

George Popescu

Provocarea indicibilului

Coperta: Viorel Pîrligras

Editura **AIUS** este acreditată **CNCSIS**
(cod 244)

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

POPESCU, GEORGE

Provocarea indicibilului / George Popescu. -

Craiova : Aius, 2007

ISBN 978-973-1780-68-9

82.09

© Editura **Aius PrintEd** Craiova
str. Pașcani, nr. 9, 200151
tel./ fax: 0251-596136
e-mail: editura_aius@yahoo.com
www.aius.ro

ISBN 978-973-1780-68-9

George Popescu

**PROVOCAREA
INDICIBILULUI**



In memoriam

Marian Papahagi

CUPRINS

În loc de prefață	7
GIACOMO LEOPARDI. <i>Infinitul ca mimesis al morții</i>	19
EUGENIO MONTALE. <i>Suspendarea „reprezentării“</i>	39
MARIO LUZI. <i>Temeiuri vizibile sau Viața ca literatură</i>	59
PIER PAOLO PASOLINI. <i>Visul unui centaur sau poetica corpului viu</i>	111
ANDREA ZANZOTTO. <i>Divina mimesis</i>	125

În loc de prefață

Cum *se citește* poezia? Iată o întrebare provocatoare, rareori asumată în consecințele sale hermeneutice imediate. Căci, mai ales din anii '60 încoace, interpretarea Literaturii a stat sub semnul (re)descoperirii și tematizării, până la o teoretizare cu propensiuni paradigmatică, a *récit*-ului care a ieșit, nu o dată, din orizontul strict al esteticului, angajând și/ mai ales/ o perspectivă „ideologică”.

Poeticul a suportat, cel mai adesea, suspiciunile gratuității, cu tot haloul de sensibilități retrezite la viață din vechea și somnolenta atitudine de idealizare a genului impusă mai ales de romantism și tabuizată de simbolism, pigmentată, apoi, în aceeași ani '60, cu lamentațiile iscate de îngrijorarea cu privire la pericolul „dispariției” poeziei.

În orizontul, cu vădite atribute disolutive, dacă nu chiar asfixiante, ale concurenței teribile de la începutul „erei” așa-zicând postmoderne (noile mijloace de comunicare și, în consecință, muzica, într-o izomorfie aproape năucitoare, la al căror acces, în ciuda unor tentative mai mult ori mai puțin izolate, poezia n-a avut succes!), s-a ivit, deseori în forme gregare și apocaliptice, un discurs centrat pe – și alimentat de – iminenta „moarte” a poeziei; poeți

reprezentativi, critici și teoreticieni de marcă, își formulau, în acei ani, temerile și scepticismele, nu o dată refuzul categoric, cu privire la o posibilă „moarte“ a celui mai „tare“ dintre genurile literare din întreaga civilizație universală.

Curând s-a putut constata, cu satisfacția generată nu o dată în istorie de probarea modului/ unghiului „greșit“ în care fusese poziționată problema, că discuția fusese falsă în chiar premisele ei. În mod paradoxal, *noile avangarde au fost cele care au contribuit la dezamorsarea conflictului*, chiar dacă, în chiar dezvoltările apăsate polemice ale impulsurilor lor teoretice, acestea n-au renunțat nici la tonul contestatar și nici la cel „apocaliptic“; neoavangarda italiană, spre exemplu, ivită și afirmată în jurul revistei *Il verri* și, deci, a grupării *Novissimilor*, a început în forță o acțiune profund novatoare, fixându-și ca obiectiv major al contestației sale întreaga gamă de idealizări cu caracter mitic din tradiția novecentescă a poeziei peninsulare; nu era vorba deci, în primul rând, de un sfârșit al Poeziei, ci de *declicul unei poezii* (cea născută în primele două decenii ale secolului al XX, cu Ungaretti, Saba și, apoi, Montale, având un „motor“ modelizant în redescoperirea lui Leopardi).

Dar să revenim la întrebarea de mai sus: modul în care se citește poezia substituie, în context, problematizarea funcției *sociale* a acesteia, pe de o parte, iar pe de alta chiar dimensiunea ei *ontologică*.

Prima, compromisă (cel puțin la noi, dar nu numai) de o tematizare forțată, marxizantă, la limita ignorării și chiar a compromiterii cu doctrină a oricărei autonomii estetice, a fost și rămâne depășită de urgența altor imperative, declanșate și întreținute de noua vogă a autonomiei semnificantului; cea de-a doua, născută la impactul pe care filosofia (o anumită filosofie, cea apărută sub incidența gândirii heideggeriene), a transferat-o, deseori indiscriminant, fără reglaje pe măsură, direct în câmpul interpretării. La prima s-a putut renunța fără regrete (la noi, cel puțin, definitiv, în Occidentul obsedat încă de modelul unei gândiri de stânga considerate mai disociative și, uneori, mai creative / decât dreapta, catalogată conservatoare, prin tradiție, încă nu), în cazul celei de-a doua, i s-au rafinat doar suprafețele și instrumentariile de ordin „metodic“.

Un al doilea aspect care a antrenat în mod decisiv aventura interpretării a fost toată complexa problematică ivită după criza metafizicii occidentale; evenimentul a avut un impact răvășitor în primul rând asupra poeticului, ca fiind acel domeniu al conștiinței creatoare cel mai sensibil la mutații paradigmatică cu un întreg evantai de aspecte ce antrenează însuși comportamentul uman în raport cu percepția cosmosului; poeticul s-a resimțit într-o mult mai mare măsură de la această criză decât, așa cum s-a crezut, de la cea declanșată și întreținută un timp. Trebuie însă recunoscut, în aceeași perspectivă, că, întrucât *criza este chiar mobilul, motorul și condiția*

creației (artistice), orice moment de panică declanșat de pericolul disoluției substanței sale contribuie decisiv la o schimbare a ei ce îi antrenează toate resorturile și toate palierele; poezia iese din criză precum ființa umană după o lungă maladie: metamorfozată, dar aceeași, „slăbită“, dar încă și mai puternică, precară, dar încă și mai promițătoare.

Ea a depășit impasul inventându-și remediile, și-a adaptat „organismul“ la noile funcții, și-a descoperit și și-a instituit altele noi, și-a construit din mers, uneori evaluând precipitat perspectiva, întregul instrumentar nou, făcând sub presiunea urgenței coercitive o *revizuire* totală și detaliată a celui vechi spre a se putea acredita într-un viitor nesigur cu o *altă* formă în orizontul tuturor funcțiilor sale verificate deja în procesul estetic de receptare.

Într-un mai vechi eseu (Cf. **Vicissitudine e forma [Da Lucrezio a Montale. Il mistero della creazione poetica**, Milano, 1974, pp. 20 și urm.), poetul și teoreticianul italian Mario Luzi face o distincție subtilă între glosolalie și profeție ca etape esențiale ale discursului religios occidental; pornind de la *Epistola I a Sfântului Pavel către Corintieni*, autorul identifică în glosolalie o primă formă a rugăciunii (a discursului religios / poetic) ca exercițiu și ca practică a individualului prin excelență; trecerea la profeție s-a făcut sub presiunea nevoii *comunității* actului religios: „...în ceea ce privește

glosolalia – adică expresia directă, individuală și imprevizibilă a grației – ea a fost lăsată la marginile abnormei și folosită, dacă a fost vreodată, ca referință îndepărtată și sugestivă. Sf. Pavel afirmă, e adevărat, superioritatea profeției, adică a meditației active și profitabile: dar nu uită să ne spună că e primul care vorbește în limbi. Se poate crede deci că nu există limbaj mediat, dacă mai înainte nu există limbaj imediat, întrucât în viziunea paveliană sunt considerate efect a două carisme distincte...“.

Luzi crede – și mi se pare motivat în această aserțiune a sa – că spiritualitatea occidentală a pierdut (a lăsat să se piardă, spune el) sau a reprimat ca inutilizabile aceste manifestări individuale în care se exprima cu o gratuitate deopotrivă ingenuă și fecundă un *izvor vital*:

„Sensul relației a triumfat. Interesul pentru lucru stăruie totuși în faptul că foarte adesea acel triumf e numai formal: glosolalia răsare în mod fraudulos sub veșmintele profeției...“; și ale poeziei, am adăuga anticipând sensul mai larg al discursului luzian, fiindcă nu numai că poezia caută un discurs marginal și individualizant, operând cu criteriul esențialității, atunci când cel al originalității pare compromis de resurecția maladivă a romantismului și a „romantizării“ discursului și a vieții, dar ea, poezia, profetizează, fie și mascat, un viitor care se oferă sub categoria unui prezent așa-zicând *absolut*.

Este vorba însă de o percepție *în absolut* a poeticului sau, mai exact, percepția *modernă* a ei;

avangarda, orice avangardă, tinde să anuleze această relație, prin negarea trecutului (tradiției) canonizat și, uneori, a prezentului în mișcarea lui „dialectică“ de canonizare și convenționalizare; pentru avangardist, nu există decât un viitor de profetizat, dar această mișcare rămâne fatalmente rectilinie și nu pare a rezolva în sistem de metamorfoză *paradigmatică* „criza“ poeziei, tocmai fiindcă efortul negator propus și asumat nu subîntinde imperativul *integrării*.

Or, tocmai conștiința post-modernă (experimentalistă) reușește să ducă până la capăt procesul de înnoire totală, prin faptul că nu *atacă* (nu distruge) orizontul de așteptare al destinatarului, ci îl presupune și îl menajează; această includere are loc tocmai prin acțiunea de integrare (prin operații de textualizare, intertextualizare și post-textualizare) a discursului precedent; de aici, simțul enorm al parodicului, al ironicului, al pastişei, al calchierii, toate transformate în tehnici operatorii a căror miză majoră rămâne conștiința acută și dramatică a scriiturii.

Dar raportul inserțial dintre glosolalie și profeție angajează, la nivelul poeticului, cel puțin două aspecte care au stat în centrul meditației asupra genului liric în ultimii aproape o sută de ani; prima convoacă chiar locul și rolul acestuia în destinul individului și, desigur, al comunității; cel de-al doilea, implică natura „progresului“, a „evoluției“, a devenirii sale în timp și investigarea câmpului metamorfic pe care îl degajă. Vom ignora voluntar și oarecum strategic primul

aspect: meditația asupra rostului poeziei este infinită, dramatică și, într-o măsură aproape tragică, gratuită, întrucât a sfârșit nu o dată în autotelism, atunci când atitudinea autocontemplativă s-a însoțit cu un răsfaț pernicios; în fond, care sunt „rațiunile“ poeziei?

Nu cumva, asemeni filosofiei (căreia Gianni Vattimo, autorul **Sfârșitului modernității** și al **Gândirii slabe**, îi retrăgea, într-un lung interviu din anii '80, orice pretenție resolutivă, gnoseologică ori ontologică), ea, poezia, a fost și a rămas o *distracție a spiritului*, fie și clamoroasă, fie și spectaculoasă, cu întreg haloul de misterios și tainic cu care *a știut* să se înconjoare de-a lungul timpului?

Nu există, la propriu vorbind, o finalitate a poeticului, iar faptul că o tradiție platoniciană a acreditat ideea scoaterii ei din cetate nu mai sperie și nu mai irită, câtă vreme unul dintre cel mai „gălăgioși“ reprezentanți ai neoavangardei italiene din anii '60, Edoardo Sanguineti, îi retrăgea, foarte recent, chiar dreptul la ... existență. Iar dacă discursul asupra finalității ei a devenit de mult o biată tautologie, să reamintim totuși, cu Valéry, că faptul esențial și semnificativ în sine îl constituie tocmai *prezența* sa (a poemului).

Atunci, dincolo de perdeaua asfixiantă, ternă și contraproductivă despre „imanența“, „transcendența“, „absolutețea“ poeziei (care a refuzat mult timp, din fericire doar retoric, dreptul unui metadiscurs să se dezvolte și să se adâncească și dincoace de „figura“ imobilă a poemului) trebuie

investigat *corpul textual* al acestuia și, concomitent, sondate aperturile (și semnificațiile lor, mereu noi, mereu proaspete) orizonturilor pe care interferența autor (eu poetic) – cititor (instanță receptoare) le generează neconținut.

Or, această interferență, dezvăluind noi moduri/ modele apercceptive prin modificarea continuă și insistentă a *forme* sfârșește prin a modifica și conținutul însuși. Căci nu s-a insistat poate nicicând cât ar fi trebuit și ar fi meritat asupra faptului că obiectul (și „terenul”) de investigare interpretativă a poeticului a fost și a rămas, astăzi mai mult decât oricând, tocmai relația imaterială, evanescentă și „coruptibilă” dintre instanța enunțătoare (reclamând cu orgoliu un ifos auctorial) și instanța receptoare (nimbată de anonim).

Așadar, aventura (solitară) a poetului pendulează între condiția „glosolatică” a limbajului (cu toată alura de autoreferențialitate jakobsoniană recunoscută) și cea „profetică”, în care se implică o bună doză de absurd. Absurdul rămâne, de fapt, trăsătura distinctivă a poeticului și nu e întâmplător faptul că marii artiști, cei instauratori de paradigme noi, au „lucrat” în perspectiva absurdului, și au făcut-o pornind de la ambiguitatea dată a limbajului însuși.

Mai mult, orice avangardă (înțelegând prin termen orice mișcare înnoitoare, demolatoare a unei ordini/ a discursului, spre a vorbi cu Foucault / și creatoare a unei alte/ noi/ ordini) a sfârșit, în acțiunea ei liminară, prin a aduce în perspectiva schimbată a faptului

literar chiar „figura“, deopotrivă neliniștitoare și resemnată, a absurdului, cum a demonstrat, printre alții, Theodor Adorno: Artă a pierdut caracterul său de evidență, scrie filosoful german.

A devenit evident că tot ceea ce este îngăduit artei, atât în ea însăși cât și în relația sa cu tot ceea ce nu vine din sine, nu justifică nici măcar dreptul ei la existență; suprarealismul conferea – sau tindea să o facă – dreptul artei prin artă la existență, iar toate tentativele de păstra pe același plan arta și viața, ficțiunea și practica, aparența și realitatea, ca și tentativele de a suprima distincția dintre obiect de artă și obiect utilitar, între jocul conștient și excitarea spontană, credința că arta se află peste tot și că lumea întreagă este artistică, recuzând orice criteriu și asimilând judecata estetică expresiei experienței subiective, toate aceste întreprinderi s-au dovedit moduri de experiență a absurdului (*Theoria estetica*, apud Ferruccio Masini, *Dialettica dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1979).

Numai că autorul *Dialecticii negative* se înșeală în consecința judecății sale disociative: în perspectiva postmodernității, urmare a efortului dramatic de depășire a crizei modernității târzii, coroborată cu surclasarea crizei metafizicii, pretenția artei de a se omologa realului (și de a-l „substitui“) a marcat de fapt schimbarea esențială de paradigmă către sfârșitul acestui veac și mileniu; ea înseamnă poate metamorfoza cea mai profundă, de la Renaștere, de la Romantism și Simbolism (incluzând și avangardele

istorice) produsă în *Corpus*-ul artei, oferind prilejul unei neconvenționale reînțemeieri a însuși temeiului esteticului.

Este convingerea noastră, după experiențe îndelungate îndurate în vecinătatea poeziei, soldate cu eșecuri și abandonuri, cu neliniști și așteptări înșelate, că, odată cu anii '80, dar mai ales cu ultimele aventuri nouăzeciste, angajarea poeticului în declicul postmodernității (cu tot relativismul „disciplinar“ și teoretic pe care îl presupune conceptul ca atare) i-a reconferit, *într-un mod apăsător paradoxal*, ceva din pierduta șansă glosolatică de care vorbea eseistul și poetul italian Mario Luzi, oferindu-i un prilej nesperat de a-și „pozitiva dialectica“, spre a răsuci, terminologic, convingerea asertivă cunoscută a lui Adorno.

În fond, poeticul e chiar pariul deplin al jocului individualului, într-o liturghie singulară (căci conservă „bolboroseala“, „bombăneala“ insului surprins în nemărginirea locului și în eternitatea clipei), pe cât de solemnă pe atât de lovită de absurd.

*

Studiile pe care le-am inclus în acest volum sunt efecte ale unor lecturi-analize, cu asumat caracter proiectiv, recurente prin ani, ale poezilor de care autorul s-a simțit și se simte intim legat și prin operele cărora tentează să articuleze un discurs meta-poetic propunând un parcurs al poeziei italiene de la Leopardi la Mario Luzi. De ce acești poeți și nu

alții? Întrebare superfluă, cât timp unicul răspuns trebuie căutat în jocul aleatoriu al lecturilor mai mult ori mai puțin „accidentale”; reflecții în marginea unor poeme-aserțiuni, aspecte controversate etc. s-au ivit în urma unor dezbateri seminariale, de-a lungul timpului, cu studenții noștri de la italianistică; altele sunt rezultate ale unor provocări survenite din lecturi ale unor cărți incitante prin natura, oarecum singulară, a demersului asumat și e suficient să citez aici doar lucrarea distinsului cărturar Lorenzo Renzi (*Come leggere la poesia*)*.

Pe de altă parte, unii dintre poeții prezenți în această lucrare au manifestat, mai acut decât alții, câte o îngrijorare față de propria lor viață și de condiția omului în univers; unii, pe o linie a clandestinității asumate la nivel de destin (Pasolini), alții pe una a orfanității purgatoriale (Mario Luzi), iar alții, precum Zanzotto, atrași de mirajul auto-livrării, la limita expresivității, în spuză magmatică a logosului poetic, nu fără un insolit gust al experimentului.

Paginile care urmează devin, astfel, dincolo de ecuația or maieutică, și un prilej de a-i omagia pe ei înșiși și pe ce cititorii invitați să-i urmeze.

Autorul

* Pe care am tradus-o în 2000, urmare a provocărilor fertile generate de utilizarea acesteia în seminarii cu studenții de astăzi pe care îi simțim atât de departe de „biblioteca” Poeziei, poate și fiindcă le lipsesc astfel de admirabile ghiduri de lectură.

GIACOMO LEOPARDI

Infinitul ca mimesis al morții

Nicio altă literatură europeană din ultimele două secole n-a înregistrat un caz atât de simptomatic precum „cazul” Leopardi în cea italiană: ne referim la lipsa de audiență „națională” a numelui său în timpul ori în postumitatea imediată a poetului, nici la lipsa de reacție a contemporanilor și a succesorilor din generația ce i-a urmat, ambele aspecte fiind aproape tipice și pentru alte literaturi.

De fapt, Giacomo Leopardi, marele și tristul poet născut cu doi ani înaintea secolului al XIX-lea, de care s-a simțit mai puțin legat decât de cel precedent (pe care de altfel îl și considera adevăratul secol de aur al literaturii țării sale), s-a bucurat de prețuirea unor mari contemporani ai săi, numele său a pătruns în circuitul literar public din secolul romantismului european (il cunoștea și Eminescu), chiar dacă, e la fel de adevărat, dimensiunea mutației de structuri operată de el în magma lirismului italian nu fusese asumată.

Născut în unul din „amarele târguri” ale geografiei poeziei universale, Recanati, Leopardi avea să fie o descoperire oarecum nescontată a liricii italiene din

secolul XX și în aceasta consistă și semnificația particulară a „cazului“ la care ne-am referit, căci, prin Giosué Carducci, Giovanni Pascoli și Gabriele D'Annunzio, ultimele „trei coroane“ ale secolului romantic ce asigură tranziția spre secolul XX, Leopardi nu-și asigură și nu-și creează succesiunea meritată, chiar dacă poeții citați îi sunt debitori. Descoperirea reală vine odată ci Ungaretti, cu Saba, cu Montale. cu Dino Campana și Sandro Penna, cu Mario Luzi și Piero Bigongiari, cu Atilio Bertolucci și Carlo Betocchi și cu toți cei ce-au marcat esențial lirica italiană novecentescă.

E semnificativ și simptomatic, deci, în primul rând faptul că descoperirea și introducerea sa în discursul poetic al secolului avangardelor e opera poeților și nu a criticilor: se știe că Benedetto Croce nu a intuit nici locul poetului în epocă și nici nu i-a anticipat eoul operei în poezia ce tocmai se restructura profund sub privirile sale.

Conștiința critică a poeticului pare să fie miezul de foc al discursului leopardian care atrage și subjugă atenția poeților din primele decenii ale secolului XX și de mai târziu; relația cu poezia, una intimă, asumată în dimensiune ontologică, liminară, ca o aventură agonală a ființei, este simptomul suveran al leopardianismului care îi conferă funcții modelizante în cadrul mutațiilor petrecute odată cu avangardele istorice, dar și dincolo de ele, relație dublată, la poetul recanează, de o inducție filologică (*poietică*) de anvergură.

Dezordinea discursului și naturalitatea cuvântului

Leopardi simte, gândește și scrie, la numai 18 ani, ca un scriitor cu o conștiință vie a aventurii textului, mizând totul pe Literatură, al cărei „corp“ îl substituie „Corpului“ Lumii. Aceasta pare a fi revoluția sa epocală, cu funcție modelizantă, al cărei ecou se resimte târziu, la aproape un secol de la înfăptuirea ei, în solitudinea apăsătoare a târgului marchigian.

Mario Luzi, unul din marii debitori italieni ai leopardianismului, la nivel poetic și para-poetic, o intuiește cu exactitate în deschiderea analizei raportului autorului *Cânturilor* cu modernii; el identifică și natura teoretică a acestui raport, atunci când avertizează că „ceea ce decide vitalitatea raportului este mai degrabă uzul pe care poetul l-a conferit daturilor sale (...) și inteligența stării actuale a lumii“, remarcând cât e de straniu că „primul Leopardi (...) a întemeiat în mod critic și de drept această exigență de a situa poezia în conștiința pe care ea o are de sine însăși...“.

Mai mult, continuă Luzi, Leopardi nu numai că a propus exigența de a oferi poezia, ca pe un pivot, conștiinței actuale de sine, dar „a dat chiar exemplul unei poezii ce se modelează exclusiv pe această conștiință“ și acesta pare să fie criteriul pe care poetul modern și din secolul XX l-a adoptat de la Leopardi. Iar acest criteriu face din Leopardi un creator de

sistem poetic, acela care, de la Baudelaire și până la marii poeți de astăzi, modelează *aventura* Poeziei și al cărei mod de funcționare internă nu e excavat prin deducerea sa din universul scriiturii, ci forjat, prin puterea coeziunii, în jurul unor puține elemente decisive de natură critică și spontană.

Printre acestea s-ar afla, potrivit aserțiunii luziene, ideea stării actuale a civilizației și ideea consecutivă a funcției actuale a artei; fiindcă, sub acest aspect, Leopardi definește mai bine decât oricare dintre contemporanii săi condiția și destinul poetului modern constrâns să opereze agonic și deloc consensual în raporturile cu lumea exterioară și cu instituțiile sale. Și mai exact, ar fi vorba de o atitudine tranșantă, condiționată de o luciditate extremă, dureroasă și dramatică, a relației Eu (*poietic*)/Lume (*obiectuală*).

Autorul *Cânturilor* descoperă de timpuriu statutul precar al logosului instituționalizat („secularizat”), asumând, dacă ar fi să preluăm ceva din termenii foucaultieni, rolul „nebunului” în restabilirea „ordinii discursului”; el încalcă într-un dublu sens tabuurile „ordinii” curente, pre-stabilite (*pre-ordonate*), decretând decesul întregului „aparat” umanistic-iluminist ca și slăbiciunile modelului romantic pe cale de asamblare. Leopardi (admirator și cunoscător, la sursă, al antichității clasice, dar și al câtorva embleme literare settecentesche), spunând că poezia e un domeniu imperfectibil, admirând, însă nu pe urmele lui Dante, exemplul virgilian în egală măsură cu cel al

„modernilor“ Ariosto, Tasso, Alfieri, Giordani, Parini, Monti, el, ce-și impune devreme un nivel ridicat de autoexigență scripturală¹ va adopta decizia de a se întoarce la Cuvânt și la natura acestuia primară; ultim remediu de salvare a ceea ce se mai putea salva din realul mumificat, odată cu expresia cazonă a acestuia, devenit cod strălucitor, dar impropriu, neadecvat, spre cuvântul ca *figură* (cum decretează același Luzi), cu scopul de a găsi în el funcția creatoare de lumi (posibile) și, deopotrivă, funcția lui mântuitoare.

Adoptarea unei conștiințe critice corespundea, la Leopardi, regăsirii unei conștiințe a naturaleței, ca limită a unei lucrări ce angajează natura însăși a discursului, cu toată istoria omului și cu toată ambiguitatea naturii sale. Operație decisivă, dureroasă, cu riscul unei singularizări a propriului discurs poetic care îl putea conduce spre intransparență și incomunicare, ambele, cum știm azi, mize majore ale aventurii poeticității de peste un veac.

Opțiunea aceasta îl apropie surprinzător de mult, nu de Baudelaire, cât de Valéry și astfel se poate înțelege de ce Ungaretti, spre exemplu, într-un studiu semnificativ intitulat *Va citato Leopardi per Valéry* (din 1926, acum în ediția de eseu „Vita d'un uomo“), recunoaște în cele două personalități sursele modelatoare ale propriului său demers poetic:

„Când citesc – susține autorul *Bucuriei* – *Mirava il cielo sereno / Le vie dorate e gli orti, / E quinci il mar da lungi, e quindi il monte...*² îmi dau seama

că nu peisajul e emoționant, ci semnificația de regret, muzica curgând din vena aceluia *mirava*, acțiune vastă în *sereno*, spre *dorate* semnificând ceasul, se pare, al obstacolului *monte*, se precipită din nou, din *lungi*, după neiertătorul *quinci il mar*, revărsându-se din izvor...“.

Cu *Mirava da lungi*, adaugă Ungaretti, se închide șuvoiul, după care poetul *Bucuriei* în haine de fin exeget susține că „arta lui Leopardi constă tocmai în situarea la depărtare a lucrurilor obișnuite (*consuete*), operă de „mare filolog“, întrucât „poate folosi cuvântul cel mai uzat, cându-i profunzimea temporală și culegându-l, prin jocul cel mai abil al situării, de pe vlăstarul etimologic“.

Trecând la Valéry, celălalt pol modelator al propriei sale „descoperiri poetice de sine“, Ungaretti individualizează, pe linia conștiinței critice, aceeași centrare a interesului pe cuvânt, subliniind capacitatea neobișnuită a poetului de a da seama asupra „unei infinități de resurse și de efecte ale cuvântului“; fiindcă, notează el, „*chi è pensoso di esprimersi il più precisamente possibile, gli è grato...*“ și conchide, astfel, că „darul de sugestivă luciditate îi venea din faptul de a fi răsucit gândul ca motiv de dialog“, căci „orice obiect îi oferă un pretext de gândire, în jurul obiectului, spre a-l defini...“; iar în jurul gândului astfel identificat, efortul de a se regăsi pe sine, de unde și tentativa glorioasă și fertilă a autorului de a-l proiecta pe Leopardi în chiar centrul mirabil al poeziei (și al *poieticii*, cum am spune azi,

novecentiste, întrucât *lecția* valéryană, se știe, instituie o nouă paradigmă lirică, mutând eminentamente accentul de pe *creare* pe *fare*, de pe *poesis* pe *poiesis*, cu consecințele majore ce se vor cunoaște la adevărata lor dimensiune abia peste ani. Iubesc gândirea, spusese teoreticianul francez, așa cum alții iubesc golul, iar Ungaretti îi restituie lui Leopardi aceeași „greutate a gândirii“, iar Valéry e pus, astfel, în directa descendență a poetului recanatez, cel puțin prin instituirea unei adevărate și rare *pudore in arte*, *mediante preziosità di forma*.

Ungaretti remarcă cunoscutul eseu valéryan despre Europa și despre civilizația ei în stare de colaps, cu descoperirea terifiantă a caducității acesteia („Știm azi că și o civilizație poate pieri...“), dar nu fusese oare acest gând tocmai o premonitoare descoperire leopardiană într-o vreme în care, odată cu prăbușirea elanului iluminist, estetica romantică reluate, în forme anchilozante ale gândirii, o credință oarbă în progres și în transformarea ce va tinde să înghețe iarăși discursul lumii ce se gândește pe sine doar în umbra unei noi retorici?

Iată însă și câteva trăsături ale „italianității“ în perspectiva lui Valéry pe care le-am putea confrunta în paginile „zibaldoniene“ ale lui Leopardi: „simplitate de viață – nuditate interioară – trebuințe reduse la minimum – gust al realului împins spre esențial – Fond întunecat și ușurință, dar mereu atentă – Nechibzuință... și profunzime. Taină. Pesimism, în întregime

contrazis de travaliu. *Depretiatio*. Tendință spre limite.
– Trecere imediată spre *infinitem*...“.

Nu e posibil, mai notează Ungaretti, ca doi autori gânditori să aprofundeze același subiect fără a nu ajunge la concluzii aproximativ aceleași, trasând, astfel, paralele incitante între atenția acordată de Valéry și de Leopardi limbii de uz comun, popular, căci „eleganța“ (*stilul*) unei limbi literare derivă din uzul propriu, arzător, figurat și nelogic al cuvintelor și locuțiunilor, care este, pentru Leopardi, în întregime propriu uzului popular al poveștii. În această perspectivă, pentru Ungaretti, autorul *Cânturilor* devine un precursor al tentativei de renovare a poeziei din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în „programul“ creării unei limbi „populare“, în sensul strict leopardian, aptă adică să răspundă oricăror exigențe naturale ale omului modern, un limbaj gândit și utilizat, cum va spune Valéry, deasupra mersului convenției, acea facultate de a vorbi ce vorbești. Firește, spre a rămâne la exegeza ungarettiană, o altă noutate a poeziei leopardiene ar fi aceea de a fi readus în plină lumină muzica³, sonoritatea cuvintelor, din intimitatea limbajului, cum va proclama autorul *Cimitirului marin*, și pe care, la noi, o va experimenta, cu succes, ca idee *poietică* și ca vers, I. Barbu.

***Umanismul orfan:
tatăl absent sau dialogul fondant cu Nimicul***

O simplă trecere în revistă a motivemelor esențiale ale liricii leopardiene e suficientă în sine spre a contura, anticipativ, întreaga structură ideatică a poeziei italiene de peste un secol.

Iată cum se definesc acestea în transcrierea rezumativă a unui important exeget al poetului⁴: aspirații nostalgice către o viață ideală, sublimă expresie a acestei nostalgii, meditații melancolice asupra deziluziei sărbătorii acut râvnite și neîmplinite, asupra inconsistenței plăcerii, a plictisului ce se ridică din orice lucrare umană, asupra veșnicei curgeri a oricărui travagliu uman întru nimic, povești ale unor vieți tinerești eșuate ori retezate pe neașteptate etc.

Cât despre modalitatea prin care poetul își ia în stăpânire motivele proprii poeziei, se cuvin reținute, în ordinea decisă de același critic, nobila dominare a propriei lumi interioare și o expresie pudică și nativă, fiindcă „izvorul poeziei sale nu este viața sa, ci contemplarea pe care el o face de departe asupra acesteia, într-o sferă solitară și liniștită“; împreună cu M-me de Staël, el credea că „ceea ce emoționează profund în operele geniului nu este nenorocul, ci stăpânirea pe care sufletul o conservă asupra nenorocului“, crezând, deci, în virtuțile consolatoare ale poeziei, chiar dacă aceasta ar reprezenta „nimicnicia lucrurilor“ nefericirea incumbată în destinul existențial.

Leopardi are, la doar 18 ani, intuiția decisivă pentru întreaga *figură* a poeticii de mai târziu a dedublării percepției cosmosului prin intermediul imaginarului, așa cum dezvoltă în densele pagini din *Zibaldone*:

„Pentru omul sensibil și imaginar care trăiește, așa cum eu am trăit multă vreme, simțind continuu și imaginând, lumea și obiectele sunt într-un anumit fel duble. El va vedea cu ochii un turn, o câmpie; va auzi cu urechile un sunet al unui clopot și, în același timp, cu imaginația va vedea un alt turn, o altă câmpie, va auzi un alt clopot. În acest secund gen de obiecte stă întreg frumosul și plăcutul lucrurilor. Tristă acea viață care nu vede, nu aude, nu simte, decât doar simple obiecte, numai pe acelea despre care primesc senzație ochii, urechile și alte simțuri“.

Sentimentul dublei realități generează și întreține o acută stare de „neliniște a poeziei“, care pare a alimenta aparența unei priviri a realității imediate, dar care se dovedește a fi finalmente, după consumarea procesului de *traversare a cuvântului*, o viziune. Este, în definitiv, același proces pe care îl îndură efortul de liricizare, de poetizare a lumii, la Blaga, un secol mai târziu când, din condiția *amoroasă* în care se așează percepția cosmosului, se trece la „naturalizarea“ acesteia prin intricarea, în magma reprezentării, a unui *modus vivendi* al transcendenței

goale. Percepția *nimicului*, la Leopardi, ca și la Blaga, la Arghezi, ca și la Ungaretti ori Montale, e dublată, printr-un act reflexiv de supraveghere a discursului, de o angoasă a găsirii-căutării (în această ordine din faimoasă expresie pascaliană), aceluia punct miniform de rezistență și de mântuire (bobul, grăuntele, firul de nisip la Arghezi și Ungaretti, acel *non* montalian ca însemn al bipartiției cosmice între văzut și nevăzut, între evidentă și mister, acel „nimicul, marele“ blagian, pus în dublă condiție de determinare – pre-natală și ontologic-gnoseologică.

N-ar fi lipsită de temei nici adăugarea, în aceeași predeterminare leopardiană a aventurii poetice novecententiste europene (firește, dincolo de prejudecățile istorico-literare ale „dialecticii“ influențelor directe), comunitatea ideatică și expresivă dintre poetul recanatez și autorul *Cuvintelor potrivite*: ea poate fi identificată la nivelul acelei *sentimentalități* a religiosului păgân, în sensul resorbirii viziunii creștine într-o reprezentare personalizată a raportului eu/ divinitate prin filtrul căutării dramatice a Nimicului, a Golului; după cum ar merita, pe planul expresiei, vecinătatea surprinzătoare dintre Leopardi și Blaga, pe linia acelei treceri a lirismului prin grila unui examen pre-liric de natură prozaică: ca și Leopardi, Blaga⁵ premerge procesul de textualizare (nu în sensul mai recent al termenului) poetică prin structurări de natură ideatică; apoi, ca și Leopardi, autorul *Poemelor luminii* își dublează discursul liric cu cel aforistic, „pensieristic“

– volumele sale de aforime, perfect paralele cu cele de versuri, trimit la paginile din „prozele“ leopardiene, mai ales din *Zibaldone*.

Dincolo de aceste deschideri motivemice ce angajează și particularizează raportul eu/ cosmos (eu/ lume), se livrează analizei încă două aspecte esențiale ce definesc actualitatea aventurii poetice leopardiene: unul care vizează tocmai poziționarea sa în relație cu „mersul“ culturii (civilizației) umane și, mai ales, un al doilea, în directă legătură cu „formele“ lirice pentru care optează ce vor constitui vectori esențiali ai schimbării paradigmatică operate în *Corpusul* poeziei occidentale de ieri și de azi.

Același Mario Luzi descoperă, „la baza întâmplării leopardiene“, „*uno spietato sentimento che potremmo chiamare di orfanità umanistica*“; în prezența unui astfel de „sentiment“, avertizează exegetul, „obiectul privațiunii e exaltat: de aici amoroasa aprofundare a marilor valori exprimate de umanism și, în același timp, suferința pentru suprastructura ce le perpetuează inerțial dincolo de adevărata lor epocă“; și tot de aici, dialogul pe care poetul îl inițiază (firește, un dialog presupus, imaginar, mediat, dar cu atât mai dramatic) cu *tatăl absent* (simbiotic *ens* al divinității argheziene!).

Un dialog răvășitor, în ciuda unei aparențe circumscrise punctului de plecare (sentiment de orgoliu și de dezolare), căci confirmă și legitimează ruina în punctul de sosire, în sensul că nu zdruncină convingerea poetului asupra condiției de solitudine

a omului jefuit de centralitatea și de autoritatea sa trecută, de sorginte umanistică, și nici nu lasă ori nu alimentează vreo iluzie în legătură cu lipsa de noroc a artistului de a-i fi împărtășite ideile și idealurile. Omul, deci, a fost jefuit de imaginația sa antropocentrică: „norocoasa «eroare» a celor vechi se prelungise până dincolo de revoluția cognitivă care îi dăduse dreptate: rigiditatea instituțiilor mentale și morale, sedimentarea literară consimțiseră depășirea fără traume violente a frontierei epocii rațiunii“.

Leopardi însă nu consimte la acest proces care numai în aparență a fost și a rămas o soluției salvatoare, el măsoară, continuă Luzi, consecințele întâmplării și constată că omul n-a ieșit, de fapt, dintr-un univers străin, „*tanto più impenetrabile quanto più la scienza ne spiega i fenomeni*“.

Or, această punere în cauză a științei anticipează cu cel puțin trei sferturi de veac marea criză a pozitivismului de la sfârșitul veacului leopardian, cu consecințele ce se cunosc de-acum și cu schimbările structurale la nivelul conștiinței artistice. Înaintea lui Nietzsche, dar și a Heidegger și a altor „nihilisti“ recenți, Leopardi intuiește chiar esența aporetică a modernității târzii, inaugurând, cum ne asigură Luzi, „*una vera e propria episteme la cui definizione potrebbe essere data dai pochi tratti fondamentali dell'umanista frustrato*“. De aici, sentimentul, elegiac, al orfanității omului ce se simte, în corpul universului devalidat și devalorizat, un corp străin. Și, cu toate acestea, pe cealaltă față a medaliei, n-a

dispărut de tot „o disperată activitate de recuperare în demiurgia interioară a universului subiectual“, însă efectul rămâne, în adâncime, unul agonal.

Alt aspect ce indică modernitatea leopardiană ține intim de poetica („estetica“) sa; am stabilit că poetul italian, rămas și azi inclasificabil din perspectiva modelelor poetice generice, a probat a fi avut o conștiință critică a actului poetic și, încă, mai exact, a actului de producere a sensului poetic; criticii cei mai avizați ai operei sale au mers mai departe și au decretat importanța prevalentă a teoriei sale poetice asupra *facerii* poeziei, refuzând, evident, vreo preocupare doctrinară, căci marile sale *Cânturi* au fost compoziții succesive ale decantării teoriilor poetice.

Tentarea infinitului: theatrum mundi vs teatru conflictual

Oricum și de oriunde ar începe și s-ar dezvolta, o exegeză leopardiană nu poate/ nu trebuie să evite *proba* „idilei“ *L'infinito*; scrisă la douăzeci și unu de ani, în acel tulburat an 1918, al spaimei de orbire și al eșecului suferit de prima tentativă de fugă din Recanati, acest poem scurt, pe care un critic îl apropria de structura unui sonet, deschide – și, într-o anumită măsură, închide – mesajul operei sale poetice; ca un acord mozartian din care, odată „zvârlit“ în zare, se vor subîntinde apoi toate tapițeriile muzicale ale geniului re-inventând lumea, identificăm în poem miezul magmei incandescente a întregii

poeticități leopardiene, la palierul substanței ideatice și la cel al expresiei / formei.

Iată de ce și pentru noi tentativa unei aproximări interpretative devine obligatorie; cu textul poemului sub ochi:

*Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mio mi fingo, ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morti stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio;
e il naufragar m'è dolce in questo mare.*

„Scump mi-a fost mereu acest tainic deal,
și-acest tufiș care din orice parte a
zării cea de pe urmă privirea-o exclude.
Însă cum șed și privesc nemărginite
spații de dincolo de el, și inumane
tăceri și prea adâncă tihnă,
eu în gând mă plăsmui, o clipă doar
cât inima-mi nu se-nspăimântă. Și cum aud

printre arbuști vântul foșnind, acea
 nemărginită tăcere eu o asemăn
 acestui glas: și veșnicu-mi evocă,
 și timpuri răpuse, și pe cel de-acum
 și încă viu și zarva lui. Astfel, întru această
 nemărginire gându-mi se-neacă;
 și-n marea aceasta plăcut mi-e naufragiul.“
 (tr. ns. G.P.)

Așa cum precizează undeva dantistul Domenico De Robertis, *L'infinito* e o „idilă“ care se naște „din renunțarea la a gândi și a reflecta“; centrată pe toposul tensiunii dramatice dintre dorință și realitate, dintre vis și veghe, dintre tentația risipirii în infinit și neputința angoasantă cauzată de acea obstaculantă *siepe*, „experimentarea”, adică, a unei dejectări între dorință și plăcere; *desiderio ostacolato, riposo dal desiderio, una mimesi della morte* și câte alte expresii definitorii se vor fi folosit spre a răspunde unei provocări interpretative condamnate, în definitiv, să se consume egal în cenușa propriului eșec.

Înainte de toate însă suntem, iarăși, obligați să revenim la confruntarea cu „sistemul“ de reprezentări ideatice ale poetului, revizitând toposul leopardian struucturat de raportul spațio-temporal, cu interșanjări ce numesc o predispoziție a individului uman: dimensiunea aporetică (remarcată și de Ungaretti) se ivește din contrastul între deschiderea spre infinit, prin fantezie/imaginație, și restrângerea, prin obstacularea întreprinsă de real, în finit, în

finitudine, privită ca dat traumatic al omului lipsit / ori deposedat de imaginație; astfel, punctele de contact ale mesajului disimulat în versurile poemului vor fi trasate în *Zibaldone*: poetul vorbește de o senzație a infinitului rezultată din plăcerea nelimitată care se naște atunci când „*in luogo della vista sorge l'immaginazione e il fantastico sottentra al reale*“; contrariul, dimpotrivă, va fi „*una veduta ristretta e confinata in certi modi, come nelle situazioni romantiche*“⁶.

Pentru Ungaretti, lirica aceasta este o idilă de tonalitate ironică, pe care el ar identifica-o chiar la nivelul titlului, de vreme ce vede în „idila infinitului“ „o reprezentare a finitului“, însă, am adăuga noi, în sensul demarcării unui sentiment peratologic pe care întreaga mișcare a poeziei o angajează în cuvânt. Cu toate acestea, ne aflăm chiar în miezul unei viziuni aporetice din care Baudelaire, Poe, Eliot, Rilke, Ungaretti însuși ori Montale) vor face un veritabil *modus operandi* la nivelul poeziei; există, deci, în cuvântul *infinit* două sensuri opuse, după Ungaretti: „*il senso d' un' illusione, e il senso d' una realtà*“.

În analiza sa vers cu vers, cuvânt cu cuvânt, Ungaretti individualizează, pornind de la *sempre* și de la verbul *essere*, utilizat la perfectul simplu⁷, inferența memoriei („care anulează limitele spațiale și temporale“), cu funcție asumat evocatoare, apoi acea mișcare de „excludere“, prin blocarea privirii exercitate de *siepe*, ce „n-ar fi ajutat solitudinea, caracterul vag și absolut al lui *ermo colle*, și n-ar fi

produs o iluzie, dacă cunoașterea nu i-ar fi creat rezistență și nu ar fi cedat“.

Un tratament special se cuvine aplicat cuvântului *ermo*, unul dintre acele cuvinte pe care le-am putea caracteriza, spune Ungaretti, ca „*pellegrino*“, prin straniețea sa de sunet care-l face surd și cumva interior, așadar cuvânt de o anumită noblețe cu uz literar, trimițând, cum se știe, și la etimologia ermetismului italian de mai târziu; și care capătă însă expresivitate prin determinarea concretă a lui *colle*. apoi, sintagma lirică *ultimo orizzonte*, determinare vagă a spațialității, ca efect al unei mișcări distrase a ochilor „atunci când sunt orientați spre obiecte și obstacole obișnuite“, deci „două cuvinte aruncate acolo pe nepregătite, ca și când ar fi nimic, ca și când n-ar avea nicio greutate“; asta însă doar în aparență, întrucât, odată consumată „idila“, expresia va căpăta dimensiune apocaliptică, cât timp și acel *il guardo esclude* se va dovedi cu adevărat golul privirii, utilizarea verbului *mirare* în vechea sa semnificație căpătând o conotație puternic expresivă dacă e codificată aporetic senzației anterioare că privirea fusese una oarbă, adică prin mijlocirea imaginației; totul însă se ordonează, orchestrant, imaginația se deschide spre acele *interminati spazi* și *sovrumani silenzi*, cu contrapuncticul vers, ce-a dat naștere atâtor „interminati“ interpretări, *io nel pensier mi fingo*, și acest verb sugerând semantic ceva din etimonul său latin, în sensul lui *a plasma*, pregătind în acest fel terenul pentru foșnetul vântului

printre arbuștii ce poziționează și mai exact și tulburător *siepe*. În fața *nemărginitei tăceri* survine o cezură, ca o suspendare a respirației, suspendare traumatică a aspirației înăbușite, în acest joc pe cât de mirabil pe atât de dramatic al aproapelei-departelui din care, la Eminescu, Edgar Papu a instituit un model de structurare a discursului poetului român.

Remarcabilă mi se pare aserțiunea ungarettiană potrivit căreia gestul comparării inversează raportul dintre memorie și senzație/ simțire din incipitul poemului. În reprezentarea leopardiană, și eternul devine amintire, e trecut, cu acțiune corozivă la nivel cosmic, incluzând imediat și prezentul, acea *stagione presente e viva*, în care am putea citi chiar *timpul/ vârsta* fragilă a poetului, cu o valoare generică ce așteaptă *naufraziul* în *această mare* ce-ar putea fi propria epocă. Pe de altă parte, metafora naufragiului e, anticipând pe Mallarmé și Valéry, una a poeziei, a corăbiei „bete“ rimbauldiană, dar eșuate în țărmul Poeziei, asemenea „cărni“ barbianului Hagi „care mușca din el“.

Concluzia lui Ungaretti se centrează pe capacitatea lui Leopardi de a conferi limbii un uz elegant, ca uz al cuvântului ce mișcă în infinit suflet și fantezie.

Rămâne, după opinia noastră, încă de definit-determinat simțul coniecturilor lexico-semantică, ca și prizarea singulară a unei sintactici de natură contrapunctică – ce instaurează, credem, un nou *sistem* muzical al italienei poetice –, ambele aceste operații constituind acea „ereditate“ leopardiană de

care s-a vorbit mult în ultimul veac și care l-a făcut nu doar contemporanul, ci unul dintre maeștrii mai tuturor metamorfozele paradigmaticice ale poeticilor actuale.

NOTE

1. De altfel, declara, la vârsta adolescenței, că „de-mi va fi să trăiesc, voi trăi pentru Literatură, căci pentru altceva nici nu vreau și nici nu aş putea trăi“.

2. Versuri din celebra idilă *A Silvia*

3. Se cuvine citată, în context, opinia unui exigent recent, Sergio Campailla (într-o analiză minuțioasă a liricii *L'infinito*) care evidențiază, la rândul său, meritul exegezei ungarettiene: „Lectura cea mai potrivită pare deci a fi cea a lui Ungaretti, ce e în realitate o recitare a textului, împlinită prin scandarea lentă a enunțurilor și a cuvintelor luate separat, în tentativa de a restitui maximum de rezonanță și de intensitate muzicală și expresivă“. Inutil de adăugat că trimiterea se face la citatele pe care le-am folosit și noi mai înainte din textul lui Ungaretti.

4. Este vorba de Atilio Momigliano și de cunoscuta sa lucrare *Introduzione al Leopardi*, din 1938.

5. Fapt demonstrat cu infailibilitatea probelor documentare de Marian Papahagi într-un admirabil studiu publicat în revista „Vatra“.

6. „romantic“ păstrează, și aici, ceva din refuzul poetului de a se livra noii „mode“ literare, respinse la nivel teoretic, dar căreia i se integrează prin substanță și noutatea discursului său poetic.

7. *passato remoto*, cu alte determinări temporale decât timpul presupus similar din română.

EUGENIO MONTALE

Suspendarea „reprezentării“

Mai degrabă rezervată la debutul oarecum „matur“ al poetului (*Ossi di seppia* au apărut, în 1925, când poetul împlinise 29 de ani), critica italiană avea să-și învingă rezistențele (nu puține) față de o poezie care, în articulațiile sale profunde, impunea paradoxul unul fel de „integrare negativă“ în *corpus*-ul liricii peninsulare novecentești, abia după apariția, în 1939, a celui de-al doilea volum, *Prilejurile* (*Le occasioni*). Momentul e resimțit cu acuitatea unei redescoperiri și explică, în parte, asimilarea acestei poetici în perspectiva ermetismului care, tocmai în acest interval, își impune, oarecum *à rebours*, pretenții paradigmactice, cu nu puține exagerări și ifose anexioniste, obligându-i pe mulți dintre protagoniștii disputați la disocieri uneori tacite, alteori clamoroase,¹ la intervenții clarificatoare cu puternice puseuri disociative.

Pentru o mai exactă situare și receptare a poeticii montaliene, trebuie invocată tocmai poziția lui Montale, care va reveni constant în anii 50 și 60 asupra problemei, afișând rezerve de substanță față de o astfel de paradigmă poetică, e drept pe fondul

unui refuz articulat al tuturor „ismelor“ manifeste în epocă (în Italia, dar nu numai). În 1940, în revista „Primato“, nr. 7 din iunie, care apare la Roma, Montale refuză, pe de o parte, existența unui ermetism italian, iar, pe de alta, apartenența sa posibilă la el; în fond, problema care se pusese și se reiterează cu putere chiar în acest moment (1939-1940) în critica italiană este tocmai a ermetismului, pornindu-se de la asocierea (făcută întâia oară de Francesco Flora) unei anumite „obscurități“ a liricii post-crepusculare și termenul ca atare, utilizat, cum se știe, mai întâi cu o nuanță negativă, dacă nu chiar peiorativă. „N-am căutat niciodată în mod serios obscuritatea și de aceea nu mă simt calificat să vorbesc aici de un presupus ermetism italian, dat fiind faptul că există la noi, și eu mă îndoiesc foarte mult de aceasta, un grup de scriitori care ar avea o sistematică non-comunicare ca obiectiv...“ ; în consecință, Montale supune termenul – și tot ceea ce el implică și impune în planul unei exegeze – unei judecăți reci și restauratoare: există, crede el, o conivență nedeclarată între poeții tineri (din acel moment) și un anume filon post-surrealist, care, bazată pe o factor de mimetism ori de afinități elective, n-a dat până atunci nimic notabil. Limitându-se la poezii *care nu se înțeleg* (este exprimarea exactă a autorului), dar care solicită cu evidență înțelegerea, de a fi judecate ca opere de artă, de opere de comunicare efectivă, sperând, în plus, de a fi înțelese mai târziu, astăzi suntem datori

să investigam cauza fenomenului. Această cauză se află într-o relație directă cu „quel processo di liberazione, di raggiunta *autonomia* del fatto artistico che i trattatisti dell'estetica conoscono bene...“; poezia s-a căutat pe sine însăși, a căutat legile proprii „purezze“ și a ajuns să tragă o inspirație directă din această atinsă *autoconștiință* (sublinierea are rol anticipator al concluziilor demersului nostru, termenul în cauză trimițând nemijlocit la aventura textualizării, începută de „tel quelliști“, dar atinsă, fie și „necontrolat“ de către „novissimi“ – Porta, Giuliani și, în special Sanguineti) spre a ancora, definitiv, în anii 80, într-o veritabilă nouă structurare paradigmatică a discursului poetic .

În 1946 (într-un articol cu un caracter polemic abia disimulat, *Esiste un decadentismo in Italia?*, publicat în revista „La lettura“, din Milano, nr. 26, din 29 iunie), poetul reia discuția și ironizează pretenția unor critici de a „ermetiza“/ ori „decadentiza“ anumiți poeți, comparându-i cu niște „predicatori care, atunci când urcă în amvon, încep să tune și să fulgere împotriva celor care nu frecventează biserica“. Efortul dissociativ al poetului-critic e orientat, în principal asupra decadentismului (cărui îi refuză o etichetă marcat italiană), ermetismului (și acesta extins la o reacție europeană), dar vizează mai ales cazul existenței „școlilor“ (curentelor) literare, a căror prezență în literatura italiană este discutabilă: nici un avantaj, susține autorul, nu se va putea extrage din

deformarea unor *inofensive* etichete; în fapt, temerea poetului e aceea, legitimă, ca astfel de operații să nu închidă experiența (vie) a poeziei în definiții ori itinerarii exegetice reductive, corelate sindromului turnului de fildeș, al „grădinii închise“ și, finalmente, în pofida oricăror intenții programatice, al non-artei.

Critica italiană își învinge totuși toate rezervele, își depășește „perplexitățile“, odată cu apariția celui de-al doilea volum de versuri al poetului, la 14 ani distanță față de debut, poetul însuși înregistrând, mai târziu, într-o prefață la un volum al poeziilor sale apărut în Suedia, în 1960, „prilejul“, ca eveniment; el crede că la mijloc s-ar fi aflat și tentația exegetică de a i se fi receptat lirica prin grila eliotiană a „corelativului obiectiv“, de care totuși se distanțează; poetul tradusese, recunoaște, la sfârșitul anilor 20, trei poeme eliotiene, dar numai atât, în schimb se arată uimit că nici un critic n-a invocat numele lui Gerard Manley Hopkins. Totuși, opinia târzie a autorului este una „integratoare“, de continuitate structurală între cele două etape, recunoscând că „Non mutava però il motivo centrale, e le ragioni stilistiche che giustificano gli *Ossi di seppia* erano portate alle più rigorose conseguenze.“. Mai mult, adaugă autorul, „În acea carte a mea (*Ossi di seppia*, n. ns. G.P.) sunt multe poezii care fac deja parte în mod ideal din *Prilejurile*“). În ce consta, în reprezentarea lui Montale însuși, principiul eliotian („metoda“): „în a furniza un obiect (poezia) în care

motivul să fie inclus în formă de sugestie, totuși neexplicat ori comentat în termeni psihologici“ (Cf. *Sulla poesia*, Mondadori, 1997, p. 89).

Târziu, Montale va considera cel de-al treilea volum al său, *Bufera e altro* (1956), ca pe cel mai bun al său, chiar dacă nu poate fi pătruns în absența refacerii întregului itinerar parcurs până atunci, individualizând, în această etapă, „reflexul condiției istorice, a actualității omului în concepția mea“; se simte aici, poate, presiunea momentului (suntem la începutul anilor 60, când, în Italia, dar nu numai, gustul neovangardelor se face simțit, iar impulsul lor negator angajează, la nivelul mesajului, problema raportării limbajului poetic la o instanță ideologică². Se cuvine avansată ipoteza unui criteriu evaluativ (manifest în efortul autoanalitic al poetului însuși, dar și în demersul criticii ca atare) care ar avea în centru chiar filonul „narativ“ al liricii sale; „prozasticitatea“ (spre a evita capcanele termenului românesc de prozaicitate), care îl determinase pe Contini (dacă nu ne înșelăm!) să vorbească, chiar în legătură cu *Prilejurile*, de un „canzoniere-romanzo“, chiar dacă divulgând premise certe în Gozzano, dar mai ales consemnat ca un fapt al eredității poetice ligure, va constitui, încă de la început un factor disociativ față de poetica ungarettiană (și ermetică). În fapt, filonul „narativ“, această „prozasticitate“ asumată din perspectiva susținerii unei dialectici negative (nu numai în sensul adornian al disoluției realului în fața tentațiilor avangardiste), constituie, după opinia

noastră, elementul central, esențial responsabil față de apertura operată de lirica montaliană în perspectiva înnoirii prin opera neoavangardei și a experimentalismului din anii 60, dar și din anii 80.

Refuzul „reprezentării“

Există câteva cunoscute luări de poziție ale lui Montale în chestiuni esențiale ale poeziei și, în primul rând, încercări (reluete) de definire și de articulare a unei arte poetice, a căror trăsătură distinctă pare a fi aceea de a se situa într-un anumit dezacord cu spiritul timpului. Astfel, pornind de la un articol al lui Gide, autorul „Interviului imaginar“ reia o definiție a poeziei a lui Théodore Banville („...această magie ce consistă în trezirea senzațiilor cu ajutorul unei combinații de sunete, această vrăjitorie grație căreia niște idei ne sunt comunicate în mod necesar, într-un anumit mod, prin cuvinte care totuși nu le exprimă...“), pe care o găsește aproape de propria viziune și de propria percepție a poeticului și pe care o reinterpretează, eliminând, înainte de toate, orice confuzie terminologică: nu e vorba, avertizează el, de idei și senzații care să devină concepte susceptibile de a da naștere la silogisme, ci, mai degrabă de „o emanație (oricare emanație, spune textual autorul), o fosforescență a intelectului“; autorul *Prilejurilor* a asociat permanent, de-a lungul unei meditații de peste șase decenii asupra naturii

poeticului, libera exprimare a raportului eu / cosmos cu lucida supraveghere a discursului.

Să urmărim, succint, traiectul metadiscursului montalian, remarcând, anticipat, o coerență (a lui și a poeziei sale) pe care critica a investigat-o încă din anii '40 (Gianfranco Contini, mai ales). Într-o anchetă întreprinsă de „La Gazzetta del Popolo“, din Torino, în noiembrie 1931, privitoare la starea (și condiția) poeziei italiene a momentului, Montale pornește de la o disociere strategică – mereu cu aplicație la proprietatea termenilor și la cheia interpretativă a naturii poeticului - care-i permite să depășească presiunile discursului canonic și canonizant: „Dacă înțelegem prin poezie – cum fac mulți – un anumit gen literar, fixat în formule și scheme inderogabile, mi se pare desigur că «situația de azi» a poeziei este o situație foarte proastă. Dar dacă facem efortul de a delimita, de a inciza în modul automatic de a se produce al «genului» câteva principii, câteva accente de viață și de noutate, atunci problema schimbă aspectul și încă mult. Nu cred în versul fatal și prestabilit (în «versul e totul» al lui D'Annunzio), ci cred în unele potențiale înalte ale sentimentului și ale fanteziei, în unele agregări ale cuvântului și ale ritmului ce par să aibă o existență și autonomă, și au fără îndoială o incredibilă fecunditate, deoarece atunci când poeții adevărați ne dau ceva de acest fel gloatele de imitatori se trezesc și nici măcar criticul cel mai avertizat nu mai știe uneori să distingă originalul de copie“ (*Sulla poesia*, op. cit., p. 557).

Poetul nu împărtășește, ca urmare, convingerea existenței unei crize a poeziei, și pentru că, în ceea ce-i privește pe poeți, „...ei au renunțat de mult la «rolul» lor de vestitori și de profeți, cel puțin în vechiul sens al cuvintelor, și cred că e un bine.“ Singurătatea nu-i deloc comodă, adaugă autorul, în primul rând fiindcă aduce neînțelegerea chiar între poeți: „Ma solo da cotește angustie puñ riscattarsi la loro poesia.“

Există, încă din acest moment, o intuiție cu adevărat productivă pentru discursul poetic montalian și pentru o evaluare mai exactă a „lecției“ sale în perspectiva metamorfozelor radicale, de coloratură post-modernă de astăzi ; cu privire la distincția între forme închise și forme deschise ale poeziei (pe care Montale o consideră de un interes scăzut), el introduce doar criteriul axiologic („Tutte le buone liriche sono chiuse e aperte insieme : obbediscono a una legge, anche se invisibile“) și crede că există un interes major, dacă nu fundamental, din partea poetului pentru lucrul pe propriul material verbal; o conștiință a textului, cum pare, care poate limpezi mai mult insistența cu care poetul revine, de-a lungul timpului, asupra nevoii de a supraveghea (cuvântul **sorvegliare** e un termen recurent al „criticii“ sale). „Arhitectura prestabilită“, rima etc. au avut o semnificație mai profundă decât pot crede poeții libertini (în sensul de adepți ai verslibrismului), fiindcă – și abia acum discursul devine interesant și premonitoriu –, „Ele sunt în mod substanțial obstacole și artificii. Dar nu se oferă poezie fără artificii. Poetul

nu trebuie numai să-și reverse propriul sentiment, ci trebuie de asemenea să lucreze o materie a sa, verbală, «până la un anumit semn», să dea din propria sa intuiție ceea ce Eliot numește un «corelativ obiectiv»⁴. Fiindcă, numai așa, numai când poezia și-a asumat această sarcină, a atins acest stadiu, numai atunci „la poesia esiste, e lascia un’eco, un’ossessione di sé“. Atunci poezia „trăiește pe seama sa, iar autorul n-o mai recunoaște“, dar „puțin contează“.

Pe un alt plan, tot în strânsă legătură cu cele două aspecte abordate aici (meditația montaliană asupra poeziei și percepția și, drept consecință, posibila influență formativă a criticii asupra „figurii“ poeziei sale), Montale va porni, în efortul auto-evaluativ al propriului traseu, de la o observație timpurie a lui Emilio Cecchi, care explica metafora poetului a „clopotului de sticlă“ („la campana di vetro“) sub semnul prezenței unui vâl de halucinație: „Mi se părea – explică «filosofic» autorul în de-acum celebru «Interviu imaginar» din 1946 – că trăiesc sub un clopot de sticlă, și totuși simțeam că mă aflu aproape de ceva esențial. Un vâl subțire abia mă despărțea de *quid*-ul definitiv. Expresia absolută ar fi fost ruptura aceluia vâl: o explozie, *sfârșitul înșelăciunii* (sbl. ns. G.P.) lumii ca reprezentare. Dar asta rămânea o limită de neatins. Iar voința mea de aderență rămânea muzicală, instinctivă, neprogramatică. Elocvenței vechii noastre limbi academice *voiam să-i succesc gâtul* (sb. ns. G.P.), fie și cu

riscul unei noi contra-elocvențe“ (*Sulla poesia*, ed. cit., p. 565).

În fond, succesul lui Montale (constând mai ales în „rezistența“, la formule pre-stabilite, a poeziei sale în fața tentativelor succesive și, uneori, reluate ale exegezei care l-au impus drept unul dintre cele mai mari experiențe poetice italiene și europene ale veacului al XX-lea, apreciere, totuși, rară într-o cultură dominată de criticism și de relativism) se regăsește, după opinia noastră, tocmai în capacitatea (chiar *programatică*, în ciuda nerecunoașterii ei de autor!) de a se situa într-o tradiție (cea novecentescă, pascoliană-dannunziană și crepuscular-gozziană) negând-o, pe de o parte, iar pe de alta, de a combina discursul liber (supus doar unei fosforescențe de structură muzicală, stravinskiană îndeosebi) cu discursul *supravegheat*; în acest din urmă caz, Montale și-a dublat (și trebuie relevat că aceasta pare să fie o trăsătură esențială și determinantă a poeziei italiene moderne, de la Leopardi la Carducci și Pascoli, de la D'Annunzio la Ungaretti, Luzi, Bigongiari, Pasolini, trecând prin Novissimi și până la „optzeciștii“ lor!) discursul textual-poetic cu cel teoretic; la el, mai mult decât la Ungaretti, spre exemplu, fermentul leopardian de dedublare a discursului poetic în cel propriu-zis și în comentariul său s-a manifestat la un mod irepresiv cum a fost tentat să recunoască: „... , clopotul de sticlă persista în jurul meu, iar acum știam că el n-ar fi fost nicicând spart; și mă temeam că în vechile

mele probe acel dualism dintre lirică și comentariu, dintre poezie și pregătire sau impuls spre poezie (contrast care, cu îngâmfare tinerească, se arătase și la un Leopardi) ar persista în mod grav în mine...“

Temerea poetului, puțin jucată într-o privire critică spre origini, pare nejustificată la un examen atent; întâi, că poetul își caută à rebours situarea în orizontul structural al poeziei italiene și europene, încercând să „înțeleagă“ aserțiunile criticii, acea critică pentru care el – și alții din generația sa, Ungaretti, în primul rând, Saba, poate, Luzi, puțin mai târziu – ar fi fost atinși de morbul poeziei pure (sau ermetice): „Nu m-am gândit la o lirică pură – susține el – în sensul pe care ea l-a avut apoi la noi, la un joc de sugestii sonore; ci mai degrabă la un fruct care ar trebui să conțină motivele sale fără a le revela, ori mai exact fără a le spune pe șleau. Admițând că în artă există o balanță între afară și lăuntru, între prilej și opera-obiect, trebuia exprimat obiectul și tăcut prilejul-impuls. Un mod nou, neparnasian, de a introduce pe cititor în *medias re*, o totală absorbție a intențiilor în rezultatele obiective...“

Eugenio Montale se dovedește, deci, încă din începuturi, pe fondul unei supravegheri nu doar a propriului discurs, ci și al discursului *celorlalți*, al propensiunii discursului poetic universal către o identitate a sa proprie, o *altă* imanență, un *experimentator*, un *inovator*. Mai mult, în ciuda repetatelor asigurări ale poetului că această „luptă“, dramatică, de altfel, n-a fost niciodată una

„programatică“, înclinăm să credem că autorul *Furtunii* a fost tot timpul nu doar un spirit poetic lucid, dar și posesor al unei conștiințe *poietice* (fie și dacă luăm act de travaliul supravegheat depus asupra unor poeme, cum reiese din propriile note la unele dintre ele și, mai ales, din corespondența sa cu Bobi Lanzen (a se confrunta aceeași antologie mondadoriană a criticii sale apărută, în mai multe ediții sub titlul *Sulla poesia*, în îngrijirea lui Giorgio Zampi).

***O „dialectică negativă“
sau „oximoronul permanent“***

Există o vastă exegeză montaliană, de la primele consemnări (ale lui Emilio Cecchi, Sergio Solmi, Giacomo Debenedetti) și până la ultimii critici de sorginte semiotică ori textualistă; practic, nu există critic italian important din ultimii 70 de ani care să nu fi scris despre Montale și sunt foarte puțini cei care și-au avansat reticențe ori gesturi negatoare. Înainte de a urmări, fatalmente selectiv și sumar, itinerariul acestei critici, vom încerca să identificăm un nucleu, un enunț-cheie, o sintagmă-concept, susceptibile să dea seamă asupra demersului poetic producător de sens al acestei poezii care, ca orice mare poezie, a constituit și constituie o neconținută provocare și sfidare a patrimoniului convențional al „înțelegerii“.

Despre „negativitatea“ montaliană, critica a vorbit încă de la debut; s-a reținut emergența gestului

negator al poeziei sale (atât la nivelul poezicii, sfidarea convențiilor tradiționale – spune poetul, cât și la palierul, mai discutabil, al unei proiecții de natură „filosofică”), recurența fertilă a celui „non” care devine, nu o dată, un fel de probă a labirintului; o parte a criticii, mai ales de sorginte marxistă, „favorabilă” poetului, a încercat, fără prea mare succes, să „convertească”, uneori prin artificii convenționale, negativitatea acestei lirici în reversul ei, vorbind adică de un fel de „umanism” *alla rovescia*; poetul însuși n-a consimțit la o asemenea perspectivă, apărând o coerență a discursului cu acribia unui posesor de convingeri ontologizate.

Dacă totuși se poate vorbi de o „dialectică negativă” a poezicii montaliene, atunci ni se pare mai profitabil să invocăm aici interpretarea adorniană, creatorul conceptului respectiv în câmpul înfruntărilor filosofice din chiar vremea lui Montale; e drept, Adorno însuși e un gânditor care interferează tradiția marxistă, însă, scoase din acest context (cum s-a și întâmplat nu o dată), aserțiunile sale dinspre filosofie spre artă și, în special, spre literatură, ni se par și astăzi profitabile. În primul rând, lăsând la o parte influențele filosofice directe și recunoscute asupra lui Montale (Boutroux și Bergson, îndeosebi), identificăm, într-o luare de poziție preliminară a lui Adorno (cel din *Critica culturii și societății*), refuzul tranșant al practicii taxonomice, pe care autorul *Prilejurilor* a probat-o nu de puține ori în intervențiile sale teoretice: „Gândirea tipologică –

scrie filosoful german – care știe despre orice fenomen în ce căsuță intră, dar despre nici unul ce anume ar fi, este oarecum înrudită sistemului delirant al paranoicilor cărora le-a fost extirpată experiența obiectului“.

Să remarcăm faptul că despre această „experiență a obiectului“ vorbește frecvent poetul italian, atunci când atrage atenția că poezia propune tocmai o experiență a obiectuării (senzațiilor, sentimentelor etc.); dialectica negativă adorniană, fie și sub un aspect pronunțat „ideologic“ care nu ne interesează aici, sfârșește prin a articula un model de „critică a culturii“ care este în același timp înlăuntrul și în afara obiectului său, în sensul că raportul său cu obiectul nu implică nici a se lăsa definitiv înglobată în el, nici în a-l exclude în mod idealistic liniștindu-se în „concept“. Aceasta reprezintă – scrie Ferruccio Masini, un fin cunoscător și interpret al tezelor adorniene în Italia în lucrarea sa „*Dialettica dell'avanguardia*“, Bari, De Donato, 1973 – lichidarea schemelor tipologice și fetișizante în care criticii literaturii constituie în mod artificios raportul lor cu obiectul literar. Conceptul (iar nu o posibilă concepție extrasă din acesta!) de dialectică negativă ar corespunde, în cazul lui Montale, acelei „conoscenza negativa“, de care a vorbit Franco Forti, sau acelei „inseità inattingibile delle cose“, pe care o indica Elio Gioanola; apoi, această negativitate e purtătoare a unei valori poetice, cum remarca Gianfranco Contini în analiza consacrată „primului

Montale“: „Negativitatea sa în sine are valoare: nu folosește doar la evidențierea acelei „zone foarte determinate“, genuină și, ca atare, înaltă, lirică, dar îi și exprimă un sens complex, de poezie mândră. Nu este însă nici oratorie, nici silogistică. E chiar tulburarea, criza teoretică însăși în act.“ (*Esercizi di lettura*, Le Monnier, 1957). Asistăm, observă Contini, la un proces de dedublare a lumii fizice, care l-a obligat pe actantul liric la o luptă dramatică cu obiectul, luptă al cărei scop (susținut la nivel expresiv de un pliu de strategii ale *subînțelesului*) este acela de a prezenta obiectul vederii; această transparență se subordonează unui profund proces de cunoaștere, iar non-comunicarea nu este (căci n-a fost niciodată, cum poetul nu obosește să avertizeze) un *program*, în program, ci efectul unei disimulări care este chiar a naturii înseși. E un joc, arghezianul *De-a v-ați ascunselea*, în care disimularea divulgă acea inseitate a lumii, a universului, care e făcută din tăcere. Cuvântul tace, sugerează poetul, și tace semnificând; a-l vedea, a-l simți e totul, e chiar saltul, unicul permis, al cunoașterii prin poezie; numai reprezentarea e vinovată și, deci, refuzată, fiindcă ea implică pericolul discursivității. În această perspectivă și numai în aceasta, chiar narativul, ca *metodă poetică* și *poietică*, se subsumează unei strategii discursive: e adică un refuz al „reprezentării“ și o *tehnică* (de extracție schönberghiană, contrapunctică) de

„prezentare“, de arătare vederii, în filtru negativ, a lucrurilor care scapă oricărei „definiții“ cazuistice.

Criza devastantă a lumii (și, mai ales, a subiectului care este *ignorat* de către poet; ignoranța devine de timpuriu un *topos* al lirismului montalian, fapt diagnosticat de unii dintre cei mai avizați exegeți ai săi) este, și în viziunea lui Elio Gioanola (*Storia letteraria del Novecento* în Italia, Torino, 1975) indusă de intuirea subzistenței lumii ca ontologic existentă în sine și a corelativei nesigurante a înseși existenței personale: „una crisi di conoscibilità e rappresentabilità che dev'essere considerata la fonte originaria del particolare simbolismo montaliano...“; se reface astfel relația autorului cu tradiția ligură (culturală și, mai ales, poetică), o tradiție pe care poetul și-o recunoaște și asumă, dar și cu peisajul ligur ca atare, deci, dimensiunea acestei crize capătă proporții halucinante, tocmai fiindcă operează la cele două paliere posibile ale *ontos*-ului, natură și cultură; în baza acestei chei de lectură, criticul citat (unul dintre cei mai pătrunzători, după opinia noastră, ai mesajului montalian), dar și Contini, Forti, Bigongiari, Luperini, îi refuză autorului *Furtunii* orice credit orfic (recunoscut, spre exemplu, lui Ungaretti, ca să nu mai vorbim de Campana). Condiția de pornire a lui Montale ar fi, în această viziune, aceea a unei complete „ignorante“ dinaintea a tot și a toate și sunt invocate pasaje semnificative ale primului său volum, precum versurile emblematice pentru întregul Montale: „Nessuna cosa prossima trovava le sue

parole,/ ed era mia, era nostra, la vostra dolce ignoranza...“, poemul *Portavenere*; se ajunge, astfel, firesc, la disocierea poeziei montaliene în cadrul întregului parcurs al liricii italiene din acest secol, căci, la poetul ligur „consistența metafizică a operației poetice, consistentă în indicarea în cadrul tabloului contingentei a „alfabetului esențial“ al limitei, nu se traduce niciodată în limbaj metafizic: ceea ce zace metă-ta-fisică nu devine teritoriu practicabil în iluzoriul și umanisticul *transfert* al stilului, într-o mimesis paradoxală a absolutului ce dezlănțuie dansul cu răsuflarea tăiată a analogiilor, ci, eventual, obiect ori cel puțin direcție a cercetării sale. Faptul echivalează cu a spune că limita absolută, Ființă sau Nimic, rămâne cu adevărat absolută, într-o depărtare disperantă, Dumnezeu mut al unei religii pe cât de intense pe atât de netraductibilă în instituții, nici lingvistice, nici gnoseologice, nici cu atât mai puțin ontologice: în timp ce omul rămâne în cadrul sferei „ignorantei“ de netraversat, punând sub semn negativ tot ceea ce constituie orizontul verificabil al existenței sale, natură, istorie, cultură, fără speranța de a putea edifica vreodată o instituție aptă să încarneze pozitiv neliniștea sa metafizică și cu unica posibilitate de a face să țâșnească vreo scânteie a unui sens obscur, licărire, urmă, semn, tresărire, faptul de a pune nemișcătoarele obiecte ale realității sub perspective inedite de iluminare.“

Să aibă dreptate Gioanola că indiferența a lui Montale față de structura și „aventura“ semni-

ficantului (discutabilă, după opinia noastră, întrucât validă numai în măsură în care ignorarea vizează numai și numai semnificantul tradițional, încetățenit prin experiențele de descendență pascoliană și dannunziană, dar și ungarettiană și crespuscolară) ar fi operatorul esențial care-l conduce pe poet către adoptarea aceluia *ton* prozastic, „narativ“, a unui limbaj „familiar“ ce se va accentua progresiv culminând în ultimele sale volume, *Satura* și *Jurnalul pe patru ani*? Ne aflăm, cred, în chiar punctul „slăbit“ al discursului occidental, adică în miezul crizei metafizicii divulgate, printre primii, de Nietzsche și preluate, apoi, cu consecințele cunoscute, de către Heidegger, iar răspunsul montalian este chiar unul pe măsura dimensiunii și a urgenței, gravității problemei: în fond, Montale se situează, pe de o parte, în chiar orizontul acelei viziuni-soluții heideggeriene care vede în *a-letheia* o stare, o condiție de ne-ascundere; pentru el, maxima poziționare „etică“, în sensul *forte* al termenului, este refuzul reprezentării, al „semnificării“ (a nu pune sens acolo unde nu există), ci, întocmai, a *ex-pune*, în *ne-ascundere* (care nu este în nici un caz transparentă, ci mai degrabă intransparentă), „lucrurile“ așa cum survin, în totala lor inexistență oarbă, spre subiectul (*persona*) „ignorant“ și, ca atare, „ignorat“; „Non domandarci la formula che mondi possa aprirti, / sì qualche sillaba è secca come un ramo. / Codesto solo oggi possiamo dirti, ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo“ – este răspun-

sul-emblemă, nu în cheie ermetică (sau hermetică), nici existențialistă (s-a acreditat și această perspectivă exegetică) sau fenomenologică, ci în chiar cheia disoluției metafizicii, a *gândirii tari*; în fond, „inelul care nu ține“, acea fericită sintagmă lirică trimite, nu fără un abia disimulat aer profetic, la dramatica recuperare, și în cheie postmodernă, a sensului crizei metafizicii, ce va avea loc în anii senectuții poetului și care-și va găsi chiar în Italia, prin Gianni Vattimo, și prin alții, protagoniști de mare ținută.

Pentru Montale, trebuie subliniat, însuși discursul poetic devenise, în anii debutului său, *slăbit*, cum o atestă deschis în atâtea pagini teoretice; dar abia de aici, un nou pas exegetic asupra poeziei lui Eugenio Montale ar putea începe, solicitând noi grile interpretative, ca și un nou angrenaj expresiv, mai afin orizontului de așteptare al lectorului actual.

NOTE

1. Conceptul îi aparține, se știe, lui Francesco Flora, pe la începutul anilor '30, și conotează, *in nuce*, o judecată negativă față de o experiență poetică post-crepusculară (post-pascoliană și, mai ales, post-dannunziană) întemeiată, în viziunea criticii „tradiționale“ a epocii, pe refuzul oricărei reprezentări; abia, în ultimii ani ai deceniului al patrulea, odată cu afirmarea unor critici confini experiențelor poetice fiorentine (Carlo Bo, în primul rând), se manifestă, chiar dacă într-un climat difuz de controverse aprinse, tentația unei recuperări mai ample a unor discursuri lirice (Ungaretti, dar și Montale, Leonardo Sinisgalli, Alfonso Gatto și, mai ales, Quasimodo) anterioare asumării conceptului ca atare și, deopotrivă, orizontul evaluativ își modifică sensul, se pozitivizează.

2. Montale își făcuse un titlu de glorie din refuzul unei „angajări“ directe, lipsite de un criteriu „critic“, în social; el va vorbi, tot prin anii 60, de o izolare a sa oarecum polemică (tacit) în raport cu „cele două forme opuse (cea „neagră“ și cea „roșie“)“, pentru cel care, în chiar ambianța favorabilă a anexării sale la o tradiție antifascistă (cu știute episoade biografice, între care pierderea postului de director al Fondului Vieusseux din Florența), s-a eschivat de la orice „etichetare“ ideologică, faptul își găsește explicația în chiar „criticismul“ său funciar, care i-a însoțit parcursul literar cu o consistență și cu o rigoare exemplare.

MARIO LUZI

Pe temeiuri vizibile

sau

Viața ca literatură

„La prima cosa che mi ha trascinato, che mi ha irreversibilmente convinto, è stata questa offerta di carità, proprio la caritas paolina, che io vedevo in atto perché era un po' l'attributo cristiano principe di mia madre e del suo modo di agire e di comportarsi...”

„Primul lucru ce m-a atras, ce m-a convins ireversibil, a fost această ofertă de caritate, anume caritas paulină, pe care eu o vedeam în act fiindcă era un pic atributul creștin primar al mamei mele și al modului său de a acționa și de a se comporta...”

(Mario Luzi în: Mario Specchio,
Conversazioni con Mario Luzi,
Milano, Garzanti, 1999, p. 31.)

Poetul s-a născut la Castello, o suburbie a Florenței, în 1914, din părinți proveniți din Maremma, provincia Grosseto, însă familia se trage din regiunea Marche, cea a lui Giacomo Leopardi. Așa cum observă un critic și un interlocutor, prin anii târzii ai poetului (1), viața lui, precum a altor poeți din secolul

XX, parcurge un itinerariu marcat de discreție, în ciuda „geografiei“ multiforme, pline de evenimente, dintre care decisive, pentru un destin individual, dar mai ales pentru cel colectiv, rămân cele două războaie mondiale. Dar „sărăciei“ întâmplărilor externe(2) a faptelor îi corespunde o tensiune supraponderată a acțiunilor de conștiință, literare și nu numai. Pentru Luzi, *discreția*, invocată deseori nu doar în sensul decelării atributelor tari ale unui caracter, ci și, așa cum s-a întâmplat în Italia îndeosebi în deceniul ce-a urmat căderii fascismului, s-a transformat și într-un prilej de a marca o *distanță* și, apoi, direct ori camuflat, o disociere de ordin *ideologic*.

Prin urmare, relația lui Luzi cu biografia sa „terestră“, spre a-i parafraza titlul uneia dintre ultimele sale culegeri lirice (*Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, 1994), pare să fie, așa cum el însuși susține încercând să răspundă unei întrebări provocatoare, apăsător în acel joc al discreției, până la punctul resimțirii tensiunii proprii unei disocieri alienante, aceasta:

A rezuma o viață prin datele publice și private ce-au marcat-o în mod obiectiv nu e o nebunie? În timp ce-o facem, simțim cum vorbim de un altul ori de nimeni. Și cu toate acestea iată-l pe acel tip oarecum îmbătrânit, înalt, încă nu prea cocoșat, cărunt, acela și nimeni altul care răspunde la prenumele de Mario și la numele de Luzi căruia îi sunt, în bine și în rău, girant; iar

acesta are o dată de naștere înregistrată la Florența, mai exact în cartierul șase florentin, la 20 octombrie 1914, și care a cunoscut între un război și altul discordia civilă și dictatura fascistă, cunoscând și fericirile copilăriei și angoasele și tulburările și extazele adolescenței așa că, abia depășit acel prag, întâia sa cărticică de versuri, La barca (1935), îl împinse înlăuntrul neîntreruptei torturi a căutării și a găsirii, în profunzimea sufletului omenesc, a timpului și a limbajului (3).

Există, din fericire, numeroase mărturii ale aventurii sale umane și culturale, majoritatea în baza intervențiilor autorului mereu disponibil, de-a lungul întregii cariere, să primească, acasă, ori să se întâlnească, în varii prilejuri, cu cei interesați de credințele și pozițiile sale în raport cu propria existență, cu problemele curente, de la cele mai însemnate ale contemporaneității și până la cele specifice unei categorii sociale, unei profesii etc.

Extrem de util – dintre experiențele italiene cele mai incitante – e studiul lui Stefano Verdino, „Cronologia“, inclus în ediția „Opera Omnia“ din colecția „Meridiani“ a editurii Mondadori, întrucât propune un profil detaliat în timp pe baza mărturiilor poetului intervievat, într-o carte, una din multele de acest gen ale autorului, apărută întâia oară în 1995.

Aflăm astfel că poetul își trăiește primii ani ai copilăriei la Florența, însă verile, până în 1919, și le

petrece la Samprugnano, la țară, la bunicii paterni sau la familia Papini, cu care se înrudea. Poetul își amintește „figura austeră, dar atentă și înțeleaptă“ a bunicului patern, prietenia cu o verișoară Papini, Nella, însă figura mamei, centrală în întreaga sa existență, va fi amintită, evocată, tematizată în multe ipostaze, dintre care cele poetice se impun atenției criticii. Iată o lungă evocare în care mai ales referințele la credință vor deveni autentice repere în „ideologia“ sa poetică, unica pe care a acceptat-o:

În copilărie, aveam ca termen de comparație imediată satul, Samprugnano, sat din Maremma de unde erau originari părinții mei, și burgul florentin Castello. Pe acest fundal se detașa, fără a avea nimic deosebit, figura mamei. În definitiv, creștinismul aceluia „pagus“, trăit social ca „pagus“, ca la țară, în respectul tradiției și al riturilor (care e un fel de religie ce s-a depreciat mult), avea o frumusețe și o fascinație a sa, mai ales la Samprugnano, unde raporturile umane prevalau asupra celor parohiale. Peste această lume, care era și a mamei mele, ea se profila de o manieră pentru mine foarte captivantă: am văzut în mama mea acea întreagă religie țărănească și elementară, dar introvertită și gândită și încă și mai mult trăită. Aceasta m-a vrăjit la ea, dincolo de afecțiunea ce ne lega. Mă fascina felul ei de a duce lucrurile într-o interioritate, pe care poate societatea modestă

în care se trăia atunci n-o simțea ca pe o trebuință primară. Creștinismul a fost înainte de toate o admirație și o imitație a mamei mele. Am intrat pe acea ușă, care era o ușă naturală, dar și selectivă. [...] Ea avea momentele sale de rugăciune, ce nu funcționau după un orar; nu era doar devoțiune, era rugăciune: îmi dădeam seama de această deosebire; era rugăciune. Vedeam asta în momentele îngrijorărilor sale (pentru sănătatea mamei sale, a rudelor, pentru taică-meu care trăia atunci o perioadă dificilă). Mama trăia rugăciunea ca pe un ajutor de urgență, însă acea rugăciune era reluată într-un discurs al său interior. Reușea să pună lucrurile în ordine, chiar și dureros. Nu era o femeie veselă, era mai degrabă melancolică, dar senină și blândă (4).

Cu tatăl, raporturile sunt însă mai particularizate; chiar dacă de un alt tip de vitalitate, era un om bun, afectuos care, la început n-a împărtășit aspirația spre poezie a fiului, însă cu timpul, „dat fiind că mă simțeam bine“ în această alegere, s-a arătat satisfăcut și a acceptat-o până la sfârșitul vieții sale; poetul recunoaște însă de a nu fi fost în cele mai bune raporturi cu tatăl decât după moartea mamei sale, în acei ultimi cinci-șase ani când „a existat un dialog cu el foarte intens, poate și fiindcă își recupera personalitatea și, în plus, simțea că trebuia să acopere și partea mamei mele“(5).

O copilărie, aşadar, fericită, nutrită mai ales de pacea familiară, şi care se va dovedi esenţială pentru formarea sa, astfel că Mario Luzi va reveni în diverse, dese şi dense prilejuri, îndeosebi în anii senectuţii, la aceste momente: ar fi de amintit povestirea *Un sogno* („Un vis“), din volumul *Trame*, ca şi suculente şi instructive pagini memorialistice:

Când mă gândesc la copilăria mea, la primii ani de la Castello, în casa aceea liniştită, împreună cu prieteni, cu puştii de vârsta mea, mi se pare c-a fost un loc şi un timp foarte senine şi în seninătate trăită chiar şi de cei vârstnici...

Şi iarăşi revine figura mamei, ca un leit-motiv, un topos al operei sale, de citit şi de descifrat şi din perspectiva propriei sale *poietici*:

Se prea poate ca memoria să lucreze mult, adică să modifice câte ceva, cu toate acestea eram foarte îndrăgostit de mama, îmi plăcea mama, tot ceea ce făcea mă vrăjea, cum folosea mâinile, cum cosea, cum surâdea şi, apoi, când era tristă, fiindcă avea şi ea perioade de melancolie: asta mă copleşea mult, eram foarte legat de sentimentele sale, se reflectau mult asupra mea, îmi era imposibil să fiu vesel când o vedeam aşa. Acest lucru mi s-a întâmplat şi cu alte persoane care, într-un anumit sens, o repetă pe mama ca feminitate; sunt foarte dependent

de aceste imagini, de aceste semnale. Pe urmă era sora mea care de fiecare dată vroia să mă supună, mă revoltam, dar am fost și foarte uniți, era grijulie cu mine.

Întâmplările externe nu lipsesc totuși, ne aflăm în anii primului război, simțite de copil chiar în locul în care își trăiește primii ani de viață:

Locul unde m-am născut, lângă Florența, are în sine un contrast foarte pronunțat. În înalt, pe dealuri, forma armonioasă și închisă pe care constructorii caselor și ai grădinilor i-au dat-o naturii Renașterii și în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, în jos, prăfuita agitație a unei mahalale industriale. În plus, un contrast și mai sfâșietor asimilat, și el, în prima copilărie: acele sobre, dar monumentale lăcașuri ale puterii și ale privilegiului am învățat să le cunosc când, transformate în spitale militare, înghițeau în spatele gardurilor lor coloane de ambulanțe cu răniți la bord în mica gară de la Castello al cărui șef era tatăl meu: câte un chip al acelor oameni depuși pe druguri cu bandajele însângerate îmi sunt și-acum întipărite în minte. Același loc m-a făcut să cunosc dezordinile sociale ale perioadei postbelice și violențele fasciste (6).

În altă parte (7), poetul se referă și la ecourile pe care acele imagini postbelice le vor avea în conștiință:

Mai târziu, mutându-mă pentru mai mulți ani într-un decor mai vechi și aproape heraldic, la Siena și în împrejurimi, toate acestea, unite cu conștiința mută și profundă a figurilor acelei arte – ca o indicibilă transmisie de suferință, de bucurie și de forță – mi-au coborât în suflet ca dramă și ca enigmă.

Va rămâne câțiva ani la Siena și la Rapolano, un sat din apropiere și, așa cum remarcă unii dintre exegeții săi, atunci poate a fost momentul în care peisajul senez s-a imprimat în mintea adolescentului cu cifrul său de „mai multă realitate și mai mult vis laolaltă“, peisaj ce se va regăsi în volumul *Dal fondo delle campagne*:

*Questa terra grigia lisciata dal vento nei suoi
dossi
nella sua galoppata verso il mare,
nella sua ressa d'armento sotto i gioghi
e i contrafforti dell'interno, vista
nel capogiro degli spalti, fila
luce, fila anni luce misteriosi,
fila un solo destino in molte guise...*

*Pământul acesta mohorât lins de vânt
prin coclaurile sale în galop spre mare,
în iureșul turmei sub jugurile și zăgazurile
lăuntrului, zărită în răsturnarea râpelor,
toarce*

*lumină, toarce ani tainici de lumină,
toarce doar un destin în felurite chipuri...*
(tr. ns., G.P.)

Din 1929, revenit la Florența, urmează liceul clasic, iar în 1932 se înscrie la Facultatea de litere; în perioada universitară cunoaște și se împrietenește cu câțiva literați; îl are profesor pe criticul Atilio Momigliano, care nu-l impresionează, dar și pe profesorul de franceză Luigi Foscolo Benedetto, cu care își va pregăti și susține teza de licență despre Mauriac, studiu ce va apărea ulterior, în 1938, cu titlul *L'opium chrétien*.

Dincolo de zidurile universității, Florența oferea însă un climat cultural singular, amintind de perioadele ei trecute de glorie, din vremea lui Dante și Boccaccio, ori din aceea a Renașterii de la curtea Medicilor, și care i-a determinat pe mulți s-o considere, încă de atunci, „capitala culturală a Italiei”. Printre atâtea oportunități, ar fi suficient să menționăm, ca edituri, prestigioasa Vallecchi, cea care lansase aproape pe toți scriitorii „noi”, novecentiști, personalități de renume, de ieri (maestri, precum Papini, Soffici și alții) și dintre cei la maturitate (Montale, Gadda, Vittorini, Pratolini etc), dar și nume abia afirmate ori în curs de afirmare, colegii săi de generație, precum Carlo Bo, Piero Bigongiari, Oreste Macrì, Landolfi, Carlo Betocchi și atâția alții); oferta revuistică este însă și mai bogată: aici apar două importante reviste pentru noul gust

literar, „Solaria“ și „Il Frontespizio“ și, apoi, „Campo di Marte“.

Iată cum își rememorează autorul însuși acea perioadă:

Florența era atunci orașul cel mai viu din punct de vedere literar din Italia; două generații de critici, matură una, ce avea cea mai înaltă autoritate în Eugenio Montale, tânăr și încă în formare, cealaltă care îi purta spre notorietate pe Elio Vittorini, Romano Bilenchi, Tommaso Landolfi și deja contura fizionomia interesantă a lui Carlo Bo, Leone Traverso, Gianfranco Contini, Oreste Macrì, Vasco Pratolini, Piero Bigongiari, Alessandro Parronchi, Renato Poggioli (8).

Reviste, cu bătăliile lor dure: „Letteratura“ și „Campo di Marte“, dar înaintea lor „Il Frontespizio“, revista lui Bargellini, în care apar și primele articole ale lui Luzi și în jurul căreia se strânseseră „*i vecchi maestri del toscanismo bellicoso*, Papini, Soffici, Giullioti“. „Il Frontespizio“ cunoaște punctul său forte spre 1935, când „apele se calmează, iar revista trece de la fervoarea iconoclastă la tensiunea renovatoare“, și când prezența lui Papini și a lui Giullioti e lăsată aproape în umbră, chiar dacă primele două numere le sunt dedicate, mai mult de circumstanță decât din convingere; între 1935 și 1938

e momentul decisiv al revistei, când grupul se mută la „Campo di Marte“ (Pratolini și Alfonso Gatto).

După congresul scriitorilor catolici, în septembrie la San Miniato al Monte, unde Bo citește „Letteratura come vita“, grupul tinerilor abandonează revista; totuși, ei revin la „Il Frontespizio“; deloc întâmplător, primele două studii publicate de Luzi în revistă (în 1936, la numai 21 de ani) se referă la condiția artistului și a intelectualului. Primul se numește *Il sangue bianco*/ „Sângele albastru“ („Quelli che si salvano in Occidente sono ancora gli uomini di gusto. Essere uomo di parte non di fazione, ma di decisa tendenza spirituale, denota tuttora ingenuità e provviserietà. Non è divenuto ancora una qualità organica, realizzatrice; se raramente ciò accade, interviene allora la misconoscenza“/ „Cei ce se salvează în Occident sunt încă cei cu gust. A fi om angajat de o parte, nu al unui grup, dar cu o hotărâtă tendință spirituală, denotă și-acum ingenuitate și amatorism. N-a devenit încă o calitate organică, făptuitoare; dacă se întâmplă rareori, atunci intervine reaua cunoaștere“ (9).

În cel de-al doilea articol, intitulat *L'intelligenza laica*, se denunță trăirea fără sens a formelor când lipsește forța participării: „Iată valorile pure: Artă, Inteligența, Politica, toate cu majuscula corespunzătoare. Totul asumă un particular aspect de indiferență față de orice participare; sfârșește în sugerarea propriei libertăți și independențe: care e o religie laică și mărturisită. Artistul (de luat aminte,

în aceste vremuri nu se vorbește de poet) nu-și propune alt scop decât acela de a calma sensibilitatea sa cu acele expediente ce-i derivă mai mult decât din viață, deci din suflet, din artă, deci din meserie. Adio confesiune, adio comunicare. Inteligența nu are pentru sine altă țință decât aceea de a fi inteligentă: mai înainte inteligența era o facultate intrinsecă celorlalte care acționează direct asupra lucrurilor: acum și aceea e un obicei de viață: acum există casta intelectualilor“(10).

Articolele lui Luzi premarg și anunță, de fapt, puncte ale ideologiei literare ce urmează să se sedimenteze, la nivelul conștiințelor, mai întâi, apoi la cel al creației propriu-zise. Însă e de notat tocmai faptul – singular în sine – că prima culegere de poeme luziene, volumul *La barca*, apăruse deja în chiar anul în care revista „Il Frontespizio“ „scapă“ controlului lui Bargellini și al lui Papini, ambii rămași mai curând prezențe decorative, și devine un activ centru de iradiere a unor noi idei și reprezentări ale poeziei, literaturii și ale artei în general. Revista își trăiește cei mai fertili ani ai săi între 1935 și 1938, exact în anii decisivi pentru formarea tânărului poet; și tocmai, așa cum propunea Claudio Scarlati, în paginile acelei reviste se întâmplă „să-și facă drum o opțiune existențială și culturală ce vede articulându-se intervenția lui Luzi în conexiune cu prezențele lui Betocchi și ale lui Bo“.

Iată cum reconstituie același critic, în linii mari (,,în formă de cronică“) acel moment. Trebuie precizat

că fazele prin care se formulează programul noii critici; liniile de forță erau deja conturate de lucrarea lui Silvio Ramat (*L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969), iar demersul lui Scarlati survenea în momentul când poezia luziană se afla deja într-o nouă fază a evoluției sale.

Momentul se consumă în întâlniri modelizante, cu un efect de reciprocitate rar întâlnit, mergând de la „maestri“ spre cei „noi“, dar și invers, cea cu Betocchi, poetul în haine de critic, cu Carlo Bo, autorul aceluia studiu-program „Leteratura come vita“ prin care ermetismul era asumat (și resemantizat pozitiv) în numele întregii generații și unul dintre primii săi cronicari literari, ca și cea cu mai vârstnicul și deja consacratul Montale:

Aveam atunci douăzeci de ani și citisem din întâmplare într-o revistă La casa dei doganieri. Am rămas surprins de lectură și am dorit mult să-l cunosc pe autor. M-am informat, știam că atunci Montale conducea Gabinetto Scientifico Letterario Viesseux, chiar în Florența mea. M-am dus să-l caut. Gabinetto Viesseux era găzduit, la acea vreme, într-un palat medieval, mai degrabă sărăcăcios; iar biroul lui Montale era, de-ar fi fost cu puțină, încă și mai sărăcăcios, într-o loc întunecos, aproape ca un beci. Montale avea în spate puțină lumină atenuată de un abajur verde. Discuția noastră a fost încurcată. Nu vorbea mult, era timid, poate chiar indispus. Se chinuia

să fie drăguț, dar era mai degrabă rece. L-am salutat în grabă. Am jurat în mine însumi că nu voi mai încerca niciodată să mă apropiu de un poet. Pe urmă, într-o altă ambianță, raportul cu Montale s-a schimbat, desigur. Dar discuția cu el n-a fost niciodată ușoară (11).

Acum, în acest moment de mari tensiuni externe și combustie intelectuală internă, se conturează liniile de forță ale destinului – și ale caracterului – lui Luzi; mediul cultural era cum nu se putea mai fertil, cu dorința manifestă de metamorfoză, de înnoire a literaturii și a limbajului ei, întorcând definitiv spatele unei tradiții încă în act, dannunzianismul și pascolianismul, alături de nu puține sugestii, formale dar și la nivelul problematicii, sosite dinspre crepuscularii altfel cu toții uitați în biblioteca începutului de veac; ermetismul fusese deja denunțat de reprezentanții vechii gărzi, Francesco Flora, în primul rând, cu studiul său din 1936 (12), apărut însă, prin recul, de către *noii* sosiți, încurajați, totuși, de „maestrii” florentini, precum Papini, chiar dacă aceștia o făceau din alte considerente, să le spunem biografice, și, oricum, departe de o aprehensiune exactă a fenomenului ce tocmai se năște.

La fel de adevărat rămâne și faptul că ermetismul s-a constituit – exact în sensul în care se poate vorbi de un *corpus* intelectual, de „mișcare” intelectuală și, apoi, poetică, în jurul revistelor „Solaria”, „Il Frontizpizio” și, apoi, „Campo di Marte”, precum

și în jurul și cu concursul celor ce aveau ca punct de reper celebra cafenea „Le Giubbe Rosse” – ca formă de rezistență antifascistă.

Luzi însuși, rememorând, cu același Mario Specchio (*op. cit.*), primele momente, introdus în grupare de către Carlo Bo, opina că, deși nu se poate vorbi de antifascism la revista respectivă, totuși „era acest fel de colegialitate ce se institua tocmai pe această cale”; colegialitate, deci, între scriitorii foarte tineri și cei, precum Papini, deja faimoși și „celeberrimi”.

Un aspect nou era și acela al sincronizării poeziei, creației poetice cu critica, într-o dialectică necesară; cum se probase încă mai înainte, poezia „nouă”, cea a lui Ungaretti, Montale, spre exemplu, în ciuda unei recunoașteri de fapt, nu dispusese și de o receptare critică la nivelul mesajului ei novator. Tinerii, mai ales, de la „Il Frontespizio”, simt acest lucru și, concomitent cu refuzul vechilor stereotipii, sintetizate de același Betocchi în expresia „il punto morto idealistico”, încep să-și construiască un limbaj și noi formule de validare estetică (13).

Desigur, e un fapt știut că adevăratul critic al ermetismului, creatorul său la nivel de program estetic, a fost Carlo Bo, cu eseu intitulat „Literatura come vita” („Literatura ca viață”), în ciuda eforturilor sale de a refuza orice atribut de program ori de direcție estetică în contul ideilor sale; dar tocmai în atenuările formulate ca avertisment („N-aș vrea ca aceste pagini să fie citite ca sugestie a unui *manifest*).

Nimic n-ar fi mai opus spiritului nostru, iar trebuinței noastre de discurs: mișcărilor vitale ale conștiinței“) se pot citi încă și mai limpede intențiile și punctele tari ale unei noi percepții a literaturii și, în consecință, ale structurării unei noi reprezentări estetice a realului. În fond, ceea ce solicita Bo, ca de altfel și Luzi însuși (aspect ce-i traversează de la un cap la altul aventura literară și intelectuală), era tocmai această conjugare, până la identitate („a scrie cu sângele vieții“ este o altă formulă luziană memorabilă de mai târziu) dintre poezie și viață și, mai departe, dintre viață și oricare formă de creație umană.

Eseul „Letteratura come vita“ apare în acest context, iar Bo – și unii dintre colegii săi, Betocchi, dar și Luzi – consideră pregătit terenul pentru o abordare frontală a problemei; și își joacă rolul cu dezinvoltură, asumând chiar riscul de a părea desueți, atunci când evocă dezbaterrea romanticilor asupra raportului dintre poet și natură, dintre poet și viață; studiul divulgă, însă, sterilitatea, degradarea poeziei până la distracție, influența nefastă a școlii prin cantonarea în stereotipii goale și consideră că tocmai ruptura dintre literatură și viață ar fi responsabilă de toate aceste tare: „Pentru noi, amândouă sunt, în egală măsură, instrumente de cercetare și, deci, de adevăr“, de unde profilul – *in statu nascendi*, recte ca prototip de urmat – unui intelectual *nou*, căruia i se solicită, întâi de toate, o riguroasă puritate morală:

„Pentru noi, literatul nu va avea altă sarcină: [...] nu de a ceda în fața nici unui calcul, ci de a readuce

în propria conștiință orice mișcare ivită în spirit; va crede într-o colaborare care merge dincolo de propriile cuvinte, nu va limita sondările și nu va înceta să caute în toate textele posibile imaginea aceluia text, prin care a decis propria viață și propria demnitate“.

Încă și mai importantă decât aceste imperative de ordin etic – etica scriiturii, mai ales – este introducerea, în discursul critic, a factorului cititor, prin invocarea unei funcții creative din partea celui ce reparcurge experiența scriitorului:

„Critica ce se ocupă de această literatură nu lucrează din exterior asupra unor date precise și conturate pe pagină; ci receptează sentimentele, senzațiile din probabilul punct de plecare și acolo se încredințează cu intensitatea necesară unei recreări care, totuși, rămâne autorizată și autonomă. Se întemeiază pe o lectură de identitate, întru nimic prevestită ci întoarsă spre o decantare interioară; crede într-o fecundare a cuvintelor, într-o muzică a originilor lor mai mult decât într-o reducere tematică în care sunt aranjate“. Scriitorul, în această perspectivă, trebuie „să ceară textului său adevărul ce presează din interior și pe care simte că trebuie să-l scrie“; poezia devine astfel loc în care se oferă prilejul să fie „întâmpinat omul în momentul maximei sale prezențe“ și se transformă, dată fiind dimensiunea ontologică în care aceasta e pusă, aproape într-un pariu vital:

„Cred că cine simte această misiune de a scrie trebuie să se compromită până peste cap, să accepte

toate responsabilitățile [...] Poezie și ontologie [...] Ne interesează acest mister ce ne întâmpină în dubla sa măsură de limpezime și de obscuritate, în acest sentiment metafizic al timpului [...].

Spectacolului, pe care-l abandonăm (în el nu există toată încărcătura de responsabilitate, de dureri, de tristeți ce reprezintă așteptarea zilelor noastre) îi este opusă o disciplină de viață: o condiție fără vacanțe ale unui parcurs absolut“(14).

Așa cum vom încerca să demonstrăm mai departe, relevarea în detaliu a contextului istoric și, mai ales, cultural-estetic în care are loc debutul și, apoi, afirmarea poetului, e de o majoră importanță. Cel puțin, așa cum crede și unul dintre primii săi exegeți aplicați, același Claudio Scarpati, idealul poetic formulat teoretic ferește orice discurs evaluativ de o dispută abstractă.

Să revenim însă la parcursul său biografic, avansând spre anii războiului și, apoi, la momentul imediat postbelic, perioadă caracterizată de recluziune și revoltă mută, sentiment al neliniștii generalizate, simț supraponderat al vidului existențial și istoric, într-un cuvânt un climat de infern, proiectat și dantesc, cu abia, deși puternice accente de speranță trecute însă printr-un filtru creștin, în care presiunea disperării se resoarbe într-o *pietas* ce lasă locul unei deschideri spre o comuniune aproape ecumenică.

O întrebare pe care critica a formulat-o, la un moment dat, viza acuratețea, – și de program, anunțat

– , de data aceasta poetică ori, mai exact spus, *poietică*, a discursului din prima culegere luziană; opțiunea în favoarea unui ermetism pe alocuri resimțit chiar la un nivel meta-poetic i-a determinat pe unii critici să avanseze rezerve axiologice notabile.

Iată opinia unuia critic de autoritatea lui Pier Vincenzo Mengaldo; după ce îi atestă originalitatea ermetismului („...ideologic, Luzi se sprijină pe un creștinism deopotrivă autohton, toscan și hrănit din recenta gândire creștină franceză...“), exegetul ezită între un ton cvasi-apologetic și un abia disimulat reproș, verificabil, ca mai târziu la Pasolini, prin uzul descriptivismului ce pare în sine ironic:

„În primul Luzi, printr-o perfectă interpretare a spiritualismului ermetico-florentin, poezia se oferă drept cunoaștere prin cifruri și indicii, *per speculum aenigmate*, a existenței transcendente a lumii, însă cu condiția ca ea însăși să devină transcendență și ritualitate, într-o absență și distanță totale de realitatea contingentă și de istoria ce devin aproape dispariție a însuși subiectului...“

Tocmai rafinamentul, împins spre o pură decantare lirică, trimițând la o prețiozitate formală exacerbată („un preziosismo formale estenuato ed araldico, che produce arazzi decorativi...“/ „o prețiozitate formală extenuată și heraldică ce produce tapițerii decorative“) reprezintă miza asumată de tânărul poet.

O „retorică deopotrivă elegantă și scabroasă“ – continuă Mengaldo –, mai afirmată și decât la Quasimodo, tipic reprezentant al ermetismului înaintea autorului *Caietului gotic* și a colegilor săi florentini.

E demn de notat că Luzi însuși s-a simțit tentat prin timp să-și repudieze poemele din volumul de debut (15). Cu toate acestea, el revine, în convorbirile cu Mario Specchio, asupra momentului, spre a-i semnală specificul, tensiunile și motivațiile printr-o privire retrospectivă ce nu exclude aproape nimic – idei, cărți, autori, lecturi, modele și circumstanțe existențiale. Își amintește, spre exemplu, de a fi început să scrie încă din gimnaziu (prima poezie e datată la nouă ani, de unde am putea suspecta aici nevoia unei coincidențe de destin cu marele său preferat, dintre poeții lumii, Leopardi) iar mai târziu:

ci fu una specie di incontro, un evento, magari anche in parte oscuro che modificò, sconvolse, agitò il mio piccolo universo e in pochi mesi scrissi, non solo La barca, ma molte poesie che poi, un po' impietosamente, tagliai, amputai, eliminai, perché volevo che rimanesse il nucleo, un po' come il cuore del virgulto e non le foglie superflue o vane (16).

Cât despre întâlniri și lecturi, ele vor fi sosit împreună și împreună mai ales cu acea lume a mamei sale, lume săracă, de la sat, peste care însă s-a

suprapus lectura poeziei lui Rimbaud; altă lectură decisivă a fost cea a poeziei lui Dino Campana, straniu, spune Luzi, fiindcă n-au deloc de-a face unul cu celălalt. Exemplele sunt oferite tocmai spre a demonstra că nu era deloc *à la page* cu lectura și asimilarea poeziei; autorii *la zi* erau Ungaretti și ungaretianismul, adică versificările imitatorilor săi, și Montale ce tocmai atunci începea să se facă prețuit. Tânărul Luzi i-a citit, însă și-a dat seama că „aceasta (a lui Ungaretti și a lui Montale) era o poezie care nu lăsa uși deschise“; mai mult, „simțeam că în natura mea era ceva ce respingea acea poezie“, chiar dacă o admiram mult, fiindcă îmi dădeam seama de importanța opțiunilor stilistice.

Apoi a sosit Mauriac, ocupându-i lecturile și discursul metaliterar autonom, întrucât Luzi își pregătea teza de licență în litere cu opera acestuia, a cărui lectură s-a suprapus peste cea, mai veche, mereu actualizată, a Sf. Augustin; peste toate se insinua leopardianismul care „e un substrat pe care noi modernii italieni nu putem să nu-l avem, mai mult ori mai puțin conștient, iar Leopardi mă emoționase foarte mult“ (17).

Exista, pe urmă, tradiția dantescă și a stilnovismului pre-dantesc ce nu putea să nu „înmușurească“ sub vraja străvechii perioade a lui Dante și a lui Cavalcanti, înscrisă în aceeași ecuație a renovării limbajului, dar mereu prin recuperarea, din tradiție, a tot ceea ce era demn de reluat și convertit la noi forme de expresie:

Era o recuperare intensă a tradiției lirice, a limbajului liric italian; fundamentul tuturor aspirațiilor era de a regăsi esența unui limbaj poetic care ne părea difuză și dispersă în versiunea post-dannunzianilor, a post-pascolienilor, a crespuscularilor. Văzusem multe forme de vlăguire ori de degenerare a specificului poetic, a limbajului tipic al poeziei, a limbajului ce distinge poezia de orice altă disciplină, în aceste ultime forme. Există un fel de voință, conștientă ori inconștientă, dar încordată către recalificarea limbajului poetic, a-l extrage din toate potențialitățile sale. Iar pe acest drum e limpede că Vita nova și întreaga lirică a stilnovismului nu puteau să nu fie importante... (Specchio, Op.cit., p. 15).

În șirul lecturilor vor mai intra și Joyce, cu *Dedalus*, tradus de Cesare Pavese. Din orizontul prozei, romanul ce-a constituit, ca și autorul său, o preferință de lectură cu o recunoscută forță modelizantă a fost *Le grande Meaulnes* de Alain-Fournier („o carte-cheie chiar“).

Raportul cu avangardele (aproape constant rece, chiar conflictual) e distilat de Luzi cu rezervă, dar și cu precauție:

Cultura europeană a secolului XX, încă înainte de 1935, se exprimase în moduri aparent contrastante și nu putea ignora conduita și efectele unor anumite manifestări colective ce-au

acționat efectiv, chiar și dacă nu în mod direct, cel puțin tainic, subteran, în toți...

Futurismul era „bizar”; surrealismul nu, fiindcă puneă în cârcă o cantitate enormă de impulsuri și chiar de conținuturi insolubile de la romantism încoace; expresionismul are o importanță și mai manifestă.

Cu *Avvento notturno* își face loc un sens al multiplicității, al ambivalenței semnelor, un fel de „dublă imagine”, „acest pilastru bifrons” care, dincolo de fascinația în sine, l-a pus „în fața enigmei epocii noastre”: „Viața noastră era expusă cu adevărat unei întrebări: nimic nu era sigur, dar în schimb era multă amenințare”. Dincolo de posibile influențe externe, stileme particulare, precum cea a sentimentului morții, a lumii lui Hades, a comunicării dintre viață și moarte își găseau explicația – așadar pe linia adâncirii orficului din Rilke, din Trakl (lecturi elective, le numește Luzi), dar și din Rimbaud ori Campana – în temperatura vremii, „fiindcă eram într-un fel de diafragmă cu realul; vedeam un real ce nu era real, în timp ce aveam mai mult ori mai puțin înlăuntru, în putere și *in nuce*, o altă lume și deci exista această separație: într-un cuvânt acesta era orfismul...” (*Ibid.*, p. 23).

Cu același volum, se schimbă și peisajul luzian; nu numai în sensul, tematizat de către critică, al deșertului, al vidului istoric, al aparițiilor fantomatice filtrate, așa cum anticipam, prin grila acelei *pietas*

de sorginte catolică, ci și al unui fel de citadinizare, urbanizare a decorului; anticipare, deja, a unui mare viitor topos al poeziei autorului.

În aceeași perioadă, Luzi continua pe linia copilăriei și a adolescenței sale să se nutrească de la izvoarele culturii religioase, reamintind, ca de fiecare dată, contribuția decisivă a mamei sale și descoperirea, în subtextul evanghelic, a sentimentului de *pietas*, conchizând ferm:

„Descoperirea acesteia a fost apoi și descoperirea definitivă a poeziei“; toate încercările juvenile de creație se sting sub povara acestei descoperiri: „am simțit baza solidă sau în orice caz ce mie mi se părea astfel, care avea o rezistență, o definiție, o concretețe de vocație literară atunci când am avut această plenară revelație de a fi unul al acestei stirpe, un creștin, unul ce avea o susceptibilitate și o sensibilitate creștină. A fost în acel caz precum acele lichide care, când se adaugă condensează materia, chiar și pulberea; ajunge un lichid ce-o cuprinde și-o condensează și o face mai eficace; prin urmare, există acest moment de autorevelație a apartenenței mele la un univers ce era reprezentat în mod uman mai ales de mama mea, de anumite preumblări ale sale, de modul său de a face și de acționa și de tradiția patristică pe care o descopeream: și odată cu acestea a sosit și simțământul că puteam să fiu un scriitor“.

Tulburătoare mărturisire a unui autor care, de-a lungul carierei, a trebuit să îndure nu o dată atâtea săgeți, disimulate de multe ori, ce-aveau drept țintă

tocmai această deschisă autolivrare a sa în *humus*-ul creștin.

Pietas și *caritas*, pietate și caritate, termeni recurenți în discursul luzian, investiți, în temeiul conotațiilor conferite de poet, să mențină activ nexul dialectic al unei semantici gnoseologice, dar mai ales ontologice intricat în raportul *a fi* – *a avea*:

Întâiul lucru ce m-a antrenat (mi ha trascinato), ce m-a convins ireversibil, a fost această ofertă de caritas paulină pe care o vedeam în act fiindcă era puțin atributul creștin de bază al mamei mele și al modului său de a acționa și de se comporta. Aceasta a fost caritas: iubire fără contrapartidă, fără limite, iubire ce dilată orizontul omului, așadar lumea. Acesta era lucrul pe care l-am simțit, iar Barca, dacă are o tonalitate de acest gen, creștină adică, o are tocmai în virtutea acestei caritas, când o citesc azi cu ochi mai potriviți“ (sbl. ns., G.P.).

Și, apoi, descoperită în atmosfera din jur, în timpul fără orizont al ciclului infernal în care intrase lumea și viața, prezența răului și responsabilitatea răului, mai alarmantă, mai acutizată, resimțită la nivelul acelei angoase (*Angst*) din proiecția kierkegaardiană (18).

Luzi însă își confrunta aceste descoperiri și aceste înclinații deja sedimentate în personalitatea sa cu autori, francezi, firește, pentru care proba creștină era deschis asumată la nivelul unui program literar:

Bernanos, Mauriac, Gide chiar, ultimul nu atât prin soluții cât prin antamarea problemelor; iată două memorabile replici prezente în finalul romanului lui Bernanos, „Jurnalul unui medic de țară” pe care poetul italian le consideră emblematice pentru ceea ce el numește a fi fost *status*-ul acelor ani: „Totul e grație” și

„Păcatele noastre otrăvesc aerul pe care ceilalți îl respiră, există un trup mistic al binelui, dar există și un trup mistic al răului”.

În aceste afirmații, crede mai târziu autorul *Caietului gotic*, trebuie căutată transformarea discursului său poetic din acel moment (al războiului, al suferinței, al pesimismului sosit și din mesajul leopardian, dar și al speranței, oricât de fragil resimțite și afirmate, pe care *proba purgatorială* dantescă o reactiva în conștiința sa cea mai lăuntrică).

Apoi, războiul a prilejuit conștiința „unei mari confuzii în lume în sensul că exista cineva care stătea în epicentrul său, în epicentrul credinței sale și deci refuza efectiv totul, fiindcă una din otrăvurile acestui conflict a fost și poluarea gândirii sau a conștiințelor. Era greu să simți creștinește și să trăiești (războiul, n.ns.) cu luciditatea și cu inexorabilul creștinului. Personal am simțit că ceva se duce în fum, o întreagă epocă, poate un mileniu, nu știu...”

Și, de aici, conștiința, în baza unei experiențe *in vivo*, a infernului, în raportul pe care Luzi va încerca să-l instaureze, la nivelul discursului metaliterar, prin expresia *Infernul și Limbul*, ce va deveni, peste

doar câțiva ani, titlul unei cărți. În acea carte, în eseul omonim, autorul va defini infernul conservând în memorie experiența a unei lumi ce-și confruntase propriile valori seculare la scară planetară și la limita (*in limite*) propriei supraviețuiri:

Infernul e locul și timpul în care speranța a fost definitiv înșelată: realitatea rămâne în imanența sa, în imobilitatea sa și în monstruoasa sa evidență separată de țelurile transcendente care, numai întrucât implicite în persoana umană și determinând-o să accepte și să trăiască într-o extremă naturalețe, rezistă solidificată în accepția sa de rău.

Naturalețea, iarăși, ca alternativă: estetică, dar și la palierul unei etici a responsabilității, în care – insistă autorul în mai multe rânduri – metamorfoza, ce se înregistrează acum la nivelul conștiinței sale sub presiunea epocii resimțite ca un coșmar, consistă în mutarea accentului de pe individual pe colectiv. Deplasarea aceasta de accent i se părea – și, târziu, în anii senectuții sale marcate de o seninătate emanând la tot pasul înțelepciune, o reconfirmă cu vigoare – o cale de ieșire, unică poate, din criză; o soluție salvatoare care, ca la Dante, mentorul său tutelar, presupune ecuația potrivit căreia spre a te salva de infern trebuie să-l străbați/ să-l trăiești până la capăt.

Astfel se delinează contextul în care survine volumul *Un brindisi* și, odată cu el, semnul unei transformări esențiale a discursului poetic luzian.

Am compus acest mic poem – își amintește autorul – într-un fel de excitație aproape deliberat orgiastică ce dădea peste cap structurile disciplinare ale poemului și am făcut asta fiindcă era vorba de un moment în care tot ceea ce fusese construit era șovăitor și atunci voiam să dau sensul acestei prăbușiri, întrucât dezordinea unei ordini neacceptate și intolerabile era ceva controversat...

Brindisi, toast, așadar, cu originea poetică în Mallarmé, fiindcă se închina, prevestitor, aproape profetic, *per qualcosa che non sai come sarà* (19). Un lirism în care decantarea coșmarului atinge zone ale indicibilului și în care, tot în reinterpretarea târzie a autorului, există „con più senso di tramonto“, dar și cu o potențare a senzației de „înghețat“, transportând în peisajul marcat de solitudine, de sărăcie, de lipsă de sens, strigătul – mut, recte înghețat, al fapturii ce pare uitată de creatorul său, dar în realitate uitată de ea însăși. Iată versuri emblematice ale acestei etape tranzitorii în evoluția liricii luziene:

*Silenzio, solitudine dei gesti inadempiti,
sorrisi inabitati, povertà
delle mani richiuse sopra il viso*

*quando la volta inanime d'un grido
trattenuto sovrasta le città...*

„Tăcere, singurătate a gesturilor neîmplinite,
surâsuri nelocuite, sărăcie
a mâinilor tescuite pe chip
când bolta nemiloasă a unui strigăt
înghițit trece peste orașe“ (tr. ns., G.P.)

În perspectivă strict *poietică*, Luzi recunoaște de a structura, „pe linia lui *Avvento notturno*, o clătinare internă a structurilor preexistente“, cu conservarea, la nivelul toposurilor, a unui rest de speranță, ca în poemul-nucleu al volumului cu titlul omonim, în care, susține autorul, „toate contrariile se întrețes, aproape ca un ghem în care firele se înnoadă, se încurcă, pentru ca apoi să caute o revanșă. Și aici există tensiunea spre un după, spre o salvare“.

Ultimul poem al culegerii, *Diana, risveglio*, anunță parcă o trecere, printr-o regăsită speranță spre un nou mod de a trăi (*È tempo di levarsi su, di vivere / puramente. Ecco vola negli specchi / un sorriso, sui vetri aperti un brivido, / torna un suono a confondere gli orecchi*) (20), dar și spre noua etapă a creației sale poetice. Simptomatică este și „dedicația“ pe care autorul o așează, mai curând ca un *memento*, în deschiderea culegerii:

Quaderno gotico este albumul unei iubiri pe atât de exaltate și pline de duh, pe cât sufletul avea nevoie de așa ceva după ariditate, spaimă, angoasă.

Ar fi de identificat aici semnul calvarului, depășit, deci îndurat, un fel de *via crucis*, traduse la nivelul conștiinței individuale obligate de-acum să se confrunte, ca singură șansă de salvare, cu un articulat și dramatic simț al comuniunii cu ceilalți.

După război, Luzi reintră, dintr-un auto-exil secret la țară, în Florența răvășită de bombardamente și plină de trupe aliate de toate neamurile, de la americani până la australieni, indieni, alături de grupuri răzlețe de italieni din Rezistență. Momentul e unul de surescitare și în același timp de euforie; întoarcerea la lecturi și la masa de lucru înseamnă regândirea întregului parcurs; e limpede că lumea nu mai putea fi ce fusese și, odată cu ea, nici literatura. *Literatura ca viață*, încă o dată.

Numai că viața – pe pragul unei înnoiri ce se anunța fără precedent pentru Italia, ca și pentru Europa, pentru întreaga lume – impunea literatului altă percepție a realului, de nu cumva și o altă percepție a divinului: poate tocmai *proba purgatorială*, ca asumare deschisă a unei angajări în real spre a-l transforma, prin intervenția Cuvântului reinvestit cu funcția sa primordială, genezică, însă nu neapărat – aceasta va fi linia luziană – prin

supunerea oarbă, uneori convențională, la o ideologie înregimentată.

Luzi se va ține departe de sunetul sirenelor marxiste și marxizante, riscând, așa cum s-a și întâmplat, să genereze nu puține suspiciuni și, uneori, chiar acuze deschise din partea celor care, ca Pasolini, Calvino, Franco Fortini, optaseră, unui irevocabil, alții până la momentul unei reevaluări de poziție, pentru o angajare ideologică partinică.

Întoarcerea la normalitate, atâta cât aceasta mai era posibilă, dincolo deci de opțiunile strict estetice, a provocat și un conflict:

Conflictul [...] pusese pe fiecare, pe fiecare om de bună credință, pe fiecare om de onestitate intelectuală și morală, în fața acelorași probleme pe care nici unul nu le putea eluda, fiindcă se ivea o umanitate dezorientată și chemată la sarcini foarte grave, comune tuturor. Problemele acestea îi solicitau pe oameni în rațiunile lor cele mai intime, iar acestea, deși atât de stimulate, exasperate de evenimente, erau distincte de la om la om și atunci vedeam răspunsuri diferite la aceleași probleme, în baza premiselor nu doar ideologice și culturale, ci și naturale, fiindcă intervine pe urmă și natura, temperamentul... (21)

Cazuri și destine diverse, precum Vittorini mereu și imediat „în mare agitație, cu multă promptitudine, cu multă inteligență“, și Bilenchi, izolat, din cauza educației, a unor lecturi particulare, experiențe

propriu de viață. Alt exemplu de cuplu, Carlo Bo (care „nu putea să nu înglobeze în discursul său întregul univers creștin asupra căruia meditase mereu și, deci, faptele de azi coordonate și conexe cu anume constante ale moralei creștine, ale gândirii creștine...”)⁽¹⁾ și același Vittorini care, deși „creștin și el, chiar dacă nu cu certitudine catolic și credincios, nu se putea înțelege cu Bo”.

Cât privește faimoasa, printre altele, polemică Vittorini-Togliatti, distincția luziană e extrem de netă:

Dacă scopul justifică mijlocul pentru un om politic, nu același lucru se întâmplă pentru un literat, oricât de politizat precum Vittorini.

În perspectiva istoriei, care, potrivit unei alte aserțiuni luziene, nu se poate explica în totalitate prin istorie *fiindcă există un mister în istorie și când zic mister nu înțeleg ceva ce trebuie să fie considerat incognoscibil, ci ceva ce urmează să fie cunoscut în mod misterios, ce face parte el însuși din procesul de cunoaștere.*

Ceea ce pare să rămână pentru el un punct orientativ, un fel de stea fixă, stea polară în orientarea în cosmos ca și în real, ar fi tocmai „mobilitatea naturii”,

care e superioară celei a oricărei angajări ideologice și chiar a oricărei judecăți istoriografice, spiritul, principiul naturii, e liber; e mai

creativ, iar eu cred că n-am trădat niciodată acest principiu (22).

O nouă rătăcire a omului pare să se manifeste imediat după ce speranța și euforia eliberării s-au estompat; pentru Luzi, care-l descoperise acum pe Coleridge din care începe să traducă, dar îl recitise și-l reactualizase pe Dante prin studii de o pertinentă neîntrecută, figura deșertului încă nu putea lipsi din orizontul apercceptiv, fiindcă

*Deșertul e într-un fel un loc al poeziei secolului XX, un loc al spiritului secolului XX, se poate începe de la Sbarbaro, deșertul e o referință ce revine frecvent. Îl simțeam în acel moment (e vremea pregătirii culegerii *Primizie del deserto*, n.ns., G.P.) și-l vedeam iminent, prezent, adiacent, situat în toate părțile. Acel fel de suspin de vitalitate ce fusese imediat în renașterea de după război se pierduse, iar omul era mai mult ca niciodată nelalocul său, în afara cunoașterii, corespondenței reale cu timpul pe care însă era constrâns să-l trăiască. Prin urmare, între lucruri și persoană, între experiență și intimitate nu era corelație strânsă: asta era ceea ce eu simțeam... (p. 70)*

Desigur, recunoaște autorul, în culegere se poate identifica și o anume dezamăgire (*disinganno*) filosofică..., ca în poezia *Invocazione*, considerată de critici, de Quiriconi printre alții, drept „la chiave

di volta della poesia di Luzi“ („cheia de boltă a poeziei lui Luzi“).

Poemul citat ar reprezenta, în viziunea reasumării ei în memoria târzie, „această tensiune spre schimbare, transformare, metamorfoză, ce nu e conciliabilă în aparență cu acest reflux care însă ni-l aduce în minte pe Parmenide. Dar e o viziune foarte reductivă, aceea prin care Parmenide ne face să luăm în considerație negarea mișcării, întrucât eu am crezut că ar include și mișcarea heracliteană, Heraclit și Parmenide coincid în această continuitate, în această fidelitate a lumii și a legilor sale. În *Invocație* există strigătul ce vrea să rupă cercul, sfera ce părea să vrea să ne țină prizonieri“. Și mai departe (*Ibid.*, p.73-74):

În realitate, când citești Invocație, simți minunea de a te recunoaște viu, prezent pe planetă, pe pământ, în timp, în spațiu, e și aceasta: a gândi la toți cei care ne-au adus până aici, la toate generațiile, la întreaga memorie indirectă pe care-o acumulăm și, deci, la câte existențe se află în cea a noastră. Este puțin arborele vieții ce înfrunzește prin acest timp metafizic, care e și timpul fizic.

Prin urmare, volumul *Primizie del deserto* declină un peisaj al sufletului și un peisaj real, iar toposul forte al cărții e acela al temporalității, tradus, intricat în spațiu, în acel spațiu deșertic, „regione

nostra senza limiti“, sau, „la nostra regione senza sole“, „la nostra terra desolata“(23). Cât despre elementele noi ale culegerii, autorul reiterează nevoia, acut resimțită în epocă, de „a reconstitui elemente fundamentale ale unei prezențe pe planetă, ale prezenței umane individuale și a atenției, vană pentru moment ori dificilă, spre ceilalți...“ (*Ibid.*, p. 87).

Angoasă, răbdare, durere, abandon, plictiseală, chin (*Vuoi darmi un nome, chiamami l'angoscia,/ chiamami la pazienza ed il dolore/ o l'abbandono o il tedio o l'afflizione...*) (24), iată micro-temele cărții structurată triadic, ca un *iter sapienziale*, cum îl numește Scarpati, sau, cum crede Mario Specchio, „să descopere în aceste perechi și ele triadice un fel de sistolă și diastolă, între ipoteza unei intervenții active în și despre lume și o atitudine pasivă, răbdătoare, o suportare a realității, ce ne distruge în momentul în care ne permite s-o cunoaștem“.

Apoi intervine simbologia luminii, preluată din patristica creștină (sau chiar mergând mai în urmă, spre gândirea anonimă precreștină, în sensul ambivalenței ei (să ne gândim la metafora din lirica românească orală a soarelui/ mire, iubit, Dumnezeu/ care, la vedere, provoacă întunecarea vederii, orbirea, moartea...)). Poezia din acest volum, ce marchează, cum am admis în baza majorității exegezelor luziene, o tranziție spre o nouă fază a creației sale, e prevestitoare și pentru alte „rătăcirii“, pierderi de autenticitate ale trăirii pe care viitorul le anunță; întrebări fără răspuns, ori la care răspunsurile

se lasă așteptate, asemeni „punții peste abis“ heideggeriene pe urmele interpretării mesajului din *Zarathustra*.

Luzi recunoaște de „a începe agonia...chiar în această carte; poate cuvântul nu există, nu știu dacă există, dar cu siguranță începe agonia și începe tocmai fiindcă, dacă tu mergi la rădăcină, ori măcar încerci să mergi acolo, găsești aceste dispoziții opozitive ale sufletului omenesc și ale minții ce apasă continuu; și pe acest conflict poate e sădită și crucea. Este probabil o recunoaștere a acestor temelii, iar acolo începe puțin agonia... Pe urmă, discursul se explicitează mai mult în *Onore del vero...*“ (Cf. *Mario Specchio, Op.cit.*, p. 92).

Cu *Onore del vero*, peisajul – în care agonia continuă să surpe vechile speranțe aprinse într-un moment istoric dat, depășit în durată liniară, dar nu și în cea intimă, la nivelul trăitului, fiindcă, iată, timpul pare să redevină cerc, odată cu ivirea atâtor conflicte și stări insurgente la nivelul socialului și al interiorității umane – începe să se populeze:

Este o repopulare trudnică (faticosa) – observă Specchio – îmbibată cu durere, ca o naștere ce scoate la iveală figuri larvare, fragile destine marcate ce revin la viață după un somn adânc și neliniștit, fundale de chinuri nedumerite și de interogații suspendate (p. 97);

Luzi crede că nu există aici peisajul ca fundal care se populează, fiindcă ar fi mai curând vorba de o *parousia* (așa cum interpretase Zanzotto, la recenzarea volumului):

adică apariție profundă a omului, a omului ca atare [...] Nu e o imagine prea sociabilă și decorativă cea pe care eu am refăcut-o după deșert, ci mai curând un fel de chin de îndeplinit... (Ibid.).

Unii critici, mai ales de extracție sociologică, i-au reproșat însă că valorile umane și cosmice dezvoltate în volum ar fi fost ale unei societăți pre-istorice, arhaice; poetul căuta însă elemente, gândite ca instanță mai aproape de condiția primară decât mașinile și, în fapt, figurile tematizate, conturate în profiluri dense și, totuși, hieratice, erau arhetipuri; „era... problema problemelor, situația situațiilor, pământul, omul înăuntrul pământului, înăuntrul vieții, omul în fața destinului său și a misterului său de care cam uitasem din cauza tăriei cu care vorbeam despre probleme generale ori abstracte“.

Dacă peisajul din *Onore del vero* e aproape exclusiv umbric (din regiunea Umbria a Italiei centrale, a lui Francesco D'Assisi și a lui Sandro Penna), cu *Dal fondo delle campagne* poetul revine la peisajul toscan, topos, acum, al memoriei ce exorcizează substraturi (și ale inconștientului) umane,

culturale, reconturând o geografie în mișcare, pe fondul unei tonalități de rugăciune și de pietate.

Luzi afirmă că titlul i-ar fi venit de la rugăciunea pentru morți, *De profundis*, de unde intenția sa *poietică*, spre a-i spune astfel, de a porni de la o retrocesiune în profunzimea originii, fiindcă volumul e scris în circumstanțele morții mamei sale.

Acum se face adevărata trecere spre ceea ce critica a numit *Al doilea Luzi*, reprezentat de volumul *Nel magma*, poate cel mai reprezentativ dintre toate; „istoria“ cărții e legată, pe de o parte, de dispariția unor persoane (din cercul de prieteni, colegi, cunoscuți), iar pe de altă parte de mutațiile profunde intervenite în *humus*-ul societății italiene, printre altele consecințe ale acelui boom economic pe care Pasolini l-a combătut cu o ardoare în exces.

Luzi reține însă, în grundul genezic al volumului, ceea ce el numește „transplantul satelor la orașe“, pe care îl descrie așa cum îl vede, fiindcă îl trăiește, cu toate pierderile definitive deplânse și cu toate cuceririle nesperate ale sale. Cartea, dialogică în mare parte, e și un fel de „proces-verbal“, făcut în nume propriu, dar aproape totdeauna prin intermediul unor voci „ale celorlalți“ care interoghează, cer răspunsuri, mărturisiri-interpretări asupra unor acte ale autorului, în poziție de *auctoritas* despre *pozițiile* sale diverse, singulare uneori, *în magma* realului – și a istoriei – din deceniul al șaselea, plin de confuzii; e un examen de conștiință, în care am fi tentați să credem că autorul se „auto-acuză“; sau, așa cum o parte a

criticii a remarcat, ar fi mai curând vorba de o răsturnare a dialogului interogativ cu lumea: de la interogarea ei, în prima fază a parcursului său poetic, acceptă acum să fie interogată, „luat la întrebări“ de către lume.

În definitiv, cum recunoaște autorul însuși, trăind de-acum într-o vreme în care formula zoliană *J'accuse* era la ordinea zilei, exista tentația de a te auto-interoga, pornind de la premisele celorlalți, dar numai spre a justifica propriul adevăr, care rămânea același, al apărării autonomiei auctoriale, al apărării *literaturii ca viață*.

Pentru Luzi, discursul din *Fondamenti*, înscris precis în cel al anteriorului *Nel magma*, reprezintă „o dilatare a sa, de la cunoașterea imediată, actuală, orizontală, sociologică a realului, la o totalitate potențială unde toate rațiunile mele, nu doar prezența *illic et immediate*, ci în sens și transcendental, metafizic, intră în cauză:

E o recunoaștere, o călătorie de recunoaștere în multiplu; se vorbește de tot ceea ce îi poate fi prezent spiritului chiar dacă nu e prezent temporal și spațial, adică amintiri, imaginații, vise ori chiar manifestări ale trăitului ce sunt date pe neașteptate și care sunt relegate ori se încearcă să fie relegate într-un discurs.

Sunt fundamente invizibile fiindcă e o construcție pe care tu n-o vezi pe ce anume se sprijină, fiindcă e o realitate mobilă, e o realitate

ce nu are un corespondent al său dogmatic ori teoretic, ci are această disponibilitate a vieții de a se recunoaște în ea însăși, în toate, chiar și imprevizibile, manifestări ale sale (Ibid., p. 153).

Apoi, problema fericirii și a dreptății, în istorie ca și în destinul uman, așa cum este tratată, cu ambiguitatea contrastelor sale, în poemul *Il pensiero fluttuante della felicità*, transcris, re-interpretat în memorie, de autor, în datele unei probleme de natură filosofică. Și de etică, de extracție creștină, desigur:

Fericirea e un mit, un mit ce coboară în lucruri, generații după generații și sunt unii care-l trăiesc excitați, alții care-l trăiesc mai puțin. Eu fac să intervină toate contrastele posibile. Și, pe urmă, e această voce neîntreruptă, neîntrerupta vorbărie a sufletului, a conștiinței, a sângelui, țintind să depășească frustrările, contrastele și apoi se ajunge la un fel de sfidare. „Nu vor învinge...”. sunt toți aceia care, de fapt, iau în râs această dorință de fericire, care știu bine că e o iluzie, de care omenirea se servește, de care omenirea are nevoie și, deci, călăii o folosesc. Cu toate acestea, eu spuneam că există și date imprevizibile, daruri care, la urma urmei, ți se oferă, ce reînnoiesc nevoia ori iluzia. Iar acest fel de contrast extrem e foarte dramatic. Cu toate acestea, la sfârșit, eu spun: „nu vor prevala”.

Da, o sfidare, dar e mai ales o invitație și o urare... “ (Ibid. p. 154).

Și există, de asemenea, binomul lumină-întuneric ce pare a deveni începând de la *Fondamenti invisibili*, cum afirmă Specchio, „o dimensiune absolută, o formă de epifanie totală a naturii, ce se instalează într-o evidență transparentă“, definită mai târziu de poet „o nelocuită transparentă“.

În 1978, când autorul e deja consacrat, recunoscut aproape unanim drept cel mai important poet italian al secolului XX după Montale, apare volumul *Al fuoco della controversia*; un moment oarecum particular în întreg parcursul luzian, întâi prin plasarea, în structura unui dialog dintre Poet și „Augustus“ sau, mai exact, „Augusta“, fiind vorba de o împărțeașă georgiană dintr-un timp revolut; un dialog-confruntare dintre poezie și Putere, dintre Poet și Istorie. E vorba de un tip de meta-discurs, adică ipostazierea actului poetic creativ în instanță de valutare a istoriei; apoi, există o lărgire a gamei expresive, lingvistice, chiar dacă prin potențarea câștigurilor înregistrate încă din faza *Magmei*.

Cât despre limbaj, Luzi recunoaște că „e un limbaj mai mult dăltuit (*scalpellato*) decât pictat. Este specificitatea stilistică, mi se pare, care prevalează în ultimele cărți. La nivelul „controversei“, a certei, care de altfel poate fi citit și ca un adevărat scandal (stă mărturie evocarea și invocarea, în *Post-scriptum* la volum, a poeziilor Lorca, Mandelstam și Pasolini,

ca victime ale Istoriei, aceasta în poziție de Judecător auto-impus).

Cum avertizează autorul, volumul e un răspuns la presiunea epocii de a cere mărturii, fiindcă deja epoca în care „jocul artistic se încheie în el însuși“ a trecut; de aici invocarea celor trei poeți, exemplari, fiecare în felul său, în bine ori în rău, dar exemplari exact în sensul acestei urgențe a mărturiei și a mărturisirii; ei „ies din metaforă“, cum sună un vers din acel *Post-scriptum*

*Mentre escono il poeta e l'assasino
uno e l'altro dalla metafora
e si avviano al sanguinoso appuntamento
ciascuno certo di sé, ciascuno nella sua parte*

„În timp ce ies poetul și asasinul
unul și celălalt din metaforă
și se pornesc spre-nsângerata întâlnire
fiecare sigur de sine
fiecare de parte sa“ ;

„fiindcă se obișnuiește a se spune mereu «poetul asasinat» spre a indica raporturile dificile dintre putere și poezie“.

Poeții sunt și martiri, în anumite epoci, iar Luzi pare și aici coerent cu sine și cu propriul traiect poetic, reintroducând iarăși mesajul evanghelic la nivelul poeticității. Intră în scenă și noi motive poetice, precum cel al călătoriei (Luzi începe să călătorească,

în China, în America de Sud, dar și în Uniunea Sovietică de atunci, mai precis în Georgia de azi, unde de altfel își localizează și de unde împrumută toposul volumului *Al fuoco della controversia*), după cum enigmaticul pare să devină un topoi dominant al ultimelor sale creații lirice.

Finalul volumului, cu versurile sale puternic tăiate în magma unei dubitații penetrante – „Scarso lo scriba? distratto? anchilosato nell'arto? vinto come all'ultimo suo ciascuno artista/ lui pure? o inenarrabile questo tempo?/ questo tempo non ha lingua, non ha argomento?“ (25) constituie, cum Luzi însuși ne lasă să înțelegem, „cea mai bună introducere la *Battesimo dei nostri frammenti* („Botez al fragmentelor noastre“), următoarea culegere a autorului.

„Aici – mărturisește autorul – se intră în acel inepuizabil discurs misterios al grației și al ofrandei...“

Un discurs angajat într-o aventură aproape imposibilă, fiindcă printre cei ce-ar fi fost abilitați s-o facă s-ar număra, poate, doar sf. Ioan ori sf. Pavel, „acești martori, acești apostoli“ care au vorbit „independent de intenția lor filosofică ori profetică, și au vorbit puțin ca Rusaliile, fiindcă darul cuvântului a coborât asupra lor“. Își fac loc aici probleme cu vădit accent interogativ, precum singurătatea lui Iisus, singurătatea omului, al fiului lui Dumnezeu ce-a făcut cunoscut omenescului divinul, l-a făcut să coboare; e vorba nu de o realitate trecută, ci una ce se ivește, circumscriind prezentul, discursul nu mai e descriptiv, cu caracter de celebrare:

Cuvântul caută să reia puterea sa de forță dinamică, de cuvânt ca element de viață ce tocmai de aceea trebuie să se orienteze în lume, iar în ea se află omenescul încercând să se orienteze în cosmos. Interogația e un mod de prezență, de actualitate, iar cuvântul, când interoghează viața, se face viață, întrucât încearcă să se orienteze în viață...

Volumul pare a fi și o dare de seamă despre periplul călătoriei întreprinse de poet în această lume, cu întoarcerea în origine, de unde aduce puține certitudini, însă și atestări, de suflet, de speranță ori de așteptare ce fuseseră firește date mai înainte, dar care sunt supuse acum unui examen liminar, unei *prova umana*, așa cum se poate descifra în poemul omonim ce încheie culegerea.

Cât despre volumul poematic cu titlul *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (1994), el conotează tensiunea existențială în binomul insolubil *nostalgia e / oppure desiderio*:

Când am simțit efectiv mișcându-se în mine această figură a lui Simone(26) [...] am simțit că el se supunea la o chemare care și pentru el era ambiguă, adică putea să fie dorință, nostalgia de Siena, nostalgia copilăriei, a originii, dar și dorința de a reface itinerariul ce-l dusesese de la Siena la Avignon, prin urmare din obscuritate la glorie, cu alte cuvinte de la lipsa de experiență

la plinătatea experienței; de a reface călătoria, deci nu întoarcere pur și simplu, nu de a repeta ori de a calchia urmele pe care le imprimase venind, ci, prin acest parcurs-replică, să pășească dincolo. Așadar, nu atât recuperarea primei motivații artistice – și umane, desigur –, cât o creștere de sine însuși printr-o experiență-replică la întoarcere... “ (Ibid., p. 251).

Se accentuează și se distilează simbologia luminii ce se constituie într-o marcă *poietică* și stilistică a ultimelor trei volume (*Botezul, Fraze gravate și Călătoria*) în care critica a părut să identifice un fel de apoteoză dantesco-paradiziacă a luminii devenite esență de polen, de pulbere extrem de fină, în care fenomenele ating un astfel de exces de limpezime încât se anulează ori se separă de contingenta lor. „...nostalgia se împlinește rapid cedând locul dorinței, spre a fi arsă de dorința unei cunoașteri absolute și a unei lumini supranaturale...care anulează culorile fiindcă excesul de lumină, intensitatea luminoasă le reîntemeiază la sfârșit și, într-un anumit sens, le anulează“, confirmă poetul.

Abordarea paradisiacului, deci, la capătul unui traseu/ călătorie, în care cuvântul poetic *a citit evenimentele/întâmplările* vieții, de la dimensiunea *infernală* a anilor '40, trecând la *proba purgatorială* din perioada de după război, prelungită însă până la *Magma*, la capătul acestei aventuri, subliniem, în sfârșit epifanarea paradisiacului; o

experiență poetică singulară, confirmând coerența unui discurs (aproape) gândit pe modelul dantesc:

Așadar, ..., la un moment dat solicitarea ce se exprimă în Simone, în Dante, etc., cred că se va repropune, se va reapropria ca atare, cel puțin în forța sa radicală. Spre ce ne îndreptăm? Este interogația lui Ulise dantesc, vreau să spun, acest Paradis nu va fi un Paradis, va fi altceva, dar în orice caz o reconciliere a individului, a ființei fragmentare care e omul de azi, această reconciliere cu totul va trebuie să se întâmple. Altfel se va ajunge la eliminarea omului, a umanului omenesc și, deci, vom avea omul ce va părea omenesc altora, însă nouă, astăzi, n-ar putea să ne pară așa“ (Ibid., p. 255-256).

NOTE

(1) E vorba de Stefano Verdino, cf. *Per una biografia di Mario Luzi* („Pentru o biografie a lui Mario Luzi“), în M. Luzi, *Rosales*, Genova, Edizioni del Teatro di Genova, 1983, pp. 7-18.

(2) Aserțiunea aceasta, frecventă în majoritatea studiilor de tip biografic consacrate și altor scriitori din generația luziană, este numai în parte adevărată; în fapt, așa cum rezultă din mărturiile protagoniștilor înșiși, evenimentele n-au lipsit, dimpotrivă, ele s-au succedat, în timp, cu o cadență în sine bulversantă, trasând, în linii ferme, contururile întregului „infern“ pe care l-a cunoscut, la scară universală, secolul XX. Problema e însă cu totul alta: dubla raportare a scriitorului la eveniment, în sensul participării sale, directe, ca în cazul Rezistenței italiene, ori indirecte, la nivelul conștiinței literare, ca și al acelei etici umane (nutrite, ca la Luzi, dintr-o pedagogie creștină).

(3) In „Inventario“, 1981, p. 11.

(4) Cf. *Cronologia*, de Stefano Verdino, *Op cit.*

(5) Cf. G. Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi*, Bologna, Cappelli, 1980, p. 14).

(6) A se vedea *Il silenzio della voce*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 6.

(7) *Discretamente personale*, în **L'inferno e il limbo**, Milano, 1964, pp. 238-239.6.

Cf. Claudio Scarpati, *Mario Luzi*, Mursia, Milano, 1970, p. 11

(8) A se vedea „Il secolo XX“, 26.11.1982, acum în Stefano Verdino *Op.cit.*, p. 68.

Cf. Claudio Scarpati, *Mario Luzi*. Mursia, Milano, 1970, p. 11

(9) *Ibid.* E interesant, pentru a mai confirma încă o dată, dacă mai era nevoie, coerența de principii a poetului de-a

lungul unei vieți, că aproape literalmente aceiași termeni se regăsesc și în discursul, dintre ultimele, ținut cu prilejul numirii sale de către președintele Ciampi ca senator pe viață.

(10) Cf. Claudio Scarpati, *Op.cit.*

(11) Stefano Verdino, *Op.cit.*, p. 68.

(12) Credința comună și azi în critica literară italiană este aceea că Flora ar fi adevăratul „naș” al mișcării, cu acel studiu ce uza, în titlu, termenul de „poezie ermetică”; cercetând însă cu atenție dosarul problemei, s-a descoperit că tocmai Carlo Betocchi, colegul puțin mai vârstnic și prietenul de mai târziu al lui Luzi, în recenziile pe care le consacra, încă din 1934, noilor volume de versuri, introdusese formula și nu în sens peiorativ, ci dimpotrivă. Astfel, în 1936, făcând un bilanț al producției poetice a anului 1935, Betocchi, sintetizându-și, cu evidentă referențialitate la propriile sale recenzii publicate de-a lungul anului, scrie în direcția instituirii unui nou program literar în locul celui tradiționalist, refuzat ca atare: „Din aceste conversații, din această comunicare intimă de sentimente ce alcătuiesc unica flacără vie a inteligenței și a inimii, din această umanitate poetică ce se măsoară și apasă asupra umanității celuilalt, se poate spune că se naște țesutul cel mai profitabil din punct de vedere social al poeziei”.

(13) „Aș vrea – susține același Betocchi – ca să se reflecteze asupra faptului cum critica estetică n-ar fi altceva decât critica unei poezii (și a unui timp de viață) ce n-ar avea la activul său impulsuri mai înalte; s-ar vedea atunci cum ea a abdicat de la orice interpretare dantescă. Aș vrea să ni se îngăduie nouă, unei poeziei pentru care cuvântul nu e altceva decât o undă de suflet, o critică ce-ar avea dificultățile pe care această stare le comportă”; „dificultățile” vizau reproșurile ce i se aduseseră criticii betocchiene de a fi fost prea... ermetică.

(14) Acum, în Claudio Scarpati, *Op.cit.*, p. 17-18.

(15) Luzi le recunoaște ca „superflue și dezorientate“, „manierate și vicioase“, însă i se pare firesc să identifice în ele un nucleu genezic pentru tot ceea ce va urma. „În schimb, sunt dispus să afirm că ele (versurile, n.ns. G.P.) n-au avut în origine nimic experimental ori scolastic, ci au marcat în termeni prea descoperiți emoția unui prim contact conștient cu viața [...] Sunt în orice caz mândru de a fi început să scriu așa, despre ceea ce realmente simțeam, de la această fizică perfectă. Faptul că, apoi, aceste figuri s-au consumat rapid, nu tăgăduiește faptul că eu le-am simțit și că tocmai din faptul de a le fi simțit ar depinde acel puțin ce s-a întâmplat după aceea în mine“ (Cf. *Avvertenza* la cea de-a doua ediție a volumului, ulterior în *Il giusto della vita*, Milano, 1960, pp. 257-258).

(16) „a existat un fel de întâlnire, un eveniment, fie și în parte obscur, care-a modificat, a surprins, a agitat micul meu univers și în puține luni am scris, nu doar *Barca*, ci multe poezii pe care apoi, puțin impetuos, le-am tăiat, amputat, eliminat, ca să rămână doar nucleul, puțin precum inima mlădiței iar nu frunzele superflue“.

(17) Ungaretti va fi cel care, cu aproape două decenii mai înainte, recunoscuse în autorul *Idilelor* și al *Cânturilor* pe adevăratul părinte al poeziei italiene, numite atunci, ca și mai târziu, „noi“.

(18) Mi se pare straniu că Luzi nu se referă, în eseurile și, mai ales, în sutele de interviuri pe care le-a oferit cititorilor săi, la filosoful danez, cu atât mai mult cu cât, să ne amintim, în tabloul pe care autorul *Maladiei mortale* îl trasa în definirea esențializată, profetică, a condiției umane, „stadiul“ ultim și, deci, decisiv îl constituia cel *etic*; o etică – tentând aici o interpretare *ad hoc* – a radicalizării responsabilității individului în fața prezenței răului în lume, a *păcatului*, ca dat ontologic, destinal, ce impune corelativul său, mântuirea și, de ce nu, tocmai *caritas* paulină. Pentru Kierkegaard, „stadiul“ *esthetic* – ce includea și „valorile“ mitului

donjuanist confirmat în dispoziția spre plăcerile clipei – ar putea fi identificat și la nivelul proiecției artei în dimensiunea ei de divertisment ori de experiment formal, închis circuitului ontic, opus, prin urmare, imperativului pe care generația lui Luzi îl formula, încă în primele ei manifestări, prin sintagma *letteratura come vita*.

(19) E demn de reținut aici și un alt „divorț“, mai ales la nivelul ideologiei poetice, al autorului și anume de Mallarmé: „Mallarmé era extrema deducție teoretică a unei filosofii ce nu putea să mai fie folosită, idealismul, această specie de absolutism creativ al spiritului, al minții, al poetului în fața creației lumii. Lumea – a existat totdeauna ca alteritate – el uitase asta, o abolise. Lumea aceasta e ireductibilă la legile pe care el credea că le avea la îndemână și, deci, a negat-o. Eu aici mut acțiunea poetică posibilă pe conexiunea lume-poet, lume și martorul său; Mallarmé, deși un magnific, îl văd ca pe un magnific falimentar, sublimul faliment. Cum de altfel se vedea el însuși. Înțelese deja totul de unul singur“.

(20) „E timpul să ne ridicăm, să trăim/ pur și simplu. Iată, zboară-n oglinzi/ un surâs, pe la geamuri deschise-un fior,/ se-ntoarce-un zvon să-ți ia auzul“, tr. de Ștefania Mincu, în Mario Luzi, *Poezii*, Constanța, Pontica, 2002.

(21) Cf. Mario Specchio, *Op. cit.* p. 51.

(22) *Ibid.*, p. 52.

(23) Expresia e, desigur, eliotiană, însă Luzi, deși acceptă că în perioada postbelică și încă mai devreme, poetul englez intrase în conștiința poeziei italiene, totuși nu se simțea atras de acesta; tema timpului, spre exemplu, Eliot o preia de la Dante, iar exegeza sa dantescă, deși de succes, ar fi debitoare unui anume conservatorism ce l-a făcut să tenteze să-l alinieze pe marele florentin tomismului ortodox.

(24) „Un nume vrei să-mi dai, numește-mă angoasă/ răbdare ori durere să mă chemi/ ori abandon ori plictis ori poate chin...“ (tr. ns.. G.P.).

(25) „Sărac e scribul? distrat? anchilozat la mână)/ înfrânt pân’ la ultimul strop al său e fiecă artist,/ până și el? sau inenarabil e timpul/ acesta? n-are el limbă, n-are argument?”
(tr. Ștefania Mincu)

(26) Simone Martini, unul din marii pictori ai școlii de la Siena din timpul Renașterii, plecat, din cauza lipsurilor și în căutarea gloriei, la Avignon, unde se afla sediul papal și unde a și murit.

PIER PAOLO PASOLINI

Visul unui centaur sau poetica corpului viu

„Cazul Pasolini“ continuă, astăzi mai mult decât ieri, să alimenteze multe dintre perplexitățile lumii literare italiene și nu numai. Dincolo de dimensiunea mitologică a morții sale, o constantă se impune: autorul continuă și după moarte să instige, să dividă, să intrige, ca și cum ar fi încă în viață. Iar de vină nu poate fi doar complexitatea unei opere ce a cunoscut, de la început, întreaga gamă a întâmpinărilor posibil imaginabile – de la contestarea vehementă, trecând prin ocultare și indiferență, până la exaltarea patetică, specifică unui mental de religie orientală.

E deopotrivă semnul acelei disperate vitalități, programatic asumată de scriitor încă din adolescența bologneză, și al unei contrarietăți, acel *scandalo del contraddirmi*, de care vorbea el însuși, ca semn al unei aporii, a raportării sale la real înțeles în toată dimensiunea lui haotică, dar, mai ales, al acelui *gusto d'esser vivo*, existențialul resimțit ca o probă provocatoare și care i-a apărut permanent, nu doar ca „neexprimat“ (*inespresso*), dar și ca „inexprimabil“.

Pe fondul acestui interes ce depășește orice posibil pariu anticipat în zarva polemicilor sale cu lumea din anii '60, se resimte, din nou, una din constantele receptării sale: emergența, prin supraviețuire, a unei baricade, de pe care figura autorului își dispută postumitatea, intrigându-i pe unii să continue să-i nege valoarea, iar pe alții să-l consacre, în chiar sensul religios al termenului. Disputa a căpătat, chiar în prezent, o turnură neprevăzută chiar de cel care o generase, poetul și criticul Giovanni Raboni: în termeni „sportivi“, urma să se opteze, în pragul noului secol și mileniu, între Italo Calvino și Pier Paolo Pasolini. De aici, dincolo de subiectivitățile mai mult ori mai puțin „vinovate“ puse în scenă de o Fatima capricioasă a Literaturii, s-au reaprins alte vechi dispute și anume cele specifice, de data aceasta, operei pasoliniene în dialectica ei intimă: ce anume rămâne din Pasolini? Poetul, prozatorul, cineastul, criticul, eseistul, jurnalistul, ideologul?

Răspunsurile, pe cât de diverse și de contradictorii pe atât de inabile cel puțin cât timp opera sa, ca orice Operă artistică, trebuie asumată în integralitatea sa, nu sunt lipsite de un gust al riscului ce nu salvează, în ciuda rafinamentului comentatorilor, totdeauna judecățile de ridicul, oricât de camuflat acesta. Fiindcă, trebuie spus, s-au emis judecăți, cel puțin bizare, în baza cărora receptarea operei pasoliniene e îndrumată, spre a oferi un singur exemplu, să caute poetul în oricare altă activitate a autorului cu excepția

producției poetice, după cum s-a vorbit, în sens aproape contrar, de valorile cinematografice, sau narrative, ale aceleiași producții poetice, ca și de poezia din opera sa „ideologică”, de eseistica din teatru etc.

Prin urmare, întrebarea dacă Pasolini este (a fost, mai este?) un poet – și anume unul important – al poeziei italiene și europene din a doua jumătate a veacului al XX-lea își justifică legitimitatea și revendică fatalmente un spațiu preliminar pentru o reevaluare a sa în această perspectivă. Or, disputa mai înainte evocată a revenit, în forță, deloc întâmplător, în 1993, odată cu apariția a două masive volume editate la Garzanti, cuprinzând cam șaizeci la sută din întreaga producție poetică a autorului: aproape trei mii de pagini de versuri, începând cu cele publicate în volumul de debut (*Poesie a Casarsa*, 1942, în friulană) și până la poezii „risipite”, „uitate” sau „pierdute”, variante, recorectate, refăcute, nu o dată cu volume întregi, așa cum se va întâmpla cu cel intitulat *La meglio gioventù*, din 1954, exact după două decenii. Și ne întrebăm dacă nu cumva, dată fiind acea netăgăduită, „incomoditate” a lui Pasolini, ca scriitor, cineast, jurnalist, „ideolog”, om și chiar prieten, nu se mai insidiază încă și acum în judecățile de valoare asupra scrisului său, degradând și compromițând acea „privire” deschisă, nealterată, lucidă, un act axiologic presat de inserții „impure”. Fiindcă, pentru noi – spre a începe cu un enunț strict constatat – Pasolini este un mare poet, iar ereditatea sa strict poetică nu poate fi tăcută;

mai mult, chiar pornind de la ipoteza avansată de același Giovanni Raboni, potrivit căreia autorul *Poeziei în formă de trandafir* ar fi un poet, și încă unul mare, în oricare parte a scrisului său cu excepția poeziei, se impune constatarea că el rămâne, oricum, creatorul uneia dintre poeticile cele mai incitante și mai originale ale literaturii italiene și europene din ultimele cinci decenii și, ca atare, imposibil de ocultat, indiferent de natura motivațiilor; faptul că, așa cum vom vedea, cititorul descoperă, total nepregătit, într-o piesă de teatru a autorului ori într-o scenă din *Evanghelia după Matei*, ori chiar în interstițiile unui articol politic de pe pagina unui cotidian de mare tiraj, structura unui poem iluminant nu trebuie să genereze poziții care să conducă, voluntar ori nu, la punerea în paranteză a poeziei sale așa-zicând propriu-zise.

Fiindcă, asta e sigur, Pasolini este într-un mod esențial poet în tot ceea ce întreprinde, de la poeziile scrise și publicate în dialect, în friulană (pe care el o considera însă o limbă autonomă), de la un documentar pentru RAI, intitulat chiar *Friuli*, difuzat prin anii 50, și până la scenarii (pentru filmele sale și ale altora) și articole de ziar: este poet întrucât și în măsura în care poeticul este marca de afirmare-exprimare a acelei *desperate vitalități* de care a vorbit în repetate ocazii, modul său de existență activă într-o lume căreia i s-a livrat ca unul care și-a trăit destinul sub semnul unui dublu păcat, cel original, al survenirii în cosmos și al apartenenței adamice, și

cel al acelei nu mai puțin *desperate diversități* care a fost homosexualitatea sa.

Aventura poetică a tânărului scriitor e timpurie și e inextricabil legată de copilăria sa, trăită cu o inocență niciodată apusă, în peisajul rural friulan de la Casarsa.

Ni se pare de-a dreptul revelatorie o apropiere a lui Pasolini de Lucian Blaga, oricât ar părea de paradoxală această apropiere, date fiind opțiunile lor majore existențiale și filosofice: pentru poetul friulan, civilizația rurală a reprezentat, până aproape de sfârșitul său neașteptat, unica speranță, remediu și cale de salvare, de mântuire a lumii în vizibilă degradare, iar substituirea acesteia, mai târziu, cu subproletariatul roman al cocioabelor de la periferia „orașului etern“ n-a constituit decât un subterfugiu care poate justifica, până la un punct, și „falimentul“ propriei sale poetici, în măsura în care s-ar accepta acest faliment; în planul poeticii propriu-zise, Pasolini n-a încetat să iscodească și să creadă în virtuțile cuvântului original, a logosului „pierdut“, de o civilizație care pornise, iluministic, către propria ei degradare tocmai prin ocultarea harului alchimic prezent în actul de întrupare chistică, unde logოსul echivalează ontosul printr-un salt regresiv, dincoace de păcat și dincoace de penitență.

Opțiunea sa pentru dialect nu era una circumstanțială, chiar și într-o cultură în care literatura dialectală înregistrase demult experiențe glorioase: a fost mai degrabă o alegere pentru un destin și pentru

o viață, care, ambele, s-au substituit unei creații ce n-a renunțat niciodată la expresia vie, gândită în ordinea trăitului: nu există aproape nici măcar un exemplu, în întreaga creație a autorului, de la poezie la cinema, în care acolo unde „se dă cuvântul“ unui actant așa-zicând personalizat, iar nu „subiectului“ auctorial, omniscient și omnipotent, să nu se apeleze la dialect, la argou, la jargon, sau, cel puțin, la ceea ce pentru italieni este „limba vorbită“ (*il parlato*). Există desigur o motivație în ordine filologică sau, mai simplu, poetică: dacă actul creativ artistic asumă obligatoriu perspectiva realului, atunci devine obligatoriu ca un personaj (persoană, singura care-l interesează pe Pasolini) să uzeze de limba propriului său gând, *limbajul foamei, al sângelui, al cărnii, al corpului, al sexului*, spre a-i prelua câteva din formulările cu insistență articulate.

Și a fost aproape o miraculoasă întâmplare faptul că, la originea destinului său poetic, s-a aflat chiar unul din criticii cei mai influenți și mai exigenți din ultima jumătate de veac, Gianfranco Contini, care a salutat debutul și opțiunea dialectală ale tânărului poet (1). Ar mai trebui adăugat că friulana a fost, pentru Pasolini „diversul“, idiomul matern prin excelență și, din perspectiva poeticii sale, figura mamei va deveni unul din punctele centrale ale gândirii sale, asumat în perspectivă „evangelică“, ridicat apoi la dimensiunea unui mit (și cu o abia disimulată pulsione „ideologică“, ca în celebrul poem *La ballata delle madri*).

Pe de altă parte, cel puțin în acest punct aproape toată critica italiană, de la Atilio Bertolucci și Eugenio Montale la adversarii cei mai temuți, unii dintre celebrii *Novissimi* (Sanguineti, în particular) a fost de acord că în poemele friulane Pasolini a fost un mare poet și că în această poezie autorul se livra aproape în întregime, în anticipație, cu tot harul său nativ și natural (2). Poezia aceasta dialectală, care îl va urmări ca o nălucă, un eres al unei copilării gândită fabulos, până în ultimele zile ale existenței sale, era gândită de autor și ca o „călătorie în inima limbii materne“, ivită și din interesul poetului pentru detaliile cotidianității, risipită într-o existență rustică imobilă de veacuri, și din care el tentează să-și extragă și să-și dirijeze, apoi, întreagă forță expresivă (el care scrisese un vers faimos cât o efigie pus în gura unui protagonist de film *Sono una forza del passato*) și propriul „canon“ creativ ; era, pe alt plan, cum își va reaminti mai târziu, spaima și angoasa sa aproape agonică de a nu putea ajunge (atinge) la miezul „acelei vieți care, așa îndurerată și de invidiat, se desfășura în inima acelor sate“; era frenezie, bucurie (nu ungarettiană, ci pascoliană, poetul preferat al lui Pasolini, divulgat ca atare, ca și Leopardi, nerecunoscut ca atare, dar nu mai puțin prezent, după opinia noastră), acea vitalitate disperată, chiar ea, presiunea debordantă și devorantă a trăitului, ca probă esențială a artei pentru regizorul acelei instigatoare *Trilogia della Vita* (cuprinzând *Decameronul*, *Povestirile de la Canterbury* și

Floarea celor O mie și una de noți, scandaloasele sale pelicule cinematografice de la începutul anilor '70); o vitalitate care refuză înghețul, odată cu lichefierea spiritualului operată, după el, de un proces pe care, peste douăzeci de ani, îl va numi o adevărată „mutazione antropologica“, recte cel inculcat de „boom“-ul economic și consumistic al societății italiene de la sfârșitul anilor '50.

Poemele, rescrise și reelaborate în varii reprize, nu ocolesc experimentul expresiv, în ciuda bătăliei, ce pare dinainte pierdută, pe care autorul lor o poartă mulți ani cu exponenții neoexperimentalismului italian din Grupul '63; versurile, ce amintesc de concretețea semantică argheziană, cu tot cu fiorul metafizic al răsfrângerii speculare în cuvânt, își strigă prospețimea și ingenuitatea ca pe o povară dulce, spre a articula acel „gust de a fi viu“ (*il gusto d'esser vivo*, cu altă fericită expresie a sa), cu convingerea, exprimată și ea, că „Friuli cel mai desăvârșit (unicul care-l interesa și căruia țintea să-i confere dreptul la expresie) se află în cântecele poporului friulan“. Iată doar câteva probe: „Verdele câmpului,/ speranța recoltei pentru obositul sătean/ aduce tristețe,/ grâul bolnav de icter e-atât de galben,/ în ciuda bălegarului.// Prost hrănit/ cu un trist fân/ păstrat la frig,/ uscat și sfârșit/ boul se-ntoarce din cireadă/ și o tulbure băutură sporește/ până să-i stâmpere setea“. Proiectul său, unul dintre atâtea, e de-acum acela de a „traduce natura geografică în natură umană“, și cum n-a atins încă limita acelei reprezentări

a unei „existențe fără mântuire“ (a sa proprie și a lumii, rămasă haos, „Caos“, va fi un alt titlu-lemnă din multe, așa de norocoase, alese pentru operele sale), iată un „peisaj friulan“, ce ne trimite cu gândul aproape la un coșbucianism pe dos: „Ce faci, fetișcană/ despletită la vatră/ asemeni unei mici plante/ ce arde-n amurg?// «Aprind mărăcini/ iar fumul zboară-ntunecat — asta înseamnă că în lumea mea/ a trăi este sigur»// Dar la focul acela ce-nmirezmează/ îmi lipsește răsuflul/ și-aș vrea ca vântul să fie/ cel care moare în sat“(3).

Critica a vorbit, încă din anii '50, de un filon narcisiac al creației pasolinienne; narcisismul nu este însă — sau nu este încă — un simptom al tentației autospecularității, fie și pentru că, marcat (stigmatizat în sens aproape franciscan) de propria homosexualitate ca de un păcat-pedeapsă, Pasolini aproape că s-a detestat pe sine, în ciuda faptului că efortul său de resemantizare poetică a lumii a inclus efortul de a articula un discurs al corpului, în care, desigur, discursul sexului va deține un loc distinct; narcisismul său este, cel puțin în acest moment, răspunsul la urgența de a umple acel „gol pustiu“ (*Il vuoto deserto*), în care ființa umană survine, rănită cum e, în lume. Iată un tulburător poem intitulat chiar „Dansul lui Narcis“: „*Jo i soj neri di amòur/ né frut né rosignòull/ dut intèir coma un flòur/ i brami senza sen.// Soj levat ienfra li violis/ intant ch'era sclariva,/ ciantànt un chiant disminiàt/ ta la not vualiva/ Mi soj dit: «Narcis! 'l e un spirt cu' l me*

vis/ al scuriva la erba/ cu' l clar dai so ris“ („Eu sunt negru de iubire,/ nici flăcău, nici privighetoare,/ intru precum o floare,/ doresc fără dorință.// M-am înălțat printre vioare,/ când se crăpa de zori,/ cântând un cânt uitat/ în noaptea aceeași./ Mi-am zis: «Narcis!»/ și un duh cu chipul meu/ întuneca iarba în licărul/ buclelor sale“). O poetică a senzualității necenzurate, deci, dar și a nostalgiei ca remediu de depășire a relației resentimentale cu lumea și de întoarcere eternă, nietzscheeană, pe axa temporalității, egală cu ea însăși, în prospecția unui autor atât de radical antiiluminist cum a fost Pasolini.

Poezia este încă susur și cântec, descoperire genuină și conservare de taină, descântec și rugăciune, după cum abia mai târziu, prin anii marilor sale scandaluri cu toată lumea, aceeași poezie se va prelinge în imprecăție și blestem; narcisismul este, prin urmare, urmă, semn, pecete a unei genuități originare în actul nașterii, într-un anume loc și într-un anume cod expresiv, cele friulane: „Vino aici, printre noi/ căci aici se trăiește/ se trăiește ca vii și ca morți,/ asemeni unei ape neștiute printre sepia.// O, copile! Mă nasc/ în mireasma pe care ploaia/ o suspină din plaiuri de iarbă și vise...// Mă nasc în oglinda de rouă./ În acea oglindă Casarsa —/ așa cum plaiurile de rouă —/ tremură într-un timp străvechi.// Îmi amintesc, Narcis, aveai culoarea/ serii când clopotele sună a moarte“.

O „privire pe drum“, în mișcare, (*uno sguardo in cammino*) pare să anime poetica pasoliniană, așa

cum acreditează atâtea mărturii ale unor mari și nedezmintiți martori, printre prietenii de destin ai scriitorului (Elsa Morante, Oriana Fallacci), adică exact acea privire ce emană dintr-un „corp“ în mobilitate și care cere cu insistență agonică dreptul (și libertatea) la expresie, pură și concretă, personală și privată, în polemică deschisă cu orice tentativă abstractizantă, oricât de glorioasă, fie ea cea experimentală, a novisimilor, fie post-modernă, a lui Calvino, de care de altfel Pasolini se simțea, în ultimii săi ani de existență, tot mai îndepărtat.

Și, dacă e adevărat, cum susținea Giovanni Raboni, că Pasolini ar fi poet în oricare altă activitate a sa, în afara celei poetice, atunci trebuie să acceptăm că el a fost poet în întreaga sa operă, întrucât dincolo sau dincoace de aceasta, prin destin și prin existență, poetic a fost însuși modul său unic de a se raporta la univers, la lume, la haos; faptul că majoritatea versurilor sale se ivesc ocazional, în accepția goetheană a termenului, nu ar trebui să inducă prejudecăți derelective, ci, dimpotrivă, să capteze, o dată în plus, interesul pentru evaluarea unui efort, acela de a omologa ontosul în logos, cu gestul unei provocări osmotice, genetice, re-ligioase, iarăși în semnificația etimologică a cuvântului, christigrafice și christologice, atent, cu acea privire pe cale, la procesul ca atare ca la o întâmplare unică, în act, fără a-și disimula vreodată bucuria, de copil întârziat, de a fi martorul acestui miracol.

Iată unul din atâtea exemple cu adevărat miraculoase de felul în care se în-ființează poeticul la Pasolini; într-o ciornă, din multe diseminate în zestrea lăsată, un „Proiect de opere viitoare“, în care, într-o furie de amprentă categoric postmodernă, limbaj poetic și metalimbaj se suprapun în disprețul oricărui canon mai vechi ori mai nou: „*Și îi voi scrie imperturbabilului Moravia «PASOLINIANA/ DESPRE FELURI DE A FI POET» , cu tema/ între semn și lucru – și în sfârșit/ îmi voi dezvălui adevărata pasiune./ Care este viața furioasă (sau îndărătnică) (sau murindă)/ și de aceea, din nou, poezia:/ nu contează nici semnul nici lucrul existent*“.

Căci, așa cum se poate sesiza din aproape întreaga sa operă, cuvintele, odată chemate la rampă, reclamă vocea poeticului, devin versuri, iarăși, ar spune Pasolini însuși, în disprețul oricăror canoane, a oricăror predicții savante. „*Omul și-a dat seama de realitate/ numai când și-a reprezentat-o*“, afirmă el într-o altă ciornă, iar un critic al său nu greșea deloc când propunea, pentru filmografia sa, conceptul de *factografie* (*fattografia*), întocmai pe linia acelui „discurs al corpului viu“, care, refuzând oricăror avangarde și neoavangarde pretenția de autonomie a limbajului, a semnificantului, s-ar fi spus prin anii '80 nu a exclus, în realitate, niciodată experimentul și, mai ales, inovația, dimpotrivă puțini scriitori italieni și europeni au trăit-o cu pasiunea lui. Nimeni n-a trăit ca el actul de a se descoperi clipă

de clipă om viu și de a simți, ca pe un blestem (*Blestem* este titlul întregii sale producții poetice apărute postum), nevoia agonică de a da drept la expresie acestei tulburătoare și insidioase experiențe.

ANDREA ZANZOTTO

Divina Mimesis

Andrea Zanzotto, „cel mai bun dintre poeții italieni născuți în acest secol“, cum îl consacra Gianfranco Contini, are de acum alura vârstei patriarhale la peste o jumătate de veac de la debutul, în 1951, cu volumul *Dentro il paesaggio*.

Ar fi trebuit, deci, să fie folosit prilejul ca un pretext pentru cultura peninsulară, dar nu numai, de a-și cinsti una dintre vocile ei poetice inconfundabile. Și tentativele n-au lipsit, totuși: vizitat de câțiva reporteri, de la marile cotidiene, în bârlogul său trevisian, un sat, dacă mai poate fi vorba de așa ceva, Pieve di Soligo, din nord-estul italic, pe care cel mai ilustru locuitor al său nu l-a abandonat niciodată, manifestările din ultimii ani n-au depășit atributele circumstanțialului. Retras, *în spatele peisajului* din care n-a ieșit cu adevărat decât pe verticală, în *sus* și în *jos*, mereu înarmat cu instrumentariile ultrafine ale limbajului poetic, autorul *Frumuseții* și al celor *IX Egloge* s-a mulțumit să facă pe dascălul de liceu în zona sa natală, când ar fi putut, subtil intelectual și exeget norocos al poeziilor altora, să onoreze catedre ale unor universități

celebre. Cu toate acestea, jubileul la 80 de ani n-a fost cu totul lipsit de surprize și de evenimente, nu altele decât acelea, unicele, capabile să-i confere unui destin poetic soclul operei perene: editarea unui nou volum de versuri, cu titlul *Sovrimpressioni*, inaugurând astfel o nouă vârstă a colecției „Lo Specchio“ a editurii milaneze Mondadori, un masiv volum de *Poesie prose scelte*, ca și o antologie, în două volume, a scrierilor sale critice, în populara dar selecta colecție „Oscar saggi“ a aceleiași edituri sub titlul *Scritti sulla letteratura*.

Un izolat, în sensul strict al cuvântului, Zanzotto n-a fost, totuși, niciodată în lunga sa activitate: laureat al Facultății de Litere a Universității din Bologna, ca Pasolini, ca mulți alți iluștri scriitori și prieteni ai săi, a continuat să fie o prezență în peisajul literaturii peninsulare; a colaborat la prestigioase reviste și populare jurnale, la televiziune, s-a implicat, cu acea măsură proprie unui poet decis să nu-și trădeze și să nu-și abandoneze niciodată arealul geografic și, mai ales, liric, s-a bucurat, în plus, de aprecierile celor mai autorizați confrăți, de la Ungaretti, Montale, Caproni și Pasolini, până la criticii cei mai exigenți precum Gianfranco Contini, Maria Corti, Cesare Segre ori Stefano Agosti. N-au lipsit, printre aceștia și printre alți numeroși și nu mai puțin exigenți, câțiva care l-au situat peste cota valorică a unui Montale, reclamând în regim de urgență Nobelul pentru literatură.

Izolarea, câtă a fost și este, trebuie căutată exclusiv în singularitatea acestei figuri ieșită din rând, contra-curentului, s-a spus: fiindcă, încă de la debut, s-a vorbit de continuarea unei linii ermetic-ungarettiene, ce nu era numai contra-curentului, în vremea „angajării” intelectuale și a neorealismului excesiv, dar chiar o sfidare, Zanzotto s-a reținut și atunci când neo-avangarda și experimentalismul „novissimilor” de la începutul anilor '60 l-au ademinit, curtându-l, ca și pe Pasolini, cu o ardoare căreia puțini i-ar fi rezistat. Asta nu înseamnă că el, poetul, n-a fost, spre a spune astfel, în tonul noilor urgențe de **renovatio** a poeziei. Dimpotrivă, nici unul dintre cei ce provocau atunci insidios orizontul de așteptare n-a fost mai sfidător ca Zanzotto; dar de fiecare dată, a făcut-o în nume propriu și în numele unui proiect singular și liminar.

Nimeni ca el, în ultimele cinci decenii, în Italia și, poate, în lume, n-a experimentat atât de profund limitele limbajului poetic: de la fascinația, schimbată nu o dată în teroare, a semnificantului, trecând prin volutele unui plonjon (aprecierea e a lui Montale însuși) psihanalitic în hăul ființei re-adusă la originea sa magmatică, până la resuscitarea dialectului, în efortul de a regăsi, pe grundul redus sub-zero, al Absenței, umbra, măcar, a gângăvelii, a gânguritului, ca embleme veritabile ale numirii imposibile, a Lumii, și a Subiectului (Absent) în spațiul obscur al Selvei dantești. Ori al dezastrului.

Cât de adevărată poate fi aserțiunea majorității criticilor italieni că Dante a fost, în poezia modernă din propria țară și din propria limbă, modelul cel mai puțin urmat? Ori chiar anti-modelul? Până într-atât încât, recunoscându-se în Petrarca Maestrul Absolut pentru poezia ce-i urmează, cronologic vorbind, până în pragul veacului al XX-lea, iar în Leopardi pe moderatorul indiscutabil al mării lirici de la Ungaretti și până la Alda Merini ori la Magrelli, lui Dante abia dacă i s-a rezervat, și numai cu concursul protagoniștilor înșiși, o descendență, glorioasă, dar minimă cantitativ, în Pasolini ori în Mario Luzi? Funcționând limitativ, ca o convenție tacită, aserțiunea aceasta mi se pare, la re-examinări mai atente și oarecum din afara auto-reprezentărilor ce riscă tautologicul, o pură prejudecată.

Un exemplu mai mult decât ilustrativ l-a constituit, în afara lui Mario Luzi, cel al „scandalosului” Pasolini; cu precizarea că el, autorul unor divine versuri dintr-un ciclu prea puțin cunoscut, intitulat *Pasiunea*, atât de perceptibil paradisiaco-dantești, își asumase descendența deschis și programatic. Luzi, la fel.

Traducând, prin ani, din poeziile lui Andrea Zanzotto și investigând sub-straturile exegezelor celor mai avizate și mai exigente, de la Gianfranco Contini și Pasolini însuși la Franco Fortini, Segre sau Stefano Agosti, „suspiciunea” dantescă s-a insinuat aproape pe nesimțite. Două ar fi, în opinia noastră, argumentele forte ale acestei situări: spectacolul, jocul – sau jocurile – fascinatorii ale Semnificantului în capodopera

dantescă (ori, punând deocamdată deoparte pretenția autotelică, ceea ce s-a numit, în trecuta eră a semioticii, „autonomia semnificantului“) și, sub aspect topic, prevalența scripturală a acesteia, exact aceea divulgată în câteva rânduri, cu o insistență niciodată evaluată în toate consecințele sale, de către argentinianul José Luis Borges. Iar dacă titlul „eglogei“ noastre analitice e asumat pasolinian, faptul se datorează tocmai intuiției autorului *Rămășițelor lui Gramsci* potrivit cu care în *Commedia* dantescă *Mimesis* reprezenta pariul deplin. Să fim mai expliciti.

Dante nu doar „inventează“ o limbă literară italiană, pe modelul unui dialect (toscan sau florentin), ci o creează, punând-o la lucru, ca într-un fel de verificare în laborator; deloc întâmplător, metafora poate cea mai citată din *Commedia*, acea „selva oscura“, a fost asimilată, prin descifrarea unor jocuri tropice deloc facile, cu limba literară italiană; *in statu nascendi*. În starea, adică, naturală, *naturans*, de la care pornind, se deschide dramatic și insidios unul din marile conflicte ale modernității, în forma unui fel de pariu dilematic: Natură vs Cultură. Creator de limbă, Dante e fatalmente împins spre Originea Limbajului; în mod cât se poate de deitic, orice poet e obligat să re-facă experiența pe cont propriu. Însă Originea e o fantasmă, o nălucă, asemeni ciutei din *Infern* ce fuge speriată prin „selva oscura“, scrijelindu-și fragila ființă. Dar dacă marele poet florentin din secolul al XIII-lea avansase experiența sa unică mai degrabă în planul diacronicului, poetul

modern, de la romantici încoace, se simte tentat s-o *afunde* în acela al paradigmaticului. Iar aici, intervine *Mimesis*: ca elan dramatic, deseori tragic, de a re-face, prin sondaj în abis, în origine, în genune (ale Limbajului) Lucrul și Ființa. Cuvântul, adică, în dimensiunea sa caotică, geologic-arheologică, magmatică. Pentru cine cunoaște parcursul poetic al lui Andrea Zanzotto, în perspectiva mai sus deschisă, sintagma pasoliniano-dantescă de *Divina Mimesis* poate, de-acum, să dea seamă asupra unei intenționalități asumate de la început de către autorul *Supraimpresiilor* și urmărite, apoi, cu acribia și tenacitatea unui arheolog sapiențial, de marcă foucaultiană, pe întreg traseul, deloc liniar, conform cu asperitățile unui *topos*, cel natal, trevisian, supus unor „denivelări“ la nivelul limbajului în termenii acelor „surpări“ de teren circumscrise în istorie și care revin cu insistență în multe din poemele sale.

„Scandalul“ indicibilului

În ciuda unor vechi prejudecăți ce extrădau problema adevărului din ecuația poeticului, valența sa s-a insinuat mereu în orizontul oricărei experiențe majore odată cu cele romantice; chiar dacă, chestiunea adevărului fusese deja sustrasă orizontului convențional-retoric al esteticilor de stampă clasicistă. De la perspectivele unei cazuistici „logice“, ignară pentru poetică, s-a trecut, odată cu pânda romantică – hölderliniană și novalisiană – la izvoarele

Logosului unde se bănuia prezența acelei *aletheia* heideggeriane ca „luminiș-rariște“ în chiar adâncul *selvei oscure* ce reprezenta Limbajul la identificarea Sensului iluminant al mesajului cântului orfic: același ce asuma sarcina – imposibilă, oarecum dedalică – de remediu-îmblânzire a fiarelor și a pietrelor, recte a magmaticului geologic prezent chiar în dimensiunea sa de quidditate rebelă. Cu Nietzsche mai ales, problema adevărului trece definitiv și „scandalos“ din aporiile raționamentelor logice, în centrul unei provocări a ontologicului. Fiindcă pentru autorul *Aurorei*, întrebarea străveche „Ce este adevărul?“, suportă o transpoziție și devine astfel întrebare genealogică: „de unde vine adevărul?“, iar această schimbare de registru, cu nebănuite „surpări“ de natură onto-gnoseologică, are, cu consecințe imense pentru poetica succesivă, meritul de a resuscita în Cuvânt o sarcină ce părase definitiv pierdută; Cuvântul, după Nietzsche, redevine configurarea în sunet al unui stimul de natură „nervoasă“; iar prin asta, se deschid, încă nebănuite în toată dimensiunea lor dramatică, porțile psihanalizei cu toate implicațiile ce vor urma.

Pentru Andrea Zanzotto, al cărui debut, cu volumul *Dietro il paesaggio (În spatele peisajului)*, din 1951, îl singulariza prin conservarea obsesivelor interogații ermetice ale Ființei fragile, „slăbite“ după eșecul pozitivismelor și, mai ales, după „amurgul“ metafizicului, unica cale de urmat s-a evidențiat a fi aceea de a-și cerceta, printr-un survol

mortal, un topos, un „peisaj“, exact circumscris, însă nu în exactitatea sa decorativ geografică; a se situa „în spatele“ (sau *înlăuntrul*) peisajului echivala, pentru el, cu gestul liminar al scufundării în vertijul non-sensului, în acel „dezastru obscur“, numit și interogată și de Henri Michaux, nu întâmplător unul dintre congenerii săi filtrat intertextual în chiar paginile acestui volum de debut. Sarcina sa, și a Poetului post-ermetic și post-avangardist, în chiar vremea în care neorealismul, în Italia, și „angajarea“ (sartriană, camusiană, althusseriană), în Franța aruncau în derizoriu orice pretenție trans-cendentală a poeticului, era aceea de a fora pe verticala unei quiddități de natură geologică către structurile mereu disimulate ale Logosului; o mișcare într-un „sus“ și într-un „jos“, așa cum observa cu pertință Stefano Agosti, cel mai subtil exeget al său; și, în același timp, tot pe urmele aceluiași critic, oferită, această mișcare, oarecum paradoxal: adică, fixând punctul cel mai de „sus“ al investigației cu chiar volumul de debut, *Dietro il paesaggio*, spre a ajunge, abia cu „trilogia“ alcătuită din *Il galateo in bosco*, *Fosfeni* și *Idioma* (din 1978-1986, la punctul cel mai de „jos“ al experienței.

„Le désastre obscur“

Primul Zanzotto continuă, deci, experimentarea într-un regim strict propriu a unui ermetism care, ratându-și relativ repede rațiunile de a exista (estetice

și, mai ales, ideologice) lăsase încă deschisă măcar promisiunea (îndeosebi ungarettiană) a esențializării expresiei poetice până la atingerea unei purități cristaloidă a versului. Concomitent, așa cum critica a sesizat la timp, pașii uriași, *revoluționari* avansați de avangardele istorice și, înainte de toate, de surrealism și expresionism n-au putut fi ignorați, nici de el, cum nici de alți importanți congeneri. Exemple, din primul volum, sunt, dacă nu multe, oricum convingătoare: „...*una fanciulla bionda/ che ha un nome come una corona/ e che ha perduto per sempre/ una mano per salutare una rosa*“ („... o fetiță blondă/ ce poartă un nume ca o coroană/ și care a pierdut pentru totdeauna/ o mână ca să salute un trandafir.“ (*Acolo pe pod*); ori, din același poem: „*Là un animale azzurro / deperisce nella sua tana/ e l'estate legata dalla neve/ non conosce altro frutto che se stessa*“ („Acolo un animal albastru/ se stinge în viziunea sa/ iar vara legată de zăpada/ ce alt fruct decât pe sine nu știe“. Modelele ilustre sunt aici Èluard, Lorca, Michaux, însă demn de reținut rămâne faptul că poetul și le asumă (modelele) în perspectiva de a conferi discursului blocat, la un prim nivel, într-un *peisaj* distinct, într-un *ethos* îndărătul cărui se așează strategic cu instrumentarul la îndemână (limbajul, vederea-viziunea, dar și celelalte simțuri excitate la maximum), o măsură livrescă; tânărul Zanzotto se servește de inter-text și chiar textualizează cu mult înaintea novissimilor ce-ar urma să substituie, sub impactul demonetizării

limbajului, orice reprezentativitate metafizică unui proces de auto-speculare a discursului poetic.

Surpriza, noutatea și originalitatea acestui prim Zanzotto sunt de căutat în altă parte și anume în decizia de a investiga, ca în niște fișe clinice, psihanalitice, stările gregare, halucinante deseori, iradiante, autentice staze, nu ale ființei, ci ale *peisajului* în care deja a plonjat, cum avea să observe Montale însuși peste aproape două decenii spre a-i identifica acel *loc de unde vine adevărul*, cum voia Nietzsche: „*L'amore infermo del giorno/ i monti fa deserti/ e inaccessibili ormai./ I cimiteri oscuri diluvi/ hanno accolto l'odore delle macerie,/ le innumerevoli gale/ della pioggia si assottigliano/ e vanno ai cieli di carta/ delle girandole e delle tende.*“ („Iubirea infirmă a zilei/ munții devin pustii/ și inaccesibili de-acuma./ Cimitirele obscure potoape/ au cules mireasma maceriilor,/ nenumăratele gale/ ale polii se mișcorează/ și merg în cerurile de hârtie/ ale vertijelor și ale perdelelor“ („*L'amore infermo del giorno*“). Țintele investitoare ale poetului sunt, de-acum, aceleași ale întregii sale creații, reiterate din unghiuri și, mai ales, din puncte diferite ale sondajului, cum spuneam, pe verticală, de sus în jos, de la *ce se vede*, din suprafețe, spre straturile cele mai adânci, geo-logice, unde *fosfeni* (titlul unuia din volumele celebrei „trilogii“), magme silicoase, osuare ale celor pierduți, în diluvii și surpări de teren, dar și în catastrofe (tot

diluvii) ale Istoriei (primul război mondial) sunt suplicate să dea seama de originea Ființei.

Poetul e, dintru început, un *testimone* (un martor), iar actul poetic o mărturisire a acelui adevăr care rămâne, în accepția heideggeriană, o *aletheia*: stare de *ne-ascundere*; mai exact spus, poetul își refuză orice tentație de discursivizare, de transcendere, chiar dacă transcenderea ar însemna, din punctul în care se află, nimic altceva decât „aducerea la suprafață“, adică la limbajul zilei, a lucrurilor, care nici nu mai sunt altceva decât „resturi“, „rămășițe“, „oase“, „cenuși“, „magma“, embleme ale unor descompuneri milenare; el se mulțumește să le numească, să le indice printr-un proces de lexicalizare ce-și asociază arpeggiul muzical, dacă nu chiar un elementar proces de *fonetizare*; pentru Zanzotto (câteva din poemele sale au fost puse pe partituri muzicale!), Semnificantul, întrucât nu poate fi gândit separat de Semnificat (conținutul e forma însăși), prin diferite jocuri fonetice, aliterații, rime accidentale, imitații de gesturi ori pure interjecții, nu o dată create *ad hoc*, poetul configurează un discurs liric ce-și derogă printre strategii-i particulare și pe aceea de a mima Realul.

Subiectul-Absență

Era firesc ca, dintr-o astfel de perspectivă, nici inter-textul, nici Literatura, ca „model – interior și abstras – al unei ziceri sustrase timpului, formă verificată și durabilă de opus evenimentelor

ambigui și precare ale istoriei“, cum credea același Stefano Agosti.

Pentru Zanzotto, Istoria nu-i altceva decât un pretext de a constata falimentul Ființei și, cu ea, al Limbajului; proba, ori mai curând contra-proba – fiindcă poetul lucrează, în linia ermetică și post-expresionistă, per via negativa – o constituie tocmai degradarea, detracarea lor, a Ființei, tot mai slăbite, și a Limbajului, tot mai aplatizat; standardizarea, în orizont lingvistic, e cancerul căruia se cuvine a i se găsi un remediu.

Iar remediuul lui Zanzotto e pe cât de singular, pe atât de dramatic: revenirea la originea de-vorbitului, (*del parlabile*, cum îl caracteriza undeva francezul Michel Déguy), însă în exact direcția identificării urmelor unei „gramatici originare“, susceptibilă să restituie ceva, nu din aura (întrucât paradisiacul e definitiv pierdut, iar dacă trebuie să rămânem la Dante, atunci el e de căutat exclusiv în Infern, ca *Frumusețe (Beltà)* a Limbii, adică a Poeziei). Iar dacă Limbajul și-a pierdut, prin demonetizare, prin *usage*, orice pretenție la în-trupare, la specularitate și, *id est*, la autenticitate, ceea ce-i mai rămâne poetului de făcut e să se cufunde, arheologic vorbind, în magma Realului, *a peisajului*, deci, spre a aproxima, din cioburi, din fragmente, din resturi, din cenuși și din oase ceva care să amintească de Limbajul dispărut. Realitatea e separată de limbă, nu fiindcă așa se cuvine, ci fiindcă astfel a sfârșit: ceea ce spune Limbajul nu mai este lucrul, semnul e

mort, ci ceea ce Limbajul însuși a ajuns (*a fost făcut*) să spună. Este și rațiunea pentru care poetul nostru va trece, curând, începând cu volumul **Vocativo** (din 1957), la un fel de gramaticalizare pe cont propriu, a onomatopeelor, dar și la alte tehnici deloc întâmplător similare cu cele psihanalitice, freudiene și, mai ales, lacaniene.

Psihanaliza, descoperită relativ timpuriu de către Poet, asumată ca atare, recunoscută ca prezență în câmpul său de manifestare, va fi, totuși legată în particular de două aspecte nu tocmai prioritare ori predilecte ale ei: primul, freudian, ca preocupare pentru dereglarea psihé-i, fără însă știutele motivații sexologice, ci mai curând ca dereglare a Ființei și a Limbajului prin detracarea Peisajului, a ambientului, ca efecte în primul rând ale industrializării și consumismului. Și iarăși nu putem să nu observăm aici aceeași obsesie ca și la marele său prieten, venet și el, Pasolini, spre deosebire de care autorul *Frumuseții* nu va transforma dezolarea într-un pretext de angajare ideologică ori politică. Însă și mai aproape de poetica zanzottiană în această direcție va fi consecința acelei aplatizări a Limbajului prin standardizarea impusă de același consumism.

Pentru el, e limpede acest lucru, estetizarea adorniană reprezintă un pericol mortal, ca și conceptul de reproducere a operei de artă a lui Benjamin. Și a firesc să fie așa, câtă vreme, așa cum am văzut, actul poetic prin excelență consistă, la Zanzotto, în identificarea lui *ens / ente*, nu neapărat

în sens heideggerian, ci mai curând în sensul identificării acelei *forma lingae* care să stea *pentru* lucrul dispărut (prin diluvii, prin alunecări de teren, prin mutații temporale etc.).

Al doilea aspect al psihanalizei, de data aceasta mai aproape de Lacan, chiar dacă, potrivit demonstrațiilor unor exegeți ai săi, în unele privințe poetul italian cade pe coincidențe de nu cumva chiar îl anticipează pe filosoful francez, vizează statutul Eului, sciziunea Subiectului, nu neapărat fichteian, cât mai curând ca *persoană* care vorbește, ca *persona* junghtiană: *umbră și urmă*, pe de o parte, dar și instanță actanțială a discursului ca zicere, cum ar dori Nichita Stănescu; ce vrem să spunem prin aceasta? Zanzotto, într-un lung interviu despre psihanaliză, apărut nu cu prea mulți ani în urmă, recunoscându-i accesul în cetatea poeticului, dar și în biografia sa interioară, se arăta mai degrabă tentat să-i recunoască rădăcini în psihologia (estetică) a romantismului german, prin Novalis, dar îndeosebi prin Hölderlin, Poetul, pentru el, prin excelență. Subiectul nu numai ca a dispărut (și nu-i deloc surprinzător că el nici nu apare în primul Zanzotto; survenirea Eului se produce abia odată cu *Pasque* dar mai ales cu *Beltà*, și-și va defini un statut precis cu tripticul *Galateo*, *Fosfeni* și *Idioma*).

Însă Subiectul nu-i dat, pentru Zanzotto, decât ca Absență: el e locul vidului, al golului, Subiect-Absență; eul, de aceea, chiar în ultimele poeme ale sale, nu se arată decât rareori cu o

identitate de natură *poietică*, ci impersonalizat, o Voce, dispărută și ea odată cu quidditățile devenite relicve și căreia Poetul încearcă să-i identifice Limbajul ca Vorbire; iar Vorbirea aceasta pare, acum, lectorului subjugat, la rândul-i, de discursul standard, alt mod de a numi mallarméan *cuvântul turmei*, nu doar extraneu, dar chiar ab-normal, schizoidal, *pe dos* (iarăși nichitstănescian).

În paranteză fie spus, oricât de distanți ar părea Zanzotto și Sorescu, ultimul pare să fi avut norocul, în ciclul *Lilieciilor*, să regăsească, aproape nealterat, exact Idiomul încă nu pierdut, dar pe cale de disoluție, chiar dacă e vorba aici de o comunitate bine delimitată, etnologic și sociologic; poetul italian a căutat și el *Idiomul* (*Idioma* e titlul unei culegeri) însă, cum e propriu literaturii peninsulare, a făcut-o apelând la dialect, la cel venet, evident.

Tehnoredactare: Gabriel Goga
Pregătire offset: Mihaela Chiriță

Tiparul: **Aius PrintEd** Craiova
Tel./fax: 0251-596136; 0722 214 373