

LE POETICHE CRITICHE NOVECENTESCHE

“SUB SPECIE PETRARCHAE” *

di

Adelia Noferi

Nel fascicolo 35-36 di « Letteratura », della fine del 1958, possiamo leggere (pag. 108), a caratterizzazione del complesso di un'opera poetica, il seguente enunciato: « L'organizzazione della parola... si richiama a un mondo linguistico al cui centro tolemaico, immobile pur con le sue vicende di sentimenti, le sue private e pubbliche esperienze, sta l'uomo, intorno a cui gravita, circolarmente muovendo, ogni esteriore parvenza (...), la possibilità stessa della sua assunzione linguistica derivando dal rapporto con la posizione omniesplicativa del soggetto « “uomo” » ».

L'enunciato è ritagliato dal bellissimo studio di Barberi Squarotti *Alcune premesse per una descrizione del linguaggio ungarettiano*⁽¹⁾ e si riferisce dunque al complesso dell'opera poetica di Ungaretti, ma potrebbe, senza la minima alterazione, venire usufruito a caratterizzazione di un altro linguaggio poetico: quello del Petrarca, e con esso appunto il critico torna più volte a proporre la misura di un penetrante confronto. La possibilità di far combaciare così esattamente le due aree poetiche in una stessa interpretazione critica, non soltanto può servire da indice della ormai ovvia, anche se sempre fecondissima e stimolante, equazione Petrarca-Ungaretti sul terreno del linguaggio poetico, ma trova il suo stesso fondamento in una dimensione dell'intelligenza critica che si è maturata nella prima metà del Novecento (con il suo acme negli anni '40) e che non è comprensibile al di fuori delle « poetiche » che sostennero la poesia stessa nel nostro secolo. Vorrei dire, cioè, che se è oggi possibile un confronto critico tra Ungaretti e Petrarca (fondato su elementi che vanno dalla centralità dell'uomo, *centrum circuli*, alla

(*) Le ricerche inerenti a questo studio, facente parte di un contesto più ampio, sono state compiute col contributo del C.N.R.

(1) Il saggio è ora contenuto nel volume *Astrazione e realtà*, Rusconi e Paolazzi ed., 1960, pp. 145-174.

figuratività o emblematicità del linguaggio; dalla presenza di un noumenico « assoluto » platonico, all'uso degli strumenti stilistici delle simmetrie, opposizioni, allitterazioni, ripetizioni; dalla « memoria », assunta come centro tematico ed ancor più stilistico, al ricupero delle fasi di elaborazione poetica attraverso le varianti; dal « calcolo sublime » ai « drammi di numeri » che si sottendono alla grammatica⁽¹⁾, ciò dipende (*a parte obiecti*) da quella fondamentale esperienza di poesia che fu compiuta da Petrarca, ma anche dall'esperienza poetica compiuta da Ungaretti, e che ci permette, oggi (*a parte subiecti*), non solo di recuperare quella esperienza prima, ma soprattutto di reperire le ragioni critico-poetiche che tale esperienza ci configurano come recuperabile e anzi sovraneamente presente e contemporanea. Se insomma Petrarca è divenuto in recenti decenni del nostro secolo una sorta di alto emblema critico, è perché la poesia novecentesca, dalla prima alla terza generazione, da Ungaretti all'ermetismo, ha posto certi problemi sia di poetica che di linguaggio, che hanno di sé nutrito, direttamente o indirettamente, le operazioni stesse di quella critica che nasceva accosto alla poesia, come versante riflessivo del lato poetico, e che valeva proprio a portare alla luce, ad immettere, come si è detto « sul piano dell'uso », ⁽²⁾ l'ipotesi della poesia che i poeti venivano verificando nella loro esperienza in atto.

Tra il '39 e il '43, in quegli anni tragici, comparvero i testi di critica più decisivi per l'interpretazione novecentesca del Petrarca:⁽³⁾ quei testi, appunto, nei quali si commis-

(1) Le due espressioni appartengono a G. De Robertis e G. Contini.

(2) L'espressione è di P. Bigongiari (*Il senso della lirica italiana*, Sansoni, Firenze 1952, p. 282).

(3) Mi riferisco soprattutto a G. De Robertis: *Valore del Petrarca* (1941-43), in *Studi*, Le Monnier, Firenze 1944 (nato dal corso universitario tenuto nel 1939); G. Contini: *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare* (sett.-ott. 1941), Sansoni, Firenze 1943; G. Ungaretti: *Il poeta dell'oblio*, in «Primato», anno IV, n. 9-10, 15 maggio 1943. Ma l'interesse per Petrarca non è consegnato a questi soli testi: esso è chiaramente reperibile oltre che nel lavoro critico (da Sapegno a R. Ramat, da Calcaterra a Russo, a Flora, a Schiaffini e tanti altri) che si riaccende, pur lungo diverse direzioni, intorno al Petrarca, anche nel lavoro filologico (nel '42 escono, nell'Edizione Nazionale sansoniana delle Opere petrarchesche, i quattro volumi delle *Familiari*, e negli stessi anni si preparano gli studi del Wilkins e di Billanovich), ma soprattutto (e questo è forse il punto più sintomatico per la direzione di questa ricerca), nella presenza della componente petrarchesca entro il linguaggio poetico dei decenni centrali del Novecento. Una accurata indagine in questo senso deve ancora essere compiuta: essa è stata ben avviata solo per quanto riguarda Ungaretti (cfr. L. Rebay: *Le origini della poesia di G. Ungaretti*, Roma, 1962, ed il saggio di L. Piccioni: *Origini della Terra Promessa*, che chiude la raccolta ungarettiana del '50. Alcuni rilievi in tal senso verranno da me pubblicati in altra sede). Alcuni importanti suggerimenti vengono inoltre proposti da Oreste Macrì nell'ambito dell'esperienza di Luzi (cfr. *Realtà del simbolo*, Vallecchi, Firenze 1968, p. 177-183) e di Bigongiari (ibid., p. 201) e da Silvio Ramat per Gatto (cfr. *L'intelligenza dei contemporanei*, Rebello, 1968, p. 117), ancora Luzi (ibid., p. 132) e Fortini (p. 185). Qui ci importa di rilevare come agli stessi anni (1943-45) risalga sintomaticamente anche l'accostamento di Montale a Petrarca, la sua così detta fase petrarchesca, come hanno notato alcuni critici e come il poeta stesso la definisce: « Le Occasioni erano un'arancia, o meglio un limone a cui mancava uno spicchio: non proprio quello della poesia pura... ma quello del pedale, della musica profonda e della contemplazione. Ho completato il mio lavoro con le poesie di *Finisterre* che rappresentano la mia esperienza, diciamo così, petrarchesca » (E.M.: *Intenzioni* (intervista immaginaria), in «La Rassegna d'Italia», I, 1946, p. 88).

rava al linguaggio petrarchesco il rapporto tra poesia e realtà, quale la poesia andava costituendo: un rapporto di metamorfosi qualitativa che si incentrava nella assolutezza catartica dell'«innocenza» raggiunta dalla parola essenziale, di là dall'ombra drammaticamente traversata dalla memoria, che la poesia offriva all'uomo come suprema vittoria e liberazione, «ritrovamento delle misure perfette di quell'imperfetto che è l'uomo». ⁽¹⁾

Il saggio derobertisiano sul *Valore del Petrarca* (al quale appartengono le citate parole) appariva nel '41 come l'alto suggello di quella poetica critica che, con differenziati accenti, univa allora non soltanto le generazioni poetiche tra loro, ma gli stessi poeti novecenteschi all'intera struttura di una tradizione che trovava appunto le sue radici in Petrarca (e da Petrarca si svolgeva sugli altri punti di riferimento di Foscolo e Leopardi), come segno del «riscatto» della realtà effimera nella mente dell'uomo e dell'uomo intero nella parola poetica. Il compito catartico della poesia, affidato da Ungaretti alla parola, da De Robertis allo stile, veniva temporaneamente assunto, come ipotesi dell'immagine, anche da quella giovane poesia ermetica che doveva poi lavorare nella direzione di un rapporto integrale, acatartico, con la realtà, se in quegli anni Luzi, proprio ripercorrendo la tradizione poetica italiana, scriveva: «Umanità, fantasia, immaginazione acquistano una loro condizione poetica unicamente quando entrano in una compiuta modulazione di se stesse, al di fuori del loro impeto originario e immediato... nella legge più intima dell'ispirazione che è la distanza, la catarsi», ⁽²⁾ e Bigongiari, nel porre, fin dal '37, come nucleo della critica petrarchesca, la definizione di «emblema», consegnava all'emblema stesso, come a un'alta «ritualità artistica», una zona poetica «al di là di ogni affanno» («...comunque al di là di ogni affanno, "Erano i capei d'oro e l'aura sparsi": e il celeste cantare lo "disface": il verso si svolge su emblemi durevoli, e il dolore interrogativo e convinto si scorpora anch'esso con un sapore veemente d'emblema»). ⁽³⁾

I «poetici emblemi» di De Robertis (così come la «resistenza metafisica delle sostanze» nel saggio petrarchesco del '41 di Contini) presuppongono appunto, anche solo tangenzialmente, l'esperienza di linguaggio che l'ermetismo conduceva sull'immagine (si ricordino di Luzi, queste righe: «La nascita dell'immagine durante la quale l'animo si equipara, senza più alcun attributo coscientemente qualitativo, all'oggetto stesso della sua emozione, è il momento necessario che un poeta, vissuta la sua prosa, aspetta non dalla sua immagi-

⁽¹⁾ Cfr. G. De Robertis: *Studi*, p. 42.

⁽²⁾ Mario Luzi: *Note sulla poesia italiana*, in *Un'illusione platonica*, Firenze 1941, p. 47.

⁽³⁾ Cfr. P. Bigongiari: *Sulle Operette morali* (1937), in *Studi*, Vallecchi, Firenze 1946, pp. 47-48, ed inoltre la recensione al *Saggio sul Leopardi* di De Robertis, in «Letteratura», 5, anno II, n. 1, gennaio 1938, p. 156: «Il misticismo poetico e giocoliero delle *Nugae* è innegabile: esse s'accrescono d'una letteratura continua, rimbalzano le loro scoperte millimetriche dall'una all'altra, puri emblemi».

nazione, ma dal suo plenario sgomento... si è parlato molto di trasfigurazione, ma nessuna realtà si trasfigura, nessun oggetto supera le sue circostanze naturali. Soltanto l'essenziale volontà dell'uomo si trasfigura; si riduce a puro linguaggio »⁽¹⁾), ma soprattutto quella che Ungaretti aveva già condotto sulla parola, là dove non tanto una « trasfigurazione » si compie, quanto, « per effetto di metamorfosi nella nostra mente » (metamorfosi o « magia », vocabolo ripreso poi anche da De Robertis con l'appoggio di Foscolo⁽²⁾), si attua « la nostra possibilità di portare, dalle proprie naturali, su altre dimensioni la realtà, scoprendo così la poesia e la verità ».⁽³⁾

Seguire le fila della poetica critica novecentesca *sub specie Petrarcae*, come tentiamo di fare,⁽⁴⁾ ci riporta costantemente al punto di partenza ungarettiano, e (vorremmo sottolineare) non soltanto perché Ungaretti critico ha così lucidamente formulato le ragioni della propria poetica ed insieme ci ha dato alcune fra le pagine più decisive sulla lettura moderna del

(1) *Un'illusione platonica*, cit. pp. 14-15.

(2) Cfr. in *Valore del Petrarca*, I. cit. p. 46: « ...Magico specchio dell'intera vita. Anche Foscolo parla di magia... in questa magia noi vediamo l'annullamento, la dissoluzione d'ogni piacere formale... e cogliamo il valore dell'arte in questo come inventare una seconda vita... ».

(3) G. Ungaretti: *Ragioni d'una poesia*, in « Inventario », anno II, n. 1, primavera 1949, p. 8. Il testo citato è ripreso da una nota comparsa sulla « Ronda » nel 1922.

(4) Luciano Anceschi ha per primo impostato il problema che qui stiamo cercando di svolgere. Nel saggio del '43, *Breve prova di lettura sui lettori* (in *Civiltà delle Lettere*, Milano 1945, pp. 19-42) leggiamo: « La curva della fortuna del Petrarca in questi anni sta risalendo forse verso una cima di perduta felicità... in vari modi e con ragioni spesso disformi, per questi critici novatori e nati e insieme nutriti dallo spirito dell'arte, il Petrarca si è offerto come un mito attivo per un rinnovato ed efficace umanesimo delle lettere e come un motivo supremo per una rilettura contemporanea della tradizione ». E, percorrendo la linea della lettura del Petrarca « dal De Sanctis al Carducci al Croce fino al De Robertis », Anceschi non manca di sottolineare il decisivo contributo derobertisiano (« Poi ancora, De Robertis ci apre la strada sul *Valore del Petrarca*... ») né quello di Ungaretti, nella viva relazione delle sue « prove » critiche con le ragioni della sua poesia. Proprio sull'importanza critica di Ungaretti egli avrà poi parole di estrema chiarezza nella breve nota *Di Ungaretti e della critica* (in « Questi giorni » n. 2-3, 1945, ripubblicata nel fascicolo di omaggio per gli ottant'anni del poeta di « Galleria », n. 4-6, novembre 1968, pp. 196-7): « nella poetica di Ungaretti stanno probabilmente alcune delle ragioni fondamentali della nuova critica »; sullo stesso tema tornerà nel saggio *Ungaretti e la critica* (nel n. 35-36 di « Letteratura », sett.-dic. 1958, dedicato ai settanta anni del poeta, poi raccolto in *Barocco e Novecento*, Milano 1960), ove esaminando i rapporti tra critica, poetica e poesia, nei loro vicendevoli scambi, ed in particolare il nodo di quei rapporti intorno al lavoro ungarettiano, egli può concludere: « In ogni caso, non si intenderà bene il movimento della critica negli anni tra il '20 e il '40 se non si terrà presente la poesia di Ungaretti ».

Su tale impostazione della storia della critica proposta da Anceschi si veda il capitolo *Umanesimo e tradizione simbolista*, in *Realtà del simbolo* di Oreste Macrì, cit.



1 - Franz Radziwill: *Il muro azzurro* (1928)



2 - Franz Radziwill: *La diga a Moniken* (1929)

Petrarca, ma anzi tutto perché il suo operare poetico ha fornito alla critica quegli strumenti che essa ha utilizzato nella propria rilettura dei testi. (Accanto a quello sul Petrarca, un discorso assai simile potrebbe essere condotto sul Leopardi novecentesco).⁽¹⁾

L'itinerario petrarchesco di De Robertis è, sotto questo aspetto, sommamente significativo ed esemplare. De Robertis vociano rifiuta Petrarca, e lo rifiuta proprio in nome non tanto di un giudizio critico, quanto in nome di quella « poesia moderna » per la quale andava rintracciando insieme una « storia » ed una « riprova », saggiandole drammaticamente in se stesso, totalmente impegnate nella « collaborazione alla poesia »⁽²⁾: « Una storia particolare che serva a ristabilire una linea il cui formarsi e spezzarsi d'un tratto con certa facilità espressiva del Poliziano, può servire alla difesa di tutta l'arte moderna... Escludere, ad esempio, un Petrarca da questa storia non vuol dire cancellarne la grandezza. Appunto quello che gli altri vi cercano poco ha da insegnare oggi... A ogni modo la poesia del Petrarca, grande in sé, ebbe il torto di fuorviare il corso della storia... Questo mi dà diritto di annullare Petrarca ».⁽³⁾ (E sono affermazioni che il giovane critico pubblicava nel marzo del '15, dopo che nel giugno del '14 l'amico e maestro Renato Serra pur gli aveva scritto, accuratamente: « Perché, in fondo, tutto si ridurrebbe a dire che io non saprei fare a meno del Petrarca... ma lei non ha ancora attraversato tutte le passioni e le contraddizioni da cui sono uscito io. Perciò non voglio dirle che il Petrarca è un poeta unico e intero, soltanto poeta, pieno dei più bei cominciamenti lirici (nel senso nostro) che ci siano al mondo...⁽⁴⁾ »).

Quella stessa storia, storia chiamata a conferma della « permanenza » della poesia, inserita nell'« attualità » della poesia e del modo di leggerla, gli sarebbe apparsa poi non più « fuorviata » dal Petrarca, ma anzi incentrata in quel linguaggio esemplare (« dissimulato, alleggerito »): « Non si può capir nulla della poesia lirica italiana e della poesia in generale

⁽¹⁾ I due nomi, anzi, si trovano strettamente collegati in questa « idea della poesia » che poeti e critici vanno elaborando. Nel cammino a ritroso che la coscienza novecentesca compie per recuperare i propri archetipi o i propri termini di confronto nel corpo della tradizione poetica, Leopardi viene a costituirsi proprio come la porta che si apre verso Petrarca (ricordiamo ad esempio che De Robertis e Bigongiari arrivano a Petrarca dopo aver dedicato a Leopardi un estremo impegno critico, e che il lavoro critico di Ungaretti si concentra quasi esclusivamente su questi due nomi), vale a dire che la poesia di Leopardi (con tutto il suo peso, la sua sostanza critica), è la prima « condizione » della interpretazione del Petrarca.

⁽²⁾ « È l'attaccamento alla poesia moderna; a questa letteratura d'oggi... Non ho tempo di studiare Dante e Leopardi staccati da me, nel loro mondo... il mio bisogno di trovare un corrisposto, e una giustificazione, una riprova insomma alla poesia moderna, si pacificano pienamente, e ne riescono arricchiti... » (*Saper leggere*, in *Scritti vociani*, Le Monnier, Firenze 1967, p. 151).

⁽³⁾ *Saper leggere*, Ibid. p. 154.

⁽⁴⁾ Renato Serra: *Epistolario*, Le Monnier, Firenze 1934, p. 509.

senz'aver prima letto e riletto il *Canzoniere*; oltre che la conoscenza di quel divinisimo libro avvezza a leggere con animo diverso e direi più profondo, a guardare oltre la parola, ad ascoltarla con disposizione più acuta...».⁽¹⁾

E tornando sul raffronto Petrarca-Poliziano come lo aveva impiantato al tempo della « Voce », egli opererà nel rapporto un vero e proprio capovolgimento, invertendo i segni di positivo e negativo, una volta trovato lo strumento per « guardare oltre la parola ». Proprio nello scritto programmatico *Collaborazione alla poesia*, la poesia petrarchesca gli era apparsa « regolata da un ordine esterno, senza intima necessità » (« non c'è scavazione, e nemmeno quella fermezza che è delle cose realmente vive »), di contro al « vivo realismo » del Poliziano (« qui gli aggettivi veramente risaltano, s'incidono nella realtà, la trasformano; fino a scarnirla d'ogni particolare d'uso »), tanto che « l'armonia liquida » di un verso come « chiare fresche e dolci acque » (« ...semplicemente musicale, con qualcosa di volutamente indefinito »), deve cedere di fronte « all'espressione definita, decisa » dei versi polizianeschi, con i loro accenti « che avvitano le parole, le incastrano con una forza solida, con una volontà ferma e felice » (« forse tutto Petrarca non vale questi soli tre versi »).⁽²⁾ Ma nel '32, il linguaggio poetico del Poliziano già è fatto derivare da quello petrarchesco, « senza più la sua segreta armonia, quel fascino arcano, quell'« untuosità » come d'olio soavissimo »,⁽³⁾ e nel '39 i medesimi versi del Poliziano citati al tempo della « Voce » e posti al confronto dell'esemplare petrarchesco di « chiare fresche e dolci acque », si dispongono ormai in una distanza misurata dall'« arcano » e dal « segreto » che la parola del Petrarca racchiude (e identificato nella « memoria »), mentre la stessa metafora della musica, adoperata allora, lo vedemmo, in senso negativo di « musicalità », ha già assunto nel suo linguaggio critico il valore di segno sommamente positivo (in quanto allusivo, simbolico, semantico e insieme catartico) che si spiegherà poi in tutte le sue implicazioni nel saggio petrarchesco del '41, e che qui funziona nella sua relazione-contrapposizione con la « visività » della poesia polizianesca (« Qui siamo nel regno fatato della musica... Poliziano, invece, volta per volta è come se ti ammaliasse l'occhio... »).⁽⁴⁾

Ora, questa stessa contrapposizione gli era servita, nel '31, a definire la poesia di Ungaretti (« Ed ecco come invece di un multiplo di sensazioni, se ne ha la somma, mettiamo in una immagine, e nella sua ragione dedotta in puro suono... Direi che Ungaretti non già vede ma crede per immagini... »), là dove metteva a fuoco proprio quello strumento del valore simbolico-essenziale della parola poetica (« Tante volte da una strofa intera ha potuto... ricavare un verso e da un verso una parola e da una parola la sua essenza... », « egli crea

(1) G. De Robertis - P. Pancrazi: *Italia nuova e antica*, Le Monnier, Firenze 1930.

(2) *Scritti vociani*, cit., pp. 82-5.

(3) Secondo l'espressione di Leopardi. Cfr. *L'arte del Poliziano* in *Saggi*, Le Monnier, Firenze 1939, p. 12.

(4) *Le stanze o dell'ottava concertante*, in *Studi*, cit., pp. 65-6.

in noi quella stessa umiltà di fede con la quale pare assumere la parola a un fine simbolico»,⁽¹⁾ che diverrà il canone critico centrale del suo lavoro sui testi e sommamente per il Petrarca.⁽²⁾ (Due anni dopo, nel '33, a proposito dell'Alfieri, «la lezione» del Petrarca era riconosciuta appunto nel suo «sapere spremere da un fatto o da un ricordo la spirituale essenza che di sé imbevesse i quattordici interi versi, e dal singolo ricavasse il simbolo».)⁽³⁾

Tra il rifiuto a Petrarca del tempo della «Voce» e l'assunzione del suo linguaggio poetico a emblema stesso della poesia, è intercorsa certo la dimora con Leopardi, ma quella stessa dimora non avrebbe avuto il medesimo esito se l'«essenzialità» ricercata negli scritti vociani e che poteva identificarsi con l'eleganza pungente del Poliziano, non si fosse riconosciuta in quella «essenzialità» di somma intensità semantica e fermezza metafisica che gli venne offerta dalla poesia di Ungaretti. (Di Gargiulo dirà più tardi: «Non diciamo dei valori della poesia ungarettiana, dell'essenzialità ungarettiana, nelle sue mani scopertasi anche come un'arma del conoscere e dell'intender poesia»⁽⁴⁾).

Dagli *Scritti vociani* di De Robertis sono in realtà estraibili pagine e pagine che potrebbero valere ad una sorta di ideale introduzione alla lettura critica di Ungaretti: i canoni centrali della poetica ungarettiana così come della critica derobertisiana vi sono reperibili a un grado di consapevolezza e lucidità estrema: si pensi ai temi della «essenzialità» e «concentrazione»,⁽⁵⁾ del valore del «mito»,⁽⁶⁾ della tensione verso l'assoluto e

(1) Cfr. *Scrittori del Novecento*, Le Monnier, Firenze 1940, pp. 40-1.

(2) Si vedano le penetrantissime osservazioni di Oreste Macrì nell'esautivo studio *La mente di De Robertis* (in *Realtà del simbolo*, cit. pp. 297-402), soprattutto al capitolo VI, *L'essenza* (pp. 322-327).

(3) *Saggi*, cit., p. 61.

(4) *Altro Novecento*, Le Monnier, Firenze, 1962, p. 58.

(5) A cominciare dalle prime prove critiche su Di Giacomo: «operando un lavoro di riduzione colossale ed ogni cosa condensando con una rapidità e fermezza e concisione mirabili. Qui il verso antico è spezzato, rotto, corso da pause e da silenzi...» (1912), in *Scritti vociani*, cit. p. 15; e si veda ancora: «Ma c'è un'altra poesia di chi si accetta, si scava, si riconosce; ma tutto l'accettato, lo scavato, il conosciuto non dice... Per arrivare a quella riduzione, purificazione, eliminazione, concentrazione che è l'arte» (*Scritti vociani*, p. 389); «La nostra storia si ricaverà da questa distruzione... resisteranno poche verità lontane, alcune parole semplici e distanti...» (ibid. p. 422); e Ungaretti in *Ragioni di una poesia* definisce appunto i propri «pensieri» del tempo dell'*Allegria*, come «pensieri di stretta essenzialità espressiva, tutta ristretta nel vocabolo» («Inventario», cit., p. 6).

(6) «La realtà, convertita in sostanza poetica, diventa mito. Tutto è mito quando sono sparse le circostanze ed il contingente, e nella realtà s'è scoperta una verità nascosta e immutabile» (*Scritti vociani*, p. 39) e Ungaretti più tardi: «Nella prima metà dell'Ottocento si otteneva l'intensificazione dei sensi topologici, per enfasi, oggi, ridotta la parola quasi al silenzio... si ottiene dando tono... a quella sfumatura propensa a parere fantasma o mito, s'ottiene scegliendo, nell'ordine visivo, la combinazione di oggetti meglio evocanti una divinazione metafisica» (*Ragioni di una poesia*, in «Inventario», cit., p. 14).

dell'ultima irraggiungibilità,⁽¹⁾ del valore etico delle ricerche formali,⁽²⁾ della misura drammatica e catartica della operazione poetica⁽³⁾: la parola poetica di Ungaretti, fin dall'*Allegria*, sembra rispondere puntualmente alle esigenze che, negli stessi anni, il giovane critico andava esprimendo con inquietta ostinazione. Ma potremmo aggiungere altro ancora, e rilevare le sorprendenti affinità che si possono cogliere, a livello di una avvertita situazione esistenziale, o dei « contenuti puri », secondo l'espressione di Macrì, fra certi temi degli « sfoghi » vociani di De Robertis ed i temi ungarettiani dell'*Allegria* (soprattutto del *Porto sepolto*).⁽⁴⁾ Il rapporto dialettico esistenziale tra « vita » e « poesia »,⁽⁵⁾ come era stato posto sin dall'inizio da De Robertis, verrà risolto, distanziandosi dallo stato vociano di « inquietudine » senza sbocchi, nel suo concetto di stile come « invenzione di un'altra vita »⁽⁶⁾, che non abolisca, ma dislochi sul piano dei valori formali (« formali, dico, in un senso integrale e ch'io chiamerei emblematico »),⁽⁷⁾ delle incorruttibili essenze,

⁽¹⁾ « Nato per assaporare il desiderio delle esperienze assolute e in continua disperazione di giungervi... Aver sentore di certe grandezze, ma che nessuno arriverà a misurarle, e che ogni forma o via di giudizio è insostenibile, e inadeguata... Sentire questa incapacità a violare il mistero, e non cessare di tentarlo... son tante vie che portano a spiegarlo, ma nessuna la esaurisce... » (*Scritti vociani*, pp. 405-12), e Ungaretti, nel '22: « Il mistero c'è, è in noi... Un uomo può gettare un ponte... non abolire le distanze, tanto meno una distanza umanamente inconoscibile come quella tra l'effimero e l'eterno... » (in « Inventario », pp. 7-9).

⁽²⁾ « Con Leopardi, anche le ricerche stilistiche assumono valore intimamente drammatico... dico che lo *Zibaldone* testimonia la presenza di un ingegno pronto a riconoscere nel problema dello stile un problema di alta moralità... Egli si purificava avanti la poesia... in quella terribile volontà di riduzione che mai l'abbandonava... » (*Scritti vociani*, pp. 69-70) ed Ungaretti: « Ho ...riflettuto, come qualsiasi scrittore o artista, sui problemi dell'espressione poetica e dello stile; ma non vi ho riflettuto se non per le difficoltà che via via l'espressione mi opponeva esigendo di essere posta in grado di corrispondere integralmente alla mia vita d'uomo... » (in « Inventario », p. 6).

⁽³⁾ « Così avveniva che il suo [di Leopardi] tormento, nel formarsi una sensibilità moderna, non si comunicava alla poesia, e non la frangeva, ma vi si placava dentro... » (*Scritti vociani*, p. 71), « Stile... vuol dire aspirazione a una superiore unità... che assoggetti ogni sentimento o espressione alla sua legge: riduca a viva materia luccicante senza punti ciechi il fondo torbido dell'anima... » (ibid., p. 81) e Ungaretti: « Il sentimento dell'*Allegria*, che l'atto poetico è, qualunque ne sia il prezzo, atto di liberazione... » (in « Inventario », p. 17, e subito prima aveva scritto: « Mi fu facile ritornare in me, riprendendo a commentare Leopardi »; Leopardi dunque, per ambedue misura della catarsi poetica).

⁽⁴⁾ Rimando ad altra sede (vale a dire al mio *Le poetiche critiche del Novecento*, di prossima pubblicazione presso Le Monnier) da documentazione ed esemplificazione di tali rapporti.

⁽⁵⁾ Si pensi all'impostazione del problema in *Collaborazione alla poesia*, in *Scritti vociani*, cit.

⁽⁶⁾ Proprio nel *Valore del Petrarca*, il critico proponeva la soluzione del rapporto arte-vita attraverso lo stile, con le parole più ferme: « Ma se la poesia del Petrarca fosse legata fino alle radici alla sua propria vita, portasse il valore delle sue ragioni costanti e, nel tempo stesso, non fosse per nulla oppressa, il lettore sensibile... lo sa... Il poeta non è identificabile con l'uomo, né la poesia con la sua vita... La poesia del Petrarca, nata in quella zona d'ombra del cuore, uccide quell'ombra, tutte le volte, in una sfera di luce bianca... Storia della poesia dunque... (vi partecipa, e vi si riscatta e trasfigura, tutte le volte l'intera vita)... e cogliamo il valore dell'arte in questo come inventare una seconda vita... in quest'arte radicata nella vita e nel tempo stesso alzata tanto che non se ne vede più il legame ».

⁽⁷⁾ *Primi studi manzoniani*, Le Monnier, Firenze 1944, p. 51.

i dati effimeri, oscuri, della vita dell'uomo, investendo cioè lo « stile » della più alta semanticità (in modo da recuperare quanto più possibile dell'« inespresso che giace in fondo alle più terse espressioni » ⁽¹⁾); allo stesso modo con cui Ungaretti risolveva il rapporto « mistero-conoscenza », dato empirico ed essenza, nella « parola » come incarnazione « gnoseologicamente rivelatrice », e « liberatrice », dove la « materia » dell'effimero non venga abolita, ma possa divenire « materia guarita », attraverso una « misura » capace di opporsi, ma anche di contenere la dismisura (la « distanza umanamente inconoscibile come quella tra l'effimero e l'eterno »). ⁽²⁾ Per ambedue, anche se in gradi diversi, vigeva l'esperienza simbolista (Mallarmé ⁽³⁾, Valéry) avviata a superarsi in un post-simbolismo già cosciente e maturo, capace di opporre alla negazione e all'*échec* mallarmeano dinanzi a un simbolo divenuto vuoto, in relazione col Nulla, una fiducia dolorosa che ricollocava l'uomo al centro di un universo, la cui realtà si addensava, precipitava, nella umana parola ed in essa poteva ritrovare la propria essenza « innocente ».

La presenza della lezione di Mallarmé sia nella poesia che nella poetica di Ungaretti è stata così attentamente rilevata che non occorre insistervi; ma vorrei sottolineare invece

⁽¹⁾ *Studi*, p. 36.

⁽²⁾ « Ma noi sappiamo benissimo che, se per l'uomo tutto poggia sempre su un dato oscuro... sappiamo che non ci saranno mai luci umane... capaci di renderci misurabile tale dato... » (in « Inventario », cit. p. 7); « Non vorrebbe egli [il poeta] che il proprio io, nel medesimo istante in cui lo eleva a simbolo di dannazione, gli offrisse la facoltà di guarire, di divenire in quell'istante medesimo innocente? » (ibid., pagina 14). Si vedano, su questo punto della poetica ungarettiana, le chiare e penetranti pagine di Folco Portinari (*G. Ungaretti*, Borla, Torino 1967, p. 28 e segg.).

⁽³⁾ Sono ben note le dichiarazioni sia di De Robertis che di Ungaretti sui debiti di riconoscenza che essi provavano verso Mallarmé. Sul terreno propriamente critico, le zone ove più direttamente ha operato l'influenza mallarmeana mi sembrano quelle dell'« allusività » della parola e del valore della equazione « musica-poesia ». Si ricordi da *Crise de vers*: « Les monuments, la mer, la face humaine, dans leur plénitude, natifs, conservant une vertu autrement attrayante que ne les voilera une description, évocation dites, *allusion*, je sais, *suggestion*... », e l'uso derobertisiano del concetto di « allusività » come ricchezza semantica della parola, rescissa da ogni legame « descrittivo » diretto; o, dallo stesso testo di Mallarmé, il passo sulla « trasposizione » della musica nel « libro »: « Je me figure... que nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires... un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien: car, ce n'est pas des sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéfiniment mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence resulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique ». E lo si confronti con il concetto derobertisiano della musica (« La musica, come arte mai legata all'oggetto... la musica presta questa « misura » alle conquiste estreme della poesia », con la correzione, sintomatica che segue: « È però un inganno. Anche la musica è disumana e umana insieme... » che riconduce « l'intellettuale parola » mallarmeiana, al rapporto arte-vita cui il critico non può rinunciare. Cfr. *Studi*, p. 41 e si vedano i capitoli *Musica simbolica* e *Musica e poesia* del citato studio derobertisiano di Oreste Macri). Prossimo all'insegnamento di Mallarmé si mantiene anche Ungaretti: « L'indefinitezza è nel vocabolo, è all'interno dei suoi significati, ed è fuori dal significato del vocabolo: è nel valore musicale, radicale dei segni » (*Secondo discorso su Leopardi*, in « Paragone », n. 10, ottobre 1950, p. 28).

lo slittamento che da Ungaretti viene impresso alla poetica mallarmeana dell'assenza, della morte, della « sparizione » del soggetto quanto dell'oggetto, verso una poetica che ristabilisce su quella assenza, una presenza, attraverso, appunto, la centralizzazione dell'io del poeta; quella grande opera di soggettivazione del mondo che era stata compiuta dal Petrarca. Si ricordi il celebre capoverso di *Crise de vers*:

Je dis: une fleur! et, hors l'oubli ou ma voix relègue aucun conteur, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.

e si legga di Ungaretti il passo contenuto nel *Secondo discorso su Leopardi*:⁽¹⁾

L'arte della parola esige una metamorfosi radicale. Se dico: albero, tutti hanno nella mente un albero; ma nulla è meno albero di quelle tre sillabe da me pronunciate. È possibile che fosse da principio la parola, voce onomatopeica; ma subito la metafora venne a liberarla d'ogni imitazione della natura, a renderla espressione della natura umana, a ridurla a esprimere stupori, terrori, ebbrezze, necessità, affetti, il sacro, i rapporti prossimi e anche quelli remoti tra oggetti, e la partecipazione animatrice del soggetto in tali rapporti, un soggetto nel quale doveva operare incessante l'ansia di conoscenza affinché incessantemente potesse convertire la realtà in proprio simbolo.

L'« absente de tous bouquets », non è più soltanto la soave « idea » disincarnata e remota, evocata dalla potenza incantatoria della parola, ma, al contrario, « espressione della natura umana », e viene collocata non in un cielo metafisico, ma nell'infinito pensiero dell'uomo (« un pensiero fatto di passato, di memoria; un pensiero tormentato a farsi sempre più luminoso »), dove la sua « assenza » stessa si tramuta in « forma »: « forma senza difetto, natura senza infermità, incorruttibile ».⁽²⁾

Non si tratta di « cedere l'iniziativa » alle parole (« L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots ») attraverso una suprema spersonalizzazione, ma proprio di concentrare nella parola, « lungo una linea di testimonianza autobiografica », le ragioni e le tensioni umane del poeta, in un recupero totale, se è vero che « solo la poesia recupera l'uomo ». ⁽³⁾ Fino dal primo dei suoi scritti critici (*Verso un'arte nuova classica*, del '19),⁽⁴⁾ non solo è chiarissima la coscienza di ciò che nel saggio di Barberi Squarotti vedemmo definito come « posizione onniesplicativa del soggetto uomo », ma questa assoluta convergenza del mondo nell'uomo e dell'uomo nella parola poetica, subito appare collegata ai due uomini esemplari del Petrarca e del Leopardi.

⁽¹⁾ Loco cit. pp. 18-19.

⁽²⁾ Nota alla traduzione della *Fedra* di J. Racine, Mondadori, 1950, p. 10.

⁽³⁾ Nota alla traduzione dei *Quaranta sonetti di Shakespeare*, Mondadori, 1966, p. 12.

⁽⁴⁾ Nota alla traduzione della *Fedra*, p. 11.

⁽⁵⁾ In « Il Popolo d'Italia », Milano, 10 marzo 1919.

Chi sappia meditare sulle cose dell'arte, vedrà che dal Petrarca, le esperienze occorse e tesoregiate in cinque secoli, non si trasmutano in poesia che con l'apparizione di Leopardi, lo spirito delle leggi, ebbe consacrazione in una pateticità, la quale, isolato l'io dal mondo esterno, come un urlo forsennato lo ascoltava ricadere nell'abisso di sé....⁽¹⁾

La meditazione di Ungaretti su Petrarca (da cui nascevano insieme i fondamenti di una poetica e di una critica, e l'assorbimento di certi modi del linguaggio poetico) si identifica fin da allora, e ininterrottamente nel corso della sua opera, con la presa di coscienza di un rapporto intensamente soggettivo tra l'uomo e il mondo (e tra l'uomo e Dio), capace di operare, nella poesia, quella « metamorfosi radicale » che colma lo spazio fra l'effimero e l'eterno,⁽²⁾ fra fisico e metafisico, portando « dalle proprie naturali su altre dimensioni la realtà », per una « forza geometrica », ed un travaglio tecnico capace di suscitare una « forma »: « la costante mentale e insieme carnale forma bella ».⁽³⁾

Ma se De Robertis concentra la sua interpretazione petrarchesca nella misura della capacità risoltrice, catartica, dello stile, in senso assolutamente verticale (« valori umani quasi disumanamente trasfigurati », nel « parlare dissimulato », nell'« eroico anti-furore », nel « potere fantastico delle parole e di tutti i dati stilistici »),⁽⁴⁾ agendo come sottofondo delle sue analisi tecnico-stilistiche il rapporto arte-vita come unico ed insostituibile termine di riferimento; Ungaretti elabora invece un procedimento critico nel quale il termine di riferimento è piuttosto il rapporto arte-uomo-universo, e lo spazio si allarga (di contro a quella assoluta verticalità derobertiana) orizzontalmente nella « piana d'oblio » nella quale emergono, recuperati dall'uomo, gli oggetti (e non soltanto la « vita » dell'uomo)⁽⁵⁾. La « magia » derobertisiana della poesia significa il ritrovamento delle « misure perfette di quell'imperfetto che è l'uomo », nasce e si conclude nell'uomo: « magico specchio dell'intera vita »;

⁽¹⁾ Più tardi, nelle *Lezioni su Leopardi* (1948-52), tornerà a precisare: « Si tratta di questo: della conquista d'un tono, che trasfiguri in modo profondamente soggettivo ogni elemento verbale e lo riduca a concentrarsi e ad oggettivarsi intorno a un nucleo lirico, in un tono necessariamente e fatalmente espressivo » (nel citato fascicolo di « Galleria », p. 189).

⁽²⁾ Per uno di quei prodigi che sa la poesia... noi allora vediamo un paesaggio descritto in diverse progressive fasi... manifestando come l'universo attorno a noi non sia se non svariare all'infinito d'allusioni all'umano e non possa insegnare se non a imparare ad essere umani, a ristabilire un rapporto fra l'effimero e l'eterno » (*Il canto primo dell'Inferno*, Letture dantesche, I, Sansoni, Firenze 1955, p. 10).

⁽³⁾ Le espressioni delle righe precedenti sono tolte dal citato *Ragioni di una poesia*; questa ultima dalla *Nota* alla traduzione dei *Quaranta sonetti di Shakespeare*, p. 32.

⁽⁴⁾ Cfr. *Studi*, pp. 32-43.

⁽⁵⁾ *Storia di una traduzione*, « Il Popolo », 13 maggio 1950, e nel citato *Ragioni di una poesia*: « Sarà uno di quei tanti effetti di metamorfosi che ci fanno pensare che la parola è fatta di vocaboli e consonanti, di sillabe, a un modo cioè del tutto diverso dagli oggetti che evoca e che possono essere oggetti assenti, oggetti lontani nello spazio?... quel potere d'evocazione della realtà, quel potere magico di restituire per sempre, muovendo la fantasia, un momento della realtà » (« Inventario », p. 8.

la sacralità della parola ungarettiana, mentre « costituisce la nostra responsabilità dando definizione universale e sociale e soprannaturale alla nostra persona », è legata insieme « al mistero della nostra origine e dell'origine del mondo ». ⁽¹⁾ Vale a dire che la parola per Ungaretti è sacra non solo in quanto l'uomo può ritrovarvi la propria innocenza, ma in quanto ritrova in essa (nella sua « potenza espressiva ») anche l'innocenza delle cose (« si tratta di dare alle cose una potenza espressiva tale nelle parole, ch'esse appaiono, come all'agricoltore primitivo, sacre »). ⁽²⁾ La sua interpretazione petrarchesca si accentra sul tema della « memoria » (« il tema poetico principale del Petrarca... è che dell'universo il centro è la memoria umana e che l'universo si tormenta solo nell'uomo, nella notte dell'essere umano resa bella da alcune luci della memoria ») ⁽³⁾ perché proprio nella memoria petrarchesca egli ha scoperto la dimensione spazio-temporale che permette all'uomo, nella poesia, il recupero dell'universo, degli oggetti, portando così nella critica italiana quel parametro del rapporto soggetto-oggetto (linguaggio poetico come soluzione del rapporto soggetto-oggetto) che sarà il fondamento della critica della terza generazione.

Attraverso l'analisi della « memoria » petrarchesca come dell'« infinito » leopardiano, Ungaretti ha in realtà compiuto un vero lavoro di « critica tematica », come poi è stata condotta in Francia dalla « Nouvelle Critique ». Poiché proprio il tema della memoria nella sua ricca articolazione (memoria-mistero, memoria-forma, memoria-sogno, memoria-illusione, memoria-infinito), costituisce in Ungaretti il punto di riferimento non solo della propria poetica, ma di una interpretazione unitaria e fecondissima dell'intera tradizione poetica italiana ed europea, che, ormai assimilata dalla cultura letteraria come quella naturale linea che unisce Petrarca ad Ungaretti attraverso il Petrarchismo, Tasso, il Barocco, Shakespeare, Racine, Mallarmé, Leopardi, è stata una vera conquista culturale della critica e della poesia ungarettiana. (Si ricordi che questa linea, anche se accorciata nel rapporto Petrarca-Leopardi, è già presente in Ungaretti nel '19, e verrà già tutta spiegata nel '31 nella *Inchiesta mondiale sulla poesia*). Ma la ricerca « tematica » (che ha portato Ungaretti a così dirimenti risultati critici) non nasce, come poi in Poulet, da una radice, potremmo dire, epistemologica, cioè da un senso della « letteratura in quanto, a dir così, pensiero sommario, pensiero generale diffuso », ⁽⁴⁾ bensì sul piano del linguaggio poetico, dove il « tema » della memoria si identifica con il modo e il luogo con cui ed in cui si

⁽¹⁾ *Secondo discorso su Leopardi*, nel citato numero 10 di « Paragone », p. 88.

⁽²⁾ *Dalle lezioni su Leopardi*, nel citato fascicolo di « Galleria », p. 189. Il passo si riferisce all'interpretazione di una pagina del leopardiano *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, sull'« agricoltore primitivo », che si conclude con le parole: « da quel momento egli riguarda quell'albero come sacro ». Il passo era già stato citato da De Robertis in rapporto con il frammento dell'*Appressamento*, ma (sintomaticamente, dal nostro punto di vista) Ungaretti annota: « Anche in questo caso De Robertis non trae le conseguenze vere dall'esempio citato ».

⁽³⁾ Cfr. *Il poeta dell'oblio*, cit., p. 167.

⁽⁴⁾ Cfr. *Intervista con Georges Poulet*, di P. Bigongiari, in « L'Approdo Letterario », n. 20, ott.-dic. 19... , p. 35.

verifica, si attua concretamente la « metamorfosi » del linguaggio poetico ed il rapporto dell'uomo-poeta col mondo. Il saggio sul Petrarca pubblicato nel '43 (che assorbe tutta la sua precedente riflessione critica e l'esperienza delle traduzioni)⁽¹⁾ è costruito proprio secondo una progressione che va da un problema di traduzione da Virgilio, confrontando le soluzioni dantesche e tassesche, all'analisi sottile della soluzione offerta dal Petrarca, allo scavo dei valori semantici dei citati versi petrarcheschi (ai vari livelli sintattico-grammaticale, fonico-verbale della rima, di costruzione del sonetto) per giungere all'enunciato risolutivo e interpretativo (« A questo punto, il tema poetico principale del Petrarca s'è delineato, ed è che dell'universo il centro è la memoria umana... »), oltre al quale possono svolgersi sia ulteriori puntuali analisi semantiche (saggiando le connessioni memoria-sensazione, memoria-infinito, memoria-realtà), sia le implicazioni storiche di quello che Contini chiamerà la « continuità » di un'esperienza (« Che cosa non fu il Canzoniere per l'Europa?... »).

La critica ungarettiana si muove insomma a stretto contatto con le esigenze espressive, ma in un modo assai diverso della derobertisiana critica dello stile. Si pensi alla esatissima illuminante lettura della quinta Canzone petrarchesca (condotta dal De Robertis, prima a piè di pagina nel commento scritto per l'antologia *Italia nuova e antica* e ripresa poi nel '46)⁽²⁾ ove dietro la scoperta e l'indicazione dei « nudi rapporti, geometriche apparenze » delle perfette simmetrie, proporzioni, inversioni che sostengono la struttura della canzone, egli scava a fondo e registra « l'ispirazione che inventava quell'artificio », il movimento interiore che lega le partizioni tematiche e strofiche, e l'umano sentire da cui il movimento prorompe (« chiamato ben di dentro »), il suo dolore cioè e le ragioni di questo dolore, che prendono sempre più campo (« la quinta [strofa], è quasi un inebriamento di quella nota personale, di quella nota dolente »); e si confrontino con le analisi ungarettiane del citato saggio *Il poeta dell'oblio*. Non solo nelle scansioni metriche, nel « gioco delle congiunzioni », nei contrasti e nelle analogie, Ungaretti è teso a scoprire la misura poetica dello spazio e del tempo nella quale si attua la « resurrezione del reale », ma anche il modo con cui il « reale », toccato dall'operazione della memoria, sotto la drammatica sollecitazione di essa, diviene, « finalmente modellato », « figura »; allo stesso modo come « gli oggetti della mente, immateriali, in via di liberarsi perfino da ogni dimensione », si rivestono tuttavia della sostanza delle parole, della voce, del suono, del ritmo,⁽³⁾ di una

(1) Cfr. *Traduzioni*, Novissima, Roma 1936, Introduzione, dove si chiarisce anche il rapporto inverso: la dipendenza cioè delle traduzioni da Gongora, dagli studi sul Petrarca, il Petrarchismo e il Barocco che stava conducendo in quegli anni ('32-'33).

(2) *Per una canzone petrarchesca*, in *Primi studi manzoniani*, cit., pp. 113-118.

(3) Bigongiari ha bene sottolineato lo « stato di vocalità » della parola ungarettiana: « ...la superiorità espressiva della voce, della voce parlante, della parola evocatrice nel silenzio-oblio... rispetto all'intellettualità dell'immagine: che, ripeto, più che altro contestualizza la parola. ... la voce non è solo un vettore dell'immagine, ma il suo stesso corpo esplosivo nella parola che ha ritmo proprio in quanto ha voce » (« *Tra Campana e Ungaretti* », in *Capitoli di una storia della poesia italiana*, Le Monnier, Firenze 1968, p. 367).

sostanza sensibile dunque e quasi carnale.⁽¹⁾ Di fronte ai « poetici emblemi » derobertisiani (e al suo parametro di « musica » come disincarnazione catartica della vita), la critica di Ungaretti ha questo senso acuto della concretezza sensibile della parola che investe tutta la sua critica e le conferisce appunto la capacità di cogliere il punto di coincidenza, di interna sutura, tra il piano tematico, nel senso delle « ragioni » insieme affettive e mentali della poesia, e quello del contesto verbale, delle figure stilistico-espressive.⁽²⁾

Scrivendo Ungaretti nel '31:

Che cosa sono dunque i ritmi del verso? Sono gli spettri d'un corpo che accompagni danzando il grido d'un'anima. Così il poeta ha di nuovo imparato l'armonia poetica, che... è quell'aderire nella parola, con tutto l'essere fisico e morale a un segreto che ci dà moto.⁽³⁾

E, nel saggio petrarchesco:

Ciò che nel Petrarca è tutto scoperto è la musica, come in questo sonetto, il più colmo di musica che egli abbia scritto, dove le parole dissimulano con gelosia perfetta il loro significato in una splendida forma fisica...

È in questa fisica essenza del corpo danzante della poesia che la critica ungarettiana si affonda, là dove la parola non è consumata dalla « luce bianca » della poesia, ma piuttosto « ferita » (« Ecco come dal poeta è colta oggi la parola... ecco come con sé la fa soffrire, come ne prova la intensità, come nel buio l'alza, ferita di luce »),⁽⁴⁾ e il « mistero » che giace

⁽¹⁾ Il senso « carnale » della « forma », vale a dire il problema dell'« incarnazione », è la grande eredità novecentesca di fronte alla « disincarnazione » mallarmeiana. Luzi così concludeva la sua introduzione a *L'idea simbolista* (Garzanti, 1960): « All'essenza furono spietatamente e orgogliosamente sacrificati i diritti dell'esistenza... Vivere nella vita, parlare nella lingua: sicché la sintesi alla quale l'arte non può rinunciare senza perire avvenga nella vita; e la sua chiave sia posta nell'umano... Poiché ciò che non ha avuto questa sanzione dolorosa, e non è passato per questo che è il più grande dei misteri, il mistero dell'incarnazione, se ci tenta, ci tenta per un astruso e illusorio gioco della nostra superbia ».

E Poulet, nella citata intervista, alla domanda di Bigongiari sulla « nuova concretezza postsimbolista » rispondeva appunto: « Mi sembra assolutamente vero che la nostra epoca si opponga — poniamo — all'epoca di Mallarmé, nel senso che essa è sempre più preoccupata del tema dell'incarnazione ». Ora Ungaretti ha proprio sperimentato nella propria esperienza poetica e critica l'urgenza di questo tema. Ricordiamo, ad esempio, la citata *Nota* alla traduzione dei *Quaranta sonetti di Shakespeare* (già pubblicata in « Poesia », I, gennaio 1945), e, ne *Il Deserto e dopo* (Mondadori, 1961) le ben note pagine di *Elea e la primavera* (aprile 1932).

⁽²⁾ « ...quell'attitudine dell'intelletto degli artisti a oggettivare le idee nella loro essenza sensibile » (*Nota ai Quaranta sonetti di Shakespeare*, p. 16).

⁽³⁾ *Ragioni di una poesia*, « Inventario », cit., p. 12.

⁽⁴⁾ Ibid., p. 13.

in essa insondabile non è, come per De Robertis, l'ineffabilità dello scatto che la solleva in un'altra vita (lo scatto ed il mistero della poesia), ma il denso mistero esistenziale di cui essa integralmente partecipa, pur opponendovisi: un mistero «naturale» preesistente alla poesia, dialetticamente opposto alla razionalità della «misura» («non la realtà, ma il mistero non è misurabile»), ugualmente connaturato alla fisicità come alla mente dell'uomo. Forse proprio questa preesistenza del mistero alla poesia (o il rapporto dialettico che essa instaura con quello) di ascendenza chiaramente simbolista era ciò che oscuramente De Robertis avvertiva come da sé alieno (seppure interamente coincideva con Ungaretti nella concezione della poesia come «miracolo» e come miracolo catartico) quando poneva certi limiti all'interpretazione ungarettiana del Petrarca («Un Petrarca, a dir vero, passato attraverso Mallarmé, di forte sapore simbolista»).⁽¹⁾ Certo è che Ungaretti ha restituito al Petrarca non solo la scoperta della funzione centrale della memoria umana (memoria come resurrezione del reale, invenzione del mondo, vittoria sulla morte) nella sua componente platonica,⁽²⁾ ma anche (col suo versante barocco),⁽³⁾ la drammaticità dei suoi nodi psicologico-formali⁽⁴⁾ (si veda ad esempio l'analisi ungarettiana del tema della vecchiaia, «l'irrimediabile decomporsi del proprio corpo», «il senso nel petto del rodimento dei

⁽¹⁾ *Altro Novecento*, cit., p. 15.

⁽²⁾ E nella stessa tradizione platonica in cui si colloca Petrarca, egli vede collocata anche la propria poesia: «Tutta la mia poesia è un modo platonico di sentire le cose» (dirà nel Commento alla *Canzone della Terra Promessa*; cfr. *Morte delle Stagioni*, Fogola, Torino 1967, p. 141).

⁽³⁾ «...Al Barocco chi insegnò come nella disciplina ferrea delle convenzioni e rendendone più sublimi i rigori, l'arte si potesse liberare solo per violenza d'invenzione? Il maestro anche in questo fu, pare incredibile, il Petrarca... Non si tratta che di un sonetto di equilibrio vertiginoso. Tutta la fantasia del Barocco, del secolo che può vantare di più è tutta già qui...». (Cfr. in «Primato», cit., p. 167). E si ricordino sul Barocco, queste altre osservazioni ungarettiane: «Fu appunto in quel momento... che la verità dei sensi è dichiarata in arte clamorosamente... In quel momento... il linguaggio ha, per ubbidire agli inviti della poesia, da trasformarsi da capo a fondo e diventa linguaggio estremamente sensuale, estremamente violento, per ossessione della morte... La verità dei sensi è riconquistata con gesto di liberazione dalla storia, forsennato, assurdo, facendo appello alla fantasia... agli strazi delle passioni del cuore» (*L'artista nella società moderna*, in «Aut. Aut.», n. 11, sett. 1952, p. 385).

⁽⁴⁾ «Occorreva questa volta, come sempre, appellarsene al Petrarca, e convenire ancora una volta nella convinzione che una logica poetica non si fonda e non sussiste solo nel potere fantastico delle parole, ma anche nella loro sostanza psicologica come nella loro vocazione e aspirazione e chiarificazione e testimonianza ideale. Nella sostanza psicologica delle parole risiede quello slancio plastico che... le fa toccanti come realtà...» (*Nota ai Quaranta sonetti di Shakespeare*, p. 29) «Potere fantastico delle parole» «Sostanza psicologica» e «Testimonianza ideale» sono termini nati dal dibattito con Gargiulo e che ricompaiono immutati in De Robertis: «Perché dietro il potere fantastico delle parole e di tutti i dati stilistici, anche noi, caro Gargiulo, sentiamo che c'è tanta sostanza psicologica e testimonianza ideale; purché ... non entrino come sostanza, come testimonianza per sé. Che diano solo il tono, e noi lo avvertiremo dalla qualità del tono» (Cfr. *Primi studi manzoniani*, cit., p. 118).

minuti »),⁽¹⁾ lo « slancio plastico » e insieme la concretezza fonico-timbrica delle sue metafore e della sua voce, e, nel corpo del linguaggio, la dialettica tra sogno e memoria, la lenta crescita della memoria, il suo immediato rifluire nel sogno.⁽²⁾

Nel *Secondo discorso su Leopardi*, Ungaretti scriverà:

Il Leopardi aveva da esprimersi, e per esprimersi proverà i mezzi verbali e su di essi, sui loro effetti, mediterà e giudicherà... Era un filologo, un poeta, che sperimentalmente, sul vivo della carne delle parole, delle parole che portavano nella loro carne i segni di una storia, d'una lunga età, sul vivo della propria carne e della propria anima che le parole verranno ad esprimere, cercherà gli effetti desiderati.⁽³⁾

Ora, proprio nel linguaggio petrarchesco egli precisava quello che Foscolo, seguito da De Robertis, aveva indicato come la « quintessenza » spremuta dalla tradizione, ma spostandone attivamente la portata critica: non si trattava tanto di un'opera di distillazione, quanto di « riesumazione », vale a dire si trattava di concepire la lingua poetica non come selezione filtrata di eleganze verbali, ma come il luogo ove la parola possa ritrovare, nella propria sostanza, il proprio spessore storico temporale, nella propria presenza vivente, la morte e l'assenza dei tempi e degli oggetti e delle persone.⁽⁴⁾

Una lingua riesumata: ecco il miracolo del Canzoniere. Una lingua riesumata nelle pulsazioni ingenui d'una lingua nuova nella quale l'infinito si rifletteva al pensiero accrescendosi di colpo d'una luce di migliaia d'anni d'esperienza; d'una luce antica.⁽⁵⁾

Ed ecco che la parola poetica, affacciata sull'assenza, viene a trovarsi colma di memoria, di una memoria storica che in essa ha depositato la tradizione,⁽⁶⁾ e di una memoria originaria che per oscure radici (« per un'attrazione di radici abissale ») la lega alla fondazione, alla

⁽¹⁾ Cfr. « Primato », cit., p. 168, *Nota ai Quaranta sonetti di Shakespeare*, p. 15-16, e *Nota* alla traduzione della *Fedra* di Racine, cit., pp. 9-10.

⁽²⁾ Il tema del rapporto sogno-memoria è centrale e costante nella poetica e critica ungarettiana. Cfr. l'esame critico di tale rapporto compiuto da Bigongiari nel saggio « *Tra Campana e Ungaretti* », in *Capitoli di una storia della poesia italiana*, cit., pp. 367-69.

⁽³⁾ Nel citato numero di « Paragone », pp. 17-18.

⁽⁴⁾ « Una volta un linguaggio durava secoli, e dai tempi del Petrarca fino al Barocco è linguaggio evocativo d'oggetto assente: linguaggio ideale, linguaggio mentale, linguaggio astratto... Gli artisti dell'ultima metà del secolo XVIII alla prima metà del XX secolo... hanno restituito alla memoria l'importanza tormentosa che essa possiede... » (*L'artista nella società moderna*, I. cit., pp. 385-390).

⁽⁵⁾ *Secondo discorso su Leopardi*, I. cit., p. 4.

⁽⁶⁾ « Le maggiori rivoluzioni in arte sono quelle che avvengono rispettando la tradizione. L'arte della parola ha in sé la facoltà d'astrazione e continui dunque a svilupparla per la sua via naturale, recuperando il passato, inventando il domani » (*Discorso per Valéry*, I. cit., p. 46), e, nella propria poesia della *Terra Promessa*, egli si vede appunto impegnato nello stesso problema: « quello di suscitare una realtà mitica, una realtà che trasfiguri il linguaggio per profondità di memoria, o se volete per profondità di storia » (*Morte delle stagioni*, cit., p. 134).

« struttura » umana dell'universo (« noi siamo portati a preoccuparci di quegli sviluppi che danno situazione magari a un albero in un paesaggio; di quella trama di rapporti che non tollera spostamenti se non subendo un cambiamento di carattere ») ⁽¹⁾ che si manifesta all'uomo quando gli oggetti « dal fondo degli spazi e dalla notte dei tempi... siano in grado di ritrovare d'improvviso il loro nome e di soverchiarci, di abbagliarci, e di spaventarci con la bellezza della loro presenza ». ⁽²⁾

È chiaro lo straordinario acquisto critico che una tale concezione comporta nell'intelligenza delle implicazioni semantiche del linguaggio poetico (nel portare alla luce questi giacimenti di memoria), e come, attraverso la dialettica sogno-memoria (e figura-memoria), essa permetta di saggiare insieme l'accamparsi fermo della figura ed il « riflusso » in essa della memoria (lo spessore dei significati che in essa si annodano) in una sorta di doppio livello di impulsi semantici, ma strettamente, indissolubilmente, legati (« quando cioè il vocabolo è reso atto a passare di continuo dal sogno all'infinito dei grovigli e degli impegni della memoria » ⁽³⁾): ed è questo forse il lavoro che resta ancora da compiere estesamente ed analiticamente sul corpo della poesia petrarchesca. Ma comunque il grande lavoro critico ungarettiano, sia nei suoi testi di critica in atto (seppure sinora dispersi in giornali e riviste) sia nei suoi vivi e sensibili riflessi nella qualità della sua poesia, valse proprio a sollecitazione e sostegno dell'intensa meditazione critica che, intorno alla metà del Novecento, trovò nel Petrarca uno dei suoi centri di convergenza esemplari.

Il problema centrale che dal De Sanctis veniva consegnato alla critica novecentesca era quello della irreperibilità di una « storia » organica della poesia del Petrarca, della dispersione, frantumazione statica e « monotona » della sua lirica, e, di conseguenza, del rapporto fra psicologia e poesia.

« Questo amore è dunque la prima pagina di un romanzo, ci manca il romanzo o la storia... Qui hai una folla di piccoli accidenti, situati l'uno fuori dell'altro: i fatti variano, il fondo rimane lo stesso. Parimente i sentimenti restano sterili, ciascuno chiuso in sé, senza

⁽¹⁾ *Ragioni di una poesia*, l. cit., p. 8.

⁽²⁾ *Storia di una traduzione*, l. cit.; e si ricordino alcuni passi della Lettura del I canto dell'Inferno, assai significativi per quel problema della storicità umana del linguaggio poetico capace di restituire all'uomo il proprio legame con la « natura », che sarà il problema costante dell'Ungaretti maturo. « ...Si ha, per tremito timido di ombre... consapevolezza della magia della parola che lega dal primo all'ultimo giorno del mondo tutta la umana fatica: si ha, ecco, memoria... ecco che tra i vivi e i morti si prosegue il dialogo e che, tra la natura e l'uomo, ha luogo il legame storico... Dunque il primo modo di conoscere dell'uomo è la poesia... Più tardi... sapremo che la natura vuota, l'aveva riempita l'uomo umanizzando, popolandola di nomi quasi avesse creato il mondo lui... » (*Lecture Dantesche*, cit., pp. 6-7-9).

⁽³⁾ *Storia di una traduzione*, l. cit.

progresso o connessione... Onde il *Canzoniere*, anzi che un poema, si potrebbe chiamare il giornale dell'amore, un giornale di tutti i fenomeni fuggevoli, che appariscono nel nostro spirito, fissati in verso».⁽¹⁾ Il Sapegno fu certo fra i primi ad avvertire l'esigenza di superare l'*impasse* desanctisiana volgendo la propria ricerca verso l'« unità » del *Canzoniere* « nell'eguaglianza e nella continuità del tono poetico, cioè nella personalità coerente e profonda dello scrittore ».⁽²⁾ Fino dal '36 egli impostava la propria soluzione del problema sulla duplice necessità di « mettere in rilievo l'accento di umanità profonda ed intensa che anima queste liriche contro gli assertori di un Petrarca mero letterato ed artista abilissimo ma freddo »⁽³⁾ e d'altra parte di combattere « quei critici che... riducono il *Canzoniere* a una specie di romanzo d'amore autobiografico, e annullano... quell'atmosfera di trasfigurazione e di stilizzazione, in che consiste il carattere propriamente poetico della poesia ».⁽⁴⁾

Tuttavia la « stilizzazione », attraverso la quale Sapegno recupera l'unità petrarchesca al di fuori dell'autobiografismo come dell'« artificio » (di eredità desanctisiana), non trova tanto il suo fondamento in un'idea della poesia come luogo di una « metamorfosi integrale » (della vita e dell'uomo) nel linguaggio, quanto nell'idea di un « superamento » che si attua attraverso una « contemplazione » (« Piuttosto che una passione ad animare la poesia del Petrarca sta lo studio e la contemplazione del gioco delle passioni ormai dominate »)⁽⁵⁾ cioè attraverso un dato ancora psicologico che il linguaggio poetico, in un « dopo » ideale, viene a riflettere (« La confessione del Petrarca non è l'immediata espressione di un sentimento, bensì il risultato di una lunga meditazione dell'animo su se stesso, di una riflessione, che non è originariamente poetica, bensì potremmo dire psicologica... »).⁽⁶⁾

Proprio mentre Sapegno toccava uno degli acquisti più saldi della critica petrarchesca, quello cioè di legare la poesia del *Canzoniere* al complesso dell'opera latina e volgare, di reimmergere quella poesia nella continuità di un'esperienza variamente articolata, dalla quale era stata per troppo tempo avulsa, egli segnava anche, tra quel « prima » e quel « dopo », una sottile linea di scissura che altre poetiche critiche novecentesche tenderanno invece a colmare.

⁽¹⁾ F. De Sanctis: *Saggio critico sul Petrarca*, Napoli 1890, cap. III, pp. 96-8.

⁽²⁾ N. Sapegno: Prefazione (in data agosto 1936) e Introduzione all'antologia petrarchesca *Dalle Rime e dai Trionfi*, La Nuova Italia, 1947, pp. 20-21.

⁽³⁾ Dalla citata prefazione. Si ricordi la descrizione desanctisiana del linguaggio del Petrarca: « Mira a comprender molto in poco, a condensar pensieri e immagini... Come nella scelta e nel collocamento delle parole, così nella struttura del verso è artificiosissimo, maestro così detto di melodie, che spesso mentre la parola ti dà l'immagine, la melodia te ne dà il sentimento, quasi testo e musica... Ha l'idolatria della parola non pure come l'espressione dell'idea, ma staccata, presa in sé come suono... Le sue parole son tutte col blasone, tutte pietre preziose... » (l. cit., cap. V, p. 125).

⁽⁴⁾ Dalla citata prefazione.

⁽⁵⁾ Dalla citata introduzione.

⁽⁶⁾ Ibid.

«La lirica del *Canzoniere* presuppone idealmente tutto il lavoro di riflessione e di meditazione, l'esame di coscienza, starei per dire..., che costituisce per molta parte la materia delle opere latine minori».⁽¹⁾ In quel «presupposto» è misurata, appunto, una distanza occupata da un'operazione psicologica (la «contemplazione» distaccata, l'analisi interiore) che offre alla poesia «quel che vi ha di torbido e di incompasto nell'animo del poeta... già dominato, "rintuzzato" come diceva il De Sanctis», vale a dire un dominio ottenuto già «prima» della poesia e che la poesia, «dopo», è destinata a trascrivere. Spostare il problema critico dalla zona del dominio psicologico-intellettuale a quello della zona del linguaggio poetico significò trovare — esemplificato dal Petrarca — un diverso rapporto tra psicologia e poesia, ed impostare su altre basi la questione dell'unità del *Canzoniere*, della sua frantumazione statica, della sua monotonia.⁽²⁾ La «metamorfosi» che ha luogo nel linguaggio diviene allora il centro gravitazionale delle operazioni critiche dietro alle sollecitazioni delle splendide soluzioni offerte da Ungaretti e da De Robertis.

La soluzione ungarettiana, dove, nel «linguaggio evocativo d'oggetto assente: linguaggio ideale, linguaggio mentale, linguaggio astratto», i singoli momenti trovano la loro sotterranea unità come «momenti della mente considerati nel fluire memore che li rende inseparabili l'uno dall'altro»,⁽³⁾ e, nella dialettica tra «sogno» e «memoria», le parole acquistano non solo «potere fantastico», ma «sostanza psicologica», la soluzione ungarettiana, dico, colloca nella parola (parola mentale, parola di memoria) quella «tensione» che investe il linguaggio di tutte le sue implicazioni: per cui il «presupposto» (vitale o psicologico) non è più un antecedente, ma una sorta di stratificazione interna alla sostanza stessa del linguaggio.

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Un notevolissimo lavoro in questo senso è stato compiuto da Francesco Flora nella sua impostazione del problema petrarchesco secondo il «vigile pensiero moderno» (cfr. il capitolo dedicato al Petrarca della sua *Storia della Letteratura Italiana*, vol. I, Mondadori, 1940), vale a dire secondo una concezione del carattere assoluto ed autonomo, intimamente risolutivo e liberatorio della «forma» poetica. Ma proprio il consegnare alla poesia questo valore di totale liberazione, finisce per cancellare dal linguaggio poetico (e soprattutto da quello petrarchesco, assunto anche Flora come parametro assoluto) ogni elemento drammatico, di quel dramma, cioè, che Ungaretti e De Robertis preservano, inserendolo nel rapporto presenza-assenza o vita-poesia, come componente ineliminabile della catarsi poetica. La poesia petrarchesca veniva così ad essere collocata, come dirà poi Luzi, in un «limbo»: quell'«eliso dei suoni» che il Flora celebra a conclusione del suo capitolo petrarchesco, dove in una concezione della «musica», appunto come puro suono, spogliato da ogni carattere semantico, rischia di consumarsi e svanire il potere stesso significante della parola in un puro gioco di «figure sonore»: «...così del Petrarca è da dire che nel tono distrugge la parola, distrugge quei suoni significanti e figuranti onde nasce la sua poesia. E questo è l'eliso dei suoni... Ora la immagine di tutta la sua poesia ci si dispiega in puro Olimpo, coi suoi giovani suoni e il giovane tempo, come una platonica idea di un mondo doloroso e lieto che nascerà; come la memoria musicale e tersa di una vicenda antica che il giovane Apollo ricanta alla serenità degli dei» (p. 250).

⁽³⁾ Nota alla traduzione dei *Quaranta sonetti di Shakespeare*, p. 20.

La soluzione derobertisiana, che definisce i singoli momenti come « variazioni », o meglio, con espressione mallarmeana, « recommencements » (« riespressioni necessarie... ricapitolazioni... vere e proprie rivoluzioni. E vi partecipa, e vi si riscatta e trasfigura, tutte le volte, l'intera vita ») ⁽¹⁾ e coglie nella « fatalità » (« credo alla fatalità d'ogni singola opera d'uno scrittore, alla fatalità di ciascuna parte d'ogni singola opera ») ⁽²⁾ una sorta di legge, di necessità interiore al sistema dell'opera intera, che tiene strettamente interdipendente ogni sua parte — colloca nello « stile » il « luogo » in cui, « in una sfera di luce bianca » si attua il punto di fusione tra la « condizione alla poesia » e la poesia (ed il lungo lavoro e tutta la congerie dei « presupposti » o delle « condizioni » istantaneamente si fondono nell'oggetto poetico, entro il quale soltanto saranno recuperabili dal critico come storia interna della poesia).

Parola e stile, dunque, come delimitazione della alterità sostanziale della poesia che si è costituita nel momento in cui il discorso poetico ha preso figura nella pagina ed entro la quale soltanto si esercita il « dominio » o la « demiurgia » del poeta. ⁽³⁾

Sarà proprio la costituzione cosciente di questa alterità del mondo del linguaggio che permetterà a Contini (operando sul terreno tecnico-stilistico l'avvicinamento tra « coscienza mallarmeana » ed « estetica dell'espressione » e così portando nell'area crociana l'esperienza della poesia moderna) di individuare il « sistema » dell'universo poetico-linguistico del Petrarca, e di reperire le leggi che reggono le « direzioni... dell'energia poetica », le quali, operando, vengono a costituire punto per punto il sistema stesso. Proprio negli anni medesimi del lavoro di Ungaretti e di De Robertis sul Petrarca si colloca anche il testo continiano del *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare* (Sansoni 1943, ma datato 1941): testo fra i più decisivi per la critica petrarchesca del Novecento. Entro la controllabile e controllatissima figura fisica del linguaggio petrarchesco, quello che il critico controlla e misura (« svincolato... da ogni possibilità d'inter-

⁽¹⁾ *Studi*, p. 42.

⁽²⁾ *Ibid.*, p. 10.

⁽³⁾ Negli stessi anni un giovane critico poneva ugualmente, se pur su basi totalmente diverse, il problema petrarchesco in una zona di assoluta autonomia formale, rescindendo decisamente ogni rapporto con la « vita » (in senso biografico o psicologico). Adriano Seroni nella sua *Apologia di Laura* (che dà il titolo al volume di saggi pubblicato presso Bompiani nel 1948) datata 1941, porta cioè alle estreme conseguenze la linea critica derobertisiana (« E verrebbe da chiederci con quale autorità sia possibile parlare in Petrarca di una « lunga passione ». Se passione fu, essa fu intellettuale, poté consistere nello sforzo di trasfigurare un'immaginazione umana in una astrale architettura », p. 17), ma spostandosi su una posizione che non solo De Robertis non poteva più accettare (« Eppure nelle *Rime* Laura è tutto; e quanto quel libro sia radicato nella vita dell'uomo, non è chi non senta. Difficile sarà cogliere il rapporto, inabissato in quel suo discorso segreto, ma c'è. ...L'amore di lei, nella vita dell'uomo, fu ben altro dunque che un episodio, fu un grido invito », *Primi studi manzoniani*, p. 124), ma che egli stesso poi rifiuterà per verificare una consistenza « storica » della poesia che la sottraeva al cielo intemporale delle attività astrattamente metafisiche.



3 - Franz Radziwill: *Natura morta* (1933)



4 • Franz Radziwill: *I prati di Erika* (1953)

pretazione psicologica») è il conflitto e « la resistenza metafisica delle sostanze », è la costituzione di un universo perfettamente equilibrato e conchiuso (« alchimia tra fisse mura ») nel quale si opera la « trasformazione » fisico-metafisica della poesia.

L'aver analizzato e indicato così lucidamente le qualità e quantità del linguaggio petrarchesco (« Sono tessere, ma di queste tessere Petrarca compone il suo mondo, come se gli fosse stato assegnato un totale fisso di materiali... », p. 23), gli permette appunto di penetrare nel processo di quella « alchimia », con il suo *quantum* di magico, che presiede alla « trasformazione »: « ...al di dentro [dell'area del latino come lingua "normale"] è la lingua della nutrice e del paradiso, una quantità limitata su cui ha presa solo il procedimento magico della trasformazione: dentro l'orlo di quel pozzo è l'*opus magnum* » (p. 24). *Opus magnum* che, nel costituire l'universo e il sistema della poesia, anche costituisce l'universo ed il sistema del mondo. Così il gioco delle antitesi e delle equivalenze nel bisticcio Laura-lauro, Apollo-sole, lega le « sostanze », « fonda un sistema di universale compenetrazione della natura »; così la « dicotomia », scoperta come attributo fondamentale del linguaggio petrarchesco, è la figura del « due di Petrarca, lo spacco fra cielo e terra, come la divaricazione tra riso (gioco) e pianto », per cui « fin nelle endiadi è l'universo che gli appare scomposto. Le affermazioni, evidentemente unitarie, della sua più alta poesia nascono sopra un'incrinatura e uno scontro » (p. 34); così « l'unità trascorre sulla pluralità d'un mondo analizzabile e confuso » grazie al « sistema d'equilibrio dinamico che regola i movimenti di un' "idea" e di "tono" ». Così, all'estremo, la realtà stessa del mondo, degli accadimenti nel mondo (con i loro riflessi psicologici), può costituire una pura ipotesi di lavoro nell'esercizio dell'operazione poetica. (Sulla constatazione « che esistono rime in vita posteriori a rime in morte » egli inferisce: « La sola conseguenza che l'interessi qui è che l'interpretazione direttamente psicologica... vada esclusa dall'esegesi petrarchesca: ai nostri fini la morte di Laura potrebbe anch'essere in tutto una semplice ipotesi tematica, una chiave di più per far risonare a nuovo un pari motivo... » [p. 45]).

L'oggetto della ricerca critica continiana sul Petrarca era dunque « l'assoluto » (una espressione « perfetta, conclusa, immutabile »): quella stessa immagine dell'assoluto che tormentava critici e poeti in quegli anni con il suo limite di impenetrabilità, e che sollecitava la mente positiva e scientifica di Contini a scoprire, con acuta implacabile indagine « ravvicinata », le leggi che dall'interno la governano, ponendosi risolutamente al di fuori del rapporto poesia-psicologia, poesia-vita, che invece era rimasto il nucleo interno della soluzione critica di Ungaretti e di De Robertis.

In una zona di ricerca diversa, era la stessa immagine di assoluto che si poneva come meta sfuggente (e sfuggente per la sua inesauribile carica di virtualità) al lavoro degli ermetici.⁽¹⁾ Ma se proprio « l'autenticità » della poesia poteva garantire questo margine di asso-

(1) Si veda sulla poetica degli ermetici l'ottimo studio di Silvio Ramat.: *L'Ermetismo*, La Nuova Italia, 1969.

luto (non tanto al risultato ultimo, quanto al lavoro, all'esperienza della poesia), si comprende come l'attenzione di Carlo Bo si fermasse, nel '41, piuttosto che sul Petrarca, sui lirici del Cinquecento, su quei testi poetici, cioè, ove il petrarchismo aveva consumato fino all'osso il peso del «tema», e la totale obbedienza ad esso si poteva ribaltare in una totale «disobbedienza», che permetteva al poeta «l'uso completo dei suoi mezzi», una volta abolita l'accezione comune della «sincerità» in «un'esercitazione continua, una ricerca elaborata e compiuta di poesia».⁽¹⁾

La forza di tale poesia sta appunto nel nessun conto iniziale del tema in quanto risorsa d'originalità, nel suo procedimento interiore e meditato su un oggetto di cui si conosce già la possibilità d'eco e di luce.

Ed ancora:

Il loro tema è uno strumento, e strumento difficile e contrario: è nonostante la sua presenza che la poesia deve essere suscitata... Qui non c'è più nessuna relazione diretta con la memoria attiva di un intervento umano... Nel loro verso la poesia siede al di sopra, magari al di là della parola pronunciata...⁽²⁾

Se qualcosa si doveva rimproverare ai petrarchisti cinquecenteschi, era proprio il loro cedimento di fronte al coraggio di una totale «disumanizzazione»: «Se si fossero liberati dal minimo compromesso... avrebbero ottenuto dei risultati di una singolare purezza, avrebbero lavorato su degli oggetti metallici, su un vocabolario passibile di quotidiana creazione, su dei segni da interpretare colla loro intensità di poesia».⁽³⁾

L'immagine di poesia che Bo delineava nei cinquecentisti risultava da una misura di quei testi con il metro di un ideale poetico in cui una relazione contingente con l'«umano» veniva abolita solo per attingere quella «vera vita che nasce da questo eterno confronto della nostra anima con il senso totale della verità»; ⁽⁴⁾ che rifiutava il gioco limitato delle occasioni e delle passioni per cogliere «l'uomo al momento di massima presenza, in un

⁽¹⁾ *Lirici del Cinquecento*, a cura di Carlo Bo, Garzanti, Milano, 1941, Introduzione, pag. 4-5. Ricordiamo anche lo scritto di Bigongiari *Disobbedienza al tema* (in «Campo di Marte») 15 aprile 1939, ora ripubblicato da R. Iacobi in *Campo di Marte trent'anni dopo*, Vallecchi 1969, pp. 100-3) che si concludeva: «Perduti i temi, i pretesti, ognuno è con se stesso: vinta la propria psicologia, l'usanza mondana, davanti all'eliso di un'inquietudine finalmente spirituale, perciò, davanti alle singole operazioni, tecnica...» e l'altro di poco precedente (*Ragionamento sulla civiltà*, in «Campo di Marte», 15 sett. 1938) e le parole che, parallelamente, lo concludono: «...dovrà prima rappresentarsi non più il dramma sperimentale di una logica troppo protratta e subitamente creduta nella sua assuefazione, ma una scena dubitativa ovunque di sé, delle proprie apparenze tematiche. Una crisi di persone».

⁽²⁾ Introduzione ai *Lirici del Cinquecento*, pp. 5-11.

⁽³⁾ *Ibid.*, pag. 16.

⁽⁴⁾ *Letteratura come vita*, in *Otto studi*, Vallecchi, 1939, p. 11.

gioco d'assoluta coscienza, in una completa definizione d'intelligenza»: ⁽¹⁾ ma è sintomatica la preoccupazione che l'operazione critica condotta da Bo sui cinquecentisti suscitò in De Robertis. Il suo grido di allarme, che riconduceva perentoriamente dal petrarchismo al Petrarca e, nel Petrarca stesso, definiva e contrapponeva i « due » Petrarca (quello caro ai cinquecentisti e l'« altro », assunto come simbolo della poesia stessa), ⁽²⁾ era proprio rivolto a salvaguardare un rapporto (come sappiamo, catartico) arte-vita che si consumasse, per forza di stile, direttamente nel linguaggio poetico (conservando la presenza dialettica dei due termini) e non sopra una eliminazione, riduzione, sopra un dominio o superamento già ottenuto per forza di letteratura come base di partenza per l'operazione poetica (come la consunzione del « tema » descritta da Bo, l'assunzione delle occasioni come « oggetto metallico », « vocabolario passibile di quotidiana creazione »). Il richiamo al Petrarca (si ricordi che il principale testo derobertisiano di critica petrarchesca, *Il valore del Petrarca*, è proprio appoggiato sulla relazione polemica con il Bo dei *Lirici del Cinquecento*) significava per De Robertis il rifiuto di questo soccorso offerto dalla « letterarietà » (come, altrove, dalla psicologia) (« ...l'atteggiamento d'un Bo... a considerare la lirica dei cinquecentisti... tutta salvaguardata in una forma spiccatamente letteraria, come fosse un amuleto invisibile » ⁽³⁾), per affidare alla poesia il compito, ogni volta, di affrontare la « vita » e riscattarla (« Nessun'altra poesia, come la sua, si immerge, si sprofonda nel lago del cuore, e se ne leva intemerata ») di compiere ogni volta *ab imis e in toto* la sua trasformazione integrale.

E proprio il Petrarca offriva ai « compagni di strada » di Bo il termine di confronto per la loro operazione spirituale e poetica, ma in modi tanto più segretamente drammatici, se riportati alla possibilità che Ungaretti e De Robertis avevano avuto di identificare l'oggetto esemplare della loro ricerca — come suprema liberazione — nell'universo della poesia petrarchesca.

La tensione drammatica che permea l'intero discorso critico di Luzi (come è consegnato ad esempio nel libro *L'Inferno e il limbo*) nasce proprio dalla situazione posta preliminarmente nello scritto che dà il titolo al libro e che è appunto una situazione di relazione al Petrarca, di confronto tra un'immagine della poesia, non solo statuita dal Petrarca, ma al Petrarca affidata (o restituita) dalla poesia novecentesca, con le istanze poetico-critiche che la terza generazione andava elaborando nella propria esperienza.

Luzi ha stupendamente indagato « la grande trasposizione lirica petrarchesca », la « concentricità » del suo universo poetico intorno al soggetto uomo, definendola con la metafora critica del cerchio, dalla sfera: la sfera perfetta nella quale Petrarca si è chiuso, chiudendovi insieme la poesia.

⁽¹⁾ Ibid., p. 19, e a p. 26: « Non si pensi inoltre che questa letteratura rifiuti la vita, no, l'accetta soltanto in un grado di maggior purezza o come simbolo svelato ».

⁽²⁾ Cfr. *Studi*, cit., pp. 32-33.

⁽³⁾ Ibid., p. 45.

Pervengono qui per essere elaborati secondo un ritmo interno, pieno di discordanze, ma fuso nell'armonia inevitabile di un globo personale, perfetto ed esclusivo, gli elementi essenziali della vita oggettiva. L'opera di discernimento fu una naturale violenza dello spirito petrarchesco che mirò a sostituire se stesso, nella ricca vicissitudine del suo esilio, nella sua unica superstite presenza, alla storia fisica del mondo... La poesia del Petrarca si sviluppa infatti su se stessa per filiazione, come si conviene a uno spirito così conchiuso e concentrico, isolato, appunto, nel suo limbo.⁽¹⁾

Ma questa sfera assoluta della poesia nella quale Ungaretti poteva riconoscere la terra promessa della essenza incorruttibile, della « materia guarita », e De Robertis la « misura perfetta di quell'imperfetto che è l'uomo », ecco che assume in Luzi anche la dimensione di una « pigione », e, parallelamente, la dimora in essa assume il senso, il peso, di una sorta di esilio. Se l'identificazione poesia-Petrarca (e quindi se stesso-Petrarca) può compiersi per Luzi a livello di una nozione di eternità (dove la realtà appare « già toccata nell'intimo della sua luce estrema che proviene dall'aldilà del tempo, non possiede più alcun carattere episodico, brilla deposta nella sua fissità eterna »⁽²⁾), così come a livello di una nozione di memoria (« la memoria è l'unica dimensione in cui all'uomo è consentito di vivere intensamente »⁽³⁾); se la memoria petrarchesca gli appare anche contenere la stessa tentazione orfica che si insinuava nella situazione presente della poesia (« Essa lo isola e lo riassorbe, volto all'indietro in una fissità orfica ») ed il « circolo » stesso del Petrarca gli si rivela « perennemente contaminato dall'irrazionale per cogliere, nella sfera della poesia, anche gli impulsi che salgono dall'abisso »⁽⁴⁾; tale possibilità di identificazione è sottoposta ad un controllo critico che scopre (come dicemmo, drammaticamente) la zona di una non-coincidenza irriducibile, o almeno l'apertura di un dubbio che mette in crisi, dall'interno, il rapporto con Petrarca. « Sarebbe difficile dire che posto occupa la realtà in questo cerchio prima, e poi nella sfera, in quale stato essa filtra all'interno: noi possiamo ritrovarla in segni e simboli... » (p. 18). Perciò constatare la verità dell'asserzione che « la nostra letteratura procede da Petrarca », « significa, purtroppo, anche l'aver dovuto procedere di là dove il mondo si era già richiuso, negato, o per lo meno allontanato in un fantasma dello spirito » (p. 19), e constatare insieme che « accettando Petrarca, la nostra letteratura si trovò fin dai suoi inizi a compiere delle capitali e definitive rinunzie » (p. 20). Per questa ragione, scrivendo, nel '47, della *Situazione della poesia italiana di oggi*, Luzi

⁽¹⁾ M. Luzi: *L'Inferno e il Limbo*, Marzocco, 1949, p. 20.

⁽²⁾ Ibid., p. 19.

⁽³⁾ Ibid., p. 26.

⁽⁴⁾ « Le sue aperture (della ragione) sono a un tratto occupate dai fantasmi risaliti da un dominio che essa non può scrutare, le conclusioni rimesse in discussione, riaperte, interrogate di nuovo. Il suo lavoro è continuo e contraddittorio addirittura nell'essenza, ma reso armonico dalla solitudine in cui si riflette... » (p. 19).

poteva riproporre la stessa relazione drammatica con i maggiori della tradizione ottocentesca, « per intendere la forza e insieme la chiusura con cui il loro mondo si presentò ai più giovani. Apparve ad un certo momento che essi avevano confermato, direi quasi assicurato l'idea stessa della poesia, ma nello stesso tempo l'avevano bloccata, resa immobile ».⁽¹⁾ Il grande compito della poesia italiana che è stata classificata col nome di Ermetismo (o meglio di quei poeti, ciascuno con la sua distinta voce, che si maturarono negli anni dell'Ermetismo) e della critica che implicitamente o esplicitamente si muoveva in parallelo a quell'esperienza poetica, fu appunto il compito di penetrare nel cerchio dell'universo poetico petrarchesco, come una sorta di cuneo, con una forza dirompente, sbloccandone la immobilità in cui tutta una tradizione poetica l'aveva sigillata, per farvi penetrare il movimento e il divenire, per stabilire un rapporto dialettico fra noumeno e fenomeno, per riconnettere l'atemporalità alla storia, nel tentativo di ridare una voce alle cose: « lasciar parlare le cose ». Scriveva ancora Luzi (riferendosi alla tradizione poetica italiana):

In questa poesia manca la voce dei fenomeni, la voce intrinseca della terra, tanto è occupata tutta dalla presenza ostinata del soggetto e della sua immobile coscienza... Come potevano essi darci un'immagine o una visione, il senso della presenza o dell'assenza delle cose, l'alternativa fondamentale della vita e della morte, dell'essere e del nulla dentro di noi?⁽²⁾

La poesia di Luzi, nell'arco del suo evolversi, costituirà appunto una risposta a questa interrogazione, ed allo stesso modo andava elaborando la propria risposta Bigongiari: una risposta poetica continuamente sollecitata, rimessa in causa, dialettizzata, dalla sua matrice critica, da un lavoro critico, cioè, che forse mai come in questo scrittore apparirà così intimamente legato al lavoro poetico. Se proprio il rapporto tra essenza ed esistenza, tra essere e divenire, è il centro tematico della sua poesia, nella dialettizzazione dei due termini del rapporto fino all'unità (unità dinamica e non statica) del « divenire essente » (« credo

⁽¹⁾ Ibid., p. 22. Più recentemente, in pagine assai rilevanti, Luzi ricerca ed indica in Rebora quella « idea diversa di poesia » che la sua generazione ha inseguito, non direi opponendola a quella che aveva trovato il proprio emblema nel Petrarca, ma piuttosto facendola evolvere da essa, dopo essere penetrata in quel cerchio stesso con il proprio movimento verso una totalità integrale: » e cioè un'idea dinamica e magmatica anteriore alla cristallizzazione » (cfr. *L'azione poetica di Rebora*, in « L'Approdo Letterario », n. 42 (nuova serie), anno XIV, aprile-giugno 1968). Un'idea della poesia — e quindi della critica — che rifiuta la trascendenza catartica del linguaggio poetico per cogliere in questo linguaggio una realtà non risolta ma anzi perpetuamente in crisi, non un superamento (o trasfigurazione) delle antinomie del « mondo », ma anzi una totale integrazione dell'uomo nella concretezza antinomica dell'universo, una totale partecipazione all'energia, appunto, magmatica che la percorre. « Esorcismo e magia, che sembrano inseparabili dall'immagine imperante, sempre un po' petrarchesca e apollinea, del poeta "artifex", sono bruscamente allontanati dal Rebora e sostituiti dall'energia intrinseca della materia stessa da lavorare e riluttante alla forma... » (p. 47). Qui Luzi si avvicina alla « tesi estrema » di Bigongiari « in direzione materiale e immanentistica », come l'ha definita Macri (cfr. il dibattito *Che cosa è stato l'Ermetismo* tenuto a Firenze il 21 febbraio 1968 e pubblicato nel n. 42 (nuova serie) dell'« Approdo Letterario », p. 107). Per la poetica critica di Bigongiari rimando al mio studio su questo scrittore in *I Contemporanei*, Marzorati, 1969.

⁽²⁾ Ibid., p. 123.

a una verità come avverarsi del vero »),⁽¹⁾ anche la sua critica porta in sé, operante, quello « stato di contraddizione » che mette a contatto, nella ricerca sulla poesia, l'atemporalità con la storia, l'immobilità del testo con il proprio inarginato movimento.⁽²⁾ Di fronte al problema dell'« assolutezza » del linguaggio poetico (così come lo avevano posto, in modi diversi, De Robertis e Ungaretti, con il loro recupero paradigmatico del Petrarca) la sua ipotesi è, risolutamente, quella della « relatività », di uno stato di relazione, cioè, dove non si mira tanto a una « materia guarita », quanto ad una materia che « impegna la propria anti-materia », di un linguaggio nel punto continuamente accertato e avvertito dalla propria crisi, fra « stato » e « movimento »⁽³⁾. Non per nulla la riflessione critica bigongiariana ha impostato il problema Petrarca proprio su questi due poli, spostando dinamicamente l'interpretazione novecentesca del Petrarca lungo questa doppia direttrice. Bigongiari non ha sinora dedicato al Petrarca quell'organico « saggio » cui una storia della critica petrarchesca potrebbe far riferimento, e tuttavia penso che la sua importanza possa considerarsi decisiva proprio nell'ambito di questa storia, tanto il Petrarca è continuamente presente come sotteso termine di relazione al livello sia di critica che di poetica, e tanto questa relazione viene a incidere sulla sua immagine novecentesca.

« Petrarca da tanto è la nostra lettura, noi contemporanei abbiamo riportato il suo libro fra i testi essenziali... La sua lezione stilistica è centrale nella storia dello spirito poetico contemporaneo... »,⁽⁴⁾ scriveva nel '46, ed abbiamo osservato, all'inizio di questa nostra ricognizione, come la nozione bigongiariana di « emblema », posta fin dal '37, abbia orientato gran parte dell'esplorazione moderna del Petrarca. Ma anche, fin dal '37, alla nozione

⁽¹⁾ Cfr. *Torre di Arnolfo*, Mondadori, 1964, Note, pp. 197-8.

⁽²⁾ La linea di demarcazione che Bigongiari traccia tra la propria attività e quella derobertisiana nel suo *La storia interna di De Robertis* (« L'Approdo Letterario », n. 25, gennaio-marzo 1964) passa appunto lungo il crinale della storia: « storia interna » per De Robertis, internata nell'unicum dell'opera dello scrittore, da cogliere con la « mente indovina »; storia anche esterna per Bigongiari, necessitata dal perpetuo processo dialettico della poesia « che fa storia ». « Chi pure ha imparato da De Robertis a leggere i testi più misteriosamente "dati" dal Novecento e i classici "da dare" al Novecento, ha contrapposto questo "stato di contraddizione" che lega la poesia alla storia... la continuità di una dialessi storica, la necessità di un'opposizione che nasce all'interno di una verità... » (p. 63). Del resto fin dagli scritti di « Campo di Marte » l'esigenza dell'elemento dialettico, di opposizione, in una concezione della poesia come « processo » era chiaramente avvertita (« Ogni opera è un'analogia che, nel meccanismo dell'elaborazione, ha bisogno del caduco », *Ragionamento sulla civiltà*, « Campo di Marte », 15 sett. 1938). « Appunto nella storia vogliamo salvare questa facoltà di sciogliere il nodo che chiude le apparizioni... », *Disobbedienza al tema*, l. cit. E non solo da Bigongiari: si ricordi, di Gatto, sullo stesso foglio (1 dic. 1938) *Critica integrale*: « La conclusione che si vuol vedere nell'opera di un critico deve essere perciò di natura e di fedeltà morale rispetto alla storia che il poeta e lo scrittore muove e non limita con la sua presenza... Occorre cioè rompere l'esitazione e dare chiaramente alla storia la sua crisi, cioè il suo movimento ».

⁽³⁾ Cfr. *La storia interna di De Robertis*, cit.

⁽⁴⁾ *Il senso della lirica italiana*, cit., p. 96.

di « emblema », Bigongiari affianca, dialetticamente, la nozione di « romanzo », e proprio fra questi due termini (di stato, appunto, e di movimento) si opera la sua ricerca entro il linguaggio poetico petrarchesco.

L'assenza della creatura in Petrarca è continuamente rinnovata nei suoi particolari ritornati invece coll'assiduità d'un emblema. ...Codesta emblematicità... permette più agiatamente tutte le volubilità... e difatti egli è molto più romanzesco di Leopardi e intendo con queste parole mettere in luce l'elemento psicologico della poesia petrarchesca⁽¹⁾.

Una psicologia non intesa come presupposto della poesia, né, ungarettianamente, come « corpo » sensibile della poesia di cui essa si riveste, ma come l'altra faccia della poesia, indissolubilmente legata ad essa nello « stato di contraddizione » che la fa esistere come « scienza psicologica totale » (« sulla quale soffrire il romanzo dell'esistenza, e non eluderlo, non opporvisi »⁽²⁾) dove il « tempo psicologico e poetico » possano coincidere. L'elemento psicologico, cioè il « romanzo », che Bigongiari tende a riaprire nella essenza emblematica del linguaggio petrarchesco (proprio in virtù, reciprocamente, della sua emblematicità) rappresenta l'elemento « moto », che è inseparabile da quello della « stasi » nella sua concezione poetica, vale a dire che tende a restituire al Petrarca quel movimento dell'« esistenza » che l'immobilità dell'« essenza » rischiava di annullare in se stessa.

Il romanzo, come struttura e categoria, possiamo metterlo sotto il segno del divenire, del divenire eracleiteo; la poesia è fissa, immutabile, sempre identica a se stessa: è un modo fulminato dell'essere. Il romanzo è invece sempre relativo a qualcosa fuori di sé: cioè esso non è che la storia del divenire... Il Foscolo... ha nella poesia — questo essere — immesso e cantato quel sacro divenire. Ciò non succedeva dal Petrarca: il petrarchismo cinquecentesco ha immobilizzato il « romanzo » petrarchesco, è in preda ad un tempo finito... Più in qua è la poesia relativa a riprendere il compito, la poesia che ha affidato al « romanzo » la sua assoluta volontà storica.⁽³⁾

Ecco dunque che la linea del linguaggio poetico italiano è ricostruita, ancora una volta, dal Petrarca fino ai contemporanei, ma non più sotto il segno dell'« essere » (della purezza e absolutezza catartica) bensì sotto il segno del « divenire » (o meglio del « divenire sacro dell'essere »), avendo riconsegnato a Petrarca non soltanto la sua suprema emblematicità, ma anche la sua « circolazione interiore », ed una drammaticità non trascesa (come nel rapporto arte-vita proposto da De Robertis), ma punto per punto riproposta e messa in crisi all'interno del linguaggio⁽⁴⁾. Questa è allora la direzione che Bigongiari imprime alla ricostruzione dell'immagine petrarchesca: « ...una lettura di Petrarca, aperta, nostra, deve essere ancora fatta, a mio modo di vedere ...dobbiamo dare la sua giusta individualità a ogni singolo componimento poetico, e dobbiamo sciogliere il flusso che corre tra ognuno di essi, che per noi è un po' come coagulato sotterraneamente dalla luce che sopra vi

(1) *Studi*, cit., p. 48.

(2) *Ibid.* p. 30.

(3) *Il senso della lirica italiana*, p. 148.

(4) Si veda l'esempio di interpretazione puntuale condotta sui versi petrarcheschi della Canzone « Ne la stagione » in *Il senso della lirica italiana*, cit., pp. 97-8.

splende e lo tiene fisso nella sua magia »⁽¹⁾. E questa anche la sua proposta di soluzione al problema frantumazione-unità nel Petrarca (del quale abbiamo ricordato le soluzioni di Ungaretti e di De Robertis): « Sarà poi Petrarca a instaurare un'uguaglianza perfetta dei singoli momenti dinanzi allo strumento della poesia »⁽²⁾, ove quell'uguaglianza perfetta è tale proprio se immessa nel fluire, nel divenire continuo del « romanzo »⁽³⁾. Ma qui anche è il punto di discriminazione sul quale si misura la propria non-coincidenza con l'esemplare esperienza petrarchesca, tra sé e il proprio altissimo *livre de chevet*: come Luzi, anche Bigongiari tende a spezzare l'unità, la chiusura del cerchio, anche se questo cerchio è divenuto per lui non tanto la sfera luziana, quanto « la circolarità perpetua » del movimento interiore. Scrivendo le Note che accompagnano la raccolta poetica della *Torre di Arnolfo* (come quinto momento del suo *Stato di cose*), è ancora una volta Petrarca che si statuisce come necessario punto di riferimento, ma anche di contraddizione:

È, in un certo senso, Stato di cose un canzoniere: ma perché l'autore non ha scelto il titolo onnicomprensivo e più generale? Credo perché il libro non è propriamente un canzoniere, bensì qualcosa di più e qualcosa di meno: un canzoniere sottratto della continua e consensuale presenza del suo consuntivo... Ogni canzoniere la trasferisce e assume in una circolarità che questi miei versi, obbedienti a un loro principio di indeterminazione, a un destino dunque centrifugo — proprio solo in tal modo possono mantenersi fedeli a un centro — certo non comportano⁽⁴⁾.

Alla assoluta centralizzazione petrarchesca si oppone dunque questo nuovo destino centrifugo della poesia (ma, ricordiamo bene, ancora, petrarchescamente, fedele al centro) che tuttavia, proprio ponendosi in relazione con quella esperienza, non solo non la esclude, ma anzi la include ancora una volta, necessariamente, nell'orizzonte poetico, dopo averle impresso un nuovo spostamento, direi una nuova finalità. Perché se è vero, come affermava Eliot, che « ciò che avviene quando è creata una nuova opera d'arte è qualche cosa che nello stesso tempo avviene in tutte le opere d'arte che la precedono », quello che è avvenuto nella poesia italiana del Novecento nel succedersi delle generazioni, è accaduto anche nella poesia del Petrarca, aiutata dalla poesia e dalla critica nel suo « farsi » ininterrotto, nel perpetuo spostarsi della sua consistenza semantica nella coscienza del lettore, dal momento che la poesia vale proprio a provocare la realtà: anche quella realtà di secondo grado che è la poesia stessa, consegnata alla fissità soltanto illusoria di un testo.

⁽¹⁾ Ibid., p. 97, e a p. 113: « ...nel *Canzoniere* ogni singolo momento in sé emblematico, è, in quanto parte di un romanzo interiore, anche a contatto con la "non poesia", con la vita del Petrarca, per cui ha possibilità di vivere in funzione di una prospettiva più vasta, di un tempo che tutto insieme si saldi in unità grazie a questa circolazione interiore ».

⁽²⁾ *Studi*, p. 35.

⁽³⁾ Si veda come il parametro del « romanzo » petrarchesco venga riproposto da Bigongiari ad esempio nell'esame della lirica laurenziana (in *Capitoli di una storia della poesia italiana*, cit., pp. 199-211).

⁽⁴⁾ E, nelle Note in *Stato di cose* (Mondadori, 1968) aggiunge: « Ed ecco perché questo libro non è un canzoniere, e se mai aspira all'apertura del romanzo... un romanzo che non ha scelto la sua historia, che anzi ne è stato provocato, e dunque punto per punto necessitato ».