

CONTRIBUTI

POESIA E CONOSCENZA.
REALTÀ, RAPPRESENTAZIONE, ALLEGORIA IN T.S. ELIOT E MARIO LUZI

DANIELE GIGLI
Torino

Lo studio della filosofia non ha come scopo l'apprendere ciò che altri
hanno pensato, ma apprendere qual è la verità delle cose.
(San Tommaso d'Aquino)

La poesia è la forma più rigorosa del pensiero.
(George Steiner)

La poesia come atto conoscitivo: allegoria e realtà

1. Lessi per la prima volta Eliot, al di là di qualche sporadico verso, nella torrida estate del 2003, quando mi trovai tra le mani la traduzione praziana della *Terra desolata*, restandone letteralmente incendiato. Fu la lettura di un'estate intera, di pomeriggi passati al castello di Rivoli nella speranza vana di trovare un refolo di vento: un refolo, le rare volte che arrivava, più torrido dell'asfalto torinese da cui fuggivo.

Fu molti mesi dopo che mi occorre di riprendere in mano un altro autore frequentato fino ad allora del tutto tangenzialmente, e che tangenziale sarebbe restato fino alla pubblicazione, a fine 2004, del suo ultimo libro, *Dottrina dell'estremo principiante*. Stavo allora lavorando alla mia tesi di laurea su Giuseppe Conte e Walt Whitman, e leggendo *Dottrina* mi accorsi di avere per le mani tutto ciò che quei due autori desideravano poter dire ed essere senza riuscirvi: era spirito alle altezze più eccelse e rarefatte, ma al contempo carne, meravigliosa, reale, incontrabile carne. Mi accorsi subito di una somiglianza non immediatamente spiegabile con certe zone di Eliot che nel frattempo avevo cominciato a conoscere, e senza prevederlo finii immerso nella lettura contemporanea dei due.

Scoprii presto che, per quanto più volte lambito dalla critica, il rapporto Eliot-Luzi era trattato in fondo in maniera marginale o episodica, e che marginale era anche l'importanza datagli dallo stesso Luzi nei suoi numerosi commenti e auto-commenti. Tuttavia, a una frequentazione assidua dei testi, emergeva una somiglianza di sguardo e di tono tale non soltanto da rendere ragione degli approcci critici già compiuti, ma anche da muovere il desiderio di indagare più a fondo i due autori, di conoscerli meglio, di dare conto dei motivi e dei modi che rendono così consonanti tratti significativi della loro opera.

La volontà di rispondere a tali desideri è a un tempo il motore e l'obiettivo di queste pagine, in cui si è tentato di svolgere una ricognizione dei testi poetici e critici di Eliot e Luzi, e di

condurla alla luce della loro storia poetica e intellettuale. Nel farlo, rispettando il metodo con cui mi sono venuti incontro, ho cercato di privilegiare la loro voce, la loro presenza umana, dando la precedenza a ciò che essi dicono di sé e del proprio lavoro.

Ne è emerso il fondarsi meditato di una concezione metafisica ma non spiritualista della realtà, di un costante rapporto del sensibile con il soprasensibile e del temporale con l'eterno, che in entrambi trova puntuale incarnazione nell'opera poetica: anzitutto, nella certezza sottesa della funzione conoscitiva della poesia; conseguentemente, in una posizione teorica che riconosce all'impulso artistico una ragione eteronoma e necessaria; infine, in una modalità di acquisizione e resa dell'oggetto che si snoda per entrambi in un faticoso percorso dal simbolismo all'allegoria. Di questo percorso si dà qui una rilettura sommaria, per appunti, riservando ai due capitoli successivi di dettagliare nel raffronto con i testi le ragioni storiche e teoretiche che ne segnano l'evoluzione, e a quelli conclusivi di esemplificarne l'esito in due opere chiave quali *The Waste Land* e *Nel magma*.

2. Il primo dei punti di consonanza tra Eliot e Luzi che abbiamo enunciati è l'insorgenza di una concezione metafisica ma non spiritualista del reale, cui giungono per strade in certo senso opposte. Il primo, giungendovi attraverso la progressiva riduzione della frattura tra senso morale e percezione carnale di Dio; il secondo riaprendo, attraverso la meditazione di san Paolo e la mediazione fondamentale di Teilhard de Chardin, ai dati più spuri del mondo e all'immanenza del divino nelle cose.

Non sarà superfluo sottolineare che quelli che qui, per la stessa brevità con cui sono tratteggiati, appaiono opzioni e convincimenti netti, radicali e databili, sono in realtà cammini faticati e meditati, in cui tutte le pieghe dell'umano, tutto il vissuto, l'immaginario, il conflitto tra psicologia e libertà, quello tra volontà e azione, sono chiamati in causa. Si parla di due cammini non meramente intellettuali, ma integralmente umani, senza dar conto dei quali è remota la possibilità di leggerne con efficacia gli esiti creativi.

L'INDICIBILE OGGETTIVITÀ: ELIOT E IL PRESENTIMENTO DEL VERO

La tradizione della Boston bramata, in cui Eliot cresce, si era andata fissando nel corso dell'Ottocento con il consolidarsi dell'unitarismo dapprima, quindi con l'esperienza emersoniana del trascendentalismo. Mossi da una ribellione nei confronti della tradizione puritana, entrambi i movimenti si irrigidiscono ben presto in un blocco sociale borghese la cui esperienza del divino è fortemente coincidente con l'esperienza della congregazione. Secondo la concezione tipica del protestantesimo, tuttavia, la congregazione non è segno immanente della presenza di Cristo, ma luogo di tradizione del suo messaggio: non si presenta, cioè, come la sua prosecuzione mistica nella storia, ma come il luogo che ne interpreta, fissa e tramanda i valori.

Nutrita in un contesto simile, la sensibilità di Eliot matura con una spiccata percezione del nulla, che si traduce per reazione in un *horror vacui* cui egli oppone negli anni giovanili un'estenuata poesia tardo-romantica; quindi, con la scoperta di Laforgue, un simbolismo il cui modulo ironico esprime narrativamente il rapporto faticoso con un mondo che attrae e ripugna a un tempo. In questa chiave, è importante sottolineare un aspetto dell'ironia eliotiana: solitamente tendente alla *mediocritas*, ma talvolta corrosiva fino alla spietatezza, essa non accoglie mai la

dissacrazione gratuita, il nichilismo appiattente e consolatorio tipici dell'ironia novecentesca. La posizione di Eliot è al contrario sempre sull'orlo del baratro: lontana da formule disimpegnate e auto-assolutorie, altrettanto lontana dal compiacimento dell'assurdo, la sua ironia è l'espressione drammatica di un bisogno disperato di senso, di ricerca del vero, come dimostra l'interesse parallelo per le filosofie orientali e per la filosofia della conoscenza di Bradley, alla quale egli consacra i propri studi dottorali.

Come vedremo, proprio la radicalità con cui conduce tali studi spinge Eliot oltre la filosofia. Il punto di rottura è l'emergere di un'aporia nella dinamica della conoscenza, che vede da un lato l'incidenza necessaria e fondativa del soggetto; contemporaneamente, il darsi nell'esperienza quotidiana di punti in cui il reale si rende oggettivamente conoscibile e trasmissibile. Questa aporia, evidenziando la frattura apparentemente insanabile tra soggetto e oggetto, radicalizza il problema bruciante della certezza nell'agire e del suo fondamento. Allo stesso tempo, proprio la questione del fondamento del reale convince Eliot della presenza in esso di un *quid* inafferrabile, ma efficace. E proprio l'accettazione di tale inafferrabilità, il convincimento dell'insufficienza del solo intelletto a conoscere, aprirà la strada a un percorso in cui l'uomo intero è soggetto conoscente, e di cui la poesia sarà strumento privilegiato.

LUZI E IL REALE: DA UN MONDO PRE-CONOSCIUTO AL MONDO RI-CONOSCIUTO

Spesa tra la provincia di Firenze e Siena, anche l'infanzia luziana si svolge in un ambito fortemente religioso. Di tutt'altro carattere rispetto a quello eliotiano ne è però la forma, quella di un cattolicesimo popolare che esalta il valore trascendente e inattuabile di Dio, in cui la comunità si delinea come un insieme di singoli che si stringono assieme per affrontare i colpi misteriosamente e incomprensibilmente riservati loro.¹

È certamente considerevole l'incidenza di un simile sentimento della vita sulla curvatura ermetica cui Luzi aderisce con convinzione crescente nell'arco di oltre un decennio. Dalle poesie successive a *La barca* fino a quelle di *Quaderno gotico* – già indirizzate verso un più diretto legame tra vita dello spirito e vita del sangue – l'astrazione dalla dolorosità del quotidiano e l'affermazione della poesia come luogo di realizzazione dell'ideale accompagnano infatti lo

¹ Si trovano tracce di una simile concezione del rapporto tra Dio e l'uomo, per esempio, in *Dal fondo delle campagne*, dove in molti accenti, alla percezione della grazia come presenza tangibile, si mescola un timore più vicino a un sospetto non del tutto risolto sulla bontà del reale, che non al biblico *timor Dei*. Si confronti la poesia significativamente intitolata *Colpi*: «La potatura d'alberi rintocca / colpo su colpo di pennato. Il freddo / fa rilucere i tagli ancora vivi. // Tempo che l'uomo in là con gli anni dice: / sono com'ero in compagnia del fuoco / che avviva e rode la sostanza, veglio / su quel che brucia e quel ch'è fatto cenere, / tengo fede ai pensieri di una volta. / Pure non è gran cosa, è men che poco. // Anni, ancora, che quanto viene offerto / sotto la specie del dolore / tarda a farsi vita vera. // Per anni e anni / la vita segue la vita / con la fedeltà che ha l'ombra // mentre scorre il fiume, / mentre il filo d'erba trema / tra pala e pala della falciatrice // e l'uomo appena uscito dalla prova / integro o privato del suo bene / solleva il capo fino al nuovo colpo.»

sviluppo intellettuale del poeta fiorentino. Nondimeno, proprio il farsi stringente delle ragioni del sangue ne indirizza a poco a poco l'attenzione sulle forme storiche, accidentali, in cui il divino quotidianamente s'incarna. È questo passaggio che nei testi degli anni Cinquanta lo conduce da un simbolismo «precauzionale» a un simbolismo «totale»,² ovvero da un simbolismo dimostrativo, che cerca di delinearne convinzioni già sedimentate a priori, a un simbolismo conoscitivo, in cui l'aspetto segnico della realtà, la sua consistenza metafisica, non è *pre-visto*, ma emerge al contrario dall'affondare in essa e nella sua materialità. Come dirà parlando di *Nel magma*, «tanto più è netta la percezione della realtà, corposa, materica, tanto più io vengo richiamato al destino di questa materia».³

3. Questa affermazione appena riportata rinvia a un altro dei punti chiave che accomunano Luzi a Eliot: al definirsi, cioè, e al persistere di un uso conoscitivo della poesia, che per entrambi si chiarisce con il passare del tempo e il dipanarsi dell'opera, come lo stesso Luzi sottolinea:

Sull'argomento della posizione che la poesia ha nel problema della conoscenza, probabilmente ho avuto una certa evoluzione: per lungo tempo ho condiviso il mito, il sentimento, il concetto della poesia come forma di conoscenza assoluta, che non ha relazione con nessun'altra, che è probabilmente primaria rispetto alle altre. Oggi non so se sarei portato a corroborare questo mito. [...] Per me la poesia riparte sempre dal fondamento naturale dell'uomo e gli interrogativi che fa sono quelli in cui permangono l'innocenza, la sprovvedutezza dell'uomo in quanto tale, di fronte al suo destino e al mondo.⁴

Appare evidente in queste righe come Luzi richiami il poeta a una responsabilità di fronte al dato di realtà, per cui la poesia nel suo costituirsi non può esulare dal confronto con ciò che le preesiste. Qualcosa di non dissimile è sostenuto da Eliot nel suo secondo saggio su Dante, laddove parlando della *Vita nova* non nega la possibilità di una sua referenza a fatti realmente accaduti, puntualizzando tuttavia come il fattore che la rende interessante sia l'universalizzazione di questi fatti, la loro astrazione.⁵ In questo senso s'iscrive la posizione paritaria del soggetto

² LUCIANO FORMISANO, *Intervista a Mario Luzi*, «L'asino d'oro», 3, 1991. Ora in MARIO LUZI, *Conversazione. Interviste 1953-1998*, a cura di Annamaria Murdocca, Edizioni Cadmo, Fiesole 1999, p. 61.

³ CLAUDIO TOSCANI, *Quesiti a Mario Luzi*, «Il ragguaglio librario», marzo 1974. Ora in MARIO LUZI, *Conversazione. Interviste 1953-1998*, cit., p. 50.

⁴ MARIO LUZI, *Conversazione. Interviste 1953-1998*, cit., p. 47.

⁵ Cfr. T.S. ELIOT, *Dante (1929)*, in *Selected Essays*, Faber & Faber, London 1951², pp. 272-273: «Now Dante, I believe, had experiences which seemed to him of some importance; not of importance because they happened to him and because he, Dante Alighieri, was an important person who kept press-cutting bureaux busy; but important in themselves; and therefore they seemed to him to have some philosophical and impersonal value. I find in it an account of a particular kind of experience: that is, of something which had actual experience (the experience of the 'confes-

poetico rispetto agli oggetti: non giudice adeso al proprio codice, né investigatore educato al sospetto, quanto piuttosto cercatore partecipe di fronte allo squadernarsi del reale. È ancora Luzi a chiarirlo:

[...] La diversa angolazione dalla quale mi sono immerso nella molteplicità del mondo, ha determinato una diversa nascita del giudizio: non tanto da me, quanto dal confronto tra me e il mondo. [...] In sostanza, la visione non è cambiata, mentre è cambiata la condizione del testimone che se prima era un po' staccato e presumeva di sapere, ora diventa partecipe, corresponsabile, complice anche, e il suo diverso atteggiamento comporta tutto un problema del diverso atteggiarsi della materia linguistica, metrica, ecc.⁶

L'implicazione dell'io con le cose, la sua corresponsabilità con l'esistente, non è quindi tesa a instaurare una relazione cronachistica tra l'io e il mondo.⁷ Al contrario, la sottolineatura di come tale rapporto non sia eludibile sottende la necessità di opporre una resistenza vigile – necessaria a entrambi i termini – alla sua meccanizzazione. A una reale conoscenza è infatti necessaria l'implicazione integrale del soggetto. Senza questa implicazione, senza il confronto con il dato umano, l'esperienza del mondo si fa cristallizzata, astratta e legiferante, sì che la conoscenza diventa inattuabile, se non al livello non significativo dell'informazione.⁸

La responsabilità verso l'oggetto si declina quindi anzitutto in una disponibilità responsiva alla natura del soggetto e al compito che lo determina. Come ricorda Luzi, si tratta di un'opzione della ragione, una disposizione ad ancorare la riflessione intellettuale alle ragioni dell'esperienza:

sion' in the modern sense) and intellectual and imaginative experience (the experience of thought and the experience of dream) as its materials; and which became a third kind».

⁶ MARIO LUZI, *Conversazione. Interviste 1953-1998*, cit., p. 50.

⁷ Cfr. STEFANO VERDINO, *Poesia dovunque. Analisi di 'Nel magma'*, in *La poesia di Mario Luzi. Studi e materiali (1981-2005)*, Esedra, Verona 2006, p. 147: «*Nel magma* promuove, per Luzi, un nuovo concetto della realtà, ma non nel senso, immediato, di recupero del quotidiano vissuto nei suoi dettagli, ma nel senso che alla realtà concorrono tanto la rappresentazione metaforica, in immagine, delle diverse oltranzes, dentro e fuori dell'uomo. E in molti casi il viaggio dal mimetico al profondo si realizza nell'apertura e distensione dell'immagine del dettaglio quotidiano».

⁸ È questo un tema al quale sia Eliot che Luzi sono sensibili e che in entrambi trova formulazioni incisive. Si vedano, per esempio, T.S. ELIOT, *Choruses from «The Rock»*, I, 11-13: «Where is the Life we have lost in living? / Where is the wisdom we have lost in knowledge? / Where is the knowledge we have lost in information?»; o la nota di Luzi a *Il gorgo di salute e malattia*, in cui si esprime la medesima diffrazione tra sapienza e conoscenza, tra conoscenza e informazione: «Ciò che crediamo di sapere non diventa sapienza, del resto soverchiato continuamente dal significato molteplice delle immagini». MARIO LUZI, *Su fondamenti invisibili*.

Si deve affidare la parola alle cose che accadono, le cose stesse hanno il bisogno di parlare, e noi dobbiamo trovare il nome e la voce a questi fatti.⁹

Ed è proprio nel dare voce alle cose, nell'ascolto dell'accadere del mondo, che il fiorentino vede emergere la presenza nell'esperienza umana di un dato immateriale, intangibile, immensurabile, ma i cui effetti sono evidenti nell'agire degli uomini:

C'è qualcosa che non è alla portata della parola degli uomini, non riducibile alla loro parola. Questo equivale a dire che c'è un mistero; ed è un mistero che non nasconde, ma anzi si illumina come tale, si comunica come tale.¹⁰

La fedeltà alla natura del soggetto, cui si accennava sopra, acquista di fronte a questa presenza un ruolo essenziale nel processo conoscitivo dell'oggetto. Le possibilità di fronte al rilevamento di un fattore indeterminato nell'esperienza oggettiva e concreta pone infatti le medesime opzioni incontrate da Eliot nella sua tesi di dottorato: negarne l'esistenza, assimilandolo a qualche altro fattore più *scientificamente* rassicurante, ma di fatto eliminando un dato di realtà presente; o accogliere la vertigine di questo fattore misterioso come chiave di apertura di una conoscenza più profonda dell'uomo e del mondo. Continua Luzi:

Il mistero: è un vocabolo che noi usiamo e di cui abusiamo e abbiamo troppo abusato; perché in fondo è anche comodo; quello che non è intelligibile lo chiamo mistero: per cui hanno avuto buon gioco i filosofi dell'ottimismo positivista o gli scienziati euforici del positivismo quando nel mistero vedevano l'ignoranza. Vedevano la prova della superstizione, la prova di tutto ciò che essi imputavano alla religione o alla metafisica, come negativo. Ma mistero è una forma, invece, di conoscenza. C'è una conoscenza per mistero, come c'è una conoscenza per idee e anche per formule, se volete.¹¹

È questa conoscenza per mistero (altrove – in *Las animas* – Luzi l'aveva già chiamata «per ardore») che, «quando si presenta come intimazione [...] porta uno sconvolgimento nella logica abituale»,¹² come accade nella parola dei Vangeli:

La logica ordinaria, che si era per abitudine incrostata nella mente degli ascoltatori, deve far posto invece a qualcosa che era imprevedibile.¹³

Si legge qui, per analogia, il ruolo testimoniale e non complice che Luzi assegna al poeta e all'uso della parola:

⁹ RENATO MINORE, *Se la speranza è un rischio*, «Il Messaggero», 26 settembre 1982. Ora in MARIO LUZI, *Conversazione. Interviste 1953-1998*, cit., p. 34.

¹⁰ MARIO LUZI, *Vangelo e poesia*, «Il nuovo Leopardi», ottava serie, XIV, 2, marzo 1995, p. 8.

¹¹ *Ibidem*.

¹² MARIO LUZI, *Vangelo e poesia*, cit., p. 9.

¹³ MARIO LUZI, *Vangelo e poesia*, cit., p. 10.

Ecco allora che il ben più piccolo demiurgo che è il poeta gli si può accostare [a Dio] non nella potenza e nell'autorità della parola, ma nella autenticità che proprio da lui deriva, nella esecrazione della falsa parola, della parola che non dice o che nasconde e che è strumento di ipocrisia, sepolcro imbiancato, formalismo, cerimonia.¹⁴

Una responsabilità, quella verso le cose e verso l'economia della parola, che non tocca a un presunto poeta cristiano, ma attiene al contrario a tutta la poesia «veramente moderna, che non sia un *opus oratorium*», ma sia al contrario una «caccia alla verità, un inseguimento della verità».¹⁵

4. L'affermazione di Luzi ci avvicina a chiudere il cerchio di questo breve cammino introduttivo, delineando sinteticamente i tre elementi cardinali su cui si fonda l'esperienza della poesia: le cose, la parola, il poeta, che di questa parola è a un tempo *dominus* e servitore. Così, se alla poesia attiene il compito di dire – e di dire il mondo –, ugualmente persiste la necessità di vigilare sull'apertura del soggetto alle cose, affinché siano realmente queste a impattarsi con la coscienza e ad emergere nella molteplicità della loro natura, senza che prevalga di esse una visione preconcepita e fossilizzata.

È in questa linea che s'inserisce la meditazione eliotiana sul rapporto tra lingua ed esperienza, culminante nelle riflessioni sulla struttura della *Commedia* dantesca. Un rapporto che determina tanto lo statuto del testo, quanto il rapporto con chi, leggendolo, lo incontra.

The experience of a poem is the experience both of a moment and of a lifetime. It is very much like our intenser experiences of other human beings. There is a first, or an early moment which is unique, of shock and surprise, even of terror (*Ego Dominus tuus*); a moment which can never be forgotten, but which is never repeated integrally; and yet which would become destitute of significance if it did not survive in a larger whole of experience; which survives inside a deeper and a calmer feeling.¹⁶

Individuando le caratteristiche strutturali dell'allegoria dantesca, della sua immaginazione visiva,¹⁷ Eliot la propone come possibilità privilegiata di far vedere, gustare e rivivere al lettore l'esperienza vissuta dall'autore.¹⁸ L'allegoria è quindi sì «solo un procedimento poetico»,¹⁹ ma è il procedimento privilegiato per esprimere l'esperienza della visione:

14 MARIO LUZI, *Vangelo e poesia*, cit., p. 11.

15 *Ibidem*.

16 T.S. ELIOT, *Dante* (1929), cit., pp. 250-251.

17 Cfr. T.S. ELIOT, *Dante* (1929), cit., p. 243: «Dante's is a *visual* imagination».

18 Cfr. *Ibidem*: «[...] It is the allegory which makes it possible for the reader who is not even a good Italian scholar to enjoy Dante. Speech varies, but our eyes are all the same. And allegory was not a local Italian custom, but a universal European method. Dante's attempt is to make us see what he saw».

What we should consider is not so much the meaning of the images, but the reverse process, that which led a man having an idea to express it in images. We have to consider the type of mind which by nature and practice tended to express itself in allegory: and, for a competent poet, allegory means clear visual images.²⁰

Solo a questo punto, entra in gioco il significato *altro* dell'allegoria, il significato ulteriore che emerge dentro l'immagine, dandole maggiore profondità e rivelandone a un tempo la ragione d'origine.²¹

In questi termini, l'allegoria non si definisce come un sovrasenso meccanicamente predeterminato e sostitutivo dell'ispirazione, ma al contrario come una disposizione mentale²² capace di allargare ai livelli più ampi l'esperienza sensoriale dell'uomo e la sua dicibilità.²³ Un metodo poetico e – perciò stesso – un metodo conoscitivo privilegiato già *in verbis*,²⁴ in quanto «the significance of any single passage, of any of the passages that are selected as “poetry”, is incomplete unless we ourselves apprehend the whole».²⁵ Un metodo che per la sua natura conoscitiva si pone come atto d'accusa alla poesia moderna, così votata alla percezione, così poco desiderosa di conoscere e di dire.

The poet does not aim to excite – that is not even a test of his success – but to set something down; the state of the reader is merely that reader's particular mode of perceiving what the poet has caught in words. Dante, more than any other poet, has succeeded in dealing with his philosophy, not as a theory (in the modern and not the Greek sense of that word) or as his own comment or reflection, but in terms of something *perceived*. When most of our modern poets confine themselves to what they had perceived, they produce for us, usually, only odds and ends of still life and stage

19 Cfr. *Ibidem*: «Allegory is only one poetic method, but it is a method which has very great advantages».

20 T.S. ELIOT, *Dante (1929)*, cit., p. 242.

21 Continua infatti Eliot: «And clear visual images are given much more intensity by having a meaning – we do not need to know what that meaning is, but in our awareness of the image we must be aware that the meaning is there too». T.S. ELIOT, *Dante (1929)*, cit., pp. 242-243.

22 Si vedano ancora le densissime pagine già citate: «[Allegory] it was not a device to enable the uninspired to write verses, but really a mental habit, which when raised to the point of genius can make a great poet as well as a great mystic or saint». T.S. ELIOT, *Dante (1929)*, cit., p. 243.

23 Cfr. *Ibidem*: «We have nothing but dreams, and we have forgotten that seeing vision – a practice now relegated to the aberrant and uneducated – was once a more significant, interesting, and disciplined kind of dreaming».

24 Si usa per comodità comunicativa la distinzione, in certo qual modo superata proprio da Dante, tra allegoria *in verbis* e *in factis*, che Sant'Agostino accennò nel *De Trinitate*, discorrendo della categoria generale di allegoria e di quella specifica di enigma. Cfr. SANT'AGOSTINO, *De Trinitate*, xv, 9, 15: «Quid est ergo allegoria, nisi tropus ubi ex alio aliud intellegitur [...] Sed ubi allegoriam nominavit Apostolus, non in verbis eam reperit, sed in facto».

25 T.S. ELIOT, *Dante*, in *The Sacred Wood*, Methuen, London 1950⁷, p. 170.

properties; but that does not imply so much that the method of Dante is obsolete, as that our vision is perhaps comparatively restricted.²⁶

²⁶ T.S. ELIOT, *Dante*, in *The Sacred Wood*, Methuen, London 1950⁷, pp. 170-171.

Soggetto, oggetto, conoscenza

IL MONDO TRA DATO E COSTRUZIONE. SOGGETTO, RELAZIONE, CONOSCENZA

La vicenda artistica di Eliot, la sua produzione poetica e teorica, la sua stessa vocazione alla poesia, sono l'espressione della ricerca di un metodo non solo espressivo ma innanzitutto conoscitivo.¹ Tutta la sua opera, dagli esordi tardo-simbolisti alla rottura provocatoria del *Waste Land*, alle forme più distese e verbose dei *Quartets*, è infatti in ultima istanza quel che si può dire – con terminologia un po' datata – espressione di una poesia marcatamente filosofica. Ciò non significa che Eliot trasponga in versi un sistema di pensiero dato *a priori*,² quanto piuttosto che l'obiettivo della sua poesia nel farsi ha fin dall'inizio carattere gnoseologico. L'attività poetica non è per Eliot mai interamente risolta e giustificata in sé: egli la intende piuttosto come un processo di avvicinamento e conoscenza dell'oggetto, di disvelamento attraverso la rappresentazione.

È un'attenzione, quella per il metodo conoscitivo, che trova riflesso già nelle sue prime prove poetiche, in cui la sensazione di inautenticità è spesso suggerita, laddove non addirittura gridata.

¹ Sul rapporto – anche cronologico – tra filosofia e poesia in Eliot, è di grande utilità la sintesi di HEATHER GARDNER, *L'idea della poesia. Eliot e Bradley*, in AGOSTINO LOMBARDO, a cura di, *Presenza di T.S. Eliot*, Bulzoni, Roma 2001, pp. 27-46. Per uno studio più dettagliato delle fonti filosofiche di Eliot è invece d'obbligo ANDREA CAROSSO, *Fra verità privata e comunità di azione. Crisi della teoria negli "scritti filosofici" di T.S. Eliot*, «Nuova Corrente», 103, XXXVI (1989), pp. 175-199, poi confluito in ID., *T.S. Eliot e i miti del moderno: prassi, teoria e ideologia negli scritti critici e filosofici*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1995. Gli studi di Carosso sono francamente discutibili in molte delle conclusioni – quale ad esempio la visione di un Eliot cripto-nazista, imprevedibile tanto sul piano ontologico quanto su quello meramente storico e documentario. Essi sono però fondamentali per la loro indagine pionieristica su alcuni manoscritti filosofici dell'epoca di Harvard, nonché sulle "Clark Lectures" del 1926 e sulle "Turnbull Lectures" del 1933, all'epoca del primo articolo ancora inedite e adesso pubblicate in T.S. ELIOT, *The Varieties of Metaphysical Poetry. The Clark Lectures at Trinity College, Cambridge, 1926, and the Turnbull Lectures at The Johns Hopkins University, 1933*, a cura di Ronald Schuchard, Faber & Faber, London 1993. Tra gli studi di area anglosassone sull'argomento, sono invece basilari PIERS GRAY, *T.S. Eliot's Intellectual and Poetic Development, 1909-1922*, The Harvester Press, Brighton 1982; WILLIAM SKAFF, *The Philosophy of T.S. Eliot*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1986; RICHARD SHUSTERMAN, *T.S. Eliot and the Philosophy of Criticism*, Columbia University Press, New York 1988; MANJU JAIN, *T.S. Eliot and American Philosophy: the Harvard Years*, Cambridge University Press, Cambridge 1992; ANTHONY DAVID MOODY, *Tracing T.S. Eliot's Spirit: Essays on His Poetry and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.

² Come si vedrà più avanti, sono anzi numerosi i passi in cui Eliot condanna tanto la commistione di filosofia e poesia quanto la mera trasposizione in versi di un sistema filosofico non recepito. Si vedano, per esempio, il saggio sui poeti metafisici, quelli su Blake e Amleto, quello su Philip Massinger, i tre su Dante.

Non stupisce allora che la cura per la ricerca e il riconoscimento dei valori ontologici a fondamento del reale sia centrale nella sua speculazione già durante gli studi di filosofia a Harvard, e che proprio l'attenzione al rapporto tra soggetto, oggetto e conoscenza lo condurrà all'abbandono della filosofia per la letteratura, più capace di captare ed esprimere l'interazione di intelletto e senso alla base di ogni esperienza. Culmine di tale ricerca sarà la conversione nel 1927 alla *High Church*, una conversione che, sebbene spesso intesa come resa fideistica, rappresenta in realtà un punto di arrivo non definitivo e pacificante del percorso intellettuale eliotiano, come evidenzia il persistere e l'approfondirsi delle medesime problematiche prefigurate in tutta la sua opera precedente.³

REALTÀ, IDEA, OGGETTIVITÀ: 'KNOWLEDGE AND EXPERIENCE'

Le aporie che conducono Eliot ad allontanarsi dalla speculazione filosofica emergono già nella sua tesi di dottorato sulla filosofia della conoscenza di F.H. Bradley. Affrontando sotto la supervisione di Josiah Royce il pensiero dell'idealista britannico, Eliot prende infatti più chiaramente coscienza di come – per fondare una teoria della conoscenza che non conduca alla stasi e all'inazione – sia necessario trovare un fondamento oggettivo, e non meramente convenzionale, della realtà. Dopo avere dimostrato che non esiste una vera conoscenza immediata, e avere quindi evidenziato la connessione di ideale e *thinghood* (essere-cosa) nella costruzione del reale, egli sottolinea perciò come ogni oggetto appaia oggettivo solo relativamente al proprio centro finito. Fatto che conduce a un'aporia nella conoscenza:

But beyond the objective worlds of a number of finite centres, each having its own objects, there is no objective world. Thus we confront the question: how do we yoke our divers worlds to draw together? How can we issue from the circle described about each point of view? And since I can know no point of view but my own, how can I know that there are other points of view, or admitting their existence, how can I take any account of them?⁴

³ Già nella sua tesi di dottorato, infatti, Eliot ipotizza sulla scorta di Bradley che il culmine della ragione sia la necessità di un Assoluto non fondabile dall'intelletto umano ma da questo riconoscibile. «A philosophy can and must be worked out with the greatest rigour and discipline in the details, but can ultimately be founded on nothing but faith: and this is the reason, I suspect, why the novelties in philosophy are only in elaboration, and never in fundamental». T.S. ELIOT, *Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley*, a cura di Anne Bolgan, Faber & Faber, London 1964, p. 163. Scritta nel 1913-14, e completata dopo il trasferimento in Europa nel '16, la tesi – pur accettata dal Dipartimento di Filosofia di Harvard – non verrà mai discussa. Ciò fu dovuto in parte a causa delle difficoltà seguenti lo scoppio della guerra in Europa, in parte alla contemporanea disaffezione di Eliot per la filosofia e all'incipiente decisione di perseguire interessi più spiccatamente letterari.

⁴ T.S. ELIOT, *Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley*, cit., p. 141.

Il problema dell'oggettività si svela a Eliot come un problema pragmatico, legato alla possibilità concreta di agire nel mondo. Prefigurando il dramma dell'inazione che percorrerà la sua opera giovanile, culminando in *The Waste Land*, egli si domanda come sia possibile all'uomo agire nel mondo senza un fondamento certo del proprio statuto ontologico:

Obviously, by the conclusions at which I have arrived, it is true to say that the real world is real because and in so far as it appears to a finite centre. From a point of view completely detached, reality would contain nothing but finite centres and their several presentations; but from the point of view of each centre, there is an objective world upon which several points of view are trained, and to which they all refer. And it is just the confusion of these two truths which gives the stuffed solipsism of the philosophers.⁵

Nel sottolineare come lo *stuffed solipsism* dei filosofi si limiti a constatare il cozzare delle diverse rappresentazioni di ogni centro finito, Eliot afferma con forza il bisogno che questa aporia trovi soluzione, a meno di negare la possibilità stessa di fondare verità ed errore e quindi di rinunciare a fondare il mondo reale:

I have tried to show that there can be no truth or error without a presentation and discrimination of two points of view; that the external world is a construction by the selection and combination of various presentations to various viewpoints: and that the selection which makes reality is in turn made possible by the belief in reality: unless we assumed the existence of a world of truth we could not explain the genesis of error, and unless we had presentations of error as well as of truth we could not make that construction which is the real world.⁶

Parlando di *belief in reality*, Eliot, per quanto già conscio che «one cannot avoid metaphysics altogether»,⁷ non intende ancora riferirsi a un quadro metafisico preciso, quanto piuttosto alla necessità logica di fondare la verità su un criterio che non sia né l'oggetto in sé, né il soggetto in relazione con esso.

L'aporia raggiunta con questo lavoro è ciò che convince definitivamente Eliot dell'inadeguatezza della filosofia ad abbracciare e spiegare interamente tanto il mondo, quanto la natura del soggetto conoscente. Così, se già in una lettera del 1915, mentre confessa la propria simpatia per un «relative materialism», egli afferma che «in a sense, of course, all philosophising is a perversion of reality: for, in a sense, no philosophic theory makes any difference to practice»,⁸ proprio l'accorgersi di questo punto di fuga lo stimolerà a dedicarsi interamente alla poesia e alla critica letteraria.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

⁷ T.S. ELIOT, *To Norbert Wiener*, 6 January 1915, in *Letters. Volume 1 (1898-1922)*, Faber & Faber, London 1988, p. 80.

⁸ *Ibidem.*

LA TRADIZIONE: UN DATO INTRODUTTIVO ALLA REALTÀ

Il passaggio dalla filosofia alla critica letteraria porta con sé una ridefinizione delle problematiche affrontate negli anni harvardiani. Le questioni che urgono Eliot restano in parte quelle di prima, ma nei primi anni, più che essere affrontate direttamente, emergono in controluce nei suoi saggi letterari. Nuovi campi d'indagine di carattere più strettamente estetico si fanno infatti largo nella sua speculazione, declinando il rapporto tra soggetto e oggetto nella forma di quello tra opera e tradizione. La lotta eliotiana con il concetto di tradizione prende avvio proprio nel tentativo di definire, sulla scorta dell'esperienza, la natura relazionale dell'opera e dell'autore: una relazione tanto sincronica quanto diacronica, dal momento che l'uomo si trova innanzi, come prima condizione, il luogo fisico in cui nasce e l'eredità culturale che questo luogo gli trasmette nel crescere.

La questione del rapporto tra tradizione e soggetto conoscente viene già accennata in *Knowledge and Experience*, dove la soluzione parziale proposta all'aporia dell'oggettività è fornita proprio dal riconoscimento della natura relazionale dell'io, del suo fondarsi sull'esperienza immediata e sulla sua contemporanea trascendenza:

Two points of view [...] can be said to differ only so far as they intend the same object, though the object, we have seen, is only such with reference to a point of view. [...] Strictly speaking, a point of view taking note of another is no longer the same, but a third, centre of feeling; yet it is something different from a centre of feeling: more properly a self, a “construction based on, and itself transcending, immediate experience”.⁹

In questo senso l'io, proprio perché non riducibile mai del tutto al concetto di centro finito, non è una costruzione storicisticamente o ambientalmente predeterminata, ma emerge invece dall'esperienza:

Wherever, in short, there is a unity of consciousness, this unity may be spoken of as a finite centre. Yet neither the term «soul» nor the term «self» is ever identical with the term «finite centre». «Then from immediate experience» (at any level) «the self emerges, and is set apart by a distinction».¹⁰

La critica sociale e letteraria di Eliot sviluppa in buona misura i temi presenti *in nuce* in *Knowledge and Experience*, disancorandoli dal piano dell'astrazione speculativa per legarli più direttamente alle dinamiche sociali. La prima conseguenza di questa trasposizione della polarità

⁹ T.S. ELIOT, *Knowledge and Experience*, cit., p. 149. Il virgolettato è di Eliot e fa riferimento a F.H. BRADLEY, *Appearance and Reality*, Clarendon Press, Oxford 1946, p. 465.

¹⁰ T.S. ELIOT, *Knowledge and Experience*, cit., p. 148. Anche in questo caso i virgolettati sono di Eliot e riportano F.H. BRADLEY, *Appearance and Reality*, cit., p. 464.

tra punti di vista e verità – intendendosi con verità quel qualcosa che renda l'azione del singolo certa –¹¹ è l'attenzione al rapporto tra individuo e tradizione.

Secondo Eliot, nella fondazione dell'io agiscono due soggetti: il primo è la *civilisation*, l'espressione di quella «mysterious social personality which we call our “culture”»;¹² il secondo è la persona che vi si trova immersa. Come Eliot intenda il rapporto tra *civilisation* e *culture* è ben descritto in una lettera del 1919 in cui – dopo essersi schermito riguardo alla propria attrazione per la cultura inglese paragonandosi a un meteco – egli accenna le idee che sta elaborando nella stesura di *Tradition and the Individual Talent*. In particolare, Eliot sottolinea la distinzione tra civiltà (*civilisation*) «which is impersonal, traditional (by tradition I don't mean stopping in the same place) and which forms people unconsciously»¹³ e cultura (*culture*) «which is a personal interest and curiosity in particular things».¹⁴

Nella sua forma finita, *Tradition* vedrà una separazione meno netta tra *civilisation* e *culture*, tra cultura materiale e cultura immateriale. Ciò è dovuto primariamente a un chiarimento del rapporto tra il soggetto e l'ambiente: in particolare, alla sottolineatura della tradizione come eredità da riacquistare. In questa visione delle cose, la tradizione non si presenta esclusivamente come un corpo morto e soffocante, ma come un alveo di possibilità in cui la persona si trova immersa e che è necessario acquisisca prima di poterle conservare o rigettare:

Yet if the only form of tradition, of handing down, consisted in following the ways of the immediate generation before us in a blind or timid adherence to its success, «tradition» should positively be discouraged. [...] Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense [...]¹⁵

La tradizione assume l'aspetto di una verità che se da un lato determina – senza definirla – la persona che vi nasce immersa, dall'altro è di continuo sottoposta al vaglio e alla validazione del singolo individuo. Fondamentale per questa riappropriazione della tradizione è l'*historical sense*: e sebbene in *Tradition* Eliot lo riferisca a chi voglia restare poeta «beyond his twenty-fifth years»,¹⁶ è evidente come tale necessità si possa estendere al rapporto tra qualsiasi individuo e il proprio ambiente. È infatti particolarmente interessante notare da un lato come l'*historical sense* sia necessario al singolo per potersi accorgere del proprio rapporto con la tradizione; dall'altro, come tale rapporto sia necessario perché esso si sviluppi. Un'apparente circolarità, questa, che si

¹¹ «[...] An “objective” truth is a relative truth: all that we care about is how it works; it makes no difference whether a thing really is green or blue, so long as everyone behaves toward it on the belief that is green or blue». T.S. ELIOT, *Knowledge and Experience*, cit., p. 169.

¹² T.S. ELIOT, *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London 1957, p. 23.

¹³ T.S. ELIOT, *To Mary Hutchinson*, 11? July 1919, in *Letters. Volume 1 (1898-1922)*, cit., p. 317.

¹⁴ T.S. ELIOT, *To Mary Hutchinson*, 11? July 1919, in *Letters. Volume 1 (1898-1922)*, cit., p. 318.

¹⁵ T.S. ELIOT, *Tradition and the Individual Talent*, in *Selected Essays*, Faber & Faber, London 1951³, p. 14.

¹⁶ *Ibidem*.

spiega con la natura dell'*historical sense*, il quale «involves a perception not only of the pastness of the past, but of its presence».¹⁷

Ne emerge come la tradizione per Eliot non sia – poundianamente – una selezione sincretica, un fior da fiore delle epoche e dei luoghi, quanto innanzitutto un riconoscimento: di una serie di dispositivi culturali, umani, materiali e immaginali in cui l'uomo si trova originariamente immerso e attraverso i quali viene educato al rapporto con il mondo. Come afferma Jean-Michel Rabaté, questo modello di tradizione non è un semplificatorio ritorno alle origini orientato teleologicamente, quanto un processo di addizione e sintesi dietro il quale c'è sempre una coscienza in divenire grazie all'appropriazione personale dei *dead poets*.¹⁸ In *Notes Towards a Definition of Culture*, scritto quasi trent'anni dopo *Tradition and the Individual Talent*, la relazione tra individuo e cultura ereditata è espressa con chiarezza:

The primary channel of transmission of culture is the family: no man wholly escapes from the kind or wholly surpasses the degree of culture which he acquired from his early environment.¹⁹

Come accennato, i canali della relazione io-mondo non sono soltanto sincronici ma anche diacronici, e si estendono dal nucleo familiare a un più ampio complesso umano, fino ad abbracciare il rapporto intergenerazionale:

But when I speak of the family, I have in mind a bond which embraces a longer period of time than this: a piety towards the dead, however obscure, and a solicitude for the unborn, however remote.²⁰

La puntualizzazione della dinamica relazionale io-ambiente circo-scrive più chiaramente la valenza dell'*historical sense*, il quale è «not simply knowledge of history, a sense of balance which does not deaden one's personal taste, but trains one to discriminate one's own passion from objective criticism».²¹ Si chiarisce così ulteriormente il già accennato rapporto tra l'aspetto «inconscio» della cultura e la sua cosciente e libera reinterpretazione, che – senza negarne le

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ «Eliot's "historical sense", on the other hand, implies a process of constant addition and complication. If this model rules out any improvement but replaces it with "complication", it is because there is always a consciousness behind the cultural synthesis to be achieved. The progression towards more knowledge is not theologically orientated, but simply corresponds to the fact that the dead authors are what we know». JEAN-MICHEL RABATÉ, *Tradition and T.S. Eliot*, in ANTHONY DAVID MOODY, a cura di, *The Cambridge Companion to T.S. Eliot*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, p. 214.

¹⁹ T.S. ELIOT, *Notes Towards a Definition of Culture*, Faber & Faber, London 1948, p. 43.

²⁰ T.S. ELIOT, *Notes Towards a Definition of Culture*, cit., p. 44.

²¹ T.S. ELIOT, *To Mary Hutchinson*, 11? July 1919, cit., p. 318.

oggettive condizioni di dipendenza da fattori esterni – chiama in causa una concezione dell'individuo ontologicamente libera.

L'AUTORE E LA TRADIZIONE: UN'IMPERSONALITÀ PERSONALE

L'accento posto nella citata lettera a Mary Hutchinson sulla distinzione tra «one's own passion» e «objective criticism», rivela l'affinarsi della preoccupazione di Eliot per il rapporto tra soggetto conoscente e oggetto conosciuto. Una preoccupazione che, vedremo, informerà tutta la sua attività di critico letterario e sociale. Ciò che qui conviene notare in via preliminare, è il legame che intercorre tra la coppia soggettività-oggettività e quella individuo-comunità. Come accennato, la lettera preannuncia le linee di pensiero del primo saggio in cui questa tematica viene affrontata direttamente, slittando da un piano culturale *tout court* a un piano letterario. Si tratta del già citato *Tradition and the Individual Talent*, pubblicato su «The Egoist» nel 1919 e incluso l'anno successivo in *The Sacred Wood*, la raccolta di saggi con cui la figura dell'Eliot critico si impone all'attenzione dei letterati inglesi.

In *Tradition and the Individual Talent*, il rapporto tra l'individuo e la comunità assume le parti di quello tra la libera espressività dell'autore e il *corpus* letterario della tradizione. Benché a uno sguardo superficiale tale opposizione possa sembrare una riedizione della sempiterna *querelle des Anciens et des Modernes*, il tema vi è affrontato da un taglio del tutto diverso. Se l'origine di ogni disputa tra antichi e moderni sembra essere infatti la volontà di questi ultimi di affrancarsi dalla bloomiana *anxiety of influence*, la lotta dei figli contro padri voraci e oppressivi, Eliot rovescia l'assunto che “vecchio è male”, ponendo a fondamento del proprio discorso non l'esaltazione dell'antico in sé, quanto piuttosto la domanda su che cosa misuri il valore di un'opera. Muovendo da una simile preoccupazione, la questione non si fossilizza in un uno sterile dibattito su quale letteratura sia più desiderabile, ma investe direttamente la critica del giudizio e la stessa possibilità di fondarne oggettivamente o meno i criteri. La diversità di tono tra i due atteggiamenti è riscontrabile fin dalle prime righe, in cui Eliot sottolinea come nelle lettere inglesi si parli raramente di tradizione, se non per stigmatizzare come «too traditional» l'opera di qualcuno o – nei rari casi in cui il termine ha valore elogiativo – per suggerirne «some pleasing archeological reconstruction».²²

Tale rilievo è introduttivo, nel discorso eliotiano, alla definizione dell'originalità dell'autore. Egli afferma infatti che, mentre infatti di norma elogliamo un poeta per i passi della sua opera in cui questi non somiglia a nessuno, supponendo di trovarvi «the peculiar essence of the man», accostandoci senza pregiudizio «we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously».²³

Da un lato, quest'affermazione esplicita la natura non isolata del soggetto, in questo caso del soggetto poetico; dall'altro, evidenzia come l'emergere della personalità stia proprio nella capacità che il poeta ha di appropriarsi della tradizione, rinnovandola. L'adattamento della tradizione e della nuova opera non è perciò unilaterale ma reciproco:

²² T.S. ELIOT, *Tradition and the Individual Talent*, cit., p. 13.

²³ T.S. ELIOT, *Tradition and the Individual Talent*, cit., p. 14.

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. [...] What happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them.²⁴

Questa reciprocità, la coscienza che «the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past»,²⁵ lungi dal deresponsabilizzare il poeta, lo ingaggia invece in un corpo a corpo col passato che ne misura la statura, affidandogli il compito di preservare ciò che vale con la propria opera:

[...] The poet who is aware of this will be aware of great difficulties and responsibilities. In a peculiar sense he will be aware also that he must inevitably be judged by the standards of the past. I say judged, not amputated, by them; not judged to be as good as, or worse or better than, the dead; and certainly not judged by the canons of dead critics. It is a judgement, a comparison, in which two things are measured by each other. To conform merely would be for the new work not really to conform at all; it would not be new, and would therefore not be a work of art.²⁶

L'attacco di *Tradition and the Individual Talent* alla concezione usuale dell'originalità poetica non mira a eliminare la personalità dell'autore dall'opera o, peggio, a esprimere *ante-litteram* posizioni da morte dell'autore. La pretesa prescrittiva, se ce n'è una, di tale saggio è piuttosto quella di spostare l'oggetto dell'attività critica dalla ricerca di una presunta genialità interiore del poeta all'indagine dei rapporti e del mondo espressi nell'opera.²⁷ Ciò che Eliot afferma è l'inservibilità estetica della *naïveté* e il bisogno di sorpassare la mera emotività, ordinandola al fine artistico attraverso la mediazione della tradizione e un distacco misurato dall'oggetto, sia esso un'emozione o un sentimento. La poesia si rivela così come una suprema scoperta e comunicazione di qualcosa che non appare per mezzo della concentrazione di diverse esperienze:

The business of a poet is not to find new emotions, but to use the ordinary ones and, in working them up into poetry, to express feelings which are not in actual emotions at all. And emotions which he has never experienced will serve his turn as well as those familiar to him. [...] It is a concentration, and a new thing resulting from the concentration, of a

²⁴ T.S. ELIOT, *Tradition and the Individual Talent*, cit., p. 15.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ «To divert interest from the poet to poetry is a laudable aim: for it would conduce to a juster estimation of actual poetry, good and bad». T.S. ELIOT, *Tradition and the Individual Talent*, cit., p. 22.

very great number of experiences which to the practical and active person would not seem to be experiences at all.²⁸

Il compito del poeta, invece, si definisce come quello del *medium* che favorisce e permette la nuova creazione. Il parallelo calzante con cui Eliot spiega tale compito è quello della catalisi:

The analogy was that of the catalyst. When the two gases previously mentioned are mixed in the presence of a filament of platinum, they form sulphurous acid. This combination takes place only if the platinum is present; nevertheless the newly formed acid contains no trace of platinum, and the platinum itself is apparently unaffected: has remained inert, neutral, and unchanged. The mind of the poet is the shred of platinum. It may partly or exclusively operate upon the experience of the man himself; but, the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material.²⁹

L'impersonalità del poeta si definisce quindi come un metodo compositivo e conoscitivo, piuttosto che come una legge sovrachante che imbriglia l'artista. L'alleanza tra la sua coscienza e la tradizione traccia la strada su cui lavorare:

The emotion of art is impersonal. And the poet cannot reach this impersonality without surrendering himself wholly to the work to be done. And he is not likely to know what is to be done unless he lives in what is not merely the present, but the present moment of the past, unless he is conscious, not of what is dead, but of what is already living.³⁰

2. Quanto sia personale l'impersonalismo eliotiano, quanto coinvolgimento richieda da parte dell'autore, si può ravvisare facilmente confrontando *Tradition and the Individual Talent* con i saggi coevi o di poco successivi. Nel saggio su Blake, per esempio, anch'esso pubblicato nella prima edizione di *The Sacred Wood*, leggiamo un'importante puntualizzazione sull'educazione dell'artista al proprio mestiere e sui rischi che possono derivarne:

It is important that the artist should be highly educated in his own art; but his education is one that is hindered rather than helped by the ordinary process of society which constitute education for the ordinary man. For these processes consist largely in the acquisition of impersonal ideas which obscure what we really are and feel, what we really want, and what really excites our interest. It is of course not the actual information acquired, but the conformity which the accumulation of knowledge is apt to impose, that is harmful.³¹

²⁸ T.S. ELIOT, *Tradition and the Individual Talent*, cit., p. 21.

²⁹ T.S. ELIOT, *Tradition and the Individual Talent*, cit., p. 18.

³⁰ T.S. ELIOT, *Tradition and the Individual Talent*, cit., p. 22.

³¹ T.S. ELIOT, *Blake*, in *Selected Essays*, cit., p. 319.

Una volta di più viene sottolineata la natura relazionale dell'uomo, per cui se è primaria l'importanza di un'educazione che venga dall'esterno, tale si dimostra anche il suo accoglimento partecipe e vigile. Vediamo infatti come – in maniera apparentemente contraddittoria rispetto alle affermazioni di *Tradition and the Individual Talent* – le idee impersonali siano qui addirittura accusate di oscurare la vera essenza del singolo individuo. Ne deriva la consapevolezza che perché tali idee siano utili piuttosto che nocive, esse debbano essere personalmente riacquisite, dal momento che «only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things».³²

COME IL SOGGETTO CONOSCE: INTELLETTO E SENSO

Il discorso di Eliot sulla tradizione e sulla sua incidenza nella formazione del soggetto si pone implicitamente in opposizione alla possibilità di concepire quest'ultimo intellettualmente o mentalisticamente. Già in *Knowledge and Experience*, il soggetto è piuttosto concepito come una fusione di intelletto e senso che sola permette la conoscenza dell'altro, e così di sé. Ciò comporta un'iniziale atto di fede nell'esistenza reale di qualcosa di completamente esteriore e preesistente all'attività percettiva dell'individuo. Nel fatto, cioè, che ci sia *qualcosa da conoscere*:

But where we are first interested in knowing, there is the first thing known; and in this way we may say (if we choose to employ this language) that that of which we have immediate knowledge is the external world, for without externality there is no knowledge. The platform of knowing, in fact, is the assertion of something to be known, something independent of me so far as that knowing is concerned.³³

La richiesta di un atto di fede nell'esistenza dell'altro da sé non va confusa con una pretesa fideista: essa richiede infatti soprattutto un'attenzione reale alla dinamica della relazione tra il soggetto e il mondo. Non va dimenticato che, al tempo in cui elabora *Knowledge and Experience*, Eliot ha già avuto una frequentazione non occasionale con la metafisica indiana e buddista, nonché con le *Upanishad* e il *Bhagavad Gita*, letti nell'originale sanscrito. La sua richiesta di fede nell'esistenza del reale non è dunque un'ingenuità, ma il riconoscimento fenomenico del dato elementare secondo cui il processo conoscitivo viene messo in moto da un'evidenza esteriore, la quale è «appresa in forma di oggetto». Se ne può inferire che il concetto, l'idea, sorgano dall'impatto dei sensi con quella che Eliot chiama *externality*, e siano una costruzione che affina continuamente la relazione tra ciò che i sensi percepiscono e il lavoro gnoseologico della ragione. Per questo i mondi reali di ciascun centro finito, per quanto in divenire, non possono comunicarsi che per mezzo di un'esperienza sensibile, corporea:

The process of the genesis of the self and of other selves is ultimately perhaps unknowable, since there is no «because» which we can assign. There are reasons for believing that externality was recognized as force or as spirit before it was apprehended in

³² T.S. ELIOT, *Tradition and the Individual Talent*, cit., p. 21.

³³ T.S. ELIOT, *Knowledge and Experience*, cit., p. 152.

the form of objects; as the primitive life, furthermore, is immersed in practice and incapable of the degree of speculative interest necessary for the constitution of an object. On the other hand we may say that we know other finite centres only through the mediation of the objects. «The immediate experiences of finite beings cannot, as such, come together [...] A direct connection between souls we cannot say is impossible, but on the other hand, we find no good reason for supposing it to exist [...] We may assume then that souls do not influence each other except through their bodies».³⁴

Le intuizioni di *Knowledge and Experience* si chiarificano nella speculazione letteraria. Di particolare rilievo in tal senso è il saggio del 1921, *The Metaphysical Poets*, in cui Eliot loda, rimpiangendone l'impossibilità in epoca moderna, quello che già altrove aveva chiamato *sensuous thought*:³⁵ la capacità di Donne, e dei grandi elisabettiani prima di lui, di sentire fisicamente un'idea, di farne esperienza come di un oggetto tangibile.

It is something which had happened to the mind of England between the time of Donne or Lord Herbert of Cherbury and the time of Tennyson and Browning; it is the difference between the intellectual poet and the reflective poet. Tennyson and Browning are poets, and they think; but they do not feel their thought as immediately as the odour of a rose. A thought to Donne was an experience; it modified his sensibility.³⁶

È importante notare il significato di «esperienza» che si delinea in questo passo, vale a dire di qualcosa che *modifica la sensibilità* di chi la vive. Il pensiero, perché possa avere la stessa valenza esperienziale del vivere, deve potersi sentire come il profumo di una rosa. È in questo spazio che la poesia esercita il suo potere conoscitivo e di sintesi, quello di «transmuting ideas into sensations, of transforming an observation into a state of mind».³⁷ Questa pratica della poesia è ciò che permette, attraverso il paragone con quella del poeta, di assimilare e unire le esperienze più lontane:

When a poet's mind is perfectly equipped for its work it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with

³⁴ T.S. ELIOT, *Knowledge and Experience*, cit., pp. 150-151. La citazione virgolettata riporta F.H. BRADLEY, *Appearance and Reality*, cit., pp. 303-304.

³⁵ «The quality in question is not peculiar to Donne and Chapman. In common with the greatest – Marlowe, Webster, Tourneur, and Shakespeare – they had a quality of sensuous thought, or of thinking through the senses». T.S. ELIOT, *Imperfect Critics*, in *The Sacred Wood*, cit.

³⁶ T.S. ELIOT, *The Metaphysical Poets*, in *Selected Essays*, cit., p. 287.

³⁷ T.S. ELIOT, *The Metaphysical Poets*, in *Selected Essays*, cit., p. 290. Particolarmente efficace l'espressione «giudizio» con cui Carlo A. Corsi traduce «state of mind». Cfr. T.S. ELIOT, *Opere. 1904-1939*, a cura di Roberto Sanesi, Bompiani, Milano 2001 [1992], p. 580.

each other, or with the noise of the typewriter or the smell of cooking; in the mind of poet these experiences are always forming new wholes.³⁸

Nel definire quale sia il campo di lavoro potenzialmente infinito della poesia, Eliot ne deplora il restringimento contemporaneo, un restringimento dovuto alla separazione avvenuta nella coscienza frammentata della modernità tra intelletto e senso e, in ultima istanza, tra parola e cosa:

In the seventeenth century a dissociation of sensibility set in, from which we have never recovered; and this dissociation, as is natural, was aggravated by the influence of the two most powerful poets of the century, Milton and Dryden. [...] The language went on and in some respects improved; [...] But while the language became more refined, the feeling became more crude.³⁹

Queste affermazioni non sono in alcun modo paradossali. Ciò di cui Eliot accusa la modernità è di avere intellettualizzato l'esperienza, raffinandone la definizione al punto da predeterminarla e negare la categoria stessa della possibilità. Vale a dire che tutto quanto non rientra nel già acquisito vi viene ridotto e assimilato; in questo senso, un uso del linguaggio che non sia metodo di conoscenza, tentativo di *adequatio rei et intellectus*, nega la stessa possibilità di distinguere le cose l'una dall'altra e l'io dal non-io, negando dunque la conoscibilità degli oggetti. Da un tale uso della lingua e della poesia deriva, sia nella vita quotidiana che nell'arte, quello che Eliot imputa a Philip Massinger, vale a dire di occuparsi «not with emotions so much as with the social abstractions of emotions».⁴⁰

La poesia di artisti come Baudelaire o Racine è importante perché in essi la maestria dello stile è affiancata a una capacità raffinatissima di scandagliare la psicologia e l'anima umana, diversamente di Milton e Dryden che raggiungono l'eccellenza in un «dazzling disregard of the soul».⁴¹ In questo senso, lo stile si presenta come un metodo di cattura dell'esperienza per cui non sono sufficienti né i soli sensi, né il solo intelletto, il «guardarsi dentro»:

Those who object to the «artificiality» of Milton or Dryden sometimes tell us to «look into our hearts and write». But that is not looking deep enough; Racine or Donne looked into a good deal more than the heart. One must look into the cerebral cortex, the nervous system, and the digestive tracts.⁴²

L'interazione di intelletto e senso nel processo di conoscenza del mondo si definisce in tal modo come un movimento circolare da esterno a esterno, e lo sguardo interiore come una fase di raccordo tra il dato e il soggetto che si conclude con il giudizio, con la sensibilità del poeta

³⁸ T.S. ELIOT, *The Metaphysical Poets*, in *Selected Essays*, cit., p. 287.

³⁹ T.S. ELIOT, *The Metaphysical Poets*, in *Selected Essays*, cit., p. 288.

⁴⁰ T.S. ELIOT, *Philip Massinger*, in *Selected Essays*, cit., p. 215.

⁴¹ T.S. ELIOT, *The Metaphysical Poets*, cit., p. 290.

⁴² *Ibidem*.

modificata. L'abbandono della filosofia per la poesia è suscitato in Eliot proprio da questa ipotesi, e sempre nel tentativo di una maggiore adesione si succederanno le diverse fasi della sua poesia.

IL PENSIERO IN IMMAGINE: DAL CORRELATIVO OGGETTIVO ALL'ALLEGORIA

La dinamica della conoscenza tratteggiata da Eliot ben introduce la sua concezione di arte oggettiva. Se infatti una discesa partecipa nei sentimenti e nelle emozioni dell'uomo può modificare la sensibilità dell'artista e quella di chi lo legge, allora l'espressione artistica sarà tanto più efficace quanto più sarà in grado di assimilare e ordinare le esperienze più diverse.

Si inserisce in questo solco l'analisi di *Hamlet* con cui Eliot sconvolge il pubblico dei lettori, bollando il lavoro di Shakespeare come un chiaro insuccesso artistico e affibbiandogli l'appellativo – dal suo punto di vista tutt'altro che lusinghiero – di Monna Lisa della letteratura.⁴³ La mancanza principale che egli imputa al dramma è la non corrispondenza tra la follia di Hamlet e l'azione scenica. Incastrata nei sentimenti ostentati dal protagonista,⁴⁴ l'azione resta infatti bloccata e incapace di esprimerne il reale stato, il suo muoversi in una condizione che è «less than madness and more than feigned».⁴⁵ È in rimedio a tale confusione che viene coniata la formula tanto fortunata quanto abusata di correlativo oggettivo:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an «objective correlative»; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked. [...] The artistic «inevitability» lies in this complete adequacy of the external to the emotion.⁴⁶

Al di là dell'adesione più o meno convinta a questa tesi – Eliot stesso mitigherà nel tempo alcuni dei suoi giudizi su Shakespeare – ciò che appare evidente è l'invito rivolto all'artista a non proiettare confusamente il proprio nucleo sentimentale sui personaggi, ma ad adeguare piuttosto il tono generale della scena ai sentimenti da esprimere, così che questi possano nascere dai rapporti espressi tra le parti in gioco. Sul piano della tecnica compositiva, si tratta di far maturare i personaggi nella mente catalizzatrice del poeta, di farli vivere insieme e portare la scena dove essi la conducono.⁴⁷

⁴³ Cfr. T.S. ELIOT, *Hamlet and His Problems*, in *Selected Essays*, cit.

⁴⁴ Si veda la traduzione italiana: «Nel personaggio Amleto c'è l'ostentazione di un sentimento che non può trovare alcun esito nell'azione; nel drammaturgo, c'è l'ostentazione di un sentimento che egli non può esprimere in arte». T.S. ELIOT, *Amleto e i suoi problemi*, in *Opere. 1904-1939*, Bompiani, Milano 2001, p. 367.

⁴⁵ *Ivi*, p. 367.

⁴⁶ *Ivi*, p. 366.

⁴⁷ È chiaro come questa interpretazione del compito e della forma della poesia si indirizzi a un genere di poesia drammatica, in cui la parola poetica è pensata e agita in chiave quasi dramma-

La teorizzazione del correlativo oggettivo non è soltanto un attacco alla poesia confessionale, ma all'uso stesso della poesia come tentativo di produrre stati d'animo; una volta di più, i difetti imputati a *Hamlet* evidenziano infatti *a contrario* il fine conoscitivo che Eliot affida alla poesia. Nel dramma di Shakespeare i personaggi escono così come vi sono entrati e dalla poca azione espressa non si ricava alcuna traccia di significato, né una direzione che permetta loro di uscire dallo stallo: il sentimento non muove lo spettatore, è meramente contemplato.

Più che a Shakespeare o al povero Amleto, quindi, sembra chiaro che la critica feroce di Eliot miri alla poesia pura e alla sua effusione sentimentale, la sua dipendenza dagli stati d'animo. Ed è in quest'ordine di problemi che va situata la polemica con Paul Valéry sulla poesia filosofica. Nel primo dei suoi saggi danteschi, Eliot riprende un passo in cui il poeta francese sostiene la separazione della poesia dalla morale e dalla filosofia, bollando anzi la poesia filosofica come un'ingenua confusione di condizioni e attività dello spirito tra loro incompatibili. A sostegno della sua tesi, Valéry afferma che lo scopo di chi specula è di fissare una nozione e uno strumento di potere mentre quello del poeta moderno è – appunto – di «produrre uno stato».⁴⁸ A questa equazione tra speculazione e potere, Eliot oppone non tanto una diversa opinione, quanto un diverso metodo d'indagine critica, fissando i criteri per cui filosofia e poesia non solo possono, ma devono collaborare:

Without doubt, the effort of the philosopher proper, the man who is trying to deal with ideas in themselves, and the effort of the poet, who may be trying to realize ideas, cannot be carried on at the same time. But this don't deny that poetry can be in some sense philosophic. The poet can deal with philosophic ideas, not as matter for argument, but as matter for inspection. The original form of a philosophy cannot be poetic. But poetry can be penetrated by a philosophic idea, it can deal with this idea when it has reached the point of immediate acceptance, when it has become almost a physical modification.⁴⁹

Gli argomenti richiamano quel *sensuous thought* di cui si è già discusso. Il pensiero non va né abolito, né separato dai sensi: per questo motivo il compito del poeta è piuttosto quello, già visto, di renderlo percepibile «as the odour of a rose».⁵⁰ Secondo Eliot, Valéry sbaglia quindi in primo

turgica. In tal senso non è certo casuale, se non nell'occasione, il successivo avvicinamento di Eliot al teatro e al teatro in versi.

⁴⁸ «La philosophie, et même la morale tendirent à fuir les œuvres pour se placer dans les réflexions qui les précèdent [...] Parler aujourd'hui de poésie philosophique (fût-ce en invoquant Alfred de Vigny, Leconte de Lisle, et quelques autres), c'est naïvement confondre des conditions et des applications de l'esprit incompatibles entre elles. N'est-ce pas oublier que le but de celui qui spéculé est de fixer ou de créer une notion – c'est à dire un pouvoir et un instrument de pouvoir, cependant que le poète moderne essaie de produire en nous un état et de porter cet état exceptionnel au point d'une jouissance parfaite». PAUL VALÉRY, cit. in T.S. ELIOT, *Dante*, in *The Sacred Wood*, Methuen, Londra 1950³, p. 159.

⁴⁹ T.S. ELIOT, *Dante*, cit., p. 162.

⁵⁰ T.S. ELIOT, *The Metaphysical Poets*, cit.

luogo a storicizzare la possibilità di una poesia di pensiero; e in seconda battuta ad assecondare la separazione moderna di intelletto e senso, fino a ridurre il fine della poesia alla suggestione di stati d'animo:

[...] The paragraph gives the impression of more than one error of analysis. In the first place, it suggests that conditions have changed, that «philosophical» poetry may once have been permissible, but that (perhaps owing to the greater specialization of the modern world) it is now intolerable. [...] And if M. Valéry is in error in his complete exorcism of «philosophy», perhaps the basis of the error is his apparently commendatory interpretation of the effort of the modern poet, namely, that the latter endeavours «to produce in us a *state*». ⁵¹

Non è un caso che la polemica con Valéry trovi posto nel primo saggio su Dante. Infatti, proprio la meditazione approfondita del poeta fiorentino e dei suoi procedimenti stilistici chiarisce a Eliot l'importanza di strategie retoriche quali la similitudine nel favorire la costruzione di un correlativo oggettivo dell'idea. ⁵² Tale strategia – come negli amati poeti metafisici – non mira a una riflessione sull'idea ma alla sua reificazione, alla sua rappresentazione come «something *perceived*». ⁵³ In questo senso l'interesse di Eliot per l'uso dantesco dell'allegoria va inteso nel suo valore metodologico, nella sua propensione funzionale a organizzare e rendere percepibili i sentimenti.

Introducendo la prima traduzione italiana di *The Sacred Wood*, Luciano Anceschi si riferiva al primo saggio su Dante rimarcando che «il proprio del poeta non è già la creazione di una metafisica poetica», ma che «nella poesia la metafisica deve apparire come qualcosa di *percepito*, e l'allegoria giova proprio a dar vita di *visione* al pensiero di un'età spirituale». ⁵⁴ È un metodo che richiede la partecipazione attiva del lettore, offrendogli in cambio la possibilità di *fare la stessa esperienza* di chi scrive. Perché ciò avvenga, occorre tuttavia che il lettore accetti e giustifichi la presenza dell'allegoria come essenziale alla comprensione del poema. ⁵⁵ Il fatto di giustificare la struttura allegorica e il sistema di idee che essa esprime, non significa aderire a tale sistema, ma soltanto mettersi nelle condizioni più adeguate a immedesimarsi con l'opera e goderne pienamente. Si tratta di «sospendere l'incredulità»:

My point is that you cannot afford to *ignore* Dante's philosophical and theological beliefs, or to skip the passages which express them most clearly; but that on the other hand you are not called upon to believe them yourself. It is wrong to think that there are parts of the *Divine Comedy* which are of interest only to Catholics or to mediaevalists. For there is a

⁵¹ T.S. ELIOT, *Dante*, in *The Sacred Wood*, cit., pp. 159-160.

⁵² Sul legame tra la nozione di correlativo oggettivo e l'allegoria cfr. anche ROBERTO SANESI, *Prefazione*, in T.S. ELIOT, *Scritti su Dante*, Bompiani, Milano 2001², p. XI.

⁵³ T.S. ELIOT, *Dante*, in *The Sacred Wood*, cit., p. 171.

⁵⁴ LUCIANO ANCESCHI, *Primo tempo estetico di Eliot*, in T.S. ELIOT, *Il bosco sacro*, Muggiani, Milano 1946.

⁵⁵ «It is not essential that the allegory or the almost unintelligible astronomy should be understood – only that its presence should be justified». T.S. ELIOT, *Dante*, in *The Sacred Wood*, cit.

difference (which here I hardly do more than assert) between philosophical *belief* and poetic *assent*. [...] If you can read poetry as poetry, you will «believe» in Dante's theology exactly as you believe in the physical reality of his journey; that is, you suspend both belief and disbelief.⁵⁶

L'interesse di Eliot per l'allegoria come procedimento poetico è dato dalla sua funzionalità, al fine di superare il simbolismo e la sua polisemia ermeneutica in direzione di un dettato più piano, che faccia sorgere dall'interno la significazione ulteriore. L'allegoria, insomma, si definisce secondo la notissima definizione come «chiare immagini visive»; immagini che saranno tanto più chiare e dense quanto più conterranno in esse un significato di secondo livello, non importa quale.⁵⁷ Tale significato infatti non dissolve il significato letterale, ma vi si alloca nutrendosene. In tal senso l'*allegorein*, il rapporto tra senso proprio e senso figurato, non si configura più come rapporto orizzontale tra un indice e un significato ma come rapporto verticale, in cui il senso figurato nasce dall'interno e come approfondimento del senso proprio.⁵⁸

⁵⁶ T.S. ELIOT, *Dante [1929]*, in *Selected Essays*, cit., pp. 257-258.

⁵⁷ «[...] We have to consider the type of mind which by nature and practice tended to express itself in allegory: and, for a competent poet, allegory means clear visual images. And clear visual images are given much more intensity by having a meaning – we do not need to know what that meaning is, but in our awareness of the image we must be aware that the meaning is there too». T.S. ELIOT, *Dante [1929]*, cit., pp. 242-243.

⁵⁸ Sul rapporto tra senso letterale e senso figurato è interessante la sintesi di Antoine Compagnon, il quale ricorda come già Sant'Agostino, nel *De doctrina Christiana* (I.XIII.12), denunci come un errore interpretativo la preferenza dello *scriptum* rispetto alla *voluntas*, e come questa non possa tuttavia esulare dall'ancoraggio alla lettera del testo. Ciò che è particolarmente incisivo nell'analisi dello studioso francese, è però l'attenzione al rapporto tra metodo stilistico e metodo giuridico nell'interpretazione del testo: «Agostino, come gli altri retori, non ha esitato ad applicare il metodo stilistico per cogliere l'intenzione della lettera, sovrapposizione che ha portato molti dei suoi successori e commentatori, fino a noi, a confondere l'interpretazione spirituale, di tipo giuridico (che va alla ricerca dello spirito nella lettera), con l'interpretazione figurativa, di tipo stilistico (che indaga il senso figurato accanto al senso proprio). Eppure, anche se empiricamente interpretazione spirituale e figurativa si sovrappongono spesso in Agostino, da un punto di vista teorico, e diversamente da noi, egli non riduce un tipo di interpretazione all'altra, non identifica mai l'interpretazione spirituale con quella figurativa; non confonde la distinzione giuridica tra lettera e spirito – adattamento cristiano di *scriptum* e *voluntas*, o *actio* e *intentio* – con la distinzione stilistica tra senso letterale (*significatio propria*) e senso figurato (*significatio translata*). Siamo noi, poiché utilizziamo l'espressione senso letterale in modo ambiguo, per designare sia il senso corporale rispetto a quello figurato, che confondiamo una distinzione giuridica (ermeneutica) con una stilistica (semantica)». ANTOINE COMPAGNON, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino 2000 [*Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Edition du Seuil, Paris 1998], trad. it. di Monica Guerra, p. 53.

Il desiderio di immedesimazione non è condizione previa, se non a un livello di elementare disponibilità comprensiva. Esso è un passo successivo: a muoverlo, a far sorgere nel lettore l'interesse per una comprensione più profonda, è l'apprezzamento del senso proprio, l'apprezzamento estetico scaturito nel primo impatto tra poesia e lettore.

I do not recommend, in first reading the first canto of the *Inferno*, worrying about the identity of the Leopard, the Lion, or the She-Wolf. It is really better, at the start, not to know or care what they do mean. What we should consider is not so much the meaning of the images, but the reverse process, that which led a man having an idea to express it in images.⁵⁹

Per le medesime ragioni, quindi, non è necessario nemmeno condividere preventivamente la cultura di Dante, ma solo lasciarsi umilmente portare per mano da lui al fine di scoprirne il mondo. Come Eliot ha cura di sottolineare, per il lettore il rapporto tra la cultura di Dante e la *Divina Commedia* «is a matter of knowledge and ignorance, not of belief or scepticism»:⁶⁰

It is not necessary to have read the *Summa* (which usually means, in practice, reading some handbook) in order to understand Dante. But it is necessary to read the philosophical passages of Dante with the humility of a person visiting a new world, who admits that every part is essential to the whole.⁶¹

In sintesi, per Eliot l'allegoria non è il noioso e sterile gioco enigmistico che siamo abituati a immaginare,⁶² né tanto meno «a device to enable the uninspired to write verses» quanto piuttosto «a mental habit, which when raised to the point of genius can make a great poet as well as a great mystic or saint».⁶³ Un gradino avanti nella ricerca di un metodo conoscitivo, un metodo che trova nel *Waste Land* il suo primo utilizzo, nel tentativo di fondare sulle «immagini frante» del reale la ricerca del suo significato.

⁵⁹ T.S. ELIOT, *Dante [1929]*, cit., p. 242.

⁶⁰ T.S. ELIOT, *Dante [1929]*, cit., p. 258.

⁶¹ T.S. ELIOT, *Dante [1929]*, cit., p. 259.

⁶² «We incline to think of allegory as a tiresome cross-word puzzle». T.S. ELIOT, *Dante [1929]*, cit., p. 242.

⁶³ T.S. ELIOT, *Dante [1929]*, cit., p. 243.

Dentro il segno: dal simbolo al reale, dal reale all'allegoria

1. Abbozzato negli anni Trenta grazie al genio di pochi illustri precursori, l'eliotismo italiano, in specie la sua peculiare lettura di Dante, consuma nel volgere di un quindicennio la propria parabola, facendo passare l'inglese dalla condizione di fenomeno letterario degli anni Cinquanta alla precoce sepoltura e monumentalizzazione dei secondi Sessanta.¹ Di questa fiammata eliotista nella poesia italiana – e degli esiti seminali che poco hanno fruttato – è singolare testimonianza la traversata poetica compiuta da Mario Luzi nei medesimi anni. Non s'intende, sia chiaro, sostenere un improbabile asse diretto Eliot-Luzi; né parimenti è oggetto di queste pagine l'enumerazione delle influenze eliotiane, dirette o per mediazione dantesca, sull'opera matura del poeta fiorentino.² Piuttosto, come fatto per Eliot nel capitolo precedente, interessa qui accostare il cambio di passo che Luzi opera a cominciare da *Primizie del deserto* e *Onore del vero*: più segnatamente, verificare come in *Dal fondo delle campagne* e *Nel magma* il simbolismo della sua poesia muti di tono, cedendo il passo a procedimenti allegorici dal sapore dantesco.

Si tratta pertanto di introdursi al rapporto di conquista faticosa che il poeta toscano intrattiene con l'oggetto e con la sua assunzione in poesia, e all'inverarsi nei suoi testi di un realismo *naturale*, per usare un termine a lui caro. Per farlo, appare utile ripercorrere la sua lunga e sostenuta meditazione intorno al reale e al rapporto tra realtà e letteratura; una meditazione che ne informa già le riflessioni giovanili, inducendolo a trovare stimolo e compagnia nell'alveo della

¹ Per un resoconto analitico della fortuna letteraria di Eliot nel nostro paese non si può che rimandare a LAURA CARETTI, *T.S. Eliot in Italia. Saggio e bibliografia (1923-1965)*, Adriatica, Bari 1968, con particolare riferimento alla ricchissima bibliografia alle pp. 115-239. Riguardo al precoce abbandono di Eliot dopo la sua morte si veda invece STEFANO VERDINO, *Premessa, in Eliot e l'Italia*, «Nuova corrente», XXXVI (1989), 103, pp. 3-6.

² Altri hanno infatti già condotto con dovizia questa strada: si pensi anzitutto a LORENZA GATTAMORTA, *La memoria delle parole. Luzi tra Eliot e Dante*, Il Mulino, Bologna 2002 e MARIA SABRINA TITONE, *Cantiche del Novecento: Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*, Olschki, Firenze 2001. Notevoli poi i contributi di STEFANO MARIA CASELLA, 'Welding a Poetic Theft'. *Da 'Pericles' di Shakespeare a 'Marina' di T.S. Eliot, e a 'Marina' di Luzi*, «Lingua e Letteratura», XI (1988), pp. 5-40; BARBARA NUGNES, *T.S. Eliot e Mario Luzi: un caso di affinità*, «Rivista di letterature moderne e comparate», II (1980), pp. 129-155; CLEONICE PANARO, *T.S. Eliot e la letteratura italiana: Mario Luzi 'Marina'*, «Letteratura», nuova serie, xxxi (1967), 88-90, pp. 193-205; STEFANO VERDINO, 'Consumed by either fire or fire' / 'Se il fuoco oltre la fiamma dura ancora': *Eliot e Luzi*, «Nuova corrente», XXXVI (1989), 103, pp. 63-81; GHAN SINGH, *Mario Luzi e T.S. Eliot*, «Esperienze letterarie», XXIX, 2004, 3, pp. 115-123; GHAN SINGH, *Tradizione e modernità nella poesia di Mario Luzi*, in GHAN SINGH e GABRIELLE BARFOOT, *Il Novecento inglese e italiano. Saggi critici e comparativi*, Campanotto, Pasian di Prato 1998; GHAN SINGH e GABRIELLE BARFOOT, *Luzi a Belfast*, Campanotto, Pasian di Prato 2006. Accenni di tale influenza tornano poi qua e là in altri studi: si pensi soprattutto a GIOVANNI FONTANA, *Il fuoco incessante della metamorfosi*, Manni, Lecce 2002; e GIOVANNI FONTANA, *Disconoscimenti. Appunti su 'Nel magma' di Mario Luzi*, «Nuova corrente», LIV (2007), 140, pp. 257-281.

nascente cerchia ermetica. È infatti a tale cerchia che il giovane Luzi fa riferimento,³ intervenendo nell'esperienza del «Frontespizio» con i suoi primi posizionamenti critici;⁴ ed è in tale cerchia che matura e vede la pubblicazione il suo primo libretto, *La barca*.

L'AVVENTURA DEL SIMBOLISMO: FASCINO E CRISI

Figlia di un'immediatezza post-adolescenziale,⁵ *La barca* non risente ancora di certi gravami stilistici che pervaderanno i lavori immediatamente successivi di Luzi, tanto che egli stesso, parlandone a posteriori, ne assumerà come tratto distintivo proprio la *naïveté*. C'è dunque una cesura tra la prova d'esordio di Luzi e quelle immediatamente successive, *Avvento notturno* (1940) e *Un brindisi* (1944). Come è facilmente ravvisabile a un primo sguardo, il denominatore comune di tali raccolte è infatti l'intensificarsi dell'uso analogico dell'immagine e di un linguaggio poco o niente teso alla denotazione, quanto piuttosto alla creazione *ex ante* del proprio oggetto. Bastino alcuni esempi da *Avvento notturno*, nella cui poesia d'esordio, *Cuma*, si possono trovare «ninfè paghe di boschi», «caravelle / vagabonde di sé», «barche nuziali», il carro «astrale» del sole al tramonto che lascia spazio alla «brulla / Venere», il tutto osservato da «fanciulle alle finestre» le cui case «lacrimevole il vento / palpa» mentre «s'annuvolano i corvi / e il fuoco langue».

Questo metodo stilistico trova eco nelle riflessioni di Luzi e dei suoi sodali dell'epoca, culminate nel saggio di Carlo Bo *Letteratura come vita*.⁶ Manifesto senza volerlo essere, il saggio boviano riflette e sintetizza le posizioni dello stilnovismo ermetico, fornendone al contempo una giustificazione teoretica attraverso due operazioni convergenti. Da un lato, esso pone in primo piano l'esperienza come motore della poesia; dall'altro, assegnando a quest'ultima una dignità esperienziale pari alla vita, apre la strada a una interiorizzazione solipsistica della realtà e alla sua prevaricazione da parte dell'idea.⁷

³ Valgano per tutti le ricostruzioni nei libri-intervista con Mario Specchio e con Annamaria Murdocca (MARIO LUZI, *Colloquio. Dialogo con Mario Specchio*, Garzanti, Milano 1999, pp. 7-16; MARIO LUZI, *Conversazione. Interviste 1953-1998*, a cura di Annamaria Murdocca, Cadmo, Fiesole 1999) e l'intervista loro antesignana (MARIO LUZI, *Discretamente personale*, in *L'inferno e il limbo*, Il Saggiatore, Milano 1964 [2^a ed. accresciuta], pp. 236-242).

⁴ Un'analisi attenta dei quali è in CLAUDIO SCARPATI, *Mario Luzi*, Mursia, Milano 1970, pp. 9-14.

⁵ «Pensando a quell'epoca, mi viene una specie di sorriso di compiacimento, perché in fondo era un episodio così familiare, così domestico per meglio dire, questo dell'incontro, degli appuntamenti settimanali, prima in casa di Bargellini in Via dei Pepi e in Via del Proconsolo, poi alla ex sede della Vallecchi. A parte alcune persone più anziane come Papini, celeberrimo, eravamo molto compagni; erano delle amicizie, delle brigate, prima ancora che dei gruppi letterari». MARIO LUZI, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, cit., p. 8.

⁶ Cfr. CARLO BO, *Letteratura come vita*, «Il Frontespizio», X (1938), pp. 547-560, ora in *Letteratura come vita*, a cura di Sergio Pautasso, Rizzoli, Milano 1994.

⁷ Un breve ma efficace sunto del percorso interno al gruppo ermetico che prepara la strada al saggio di Bo è in CLAUDIO SCARPATI, *Mario Luzi*, cit., pp. 14-18.

Tale concezione oppone a un mondo in via di frammentazione la sua ricostruzione idealistica e selettiva, operata per un verso attraverso il recupero di stilemi classici di taglio decadente, per l'altro a mezzo di curvature immaginifiche del linguaggio e di metafore estenuate che esauriscono il simbolo in sé, privandolo del suo valore indicale. Da antologia in tal senso, come ricorda Stefano Verdino⁸ nell'introduzione al «Meridiano» luziano, è *Avorio*,⁹ nei cui versi è piuttosto facile ravvisare tutti quegli stilemi che hanno strutturato la grammatica ermetica fino a piegarne la stessa capacità immaginativa.¹⁰

Al tempo stesso, tanto è facile vedere i limiti della poesia ermetica, tanto impietoso è dimenticare le motivazioni che la muovono:¹¹ nell'attenzione ossessiva dell'ambiente ermetico per l'autonomia dell'arte e per la sua dignità esperienziale si cela infatti la difesa – già tardiva e perciò più centrata sugli effetti che sulle cause – della presenza dello spirito di fronte alla riduzione materialistica dell'esperienza umana, il bisogno di dire quel *quid* sperimentabile e misterioso, ma non ridicibile all'aspetto materiale, che pervade il reale.

In questo senso va rilevato come punto di continuità della poesia luziana la sua tensione conoscitiva, tanto che lo stesso Luzi, a quasi quarant'anni dalla conclusione dell'avventura

⁸ Descrivendo il debordare del dettato luziano dall'alveo dell'ermetismo, il critico ricorda come ancora oggi nella vulgata scolastica «a poesie come *Avorio* tocca in sorte la documentazione, anch'essa esemplare, di un'esperienza estrema e acrobatica dell'analogismo simbolista italiano». STEFANO VERDINO, *Introduzione*, in MARIO LUZI, *L'opera poetica*, cit., p. XI.

⁹ MARIO LUZI, *Avorio*, in *Avvento notturno*: «Parla il cipresso equinoziale, oscuro / e montuoso esulta il capriolo, / dentro le fonti rosse le criniere / dai baci adagio lavan le cavalle. / Giù da foreste vaporose immensi / alle eccelse città battono i fiumi / lungamente, si muovono in un sogno / affettuose vele verso Olimpia. / Correranno le intense vie d'Oriente / ventilate fanciulle e dai mercati / salmastri guarderanno ilari il mondo. / Ma dove attingerò io la mia vita / ora che il trebandone amore è morto? / Violavano le rose l'orizzonte, / esitanti città stavano in cielo / asperse di giardini tormentosi, / la sua voce nell'aria era una roccia / deserta e incolmabile di fiori».

¹⁰ Cfr. CLAUDIO SCARPATI, *Mario Luzi*, cit., p. 113: «Sul piano del linguaggio il processo è parallelo: l'exasperazione dell'individualismo ermetico produce una crisi del linguaggio che, a lungo andare, rivela la sua natura di paralisi del linguaggio, di afasia. Si verifica, per gli ultimi ermetici, il paradosso illustrato dalla recente indagine linguistica: il poeta non "parla" più il codice, ma "è parlato" dal codice che esercita su di lui un'azione coercitiva e gli predispone, non solo le soluzioni linguistiche, ma financo, con una evidente prevaricazione, in una specie di sopraffazione linguistica, le determinazioni mentali e tematiche del discorso poetico».

¹¹ Specie nell'accezione luziana, infatti, l'istanza sottesa a tale *modus operandi* oltrepassa decisamente l'appiattimento su un conservatorismo lirico di stampo crociano. È ancora Scarpati che – non potendo godere dello sguardo prospettico a noi oggi concesso – muove tale accusa, esuberando anche nello stigmatizzare il concetto di natura a mezzo del quale Luzi comincerà a sganciarsi dall'ermetismo. Cfr. CLAUDIO SCARPATI, *Mario Luzi*, cit., p. 104.

ermetica, ne rivendicherà scopi ed esiti, rimarcandone e difendendone per un verso «l'esigenza di totalità»;¹² per l'altro, la tensione conoscitiva verso il mondo:

La poesia ermetica fu soprattutto un fatto conoscitivo e mai il rapporto tra l'invenzione del linguaggio e il mondo fu più intenso. Questo elemento è rimasto e ha aperto la strada a nuove invenzioni. L'ermetismo fu scoperta del mondo, non rifiuto di esso attraverso i linguaggi cifrati, come a qualcuno è sembrato.¹³

La stessa estremizzazione della ricerca linguistica, nelle parole di Luzi, trova la sua spinta nel desiderio di cogliere la totalità del reale, incluso il suo aspetto apparentemente ineffabile:

La passione per questa crescita del linguaggio poetico non era fine a se stessa ma era per dire più a fondo, per dire anche ciò che in tanta parte è inesprimibile. Quindi il gioco della raffinatezza e del preziosismo non è dominante; ci potrà essere del preziosismo o certi cedimenti al virtuosismo proprio in questa ricerca, in questo desiderio di dare al linguaggio poetico il suo massimo di intensità. Ma il fine ultimo era di dire, di dire cose che non si possono esprimere se non avendo spinto la lingua ad attingere anche dove la parola comunicativa in genere non attinge.¹⁴

Questa difesa a posteriori dell'avventura ermetica non deve far dimenticare la precoce e lucida storicizzazione che lo stesso Luzi ne fa, iscrivendola nel consuntivo dell'esperienza simbolista da lui tracciato alla fine degli anni Cinquanta. Un consuntivo, quello posto in apertura de *L'idea simbolista*, che ben descrive la necessità di «resistenza umana» da cui tutto il movimento muove:

Il significato di questa storia, che è la storia di un'idea e insieme di una disperata tentazione dello spirito moderno, comincia forse ad apparirci chiaro. Dovunque il mondo tenda a presentarsi nella brutale presunzione dei dati analitici della scienza, lo spirito tenta la sua rivincita e cerca la via dell'unità e della sintesi. Non apparirà casuale che le fasi cruciali della contesa coincidano con lo scientismo illuminista e con il positivismo.¹⁵

La mossa ardita con cui in questo scritto Luzi dilata temporalmente la concezione di simbolismo, fino a farne qualcosa a mezza via tra categoria storiografica e categoria dello spirito, ne svela l'intima partecipazione personale. Giunto al colmo di una riflessione profonda sul rapporto tra realtà e poesia, il bilancio luziano non sorvola perciò – ma le pone anzi in rilievo – sulle contraddizioni intrinseche al programma simbolista e alla sua declinazione ermetica. Così, mentre da un lato il fiorentino riconosce il ruolo testimoniale di un Novalis o di un Rimbaud,

¹² RINA DURANTE, *I tempi della poesia*, «Quotidiano LE. BR. TA», 17 gennaio 1988. Ora in MARIO LUZI, *Conversazione. 1953-1988*, a cura di Annamaria Murdocca, Edizioni Cadmo, Fiesole 1999, p. 85.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ PAOLO DI STEFANO, *La poesia nel conflitto*, «Corriere del Ticino», 1 aprile 1989. Ora in MARIO LUZI, *Conversazione. 1953-1988*, cit., p. 86.

¹⁵ MARIO LUZI, *La strada del simbolismo*, in *L'idea simbolista*, Garzanti, Milano 1960², p. 25.

ricordando come si debba a loro se si sia «preservato nel mondo moderno il diritto integrale dello spirito poetico»,¹⁶ al tempo stesso non esita a rilevare il vizio di forma e di sostanza del loro progetto. Per le stesse ragioni per cui Bo nel 1938 chiedeva più letteratura nell'esistenza, Luzi si ritrova quindi una ventina d'anni dopo a chiedere più esistenza nella letteratura:

L'antico spirito tentatore s'insinuò nell'anima romantica suggerendo di affermare la dignità della poesia e di compiere l'operazione di sintesi fuori dell'umano e della natura, per così dire, naturata; più volte contro l'uno e l'altra. Le parole in cui si era incarnata la storia degli uomini ed era divenuto metafora il loro sentire e pensare furono con un supremo atto di arbitrio scardinate dalla esperienza che le aveva non solo corrotte ma anche santificate; furono rivolte contro quella storia e quell'esperienza a recuperare il loro senso magico e propiziatore per il privilegio del poeta che si sarebbe voluto detentore della formula suprema o suo sacerdote. In altre parole all'essenza furono spietatamente e orgogliosamente sacrificati i diritti dell'esistenza.¹⁷

REALTÀ E CONOSCENZA

Come accennato, questo saggio giunge al culmine di una stagione, quella della «caccia al realismo» luziana, che data almeno dagli ultimi scorci della Seconda guerra mondiale¹⁸ e il cui nucleo è conchiuso in tre brevi ma incisivi saggi pubblicati tra il 1945 e il 1947: si tratta, nell'ordine, de *L'inferno e il limbo* (1945), *L'uomo moderno e la noia* (1946) e *Sul concetto di natura* (1947). In questi scritti Luzi riflette il desiderio, ravvivatosi in quegli anni, di una maggiore elementarietà del proprio lavoro, di una sua maggiore rispondenza alla natura umana.¹⁹ Ad accomunarli è pertanto proprio il tentativo di tracciare un'accezione di realtà che nelle sue linee costitutive tenga conto del rapporto tra soggetto conoscente e fenomeno. Tuttavia, ciò che importa qui sottolineare è la posteriorità delle riflessioni luziane rispetto all'esperienza, da lui assunta come dato di partenza anteriore, ineliminabile e necessario a qualsivoglia teoria della

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ MARIO LUZI, *La strada del simbolismo*, in *L'idea simbolista*, Garzanti, Milano 1960², pp. 25-26.

¹⁸ Si confronti MARIO LUZI, *Piccolo catechismo* [1942], in *L'inferno e il limbo*, cit., pp. 75-82.

¹⁹ Cfr. MARIO LUZI, *Dove va la poesia*, in *L'inferno e il limbo*, cit., p. 53: «Dopo l'esperienza *ab ovo* che è stata la guerra sia per quel che riguarda l'identificazione del reale, del continuum vivente, sia per quel che riguarda la sua drammatizzazione morale, sentii il bisogno di dare al mio lavoro una sostanza e un aspetto più elementari, più fondati sulla natura dell'esperienza dell'uomo e sulla natura del linguaggio che la esprime; sentii anzi il bisogno di far sì che questo fosse l'oggetto stesso della poesia, e la occupasse tutta quanta in una ideale identità tra soggetto e oggetto».

conoscenza o della letteratura. Sono illuminanti in tal senso le note sul metodo contenute nell'ultimo dei saggi citati:

Animato, ardente in coloro che se ne sono intimamente appropriati, fiacco, limitativo in coloro che l'hanno preso per buono, un metodo, crociano o marxista non importa, presenta questo grave inconveniente che uno spirito non volgare avrà sempre in orrore: voglio dire una interpretazione aprioristica dei fenomeni, una parzialità, una riduzione che deludono le esigenze più propriamente interiori quanto lusingano l'orgoglio intellettuale.²⁰

Come si evince dai termini usati, Luzi non propone un'ingenua conoscenza immediata del dato,²¹ quanto piuttosto un approccio fenomenologico ad esso. Poco più avanti la sua posizione si chiarisce nel paragone con la letteratura della crisi del primo Novecento, il cui tono generale lo induce a domandarsi «fino a che punto il suo è un atteggiamento conoscitivo o un'interpretazione e non piuttosto il corrucciato abbandono della sconfitta». Essa infatti, «non accettando per dato l'io distinto [...] mentre sembra aver risolto nel senso della negazione e del disinganno la grandiosa istanza romantica [...] ha solo compiuto un gesto d'impazienza e di sazietà»: ²² ciò perché portando tale istanza alle estreme conseguenze – all'indistinzione di io e natura appunto – ha bruciato l'origine stessa dell'attrazione romantica per la materia.²³ Ciò che giustifica e necessita tale attrazione – e che la necessita e giustifica in ogni epoca – è infatti «un concetto di natura infinitamente più vasto», in cui l'aspetto non materiale connaturato all'uomo determina e connota l'oggetto.²⁴

Nel desiderio dell'uomo di conoscere, di identificarsi e di distinguersi c'è alcunché di altrettanto naturale che la materia e le sue necessarie trasformazioni; che l'inafferrabile dominio della psiche e dei suoi traumi. La natura, è opportuno insistervi, non risiede tanto nella serie dei fenomeni quanto nell'uomo che ne prende coscienza.²⁵

²⁰ MARIO LUZI, *Sul concetto di natura*, in *L'inferno e il limbo*, cit., p. 31.

²¹ Basti confrontare il passo citato con la sua prosecuzione, in cui si chiarisce che sebbene «apprezzabile, ammirabile per quanto in esso [nel metodo] si attua dell'uomo che l'ha scoperto o definito, non può evitare la riprovazione quando sia assunto come schema per il pensiero». *Ibidem.*

²² MARIO LUZI, *Sul concetto di natura*, in *L'inferno e il limbo*, cit., p. 35.

²³ È interessante come Luzi descriva questa istanza romantica e il rapporto tra spirito e materia che la anima: «Solo considerando nel suo giusto valore l'esigenza del totale e del sublime che è racchiusa nel postulato romantico, si potrà intendere la ragione di tanta luce concentrata sulla materia e sulle sue leggi. [...] Potremmo perfino supporre che, da altri motivi, nella chiave dello spirituale più che del razionale, il romanticismo abbia ritentato dalle origini la grande strada verso il *logos* percorsa dai greci e dal cristianesimo. Anche se le conclusioni affrettate, scolastiche, immotivate della sua ultima filosofia ci ripugnano, noi dobbiamo saper vedere questo grande sforzo verso l'unità e l'assoluto, leggere questo disperato messaggio proprio là dove il suo dramma è più attuale». MARIO LUZI, *Sul concetto di natura*, in *L'inferno e il limbo*, cit., p. 36.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

CONOSCENZA E SIGNIFICATO: L'ASSOLUTO NEL REALE

Si svela qui, allo zenit della sua riflessione, il distanziamento di Luzi dallo spiritualismo simbolista in direzione di un più terragno rapporto con il reale. In questo senso va notato come nella sua concezione l'aspetto spirituale dell'uomo si determini come dato emergente dall'osservazione, in opposizione tanto al razionalismo spiritualista di un Nietzsche, quanto a quello «concretista» dell'esistenzialismo, figli entrambi di una lettura ridotta e disincarnata del fenomeno umano:

La figura dell'uomo inserito nel cieco incalzare delle determinazioni fisiche o psichiche, irrilevato, non è meno innaturale dell'uomo artificiale, incorruttibile da parte della materia e delle sue persuasioni. Tra l'antiphysis di Nietzsche e la fisicità di Sartre c'è di comune appunto questo: che ambedue sono distanti dalla natura.²⁶

In questa chiave la tensione all'assoluto di Luzi si riassorbe nella necessaria accettazione del dato, che da impedimento sulla strada della pienezza, secondo quella che è la classica accezione romantico-simbolista, diviene invece «limite attivo entro il quale l'uomo può agire utilmente».²⁷ Questo cambiamento di posizione fondamentale aveva già trovato espressione in un saggio anteriore di un anno, *L'uomo moderno e la noia*, nelle cui pagine Luzi evidenziava come nucleo della noia moderna la perdita di significato dell'agire umano, insieme alla relazione intercorrente tra tale perdita e la riduzione dell'idea di uomo a meccanismo biotecnologico:

[...] Le nostre azioni traducono indefinitivamente, senza mai esaurirlo e senza compierlo, uno stato interiore che è noioso perché inappagato, perché continuamente irreali. Le radici dell'azione nell'uomo moderno affondano, voglio dire, in un terreno neutro, non in un terreno comune; [...] Lo spirito, lungi dal prodursi in uno stato di dedizione, agisce, se ancora questa è la parola, in uno stato di sospensione e di perpetuo distacco; [...] 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.²⁸

Stordito dalla perdita di senso, l'uomo moderno pare a Luzi essersi rifugiato nei «sistemi perfetti» adombrati da Eliot come tentativi di sostituzione della struttura alla libertà umana. Su tale linea la tentazione di difendersi dall'esperienza, di predeterminarla, dà luogo all'elisione della categoria di avvenimento:

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ MARIO LUZI, *L'uomo moderno e la noia*, in *L'inferno e il limbo*, cit., p. 27.

Possiamo dire, e sarebbe una spiegazione migliore, che dopo aver attinto alla realtà fino alla delusione, l'uomo si è ritirato nella saggezza vivendo in sé e presupponendo le cose, vivendo in quello stato di continuo presagio e di avvertimento, non ripagato da una vera esperienza, che anche alla saggezza e al dolore fa perdere ogni giustezza e ogni confine. E certo solo a questo punto della storia psicologica dell'uomo, solo, potremmo osare, a questa condizione, è stato possibile che l'iniziativa del vivere passasse dai nostri sensi, dalla nostra percezione naturale del mondo a un processo metodico.²⁹

NEL CORPO DEL SEGNO: REALTÀ E VERITÀ

In queste righe si snodano due concetti chiave per intendere il nostro discorso. In primo luogo la distinzione tra «percezione naturale del mondo» e «processo metodico», più che suggerire una conoscenza immediata dell'oggetto richiama invece la «dissociazione di intelletto e senso» che Eliot imputa al pensiero moderno: in questo senso, con l'espressione «percezione naturale del mondo» occorre intendere non una percezione pre-razionale ma al contrario una percezione che usando l'intera ampiezza della ragione tiene conto tanto dei dati materiali, direttamente documentabili, dell'esperienza, tanto di quei fattori non immediatamente misurabili o del tutto immensurabili del cui effetto l'agire umano è pregno. In secondo luogo, di fronte al comprensibile orgoglio intellettuale di negare ogni dato non definibile, Luzi introduce la percezione della trascendenza come fattore tanto intuibile, quanto necessario al fondamento della certezza e, dunque, dell'agire umano:

[...] Proprio là dove il sentimento della trascendenza è stato più forte, dove la nozione di realtà più relativa, ivi l'uomo è stato più reale, assorbito più vivamente nelle cose. Più il senso del nostro passaggio è stato netto, più al nostro destino è stata annessa l'idea di mobilità, tanta più fiducia è stata accordata alle cose, più fascino alle creature.³⁰

L'assenza di senso del trascendente, o all'opposto la sua spiritualizzante separazione dalle cose, definisce quello che Luzi individua come dramma della modernità, vale a dire l'assenza di speranza. Con il Paolo apocrifo della *Lettera agli Ebrei*,³¹ filtrato dal Péguy del *Portico del Mistero della seconda virtù*,³² egli sostiene infatti la centralità della speranza come sostanza delle cose e la fede in esse, nella loro consistenza e nel loro valore segnico, come sola possibilità di comprenderle. Ciò perché, come è sottolineato in un passaggio ulteriore, solo una speranza

²⁹ MARIO LUZI, *L'uomo moderno e la noia*, in *L'inferno e il limbo*, cit., pp. 27-28.

³⁰ MARIO LUZI, *L'uomo moderno e la noia*, cit., p. 30.

³¹ «La fede è fondamento delle cose che si sperano e prova di quelle non si vedono». *Lettera agli Ebrei*, 11,1.

³² «On oublie trop, mon enfante, que l'espérance est une vertu, qu'elle est une vertu théologique, et que de toutes les vertus, et des trois vertus théologiques, elle est peut-être la plus agréable à Dieu. / Qu'elle est assurément la plus difficile, qu'elle est peut-être la seule difficile, et que sans doute elle est la plus agréable à Dieu». CHARLES PEGUY, *Le porche du Mystère de la deuxième vertu*, in *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, Paris 1979, p. 537.

fondata sul qui e ora – e non utopicamente proiettata nel futuro o melanconicamente raggomitolata nel passato – permette la certezza dell'agire nell'istante, evitando tanto l'inazione quanto un movimento cieco e irragionevole:

Al di qua o al di là del presente, non importa, è la stessa fuga e lo stesso desiderio d'un riparo che noi dobbiamo saper vedere. Non c'è, è bene sottolinearlo, alcuna differenza di qualità: il futuro è uguale al passato se non è illuminato dalla speranza.³³

In una modernità definita dall'assenza di speranza, in cui l'uomo «respinto dalla realtà soffre e non concepisce salvezza che non sia inerente al proprio dolore»,³⁴ alla poesia, in quanto facoltà conoscitiva dell'uomo, attiene perciò il difficile compito di un'indagine continua del reale in tutti i suoi fattori costitutivi: un'indagine che non si contenti della mimesi e al contempo non ricada nell'apriorismo spiritualista che caratterizza gli ultimi fuochi dell'ermetismo.

Sono queste le basi e questi gli obiettivi da cui a metà degli anni Cinquanta muoverà lo scontro sia con il fuoco amico de «La Chimera», sia con gli agguerriti avversari di «Officina», primo tra tutti Pasolini.

2. Abbiamo tentato fin qui di delineare l'accezione esperienziale di realtà cui Luzi giunge, un'accezione che non dimentica il retroterra cattolico che la nutre, ma se ne alimenta anzi in direzione di una indagine *in medias res*, di un rapporto drammatico e non dialettico tra l'io vivente e il dato. Un rapporto drammatico perché inteso tra due soggetti vivi: il reale e l'io che vi si muove dentro. In questo senso non stupiscono, specie se rilette a posteriori, le incomprensioni di Luzi con i compagni d'armi della «Chimera» – legati a un recupero aprioristico dei valori e delle forme ermetiche – e la dura schermaglia con Pasolini sulla natura e sul fine del realismo.

REALTÀ E REALISMO: L'ETERNO NEL TEMPO

La battaglia culturale tra Pasolini e Luzi scoppia a metà degli anni Cinquanta, prendendo le mosse da un articolo del primo che la «Chimera» ospita insieme a una replica luziana.³⁵ I toni del dibattito sono da subito accesi: se infatti il poeta friulano accusa Luzi di scarso impegno e di arretratezza culturale e ideologica,³⁶ questi gli addebita di contro un «concretismo» frammentario, una modalità di lettura del reale che, proprio per la sua ansia di concretezza, cede a una riduzione documentaristica e preconcepita del presente.³⁷ Nell'argomentare la propria

³³ MARIO LUZI, *L'uomo moderno e la noia*, cit., p. 29.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ La storia dettagliata della tenzone e delle sue ragioni è ben riportata da CLAUDIO SCARPATI, *Mario Luzi*, cit., pp. 125-139.

³⁶ Fin troppo facile leggere echi di questa accusa nel dialogo di *Presso il Bisenzio*.

³⁷ Dirà ancora in una conferenza del 1977, parlando dell'immediato post-Sessantotto: «Il fare artistico di gran parte dell'arte stava nell'affermare la propria contemporaneità, la propria presen-

contrarietà alla visione di Pasolini, Luzi non avversa il desiderio di aderenza al mondo espresso dal gruppo di «Officina», quanto la perversione del delicato rapporto fondativo tra realismo e realtà che Pasolini e i suoi operano:

L'atto di prendere coscienza della realtà storica è un atto abituale dell'arte, almeno nei tempi in cui non voglia deliberatamente fuggirne o ignorarla; se non che da implicito, com'è nelle epoche e negli artisti che agiscono per determinazione e destino, a esplicito come si pone alle epoche e agli artisti che si nutrono di illusioni programmatiche, esso cambia completamente natura. [...] Così il bisogno autentico di una più forte e rinnovata inerenza nella realtà, divenuta un astratto problema, trovava un'astratta risposta nel realismo.³⁸

UN REALE AMPUTATO: LA NEGAZIONE DELL'ESPERIENZA SPIRITUALE

Ciò che Luzi combatte nella sua polemica con «Officina» non è pertanto la questione del realismo in sé, ma la sua assolutizzazione, il processo di astrazione che ne fa una questione mal posta.³⁹ Per Pasolini, infatti, il problema dell'impegno con il reale sembra dettato da una tensione interventista, da un imperativo etico che, fondandosi su una visione meramente materialista, si adagia su formule e prospettive già sconfitte dalla storia. Viceversa, tale impegno pare risolversi per Luzi anzitutto in un problema di conoscenza e di adesione, nonché di fine. Si veda il botta e risposta intorno al marxismo ospitato sulle pagine della «Chimera», in cui Pasolini ripropone come natura ultima del problema artistico un cambiamento dell'uomo non ancora avvenuto:

No, dobbiamo essere oggettivi: oggi una nuova cultura, ossia una nuova interpretazione intera della realtà, esiste, e non certamente nei nostri estremi tentativi di borghesi d'avanguardia nello sforzo sempre più inutile di aggiornare la nostra: esiste, in potenza, nel pensiero marxista; in potenza, ché l'attuazione è da prospettarsi nei giorni in cui il pensiero marxista sarà (se è questo il destino) prassi marxista, nella storia di una nuova classe sociale organizzante la vita. [...] O che non possiamo o che non vogliamo (ma è la stessa cosa) essere comunisti, il trovarci posti di fronte a questa nuova, implicita, misura sociale e morale, a questa nuova configurazione del passato, a questa nuova prospettiva del futuro (ossia a questo nuovo apparire all'io di persone, fatti, stati che nei prodotti del

za nell'attualità, uscendo dalla pratica dell'arte o addirittura agendo contro la tradizione di questa pratica. Si credeva di essere contemporanei sfasciando il pianoforte, irridendo la forma o anche l'informe e la prassi artistica che permette di arrivarci. [...] La contemporaneità dell'artista sembrava che si dovesse dimostrare agendo al di fuori dell'arte o contro l'arte e violentando quelli che sono i connotati accertati tradizionalmente come pratica artistica». MARIO LUZI, *Il poeta tra modernità e contemporaneità*, in *Discorso naturale*, Messapo, Siena 1980, p. 12.

³⁸ MARIO LUZI, *Tutto in questione*, Vallecchi, Firenze 1964, p. 10.

³⁹ MARIO LUZI, *Tutto in questione*, cit., p. 11: «Il tema del realismo era stato male introdotto, teorizzato in fretta; ma il suo significato era e rimane sostanziale per la vita dell'arte; è anzi il suo stesso elemento».

neorealismo hanno della realtà solo un'aspirazione visiva, un gusto) agisce dentro di noi: di noi, dico, borghesi; rimasti tali con la violenza e l'inerzia di una psicologia determinata dalla storia.⁴⁰

La replica di Luzi in calce all'articolo puntualizza non solo l'inadeguatezza della soluzione ipotizzata, ma come tale inadeguatezza derivi da un'errata impostazione del problema:

Convinto che il marxismo interpreti tutta la realtà [...] egli [Pasolini] accusa la sua e la comune tenacia borghese di impedire quella fatale adesione a causa, dice, della «violenza e l'inerzia di una psicologia determinata dalla storia». Dramma di psicologia, dunque; e non occorre pensare a un dramma borghese; possiamo perfino evocare il dramma degli «adoratori degli idoli» percossi e recalcitranti di fronte alla rivelazione cristiana. Non escludiamo che codesto dramma sia il dramma di una parte considerevole dei giovani poeti che hanno mosso questa amichevole controversia e più in genere degli intellettuali italiani; neppure escluderemo che tra quella incudine e quel martello possa sprizzare la favilla di una nuova poesia – negarlo sarebbe appunto contrario ai nostri argomenti ma non altrettanto a quelli dello stesso Pasolini che sembrava legare una nuova poesia a una nuova cultura e una nuova cultura a una nuova organizzazione politica della società.

Ma teniamo ad affermare che per coloro per i quali il marxismo non interpreta tutta la realtà, e non sono così pochi, il dramma, ben diverso, della conoscenza antico quanto l'uomo, elevato dai Greci, eccitato dal Cristianesimo, complicato dalle filosofie moderne continua ed è esso stesso vita e fonte possibile di poesia come fu sempre.⁴¹

Sono dunque due le direttive lungo le quali si esprime la critica luziana: in primo luogo, l'apriorismo dell'ipotesi marxista, che nella formulazione pasoliniana pare in grado di funzionare soltanto in conseguenza di determinate precondizioni; in second'ordine, anche per queste ragioni, l'inadeguatezza del materialismo non solo a spiegare il reale ma anche a descriverlo su un piano fenomenologico. Esplicitando il realismo come fine dell'arte piuttosto che come mezzo, e legandone la possibilità fattiva all'avvento di una società marxista, Pasolini ricade infatti nel paradosso per cui da un lato riduce il realismo – e il reale – a un'idea preconcepita, chiusa a tutto l'arco del non misurabile; dall'altro, ricaccia la stessa funzione dell'arte in un ruolo suppletivo e ancillare dell'esperienza, chiedendole di assolvere a una funzione non sua e negandole al contempo dignità e consistenza reali.

I medesimi rilievi, Luzi li muoverà vent'anni più tardi, sul finire degli anni Settanta, agli eredi dell'impegno a tutti i costi, i quali avranno frattanto assunto la forma di un avanguardismo manierista:

⁴⁰ PIER PAOLO PASOLINI, *Forse ad un tramonto*, «La chimera», 1, 7, ottobre 1954. Ora in MARIO LUZI, *Tutto in questione*, cit., p. 46.

⁴¹ Replica di Luzi a PIER PAOLO PASOLINI, *Forse ad un tramonto*, cit., ora in MARIO LUZI, *Tutto in questione*, cit., p. 48.

L'artista che si adatta a descrivere il nostro tempo trova la strada più semplice e, in fondo, fa un lavoro più tautologico perché esistono altri mezzi di informazione che non siano la letteratura; a noi la contemporaneità bruta arriva per tanti versi e per tanti canali, perciò la descrizione pura e semplice di essa, la descrizione come fatto fondamentale dell'opera artistica ci interessa molto poco: rispetto alla vera richiesta della conoscenza artistica è una ripetizione e una tautologia.⁴²

Quello che emerge dallo scontro, insomma, è il rifiuto non tanto di una particolare poetica, quanto dell'accezione di realtà ridotta e aprioristica che la origina. Un'accezione cui è sotteso un totale disinteresse verso l'esperienza spirituale e a cui, scrivendo il bilancio della polemica dieci anni più tardi, egli riferirà i danni più gravi:

Avevamo davanti agli occhi, sotto un'etichetta di realismo poi pian piano prudentemente ritirata, un'agitazione generosa ma confusa di frammenti carpiti alla realtà documentaria in chiave cosmopolita e dialettale, immuni, volutamente o no, dalla presa della fantasia o della coscienza, disancorati.⁴³

VERTICALITÀ DEL SEGNO: MATERIA E SIGNIFICATO

Nel rilevare e respingere un uso del reale piatto e disancorato, Luzi intende quindi denunciare la frammentazione di una realtà i cui istanti, non avendo rapporto con l'eterno, perdono consistenza, consequenzialità e senso. Il legame tra riferimento trascendente e dato immanente si definisce infatti nella sua riflessione come consustanziale all'esperienza umana. Già in uno scritto del 1942, in piena stagione ermetica, egli sottolinea l'esigenza di un paragone costante tra la tensione spirituale e il «senso della terra», vale a dire la «persuasione fisica e insieme la vertigine dell'esistenza» che permette di «rappresentare i gesti dell'uomo nella loro pienezza». ⁴⁴ È tuttavia nel quindicennio che va tra la fine della guerra e la stesura di *Nel magma* che tale concezione matura e guadagna consapevolezza, accompagnando l'immersione della spiccata religiosità luziana in un rapporto diretto e non aprioristico con il dato materiale. Epocale in questa riflessione resta, come detto, *L'inferno e il limbo*. Scritto nel 1945, il saggio esprime a un tempo l'accusa al petrarchismo implicito della letteratura italiana e l'esigenza di un'apertura al reale più ampia. E se riassunto in questi termini l'intervento potrebbe apparire uno dei tanti periodici richiami al realismo che lo stesso Luzi stigmatizza, è invece interessante sottolineare le due direttrici sulle quali questa esigenza di realtà viene chiamata a muoversi: anzitutto, la lettura del reale come segno;⁴⁵ quindi, la contestazione della selezione petrarchesca come riflesso del mondo dello spirito.⁴⁶

⁴² MARIO LUZI, *Il poeta tra modernità e contemporaneità*, cit., pp. 14-15.

⁴³ MARIO LUZI, *Il poeta tra modernità e contemporaneità*, cit., pp. 54-55.

⁴⁴ MARIO LUZI, *Piccolo catechismo*, cit., p. 78.

⁴⁵ MARIO LUZI, *L'inferno e il limbo*, cit., p. 16: «La sofferenza ha solo una bontà relativa e presa in prestito; è un mezzo e non un fine». Il senso di queste parole dell'Abbesse de Soulesme che riflettono così dall'alto, *ab excelsis*, sulla natura delle nostre passioni e sui confini del dolore era

Un intervento del 1965, letto in occasione del settimo centenario della nascita di Dante, chiarisce bene sia la natura del nesso tra immanenza e trascendenza, sia l'importanza che Luzi vi assegna:

Ma ecco dove tutti noi che invidiamo a Dante la sua verdezza vitale, la sua inerenza nelle cose e nelle parole, rischiamo di prendere un abbaglio: questo presente inesorabile se non trascende e non si stempera in alcuna metafisica ciclicità non ha nulla a che vedere con il nostro desolato *hic et nunc*. È un presente che risponde direttamente nell'eternità. Un asse, una verticale che scavalca l'ordine del tempo e la sua elegia connette il frangente con l'eterno; e solo la certezza di questo rapporto, solo la profondità di questa prospettiva mettono il poeta nella condizione di stringere così da presso il presente suo e dell'uomo. Non schiacciato contro uno sfondo cieco o neutro dunque, ma rilevato da una luce non ambigua, non sfumata, perforante, il presente eccita in Dante quella straordinaria forza d'immedesimazione che è la sua prima musa.⁴⁷

All'altezza della stesura di *Su fondamenti invisibili*, e a cavallo tra la prima e la seconda edizione di *Nel magma*, Luzi riassume qui la concezione maturata negli anni per cui la realtà è costituita dal nesso tra il temporale e l'eterno e l'arte – come sua estensione – non può che originare dalla fiducia in tale nesso.

NEL TEMPO E NELLE COSE: L'EPIFANIA DEL REALE

L'intervento su Dante registra una differenza di posizione che, sebbene paia una sfumatura, è in realtà decisiva perché esprime, forse anche al di là delle intenzioni luziane, il passaggio da un

certo per Dante ed era noto a Petrarca; esso è divenuto quasi inintelligibile per noi che abbiamo respinto sempre più lontano l'immagine della Provvidenza. Chiamato, l'uomo soffre e non ha bisogno di guardare altrove: ivi egli riconosce attuale la propria presenza nell'essere e in Dio e non misura la bontà del suo stato. Sorpreso nella sua natura e nel suo destino, che sono la stessa identica cosa, non accoglie, neppure se possiede i mezzi idonei a sviluppare un pensiero di questo ordine, l'idea di relatività, né quella di mezzo».

⁴⁶ MARIO LUZI, *L'inferno e il limbo*, cit., p. 22: «Accettando Petrarca la nostra letteratura si trovò fin dai suoi inizi, a compiere delle capitali e definitive rinunzie. Esse riflettono in apparenza il mondo della materia e della quantità e a prima vista aumentano il dominio e la purezza dello spirito, il quale non riconosce più altro oggetto che la propria solitudine e il proprio sistema circolare e chiuso. [...] Non si parla qui dei petrarchisti, ma tutta la poesia italiana è stata dopo Petrarca privata dell'orgoglio della scoperta, dei contatti più freschi e magari più bruschi dell'anima con le circostanze episodiche della vita e, volendo ancora estendere il termine, con l'inferno. Questa avventura è stata abolita, elisa per sempre dalla grande trasposizione lirica petrarchesca e rimane aperta, possibile per il poeta, solo un'avventura minore che concerna i sensi».

⁴⁷ MARIO LUZI, *Dante, scienza e innocenza*, in *Vicissitudine e forma*, Garzanti, Milano 1974. Ora in *Dante e Leopardi o della modernità*, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 23-24.

senso del mistero *in absentia* a un senso del mistero come presenza costitutiva del dato visibile. Infatti, mentre nella giovinezza e nella prima maturità Luzi riconosce il divino nella non esaustività del materiale, nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta il suo approccio arriva ad accoglierlo via via la presenza del mistero come reale consistenza del dato visibile e materiale, come sua radice.

Il maturare di una concezione del divino come presenza permette a Luzi di sfidare tanto la propria matrice spiritualista, tanto l'opposizione materialista, accogliendo nel verso il quotidiano in tutta la sua vastità. E se sembra evidente in questa maturazione l'incidenza della lezione paolina e di quella giovannea, nondimeno anche l'Eliot della maturità – si pensi ai *Quartets* o a un'opera come *Cocktail Party* – sembra esserle tutt'altro che estraneo, con la sua concezione di un reale santificato *in rebus* e perciò significante. In tal senso, appare interessante, nei testi di questi anni, l'emergenza di un paesaggio niente affatto cronachistico e tuttavia profondamente credibile sul piano immaginale e archetipo. È in questi paesaggi sospesi, nelle rare figure che li abitano, che comincia a darsi forma quella tensione alla sintesi che Luzi rileva come sola giustificazione del fare poesia:

La poesia ha, a mio avviso, un'unica possibilità di sopravvivere, un'unica giustificazione nel mondo moderno perduto dietro gli episodi, scisso in tante piccole e primitive mitologie sorte in mancanza di un mito, di una fede, di una convinzione: la sua forza di sintesi. La poesia respira un profondo bisogno di unità laddove la vita psichica e la vita organizzata degli uomini di oggi è estremamente frammentaria.⁴⁸

Laddove il mondo si presenta frammentario, la poesia si delinea pertanto come strumento di sintesi, capace in virtù della sua natura di leggere il reale più in profondità, e di tentare la ricomposizione della frattura tra soggetto e oggetto, tra dato materiale ed esperienza spirituale.

Non nella realtà secondo la nozione che implica di essa il realismo, ma nella natura percepita con purezza, nella sua voce profonda e continua che informa i linguaggi degli uomini risiede la possibilità di conciliare il dissenso tra il soggettivo e l'oggettivo, tra l'assoluto ideale e il concreto storico; e di superare la grande eresia romantica, il che è dopo tutto il fine implicito del realismo di ieri e di oggi.⁴⁹

ESPERIENZA DELL'OGGETTO: L'IO LIRICO E LE COSE

L'apertura alla storia, proprio in quanto derivante da una diversa concezione di realtà, si riverbera in una nuova organizzazione del testo, sempre più strutturato secondo una modalità epifanica, in cui l'esperienza dell'oggetto viene restituita nel suo farsi. Questa modalità muove i suoi primi, decisi passi in *Primizie del deserto*, dove trovano luogo alcune forme espressive volte a restituire l'impatto del soggetto lirico con gli oggetti. L'imporsi di tali forme, e il loro affinarsi nelle due raccolte successive, viene a segnare il vero punto di svolta della poesia luziana, evidenziando il

⁴⁸ MARIO LUZI, *Dubbi sul realismo poetico*, in *Tutto in questione*, cit., p. 27.

⁴⁹ *Ibidem*.

valore indicale e iconico dei simboli, e indirizzandoli verso una scrittura allegorica. È uno spostamento, questo, che avviene soprattutto attraverso la raffigurazione tratteggiata di un paesaggio spesso volte brullo, spazzato dal vento, abitato da poche, emblematiche figure umane; e, in secondo luogo, attraverso la compressione di tali immagini in un microcosmo che – proprio perché non pretende di reduplicare il reale – ne diventa sommamente rappresentativo sul piano archetipico.⁵⁰ Lo stesso Luzi, rispondendo a Mario Specchio, ammetterà questa bivalenza iconica e simbolica delle figure di *Onore del vero*:

Sì, è vero, sono archetipi e quindi sono presi nella loro assolutezza come nelle predelle, come nella pittura di Simone e di Giotto. Infatti quando io dico che l'educazione senese è stata irreversibile, voglio dire che questo rapporto tra realismo e assolutezza, tra immagine e verità, l'ho imparato lì.⁵¹

L'UOMO E IL CREATO: UN «CONDOLERSI D'ANIME E DI SPOGLIE»

Sul piano dei motivi, a dominare in queste raccolte è l'intima compartecipazione dell'io con il paesaggio, un «condolersi d'anime e di spoglie»⁵² capace di restituire un tempo sospeso e tuttavia presente che ambisce alla salvezza e alla redenzione dell'istante, secondo la lezione paolina di un creato avvinto nelle doglie del parto.⁵³ «Il mare, sai, mi associa al suo tormento, / il mare viene, volge in fuga, viene, / coniuga tempo e spazio in questa voce / che soffre e prega rotta alle scogliere».⁵⁴

In *Primizie del deserto* la partecipazione del creato alla condizione umana non è semplicemente oggettivata nella resa del paesaggio ma accompagnata, dichiarata dall'io lirico.

⁵⁰ Cfr. a tale proposito GILBERT DURAND, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, trad. it. di Ettore Catalano, Dedalo, Bari 1995² [1972], p. 278: «Il paesaggio dipinto è sempre microcosmo: costituzionalmente non può pretendere a una similitudine di dimensione» e STEFANO VERDINO, *Le immagini di 'Onore del vero'*, in *La poesia di Mario Luzi*, Esedra, Padova 2006, p. 110, al quale siamo debitori per questa segnalazione.

⁵¹ MARIO LUZI, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, cit., p. 102.

⁵² MARIO LUZI, *Villaggio*, 1.

⁵³ Cfr. SAN PAOLO, *Lettera ai Romani*, 8,22.

⁵⁴ MARIO LUZI, *Onde*, 5-8. Simile per struttura e spirito è *Nero*: «Ma ecco l'ora della notte, quando / dal profondo dello spazio si sporge / il volto della terra scarruffato, / impervio, che dobbiamo consolare / noi con le nostre veglie tristi e i lumi / fiochi di un firmamento cittadino. // Il vento degli abissi neri e viola / agita gli orti rinsecchiti, porta / il gemito per le vie dei gatti, / sbatte le imposte sconfiggiate, fuori / delle pareti chi s'attenta vede / il vento, la lanterna, gli ubriachi. // Dici, che m'ha portato questo giorno? / o nulla o poco più di quel che lascia / apparire e sparire / nei giorni bassi ostinati / la cortina di pioggia aperta e chiusa, / alberi, brani di città, carriaggi, / persone, pioggia nella pioggia, fumo.»

Basti per esemplificare il paesaggio sofferto di *Né il tempo*.⁵⁵ È facile notare come in questa lirica, posta in apertura delle *Primizie*, alla cupezza del paesaggio fanno eco le chiose del soggetto, rivelando il persistere in Luzi di una certa sfiducia nella possibilità di oggettivare interamente in una immagine l'aspetto metafisico del reale. Ne danno prova tanto l'insistenza su parole chiave come *senso, presagio, indizio, apparenza, segni*, quanto l'aggettivazione umanizzante e marcatamente simbolica del panorama. Così la «strada grigia» è quella «dei defunti», mentre i fiori sono «tristi», le «erbe opache» e la messe «oscilla intentata»; così, similmente, domina lo sguardo il «triste / velo» delle spighe di grano, secondo una pennellata ancora di marca espressionista.⁵⁶

Questo tipo di costruzione, pur rimanendo nell'alveo del simbolo, ne perde in qualche misura l'arbitrarietà, segnando un primo scarto in direzione di quella poesia naturale che Luzi va propugnando negli scritti teorici. Un avvicinamento che in *Onore del vero* e *Dal fondo delle campagne* si fa ulteriore, attraverso una maggiore attenzione alla verosimiglianza del paesaggio.

Anche in queste due raccolte il paesaggio e le figure non mostrano alcuna particolare preoccupazione descrittiva; a differenza che nella precedente, però, la verosimiglianza è qui ulteriormente ricercata come motivo fondante nella costruzione dell'archetipo. Metabolizzata la lezione dantesca a lungo inseguita, Luzi rende così la partecipazione del cosmo al dramma umano, non più curvandolo verso di sé ma oggettivandolo in una serie di quadri dal paesaggio

⁵⁵ MARIO LUZI, *Né il tempo*: «Le tue mani afflitte si appigliano alla proda, / t'inerpichi, t'addentri nel paese, / segui la strada grigia dei defunti. / Il tuo nome non so, forse è l'Acconsolata / o l'Apparita o un altro tra gli innumeri / di cui a lungo mi fu velato il senso, / non il presagio se li udivo tributati / a qualche tabernacolo o a una curva / di quelle vie che sentono l'esilio. // È questa la nostra regione senza limiti, / cogline i fiori tristi, le erbe opache, / messe che oscilla intentata; riposa. / È quel grano non so che sia / pallido nel campo abbandonato / dove niente rimane da sperare. / Ora falcia le reste grige, il triste / velo a perdita d'occhio delle spighe / inoltrati nel folto senza fine. // Qui è il dominio che dobbiamo saccheggiare, / l'abbondanza da mietere, né il tempo / sollecita e la brama non è più. / È la nostra regione senza sole, / ecco il colore della pena sterminato / di cui non t'era noto che un indizio / dove un muro s'apriva o un'apparenza / nella luce, tra i fiori di quaresima... / e prende nome ciò che s'è perduto, / sofferto e non inteso che per segni. // Riconosco la nostra patria desolata / della nascita nostra senza origine / e della nostra morte senza fine. / È questa, l'avevo chiamata il caso, / l'avevo chiamata l'avventura / o la sorte o la notte o con quei nomi / inquieti che mi dettava l'angoscia, / non la pietà che penetra, che vede».

⁵⁶ Sono diversi i passi di questa raccolta in cui la dialettica tra il simbolo e il verosimile pende ancora dalla parte del primo, come in MARIO LUZI, *Invocazione*, 17-28: «Strane dove l'effimero ci porta / si mettono radici, rami, foglie / dove una lamentosa notte fruscia. / È la nostra foresta inestricabile / ascoltane le foglie vive, i brividi / e la remota vibrazione, il timbro / d'arpa di cui percuotano le corde. / È questa la foresta inestricabile / dove cadono i semi, dove allignano, / genti che cercano il sole, viluppi / ciechi prima di attingere la luce, / prima di giungere al vento repressi».

arido,⁵⁷ di cui l'uomo è testimone: «Corre / gente, rintrona qualche sparo, qualche / urlo. La piazza torna come sempre. / È un giorno, un giorno d'ira in un paese / di questa terra arida, graffiata / da un aratro ch'è poco più di un chiodo. / Noi, due, tre testimoni qui per caso». ⁵⁸ I versi di *Onore del vero* sono fitti di immagini così costruite: «Il vento è un'aspra voce che ammonisce / per noi stuolo che a volte trova pace / e asilo sopra questi rami secchi» (*Uccelli*, 1-3); «Incontro / anni al piede degli alberi, anni e bacche / cadute e dai crocicchi / una setta di foglie / striscianti o alzate a volo» (*Incontro*, 3-7); «La tramontana screpola le argille, / stringe, assoda le terre di lavoro, / irrita l'acqua nelle conche; lascia / zappe confitte, aratri inerti / nel campo» (*Come tu vuoi*, 1-5).⁵⁹

QUIE ORA: UNA TEMPORALITÀ IN ATTO

Se sul piano dell'immagine l'irrompere del reale avviene principalmente per mezzo del paesaggio, sul piano stilistico tale irruzione è resa con una più attenta aderenza a referenti spazio-temporali. Anche in questo caso il fine è realistico ma non veristico, sebbene divengano via via più frequenti le tracce di una temporalità in atto, di una poesia evenemenziale, in cui il costituirsi del paesaggio è dato dall'incontro tra il dato e la coscienza ordinatrice del poeta. Una poesia, insomma, in cui lo statuto del soggetto e quello dell'oggetto si delineano e rivelano nel tempo del testo, nel formarsi di oggetti e situazioni entro la sua durata.

Una prima modalità di registrazione e restituzione del reale è resa dall'uso in funzione rimarcante del *che* e della sua variante *quale / quali* a rilevare in essere lo stupore del soggetto conoscente davanti all'oggetto. Mutuata molto probabilmente dal *what* eliotiano di *Marina*,

⁵⁷ «Ti dirò che questo titolo, *Dal fondo delle campagne*, non riuscirei a isolarlo dall'altro titolo che è *De profundis*, la preghiera che si recita per i morti; il titolo *Dal fondo* viene da *De profundis*, ha significato una specie di recessione alla profondità dell'origine ed è appunto legato alla morte di mia madre; quindi è un paesaggio oggettivo, ma è prima ancora un paesaggio umano, morale». MARIO LUZI, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, cit., p. 102.

⁵⁸ MARIO LUZI, *Qualche luogo*, in *Dal fondo delle campagne*.

⁵⁹ Gli esempi potrebbero comunque continuare oltre: «Il vento che disvia di rovo in rovo / la palla e imbroglia i giuochi del bambino, / le braci sparse» (*Incontro*, 26-28); «Dove resiste ancora un po' di luce / rossa soffiata tra le cime, turbina / qualche foglia, s'aggiunge alla sua schiera» (*Incontro*, 33-35); «I pontili deserti scavalcano le ondate, / anche il lupo di mare si fa cupo» (*Sulla riva*, 1-2); «Vento d'autunno e di passione. E polvere, / polvere che striscia sulla terra / di queste vie più candide che ossa» (*Se pure osi*, 1-3); «Il temporale rotola sull'Umbria, / copre i suoi orridi felici, stende un velo / sui monti che digradano nei monti, / si perde» (*Il piacere*, 1-4); «L'autunno affila le montagne, il vento / fa sentire le vecchie pietre d'unto, / spande dal forno un fumo di fascine / a fiotti tra le case e le topaie» (*L'osteria*, 1-4); «Fuoco dovunque, fuoco mite di sterpi, fuoco / sui muri dove fiotta un'ombra fievole / che non ha forza di stamparsi, fuoco / più oltre che a gugliate sale e scende / il colle per la sua tesa di cenere, / fuoco a fiocchi dai rami, dalle pergole» (*Las animas*, 1-6); «Il volo dei monti / grigio d'aprile, viola / di settembre mi trascina» (*Casa per casa*, 1-3).

questa soluzione è largamente presente in *Primizie del deserto*, mentre ha una frequenza residuale tanto in *Onore del vero* che in *Dal fondo delle campagne*. Così vediamo da *Primizie del deserto*: «*Che* nascita, *che* morte, *che* stagioni» (*Pur che...*, 1); «*Che* ombra rannicchiata sui gradini del tempo / leva il capo [...] / *Quali* ponti lanciati e verso dove / sono le nostre esistenze» (*Est*, 1-2; 5-6),⁶⁰ in *Onore del vero*: «*Che* finestre, *che* camere parate a festa schiudi / all'aria, al fresco, al sole mite» (*Richiesta d'asilo d'un pellegrino a Viterbo*, 1-2); «*Che* voce già sentita ridere e implorare tra isola e isola / e *che* strido di rondine guizzata / tra nube e nube» (*A Niki Z. e alla sua patria*, 1-3); in *Dal fondo delle campagne*: «*Che* mare livido nelle sue rincorse contro i muri a fil di piombo dei bunker, / *che* branchi d'uccelli attesi al passo od al ritorno / gridano più d'ogni altra volta» (*Caccia*, 1-3); «*Che* alto e basso di rondine pronta dopo la burrasca a saettare dal suo nido / si divincola e ronza ad ali tese» (*La colonna*, 1-2).⁶¹

Una seconda spia di questa tensione realistica è l'uso sempre più ampio di deittici quali *qui*, *questo*, *ora*, i quali fissano il piano locativo e temporale del soggetto in un presente a un tempo referenziale e immaginario. È una modalità che agisce con più incidenza in *Onore del vero*: «È *qui* dove vivendo si produce ombra, mistero / per noi, per altri che ha da coglierne e a sua volta / ne getta il seme alle sue spalle, è *qui* / non altrove che deve farsi luce.» (*Versi d'ottobre*, 1-4); «Un giorno, quale giorno? tra *questa* primavera / e *quest'*inverno, un anno tra i tanti anni, / *tu* ed *io* e tra noi due nostro figlio, / da stanza a stanza *questo* lume limpido.» (*Interno*, 10-13),⁶² e in *Dal fondo delle campagne*: «*Che* muore, *che* nasce / *ora* che un brontolio di tuono sgretola / l'altezza della notte» (*Prima notte di primavera*, 1-3); «*Ora* e *qui*, dove il cane alza la starna» (*Caccia*, 9); «*Questa* terra grigia lisciata dal vento nei suoi dossi / [...] / *Questa* terra toscana brulla e tersa» (*Dalla torre*, 1; 11).⁶³

⁶⁰ O ancora: «*Che* acque affaticate contro la fioca riva, / *che* flutti grigi contro i pali. [...] / *Che* sparse piogge navighi, *che* luci. / [...] / *Che* memorie, *che* immagini abbiamo ereditate, / *che* età non mai vissute, *che* esistenze» (*Marina*, 1-2; 5; 9-10); «*Quali* regioni dormono dietro di te, *che* luoghi / mi s'aprono improvvisi alle tue spalle / [...] / *Che* strada morta a tratti, *che* carraia / tra forre grige e cave viola alla distanza / risale fino a me la tua preistoria» (*Visitando con E. il suo paese*, 1-2; 9-11); «*Che* condolarsi d'anime e di spoglie» (*Villaggio*, 1); «*Che* notte di lontano si prepara / nella nebbia, *che* vento vuoto e tumido / stride fra i tuoi pensieri accesi» (*Nebbia*, 13-15). Corsivi miei.

⁶¹ Diverso è invece l'uso del "che relativo" rilevato da Verdino, la cui «alta frequenza [...] ha la funzione di legare e bruciare le immagini e il linguaggio rovesciando le frasi le une nelle altre». Cfr. STEFANO VERDINO, *Le immagini di 'Onore del vero'*, cit., p. 110.

⁶² O sulla stessa falsariga: «Il tempo è *qui* com'è là, vuoto» (*Il piacere*, 4); «*Qui* né prima né poi nel tempo giusto / *ora* che tutt'intorno la vallata / festosa è triste perde vita, perde / fuoco, mi volgo, enumero i miei morti» (*Las animas*, 7-10); «La notte lava la mente // Poco dopo si è *qui* come sai bene, / fila d'anime lungo la cornice / chi pronto al balzo, chi quasi in catene» (*La notte lava la mente*, 1-4). Corsivi miei.

⁶³ Sempre in *Dal fondo delle campagne*: «Il paese è com'è sempre / se non che in *queste* ore lunghe / e terse mette in luce le sue scorze» (*Api*, 20-22); «*Ora* che tutt'intorno, a ogni balcone, / la donna compie riti» (*Augurio*, 12); «Se ritorno *quaggiù* è che ti seguono» (*Erba*, 10); «*Qui* l'uomo stretto nella morsa / della sua vecchiaia siede / a lungo» (*La fortezza*, 7-9); «*Qui* dove per la

In modo simile, la larghissima incidenza degli attacchi descrittivi al presente contestualizza gli oggetti nel loro apparire costantemente in atto. Così, accanto agli incipit paesistici di *Onore del vero*, abbiamo quelli, scarni ed essenziali, di *Dal fondo delle campagne*: «L'erba corsa da brividi accompagna / dai bordi questa lunga / marcia con a fianco il cane. / La via scompare tra il rigoglio, appare, / si perde tra i casali» (*Il soldato*, 1-5); «La potatura d'alberi rintocca / colpo su colpo di pennato. Il freddo / fa rilucere i tagli ancora vivi» (*Colpi*, 1-3); «La corriera procede a strappi, muglia. / [...] / il vento / profila i primi monti / bruciati dall'altezza» (*La corriera*, 1; 4-6); «Dapprima si sale lentamente. / Dopo la strada infila ad uno ad uno / paesi che solo a nominarli il sangue s'agghiaccia» (*A mezzacosta*, 1-3).⁶⁴

PRIME COMPARSE

Al paesaggio vuoto di *Primizie del deserto* e *Onore del vero*, si affiancano in *Dal fondo delle campagne* le prime epifanie umane, personaggi esemplari scoperti e tratteggiati nel corso del loro apparire: «La donna lenta s'avvia / col suo seguito di pecore, / tra la quiete e la fatica» (*Le petit montagnard*, 1, 1-3); «Camera dopo camera la donna / inseguita dalla mattina canta, / quanto dura la lena / strofina i pavimenti, spande cera» (*Augurio*, 1-5); «Uno che inciampa nei suoi piedi equini / spande il veleno delle sue parole / da capannello a capannello» (*Qualche luogo*, 1-3); «Il vecchio / con il senno di molti poi tentenna / il capo, dice: "così è", scompare / dietro una tenda di cannuce» (*Ivi*, 5-8); «Il più lieto del crocchio, quel bambino / che se ne stacca ad ali tese e stride, / ebbro, torno torno alla piazza del borgo...» (*Di notte, un paese*, 1-3)».

È, questo, un procedimento che opera ancora in via embrionale, sia per la bassa frequenza d'uso, sia per la struttura ed efficacia non ancora affinate. Da un lato infatti la posizione del soggetto, idealmente *in medias res*, risulta comunque appartata, come posta su un'altana; dall'altro, le stesse figure sono appena sbazzate, ancora distanti dalla drammatizzazione e simili piuttosto a figure esemplari come quelle dei *morality plays*. Spetterà a *Nel magma* convogliare le

troppa pioggia stilla / da trave a trave tutta la capriata» (*La colonna*, 14-15); «Ora / meno che altrove ce n'è traccia» (*A mezzacosta*, 7-8); «E qui, in luoghi ben lontani, ma in un tempo / che come quello non perdona, mentre / incrocio per questa via di banche / senza un cenno d'intesa / compagni d'altri tempi / [...] / "quanta / vita" ripete quella voce di nove anni» (*Quanta vita*, 10-14; 20-21). Corsivi miei.

⁶⁴ «Il fumo sale pigro dai cumuli / [...] / Si leva, fumo fradicio / di radiche, di tralci, si stanZIA / nell'anno. Dov'era il vello verde / da cima a fondo della falda e il bosco / crepita ramo dopo ramo o tacito / si sfronda, si sfronda, un volo greve / d'altre lingue di fuoco prende terra / tra l'erica e la scopa, cerca il rogo» (*Fumo*, 1; 8-15); «Straducole più basse dell'argine / portano gente qui all'attracco» (*Il traghetto*, 1-2); «Erba a ciuffi sui cumuli / di terra di riporto / cresciuti in tempi nuovi, / lampi d'erba per tutta la spianata / fin sotto i vecchi casamenti, luce / d'erba all'interno degli androni / dove intrecciano ancora paglia o cuciono / né più né meno come un tempo, suono / d'erba fin nella tromba delle scale» (*Erba*, 1-9); «La fumea a mezz'aria / del meriggio ottobrina / stempra le poche voci» (*La fortezza*, 1-3); «La prima fucilata rade / la fiorita di rosmarini e scope» (*Spari*, 1-2).

istanze luziane di naturalezza e assumerne i tentativi in una sintesi perfetta tra lirica e narrazione, tra immagine e realtà.

The Waste Land: il dramma dell'inazione

1. Se c'è un filo conduttore nella selva di interpretazioni e letture del *Waste Land*, questo è senza dubbio rappresentato dalla percezione di equivocità che pressoché tutti i lettori, anche i meno avvertiti, hanno registrato. Le interpretazioni e le misinterpretazioni del poemetto eliotiano toccano infatti poli radicalmente opposti, tanto riguardo al suo significato quanto alla sua stessa struttura.¹ Soprattutto la critica coeva, ma non solo, ha versato pozze d'inchiostro soltanto al fine di decidere se l'opera fosse un unico corpo o piuttosto una sequenza di poesie – ipotesi quest'ultima che a poemetto *in fieri* lo stesso Eliot reputava plausibile – prima ancora di preoccuparsi del suo significato.

Questo disorientamento della critica davanti al *Waste Land*, le sue ragioni, sono ben definiti da Alessandro Serpieri, il quale nell'introduzione alla sua fortunata traduzione del testo afferma che l'impressione di incoerenza e frammentarietà derivata dal poemetto è figlia di «un'attesa delusa: l'attesa di un discorso poetico organizzato secondo progressioni liriche di stati d'animo o secondo sequenze narrative».² A tale attesa frustrata fa riscontro invece un metodo compositivo del tutto diverso, un metodo «relazionale e dialogico»; sempre con le parole di Serpieri, possiamo dire che «quello che più interessa a Eliot [...] è mettere in rapporto soggetto e oggetto, presente e passato, realtà e mito, testo e testo».³

È questa la nascita – o quanto meno la certificazione – del «metodo mitico», che Eliot definirà l'anno successivo alla prima pubblicazione del *Waste Land*, recensendo l'*Ulisse* joyciano:

In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him [...]. It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history.⁴

¹ Non è nei fini del presente studio uno spoglio approfondito della sterminata critica su Eliot. Ad ogni modo, anche se in questo capitolo si farà riferimento a un ristrettissimo nucleo di studi particolarmente sintonici con il discorso critico qui sostenuto, sono da considerare imprescindibili – almeno su un piano di confronto – gli studi pionieristici sul *Waste Land* di Ivor A. Richards, Frank Leavis, Francis O. Matthiessen, Cleanth Brooks, Helen Gardner, Hugh Kenner, Allen Tate, e – in campo italiano – Luciano Anceschi, Roberto Sanesi e Mario Praz.

² ALESSANDRO SERPIERI, *Introduzione*, in T.S. ELIOT, *La terra desolata. Con il testo della prima redazione*, a cura di Alessandro Serpieri, Rizzoli, Milano 1982, p. 10. Tutte le citazioni tratte da *The Waste Land*, anche quelle concernenti il testo della prima redazione, faranno riferimento a questa edizione. Per semplicità, i riferimenti a tale redazione saranno siglati d'ora in poi *The Waste Land [PR]*.

³ *Ibidem*.

⁴ T.S. ELIOT, *Ulysses: Order and Myth*, in *Selected Prose*, a cura di Frank Kermode, Faber & Faber, London 1975.

In questa definizione del metodo mitico ci sono alcune spie della funzione ordinatrice che – come si è visto – Eliot assegna all'artista. Infatti, parlando di «controllare», «ordinare», «dare forma e significato» a un mondo che è soltanto futilità e anarchia, egli dice quanto basta per chiudere ogni discussione sulla presunta corrispondenza tra impersonalità dell'arte ed elisione dell'autore. Una simile concezione del mito e del suo utilizzo esige infatti da un canto una posizione centrale dell'autore; dall'altro, l'affermazione di un significato univoco, o meglio, di un'intenzionalità autoriale univoca, con l'esclusione implicita di tutta una linea interpretativa che vede l'essenza e il centro del *Waste Land* nella sua polisemia.

Ciò non perché la polisemia non abbia un ruolo fondante nella costruzione e nell'economia del testo, quanto piuttosto perché a livello semantico la polisemia del *Waste Land* non consiste nella pacifica affermazione della pluralità egualitaria dei significati, quanto invece nell'effetto di un metodo, di una tecnica pseudo-mimetica con cui Eliot smorza e contraddice il verso. In tal modo, il cozzare delle rappresentazioni – e di rappresentazione e linguaggio – collaborano alla figurazione simbolica di una modernità senza centro, mentre il movimento di rigenerazione si arena nelle secche di un'assenza di significato che rende incapaci di agire perché incapaci di leggere il reale.

La polisemia, l'assenza di nessi logici, la sovrapposizione di personaggi, luoghi e piani temporali non sono pertanto meccanismi significanti in se stessi. Essi sono piuttosto mezzi espressivi funzionali al significato, modalità rappresentative rientranti in quella stessa necessità di vedere e far vedere che proprio in quegli anni Eliot va scoprendo in Dante. Non è certo un caso che Tiresia, funzione unificante del *Waste Land*, si presenti affermando proprio di *poter vedere* benché cieco,⁵ e non è parimenti casuale che il vecchio cieco sia contemporaneamente definito dallo stesso Eliot spettatore e centro strutturale dell'opera:

Tiresias, although a mere spectator and not indeed a “character”, is yet the most important personage in the poem, uniting all the rest. Just as the one-eyed merchant, seller of currants, melts into the Phoenician Sailor, and the latter is not wholly distinct from Ferdinand Prince of Naples, so all the women are one woman, and the two sexes meet in Tiresias. What Tiresias *sees*, in fact, is the substance of the poem.⁶

Dunque la polisemia, e i personaggi e le situazioni che la generano, se è vero che prese in sé raffigurano uno stallo di senso, assunte nel punto di vista di Tiresia convergono verso l'emergenza di un significato unitario, in cui i frammenti di esperienza si ordinano come elementi di una rapsodia.

Il confliggere dei diversi piani di esperienza e delle loro figurazioni nel *Waste Land*, e la dinamica per cui tale conflitto giunge a risoluzione, sono ben descritti da Serpieri in uno studio fondamentale, *Il doppio registro del poemetto*.⁷ In questo saggio, dopo una veloce panoramica

⁵ «I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,/ Old man with wrinkled female breasts, can see». T.S. ELIOT, *The Waste Land*, III. *The Fire Sermon*, 218-219.

⁶ T.S. ELIOT, *The Waste Land*, nota dell'autore.

⁷ Cfr. ALESSANDRO SERPIERI, *Il doppio registro del poemetto*, in *T.S. Eliot: le strutture profonde*, Il Mulino, Bologna 1973, pp. 185-233. Sebbene in certa – sostanziale – misura divergente, la

delle principali linee interpretative dell'opera dalla sua apparizione in avanti, egli mostra come le prime tre sezioni del poemetto ottengano un effetto di stasi simbolica attraverso la frizione tra le diverse funzioni del linguaggio per poi risolversi in un dinamismo allegorico nelle due sezioni conclusive. Dato infatti per accettato l'impianto metaforico generale, che lo stesso Eliot indica essere ispirato al libro di Jessie L. Weston *From Ritual to Romance*,⁸ lo studioso mostra come sul piano semiologico tale impianto mitico di morte e rinascita sia di continuo frustrato, e come proprio sul piano semiologico l'opera trovi un aiuto alla comprensione semantica, fino a dare ragione del «cambio di passo» interno⁹ già intuito da molti critici:

Si può concludere che più si è scoperto (l'utilità della chiarificazione testuale resta comunque innegabile) e meno si è riusciti ad estrarre un modello dall'opera che non fosse quello inaspettatamente narrativo di una *storia*. La difficoltà, dunque, era ed è altrove; a mio parere, nel doppio registro dell'opera, o, in altre parole, nella spaccatura più o meno netta che il poemetto denuncia nel suo sistema espressivo: per cui le prime tre sezioni (tranne gli ultimissimi versi della terza) risultano composte secondo il celebrato, ma ancora in parte oscuro, «metodo mitico», mentre le ultime due appaiono scritte con un sistema già in larga misura allegorico.¹⁰

È un fatto che il poemetto viri di tono a partire dal verso 307, lasciando a margine il *pastiche* satirico fino a quel punto ampiamente adottato e realizzando un'unità di tono in cui le ulteriori citazioni diventano sostegno e non più contraddizione alla voce dello speaker. Lo studio di Serpieri dimostra in maniera convincente come la condizione di impotenza e desolazione evocata sul piano semantico nelle prime tre sezioni sia sorretta sul piano semiologico da un continuo gioco di frizioni tra le funzioni del linguaggio, mentre a partire dal quintultimo verso di *The Fire Sermon*, con la citazione dalle *Confessiones* di Agostino,¹¹ le funzioni emotiva e conativa prendano nettamente il sopravvento sulle altre. Soprattutto, nelle ultime due sezioni le funzioni del linguaggio non contrastano tra loro né smentiscono, bensì accompagnano, il piano semantico. Alla stasi che pervade le prime tre sezioni, all'impossibilità di trarne una direzione, un giudizio che modifichi la sensibilità del lettore, si sostituiscono nella quarta sezione l'esplicitazione del tema metamorfico sotteso al poemetto e nella quinta il tema del viaggio, che unisce sul piano

lettura del *Waste Land* qui proposta è in larga parte debitrice, nella sistematizzazione più che nella genesi, tanto a questo saggio quanto a quello sull'«operazione cesarea» compiuta da Pound sul testo originario del poemetto.

⁸ Cfr. Jessie L. Weston, *From Ritual to Romance*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1993. In traduzione italiana, JESSIE L. WESTON, *Indagine sul Santo Graal*, a cura di Attilio Brilli, trad. it. di Laura Forconi Ferri, Sellerio, Palermo 2005³.

⁹ ALESSANDRO SERPIERI, *Il doppio registro del poemetto*, cit., p. 197.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ «To Carthage then I came // Burning burning burning burning / O Lord Thou pluckest me out / O Lord Thou pluckest // burning». T.S. ELIOT, *The Waste Land*, III. *The Fire Sermon*, 308-311.

semantico la rigenerazione al ritrovamento di una via per uscire dallo stallo. Per usare ancora le parole di Serpieri, il messaggio – prima assente – irrompe:

La stasi simbolica si ha intanto – è questo il primo aspetto che prenderemo in considerazione – quando le varie funzioni del linguaggio si mettono autonomamente (per reversione paradossale) o reciprocamente in scacco [...]. Man mano però che si va avanti, la funzione emotiva si spoglia dei paradossi e recupera la lettura positiva del mito, mentre la funzione conativa, ora a forte caratterizzazione profetica, prende il sopravvento sulle altre funzioni del linguaggio, consentendo l'irrompere più o meno diretto del messaggio nella stasi simbolica, che viene a trasformarsi pertanto in strada allegorica indirizzata verso una trascendenza, verso una lettura del segno in chiave referenziale dogmatica.¹²

Il metodo mitico si rivela pertanto insufficiente alle necessità espressive di Eliot proprio nel punto il cui il poeta inglese ne raggiunge la massima padronanza. Secondo la medesima dinamica seguita nel suo passaggio alla poesia, Eliot giunge all'allegoria per necessità, leggendo in essa – grazie al coevo approfondirsi dei suoi studi danteschi – una maggiore rispondenza al principio del correlativo oggettivo e alle sue finalità.

2. «HE DO THE POLICE IN DIFFERENT VOICES»: POUND E L'UNITÀ FORMALE DEL POEMETTO

Da un punto di vista cronologico, appare superfluo ricordare che l'affinarsi del metodo mitico e il suo superamento nell'uso allegorico sono contemporanei. Del loro intrecciarsi, e del ruolo chirurgico che l'intervento di Pound gioca nel costituirsi del testo, ci danno traccia i manoscritti della prima redazione del *Waste Land*, restituiti alla storia della letteratura nel 1968 dopo quasi cinquant'anni di oblio.¹³

All'affinarsi del metodo mitico eliotiano, come si evince da un altro acutissimo studio di Serpieri,¹⁴ il «miglior fabbro» contribuisce in maniera determinante, suggerendo a Eliot tutti gli

¹² ALESSANDRO SERPIERI, *Il doppio registro del poemetto*, cit., p. 199.

¹³ Anche se nota, non sarà inutile ricordare brevemente la storia del manoscritto. Donato nel 1922 a John Quinn, il manoscritto era passato due volte di mano in eredità, quindi venduto nel 1958 alla «Berg Collection» della New York Public Library, che ne tenne nascosto l'acquisto. Dieci anni più tardi, il 25 ottobre 1968, la biblioteca diede l'annuncio ufficiale del possesso dei fogli, di cui – se pur esposti al pubblico – fu concessa una consultazione diretta soltanto a Donald Gallup. Per una pubblicazione accessibile del manoscritto si dovette invece attendere l'edizione in volume uscita nel 1971: T.S. ELIOT, *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, a cura di Valerie Eliot, Faber & Faber, Londra 1971.

¹⁴ Cfr. ALESSANDRO SERPIERI, *Il manoscritto ritrovato*, in *T.S. Eliot: le strutture profonde*, cit., pp. 147-184. Anche in questo caso il debito del presente paragrafo verso tale scritto, cui si rimanda, è strutturale. Si tenderà pertanto a evitare l'abuso di note laddove non strettamente utile o necessario.

accorgimenti microtestuali utili a rendere più netta ed evidente l'impersonalità della voce parlante. A uno sguardo attento dei manoscritti e degli interventi operativi, l'«operazione cesarea» di Pound, come definita da egli stesso nei versi posti in calce alla lettera del 24 dicembre 1921, se pur rilevantissima appare tuttavia ridimensionata rispetto alle dichiarazioni di Eliot, e in sintonia piuttosto con l'onesto ricordo poundiano.¹⁵ In più punti, con i suoi suggerimenti, Pound sembra infatti non capire la rilevanza dell'impianto mitologico e metamorfico nel progetto di Eliot. Diversamente, l'autore dei *Cantos* ha senz'altro molto chiari i punti in cui l'adozione del metodo mitico risulta claudicante e li indica mantenendo però il più attento distacco nei confronti dello stile di Eliot. Rarissimi sono infatti i casi in cui Pound propone direttamente una determinata espressione; molto più ampia la casistica di situazioni in cui egli corregge per sottrazione, consigliando – anche bruscamente – tagli, compressioni, inversioni.

Sostanzialmente, l'opera di Pound sul testo originario del *Waste Land* si può riassumere in una continua sollecitazione a passare «dal vago al perentorio, dall'approssimativo all'enunciativo».¹⁶ I suggerimenti più rilevanti in tal senso sono l'intuizione della necessità di un solo testimone-profeta, Tiresia, e la conseguente espunzione della citazione dall'*Apocalisse* di Giovanni (22,8);¹⁷ l'eliminazione degli allocutivi al fine di eliminare ogni riferimento a un parlante e a un'*audience* determinati; l'espunzione o l'attenuazione di satire troppo dirette e di punti di vista marcatamente locali o personali.

L'ONNIVEGGENZA CIECA DI TIRESIA

La rimozione dell'accenno a San Giovanni lascia al solo Tiresia la funzione di spettatore e veggente, e – da questa posizione – di centro emotivo dell'opera. È Tiresia, infatti, che «presoffrendo» quanto avviene nel poemetto unisce le sequenze in un significato di corruzione e decadimento, è lui che permette al poeta di non lasciare traccia di sé pur tenendo salde le fila dell'opera. In questo senso, l'intrecciarsi dei diversi piani di esperienza nelle «scene» del *Waste Land*, e il loro confluire nella coscienza onniveggente dell'indovino, appare una messa in atto radicale di procedimenti già adottati in *Prufrock and Other Observations* e in *Poems 1920*, procedimenti successivamente fissati nella similitudine del poeta catalizzatore,¹⁸ e nell'immagine della mente poetica aggregante.¹⁹

L'indovino cieco si rivela al lettore soltanto nella terza parte, in margine all'episodio della *typist* e del *young man carbuncular*,²⁰ e a una prima lettura può apparire come un personaggio tra

¹⁵ «*The Waste Land* mi fu messo davanti come una serie di poesie. Io gli consigliai che cosa eliminare». Citato in HUGH KENNER, *The Invisible Poet: T.S. Eliot*, Methuen, London 1966², p. 125.

¹⁶ ALESSANDRO SERPIERI, *Il manoscritto ritrovato*, cit., p. 171.

¹⁷ «I John saw these things, and heard them». T.S. ELIOT, *The Waste Land [PR], He Do the Police in Different Voices: Part I. The Burial of the Dead*, 110.

¹⁸ Cfr. T.S. ELIOT, *Tradition and the Individual Talent*, cit., p. 18; 21.

¹⁹ Cfr. T.S. ELIOT, *The Metaphysical Poets*, cit., p. 287.

²⁰ Cfr. T.S. ELIOT, *The Waste Land, III. The Fire Sermon*, 215-256.

gli altri. Alla sua apparizione è però dedicata la più lunga delle note di Eliot al testo, accompagnata dalla citazione dell'intero passo delle *Metamorfosi* di Ovidio (III, 320-338) in cui si narra della sua doppia sessualità e della nascita del suo dono di veggenza. Nel suo commento Serpieri fa dei rilievi interessanti, opponendo la veggenza di un destino caduco alla possibilità, a lui preclusa, del presentimento di un significato:

L'indovino è destituito dalla sua funzione, arcana e sacra, perché l'unico futuro, diverso, che può prevedere, e che gli è negato dal suo destino mitico, è la morte: come per la Sibilla dell'epigrafe. L'unica vera alternativa alla veggenza sconsolata di Tiresia è metafisica: è il messaggio di Buddha e Agostino, alla fine di questa parte, e di Cristo nella parte v.²¹

Tiresia può predire, percepire il futuro, solo come mera sequenza di accadimenti, senza più essere in grado di leggerne il carattere di segno e collegarli tra loro. È questa impossibilità a impedirgli di profetare realmente: avendo perduto il rapporto con la verticalità, egli è costretto nella gabbia degli eventi, mentre la profezia si riduce a una misera previsione senza respiro e senza spazio per il libero arbitrio. Non troppo lontano, l'atteggiamento di Tiresia, da quello di Prufrock nel suo canto d'amore:

And I have known the eyes already, known them all –
 The eyes that fix you in a formulated phrase,
 And when I am formulated, sprawling on a pin,
 When I am pinned and wriggling on the wall,
 Then how should I begin
 To spit out all the butt-ends of my days and ways?
 And how should I presume?²²

Prufrock percepisce ciò che lo attende, subendone l'apparente inevitabilità. La paura lo rende immobile, incapace di coinvolgimento reale e quindi di speranza nel possibile. Diversamente da Tiresia, egli è cosciente che le sue previsioni di corto raggio sono l'opposto della profezia:

But though I have wept and fasted, wept and prayed,
 Though I have seen my head (grown slightly bald) brought in upon a
 [platter,
 I am no prophet – and here's no great matter;
 I have seen the moment of my greatness flicker,
 And I have seen the eternal Footman hold my coat, and snicker,

And in short, I was afraid.²³

²¹ La nota di Serpieri è a margine di quella eliotiana in T.S. ELIOT, *La terra desolata. Con il testo della prima redazione*, cit., p. 103.

²² T.S. ELIOT, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, 55-61.

La digressione su Prufrock è utile a comprendere quanto detto di Tiresia. Anche l'indovino infatti, percepisce la scena e predice – immagina – il resto, ma la sua percezione è ridotta: incapace di vedere il tragico o l'eroico, egli non può che soffermarsi sullo squallore, che si identifica nel tipico e nel quotidiano.²⁴ Così non è nemmeno necessario giungere allo squallore effettivo del rapporto tra la *typist* e il *clerk*: la riduzione di Tiresia è già fissata al primo sguardo sulla stanza di lei. Ed è da questo primo sguardo che si prevede – si immagina – il seguito:

On the divan are piled (at night her bed)
Stockings, slippers, camisoles, and stays
I Tiresias, old man with wrinkled dugs
Perceived the scene, and foretold the rest²⁵

Appare chiaro da questi versi come la funzione di Tiresia sia quella di unificare i correlativi. Egli è il centro di coscienza per cui la visione viene ordinata in un dato significato:

[...] And I Tiresias have foresuffered all
Enacted on this same divan or bed;²⁶

Lungi, come detto, dall'essere assente, il poeta impersonale chiede a Tiresia di fare ciò di cui necessita: tenere le fila dei personaggi, di ciò che va in scena, come si può propriamente tradurre il verbo *enacted* del verso 244. La medesima concezione della funzionalità dei personaggi, la metafora della rappresentazione come teatro, è disvelata nel terzultimo verso, con la citazione del passo della *Spanish Tragedy* in cui Hieronymo «assegna le parti»:²⁷

Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.²⁸

Fuorviati dall'ultimo verso (*Shantih shantih shantih*), dal suo supposto senso figurato, diversi critici hanno letto il finale del *Waste Land* come l'inizio di una resa della ragione, di un suo annullamento. Anche Serpieri, nella nota a margine di quella eliotiana, commenta il verso come un «colpo di spugna» al lavoro dell'intelletto:

²³ T.S. ELIOT, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, 81-86.

²⁴ Cfr. la nota di Serpieri, in T.S. ELIOT, *La terra desolata. Con il testo della prima redazione*, cit., p. 104.

²⁵ T.S. ELIOT, *The Waste Land*, III. *The Fire Sermon*, 226-229.

²⁶ T.S. ELIOT, *The Waste Land*, III. *The Fire Sermon*, 243-244.

²⁷ Cfr. THOMAS KYD, *Spanish Tragedy*, IV, 1, 69.

²⁸ T.S. ELIOT, *The Waste Land*, V. *What the Thunder Said*, 431. La traduzione della prima parte del verso con «Bene, vi assegnerò le parti io» è suggerita in nota da Serpieri, il quale preferisce poi nel testo un meno significativo «Be' allora vi sistemo io». Cfr. T.S. ELIOT, *La terra desolata. Con il testo della prima redazione*, cit., p. 126.

Questa formula finale vuol essere un messaggio o non funziona piuttosto come un colpo di spugna, nella traduzione che il poeta stesso ne dà in nota, su tutto l'enorme lavoro dell'intelligenza e della cultura che aveva costituito, sotto la pressione di un'angoscia di desolazione, il testo stesso del poemetto?²⁹

In realtà proprio la traduzione che Eliot dà in nota del termine sanscrito fa presupporre tutt'altro che un colpo di spugna. Se una resa c'è, la ragione la compie non annullandosi, non ritraendosi, ma dispiegandosi interamente e affondando nel presentimento di qualcosa che la sorpassa:

Shantih. Repeated as here, a formal ending to an Upanishad. «The Peace which passeth understanding» is our equivalent to this word.³⁰

Come Eliot scrive di Dante, non si pretende qui di imporre al lettore le medesime credenze filosofiche, morali e metafisiche del poeta inglese, né di ritenerne necessaria la condivisione per potere godere della sua opera. Solo, proprio come Eliot scrive di Dante, ciò che è necessario è che resti l'oggetto a imporre il metodo d'indagine. Se infatti si accetta come plausibile il fatto che le ultime due sezioni del *Waste Land* abbandonino il metodo mitico per il metodo allegorico, e se si riconosce il metodo allegorico come effetto di un uso raffinato della ragione, è pacifico che non si possa considerare il culmine di tale procedimento come un suo ripiegamento. Il punto di crisi eliotiano resta il medesimo del saggio sui metafisici, l'utilizzo di tutto l'uomo nel processo di conoscenza del reale, il bisogno non solo di guardarsi dentro, ma di guardare «into the cerebral cortex, the nervous system, and the digestive tracts».³¹

3. Una lettura del significato intenzionale del *Waste Land*, delle sue problematiche, non può prescindere dai dati fin qui presentati. Dall'analisi dell'intreccio di piano semiologico e piano semantico è emerso infatti come Eliot, diversamente dagli altri campioni del metodo mitico, miri alla ricerca di un messaggio nella foresta di segni del reale. Un messaggio di cui si chiarisce a poco a poco il carattere di rivelazione; indicativo in tal senso l'accento posto sull'insipienza dei personaggi, sulla loro incapacità di conoscere. Così, per esempio, nel richiamo al figlio d'uomo, incapace di riunire le immagini frante delle rovine umane:

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images [...] ³²

Così, poco più avanti, l'amante della ragazza dei giacinti, che introduce il legame tra l'incapacità di lettura dei segni e l'incapacità di agire. È lui la prima figura del poemetto che – non sapendo – non riesce a vedere né a parlare e fissando la luce non ne ricava che un silenzio vuoto di senso:

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ T.S. ELIOT, *The Waste Land*, nota al verso 433.

³¹ T.S. ELIOT, *The Metaphysical Poets*, cit., p. 290.

³² T.S. ELIOT, *The Waste Land*, I. *The Burial of the Dead*, 19-22.

«You gave me hyacinths first a year ago;
They called me the hyacinth girl».
– Yet when we came back, late, from the Hyacinth garden,
Your arms full, and your hair wet, I could not
Speak, and my eyes failed, I was neither
Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence.
*Oed' und leer das Meer.*³³

L'utilizzo del metodo mitico non dà quindi luogo, in Eliot, all'accettazione di una *Weltanschauung* mitica cui suoi contemporanei come Joyce e Pound aderiscono.³⁴ Le stesse zoppie nell'uso di tale metodo sono dovute, più che a una sua scarsa padronanza, alla sfiducia nel suo potenziale significativo e comunicativo: il metodo mitico, per un poeta-filosofo qual è Eliot, si rivela «troppo ambiguo semanticamente»,³⁵ insufficiente a un'opera che non si risolva nella celebrazione della crisi ma aspiri a superarla. Preziose in tal senso sono tre lettere; le prime due, indirizzate a Ford Madox Ford il 14 agosto e il 4 ottobre del 1923, in cui Eliot afferma che nel suo poemetto ci sono «circa 30 buoni versi»,³⁶ e segnatamente i trenta dal 393 al 422. La terza, del 15 ottobre dello stesso anno, in cui ringrazia Bertrand Russell compiacendosi per l'apprezzamento di *What the Thunder Said*, e affermando riguardo a tale sezione che non solo è la migliore, ma che è anzi «l'unica parte che giustifica il tutto».³⁷

Per tentare di individuare il superamento della paralisi simbolica suggerito dal poemetto è necessario quindi partire proprio dalla quinta parte, e in particolare dai versi indicati da Eliot, ricercando nel testo le tracce disseminate cui il discorso del tuono dà risposta.

DATTA

Dopo le immagini di aridità e di inconsapevolezza, finalmente la natura parla. Alla sterilità, i cui segni sono sparsi lungo tutto il poemetto, e cui ancora pochi versi prima era stata accostata la stessa voce del tuono, risponde liberatorio il violento scroscio d'acqua che porta il temporale:

[...] Then a dump gust
Bringing rain
Ganga was sunken, and the limp leaves
Waited for rain, while the black clouds
Gathered far distant, over Himavant.

³³ T.S. ELIOT, *The Waste Land*, I. *The Burial of the Dead*, 35-42.

³⁴ Cfr. ALESSANDRO SERPIERI, *Il manoscritto ritrovato*, cit., pp. 182-184.

³⁵ ALESSANDRO SERPIERI, *Il manoscritto ritrovato*, cit., p. 182.

³⁶ T.S. ELIOT, *To Ford Madox Ford (14th August 1923)*, in *The Letters of T.S. Eliot. Volume 2. 1923-1925*, a cura di Valerie Eliot e Hugh Haughton, Faber & Faber, London 2009, p. 188.

³⁷ T.S. ELIOT, *To Bertrand Russell (15th October 1923)*, in *The Letters of T.S. Eliot. Volume 2. 1923-1925*, a cura di Valerie Eliot e Hugh Haughton, Faber & Faber, London 2009, p. 257.

The jungle crouched, humped in silence.
Then spoke the thunder³⁸

Il tuono parla, e le linee direttrici del suo monologo sono dettate dalla parabola del triplice «Da» contenuta nella *Brihadaranyaka-Upanishad*;³⁹ lì, interrogato dalle sue tre schiere di figli – uomini, *asura*, dei – Prajapati invita alla sapienza con i tre imperativi del *datta* (dona), del *dayadhvam* (abbi compassione) e del *damyata* (controlla). L'intersecarsi di tali direttrici con i temi evangelici richiamati nell'apertura della quinta parte introduce al paradosso secondo il quale il rapporto con l'altro si dà come sola possibilità di compimento certo. Così il primo invito del tuono è una meditazione amara sul dare, una schermaglia tra abbandono e prudenza che ricorda, superandoli implicitamente, i timori di Prufrock:⁴⁰

DA
Datta: what have we given?
My friend, blood shaking my heart
The awful daring of a moment's surrender
Which an age of prudence can never retract
By this, and this only, we have existed
Which is not to be found in our obituaries
Or in memories draped by the beneficent spider
Or under seals broken by the lean solicitor
In our empty rooms⁴¹

Nell'*Upanishad* cui fa riferimento il passo, il «*datta*» è offerto in risposta agli uomini. Ed è agli uomini, quindi, che si prospetta il dare, il dono di sé, come sola possibilità di liberazione dalla paura e dall'inazione. Secondo il metodo allegorico in opera in questa sezione, il senso proprio non è qui contestato dal simbolismo sotteso. La «awful daring», che sola ha saputo vincere la prudenza e permesso di esistere, non sarà ricordata nei necrologi, né nelle lapidi o nei testamenti. Così il significato di ogni istante si definisce non nella memoria di sé che si lascia⁴² ma nella pienezza con cui è vissuto.

Il paradosso di una natura umana che inevitabilmente desidera, e del contromovimento di terrore che ne consegue, tematica tomista, sono evidenti fin dai primi versi, in cui la primavera

³⁸ T.S. ELIOT, *The Waste Land*, v. *What the Thunder Said*, 393-399.

³⁹ Nelle sue note Eliot fa riferimento a *Brihadaranyaka-Upanishad*, 5,1 ma in realtà questa parabola si trova in 5,2,1-3.

⁴⁰ È singolare che alla formula autoparalizzante di Prufrock, ai suoi ripetuti «Do I dare?» (cfr. T.S. ELIOT, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, 38; 45; 122) corrisponda qui la «awful daring» che, spinta dal sangue pulsante, ha la meglio sulla prudenza.

⁴¹ T.S. ELIOT, *The Waste Land*, v. *What the Thunder Said*, 400-409.

⁴² E il rimando al verso di Webster che Eliot fa in nota è notevolmente incisivo: «[...] they'll remarry / Ere the worm pierce your winding-sheet, ere the spider / Make a thin curtain for your epitaphs». Cfr. JOHN WEBSTER, *The White Devil*, v, 6.

viene rovesciata in «cruellest» proprio per il suo invito al risveglio dei sensi.⁴³ Aprile, la primavera, sono crudeli perché richiamano l'uomo inerte e pavido che abita la modernità a una implicazione con il mondo, a una vita in lotta. Risvegliandone i sensi, l'aprile richiama l'uomo alla sua natura e gli offre un'intuizione di sé che l'assenza di significato affermata dalla cultura moderna ha soffocato. A questo aprile crudele, che richiama l'uomo a sé, ma che per farlo lo esorta a distaccarsi dalla piattezza atona della propria vita, si contrappone così un inverno paradossalmente caldo, letargico, che ne abbraccia la natura più profonda in una stretta mortale e «forgetful».

La mancanza di senso e il disamore dell'uomo a sé permeano tutta la prima sezione, in cui sono numerose le immagini di rovesciamento di un ordine di vita naturale. Così, per esempio, il quadro di Marie (I, 8-18), ragazza di famiglia nobile che la notte non dorme e d'inverno va a sud a cercare il caldo. Le sue annotazioni sono spie simboliche di una continua opposizione tra la paura e il desiderio di un'implicazione con vita, come evidenzia l'opposizione tra gli aggettivi «frightened» e «free» nel racconto della gita in slitta:

And when we were children, staying at the arch-duke's,
My cousin's, he took me out on a sled,
And I was frightened. He said, Marie,
Marie, hold on tight. And down we went.
In the mountains, there you feel free.
I read, much of the night, and go south in the winter.⁴⁴

Un secondo nucleo simbolico in cui l'ordine naturale risulta contestato o rovesciato è quello della sessualità, segnatamente nel contrasto tra fecondità e sterilità. A questo proposito, non è il caso di riprendere quanto già detto ottimamente da altri, Sanesi e Serpieri su tutti: basti dire che il degrado della sessualità, la sua riduzione a mera funzione corporale, è presente lungo tutto il poemetto soprattutto nella forma dello stupro – Filomela e le Figlie del Tamigi – e dell'amore mercenario – Mr. Eugenides e Mrs. Porter.

Sono episodi-chiave in tal senso il dialogo tra la cameriera e Lil, che chiude la seconda sezione, e, nella terza, il passo già accennato tra la dattilografa e l'impiegato. Nella prima scena, la voce della natura, la tensione naturale alla fecondità, è incarnata dalla volgarità della cameriera e incastonata nel dialogo di bassa lega tra lei e Lil. Il diaframma tra significato e segno provoca così ancora una volta un corto-circuito tra piano semiologico e piano semantico:

If you don't like it you can get on with it, I said.
Others can pick and choose if you can't.
But if Albert makes off, it won't be for lack of telling.

⁴³ «April is the cruellest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire, stirring / Dull roots with spring rain. / Winter kept us warm, covering / Earth in forgetful snow, feeding / A little life with dried tubers». T.S. ELIOT, *The Waste Land*, I. *The Burial of the Dead*, 1-7.

⁴⁴ T.S. ELIOT, *The Waste Land*, I. *The Burial of the Dead*, 13-18.

You ought to be ashamed, I said, to look so antique.
 (And her only thirty-one).
 I can't help it, she said, pulling a long face,
 It's them pills I took, to bring it off, she said.
 (She's had five already, and nearly died of young George).
 The chemist said it would be all right, but I've never been the same.
 You are a proper fool, I said.
 Well, if Albert won't leave you alone, there it is, I said,
 What you get married for if you don't want children?⁴⁵

Non diverso come esito è lo squallido incontro sessuale tra la «typist» e il «clerk», la cui meccanicità riflette la noncuranza, il disprezzo latente che entrambi i protagonisti hanno per se stessi. È un disprezzo che nello svolgersi della scena emerge con chiarezza dall'accettazione passiva di un ruolo, di una serie di azioni e pensieri che entrambi credono ci si attenda da loro. Come evidenzia la chiosa amara e tuttavia inconsapevole – il pensiero «half-formed» con cui la dattilografa conclude il passo – il loro incontrarsi è subito, quasi una sorta di fastidioso dovere da assolvere:

She turns and looks a moment in the glass,
 Hardly aware of her departed lover;
 Her brain allows one half-formed thought to pass:
 «Well now that's done: and I'm glad it's over».⁴⁶

L'intuizione del degrado trova esito nella prima domanda del tuono, il «what have we given»; un lampo di luce che apre un primo varco nel contrasto apparentemente insanabile tra la castrazione del desiderio e la sudditanza violenta e senza scopo ad esso.

DAYADHVAM

Il secondo monito è introdotto tematicamente dall'ultimo verso del primo, con l'immagine delle «empty rooms»⁴⁷ in cui gli uomini sono reclusi. Il tema dell'incomunicabilità, di un mondo che

⁴⁵ T.S. ELIOT, *The Waste Land*, II. *A Game of Chess*, 153-164.

⁴⁶ T.S. ELIOT, *The Waste Land*, III. *The Fire Sermon*, 249-252. Non sarà inutile a una maggiore comprensione riportare l'intero quadro: «He, the young man carbuncular, arrives, / A small house agent's clerk, with one bold stare, / One of the low on whom assurance sits / As a silk hat on a Bradford millionaire. / The time is now propitious, as he guesses, the meal is ended, she is bored and tired, / Endeavours to engage her in caresses/Which still are unproved, if undesired. / Flushed and decided, he assaults at once; / Exploring hands encounter no defence; / His vanity requires no response, / And make a welcome of indifference». T.S. ELIOT, *The Waste Land*, III. *The Fire Sermon*, 231-242.

⁴⁷ T.S. ELIOT, *The Waste Land*, V. *What the Thunder Said*, 409.

non comunica perché non sa più cosa dire,⁴⁸ trova così esito nell'esortazione alla compassione, il «dayadhvam»:

DA

Dayadhvam: I have heard the key
Turn in the door once and turn once only
We think of the key, each in his prison
Thinking of the key, each confirms a prison
Only at nightfall, aethereal rumours
Revive for a moment a broken Coriolanus⁴⁹

Anche qui il piano semantico e quello simbolico vanno in accordo, e all'immagine citata delle stanze vuote si affiancano quelle della chiave e della prigione, correlativi della solitudine umana e della conseguente impossibilità di condividere l'esperienza dell'altro da sé.⁵⁰ Quanto al piano allegorico profondo, se nella *Brihadaranyaka-Upanishad* il «dayadhvam» è ottenuto in risposta dagli *asura*, semidei malvagi lontani dalla conoscenza, così nel *Waste Land* esso è anticipato nelle figure più smaccatamente artificiose.

Confluiscono su questo piano la goffa cartomante della prima sezione, Madame Sosostriis, e la «lady» di *A Game of Chess*. In maniera differente, a entrambe è vietato vedere il domani: ma in opposizione alla reazione ansiosa e disperata della lady, il cui mondo dorato e asettico è descritto nei versi iniziali della seconda sezione, la medesima impossibilità è affrontata invece da Madame Sosostriis con una levata di spalle. Nella chiaroveggente, infatti, l'incapacità di comprendere, di *com-patire*, sono alleggerite da un'assoluta consapevolezza e noncuranza del proprio ruolo degradato. Ciò che lei vede è né più né meno di ciò che tutti vedono,⁵¹ un mero elenco di segni che non è in grado di connettere tra loro:

⁴⁸ Sul tema dell'incomunicabilità è riassuntivo quanto Eliot scriverà, una dozzina d'anni più tardi, nei *Cori da «La Rocca»*: «Knowledge of speech, but not of silence; / Knowledge of words, and ignorance of the Word. / All our knowledge brings us nearer to our ignorance, / All our ignorance brings us nearer to death, / But nearness to death no nearer to GOD. / Where is the Life we have lost in living? / Where is the wisdom we have lost in knowledge? / Where is the knowledge we have lost in information?» T.S. ELIOT, *Choruses from «The Rock»*, I, 9-16.

⁴⁹ T.S. ELIOT, *The Waste Land*, v. *What the Thunder Said*, 410-416.

⁵⁰ Utile riportare la nota al testo di Eliot, che riprende un passo del suo maestro Bradley: «Cf. *Inferno*, XXXIII, 46: “ed io senti' chiavar l'uscio di sotto / a l'orribil torre”. Also F.H. BRADLEY, *Appearance and Reality*, p. 306: “My external sensations are no less private to my self than are my thoughts or my feelings. In either case my experience falls within my own circle, a circle closed on the outside; and, with all its elements alike, every sphere is opaque to the others which surround it [...] In brief, regarded as an existence which appears in a soul, the whole world for each is peculiar and private to that soul”».

⁵¹ Cfr. anche Melchionda: «Tutto ciò che Madame può vedere è lo spettacolo di una folla che gira in tondo senza posa; ma anche quest'immagine è familiare a chi frequenta una Londra nebbiosa e

[...] Here, said she,
 Is your card, the drowned Phoenician Sailor,
 (Those are pearls that were his eyes. Look!)
 Here is Belladonna, the Lady of the Rocks,
 The lady of situations.
 Here is the man with three staves, and here the Wheel,
 And here is the one-eyed merchant, and this card,
 Which is blank, is something he carries on his back,
 Which I am forbidden to see. I do not find
 The Hanged Man. Fear death by water.
 I see crowds of people, walking round in a ring.
 Thank you. [...] ⁵²

La cartomante non fa che elencare i tarocchi man mano che vengono svolti, senza saperne ricavare un significato; la carta bianca, proprio perché bianca, è l'unica che ammette di non poter vedere. Con tali premesse, lo stesso monito a temere la morte per acqua e la visione della folla in cerchio appaiono a un tempo simboli dell'impossibilità di redenzione ma anche ammissione della propria incapacità a vedere. Madame Sosostris non trova infatti l'Impiccato, che «nei riti della vegetazione rappresentava il dio sacrificale e redentore». ⁵³ Tale fatto, che la porta da un lato ad ammonire il suo interlocutore, dall'altro pare ammettere in modo implicito un proprio limite di orizzonte. Infatti, tanto l'impersonale «I do not find / The Hanged Man», quanto l'originario «I look in vain / For the Hanged Man», ⁵⁴ spostano il peso del vuoto di significato su un'incapacità di leggerlo, più che su una sua assenza. Ciò emerge con efficacia nel dramma coniugale della lady, il cui appello vano al marito ben descrive il dolore della solitudine e della sua insuperabilità:

«My nerves are bad tonight. Yes, bad. Stay with me.
 Speak to me. Why do you never speak. Speak.
 What are you thinking of? What thinking? What?
 I never know what you are thinking. Think». ⁵⁵

Se in questi versi è evidente il parallelo con il secondo monito del tuono e con l'immagine della prigione, il culmine della scena rimanda ancora all'impossibilità di agire:

“irreale” con le sue folle spettrali di “sciaurati che mai non fur vivi”). MARIO MELCHIONDA, *Introduzione a T.S. ELIOT, The Waste Land. Testo originale con introduzione, commento e appendici a cura di Mario Melchionda*, Mursia, Milano 1992², pp. 29-30.

⁵² T.S. ELIOT, *The Waste Land*, I. *The Burial of the Dead*, 46-57.

⁵³ T.S. ELIOT, *La terra desolata. Con il testo della prima redazione*, cit., p. 82.

⁵⁴ T.S. ELIOT, *The Waste Land [PR], He Do the Police in Different Voices: Part I. The Burial of the Dead*, 107-108.

⁵⁵ T.S. ELIOT, *The Waste Land*, II. *A Game of Chess*, 111-114.

«What shall I do now? What shall I do?
I shall rush out as I am, and walk the street
With my hair down, so. What shall we do tomorrow?
What shall we ever do?»⁵⁶

Senza un fondamento su cui poggiarsi, perduta nella propria solitudine, la signora è paralizzata, incapace di compiere il minimo passo. Ancora una volta, l'incapacità di leggere il reale, di intuirvi un senso e una strada, è ciò che sprofonda nella palude dell'inazione.

DAMYATA

Il terzo invito del tuono è al controllo di sé. Resa nell'immagine del battello che percorre il mare, si fa strada l'ipotesi della rivelazione, di una guida sicura che indichi il cammino:

DA
Damyata: The boat responded
Gaily, to the hand expert with sail and oar
The sea was calm, your heart would have responded
Gaily, when invited, beating obedient
To controlling hands⁵⁷

L'accordo del cuore con la guida, il suo rispondere «gaily», il suo «beating obedient to controlling hands», sono prefigurati dal richiamo evangelico del viaggio a Emmaus, in cui ai due pellegrini si affianca Cristo risorto senza che essi lo riconoscano:

Who is the third who walks always beside you?
When I count, there are only you and I together
But when I look ahead up the white road
There is always another one walking beside you
Gliding wrapt in a brown mantle, hooded
I do not whether a man or a woman
– But who is that on the other side of you?⁵⁸

È utile alla comprensione riportare il brano di San Luca in cui i due discepoli riconoscono Gesù:

Allora si aprirono loro gli occhi e lo riconobbero. Ma lui sparì dalla loro vista. Ed essi si dissero l'un l'altro: «Non ci ardeva forse il cuore nel petto mentre conversava con noi lungo il cammino, quando ci spiegava le Scritture?»⁵⁹

⁵⁶ T.S. ELIOT, *The Waste Land*, II. *A Game of Chess*, 131-134.

⁵⁷ T.S. ELIOT, *The Waste Land*, V. *What the Thunder Said*, 417-422.

⁵⁸ T.S. ELIOT, *The Waste Land*, V. *What the Thunder Said*, 359-365.

Il richiamo al cuore ardente come alleato della ragione nella strada della conoscenza fa il paio con la citazione sincretica di Agostino e Buddha, che al termine della terza sezione dà avvio al passaggio dal metodo mitico al metodo allegorico:

To Carthage then I came

Burning burning burning burning

O Lord Thou pluckest me out

O Lord Thou pluckest

burning⁶⁰

Dalle lettere citate in precedenza, sembra si possa ricavare una disaffezione repentina di Eliot verso la conclusione del *Waste Land*. I «trenta buoni versi» cui egli fa riferimento escludono infatti il breve monologo finale del Re pescatore. Tuttavia, gli ultimi versi sono come un estuario verso cui convergono tutti gli affluenti, il terminale in cui i temi del poemetto trovano unità e compimento:

I sat upon the shore

Fishing, with the arid plan behind me

Shall I at least set my lands in order?

London Bridge is falling down falling down falling down

Poi s'aspose nel foco che gli affina

Quando fiam uti chelidon – O swallow swallow

Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie

These fragments I have shored against my ruins

Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.

Datta. Dayadhvam. Damyata.

Shantih shantih shantih⁶¹

La giustapposizione delle immagini interviene in questi versi a risolvere e dipanare tutti gli intrecci allegorici del poemetto: il Re pescatore ha la piana arida ormai alle spalle e si chiede se potrà alla fine mettere ordine nelle proprie terre; la civiltà materialistica crolla, ma il fuoco purificatore richiama alla possibilità di una nuova primavera, con la citazione dal *Pervigilium*

⁵⁹ *Vangelo secondo Luca*, 24, 31-32. Così nella *King James Bible*: «And their eyes were opened, and they knew him; and he vanished out of their sight. And they said one to another, Did not our heart burn within us, while he talked with us by the way, and while he opened to us the scriptures?» Ma cfr. tutto il passo in 24, 13-35.

⁶⁰ T.S. ELIOT, *The Waste Land*, III. *The Fire Sermon*, 307-311.

⁶¹ T.S. ELIOT, *The Waste Land*, V. *What the Thunder Said*, 423-433.

veneris.⁶² In questo senso, la *tour abolie* non è, come afferma Serpieri, un rimpianto per la funzione poetica perduta; piuttosto, in consonanza con le speculazioni teoriche di Eliot, è l'accento di una rinnovata coscienza del poeta. Sebbene questi, non più isolato nella torre, sia ormai in mezzo alle rovine, i frammenti non sono soltanto un puntello bensì il tentativo di una nuova edificazione, di cui proprio le macerie sono la materia prima. L'operazione che Eliot comincia non del tutto consapevolmente è la stessa che MacIntyre ascrive a San Benedetto nelle righe conclusive di *Dopo la virtù*:

Un punto di svolta decisivo in quella storia più antica si ebbe quando uomini e donne di buona volontà si distolsero dal compito di puntellare l'*imperium* romano e smisero di identificare la continuazione della civiltà e della comunità morale con la conservazione di tale *imperium*. Il compito che invece si prefissero (spesso senza rendersi conto pienamente di ciò che stavano facendo) fu la costruzione di nuove forme di comunità entro cui la vita morale potesse essere sostenuta, in modo che sia la civiltà sia la morale avessero la possibilità di sopravvivere all'epoca incipiente di barbarie e di oscurità. [...] E se la tradizione delle virtù è stata in grado di sopravvivere agli orrori dell'ultima età oscura, non siamo del tutto privi di fondamenti per la speranza. Questa volta, però, i barbari non aspettano al di là delle frontiere: ci hanno già governato per parecchio tempo. Ed è la nostra inconsapevolezza di questo fatto a costituire parte delle nostre difficoltà. Stiamo aspettando: non Godot, ma un altro San Benedetto, senza dubbio molto diverso.⁶³

Sebbene il caos persista, il poeta può assegnare le parti ai propri frammenti grazie all'intuizione di una guida sopravvissuta all'orrore: il proprio cuore risvegliato dal temporale, ardente di una pace che – per quanto sorpassi la comprensione – non può non dirsi esperita e riconosciuta.

⁶² Di cui è interessante, seguendo Serpieri, riportare anche la frase precedente quella citata: «[...] quando ver venit meum». Cfr. T.S. ELIOT, *La terra desolata. Con il testo della prima redazione*, cit., p. 125.

⁶³ ALASDAIR MCINTYRE, *Dopo la virtù. Saggio di teoria morale*, trad. it. di Paola Capriolo, Feltrinelli, Milano 1988, p. 313 [*After Virtue. A Study in Moral Theory*, University of Notre Dame Press, Indiana 1984²].

Nel magma: una schiera di anime in lotta

1. Apparso nel 1963, *Nel magma* è libro centrale tanto nella storia della poesia di Luzi, quanto di quella italiana. Pubblicato in un anno rimasto nelle cronache letterarie per l'istituzionalizzarsi della Neoavanguardia – con la sua certificazione della non dicibilità del reale – questo libretto si pone infatti in una posizione *naturaliter* resistente. Senza proclami, a loro modo più nuovi dei Novissimi, gli undici componimenti che ne fanno parte affermano in posizione pressoché solitaria la «pratica conoscitiva della poesia»,¹ accordando la propria preferenza al discorso e alla comunicazione, alla fede nelle possibilità gnoseologiche della parola.

Anche all'interno del *corpus* luziano, *Nel magma* fa da spartiacque, toccando l'apice di quel dantismo predicato fin da *L'inferno e il limbo*, e ponendo a un tempo le basi della sua liquidazione. Lungi dall'inaugurare una maniera, la modalità di drammatizzazione lirico-drammatica qui modulata non verrà infatti più ricercata nei libri successivi: al contrario, la linea poematico-meditativa e quella drammatica, pur restando l'una laboratorio dell'altra, si distingueranno sempre più nettamente, dando luogo all'insorgere della scrittura teatrale accanto a quella poetica.²

L'unità strutturale del libro si rileva al primo approccio nello stile dialogico-narrativo dei componimenti e nella loro autonomia reciproca. Il volume si presenta come una sequenza di componimenti divisi in due sezioni, la cui seconda – significativamente titolata *Postille* a sottolinearne l'identità di natura e materia con la prima – consiste di sei componimenti aggiunti nell'edizione del 1966. È in virtù di questa autonomia delle singole poesie che nelle parole di Verdino, *Nel magma* sembra offrirsi come «il libro meno costruito di Luzi».³ Già a una prima scorsa, tuttavia, risalta la ricorrenza di alcune caratteristiche tematiche e strutturali, che se non danno al libro una sequenzialità necessaria, si pongono tuttavia come elementi di unitarietà tali da rendere il libro compiuto in sé e indisponibile all'accoglimento di ulteriori addenda.

Il primo di questi elementi è l'affollarsi sulla scena di figure vive, agenti, relazionate. Laddove nelle precedenti raccolte il campo visivo era vasto e aperto, e i personaggi, se c'erano, erano sempre colti in pose simboliche, in gesti sovraccarichi di senso, incontriamo adesso spazi angusti e figure che si muovono e parlano, portando in sé tutte le contraddizioni della quotidianità. Quasi come contrappunto di questo infittirsi della scena si delinea la scelta del

¹ STEFANO VERDINO, *Poesia dovunque. Analisi di 'Nel magma'*, in *La poesia di Mario Luzi. Studi e materiali (1981-2005)*, Esedra, Padova 2006, p. 146.

² Proprio gli anni Settanta offrono i primi saggi di tale esito artistico, con la pubblicazione di *Ipazia* (1972) e de *Il messaggero* (1977). I due drammi saranno poi pubblicati insieme in MARIO LUZI, *Il libro di Ipazia*, Rizzoli, Milano 1978. Seppure di passaggio, è utile ricordare che gli anni Ottanta e Novanta vedranno una fioritura della vocazione teatrale di Luzi, con una produzione sempre più ricca e sempre più pensata per la scena fin dalla stesura: si pensi, per esempio, a *Rosales* (1983), *Hystrio* (1984), o al monologo *Io, Paola, la commediante*, ispirato a Paola Borboni e per lei scritto nel 1992, fino alla *Passione*, scritta per la Via Crucis di Giovanni Paolo II del 1999.

³ STEFANO VERDINO, *Luzi e il libro di poesia*, in *La poesia di Mario Luzi. Studi e materiali (1981-2005)*, cit., p. 18.

soggetto, che abbandona del tutto la propria posizione preminente per lasciar parlare da sé le cose. Una scelta, questa, che dona maggiore profondità alla rappresentazione e mostra gli avvenimenti nel loro accadere, sì che la poesia non si formula come restituzione di un avvenimento, ma come avvenimento in divenire, storicamente in atto.

[...] Nel corso della mia carriera poetica ho sentito sempre di più l'atto della scrittura come evento, non come commemorazione o celebrazione del già avvenuto, ma come accensione di un eventuale nuovo accesso delle cose all'esistenza. [...] La cosa si chiarisce mentre la si scrive.⁴

Come abbiamo visto in precedenza, da *Primizie del deserto* fino a *Dal fondo delle campagne* il soggetto poetante si costituisce come polo ordinatore del reale, attraverso la sintesi di ciò che la coscienza recepisce e vive nel suo impattarsi con le cose: è l'occhio del poeta che le coglie, è il suo occhio che, riconducendole a un medesimo principio, ne fa archetipi. In questa raccolta, Luzi non abbandona tale processo ma lo radicalizza, rendendolo trasparente al lettore e storicizzandolo: non più colti in sospensione ieratica, i fatti vengono presentati nel loro divenire e i personaggi descritti non più attraverso istantanee, ma attraverso le loro relazioni.

Non vi è dunque una sparizione dell'io, né una sua ingenua remissione. Come visto per Eliot, anche per Luzi la scelta dell'impersonalità è un espediente tecnico che da un lato esprime una concezione del rapporto con il mondo, ma dall'altro codifica tale rapporto nel tentativo di renderlo maggiormente esperibile al lettore. La funzione di sintesi del poeta resta essenziale: ciò che cambia, attraverso la diversa posizione, è la relazione del soggetto con le cose, la non predeterminazione del rapporto con esse.

In questo senso, la posizione apparentemente defilata dell'io certifica al contrario l'acuirsi della sua coscienza, al punto da renderlo letteralmente investito di quel reale prima tenuto sotto controllo.⁵ Ne è un primo segnale il modo con cui i personaggi emergono nel testo, venendo incontro al soggetto, spesso invadendone lo spazio, o interrompendone i pensieri.⁶ Mai o quasi

⁴ MARIO LUZI, *Dante ed Eliot: un debito con il mondo. Conversazione con Lorenza Gattamorta*, in *La poesia: «un debito col mondo»*, a cura di Lorenza Gattamorta e Laura Toppan, Casa editrice Leonardo Da Vinci, Roma 2000, p. 54.

⁵ È lo stesso Luzi a sottolineare l'imprescindibilità del mantenimento di un soggetto che dica «io»: «Il linguaggio confidenziale o confessionale, di cui talvolta mi servo, non ha nulla a che vedere con il soggettivismo ed è invece espressione di un io simbolico. Non voglio rinunciare a questo 'io' perché tutto comincia di lì. Da un'autoriflessione, da un'autoanalisi è nato molto e molto può nascere ancora, tuttavia il tono, la gravità procedurale del testo ci dicono che questo 'io' non è 'il signor tal dei tali' ma un personaggio del mondo, come 'tu', 'lei', 'noi'». MARIO LUZI, *Dante ed Eliot: un debito con il mondo. Conversazione con Lorenza Gattamorta*, cit. p. 49.

⁶ Si vedano gli attacchi allocutivi, molti dei quali in apertura di componimento: «"Perché non parlare un po' tra noi" / mi dice uno forato nella gola / premendosi una garza sull'incavo / o poco sopra, e si siede al mio tavolo / nel posto dirimpetto rimasto vuoto» (*Nel caffè*, 7-11); «"Credi che il tuo sia vero amore? Esamina / a fondo il tuo passato" insiste lui» (*Il giudice*, 1-2); «"Che luogo

descritte, se non dopo essere entrate bruscamente in scena, tali figure si rivelano e definiscono a poco a poco nel corso dell'azione, sì che, attraverso il dialogo e l'alternanza di dialogo e flash descrittivi, il lettore vede emergere vecchi rancori, colpe non dette, torti mai pagati né saputi, amori che potevano essere e non furono.⁷

Un secondo segnale evidente è la non perfetta coincidenza tra io poetico e io narrante, tra poeta e personaggio. Come il Dante della *Commedia*, il Mario che attraversa le pagine del *Magma* non coincide del tutto con l'autore, ma è come un suo emissario, un personaggio calato nel testo a interagire con gli altri da una posizione paritaria. A questo personaggio, a un tempo testimone e attore degli eventi, Luzi affida spesso il compito della sintesi, una chiosa di carattere gnomico che raccoglie gli elementi del dramma, riconducendoli a un punto d'ordine: «Salute e malattia, s'affretta a distinguere la mente, / salute e malattia, ripete / fin quando non combacino le parti / di questa conoscenza avuta a sprazzi nel buio» (*Tra le cliniche*, 33-36).⁸ Altre volte la sintesi è invece ascoltata o 'letta' da Mario nelle parole o nei gesti di un interlocutore. Così in *Tra notte e giorno*, dove il giudizio di Mario sul suo compagno di viaggio («"Anche tu sei nel gioco, / anche tu porti pietre / rubate alle rovine / verso i muri dell'edificio" penso») è contestato dal «viso disfatto», ma sicuro, di questi: «"Devi crescere: crescere in amore / e in saggezza" m'intima quel viso / disfatto che trasuda in questa luce di giorno incerto»;⁹ così anche nel dialogo sordo di *In due*, dove all'interrogativo auto-assolutorio di Mario («"Perché difendere un amore

è questo?" mormora tra il sonno il mio compagno» (*Tra notte e giorno*, 1); «"Aiutami" e si copre con le mani il viso / tirato, rosso da una gelosia senile, / che non muove a pietà come vorrebbe ma a sgomento e a orrore. / "Solo tu puoi farlo" insistono di là da quello schermo / le sue labbra dure» (*In due*, 1-5); «"Non è più qui" insinua una voce di sorpresa / "il cuore della tua città"» (*Ma dove*, 1-2).

⁷ Non servirà ripetere qui ciò che altri hanno annotato prima e con più puntualità, ovvero che il modello di queste emersioni, dantesco *tout court*, si poggia principalmente sui due incontri con Forese Donati (*Purgatorio* XXIII-XXIV) e Brunetto Latini (*Inferno* XI). Tra i numerosi contributi in merito, cfr. soprattutto LORENZA GATTAMORTA, *La memoria delle parole. Luzi fra Eliot e Dante*, Il Mulino, Bologna 2002, pp. 238-240; MARIA SABRINA TITONE, *Cantiche del Novecento. Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*, Olschki 2001, p. 170; LUIGI SCORRANO, *Luzi: trame dantesche*, in AA. VV., *Filologia e critica dantesca. Studi offerti a Aldo Vallone*, Olschki, Firenze 1989, pp. 601-622; GIOVANNI FONTANA, *Disconoscimenti. Appunti su 'Nel magma' di Mario Luzi*, «Nuova corrente», 140, LIV (2007), pp. 257-281, nel quale si sottolinea il particolare legame dei due episodi, anche a livello di tessuto verbale, con *Bureau*.

⁸ Non mancano altri esempi: «Non potrai giudicare di questi anni vissuti a cuore duro, / mi dico, potranno altri in un tempo diverso. / Prega che la loro anima sia più spoglia / e la loro pietà più perfetta». (*Presso il Bisenzio*, 84-87); «"È l'amore, l'amore che manca / se ne aveste notizia / o se aveste coraggio a nominarlo"» (*L'uno e l'altro*, 22-24); «Qualcuno cede, qualcuno resiste nella sua fede tenuta stretta» (*Ma dove*, 20); «Che importa la materia della fede quando è così grande, / mi dico mentre scruta se m'arriva / la luce delle sue parole nel punto esatto; / e posso anche pensarle / come un canto di prigionia, / sia pure il canto udito / trillare nella voliera più alto di tutti e fermo» (*Accordo*, 16-22).

⁹ MARIO LUZI, *Tra notte e giorno*, 22-25; 35-37.

distorto dal suo fine, / quando non è più crescita / né moltiplicazione gioiosa d'ogni bene, / ma limite possessivo e basta"»)), risponde l'oggettività della sua interlocutrice muta, il suo solo essere lì: «"Anche questo è amore, quando avrai imparato a ravvisarlo / in questa specie dimessa, / in questo aspetto avvilito" mi rispondono, e un poco ne ho paura / e un po' vergogna, quelle mani ossute».¹⁰

2. C'è un secondo dato che leggendo *Nel magma* salta immediatamente all'occhio, ed è l'ambientazione. Chiusa e infittita di personaggi, succede alle lande aperte e alle rare figure umane delle precedenti raccolte, mentre luoghi e volti assumono spessore e riconoscibilità, spesso introducendo fin dal titolo nel cuore dell'avvenimento.¹¹ È una maggiore riconoscibilità che non oblitera tuttavia il carattere segnico del reale. Al contrario, il dettagliarsi e l'incarnarsi degli elementi del testo sono a un tempo testimonianza e necessità di quella «conoscenza per ardore» che il fiorentino già prefigura in *Las animas*:¹² una modalità conoscitiva protesa a cogliere il dato non sensibile del reale e a restituirne tutta la facoltà efficiente. Dato materiale e contenuto metafisico trovano così l'espressione della loro inscindibilità:

[...] La metafisica è presente anche nel *Magma*: tanto più è netta la percezione della realtà, composita, materica, tanto più io vengo richiamato al destino di questa materia.¹³

Nello svolgersi dei testi, le azioni e i rapporti di queste figure contingenti si universalizzano fino a giudicare il reale *sub specie aeternitatis*, pur conservando a un tempo la loro particolarità. È il processo di allegorizzazione inteso da Eliot: come nelle chiare immagini visive dantesche, anche qui non è l'immagine a predeterminare l'oggetto, ma è anzi questo che provoca e fissa l'immagine, affermando la coincidenza di segno e significato.

Libro penitenziale, *Nel Magma* è in tal senso anche la certificazione di un debito con il mondo. È ancora Dante il modello, più accaduto, *inventum*, che ricercato. Nel corso degli episodi, Mario si ritrova così a percorrere un cammino in cui è di continuo sotto accusa, chiamato in causa, stretto a rendere ragione di sé e di ciò che è. E se talvolta le figure accusatrici sono apertamente ostili, altrove sono figure amate a porre il testimone-narratore di fronte alle proprie mancanze.¹⁴

¹⁰ MARIO LUZI, *In due*, 25-28; 31-34.

¹¹ Si vedano in tal senso i titoli topograficamente definiti (*Presso il Bisenzio*, *L'India* – che in realtà si svolge in un salotto); o quelli definiti logisticamente: *Tra le cliniche*, *Nel caffè*, *Bureau*, *Terrazza*, *Nella hall*, *Tra quattro mura*.

¹² Cfr. MARIO LUZI, *Las animas*, 36-37: «presto l'occhio non serve più, rimane / la conoscenza per ardore o il buio».

¹³ CLAUDIO TOSCANI, *Quesiti a Mario Luzi*, «Il ragguaglio librario», marzo 1974. Ora in MARIO LUZI, *Conversazione. Interviste 1953-1998*, cit., p. 50.

¹⁴ Dobbiamo all'acume di Verdino il rilievo delle due grandi tipologie di figure presenti nel *Magma*: quelle antagoniste e quelle d'intesa. Cfr. STEFANO VERDINO, *Poesia dovunque. Analisi di 'Nel magma'*, cit., pp. 116-24.

Le figure marcatamente antagoniste si impongono alla scena come vecchi rivali spesso dimenticati, archiviati in una zona franca della memoria da cui non giunge più che la loro eco sommessata. Riemergenti da anni di lontananza, impongono a se stesse e a Mario processi in cui si ergono a un tempo pubblici ministeri e giudici spietati, garanti di una legge senza carità, pronta a colpire senza offerta di correzione: «"Credi che il tuo sia vero amore? Esamina / a fondo il tuo passato" insiste lui» (*Il giudice*, 1-2); «"C'è qualcosa da cavare dai sogni?" mi chiede fissando su di me i suoi occhi vuoti / e bianchi, non so se di seviziatore, in qualche *villa triste*, o di guru.» (*Ménage*, 18-19); «"Conosco i tipi come te. Sacrificano / se stessi e il loro prossimo, accecati da una presunzione di arte. / Nemmeno ti passa per la mente quel che si perde, alle volte". / E dopo un po' riprende» (*Bureau*, 41-44).

Al contrario delle figure antagoniste, le figure amiche sono per lo più frequentazioni attuali, con le quali si intuisce l'esistenza di una certa familiarità. È il caso delle figure femminili, che nei dialoghi con Mario gli rimproverano distanza o presunzione, accusandolo in ciò di un amore ancora astratto, arroccato nell'idealismo. Contrariamente agli antagonisti, tuttavia, i loro rimproveri appaiono amorevoli, se pur duri, spesso materni: «"Vedi, non trovi in fondo a te una parola" / gemono quelle labbra tormentose» (*In due*, 17-18); «"Ah perché non mi credi fino in fondo" / continua senza parole / ritmata dallo sciacquo del fiume / quella disputa antica quanto la mente» (*D'intesa*, 26-29); «"Credi, credi di conoscermi" recita lei quasi parlando al vento» (*Prima di sera*, 1); «"Mario" mi previene lei che indovina il resto. "Ancora / levi come una spada, buona a che?, / lo sdegno per le cose che ti resistono. / Uomo chiuso all'intelligenza del diverso, / negato all'amore: del mondo, intendo, di Dio dunque"» (*L'India*, 34-38).

Si svela in queste parole il rovello che lavora Luzi all'altezza del *Magma*: l'amore all'Essere nella sua forma attuale e storica. Un amore non disincarnato e ideale, ma rivolto all'oggetto presente e capace di essere – come gli ricorda un'altra figura amica, il vecchio compagno di scuola ritrovato – principio conoscitivo: espiazione del passato, preghiera per il futuro, suggerimento di amore per l'Essere in ogni sua forma.

«Abbiamo avuto in sorte tempi duri
ma non fummo da meno anche se ne siamo usciti un tantino empì».
«C'è stato poco tempo per pregare...»
«Poco tempo infatti. Ma ho fiducia che l'azione
sia preghiera anch'essa pel futuro
ed espiazione del passato» dice e arrossisce a sua volta
e in quel pudore lo rivedo meglio quale fu nell'infanzia.

Dicono a una radio di Eichmann.
Dove avrebbe qualcuno or non è molto
o versato o represso qualche lacrima,
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,
«non posso non sentire in questo scalpiccio un che di santo».
E frattanto penso con un brivido
a noi quando saremo sull'uscita
sul punto di dirci addio sotto la pioggia
e sotto il pigolio degli uccelli tramato fitto.¹⁵

3. In questo senso si pone il rilievo che Luzi fa relativamente alla poesia come avvenimento, come accadente qui e ora. Un avvenimento, una contemporaneità, che si delineano attraverso la condensazione degli stilemi sin qui analizzati, accanto ai quali, come ben rileva Giovanni Fontana, hanno un peso notevole le *correctiones* e le *dubitationes*, che certificano l'ampliarsi dello sguardo del soggetto poetante, facendovi via via entrare gli oggetti mentre vengono messi a fuoco.¹⁶

Si tratta dunque non della mera traduzione in immagini di un'idea, ma dello stesso affinarsi dell'idea nel suo tradursi in immagini. È il processo che ancora Luzi – con un lieve fraintendimento dell'azione poetica eliotana – rivendica come sua specificità rispetto ai punti di convergenza con Eliot:

[...] Per me quello che la poesia dà come accadente o accaduto (ad esempio: «La nebbia non c'è più») è più importante dell'idea. L'idea è generata da questo evento in corso o già compiuto, da queste emozioni, figure e invenzioni della poesia: non è l'idea che genera un evento, ma è l'evento che genera un'idea.¹⁷

Il fraintendimento di Luzi sta in una eccessiva sottolineatura del rigore teoretico di Eliot e del suo concetto di allegoria. Tuttavia, sebbene egli prediliga un'altra terminologia – per esempio «dantismo simbolico»¹⁸ – la lettura ravvicinata delle poesie che compongono *Nel magma* ben esemplifica come il caratterizzarsi dell'avvenimento nel corso del componimento, non sia affatto distante dall'azione poetica definita da Eliot, il rendere l'idea «cosa percepita».

Seguiamo passo passo lo svolgimento di *Presso il Bisenzio*, primo componimento della raccolta.

La nebbia ghiacciata affumica la gora della conchia
e il viottolo che segue la proda. Ne escono quattro

¹⁵ MARIO LUZI, *Nel caffè*, 45-70.

¹⁶ Cfr. GIOVANNI FONTANA, *Disconoscimenti. Appunti su 'Nel magma' di Mario Luzi*, cit., p. 275.

¹⁷ MARIO LUZI, *Dante ed Eliot: un debito con il mondo. Conversazione con Lorenza Gattamorta*, cit. p. 50.

¹⁸ MARIO LUZI, *Dante ed Eliot: un debito con il mondo. Conversazione con Lorenza Gattamorta*, cit. p. 51.

non so se visti o non mai visti prima,
pigri nell'andatura, pigri anche nel fermarsi fronte a fronte.¹⁹

La prima scena vede l'inquadratura di una serata nebbiosa sulla riva di una gora, probabilmente in una zona industriale, comunque fuori città. Da questa coltre «escono», come da una quinta, «quattro» dai cui gesti traspare l'indolenza che portano indosso, senza che la voce narrante sappia dirli conosciuti o meno.

Uno, il più lavorato da smanie e il più indolente,
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 rogo bene e male».
Lo fisso senza dar risposta nei suoi occhi vizzi, deboli,
e colgo mentre guizza lungo il labbro di sotto un'inquietudine.
«Ci fu un solo tempo per redimersi» qui il tremito
si torce in tic convulso «o perdersi, e fu quello».²⁰

Mentre ci si chiede ancora chi siano i quattro, sono loro a riconoscere la persona che li sta osservando. Un riconoscimento che è un'accusa, addebito di una lotta non partecipata, di una possibilità di redenzione non colta. Colui che prende la parola, l'Accusatore, lo fa *ex abrupto*, e la forza del suo gesto sta tutta nel verbo di movimento («mi si fa incontro») e nella durezza delle prime parole («Tu? Non sei dei nostri»), che con la loro secchezza esclusiva creano da subito una frattura tra i due personaggi, mostrando tutta l'aggressività del primo interlocutore. Subito dopo, lo sguardo dell'io narrante coglie nell'altro occhi «vizzi, deboli» mentre, quasi a contemperare la stasi fremente in cui si è ripiegato, a questi «guizza lungo il labbro di sotto un'inquietudine». Sembra chiaro che quella redenzione di cui l'accusatore sta per parlare non è toccata nemmeno a lui, alla sua lotta. E infatti, al *climax* della diffrazione tra parole ed esperienza «il tremito / si torce in tic convulso», come a sottolineare la non coincidenza tra il detto e il vissuto.

Gli altri costretti a una sosta impreveduta
danno segni di fastidio, ma non fiatano,
muovono i piedi in cadenza contro il freddo
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
tra ironico e furente. E aspetta. [...] ²¹

¹⁹ MARIO LUZI, *Presso il Bisenzio*, 1-4.

²⁰ MARIO LUZI, *Presso il Bisenzio*, 5-12.

²¹ MARIO LUZI, *Presso il Bisenzio*, 13-21.

Se nell'analizzare *The Waste Land* abbiamo affrontato il dramma dell'inazione, in questi versi emerge il suo rovescio, il mito dell'azione paligenetica, l'attivismo fervido che copre il terrore del vuoto. La «sosta impreveduta» provoca fastidio nei compagni dell'Accusatore, il quale a sua volta cede dalla continenza autoimpostasi e sbotta nuovamente, mentre il suo muoversi incontrollato è spia dell'inquietudine crescente che lo tormenta. Anche qui, più che le sue «labbra tormentate», è il suo movimento, che «si fa sotto e retrocede / frenetico, più volte, finché è là / fermo, addossato a un palo», a descriverne la furia incipiente, aizzata dall'attesa di una risposta che non arriva.

[...] 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.
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?»
I compagni, uno si dondola, uno molleggia il corpo sui garetti
e tutti masticano gomma e mi guardano, me oppure il vuoto.
«È difficile, difficile spiegarti».
C'è silenzio a lungo,
mentre è tutto fermo,
mentre l'acqua della gora fruscia.
Poi mi lasciano lì e io li seguo a distanza.²²

Vediamo qui come la costruzione del dialogo costruisca lo svolgimento dinamico della scena in accordo ai passi descrittivi. Non appena l'io narrante risponde, infatti, è immediatamente soverchiato dalla replica dell'Accusatore («Quali parti?»), il quale, di fronte al nuovo mutismo dell'accusato, si sforza di contenersi («Come io non vado avanti, / mi fissa a lungo ed aspetta»), finché – trattenuto – riprende, con una voce che possiamo immaginare più piana ma non quieta: «Quali parti?» Un'occhiata dell'accusato ai compagni dell'Accusatore lo fa desistere dal dare spiegazioni, dalla speranza di farsi capire, di poter entrare in dialogo con questi giovani uomini che nemmeno si capisce se guardino lui «oppure il vuoto». La dichiarazione di resa provoca un nuovo silenzio che prelude a una separazione definitiva.

Tutto finito, tutto parificato? Così parrebbe, ma, mentre già ci aspettiamo di veder scorrere i titoli di coda, comincia invece il secondo tempo. Dal gruppo dei sodali si sgancia un quarto «il più giovane», forse, e «il più malcerto», che gli porge un «sorriso da infermo» a occhi bassi. In questi pochi tratti la personalità del Giovane è già scolpita, così come abbiamo tutti gli elementi

per leggere il non detto della scena successiva. Appena l'io narrante, che scopriamo chiamarsi «Mario», si avvicina, il giovane gli si rivolge ma senza guardarlo in faccia, mentre Mario non arresta il suo passo. Il dialogo, in realtà un monologo, prosegue perciò fitto durante il cammino, e non è difficile immaginare che in tutto il suo discorso il Giovane non riesca a guardarlo in viso una sola volta, come imbarazzato da quanto sta dicendo, dalla figura che ha di fronte, dalla «mancanza umiliante» della lotta.

Ma uno d'essi, il più giovane, mi pare, e il più malcerto,
 si fa da un lato, s'attarda sul ciglio erboso ad aspettarmi
 mentre seguo lento loro inghiottiti dalla nebbia. A un passo
 ormai, ma senza ch'io mi fermi, ci guardiamo,
 poi abbassando gli occhi lui ha un sorriso da inferno.
 «O Mario» dice e mi si mette al fianco
 per quella strada che non è una strada
 ma una traccia tortuosa che si perde nel fango
 «guardati, guardati d'attorno. Mentre pensi
 e accordi le sfere d'orologio della mente
 sul moto dei pianeti per un presente eterno
 che non è il nostro, che non è qui né ora,
 volgiti e guarda il mondo come è divenuto,
 poni mente a che cosa questo tempo ti richiede,
 non la profondità, né l'ardimento,
 ma la ripetizione di parole,
 la mimesi senza perché né come
 dei gesti in cui si sfrena la nostra moltitudine
 morsa dalla tarantola della vita, e basta.
 Tu dici di puntare alto, di là dalle apparenze,
 e non senti che è troppo. Troppo, intendo,
 per noi che siamo dopo tutto i tuoi compagni,
 giovani ma logorati dalla lotta e più che dalla lotta, dalla sua
 [mancanza umiliante].²³

L'accusa del Giovane a Mario è la medesima fattagli dall'Accusatore; tuttavia, è evidente come, a confronto di quella, sia più sofferta e partecipata. Il Giovane non vuole giudicare Mario, non gli chiede realmente conto di un'opzione non fatta: è piuttosto lui che – accusandolo di accordare «le sfere d'orologio della mente / sul moto dei pianeti per un presente eterno / che non è il nostro, che non è qui né ora» – si giustifica, tenta di convincere sé e l'interlocutore della bontà dei propri argomenti e delle proprie azioni. E così emerge il vero dramma di un presente che senza una relazione con l'eterno diventa giocoforza una gabbia, una serie di «gesti in cui si sfrena la nostra moltitudine / morsa dalla tarantola della vita, e basta». Così anche la rivoluzione, la lotta utopica per un mondo più giusto, diventa un surrogato di vita per uomini «logorati dalla lotta e più che

²³ MARIO LUZI, *Presso il Bisenzio*, 38-60.

dalla lotta, dalla sua mancanza umiliante». È il futuro imprevedibile che, mentre apparentemente letifica il presente, in realtà lo soffoca, ne rende impossibile il godimento, proiettando in altri tempi e luoghi quella «profondità», quell'«ardimento» che incendia il Giovane.

Ascolto insieme i passi nella nebbia dei compagni che si eclissano
e questa voce venire a strappi rotta da un ansito.

Rispondo: «Lavoro anche per voi, per amor vostro».

Lui tace per un po' quasi a ricever questa pietra in cambio
del sacco doloroso vuotato ai miei piedi e spanto.

E come io non dico altro, lui di nuovo: «O Mario,
com'è triste essere ostili, dirti che rifiutiamo la salvezza,
né mangiamo del cibo che ci porgi, dirti che ci offende».

Lascio placarsi a poco a poco il suo respiro mozzato dall'affanno
mentre i passi dei compagni si spengono
e solo l'acqua della gora fruscia di quando in quando.²⁴

Tra due silenzi rotti solo dal respiro affannoso del Giovane, un breve scambio di battute mostra a un tempo l'originale identità del desiderio dei due, e la distanza abissale che li separa. Mentre Mario, infatti, vedendo l'eterno nel presente, può accettarlo e farne luogo di lavoro («Lavoro anche per voi, per amor vostro»), a quanti come il Giovane e i suoi compagni, si fermano ai dati materialmente sensibili del reale, riducendo la stessa consistenza del proprio ardore, tale esperienza è impedita. Per loro il presente non può che essere asfittico e mortale, e l'opzione di Mario un cibo indigesto, che «offende». Ben lo comprende Mario, che sottolinea proprio il paradosso di farsi guerra «per amore»:

«È triste, ma è il nostro destino: convivere in uno stesso tempo e luogo
e farci guerra per amore. Intendo la tua angoscia,
ma sono io che pago tutto il debito. E ho accettato questa sorte».

E lui, ora smarrito ed indignato: «Tu? tu solamente?»

Ma poi desiste dallo sfogo, mi stringe la mano con le sue convulse
e agita il capo: «O Mario, ma è terribile, è terribile tu non sia dei nostri».

E piange, e anche io piangerei

se non fosse che devo mostrarmi uomo a lui che pochi ne ha veduti.

Poi corre via succhiato dalla nebbia del viottolo.²⁵

Al culmine dell'emozione, il Giovane rigetta le parole di Mario, che pur comprendendolo non gli tace la verità in tutta la sua durezza: non è lui, con i suoi sogni di rivoluzione, a pagare il debito del dolore umano, ma chi ha «accettato questa sorte» e collabora ogni giorno all'edificazione del mondo dal luogo che gli è affidato. E il Giovane, che intuisce, ma che ha veduto troppi pochi

²⁴ MARIO LUZI, *Presso il Bisenzio*, 61-71.

²⁵ MARIO LUZI, *Presso il Bisenzio*, 72-80.

uomini per desiderare davvero di esserlo, prorompe in pianto, mendicando un'unità che ancora una volta è figlia di una logica di gruppo: «O Mario, ma è terribile, è terribile tu non sia dei nostri».

Rimango a misurare il poco detto,
il molto udito, mentre l'acqua della gora fruscia,
mentre ronzano fili altri nella nebbia sopra pali e antenne.
«Non potrai giudicare di questi anni vissuti a cuore duro,
mi dico, potranno altri in un tempo diverso.
Prega che la loro anima sia spoglia
e la loro pietà sia più perfetta».²⁶

Il ruolo testimoniale di Luzi, del suo personaggio, si fa evidente in questa chiosa, in cui Mario resta solo «a misurare il poco detto, / il molto udito». V'è però non più, ormai, una separazione tra lui e il reale: non selezione, ma accettazione delle cose, desiderio di comunione con esse, e preghiera per un'anima più spoglia, per una pietà più perfetta che di questo desiderio siano fine e compimento.

²⁶ MARIO LUZI, *Presso il Bisenzio*, 81-87.

BIBLIOGRAFIA

1. Preambolo

Sappiamo tutti come sia semplice riempire pagine di bibliografia con libri mai sfogliati, né tanto meno letti, e come internet abbia ulteriormente facilitato tale compito. Oltretutto, considerando la produzione sterminata e incessante che grava sull'opera di Eliot e su quella di Luzi, anche il copia-incolla rischia di essere perennemente in difetto. Per questo, nella speranza di offrire un utile strumento all'intelligenza del presente lavoro, ho deciso di evitare la compilazione di liste inservibili e di limitarmi a distribuire per macro-aree quelle letture che hanno realmente avuto un peso specifico nella sua elaborazione.

Il medesimo discorso vale per gli aspetti più prettamente teoretici del lavoro. Anche qui, ho evitato di addentrarmi in una selva inaffrontabile di studi su realismo, simbolo, mimesi, rappresentazione e allegoria. Convinto come sono che la letteratura e il suo studio procedano – come la vita – per incontri, citerò quindi anche in questo caso quei volumi che mi hanno «fatto camminare», che mi hanno accompagnato con spunti, suggerimenti e illuminazioni nel percorso di conoscenza dei due autori e delle problematiche estetiche e filosofiche emerse in tale percorso.

2. Opere di T.S. Eliot

La quasi totalità delle opere di Eliot pubblicate sono facilmente reperibili in lingua italiana, normalmente in edizioni filologicamente curate. La precedenza va indubbiamente, sia solo per la mole, al lavoro monumentale di Roberto Sanesi, che di Eliot ha curato l'*opera omnia* (T.S. ELIOT, *Opere. 1904-1939*, Bompiani, Milano 2001; T.S. ELIOT, *Opere. 1939-1962*, Bompiani, Milano 2003). Va ricordato che tale opera è stata condotta, per ciò che riguarda un primo, consistente nucleo di poesie, sotto la supervisione dello stesso Eliot, il quale gratificò il traduttore (e il lettore) italiano di una sua nota nell'edizione del 1961. Tale nota è ancora reperibile in T.S. ELIOT, *Poesie*, a cura di Roberto Sanesi, Bompiani, Milano 2001², da cui restano esclusi i *Four Quartets*, presenti invece nell'edizione complessiva. Restano fuori da questi volumi solamente *After Strange Gods*, del resto mai più ripubblicato nemmeno in inglese fin dal 1935; T.S. ELIOT, *The Varieties of Metaphysical Poetry. The Clark Lectures at Trinity College, Cambridge, 1926, and the Turnbull Lectures at The Johns Hopkins University, 1933*, a cura di Ronald Schuchard, Faber & Faber, London 1993; T.S. ELIOT, *Letters. Volume 1 (1898-1922)*, a cura di Valerie Eliot, Faber & Faber, London 1988.

A queste edizioni si è fatto riferimento costante a fini consultivi. Le citazioni dirette dei testi poetici, tuttavia, sono tratte da T.S. ELIOT, *La terra desolata. Con il testo della prima redazione*, a cura di Alessandro Serpieri, Rizzoli, Milano 1982 – costantemente confrontata con l'originale in T.S. ELIOT, *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, a cura di Valerie Eliot, Faber & Faber, Londra 1971. Quanto agli scritti critici, le citazioni sono tratte prevalentemente dai *Selected Essays*, in cui è confluita gran parte della prima produzione saggistica di Eliot. Dall'ultima edizione (T.S. ELIOT, *Selected Essays*, Faber & Faber, London 1951³) sono stati citati: *Tradition and the Individual Talent*;

Blake; The Metaphysical Poets; Philip Massinger; Hamlet and His Problems; Dante [1929]. Fanno eccezione: *Dante [1920]* e *Imperfect Critics*, per i quali ci si è riferiti a T.S. ELIOT, *The Sacred Wood*, Methuen, Londra 1920; *Ulysses: Order and Myth*, ripreso da *Selected Prose*, a cura di Frank Kermode, Faber & Faber, London 1975; e, ovviamente, la produzione successiva: T.S. ELIOT, *Notes Towards a Definition of Culture*, Faber & Faber, London 1948; T.S. ELIOT, *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London 1957; T.S. ELIOT, *Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley*, a cura di Anne Bolgan, Faber & Faber, London 1964.

Da segnalare più che altro per la bellezza di alcuni passaggi sono poi alcune traduzioni di *The Waste Land*, le quali – per quel dono di senso che sempre offre il tradurre poesia – mi hanno aiutato a penetrare nel testo eliotiano: quella storica di Mario Praz (T.S. ELIOT, *La terra desolata. Frammento di un agone. Marcia trionfale*, a cura di Mario Praz, Einaudi, Torino 2002²⁶); quella di Angelo Tonelli (T.S. ELIOT, *La terra desolata. Quattro quartetti*, a cura di Angelo Tonelli, Feltrinelli, Milano 2004⁵); quella aggraziata e originale di Angiolo Bandinelli: T.S. ELIOT, *Il paese guasto*, a cura di Angiolo Bandinelli, Stampa Alternativa, Roma 1996 (ma stesa tra il 1980 e il 1993). Accanto a queste traduzioni, non posso non citare i *Quartets* di Sanesi: T.S. ELIOT, *Quattro quartetti. Nella traduzione di Roberto Sanesi*, Book Editore, Castel Maggiore – BO 2002.

3. Studi generali su Eliot

Non è immediato scindere gli studi complessivi sull'opera eliotiana e sulla sua formazione intellettuale da quelli più prettamente dedicati a singole questioni. Perciò, ai fini dei nostri interessi presenti, mi limito a segnalare alcuni storici studi introduttivi di carattere generale su Eliot, concentrando a parte solo quegli studi particolari che più mi sono serviti a indagarne gli aspetti di formazione ed evoluzione del pensiero critico-filosofico. Tra gli studi di ampio respiro, sono imprescindibili quelli di Helen Gardner, Hugh Kenner e Allen Tate: HELEN GARDNER, *The Art of T.S. Eliot*, Cresset, London 1949; HUGH KENNER, *The Invisible Poet*, W.H. Allen, London 1960; ALLEN TATE, a cura di, *T.S. Eliot: The Man and His Work*, Chatto & Windus, London 1967.

Simile rilievo in campo italiano hanno le seguenti opere: ROBERTO SANESI, *Per una lettura di T.S. Eliot*, in T.S. ELIOT, *Poesie*, Bompiani, Milano 1961; SILVANO SABBADINI, *Una salvezza ambigua. Studio sulla prima poesia di T.S. Eliot*, Adriatica, Bari 1961; MARIO PRAZ, *James Joyce. Thomas Stearns Eliot. Due maestri dei moderni*, Edizioni RAI, Torino 1967. Abissale è poi la profondità di analisi contenuta nei due volumi di Serpieri: ALESSANDRO SERPIERI, *Hopkins, Eliot, Auden. Saggi sul parallelismo poetico*, Patron, Bologna 1969; ALESSANDRO SERPIERI, *T.S. Eliot. Le strutture profonde*, Il Mulino, Bologna 1973.

A questi lavori vanno poi affiancate alcune raccolte di saggi più recenti, utili a orientare criticamente e bibliograficamente sui singoli problemi dell'opera di Eliot: AA. VV., *The Cambridge Companion to T.S. Eliot*, a cura di Anthony David Moody, Cambridge University Press, Cambridge 1994; AA. VV., *Presenza di T.S. Eliot*, a cura di Agostino Lombardo, Bulzoni, Roma 2001. Tutto sul problema della tradizione, come abbiamo visto centrale in Eliot, è AA. VV., *T.S. Eliot and the Concept of Tradition*, a cura di Giovanni Cianci e Jason Harding, Cambridge University Press, Cambridge 2007.

Infine, per la sua pionieristica indagine sulla ricezione di Eliot nel nostro paese, è d'obbligo menzionare LAURA CARETTI, *T.S. Eliot in Italia. Saggio e bibliografia: 1923-1965*, Adriatica, Bari 1968.

4. Studi sull'estetica e la filosofia di Eliot

Come accennato sopra, l'Eliot esteta e filosofo non è separabile dal resto, tanto più in virtù della sua concezione integrale dell'io e del sapere. È quindi sottinteso che ai lavori qui elencati si affiancano in più punti quelli citati in precedenza.

Sul rapporto – anche cronologico – tra filosofia e poesia in Eliot, è molto puntuale la sintesi di HEATHER GARDNER, *L'idea della poesia. Eliot e Bradley*, in AGOSTINO LOMBARDO, a cura di, *Presenza di T.S. Eliot*, cit., pp. 27-46; mentre, per uno studio più dettagliato delle fonti filosofiche di Eliot, è d'obbligo ANDREA CAROSSO, *Fra verità privata e comunità di azione. Crisi della teoria negli "scritti filosofici" di T.S. Eliot*, «Nuova Corrente», 103, XXXVI (1989), pp. 175-199, poi confluito in ID., *T.S. Eliot e i miti del moderno: prassi, teoria e ideologia negli scritti critici e filosofici*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1995, i cui meriti, al di là di alcune conclusioni discutibili, sono ampi: su tutti, quello di avere scartabellato tra le carte eliotiane conservate ad Harvard e di avere consultato, prima che fossero pubblicate, le *Turnbull Lectures* tenute da Eliot nel '33. Ancora in campo italiano sono essenziali LUCIANO ANCeschi, *Primo tempo estetico di T.S. Eliot*, introduzione a T.S. ELIOT, *Il bosco sacro*, Muggiani, Milano 1946; ENZO PACI, *Verità ed esistenza in T.S. Eliot*, in *Esistenza ed immagine*, Tarantola, Milano 1947, pp. 89-122; ROBERTO SANESI, prefazione a T.S. ELIOT, *Studi su Dante*, Bompiani, Milano 2001.

Tra gli studi di area anglosassone sull'argomento, sono utili strumenti i libri di PIERS GRAY, *T.S. Eliot's Intellectual and Poetic Development, 1909-1922*, The Harvester Press, Brighton 1982; WILLIAM SKAFF, *The Philosophy of T.S. Eliot*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1986; RICHARD SHUSTERMAN, *T.S. Eliot and the Philosophy of Criticism*, Columbia University Press, New York 1988.

5. Opere di Mario Luzi

Fatta salva *Sotto specie umana* (MARIO LUZI, *Sotto specie umana*, Garzanti, Milano 1999), teoricamente ancora in catalogo, ma ormai introvabile se non in biblioteca, tutta l'opera poetica di Luzi è facilmente accessibile. Ad alcuni volumi singoli, da lui licenziati in vita e ancora ristampati (MARIO LUZI, *Dal fondo delle campagne*, Einaudi, Torino 1965; MARIO LUZI, *La cordigliera delle Ande e altri versi tradotti*, Einaudi, Torino 1983; MARIO LUZI, *Poesie ritrovate*, a cura di Stefano Verdino, Garzanti, Milano 2003; MARIO LUZI, *Dottrina dell'estremo principiante*, Garzanti, Milano 2004), si accompagnano la *summa* pubblicata da Garzanti: MARIO LUZI, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 1998³; e l'*editio princeps* dei Meridiani: MARIO LUZI, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Verdino, Mondadori, Milano 1998. Postume sono invece la ripubblicazione della prima edizione de *La barca* (le raccolte complessive contengono la seconda edizione, del 1942), in occasione del settantesimo anniversario: MARIO LUZI, *La barca*, Le Balze,

Montepulciano 2005; e l'opera lasciata incompiuta al momento della morte: MARIO LUZI, *Lasciami, non trattenermi*, a cura di Stefano Verdino, Garzanti, Milano 2009.

Anche per ciò che riguarda gli scritti teatrali, vi sono edizioni largamente accessibili. Cito qui soltanto l'edizione garzantiana, MARIO LUZI, *Teatro*, Garzanti, Milano 1993, che lascia fuori – per ragioni lapalissiane – gli ultimi dieci anni di lavoro del poeta, ma che rappresenta comunque un'ampia selezione dei suoi migliori lavori teatrali.

Un capitolo a parte riguarda gli scritti critici e i libri-intervista, questi ultimi fioriti copiosamente (e non sempre utilmente) negli ultimi anni di vita dell'autore. Fondamentali per lo studio del pensiero luziano e della sua maturazione sono due volumi da tempo fuori commercio, ma molto presenti nelle biblioteche universitarie e cittadine: MARIO LUZI, *L'idea simbolista*, Garzanti, Milano 1960²; e MARIO LUZI, *L'inferno e il limbo*, Il Saggiatore, Milano 1964². Altrettanto fondamentali alcune raccolte successive di saggi curate direttamente dall'autore: MARIO LUZI, *Tutto in questione*, Vallecchi, Firenze 1965; MARIO LUZI, *Vicissitudine e forma*, Rizzoli, Milano 1974; MARIO LUZI, *Discorso naturale*, Messapo, Siena 1980 (da cui si è citato nel presente lavoro), poi ampliato in MARIO LUZI, *Discorso naturale*, Garzanti, Milano 1984; MARIO LUZI, *Dante e Leopardi o della modernità*, a cura di Stefano Verdino, Editori Riuniti, Roma 1992; MARIO LUZI, *Naturalizza del poeta. Saggi critici*, a cura di Giancarlo Quiriconi, Garzanti, Milano 1995. Meno essenziali sono MARIO LUZI, *Vero e verso. Scritti sui poeti e sulla letteratura*, a cura di Daniele Piccini e Davide Rondoni, Garzanti 2002; e le raccolte di scritti giornalistici: MARIO LUZI, *Prima semina. Articoli, saggi e studi (1933-1946)*, a cura di Marco Zulberti, Mursia, Milano 1999; MARIO LUZI, *Le scintille del «Tempo»*, a cura di Elena Moretti, Le Lettere, Firenze 2003.

Tra i libri-intervista, infine, segnalo il monumentale incontro con Mario Specchio: MARIO LUZI, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Garzanti, Milano 1999; MARIO LUZI, *Conversazione. Interviste 1953-1998*, a cura di Annamaria Murdocca, Cadmo, Fiesole 1999, che presenta un intelligente e curato collage tematico di interviste sparse nel corso di quarant'anni sulle testate più diverse; e – utilissimo per certune puntualizzazioni sulla carnalità della parola – MARIO LUZI, *La poesia: «un debito col mondo»*, a cura di Lorenza Gattamorta e Laura Toppan, Casa editrice Leonardo Da Vinci, Roma 2000.

6. Studi generali su Luzi

Gli studi di carattere generale sull'opera di Luzi, in ossequio al meritato interesse che la sua poesia sempre più riscuote, stanno assumendo negli ultimi anni una mole consistente. Fedele al metodo adottato, anche qui ho affiancato a un confronto con pochi, storici, imprescindibili volumi, quegli scritti più recenti in cui la mia caccia mi ha portato a imbattermi. Sono certo di avere dimenticato o volontariamente tralasciato chissà quanti studi meritevoli e acuti, tuttavia, ribadisco, intento di questa bibliografia è accompagnare il lettore di queste pagine a ripercorrere più agilmente il percorso da me compiuto.

Tra i monumenta, i primi a meritare menzione, non fosse altro che per la tempestività con cui dedicarono una monografia all'opera di Luzi, sono ALFREDO LUZI (*La vicissitudine sospesa. Saggio sulla poesia di Mario Luzi*, Vallecchi, Firenze 1964); GIUSEPPE ZAGARRIO (*Mario Luzi*, La Nuova Italia, Firenze 1968); e CLAUDIO SCARPATI (*Mario Luzi*, Mursia, Milano 1970).

Accanto ad essi, vanno letti GIANCARLO QUIRICONI, *Il fuoco e la metamorfosi. La scommessa totale di Mario Luzi*, Cappelli, Bologna 1980; SERGIO PAUTASSO, *Mario Luzi. Storia di una poesia*, Rizzoli, Milano 1981. Tra gli studi più recenti, quelli di Giovanni Fontana sono tra i più puntuali nel verificare sui testi le ipotesi di lettura più accreditate. Si vedano a tal proposito GIOVANNI FONTANA, *Il fuoco della creazione incessante. Studi sulla poesia di Mario Luzi*, Manni, Lecce 2002; e GIOVANNI FONTANA, *Disconoscimenti. Appunti su 'Nel magma' di Mario Luzi*, «Nuova corrente», 140, LIV (2007), pp. 257-281. Un'ulteriore segnalazione, tra le uscite recentissime, va agli atti del seminario luziano tenutosi all'Università Cattolica del Sacro Cuore nel 2007, pubblicati in: AA. VV., *Mario Luzi oggi. Letture critiche a confronto*, a cura di Uberto Motta, Interlinea, Novara 2008.

Infine, ma primo per fedeltà e adesione nel tempo e nelle cose, oltre che per acume e profondità di lettura, Stefano Verdino, il cui dialogo trentennale con la poesia luziana è rintracciabile in STEFANO VERDINO, *La poesia di Mario Luzi. Studi e materiali (1981-2005)*, Esedra, Padova 2006, dove è raccolto il meglio della sua produzione in merito.

7. Studi sull'influenza di Eliot e Dante in Luzi

Più stringenti rispetto al tema specifico del mio lavoro, indico infine i pochi scritti che trattino diffusamente, e non per appunti, del rapporto tra Eliot e Luzi e di quello tra Dante e Luzi. In tal senso, non posso che dare la precedenza a LORENZA GATTAMORTA, *La memoria delle parole. Luzi tra Eliot e Dante*, Il Mulino, Bologna 2002, la quale, come si evince dal titolo, si concentra su ambedue i rapporti, dimostrando per prima con sicurezza come il dantismo luziano passi da desiderio a sostanza grazie alla mediazione dell'opera di Eliot. Di poco precedente e più centrato su Dante che su Luzi, il lavoro di MARIA SABRINA TITONE, *Cantiche del Novecento: Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*, Olschki, Firenze 2001.

Accanto a questi, gli sparuti articoli in cui le affinità sensibili tra certo Eliot e certo Luzi, all'origine di questo studio, sono tentativamente analizzate alla prova dei testi. In mero ordine cronologico abbiamo quindi: CLEONICE PANARO, *T.S.Eliot e la letteratura italiana: Mario Luzi 'Marina'*, «Letteratura», nuova serie, XXXI (1967), 88-90, pp. 193-205; BARBARA NUGNES, *T.S. Eliot e Mario Luzi: un caso di affinità*, «Rivista di letterature moderne e comparate», II (1980), pp. 129-155; STEFANO MARIA CASELLA, *'Welding a Poetic Theft'. Da 'Pericles' di Shakespeare a 'Marina' di T.S. Eliot, e a 'Marina' di Luzi*, «Lingua e Letteratura», XI (1988), pp. 5-40; STEFANO VERDINO, *'Consumed by either fire or fire' / 'Se il fuoco oltre la fiamma dura ancora': Eliot e Luzi*, «Nuova corrente», XXXVI (1989), 103, pp. 63-81; GHAN SINGH, *Mario Luzi e T.S. Eliot*, «Esperienze letterarie», XXIX, 2004, 3, pp. 115-123.

8. Simbolo, allegoria, referenza

Come ogni convinzione degna di attenzione, la mia fede nella facoltà conoscitiva della parola poetica e nella conoscibilità del reale poggiano su una vita di letture passate al vaglio dell'esperienza quotidiana: amori, odii, vittorie, fallimenti, patimenti, bollette da pagare, stipendi da procacciare, ecc. Non basterebbero quindi tutti i volumi della storia umana a dimostrare

incontrovertibilmente che il mondo è segno e che tutta la letteratura, anche quando sostiene di non farlo, parla del mondo. Tuttavia, se è pur vero che *expertus potest credere*, elencherò almeno un breve nucleo di letture la cui meditazione ha accompagnato la stesura di questo lavoro e i nodi critici che via via ho incontrato.

Sulla referenza e sulla poesia come metodo conoscitivo, viene prima di tutti GEORGE STEINER, *Vere presenze*, trad. it. di Claude Béguin, Garzanti, Milano 1992; al suo fianco, il fondamentale studio di ANTOINE COMPAGNON, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, trad. it. di Monica Guerra, Einaudi, Torino 2000. Sul legame tra poesia e realtà, tra realtà materiale e realtà immateriale, e tra realtà e rappresentazione, abbiamo gli studi storici di Auerbach: ERICH AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Einaudi, Torino 2000; ERICH AUERBACH, *Studi su Dante*, trad. it. di Maria Luisa De Pieri Bonino e Dante Della Terza, Feltrinelli, Milano 2005; cui accompagno in questa brevissima rassegna TZVETAN TODOROV, *Teorie del simbolo*, a cura di Cristina De Vecchi, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, Garzanti, Milano 2008.

Non posso non concludere se non con un ringraziamento a Eliot e Luzi, che non solo con la loro poesia, ma con l'intera loro vita si sono imposti alla mia, divenendone compagni tanto inattesi, quanto amati.