



CONFIGURAZIONI 1 (2022)

Lo sguardo dello scriba. Dialogismo e teatralizzazione in *Nel magma* di Mario Luzi

Stefano Ghidinelli

Università degli Studi di Milano

Abstract ITA: Il saggio riflette sull'anomalo, sfuggente assetto di genere di *Nel magma* di Mario Luzi, cogliendovi un potente dispositivo di sceneggiatura delle ambiguità che segnano il rapporto del soggetto con il suo tempo. All'interno dei testi, il peculiare uso dell'auto-diegesi lirica pone in tensione l'azione dell'io personaggio e quella dell'io voce, *teatralizzando* i limiti di indisponibilità del soggetto a implicarsi davvero in un rapporto con l'Altro. A ciò corrisponde, sul piano macrotestuale, la tensione attivata fra la condotta «volutamente non entusiasmante» (Verdino) del Mario personaggio e la muta prospettiva del Luzi regista, latrice di una estrema, obliqua possibilità di relativizzazione dialogica di quel Sé lirico teatralizzato e obiettivato.

Keywords: Mario Luzi; *Nel magma*; generi poetici; lirica; macrotesto.

Abstract ENG: The essay reflects on the anomalous, elusive genre set-up of Mario Luzi's *Nel magma*, arguing that it is an effective device for representing the subject's ambiguous relationship with his own time. Within the poems, the subtly anomalous use of lyrical self-diegesis puts the action of the lyric character and the lyric voice in tension, *dramatizing* the subject reluctance to truly involve himself in a relationship with the Other. To this polarity corresponds, on the macrotextual level, the tension activated between the «deliberately uninspiring» (Verdino) character 'Mario' and the mute perspective of the author Luzi, in which one can detect a means, both extreme and oblique, for relativizing (and somehow *dialogizing*) a lyrical Self dramatized and objectified.

Keywords: Mario Luzi; *Nel magma*; Poetic genres; Lyric; Macrotext.

Stefano Ghidinelli, "The scribe's gaze. Dialogism and dramatization in
Nel magma by Mario Luzi"

Configurazioni N° 1, 2022, pp. 309-346.

<https://riviste.unimi.it/index.php/configurazioni>

DOI <https://doi.org/10.54103/2974-8070/19800>



Attribution-ShareAlike 4.0 International License
ISSN 2974-8070



Lo sguardo dello scriba. Dialogismo e teatralizzazione in *Nel magma* di Mario Luzi¹

di Stefano Ghidinelli

1. Armoniche di genere

Nell'intitolare *Nel magma* il libro destinato a siglare una svolta epocale nel suo percorso espressivo, Mario Luzi offriva ai propri lettori un'immagine tesa anzitutto a raffigurare icasticamente il brusco movimento di ri-sintonizzazione cui la propria pronuncia poetica era andata incontro in quei nuovi, per più aspetti sorprendenti testi. Il suggestivo 'complemento di immersione' alludeva, da un lato, al netto scarto imposto alla posizione e all'atteggiamento della voce poetante: che, una volta liquidate – già in parte con le raccolte degli anni Cinquanta (*Primizie del deserto*, 1952, e soprattutto *Onore del vero*, 1957) – le rarefatte atmosfere di un'esplorazione lirica condotta all'insegna di una decifrazione essenzializzante del reale, si disponeva ora a immischiarsi nello spazio informe e conflittuale della relazionalità, nel limaccioso qui e ora dell'esserci storico/esperienziale. A questo movimento di compromissione del baricentro enunciativo e rappresentativo della scena corrispondeva, sul piano formale, un non meno vistoso smottamento dell'assetto metrico/stilistico del testo, evidentemente funzionale alla captazione di una materia (figure, voci, luoghi, oggetti) tanto 'dantescammente' impura. Lo slabbrarsi e frequente ingrossare del verso, il dilatarsi e quasi sfilacciarsi del dettato nell'impasto con i domini della

¹ Una precedente versione di questo saggio, con titolo "La doppia scena dell'io. Modi di presenza e regimi della voce in *Nel magma* di Mario Luzi", era apparsa in *Trivio. Poesia, prosa critica*, 2, 2015, 90-114.



prosa e del parlato, dovevano attestare una schietta intenzione di rinuncia alle tradizionali garanzie di separatezza e distinzione del discorso poetico, alla rassicurante tutela di una forma esteticamente legittimata e legittimante a priori.

D'altro canto l'immagine dell'immersione nel magma ha anche una sua efficacia e pertinenza, specularmente, *a parte lectoris*, in relazione all'esperienza ricettiva che il libro dischiude. Ad apparirvi modulate in modo ambiguo sono infatti una serie di coordinate strutturali strettamente implicate nella definizione del 'patto di lettura' offerto a chi legge.² La manifestazione più evidente di questo stato di iridescenza si può cogliere nella davvero sfuggente fisionomia che il libro esibisce sul piano del genere. Sintetizzando, nella forma definitiva assunta nel 1966³ *Nel magma* si costituisce di 18 testi di misura piuttosto estesa benché non compiutamente poetica, in cui l'io personaggio Mario di volta in volta si autorappresenta – esprimendosi in prima persona, al presente – dall'interno di una più o meno animata e animosa scena di interazione con uno o più altri personaggi, sempre sullo sfondo di ambienti-*set* definiti icasticamente (seppur con un impasto molto variato di elementi realistici e visionari). L'evocazione di ciascun episodio avviene con un'illuminazione brusca, quasi-epifanica (Verdino 1998, p. XXXI), che ritaglia e isola la scena singola deprivandola del suo rapporto con una più larga trama di eventi o circostanze. Allo stesso modo i singoli pezzi si incastonano nel libro attraverso una giustapposizione a spigoli vivi, come schegge narrativamente indipendenti l'una dall'altra. La marcata omologia d'impianto li configura d'altronde come elementi di una serie, se non addirittura di una sequenza o percorso, di cui chi legge è sollecitato a percepire, nella dialettica fra iterazione e variazione, eventuali effetti di progressione, articolazione, sviluppo.

² Per la verità, l'insieme di reciproci impegni e aspettative che nel Novecento regola la scrittura/lettura in versi ha di per sé una configurazione piuttosto instabile e metamorfica: in effetti il 'patto' che il lettore di versi contemporaneo è chiamato a sottoscrivere comporta sempre l'accettazione preliminare di una quota di indeterminazione circa la natura dell'oggetto estetico da esperire (e dunque di un lavoro induttivo da svolgersi, durante e attraverso l'esperienza fruitiva stessa, per ridurla o venirci a patti). Su questo, cfr. Ghidinelli 2013: 168-176.

³ La prima edizione di *Nel magma*, stampata da Scheiwiller nel 1963, comprende undici componimenti. Del '66 è la nuova e definitiva edizione per Garzanti, con l'aggiunta delle sette "Postille".



Questa essenziale descrizione mette già in evidenza la pluralità di componenti generico/modali che Luzi manipola e incrocia nel costruire la raccolta. Da un lato, dentro i testi, l'abituale assetto monologico ed ego-centrico del discorso lirico si contamina sia con i modi della diegesi resocontistica distesa, assecondando una ispirazione di matrice narrativa (ma con forti venature argomentative); sia con quelli di un mimetismo scenico/dialogico intensamente attualizzante, secondo una intenzionalità di schietta matrice teatrale (Testa 2005: 43). Dentro il libro, d'altronde, questa complessa miscela generico/modale è inquadrata in uno schema dispositivo che, senza presentare i tratti discorsivamente unitari di un racconto continuato, si pone però senz'altro al di fuori del tradizionale modulo lirico del diario/canzoniere autobiografico (Ghidinelli 2022), giocando piuttosto sull'allineamento di una serie di testi costruiti per replicazione variata di un ben percepibile modulo base (Mengaldo 1978: 652): quasi in funzione della progressiva articolazione/esaurimento di uno 'studio', di cui il libro espone i risultati in una sorta di galleria o percorso per «stazioni».

Nel complesso si tratta di una modalità compositiva caratteristica, la cui specificità emerge in modo anche più netto se la mettiamo a confronto, ad esempio, con i libri quasi-coevi di due autori diversamente vicini a Luzi, e specialmente a questo Luzi, come il Vittorio Sereni degli *Strumenti umani* (1965) e il Giorgio Caproni del *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* (1965): i quali peraltro, e la cosa davvero non stupisce, furono fra i lettori che per primi, e con maggior finezza e sensibilità, riconobbero le ragioni di novità della raccolta luziana.⁴

⁴ Commentando a caldo gli otto testi che Luzi gli aveva inviato, all'inizio del '63, per la rivista *Questo ed altro*, Sereni gli confidava senza mezzi termini di «esserne rimasto sconvolto» per la scoperta di trovarsi, «se non addirittura sullo stesso terreno, (...) su terreni straordinariamente simili», pur non rinunciando poi a individuare le possibili ragioni di una «imperfetta distinzione» che «resiste ancora, nonostante le cose che ci avvicinano», nella «costante presenza», nell'amico, «di un punto fisso, diciamo di una 'fede' (...); e l'assenza di questa in me, totale o quasi»; l'intero scambio di lettere è trascritto da Stefano Verdino nel Meridiano Luzi (Luzi 1998: 1529-1531). Dal canto suo Caproni, recensendo il libro su *La Nazione* (10 marzo '64), ne parlò come di «una di quelle operette risolutive non solo della carriera di un poeta, ma addirittura delle aspirazioni e della lunga ricerca – della lunga disputa – d'un'intera epoca». In essa Luzi offriva «un anticipo di quella che potrebbe essere una 'comedia' d'oggi, affrescando quasi una sua discesa nell'erebo



Con Sereni, Luzi condivide anzitutto l'opzione per l'io personaggio autodiegetico, controfigura certo trasposta ma riconoscibile dell'io autoriale, che attraverso brevi racconti ad alto tasso di evidenza drammatica – spesso collocati sul crinale fra ricordo esperienziale e visitazione onirica – mette in scena il proprio coinvolgimento in serrati confronti con personaggi che ne relativizzano e contestano diffusamente l'autonomia di presenza e di parola. La differenza è che la struttura compositiva generale degli *Strumenti umani* resta a tutti gli effetti quella del diario lirico, che il poeta milanese non rifiuta ma lavora semmai a rimodulare dall'interno, reagendo all'invidia per il «sortilegio evocativo» del narratore con la scoperta della possibilità di «dar corpo», anche in poesia, «a figure, situazioni, vicende [...] come esito di un processo di proliferazione interiore» (Sereni 1998: 69-70). Tant'è vero che, nel libro sereniano, anche gli episodi più marcatamente scenico/narrativi si offrono comunque al lettore come fasi di una auto-rappresentazione più ampia e organica, che non esclude il passaggio per momenti introspettivi, epigrammatici, emotivi, ragionativi. Proprio in questo suo procedere discontinuo, per intermittenze e schegge, l'opera restituisce d'altronde il senso di una vicenda esistenziale complessa, di cui i testi testimoniano, con una gamma molto mossa e anche contraddittoria di toni e modi, l'intima stratificazione e tridimensionalità.

Proprio l'intenzione di più netto rifiuto del genere del diario-canzoniere è il tratto che accomuna invece il libro di Luzi a quello di Caproni. In entrambi i casi, la rottura con il modulo macrotestuale elettivo della poesia lirica novecentesca si attua senza approdare a esiti poemati (su schemi di più o meno rigorosa continuità intertestuale entrambi i poeti modellano, come noto, *altri libri*),⁵ ma

del nostro essere *qui e ora e così* (ma sempre in rapporto con l'essere in assoluto e con la storia) di cui ciascun componimento (ciascun 'canto') non è in fondo che una stazione nel breve ma intenso itinerario». Notevoli anche le notazioni sulla «straordinaria forza plastica dei personaggi presentati (concreti e vivi più che in un romanzo, e indimenticabili nella loro verità e emblematicità)», nonché sulla «evidenza e necessità degli oggetti, anch'essi sempre in funzione espressiva e non di semplice contorno o scenario» (Caproni 1996: 172-177).

⁵ Caproni già prima del *Congedo* (in alcune zone del *Passaggio d'Enea*, 1956, e poi soprattutto nella sezione "Versi livornesi" del *Seme del piangere*, 1959) ma anche nelle raccolte dell'ultima stagione – seppur con quella dialettica via via sempre più intensa fra spinte centripete e spinte centrifughe limpidamente descritta da Sergio Bozzola (1993). L'orizzonte poemato è invece per Luzi una scoperta tutta successiva a *Nel magma*, da cui – come ha limpidamente sintetizzato Stefano Verdino – «deriva una duplice tendenza: da un lato i drammi in versi», dall'altra «nuovi



affidandosi appunto alle potenzialità costruttive della serie/sequenza. La differenza, in questo caso, è che in Caproni tale opzione macrotestuale è strettamente connessa all'allestimento di un itinerario di messa in discussione e presa di congedo dall'io, come baricentro enunciativo della scena poetica e come capitale struttura *a priori* dell'esserci esperienziale. Sicché l'approdo al modulo drammatico della *prosopopea*, in cui deflagra nella maniera più plateale quella vertigine di disappropriazione già ben percepibile, invero, anche nelle altre poesie della silloge (le quartine, con i loro modi anomico-impersonali; le stesse canzonette onirico/memoriali, con il loro autobiografismo spostato e scisso, Ghidinelli 2013: 237-256), è di fatto anche la premessa per quella messa in questione delle strutture della *presenza* e del *discorso* su cui Caproni costruirà, come è stato osservato, i volumi successivi, dal *Muro della terra* in poi (Testa 1999; Zublena 2013).

Va da sé che una lettura in parallelo dei tre libri si potrebbe anche articolare diversamente, in modo più analitico e diffuso, ottenendone di volta in volta triangolazioni differenti. Comunque il dato che adesso importa rilevare, e che mi pare emerga bene dal confronto fra gli schemi macrotestuali che li innervano, è il carattere strutturalmente ibrido, meticcio, dell'operazione di Luzi. Tra la proposta sereniana di riforma dall'interno della tradizionale «situazione lirica», attraverso una sorta di lievitazione in senso polifonico della classica struttura del diario/canzoniere, e quella caproniana di più radicale fuoriuscita dai territori del genere, attraverso la sperimentazione di una forma poetica in grado di spettacolarizzare il definitivo collasso e rifiuto dell'*a priori* dell'identità soggettiva, *Nel magma* occupa una posizione intermedia, di più ambiguo e spurio compromesso. Se per un verso la cornice seriale contribuisce in modo decisivo a oggettivare la presenza dell'io personaggio, sganciandone l'immagine e la stessa funzione dalla cornice di una auto-rappresentazione organica, al tempo stesso la stabilità della sua presenza continua a mantenere nella sfera del soggetto, nel dominio della sua mente e della sua parola, il baricentro della

moduli di poesia» in cui la progressiva «affermazione di una prospettiva poematica del testo» è «di libro in libro rimodellata» attraverso la dialettica fra «*continuum* mobile del discorso» e «discontinuità frammentaria», che si risolve variamente in un nuovo effetto di «*continuum* tra discorso e silenzio» (Verdino 1998: XXXIII e XXXVII-XXXVIII).



rappresentazione: avviando semmai quel depotenziamento del suo profilo esperienziale a vantaggio di una valenza funzionale/attanziale più intellettualizzata – poi icasticamente compendiata da Luzi stesso nell’immagine dello *scriba* – che nelle raccolte seguenti si accentuerà ulteriormente, in parallelo all’infiltrarsi delle risonanze filosofico/speculative della poesia.

2. La doppia scena dell’io: regimi di presenza in *Nel magma*

Dal punto di vista tecnico, i modi di declinazione della presenza del soggetto nelle poesie di *Nel magma* convocano in causa anzitutto un’opzione costruttiva cruciale, che caratterizza tutti i testi della raccolta e davvero si configura come la primaria invenzione strutturale di Luzi: mi riferisco naturalmente al peculiare regime temporale della diegesi, ovvero a quell’infido *presente scenico/narrativo* attraverso il quale la voce testuale si manifesta. Rileggiamo la prima, ampia lassa di *Presso il Bisenzio*:

La nebbia ghiacciata affumica la gora della conchia
e il viottolo che segue la proda. Ne escono quattro
non so se visti o non mai visti prima,
pigri nell’andatura, pigri anche nel fermarsi fronte a fronte.
Uno, il più lavorato da smanie e il più indolente, 5
mi si fa incontro, mi dice: «Tu? Non sei dei nostri.
Non ti sei bruciato come noi al fuoco della lotta
quando divampava e ardevano nel fuoco bene e male».
Lo fisso senza dar risposta nei suoi occhi vizzi, deboli,
e colgo mentre guizza lungo il labbro di sotto un’inquietudine. 10
«Ci fu solo un tempo per redimersi» qui il tremito
si torce in tic convulso «o perdersi, e fu quello».
Gli altri costretti a una sosta impreveduta
danno segni di fastidio, ma non fiano,
muovono i piedi in cadenza contro il freddo 15



e masticano gomma guardando me o nessuno.
«Dunque sei muto?» imprecano le labbra tormentate
mentre lui si fa sotto e retrocede
frenetico, più volte, finché è là
fermo, addossato a un palo, che mi guarda 20
tra ironico e furente. E aspetta. Il luogo,
quel poco ch'è visibile, è deserto;
la nebbia stringe dappresso le persone
e non lascia apparire che la terra fradicia dell'argine
e il cigaro, la pianta grassa dei fossati che stilla muco. 25
E io: «È difficile spiegarti. Ma sappi che il cammino
per me era più lungo che per voi
e passava da altre parti». «Quali parti?»
Come io non vado avanti,
mi fissa a lungo ed aspetta. «Quali parti?» 30
I compagni, uno si dondola, uno molleggia il corpo sui gartti
e tutti masticano gomma e mi guardano, me oppure il vuoto.
«È difficile, difficile spiegarti.»
C'è silenzio a lungo,
mentre tutto è fermo, 35
mentre l'acqua della gora fruscia.
Poi mi lasciano lì e io li seguo a distanza.

Come ha osservato anche Damiano Frasca (Frasca 2014: 25-26 e 36-37), il primo fattore di ambiguità di questo modo di raccontare si può individuare in un banale fatto tecnico: allo sdoppiamento fra io voce e io personaggio che la presenza di una mediazione enunciativa sempre comporta tende a corrispondere la paradossale assenza di una mediazione temporale che possa costituirsi come plausibile sede di quello sdoppiamento. Qualcuno sta raccontandoci qualcosa, ma il suo racconto di ciò che accade non è svolto retrospettivamente, da una posizione di vantaggio conoscitivo e valutativo, bensì attraverso una simulazione di più o meno rigorosa simultaneità tra parola ed evento, racconto e storia. L'io personaggio registra e ci restituisce l'esperienza che vive nell'attimo stesso in cui la vive, *mentre* la vive (se non altro, il testo *finge* questo tipo di situazione).



Ora, questo uso di un io voce che è anche, simultaneamente e integralmente, io personaggio, è come si sa del tutto abituale nell'ambito di una poesia di tipo lirico. Ma nella scena liricamente rappresentata questa fusione integrale fra io voce e io personaggio è agevolata dal fatto che in essa, di solito, non è previsto un piano di relazione forte con altri personaggi: la bolla di isolamento che definisce la posizione del soggetto è ciò che gli consente di essere fisicamente lì, di fronte a quel paesaggio, a quella scena, in quel luogo del mondo o della mente, e di essere nel contempo con noi, di rivolgersi a noi attraverso un testo che può darsi idealmente come la trascrizione/registrazione immediata dei suoi pensieri (o addirittura delle sue parole) nel momento stesso in cui l'esperienza si consuma. L'«alone di artificiosità» (Frasca 2014: 26) di questa impostazione diegetica – o detto altrimenti, lo specifico regime di convenzionalità che il testo lirico attiva, e la specifica forma di *illusio* in cui ci immerge – diventa più avvertibile quando chi parla risulta essere coinvolto, sul piano della scena rappresentata, in una interazione con altri personaggi. Una interazione anche e magari essenzialmente verbale, dialogica, come accade invero sempre più spesso proprio nel corso degli anni Sessanta, quando molti nostri poeti scoprono le potenzialità di una complicazione in senso polifonico dell'inerziale assetto monologico del discorso lirico (Testa 2005). In questi casi l'opzione per il presente diegetico resta sì un potentissimo fattore di ancoraggio situante della voce in un personaggio: è anzi senz'altro il principale vettore della sua collocazione nel cuore stesso di un regime dell'accadere, di un regime di presenza. Se non che, quella voce così potentemente radicata in un personaggio-sulla-scena, non appartiene essa stessa a quella scena. Estranea e collaterale al piano degli eventi, alla trama di relazioni che la costituisce, a rigore essa appartiene e anzi propriamente dà forma a un'altra scena e a un'altra interazione (Frasca 2014: 38): quella in cui l'io poetante-testimone coinvolge noi lettori, dandoci accesso al presente esperienziale in cui è coinvolto attraverso la mediazione del proprio atto di testimonianza.

Il modo con cui Luzi attualizza questa ambivalente collocazione del proprio *alter ego* testuale sulla soglia di una doppia 'scena' (quella in cui è coinvolto *nel* testo, come personaggio; quella in cui ci coinvolge *col* testo, come responsabile dell'enunciazione lirica) sembra caratterizzarsi per una strategia di deliberata



intensificazione del potenziale di tensione e conflitto che vi è implicito. Il primo elemento da notare, in quest'ottica, è che Luzi esibisce con insistenza, anzi quasi sovraesponde l'incapsulamento dell'azione discorsiva dell'*io voce* in quella dimensione di temporalità attualizzata e diveniente in cui tanto il *sé personaggio* quanto la realtà cui appartiene sono immersi. Gli indici stilistico/formali di questo nesso strutturale sono evidentissimi e del resto ripetutamente censiti dalla critica. Basti pensare al fitto sistema dei deittici spazio/temporali (con punte di intensificazione attualizzante come quella espressa, nel passo appena citato, dal «qui» del v. 11) o alle avvolgenti strutture della simultaneità che intridono l'orchestrazione sintattica (l'ossessiva ricorrenza delle temporali, introdotte da una ridda di *mentre come quando frattanto* ovvero veicolate da gerundive e participiali che quasi arpionano, re-innestandolo nel flusso della frase, il proliferante diramarsi delle specificazioni circostanziali).⁶ Ma all'effetto di intensa temporalizzazione del regime della voce concorre poi anche la tessitura metrico/prosodica. La peculiare interferenza – dichiarata fin dall'epigrafe oraziana⁷ – che si attiva tra la forza modellizzante del ritmo sintattico, da un lato, e la persistente ricorrenza di cadenze isosillabiche tradizionali, dall'altro, sembra ben funzionale a sollecitare in chi legge la percezione dinamica di un impulso ritmico che, quasi trascinato e travolto dalla piena del flusso verbale, tende costantemente a incepparsi o a sdruciolare, a subire dilazioni cedimenti innesti, restando tuttavia sempre disponibile a riattivarsi, a rampollare da punti d'appoggio successivi della catena verbale, in qualche modo mimando, appunto, il conflitto evenemenziale fra un'intenzionalità formalizzante e l'indomabile informalità del qui e ora enunciativo entro cui quell'intenzionalità è imbrigliata e da cui è costretta ad esercitarsi.⁸

⁶ Come in questi esempi: «mentre danza svegliata dal letargo | la farfalla del sangue su per i malfermi pensieri brulicando», *Tra le cliniche*, vv. 14-15; «aggiunge, e più con gli occhi che con quella voce rauca rasgando», *Nel caffè*, v. 17; «riprende la sua voce con un fischio | di raffica sopra quella landa passando alta», *Il giudice*, vv. 16-17; «le labbra | di lui riverso con la testa contro lo schienale in quest'alba», *Tra notte e giorno*, vv. 15-16.

⁷ «...nisi quod pede certo | differt sermoni, sermo merus... | Orazio, *Serm.* 1, 4»

⁸ È una dinamica pervasiva su cui più volte e in più maniere la critica ha richiamato l'attenzione. Secondo Paolo Giovannetti la dialettica fra sintattismo e sillabismo darebbe luogo al manifestarsi della possibilità 'intermedia' di una scansione metrica accentuale (Giovannetti 2014: 87-98; ma



Si può provare a esemplificare questa strategia compositiva, e l'ambigua esperienza che ne deriva per chi legge, a partire dalla sequenza di versi appena riportata (in qualche modo esemplare anche per la posizione rilevata, in apertura di libro). Già il v. 1 di *Presso il Bisenzio* prende avvio su un ritmo relativamente 'informale' (un senario di 2^a e 5^a) che però poi si assesta, nel secondo emistichio, sulla cadenza di un perfetto endecasillabo. Nel verso lungo seguente la linea ritmica si fa più ambigua: il lettore vi può avvertire il combinarsi di uno zoppicante endecasillabo imperfetto, ipometro (fino al punto fermo) e di un quinario; oppure può valorizzarne l'esordio sul piede del settenario («e il viottolo che segue»), per poi magari cogliervi un nuovo *switch* sul ritmo trisillabico che apriva il verso precedente («la proda. Ne escono quattro») può anche essere letto come un novenario 'pascoliano', di 2^a 5^a e 8^a, ovviamente facendo dialefe – in questo caso – fra «Ne» e «escono»). Nel successivo terzetto di versi le misure tradizionali tornano in primo piano: se il v. 3 è proprio un endecasillabo, negli altri due versi lunghi è facile riconoscere una sequenza settenario + endecasillabo e un doppio settenario (anche se il secondo emistichio del v. 4 – optando per una dialefe piuttosto che per una sinalefe fra «pigri» e «anche» – può anche suonare, al lettore che cominci a familiarizzare con l'anomala metricità flottante di questi versi, come una sequenza di tre gruppi quadrisillabici, ciascuno in grado di compiere l'impulso ritmico del settenario d'avvio risolvendolo – con un effetto eco, per così dire – in un endecasillabo). Ai versi 6-8 il conflitto fra l'irregolarità del ritmo sintattico e il rassicurante riaggallare delle misure tradizionali torna a farsi più intenso. La prima linea lunga è internamente scandita, per via sintattica, in una un po' amorfa sequenza ottonario + senario: anche se quest'ultima misura, combinata con l'avvio del verso seguente, produce un ipometro inter-versale piuttosto incisivo (in forza soprattutto dell'interrogativa che, instillandovi una forte pausa intonativa dopo la prima posizione, sembra in qualche modo poterne compensare l'attacco prosodicamente difettivo: «“Tu? Non sei dei nostri. | Non ti sei»). A quel punto il verso 7 proseguirebbe sul ritmo di un doppio settenario. In alternativa, rispettando l'integrità dei confini versali, sarebbe la prima parte del

anche Verdino 1998 parla, seppur più genericamente, di ritmo accentuale per le poesie di questo Luzi).



verso a configurarsi, di nuovo, come un endecasillabo ipometro («Non ti sei bruciato come noi») seguito da un settenario. Anche i cinque versi lunghi seguenti sono tutti interpretabili come misure doppie o composte, in cui uno smagliante endecasillabo scocca variamente da o dopo una partenza ritmica più o meno incerta. Mentre al v. 8 la poco formalizzata cadenza d'avvio corrisponde ad un senario, nel successivo v. 9 all'anomica partizione ritmica suggerita dalla sintassi («Lo fisso senza dar risposta⁽⁹⁾ nei suoi occhi vizzi, deboli^(8sdr)) il lettore può sovrapporre ben due possibili letture 'metricizzanti', alternative e speculari: la prima modellata sullo schema endecasillabo-settenario («Lo fisso senza dar risposta nei⁽¹¹⁾ suoi occhi vizzi, deboli^(7sdr)), l'altra appunto sullo schema settenario-endecasillabo («Lo fisso senza dar^(7tr) risposta nei suoi occhi vizzi, deboli^(11sdr)). Ma questa tensione fra lettura 'sintattica' e lettura 'metrica', e/o fra diverse possibili letture metriche della stessa linea, si ripropone anche nei versi seguenti. Al verso 10 l'anfibologia già osservata al verso 9 è complicata dall'ulteriore possibilità di riconoscere l'eco di una sequenza endecasillabica intermedia fra le due estreme, all'interno di quello che si potrebbe definire una sorta di metamorfico triplo endecasillabo a progressione telescopica, o 'a saccadi': per cui il continuo riattivarsi, ad intervalli modulari della catena verbale, del più aureo fra gli archi metrici della tradizione, determina una paradossale espansione/deformazione progressiva della linea versale («e colgo *mentre guizza lungo il labbro⁽¹¹⁾ di sotto⁽¹¹⁾ un'inquietudine^(11sdr)*»). In modo non troppo dissimile, al v. 11 siamo sì indotti, seguendo la sintassi, a percepire anzitutto la traccia di un quasi-endecasillabo, ipometro e sdrucchiolo (la battuta fra virgolette) che si deforma poi definitivamente per l'agglutinamento di un ulteriore trisillabo sdrucchiolo («qui il tremito»); non senza però che ci sia concesso, a un certo punto, di avvertire un'altra possibilità di organizzazione della linea prosodica, che dopo una più 'informe' zona d'avvio (le quattro sillabe iniziali: «"Ci fu solo») riscatti il seguito della linea entro lo schema di un regolare endecasillabo sdrucchiolo («un tempo per redimersi" qui il tremito»). Così come nel successivo v. 12 la cadenza del doppio settenario, fortemente corroborata dalla sintassi, non impedisce la suggestione (più obliquamente suggerita semmai dal riverbero del fenomeno nella serie di versi precedenti) della cadenza endecasillabica in coda



(«in tic convulso “o perdersi, e fu quello”»). Non è forse il caso di insistere oltre nell’illustrare il serrato gioco a rimpiazzino che strutturalmente si istituisce – nei versi di *Nel magma* – fra il ritmo dilatato e informe della sintassi e l’eco o memoria formalizzante delle misure tradizionali (endecasillabi e settenari, essenzialmente). Tanto più che quella descritta fin qui, con tutta evidenza, non è neppure *una* precisa e pienamente definita struttura metrica. Si direbbe piuttosto che in queste poesie Luzi si impegni a perseguire una forma di metricità ‘metastabile’, o flottante appunto, facendo scivolare la propria pronuncia – insieme controllatissima e fluida – su un tappeto di possibilità formali multiple e persino contraddittorie. Che il singolo lettore non è certo tenuto a cogliere e attualizzare integralmente, attraverso un riconoscimento pervasivo e puntuale: sia pure procedendo in modo selettivo parziale idiosincratico, d’altronde, difficilmente il senso complessivo dell’operazione potrà sfuggirgli.

Si è detto che questo atteggiamento formale è uno degli strumenti attraverso cui Luzi intensifica il senso di serrato allacciamento fra il presente dell’*ego agens* e la temporalità parallela di quella ‘seconda voce’ di cui si dota per renderci conto dall’interno, processualmente, della situazione in cui è coinvolto. Il paradosso, però, è che proprio l’oltranzismo con cui è perseguita questa simulazione di simultaneità finisce per insinuare una sorta di diaframma estraniante fra il soggetto e il mondo in cui si colloca, rivelando e per così dire reificando sul piano formale l’irriducibile vizio del rapporto che li lega. Sono almeno due i livelli di attivazione – e di intensa, variegata spettacolarizzazione – di questa perturbante tensione strutturale. Il primo, rilevato da molti lettori, riguarda la patente dismisura che viene a determinarsi fra la ‘magmaticità’ del flusso fenomenico in cui il soggetto esperiente è coinvolto e la propria capacità/possibilità di testimoniarla (e nel testimoniarla di costituirla, di convocarla sulla scena del testo). Il fatto è che la pressante coazione della voce a registrare l’indifferenziata e plurale simultaneità di livelli aspetti dettagli dell’esperienza che sta facendo (fisionomie, gesti, parole, elementi atmosferici e circostanziali, ma anche stati percettivi e coscienziali del soggetto stesso) si scontra sistematicamente con il



sottrarsi di quell'esperienza al dominio dell'intelligibile e del dicibile.⁹ Esplicitamente tematizzata dall'insistenza su stati di ottundimento percettivo, episodi di esitazione/inceppamento dei meccanismi di riconoscimento e categorizzazione, incertezze valutative (con i loro ben noti indici stilistici: formule del non sapere, disgiuntive e interrogative irrisolte, espressioni dubitative, etc.; cfr. Agosti 1972), questa condizione di instabilità ontologica si riverbera poi anche nelle vistose zone di reticenza o ellissi o indeterminatezza che alonano e traforano la messinscena. Fra gli effetti più sintomatici di questa strategia testuale c'è proprio l'ambiguità diffusa del regime rappresentativo, sempre sospeso fra serrato mimetismo evenemenziale e stilizzazione figurale/allegorizzante, fra la pretesa di appartenenza degli eventi narrati ad una pur sfrangiata dimensione di quotidianità esperienziale e il ricorrente effetto di smarginamento in un'atmosfera epifanico-visionaria, di spettacolarizzazione scenico/finzionale delle dissocianti incursioni dell'Altro da sé nella sfera del Sé. In questo quadro di disorientato (e disorientante) impasto confusivo fra coscienza e mondo, interno ed esterno, ipseità e alterità, proprio e improprio, si iscrive perfettamente la stessa modulazione degli scambi verbali, dove l'antimimetica adozione dei modi della *disputa*, del *diverbio*, della *contesa*, mirerebbe appunto a teatralizzare, come ha scritto Anna Panicali (Panicali 1987: 182),

il contrasto fra la parola proferita e il pensiero gli affetti i ricordi i sogni, che non trovano espressione nel discorso; fra la ragione che divide e il desiderio di unità che è in ogni uomo; fra il dire e ciò che affiora all'improvviso senza essere detto: fra il visibile e l'invisibile, che è solo una realtà più profonda e naturale; fra il sapere, che si fissa in un apriori, e la vita che è eterno movimento. Di qui il dubbio, la domanda: esiste, aldilà della comunicazione, la possibilità di cogliere nei rapporti «l'elemento insociabile» – e tuttavia umano – su cui far combaciare le parti?

Ancor più caratteristico e paradossale, comunque, è il secondo fronte di conflitto di cui il singolarissimo presente scenico/narrativo di Luzi è latore, e che

⁹ A questo proposito restano fondamentali le osservazioni di Stefano Agosti a *Su fondamenti invisibili*, ma in parte allargabili anche a *Nel magma* (Agosti 1972).



si concretizza nell'attivarsi di un antagonismo latente, addirittura, fra il regime del dire e del rappresentare e quello dell'esserci e del partecipare – o detto altrimenti, fra pienezza di presenza *del personaggio nella scena* e pienezza di presenza *della scena nella voce*. Risolta anche in questo caso con equilibri diversi nei diversi testi della raccolta, questa dinamica tensiva sembra davvero costituirsi come l'emblema strutturale, e il capitale strumento rappresentativo, della contraddizione che in *Nel magma* si instaura fra la spinta o aspirazione del soggetto a un pieno coinvolgimento nella scena del mondo, alla ricerca di una possibilità di autentica messa in rapporto con l'altro e il diverso; e l'ostinato nocciolo di resistenza che a quella spinta o aspirazione oppongono non solo, e non tanto, gli inadeguati strumenti mentali e linguistici che dovrebbero mediarla, quanto i riemergenti residui di rigidità e indisponibilità che intaccano l'atteggiamento dell'io. Da essi promana una contrapposta spinta al *disimpegno dalla scena* (spesso icasticamente veicolata da immagini e figure di una tensione percettiva o mentale verso il fuori o l'altrove, ma anche – e più perfidamente ancora – verso il contiguo, il collaterale, il circostanziale; cfr. Panicali 1987: 178) in cui si manifesta quella condizione di intima «chiusura all'intelligenza del diverso», di interdizione o «negazione all'amore: del mondo, intendo, di Dio dunque» (*L'India*, vv. 37-38), di «ripugnanza» per l'altro ed eccessiva *appartenenza a sé stesso* (*Tra notte e giorno*, v. 27; *Prima di sera*, v. 4) di cui il soggetto, per un verso, ci si mostra consapevole in modo diffuso quanto invero obliquo, e ambiguo; e che ad ogni buon conto spetterà ad alcune delle sue deuteragonisti femminili imputargli esplicitamente.

3. Un'apertura esemplare: *Presso il Bisenzio*, o della sottrazione

È una dinamica che ha una delle manifestazioni più plastiche proprio in *Presso il Bisenzio*, testo d'esordio della raccolta a cui Luzi sembra affidare il momento di massima spettacolarizzazione di questa divaricazione dissociante, reciprocamente



estranianti, fra *io voce* e *io personaggio*. Le tre irregolari lasse di cui il testo si compone (le prime due molto ampie, di 37 e 43 versi, la terza più breve, di soli 7 versi) inquadrano rispettivamente i tre momenti salienti dell'episodio, caratterizzandoli attraverso una sintomatica ri-configurazione progressiva, scalare, delle coordinate strutturali del racconto.

La già citata lassa d'avvio ci pone subito nel mezzo del momento più drammatico della resa dei conti ideologica che è al centro della poesia, quello in cui il primo dei quattro individui che emergono improvvisamente dalla «nebbia ghiacciata» rinfaccia all'io personaggio la sua mancata partecipazione all'esperienza della Resistenza. Qui Luzi gioca anzitutto a enfatizzare il contrasto fra la concitata urgenza inquisitoria del suo interlocutore (trapelante tanto dall'aggressività livorosa delle domande quanto dalla scomposta frenesia dei gesti) e l'ostentata apatia e renitenza difensiva del soggetto, che a quelle accuse o non risponde, trincerandosi in lunghi e snervanti silenzi, o risponde in modo elusivo, con giustificazioni vaghe che si rifiuta d'altronde di precisare, limitandosi ad opporre alle incalzanti richieste dell'altro una aprioristica sfiducia nelle possibilità di un chiarimento della propria posizione («E io: "È difficile spiegarti. Ma sappi che il cammino | per me era più lungo che per voi | e passava da altre parti"», vv. 26-28; «"È difficile, difficile spiegarti"», v. 33). A questo atteggiamento fa da contraltare la loquace puntigliosità con cui la voce rende conto della scena: e in effetti proprio l'asfissiante registrazione in soggettiva, fortemente situata e temporalizzata, del flusso di eventi in cui l'io è coinvolto sembra produrre un effetto doppiamente ostruttivo rispetto alla sua possibilità di parteciparvi davvero, pienamente e attivamente. Da un lato, questa coazione a presentificare la scena nella voce comporta una speculare obliterazione della sfera coscienziale del personaggio: alla cortina di silenzi e reticenze dell'io narrato corrisponde così l'elusività che l'io narrante manifesta *di fronte a noi*, nel rendere compiutamente conto della propria esperienza. In particolare dei suoi stati mentali, dei pensieri e finanche delle reazioni emotive suscitate in lui dalla drammatica situazione in cui si trova coinvolto, non sappiamo nulla, la voce non ci dice nulla, impegnata com'è nella registrazione di ciò che accade là fuori, all'esterno del perimetro dell'io. D'altro canto, proprio l'enfasi posta su questa intenta registrazione



dell'altro da sé, nell'atto di perpetrare la propria violenta aggressione all'io, concorre in fondo a giustificare la sua condotta evasiva in quanto personaggio. Per colmo di paradosso, quella radicale estroflessione dello sguardo che Luzi impone qui al suo *alter ego*, e che costituisce indubbiamente uno dei fattori di maggiore suggestione e originalità di questo testo, lo paralizza in una vertigine di estraniamento: come se la brulicante evenemenzialità fenomenica del qui e ora a cui partecipa occupasse integralmente il suo orizzonte d'attenzione, trasformandosi da strumento di ancoraggio a ipnotico punto di fuga del suo esserci, della sua capacità o volontà di coinvolgimento. Il risultato, insomma, è che le medesime strutture idealmente deputate a garantire l'immersione in un regime di presenza (l'io nel mezzo di una scena, la voce nel mezzo dell'io) si rovesciano in dispositivi di espulsione o se non altro di «distrazione» (Panicali 1987: 178) da quel regime di presenza.

La configurazione del racconto muta in parte nella sequenza successiva, occupata dal dialogo con il secondo, più «giovane» e «malcerto» interlocutore. Qui il concorrente ristrutturarsi in senso rassicurante, a un tempo, della relazione gerarchica fra i due personaggi¹⁰ e dell'atmosfera psicologico/emotiva della conversazione favorisce una parziale ricucitura tanto del rapporto fra io personaggio e scena quanto di quello tra io voce e coscienza. Da un lato, cioè, la maggiore disponibilità di Mario a comprometersi nel dialogo – che ora pone a tema l'atteggiamento che l'intellettuale, e più segnatamente il poeta o scrittore, ha da tenere nei confronti di «questo tempo», del «mondo com'è divenuto» (vv. 50-51) – è esplicitamente presentata (cfr. vv. 65-66) come l'effetto di un desiderio di corresponsione all'offerta, da parte del compagno, di un più accettabile se non arrendevole terreno d'incontro e riconoscimento. A dispetto dell'iniziale monito a porre maggiore attenzione al proprio qui e ora storico («guardati, guardati d'attorno», v. 46; «volgiti e guarda il mondo», v. 50), il «sacco doloroso» che il compagno vuota «ai [...] piedi» (v. 65) di «Mario» comporta infatti l'ammissione, a un tempo, del privilegio di «ardimento» e «profondità» del suo

¹⁰ Come sottolineano anche le puntigliose notazioni prossemiche e mimico-gestuali: «si fa da un lato, s'attarda sul ciglio erboso ad aspettarmi [...] A un passo | ormai, ma senza ch'io mi fermi, ci guardiamo, | poi abbassando gli occhi lui ha un sorriso da infermo», vv. 39-42.



sguardo teso «di là dalle apparenze» (vv. 52-58); e della vacuità «umiliante» del proprio impegno declinato – venuta meno l'emergenza della «lotta» – in una «mimesi senza perché né come | dei gesti in cui si sfrena la nostra moltitudine» (vv. 54-55). D'altro canto, questo accentuarsi della disponibilità a un coinvolgimento attivo nella disputa dialogica determina i primi aggallamenti di notazioni introspettive che arricchiscono la restituzione del detto e del percepito collaborando a delineare la sicura postura etico/emotiva da cui il soggetto giudica gli eventi e vi partecipa (ad esempio: «E piange, e anch'io piangerei | se non fosse che devo mostrarmi uomo a lui che pochi ne ha veduti», vv. 78-79). Con ogni evidenza, insomma, il riassetarsi dello schema di relazione secondo una forma più sintonica con quella che governa l'autopercezione del soggetto garantisce non solo un primo mutamento della sua condotta nella scena rappresentata, ma anche in quella seconda scena che lo coinvolge in quanto resocontista della prima.

Il processo si compie definitivamente nella sequenza finale: qui, dopo che anche l'ultimo interlocutore se ne è andato – icasticamente «succhiato dalla nebbia del viottolo», come già i suoi compagni – l'io rimasto ormai solo, non più sottoposto all'urgenza di un'interazione da sostenere (e da documentare), ha tutto l'agio di intrecciare alle consuete notazioni ambientali/percettive una più pacata riflessione consuntiva sull'esperienza vissuta. L'ulteriore slittamento delle coordinate rappresentative, configurate a questo punto nei modi classici della scena lirica, non solo sancisce il definitivo superamento del conflitto fra regime del discorso e regime dell'accadere, ma porta a termine il processo di rovesciamento della drammatica situazione etica nel mezzo della quale il soggetto si era trovato scaraventato all'inizio. Scampato alla sbarra cui il suo primo interlocutore aveva cercato di inchiodarlo, qui è l'io personaggio ad assumere addirittura (o meglio a rifiutare, con un gesto finale di superiore autocoscienza e umiltà) la posizione dell'io giudicante:

Rimango a misurare il poco detto,
il molto udito, mentre l'acqua della gora fruscia,
mentre ronzano fili alti nella nebbia sopra pali e antenne.
«Non potrai giudicare di questi anni vissuti a cuore duro,



mi dico, potranno altri in un tempo diverso.

85

Prega che la loro anima sia spoglia
e la loro pietà sia più perfetta».

Ma il fatto che ora il Mario personaggio possa riconoscersi in diritto di emettere questo verdetto di sospensione del giudizio, significa che egli è ormai già fuori dal magma. Dalla situazione di disorientante esposizione all'Altro (al punto di vista dell'altro) in cui si era trovato coinvolto all'inizio, egli è ormai rientrato nella sfera gravitazionale del Sé. È stato Mengaldo a descrivere *Nel magma* come un «poema in più stazioni» in cui, per variazione di «una medesima situazione-base simbolica, ancora di tipo purgatoriale (...) il protagonista celebra, non senza compiacimento per la propria esperienza d'umiliazione, riti penitenziali e autoprocessi» (Mengaldo 1978: 652). Ma quel che *Presso il Bisenzio* sembra mettere in scena è piuttosto il *fallimento*, anzi il *rifiuto* di un rito penitenziale. Luzi apre sì il testo (e il libro) con un violento, traumatico gesto di immersione in una scena d'urto con l'alterità: il cui effetto immediato, tuttavia, è lo spalancarsi di una dissociazione tra personaggio e scena (e tra voce e personaggio) che determina la fatale inibizione della possibilità di un vero confronto con quell'alterità. Le accuse dell'interlocutore si scaricano nel vuoto, non raggiungono il proprio bersaglio perché esso gli si è già subito sottratto attraverso una doppia mossa di auto-distrazione (della voce da sé, dell'io dalla scena). In altri termini, se *Presso il Bisenzio* teatralizza l'avvertimento, da parte del soggetto, di un capo d'accusa pendente su di sé, non dialogizza però la sua presunzione di innocenza: che resta tanto più inscalfibile quanto più si dichiara inspiegabile e dunque si rende – da subito – «insociabile», negata alla contesa. Solo il progressivo raffreddamento della situazione di incandescenza del confronto consente la riduzione della doppia divaricazione estraniante che se ne era innescata. Come in una sorta di struttura a imbuto, il definitivo scampo del personaggio dal faccia a faccia con il proprio Accusatore coincide così (dopo la mediazione del confronto con una figura dell'alterità depotenziata, latrice di un'offerta di riconoscimento di Sé) con il ri-approdo alla pacificata fusione ' lirica ' del congedo commentativo: dove la stessa giustificazione a posteriori del proprio



gesto di auto-sottrazione è possibile però solo in assenza dell'altro, fuori ormai dalla portata del suo potere di contraddizione.

È semmai nella serie macrotestuale che un'obliqua forma di relativizzazione critica dell'atteggiamento del personaggio lirico potrà essere recuperata. Non solo e non tanto, a dire il vero, in ragione degli effetti di arricchimento e movimentazione prospettica che il vario rimodularsi, all'interno dei testi, della «situazione-base simbolica» inaugurata dal poemetto esordiale pure produce – almeno entro certi limiti – sulla sceneggiatura della sua condotta. In effetti è facile constatare che la coazione a oscillare fra la mossa della sottrazione elusiva/difensiva, da un lato, e quelle dell'assimilazione addomesticante e/o della stigmatizzazione squalificante, dall'altro, risulta bensì parzialmente screziata, ma mai veramente risolta o messa in discussione dagli episodici spiragli di *vera* esposizione di sé al «fuoco» del confronto o della contesa; e finanche dai locali affioramenti di un più intimo imbarazzo per l'avvertimento dei limiti insuperabili della propria capacità di comprensione e accettazione del diverso. D'altro canto, proprio la spietatezza con cui Luzi impone al proprio *alter ego* l'ostensione reiterata, benché variamente modulata, di questa disposizione tenace allo «sdegno per le cose che *gli* resistono», non può non indurci a riflettere sull'*intentio auctoris* che presiede a questa auto-rappresentazione «volutamente non entusiasmante» (Verdino 1998: XXI).¹¹ Ecco allora che allo sdoppiamento fra *io voce* e *ego agens*, che regola l'ambiguo regime di presenza di «Mario» nei testi, si affianca quello fra il palpitante presente evenemenziale del Mario personaggio lirico e l'anti-mimetica linearità ideale della serie o percorso congegnati dal Luzi autore, responsabile ultimo della logica e geometria interne della raccolta. In questo modo è proprio la figura senza corpo né voce dello *scriba*

¹¹ Nella sua densa *Introduzione* al Meridiano, in realtà, Stefano Verdino usa questa formula per argomentare come Luzi costruisca il personaggio Mario senza farne un «portavoce di verità» (Verdino 1998: XXI). Eppure a turbarci, nel modo in cui il protagonista lirico di *Nel magma* è modellato, sembra essere semmai un difetto, più che un eccesso di permeabilità alle ragioni dell'altro, del diverso, del discorde. Gli stessi effetti di parziale disorientamento che Mario sperimenta, gettato com'è in un qui e ora variamente aggressivo e perturbante, possono bensì riguardare le proprie parziali inadempienze rispetto a un ideale di perfezione etica discendente dalla *propria* verità: ma non c'è verità che non sia la propria (o che alla propria non si possa accordare o subordinare) cui sia concessa una qualche accoglienza o possibilità di ascolto.



ad assumere su di sé – grazie al filtro del pur ormai sbeccato, inceppato rituale di un’evocazione lirica teatralizzata e per così dire obiettivata – la funzione di implicita, obliqua istanza dialogizzante degli atti e discorsi con cui, nei testi, il suo doppio partecipa e insieme ci testimonia di *un’esperienza*. Certo si tratta di una dialogizzazione pur sempre interna alla sfera del soggetto, attinta anzi in quella estrema falda della sua autocoscienza in cui trova sede l’epicentro progettuale e strutturale dell’operazione di scrittura. Proprio al suo superiore, disincarnato sguardo ‘fuori campo’ quel limite che il *personaggio-nel-magma* – dal frangente esposto della doppia scena in cui si giocano le sue faticose colluttazioni con l’inautentico e il «guasto» – può di volta in volta esibire senza riconoscerlo, o per altro verso adoperarsi a negare o minimizzare, o magari accettare come una lacuna dolorosa ma inevitabile, sembra invece costituirsi come l’oggetto di un rigoroso processo di verifica e scandaglio, di un insistito *studio* analitico: e a questi patti infine – alla luce del capitale nesso «purgatorio» che luzianamente si istituisce «fra conoscenza e espiazione» (Scarpato 1970: 72) – di un vero quanto ambiguo «rito penitenziale».

4. Serialità, variazione, progressione: la sceneggiatura del confronto Io/Altro nel macrotesto di *Nel magma*

In effetti si può dire che *Presso il Bisenzio* non solo fissa l’inventiva «situazione-base» – insieme tecnica e «simbolica» (Mengaldo 1978: 652) – poi sistematicamente ripresa e variata nei testi successivi, ma ne sintetizza al proprio interno, nella sua massima escursione, la gamma di possibili modulazioni. Nel prosieguo dell’opera l’effetto di progressiva articolazione dell’indagine attraverso l’esplorazione insistita, a oltranza, della rosa di possibilità così delimitata, interessa diversi livelli di modellazione della scena testuale (la definizione delle sue



coordinate spaziali, l'articolazione del sistema dei personaggi, ecc.).¹² Ma è soprattutto la sceneggiatura del confronto io/altro a conferire alla serie macrotestuale un andamento caratteristico, una direzionalità significativa, anche e proprio nella sua apparente irrisolutezza o anti-linearità.¹³ Per mostrarlo meglio, d'altronde, è utile provare anzitutto a ricondurre a una essenziale griglia tipologica la varietà di soluzioni sperimentate da Luzi in questi testi.

Una situazione analoga a quella incontrata nella prima lassa del testo d'apertura, ad esempio, si ripresenta in testi come *Il giudice* (che nell'indice del volume occupa la IV posizione) o *In due* (VIII); ma anche, nelle "Postille", nell'iniziale *Prima di sera* (XII). Se Luzi torna a sceneggiarvi il momento del rifiuto o della massima renitenza dell'io a un coinvolgimento pieno nella relazione in cui è implicato, la principale differenza, rispetto al testo esordiale, è che in questi casi l'impulso all'evasione non si riverbera nella divaricazione tra voce e personaggio. Nondimeno, la recuperata possibilità di restituire le proprie reazioni mentali non controbilancia la laconicità elusiva delle risposte: raddoppia invece gli effetti centrifughi delle sequenze di intenta registrazione sensoriale, schiudendo di fatto un'ulteriore linea di fuga dell'attenzione del soggetto. Moti del pensiero e moti dello sguardo convergono così nel proporre insistentemente immagini di diversione verso il fuori e l'altrove che, esplicitamente o implicitamente, fissano l'atteggiamento mentale del protagonista nel segno del fastidio, del disinteresse per l'implicazione nel rapporto.

In *Il giudice*, ad esempio, le generiche ammissioni di colpa che pure l'io personaggio pronuncia di fronte all'incalzante arringa del suo antagonista (««Certo, posso aver molto peccato»», v. 12; ««Può darsi»», v. 21) risultano vistosamente depotenziate dall'esplicitazione degli atti mentali e percettivi che le precedono o le seguono («Mentre io guardo lontano | ed altro non mi viene in mente | che il mare fermo [...]», vv. 5-11; «mentre già penso ad altro, | mentre la via s'accende scaglia a scaglia [...]», vv. 21-28). Analogamente, in *Prima di sera*,

¹² Alla mappatura di questi aspetti è dedicata la sezione di destra della visualizzazione proposta in coda al saggio.

¹³ A una sintesi sistematico/panoramica delle osservazioni sviluppate nelle prossime pagine su questo aspetto è dedicata la sezione di sinistra della visualizzazione in coda al saggio.



non solo l'incisività delle rimostanze dell'interlocutrice («“Credi, credi di conoscermi”», v. 1; «“Appartieni troppo a te stesso”», v. 4) appare subito revocata in dubbio dal rilievo della loro destinazione difettosa («recita lei quasi parlando al vento», v. 1); ma si stempera presto in formule di ritrattazione o indulgenza («Ma le suona falso l'argomento», v. 8; «“Oh di questo hai anche troppo sofferto” aggiunge poi quasi portando fiori | sul luogo, un'orticaia, dove mi ha crocifisso», vv. 12-13), che favoriscono l'aggallare dell'unico, laconico commento effettivamente mormorato dal soggetto («Vanamente», v. 14; e poi di nuovo al v. 20). A questo punto, mentre «Mario» inclina ormai senz'altro al ritiro dal confronto, nella silenziosa certezza dell'impraticabilità dell'intesa, spetta alla registrazione dei moti psichici («e mi viene non so se dal ricordo | o dal sogno un'immagine di lei [...]», vv. 20-24; «“Lascia perdere” dice lei con la voce di chi torna | dopo un'assenza di anni [...], vv. 25-27; «mi chiedo io sorpreso che sia lì, ferma, sul sedile accanto», v. 29) anticipare il finale gesto con cui la donna, a sua volta ridottasi a un silenzio «senza più lotta» (v. 32), abbandona l'auto sancendo il definitivo fallimento del confronto. Perfino più radicale è la bolla di mutismo in cui l'io personaggio di *In due* si isola fin dai primi versi: anche qui il reiterato, «avvilito» (v. 33) lamento di «gelosia senile» (v. 2) della deuteragonista («“Aiutami”», v. 1; «“Solo tu puoi farlo”», v. 4; «“Vedi, non trovi in fondo a te una parola”», v. 17) «non muove a pietà» ma semmai «a sgomento e orrore» (v. 3; anche se non senza fitte di «vergogna» o «offesa» per la propria «freddezza», vv. 34, 8); e comunque non riesce a distoglierlo dall'altrove compensatorio in cui si è acquattato e verso cui il suo pensiero continua a slittare (secondo la postura icasticamente compendiata ai vv. 21-24: «Lei aspetta e intanto non sfugge alle sue antenne | quanto le sia lontano in questo momento | che m'apre le sue piaghe e io la desidero e la penso | com'era in altri tempi, in altri versanti»); mentre per altro verso il suo sguardo appare ipnoticamente attratto da dettagli fisiognomici che concretizzano lo stato di immiserimento e sfibramento emotivo dell'interlocutrice («il viso | tirato,roso», vv. 1-2; le «labbra dure | e secche», vv. 5-6; la «nuca scialba», v. 9; fino alle «mani ossute | e tese» del finale, vv. 34-35).¹⁴

¹⁴ Momenti di estraniamento 'provvisoria' del soggetto dalla scena cui partecipa non mancano invero anche in altri testi, nel quadro di una autorappresentazione che può poi portare in



Al polo opposto dello spettro si collocano invece poesie come *Tra le cliniche* (la II del libro) e *Ma dove* (in XI posizione, è l'ultima della sequenza originale del '63, prima delle "Postille"), che ripropongono un'atmosfera accostabile a quella già osservata nel finale di *Presso il Bisenzio*, dove è il venir meno del piano dell'azione (meglio, dell'interazione) a favorire l'armonico saldarsi 'lirico' fra regime enunciativo e regime esperienziale, registrazione del percepito e restituzione del pensato. In entrambi i testi il soggetto appare impegnato in una solitaria speculazione in scena: anche le evanescenti voci e presenze che increspano la superficie testuale hanno una consistenza tutta coscienziale, interiorizzata. Certo ciò non annulla la tematizzazione della debolezza e precarietà delle proprie risorse interpretative di fronte al magma dell'esistente («mentre l'accidentale e il necessario | imbrogliano l'occhio della mente», *Ma dove*, vv. 14-15): è sintomatico però che proprio da questa postazione più riparata e introflessa il soggetto riesca ad attingere – sia pure attraverso una «conoscenza avuta a sprazzi nel buio» (*Tra le cliniche*, v. 36) – un sentimento di comunione fra il destino proprio e l'altrui, una presa di contatto con il pulsante fondo di mancanza che agita ogni esistenza («m'unisco a tutta questa forza instabile | di cruccio e d'inappagamento, tocco | l'elemento insociabile che tiene sospeso il mondo», *Tra le cliniche*, vv. 30-32; «e penso a me e ai miei compagni, al rotto | conversare con quelle anime in pena | di una vita che quaglia poco, al perdersi | del loro brulicame di pensieri in cerca di un polo», *Ma dove*, vv. 16-19).

Vicina, e pure già distinta dalla precedente è la situazione rappresentativa modulata in un altro gruppo di testi, in cui il soggetto è sì in scena insieme ad altri personaggi senza però essere coinvolto in una relazione verbale con loro, situandosi piuttosto nella posizione discosta del «testimone e spettatore»

dominante altri atteggiamenti. Ad esempio fra la terza e quinta strofa di *Bureau* (la IX, subitanea successiva a *In due*) la paralisi dissociativa in cui l'io personaggio precipita per un lungo frangente è sì l'effetto del violento urto con un altro inatteso e pauroso su cui la poesia si era aperta; ma è anche la conca psichica da cui rampolla un desiderio di implicazione nel confronto che troverà modo di esplicitarsi nelle strofe seguenti. Invece nella parte centrale di *Dopo la festa* (XVI, vv. 8-34) il silenzio in cui l'io personaggio si trincerava, di fronte ai mormorii di complicità della padrona di casa (all'ammirazione «folle», insieme «fiera ed avvilita», che «il suo cuore inverosimile» nutre per l'ambiguo personaggio del «maestro») è soprattutto una mossa inscritta nella più generale condotta di osservazione meditativa appartata con cui l'io voce assiste all'intera scena (il cui secondo fuoco o epicentro è il dialogo fra l'uomo e il giovane «discepolo»).



(Panicali 1978: 174) che osserva e rimugina su ciò che vede e ascolta, intende o intuisce. Ne risulta, di nuovo, una complessiva introflessione del regime rappresentativo, pur nell'alternanza pendolare fra restituzione in soggettiva degli eventi esterni (dati scenografici, battute e brani di dialogo fra gli altri personaggi, fisionomie e gesti, smorfie e sguardi) e formulazione di commenti interpretazioni giudizi (scanditi dalla fitta trama dei «penso», «rifletto», «mi dico», o dei «leggo in quel volto», «vorrei chiedere», e simili). Anche al di là delle sensibili fluttuazioni d'atteggiamento etico/valutativo della voce – in corrispondenza dell'avvicinarsi al suo cospetto, per dirla con Verdino, di «figure d'intesa» e «antagonisti» (Verdino 2006: 115-148) –, ad accomunare questi testi è soprattutto la tematizzazione della sostanziale inautenticità dei mezzi e rituali manifesti del comunicare e del relazionarsi. Il che non impedisce al personaggio lirico di sperimentare l'intermittente praticabilità di un più segreto, riposto regime di compartecipazione, che può talora dischiudersi o riaffiorare – una volta che ci si sia messi al riparo dalle insidie della parola veramente (ma sempre anche falsamente) scambiata – affidandosi alle risorse di una assorta auscultazione intima, si direbbe quasi di un'apprensione metapsichica dell'altro da sé in sé. Così «Mario» sembra attingere, soprattutto con alcune sue interlocutrici, una possibilità di «intesa» segreta, profonda ed esclusiva, concessa a poche «anime (..) elette». Ma in altri casi i medesimi strumenti possono tradire un tentativo di assimilazione a sé di un altro che recalcitra o protesta; fino a farsi veicolo, addirittura, di alcuni dei momenti di più rude messa in discussione del primato del soggetto.

Effetti di questo genere sono ovviamente meno intensi quando – come in *L'uno e l'altro* (VI), o *Dopo la festa* (XVI) – la posizione strutturalmente assegnatagli è appunto quella dello spettatore/giudice di una contesa (verbale, ma non solo) che avviene al di fuori di lui, fra altri individui: sicché la forza d'illuminazione del suo sguardo ha semmai la funzione di agire come filtro disvelante rispetto alla condizione di inautenticità in cui essi sono invischiati. Invece nel distanziato trittico *D'intesa*, *L'India*, *Accordo* (rispettivamente in X, XV, XVIII e ultima posizione) a essere sceneggiata è una piccola sotto-serie di incontri con un personaggio femminile dalla spiritualità orientaleggiante, a cui il



personaggio lirico appare legato – al di là dei non eliminabili residui di attrito fra le loro rispettive ragioni – da un sentimento di intenso affetto e ammirazione. Nelle due poesie che aprono e chiudono la serie ciò conduce, di nuovo, alla completa introflessione lirica del confronto: agli strumenti della comunicazione verbalizzata si sostituisce allora uno sciabordante duetto trans-mentale, telepatico, mediato dal complice intreccio di gesti sguardi silenzi. Ad esprimersene è una disposizione all'accoglienza e al riconoscimento reciproci che consente di superare anche l'ineliminabile persistenza, o «sospetto» di persistenza (*D'intesa*, v. 14; *Accordo*, v. 13), di motivi di distanza o disaccordo – soprattutto relativi alla malcelata condiscendenza con cui l'io sembra considerare «la materia della fede» di lei, «il suo credo» (*Accordo*, vv. 4 e 16).¹⁵ Proprio l'urgenza di ribellarsi a questo latente atteggiamento di supponenza, tuttavia, è ciò che determina, nel finale della poesia *L'India*, la momentanea lacerazione del silenzioso colloquio trans-mentale e il brusco ri-affioramento alla soglia del verbale della voce della donna, con l'affilato aculeo della sua protesta: anche se il suo stentoreo ammonimento è subito accompagnato – secondo un modulo già osservato ad esempio in *Prima di sera* – dall'ostensione compensatoria di remore e imbarazzi:

«Mario» mi previene lei che indovina il resto. «Ancora
levi come una spada, buona a che?, 35
lo sdegno per le cose che ti resistono.
Uomo chiuso all'intelligenza del diverso,
negato all'amore: del mondo, intendo, di Dio dunque»
e indulge a una smorfia fine di scherno
per se stessa salita sul pulpito, e quasi si annulla. 40

Intermedia fra le due precedenti, si potrebbe dire, è la situazione che si presenta in *Ménage* (VII) o *Terrazza* (XIII), dove la relazione verbale in cui l'io

¹⁵ «Indovino ora il suo tormento | mentre tace e mi guarda fine e intensa | non senza una luce arguta di sospetto | che io ne rida o la giudichi una testa piena di vento», *D'intesa*, vv. 22-25; «Né spero né desidero sorprenderle | questa volta il lampo che sprizza | sospetto della mia incredulità e insieme dolcezza», *Accordo*, vv. 11-13.



personaggio è effettivamente coinvolto (con l'insoffribile marito nella prima, col dolente giovane amante non corrisposto nella seconda) è soprattutto un insoddisfacente, degradato surrogato di quella – che non avviene, o avviene in parallelo alla prima secondo quell'altra modalità, tutta silenziosa e metapsichica – con la figura femminile che costituisce il vero centro di attrazione della scena rappresentata (nella percezione dell'io ma anche, nel secondo caso, del suo giovane interlocutore). Quasi perfettamente speculare a *L'India* è invece la struttura di *Tra notte e giorno* (V). Intanto perché qui il dialogo effettivo fra il soggetto e il suo sonnecchiante compagno, seduti uno di fronte all'altro nello scompartimento di un treno, si esaurisce subito in avvio, nei primi quattro versi, in un paio di battute nel segno della chiacchiera banale («“Che luogo è questo?”, mormora tra il sonno il mio compagno. | [...] “È un luogo verso Pisa” rispondo»). Da qui in avanti la vicenda si svolge tutta nella mente del soggetto: è lui che, osservando il «viso servo e ghiotto» (v. 19) dell'altro, formula giudizi acerrimi sulla sua condotta, vi «legge» autogiustificazioni cui si impegna a controbattere ulteriormente. Oggetto dello spietato biasimo – insieme ideologico e morale – è l'opportunismo ipocrita con cui, a dispetto delle sbandierate ma superficiali professioni di fede (cattolica, socialista), il compagno/avversario rivendica come legittima la propria resa alla necessità di «piegarsi sotto il giogo | della bassezza della specie» (vv. 17-18), vivendo da intellettuale molto ben 'integrato' nella nuova società del dopoguerra. Proprio la completa introflessione mentale della disputa fa sì che il punto di vista dell'altro, in realtà, sia qui assai tendenziosamente dedotto dalla sua sola muta presenza al cospetto del soggetto: il quale evidentemente già conosce – o presume di conoscere, di poter interpretare senza titubanze – le sue spregevoli, debolissime ragioni. Eppure, o per meglio dire proprio a patto di questa rassicurante centratura soggettiva della scena, ciò che alla fine si determina è un processo di vera dialogizzazione del punto di vista dell'io personaggio. Nell'ultima delle quattro strofe – la cui contrazione scalare (dai 21 vv. della prima agli 8, 5, 3 delle seguenti) sembra mimare peraltro una progressione della voce verso il silenzio, verso la completa immersione e dissoluzione in sé – il protagonista lirico si trova ad occupare (proprio come avverrà in *L'India*, benché anche assai diversamente) la posizione del destinatario



di una stentorea, inappellabile *intimazione*. Che in realtà al fondo è, in questo caso, una auto-intimazione, liricamente mediata dalla presa d'atto dello scarto che si spalanca fra l'«invincibile» sentimento di «ripugnanza», addirittura, che con davvero terribile formula è posto a sigillo del proprio rapporto con l'Altro; e il superiore dover essere idealmente indicato dalla propria fede («e penso ad un amore più grande del mio | che vince questa ripugnanza | e insieme a una saggezza più perfetta che prende il buono | e per il buono chiude un occhio sul corrotto e il guasto», vv. 26-29). E nondimeno è sintomatico che il luogo da cui riverbera, qui e ora, l'urgenza della fitta autocritica, sia infine proprio il «viso | disfatto» dell'individuo di cui, a ogni buon conto, è per l'ennesima volta ribadita l'indegnità:

«Devi crescere: crescere in amore
e in saggezza» m'intima quel viso
disfatto che trasuda in questa luce di giorno incerto.

35

L'ultima modulazione dell'ambiguo, metamorfico presente scenico/narrativo di *Nel magma* è quella attraverso cui Luzi restituisce anche la possibilità di una più attiva e convinta partecipazione del soggetto al confronto con gli interlocutori cui si trova posto di fronte. Anche in questo caso l'opzione è relativamente indipendente dalla qualità del rapporto che intercorre o si instaura con l'altro, benché nel complesso gli episodi di frizione, contrasto, conflitto prevalgano su quelli di complicità o consonanza. Quel che più conta, comunque, è che qui regime della presenza e regime della voce non entrano in antagonismo, né determinano il consueto gioco di reciproche interdizioni fra sfera del proprio e sfera dell'improprio, grado di partecipazione dell'io alla scena e intensità di presenza della scena di fronte all'io. Certo il soggetto non cessa di essere vittima di momenti di disorientamento ed estraniamento, né di dibattersi fra tensione all'immischiamento e tentazioni di evasione e distrazione: e nondimeno tutto ciò non compromette mai del tutto l'accettazione, da parte sua, della posizione esposta che si trova ad occupare nel più o meno serrato «viso a viso» (*Bureau*, v. 26) in cui è implicato.



Il venire in dominante di questo effetto di esposizione all'Altro, al confronto dialogico con l'Altro, è il tratto che accomuna soprattutto poesie come *Nel caffè* (III) o *Bureau* (IX) o ancora, nelle "Postille", *Nella hall* (XIV) o *Tra quattro mura* (XVII), che possono d'altronde facilmente essere lette, per la fitta trama di ricorrenze e parallelismi costruttivi che le percorre, come due dittici. Specialmente fra i primi due testi le omologie di impianto e sceneggiatura sono evidenti. Entrambi si aprono con l'apparizione disorientante, in un interno pubblico urbano connotato come luogo di inappartenenza (il caffè fuori mano, l'ufficio), di un estraneo dai tratti oscuramente minacciosi, allarmanti, descritti all'insegna della menomazione fisica e della deformazione disumanizzante («uno forato nella gola», *Nel caffè*, v. 8; «uno sguardo di malato o d'ebete svuotato e bianco», *Bureau*, v. 7). Segue un momento di riconoscimento («A un tratto, prima di ravvisarlo, so chi è», *Nel caffè*, v. 18; «Ravvisarlo no, ma a una fitta improvvisa so che non è estraneo | al mio passato», *Bureau*, vv. 8-9) che negli opposti regimi emotivi della riconnessione memoriale determina la successiva divaricazione delle due scene (che non esclude comunque ulteriori parallelismi, come le rimuginazioni dell'io sul «senso» dell'incontro come rito di estinzione di un «rimorso» o «debito» – o il finale con il presentimento della soglia del «fuori» e della separazione). Nel primo caso l'attrazione dell'interlocutore nella sfera degli affetti più intimi è la premessa per lo slittamento dell'episodio fra quelli in grado di inscenare con maggiore intensità l'approdo ad un «attimo di comunione piena» (*Nel caffè*, v. 40) – anche grazie alla scoperta sintonia ideologica fra i due e al rinforzo delle reiterate offerte di «pace» (v. 41) e riconoscimento di cui il co-protagonista è prodigo. Certo l'intermittente riaccendersi dei silenzi e dei segnali di imbarazzo o stanchezza (si veda specialmente il gioco incrociato di sguardi verso il fuori o il contiguo ai vv. 54-57) attesta la precarietà e l'insostenibilità dell'intesa, tornando a divaricare i due personaggi con un effetto di anticipazione rispetto al momento già prossimo dell'addio. E nondimeno, proprio in questa atmosfera di precaria *comunione con l'altro* è possibile non solo l'improvviso riaffacciarsi, di fronte ai sensi e nella mente dell'io, di una traccia della Storia («Dicono a una radio di Eichmann», v. 58), ma anche e proprio il riattivarsi della praticabilità di un *discorso* e di un



dialogo su di essa (un dialogo in cui, peraltro, non è il soggetto ad avere l'ultima parola):

Dove avrebbe qualcuno or non è molto
o versato o represso qualche lacrima, 60
danzano al fruscio basso di un disco
non però così basso da non soverchiare il transistor.

«So quel che pensi, eppure hai torto» dice
con un sorriso divenuto blando
mentre guarda fuori, mentre l'ora si fa tarda. 65
«non posso non sentire in questo scalpiccio un che di santo».

Nel secondo testo, al contrario, il ravvisamento dell'altro è subito nel segno disforico dell'acrimonia, che lo colloca «non tra le amicizie, | tra i rancori sordi e inesplicabili dell'età più candida» (*Bureau*, vv. 10-11). Proprio lo stato di inferiorità e abbruttimento dell'avversario (così come poi il carattere «piagnucoloso», benché «non senza forza di nuocere», delle sue accuse e recriminazioni, vv. 32-33), è latore tuttavia di un moto di pietà che rovescia il «malanimo» in un «desiderio» di contatto (vv. 22-23): al punto che, contraddicendo la rigorosa strategia d'attesa che di norma regola la sua condotta, qui è il soggetto stesso che, nell'accettare il confronto, si fa promotore della rituale offerta «di una parola | che ci accomuni» (vv. 48-49), di un orlo relazionale verso cui sia possibile convergere, «venirsi incontro» (v. 51). Offerta che in questo caso, però, è proprio l'altro a rifiutare, a non accogliere, determinando il definitivo sclerotizzarsi dello scontro nell'alternativa fra dissolvimento in un «silenzio enorme, senza confini né tempo» (v. 59) e collasso nello «stralunato» grido di protesta finale («Non sono ancora finito» esplose poi | con occhi stralunati», vv. 63-64). Rispetto a queste due poesie, il dittico *Nella hall* e *Tra quattro mura* si connota per un netto slittamento dei modi di sceneggiatura del confronto, grazie all'accentuazione delle dinamiche propriamente logico/argomentative della disputa, rispetto a quelle scenico/gestuali largamente



dominanti nelle altre due. Analogo è comunque il procedimento di reduplicazione variata, a modulazione speculare, della medesima struttura scenica (per cui qui è il ruolo del soggetto nello schema inquisitore/imputato a rovesciarsi dal primo al secondo testo).

Va da sé che questa schematica galleria tipologica di possibili calibri e messe a fuoco della situazione rappresentativa non è più che una griglia attraverso cui cogliere poi l'irriducibile specificità dei singoli testi luziani. La sua utilità sta d'altronde soprattutto nell'indicare quella che sembra la *ratio* fondamentale secondo cui *Nel magma* è stato costruito e organizzato. Quel che a Luzi interessava mettere in figura è sì un itinerario di immersione e sfidante messa a confronto con «tutta una stagione dell'opaco, dell'informe e del degradato sia nei gangli della storia sia nella coscienza umana» (Verdino 1999: XXXII). In questo senso non c'è dubbio che uno dei motivi di maggior fascino del libro consista proprio nella ricchezza immaginativa e forza suggestiva con cui vi è condotta la raffigurazione, ora più ora meno spaventosa e perturbante, di forme e figure dell'alterità: e cioè anzitutto, aveva ragione Caproni, dei personaggi e degli scenari. Nella definizione dei quali, peraltro, sono attive una serie di polarità¹⁶ che sembrano ben funzionali a ripetere e doppiare, ma anche a screziare e complicare ulteriormente, quelle che governano la sceneggiatura dal rapporto io/altro, contribuendo a moltiplicare ancora gli effetti di variazione.

Se ci si arresta a ciò che succede nei testi, tuttavia, gli effetti prodotti da questa straordinaria operazione di teatralizzazione lirica dell'incontro/scontro del soggetto con un'alterità metamorfica e aggressiva appaiono quanto mai ambigui. In primo luogo perché, lo si è visto, nonostante la presenza pervasiva delle strutture del dialogo – in tutte le sue possibili manifestazioni, sintoniche e distoniche – il caso del fronteggiamento aperto fra il soggetto e i suoi interlocutori è solo *uno*, e non il più frequente, degli schemi di relazione che Luzi sceneggia e attraverso cui struttura la messinscena: nel quadro di uno spettro di possibilità che variano fra un massimo di rilievo della presenza traumatizzante dell'Altro (che tende a produrre un effetto di ritrazione difensiva dell'io, un

¹⁶ Le principali sono censite nella visualizzazione di Fig. 1.



atteggiamento di diserzione o disimpegno dalla scena) e un massimo di rilievo della presenza agglutinante dell'Io (che o assimila a sé o depotenzia e deforma aggressivamente l'Altro). Se poi guardiamo al modo in cui questa varietà di opzioni tipologiche si dispone nella serie macrotestuale, è facile accorgersi che il disegno perseguito da Luzi non è certo quello di una ordinata progressione lineare, ma piuttosto di un forzoso moto pendolare fra la possibilità dell'esposizione all'altro e quelle contrapposte (alla prima, fra loro) dell'auto-sottrazione diversiva o della assimilazione fagocitante. Già l'apertura è sintomatica: se *Presso il Bisenzio* testimonia il fallimento del confronto a causa del rifiuto a implicarsi del primo termine (l'io), nel successivo *Tra le cliniche* è la completa dissoluzione coscienziale del secondo (il mondo, l'essere nel mondo altrui) a consentire una possibilità di messa in rapporto. Nelle tappe successive l'altalena fra questi due estremi continua a riproporsi, secondo una dinamica oscillatoria che ammette certo anche continui passaggi per le postazioni intermedie (in cui diverse forme e possibilità dell'implicazione sono tentate/sperimentate), senza però che esse si costituiscano come tappe privilegiate né tanto meno come punti d'approdo del percorso. È vero che un'importante funzione prospettica Luzi sembra assegnarla a quei testi in cui la virtualizzazione e inflessione mentale del rapporto dialogico (soprattutto con interlocutrici femminili, ma non solo), pur continuando a configurare il soggetto come baricentro valutativo/coscienziale della scena, incornicia e accoglie il saettante spiccarsi, da volti sguardi gesti quando non dalle labbra altrui, di quelle formule d'accusa che di fatto ne esplicitano la fondamentale condizione di indisponibilità all'altro diffusamente obiettivata nei restanti testi della raccolta; anche se l'esibizione immediata di contrappesi argomentativi o affettivi, da parte di chi ha appena vibrato il colpo, ne attenua o contiene volentieri la carica destabilizzante.

A farsi carico nel modo più pieno di una funzione relativizzante rispetto all'atteggiamento prevalentemente tenuto dal personaggio lirico Mario, allora, è la muta azione registica del Luzi autore. L'evidenza del suo ruolo è strettamente connessa al fatto che *Nel magma* non è impostato secondo il tradizionale modulo del diario-canzoniere autobiografico. Il palpitante, vividamente transeunte presente scenico/narrativo in cui si dibatte l'*ego agens*, e da cui ci parla l'*io voce*,



risulta infatti re-inscritto in un regime di temporalità diverso, governato da una diversa proiezione o forma di manifestazione del medesimo soggetto, con la sua specifica e distinta intenzionalità. Nel percorrere il macrotesto, anche noi lettori siamo attratti in questa temporalità doppia o multipla, in cui è possibile distinguere l'azione diagnostico/teatralizzante di una istanza autoriale superiore, che ha provveduto a *isolare selettivamente*, e quindi a *montare strategicamente* in sequenza, una serie di episodi auto-rappresentativi (spigolose schegge autobiografico/testimoniali, o sia pure concretizzazioni allegorico/visionarie di un assillo mentale) in cui la medesima «situazione base simbolica» (Mengaldo 1978: 652) ci appare immersivamente rivissuta/patita, e simultaneamente testimoniata, da un sé lirico per così dire obiettivato e teatralizzato. Al punto che il serrato *studio autoanalitico* così allestito davvero può valere come una sorta di esorcismo, che spettacolarizza plasticamente il conflitto fra il piano dell'*esperienza* dell'Altro (con l'inerziale fondo di «ripugnanza» che lo turba e vizia); e quel superiore ideale di «intelligenza» accogliente dell'«enorme distesa del diverso, | del brutale, del violento»,¹⁷ attraverso cui anche il negativo della Storia e dell'esperienza può essere integralmente riscattato riconoscendolo partecipe – secondo quelle suggestioni teilhardiane cui la poesia di Luzi inclinerà con sempre maggior forza soprattutto a partire da *Su fondamenti invisibili* – del metamorfico movimento dell'umano e del progetto divino che lo innerva.

Proprio in quest'ottica, d'altronde, è significativo osservare il sottile quanto ambivalente effetto rimodulante che l'aggiunta delle "Postille", nel '66, produce rispetto al senso complessivo del tragitto. Nella prima parte del libro, dove le escursioni della situazione rappresentativa sono più ampie, il percorso si chiude su un testo, *Ma dove*, in cui si ripropone una regressione a quella inquieta seppur rassicurante posizione di stampo lirico che già siglava, nella zona iniziale del libro, la chiusura di *Presso il Bisenzio* e la successiva *Tra le cliniche*. Le poesie aggiunte

¹⁷ Mutuo il persuasivo rinvio a questo verso, tratto dalla scena del dialogo fra Ipazia e «un'altra voce» nel *Libro di Ipazia* (Rizzoli, 1978) da Frasca (2014: 65-66), che a sua volta mette a frutto le penetranti indicazioni di Uberto Motta sulla quasi dissimulata «ricchezza», e insieme «inusuale chiarezza», con cui il dramma in versi del 1978 (ma avviato un decennio prima) riprende e sistematizza «le tessere che contrassegnano la sua concezione poetica nella stagione compresa fra *Nel magma* e *Su fondamenti invisibili*» (anche e proprio nei loro rapporti con il pensiero di Teilhard de Chardin; cfr. Motta 2000: 568 e 575).



restringono il *range* di oscillazione, eliminando tanto i pezzi più propriamente lirici quanto i momenti di più esibita spettacolarizzazione dello stato di estraniamento del soggetto; e d'altronde presentano in chiusura un testo come *Accordo*, dove la messa in rapporto con l'altro è attinta nella sfera coscienziale di un io non più in totale isolamento contemplativo, ma in intima connessione con la figura d'intesa che gli sta di fronte, nella dimensione protettiva di un interno domestico (anzi «nella parte viva della casa», v. 6). Il che comporta, però, una speculare restrizione del possibile orizzonte di comunione da una più avvolgente, benché generica, dimensione collettiva (generazionale, antropologica) di segno marcatamente discorde ed eterogeneo; ad una più esclusiva ed escludente dimensione di affetto e sintonia privatissimi, in cui i rigurgiti di supponenza del soggetto appaiono sublimati in grazia di un comune privilegio di sensibilità e profondità spirituale («Che importa la materia della fede quando è così grande, | mi dico», vv. 16-17). Il che non può non apparire come un'implicita sanzione, se non del fallimento, della brusca riduzione provvisoriamente imposta, sul piano dell'esperienza, a quel programma di vera apertura all'alterità di cui l'autore di *Nel magma* sembra voler insieme asserire l'ideale necessità e l'umana o personale impraticabilità.

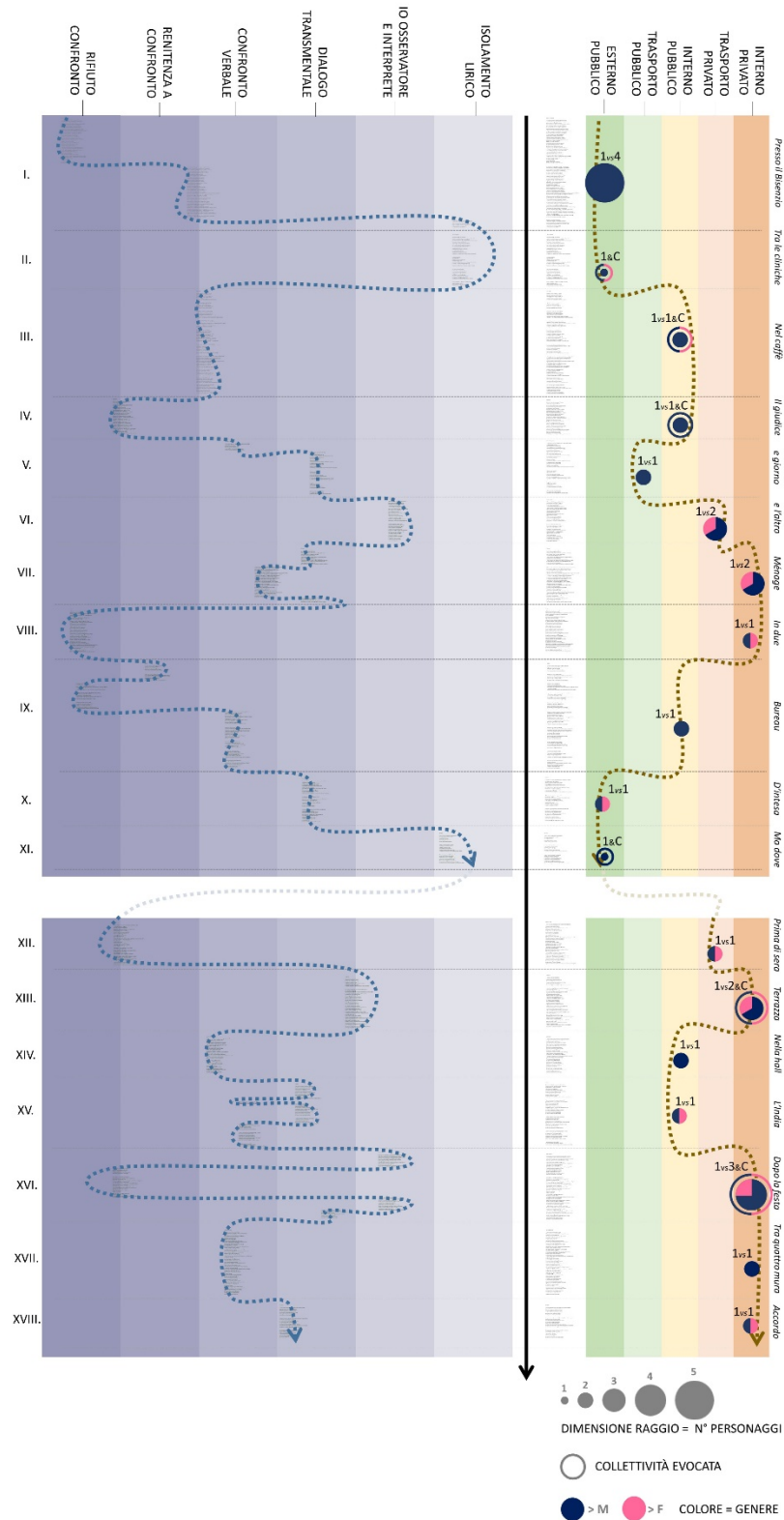


Figura 1.



La visualizzazione della pagina precedente offre una sintesi panoramica della proposta interpretativa descritta nel saggio, incrociando alcuni elementi di rappresentazione ‘oggettiva’ del testo e della sua architettura con rilievi o ‘prese di misura’ di indole invece prettamente critico/interpretativa. Il diagramma allude a una tipologia molto familiare di grafico, problematizzata però attraverso alcune mosse anomale e strane torsioni: un po’ allo stesso modo in cui *Nel magma* gioca con la logica del libro di poesia, e le attese del lettore a riguardo, per metterle sotto scacco o provarle inventivamente. Nella parte centrale della visualizzazione, una riproduzione integrale ma miniaturizzata delle 18 poesie che compongono l’opera – immagine insieme concretissima e astratta del testo come puro ‘dato’ – è accompagnata da una linea orientata che allude, per un verso, alla presenza del lettore, alla temporalità solo idealmente lineare della sua esperienza di attraversamento dell’opera; e per altro verso alla prospettiva registica dello *scriba*, in quanto disincarnato responsabile ultimo dell’allestimento macrotestuale. Nella zona a sinistra, il diagramma rappresenta il modo in cui chi legge può cogliere il mobilissimo rimodularsi, di poemetto in poemetto, della sceneggiatura del rapporto io/Altro: le *silhouettes* dei testi sono ridisposte orizzontalmente in corrispondenza all’essenziale tipologia di opzioni-base censite nella parte superiore (su quello che sarebbe l’asse delle ordinate), secondo una gamma di possibilità che oscilla fra un massimo di rilievo della presenza traumatizzante dell’Altro (opzione «RIFIUTO CONFRONTO», al limite sinistro dello spettro) e un massimo di rilievo della presenza agglutinante dell’Io (opzione «ISOLAMENTO LIRICO», al limite destro dello spettro). Nella zona a destra del diagramma, ad essere rappresentata secondo principi analoghi è la definizione continuamente variata degli scenari rappresentati (qui le polarità dello spettro a cinque tacche sono individuate dalle opzioni «ESTERNO PUBBLICO», al limite sinistro, e «INTERNO PRIVATO», al limite destro). A marcare la posizione del singolo testo nello ‘spazio cartesiano’ dell’esperienza di lettura è in questo caso un cerchio, le cui differenze di dimensione e colore sono utilizzate per indicare le principali variazioni d’assetto del sistema dei personaggi rappresentati (secondo quanto illustrato nella *Legenda* in basso a destra).



5. Bibliografia

- Agosti, Stefano. 1972. "Situazione semantica dell'ultimo Luzi". In *Il testo poetico. Teoria e pratiche di analisi*, 177-90. Milano: Rizzoli.
- Bozzola, Sergio. 1993. "Narratività e intertesto nella poesia di Caproni". *Studi novecenteschi*, 20.45-46, 113-154.
- Caproni, Giorgio. 1996. *La scatola nera*. Milano: Garzanti.
- Frasca, Damiano. 2014. *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*. Pisa: Felici.
- Ghidinelli, Stefano. 2013. *L'interazione poetica. Modi di socializzazione e forme della testualità della poesia italiana contemporanea*. Napoli: Guida.
- Ghidinelli, Stefano. 2022. *Le metamorfosi del diario poetico. Sbarbaro, Ungaretti, Saba, Montale*. Milano: Unicopli.
- Giovannetti, Paolo. 2014. "Sillabe o 'gruppi semplici'? Ragionando sul sintattismo di Luzi". *Istmi*, 34, 87-98.
- Luzi, Mario. 1963. *Nel magma*. Milano: Scheiwiller.
- Luzi, Mario. 1966. *Nel magma*. Milano: Garzanti.
- Luzi, Mario. 1998. *L'opera poetica*, a cura di Stefano Verdino. Milano: Mondadori.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. 1978. *Poeti italiani del Novecento*. Milano: Mondadori.
- Motta, Uberto. 2000. "Ipazia, Clizia e la bufera: Luzi fra Montale e Teilhard de Chardin". In *Studi in onore di Francesco Mattesini*, a cura Enrico Elli e Giuseppe Langella, 565-619. Milano: Vita e Pensiero.
- Panicali, Anna. 1987. *Saggio su Mario Luzi*. Milano: Garzanti.
- Scarpati, Claudio. 1970. *Mario Luzi*. Milano: Mursia.
- Sereni, Vittorio. 1998. *La tentazione della prosa*. Milano: Mondadori.
- Testa, Enrico. 1999. *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*. Roma: Bulzoni.
- Testa, Enrico, a cura di. 2005. *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Torino: Einaudi.
- Verdino, Stefano. 1998. "Introduzione". In Luzi, Mario. *L'opera poetica*, a cura di Stefano Verdino, XI-LVI. Milano: Mondadori.



Verdino, Stefano. 2006. *La poesia di Mario Luzi. Studi e materiali*. Padova: Esedra.

Zublena, Paolo. 2013. *Caproni. La lingua, la morte*. Milano: Edizioni del Verri.