiere il percorso di risalita alle sorgenti:

una interna voragine – sfacelo
della memoria
lo divora.²

La *frana*, il crollo memoriale, è talvolta frutto del rimorso: «da dove / allora / era quell'indicibile rimorso? / quel rodio, quella incomposta frana / dell'anima / [...] quel crollo / d'ogni desiderio / o senso in una sola pena?».³

La poesia *Quell'aperta voragine*⁴ presenta un catalogo di *crolli* e *rovine*, che sottolineano appunto l'impasse nel quale può arenarsi la ricerca («voragine», «caos di nubi e macerie», «frane», «cava», «lapidario», «babilonia di rupi e di rovine»). È proprio la *memoria* che riattiva il movimento e rende nuovamente possibile la salvezza:

Fabbricare,
è detto,
da chi detto
non sanno, la memoria
umana però li persuade.

Finché si conserva una traccia, si scongiura il pericolo del *crollo* e si trasforma la rovina in *sorgente*, come enuncia *Senza eco, senza esodo oltre (Crollo e sgorgo)*.⁵ In questa lirica l'*eco* funge da impronta di un movimento avvenuto: l'uomo, se non coglie tale

¹ Ivi, p. 730.

² Ivi, p. 728.

³ Ivi, p. 747.

⁴ Ivi, p. 730.

⁵ Ivi, p. 735.

funzione, *non lievita, si annulla*. Nei verbi finali, ancora in forma riflessiva, viene sciolto il nodo e ripreso il cammino: «E ora s'illumina, / ora si profonde...». Già in Mallarmé¹ l'eco era segno dell'avvenuto naufragio, testimone, insieme alla schiuma, di quello che Luzi definisce «l'avvenuto evento, / disfatto nella sua polvere». In fondo, il movimento è proprio ciò che salva l'uomo dal naufragio: un movimento che Luzi ricollega alla memoria e che i simbolisti proiettavano nel futuro. Ciò che «brucia / talora quel divario», ciò che rende possibile questo percorso dalla traccia all'artefice, è per Luzi l'*amore*, l'azione divina: lo scarto tra uomo e Dio si assottiglia, il viandante può correggere la direzione, anche se solo per un attimo (è ricorrente il termine *illuminazione*). Ancora una volta il movimento che crea movimento (il creatore che ispira la creatura) è imposto, ricevuto: ma la grazia da sola non è sufficiente, il dinamismo è incompleto sino a che l'uomo non si mette *sulle tracce* del divino. Tale dinamismo non significa l'esilio dall'umano: anzi, esso è un recupero della pienezza umana, come testimonia il mistero dell'incarnazione («si ripara / dalla sua eternità sotto una gronda / umana, scende / nel più tenero grembo / verso l'uomo, nell'uomo»).² La chiave di accesso all'Oltre è dunque posta nell'umano: «il figlio dell'uomo in cui deflagra»³, «senso ultravagante / eppure ancora umano».⁴ La poesia *I padri, i figli* sviluppa il riferimento a questo dinamismo salvifico: qui è l'elemento acquoreo che assume caratteristiche umane e dinamiche («Così / viene a se stessa / l'acqua / piana / o precipitando, / acqua / da acqua / che trascorre ad acqua»)⁵. Viene messa in risalto la reciprocità del movimento di recupero, che si dispone come una sorta di pendolarismo tra umano e divino: «Perdono e ritrovano / sempre questo pensiero / essi, reciprocamente». Il pericolo più grave è la mancanza di impronte («Può questo accadere e non lasciare impronte»):⁶ tuttavia, dato che «i segni hanno nel tempo / affondato il loro vomere»,⁷ la realtà ne risulta trasformata: «Niente è come se non fosse stato. Niente assolutamente».⁸ Sta dunque all'uomo mettersi sulle tracce «del principio / dove covano

¹ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 76 (*À la nue accablante tu*).

² M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 740.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ivi*, p. 749.

⁵ *Ivi*, p. 741.

⁶ *Ivi*, p. 745.

⁷ *Ivi*, p. 749.

⁸ *Ivi*, p. 750.

gli eventi»,¹ dopo aver compreso la duplicità di un dinamismo che si riceve e che è, che genera egli stesso movimento:

Sono vivi
quelli che lo ricevono?
o morti?
o gli uni e gli altri
sono nel mutamento
e ricevono il mutamento,
sono nello spirito
e ricevono lo spirito [.]²

Il moto, inoltre, si declina come «sommovimento»³ o «commovimento»:⁴ si tratta di un dinamismo, infatti, che coinvolge l'essere dalle radici, disponendosi come *corrente/flusso*. Scriveva Rimbaud: «Les courants de la lande, / Et les ornières immenses du reflux, / Filent circulairement vers l'est».⁵ Anche Luzi impiega il nucleo tematico della *corrente* a sottolineare il coinvolgimento totale del navigante, che proprio nel rischio del naufragio trova la *fecondità* del viaggio:

persi
[...]
smarriti
ai crocevia
dei reflui, delle correnti,
flussi
mortali
che li investono – o colmi
di fecondità?⁶

¹ Ivi, p. 749.

² Ivi, p. 757.

³ Ivi, p. 758.

⁴ Ivi, pp. 761, 763.

⁵ A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 230.

⁶ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 758.

Inoltre il movimento è periodico, come in Mallarmé e nei simbolisti: la mallarméana schiuma («Rien, cette écume, vierge vers / A ne désigner que la coupe»)¹ è in Luzi la *filiforme bava*:

[...] Lasciano
 appena visibile
 qualche *filiforme*
bava, essi, nella deserta nicchia
 e scendono...
 e affluiscono
 ma dove? Si disfa uno
 per uno il ghirigoro
 di tutti gli altri, finché
 più vasto un destino – c'è, lo avverte
 come murmure
 notturno – li convoglia [.]²

La *valva*, la *nicchia*, la *custodia* sono declinazioni dell'*impronta* sulle cui tracce l'uomo intraprende il cammino: un percorso, appunto, periodico, che ritorna sui propri passi, a ritroso («si agita su se medesimo»³, «quell'afono / e ciclonico ricominciamento / del tempo da se medesimo»⁴, «trascorrere in se medesimo / dell'universale evento»⁵). Tuttavia questa sorta di ipercircularità porta a un «incremento»⁶ della conoscenza, pur nei confini di quell'*impronta/grembo* promotore di movimento:

Sono viva e mi raggiunge la vita,
 sono donna
 e mi sopravviene,
 nuova, la muliebrità
 nell'azzurro grembo.⁷

¹ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 27.

² M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 759 (corsivi miei).

³ Ivi, p. 762.

⁴ Ivi, p. 763.

⁵ Ivi, p. 778.

⁶ Ivi, p. 762.

⁷ Ivi, p. 763.

Anche in Luzi è presente la contrapposizione dinamismo-stasi, quest'ultima come resa colpevole, come abbandono del movimento positivo per uno sterile ripiegamento su sé stessi; in Luzi come nei simbolisti, l'assenza di moto è evocata da riferimenti alla *notte*, all'*acqua torbida e paludosa* («l'eau était morte» in Rimbaud):¹

le arriva nella notte,
le intorba il sangue quel moto
di notturno fiume
risalito dai ricordi,
imputridito dai rimorsi...²

Il *fiume* e i *ricordi* sono poli positivi che si contrappongono alla *notte*, alla *palude* e ai *rimorsi*, contro i quali si arena il movimento: è necessario, dunque, uno scatto ulteriore, un *affinamento* della memoria che non si chiuda su un inutile ripensamento del passato: «Ed ecco le si affina / in una luminosa plaga / la memoria del viaggio».³ *Le si affina*: Luzi sottolinea la subitanità e la gratuità dell'evento che risolve la ricerca. La *traccia* che l'uomo è chiamato a seguire e scoprire è infatti, come per i Magi, evento indipendente dall'umana volontà:

le si accese
in alto,
la prese in sua custodia,
la tenne sotto il fuoco
ed il rigore della sua vigilia.

Era lei,

¹ A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 228.

² M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 764. Evidenti – in questa e in molte altre poesie – anche le influenze dantesche: ne hanno scritto G. Barberi Squarotti (*L'ultimo trentennio*, in *Dante nella letteratura italiana del Novecento*, Atti del convegno di Studi, Casa di Dante, Roma, 6-7 maggio 1977, a cura di S. Zennaro, Roma, Bonacci, 1979, pp. 245-277), L. Scorrano (*Luzi: trame dantesche*, in *Filologia e critica dantesca. Studi offerti a Aldo Vallone*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 601-622, poi in Id., *Presenza verbale di Dante nella letteratura del Novecento*, Ravenna, Longo, 1994), L. Toppan (*Da "Primizie del deserto" a "Su fondamenti invisibili": il dantismo ideologico di Luzi*, «Studi novecenteschi», XXIV, 53, 1997, pp. 147-174), L. Gattamorta (*Luzi e Dante: figure e trame di una intertestualità*, «Strumenti critici» 2/2000, pp. 193-218; Id., *La memoria della parole. Luzi tra Eliot e Dante*, Bologna, Il Mulino, 2002), D. M. Pegorari, *Il codice Dante. Cruces della Commedia e intertestualità novecentesche*, Bari, Stilo, 2012.

³ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 773.

stella cometa
che guida ed accompagna
ciascuno dalla cuna
alla sua crocifissione [.]¹

Al contempo, tale evento è affermazione dell'umana libertà (sta all'uomo scegliere se seguire o meno la cometa) e rigoroso esame delle umane capacità:

dove stava il punto?
e il segno?
da dove era possibile il richiamo?²

I verbi che rendono chiaramente l'idea di un movimento, raramente impiegati dal Luzi di *Fraasi e incisi*, in *Tempo dimenticato*³ formano un crescendo che rende icasticamente il percorso di ricerca (*apri, vi entrò, vi cercò*). Tuttavia, il risultato è rovesciato: si tratta di un dinamismo, infatti, che non porta a una soluzione, a un approdo gnoseologico («ed ecco non le giunsero / memorie / o sensi»). È necessario infatti, secondo Luzi, un movimento che non sia verso l'esterno, né immediatamente percepibile, ma che coinvolga l'essere nelle sue radici; è un moto interiore, di scavo:

le s'apre
ma non verso l'esterno,
le scava,
dentro, una voragine [.]⁴

Seguendo tale direttive si giunge dunque al significato, che si dispone come *memoria comune*, profondamente umana:

ma non è memoria sua,
non brucia, è memoria della specie,
memoria dell'universo.¹

¹ Ivi, p. 769.

² Ivi, p. 721.

³ Ivi, p. 777.

⁴ Ivi, p. 781.

Il *desiderio* è primo motore del movimento, la causa del dinamismo; mi sembra recuperata l'origine etimologica del termine, *de-sidus* come *mancaza delle stelle*, visto anche l'accostamento *desiderio-astralità*. È un procedimento, questo del recupero etimologico, già tipicamente mallarméano (si pensi all'evocazione in senso etimologico del *lago* come *tomba* nel sonetto *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*: lo ha notato Stefano Agosti):²

C'è,
oscuo,
chi desidera
in quella dura astralità
raggiungerla,
una mente
umana – lo avverte –
attacca quella distanza
e lei, cerva, vorrebbe
tra sé e quella mente avida
tutto quell'azzurro accrescere [.]³

Si fronteggiano, dunque, la mancanza e la fuggevolezza dell'oggetto. La traccia seguita dal poeta è *ricevente* di un movimento che precede, ma anche *agente* di un movimento che scaturisce: essa infatti è *lievito*, «Il lievito del mondo la riprende / in sé, la unisce ai suoi fermenti».⁴ La matrice del moto e il suo compimento sono un tutt'uno, elementi fondamentali che danno vita alla parola poetica: «un albore di parola, / nell'alveo, no, nel flusso, / nel flusso e nel suo alveo».⁵ L'«universale stampo»⁶ contempera dunque movimento (ricevuto e trasmesso) e stasi: si fronteggiano i due poli anche in Luzi, come mostra la lirica *Mare. Mare sempre presente*, nella quale appunto l'elemento acquatico

¹ Ivi, p. 780.

² S. Agosti, *Il cigno di Mallarmé*, Roma, Silva, 1969, p. 30: «la sostituzione in cui è implicato il vocabolo *lac* è motivata dall'etimologia. [...] I dizionari greci specificano il significato di λάκκος nelle accezioni, per noi assai pertinenti di “fosso” e di “fossa”»; p. 32: «il “lago” (o “fossa”) non è altro che un sinonimo di “tomba”».

³ Ivi, p. 782.

⁴ Ivi, p. 791.

⁵ Ivi, p. 792.

⁶ Ivi, p. 802.

e mobile per eccellenza, il mare, viene definito ossimoricamente «dura gemma»,¹ e il dinamismo della mente viene accostato all'immobilità del cristallo: «nel castone della mente». Il movimento non è mai concluso, si può sempre risalire, per giungere addirittura alla «Memoria della memoria»:² dal *qui e adesso* l'uomo compie il percorso verso l'*altrove*, anche di tempo, sia a ritroso («io / rifluito ai padri / e ai padri / dei padri / prima della loro nascita»),³ sia proiettato nel futuro («come credono che sia / i figli per esempio / o i figli dei figli»).⁴ Al *fluire e rifluire* della ricerca si oppone poi la stasi della perfezione, che è immobilità positiva, non resa aprioristica: «insediata nel dolore umano / come nella cavità / la mandorla [...] / È lì, saldo cristallo / nel proprio giacimento, / è lì, dentro la roccia».⁵ I riferimenti al mondo minerale fornivano già ai simbolisti immagini statiche, di perfezione dolorosa, dal momento che quel mondo non era raggiungibile. In Luzi, la *mandorla* e il *cristallo* indicano la Madre di Dio, e la staticità di tali apposizioni viene superata nel recupero finale del movimento, che è un dinamismo vocale, di *preghiera periodica*. Si crea infatti una circolarità di voce, che ritorna su sé stessa: «prega lei con coloro che la pregano... / all'unisono».

Il dinamismo viene espresso anche a livello grammaticale nella poesia significativamente intitolata *È, lui, (In itinere)*, dove i verbi (*è, era*) sono ripresi nelle immagini che fanno riferimento proprio ai *tempi del verbo*:

È, lui,
 o era?
 S'arrampica
 e si cala
 su e giù
 pei tempi del verbo
 stremato dall'immobilità
 del moto
 uniforme del convoglio
 mummificato dal viaggio [.]⁶

¹ Ivi, p. 800.

² Ivi, p. 803.

³ *Ibidem.*

⁴ Ivi, p. 810.

⁵ *Ibidem.*

⁶ Ivi, p. 819.

Si alternano e si contrappongono moto e stasi, conciliati dalla dimensione memorialistica che assume il viaggio. Luzi sottolinea l'importanza della memoria non solo collettiva (come per il caso di *In itinere*), che rievoca le deportazioni), ma anche individuale. Essa talvolta si dispone come rimorso, che funge da *traccia* per riprendere il cammino: «Memoria della caduta / e del cedimento, / memoria vagante nell'uomo, / nell'universo... / [...] approda a lui quel rimorso».¹ Tale contrizione è dunque «il nostro onore nel mondo»,² se non diventa sterile ripiegamento su sé stessi e sul passato: «Abbiamo il rimorso che forse nella vita cristiana è una sufficiente risorsa».³ Il poeta «per caso / [...] o per dettame»⁴ si trova dunque a seguire un movimento suggerito da un'impronta che bisogna però decifrare: «Questo era il mio viaggio»,⁵ dall'impronta/grembo («per questo nostro errare nel tuo grembo») alla causa prima. La meta coincide con il ritorno, è un *nostos*:

come freccia verso il bersaglio,
non negarmi mai il mio ritorno [.]⁷

Anche Luzi impiega il motivo dell'interrogazione agli astri, come Laforgue e Verhaeren. Maeterlinck risuona poi in *Solitudine dell'uomo? O solitudine degli astri?*, che ricorda il fronteggiarsi di moto e stasi di *Serres Chaudes*:

Solitudine dell'uomo? O solitudine degli astri?
dell'universo?
Puntuale si presentò
nell'afa
quell'occhio argenteo
colmo di stupore e tedio,

¹ Ivi, p. 821.

² M. Luzi, G. A. Brunelli, S. Crespi, S. Demarchi, *Testimonianze su David Maria Turollo insieme a sue poesie*, Edizioni Facoltà di Scienze Politiche «Cesare Alfieri», Università degli Studi di Firenze, 1997, p. 6.

³ *Ibidem*.

⁴ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 833.

⁵ Ivi, p. 834.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

lo cercò nella sua insonnia,
entrò nel suo sudario.

Da finestra a finestra
avrebbe poi
girato attorno
a lui tutta la notte
quel muto, prolungato assedio.¹

O serre au milieu des forêts!
Et vos portes à jamais closes!
Et tout ce qu'il y a sous votre coupole!
Et sous mon âme en vos analogies!

[...]
Une musique de cuivre aux fenêtres des incurables!

[...]

Examinez au clair de lune!
(Oh rien n'y est à sa place!)
[...]
Une étape de malades dans la prairie,
[...]

Mon Dieu! mon Dieu! quand aurons-nous la pluie,
Et la neige et le vent dans la serre!²

Sono presenti diversi richiami alla stasi che genera angoscia: le *fenestre*, i riferimenti agli *astri* e in particolare alla *luna* (*l'occhio argenteo* di Luzi), oltre che alla *malattia* e alla *morte* (*les incurables* e i *malades* in Maeterlinck, il *sudario* in Luzi). In una dialettica che coinvolge l'uomo e il cosmo, Luzi come Maeterlinck sottolinea il fronteggiarsi di ricerca e tentazione della resa, rappresentata appunto da quella «piena

¹ Ivi, p. 835.

² M. Maeterlinck, *Serre calde e quindici canzoni*, cit., p. 22.

vita / vegetale e astrale»¹ che in realtà non è vita, ma un suo surrogato (come per le piante delle serre di Maeterlinck). Dopo aver interrogato e anche ammirato l'avulsa perfezione di quella stasi ultraterrena, non resta che recuperare il movimento e restare all'erta, secondo la posizione già di Maeterlinck («Mon âme! / O mon âme vraiment trop à l'abri! / Et ces troupeaux de mes désirs dans une serre! / Attendant une tempête sur les prairies!»):²

Lui ammira, lui soffre
il paragone con la mente
o con l'avidità del cuore. E veglia.³

Eh, il mio variabile eptacordio rende in modo emblematico il percorso di approssimazione al significato, a partire proprio dal recupero del movimento (a ritroso):

anni
dalla nascita
o verso la nascita,
scendendo o risalendo il fiume,
qual era il vero senso
di quel cabotaggio,
a cosa
quel lento approssimarsi,
alla foce
o alla sorgente
o un senso non c'era
che non fosse
anche l'altro simultaneamente –
pensò
e fu questo pensiero una nuova chiara foglia,
verde; ve lo tenne sveglio.⁴

¹ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 836.

² M. Maeterlinck, *Serre calde e quindici canzoni*, cit., p. 42.

³ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 836.

⁴ Ivi, p. 839.

In questa poesia emerge nella sua peculiarità la considerazione luziana del *moto*: a partire da un' *impronta*, e dunque da un movimento impresso, ricevuto, il poeta compie un percorso di approssimazione, che è a ritroso e al contempo in avanti, in quanto foce e sorgente coincidono. La *veglia* è altro concetto portante: è la sfida all'immobilità, lo *stare svegli* nella sonnolenza dilagante. Resta sempre parzialmente irrisolto, comunque, l'interrogativo sul *sensu* ultimo («qual era il vero senso»¹, «qual è / il misterioso calcolo? Quale?»²), dato che «è ben altri da te / chi calcola la differenza»³ e che il movimento, in fondo, esula dalla volontà umana, come mostrano i verbi in diatesi passiva («questa estate che mi fu data / e tolta»)⁴. Compito dell'uomo è però rendere fertile, interiorizzare, questo movimento ricevuto: renderlo, appunto, «nuova chiara foglia».⁵ È la memoria che reimmette nel movimento dati già archiviati, resi immobili: in *Non ebbe storia*⁶ viene rappresentato il dinamismo memoriale, come sottolineano i verbi, che dallo «sparì» iniziale approdano al finale «risorge», passando attraverso un graduale recupero («risale», «emerge», «assume», di nuovo «risale»). Da una matrice prima trascurata scaturisce un significato pieno, grazie al ruolo della memoria: riaffiorano dal passato eventi e/o persone prima stimate insignificanti e poi rivelatesi tracce di una più ampia significazione. Anche la successiva poesia, *L'infimo, il quasi*, propone questo recupero di senso:

[...] il quasi
 non registrato dalla mente – cresce
 esso, a un tratto,
 di se stesso si sostanzia...⁷

Gradatamente, dunque, si giunge a compimento: si colma di significato una traccia che altrimenti resta materia inerte («È tempo di colmarlo / di sé tutto l'incavo / della celestiale valva...»)⁸.

¹ *Ibidem.*

² Ivi, p. 838.

³ Ivi, p. 791.

⁴ Ivi, p. 838.

⁵ Ivi, p. 839.

⁶ Ivi, p. 842.

⁷ Ivi, p. 843.

⁸ Ivi, p. 845.

Nella sezione *Il corso dei fiumi*, il poeta si confronta con la natura e con il suo movimento: in particolare, è presente un costante riferimento al dinamismo dell'acqua («Va lui, fiume, sua inesauribile profferta, / [...] per lui risale fino a lei, la cerca»)¹ e del volo degli uccelli. Si tratti della rondine che si attarda solitaria, o degli storni in bilico su un filo, o del falco che si libra alto nel cielo, Luzi insiste sull'adeguamento dell'animale a un movimento e a un *modus* che è imposto, eppure connaturato:

È un ritorno, quello
o un'avventurosa impresa –
che
importa? niente
a quella sua libera obbedienza. Niente.²

Il medesimo dinamismo comprende l'elemento acquoreo, i fiumi, su cui Luzi proietta il *dilemma* umano della ricerca. La differenza è che il cosmo, nelle sue declinazioni di flora, fauna ed elementi, conosce la risposta. La natura si accontenta di quanto conosce, mentre l'uomo non è mai sazio (altrimenti il *desiderio* verrebbe meno, e anche le ragioni stesse della ricerca e del moto):

Ma è nostra quella disamina,
sappiamo noi quel dilemma,
a lei detta qualcuno
quel silenzio della risposta. Quello.
E basta.³

La natura possiede la chiave: ma per l'uomo non sempre è madre benevola,⁴ né risulta sempre chiaro il significato che essa cela più che rivelare: «madre / solo lei sa di che prole, sede / effimera / e forse indifferente / della genitura eterna».⁵ Tuttavia la natura e

¹ Ivi, p. 859.

² Ivi, p. 866.

³ Ivi, p. 853.

⁴ Sull'intertestualità Leopardi-Luzi si veda M. Luzi, *Dante e Leopardi o della modernità*, a cura di S. Verdino, Roma, Editori riuniti, 1992; L. Gattamorta, *La memoria delle parole. Luzi tra Eliot e Dante*, cit.; F. Medici, *Luzi oltre Leopardi: dalla forma alla conoscenza per ardore*, Bari, Stilo, 2007; S. Verdino, *Luzi da Leopardi a Dante*, «Cuadernos de Filología Italiana», 2011, 18, pp. 195-202.

⁵ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 861.

l'universo fisico in generale sono le *soglie*, i passaggi obbligati attraverso cui l'uomo deve passare, *l'incipit* di ogni ricerca. La poesia *Stelle? lassù nel loro vento* sottolinea proprio questo percorso, di graduale recupero del movimento (dal *palpito* all'*erompere*, ancora una volta nella cornice del *grembo*, traccia di un movimento e di un significato inglobante):

Stelle? lassù nel loro vento
esse, alle soglie
del ritorno...
E
quel primo tralucere,
 quel palpito
ai vivai
 della notte
ancora un po' diurna,
 quel lentissimo incremento
poi l'erompere
del celeste grembo [.]¹

La natura è madre e matrigna, come sottolineato dalla duplicità di atteggiamenti nei confronti dell'uomo: da un lato, la fissità immobile di uno sguardo non partecipa («lo colgo negli occhi / erbali e minerali / che mi fissano»),² dall'altro, il dinamismo ritrovato del medesimo sguardo (gli occhi «compiangono» il poeta). D'altro canto, il cosmo già per i simbolisti era l'agone nel quale si fronteggiavano dinamismo salvifico e stasi mortale: in *Inferma*, così Luzi contrappone movimento e immobilità, con immagini mallarméane e rimbaudiane. Infatti, la poesia ricorda il sonetto di Mallarmé *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* e *Les ponts* di Rimbaud. Per quanto riguarda il primo riferimento, l'epifania luziana è simile a quella mallarméana, del cigno intrappolato nel

¹ Ivi, p. 857. Cfr. anche l'intervista ancora inedita (di prossima pubblicazione su «Parole rubate»), presentata a Dijon il 6 dicembre 2013 nell'ambito del convegno *La forme de Dante. Héritages et truquages (Italie, XXe et XXIe siècles)*: «Il vento è il moto, il movimento, l'agitazione; è il contrario della stasi, dell'immobilità. La condizione di quiete può anche far pensare al benessere, invece il vento include una condizione di difficoltà, di pena; è un elemento di prova, anche fisica, visibile, a cui l'uomo è sottoposto».

² Ivi, p. 861.

ghiaccio; il richiamo alla *geometria delle moli* ripropone invece lo scheletro dei ponti rimbaudiani:

Inferma, così
forse si sente;
 e arida.
 Le viene meno
un suo
 profondissimo fervore
 le brucia
nelle vertebre
 la dura
 geometria delle sue moli.
 Spiomba
lei
 di notte
 nelle sue stellate fosse,
scoscende nel suo scheletro,
le duole in ogni parte
la invetrata massa.¹

La notte, le *stellate fosse*, l'*invetrata massa*, poi la *bara*, la *vitrea immobilità*, le *pietre*, sono i contrappunti statici che si capovolgono in immagini dinamiche nella seconda parte della poesia: qui troviamo infatti l'*acqua*, la *luce*, gli *astri che si sfanno* («stelle e sole / che si sfanno») e la *chioma* («quella palpitante chioma»). Luzi rappresenta il disgelo, la ripresa del movimento che coincide con una riaffermazione della vita e della possibilità poetica, a differenza del nichilismo simbolista:

Ma intanto già si scioglie
dalla sua rigidità,
 va verso la vita
una vita sotterranea,
le tocca i basamenti,

¹ Ivi, p. 863.

le alita i cunicoli
un sentore di disgelo...
[...]
La vita nasce alla vita,
è quello l'avvenimento, quella
la sua sola verità.¹

Mallarmé e i simbolisti sono dunque interlocutori privilegiati, spesso «par opposition»:

[Luzi] renverse le procédé de sublimation mallarméen, pour devenir le témoin du paradoxe existentiel: c'est dans la connaissance et l'humble acceptation de la condition humaine sur terre, que se trouve le rachat de l'homme. Mallarmé devient pour Luzi un interlocuteur «par opposition» [...] d'autant plus que chez Luzi existe un rapport très complexe entre la foi et la parole poétique, qui conduit le poète vers d'autres horizons, très peu mallarméens.²

I verbi impiegati da Luzi sono spesso riflessivi, come si è visto (*si scioglie, si genera*), o accompagnati da un pronome esprimente il complemento di termine, a sottolineare il legame tra il soggetto e il ricevente del movimento (*le viene meno, le brucia, le duole, le manca* nella poesia analizzata; nella successiva, ad esempio, troviamo *le fioriscono*). Si crea dunque una sorta di corto-circuito, per cui l'agente e il paziente si fondono in unità: è questa una rappresentazione di quel movimento suggerito dalla *traccia*, che è *memoria* di un movimento ricevuto ma anche *ispirazione* per la ricerca che ha inizio proprio dall'incontro poeta-impronta, sino all'epifania della sorgente. Dopo lunga *migrazione* (che è anche il titolo di una lirica,³ posto tra parentesi a mo' di epigrafe), si giunge alla conclusione del viaggio, che è anche il suo principio; la possibilità commutativa di questi due termini è presentata lungo tutta la raccolta:

Fine,
quella, o cominciamento?
[...]

¹ *Ibidem*.

² L. Toppan, *Mario Luzi: poète, critique et traducteur: un témoin du symbolisme français en Italie*, cit., p. 425-426.

³ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 870.

Fine,
quella, o cominciamento?
[...]
Fine o principio? Principio o fine?
O tempo, tempo senza confine?¹

La circolarità è sottolineata dalla costruzione che al pronome clitico atono accosta la particella pronominale *si* («le si aggiunge», «le si confonde», «le si sfogliano»): il movimento ricade su sé stesso, è periodico come in Mallarmé. Tuttavia non è sterile, porta sempre a un *quid* in più di significato. Ecco dunque che si realizza il sodalizio vita-poesia: è nella *nominazione* che l'uomo riesce – per un istante – a fermare la periodicità del moto, a creare una *polla* di senso:

[...] Oh polla
chiamata forte
e sottovoce, chiamata
ininterrottamente dalla sua foce...²

L'immobilità è dunque la premessa necessaria perché vi sia movimento; in *Quale fiume*, Luzi presenta un catalogo di immagini statiche, che sono la premessa per un nuovo cominciamento:

perso
nella sua
quasi immobile andatura
quasi immobile giacenza,
non più fiume
ecco, alveo senza corrente,
fiume
lui, defluito
dalla sua miserevole insufficienza,
smorto nelle sue pozze,
smarrito nelle sue anse.

¹ Ivi, pp. 870-871.

² Ivi, p. 869.

Acqua ferma, divisa,
 acqua
con acqua non ricongiunta,
guasta in ogni molecola,
fetida, imputridita.¹

Attraverso uno stato che è simile alla morte, l'uomo ritrova le ragioni del movimento, se è capace di riscattarsi dal fascino di uno smarrimento annichilente: dal *fiume defluviato*, che è parallelo alla disumanità in cui talvolta naufraga l'uomo, viene recuperata una integrità, ora più matura perché consapevole della caduta. L'umanità «Tutta partecipata, tutta tramandata»² (e la volontà di trasmissione implica memoria e movimento) entra, infine, in quel «doloroso grumo»³ che contempera stasi e dinamismo: esso è infatti «specchio»,⁴ figura statica, ma «fluente», dinamico. «La morte, il ricominciamento»⁵ confinano perennemente: l'uomo corre sempre il rischio di abdicare, di rinunciare alla ricerca: di diventare «fiume reciso / dalle sue / remotissime sorgenti».⁶ Questa frattura è tuttavia sanabile, se si conserva *memoria* del significato apparentemente smarrito: il *gabbiano* è la figura che tramanda l'essenza del fiume, che se ne ricorda e che in certa misura lo ricrea («Ma eccolo, / è il gabbiano, quello / inatteso si ripresenta, / lo risale a lungo, / lo cerca / [...] lo ritrova / [...] non lo dimentica»⁷).

È dunque sempre possibile un *ritorno*, un *recupero* del significato. Allo stesso modo esiste però la minaccia latente della caduta, una «regressione nelle tenebre»⁸ che è stasi negativa. Si tratta del «letargo o sopore di papaveri»,⁹ escluso da Luzi con «la mossa stilistica della *correctio* [...], una figura che nell'escludere il negativo [...] lo presuppone anche come opposto permanente»:¹⁰

Ma non era
letargo o sopore di papaveri

¹ Ivi, p. 876.

² *Ibidem.*

³ Ivi, p. 874.

⁴ *Ibidem.*

⁵ Ivi, p. 875.

⁶ Ivi, p. 878.

⁷ Ivi, p. 879.

⁸ Ivi, p. 885.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ Arnaldo Soldani, *Le voci nella poesia. Sette capitoli sulle forme discorsive*, cit., p. 168.

che offerse come ospite.
Non ci fu regressione nelle tenebre
ma più astrale
fervore dell'incognita,
più vivido travaglio
di tutte le cellule.¹

La ricerca si dibatte dunque tra «struggimento»² (il *fervore* e il *travaglio* della lirica citata poco sopra) e «quiete successiva»: perché, in ultima analisi, resta sempre un *quid* di significato inaccessibile, che non verrà mai incontro al viandante, per quanto volenteroso («la sua verità no, quella / è ferma, quella indietro non ritorna»)³.

Questo insuccesso è connaturato all'uomo, che ritrova però nella *contemplazione* un antidoto alla limitatezza della *comprensione*: «quel senso / tra stupore e attesa / d'un già avvenuto / ma non ancora manifesto evento».⁴

In *Non ci fu porta o veranda (Passaggio a...)*,⁵ vengono elencate immagini afferenti alla stasi, già proprie del repertorio simbolista: il *vetro (veranda)*, gli *astri (plenilunio)*, l'*acqua* nella sua declinazione statica, di sovrapposizione acqua-vetro (*acquario*). L'inserzione di questi elementi nell'ambito di un'interrogazione amplifica il senso di precarietà: l'immobilità non è definitiva, infatti il movimento si riattiva nei versi successivi («barriera era caduta»), anch'essi tuttavia parte di un'interrogazione. Si ripropone dunque costantemente il dubbio sull'effettiva consistenza di moto e stasi, sui reciproci domini: in *Si spezza il raggio obliquo*,⁶ il verbo è intransitivo pronominale (*si spezza, si scinde*) e poi attivo (*sentiamo, entriamo*), ma sempre inserito in una cornice interrogativa che mina la validità del moto umano («Eccoli, / li sentiamo [...] / o entriamo dove avvampa / un più intimo rovello / [...] ? »). L'uomo, in fondo, è «in esilio, / in esilio fino a quando?».⁷ La risposta viene abbozzata in *Tra Erice e i Ciclopi*, un'epifania della Sicilia che assurge a *iper-traccia*, a *archeo-impronta* di un movimento

¹ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 885.

² Ivi, p. 887.

³ Ivi, p. 888.

⁴ Ivi, p. 889.

⁵ Ivi, p. 890.

⁶ Ivi, p. 891.

⁷ Ivi, p. 896.

antichissimo e che l'uomo è chiamato a riscoprire e ripercorrere, divenendo egli stesso *impronta*:

e siamo
un po' uomini
un po' numi, un po' nullificati
od increati
in quel diluvio
d'aria e luce, mitili
quasi di quel mare.
Mitili dell'essere.¹

L'uomo diventa conchiglia, relitto del mare: *memoria* di un evento già consumatosi e *traccia* del divino, quindi tappa egli stesso nell'itinerario di ricerca del significato, in una sorta di capovolgimento della direzione di ricerca, forse illusorio, ma sempre fortificante:

l'illusorio
alterno capovolgimento
di quel moto
dall'accaduto all'imminente...²

Mondo, al risveglio, mondo (Puerizia) mostra l'avvicinarsi di questi *stati di ricerca*, da una sorta di estraneità iniziale all'immedesimazione finale, che è *inveramento* della traccia, resa nuovamente *viva*:

il duro evento,
scendeva più profondo,
più nella sostanza,
entrava
d'ora in ora
ben addentro nella carne

¹ Ivi, p. 899.

² Ivi, p. 939.

e nella sofferenza.
Vero, sì, lo era,
s'avverava
anzi,
e questo continuamente.¹

La *vita* è necessaria quanto la *morte*: spesso i due poli sono presentati in concomitanza («E lui non era [...] / più che un labile incidente / tra morte e vita»,² «dentro l'animato grembo / dove nascita / e morte si affrontano / sì, ma solo per confondersi...»³). Allo stesso modo, la *stasi* è condizione necessaria per il *movimento*: Luzi insiste in modo particolare sulla *domenica*, già *topos* simbolista. Tuttavia, se i simbolisti ritenevano positivo, della domenica, ciò che scalfiva l'immobilità (ad esempio, il suono della campane), Luzi considera questo giorno come vertice positivo della settimana proprio per la sua dimensione di quiete. La domenica è «la giornata senza attesa / e senza memoria»,⁴ è evento essa stessa, dunque *compiutezza*. È una sospensione dalle dinamiche abituali; è il *modus operandi* della rondine «ultima rimasta»⁵ che si isola dalle chiosose compagne, dal «fuoco» e dal «clamore della loro sarabanda»:

Conosce pace e luce, desiderio
di altra luce
e pace la domina
e la libera – è sola
in quella estrema
luminosa caccia [.]⁶

La domenica è necessaria sospensione del movimento: è sentirsi «vivi, svegli»⁷ ma al contempo «anche stranamente calmi». Soltanto in questo modo

ci sentiamo facili, sicuri,

¹ Ivi, p. 912.

² *Ibidem*.

³ Ivi, p. 920.

⁴ Ivi, p. 900.

⁵ Ivi, p. 853.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, p. 898.

infilati in una setosa manica
di tempo già vissuto
e per questo più vivente, lieti
di lei, da lei molto protetti.

È un ozio che «non gli rimorde»: ¹

il quieto sopraluogo
domenicale, dopo Messa,
al campo, prima del desinare –
pace sua,
[...]
questo anche solo a ricordarlo
lo conforta in ogni parte
[...]
lo ristora nelle membra,
lo guarisce della persona.
No, quell'ozio non gli rimorde,
lo porta vicino al paradiso
quella umana
e sovrumana pausa
dell'opera e del senso... ²

Vita o sogno? Lei si gode serena
la simbiosi domenicale col giardino
fino a tardi [.]³

La domenica non è dunque una sospensione, ma una tappa di *guarigione*, una ricucitura dello sfilacciato rapporto con il significato: domenica per eccellenza è poi quella di Pasqua, che sigilla non la quiete, ma al contrario la ripresa di un movimento che è salvifico («Si conferma la regola del mondo, / cresce lentamente il giorno, / è aprile pieno, la terra / che ci s'era prima aperta / nuda, secca / di cenere e di calce, / bruciata da

¹ Ivi, p. 903.

² Ivi, p. 903.

³ Ivi, p. 774.

una luce sua, la trova / ora prativa / ciascuno [...] / la cerca nei suoi anfratti, / ne segue tutt'intorno / il volo, il suo decollo».¹ La stasi è dunque esperienza necessaria: ma vi è anche un'immobilità che è negativa, in quanto è rinuncia – anche se non sempre colpevole, talvolta imposta – alla ricerca della verità. È la stasi di *Lavata – (Belfastina)*: Belfast, dopo gli scontri tra protestanti e cattolici, si presenta al visitatore in una calma innaturale, in una quiete-*sudario*, che copre le colpe e appiana le responsabilità («Calma / si offre la città / alla muta / ispezione dei gabbiani. / Calma / l'isola dispensa / equa / la sua domenica di pioggia / a tutte le sue parti»)² In questo panorama, la parola poetica dimostra la sua capacità di *testimoniare* e dunque di riattivare il movimento:

La parola della poesia non è – perché immobile o inattiva si annullerebbe – e non ha – perché non circoscrive e non protegge il suo avere.³

Si palesa dunque, nella sua urgenza, la necessità di un percorso che non presenta una direzione ben definita («qual era il cammino fino a lei, / per udirla ancora, / per ritrovarla?»),⁴ ma certamente è *a ritroso*:

Scrive, lui,
ripercorre
cioè
l'immemorabile scrittura,
s'immette in quelle tracce
nitide o inselvate [...]⁵

Il vertice del cammino – che può essere soltanto *prefigurato*, non *sperimentato* – consiste nel superamento della traccia, nella sua disintegrazione, per comprendere finalmente *chi* quei frammenti «li tenne uniti»:⁶

e rode

¹ Ivi, p. 917.

² Ivi, p. 826.

³ M. Luzi, *Naturalezza del poeta. Saggi critici*, cit., p. 306.

⁴ Id., *L'opera poetica*, cit., p. 925.

⁵ Ivi, p. 936.

⁶ Ivi, p. 935.

e polverizza
la metafora
di sé,
distrugge il proprio simbolo
lui, abrupto ed assoluto evento
sempre,
sempre
in ogni istante
al suo cominciamento.¹

Intanto, però, ci è dato soltanto un *indizio* per decifrare la scrittura: conviene dunque all'uomo attenersi alla traccia, preziosa impronta del movimento:

Come vuoi non ripeterti?
come, ancora,
vita manifestarti?
chiaro
sotto la specie
di fuoco o di sorgente
può
il divino,
solo,
non replicarsi.
Ma l'altro? deve
l'altro
mordere la propria polvere
calcare le sue proprie impronte.²

¹ Ivi, p. 934.

² Ivi, p. 938.

II.2) Lo sguardo

La fluidificazione degli spazi e della visione del mondo conduce alla *desacralizzazione* del reale:¹ il sacro è infatti legato alla chiusura di uno spazio, a una segnaletica tanto misteriosa quanto riconoscibile. Con l'avvento della modernità, invece, queste barriere ottiche e di significato vengono meno: l'uomo abbandona gli antichi paradigmi visivi e di senso, e si trova catapultato in una realtà sempre più globale. I poeti simbolisti dispiegano nelle loro poesie la consapevolezza di questo mutamento di prospettiva. Essi cercano di restaurare uno *spazio sacro*, un *argine* contro la prosaicità del mondo: l'assenza, così come la sovrabbondanza, di segnali e di guide per lo sguardo sono avvertite come un pericolo. Lo *sguardo simbolista* si fa dunque carico della mutata prospettiva moderna e inaugura un tentativo di visione che spazia *oltre* la realtà transeunte. Questa scommessa visiva è resa sensibile mediante la definizione della tipologia di sguardo (che è uno sguardo teso a ritrovare e ricreare la trama primigenia) e attraverso puntuali richiami coloristici. I colori sono per i simbolisti *vettori di senso*, confini della visione: è grazie ai colori che il poeta non si smarrisce, sono i colori che orientano e segmentano la visione. Lo sguardo simbolista vive nello *scarto*, non è partecipativo: si articola invece nel *riflesso*, surrogato del significato altrimenti non coglibile. Lo *specchio* diventa dunque immagine ricorrente, che da un lato simboleggia la possibilità di conoscenza, dall'altro la visione non piena ma surrettizia, oltre che l'ipoteca narcisistica che deforma la società. Ecco dunque che l'*Hérodiade* mallarméana rappresenta la parabola dello sguardo moderno, fallimentare nella sua tracotanza: l'uomo è condannato a una visione parziale, l'*Oltre* resta inattuabile nella sua pienezza insostenibile per lo sguardo umano. L'*oro*, il *rosso* nelle sue varie sfumature, il *bianco* e l'*azzurro* sono i dati coloristici che informano le poesie di Mallarmé: una strutturazione della visione – e dunque della realtà – è presupposto necessario per *comprendere*, anche se in minima parte. Verlaine esprime questa consapevolezza nelle sue *Romances sans paroles*, che registrano il disorientamento visivo dell'uomo contemporaneo: ritornano l'*oro*, il *rosso*, il *bianco*, oltre al *blu* e ai colori pastello o sfumati («Car nous voulons la Nuance encor. / Plus la couleur, rien que la Nuance»)² Il viaggio diventa in Verlaine

¹ Cfr. R. Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, cit., p. 212.

² P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, cit., p. 206.

occasione di recupero di uno *sguardo vero*: le *epifanie del significato* si mostrano talvolta a chi ha la pazienza di cercarle e la fortuna di incontrarle. Esse sono *Illuminations*, come le definisce Rimbaud, il *poeta veggente* che più esplicitamente imposta il percorso *visivo e visionario*: lo sguardo diventa in lui *profetico*. Il *rosso* e il *nero*, i colori definiti e saturi, sono i cantieri della visione. *Vedere* significa anche *inventare*, nel senso di *ritrovare* e anche di *creare*: «J’inventai la couleur des voyelles! – A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert».¹

La *luna* è in Laforgue la *visione totale* cui l’uomo aspira, ma è anche *occhio dell’Oltre*, indifferente e lontano. Il *bianco* è il colore dominante: rappresenta tutti e nessun colore, è il riflesso della luna/Oltre che, in fondo, *se non ci guarda nemmeno ci riguarda*. Gli occhi umani sono spesso raffigurati nella loro problematicità e inferiorità («Salive et larmoe en purulente ophtalmie»),² ma non viene mai meno il desiderio di andare oltre, di vedere: «Mais l’Infini est là, gare des trains ratés, / Où les gens, aveuglés de signaux, s’apitoient».³ In *La vie des chambres* di Rodenbach lo spazio chiuso è sacro ma anche limitato, come sottolineano anche le diverse figure di specchi («mon rêve dort / Dans le profond miroir, comme en un canal mort; / Et faut-il désirer un coup de vent qui chasse / En pleine mer, cette âme à l’ancre dans la glace?»).⁴ Ecco dunque che il *bianco* rappresenta i colori *in absentia*, simbolo della visione piena, irraggiungibile, mentre il *nero* è lo scacco definitivo, l’assenza di movimento e di luce. Anche le *serre* di Maeterlinck rappresentano il confine entro cui è possibile vedere: esse sono lo spazio adibito alla visione, ma non sono impermeabili, né sigillate. Il poeta ha una funzione che è simile a quella dei vetri della serra: è *mediatore* tra il dentro e il fuori, con in più la consapevolezza del suo ruolo e del suo posto, in quanto sa di essere parte di una visione complessiva. A uno sguardo pretenzioso, ma senza presa sul reale, Maeterlinck preferisce una visione tangente, che indovina e intravede la verità pur nella sua limitatezza: «Les images entrevues à fleur du verre!».⁵ I colori – verde, rosso, blu, viola – sono definitori dello sguardo: così anche in Samain, che si attesta però su colori meno intensi. L’*oro*, in particolare, diventa simbolo della convergenza finito-infinito, segnaletica fondamentale poi anche in Verhaeren. Per quest’ultimo, il pericolo è

¹ A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 192.

² J. Laforgue, *L’Imitation de Notre-Dame la Lune*, cit., p. 73.

³ Ivi, p. 119.

⁴ G. Rodenbach, *Le Règne du silence*, cit., p. 12.

⁵ M. Maeterlinck, *Serre calde e quindici canzoni*, cit., p. 32.

l'ammutinamento così come la sovrabbondanza della visione: essa conduce alla follia. La città è il luogo della confusione visiva, in contrapposizione all'assenza – di colori e di possibilità visive – della campagna: soltanto una mediazione tra queste due dimensioni permette al poeta di trovare uno *sguardo* che conduca al significato.

Il Luzi di *Frasi e incisi di un canto salutare* appare invece scarsamente visivo: le atmosfere sono purgatoriali, prevalgono i riferimenti vocali.¹ Il poeta ha evidenziato la sua affinità con la cantica dantesca anche in un'intervista, ancora inedita, rilasciata a Laura Toppan nel 1992:

Venendo ora al capolavoro dantesco, da quale cantica si è sentito maggiormente coinvolto?

Sicuramente dal Purgatorio. Non a caso ho accettato di curare la drammaturgia di questa cantica per il laboratorio teatrale I Magazzini di Prato. Non l'ho scelta io, ma è stato il regista Tiezzi ad "affidarmela", a ragion veduta. La condizione purgatoriale è certo la più prossima da me espressa in raccolte poetiche quali *Primizie del deserto*, *Onore del vero*, *Dal fondo delle campagne*, *Nel magma*. È venuta un po' da sé e penso che la condizione purgatoriale sia la condizione umana per eccellenza: è in fondo un'esperienza di dolore e di risarcimento possibile che noi facciamo tutti i giorni *in corpore vivi*, quindi è sicuramente anche la più continuativa nel tempo.²

Si palesano poi talvolta bagliori paradisiaci, rivelati dalla presenza costante di riferimenti luminosi. È ormai definitivamente archiviato «l'acceso cromatismo»³ di *Avvento notturno*, che era «teso su una violenta tonalità di viola, rosso, blu, verde, arancio e giallo»,⁴ in consonanza con i colori prediletti dai simbolisti e impiegati come direttive-guida nella definizione dello sguardo:

Per molto tempo la mia immagine di scrittore è rimasta legata a quel genere di poesia cangiante nei colori, arduo nelle immagini, teso nella eloquenza.⁵

¹ Cfr. anche l'adattamento teatrale sul *Purgatorio* dantesco, realizzato per Federico Tiezzi (Prato, Teatro Fabbricone, 2 marzo 1990), risalente allo stesso periodo di *Frasi e incisi*.

² Cfr. p. 199.

³ S. Verdino, *Introduzione*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. XVIII.

⁴ *Ibidem*.

⁵ M. Luzi, *L'inferno e il limbo*, cit., p. 240 (*Discretamente personale*).

L'eredità simbolista in *Frasi e incisi* si articola invece in modo più profondo, non immediatamente evidente: è nella riflessione sulle *possibilità dello sguardo* che si rivela l'affinità con i maestri simbolisti. Lo sguardo, infatti, in Luzi come nei simbolisti, funge da reagente per verificare la capacità dell'uomo di *comprendere*, nel senso non solo di *capire*, ma anche di *cogliere interamente un oggetto* – reale o meno – *con lo sguardo*, in modo da renderlo *parola*. L'occhio – fisico e spirituale – dell'uomo è limitato: il poeta avverte fortemente questa limitatezza intrinseca dello sguardo umano. Egli aspira a una visione piena, significativa, ma non è in grado di coglierla, né di gestirla. Il rischio è di smarrirsi, rifugiandosi nell'apparente soluzione dell'*oscurità*, dove l'assenza di differenziazioni inganna lo spettatore, simulando una visione piena che invece è soltanto surrettizia («aveva lui / per stanchezza / di luce e di vigilia / o pazza cupidigia / di nube, di accecamento / invocato l'oscurità, / desiderato la tenebra»)¹. I colori sono evocati *in absentia*: sono infatti ricorrenti i riferimenti al *nero* e alla *luce*, come negazione e origine di ogni colore. Significativamente, Luzi nel suo *Studio su Mallarmé*, aveva notato il colorismo del maestro nei sonetti *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* e *Ses pures ongles*, coagulati attorno al nero, all'oro e al bianco:

una sonorità penetrante e vuota che si colora di nero e d'oro, i colori della notte, come nell'altro [*Le vierge, le vivace...*] si colorava per intrinseca virtù delle parole e dei rapporti fra le parole, di bianco, il colore del mattino e del risveglio.²

Unica eccezione, in questo panorama *noir et or*, è costituita dalla presenza costante e insistita dell'*azzurro*, con il suo bagaglio di riferimenti mallarméani. Inoltre, come per Rimbaud, anche per Luzi *vedere* significa *inventare*, cioè *creare*, ma anche *ritrovare* e *rivedere*: la dimensione della memoria è fulcro nella vicenda poetica luziana. La fenomenologia dello sguardo è dunque quella simbolista, anche se articolata secondo modalità maturate nel tempo da Luzi, che dilata il discorso visivo allargandolo verso una prospettiva teleologica: la visione limitata, infatti, non è – simbolisticamente – *condanna*, bensì *possibilità di umiltà*. Quando l'uomo assume consapevolezza della propria limitatezza (di visione e di vocabolo), può compiere il percorso dal *frammento* (di sguardo e di parola) all'*unità*. Soltanto attraverso tale percorso di

¹ Id., *L'opera poetica*, cit., p. 821.

² M. Luzi, *Studio su Mallarmé*, cit., p. 114.

ridimensionamento, il poeta diventa *Auctor*. L'omonima lirica liminare esprime appunto tale dibattito tra aspirazione e realizzazione, riprendendo il dilemma già mallarméano e simbolista:

si la faculté première du poète est la nomination des choses, il est vrai également que cette faculté ne peut s'étendre à toutes les choses de l'univers, comme il est de sa nature de le vouloir, mais qu'elle est forcée de se restreindre aux limites de l'expérience individuelle et de la science partielle. Forcée, mais non pas résignée.¹

Questa non rassegnazione si articola come agone decifrativo, tra *bianco* e *nero*, dove l'oscurità in prima battuta non è negazione di ogni possibilità, ma espressione del *limite umano*:

così t'era
il suo libro
stato gioiosamente offerto,
perché tu ne leggessi il leggibile,
il nero, il bianco,
il testo, i suoi intervalli [.]²

Il *nero* è dunque il *testo*, che ha bisogno del *bianco*, degli *intervalli*, per emergere: una tematica indagata e realizzata anche a livello metrico-visivo (tramite i versi a gradino) e sintattico (tramite la disgregazione sintattica).³

La poetica del *balbettio* trova una sua rispondenza visiva nell'intermittenza della luce («barbaglio», appunto), in quanto la condizione frammentaria non appartiene solo all'espressione, ma è propria anche della luce e dunque della visione: «non rispondeva / neppure da un barbaglio». ⁴ La *riflessione* era la direttrice-chiave dello sguardo simbolista; in Luzi il fenomeno ottico fondamentale è invece la *rifrazione*:

¹ M. Luzi, *Mallarmé, au fil du temps*, in S. Mallarmé, *Poésies*, cit., p. 7.

² Id., *L'opera poetica*, cit., p. 711.

³ Cfr. il capitolo successivo, «La voce».

⁴ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 715.

volontà di una riduzione dell'autorialità e dell'autorità del testo, che si intende configurare come eco e come rifrazione.¹

Tramite tale immagine, Luzi sottolinea la deviazione che la luce subisce nell'impatto con la realtà: l'*Oltre* è incommensurabile rispetto all'immanente, e la sua totale alterità porta a uno sfasamento visivo. L'uomo vede poco e vede male: tuttavia l'Oltre non è del tutto inattuabile. Pur nello scarto di percezione, l'uomo ha accesso alla trascendenza proprio tramite quei *barbagli*, *balbettii*, *frammenti* che sono tracce della trama originaria:

È lui, e non è. Si rifrange
in minimi frantumi.
Male, sì, eppure ciascuno lo somiglia [...]²

La contraddizione è insita nella condizione umana; l'uomo è immerso nel disordine ma aspira all'ordine, ed è partecipe di entrambe queste realtà:

zig-zag d'una cangiante
medesima agonia
tra la luce del mondo
e la sua nera carne.³

La *luce* e l'*oscurità* sono i due poli fondamentali che si palesano lungo tutta la raccolta: essi svolgono le funzioni che i simbolisti avevano affidato ai colori, sono cioè una *segnalica* che impedisce allo sguardo di smarrirsi. Il «duello / tra nero e chiarezza»⁴ si inserisce nell'ordine naturale delle cose: è immagine del «lucentissimo girare / diurno / e notturno / degli astri».⁵ L'*oscurità* è dunque – mallarméanamente – necessaria perché la luce emerga: «Tu remarques, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu; l'homme poursuit

¹ S. Verdino, *Paragrafi per la poesia di Luzi*, in *Nell'opera di Mario Luzi*, «Istmi», 33, 2014, p. 25.

² M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 718.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ivi*, p. 829.

⁵ *Ivi*, p. 833.

noir sur blanc».¹ L'uomo insegue il significato (la poesia per Mallarmé) *nero su bianco*; ecco dunque che «fulgore e tenebra»² non soltanto sono necessari, ma si risolvono l'uno nell'altro: «scherzano, / s'inseguono, forse si raggiungono nel madido brillio».³ Il *brillio* riconduce alla *frammentarietà*, all'apparire discontinuo del significato: e anche al pendolarismo tra ordine e disordine, nel quale l'uomo è immerso. La confusione è in primo luogo dello sguardo, che smarrisce il senso:

Non ha volto, si cela
dentro sé il tempo –
così ci confonde
esso, ci gioca
con i suoi inganni –
a volte
duramente,
duramente ci disorienta.⁴

Tuttavia la *frantumazione* della trama è la condizione necessaria per la sua *ricostruzione*. Lo sguardo riattiva e rende possibile la ricomposizione, recuperando il significato a partire, talvolta, proprio da uno di quei frammenti inizialmente scartati:

Ed ecco, in un frangente
prima non osservato
o in uno
sorpasato
dal flusso e dimenticato
o in altro ancora
rimasto
oscuro dietro le dune
[...]
potrebbe all'improvviso
il futuro disserrarsi

¹ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 370 (*Quant au livre. L'action restreinte*).

² M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 829.

³ *Ibidem*.

⁴ Ivi, p. 720.

in luci, sfavillare il tempo [.]¹

La trama si rivela in modo episodico ed epifanico: ma lo sguardo, o meglio l'intenzione visiva, deve essere audace e aspirare a quella *totalità* che – come notavano i simbolisti – è tanto inafferrabile quanto affascinante. I simbolisti rubricavano la pericolosità dello smarrimento come deterrente di una *quête* troppo audace: mentre Luzi esalta il rischio come pedaggio necessario per la pienezza della *visio*. Senza il pericolo del viaggio, i Magi non avrebbero compreso appieno la visione della Natività cui infine ebbero accesso. Il poeta – secondo Luzi – è colui che *osserva*; il suo *sguardo* è quello dei personaggi: siano essi, appunto, i Magi («occhiuto era il viaggio»)² o i pastori, che «vedevano e adoravano / perduti / nella raggianti oscurità».³ Il *vedere* è dunque chiave di accesso all'*Oltre*: e nell'ossimoro (*raggiante oscurità*) risiede l'umana possibilità di ascensione a una visione totale, spaesante e gratificante. Tuttavia il percorso non è semplice, anzi è ricco di «luminosi inciampi»: ⁴ la poesia *La vita cerca la vita* presenta un catalogo di questi naufragi dello sguardo. Infatti talvolta il significato «non appare», oppure è nascosto in apparenze fuorvianti:

Chi sono questi allora,
che non guardati non ci guardano
e come noi passiamo passano
sullo schermo formicolante,
volti
o maschere
o maschere con volti
impastati
indivisibilmente?
nessuno di costoro
che dietro quel bitume
di accidia e crudeltà si celano
saprebbe ora più dirlo.⁵

¹ *Ibidem.*

² Ivi, p. 721.

³ Ivi, p. 722.

⁴ Ivi, p. 729.

⁵ Ivi, p. 724.

il già scritto da sempre
eppure mai finito,
mai detto, detto veramente.¹

È fondamentale, dunque, la componente comunicativa, collegata a una dimensione sacrale; oscurità e rivelazione sono due aspetti inscindibili della poesia:

L'uomo accecato dalle sue ragioni al punto da non poterne rendere partecipi gli altri o ha qualcosa di sacro o finisce nel ridicolo. L'oscurità reale o apparente dei grandi poeti non fa ridere perché richiama a una primitiva nozione magica; il soliloquio laico è invece risibile e irritante – ed è di questo che la nostra età laica offre i più numerosi esempi.²

Resta sempre il dubbio sulla validità dell'interpretazione proposta dal poeta («come leggerla / come riceverla?»),³ anche se è proprio il poeta che distingue il balbettio, lo organizza e vi imprime un senso, e al lettore non resta che affidarsi a tale segmentazione; il poeta aspira a compiere il percorso da scalpello che sborza la materia a scultore che imprime la forma:

si ergono alla luce
blocchi ancora ciechi
nella loro mole,
e pietre
già squadrate...
Fabbricare,
è detto [.]⁴

In *Senza eco, senza esodo oltre (Crollo e sgorgo)* compare il primo riferimento cromatico che non sia l'antitesi luce-buio: «gli s'apre [...] / tutta porporina, la potenza / di libertà e d'amore».⁵ In realtà, però, esso non che è un prolungamento di tale antitesi,

¹ Ivi, p. 936.

² M. Luzi, *Vicissitudine e forma*, Milano, Rizzoli, 1974, p. 16.

³ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 939.

⁴ Ivi, p. 732.

⁵ Ivi, p. 735.

in quanto è immagine della vittoria della luce sulle tenebre: «E ora s'illumina».¹ La coppia ossimorica chiarezza-oscurità («notte che sfolgora»)² è il confine visivo dello sguardo, assolve le funzioni-guida che i simbolisti affidavano ai colori:

Questa «raggiante oscurità» è sì l'ossimoro, però ti devo dire: guarda quel quadro lì di Venturino, sulla parete di fronte: è la notte, il nero che è più luminoso di tutto.³

Nella tensione verso la *visio* totale («Non startene nascosto / nella tua onnipresenza. Mostrati»),⁴ il limite umano di comprensione è *nascondiglio* ma anche *riparo*, necessario rispetto all'insostenibile pienezza:

Il rovetto in fiamme lo rivela,
però è anche il suo
impenetrabile nascondiglio.
E poi l'incarnazione – si ripara
dalla sua eternità sotto una gronda
umana [...] ⁵

L'uomo necessita dunque di una *guida*: «ci parlano i numi / e ci accompagnano / nei ciechi labirinti».⁶ Anche in questo caso, la guida è limite, dunque argine/protezione, ma al contempo essa è vincolo, talvolta disorientante:

occupati,
di più, a custodire
e a svelare
per segni
per enigmi
[...]

¹ *Ibidem*.

² Ivi, p. 738.

³ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 1281 (*A Bellariva. Colloqui con Mario*, a cura di S. Verdino). Cfr. anche Id., *Venturino Venturi: moti e ricerche verso l'infinito*, Firenze, Pananti, 1991 e la miscellanea *Luzi critico d'arte*, a cura di N. Micieli, Firenze, LoGisma editore, 1997.

⁴ Ivi, p. 740.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 742.

Piace a loro e conviene
agli uomini quel gioco,
li tormenta
li assicura [.]¹

Anche i *segnali* rientrano nella categoria delle *guide* e presentano un'ambivalenza costitutiva: il nodo fondamentale consiste nella corretta decifrazione della segnaletica, come esplicita la poesia *Di che erano vessilli?* («Di che erano vessilli? / quelli, / quelle bandiere? / [...] Contro chi pendevano quei labari, / e garrivano quelle fiamme? / Chi era a difesa sugli spalti / e da cosa?»).²

La limitatezza non è soltanto della decifrazione, ma anche dell'immaginazione: «possono [...] / nascere non immaginati incanti».³ Ecco dunque che se anche si palesano quei «luoghi della *sua* anima [...] / nudi, / nitidi»,⁴ permane la separazione osservatore-cosa osservata, proprio per la difettività insita nello sguardo umano (che *non vede* e neppure *immagina*): «nitidi come lei non è, / seppure lo desideri».⁵ Il segno di questa divergenza tra umana aspirazione e inafferrabilità della visione è rappresentato dall'*azzurro*: esso è riferimento cromatico molto presente nel Luzi di *Frasi e incisi*, rimando – come per Mallarmé – all'alterità e alla ferita inflitta all'uomo da questa incommensurabilità («Potessi in quelle azzurre cune / rientrare, / in quella / montuosità infinita»)⁶ Infatti l'*azzurro/Oltre* è «più di quanto / possa l'uomo tollerare»,⁷ anche se egli *cerca* di restare vigile, di *comprendere* oltre che di *vedere*: «attenti ai molti inganni, / molto vigilanti».⁸ I segnali di questa sfida decifrativa si articolano, come di consueto, attorno ai riferimenti antitetici alla *luce* e all'*oscurità*:

I segnali sono lucenti e oscuri.
Sono nitide a leggersi
ma indecifrabili le carte.
S'avvede o non s'avvede

¹ *Ibidem.*

² Ivi, p. 744.

³ Ivi, p. 745.

⁴ Ivi, p. 746. Corsivo mio, nell'originale: «mia».

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

⁷ Ivi, p. 747.

⁸ Ivi, p. 751.

l'epoca
di quel venire in luce
della sua occulta parte?¹

La sezione intitolata *Angelica* si impernia sulla resistenza della visione, nonostante l'assedio delle forze contrarie: queste si configurano in primo luogo come *sonno*, annichilimento dello sguardo, cui la protagonista si oppone. Il titolo del primo componimento rimanda a tale lotta: *Nel mare del non dormito sonno*. Esso viene ripreso dal primo verso, che sottolinea ancora la determinazione a persistere nella lucidità della visione: «Non dorme, lei».² Tale lucidità è però difficilmente sostenibile, per la sfuggevolezza dell'oggetto e per l'insostenibilità visiva di una visione piena:

[...] Lasciano
appena visibile
qualche filiforme
bava, [...]
[...]
è un vivaio luminoso
che l'abbacina
e la vince?³

Dunque la *visio* finale corrisponde in realtà alla *cecità*: essa, infatti, *abbacina e vince* per la sovrabbondanza di luce, mentre le *filiformi* tracce sono spendibili nel percorso di avvicinamento al significato, in virtù della loro *sostenibile* offerta di significazione. La limitatezza visiva si esprime con il ricorso costante ad altri sensi, che corroborano la vista e, anzi, la portano a compimento. In *Non s'inganna* è la *sensazione del seme azzurro* (ritorna l'importanza del dato cromatico) che porta a maturazione la pupilla, strumento dello sguardo:

Sente questo
e sente il seme azzurro

¹ *Ibidem.*

² Ivi, p. 757.

³ Ivi, p. 759.

dell'anno
 schiudersi dentro il fango,
granire una pupilla,
 limpida
 che inesorabilmente la traversa.¹

I riferimenti visivi rimandano a un'epifania, in questo caso a quella della figura materna che emerge «dall'abissale commovimento»;² la *visione* si pone dunque in stretta connessione con il *movimento* che «travalica la nozione individuale di esistenza e la stessa nozione umana di vita e morte».³ D'altro canto, l'alternarsi e il compenetrarsi di vita e morte sono fenomeni riconducibili sia al nucleo del *movimento* che a quello della *visione*: Luzi presenta infatti il fronteggiarsi di vita e morte come *dinamica* e come *lotta* tra luce e oscurità, senza irrigidire comunque le identità (non sempre la luce è la vita e l'oscurità è la morte: in determinati contesti i termini sono intercambiabili, o complementari).⁴ Nella poesia *Non s'inganna* il riferimento cromatico all'*azzurro* è il limite sensibile della visione, altrimenti evanescente: la pennellata coloristica permette all'occhio di avere un punto di appoggio e di dispiegarsi pienamente. Anche nella successiva poesia, *Pasqua? sì, Pasqua*, ritornano le medesime coordinate cromatiche: *nero, oscuro, azzurro*. Tuttavia l'*azzurro* non ha il campo semantico tracciato da Mallarmé: rappresenta sì l'incommensurabilità, ma in chiave positiva, tanto che è legato alla *resurrezione*, ponendosi in dialogo idealmente antitetico con *L'azur* mallarméano. In Mallarmé, l'*azzurro* è legato a un'eternità statica («De l'éternel azur la sereine ironie»)⁵ e mortifera («Le Ciel est mort»);⁶ in Luzi, invece, esso rimanda a una novità dinamica e vivificante:

E ora chi sono questi che lo chiamano
alla festa mattutina

¹ Ivi, p. 761.

² *Ibidem*.

³ Cfr. S. Verdino, *Apparato critico*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 1696.

⁴ Cfr. ad es. M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 711: «perché tu ne leggessi il leggibile, / il nero, il bianco»; p. 722: «raggiante oscurità»; p. 729: «avrebbero / più fulmini / e crepe / nella volta del loro accecamento / e mille luminosi inciampi / potuto, costoro, illuminarli»; p. 732: «si ergono alla luce / blocchi ancora ciechi».

⁵ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 37.

⁶ Ivi, p. 38.

dell'acqua
e della trasparenza
stillando azzurro [...]¹

e mi sopravviene,
nuova, la muliebrità
nell'azzurro grembo.
O resurrezione, resurrezione di quel che è [...]²

L'azzurro in Luzi è poi riferimento mariano, come ha notato Mazzanti: «l'azzurro grembo della Vergine diviene l'azzurro grembo della Donna-Madre universale».³ Tale colore si presenta in diverse sfumature («celeste»,⁴ «acquamarina»,⁵ «celestiale trasparenza»⁶) e come promotore di azioni contrapposte: è l'azzurro che diminuisce ed è l'azzurro che accresce («le scava, / dentro, una voragine l'azzurro»,⁷ «vorrebbe / [...] / tutto quell'azzurro accrescere»⁸).

Inoltre l'azzurro è collegato al riscatto del frammentario, come mostrano i sintagmi nei quali è inserito tale riferimento cromatico: *azzurre* sono le *cave* in *Giocano nubi e monti (Maternità)* e *azzurra* è la *fossa* in *Non sempre è fuga*. I riferimenti alle cavità si ricollegano infatti all'insistenza sul tema del crollo e della frana, come frammentazione (della materia e del significato), ricollocati in una cornice di recupero dell'unità e del senso (di cui appunto il frammento è traccia).

*Dov'è lui? le manca la sua forza*⁹ raccoglie e sistematizza una serie di carenze della visione: «Ha perduto di vista», «Non ravvisa», «distingue a stento». La causa e insieme la conseguenza di questa mancata realizzazione visiva sono rappresentate dalla mancanza di segmentazione: viene dunque messa in evidenza da Luzi la *necessità* del frammento, grazie al quale si può risalire la china della visione e del significato. La visione totale è invece ingarbugliata e fuorviante: «Ancora non si sgrossa la battaglia, /

¹ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 894.

² Ivi, p. 763.

³ G. Mazzanti, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione. Destino umano e fede cristiana nell'ultima poesia di Mario Luzi*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 84.

⁴ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 777.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 840.

⁷ Ivi, p. 781.

⁸ Ivi, p. 782.

⁹ Ivi, p. 772.

ancora non si scinde / in singolari scontri. / [...] non ne segue le fasi, / non ne coglie i segmenti». La *segmentazione* risulta quindi la via di accesso alla comprensione: il *balbettio* e il *barbaglio* sono elementi che collaborano alla significazione, non impedimento insormontabile come per i simbolisti. Il riscatto della parzialità vocale e visiva promosso da Luzi si innesta sul recupero della dimensione memoriale: *vedere* significa in primo luogo *rivedere*, e cioè frammentare, segmentare, dunque imprimere un senso al vissuto. In *Pioggia, ora, che sente* significativamente la *memoria* è accostata appunto al *rivedere*: «le si affina / [...] / la memoria del viaggio. / [...] / Rivede un chiaro nuvoloso caos». ¹ I colori, anche se la loro importanza risulta fortemente ridimensionata rispetto ai simbolisti, informano la visione: è grazie ai riferimenti cromatici (seppur colti nel loro sfumare, trascolorare e dissolversi) che permane un'idea dell'oggetto (e del significato):

È sera,
s'inciela,
 si tramuta in bianco etra
l'interna
 montuosità di quella
frastagliatissima costiera.²

Si attenuano, si sfanno,
si perdono nella loro luce, sì,
 ma lasciano
nel crepuscolo
 un'idea
di sé i monti [.]³

I colori guidano la riflessione in *Apogeo, declino*⁴, dove la visione del presente si salda a uno sguardo retrospettivo proprio sul filo dei riferimenti cromatici: il «verde settembrino» e il «subdolo rossore» conducono alla sovrapposizione passato-presente,

¹ Ivi, p. 773.

² *Ibidem*.

³ Ivi, p. 771.

⁴ Ivi, p. 776.

«Così era lei / allora, così ora è sua figlia». Medesimo valore riveste il *verde* in *Eh, il mio variabile eptacordio*:¹ la «nuova chiara foglia / verde» è qui il prodotto dell'intercambiabilità passato-futuro e della loro sovrapposizione («dalla nascita / o verso la nascita, / scendendo o risalendo il fiume, / qual era il vero senso»). Si incunea tuttavia una preoccupazione circa la pertinenza della visione, degradata ad *abbaglio*: «o le sembra oggi / nel suo senile abbaglio?». ² Spesso, infatti, la memoria è limitata: «Non è la memoria sufficiente. / È cieca l'antiveggenza»: ³ lo sguardo si smarrisce anche a ritroso, cioè nella dimensione memoriale, così come in quella profetica.

Separazione. Separazione da chi? e Lei com'è adesso rappresentano una coppia di poesie incentrate sullo sguardo cinematografico: la prima indaga un fotogramma, la seconda approfondisce il gioco di sguardi tra attore/attrice e pubblico. In *Separazione*,⁴ l'epifania della protagonista è resa possibile dal palesarsi delle linee prospettiche, che guidano lo sguardo verso un punto focale: i riferimenti *prospettici* («sole obliquo», «corsia», «filamenti») saldano l'azione – il suicidio della protagonista, immortalato nel fotogramma – allo sguardo, che è quello dello spettatore e anche quello della protagonista.⁵ L'attrice impersona Anna Karenina sul punto di suicidarsi: lo sguardo, prima dell'impatto, viene trattenuto dal ricordo, codificandosi come visione a ritroso («Ricorda il pomeriggio, / ricorda l'inverno»). Nella poesia successiva viene meno anche questa direzione: lo sguardo è *disinnescato*, reciso nel suo legame con il passato e quindi mutilato anche nel futuro. La *star* (Greta Garbo ormai ritirata dalla scena) è presentata in antitesi rispetto al ruolo che tradizionalmente le compete, in quanto *ha disertato* dagli sguardi altrui. L'interrogazione poetica verte proprio sulle dinamiche di questo sguardo obliterato:

¹ Ivi, p. 839.

² Ivi, p. 776.

³ Ivi, p. 779.

⁴ Ivi, p. 787.

⁵ Cfr. R. Donati, *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Firenze, Le Lettere, 2014, p. 99: «il trattamento figurativo della parola si affida a elaborazioni ottiche insolite, espedienti pittorici quando non dichiaratamente cinematografici: sguardi che s'incrociano tracciando una vera e propria geometria delle passioni, piani plastici che si tagliano, dissolvenze e *flou*, effetti di sfasamento/svisamento, cambi di fuoco». *Vorticò nella mattina (Giovanna sul molo)* rappresenta un altro sguardo cinematografico: si tratta della descrizione di un fermo-immagine (cfr. M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 848). D'altro canto, Luzi fu, per un breve periodo, critico cinematografico: i suoi contributi sono raccolti in *Sperdute nel buio. 77 critiche cinematografiche*, a cura di A. M. Murdocca, Milano, Blu cobalto, 1995 (edizione fuori commercio), poi Milano, Archinto, 1997.

Bravo, cos'è allora quello sguardo
che disperatamente non ti nega
e neppure ti riserva,
non più attesa
ancora ansia.¹

L'annullamento dello sguardo è il prodotto di una memoria recisa: per cui, anche se ora l'attrice si sottrae agli sguardi altrui, essa risulta presentificata proprio in virtù del ricordo che il pubblico ha di lei. Il filo memoriale è indagato anche in *È febbraio nel suo ricordo*:² qui sono i *monti bluastri* (ritorna l'importanza del dato cromatico) che inverano il ricordo («se ne avvede»), anche se esso è minacciato dallo *straripare dell'evento*: la vitalità della memoria è precaria per la sovrabbondanza dei segnali, come avviene per lo sguardo nel presente, spesso di difficile decifrazione. Non è soltanto la mancanza di un argine che rende impervia e talvolta impossibile l'interpretazione: è in primo luogo la mancanza di luce che mette a dura prova lo sforzo decifrativo. «Nei più neri cunicoli»³ è facile smarrire «il filo della vita»: ⁴ tuttavia la speranza è riattivata anche da un minimo accenno luminoso («al primissimo albicare / ti vibra tra le mani, / ad ogni nuovo giorno»).⁵ I valori cromatici dei simbolisti sono sussunti in Luzi dal riferimento alla luce, che accompagna per antitesi la costante presenza dell'oscurità: la luce non soltanto rappresenta ogni colore (come in Laforgue il *bianco*, che indicava i Pierrots/poeti: «Aux blancs parias, aux purs pierrots! // Blancs enfants»),⁶ ma anche l'*origine* di ogni distinzione («Luce / [...] di tutto unico seme»).⁷ L'*azzurro* accompagna talvolta il dato luminoso («ed ecco in quell'azzurro / sfisarsi appena un vivido / luminoso oscillamento»),⁸ «Era, lei [...] / luce, alone a se medesima / nel lancio / verso l'aperto / nell'azzurro campo»⁹); ed è la luce che finisce comunque con il

¹ Ivi, p. 788.

² Ivi, p. 789.

³ Ivi, p. 799.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ J. Laforgue, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, cit., p. 31.

⁷ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 813. Cfr. anche in *Per il battesimo dei nostri frammenti*: «Vola alta, parola, [...] / [...] sii / luce, non disabitata trasparenza». M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 591.

⁸ Ivi, p. 800. Cfr. anche la poesia di *Per il battesimo dei nostri frammenti* citata in precedenza (M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 591): il riferimento alla *luce* («sii luce») è preceduto da quello all'*azzurro* («[parola] non arrivare, / ti prego, a quel celestiale appuntamento / da sola»).

⁹ Ivi, p. 945.

da tale fardello di fatica, ma che in realtà finisce intrappolato in un vicolo cieco, dove si palesa l'inganno di una visione senza confini ricercata tramite strumenti non adatti:

aveva lui
per stanchezza
di luce e di vigilia
o pazza cupidigia
di nube, di accecamento
invocato l'oscurità,
desiderato la tenebra
avendola
quell'ombra
già
in sé [.]¹

La cecità pare livellare il dolore e invece anestetizza soltanto la percezione («vuota / belluria di specchiere»),² che ritorna vigile proprio quando lo sguardo coglie le distinzioni, accetta la luce e dunque anche ciò che illumina, per quanto il significato sia doloroso:

[...] Ci appariva
insolita Firenze. Stava muta,
impiccata allo strapiombo
delle sue nere muraglie,
rigata dalle lacrime
di luce delle sue alte lampade.³

La *rifrazione* si palesa come direttrice fondamentale dello sguardo: ciò che *guardiamo* ci *riguarda*, ci attraversa e ci modifica, in una biunivocità relazionale («noi troppo mutati suoi nottambuli / attraversati da lei, passati oltre»).⁴ Il riferimento a una visione di rimando è presente in *Rispecchia tutto, lei*: «Rispecchia questo, lei, / ne è / specchiata

¹ Ivi, p. 821.

² Ivi, p. 828.

³ Ivi, p. 830.

⁴ *Ibidem*.

tutta quanta».¹ Questa poesia e la precedente *Solitudine dell'uomo? O solitudine degli astri?*² sono intessute di rimandi a poesie simboliste: in particolare, l'«occhio argenteo / colmo di stupore e tedio» ricorda *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* di Laforgue: «La lune, en son équivocable œil-de-chat, / Est la rosace de l'Unique Cathédrale».³

I riferimenti all'*insonnia* e al *sudario* («lo cercò nella sua insonnia, / entrò nel suo sudario»)⁴ rinviano ancora a Laforgue («Lune bénie / Des insomnies»,⁵ «Lune, consomme mon baptême, / Lave mes yeux de ton linceul»⁶).

Le *finestre* e il *tedio* iniziale («colmo di stupore e tedio, / Da finestra a finestra»)⁷ sono poi di derivazione maeterlinckiana:

Cet ennui bleu comme la serre,
Où l'on voit closes à travers
Les vitrages profonds et verts,
Couverts de lune et de verre [.]⁸

Anche il cenno alla «piena vita / vegetale e astrale»⁹ rimanda alle *serre* di Maeterlinck: questo binomio è ribattuto in *È e non è il tempo*, in riferimento alla natura, che – come la luna – sa essere, simbolisticamente, indifferente o partecipe: ed è proprio lo sguardo che trasmette tale ambivalenza («madre / [...] effimera / e forse indifferente / [...] lo colgo negli occhi / *erbali e minerali* / che mi fissano»)¹⁰.

L'*assedio* e il riferimento alla *sofferenza* descrivono la tipologia di sguardo qui rappresentata: «Lui ammira, lui soffre».¹¹ Infatti la visione è parziale, mutilata, e come nei simbolisti la luna assurge a simbolo di una pienezza visiva irraggiungibile; tuttavia, come esplicita il finale, il poeta/spettatore «veglia»: l'attesa vigile riscatta la parzialità della visione, imprime un senso alla ricerca, dimensione estranea invece ai simbolisti, che concentravano nell'attimo gioie e dolori di tale tensione visiva.

¹ Ivi, p. 836.

² Ivi, p. 835.

³ J. Laforgue, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, cit., p. 17.

⁴ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 835.

⁵ J. Laforgue, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, cit., p. 19.

⁶ Ivi, p. 49.

⁷ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 835.

⁸ M. Maeterlinck, *Serre calde e quindici canzoni*, cit., p. 26.

⁹ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 836.

¹⁰ Ivi, p. 861 (corsivi miei). Già simbolista anche l'implicazione della natura/luna come occhio.

¹¹ Ivi, p. 836.

Se la poesia simbolista era a colori, quella di Luzi all'altezza di *Frasi e incisi* è invece in bianco e nero, o meglio in *luce* e nero: tale cromatismo si adegua perfettamente alla poetica del frammento e del frammentario. La luce è infatti la *crepa* («*luminosi varchi*»)¹ attraverso cui trapela il significato, come il *balbettio* era veicolo del senso:

il buio della stanza
cedette in qualche crepa,
si ruppe in qualche lista fuoco ed oro
il denso nero
a quell'irrefrenabile assedio.²

L'*oro* e il *fuoco* (che ritornano anche in *Tra Erice e i Ciclopi*, «conca / gemmata d'oro e fuoco»)³ sono caratterizzazioni tra coloristiche e materiche già care a Mallarmé: «Tison de gloire, sang par écume, or, tempête!».⁴

Insistito, inoltre, il riferimento all'*azzurro*, ad esempio in *All'apice o allo stremo?*, dove l'epifania dell'anziano è resa possibile e anzi arricchita di significato proprio in virtù del colore:

uno,
uomo
o angelo,
col tatto
appena
o forse col calore
lo raggiunge,
iniettandogli azzurro –
mare
forse
o etere profondo –⁵

¹ Ivi, p. 864.

² Ivi, p. 837.

³ Ivi, p. 899.

⁴ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 68.

⁵ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 840.

Il riferimento cromatico è qui cartina al tornasole che palesa la presenza angelica, ultraterrena: l'azzurro è dunque – contrariamente a Mallarmé – liminare al significato autentico e sua manifestazione. Tale pienezza visiva resta irraggiungibile, ma prossima, vicina, come rivela l'immagine del vecchio, che è altro da sé e al contempo proiezione del poeta («È lui, ora. È lui / [...] È lui»). Lo sguardo segue due direttrici principali in Luzi: sono lo sguardo in avanti e lo sguardo indietro che informano la visione. È particolarmente insistita la necessità di *tornare* sui propri passi, per *rivedere*:

L'infimo, il quasi
non veduto, il quasi
non registrato dalla mente – cresce
esso, a un tratto,
di se stesso si sostanzia...
o è il tempo,
è la nostra resipiscenza
che ne rinvergono il segno,
ne maturano il senso?¹

Lo sguardo a ritroso è accompagnato dalla frammentarietà, che viene appunto rivalutata come componente essenziale della visione piena: «rivede in un baleno».² L'occhio diventa dunque archivio, depositario di una verità che lentamente si scopre:

ed eccola, si stampa
un'altra non veduta
o non ricevuta verità [...] ³

La dimensione dell'*attesa* è cardine nella visione luziana: l'attesa riscatta la frustrazione simbolista per la limitatezza dello sguardo umano, anche se la consapevolezza di tale scarsità di mezzi è evidenziata anche da Luzi: «distinguo io, / distinguo miseramente...».⁴ L'attesa è strettamente legata alla speranza: il *vecchio* di *Che tarda?*

¹ Ivi, p. 843.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Ivi, p. 844.

– *ancora non si leva* – è infatti riscattato proprio da tale proiezione nel futuro, nonostante il tempo non sia un alleato: «vecchio / eppure ancora / immaginoso infante, / cupido / com'è della sua luce, / ingordo / della sua durata».¹ Nel finale egli «arde e aspetta» di insediarsi proprio in quell'*azzurro* che è l'Oltre, vicino – per lo scadere del tempo che egli sente concessogli – ma pur sempre lontano, irraggiungibile – se non per altrui decisione: «Non attenda ancora, appaia! È tempo di colmarlo / di sé tutto l'incavo / della celestiale valva...».²

Il colore funge da catalizzatore dello sguardo: quando si tratta di uno sguardo a ritroso, il riferimento cromatico diventa detonatore («Eresse in lontananza / l'Irlanda i *neri* monti; / ed ecco, ancora, s'inverò nei sensi / la Dublino del ricordo, / verità / con verità coincide»)³. Conoscere significa dunque *riconoscere* («riconfermato incontro»)⁴ come mostra il percorso di riappropriazione dell'unità: un'unità che preesiste ma che poi si frammenta e viene disconosciuta. Si realizza dunque un'alternanza passato-futuro, come mostrano i versi di *Vicino o lontano*:

Vicino o lontano,
passato o presente?
Non ha un punto
fermo nel tempo,
[...]

L'anima cosa dimentica,
cosa rammenta?
occupa tutta la memoria
quella fermissima pupilla
non più grigia, cilestra,
la svuota d'ogni ricordo
ma non di reminiscenza
e d'attesa [.]⁵

¹ Ivi, p. 845.

² *Ibidem.*

³ Ivi, p. 847.

⁴ *Ibidem.*

⁵ Ivi, p. 849.

Si palesano i legami tra lo sguardo (*pupilla*), i colori (*grigia, cilestra*) e la visione a ritroso (*reminiscenza*) e in avanti (*attesa*): in questo circuito visivo è il poeta che imprime/ricerca un senso, secondo le modalità già simboliste di recupero dell'unità, ma qui declinate in senso escatologico. Il ritorno definitivo all'unità è sperimentato per brevi epifanie, da queste preannunciato; l'insostenibile pienezza di tale visione *rompe l'equilibrio*, eppure è salutare:

e già gli incendia
a picco le pupille
un barbaglio serpentino
gli scompone l'equilibrio,
gli spezza
il filo dell'orientamento
un duro schianto,
un attimo
[...]
È un ritorno, quello [.]¹

Il *barbaglio* è la traccia – frammentaria, epifanica, ma fondamentale – che guida a quel *ritorno*, che è verità e significato. La *doppiezza* di tale percorso – che, appunto, è a ritroso e in avanti – è una costante del movimento e dello sguardo, in bilico tra le due direzioni: «Oscilla / lei, la ubriaca / la doppiezza del richiamo». ² I riferimenti cromatici accompagnano l'epifania, in quest'ultimo caso di una migrazione di rondini durante l'autunno: il colorismo richiama tale stagione. Il «fuoco, quel rosso ultimo vivo» e il «verde argenteo o cupo» culminano «in un'azzurra cuna»: l'azzurro conferma insomma il suo valore di sovra-significato, inglobante l'Oltre ma sfuggente, nei confronti di uno sguardo poco attrezzato.

Struttura chiasmica hanno invece i colori in *Viscidi i neri massi*:³ «neri massi», «verde felpato» (che presenta una sinestesia, come spesso avviene per lo sguardo),⁴ «verde borracino», «nero viridume»: si tratta qui della presentazione di un'altra epifania, del

¹ Ivi, p. 866.

² Ivi, p. 870.

³ Ivi, p. 867.

⁴ Cfr. p. 218.

fiume con il suo seguito di muschi ed erbe. Anche in *Stentò*¹ il fiume è caratterizzato dal riferimento cromatico al *nero*: «nero / cuoio rilucente», «brune pozze». Il fiume è inverato, presentificato, grazie allo sguardo memoriale del gabbiano, che ne conserva l'immagine anche quando il fiume diventa sotterraneo: simbolo del significato, delle sue apparenti scomparse e mimetizzazioni, e del ruolo attivo di ricerca che l'osservatore è chiamato a compiere.

L'azzurro è protagonista in *Quella luce nella luce*; il riferimento a tale tonalità ricorre cinque volte:

S'inseguono
nell'azzurro
 con il loro azzurro i monti,
si lanciano una dietro l'altra
quelle azzurre galoppate,
[...]
si scindono, si rialzano
nelle azzurre frane
di quell'ultimo sfacelo –
 ed ecco si incamminano
a un azzurro ultramontano [.]²

Il percorso conoscitivo sotto il segno dell'azzurro approda infine al «celestiale gomitolò»: viene cioè chiamata in causa la visione a tratti completa, altrimenti parziale, mediante il labirintico presentarsi di luce e ombra. Lo sguardo è immerso in una *notte* che, essa stessa, non è «ancora visibile»: ³ la soluzione, la possibilità di chiarificazione, sta nel «pieno aderire al plenilunio, / [...] entrando noi in quel lume». ⁴ Nel *plenilunio* si rintracciano diverse implicazioni: il bagaglio di riferimenti simbolisti (si pensi a Maeterlinck, «La lune dont mon âme est pleine»), ⁵ oltre al valore della luna come prefigurazione della verità. La luna è la prima tappa di avvicinamento a una luce (il sole) altrimenti insostenibile:

¹ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 878.

² Ivi, p. 880.

³ Ivi, p. 885.

⁴ Ivi, p. 890.

⁵ M. Maeterlinck, *Serre calde e quindici canzoni*, cit., p. 48.

Dal disordine si giunge dunque al significato, tramite l'investitura semantica del frammento; sono infatti *faville*, *lampi*, *baleni* che illuminano *zigzagando* lo sguardo, gli restituiscono una pienezza primigenia, poi smarrita: «Dischiuse un pugno nero / [...] un tripudio / celeste di faville»,¹ «zigzagando / in quell'azzurro / in quei lampi / e baleni di piscina... / Brividi, quelli, / soprassalti / d'una / felicità perduta / e ritrovata».²

L'ostacolo più grande non è l'assenza di luminosità, ma la volontaria negazione della luce:

[...] negano
accecati, e lo sono,
allora, di più
perché ne perdono il senso
e la realtà permane
identica, avvilita dal tradimento,
effimero, del cuore...³

L'occultamento di ogni possibilità di visione porta a un *oscuramento dell'umano*: «si oscura nondimeno / l'umano».⁴ L'oscurità non è definitiva, se non per libera scelta: essa può repentinamente tramutarsi in luce, «cangiante / luna di nero e di fulgore», e inaspettatamente produrre significato, o perlomeno avvicinarsi ad esso. Anzi, l'oscurità è necessaria perché la luce si palesi e l'uomo la riconosca, come in *Pasqua orciana*:

Prima del plenilunio
la campagna è tenebra,
nera notte è,
[...]
Poi disserra la luce
la sua nera palpebra.⁵

¹ Ivi, p. 892.

² Ivi, p. 893.

³ Ivi, p. 913.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 917.

Dal *nero* alla *luce* e quindi ai *colori*: è questo il percorso che si delinea. Infatti, dopo la *nera notte* si *disserra la luce*, ed infine «si conferma la regola del mondo» e il colorismo si palesa:

verde
poi sempre meno verde
fino all'indaco lontano [...]¹

Come la Pasqua, anche la primavera è occasione di svelamento cromatico: «in quel grigio diffuso / che al primo trillo frumentino / si sveglia»,² «appunta i primi segni / delle sue rosse gemme»,³ «Il nembo di primavera / [...] corse ai verdi monti»,⁴ «lei / ventosa primavera / [...] – insuffla / in questa luce / la verdissima tormenta – ».⁵ Una rinascita ebdomadaria è invece offerta dalla domenica, Pasqua settimanale: e anch'essa offre lo spunto per riferimenti coloristici: «Calma, bianca domenica, / bianca nuvola incurante...».⁶

La luce piena è costituita sul piano poetico dalla perfetta aderenza nome-cosa: questa identificazione elimina la convenzione della nominazione, per restituirle una perfetta pregnanza semantica. Tuttavia il *fulgore* nasconde, *ottenebra*, le cose, per troppa luce. Ritorna il tema dell'insostenibilità della visione complessiva, cui comunque tende lo sguardo:

Ritirano la loro ombra le cose,
si nascondono nella loro luce
i luoghi. È il tuo pieno mezzogiorno.
Non distrarti. Non perderne il fulgore
né quel suo numinoso ottenebramento.

[...]
[...] il senso invece

¹ Ivi, p. 918.

² Ivi, p. 901.

³ Ivi, p. 919.

⁴ Ivi, p. 921.

⁵ Ivi, p. 922.

⁶ Ivi, p. 900.

si smarrisce.

L'immagine è ben ferma
ma brulica.¹

Il problema di questa «incomunicabile sostanza»² risiede nello scarto tra sguardo umano e visione globale. Tale visione contempera l'universale e il particolare, e si declina al contempo come *infinita e unitaria*:

infinita l'unità, infinito
il numero, incessante
la sequela delle immagini [.]³

In questa teoria ininterrotta di visioni, è difficile dunque rintracciare la trama generale: tuttavia «Cose e nomi, ciascuno nella propria / desolata orfanità / si cercano».⁴ È dunque possibile evitare «lo sfacelo delle immagini, / il loro eclissamento, / la loro dimenticanza»:⁵ ed è possibile grazie all'*arte*, che sintetizza uno sguardo capace di presa sul reale e sull'Oltre. L'artista/poeta stesso «si sgomenta / sorpreso di quel fiotto / di forza e di luce»⁶ tramite cui restituisce un'immagine del mondo:

O arte che mi illumini il mondo
e me lo rubi
e mi tantalizzi,
abbi misericordia di me, mi raccomando.⁷

Egli segmenta, in fondo, la visione, rendendola in tal modo accessibile a uno sguardo umano: uno sguardo che tuttavia resta carente. Luzi sottolinea infatti la necessità del *λογος*, confermandosi poeta vocale più che visivo:

se qualche paradiso

¹ Ivi, p. 929.

² Ivi, p. 935.

³ Ivi, p. 932.

⁴ Ivi, p. 935.

⁵ Ivi, p. 944.

⁶ Ivi, p. 940.

⁷ Ivi, p. 941.

di sapienza è in te
che accecati dal supplizio
non vediamo
 o vediamo come orrore,
non guardarci, ti prego,
con lo sguardo perduto e impenetrabile
della tua necessità, ma parlaci,
parlaci ancora e sempre [...]¹

¹ Ivi, p. 947.

II.3) La voce

Nei simbolisti, la sintassi è strumento che permette di cogliere la voce *altra*, quella voce quasi *captata* dal poeta, intermediario – per quanto *balbettante* – dell'Assoluto. L'*Oltre* rimane irraggiungibile, a livello vocale e visivo: la parola e lo sguardo poetico sono deficitari, ma al contempo necessari nell'itinerario di accesso al significato. L'impossibilità di fermare sulla pagina una voce pienamente significativa sfocia in una concezione della poesia come *messa in scena* («il s'assied, aussitôt après, pour lire, jouer, mimer, chuchoter, déclamer»):¹ i simbolisti organizzano un raffinato gioco letterario che esibisce i propri mezzi e che sottopone a torsione le marche dell'oralità.² Le *voci* si dispiegano nell'ambito di una *partitura*, una *sceneggiatura*, dove la sintassi fornisce le istruzioni di lettura e interpretazione. D'altro canto, il poeta orale – come nota Zumthor – si costituisce come *maestro di cerimonia*:

La poesia orale si costituisce così in [...] un'"etichetta", un tipo di formalizzazione che fa del poeta un maestro di cerimonia.³

Il tessuto sintattico delle poesie simboliste appare disgregato: in realtà è organizzato attorno a cellule minime portatrici di un significato singolo e al contempo complessivo. Alla frammentazione si somma infatti la progressività: non viene meno la trama complessiva, tanto che l'immagine-guida per le composizioni poetiche simboliste è quella della *costellazione*. I nuclei sintagmatici sono fessure da cui trapela l'Infinito: «la sintassi è chiamata a mettersi a nudo; con la sua capacità di tessitura universale finge una compattezza destinata a rivelarsi vuota».⁴

Gli strumenti impiegati per rendere visivamente e sintatticamente questa tessitura si ripropongono in tutti i poeti simbolisti presi in esame: essi dispongono sulla pagina, in rapida successione, negative, avversative e incidentali. I singoli fili della trama vengono

¹ H. Mondor, *Vie de Mallarmé*, cit., p. 581.

² Cfr. P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, cit., p. 153: in quest'opera Zumthor richiama l'«idea di una specificità linguistica della poesia orale», le cui principali caratteristiche sono: «la sua intensità, la sua tendenza a ridurre l'espressione all'essenziale (il che non vuol dire al più breve né al più semplice); la sua assenza di artifici che frenano le reazioni affettive; la predominanza della parola in atto sulla descrizione; i giochi d'eco e di ripetizione; l'immediatezza delle narrazioni le cui forme complesse si costituiscono per accumulazione; l'impersonalità, l'atemporalità».

³ Ivi, p. 154.

⁴ E. De Angelis, *Simbolismo e decadentismo nella letteratura tedesca*, cit., p. 6.

messi in evidenza, così che anche il compito del poeta risulta illuminato: egli è colui che ricompono la trama riannodando i fili dispersi. Tale compito è però sottoposto a tensioni, come rivela il procedere a balzi della sintassi e la presentazione insistita di ossimori. Anche la punteggiatura collabora alla disgregazione: punti di sospensione, interrogative ed esclamative ricamano il tessuto poetico e collaborano alla *mise en vedette* delle categorie nominali. La poesia simbolista si sviluppa infatti attorno a cellule nominali e aggettivali, a detrimento dei verbi. Le preposizioni subiscono una risemantizzazione in direzione dell'indefinito e dello spirituale, come anche il lessico; il vocabolario, tuttavia, non privilegia soltanto la dimensione spirituale: anzi, spesso si articola in ambito tecnico-scientifico, per cui accanto alla sfumatura («Car nous voulons la Nuance encor. / Plus la couleur, rien que la Nuance»)¹ è presente una precisione, a tratti medica («Salive et larmoeie en purulente ophtalmie»)². Inoltre, il lessico resta in bilico tra alto e basso: lo stile alto e il relativo vocabolario accompagnano infatti il *sermo humilis* e il suo bagaglio lessicale, tra quotidiano e familiare.

Il contrasto, in particolare, è la cifra caratteristica della poetica mallarméana, dove il significato subisce una decisa torsione e frammentazione. Mallarmé mette a nudo stati successivi, e il lettore è incaricato di farne la sintesi tenendo conto dell'accumularsi delle negazioni e delle congiunzioni avversative: «Est-il de ce destin rien qui demeure, non?»,³ «Tout son col secouera cette blanche agonie / Par l'espace infligé à l'oiseau qui le nie, / Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris»,⁴ «Ce vol de cygnes, non! de naïades»,⁵ «O sûr châtement... / Non, mais l'âme / De paroles vacante et ce corps alourdi / Tard succombent au fier silence de midi».⁶

L'obiettivo poetico è ossimorico in partenza: l'aspirazione mallarméana è infatti di divenire «musicienne du silence»,⁷ rendendo il silenzio uno strumento poetico. La frammentazione e la dilatazione del significato generate dall'inserzione di negative e avversative rientrano in questo panorama di impiego poetico del silenzio. Il contrasto in Mallarmé si rivela nella sintassi (negative e avversative o pseudo-avversative), nel

¹ P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, cit., p. 206.

² J. Laforgue, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, cit., p. 73.

³ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 55.

⁴ Ivi, p. 68.

⁵ Ivi, p. 51.

⁶ Ivi, pp. 52-53.

⁷ Ivi, p. 54.

lessico (in bilico tra alto e basso, tra sfumato e tecnico), e nelle figure retoriche (ossimori, ma anche spezzature a effetto contrastivo).

Rimbaud inaugura un processo di depistaggio semantico, per cui nelle sue poesie tutto è centro, come rivela la presenza costante di avversative, negative e incidentali («Je reconnais là ma sale éducation d'enfance. [...] Non! non! à présent je me révolte contre la mort!»,¹, «Ah! la science ne va pas assez vite pour nous! – Mais je m'aperçois que mon esprit dort»²) che rovesciano, integrano o sfumano i nuclei di significato. Anche la punteggiatura concorre a sottolineare la parcellizzazione e la precarietà del senso, oltre che a sottolineare le categorie nominali. Il vocabolario continua a oscillare tra ricercatezza e familiarità; accanto all'ossimoro, una figura retorica fondamentale in Rimbaud è la sinestesia («lumières inouïes», «rumeur de l'été»³).

Verlaine impiega poeticamente l'elencazione: le cellule di significato vengono accostate secondo le modalità tipicamente simboliste, cui appunto si affianca la coordinazione («C'est Tircis et c'est Aminte, / Et c'est l'éternel Clitandre, / Et c'est Damis»,⁴ «C'est l'extase langoureuse, / C'est la fatigue amoureuse, / C'est tous les frissons des bois»⁵).

Medesimo *modus operandi* in Laforgue, che all'elencazione affianca negative e avversative, lasciando al lettore il compito di trarne una summa. Particolarmente insistito il modulo interrogativo, che talvolta ha valore fatico («dis-tu?»⁶) come alcune incidentali, altra presenza importante in Laforgue (le parentetiche costituiscono talvolta intere strofe): «sais-tu»,⁷ «(qu'est-ce que vous voulez)»,⁸ «(Je vous demande un peu!)».⁹ Il lessico è bifronte, tra sacro e profano, tra indefinito e tecnico-medico («Transfusions, représailles, / Relevailles, compresses et l'éternelle potion»¹⁰).

In Rimbaud e in Verlaine, come anche in Laforgue, sono molto presenti le interiezioni: «Ah! Lui, devrait couper son / Nez»,¹¹ «Ah! dans ces tristes décors / Les Déjà sont les Encors!»,¹² «Ah! faudrait modifier cette situation...».¹

¹ A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 202.

² Ivi, p. 200.

³ Ivi, pp. 241 e 243.

⁴ P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, cit., p. 92.

⁵ Ivi, p. 121.

⁶ J. Laforgue, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, cit., p. 36.

⁷ Ivi, p. 38.

⁸ Ivi, p. 73.

⁹ Ivi, p. 149.

¹⁰ Ivi, p. 209.

¹¹ A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 164.

¹² P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, cit., p. 356.

Verhaeren rende trasparente il procedimento simbolista dell'accumulo di notazioni e immagini, come rivelano ad esempio i sotto-titoli della raccolta *Les villes tentaculaires*: essi ripropongono una ripetizione variata delle immagini, sottolineando singolarità e progressività. Nelle incidentali si rivela l'abbozzo di una sintassi nominale, ed esse divengono luogo deputato per le interrogative. Anche Samain mostra una propensione per le interrogative, in particolare retoriche. Tra i simbolisti presi in esame è il più narrativo; egli tenta nell'impiego di una sintassi nominale, anche se dirada o ritarda i verbi. Il lessico indugia tra tecnico e solenne, e le immagini vengono presentate in modo iterato. Fondamentale la sospensione, come anche per Rodenbach: questi associa poi ai punti di sospensione l'enfasi delle esclamative, che sono funzionali anche per la presentazione ricorsiva delle immagini. Più sperimentale Maeterlinck: nelle esclamative, ma anche nelle incidentali, trapelano le esigenze dialogiche della sua poesia, e tramite le esclamative vengono messe in rilievo le categorie nominali. Le parentetiche si modulano in direzione fatica, inserendosi nel dilemma chiave della poesia maeterlinckiana, in bilico tra riparo ed esposizione. Anche il lessico, che prevede accostamenti arditi e insoliti, si fa portavoce di tale contrasto.

Le suggestioni simboliste hanno agito soprattutto nel campo della sintassi, come rilevato da De Angelis:

Il simbolismo seguì ad agire oltre i termini cronologici che qui o altrove gli vengono riconosciuti. [...] Equidistanza dal centro (cioè fine della subordinazione), esperienza del minimo, valore della micrologia, dominio sulla sintassi (cioè coscienza del mutato rapporto fra unità e molteplicità), esperienza critica immanente e conseguentemente radicale sono le cose che ci ha lasciato in eredità.²

Tali innovazioni sono state recepite con particolare sensibilità dagli ermetici, alveo di sviluppo della poesia luziana: lo ha magistralmente evidenziato Mengaldo.³

¹ J. Laforgue, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, cit., p. 130.

² E. De Angelis, *Simbolismo e decadentismo nella letteratura tedesca*, cit., p. 8.

³ Cfr. P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 151: «Si sarà avvertito [...] quanti tratti costitutivi del linguaggio ermetico coincidano con quelli che già caratterizzavano le innovazioni del simbolismo europeo, e soprattutto francese, in gran parte descritte nel fondamentale saggio di Spitzer [...]. Ma occorre sottolineare con forza che è solo con l'ermetismo che si ha in Italia, come *non* era avvenuto in precedenza, una vera e propria grammaticalizzazione delle proposte linguistiche del simbolismo».

La *discontinuità* è poi una cifra stilistica che ha caratterizzato a livello sintattico – e dunque anche visivo – una certa poesia, secondo l'affascinante lettura di Barthes:

L'écriture a besoin du discontinu, le discontinu est en quelque sorte la condition organique de son apparition; mais ce discontinu est historiquement très mobile; l'écriture une fois constituée, tantôt elle tend à se resserrer, à remplir sans faille un espace régulier [...], tantôt au contraire à se diviser au maximum [...].

L'écriture oscille entre le compact et l'aéré, la soudure et la rupture.¹

Il simbolismo è un'esperienza di *aerazione*: la sintesi non viene meno, ma è al contempo sospesa, continuamente rimandata. Gli elementi (le immagini, i versi, le strofe, addirittura le singole parole) conservano una loro autonomia: è questo il *valore della micrologia* di cui scrive De Angelis. D'altro canto, però, i simbolisti danno voce a una tendenza alla gerarchizzazione: il fine ultimo della poesia è il recupero della trama universale, di un senso che rischia continuamente di smarrirsi nei singoli anfratti. A prevalere, tuttavia, è sempre la sospensione: tutto è ugualmente vicino al centro, al significato ultimo, perché tutto è centro. Ciò che fa sistema, ciò che rende compatta la poesia, è la *tensione* verso un significato, un'immagine che racchiuda in sé un senso: ma, appunto, si tratta di un'aspirazione, non di una realizzazione.

Si inserisce qui la prima grande differenza di Luzi rispetto ai simbolisti: egli, infatti, nella raccolta *Fraasi e incisi di un canto salutare* (ma è un procedimento che aveva inaugurato già in precedenza) sperimenta una forte aerazione. Tuttavia, la compattezza non è tentazione, ma realizzazione: l'occasione di significato è possibile già nell'*hic et nunc*, per quanto in modo frammentario.

Già nei simbolisti la *dialogicità* era la chiave di volta che sosteneva tutta l'architettura poetica: ma in Luzi il dialogo recupera anche la terza persona.² Non è solo un dialogo io-tu che si realizza nelle sue poesie, ma un discorso in divenire, che coinvolge tre poli: io-tu-Egli.

La poesia di Mallarmé e dei simbolisti è sovversiva nei confronti del reale e dei suoi ordini normali, sia quelli logici, sia quelli affettivi e sentimentali. Spesso, nelle poesie

¹ R. Barthes, *Le plaisir du texte* précédé de *Variations sur l'écriture*, cit., p. 51.

² Cfr. L. Gattamorta, *La memoria delle parole. Luzi tra Eliot e Dante*, cit., p. 270: «Non a caso i pronomi *lui, lei* sono quelli più presenti nella poesia di Luzi, soprattutto da *Nel magma* in poi [...]. Questi pronomi [...] collaborano a superare “la prigionia di sé”».

simboliste, viene annullata ogni presenza empirica: non per questo, tuttavia, la tensione verso il dialogo viene obliterata.

Molto spesso il vero contenuto della poesia simbolista è il linguaggio stesso, che Émile Benveniste (1902-1976) definisce «instance de discours».¹ Il linguaggio è dialogo; e i simbolisti sono pienamente consapevoli dell'irrinunciabilità del *tu*, del polo dialogico: «La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste».²

Mallarmé descrive il processo creativo che è all'origine della sua poesia in *Le mystère dans les lettres*: «Un balbutiement [...] se compose et s'enlève en quelque équilibre supérieur, à balancement prévu d'inversions».³

Il balbettio che costituisce la poesia (Rimbaud parla addirittura di *raucedini burlone*, «enrouements folâtres»)⁴ indica un dialogo dimidiato, stentato, ma pur sempre un principio dialogico, un tentativo di *transitività*:

se la transitività del verbo implica la tensione al completamento del significato nella presenza dell'oggetto, per transitività di un testo si potrà intendere l'analogia disposizione al dispiegamento integrale della propria potenzialità di significato nella relazione con l'altro.⁵

I simbolisti sono consapevoli che ogni parola comporta due facce:

[Le mot] est déterminé tout autant par le fait qu'il procède de quelqu'un que par le fait qu'il est dirigé vers quelqu'un. Il constitue justement le produit de l'interaction du locuteur et de l'auditeur. Tout mot sert d'expression à l'un par rapport à l'autre. A travers le mot, je me définis par rapport à l'autre, c'est-à-dire, en dernière analyse, vis-à-vis de la collectivité.⁶

¹ É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 263 (*De la subjectivité dans le langage*).

² Ivi, p. 260.

³ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 386 (*Quant au livre. Le mystère dans les lettres*).

⁴ A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 213.

⁵ R. Zucco, *Introduzione*, in G. Raboni, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2006, p. XXVII.

⁶ M. Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Les Editions de Minuit, 1972 (prima edizione francese), p. 122.

Essi si rendono però conto del fatto che ogni dialogo è precario, minacciato continuamente dall'ammutinamento, sia esso del locutore/poeta o dell'interlocutore/lettore: ma non per questo si arroccano in una lirica sterile e impermeabile all'altro, al *tu*.

Il fascino del limite tra poter dire e voler dire è avvertibile in modo marcato nell'orchestrazione tematica del simbolismo: l'aspirazione a una parola che dica veramente, che *comunichi*, instaurando un ponte tra l'*io* e il *tu*, è comune ai poeti simbolisti, da Mallarmé a Rodenbach. Anche il silenzio, che larga parte occupa nella poesia simbolista, è uno strumento di comunicazione e dialogo, cui si oppone invece l'impossibilità di dire, la resa della parola poetica di cui scrive Viviani:

L'indicibile non è un oggetto, descrivibile in positivo o in negativo, ma è un limite al dire, limite che è irrapresentabile. [...] L'indicibile è un'esperienza di fine.¹

Spesso è stato sottolineato del simbolismo l'aspetto rinunciatario, anti-comunicativo e monologico, mentre la sfida intrapresa dai simbolisti è proprio quella di rappresentare un tentativo di dialogo: con il lettore (che non ha diritto immediato di risposta: è un interlocutore obliterato) e con l'Oltre, l'Alterità in senso spaziale e temporale per eccellenza (con tutte le denominazioni o mancate denominazioni che i poeti impiegano per indicare questa (non) realtà).

Scrivono Benveniste nel suo saggio sulla soggettività del linguaggio: «Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un *tu*. C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la *personne*».²

È questa un'esigenza che coinvolge anche la poesia; la poesia cosiddetta simbolista non fa eccezione, anche se tradizionalmente essa è stata indicata come una poesia autoreferenziale, chiusa in sé stessa. Al contrario, la poesia simbolista è definita proprio dalla postulazione e dalla ricerca di un dialogo: il soggetto poetico si pone come tale solo in relazione a un'alterità, che non è un interlocutore reale o possibile, ma un'alterità *tout court*. Anche in Luzi «i pronomi non esistono mai unicamente alla prima

¹ C. Viviani, *La voce inimitabile*, cit., p. 117.

² É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, cit., p. 260 (*De la subjectivité dans le langage*).

persona singolare, non esiste nulla il cui essere non presupponga una dinamica di rapporti, un teatro di attori e spettatori che dialogano insieme».¹

Inoltre il lettore entra a far parte di questa ricerca: egli è continuamente sollecitato, interrogato e chiamato a collaborare nella creazione del senso.

Non è solo a livello concettuale e astratto che questa tensione verso l'alterità, e dunque verso la dialogicità, si palesa: nei simbolisti è la sintassi che rivela la voce-altra, o almeno, è nella sintassi che si incarna l'intenzione di lasciar trasparire l'alterità dialogica. Il simbolismo frammenta la sintassi, organizza anche a livello visivo la polarità *io-tu*; la pagina poetica (si pensi ad esempio al *Coup de dés*) è immagine/rappresentazione del funzionamento stesso del linguaggio, così come lo enuclea Benveniste:

Polarité d'ailleurs très singulière en soi, et qui présente un type d'opposition dont on ne rencontre nulle part, hors du langage, l'équivalent. Cette polarité ne signifie pas égalité ni symétrie: «ego» a toujours une position de transcendance à l'égard de *tu*; néanmoins, aucun de deux termes ne se conçoit sans l'autre; ils sont complémentaires, mais selon une opposition «intérieur/extérieur», et en même temps ils sont réversibles.²

La polarità/alterità viene indagata dal poeta simbolista, che si pone come intermediario di una voce non immediatamente riferibile a un interlocutore definito, ma immagine che filtra dall'infinito: in ogni caso anche per i simbolisti il *tu* – reale o fittizio che sia – non può venire meno.

La poesia diventa dunque, stretta tra ambizione e impossibilità, una messa in scena; Benveniste sottolinea l'unicità della condizione linguistica: «Qu'on cherche à cela un parallèle; on n'en trouvera pas. Unique est la condition de l'homme dans le langage».³

Tale situazione è ben presente a Mallarmé, che sottolinea, come evidenziato da Luzi, i limiti e le aspirazioni del linguaggio: «Il y avait un abîme, en effet, entre le répertoire disponible du vocabulaire poétique, et le dicible absolu que cette voix [*de Mallarmé*] poursuivait».⁴

¹ L. Gattamorta, *La memoria delle parole. Luzi tra Eliot e Dante*, cit., p. 272.

² É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, cit., p. 260 (*De la subjectivité dans le langage*).

³ *Ibidem*.

⁴ M. Luzi, *Mallarmé, au fil du temps*, in S. Mallarmé, *Poésies*, cit., p. 7

La poesia simbolista dialoga, o meglio *mima* il dialogo: il poeta inscena uno spettacolo, nel quale egli è al tempo stesso regista e spettatore, come i *mardis* letterari di Mallarmé esemplificano.

Ecco dunque che la dialogicità, per quanto fittiziamente organizzata, è proprio l'antidoto alla paventata oscurità di Mallarmé e dei suoi seguaci; e la sintassi supplisce alle esigenze della comunicazione orale.

Il poeta deve tuttavia continuamente fare i conti con l'assenza dell'alterità chiamata in causa: il dialogo con l'Oltre è invocato/auspicato, ma sempre ritardato e provvisorio.

La voce, polo di alterità, che si rivela in modo frammentario, sincopato, è quella assoluta: tuttavia essa non si coglie che per brevi baluginii, mentre «l'avare silence et la massive nuit»,¹ annullamenti del dialogo, minacciano continuamente il poeta. In fondo, la poesia non fa che riproporre l'eterogeneità disorientante del mondo, nel quale ogni parte aspira a farsi valere di per sé, separatamente: il poeta, invece, ha scelto di riannodare i fili dispersi della realtà, riportando alla luce l'ordito originario. Tuttavia il compito è oneroso, sottoposto a continue tensioni e smentite, come sottolinea proprio il procedere a balzi della sintassi.

Le immagini sono disposte in frasi coordinate e la sintassi risulta dilatata, così che il lettore coglie la filigrana del testo in un rapporto dialettico con il poeta:

Ainsi tombent les vieilles antinomies du «moi» et de l'«autre», de l'individu et de la société.

[...] C'est dans une réalité dialectique englobant les deux termes et les définissant par relation mutuelle qu'on découvre le fondement linguistique de la subjectivité.²

La riscoperta del fondamento linguistico della soggettività coincide con il sogno impossibile che Mallarmé cerca di rendere nella sua poesia; egli intende in fondo mostrare come il poeta non sia nulla prima di essere poeta, e cioè come esso sia una *realtà di discorso*:

Quelle est donc la «réalité» à laquelle se réfère *je* ou *tu*? Uniquement une «réalité de discours».¹

¹ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 55.

² É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, cit., p. 260 (*De la subjectivité dans le langage*).

Dal momento che il poeta colloquia, o almeno tenta di dialogare, con l'infinito, la lingua che impiega è «interiorizzata e immateriale»,² ma questo non oblitera il valore dialogico della poesia mallarméana. Vale dunque anche per la critica letteraria il monito di Benveniste:

Bien des notions en linguistique, peut-être même en psychologie, apparaîtront sous un jour différent si on les rétablit dans le cadre du discours, qui est la langue en tant qu'assumée par l'homme qui parle, et dans la condition d'*intersubjectivité*, qui seule rend possible la communication linguistique.³

È interessante, dunque, in tale contesto di *intersoggettività* che Luzi eredita dai simbolisti, valutare la tenuta e lo scarto rispetto alla dialogicità dei poeti d'oltralpe. Infatti, come si accennava, il contesto dialogico in Luzi diventa tripolare: a essere chiamati in causa, infatti, non sono soltanto l'*io* e il *tu*, ma fondamentale diventa l'*Egli*. Mallarmé e i simbolisti esprimono una tensione dialogica verso un'alterità, che si può identificare con il lettore o con un indefinito *Oltre*, ma manca un polo costante di riferimento, un interlocutore che non deluda: ruolo che invece Luzi recupera. Si tratta del «fausto proscioglimento dell'umano»,⁴ di una risoluzione che affonda le sue radici nell'umano e che al contempo le supera.

Stefano Verdino ha sottolineato come, con il tempo, la poesia di Luzi si sia attestata su un «andamento discorsivo più che prosastico»⁵ che ha permesso alla *voce* di essere messa in evidenza senza «sfigurarne il ritmo costitutivo di *canto*».⁶ Le radici di tale atteggiamento poetico sono appunto rintracciabili nel *modus* simbolista, che aveva messo in campo una dialogicità biunivoca, orizzontale (rivolta all'interlocutore/lettore) o verticale (rivolta a un imprecisato *Oltre*). In Luzi, invece, la dialogicità non è biunivoca, ma contempla diversi interlocutori: il *tu* e l'*egli*, in una sorta di circolarità che reintegra una possibilità di risposta alternativa, scartata invece dai simbolisti.

¹ Ivi, p. 252.

² L. Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, cit., p. 8.

³ É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, cit., p. 266 (*De la subjectivité dans le langage*).

⁴ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 893.

⁵ S. Verdino, *Paragrafi per la poesia di Luzi*, in *Nell'opera di Mario Luzi*, «Istmi», 33, 2014, p. 20.

⁶ *Ibidem*.

Bernard Simeone, traduttore di Luzi in francese, ha rilevato la *polifonia* della poesia luziana, che si incardina appunto in questa reintegrazione della terza persona:

De Mario Luzi, j'ai sans doute reçu la leçon d'une poésie dialoguée, ouverte en direction du récit, une poésie narrative, ou potentiellement narrative, polyphonique, attentive aux métamorphoses...¹

I simbolisti interrogavano il creato, ma lamentavano la progressiva scomparsa del creatore: entità che invece Luzi recupera per *via linguistica*. Per Luzi, infatti, la parola è costitutivamente transitiva: la poesia è il tramite che permette alla lingua di passare alla realtà, e da questa a Dio. Infatti Dio crea la realtà attraverso la nominazione: e il poeta, compiendo il percorso dalla realtà alla nominazione, risale a Dio. Il pericolo sta nello scarto tra le cose e la lingua: qui il poeta si può smarrire, per troppa ambizione (Mallarmé), o per scarsa fiducia (Laforgue). Luzi innesta la sua poesia laddove i simbolisti avevano abdicato, rinnovando – come ha notato Coletti – una *fede linguistica*:

La parola è la forza dell'uomo che nomina e ragiona le cose, non le fa, forse, essere (però, al suo apice, il Verbo, fa proprio questo), ma dà loro un senso.²

Il significato viene presentato secondo modalità simboliste: le poesie sono costellazioni, in cui gli elementi conservano un valore autonomo e al contempo collaborano alla creazione di un sovra-senso, di un'immagine complessiva. I versi di Luzi sono infatti *moltiplicativi* e al contempo *sottrattivi*, «a modo di costellazione, in un nuovo legame dinamico tra parola e pausa o silenzio, intermittente epifania di un quid fondativo».³ Tale procedimento è quello che Luzi attribuiva a Mallarmé:

¹ B. Simeone, *Écrire, traduire, en métamorphose. L'atelier infini*, Verdier, Paris, 2014, p. 54. Sono opere tradutorie di Simeone, relativamente a Luzi: *L'incessante Origine*, Paris, Flammarion, 1985 (con Ph. Renard, traduzione di *Dal fondo delle campagne, Nel magma, Su fondamenti invisibili*); *Lieux*, Paris, Maison du Livre de Pérouges, 1985 (con Ph. Renard, traduzione di sette prose); *Trames*, Paris, Verdier, 1986 (con Ph. Renard); *Pour le baptême de nos fragments*, Paris, Flammarion, 1987 (con Ph. Renard); *Dans l'œuvre du monde*, Paris, La Différence, 1991 (antologia, con Ph. Renard); *Livre d'Hypatie*, Paris, Verdier, 1994; *Voyage terrestre et celeste de Simone Martini*, Paris, Verdier, 1995; *Le présent de Leopardi*, Paris, Verdier, 1998 (traduzione del saggio *Leopardi nel secolo che gli succede* del 1972, poi in *Vicissitudine e forma*, cit.).

² V. Coletti, "Pensieri casuali" di Luzi sulla lingua, in *Nell'opera di Mario Luzi*, «Istmi», 33, 2014, p. 81.

³ S. Verdino, *Paragrafi per la poesia di Luzi*, in *Nell'opera di Mario Luzi*, «Istmi», 33, 2014, p. 47.

tre frasi principali che interdipendono tra di loro come elementi di un sistema planetario sono a loro volta ciascuna al centro di un altro più piccolo sistema secondo una pluralità di relazioni.¹

Risulta dunque fondamentale e fondante la presenza mallarméana:²

Luzi est fasciné par le «ciel étoilé» du *Coup de dés*, par la disposition typographique des mots et des vers dans l'espace blanc de la page, qui offrent l'idée de la réalisation de l'acte poétique. Cette forme fragmentée, brisée, nous la retrouverons dans la traduction des sonnets et dans la poésie luzienne de la même période, *Per il battesimo dei nostri frammenti*.³

Alla *pluralità* e alla *frammentazione* si affianca poi la *coesione*: infatti le strutture iterative e cicliche fanno da contraltare alla *variatio* e alla disgregazione, sintattica e contenutistica, in un duplice movimento che contempera l'uno e il molteplice.

Sintassi *sub specie constellationis*

Come già i simbolisti, anche Luzi impiega largamente negative e avversative, che sottopongono a torsione il tessuto poetico. La lirica incipitaria è in questo senso icastica. Le negazioni sono ribattute, addirittura ripetute tre volte nei primi due brevissimi versi:

Non ancora, non abbastanza,
non crederlo [.]⁴

La spaziatura tra i vv. 1 e 2 aumenta la disgregazione; l'inversione di rotta offerta dalle negazioni viene riproposta inoltre dal «mai detto» del verso successivo, dalla relativa al

¹ M. Luzi, *Studio su Mallarmé*, cit., p. 125.

² Significativa a tal proposito l'introduzione alle *Poésies* di Mallarmé (*Mallarmé, au fil du temps*, in S. Mallarmé, *Poésies*, cit., p. 7) poi in M. Luzi, *Naturalezza del poeta*, cit., p. 243 (*Con Mallarmé, a lungo*).

³ L. Toppan, *Mario Luzi: poète, critique et traducteur: un témoin du symbolisme français en Italie*, cit., p. 170-171.

⁴ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 711.

verso 15 («che non osavano farlo») e dalla congiunzione negativa *né* con cui si apre la strofa finale:

Né sai perché, dove fosse il disaccordo
che ti ha tritato la vita,
tormentato il canto.

In posizione discosta al v. 6, l'aggettivo è seguito dal trattino («Aperto – / così t'era»): le incidentali – largamente usate da Luzi – aprono finestre di significazione. Le finali e le congiunzioni coordinanti poste a inizio verso («perché tu ne leggessi il leggibile, / [...] E il molto appreso») agiscono in direzione contraria rispetto alla frammentazione, riprendendo sintatticamente i fili di un ordito sempre minacciato ma avvertito come realmente operante. Anche le ripetizioni di parole (preposizioni, «*per te e per altri*» e verbi, «*stentavi, / stentavi*») o suoni (allitterazione occlusiva alveolare sorda, «*ti ha tritato la vita, / tormentato il canto*») collaborano alla coesione, agendo in direzione inversa rispetto alla frammentazione sintattica. La ripresa a breve distanza di termini e sintagmi è una costante che si rintraccia in tutta la sezione, come mostrano le ultime poesie di *Genia*: «Niente è come se non fosse stato. / Niente assolutamente»,¹ «siamo continuamente altri, / continuamente tramutiamo noi, / i testimoni, noi gli attanti».² In *Di che era maceria* le negazioni puntellano il tessuto poetico, trasponendo a livello sintattico la *maceria* del primo verso, che è sgretolamento e frammentazione del significato:

perché non rispondeva
neppure da un barbaglio
della sua passata gloria...?
Mai stato? –
[...]
quel no! detto al non essere [.]³

¹ Ivi, p. 750.

² Ivi, p. 751.

³ Ivi, p. 715.

Quest'ultimo verso palesa il valore litotico della negazione: infatti, da un lato le negative frammentano la sintassi, inserendo variazioni di percorso, dall'altro sono minate dal valore interrogativo («Mai stato?») o dalla doppia negazione, che dunque afferma facendo mostra di negare («no! detto al non essere»). Corroborano l'idea di negazione anche i vocaboli afferenti alla sfera semantica dell'inesistenza: *morto*, *pietrificato*, *fine*, *nullità*. Largo impiego hanno anche le incidentali:

[...] –
perfino
della sua memoria –
[...]
Mai stato? –
sussultava
a un tratto
la mente presa dal panico –

Le disgiuntive («o morto») e le avversative («Ma quella era la sua vittoria») presentano le diverse diramazioni del significato, che tuttavia non viene mai smarrito, con maggiore forza rispetto ai simbolisti: il finale si presenta sotto forma quasi gnomica, opponendo anche in questo caso una figura di ripetizione (poliptoto) alla disgregazione sintattica precedente («Da quelle numerose morti parla / quando noi parliamo»). Collabora alla compattezza dell'insieme il parallelismo di certe costruzioni, come la riproposizione del complemento di causa efficiente («mente presa dal panico», «pietrificato [...] / dalla nullità») e dei complementi di specificazione che si assiepano ai vv. 20-22 («della fine del vocabolo / [...] del canto, della parabola»).

Pace? – non terminato (La lite) e le successive *Non ha volto, si cela (I Magi)* e *E ora dove avrebbero (I pastori)* si presentano come triade poetica strettamente collegata, a partire dalla titolazione con valore diminutivo (titolo in corsivo e tra parentesi). Sin dai primi versi si mostra l'ampia utilizzazione di negative: «non terminato»,¹ «Non ha volto»,² «Non c'era».³

¹ Ivi, p. 716.

² Ivi, p. 720.

³ Ivi, p. 722.

La prima si riferisce alla situazione agonica che caratterizza il messaggio cristiano nella temporalità umana: ecco dunque che la sintassi mima tale lotta di affermazione, soggetta ad arresti e retrocessioni. Le negazioni si riverberano anche nel lessico: *spegnimento, afasia, inarticolazione, lingue zittite, estinzione*. Questi vocaboli rivestono la medesima funzione di *rovesciamento* dei sintagmi negativi («non più udito», «non da raggiunta pace», «non hanno origine», «non sei», «non ancora», «non è», «non d'altro», «non prodigio» e i due versi finali: «non mancando, / non disertando la lotta»).

Le congiunzioni coordinanti garantiscono invece lo sviluppo unitario della poesia, nonostante le diramazioni:

tace

e si riaccende

tra morte

ed immortalità

la lite

e il suo diverbio...

E ora da dove

provengono [...] ¹

I verbi ripetuti identici e in coordinazione («terrorizza, / terrorizza e annuncia, / annuncia») garantiscono unità, in direzione opposta rispetto alle frammentazione semantica offerta dalle incidentali, introdotte dalla lineetta (si noti il v. 1, «Pace? – non terminato»).

La lineetta è tratto paragrafematico, che si connota come «marca dell'enunciazione»: ² essa si incunea, al pari delle parentesi e delle virgole correlative, nella linearità del discorso scritto, in corrispondenza di salti intonativi nell'orale, provocando «discontinuità nell'enunciazione», «stratificazioni discorsive», «effetti polifonici: intrecci di voci o di toni»; «i segmenti in posizione parentetica [...] rappresentano altrettante modulazioni nell'enunciazione di un discorso che – sul piano della sintassi – apparirebbe compiuto anche senza le precisazioni introdotte espletivamente rispetto alla

¹ Ivi, p. 717.

² B. Mortara Garavelli, *Prontuario di punteggiatura*, Roma – Bari, Laterza, 2003, pp. 105-106.

struttura di frase».¹ Luzi privilegia tale modalità di presentazione delle incidentali, che collaborano dunque a una forma poetica *sub specie constellationis*. Le singole cellule di significato mantengono un valore singolo, che al contempo rientra nell'architettura dell'insieme: ne sono un esempio le parentetiche di *Non ha volto si cela*;² esse forniscono le istruzioni fondamentali per comprendere il testo, chiarendo il *ruolo* del tempo richiamato nel verso 1 («– / così ci confonde / esso, ci gioca / con i suoi inganni») e la *voce* che si palesa in seguito («dice / uno di loro»), anche se fanno mostra di essere indicazioni accessorie.

I simbolisti impiegavano in larga misura le avversative, talvolta con valore non oppositivo ma di introduzione di nuovi elementi o prospettive:

Et la voix ne me vient que par bribes et creuse!
Mais, un jour, fatigué d'avoir en vain tiré,
O Satan, j'ôterai la pierre et me pendrai.³

Nourrice, suis-je belle?
Un astre, en vérité
Mais cette tresse tombe...⁴

Enfin, je demanderai pardon pour m'être nourri de mensonge. Et allons.
Mais pas une main amie! et où puiser le secours?⁵

Par instants je suis le pauvre navire
[...]
Par instants je meurs la mort du pécheur
[...]
O mais! par instants, j'ai l'extase rouge;⁶

Luzi predilige la presentazione delle varie possibilità tramite le disgiuntive:

¹ *Ibidem*.

² M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 720.

³ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 36.

⁴ Ivi, p. 45.

⁵ A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 204.

⁶ P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, cit., p. 134.

in un punto

o nell'altro

[...]

tra Indo e Arno

o sulle rive del Giordano [...]¹

Ed ecco, in un frangente

prima non osservato

o in uno

sorpassato

dal flusso

e dimenticato

o in altro ancora

rimasto

oscuro dietro le dune,

qua o là,

qua o là [...]²

Il poeta contempla le diverse diramazioni, anche se «l'ò di Luzi non è disgiuntivo, ma copulativo; non separa né esclude, ma avvicina e rende compatibili i due opposti».³ Infine la verità si palesa «flagrando»:⁴ le direzioni possono essere molte e apparentemente contrarie («in avanti / o a ritroso? procedendo / o tornando [...]?»),⁵ ma approdano alla comprensione di «dove stava il punto». Il perno è infatti l'Incarnazione, cioè il viaggio di Dio nella storia, nella contraddizione umana: «Luzi cerca di coniugare l'idea del magma dell'essere, della metamorfosi incessante della vita con la fede cristiana nell'evento dell'incarnazione di Dio in Cristo».⁶ Tale avvenimento interroga continuamente l'uomo, che sperimenta dunque l'agone decifrativo, il doloroso percorso di lettura e decodificazione del messaggio: la sintassi franta diventa dunque mimesi

¹ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 718.

² Ivi, p. 720.

³ V. Coletti, *Domandare e poetare: linguaggio poetico dell'ultimo Luzi*, in Arrigo Castellani *et alii*, *L'accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Firenze, Le Lettere, 2002, p. 359.

⁴ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 722.

⁵ Ivi, p. 721.

⁶ V. Coletti, *Domandare e poetare: linguaggio poetico dell'ultimo Luzi*, cit., p. 364.

dell'«accidentata palta»,¹ dei meandri della significazione in cui l'uomo rischia di smarrirsi.

Un argine è offerto dalla coordinazione, che contempera le diverse soluzioni invece di opporle, e che tuttavia si trova in stretta connessione con le avversative, a sottolineare lo sviluppo del significato *à sauts et à gambades*:²

ma nuova
conoscenza, forse,
ed illuminazione
di un bene avuto e non ancora inteso –
dice
uno di loro
e gli altri lo comprendono
sì e no, ma sanno
ed ignorano all'unisono...
e proseguono
insieme,
vanno e vengono
insieme nel va e vieni del viaggio.³

Talvolta la coordinazione è posta a inizio verso, simbolico aggancio – di pascoliana memoria – ad un oltre/altrove inespresso: la congiunzione iniziale conferisce alla poesia un ritmo di concatenazione incalzante e un valore presentativo (ad esempio, in *La vita cerca la vita*, ribadito dall'*ecco*: «Ed eccoli»)⁴

L'inizio *coordinato* premette alla situazione richiamata nei versi una situazione inespressa, che costituisce però l'antefatto necessario:

E ora dove avrebbero
brucato quelle abbacinate pecore?
[...]

¹ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 717.

² Espressione di Montaigne (*Essais*, III, 9, *De la vanité*).

³ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 721.

⁴ Ivi, p. 725.

e sono pieni, questi,
d'insignificanza, colmi
di mancamento...¹

La frammentazione è raffigurata anche a livello di *mise en pages*: gli spazi bianchi sottolineano il rapido susseguirsi di immagini. La congiunzione coordinante iniziale viene infatti scalzata dai versi successivi, che ricordano i continui scarti di significato presenti in *Après le déluge, ouverture* delle *Illuminations* rimbaudiane, o in *Marine* («Les chars d'argent et de cuivre – / Les poues d'acier et d'argent – / Battent l'écume, – / Soulèvent les souches des ronces – / Les courants de la lande, / Et les ornières immenses du reflux / Filent circulairement vers l'est»).² In entrambi i poeti gli scarti della sintassi veicolano immagini apparentemente disgregate ma unite nella compattezza di un sovra-significato (sottolineato – in Luzi come in Rimbaud – dalla sinestesia); le singole parti concorrono al senso finale, seppur non gerarchizzandosi in un ordine, ma mantenendo un'accurata equidistanza dal centro:

Ed eccoli
che arando in un frastuono
di immagini
un maremoto di rottami
ed una nebulosa
di spezzate
rimembranze
e frantumati incontri
entrano nel territorio
della loro tribolazione
[...]
Non sappiamo ancora.
Cresce ciascuno alla sua statura,
camminano i suoi passi nella sua andatura.³

¹ Ivi, p. 725.

² A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 230.

³ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 725.

La rima finale (statura : andatura) sancisce la chiusa: la negativa precedente («Non sappiamo ancora») frantuma ancora la sintassi, che ritrova nella rima, nella coordinazione e nel poliptoto di *suo* (Cresce ciascuno alla sua statura, / camminano i suoi passi nella sua andatura) un argine estremo alla disgregazione (rilanciata negli ultimi due versi dal cambiamento di soggetto).

La struttura sintattica adottata da Luzi, ricca di negative e di incidentali, suggerisce un significato che si palesa *in itinere*, attraverso progressive chiarificazioni che «Lo negano / forse, [...] ma non lo ignorano».¹ La realtà, infatti, distrae l'uomo, conducendolo lontano dalla Scrittura, dunque dalla Rivelazione. La sintassi mima tale moto convulso, di allontanamenti e subitanei ritorni; lo palesa ad esempio *È oscura in loro*:²

È oscura in loro
ma c'è,
 non li lascia
in pace,
 li rode
ma anche li sostiene,
 dura
forza, un retaggio –

Le avversative si alternano alle negative, sottoponendo a tensione la sintassi, mentre la ripresa di singole parole e i poliptoti guidano il discorso in direzione di una compattezza concettuale e ritmica:

 E
che dice – lo leggono,
sì, però non lo decifrano,
[...]
 e avrebbero
più fulmini
 e crepe
[...]

¹ Ivi, p. 727.

² Ivi, p. 728.

Avrebbero...

ma vale

solo l'intima

tribolata maturazione

[...]

Ed è a quella che s'avviano,

certo, ignorando quel che sanno,

sapendo quanto non pensano

nemmeno di sapere...

[...]

[...] Purché leggano,

leggano perdutamente.

La struttura circolare – nella poesia riportata, il riferimento alla decifrazione che apre e chiude il testo – non esclude uno sviluppo ramificato, come avveniva in Maeterlinck, che, in alcune poesie (*Chasses lasses, Fauves las*), riproponeva in chiusura lo spunto fornito dal titolo o dal verso di apertura, mentre in altre sviluppava diverse diramazioni prima di giungere a scioglimento, come in *Lassitude* o in *Ame*.

Se in Maeterlinck prevaleva ora la *ripetizione*, ora la *variazione*, in Luzi queste due direttrici-chiave si contemperano con maggiore equilibrio: lo mostra *Eppure*, poesia che presenta un impianto sfaccettato e al contempo circolare, chiuso su sé stesso. Infatti ai vv. 1 e 5 gli spazi bianchi dilatano la pagina e isolano dei segmenti poetici: la poesia risulta così composta di due strofe di quattro versi, separate da un ternario. La ripetizione di parole (*eppure, carne, grida*) ricama il testo, con rimandi che controbilanciano le spinte centrifughe:

Eppure,

eppure sono una muta pentecoste

essi, il verbo fatto carne

nella loro carne splende –

questo pensa

nel suo perfetto amore

l'uno o l'altro di loro

tra di loro tacitamente.

O lo grida alto, lo grida a sangue.¹

Il finale evidenzia la binarietà delle soluzioni, ossimoricamente in bilico tra silenzio (*tacitamente*) e rumore (*grida*). Le chiuse presentano spesso tale biforcazione semantica, a tendenza antitetica o comunque disgiuntiva: «ascoltano – / ascoltiamo»,² «lo sanno e non lo sanno»,³ «O Orpheus, o Dionisos, o altri»,⁴ «Voci ancora da sotto il portico? / o già nei penetranti dell'anima?».⁵

Il movimento antitetico trova un suo ribaltamento e completamento nella ripresa di parole e sintagmi, anche tramite il consueto poliptoto:

perduta in quelle frane,
perdute quelle frane
[...]
o è una cava,
 quella,
 un lapidario?
[...]
 Fabbricare,
è detto,
 da chi detto,
non sanno [.]⁶

La sintassi si arricchisce di insenature grazie all'impiego diffuso delle virgole, che marcano il valore incidentale di alcuni versi: «la presenza delle virgole legate alle molte opposizioni e incisi diventa tanto più vistosa in contesti ipopuntati, quando – contrariamente alle attese – la funzione pausale dell'a capo non viene sfruttata ai fini di uno sfrondamento dei segni con valore parentetico».⁷ Sono infatti numerosi anche i

¹ Ivi, p. 731.

² Ivi, p. 733.

³ Ivi, p. 734.

⁴ Ivi, p. 735.

⁵ Ivi, p. 739.

⁶ Ivi, p. 732.

⁷ E. Tonani, *Punteggiatura d'autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana del Novecento a oggi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2012, p. 321.

trattini posti a fine verso, in posizione immediatamente visibile («di nubi e di macerie – / là in mezzo sale l’aria», e il già ricordato «ascoltano – / ascoltiamo»),¹ e di non sempre facile interpretazione, quando ad esempio alla marca incidentale segua una coordinata, controvertendo dunque il valore di incassatura, e creando un effetto di «opacizzazione»:²

precipitato nel suo niente –
e questo glie lo dice
[...]
glie lo dice
perentoriamente.³

Il variare dello spazio bianco a sinistra della pagina segmenta talvolta la poesia in quelle che paiono strofe, complicate al loro interno da ulteriori inserzioni di porzioni bianche, che però non annullano l’idea di una sovra-unità strofica, come accade appunto nella poesia citata poco sopra, *Senza eco, senza esodo oltre (Crollo e sgorgo)*. La separazione del pronome *glielo* collabora alla disgregazione grafica, anche in questo caso ridimensionata dalla ripetizione del sintagma costituito dal pronome e dal verbo. La progressione semantica è sottolineata dalla sintassi: all’incidentale segue una negativa («Non lievita»), nuovamente allineata a sinistra, e formante blocco strofico con la successiva proposizione avversativa, con valore presentativo («Ma, eccola, gli s’apre»). Infine la poesia si chiude con una strofa coordinata («E ora s’illumina»), formata da quattro versi isolati dall’uniformità dello spazio bianco a sinistra.

La successiva *Passato o futuro*, invece, mostra il valore mimetico-disgregante degli spazi bianchi, che qui, contrariamente alla poesia precedente, non fungono da compattanti strofici: infatti, in alcune composizioni, «la disposizione delle parole sul bianco della pagina perviene a una sorta di mimesi dell’azione espressa dal piano discorsivo-verbale».⁴ Si ha dunque una sorta di corto-circuito, in quanto spesso oggetto della poesia è la disgregazione stessa, come lotta tra il silenzio e la parola; la *mise en*

¹ M. Luzi, *L’opera poetica*, cit., p. 733.

² E. Tonani, “Punteggiatura bianca” e ritmo visivo nella poesia dell’ultimo Luzi, «Nuova Corrente», 54 (2007), p. 351.

³ Ivi, p. 735.

⁴ E. Tonani, *Punteggiatura d’autore*, cit., p. 318.

pages trasmette e rilancia tale contenuto, insieme alla sintassi, con i consueti scarti negativo-avversativi:

Non era tempo quel tempo, non lo era.

Era quello però, non altro,

quello

precisamente...

[...]

Ma sentì, prima [.]¹

Le congiunzioni negative e avversative smentiscono la trama poetica temporalmente costruita (nella poesia citata, lo svolgimento temporale è sottolineato in modo esplicito: *per un attimo, poi, prima, ora*): tali congiunzioni, infatti, indirizzano il testo in direzione non consequenziale ma *simultanea*, nel senso che le diverse diramazioni sintattiche sono presentate come possibilità contemporaneamente presenti. La poesia luziana è una poesia di *bivio*, di possibilità compresenti che segmentano e sottopongono a tensione i versi. Tuttavia l'approdo non è un relativismo che accetta ogni soluzione: gli itinerari differiscono, si diramano e si sfilacciano, ma vengono sussunti nella trama complessiva e da questa ordinati e spiegati. L'immagine è appunto quella della *costellazione*, in cui ogni parte conserva un significato autonomo, completato e mutato dal disegno complessivo:

positura a costellazione dei versi della pagina, per un sempre più contiguo e molecolare ricambio di silenzio e voce, ma anche per una gioiosa accettazione del destino.²

La costellazione è figura centrale in senso sintattico, visivo e temporale: i versi risultano delinearizzati, la pagina è aperta in direzione di una compresenza simultanea. Luzi mette in evidenza la trama, non gerarchizzando gli elementi ma suggerendo un ordito che poggia su «une syntaxe plurielle, non plus horizontale, mais oblique, verticale et à rebours».³

¹ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 736.

² S. Verdino, *Introduzione*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. XLIII.

³ M. Favriaud, *Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche – par la poésie contemporaine*, «L'information grammaticale», 102, 2004, p. 19.

Infatti gli spazi bianchi realizzano un pendolarismo dinamico tra la parte destra e sinistra del foglio, oltre che un movimento verticale: vengono infatti avvicinati e collegati tra loro termini e sintagmi distanti anche parecchi versi, in quanto il bianco «gioca [...] sulla possibilità di mostrare la parola prima della sua aggregazione nel discorso, per così dire nel suo sorgere, nel suo isolamento di epifania, contornata solo dalla luce che la (s)vela».¹ Ecco dunque che è valido anche per Luzi ciò che Rodolfo Zucco ha notato a proposito di Jolanda Insana:

Appena allargato lo sguardo dal verso all'unità formale data dalla lassa, ci appare in tutta evidenza come l'assetto metrico-retorico della pagina nasca da un'originale collaborazione di impulsi associativi verticali e orizzontali.²

Oltre al bianco, anche l'allontanamento sintattico del soggetto dal verbo contribuisce a mettere in evidenza i sintagmi, isolandoli:

Una costruzione di questo genere sottopone la normale struttura sintattica della lingua italiana a una *tensione/torsione estrema*, perché le impone una distanza fra il Nome Soggetto e il Verbo del tutto estranea alla sua struttura, cioè al pensiero sintattico che la informa, in cui soggetto e verbo tendono invece a stare vicini.³

Il movimento non è tuttavia volto soltanto alla disgregazione, ma contempera anche un *ritorno all'ordine*; si tratta di un'eredità fortemente simbolista:

Il pendolo del simbolismo ha oscillato fra il liberty (la gioia per il frammento, evidenziandone la fragilità ma anche la absolutezza di superficie, il rifiuto dell'aldilà, della metafisica) e il ripristino degli ordini. Nelle opere simboliste ha agito una logica combinatoria, che ha trattato gli elementi in maniera paritaria, essendo ognuno un microcosmo sistematico: pertanto riposante su se stesso ma capace di collegarsi ad altri, quindi di ricostruire un sistema in base a una spinta autonoma.⁴

¹ E. Tonani, *Punteggiatura d'autore*, cit., p. 324.

² R. Zucco, *Gli ospiti discreti. Nove studi su poeti italiani 1936-2000*, Torino, Aragno, 2013, p. 157.

³ B. Maj, *Le arcate e il ponte. Sulla metafisica poetica di Mario Luzi*, in *Nell'opera di Mario Luzi*, «Istmi», 33, 2014, p. 69.

⁴ E. De Angelis, *Simbolismo e decadentismo nella letteratura tedesca*, cit., p. 7.

Luzi incardina il frammento nella sintesi: esso non rappresenta più – a differenza di quanto avveniva nei simbolisti – l'impossibilità di una pienezza («il rifiuto dell'aldilà, della metafisica»), bensì la chiave di accesso alla totalità. Ad esempio, esaminando le due poesie contigue *Non startene nascosto* e *I padri, i figli*, esse si presentano visivamente molto diverse: la prima è compatta, la seconda franta da numerosi spazi bianchi. A livello sintattico, al contrario, la prima presenta numerosi scarti sintattici a valore disgregante (come rivelato sin dal primo verso; poi si rintraccia un'altra negativa al v. 3 – «non osano» – due avversative, ai vv. 5 – «però è anche il suo» – e 12 – «ma il figlio dell'uomo»),¹ mentre la seconda è costruita in modo consequenziale:

Così scende. Così
viene a se stessa
l'acqua
 piana
o precipitando,
 acqua
da acqua
 che trascorre
ad acqua, ancora a se medesima.
 La meta
è quella, quella la discendenza.
E nella sua catena lei conosce
la servitù, la festa,
 il continuo mutamento.
Perdono e ritrovano [.]²

La trama trova una sua compattezza nelle ripetizioni (di *così*, *acqua*, *quella*), oltre che nella coordinazione di sintagmi e preposizioni; la spaziatura frantuma il testo e al contempo crea collegamenti tra i termini (*acqua*, *meta*, *continuo mutamento*). Ciò è evidente in *Detto per Angelica*, dove la parola *luce* è messa in evidenza, oltre che dalla ripetizione, anche dall'incolonnamento generato dagli spazi bianchi:

¹ Cfr. M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 740.

² Ivi, p. 741.

non ne decapitò la luce.

Luce

era di tutto unico seme. Luce [.]¹

La sintassi agisce dunque per moltiplicazione, mettendo in evidenza i singoli elementi frastici: tuttavia gli *incipit* mostrano spesso una tendenza sottrattiva, nel senso che agiscono per eliminazione. Le negative poste a inizio poesia operano in tale direzione, in quanto, al pari degli spazi bianchi, diminuiscono la compattezza e aumentano la *rarefazione*, inserendo un rapporto di esclusione:

Non ancora, non abbastanza

non crederlo [.]²

Pace? – non terminato [.]³

Non ha volto, si cela [.]⁴

Quali grazie non esperite [.]⁵

Non da colpa [.]⁶

Non è nuovo [.]⁷

Non dorme, lei [.]⁸

Non s'inganna [.]⁹

«Non siate tristi» [.]¹

¹ Ivi, p. 813.

² Ivi, p. 711

³ Ivi, p. 716.

⁴ Ivi, p. 720.

⁵ Ivi, p. 745.

⁶ Ivi, p. 747.

⁷ Ivi, p. 749.

⁸ Ivi, p. 758.

⁹ Ivi, p. 761.

Non tardò [.]²

I segnali moltiplicativi (avversative, parentetiche, coordinate) si sommano dunque a quelli sottrattivi (negative):

Ma intanto

(non può essere male,
non lo credo, non lo penso)³

S'avvede o non s'avvede

l'epoca

di quel venire in luce
della sua occulta parte? –⁴

Con la sezione intitolata *Angelica* aumenta l'*areazione*, controbilanciata però dalle riprese di sintagmi che compattano il tessuto frastico:

gemito? forse,

forse annuncio

[...]

o gli uni e gli altri

sono nel mutamento

e ricevono il mutamento,

sono nello spirito

e ricevono lo spirito [.]⁵

Sente l'aria,

[...]

Sente questo

e sente il seme azzurro [.]¹

¹ Ivi, p. 764.

² Ivi, p. 769.

³ Ivi, p. 749.

⁴ Ivi, p. 751.

⁵ Ivi, p. 757.

pensò che li la conducesse...

pensò quello [...] ²

Spina. Spina latente –

[...]

Si disfa e si riforma

il tempo nella sua memoria,

ma non è memoria sua,

non brucia, è memoria della specie,

memoria dell'universo. ³

Separazione. Separazione da chi?

[...]

Separazione da chi?

[...]

che le manca,

le manca indicibilmente... ⁴

I parallelismi riguardano anche la costruzione. Oltre alla consueta distanza tra soggetto e verbo, Luzi mostra di prediligere i sintagmi formati da complemento oggetto in forma pronominale seguito dal verbo: «la raggiunge, / la sopravanza [...] / la soverchia / [...] la pasce»,⁵ «lo sente [...] / non lo rammenta».⁶ Molto frequente anche la coppia sintagmatica di complemento di termine, sempre in forma pronominale, e verbo: «le manca»,⁷ «le duole [...] / le prende / [...] le invade»,⁸ «Le infilano»,⁹ «Le viene in mente»,¹⁰ «Le viene incontro».¹¹

¹ Ivi, p. 761.

² Ivi, p. 769.

³ Ivi, p. 780.

⁴ Ivi, p. 787.

⁵ Ivi, p. 788.

⁶ Ivi, p. 789.

⁷ Ivi, p. 787.

⁸ Ivi, p. 788.

⁹ Ivi, p. 789.

¹⁰ Ivi, p. 790.

¹¹ Ivi, p. 792.

La pagina diventa spazio di confronto tra le due opposte polarità della *parcellizzazione* (quella che Barthes chiama «*craquelure*»)¹ e della *progressività* del significato. La poesia si dispone come «*champ de la signifiante infinie*»,² in cui le cellule di significato si scontrano e si combinano infine nell'architettura generale. Ma in Luzi, rispetto ai simbolisti, il chiarimento non avviene in modo progressivo; o meglio, il significato è sì progressivo, ma non lineare, non emerge in modo consequenziale: il poeta mostra una tendenza anaforica che costringe il lettore a ritornare indietro nei versi, a ripercorrere a ritroso i testi. È questo il prodotto di quella sintassi franta, «non plus horizontale, mais oblique, verticale et à rebours».³ Ad esempio, in *Eccoli, nel loro instancabile andamento...*⁴ gli avverbi fungono da pietre miliari nel percorso semantico e ne rivelano l'instabilità: infatti dall'*eccoli* iniziale si passa al *dove* interrogativo e alla negazione («Mio Dio, dov'è quel punto? dove / nascono veramente / le preghiere? Non la guida / il profilo di quei monti / a nessuna scaturigine»). L'avversativa e la ripetizione dell'avverbio *ecco* sembrano introdurre nuovamente una spiegazione («Ma c'è, / improvvisamente eccolo»), subito smarrita nel *quasi* e nel *no* («quasi si fa prendere / un albero di parola, / nell'alveo, no»). Il predicato nominale finale ritrova il significato e lo enuncia in modo dispiegato, riproponendo in chiusura il trattino seguito da coordinata, espediente che frantuma nuovamente il testo e al contempo lo precisa:

È quella la preghiera
viva sempre pregante –
e lei vi è dentro, ne è parte. O sancte.

Il significato si palesa dunque secondo un movimento oscillatorio, come già avveniva nei simbolisti. Essi rappresentavano tramite la sintassi discontinua e le immagini di movimento periodico (i riccioli della chioma femminile, la schiuma, le onde, il ventaglio) l'oscillazione del significato, la sua sfuggevolezza insieme alla sua metamorfica apparizione. Anche Luzi opera in tal senso, mimando a livello visivo il moto ondulatorio del significato che ora si rivela, ora sfugge. L'ordito poetico si mostra

¹ R. Barthes, *Le plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*, cit., p. 51.

² Ivi, p. 49.

³ M. Favriaud, *Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche – par la poésie contemporaine*, cit., p. 19.

⁴ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 792.

in bilico tra *fissurazione* e *coesione*, riproducendo dunque il nascondersi e il manifestarsi del senso:

Mare. Mare sempre presente.
Dura gemma
del mare
nel castone della mente.
Ne è lungi
in quell'ultimo
avamposto
della sua terzietà
lui disperatamente
– lo è o così pensa –
ed ecco in quell'azzurro
sfisarsi appena un vivido
luminoso oscillamento [.]¹

La poesia si chiude circolarmente con un ulteriore riferimento al «Mare, mare eterno» già evocato nel primo verso.

La sezione *Decifrazione di eventi* si apre con un testo fortemente rappresentativo dal punto di vista visivo e sintattico, mostrando scopertamente il legame tra grammatica e contenuto; i *tempi del verbo* richiamati al v. 6 infatti «sono quelli grammaticali»,² strumenti per la *decifrazione* della realtà. I verbi vengono disposti in modo isolato sulla pagina, e lo spazio si dilata ulteriormente grazie alla disgiuntiva e alla negazione del v. 12, sottolineata dalla spezzatura:

È, lui,
o era?
S'arrampica
e si cala
su e giù
pei tempi del verbo

¹ Ivi, p. 800.

² S. Verdino, *Apparato critico*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 1708.

non guardarci, ti prego,
con lo sguardo perduto e impenetrabile
della tua necessità, ma parlaci,
parlaci ancora e sempre [...]¹

Il lavoro di *scavo* – della sintassi e del verso – è volto a rivelare «la pura tessitura»:² «forma e metafisica procedono di pari passo, sono interdipendenti in questo sforzo verso la conquista della verità».³ Tale peculiarità, che Luzi rintraccia nella poesia mallarméana, si attaglia anche alla sua poetica: è interessante notare come Luzi faccia propri dei procedimenti che aveva messo in luce nello studio su Mallarmé. In particolare, egli aveva evidenziato la *poetica di erosione*:

Mallarmé è pervenuto per gradi successivi, attraverso una erosione tacita e lenta degli oggetti possibili della poesia, alla definizione metafisica dell'essere.⁴

Lo *scavo* conduce Luzi a esiti antitetici rispetto a Mallarmé: laddove questi aveva incontrato il *nulla*, Luzi approda alla *totalità*. Eppure, i presupposti sono gli stessi: e cioè il rigore dell'esclusione (e si pensi al largo impiego delle negative, notato da Luzi come marca mallarméana: «insistenza e, potremmo dire addirittura, il complesso della negazione, della frase, dell'immagine introdotte dal *non*»),⁵ che agisce insieme alla molteplicità sistematica (ecco dunque la sintassi franta e la progressività del significato, «l'analogia dei significati che si sviluppano porta le immagini e le immagini portano altri e nuovi significati»).⁶ Luzi *attraversa* Mallarmé, e insieme a lui i simbolisti, facendo proprio e riorganizzando un «lavoro d'invenzione genialmente riuscito ai poeti anteriori, fino a desumerne un sistema d'idee e un sistema espressivo».⁷

¹ Ivi, p. 947.

² E. De Angelis, *Simbolismo e decadentismo nella letteratura tedesca*, cit., p. 6.

³ M. Luzi, *Studio su Mallarmé*, cit., p. 8.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 9.

⁶ Ivi, p. 98.

⁷ M. Luzi, *L'idea simbolista*, cit., p. 5.

La punteggiatura, tra oralità e poetica delle rovine

Nei simbolisti la punteggiatura sottolinea la parcellizzazione del significato e contribuisce a mettere in evidenza le categorie nominali e aggettivali. In particolare, in Mallarmé nomi e aggettivi costituiscono i punti focali del testo diventando quasi delle interiezioni. Questo «style télégraphique»¹ è evidente ad esempio in *L'Azur*, dove le esclamative isolano i sintagmi nominali («L'Azur! L'Azur! L'Azur! L'Azur!»),² o in *Victorieusement fui le suicide beau* («Tison de gloire, sang par écume, or, tempête!»),³ dove le virgole e i punti esclamativi sottolineano la sintassi accelerata e sopperiscono alla carenza dei verbi. Il procedimento mallarméano è infatti teatrale: «L'espace de la page [...] est souvent pris comme un théâtre, sous l'invocation expresse de Mallarmé».⁴ I verbi, in particolare quelli dichiarativi, vengono omessi, in quanto desumibili dal contesto o con l'aiuto della punteggiatura, che pare offrire *indicazioni sceniche*.

In Rimbaud si sommano punti di sospensione e di esclamazione («O saisons, ô châteaux!»),⁵ «Et c'est ta famille!... etc...»⁶), che sospendono/segmentano il discorso, insieme alle interrogative, che mettono in dubbio la validità del compito poetico. Il modulo interrogativo sarà poi tipico in Luzi. Anche Verlaine e Laforgue mostrano di prediligere tale forma, insieme alle esclamative. Verlaine intende sottolineare così la precarietà ma anche la moltiplicazione dei significati, con un'urgenza a tratti giornalistica («Quoi donc se sent? / [...] / On sent donc quoi? / [...] / Où Charleroi?»).⁷ Laforgue iscrive nelle interrogative una funzione fatica e incidentale («dis-tu?»),⁸ mentre le esclamative – talvolta sotto forma di pure interiezioni – formano un ordito visivo e ritmico («Ah! Pourquoi, parlez, étoiles cruelles! / La Terre et son sort? Nous sommes jaloux!»).⁹ Numerose le esclamative anche in Verhaeren («*Hélas! la plaine, hélas! elle est finie!*»)¹⁰ e in Rodenbach, che all'enfasi accompagna però la sospensione

¹ J. Scherer, *Grammaire de Mallarmé*, cit., p. 105.

² S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., pp. 37-38.

³ Ivi, p. 68.

⁴ H. Meschonnic, *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, p. 306.

⁵ A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 165.

⁶ Ivi, p. 157.

⁷ P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, cit., p. 128.

⁸ J. Laforgue, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, cit., p. 36.

⁹ J. Laforgue, *Les plaintes et les premiers poèmes*, cit., p. 249.

¹⁰ E. Verhaeren, *Les Campagnes hallucinées, Les Villes tentaculaires*, cit., p. 90.

(«Et cet immense ennui que rien n'aura fléchi! / Et ce mal à notre âme en exil...»)¹ Tra perentorietà esclamativa e indeterminatezza artificiosamente ricreata aleggiano anche le atmosfere di Samain: «Écoute!... Un grand soupir traverse le silence... / Et voici que le cœur du jour s'est arrêté!»² In Maeterlinck, invece, le esclamative si piegano a esigenze dialogiche, per sollecitare o contattare l'interlocutore, reale o fittizio: «O serre au milieu des forêts! / Et vos portes à jamais closes! / [...] Mon Dieu! mon Dieu! quand aurons-nous la pluie, / Et la neige et le vent dans la serre!»³

L'interpunzione è dunque un elemento-chiave per i simbolisti, che, a partire da Mallarmé, sottolineano la fascinazione esercitata dalla punteggiatura:

je préfère selon mon goût, sur page blanche, un dessin espacé de virgules ou de points et leurs combinaisons secondaires, imitant, nue, la mélodie – au texte, suggéré avantageusement si, même sublime, il n'était pas ponctué.⁴

I segni interpuntivi assolvono diverse funzioni, in quanto organizzano il testo (funzione sintattica, segmentatrice, emotivo-intonativa, di commento) e sono marca stilistica fondamentale:

Les sites de la ponctuation apparaissent ainsi à hauteur du texte (littéraire) comme l'espace où on peut s'exercer la liberté créatrice, comme des lieux privilégiés d'inscription d'une «parole singulière».⁵

I simbolisti mostrano di accordare grande importanza alla punteggiatura, impiegata largamente anche laddove non strettamente necessaria, e dunque significativa nella sua intensificazione. Mallarmé insiste in modo particolare sul valore dell'interpunzione, che non è elemento accessorio ma fondativo, come ribadisce ad esempio in *La musique et les lettres*: «ponctuation qui disposée sur papier blanc, déjà y signifie».⁶

¹ G. Rodenbach, *Le Règne du silence*, cit., p. 11.

² A. Samain, *Le Chariot d'Or*, cit., p. 46.

³ M. Maeterlinck, *Serre calde e quindici canzoni*, cit., p. 22.

⁴ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 407 (*Grands faits divers. Solitude*).

⁵ M. Colas-Blaise, *Ponctuation et dynamique discursive. La Modification de Michel Butor*, in J.-M. Defays, L. Rosier, F. Tilkin, *À qui appartient la ponctuation? Actes du colloque international et interdisciplinaire de Liège (13-15 mars 1997)*, Paris-Bruxelles, Duculot, 1998, p. 69.

⁶ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 655 (Note di *La musique et les lettres*).

La punteggiatura, dunque, *funziona* e dunque *significa* in prima battuta *a livello visivo*, segmentando la pagina: ancora una volta, l'immagine-chiave è quella della costellazione. Favriaud ha sottolineato come rientrino nell'interpunzione «des marques noires et des marques blanches – à égalité»: «la ponctuation noire a un rôle syntaxique, énonciatif, et rythmique, [...] la ponctuation blanche joue bien, dans des degrés divers, dans ces trois domaines».¹ Gli spazi bianchi sono una marca stilistica preponderante nelle raccolte luziane, in modo sistematico a partire da *Per il battesimo dei nostri frammenti*, ma già in *Al fuoco della controversia*. Accanto a tale *punteggiatura bianca*, si intensifica l'impiego della *punteggiatura classica*, in direzione contraria rispetto a uno «sfrondamento dei segni»: ² anzi, si può notare una tendenza al *sovraccarico* dei segni interpuntivi, una loro «presenza analitica».³

I testi simbolisti assumevano la forma di partiture, nelle quali la punteggiatura – insistita anche nel loro caso – traduceva le indicazioni sceniche, sottolineando l'intenzione dialogica; Mallarmé, ad esempio, pensava alla *lettura a voce alta* come naturale completamento per il *Livre*:

Le Vers et tout écrit au fond par cela qu'issu de la parole doit se montrer à même de subir l'épreuve orale ou d'affronter la diction comme un mode de présentation extérieur et pour trouver haut et dans la foule son écho plausible [...]⁴

Ciò è solo apparentemente in contrasto con quanto Mallarmé esprime in *Crise de vers*: «L'œuvre pure implique la disparition élocutaire du poète».⁵ Infatti la *dizione* auspicata non è frutto di un'azione esterna, bensì deriva dal testo stesso. Il poeta «cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés»:⁶

Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs.⁷

¹ M. Favriaud, *Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche – par la poésie contemporaine*, cit., p. 18.

² E. Tonani, *Punteggiatura d'autore*, cit., p. 321.

³ Ivi, p. 314.

⁴ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 855 (*Proses Diverses, Notes, II, 1895*).

⁵ Ivi, p. 366 (*Crise de vers*).

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, p. 367.

La punteggiatura riveste dunque il ruolo fondamentale e fondante di inserire l'*orale* nel *visuale*, come ha chiarito Meschonnic:¹ «Un blanc n'est pas de l'espace inséré dans le temps d'un texte. Il est un morceau de sa progression, la part visuelle du dire».² L'eredità simbolista è punto focale in tal senso: i segni interpuntivi contribuiscono a rendere il testo una *partitura* che nella *voce* trova il suo naturale completamento, secondo il monito verlainiano: «De la musique avant toute chose».³ Se la *punctuation noire* assolve pienamente la funzione indicata da Meschonnic, la *punctuation blanche* ha il compito ulteriore di introdurre lo *spaziale* nel lineare. La lezione di Mallarmé è evidente: nel *Coup de dés*, gli spazi bianchi guidano il lettore nell'«abbagliante costellazione di parole».⁴ Tramite la *punctuation blanche* parola e immagine cercano un punto di contatto: infatti «il linguaggio verbale è lineare, e perciò si sviluppa nel tempo, mentre l'opera figurativa è spaziale».⁵ Con l'introduzione degli spazi bianchi il poeta dà corpo a quella *delinearizzazione* di cui scrive Favriaud:

le blanc [...] opère lui aussi un décalage énonciatif, qui a tendance, comme les parenthésages au noir, à s'extraire de la linéarité phrastique et textuelle, pour jouer plus verticalement sur la page.⁶

A tale *slogatura* formale corrisponde uno sviluppo labirintico della sintassi, come si è visto; ed è ciò, tuttavia, che genera una *tensione di riparazione*, una dinamica di recupero della trama.

In Luzi, la punteggiatura e gli spazi bianchi frammentano il tessuto poetico, agendo nella medesima direzione della sintassi: tale presenza risponde a un'*estetica del sovraccarico*. In uno studio sulla prosa di Villiers, Watthee-Delmotte nota

l'abondance inhabituelle des signes de ponctuation [...] accumulant virgules, tirets et parenthèses [...] comme si leur valeur propre s'avérait insuffisante et demandait un renforcement.¹

¹ H. Meschonnic, *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*, cit., p. 300: «La ponctuation est l'insertion même de l'oral dans le visuel».

² Ivi, p. 304.

³ P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, cit., p. 206.

⁴ M. Luzi, *Studio su Mallarmé*, cit., p. 128.

⁵ C. Segre, *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, cit., p. XIII.

⁶ M. Favriaud, *Quelques éléments d'une théorie de la punctuation blanche – par la poésie contemporaine*, cit., p. 20.

Anche in Luzi si attua un procedimento simile, in quanto le possibilità di alleggerimento dei segni interpuntivi fornite dai versi e dagli spazi bianchi non vengono colte. La direzione è anzi quella di un'intensificazione labirintica:

È lei? Si sente arida

(«quando mai così deserta?»).

Marzo. Le viene in mente marzo

e con lui quella sua luce

vetrosa, quel suo sguardo senza palpebre

e, sì, quelle prime crude gemme,

i primi

stillanti luccicori

sulle siepi ancora irte.

Perché stenta,

perché non mi sale fino al cuore

combattendo

quella strenua linfa?

come agli alberi? come agli sterpi? –

pensa. – Stupida,

e intanto non mi accorgo

di me, della mia sete

di anima che è anima

essa pure – o se no quale altra lima?

Che reclama vita è la vita medesima

e così spirito lo spirito.

La fa soffrire, questo, e questo la vivifica.²

Ricorrono i trattini (quattro, più una parentesi), i punti interrogativi (sei) e soprattutto le virgole (otto); in particolare, all'*incipit* interrogativo segue l'incidentale, complicata

¹ M. Watthee-Delmotte, *Ponctuation et symbolisme de la voix: le cas de Villiers de l'Isle-Adam*, in J.-M. Defays, L. Rosier, F. Tilkin, *À qui appartient la ponctuation? Actes du colloque international et interdisciplinaire de Liège (13-15 mars 1997)*, cit., p. 57.

² M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 790.

dall'ulteriore parentesi, che apre un discorso diretto in forma nuovamente interrogativa. Nei vv. 3-9 si susseguono cinque soggetti, retti dal «viene in mente» del v. 3: «marzo» (che riprende il verso precedente), «luce vetrosa», «sguardo», «crude gemme», «stillanti luccicori». Il polisindeto («e con lui [...] / e, sì») e la riproposizione di sintagmi, in particolare della coppia formata da aggettivo dimostrativo e possessivo («quella sua», «quel suo»; altro dimostrativo infine al v. 6, «quelle»), mostrano la volontà di riannodare quei fili dispersi della trama, moltiplicati appunto dal sovraccarico della punteggiatura, che si ripropone poi nelle interrogative incalzanti della parte mediana della poesia («Perché [...] / perché [...] / come [...] come?»). La parte finale è occupata dall'inciso, segnalato dai trattini, che si sviluppa su cinque versi e culmina nell'interrogativa disgiuntiva, che è logicamente collegata all'inciso ma che è presentata al di fuori dei trattini («o se no quale altra lima?»). Il distico che precede lo scioglimento offre ancora vocaboli ripetuti («vita», «spirito») e una forma colloquiale («Che reclama vita è la vita»); il verso conclusivo ripete il dimostrativo «questo», collocando tra virgole la prima occorrenza del pronome. Per quanto riguarda in particolare le virgole, si nota dunque una

presenza [...] capillare, legata alle frequenti apposizioni e incisi, ma anche alle inversioni dell'ordine standard [...] e volta quindi ad assecondare il movimento di una dizione che, nell'ultimo Luzi, non disdegna ma anzi attinge volentieri a costrutti del parlato.¹

Si palesa il legame tra capillarità della punteggiatura e oralità: la tarda raccolta luziana (anche se l'andamento dialogico era elemento costitutivo già a partire da *Nel magma* [1963]) inverte l'*habitus* della lettura silenziosa, imperante nell'ermetismo,² rovesciando il procedimento ermetico della «refrattarietà discorsiva».³

Questo rinnovato interesse per la *vocalità* è rivelato sin dal titolo, nel richiamo al *canto*, alla *frase*⁴ e all'*inciso*,¹ tutte parole del lessico musicale (peraltro, già l'ultima sezione di

¹ E. Tonani, *Punteggiatura d'autore*, cit., p. 314.

² G. Folena, ad esempio, contrappone l'oralità di Giudici alla lettura silenziosa dell'ermetismo (G. Folena, *Un cambio di cavalli*, prefazione, in G. Giudici, *Eugenio Onieghin di Puškin in versi italiani*, Milano, Garzanti, 1983, p. VII: «Giudici leggeva poesie sue [...]. L'atmosfera era singolarmente comunicativa e raccolta, propizia a un ascolto intelligente. Educato a Firenze negli anni dell'ermetismo all'orrore per ogni recitazione di poesia, fui colpito e quasi convertito. Conobbi comunque direttamente il genio aedico di Giudici, la sua propensione all'oralità»).

³ S. Verdino, *Introduzione*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. XXIV.

⁴ In musica, la *frase* indica una parte del discorso musicale.

Per il battesimo dei nostri frammenti era intitolata proprio *Canto*). *Frasi e incisi di un canto salutare* si mostra inoltre didascalica ancipite, non rientrando pienamente in nessuna delle due categorie titolatorie evidenziate da Verdino. Il critico evidenzia infatti come in una prima fase prevalgano «i titoli frontali e risolti in una parola con al più un connotato aggettivale o di specificazione»,² mentre più avanti Luzi impieghi «titoli a locuzione [...] costanti a partire dal 1971».³ *Frasi e incisi di un canto salutare*, invece, presenta due sostantivi coordinati e il complemento di specificazione, senza dunque essere *frontale*, ma neppure *locutivo* e «a spicco prepositivo».⁴ Inoltre la presenza dell'articolo indeterminativo *un* nei titoli ha come unico precedente *Un brindisi*, forse la più mallarméana – almeno a livello di atmosfere – delle raccolte luziane.

Si conferma il duplice movimento di moltiplicazione e sottrazione: viene presentato un *canto* che ha intenzioni salvifiche, trasmesso da una pluralità notevole, seppur frammentaria (*frasi e incisi*). Tuttavia il canto non è che *un* canto, una delle declinazioni possibili, una delle strade dirette a quella *salus* che, comunque, non si dispiega mai pienamente qui e ora: anche se essa ci interroga, ci sollecita e ci invita a prendere posizione. Da qui deriva dunque l'oralità di questa raccolta, dal proposito stesso inscritto nel titolo: dalla necessità delle domande, più che dalla possibilità delle risposte. Il modulo interrogativo è incalzante, si attesta subito dopo la poesia incipitaria («Di che era maceria / quel silenzio?») e si ferma con la penultima poesia: «come farlo suo / [...] il presente / che ci accende e ci dilania?».⁶

L'interrogazione risparmia le soglie e i titoli delle sezioni, ma screzia tutto il tessuto poetico, contribuendo a mettere in evidenza le categorie nominali: «Pace? / [...] Necessaria all'armonia?»,⁷ «Pasqua?»,⁸ «Vita o sogno?»,⁹ «Estrema crudeltà? o estrema misericordia?»,¹⁰ «Al male?»,¹¹ «Torri?»,¹² «Solitudine dell'uomo? O solitudine degli

¹ Ancora in musica, l'*inciso* indica la più elementare delle combinazioni ritmiche, composta di due o al massimo tre unità di tempo.

² S. Verdino, *Paragrafi per la poesia di Luzi*, in *Nell'opera di Mario Luzi*, «Istmi», 33, 2014, p. 19.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 715.

⁶ *Ivi*, p. 946.

⁷ *Ivi*, p. 716.

⁸ *Ivi*, p. 763.

⁹ *Ivi*, p. 774.

¹⁰ *Ivi*, p. 781.

¹¹ *Ivi*, p. 823.

¹² *Ivi*, p. 824.

astri? / dell'universo?»,¹ «All'apice o allo stremo?»,² «Vicino o lontano, / passato o presente?»,³ «Quale lo scoglio? quale l'insuperato arresto?»,⁴ «Stelle?»,⁵ «Fine, / quella, o cominciamento? / [...] Fine o principio? Principio o fine? / O tempo, tempo senza confine?»,⁶ «e io?»,⁷ «Risposta?»,⁸ «E cima?». ⁹

Anche il punto fermo, i trattini, le virgole o gli spazi bianchi isolano nomi e aggettivi, astraendoli dal contesto secondo un procedimento già simbolista di «mise en vedette»:¹⁰ «Aperto →»,¹¹ «I padri, i figli, / il retaggio, il tradimento →»,¹² «O alba, alba»,¹³ «sì, Pasqua →»,¹⁴ «Spina. Spina latente →»,¹⁵ «Separazione.»,¹⁶ «Mare. Mare sempre presente. / Dura gemma / del mare / nel castone della mente. / [...] Mare, mare eterno.»,¹⁷ «Memoria della memoria»,¹⁸ «Lacrime.»,¹⁹ «Montagne. Quella montagna.»,²⁰ «Viscidi in neri massi.»,²¹ «Alta, lei. Alta / sopra di sé.»,²² «Sua fine, sua resurrezione →»,²³ «L'immagine – no, / e neppure la materia.». ²⁴

Poesie come *Lei com'è adesso* («il bruno il forte / [...] la raggiunge / la sopravanza»),²⁵ *L'infimo, il quasi* («L'infimo, il quasi / non veduto, il quasi / non registrato dalla mente →») ²⁶ e *L'estraneo, il non saputo* («L'estraneo, il non saputo / o sospettato neanche, / non atteso, non venuto. / Più spesso / il non veduto») ²⁷ trovano la loro matrice nel

¹ Ivi, p. 835.

² Ivi, p. 840.

³ Ivi, p. 849.

⁴ Ivi, p. 855.

⁵ Ivi, p. 857.

⁶ Ivi, pp. 872-873.

⁷ Ivi, p. 874.

⁸ Ivi, p. 889.

⁹ Ivi, p. 893.

¹⁰ J. Scherer, *Grammaire de Mallarmé*, cit., p. 236.

¹¹ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 711.

¹² Ivi, p. 741.

¹³ Ivi, p. 760.

¹⁴ Ivi, p. 763.

¹⁵ Ivi, p. 780.

¹⁶ Ivi, p. 787.

¹⁷ Ivi, p. 800.

¹⁸ Ivi, p. 803.

¹⁹ Ivi, p. 862.

²⁰ Ivi, p. 865.

²¹ Ivi, p. 867.

²² Ivi, p. 909.

²³ Ivi, p. 921.

²⁴ Ivi, p. 935.

²⁵ Ivi, p. 788.

²⁶ Ivi, p. 843.

²⁷ Ivi, p. 944.

nella presenza del discorso diretto e nella ricorsività dei *verba dicendi*: sono numerosi infatti i verbi che indicano attività comunicative, come mostra ad esempio la sezione *Genia*: «non rispondeva / [...] parla / quando noi parliamo»,¹ «annuncia / annuncia»,² «dice»,³ «non dice ancora. / [...] non chiamano, / non chiamano [...] / non parlano»,⁴ «è detto, / da chi detto»,⁵ «glie lo dice / [...] glie lo dice / [...] “chi dicono che io sia?”»,⁶ «dicono / [...] sulla morte di tutti i dialoghi»,⁷ «vorrebbero dirgli»,⁸ «Perché ci parlano»,⁹ «Non disse questo»,¹⁰ «ci chiamano»,¹¹ «parole [...] / prima d’essere / state dette»,¹² «s’interroga». ¹³

In tale quadro di oralità ritrovata si inseriscono anche i vocativi, che *presentificano* l’interlocutore e sono segnali forti di *transitività*: «O storia umana»,¹⁴ «tu / [...] mio balbettante simile, / Bernardo o Abelardo che tu sia»,¹⁵ «O alba, alba.»,¹⁶ «O resurrezione»,¹⁷ «Mio Dio, [...] / O sancte.»,¹⁸ «Cara.»,¹⁹ «O gratias»,²⁰ «O eloquio umano [...] / O parola»,²¹ «O esistenza»,²² «O uomo»,²³ «O arte». ²⁴ È presente anche la grafia *oh* («Oh star.»,²⁵ «Oh mare umano, oh continuo tormento»,²⁶ «Oh amore, oh intelligenza.»,²⁷ «Oh polla»,²⁸ «Oh genesi, genesi incessante.»,²⁹ «Oh grazia»,³⁰ «Oh

¹ M. Luzi, *L’opera poetica*, cit., p. 715.

² Ivi, p. 718.

³ Ivi, p. 721.

⁴ Ivi, pp. 725-726.

⁵ Ivi, p. 732.

⁶ Ivi, p. 735.

⁷ Ivi, p. 738.

⁸ Ivi, p. 740.

⁹ Ivi, p. 742.

¹⁰ Ivi, p. 744.

¹¹ Ivi, p. 748.

¹² Ivi, p. 749.

¹³ Ivi, p. 751.

¹⁴ Ivi, p. 737.

¹⁵ Ivi, p. 738.

¹⁶ Ivi, p. 760.

¹⁷ Ivi, p. 763.

¹⁸ Ivi, p. 792.

¹⁹ Ivi, p. 813.

²⁰ Ivi, p. 820.

²¹ Ivi, p. 843.

²² Ivi, p. 898.

²³ Ivi, p. 920.

²⁴ Ivi, p. 941.

²⁵ Ivi, p. 788.

²⁶ Ivi, p. 822.

²⁷ Ivi, p. 842.

²⁸ Ivi, p. 869.

²⁹ Ivi, p. 885.

³⁰ Ivi, p. 903.

spavento, oh meraviglia.»¹): essa introduce anche delle interiezioni: «Oh non com'era.»² «Oh fosse questo»,³ «oh no.»⁴ (ma si rintraccia anche la grafia senza fricativa glottidale sorda: «O no»)⁵.

Tranne rari casi («quel no! detto al non essere»,⁶ «loro presunzione!»⁷) non sono presenti esclamative, impiegate invece largamente dai simbolisti: Luzi predilige una modalità di presentazione che al valore esclamativo delle interiezioni sostituisce una funzionalità vocativa, di sollecitazione del destinatario. I vocativi, inoltre, ritagliano ulteriori enclavi di significato, mostrando una stretta consonanza con le incidentali e le parentetiche. Essi costituiscono delle pause nel discorso poetico e aumentano dunque la disgregazione, agendo in direzione di una moltiplicazione presentativa.

Rivestono invece funzione sottrattiva i punti di sospensione, *figura di reticenza e del silenzio*:⁸ «collasso estremo della materia...? / [...] della sua passata gloria...? / [...] della parabola...»,⁹ «la causa prima del mondo... / [...] gli avveduti artefici... / [...] sempre agonizzante Dioniso... / Così pensano nelle loro angustie...».¹⁰

Nell'ultimo passo citato, la *sospensione* si colloca alla soglie del testo: il discorso, esplicitamente incompleto, fa mostra di non interrompersi. La linearità del testo viene turbata: i punti di sospensione agiscono di concerto con gli spazi bianchi, dal momento che entrambi estromettono la linearità frastica e testuale, creando connessioni tra il detto e il (non) dicibile. Il bianco e la sospensione creata dalla punteggiatura conducono a un «coefficient d'incertitude modale»,¹¹ sottoponendo i testi a una «tension syntagmatique et prédicative».¹²

Come la forma interrogativa, anche quella sospensiva movimentata tutta la raccolta, risparmiando le soglie: la prima e l'ultima poesia non presentano punti di sospensione,

¹ Ivi, p. 912.

² Ivi, p. 759.

³ Ivi, p. 765.

⁴ Ivi, p. 787.

⁵ Ivi, p. 876.

⁶ Ivi, p. 715.

⁷ Ivi, p. 738.

⁸ Cfr. J. Leblanc, *La ponctuation face à la théorie de l'énonciation*, in J.-M. Defays, L. Rosier, F. Tilkin, *À qui appartient la ponctuation?*, Actes du colloque international et interdisciplinaire de Liège (13-15 mars 1997), cit., p. 89.

⁹ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 715.

¹⁰ Ivi, p. 743.

¹¹ M. Favriaud, *Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche – par la poésie contemporaine*, cit., p. 20.

¹² Ivi, p. 19.

altrimenti largamente presenti, e tale accorgimento è funzionale per ribadire la presenza orchestrante della voce autoriale. La seconda poesia, *Di che era maceria*, combina sospensione e interrogazione: «collasso / estremo della materia...? / [...] della sua passata gloria...?».¹ Talvolta la sospensione interessa degli avverbi: «Forse...»,² «anzi...»,³ «precisamente...»,⁴ più sovente, segue dei nomi («spirito... / [...] semplicità...»,⁵ «premonimenti... / [...] mancamento...»,⁶ «prolungamento... / [...] papiro... / [...] scrittura...»⁷) oppure dei verbi («Avrebbero... / [...] sapere...»,⁸ «si profonde...»,⁹ «lo manifesta e lo cela...»,¹⁰ «diventarlo... / [...] essere preso»,¹¹ «ritornare»¹²). Tranne qualche caso («uomo... sì»,¹³ «spoglie... Sciocca»,¹⁴ «parte... O sancte»,¹⁵ «conche... Oh polla»,¹⁶ «senso... Oh grazia»: ¹⁷ casi che, peraltro, presentano costruzione simile, con un sostantivo seguito dalla sospensione e quindi dall'esclamazione o dal vocativo), i puntini di sospensione tendono a presentarsi a fine verso o addirittura a fine poesia, come mostra la triade di poesie che apre la seconda parte della sezione *Angelica*. Esse terminano con punteggiatura sospensiva, sfumando dunque le chiuse e inarcando il tessuto poetico, che cerca un suo completamento nelle poesie successive: e pare trovarlo, dal momento che il lessico suggerisce dei collegamenti rispettivamente tra la prima e la quarta poesia, tra la seconda e la quinta, tra la terza e la sesta. Si confrontino i finali delle poesie in questione, che nella seconda triade trovano un completamento del significato rimasto in sospeso:

[...] o è la luce ferma

dei suoi occhi di adesso...¹⁸

sola, lei e la sua cavalcatura, adesso.¹

¹ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 715.

² Ivi, p. 718.

³ Ivi, p. 724.

⁴ Ivi, p. 736.

⁵ Ivi, p. 718.

⁶ Ivi, p. 725.

⁷ Ivi, pp. 728-730.

⁸ Ivi, p. 729.

⁹ Ivi, p. 735.

¹⁰ Ivi, p. 740.

¹¹ Ivi, p. 746.

¹² Ivi, p. 749.

¹³ Ivi, p. 740.

¹⁴ Ivi, p. 791.

¹⁵ Ivi, p. 792.

¹⁶ Ivi, p. 869.

¹⁷ Ivi, p. 903.

¹⁸ Ivi, p. 769.

io l'ancella, io la mai vinta domina...²

Angelica.³

passato ad altro, ma cosa,

cos'altro dalla sua esistenza...⁴

Non c'è divario, non c'è differenza.⁵

Si palesa dunque il valore tensivo e coesivo dei punti di sospensione: essi (come le numerose avversative, negative, incidentali) sono in prima battuta strumenti di *aerazione*, ma in ultima analisi collaborano alla coesione, in quanto assumono un ruolo di costruzione sintagmatica. Al pari degli spazi bianchi, sgretolano l'unità della pagina, ma al contempo rilanciano tale unità in modo *sovrasegmentale*, come notato da Ruwet:

L'aspetto tipografico delle poesie non avrebbe alcun rapporto sistematico con i rapporti di equivalenza (in particolare con quelli codificati) che definiscono una poesia sul piano linguistico; l'aspetto tipografico costituirebbe un livello autonomo di rappresentazione, creante particolari tipi di rapporto (alcuni dei quali possono essere rapporti di equivalenza) tra gli elementi del testo.⁶

I puntini sospensivi, come gli spazi bianchi, permettono al bianco che orla il testo di entrare nel testo stesso:

Nel sogno, nell'essere,
nella sua parte più ima...

Via,

noi

lesti sgusciando

nell'aria

e nella luce

della vivida mattina,

¹ Ivi, p. 772.

² Ivi, p. 770.

³ Ivi, p. 773.

⁴ Ivi, p. 771.

⁵ Ivi, p. 774.

⁶ N. Ruwet, *Linguistica e poetica*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 80 (*Sui rapporti tra la disposizione tipografica e le strutture linguistiche in poesia*).

Essa prende valore dall'essere ricevuta e prende significato dall'entrare nel desiderio di chi la riceve così come dall'incorporarsi dell'oggetto nel suo discorso.¹

È dunque nella dimensione dialogica e agonica che la parola trova il suo naturale completamento:

Nell'atto di essere appropriata dai suoi destinatari e dai suoi antagonisti la parola ci dice che la sua via si può ritenere percorsa.²

Luzi esplora le possibilità discorsive, che diventano strumento epifanico: l'articolazione plastica della sintassi e della punteggiatura rende possibile la visione della «pura tessitura»³ che soggiace al testo. Questo viene colto nel suo *farsi*: l'intento di Luzi è di mostrare il passaggio dal silenzio alla parola, e il ritorno della parola nel silenzio. «Molto ho avuto io da fare / all'impossibile aggiogamento, molto»:⁴ il lettore è coinvolto in questa dinamica di *aggiogamento*, e partecipa dell'alterna epifania di voce e silenzio. Dato che, inoltre, l'addomesticamento della parola non è mai del tutto realizzato, il silenzio diventa parte integrante della comunicazione:

le lecteur se sent confronté à une écriture violemment orientée et dynamisée par une tension constante vers un "Point de silence".⁵

È proprio grazie alla *mise en scène* del *point de silence* che la *materialità* della pagina viene messa in rilievo: gli spazi bianchi, le pause, le torsioni della sintassi danno forma al *non-detto* e al *non-dicibile*. La poesia luziana aspira infatti a comprendere queste due polarità del silenzio:

Se dell'indicibile non si può dire e si può solo enunciare l'indicibilità, senza tentare altre ipotesi di accostamento o, peggio ancora, di individuazione di contenuti o materie

¹ M. Luzi, *Naturalezza del poeta. Saggi critici*, cit., p. 306 (*Verso Ragusa*).

² *Ibidem*.

³ E. De Angelis, *Simbolismo e decadentismo nella letteratura tedesca*, cit., p. 6.

⁴ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 937.

⁵ J. Michel, *Une mise en récit du silence. Le Clézio-Bosco-Gracq*, Paris, Corti, 1986, p. 107.

contenute, una possibilità, o strategia, di avvicinamento è la poesia, che si definisce come un dicibile, un detto che ha in sé il non detto, l'indicibile.¹

Luzi non abdica infatti dal ruolo di *scriba*, «non rinuncia a un'affabulazione rigogliosa»: ² che è tale perché sussume i silenzi, li integra nel tessuto poetico. I testi sono infatti composti di pieni e vuoti, di agglutinazioni e fissurazioni: la frammentazione, come per i simbolisti, è parte integrante del *ductus*. Diversamente dai simbolisti, tuttavia, Luzi intende superare la dicotomia di creatura (che è molteplicità e frammento) e creatore (che è unità): «Io ho voluto far coincidere un po' creatura con creatore». ³ Ciò non significa recuperare il sogno demiurgico di Mallarmé, ma giungere a una *poetica di inclusione*: agendo, dunque, in direzione opposta rispetto ai simbolisti, che aspiravano ad un'esclusione sistematica (come nota Luzi, ciò vale anche per Petrarca: «esclude perché costruisce uno schema e un'armonia personale, sostituita a quella universale»). ⁴

Luzi intende inserirsi in un *continuum*, non sovrapporre il proprio canto al canto altrui ma, appunto, *includerelo*:

L'universo in cui siamo immersi con il corpo e con la mente, se lo pensiamo come tale e cioè come universo, lo pensiamo silenzioso. Questo silenzio è solo assenza di suono oppure il silenzio è esso stesso un linguaggio? Accade spesso e sempre in momenti definitivi che chi usa la parola abbia una percezione abbastanza vertiginosa: questa: che rompendo il silenzio egli interrompe in verità un discorso in atto. Rompe un discorso continuo con un altro frammentario e provvisorio. Non può essere insignificante per qualsiasi altra esperienza che il silenzio sia la condizione primaria e insieme il raggiungimento dei mistici. [...] Silenzio e voce non solo allora, non sono fondamentalmente contrapposti: talora si presentano come linguaggi alterni. Uno, la voce, si stacca dall'altro, il silenzio, ma aspira a ritornarvi; aspira anche a compenetrarsene, a farlo entrare nella vocalità come componente profonda. ⁵

¹ C. Viviani, *La voce inimitabile*, cit., p. 116.

² E. Tonani, *Punteggiatura d'autore*, cit., p. 311.

³ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 1273 (*A Bellariva. Colloqui con Mario*, a cura di S. Verdino).

⁴ *Ibidem*.

⁵ Id., *Il silenzio, la voce*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 13.

La dizione *corrode* dunque il silenzio: che permane a livello visivo e fonosimbolico, ma anche a livello di immaginario e di tematiche. Anche qui affiora Mallarmé, che in *Le mystère dans les lettres* richiamava il legame *parola-bianco-silenzio*, quest'ultimo come realtà *autentica*, cioè che pre-esiste e che resiste alla poesia:

Appuyer, selon la page, au blanc [...]: et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au delà et authentifier le silence.¹

Il lato oscuro del silenzio è presente anche in Luzi: non sempre si tratta di una realtà positiva, di condizione primigenia. Quando è costrizione o volontario svincolamento, allora la parola taciuta è sconfitta:

E allora il linguaggio non passa attraverso la parola, è un linguaggio altro. E quindi è chiaro che c'è veramente una sconfitta in atto, in atto fino alla rinuncia, al mutismo, non più al silenzio, ma al mutismo dell'uomo moderno.²

L'*afasia*, ad esempio, che incornicia la scoperta degli orrori della Cambogia comunista («ossificato monte»)³ non è «raggiunta pace»⁴ ma «morta strozza».⁵ *È, lui (in itinere)*⁶ descrive un viaggio: e quando «Passa nei pensieri del viaggiatore il ricordo di una deportazione»⁷ è ancora il silenzio che denuncia la situazione, rendendola viva e presente («poi il silenzio improvviso delle tradotte»). Il silenzio è poi la condizione ambigua nella quale si cala la città (Belfast, in *Lavata*) dopo lo spargimento di sangue:

Calma

si offre la città

¹ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 387 (*Quant au livre. Le mystère dans les lettres*).

² M. Luzi, M. Specchio, *Luzi. Leggere e scrivere*, cit., p. 176.

³ Id., *L'opera poetica*, cit., p. 717. Cfr. M. Luzi, G. A. Brunelli, S. Crespi, S. Demarchi, *Testimonianze su David Maria Turollo insieme a sue poesie*, cit., p. 6: «Ho avuto occasione di vedere delle foto che mostrano montagne di cadaveri, di teschi, di ossami, esposte nel territorio dei Kmer rossi e si stenta a credere che una così tremenda cosa possa essere accaduta».

⁴ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 716.

⁵ Ivi, p. 717.

⁶ Ivi, p. 819.

⁷ Cfr. la nota dell'autore in M. Luzi, *Frase e incisi di un canto salutare*, Milano, Garzanti, 1990, p. 269. Ora in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 1707.

alla muta
ispezione dei gabbiani.¹

Ancora, è una condizione di morte senza possibilità di resurrezione il silenzio dell'uomo ridotto a meccanismo di un non precisato disegno (che è quello dei potenti, e della Storia):

Tace l'uomo e fa,
cellula dentro cellula
entra il suo lavoro nella sostanza,
entra
nella morte della sostanza.
Tace l'uomo. Nous ne savons pas.²

L'altra accezione del *silenzio* presente in Luzi è invece positiva: è la condizione primigenia e dunque anche l'auspicabile ritorno. C'è una nostalgia del silenzio, come *dolore* (άλγος) del *ritorno* (νόστος). *Dentro le venature* rappresenta proprio tale dinamica di risalita spaziale, temporale e vocale, sino a un punto che è pre-spaziale, pre-temporale, pre-vocale:

Dentro le venature.
Scese
lungo di quelle,
entrate
nelle crepe
e nelle fenditure
ben addentro, esplose
li, nel sasso,
nella sostanza –
così erano parole
esse,
entravano nelle lingue,

¹ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 825. Luzi soggiornò presso la Queen's University di Belfast nell'autunno del 1985 e fu testimone delle tensioni tra cattolici e protestanti.

² Ivi, p. 824.

scendevano nelle nazioni,
ne risalivano il ceppo,
le barbe, le radici
fino all'indistinto limo,
al non ancora pronunciato,
muto fato – prima,
prima del verbo.¹

Anche a livello visivo e sonoro entra in scena il *silenzio*, veicolato dalla punteggiatura (bianca e nera) e dalla disposizione spaziale dei testi. Mallarmé specifica che la creazione poetica è «musicienne du silence»,² per cui il silenzio è condizione *sine qua non*: «Pour parler, le sujet a besoin de silence».³ Il silenzio, oltre che dalle *pause*, è rivelato anche dalla presenza insistita delle *negative*: esse, infatti, oltre a segmentare e frammentare la pagina in molteplici direzioni, aprono alla dimensione dell'*assenza*, della *manca*za, come limite umano («non sanno [...] / [...] non ne sono consci»)⁴ e indecifrabilità divina («non rispondeva»,⁵ «Non ha volto»⁶):

le silence dans les espaces lexicographiques de tous les jours [...] est défini en négatif: “fait de ne pas parler”, “fait de ne pas exprimer son opinion, de ne pas répondre, de ne pas divulguer ce qui est secret” [...] et décrit comme une absence: “absence de bruit, d’agitation, état d’un lieu où aucun son n’est perçu”.⁷

Oltre che dell'*assenza*, il silenzio si fa veicolo in Luzi di una *presenza*, che pre-esiste e che sopravvive al verbo, alla parola.⁸ Il poeta «rompendo il silenzio [...] interrompe in verità un discorso in atto. Rompe un discorso continuo con un altro frammentario e

¹ Ivi, p. 943.

² S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 54.

³ E. Puccinelli Orlandi, *Les formes du silence*, Paris, Editions des Cendres, 1996, p. 59. Lo trovo citato in N. Celotti, *La linguistique à l'écoute des silences*, in *Oralité dans la parole et dans l'écriture – Oralità nella parola e nella scrittura. Atti del Convegno Internazionale di Trieste (17-18 novembre 2000)*, Torino, Cortina, 2001, p. 91.

⁴ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 732.

⁵ Ivi, p. 715.

⁶ Ivi, p. 720.

⁷ N. Celotti, *La linguistique à l'écoute des silences*, in *Oralité dans la parole et dans l'écriture – Oralità nella parola e nella scrittura. Atti del Convegno Internazionale di Trieste (17-18 novembre 2000)*, cit., p. 92.

⁸ Cfr. M. Luzi, *Il silenzio, la voce*, cit., p. 13.

provvisorio»:¹ il silenzio pre-esiste e resiste, in ogni caso, come rivelato appunto da punteggiatura e sintassi e immaginario. A fianco del *soggetto parlante o scrivente* è evidente la presenza di «un sujet “silenciant”. Sujet qui peut pauser ou se taire soit parce qu’il a l’autorité de le faire soit parce qu’il est soumis à l’autorité qui l’oblige au silence».²

Il poeta vive un duplice rapporto nei confronti del silenzio: di sudditanza e di rivalsea demiurgica. Da un lato, infatti, il silenzio è il frutto di un «corpo a corpo con la lingua»,³ dal quale l’autore esce sconfitto, dall’altro è trionfo della «facoltà creatrice, demiurgica del poeta».⁴ La poetica del frammento traduce stilisticamente il silenzio e innesca una sorta di procedimento filologico: il lettore è sollecitato a ricostruire l’unità, a partecipare al percorso di significazione. Il fascino delle rovine, insomma, produce una nostalgia di risalita verso un’integrità originaria. Entrano, nella fruizione dell’opera, la consapevolezza del danno e la necessità della riparazione:

La [...] condizione di frammenti ci porta a contemplare ciò che è rimasto con un sentimento di nostalgia. L’osservatore sa bene che la bellezza superstite è mutilata e incompleta. Egli gioca nella sua immaginazione con la bellezza che è stata cancellata, e con quella complessiva, ormai irraggiungibile. [...] Analoghi meccanismi possono scattare nel caso dell’ “incompiuto”. Anche se non sussiste uno iato col passato, l’anelito per quanto manca, persino se non è mai esistito, crea il pathos dell’assenza.⁵

La programmaticità del frammento è dunque un altro segnale della cornice fatica di questa fase poetica di Luzi: il destinatario è inevitabilmente coinvolto in una delicata operazione filologica, in quanto il frammento richiede la collaborazione immaginativa del lettore. Segre, riferendosi ai testi frammentari che ci sono giunti dal passato, nota come la disgregazione dia «maggior risonanza a singole parole e frasi» e conferisca «al discorso un tono misteriosamente oracolare»:⁶ è questo l’*habitus* di *Frasi e incisi*.

¹ Ivi, p. 13.

² N. Celotti, *La linguistique à l’écoute des silences*, in *Oralità dans la parole et dans l’écriture – Oralità nella parola e nella scrittura. Atti del Convegno Internazionale di Trieste (17-18 novembre 2000)*, cit., p. 101.

³ M. Luzi, *L’opera poetica*, cit., p. 1273 (*A Bellariva. Colloqui con Mario*, a cura di S. Verdino).

⁴ M. Luzi, *Studio su Mallarmé*, cit., p. 8.

⁵ C. Segre, *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell’arte*, cit., p. 116.

⁶ *Ibidem*.

La frammentarietà, inoltre, non è soltanto invito alla ricostruzione; è anche contemplazione da una nuova prospettiva, proprio come accade al visitatore che si aggira tra le rovine:

Un edificio parzialmente distrutto non produce soltanto il pathos di una totalità perduta irrevocabilmente; offre anche prospettive e punti di vista che nessuno avrebbe potuto godere se l'edificio fosse rimasto completo.¹

Agone e conciliazione

La poetica del frammento porta con sé «il pericolo di produrre soltanto un patchwork»: ² un rischio che Luzi evita accuratamente prestando «attenzione ai rapporti funzionali», ³ cioè impiegando particolare cura nell'uniformare il tessuto poetico, altrimenti frantumato dalla disgregazione sintattica e interpuntiva.

Forze centrifughe e centripete cercano un loro punto di equilibrio, senza mai trovarlo: talvolta prevale l'aerazione, talvolta la compattezza. In fondo, è proprio questa dinamica che dà respiro all'opera, modulata come una *partitura*:

Nell'ultimo Luzi diventa anche costante il rapporto tra ricerca ritmico-musicale e frantumazione, disseminazione, costellazione dei versi sulla pagina, la quale sempre più finisce per somigliare a una partitura interpretata dalla voce poetica e dalla voce del silenzio, come in un controcanto, ovvero dalla voce poetica in quanto titolare di privilegiati commerci con il dominio del silenzio.⁴

Certamente la raccolta non presenta la compattezza di un canzoniere; tuttavia non è del tutto assente «un disegno costruttivo nella struttura del libro»,⁵ per quanto esso risulti indebolito o, meglio, presente in forma criptica. Si impone la necessità di un lavoro di decifrazione da parte del destinatario; spetta al lettore rafforzare le deboli suture e richiamare i legami soggiacenti:

¹ Ivi, p. 119.

² Ivi, p. 115.

³ *Ibidem*.

⁴ E. Tonani, «Punteggiatura bianca» e ritmo visivo nella poesia dell'ultimo Luzi, «Nuova Corrente», 54 (2007), p. 341.

⁵ Ivi, p. 336.

le lecteur doit recomposer pour lui-même les étapes d'une possible coagulation. La poétique de Luzi est celle de l'inachevé (*le jamais parfait*) qui requiert l'effort. Elle trouve son point de solidification dans une forme qui suscite, suggère, évoque par flashes.¹

La *coesione* è garantita da legami che emergono a livello *visivo, lessicale e ritmico*: tuttavia accanto al *punto di solidificazione* permane un *punto di fusione*, che liquida e scompagina la compattezza ritrovata. La pagina è una superficie in tensione, sensibile ai movimenti tellurici che minacciano costantemente di incrinare l'unità. D'altro canto, proprio grazie a questa *trasparenza* che permette di cogliere le faglie soggiacenti, è possibile intuirne, in filigrana, l'architettura compositiva. Le *rovine* che sopravvivono al sisma sintattico e concettuale non sono *ciò che resta*, ma possiedono un loro valore autonomo che trova un senso compiuto proprio nella frammentarietà. Si rivela, dunque, una dinamica presenza-assenza: i versi, disponendosi come *frasi e incisi* frammentari e isolati dagli spazi bianchi, sono i fili di una trama potenziale. Chiave di volta che sorregge l'architettura contrastiva dell'insieme è la *Rivelazione*, che è pienezza dei tempi, in potenza ma anche in atto. Gli *attanti* che si confrontano in tale *agone decifrativo* sono tre: l'io/noi poeta, il tu/voi interlocutore, l'Egli garante dell'ordine. Luzi reintegra la terza persona singolare, nel senso linguistico individuato da Benveniste: «la notion de "personne" [...] est propre seulement à *je/tu*, et fait défaut dans *il*».² La prima e la seconda persona singolare sono infatti «réalités de discours», cioè sono identificate e hanno valore nella situazione comunicativa in cui si realizzano:

C'est en s'identifiant comme personne unique prononçant *je* que chacun des locuteurs se pose tour à tour comme "sujet". L'emploi a donc pour condition la situation de discours et nulle autre.³

La terza persona non è invece un'istanza enunciativa, non essendo marcata dalla correlazione alla situazione:

¹ P. Renard, *Dans la cage du poème le vent de la poésie*, in M. Luzi, *Dans l'œuvre du monde*, traduit de l'italien par Ph. Renard et B. Simeone, Paris, La Différence, 1991, p. 18.

² É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, cit., p. 251 (*La nature des pronoms*).

³ Ivi, p. 254.

C'est pourquoi il n'y a pas truisme à affirmer que la non-personne est le seul mode d'énonciation possible pour les instances de discours qui ne doivent pas renvoyer à elles-mêmes, mais qui prédisent le procès de n'importe qui ou n'importe quoi hormis l'instance même, ce n'importe qui ou n'importe quoi pouvant toujours être muni d'une référence objective.¹

È proprio questa terza non-persona singolare che occupa la maggior parte dei testi di *Frasi e incisi*: essa non rinvia a una situazione enunciativa ma, appunto, può essere riempita da qualunque accezione eccetto la situazione stessa, come enunciato da Benveniste. Luzi realizza in modo rigoroso tale tripartizione tra un *io* che enuncia l'istanza di discorso, un *tu* simmetrico e compreso nella medesima istanza enunciativa e un *egli* che trascende gli *hic et nunc* enunciativi. Già i simbolisti si erano avviati in tale direzione, arenandosi però in soluzioni binarie: l'*io* tentava di dialogare con un *tu*, e constatava la non-indagabilità, se non l'assenza, di una terza entità, di una garanzia sovra-enunciativa:

RIEN

[...]

N'AURA LIEU

[...]

QUE LE LIEU [.]²

In tal senso, la poesia simbolista è fondamentalmente dialogica, in quanto drammatizza e attualizza un *io poetante* che si incontra con un'alterità variamente declinata; manca però la garanzia del trascendente, di un attante *super partes* di cui anzi viene celebrato il naufragio:

Rien, cette écume, vierge vers

À ne désigner que la coupe [.]³

¹ Ivi, pp. 255- 256.

² S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., pp. 474-475.

³ Ivi, p. 27.

– Le Ciel est mort. – Vers toi, j'accours! donne, ô matière,
L'oubli de l'Idéal cruel et du Péché [.]¹

Là pas d'espérance,
Nul orietur.
Science avec patience,
Le supplice est sûr.²

Par instants je meurs la mort du pécheur
Qui se sait damné s'il n'est confessé,
Et, perdant l'espoir de nul confesseur,
Se tord dans l'Enfer qu'il a devancé.³

La *nostalgia* accompagna il senso di perdita ineludibile di una garanzia trascendente (Rimbaud fa riferimento all'«éternité»⁴ ritrovata per istanti, i medesimi *istanti* che conferiscono «l'extase rouge / Du premier chrétien»⁵ a Verlaine: ma qui – come negli altri simbolisti – il frammento non è un dato organico alla ricerca, bensì un limite insormontabile).

Luzi recupera nelle raccolte tardive la tensione comunicativa che sorregge i testi simbolisti, ma sceglie anche di reintegrare nel testo il *garante*, l'*egli*, proprio in quanto non-persona, slegata dalla particolarità enunciativa: ecco dunque che il dialogo si svolge secondo modalità ternarie. Sono presenti tre poli: un *io/noi* conciliativo (inclusivo), un *tu/essi* agonico (escludente), un *egli* al contempo conciliativo e agonico. Ovviamente, non sono categorie rigide, né compartimenti stagni: tuttavia, è possibile rintracciare una trama poetica che si innesta proprio su queste contrapposizioni.

L'epigrafe è alla prima persona plurale e rappresenta icasticamente la volontà di conciliazione, una tensione armonica che si avverte in tutta la raccolta: «Poiché da un solo amore ne *abbiamo* dedotti molti / Dionigi Aropagita, *I nomi divini*».⁶

¹ Ivi, p. 38.

² A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 156.

³ P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, cit., p. 134.

⁴ A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., pp. 156-157.

⁵ P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, cit., p. 134.

⁶ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 709 (corsivi miei).

a volte
duramente,
duramente ci disorienta.¹

Il confronto talvolta si articola tra una terza plurale e una terza singolare: «dice / uno di loro / e gli altri lo comprendono / sì e no».² L'interpretazione è il risultato di forze in tensione tra caos (o molteplicità) e ordine (o unicità): il cambiamento repentino di soggetto sottolinea tale dinamica («scendeva come pioggia, / esso, [...] / stillava alle radici, / filtrava alla sementa / e mutavano, si avvicendavano, / erano i medesimi»; più avanti entra in scena la prima persona plurale a confronto con la terza plurale: «Chi sono questi allora, / che non guardati non ci guardano / e come noi passiamo passano»)³. La raccolta prosegue sul filo di questa divisione dei ruoli: l'*io/noi* cerca di includere nella ricerca del senso un'alterità («vorrei, ma non è dato / preavvisarli»,⁴ «E loro, / non sembra, forse non ne sono consci, / ma ascoltano – / ascoltiamo»)⁵ nella reciproca consapevolezza di non essere *abbastanza* («Non ancora, non abbastanza, / non crederlo»)⁶. L'obiettivo è sempre la decifrazione («Si nebbieranno, / si purificheranno, la leggeranno [...] / [...] Purché leggano, / leggano puramente»)⁷ che è il risultato dell'agone con la terza non-persona («Che lingua è questa / che non parla / e abbacina e stordisce / [...] Non sappiamo ancora. / Cresce ciascuno alla sua statura, / camminano i suoi passi nella sua andatura»)⁸. Il cardine decifrativo («gli s'apre / allora, improvvisamente»)⁹ è al di là della circostanza enunciativa, ma non è avulso dalla Storia: «O storia umana che scossa dal fulmine / tutta ti risenti».¹⁰ Lo ha notato Lorenza Gattamorta a proposito dell'*io*:

¹ Ivi, p. 720.

² Ivi, p. 721.

³ Ivi, p. 723, 724.

⁴ Ivi, p. 730.

⁵ Ivi, p. 733.

⁶ Ivi, p. 711.

⁷ Ivi, p. 730.

⁸ Ivi, p. 725.

⁹ Ivi, p. 735.

¹⁰ Ivi, p. 737.

l'io storico rischia quasi l'annullamento a favore di quello universale. Si è comunque detto *quasi* perché le figure interrogative, le doppie negazioni, le coordinazioni disgiuntive lasciano sempre aperta la possibilità di una realtà storica e individuale.¹

L'alterità, il *tu/essi* è ovviamente passibile di trasformazione nell'*io*, in un pendolarismo identificativo chiarito sin dalla lirica liminare, *Auctor*, nella quale appunto il *tu* è proiezione dello scriba-autore. La tendenza alla sovrapposizione *io-tu* si palesa in *Il dio pensato dagli uomini*:

«E tu
di questo trasecoli,
trasecoli
sempre come me,
mio balbettante simile,
Bernardo o Abelardo che tu sia»
dicono [.]²

La ricorrenza della terza persona plurale è indice di una poesia corale: la molteplicità di attanti marca il discorso non in direzione di una plurivocità ma in chiave unitaria. Spesso è un insieme compatto, contrapposto e/o complementare a una terza persona, che si muove, agisce, parla:

Li tenevano alti,
sulla loro moltitudine,
li issavano
[...]
lo facevano in lacrime,
[...] – lo avvertivano
adesso – nelle loro stesse menti?
[...]
[...] Non disse questo,

¹ L. Gattamorta, *La memoria delle parole. Luzi tra Eliot e Dante*, cit., p. 267.

² M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 738. I nomi propri si riferiscono ai «celebri contendenti del pensiero francese del sec. XII, il mistico san Bernardo di Chiaravalle (1090-1153) e il razionalista Pietro Abelardo (1097-1142)», come esplicita S. Verdino, *Apparato critico*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 1691.

parlava con se stesso il sogno –
perché tutto era già detto
o perché non usciva dal suo impendibile dialetto?¹

L'urgenza comunicativa e dialogica della raccolta non permette all'autore di allontanarsi a lungo dalla prima e seconda persona (singolare o plurale), che coagulano appunto la tensione soggettiva e dunque dialogica: infatti l'*io* si costruisce per contrasto e complementarità rispetto all'alterità, al *tu*. Inoltre, l'*io* e il *tu* poggiano in Luzi sulla necessità dell'*egli*: e queste tre polarità sono tutte egualmente presenti e fondamentali in *Fraasi e incisi*. Come scrive Benveniste: «C'est dans une réalité dialectique englobant les deux termes [du moi et de l'autre] et les définissant par relation mutuelle qu'on découvre le fondement linguistique de la subjectivité».² In Luzi, la *realtà dialettica* inglobante i due termini (*io* e *tu*) poggia sulla *trascendenza*: la *relazione reciproca* è resa possibile dall'accettazione – parafrasando Benveniste – del *fondamento linguistico della realtà*: in principio era il Verbo. Le epigrafi della raccolta precedente, *Per il battesimo dei nostri frammenti* (1985), e della successiva, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (1994), confermano la *fede linguistica* di questa (quasi) ultima stagione luziana: «In lei [la parola] era la vita; e la vita era la luce degli uomini»³ (da Giovanni, *Prologo*), «Ascolta tu pure: è il Verbo stesso che ti grida di tornare...»⁴ (da Agostino, *Confessioni* IV, 11).

Dunque, nonostante la prevalenza di testi alla terza persona, le poesie in prima e seconda persona costellano tutta la silloge luziana. Ad esempio la sezione *Angelica*, che è al suo interno divisa in cinque parti, mostra una prevalenza di terze persone (singolari e plurali) e un diradamento di *io/noi/tu/voi*, che tuttavia sono presenti in luoghi sensibili. La prima sotto-sezione termina con un riferimento a un discorso diretto in seconda persona plurale: «Non siate tristi»⁵ (già nella poesia precedente si rintracciava una seconda singolare, «ti è data»)⁶. La seconda parte, tranne una prima singolare («io l'ancella, io la mai vinta domina»), è quasi del tutto impersonale.⁷ Particolarmente

¹ Ivi, p. 744.

² É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, cit., p. 260 (*De la subjectivité dans le langage*).

³ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 505.

⁴ Ivi, p. 951.

⁵ Ivi, p. 764.

⁶ Ivi, p. 763.

⁷ Ivi, p. 770.

è ancora, e per questo inarrestabile.¹

Significativa della disposizione pronominale anche *Ricordi Praga? Non la ricordo*. L'iniziale apertura su un *tu* interrogativo viene presto scalzata dalla convergenza *io-egli*, sottolineata dal ripetuto accostamento del complemento oggetto o indiretto, espresso da un pronome di prima persona, con un verbo alla terza singolare:

Ricordi Praga? Non la ricordo.

Mi s'apre,

mi viene a precipizio incontro

[...]

Mi prende Praga,

[...]

mi trascina

[...]

mi leva

[...]

mi ribalta [...]

mi ferisce [.]²

La medesima disposizione, di confluenza tra una prima persona (in questo caso anche plurale) e una terza singolare, si ravvisa in *Non fu pari all'attesa*, altra poesia dedicata a una città (Firenze) e alle interferenze memoriali. «Non la ricordo», dichiarava l'io poetico riferendosi a Praga; qui, parallelamente, il «non ricordavo» è riferito alla musica di Firenze, all'orchestrazione di suoni che contraddistingue la città:

quale? – non ricordavo. Ci appariva

insolita Firenze. Stava muta,

[...]

Era insolita nel volto

o noi troppo mutati suoi nottambuli

attraversati da lei, passati oltre.¹

¹ Ivi, p. 813.

² Ivi, p. 827. Uguale costruzione in *Mi si avventa contro* (ivi, p. 844): «mi spoglia, / mi risale». Qui Luzi ricorda la visita a Praga del 1980.

«Tra te e me ci siamo molto amati,
o vita, non sempre bene intesi –
noi diciamo – non sempre, e neanche ora.
Ma questo non è male.

Deve ognuno
da te, e tu da noi
ancora molto apprendere.»¹

L'*io* e il *tu* si risolvono infine nell'*egli*, il terzo polo, che è *altro* e al contempo *identico* rispetto alla prima e seconda persona: «Mio? di lei? / Era, comunque. Era».²

L'*egli* è in ultima analisi il «ripetersi o il variare / del celestiale calcolo»³ che «io per caso / [...] o per dettame / [...] seguo, / o credo».⁴ Il progressivo avvicinamento non è tuttavia unidirezionale: alla tensione itinerante dell'*io/noi* corrisponde quella della terza persona singolare, secondo uno schema che ripropone il moto periodico caro ai simbolisti. Essi rintracciavano in questo movimento che ritorna su sé stesso una possibilità (seppur sempre limitata) di conoscenza, come mostra ad esempio *Autre éventail*:

Sache, par un subtil mensonge,
Garder mon aile dans ta main.

Une fraîcheur de crépuscule
Te vient à chaque battement
Dont le coup prisonnier recule
L'horizon délicatement.⁵

In Luzi il moto periodico è il disegno che risulta dall'incontro dei due attanti: l'*io/noi* diretto verso l'*egli* e viceversa. Ancora una volta i pronomi sottolineano questa architettura tensiva:

¹ Ivi, p. 829.

² Ivi, p. 834.

³ Ivi, p. 833.

⁴ *Ibidem*.

⁵ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., p. 58.

vi entrammo
o ci entrò lei
nel ventre.¹

lei, nota alta,
eternamente chiusa nel suo grembo,
si offerse,
ci mandò incontro
il suo abbacinato appressamento
e la sua indicibilità, tutta.²

ma un nostro più sottile
e pieno aderire al plenilunio,
profondare in quell'acquario
entrando noi in quel lume,
o quello in noi?³

Il risultato finale è dunque una *comprensione* che è anche *inclusione* dell'*io* e del *tu* nell'*Egli*. La *convergenza pronominale* sancisce il ritrovamento del significato:

Il fiume o io
o l'alato che s'infila
basso
sotto l'orizzonte
o nessuno partitamente
ma un senso nostro che tutti ci comprende,
un sapere che tutto sa?
Questo, questo sicuramente.⁴

o è il nostro tramutato senso
che tutto unisce e di tutto si compenetra?⁵

¹ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 885.

² Ivi, p. 889.

³ Ivi, p. 890.

⁴ Ivi, p. 879.

⁵ Ivi, p. 881.

su un personaggio femminile che instaura un tentativo di dialogo: in A «sembra dirmi una pensierosa Lachesi», in B «mi parve dire / [...] una Persefone». La comunicazione avviene dunque tra un *io* e una *lei*, figura in cui hanno parte il femminile e il mitologico, come mostrato dall'onomastica e dalle caratterizzazioni (A: «pensierosa Lachesi / in quel volto di gitana»; B: «tutta incavata / non consunta / divinità»). I «falsi lucori» di A fanno eco ai «persi colori» di B: e in entrambe l'atmosfera vira verso il notturno (A: «neri cunicoli»; B: «quasi notturna»), ma viene trattenuta in una situazione di luce ancipite (A: «primitivo albicare»; B: «luce di frumento»). Il *filo* in A «ti vibra tra le mani»; in B è Roma che «Vibrò tutta». I finali chiamano in causa il «nuovo cominciamento» in A e il «vano discernimento» in B: la situazione agonica dell'uomo, in bilico tra volontà e impossibilità di comprensione, viene sottolineata dalla rima che corrobora l'idea di *variazione sul tema*.

Poesia *in re*: coesione fonica e visiva

Se dunque la nostra è una «letteratura di frasi isolate e distinte, di frasi inattive»,¹ dunque di disgregazione, tuttavia il sistema compositivo di Luzi non rinuncia alla compattezza, che si realizza come tensione coesiva. Su questa componente fondamentale della scrittura insiste Meschonnic:

Le sujet n'est pas plus une unité qu'un poème n'est fait de signes. Ce qui ne l'empêche pas d'être une relative unité. [...] Le *mot*, qui est l'unité de sens la plus petite, prête à son tour, en direction inverse, à désigner métaphoriquement des unités plus grandes. Mallarmé voit dans le vers un «mot total».²

L'organizzazione degli elementi poetici risponde a un preciso sistema compositivo che coinvolge le entità maggiori (proposizioni e sintagmi) e minori (dai vocaboli ai nuclei fonici). È valido anche per Luzi ciò che Agosti nota a proposito di Mallarmé, cioè che «la tecnica [...] non è mai una applicazione irrelata: essa si iscrive in quell'inflessa e

¹ M. Luzi, *Prima semina. Articoli e saggi critici (1933-1946)*, cit., p. 148 (già in Id., *Il particolare*, «Prospettive», 32-33, 1942, p. 6).

² H. Meschonnic, *Crytique du rythme: anthropologie historique du langage*, cit., p. 81.

suprema volontà di significazione»¹ cui viene sottoposta «non solo la semanticità dei segni verbali, ma anche la loro forma, fonica e visiva».²

In particolare, i richiami fonici sono una costante in tutta la raccolta e hanno funzione coesiva. Secondo Gustav Kahn è necessario garantire unità ai versi; i legami fonici assolvono proprio tale funzione:

L'unité du vers peut se définir encore: un fragment le plus court possible figurant un arrêt de voix et un arrêt de sens. Pour assembler ces unités et leur donner la cohésion de façon qu'elles forment un vers, il les faut apparenter. Ces parentés s'appellent allitérations.³

In Luzi il lavoro sul significante è esibito e raffinato. A titolo di esempio, si vedano le poesie contigue *È febbraio nel suo ricordo* e *È lei? – Si sente arida*. Sono due poesie affini, a partire dal tema, enucleabile come la «percezione dell'improvvisa vitalità»: a mio avviso non percezione «di un ricordo»,⁴ come chiosa Verdino, bensì di un *mancato ricordo*.

È febbraio nel suo ricordo –
se ne avvede
da quella dura temprà
dell'aria, dell'acciaio
dei monti
bluastri prima del risveglio.
Le infilano la carne
quelle vie, quelle sere,
quelle affilate lance.
Perché è così viva?
viva lei, viva
la luce tutt'intorno.
C'è
un'attesa,

¹ S. Agosti, *Il cigno di Mallarmé*, cit., p. 106.

² *Ibidem*.

³ G. Kahn, *Lettre à M. Brunetière (1888)*, in G. Michaud, *La doctrine symboliste (documents)*, Paris, Nizet, 1947, p. 98.

⁴ S. Verdino, *Apparato critico*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 1702.

lo sente, vibra
eccitata la vigilia
di quale straripante evento –
questo non lo rammenta...

perché dovrebbe, del resto,
non ha altra materia
da se stesso
l'universale avvenimento.
E lei c'era dentro – ora lo comprende.
E sì, c'è ancora – questo la sorprende.¹

È lei? – Si sente arida
(«quando mai così deserta?»).

Marzo. Le viene in mente marzo
e con lui quella sua luce
vetrosa, quel suo sguardo senza palpebre
e, sì, quelle prime crude gemme,
i primi
stillanti luccicori
sulle siepi ancora irte.

Perché stenta,
perché non mi sale fino al cuore
combattendo
quella strenua linfa?
come agli alberi? come agli sterpi? –
pensa. – Stupida,
e intanto non mi accorgo
di me, della mia sete
di anima che è anima
essa pure – o se no quale altra lima?
Che reclama vita è la vita medesima
e così spirito lo spirito.

La fa soffrire, questo, e questo la vivifica.¹

¹ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 789.

Il tema della memoria è centrale in Luzi in quanto è collegato al percorso di ricerca, che spesso si dispone come *risalita*, *recupero* del significato originario: «Memoria della memoria. / Deve / in qualcuno dei mortali / esistere / una traccia di me – / [...] e io / rifluito ai padri / e ai padri / dei padri / prima della loro nascita». ² La *memoria* è dunque un percorso di *autenticazione*: ma sempre dimidiato, spezzato, perché infine approda all'*immemorabile*. Tuttavia, proprio nell'incompletezza e nella frammentarietà si palesa il *sensu*. Numerosi i parallelismi con quanto scrive Agamben in *Idea dell'immemorabile*: «Svegliandoci, sappiamo, a volte, di aver veduto in sogno la verità con tante palpabile chiarezza, da esserne perfettamente appagati». ³ Luzi nell'antologia *L'idea simbolista* riporta una «citazione sorprendente da Gotthilf von Schubert» che recita:

Questa lingua fatta d'immagini e di geroglifici, della quale si serve la Saggezza suprema in tutte le sue rivelazioni all'umanità – che si ritrova nel linguaggio così vicino della Poesia, – e che nell'attuale nostra condizione somiglia più all'espressione metaforica del sogno che alla prosa della veglia – si può chiederci se non sia la vera lingua della regione superiore. ⁴

Anche le due poesie luziane prima citate si sviluppano sul filo del *sogno*: «se ne avvede / [...] prima del risveglio», «sguardo / senza palpebre». Si tratta, cioè, di una permanenza memoriale che però non arriva ad articolarsi come ricordo. Luzi e Agamben (come Schubert) concordano nel ritenere che in questa traccia memoriale, sfilacciata e incompleta, si materializza tuttavia l'essenziale, la sua inafferabilità: la sua «dimenticanza è la sua luce. [...] Al limite, il ricordo che non ricorda nulla è il ricordo più forte». ⁵ Tale idea di «immemorabile, che precipita di memoria in memoria senza mai venire esso stesso al ricordo, è propriamente indimenticabile». ⁶ Al termine del percorso di risalita memoriale, troviamo dunque l'*oblio*, che coincide – conclude Agamben – con il linguaggio: «Questo indimenticabile oblio è il linguaggio, è la parola

¹ Ivi, p. 790.

² Ivi, p. 803.

³ G. Agamben, *Idea della prosa*, cit., p. 47.

⁴ M. Luzi, *L'idea simbolista*, cit., p. 8.

⁵ G. Agamben, *Idea della prosa*, cit., p. 47.

⁶ Ivi, p. 48.

umana».¹ Come la memoria rimanda alla dimenticanza, così il linguaggio (che di quella stessa memoria è alfa e omega) rimanda al silenzio. Notevoli anche in questo caso le affinità Luzi-Agamben:

Solo la parola ci mette in contatto con le cose mute. [...] Solo l'uomo riesce a interrompere, nella parola, la lingua infinita della natura e a porsi per un attimo di fronte alle mute cose.²

Accade spesso e sempre in momenti definitivi che chi usa la parola abbia una percezione abbastanza vertiginosa, questa: che rompendo il silenzio egli interrompe in verità un discorso in atto. [...] Silenzio e voce [...] non sono fundamentalmente contrapposti: talora si presentano come linguaggi alterni. Uno, la voce, si stacca dall'altro, il silenzio, ma aspira a ritornarvi.³

I presupposti sono differenti (Agamben vede la realtà come regno del rumore, «la natura e gli animali sono sempre già presi in una lingua»,⁴ Luzi come dominio del silenzio: «L'universo [...] lo pensiamo silenzioso»⁵), ma la conclusione converge nell'approdo a una “fede” nel silenzio, chiave di volta per ogni comunicazione. La pagina poetica luziana diventa rappresentazione di questa concezione: la poesia «è, *in re*, ciò che la nozione è virtualmente».⁶ In sostanza, ogni pagina è la messa in atto di una teoria del linguaggio. Vale anche per Luzi ciò che Adorno scrive a proposito di Borchardt:

Il gesto loquente quasi di ogni verso da lui composto non è tanto il gesto dell'oratore quanto, secondo le intenzioni, l'epifania del linguaggio. [...] La sostanza si cristallizza nella lingua in sé, come se fosse la lingua vera della tradizione mistico-ebraica. Ciò dà alle sue creazioni il loro persistente carattere enigmatico, che ancor oggi ci interroga. [...] La loquente energia che nella sua lirica porta la lingua all'obiettivazione avvicina le poesie alla musica.⁷

¹ *Ibidem.*

² Ivi, p. 103.

³ M. Luzi, *Il silenzio, la voce*, cit., p. 13.

⁴ G. Agamben, *Idea della prosa*, cit., p. 103.

⁵ M. Luzi, *Il silenzio, la voce*, cit., p. 13.

⁶ S. Agosti, *Il cigno di Mallarmé*, cit., p. 112.

⁷ T. W. Adorno, *Note per la letteratura II [1961-1968]*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 213-214.

D'altro canto, come nota Meschonnic, ogni pagina è uno *spettacolo* e dunque anche un *ritmo*:

Toute page est un spectacle: celui de sa pratique du discours, la pratique d'une rationalité, d'une théorie du langage. [...] Ainsi toute page *représenterait* une conception de la poésie. [...] Une page est toujours un rythme, et un moment du rythme qu'est l'unité-livre.¹

La volontà di Luzi è di trascrivere il ritmo naturale della lingua, ritratta nel momento in cui diventa poesia. Più che di ritratto, è corretto parlare di *incisione*: il riferimento rimanda al titolo della silloge, *Frase e incisi di un canto salutare*, e alle parole di Luzi stesso: «questa scansione [...] viene da questo corpo a corpo con la lingua che induce alla incisività dello scalpello».² Le parole sono dunque incise, sottratte all'effusività della metrica («A un certo punto ho sentito come troppo effusiva la metrica»)³ e al contempo cesellate in uno stringente lavoro sul significante.

Si può notare come tale lavoro si disponga in una musicalità che raramente giunge alla rima: nelle poesie citate, troviamo nella prima una rima tra i vv. 17 e 22 (*evento* : *avvenimento*); una rima imperfetta all'atona (*evento* : *rammenta*); una rima derivativa (*comprende* : *sorprende*); una rima identica, ribattuta da una rima interna, sempre identica (*viva* : *viva* : *viva*). Nella seconda, invece, soltanto una rima imperfetta all'atona (ma ricca) tra i vv. 8 e 11 (*luccicori* : *cuore*).

È febbraio nel suo ricordo presenta una prevalenza di parole piane, mentre *È lei? – Si sente arida* dispiega un largo numero di parole sdrucchiole: *arida*, *palpebre*, *alberi*, *stupida*, *anima*, *medesima*, *spirito*, *vivifica*. L'operazione di Luzi è parallela rispetto a quella di Montale, notata da Lonardi nel suo saggio “*Alla maniera di Filippo de Pisis*” e “*il nostro pesante linguaggio polisillabico*”:

Nel 1946, nelle *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, [Montale] ha scritto che la sua attività di traduttore gli ha insegnato a scavarsi un'«altra dimensione nel nostro pesante linguaggio polisillabico». [...]

¹ H. Meschonnic, *Crytique du rythme: anthropologie historique du langage*, cit., p. 303.

² M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 1273 (*A Bellariva. Colloqui con Mario*, a cura di S. Verdino).

³ *Ibidem*.

Il nostro è un pesante linguaggio polisillabico. Come servirsene senza mutilazioni, senza rinuncia alla ricchezza lessicale della lingua? [...] Montale ospita, in varie combinazioni di parallelismi fonici, voci sdrucchiole, piane, ossitone, con escursione dal monosillabo [...] al pesante polisillabo piano.¹

Anche Luzi combina polisillabi e monosillabi, spaziando da parole piane, a sdrucchiole, a tronche (nella prima: *è, perché, c'è, sì*; nella seconda, *sì, perché, così*). L'impressione resta comunque di una forte coesione fonica, che le variazioni contribuiscono a sottolineare: si tratta di «un procedere che ci costringe a una continua riformulazione delle nostre aspettative»,² come ha scritto Zucco a proposito di Caproni. Infatti, ad esempio, in *È febbraio*, il lettore non si aspetta rime: non se ne incontrano, infatti, fino a metà poesia, quando troviamo una rima identica e ribattuta dalla rima interna, anch'essa identica. Dunque siamo sì in presenza di una rima, ma che si discosta da quel «*Principe de non-superfluité*» che Zucco ricorda:

Per quanto una rima possa ripresentarsi, in astratto, e si ripresenti, di fatto, in molti schemi metrici oltre il secondo elemento della serie, è peculiare il ruolo di quella che Benôit de Cornulier ha chiamato *rime d'écho* nei confronti di un antecedente riconosciuto, a posteriori, *rime d'attente*. Poiché si realizza con esso la “condizione di sufficienza” per l'esistenza della relazione, ulteriori ritorni del segmento rimico, qualora si diano, saranno tutti ugualmente ridondanti.³

In Luzi troviamo una rima triplice (*viva : viva : viva*), dunque già di per sé ridondante, e in più identica: quasi a voler fare ammenda dell'assenza rimica nella parte precedente. Nel prosieguo della poesia, decresce nuovamente l'attesa rimica, se non che al v. 22 ci accorgiamo di *avvenimento* in rima con *evento* del v. 16. Tale rima non giunge a colmare nessuna attesa, ma autorizza, dato questo suo tardivo palesarsi, una successiva «attesa di replicazione rimica».⁴ La rima baciata del distico finale (*comprende : sorprende*) risolve positivamente tale aspettativa.

¹ G. Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 166-169.

² R. Zucco, *Inganni e adempimenti. Tecniche della rima in Giorgio Caproni*, «Istmi», 31-32, 2013, p. 19.

³ Ivi, p. 14.

⁴ *Ibidem*.

Il procedimento luziano scardina la pagina in direzione – come già sottolineato – di una lettura *à rebours*, che risale il testo: rime e rime mancate forzano il lettore a ritornare sui propri passi. Anche in *È lei? – Si sente arida* il livello fonico mostra studiate inadempienze e rinfocolate attese: il ritmo dattilico del primo verso si rifrange in tutta la poesia grazie alle occorrenze delle sdruciole, la cui presenza si intensifica a fine poesia. Il lavoro sul significante si mostra qui particolarmente orientato sulle allitterazioni: in particolare, ricorrono fricative alveolari sorde e sonore (*Si sente, così, deserta, vetrosa, suo, sguardo, senza, sì, stillanti, sulle, siepi, stenta, sale, strenua, sterpi, pensa, Stupida, sete, essa, se, spirito, soffrire, questo*). Inoltre, nella parte centrale, l'allitterazione riguarda anche l'occlusiva alveolare sorda (*stillanti, stenta, strenua, sterpi, Stupida*): il dimostrativo finale (ripetuto: «*questo [...] questo*») ripropone tale allitterazione. La ripetizione di parole è una costante in tutta la poesia: oltre a *questo*, troviamo ripetute *marzo, perché, come, anima, vita, spirito* (e il poliptoto *prime-primi*). Con la ripetizione di *anima* prende avvio, inoltre, una sorta di eco del finale di parola: *lima, medesima* ripropongono infatti gli ultimi tre fonemi di *anima*, che, lette nella loro autonomia, hanno anche il significato di *profonda* (che è ulteriore richiamo all'*anima*, profondità per eccellenza). L'arco tensivo dei richiami fonici crea dunque una struttura coesa, nella quale la latitanza della rima è risolta da effetti iterativi che intensificano il significato.

Luzi sceglie e dispone le parole in virtù non solo della loro pregnanza semantica e del loro valore musicale: esse sono anche strettamente legate alla loro funzione iconica. In questa fase serotina della produzione luziana, infatti, pare che la forma poetica sia vissuta da Luzi quasi come limite costrittivo. Si registra dunque un'apertura ulteriore – anche se già avviata nelle raccolte precedenti – nei confronti del teatro; e un'apertura verso le arti figurative.¹ La tensione figurativa si avverte non soltanto nell'interesse tematico (che approderà poi nella composizione di *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*), ma anche nella tendenza della pagina a disporsi come *carne figurato*, secondo la definizione di Pozzi:

¹ Devo questa riflessione a Rodolfo Zucco, che ha notato tale duplice apertura, come svincolamento dalla forma poetica, in occasione del seminario che ho tenuto presso il Centro Internazionale sul Plurilinguismo di Udine, il 18 novembre 2015.

Il carne figurato come qui lo propongo è un'entità composta da un messaggio linguistico e da una formazione iconica, non giustapposti (come sono l'impresa e il fumetto) ma conviventi in una specie di ipostasi, nella quale la formazione iconica investe la sostanza linguistica.¹

È insomma il *valore plastico* della parola che avvince Luzi, consapevole – come i simbolisti – del legame tra *emozione musicale* ed *emozione visiva*:

En réalité, c'est la valeur plastique du mot tout entier, non chaque lettre ni chaque son en particulier, qu'il faut considérer en poésie. Grâce au poète, le mot retrouve sa valeur d'image, il suggère avant tout une vision ou, si l'on préfère, une émotion visuelle, laquelle est intimement liée d'ailleurs à l'émotion musicale qu'il fait naître.²

Infatti la comunicazione visiva è un aspetto fondamentale in poesia, inscindibile dall'evocazione fonica:

E così, mentre da un lato la poesia è più legata alla voce di quanto non sia la prosa, dall'altro la poesia prevede anche una maggiore articolazione grafica, destinata col tempo a emanciparsi dalla sua funzione semplicemente notazionale [...] per caricarsi di significato autonomo.³

Anche Pozzi nota il legame *visione-musica*, riferendosi a Mallarmé: «i suoni collegati con le lettere possono assumere significati non privi di motivazioni iconiche, come insegna la nota meditazione di Mallarmé sui suoni oscuri e chiari».⁴ La riflessione su questo poeta è chiave di volta per Luzi, che mostra di aver recepito la lezione visiva del *Coup de dés* proprio all'altezza degli anni Novanta, dopo una fase iniziale di *imitazione-emulazione* (pensiamo alle sillogi degli anni Quaranta, *Avvento notturno* e *Un brindisi*) e una lunga fase intermedia di *rielaborazione* (che si estende dallo *Studio su Mallarmé* del 1952 alla *Cordigliera delle Ande* dell'83).

¹ G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981, p. 25.

² G. Michaud, *La doctrine symboliste (documents)*, cit., p. 88.

³ D. Barbieri, *Guardare e leggere. La comunicazione visiva dalla pittura alla tipografia*, Roma, Carocci, 2011, p. 191.

⁴ G. Pozzi, *La parola dipinta*, cit., p. 47.

La tensione visiva della poesia luziana si realizza in primo luogo a livello sintattico: infatti, la sintassi disgregata obbliga il lettore a percorrere anche all'indietro i testi («syntaxe non plus horizontale, mais oblique, verticale et à rebours»):¹ si genera dunque una visione retrospettiva e tendenzialmente simultanea. Anche a livello di disposizione retorica, Luzi promuove una lettura che, per superare la disgregazione, tende a un comportamento a ritroso. In particolare, la presenza di iperbati autorizza una lettura iconica: infatti l'iperbato è una figura che agisce in direzione della frammentazione e al contempo della simultaneità. L'inserzione di una parola o di un membro di frase tra gli immediati costituenti di un unico gruppo sintattico disgrega la pagina poetica e al contempo genera un movimento di lettura accelerata, che cerca il proprio completamento e ritorna poi indietro a recuperare elementi fondanti della frase:

Del resto quella dell'iperbato è una strategia cara all'ultimo Luzi (di sempre?), come si vede da questi esempi molto vistosi:

«Allora / in quel mezzogiorno senza fine / aveva lui / per stanchezza / di luce e di vigilia / o
pazza cupidigia / di nube, di accecamento / invocato l'oscurità» (*Allora*); [...] «Aperto – /
così t'era / il suo libro / stato gioiosamente offerto» (*Auctor*).²

Agli iperbati si collega poi «il ritardo della dislocazione a destra»,³ che coinvolge anche il soggetto, spesso posposto e collocato in chiusura di frase: «Ci appariva / insolita Firenze»,⁴ «non ha altra materia / da se stesso / l'universale avvenimento»,⁵ «perché non mi sale fino al cuore / combattendo / quella strenua linfa?».⁶ Tale posposizione che coinvolge il soggetto agisce in direzione del *déplacement*, dello spiazzamento: il soggetto è decentrato. Al contempo, si genera un arco tensivo che induce alla ricerca di un completamento. La dislocazione del soggetto produce infatti un *enjambement* sintattico, che è indice di disgregazione e insieme di tensione verso un completamento,

¹ M. Favriaud, *Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche – par la poésie contemporaine*, cit., p. 19.

² V. Coletti, *Domandare e poetare: linguaggio poetico dell'ultimo Luzi*, cit., pp. 366-367.

³ *Ibidem*.

⁴ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 830.

⁵ *Ivi*, p. 306.

⁶ *Ivi*, p. 790.

evocazione di un'unità latente e suggestione ritmica: «La questione del ritmo nasce come necessaria specificazione del tema della tensività come motore testuale».¹

Attraverso gli iperbati e la disgregazione sintattica, Luzi suggerisce un duplice movimento di lettura: in avanti e a ritroso, appunto, di risalita alle origini.² Non è soltanto a livello tematico e sintattico che tale dinamismo viene evocato: si tratta anche di un movimento visivo, di una proposta per lo sguardo:

Se il punto di riferimento è il moto obbligato da sinistra a destra, creare le condizioni di una lettura all'indietro significa suggerire un moto contrario. Se il punto di riferimento è lo schema immobile d'un messaggio linguistico fissato nello scritto, spostare le parole entro un verso, i versi entro una strofa e scriverne tutti i rivolgimenti vuol dire offrire all'occhio delle entità che paiono muoversi.³

Siamo di fronte a un ulteriore tassello di quella poesia che diventa «*in re* ciò che la nozione è virtualmente».⁴ La suggestione iconica della raccolta è poi fortemente rappresentata dal largo impiego di spazi bianchi: come per gli iperbati, disgregazione e tensione visiva vanno di pari passo. Infatti «l'incontro fra gli occhi e un'anomalia del testo [...] distrae obbligandoci a smettere di leggere per guardare»,⁵ come nota Unger: ed è, scrive Zucco, «il bianco imprevisto [...] la causa prima del passaggio dal *leggere* al *guardare*».⁶ L'eredità del *Coup de dés* mallarméano si fa qui evidente: in Luzi come in Mallarmé troviamo infatti «una metafora visiva, grafica, oggetto di un guardare assai poco codificato».⁷ L'unità è garantita dalla pagina, che costituisce

un'unità visiva, un testo il cui senso deriva tanto dal leggere quanto dal guardare, indissolubilmente. [...] C'è la consapevolezza dell'irriducibilità della comunicazione visiva a comunicazione sonora (e naturalmente viceversa), per cui ogni nuova esecuzione

¹ D. Barbieri, *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milano, Bompiani, 2004, p. 65.

² Si veda il capitolo in II.1.

³ G. Pozzi, *La parola dipinta*, cit., pp. 35-36.

⁴ S. Agosti, *Il cigno di Mallarmé*, cit., p. 112.

⁵ G. Unger, *Il gioco della lettura*, Viterbo, Stampa Alternativa & Graffiti, 2006, p. 140.

⁶ R. Zucco, *Leggere e guardare* Il Professor Fumagalli di Giampiero Neri, «Il lettore di provincia», 141, luglio/dicembre 2013, p. 40.

⁷ D. Barbieri, *Guardare e leggere. La comunicazione visiva dalla pittura alla tipografia*, cit., p. 195.

sarà inevitabilmente differente. Ogni testo fatto per un *guardare* permette sempre un *tornare a guardare* che scopre aspetti visivi nuovi, non ancora osservati.¹

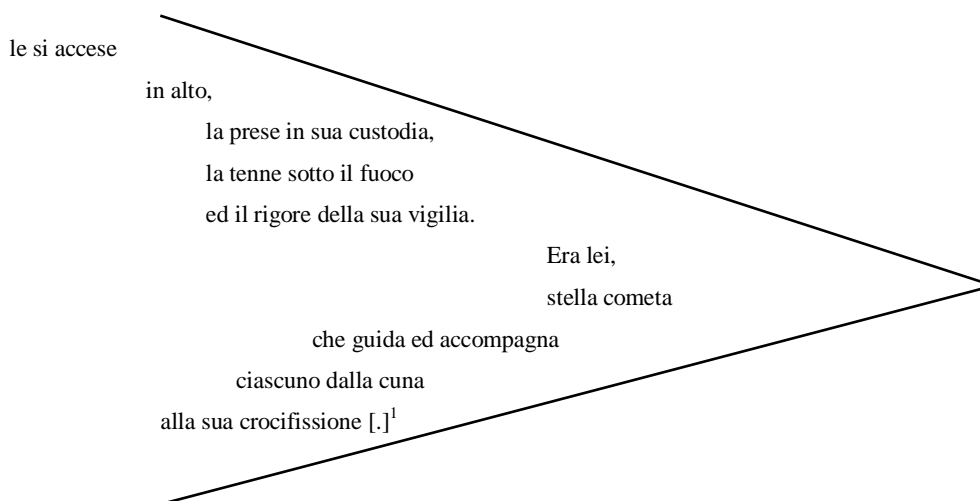
Una lettura figurativa di *Frase e incisi* appare dunque ineludibile: le poesie «contengono una virtualità iconica rilevante, perché [...] si costituiscono nel corpo linguistico masse omogenee o calcolatamente eterogenee, posizioni e corrispondenze, simmetrie e correlazioni».² Ognuna di tali possibilità iconiche è ben rappresentata in Luzi.

¹ Ivi, p. 196.

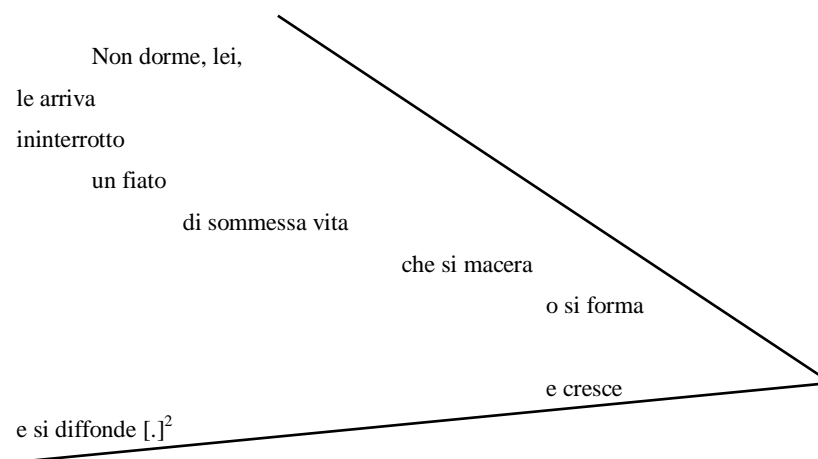
² Ivi, p. 49.

Posizioni e corrispondenze

La poesia *Non tardò*, che drammatizza la fuga di Angelica sotto la guida di una stella cometa, si dispone secondo lo schema di una freccia (immagine che si ricollega alla fuga e alla cometa):



Medesimo schema compositivo in *Nel mare del non dormito sonno*: il diffondersi graduale del «fiato / di sommessa vita» si configura a livello visivo in versi a gradino che sfiorano il margine destro della pagina, per poi procedere in direzione inversa. Ancora, l'immagine è quella di una freccia, che «si forma / e cresce»:



Alta, lei. Alta (Église) rende visivamente l'*altitudine* e la *chiesa* disponendosi – ancora – come freccia; o meglio, qui a essere evocato pare sia il profilo di una *guglia*:

¹ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 769.

² Ivi, p. 757.

Alta, lei. Alta
sopra di sé.
Scavata
in che maniera
di luminosità
quell'altezza, dico,
che la eleva –
la alza vertiginosamente
e le spiomba su se medesima
a formare la basilica,
la nostra, lasciata
al putiferio della mortalità – e che pure,
e che pure mortale non ci sembra...
Muore come seme
lei per darci la nascita
ed è qui, è sempre presente,
si afferra
con zampe
e con artigli [...]¹

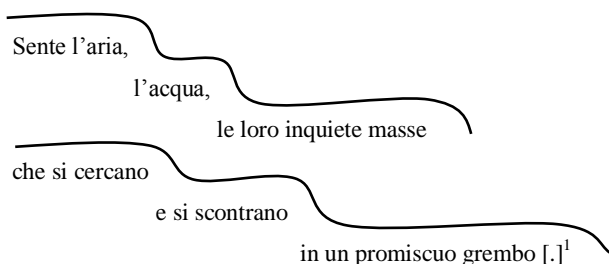
I pieni e i vuoti dell'abbazia (Luzi – nota Verdino – si ispirò all'abbazia di Sant'Anna in Camprena, nei dintorni di Pienza)² sono evocati dal lessico ossimorico (*alta* si oppone a *scavata*, *altezza-eleva-alza vertiginosamente* contrastano con l'implosione del verso successivo: «le spiomba su se medesima», dove il verbo³ corrobora l'idea di caduta verso il basso). Inoltre, tali volumi sono creati dalla disposizione tipografica, che – senza giungere alla compiutezza di un calligramma – informa comunque la poesia di un *surplus* di senso, comunicato a livello visivo dalla geometria latente. Lo spazio bianco tra i vv. 8 e 9 dilata ulteriormente e visivamente lo spazio poetico, che sino all'ultimo verso rincorre questa triangolazione: spesso, infatti, Luzi dispone simmetricamente le sue figure.

¹ Ivi, p. 909.

² Cfr. S. Verdino, *Apparato critico*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 1732.

³ Il parasintetico *spiombare* è qui impiegato da Luzi in chiave espressionistica: grazie al prefisso viene recuperato il valore etimologico di *piombare*, da *piombo*. Il prefisso – di marca reboriana e vociana – risveglia dunque la radice etimologica, trasmettendo appieno l'idea di pesantezza.

Ecco dunque che, ad esempio, in *Non s'inganna* lo scontro tra le *inquiete masse* viene rappresentato visivamente grazie alla disposizione simmetrica dei versi a gradino, che drammatizzano la pagina:



Questa configurazione si rintraccia sin dalla lirica liminare, in cui il tema della lotta tra silenzio e parola, tra bianco e nero della pagina, viene proposto anche a livello visivo, tramite la ripresentazione simmetrica – sul margine destro della pagina – di versi che costituiscono un'*enclave* di significato, una possibilità ulteriore di senso, autonoma e compiuta:

[...]
non crederlo
[...]
Aperto –
[...]
il testo, i suoi intervalli
[...]
stentavi a riconoscerlo.
[...]²

Infatti l'iconismo «occulto [...] si basa proprio su una coerenza dei significati che intercorrono fra vocaboli o segmenti linguistici non legati dai nessi lineari stabiliti dalla sintassi». ³ Anche la disposizione versale di *Pace? – non terminato (La lite)* mima e completa il significato, rendendo visibili nessi semantici trasversali. Le *voci*, gli *strappi*

¹ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 761.

² Ivi, p. 711.

³ G. Pozzi, *La parola dipinta*, cit., p. 94.

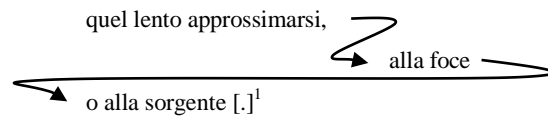
di *raucedine*, gli *schianti* graffiano la pagina, presentandosi isolati nel margine destro, immagini stesse della *lite* del titolo:

[...]
voci
[...]
strappi
[...]
altrove il ghirigoro
vocale
[...]
notti con crepitio
[...]
lingue
[...]
si ravvivano
[...]
e bramiti
[...]
schianti,
[...]
e invece
là
[...]
Scoppia
[...]
tace [.]¹

La presenza di iconismi è rintracciabile in modo particolare in corrispondenza delle poesie che trattano il tema del *principio* e della *fine*:

[...]
anni
dalla nascita
o verso la nascita,
scendendo o risalendo il fiume,
qual era il vero senso
di quel cabotaggio,
a cosa

¹ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., pp. 716-717.



Come nota Pozzi,

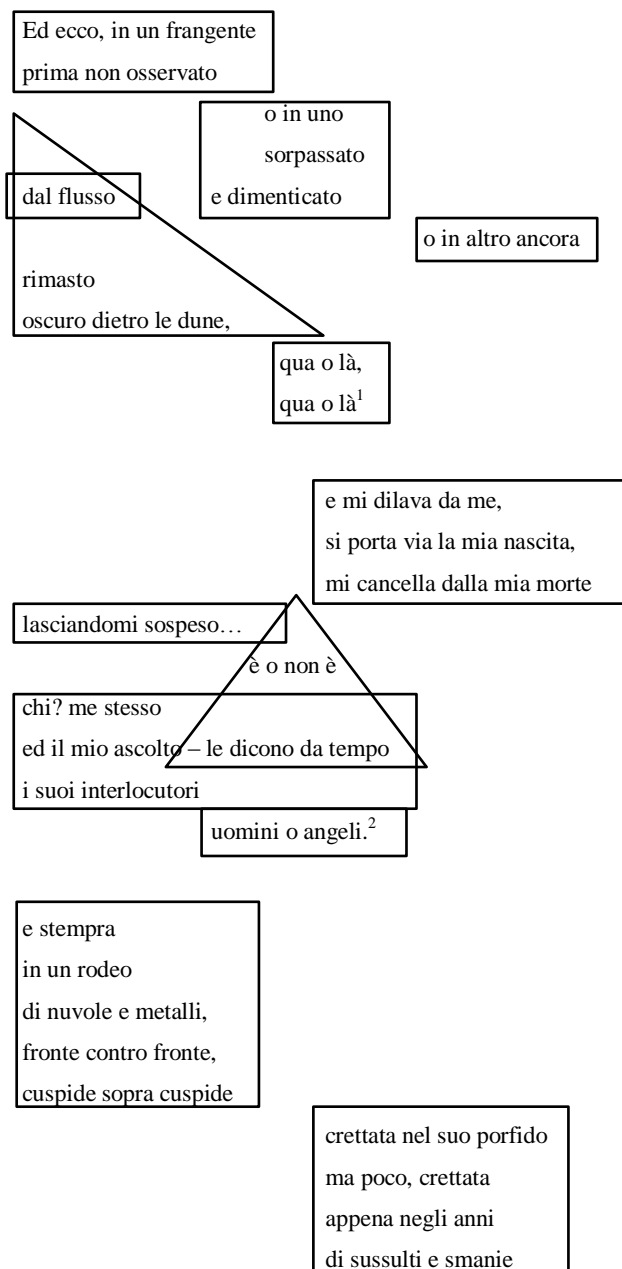
Le strutture figurali [...] appartengono probabilmente più di quanto non si creda a un progetto; sapere se scopertamente intenzionale o larvamente subliminale non importa, perché è proprio dell'attività poetica svolgersi sul limite di quella frontiera.²

¹ Ivi, p. 839.

² G. Pozzi, *La parola dipinta*, cit., pp. 94-95.

Masse omogenee

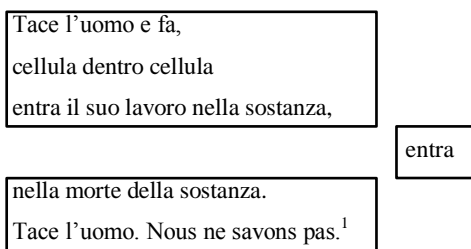
Luzi organizza il discorso in blocchi semantico-grafici, la cui coesione interna agisce in contrapposizione rispetto alla disgregazione espressa dalla frammentazione della sintassi e dall'inserzione di spazi bianchi. Tali blocchi sono autonomi a livello semantico, sintattico e visivo:



[...]

¹ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 720.

² Ivi, p. 793.



Si fronteggiano, dunque, aerazione e compattezza;² inoltre, si confrontano due tendenze tipiche dell'ultimo Luzi: la tensione verso l'oralità (si pensi alla punteggiatura) e verso la figuratività. L'autore trova una sua cifra peculiare in una poesia che deve essere guardata e al contempo letta ad alta voce. La distribuzione degli elementi in tali agglomerati fornisce materiale per una lettura e un messaggio secondari: una parte del messaggio primario viene occultata in tali «frammenti di senso atti a essere ricostituiti in un discorso non logico ma semanticamente coerente».³ Queste strutture figurali ripropongono il procedimento che Agosti nota a proposito di Mallarmé: cioè «l'istituzione di identità sulle differenze semantiche delle varie unità ritmiche (i versi) o sintattiche (le proposizioni)».⁴ Il risultato è una coesione semantica *per via figurativa*:

Questo complesso gioco di identità formali ed espressive istituite sulle differenze di significato, è subordinato all'intenzione di riprodurre, non solo a livello della forma bensì anche sul piano strumentale ed esecutivo, la qualità dei contenuti.⁵

L'organizzazione dello spazio poetico in blocchi contrapposti e complementari di significato è parallela all'operazione di Mallarmé, che, ad esempio nel sonetto *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*,

organizza un sistema di chiusura ideografica del componimento [...]. Non più, dunque, un suggerimento spaziale, ma il disegno di uno “spazio chiuso”, la traccia inalterabile di un perimetro.⁶

¹ Ivi, p. 824.

² Il rimando qui è ancora a R. Barthes, *Le plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*, cit.; e a N. Ruwet, *Linguistica e poetica*, cit.

³ G. Pozzi, *La parola dipinta*, cit., p. 94.

⁴ S. Agosti, *Il cigno di Mallarmé*, cit., p. 94.

⁵ Ivi, p. 100.

⁶ Ivi, p. 109.

È fondativa anche nella poesia di Luzi la tensione verso una «chiusura», come indice irrinunciabile di poeticità. Venendo meno il ruolo della metrica, tale chiusura viene raggiunta tramite la configurazione poetica:

la forma metrica [...] se si presenta provocatoriamente aperta, è intimamente contraddetta da strategie di ripiegamento e simmetrizzazione.

[...] La poesia può e deve ritrovare il suo perimetro formale per mantenere intatta la propria efficacia espressiva.¹

Il lettore è chiamato dunque a collaborare alla creazione del senso e al recupero del valore operativo e visuale delle poesie di Luzi, «scendendo dalle cortecce dell'apparenza al midollo della sostanza».² Come scrive Luzi stesso, «l'immagine è considerata a buon diritto la quintessenza del linguaggio poetico se è vero che la poesia è in definitiva un discorso per immagini».³

La proposta di simultaneità del *leggere* e del *guardare* presenta tuttavia numerosi ostacoli, dato che è necessario «unire i risultati di due atti di apprensione distinti e per loro natura diversi: la lettura linguistica e l'osservazione iconica».⁴ La difficoltà interpretativa diventa anzi principio di rappresentazione: nel senso che Luzi – come Mallarmé – intende rappresentare gli ostacoli stessi, la difficoltà del comprendere. Infatti il ricorso a una rappresentazione che unisce il leggere e il guardare, per quanto di non immediata fruizione,

maschera, a ben vedere, il capo-giro che assale sull'orlo dell'abisso; l'abisso della non-significanza, schermato dal vano parapetto dei doppi sistemi significanti. [...] Ma, come avviene nelle cose umane, talora ci è anche dato di travalicare su ponticelli di fortuna l'abisso del più alto vero, che solo l'*amor vacui* può attingere.⁵

¹ V. Coletti, *Italiano d'autore. Saggi di lingua e letteratura del Novecento*, Genova, Marietti, 1989, pp. 105-106 (*Metro e perimetro della poesia nel Novecento*).

² G. Pozzi, *La parola dipinta*, cit., p. 95.

³ M. Luzi, *Naturalezza del poeta. Saggi critici*, cit., p. 151.

⁴ Ivi, p. 77.

⁵ Ivi, pp. 298-299.

Mallarmé insiste sull'abisso, sull'assenza di senso, sull'equivalenza cosmo-caos; Luzi, invece, esprime la sua fiducia nella corrispondenza cosmo-cosa, pienezza di significato. In entrambi, è il carne-cosmo che, in bilico tra parola e visione, riassume e rappresenta tali concezioni: «la forma del carne-cosmo»¹ diventa infatti espressione di una fede «negatrice»² in Mallarmé, *rivelata* in Luzi. Per Mallarmé e per Luzi la poesia è *ianua caeli*: infatti essa assume l'aspetto di una costellazione, come rivelano gli spazi bianchi e la sintassi che al contempo agglutina e dilata i versi. La costellazione è figura celeste, che però deve essere interpretata: essa nasconde e rivela «l'eterno mutare che confluisce nell'ordine dell'uno».³ La costellazione poetica in Mallarmé è una finestra sul nulla e sul caos; Luzi impiega invece tale figura per esprimere la sua fiducia: le *frasi* e gli *incisi* vengono sussunti in un disegno unitario, in un ordine rivelato, in una *costellazione* che è *canto salutare*.

¹ Ivi, p. 318.

² *Ibidem*.

³ Ivi, p. 306.

Conclusione

Luzi, dopo una storia poetica che attraversa tre quarti del Novecento, ha davvero *compreso* il simbolismo. Si tratta di influenze a lungo raggio, poiché dalle prime letture di questi poeti trascorrono sessant'anni:

L'ambiente in cui mi aggiravo era saturo di cultura, ma io restavo pur sempre un giovane di ventidue o venticinque anni [...]. Dovrei anche parlare delle letture solo in parte ordinate; di Mallarmé, di Rimbaud, di Éluard scardinati dal loro sistema e ascoltati come voci perdute nel mare dell'esistenza.¹

Mallarmé è sicuramente una pietra miliare nell'evoluzione poetica di Luzi, ma, come ho cercato di dimostrare nel mio studio, il magistero mallarméano non vive isolato nel panorama luziano. Temi e stilemi comuni a Mallarmé sono infatti rintracciabili in poeti quali Rimbaud, Verlaine, Maeterlinck, Samain, Rodenbach, Verhaeren, Laforgue: essi presentano una tavolozza poetica giocata sulle medesime tonalità, una congerie di elementi che diventano rilevanti e influenti sulla poesia successiva proprio in quanto significativi di un'epoca (se non rivelatori di un vero e proprio *Zeitgeist*) ed estesi sino a raggiungere la poesia tardo-novecentesca.

Nel Luzi degli anni Novanta, il costante riferimento all'*idea*, al *modus* simbolista, diventa un simbolismo *sostanziale*: visibile nella struttura, nell'andamento poematico, oltre che nella permanenza di temi e stilemi. Come Luzi annotava nell'introduzione all'antologia *L'idea simbolista*, si verifica il «formarsi di una immaginazione, [...] di una decorazione, di un armamentario, di un clima simbolisti»² che larga influenza avranno sul Novecento e sull'opera di Luzi stesso.

Nella prima parte ho dunque inventariato i caratteri tematici e stilistici che accumulano i poeti simbolisti analizzati, segmentandoli in *immaginario*, *sguardo* e *voce*: nella seconda parte ho poi ripreso tali nuclei entrando nel vivo della produzione luziana.

A livello di immaginario, i simbolisti definiscono il proprio ruolo in termini di lotta e gioco nei confronti della pagina bianca. La poesia è un balbettio che nella ricerca delle

¹ M. Luzi, *L'inferno e il limbo*, cit., p. 239 (*Discretamente personale*).

² Id., *L'idea simbolista*, cit., p. 22.

corrispondenze aspira a ricreare l'armonia perduta: il movimento e la stasi sono le due polarità ricorrenti che entrano nella dinamica della ricerca e che informano a livello tematico le poesie simboliste.

Lo sguardo simbolista vive nello scarto, non è partecipativo: il riflesso è la figura chiave. I simbolisti si collocano al confine tra due diverse modalità di *vedere*, tra due prospettive succedanee. L'artista si trova a osservare una società che abbandona gli antichi paradigmi visivi e di senso, per un'immagine globale che tuttavia non è garanzia di sicurezza, in quanto non presenta una segnaletica riconoscibile. In questa assenza di senso, i poeti simbolisti si impegnano a ricostruire una trama residuale; ma la visione di cui si fanno portatori è già veicolo della nuova immagine globale e desacralizzata. Lo sguardo simbolista segue due direttive fondamentali: la prima è la visione di una realtà che va oltre quella presente, l'altra è la percezione del mutamento di prospettiva cui è costretto l'uomo contemporaneo. Nel passaggio dall'immagine garante di senso dell'antichità all'immagine globale della modernità, il poeta aspira a un'unità che non è più del mondo ma di cui – forse – si possono ancora rilevare le tracce. Analizzando le poesie simboliste ho messo in evidenza questo sguardo, che viene reso sensibile tramite il lessico e la sintassi.

L'ultima sezione è dedicata alla *voce*: nei poeti analizzati, la sintassi si piega alle esigenze di presentazione di una voce *altra*, che filtra dall'infinito. I simbolisti adottano un preciso percorso di approssimazione alla verità secondo modalità progressive: si accumulano negative, avversative, incidentali che insinuano il dubbio, limitano il campo di applicazione o correggono la direzione. Il procedere a balzi della sintassi sottolinea la difficoltà del poeta che aspira a riannodare i fili dispersi del significato, riportando alla luce l'ordito originario. La sintassi e la punteggiatura garantiscono l'indipendenza ma anche la coordinazione delle immagini, e rivelano una preponderante tentazione ossimorica, caratteristica saliente della poesia simbolista, sempre in bilico tra sospensione e sintesi.

Nella seconda parte, tramite le caratteristiche enucleate nella prima, ho seguito il valore operativo del simbolismo in *Fraasi e incisi di un canto salutare*. Ritroviamo la figura del poeta istrione, che Luzi include però nel modello attanziale. L'istrione è infatti una delle figure di attanti con le quali il poeta si confronta e si identifica. Tuttavia, il poeta luziano

possiede una caratteristica che lo emancipa dal modello simbolista: infatti il poeta di *Frasi e incisi è testimone*, oltre che istrione.

Luzi accoglie inoltre la poetica del balbettio, ma rispetto ai poeti simbolisti estende il balbettio dal *canto* alla *vita*: la sua poesia si radica proprio *nel* fallimento del sogno mallarméano, a partire dall'*échec* stesso. La *chiave umana*, di cui Luzi arricchisce l'eredità simbolista, porta a un'espansione della poetica del balbettio: la discontinuità non è soltanto della voce, ma anche della luce. Anzi: Luzi inaugura una vera e propria poetica dell'*intermittenza*, come rivela il lessico.

Il nucleo poetico del ritrovamento delle *corrispondenze* viene messo in evidenza sottolineando il valore dell'esperienza simbolista: essa, infatti, riconduce «a un principio la percezione del mistero e dell'al di là delle cose; e a un metodo l'espressione di essa».¹ I simbolisti – scrive Luzi nella sua introduzione all'*Idea simbolista* – hanno riscoperto il potere che l'atto poetico ha «di rivelare e di creare il rapporto tra essenza e apparenza».²

La condizione di *frammentarietà* è inscritta nell'uomo: il poeta, dunque, *balbetta*, e il significato si mostra per *barbagli*, per brevi folgorazioni. Il *frammento* è limite, ma anche base necessaria per intraprendere la ricerca: e a tale base il poeta deve tornare, nella consapevolezza – luziana, ma non simbolista – che egli è una *creatura*.

La raccolta *Frasi e incisi di un canto salutare* illustra proprio questo percorso di recupero esperienziale, e dunque memoriale: il movimento, in apparenza assente o sublimato, è invece costantemente richiamato, come *urto* creato dall'impatto con la realtà. Nel quadro di questo *dinamismo memoriale* si inserisce il concetto di *impronta*, *traccia* di un movimento precedente, concluso. L'impronta è ciò che attiva il movimento: l'uomo e Dio sono messi in comunicazione proprio da quell'agente mediano che è la traccia, lo stampo. Esso è il segno di un'armonia impressa, ricevuta, ma non risolta, né autosufficiente: per la sua realizzazione è necessario l'intervento dell'uomo.

Per quanto riguarda lo sguardo, il Luzi di *Frasi e incisi* appare scarsamente visivo: le atmosfere sono purgatoriali, prevalgono le tracce vocali. Si palesano poi talvolta bagliori paradisiaci, rivelati dalla presenza costante di riferimenti luminosi: sono ormai definitivamente archiviati i colori accesi di *Avvento notturno*, la raccolta più

¹ M. Luzi, *L'idea simbolista*, cit., p. 22.

² *Ibidem*.

direttamente simbolista. L'eredità simbolista in *Frase e incisi* si articola in modo più profondo, non immediatamente evidente: è nella riflessione sulle *possibilità dello sguardo* che si rivela l'affinità con i maestri. Lo sguardo, infatti, in Luzi come nei simbolisti, funge da reagente per verificare la capacità dell'uomo di *comprendere*, nel senso non solo di *capire* ma anche di *cogliere interamente un oggetto* – reale o meno – *con lo sguardo*, in modo da renderlo *parola*. L'occhio – fisico e spirituale – dell'uomo è limitato: il poeta avverte fortemente questa limitatezza intrinseca dello sguardo umano. Egli aspira a una visione piena, significativa, ma non è in grado di realizzarla, né di gestirla. Costante è il rischio di smarrirsi, rifugiandosi nell'apparente soluzione dell'*oscurità*, dove l'assenza di differenziazioni inganna lo spettatore, simulando una visione piena che invece è soltanto surrettizia. I colori sono evocati *in absentia*: sono infatti ricorrenti i riferimenti al *nero* e alla *luce*, come negazione e origine di ogni colore. Unica eccezione, in questo panorama *noir et or*, la presenza costante e insistita dell'*azzurro*, con il suo bagaglio di riferimenti mallarméani.

L'ultima sezione, in parallelo al capitolo di inventario simbolista, è dedicata alla *voce* in Luzi: le radici di tale atteggiamento poetico sono appunto rintracciabili nel *modus* simbolista, che aveva messo in campo una dialogicità biunivoca, orizzontale (rivolta all'interlocutore/lettore) o verticale (rivolta a un imprecisato *Oltre*). In Luzi, invece, la dialogicità non è biunivoca, ma contempla diversi interlocutori: il *tu* e l'*egli*, in una sorta di circolarità che reintegra una possibilità di risposta alternativa, scartata invece dai simbolisti. Il significato viene presentato secondo modalità simboliste: le poesie sono costellazioni, in cui gli elementi conservano un valore autonomo e al contempo collaborano alla creazione di un sovra-senso, di un'immagine complessiva.

Come già i simbolisti, anche Luzi impiega largamente proposizioni negative e avversative, che sottopongono a torsione il tessuto poetico. Anche le incidentali collaborano a una forma poetica *sub specie constellationis*. La sintassi si arricchisce di insenature anche grazie all'impiego diffuso delle virgole, che marcano il valore incidentale di alcuni versi.

La frammentazione è raffigurata inoltre a livello di *mise en page*: la punteggiatura insistita e gli spazi bianchi sottolineano il rapido susseguirsi delle immagini. Il variare dello spazio bianco a sinistra della pagina segmenta talvolta la poesia in quelle che

paiono strofe, complicate al loro interno da ulteriori inserzioni di porzioni bianche, che però non annullano l'idea di una sovra-unità strofica.

La poesia luziana è una poesia di *bivio*, di possibilità compresenti che segmentano e sottopongono a tensione i versi. Tuttavia l'approdo non è un relativismo che accetta ogni soluzione: gli itinerari differiscono, si diramano e si sfilacciano, ma vengono sussunti nella trama complessiva e da questa ordinati e spiegati. L'immagine è appunto quella della *costellazione*, in cui ogni parte conserva un significato autonomo, completato e mutato dal disegno complessivo. La costellazione è figura centrale in senso sintattico, visivo e temporale: i versi risultano delinearizzati, la pagina è aperta in direzione di una compresenza simultanea.

Le poesie sono spazio di confronto tra le due opposte polarità della *parcellizzazione* (quella che Barthes chiama «*craquelure*»)¹ e della *progressività* del significato, come sottolinea anche la punteggiatura. La poetica del frammento porta con sé «il pericolo di produrre soltanto un patchwork»: ² un rischio che Luzi evita accuratamente prestando «attenzione ai rapporti funzionali», ³ ovvero impiegando particolare cura nell'uniformare il tessuto poetico, altrimenti frantumato dalla disgregazione sintattica e interpuntiva. La *coesione* è garantita da legami che emergono a livello *visivo, lessicale e ritmico*: tuttavia accanto al *punto di solidificazione* permane un *punto di fusione*, che liquida e scompagina la compattezza ritrovata. La pagina è una superficie in tensione, sensibile ai movimenti tellurici che minacciano costantemente di incrinare l'unità. D'altro canto, proprio grazie a questa *trasparenza* che permette di cogliere le faglie soggiacenti, è possibile intuirne, in filigrana, l'architettura compositiva.

L'organizzazione degli elementi poetici risponde a un preciso sistema compositivo che coinvolge le entità maggiori (proposizioni e sintagmi) e minori (dai vocaboli ai nuclei fonici). In particolare, i richiami fonici sono una costante in tutta la raccolta e hanno funzione coesiva. Luzi inoltre sceglie e dispone le parole in virtù non solo della loro pregnanza semantica e del loro valore musicale, ma anche della loro funzione iconica, e la pagina tende a disporsi come *carne figurato*. La lezione di Mallarmé è dunque evidente, ma lo slancio imitativo/emulativo è sublimato dal distacco concettuale: infatti il poeta, quasi a voler fare ammenda rispetto a un'influenza diretta e immediata,

¹ R. Barthes, *Le plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*, cit., p. 51.

² C. Segre, *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, cit., p. 115.

³ *Ibidem*.

recupera il *quid* simbolista in chiave sintattica e visuale. Luzi abbandona e anzi ricusa la familiarità ontologica («aveva lui / per stanchezza / di luce e di vigilia / o pazza cupidigia / di nube, di accecamento / invocato l'oscurità, / desiderato la tenebra»)¹ ma rinnova la lettura di questi poeti in termini stilistici.

Si tratta dunque di un dialogo mai interrotto: la distanza trascorsa dai primi incontri permette di recuperare l'immagine autentica di una familiarità fatta di affinità e fratture, secondo quel «fenomeno ottico elementare per cui la distanza attutisce le piccole differenze e rende visibili le grandi».² Se infatti le caratteristiche comuni possono essere, nell'immediato, frutto della moda o di suggestioni temporanee, gli stilemi duraturi sono invece significativi, e di questi ho dunque cercato di rendere conto.

In questa fase serotina della produzione luziana, in ultima analisi, pare che la forma poetica sia vissuta da Luzi quasi come limite costrittivo. Si registra un'apertura ulteriore – anche se già avviata nelle raccolte precedenti – nei confronti del teatro; e un'apertura verso le arti figurative. È il *valore plastico* della parola che avvince Luzi, consapevole del legame tra *emozione musicale* ed *emozione visiva*: una consapevolezza derivata anche dal recupero operativo delle suggestioni simboliste. Il poeta ridispone con ostinazione e rigore nell'esclusione la poetica simbolista, scegliendo di *non mandare in frantumi la vecchia cristalleria*:

C'è molta immaturità nel proponimento di mandare in frantumi la vecchia cristalleria: ce n'è ancora di più nel prefiggersi la novità come fine. L'ambizione di estendere il dominio del dicibile, che è il motore di ogni impresa artistica consapevole, si rivela illusoria quando si appoggia sulla irritabilità e l'insofferenza e non sulla forza reale. Il ricambio sostanziale avviene a un livello più profondo, il nuovo matura per necessità e non per premeditazione. Quanto più il poeta immerge nella profondità e nella continuità del vivente i propri attuali pensieri e sentimenti, tanto più 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.³

¹ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 821.

² G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 17.

³ M. Luzi, *Vicissitudine e forma*, cit., p. 38.

Interessante notare come, pur partendo da premesse opposte, Luzi converga con la soluzione critica proposta da Roland Barthes. Per Luzi, e prima per i simbolisti, il poeta *ambisce a estendere il dominio del dicibile*; Barthes invece afferma:

L'écrivain n'a donc nullement à "arracher" un verbe au silence, comme il est dit dans des pieuses hagiographies littéraires, mais à l'inverse [...] à détacher une parole seconde de l'engluement des paroles premières [.]

[...] On entend souvent dire que l'art a pour charge *d'exprimer l'inexprimable*: c'est le contraire qu'il faut dire (sans nulle intention de paradoxe): toute la tâche de l'art est *d'inexprimer l'exprimable* [.]¹

Il risultato, il tentativo di risoluzione, è però il medesimo: se Luzi nota come «le parole che usa gli si trasformano *in altro* da ciò che erano»,² Barthes conclude ugualmente notando come l'arte sottragga «à la langue du monde [...] une parole *autre*, une parole *exacte*».³

Per trovare questa *lingua esatta e altra*, Luzi ha coltivato le radici simboliste: e le ha rese feconde.

¹ R. Barthes, *Œuvres complètes. Tome I. 1942-1965*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, pp. 1173-1174.

² M. Luzi, *Vicissitudine e forma*, cit., p. 8.

³ R. Barthes, *Œuvres complètes. Tome I. 1942-1965*, cit., p. 1174.

Bibliografia

Opere di Mario Luzi

- . *Studio su Mallarmé*, Firenze, Sansoni, 1952.
- . *L'idea simbolista*, Milano, Garzanti, 1959 (seconda edizione, con originali a fronte: 1976).
- . *L'inferno e il limbo*, Milano, Il Saggiatore, 1964.
- . *Vicissitudine e forma*, Milano, Rizzoli, 1974.
- . *La cordigliera delle Ande*, Torino, Einaudi, 1983.
- . *Il silenzio, la voce*, Firenze, Sansoni, 1984.
- . *Venturino Venturi: moti e ricerche verso l'infinito*, Firenze, Pananti, 1991.
- . *Dans l'œuvre du monde*, traduit de l'italien par Ph. Renard et B. Simeone, Paris, La Différence, 1991.
- . *Dante e Leopardi o della modernità*, a cura di S. Verdino, Roma, Editori riuniti, 1992.
- . *Naturalizza del poeta. Saggi critici*, Garzanti, Milano, 1995.
- . *Sperdute nel buio. 77 critiche cinematografiche*, a cura di A. M. Murdocca, Milano, Blu cobalto, 1995.
- . *Testimonianze su David Maria Turollo insieme a sue poesie*, Edizioni Facoltà di Scienze Politiche «Cesare Alfieri», Università degli Studi di Firenze, 1997.
- . *Canto salutare: Mario Luzi*, a cura di G. Caramore, «Leggere», 26, novembre 1990, pp. 8-13.
- . *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Milano, Garzanti, 1999.

- *Prima semina. Articoli e saggi critici (1933-1946)*, a cura di M. Zulberti, Milano, Mursia, 1999.
- *L'opera poetica*, a cura di S. Verdino, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2010⁷ (Prima edizione: 1998).
- *Vero e verso. Scritti sui poeti e sulla letteratura*, Milano, Garzanti, 2002.
- *Desiderio di verità e altri scritti inediti e rari*, «Istmi», 33, 2014.

Opere di poeti simbolisti

- Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, édition de Y.G. Le Dantec, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1951.
- Jules Laforgue, *Les complaints et les premiers poèmes*, édition de P. Pia, Paris, Gallimard, 1979.
- Jules Laforgue, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, édition de P. Pia, Paris, Gallimard, 1979.
- Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, édition de H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1945.
- Stéphane Mallarmé, *Poesie*, a cura di L. Frezza, Milano, Feltrinelli, 1978.
- Stéphane Mallarmé, *Poésies*, présentation par M. Luzi, Paris, La Différence, 1991.
- Maurice Maeterlinck, *Serre calde e quindici canzoni*, a cura di M. De Angelis, Milano, Mondadori, 1989.
- Artur Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, préface de R. Char, édition de L. Forestier, Paris, Gallimard, 1999.
- Georges Rodenbach, *Le Règne du silence*, préface de Y.-W. Delzenne, Bruxelles, Le Cri Edition, 1994.
- Albert Samain, *Le Chariot d'Or*, Paris, Mercure de France, 1910.
- Paul Verlaine, *Œuvres Poétiques Complètes*, édition de Y.G. Le Dantec, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1951³ (prima edizione: 1938).
- Paul Verlaine, *Fêtes galantes*, édition de J. Gaudon, Paris, Garnier-Flammarion, 1976.
- Émile Verhaeren, *Il fait dimanche sur la mer*, édition de M. Gevers, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1981.

- Émile Verhaeren, *Les Campagnes hallucinées, Les Villes tentaculaires*, préface de M. Piron, Paris, Gallimard, 1982.

Opere di altri autori

- Giorgio Agamben, *Idea della prosa*, Macerata, Quodlibet, 2013 (prima edizione: 2002).
- Roland Barthes, *Œuvres complètes. Tome I. 1942-1965*, édition de É. Marty, Paris, Éditions du Seuil, 1993.
- Roland Barthes, *Le plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*, préface de C. Ossola, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- Giordano Bruno, *L'ombra delle idee*, Milano, Bur, 2008.
- Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.
- Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore* (1963), Milano, Garzanti, 1994.
- Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1996^{VII} (prima edizione: 1984).
- Charles Péguy, *Œuvres poétiques et dramatiques*, édition de C. Daudin, Paris, Gallimard, 2014.
- Cesare Viviani, *La voce inimitabile*, Genova, Il melangolo.
- Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1999.

Bibliografia critica

- Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, *Note per la letteratura II [1961-1968]*, Torino, Einaudi, 1979.
- Stefano Agosti, *Il cigno di Mallarmé*, Roma, Silva, 1969.
- Mikhail Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Les Editions de Minuit, 1972.
- Giorgio Bàrberi Squarotti, *L'ultimo trentennio*, in *Dante nella letteratura italiana del Novecento*, Atti del convegno di Studi, Casa di Dante, Roma, 6-7 maggio 1977, a cura di S. Zennaro, Roma, Bonacci, 1979, pp. 245-277.
- Daniele Barbieri, *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milano, Bompiani, 2004.
- Daniele Barbieri, *Guardare e leggere. La comunicazione visiva dalla pittura alla tipografia*, Roma, Carocci, 2011.
- Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966.
- Yves Bonnefoy, *Remarques sur le regard. Picasso, Giacometti, Morandi*, Paris, Calmann-Lévy, 2002.
- Nadine Celotti, *La linguistique à l'écoute des silences*, in *Oralité dans la parole et dans l'écriture – Oralità nella parola e nella scrittura*, Atti del Convegno Internazionale di Trieste (17-18 novembre 2000), Torino, Cortina, 2001.
- Marion Colas-Blaise, *Ponctuation et dynamique discursive. La Modification de Michel Butor*, in J.-M. Defays, L. Rosier, F. Tilkin, *À qui appartient la ponctuation? Actes du colloque international et interdisciplinaire de Liège (13-15 mars 1997)*, Paris-Bruxelles, Duculot, 1998, pp. 69-85.
- Vittorio Coletti, *Domandare e poetare: linguaggio poetico dell'ultimo Luzi*, in Arrigo Castellani et alii, *L'accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Firenze, Le Lettere, 2002.

- Enrico De Angelis, *Simbolismo e decadentismo nella letteratura tedesca*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- Luigi de Nardis, *Impressionismo di Mallarmé*, Roma, Salvatore Sciascia, 1957.
- Riccardo Donati, *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Firenze, Le Lettere, 2014.
- Michel Favriaud, *Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche – par la poésie contemporaine*, «L'information grammaticale», 102, 2004, pp. 18-23.
- Gianfranco Folena, *Un cambio di cavalli*, prefazione a Giovanni Giudici, *Eugenio Onieghin di Puškin in versi italiani*, Milano, Garzanti, 1983.
- Giovanni Fontana, *Il fuoco della creazione incessante. Studi sulla poesia di Mario Luzi*, Lecce, Manni, 2002.
- Franco Fortini, Lanfranco Binni, *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 1977.
- *Frase e incisi di un canto salutare. Lo "stilnovismo" di una poetica*, a cura di F. Giordano, «Riforma della scuola», XXXVIII, 6, giugno 1992, pp. 55-57.
- Hugo Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti, 2002.
- Lorenza Gattamorta, *Luzi e Dante: figure e trame di una intertestualità*, «Strumenti critici» 2/2000, pp. 193-218.
- Lorenza Gattamorta, *La memoria della parole. Luzi tra Eliot e Dante*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- Guglielmo Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- Guglielmo Gorni, *Metafore del far poesia nella poesia del Novecento*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XXVIII, 3, settembre/dicembre 1999, pp. 401-417.
- Michela Landi, *Mario Luzi fidèle à la vie*, Paris, Edition l'Harmattan, 1995.
- *La poesia francese 1814-1914*, a cura di L. Pietromarchi, Bari, Laterza, 2012.

- Julie Leblanc, *La ponctuation face à la théorie de l'énonciation*, in J.-M. Defays, L. Rosier, F. Tilkin, *À qui appartient la ponctuation?*, Actes du colloque international et interdisciplinaire de Liège (13-15 mars 1997), Paris-Bruxelles, Duculot, 1998, pp. 87-98.
- Gilberto Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980.
- Mario Luzi, Mario Specchio, *Luzi. Leggere e scrivere*, Firenze, Nardi, 1993.
- *Luzi critico d'arte*, a cura di N. Micieli, Firenze, LoGisma editore, 1997.
- Giorgio Mazzanti, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione. Destino umano e fede cristiana nell'ultima poesia di Mario Luzi*, Roma, Bulzoni, 1993.
- Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- Francesco Medici, *Luzi oltre Leopardi: dalla forma alla conoscenza per ardore*, Bari, Stilo, 2012.
- Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991.
- Henri Meschonnic, *Crytique du rythme: anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.
- Guy Michaud, *La doctrine symboliste (documents)*, Paris, Nizet, 1947.
- Jaqueline Michel, *Une mise en récit du silence. Le Clézio-Bosco-Gracq*, Paris, Corti, 1986.
- Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1941.
- Jean Moréas, *Le Symbolisme*, «Le Figaro», Supplément littéraire, 18 septembre 1886, pp. 1-2.
- Bice Mortara Garavelli, *Prontuario di punteggiatura*, Roma – Bari, Laterza, 2003.
- *Nell'opera di Mario Luzi*, a cura di S. Verdino, «Istmi», 33, 2014.

- Daniele Maria Pegorari, *Il codice Dante. Cruces della Commedia e intertestualità novecentesche*, Bari, Stilo, 2012.
- Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981.
- Silvio Ramat, *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.
- Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1940.
- Philippe Renard, *Mario Luzi, frammenti e totalità. Saggio su «Per il battesimo dei nostri frammenti»*, Roma, Bulzoni, 1995.
- Jaqueline Risset, *Sovraesistenze*, «Studi novecenteschi», IV, 8-9, luglio-novembre 1974, pp. 329-332.
- Alessandro Ronconi, *Interpretazioni grammaticali*, Roma, Ateneo, 1971.
- Nicolas Ruwet, *Linguistica e poetica*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Bernard Simeone, *Écrire, traduire, en métamorphose. L'atelier infini*, Paris, Verdier, 2014.
- Luigi Scorrano, *Luzi: trame dantesche*, in *Filologia e critica dantesca. Studi offerti a Aldo Vallone*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 601-622.
- Jacques Scherer, *Grammaire de Mallarmé*, Paris, Edition A.G. Nizet, 1977.
- Cesare Segre, *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, Einaudi, 2003.
- Cesare Segre et alii, *L'Accademia della Crusca per Mario Luzi. Dialogo con i poeti sulla lingua italiana*, Firenze, Accademia della Crusca, 2003.
- Arnaldo Soldani, *Le voci nella poesia. Sette capitoli sulle forme discorsive*, Roma, Carocci, 2010.
- Leo Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Torino, Einaudi, 1959.

- Elisa Tonani, “*Punteggiatura bianca*” e ritmo visivo nella poesia dell’ultimo Luzi, «Nuova Corrente», 54 (2007), pp. 335-358.
- Elisa Tonani, *Punteggiatura d’autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana del Novecento a oggi*, Firenze, Franco Cesati, 2012.
- Laura Toppan, *Da 'Primizie del deserto' a 'Su fondamenti invisibili': il dantismo ideologico di Luzi*, «Studi novecenteschi», XXIV, 53, 1997, pp. 147-174.
- Laura Toppan, *Mario Luzi: poète, critique et traducteur: un témoin du symbolisme français en Italie*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaire du Septentrion, 2002.
- Laura Toppan, “*Le chinois*”. *Luzi critico e traduttore di Mallarmé*, Pesaro, Metauro, 2006.
- Alfonso Traina, *Forma e suono*, Roma, Edizioni dell’Ateneo e Bizzarri, 1977.
- Gerald Unger, *Il gioco della lettura*, Viterbo, Stampa Alternativa & Graffiti, 2006.
- Stefano Verdino, *Luzi da Leopardi a Dante*, «Cuadernos de Filología Italiana», 18, 2011, pp. 195-202.
- Myriam Watthee-Delmotte, *Ponctuation et symbolisme de la voix: le cas de Villiers de l’Isle-Adam*, in J-M. Defays, L. Rosier, F. Tilkin, *À qui appartient la ponctuation? Actes du colloque international et interdisciplinaire de Liège (13-15 mars 1997)*, Paris-Bruxelles, Duculot, 1998, pp. 57-68.
- Rodolfo Zucco, *Introduzione*, in G. Raboni, *L’opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Zucco e uno scritto di A. Zanzotto, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2006, pp. XXI-LVII.
- Rodolfo Zucco, *Beniamino Dal Fabbro scrittore in versi*, in *Beniamino Dal Fabbro scrittore*, Atti della giornata di Studi (Belluno, 29 ottobre 2010), a cura di R. Zucco, Firenze, Olschki Editore, 2012, pp. 79-105.
- Rodolfo Zucco, *Gli ospiti discreti. Nove studi su poeti italiani 1936-2000*, Torino, Aragno, 2013.

- Rodolfo Zucco, *Inganni e adempimenti. Tecniche della rima in Giorgio Caproni*, «Istmi», 31-32, 2013, pp. 11-32.
- Rodolfo Zucco, *Leggere e guardare 'Il Professor Fumagalli' di Giampiero Neri*, «Il lettore di provincia», 141, luglio/dicembre 2013, pp. 35-47.
- Paul Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984.

Strumenti di consultazione

- Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961.
- *Dizionario francese-italiano, italiano-francese*, Milano, Garzanti, 1998.
- Franco Montanari, *Vocabolario della lingua greca*, Torino, Loescher, 1995.
- *Grand Dictionnaire encyclopédique*, Paris, Larousse, 1984.
- *Il vocabolario di Italiano*, Milano, Garzanti, 2010.
- Luigi Castiglioni, Scevola Mariotti, *Vocabolario della lingua latina*, Torino, Loescher, 1996.
- *La Bibbia*, Nuova versione ufficiale C.E.I., Milano, San Paolo, 2009.

Indice dei nomi

- Adorno, Theodor Ludwig Wiesengrund*, p. 315.
- Agamben, Giorgio*, pp. 19, 314-315.
- Agosti, Stefano*, pp. 158, 193, 311-312, 315, 321, 329.
- Bakhtine, Mikhail*, p. 248.
- Bàrberi Squarotti, Giorgio*, p. 191.
- Barbieri, Daniele*, pp. 319, 321.
- Barthes, Roland*, pp. 139, 164, 247, 273, 329, 337, 339.
- Battaglia, Salvatore*, p. 72.
- Baudelaire, Charles*, p. 5, 12, 24, 29, 56, 142, 166.
- Benveniste, Émile*, pp. 248-252, 298-299, 304.
- Binni, Lanfranco*, p. 4.
- Bonnefoy, Yves*, p. 57.
- Bruno, Giordano*, pp. 16-17.
- Caproni, Giorgio*, p. 317.
- Celotti, Nadine*, pp. 295-296.
- Colas-Blaise, Marion*, p. 278.
- Coleridge, Samuel Taylor*, p. 9.
- Coletti, Vittorio*, pp. 253, 259, 310, 320, 330.
- Dal Fabbro, Beniamino*, p. 6.
- De Angelis, Enrico*, pp. 15, 97-98, 130, 243, 246-247, 268, 276, 291.
- de Nardis, Luigi*, p. 97.
- Debray, Régis*, pp. 56, 211.
- Dionigi Aeropagita*, pp. 166, 300.
- Donati, Riccardo*, p. 227.
- Favriaud, Michel*, pp. 267, 273, 279-280, 287, 320.
- Folena, Gianfranco*, p. 282.
- Fongaro, Antoine*, p. 4.
- Fontana, Giovanni*, p. 4.
- Fortini, Franco*, pp. 3-4.
- Friedrich, Hugo*, p. 12, 17.

Gadda, Carlo Emilio, pp. 107-108.

Gattamorta, Lorenza, pp. 191, 199, 247, 250, 302-303.

Giudici, Giovanni, p. 282.

Gorni, Guglielmo, pp. 163-164.

Hölderlin, Friedrich, p. 9.

Hugo, Victor, p. 40.

Insana, Jolanda, p. 268.

Laforgue, Jules, p. 5, 13-15, 21-22, 28-29, 52-55, 75-82, 117-122, 124, 136-137, 143, 160, 164, 180, 195, 212, 228, 232, 244-246, 253, 277, 333.

Landi, Michela, p. 4.

Leblanc, Julie, p. 287.

Lonardi, Gilberto, pp. 316-317.

Maeterlinck, Maurice, p. 5, 13, 15, 23-24, 29, 43-46, 87-91, 130-133, 136, 143-144, 156-157, 160, 164, 180, 195-197, 212, 232, 237, 246, 264, 278, 333.

Maj, Barnaba, p. 268.

Mallarmé, Stéphane, pp. 4-6, 9, 12-13, 17, 24-25, 31-35, 37, 45, 57-64, 96-108, 136-137, 144-145, 152, 154-156, 159, 163, 188, 190, 193, 214-215, 217, 224, 233-234, 243-244, 248-254, 258, 276-280, 284-285, 290, 293, 295-296, 299, 308, 311-312, 315, 321, 329.

Masson, Jean-Yves, pp. 4, 6, 136.

Mazzanti, Giorgio, p. 225.

Mazzoni, Guido, p. 338.

Medici, Francesco, p. 199.

Mengaldo, Pier Vincenzo, pp. 3, 246.

Meschonnic, Henri, pp. 277, 280, 311, 316.

Michaud, Guy, pp. 312, 319.

Michel, Jaqueline, p. 291.

Mondor, Henri, pp. 96-97, 243.

Montaigne, Michel de, p. 260.

Montale, Eugenio, pp. 3, 148, 316-317.

Moréas, Jean, p. 5.

Mortara Garavelli, Bice, p. 257.

Novalis, pp. 9, 12.

Pegorari, Daniele Maria, p. 191.

Péguy, Charles, pp. 170-171.

Platone, p. 16.

Pozzi, Giovanni, pp. 318-319, 321, 325, 327, 329-330.

Ramat, Silvio, pp. 163, 166.

Raymond, Marcel, p. 24.

Renard, Philippe, pp. 4, 148, 253, 298.

Rimbaud, Artur, pp. 5, 11-12, 14, 17-19, 25-26, 35-37, 71-75, 80-81, 108-114, 124, 136-137, 144, 152, 154, 156-157, 164, 178, 180, 186, 189, 191, 200-201, 212, 214, 245, 248, 258, 262, 277, 300, 333.

Risset, Jacqueline, p. 148.

Rodenbach, Georges, pp. 5, 13, 16-17, 19, 23, 28, 48-52, 82-86, 127-130, 136, 143, 160, 164, 166-167, 179-180, 212, 246, 249, 277-278, 330.

Ronconi, Alessandro, p. 137.

Ruwet, Nicolas, pp. 289-290, 329.

Samain, Albert, pp. 5, 14-15, 22-23, 29, 46-49, 91-93, 125-127, 136, 143, 160, 164, 167, 179, 212, 246, 278, 330.

San Paolo, pp. 166, 170-171.

Scherer, Jacques, pp. 98, 105-106, 277, 284.

Scorrano, Luigi, p. 191.

Segre, Cesare, pp. 58, 184, 280, 296, 337.

Simeone, Bernard, pp. 4, 253, 298.

Soldani, Arnaldo, pp. 96, 204.

Specchio, Mario, pp. 146, 165, 182, 293.

Spitzer, Leo, pp. 101, 106, 246, 252.

Tarani, Tommaso, p. 4.

Tonani, Elisa, pp. 265-266, 268, 279, 282, 290, 292, 297.

Toppan, Laura, pp. 4, 57, 135, 137, 191, 202, 213, 254.

Unger, Gerald, p. 321.

Verdino, Stefano, pp. 148-149, 165, 167, 199, 213, 216, 221, 224, 252-253, 267, 274, 282-283, 292, 296, 303, 312, 316, 324.

Verhaeren, Émile, pp. 5, 13, 20-21, 27-28, 40-43, 93-95, 122-125, 136, 138, 143, 164, 180-181, 195, 212, 246, 277, 333.

Verlaine, Paul, pp. 5, 12-13, 19-20, 26-27, 37-40, 64-71, 81, 112-117, 136, 144, 153, 159, 164, 179, 180, 211, 244-245, 258, 277, 280, 300, 331.

Villiers de l'Isle-Adam, Auguste, pp. 12, 280-281.

Viviani, Cesare, pp. 19, 146, 249, 292.

Wathee-Delmotte, Myriam, pp. 280-281.

Zanzotto, Andrea, pp. 148, 158.

Zucco, Rodolfo, pp. 6, 248, 268, 317-318, 321.

Zumthor, Paul, pp. 96, 243.

Sintesi

Mario Luzi (1914-2005), dopo una storia poetica che attraversa tre quarti del Novecento, ha davvero *com-preso* il simbolismo.

Nella mia ricerca mi sono occupata in particolare della raccolta *Fraasi e incisi di un canto salutare* (1990): la distanza intercorsa dalle prime letture – riconducibili agli anni Trenta – dei poeti simbolisti fa emergere le permanenze con maggiore consistenza. I contrassegni mutuati dal simbolismo sono rintracciabili lungo tutta la produzione luziana, ed entrano nell'officina poetica come materie prime, anche se il loro impiego passa attraverso un lungo processo di sedimentazione.

In primo luogo, si è rivelato necessario definire una *grammatica simbolista*, individuando le coordinate tematiche e stilistiche che rendono il simbolismo *laboratorio* e *itinerario poetico*, fondamentale per comprendere la poesia luziana. Nel primo capitolo ho dunque definito l'*immaginario*, lo *sguardo* e la *voce* simbolisti: questi nuclei hanno poi costituito le linee-guida per entrare nel vivo della produzione luziana.

Mallarmé è sicuramente una pietra miliare nell'evoluzione poetica di Luzi, ma il magistero mallarméano non vive isolato nel panorama luziano. Temi e stilemi comuni a Mallarmé sono infatti rintracciabili in poeti quali Rimbaud, Verlaine, Maeterlinck, Samain, Rodenbach, Verhaeren, Laforgue: essi presentano una tavolozza poetica giocata sulle medesime tonalità, una congerie di elementi che diventano rilevanti e influenti sulla poesia successiva proprio in quanto significativi di un'epoca (se non rivelatori di un vero e proprio *Zeitgeist*) ed estesi sino a raggiungere la poesia tardo-novecentesca.

Nel Luzi degli anni Novanta, il costante riferimento all'*idea*, al *modus* simbolista, diventa un simbolismo *sostanziale*: visibile nella struttura, nell'andamento poematico, oltre che nella permanenza di temi e stilemi. Egli riconferma l'ammirazione per i modelli sino alle ultime raccolte: un'ammirazione che va di pari passo con lo scarto ideologico, in una sintesi che testimonia la partecipazione a una medesima sensibilità, in modo dapprima diretto, quindi sostanziato. *Fraasi e incisi di un canto salutare* rappresenta sì un riconoscimento, ma anche un commiato rispetto ai maestri simbolisti.

Il magistero simbolista si avverte in modo particolare a livello stilistico: i periodi poetici dei simbolisti sono una costellazione, immagine che ricorda anche visivamente la poesia

luziana all'altezza di *Frasi e incisi*. A livello tematico, l'approdo luziano è antitetico rispetto agli esiti simbolisti ma viene presentato tramite modalità che verso i simbolisti sono debitorie. In fondo, l'*epifania del divino* si ottiene per continua *approssimazione*: e l'impiego di temi e stilemi simbolisti rientra nel percorso luziano di avvicinamento alla verità. Questa dinamica, in bilico tra sodalizio e congedo, porta Luzi a fare ammenda rispetto a certe posizioni, anche stilistiche, del passato; al contempo, però, si nota il permanere di una *koiné* che deve in gran parte proprio al simbolismo la sua definizione.

Desidero esprimere la mia gratitudine a coloro che mi hanno accompagnato e sostenuto in questo percorso: in primo luogo, grazie a Davide. Senza di lui, non avrei nemmeno provato il concorso di ammissione al Dottorato.

Grazie a Ginevra, che mi ha aiutato a mettere le cose nella giusta prospettiva.

Grazie alla mia famiglia, a mamma, papà, Mattia e Myriam: è la terza volta che mi accompagnano nella stesura di una tesi, e, nonostante tutto, continuano a volermi bene.

Grazie a Mariella e Silvio, che si interessano e si appassionano.

Grazie ai miei colleghi e amici di Dottorato, e ai professori del Collegio Docenti: con loro, tutto è stato molto più interessante e arricchente.

Grazie alla professoressa Pérette-Cécile Buffaria, che mi ha accompagnata per un pezzo di strada: riposi in pace.

Grazie alla professoressa Elsa Chaarani, che ha accettato di farsi carico del mio lavoro.

Grazie alla professoressa Laura Toppan, che mi ha guidato nella ricerca e che condivide il mio amore per Luzi.

Grazie al professor Rodolfo Zucco, che è davvero un Maestro.