

# L'APPRODO LETTERARIO

57

*Rivista trimestrale di lettere e arti*  
N. 57 (nuova serie) - Anno XVIII - Marzo 1972

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

## SOMMARIO

n. 57 (nuova serie) - Anno XVIII - Marzo 1972

### OMAGGIO A UNGARETTI

a cura di Mario Luzi

M. L. (MARIO LUZI)

*Introduzione* pag. 3

#### NUOVE PROPOSTE CRITICHE

CARLO BO

*Un poeta da vivere* » 7

GIACOMO DEBENEDETTI

*Dal « Sentimento » alla « Terra Promessa »* » 26

PIERO BIGONGIARI

*La luce figurata dell'ultimo Ungaretti* » 31

GIANCARLO QUIRICONI

*Realtà e poesia nel primo Ungaretti* » 50

#### INEDITI UNGARETTIANI

*Definizione dell'Umanesimo* » 64

*Due fogli di diario* » 75

#### MEMORIE VIVE

GIANFRANCO CONTINI

*Ungaretti in una memoria* » 78

ADRIANO SERONI

*Alcuni interventi di Ungaretti su poeti classici e moderni (da lettere del poeta)* » 82

#### NUOVE INDAGINI SCHEDE E OCCASIONI

ALDO ROSSI

*Riconoscimento e rimescolamento nel torbido della Senna* » 86

ALFREDO RIZZARDI

*Ungaretti e le visioni di Blake* » 114

ENRICO FALQUI

*Ungaretti e la « Ronda »* » 120

#### ANALISI DI TESTI

GLAUCO CAMBON

*I moti della memoria: appunti per « Il Capitano » di Ungaretti* » 125

BRUCE MERRY

*Semantica: « E chi sarà quel lepidoso...? »* » 133

#### DOCUMENTI

*Intervista di Jean Amrouche con Giuseppe Ungaretti* » 137

#### RASSEGNE

*Letteratura italiana: Narrativa, Critica e filologia - Letteratura francese - Letteratura inglese - Letteratura sud americana - Letteratura americana - Letterature slave - Arti figurative - Teatro - Cinema*

# L'APPRODO LETTERARIO

*Rivista trimestrale di lettere e arti*

*COMITATO DI DIREZIONE*

RICCARDO BACCHELLI, CARLO BO, GINO DORIA, DIEGO FABBRI, CARLO EMILIO GADDA,  
ALFONSO GATTO, NICOLA LISI, GOFFREDO PETRASSI, DIEGO VALERI, NINO VALERI

*REDATTORI*

CARLO BETOCCHI LEONE PICCIONI

*RESPONSABILE*

CARLO BETOCCHI

DIREZ.: ROMA, Viale Mazzini 14 - Tel. 38-78 - REDAZ.: FIRENZE, Largo Alcide De Gasperi 1 - Tel. 27-78

AMMIN.: TORINO, Via Arsenale 41 - Tel. 57-101

UN FASCICOLO: Italia: L. 750 - Estero: L. 1100 - ABBONAMENTO ANNUO: Italia: L. 2500 - Estero: L. 4000

---

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

## SOMMARIO

n. 57 (nuova serie) - Anno XVIII - Marzo 1972

### OMAGGIO A UNGARETTI

a cura di Mario Luzi

|                     |   |      |     |
|---------------------|---|------|-----|
| M. L. (MARIO LUZI)  | <i>Introduzione</i>   | pag. | 3   |
|                     | <b>NUOVE PROPOSTE CRITICHE</b>  |      |     |
| CARLO BO            | <i>Un poeta da vivere</i>   | »    | 7   |
| GIACOMO DEBENEDETTI | <i>Dal « Sentimento » alla « Terra Promessa »</i>   | »    | 26  |
| PIERO BIGONGIARI    | <i>La luce figurata dell'ultimo Ungaretti</i>   | »    | 31  |
| GIANCARLO QUIRICONI | <i>Realtà e poesia nel primo Ungaretti</i>  | »    | 50  |
|                     | <b>INEDITI UNGARETTIANI</b>   |      |     |
|                     | <i>Definizione dell'Umanesimo</i>   | »    | 64  |
|                     | <i>Due fogli di diario</i>  | »    | 75  |
|                     | <b>MEMORIE VIVE</b>   |      |     |
| GIANFRANCO CONTINI  | <i>Ungaretti in una memoria</i>   | »    | 78  |
| ADRIANO SERONI      | <i>Alcuni interventi di Ungaretti su poeti classici e moderni</i><br>(da lettere del poeta) | »    | 82  |
|                     | <b>NUOVE INDAGINI</b>   |      |     |
|                     | <b>SCHEDE E OCCASIONI</b>   |      |     |
| ALDO ROSSI          | <i>Riconoscimento e rimescolamento nel torbido della Senna</i>                              | »    | 86  |
| ALFREDO RIZZARDI    | <i>Ungaretti e le visioni di Blake</i>  | »    | 114 |
| ENRICO FALQUI       | <i>Ungaretti e la « Ronda »</i>   | »    | 120 |
|                     | <b>ANALISI DI TESTI</b>   |      |     |
| GLAUCO CAMBON       | <i>I moti della memoria: appunti per « Il Capitano » di Ungaretti</i>                       | »    | 125 |
| BRUCE MERRY         | <i>Semantica: « E chi sarà quel lepido...? »</i>  | »    | 133 |
|                     | <b>DOCUMENTI</b>  |      |     |
|                     | <i>Intervista di Jean Amrouche con Giuseppe Ungaretti</i>                                   | »    | 137 |
|                     | <b>RASSEGNE</b>   |      |     |
| ALDO BORLENGHI      | <i>Letteratura italiana: Narrativa</i>  | »    | 145 |
| LANFRANCO CARETTI   | »           » <i>Critica e filologia</i>  | »    | 148 |
| PIERO BIGONGIARI    | <i>Letteratura francese</i>   | »    | 150 |
| SERGIO BALDI        | <i>Letteratura inglese</i>  | »    | 154 |
| ANGELA BIANCHINI    | <i>Letteratura sud americana</i>  | »    | 156 |
| CLAUDIO GORLIER     | <i>Letteratura americana</i>  | »    | 157 |
| ANTON MARIA RAFFO   | <i>Letterature slave</i>  | »    | 159 |
| ROBERTO TASSI       | <i>Arti figurative</i>  | »    | 162 |
| NICOLA CIARLETTA    | <i>Teatro</i>   | »    | 164 |
| ANNA BANTI          | <i>Cinema</i>   | »    | 170 |

*Illustrazioni:* Uno scritto e fotografie di Ungaretti

(in ordine di successione) Lettera a Piero Bigongiari - Con G. B. Angioletti e Roberto Longhi nel 1955 - Con Allan Ginzberg a New York nel 1964 - Nel 1965 - Nel 1967 - Nel 1970 - Nel 1970 - Nel 1970 (le due ultime sono Foto Paola Mattioli, per gentile concessione della Galleria M'arte)

## Introduzione

*La figura di Giuseppe Ungaretti è ancora così umanamente viva che è impossibile pensarla assente: la sua vecchiezza esprimeva piuttosto la quintessenza della vita che il naturale presagio della sua fine. Così commemoriamo Ungaretti in uno stato di incredulità circa il senso anagrafico della cerimonia. Ma il senso anagrafico dice inesorabilmente: Giuseppe Ungaretti nato il 10 febbraio 1888, morto il 1° giugno 1970. A nessun poeta fondamentale la dimensione della morte è estranea. In Ungaretti ha preso varie forme; la remissione del naufrago, la sublimazione dell'eros, il desiderio di annullamento, la lucentezza cristiana del ricongiungimento con Dio. Tutte le forme tra cui si dibatte in sostanza la accesa pulsazione della vita, meglio che una precisa filosofia. Del resto anche questo sembra conforme con il senso e il valore da attribuire definitivamente al lungo corso della poesia ungarettiana, che è di avere testimoniato l'uomo. Sembra una tautologia ma non lo è. Nella cultura moderna l'uomo ha testimoniato l'idea che ha di sé, della sua situazione e della sua storia: la sua testimonianza è stata ideologia, mitologia, ipotesi. Ungaretti, o meglio l'Ungaretti che conta, ha testimoniato la creatura-uomo, l'uomo in quanto creatura nei suoi movimenti elementari di desiderio e di sconfitta, di illuminazione e di oscurità: qualcosa di più umile e radicale dell'immagine dell'uomo o della stessa coscienza dell'uomo elaborate dalla cultura moderna.*

*Quest'uomo, specialmente in un primo irripetibile momento che è quello dell'Allegria non ha la U maiuscola, ma i semplici connotati individuali di lui. Giu-*

seppe Ungaretti a cui lo sradicamento, il conseguente nomadismo, la stanchezza e la saturazione di civiltà logorate danno una naturale investitura a significare la condizione critica dell'europeo contemporaneo prima e durante il conflitto. In questo caso circostanze, che per altri furono fortuite, si compongono in un vero destino: l'infanzia ad Alessandria d'Egitto, il contatto con la disgregata civiltà araba, la rivelazione del deserto e dei suoi misteriosi movimenti, la conoscenza, poi, di Parigi ormai fatta con quel deposito di immagini irreversibili nella mente. Ci si richiami su questo punto essenziale a Ungaretti stesso che discorre con Amrouche nel corso di un'intervista di circa dieci anni fa, riportata in parte qui nell'Approdo.

Alla luce di essa noi possiamo leggere alcune famose poesie dell'Allegria nella chiave di quella irrefutabile forma di fantasia che è la autodefinizione: I fiumi, Girovago...

Isoliamo alcuni dati centrali: « in nessun luogo mi posso accasare », « cerco un paese innocente ». Possiamo stabilire un binomio che è anche un itinerario: nomadismo — paese innocente —: un binomio che diventerà un trinomio quando il paese innocente, collocato primamente nell'innocenza della parola, si condenserà nell'immagine-sogno della terra promessa. È un'immagine-sogno operante assai prima che si profili come tema esplicito e dia il nome alla tarda attività di Ungaretti. Il nomadismo, per lo meno come traslato spirituale, continua identico; ma il motivo del paese innocente e della terra promessa è oscillante e multiforme: le aspirazioni che lo alimentano sono varie e discordanti. Il fatto è che già con il Sentimento del tempo Ungaretti ha cessato di essere quel tipo di poeta che si è detto, immediatamente e quasi fatalmente significativo. La spontanea esemplarità del suo nudo diario ha compiuto il suo destino. Ungaretti è diventato un poeta colto, cioè la sua poesia si decide ora nel dialogo con una cultura. Questa cultura è la cultura degli anni venti, del ritorno al classico, della ripresa simbolista — sia pure sotto segno contrario. Valéry emerge al posto delle avanguardie, Picasso riscopre Pompei, Stravinsky eccita la sua invenzione nell'attrito con la tradizione illustre. La Ronda procede nella sua opera di restauro. Ungaretti lavora in profondità a riscoprire il principio del lirismo o, come ben diceva, del canto italiano e della sua durata nel tempo: è un lavoro importante per la cultura italiana. Tuttavia nel rapporto serrato con la cultura la personalità di Ungaretti si complica, o meglio libera in modi fortemente divaricati le sue componenti. Il Sentimento del tempo ha due anime: una sensuale, magica, erotica; l'altra interrogativa,

*problematica, cristiana: e l'intensità agglutinante, che ora si è sostituita all'integrità della parola, la esprime come due, in contrasto. La terra promessa prende lineamenti cangianti e perfino contraddittori. Le stazioni del viaggio si moltiplicano: l'isola smemorata, la magia erotica dello sperdimento, e poi di soprassalto il balenare di un'altra opposta qualità di « sonno felice » nella primavera eterna, nell'eterna umanità della redenzione che esige tutto un altro cammino. Permane l'idea di oasi, di riposo inalterabile, legata alle nozioni fondamentali e primarie di deserto, di nomadismo; ma la direzione, i termini del viaggio sono divergenti.*

*Ascoltiamo per esempio oscillare questo miraggio della terra promessa in Dove la luce, La madre, Caino.*

*La terra promessa diventa un tema distinto di concentrazione per Ungaretti che immagina di costruirci sopra un poema. Come succede alle idee troppo consustanziali, troppo a lungo intrattenute — prendiamo le Grazie del Foscolo — non poté nemmeno questa decidersi, staccarsi e prendere contorni definitivi. Interrotta dall'esperienza bruciante che si condensa nei componimenti ora poveri ora sontuosamente stilizzati del Dolore, questa premeditazione ha lasciato di sé solo frammenti. Quel tanto che ne abbiamo nel volumetto intitolato al suo nome (La terra promessa, appunto) e poi nel Taccuino del vecchio ci ripropone lo strano dilemma fra il traslato culturale e il nudo diario ungarettiano. Il primo espone il poeta a seduzioni mitologiche: in questo caso il viaggio fatale di Enea di cui d'altra parte celebra solo il doloroso controcanto di Didone e in lei il deflusso della vita, il disinganno feroce della vita stessa. C'è stato dunque un momento in cui Ungaretti ha collocato la terra promessa in Italia, nel fondamento di una storia civile? Oppure il viaggio di Enea è solo una diversione illusoria a cui il singhiozzo intermittente di Didone toglie ogni realtà? Il diario non è così ambiguo. Negli ultimi cori della Terra promessa, che si trovano nel Taccuino del vecchio, non c'è più tensione verso il miraggio, ma sorda riflessione sulla natura di questo desiderio, disincantate conclusioni su questo affanno dell'uomo, provate ancora una volta, sul vivo della propria individuale vicenda. Il testo del coro quarto dice:*

Verso meta si fugge:  
Chi la conoscerà?

Non d'Itaca si sogna  
Smarriti in vario mare,

Ma va la mira al Sinai sopra sabbie  
Che novera monotone giornate.

e, più decisamente il 5°:

Si percorre il deserto con residui  
Di qualche immagine di prima in mente,

Della Terra promessa  
Nient'altro un vivo sa.

*Il nomadismo ha dunque tradito Ungaretti? Il viaggio s'è concluso nell'oscurità? Non avrebbe, lui, accettato questo sconforto. L'oscurità per Ungaretti non degradava l'uomo, né il senso catastrofico della colpa umana toglieva alla vita il suo prodigio. Tutto sta nell'umiltà e nella innocenza con cui l'uomo subisce il suo scacco, soffre la sua condizione. La coscienza di aver vissuto senza difesa e protezioni di orgoglio, come creatura contraddittoria ma libera e di aver servito l'uomo in quanto creatura vulnerabile, di averlo servito perfino nelle sue illusioni rientrate senza avvilirlo, dava a Ungaretti la sua leggendaria allegria. È una allegria che si trasmette ai suoi lettori di ieri e di oggi e non apparirà fatua ai suoi posteri. Ma intanto qual è oggi la sua reale presenza? Quali ulteriori possibilità di lettura offre una poesia che fu oggetto di attenzione continua, sempre sotto i fari? Oppure quale tra le molteplici è a questo punto la lettura più nostra, più efficace per i nostri bisogni? Nell'allestire questo numero commemorativo de L'Approdo abbiamo voluto, nei limiti del possibile e della collaborazione ottenuta, osservare l'opera di Ungaretti nel suo aspetto di poesia ancora in movimento; in movimento nella coscienza contemporanea, evidentemente.*

M.L.

## UN POETA DA VIVERE

di

Carlo Bo

Si può commemorare Ungaretti, si può commemorare un poeta che è vivo e vivo resterà per molti di noi sempre? E, se si può tentare un'operazione così difficile e delicata, in che modo tentare un'approssimazione critica che tenga ben presenti le ragioni della nostra appassionata fedeltà? Sono tutte domande che non soltanto io sono costretto a pormi ma che tutti certamente si sono fatte e si fanno, nel senso che Ungaretti e per la forza della sua opera e per la misura del tempo in cui ha lavorato rappresenta un caso particolare e che per molti versi sfugge a una pura valutazione letteraria. E qui sta la prima contraddizione: nessun poeta come lui ha saputo rispondere meglio e più in profondità all'idea di poesia pura e nessuno come lui è stato il simbolo di una straordinaria partecipazione umana. Che era poi il primo ostacolo per chi gli si avvicinava per la prima volta dopo averlo frequentato e frequentato fino all'idolatria nel segreto della lettura e nella piccola comunione della propria anima. Ungaretti buttava all'aria tutte le categorie prestabilite e immediatamente spostava il discorso su un altro terreno che possiamo definire il terreno della storia o il terreno della cronaca ma che — comunque — era il terreno della partecipazione diretta. Voi vi aspettavate di trovare un sacerdote della poesia in senso assoluto e di colpo vi trovavate davanti un uomo molto semplice ma della cui autenticità stavano a garanzia l'umiltà del discorso e la rarissima sapienza di mettersi sul

vostro stesso piano e di lasciarvi apparentemente nelle vostre abitudini. Ora questa che era una prima impressione aveva e ha e avrà sempre un preciso riscontro nella valutazione critica dell'opera del poeta e dello scrittore. Se vogliamo servirci subito di una formula, dobbiamo dire che sin dalle prime testimonianze risulta un fatto: il poeta parla per parole essenziali, senza dirlo dà il frutto di esperienze precedenti ma proprio per l'intensità e la precisione delle sue rare parole lascia intravedere dietro il testo un lungo periodo di ricerca, di fatti vissuti, insomma di vita pagata. Tutti i poeti dell'ultimo secolo — quando abbiano rispettata una legge del genere — lo hanno fatto rovesciando i termini della questione: a un certo punto scoprivano il peso e il valore della vita comune e ne prendevano atto, fino all'accettazione o alla presunzione della realtà totale, passavano a volte all'azione. Ungaretti quando arrivava al testo aveva già risolto — e con quale sapienza critica — questi problemi di equilibrio. Questo ci spiega in un colpo solo la misura delle sue prime esperienze poetiche e soprattutto ci spiega come mai sia arrivato — rispetto agli altri — in ritardo all'appuntamento dell'opera confessata e concordata per il pubblico. Del resto, Ungaretti stesso ha tenuto a mettere in rilievo l'importanza di queste sue prime navigazioni nella vita, la necessità di rifarsi a un itinerario umano e culturale che lo avrebbe portato da Alessandria d'Egitto a Roma, da Roma a Parigi e il valore indicativo di una carta geografica della sua anima letteraria che, come sapete, ha addirittura cantato nei *Fiumi*. Ciò che per gli altri è una serie di schede, il frutto di letture, una faticosa educazione d'ordine intellettuale per Ungaretti diventava un rapporto doppio di scambi e di suggestioni. Si noti che in tal modo si sfata subito una leggenda che per troppi anni ha gravato su tutta la nostra poesia e soprattutto per il « puro » Ungaretti di un'eccessiva, se non a dirittura di un'assoluta ragione letteraria. Quelle voci staccate del *Porto sepolto* e dell'*Allegria* sarebbero invece arrivate agli orecchi distratti degli italiani nell'equivoco di una pregiudiziale culturale mentre erano la espressione di una coscienza ma di una coscienza che si era maturata nel confronto fra cose e parole, fra mondo della realtà e discorso lirico. Quello che per moltissimi è stato un « estraneo », in effetti era un esperto delle condizioni della vita e dell'esistenza — sin dagli anni dell'infanzia — aveva avuto il

modo di conoscere tutte le drammatiche insidie e le più perfide insidie. Se volessimo misurare il cammino che ha portato Ungaretti dalla infanzia di Alessandria alle soglie della prima tipografia della sua vita, avremmo una sorpresa e non tanto per il numero delle esperienze, per la loro diversità, per i contrasti impliciti, quanto per il fatto che all'origine c'è il segno della morte. Il poeta ci ha raccontato i quotidiani pellegrinaggi pietosi fatti con la madre alla tomba del padre e conviene stare attenti a non tralasciare questo elemento fondamentale nel calcolo generale della sua figura perché è un elemento estremamente attivo, in quanto tutta la prodigiosa partecipazione dell'uomo Ungaretti — una partecipazione che tendeva a moltiplicarsi con l'avanzare degli anni — deriva da quella prima e lontana certezza. Una certezza che andava al di là della vicenda personale e trovava un'immediata conferma nella presenza del deserto, nell'idea del « porto sepolto », cioè dell'immagine della vita cancellata. Ma questo elemento che avrebbe potuto sortire degli effetti completamente diversi e spingere il ragazzo Ungaretti a farsi un capitale di disperazione e di negazione, in realtà sarebbe diventato un tesoro di vitalità, un prodigioso deposito di amore della vita. Non sono immagini e non sono neppure compiacimenti estetici, sono paragoni della verità e questo perché Ungaretti ha saputo risolvere questa mostruosa spinta verso il nulla in un desiderio inesauribile di conoscere, di amare, di sentirsi vivere. Ma di quale arma si è servito? È chiaro che queste cose non accadono a caso e occorrono degli strumenti capaci di sostenere tali movimenti. Ebbene Ungaretti ha potuto fare questo, grazie alla memoria. E qui ci spostiamo subito sul registro delle corrispondenze intellettuali: Ungaretti ha parlato di memoria del tempo, non ha neppure taciuto il peso che su questa idea aveva avuto la filosofia di Bergson, eppure questa indicazione non potrebbe resistere se alla base di partenza non ci fosse stata una prima immagine di memoria o — meglio — tutto un tessuto di memoria che col tempo avrebbe avuto modo di irrobustirsi e consolidarsi. Intanto era una memoria composta, sotto l'incubo della morte — particolarmente feroce per un ragazzo dotato di una grande carica vitale — si apriva la memoria della famiglia e fatalmente si allargava al mondo delle origini, all'immagine di Lucca che i discorsi della madre e degli amici italiani gli cresceva dentro. I fiumi di

Ungaretti — notiamolo rapidamente — hanno avuto un unico sbocco, a un certo punto confluivano naturalmente in una nozione che non era più episodica e da personale diventava universale. Sempre però tenendo presente che nessuno è stato come lui fatto con la terra e con la carne ma qui sta un altro dei segreti della sua riuscita: Ungaretti si salvava buttandosi senza freni, senza riserva nelle sue esperienze. I calcoli sarebbero stati fatti in un secondo tempo, l'importante era bruciarsi e non è chi non voglia ammettere che questa regola è stata rispettata fino all'ultimo. Ungaretti alla fine si è trovato sul piede di partenza: la memoria, dunque, non è stata mai un freno. Non l'avrebbe potuto. La funzione della memoria — caso mai — è stata principalmente un'altra e che riguardava il regime stesso dell'esistenza. Era, cioè, uno stimolo e una provocazione. Il sapere che gli derivava da quella prima esperienza mortale era condizionato da un profondo senso dei rapporti d'equilibrio, era dettato, volta per volta, da un confronto che lo portava a misurare l'intensità delle sue richieste e sul destino ultimo delle nostre imprese e su quello che era già stato tentato prima.

Guardiamo al modo con cui Ungaretti ha fatto le sue esperienze letterarie e specialmente al modo con cui ha visto e giudicato le avanguardie del suo tempo. Ungaretti non avrebbe mai condiviso l'atteggiamento dei futuristi prima e dei surrealisti dopo di condanna assoluta e di negazione del passato: tutto ciò avrebbe ripugnato a quel senso della memoria che in lui era globale. Proprio perché nutrito della nozione di memoria costante e presente non avrebbe potuto far cominciare da zero un'immagine di vita: la memoria lo costringeva a chiedersi se prima non ci fosse stato davvero nulla, se l'impresa del ricominciare da zero avrebbe avuto qualche *chance* di successo, soprattutto se l'idea di determinare un nuovo momento della vita fosse accettabile e non contrastasse col principio religioso dell'unità che in lui è sorto molto tempo prima di dichiararsi cattolico. L'errore di cui Ungaretti è stato fino all'ultimo un fedele, d'altra parte, contrastava con certi schemi astratti dell'ingegno. Si pensi alla sua formazione letteraria e ai testi che lo hanno svegliato alla poesia: non ce n'è uno che risponda al criterio fragile della attualità e non devo aggiungere che il suo è stato al contrario un progredire verso il passato: Mallarmé, Baudelaire, Leopardi, Petrarca. Il che non significa

affatto che Ungaretti fosse sordo alle voci più nuove, solo che nella grande diatriba fra passato e avvenire, fra tradizione e rivoluzione, fra ordine e disordine — tanto per restare vicino a uno dei suoi grandi compagni di gioventù, l'Apollinaire — ha tenuto una posizione di equilibrio, non ha ceduto a pressioni esterne, in altri termini ha scelto come arbitro il termine per lui eterno della memoria. Che è poi alludere alla sua religione che era ben diversa dalla famosa religione delle lettere di cui tutti noi — più o meno — siamo stati assertori e vittime. Il punto a cui si riportava Ungaretti, a cui legava i suoi giorni, era un'idea dell'uomo, dell'uomo che si costruisce per somme di cose e ragioni opposte e che apparentemente subisce le condizioni della sorte. Ecco perché la memoria trovava in un secondo momento l'aggiunta del mistero: il conosciuto, lo sperimentato, il pagato con il dolore non lo portava a ripiegarsi sulla parte sterile della memoria, non apriva le porte alla disperazione, al contrario lo spingeva ad acuire il suo sguardo: la famosa curiosità insaziabile di Ungaretti nasceva in questa doppia ansia, riacciarsi alla memoria sull'orlo del mistero. Con questo strattagemma evitava di pagare lo scotto della ragione, Ungaretti restava razionale nell'ambito della ricerca ma si affidava al senso del mistero quando arrivava il momento di tirare le somme. Si pensi alle tracce così semplici delle prime poesie dell'*Allegria*, a prima vista non sono nulla di più di comuni note diaristiche ma pesatele, pesiamole e allora assisteremo a una straordinaria trasformazione: quelle che sembravano risposte, dati di fatto sono ami gettati nel mare del mistero. Che prede dovessero restare attaccate a questi ami lo sappiamo noi, non certo l'Ungaretti di quel tempo, il quale dovette aspettare molti anni prima di raggiungere l'altra sponda del sentimento del tempo, del tempo attivo che finalmente avrebbe debellato la nozione iniziale del tempo abolito. Sono i due grandi schemi della poesia ungarettiana — quello della semplicità e l'altro della responsabilità — ma tutt'e due gli schemi avevano il compito di nutrire il passaggio dalla memoria al mistero. Le stesse strutture liriche con il tempo si arricchiscono, diventano più forti, il dettato segue un diverso regime che non è più di semplice dettato ma obbedisce all'idea del discorso. La parola nuda era nata nell'ambito del tempo nudo e più precisamente nel conflitto fra il peso mortale del deserto e il contatto con

la civiltà occidentale; ora il discorso largo sarebbe nato sulla spinta di quelle meditazioni. Non dimentichiamo però che Ungaretti non arriverà mai al « canto », il suo limite estremo è quello dell'inno ma l'inno non era che la conseguenza naturale dell'invocazione, era tutt'al più una soluzione ancora religiosa. Né c'inganni il fatto che nel *Sentimento* facciano seguito agli *Inni* i *Canti* della morte meditata: la struttura è la stessa, muta l'intensità o meglio il canto rappresenta un tono in meno rispetto al grido che si muta in preghiera, in inno. Il canto — secondo lo schema comune — presuppone una « certezza » che Ungaretti per sua fortuna non raggiungerà mai e inoltre difficilmente si adatta alle normali procedure del suo discorso, fatto di contrapposizioni, di interrogazioni, di dilatazioni improvvise. Da questo punto di vista nulla meglio della *Pietà* per insegnarci la strada buona per accostarci al dato autentico della sua poesia, in modo particolare nulla di meglio del verso: « Non che superbia e bontà ». La poesia segue fino all'ultimo questo modo di offerta e ritrattazione, di abbandono e risentimento e per un attimo si arresta a quella che per noi è la chiave della sua esistenza: « È nei vivi la strada dei defunti » che conosce dopo un incredibile aumento di voce « Siamo noi le fumane d'ombre / Sono esse il grano che ci scoppia in sogno / Loro è la lontananza che ci resta. / E loro è l'ombra che dà peso ai nomi ». Fra le cose più belle che siano state scritte in questo secolo, dotate di una carica religiosa eccezionale: la comunione dei Santi ha avuto qui in Ungaretti una pronuncia splendente. È il premio insospettato e non più atteso che il poeta indica alla nostra esistenza: è nel passato meditato, nel deposito dei sentimenti di tutti a consentire l'apparizione del « grano che ci scoppia in sogno ». Restiamo per un momento: il grano è il simbolo della vita, lo scoppio è l'atto stesso del vivere, il sogno è tutta l'altra parte che non vediamo ma pure ci guarda e ci tiene. Alla fine il poeta ridimensiona la portata stessa dei nostri sentimenti e qui lo storico della letteratura intravede il limite di rottura fra una consuetudine romantica e il riscatto d'ordine classico: « Attaccato sul vuoto / Al suo filo di ragno, / Non teme e non seduce / Se non il proprio grido ». Non si poteva non contrapporre al vuoto (sempre l'idea del deserto) il grido, che sono due diverse espressioni della stessa disperata coscienza, se è vero che l'unica costruzione consentita all'uomo è il filo di

ragno, l'illusione. Facciamo un passo indietro per vedere ancora una volta fino a che punto combacino le nozioni della partenza con quelle dell'arrivo. Ungaretti ci ha raccontato ancora che, arrivato in Italia, sceso a Roma non è stato minimamente toccato dall'architettura (leggi, dal lavoro dell'uomo più ambizioso fatto per combattere e vincere l'idea del tempo) ma venuto a Lucca e poi all'Abetone il poeta fu fortemente colpito dalle montagne (leggi, dall'eterno e dall'eterno che era opera di Dio e per questo diventava monito per l'uomo). Ecco in che senso si è svolto il dialogo fra lui e Dio, direttamente, senza mai perdere di vista ciò che era essenziale e duraturo, senza mai dimenticare che l'uomo è bloccato dai suoi limiti (E dalle sue mani febbrili / Non escono senza fine che limiti). Né vale l'obbiezione che Ungaretti in apparente contraddizione con se stesso ha dato grande importanza a una cosa altrettanto fragile, il lavoro della creazione artistica: non vale perché il creare, il fare poesia o pittura era per lui un segno critico di partecipazione, era qualcosa che non si congelava ma — al contrario — vibrava di un'emozione incontrollabile. Tutte le volte che si è provato a definire il momento capitale della poesia non ha saputo che mettere in luce una frazione indefinibile del tempo.

I tempi, i passaggi della sua poesia infatti non contrastano affatto il ritmo naturale di questa visione. Ungaretti crede alla progressione, alla conquista, anzi al dovere della conoscenza ma sa benissimo che non ci sono approdi definitivi e che l'unica verità consentita agli uomini è il desiderio della verità. Lui stesso ha illustrato il passaggio dall'uomo di pena all'uomo della meditazione: « L'uomo di pena è l'uomo cupamente in meditazione sulla giustizia e la pietà » e aggiunge « contraddizione assoluta, dialettica dei contrari ». Parla per Michelangelo ma non ci si inganna, Ungaretti qui allude alla sua vicenda. Giustizia e pietà e ancora: « Cristo, Dio e Uomo, essendo giudice e vittima, succede che giustizia e pietà sono due modi di leggere un medesimo testo divino, nel mistero insondabile mediante il quale Dio si svela e si nasconde nello stesso tempo ». Abbiamo la disposizione spirituale di Ungaretti, quella meno insidiata da altre suggestioni. Al centro c'è Dio, c'è il testo divino, alle parti due strumenti d'intelligenza: la Giustizia che è anche il più duro, il più crudele in apparenza e, per opposto, la Pietà

che è il segno finale dell'intelligenza. E prima alludendo al Cristo, Ungaretti aveva messo il dito sul segreto vero d'ogni umana esperienza, il dolore, anzi il dolore immeritato e accettato. Ciò che distingue ancora Ungaretti dagli altri poeti è proprio l'accettazione: non indifferenza, non ribellione, accettazione, beninteso accettazione sofferta, patita, pagata.

Lo stesso itinerario è evidente nell'ambito della poesia, nell'ambito della poetica ungarettiana. Non ci inganni neppure il fatto che il poeta indichi nella scoperta del barocco romano la chiave per il *Sentimento* o, per meglio dire, teniamo presente questa sua chiarificazione: « Occorre considerare il barocco anche nel suo aspetto metafisico e religioso, cioè nel suo rapporto con l'uomo in preda, nel medesimo tempo, all'esaltazione della propria infallibilità fantastica di facitore, e al sentimento della precarietà della propria condizione. I due aspetti sono costante condizione della vita, che è creazione e distruzione, vita e morte. Che cosa poteva essere la poesia se non la ricerca inesausta e mai approdata a soluzione del motivo di tutto ciò? ».

Risentite cose che abbiamo già fissate prima ma c'è un dato che non avevamo fino a questo momento centrato: Ungaretti quando parla dell'artista dice « facitore », sia pure facendolo precedere dall'altro dell'infalibilità fantastica. Il poeta sembrerebbe al massimo intermediario, se non fosse più giusto — per rispettare la clausola ungarettiana — parlare di un creatore votato alla distruzione, all'insulto della precarietà. Potrebbe anche essere sostenuta l'altra ipotesi: solo la poesia dura, la vita invece è mortale. Ma non dimentichiamo che da quello stesso momento, il momento della *Pietà*, coincide con l'inclinazione della poesia ungarettiana al problema religioso. Inclinazione o progressione? Progressione, se vogliamo stare alla precisazione che segue: « Certo, e in modo naturale la mia poesia, interamente, sino da principio è poesia di fondo religioso. Avevo sempre meditato sui problemi dell'uomo e del suo rapporto con l'eterno, sui problemi dell'effimero e sui problemi della storia. Sono tornato, in seguito alla crisi tanto grave nella quale ci dibattiamo, sono tornato, in seguito, a meditare con maggiore profondità sugli stessi problemi ».

Tutta la vita di Ungaretti è un succedersi di movimenti simili, coincidenti con alcuni punti fissi. Tornato a Roma, dopo la guerra, i viaggi, chiusa

la seconda parte della sua vita di « uomo di pena », sembra che il poeta abbassato lo sguardo dalla montagna — simbolo dell'eterno, della parola non detta di Dio — alla città, a quella che diventerà la sua città, ricada nel lago del vuoto, il vuoto del deserto. Un vuoto appena diverso se il deserto gli ricordava la vendetta ultima della storia, il deserto di Roma e del Colosseo — « enorme tamburo con orbite senz'occhi — è il deserto fra gli uomini, è il deserto metafisico ». A Roma si ha il sentimento del vuoto. È naturale, avendo il sentimento del vuoto, uno non può non avere anche l'orrore del vuoto. Quegli elementi ammuccinati, venuti da ogni dove, per non lasciare un briciolo di spazio, di spazio libero, per tutto riempire, per non lasciare nulla, nulla di libero. Quell'orrore del vuoto, si può sentirlo a Roma infinitamente di più, e nemmeno nel deserto, che in qualsiasi altra parte della terra. Lo credo: dall'orrore del vuoto nasce, non la necessità della riempitura dello spazio con non importa quale elemento, ma tutto il dramma dell'arte di Michelangelo. Precisiamo meglio, il vuoto del deserto è un destino, è un segno che non viene da noi, il vuoto di Roma, il vuoto della civiltà, è il segno della nostra impotenza finale. È l'espressione della paura dell'uomo che tenta l'ultima illusione di riempirlo così come di dominare lo spazio ma non di più: resta da svelare il mistero o soltanto da spiegare la ragione di chi fa, la ragione del « facitore ». Il vuoto e la sua organizzazione barocca segna anche un'altra e profondissima insofferenza dell'uomo, non poter ammettere l'idea della morte. Dice di Michelangelo: « Non arrivava ad ammettere la morte, e niun altro dei grandi artisti che verranno dopo Michelangelo » arriverà ad ammetterla. L'idea di resurrezione è un'idea che non si arriva ad assimilare ».

Perché? Non si sopporta l'idea della morte ma non si accetta neppure l'idea della resurrezione: sembra che voglia dire, si è costretti ad accettare l'idea del fare, il programma del « facitore ». Ungaretti sembra ancora dire che non ci sono limiti all'inquietudine, al mistero e infatti poco dopo aggiunge: « In qualsiasi forma, per esempio, di cui l'uomo si sia appropriato con la poesia o l'architettura o la pittura, nell'interno stesso della forma che ha inventato, edificato. C'è sempre nella sua opera, come in sé, un'assenza, e quell'assenza produce vertigine, terrore. E l'uomo, alla vertigine, che sa-

rebbe come la definizione materiale, spaziale, dell'assenza d'essere, l'uomo risponde con la sua frenesia di agire e in particolare d'agire come poeta, come artista ».

Che cosa, dunque, era mai l'assenza per Ungaretti? Non già l'*absence*, la categoria del rifiuto e del silenzio che ha guidato per mezzo secolo la poesia del simbolismo, l'assenza come caduta della presenza dell'uomo: no, era il vuoto vitale. Per definirla meglio Ungaretti fa ricorso ad uno dei suoi maestri, il Petrarca: « L'idea di assenza, quale il Petrarca la concepiva, è tutt'altra cosa, è un mondo lontano nello spazio e nel tempo, che torna a udirsi vivo fra il fogliame del sentimento, della memoria e della fantasia. È soprattutto rottura delle tenebre della memoria ».

Sembra incredibile, ma è così: per Ungaretti il poeta dipende dal passato, dalla memoria sua e dell'umanità, nel senso che il suo compito è proprio quello di saldare il mistero dell'esistenza con il piccolo capitale delle proprie esperienze. Ma non ci si ferma qui, la memoria liberata dal groviglio delle tenebre esige un altro intervento, presuppone la presenza di Dio.

« La sensazione dell'assenza radicale dell'essere è forse, in realtà, sensazione dell'assenza divina? Solo Dio può sopprimere il vuoto, essendo, Egli, l'Essere, essendo, Egli, la Plenitudine? È il sentimento dell'assenza di Dio in noi, rappresentato non simbolicamente, rappresentato, in realtà, da quell'orrore del vuoto, da quella vertigine, da quel terrore? Michelangelo e alcuni uomini dalla fine del '400 sino al '700 avevano, in Italia, quel sentimento dell'orrore del vuoto, cioè dell'orrore di un mondo privo di Dio ».

La poesia non basta, ecco un altro dato in aperta, flagrante contraddizione con la valutazione comune di Ungaretti e anche in contrasto con ciò che trent'anni fa molti di noi pensavano sul valore d'introduzione spirituale della sua poesia. Mi spiego, non ci ingannavamo sul contesto profondo di quella poesia ma facevamo dire ad Ungaretti cose che non aveva mai detto. Comunque, il punto centrale resta questo del sentimento del tempo, dell'orrore del vuoto e specialmente della forma viva dell'assenza, vale a dire dell'uomo in grado di misurare grossolanamente le proporzioni del mistero. Che è una nuova vittoria di Ungaretti sugli altri, aver trasformato il segreto

in mistero: aver liberato l'uomo dalla cronaca, restituendogli la dignità del dolore « immeritato ma accettato ».

Il dolore — varrà ricordarlo — gli si era presentato subito, sin dall'infanzia, nel sentimento della morte ma anche qui si doveva operare una metamorfosi nell'interno. Prima fu un dolore passivo, era il dolore già *figé* nella visione della morte e sarebbe toccato all'esistenza fargli conoscere il dolore attivo, il dolore in proprio. « So che cosa significhi la morte, lo sapevo anche prima; da allora, quando mi è stata strappata la parte migliore di me, la esperimento in me, da quel momento, la morte ». Varrà ricordare appena uno dei versi più ripetuti e abusati « la morte si sconta vivendo » per stabilire un'equazione impossibile, fondata peraltro sulla nozione di sperimentazione. I termini rimangono sempre gli stessi, posti agli estremi, in modo che la concezione, il sentimento della morte coincidesse con l'altro della vita: ciò che conta però è dato dalla prova, dall'accettazione. E per l'appunto l'accettazione coincide con un'altra misura del tempo. Se in Ungaretti non ci fosse stato prima la pena e poi il dolore, se anche qui non ci trovassimo di fronte a una progressione dei sentimenti la sua poesia sarebbe stata una pura e semplice applicazione retorica. La forza, quella forza tremenda che gli faceva masticare, digrignare la poesia, gli derivava da una facoltà assai rara e in lui portata al massimo del rendimento della partecipazione. Così quando dirà di aver scritto *Il Dolore*, il libro che amava di più, *stretto alla gola* indicava con un'immagine l'ingranaggio del sentimento, il meccanismo della trasformazione. Il poeta che aveva riportato la parola al suo stato iniziale di purezza e di distacco doveva poi imparare nell'esercizio della vita a caricarla di un peso umano eccezionale. L'innocenza preadamitica, inseguita nella lunga stagione del *Sentimento*, sarebbe stata definitivamente rotta, spezzata e infine negata dalla conoscenza del dolore positivo. Allo stesso modo l'espiazione di « una oscura colpa » si sarebbe dopo quegli anni improvvisamente manifestata nell'ambito della tragedia familiare. Come vedete, continua questo perenne confronto fra simboli della memoria, memoria persecutrice, e dati della realtà. Se leggiamo Ungaretti con questo metro, finiremo per dover ammettere che la vita è stata una risposta concreta al lavoro del poeta, ai suoi sogni, alle sue superbe pretese. Non ci sarebbe più stata da allora nes-

suna nostalgia dello stato d'innocenza e da questo punto di vista *Il sentimento* rappresenta una pausa nell'evoluzione della sua poesia, anche se nello stesso libro ci sia un presentimento molto chiaro di quella che sarebbe stata la ripresa nel senso del « naufragio ». Curioso che in quell'immenso naufragio restassero alla superficie e soltanto i rottami e i simboli della dissoluzione. Ma vediamo il riferimento: « Veloce gioventù dei sensi / Che nell'oscuro mi tieni di me stesso / E consenti le immagini all'eterno / Non mi lasciare, resta, sofferenza ». La conoscenza non è imposta, è bensì desiderata. Ungaretti la chiamerà « orrida conoscenza » e dirà: « è il conoscersi essere dal non essere, essere dal nulla, è il conoscersi pascalianamente essere dal nulla ». Un conoscersi che si stacca dal passato e è destinato a conchiudersi nel passato. Si ricordi anche che in questo perenne inseguirsi è disegnata quella che passa per la poetica di Ungaretti, sta il suo modo di lavorare, la sua tendenza ad offrire di una poesia una serie infinita e indefinibile di progetti, di soluzioni. Quello che passa per essere un inappagamento e un'impossibilità di trovare una soluzione eterna in realtà non è altro che il segno di un tormento ben più alto e in tal senso la *Terra promessa* resta l'esempio più probante di questo suo destino alla pacificazione, o meglio della sua azione nel conoscere. E non basta, la meditazione procede slegata da qualsiasi impegno nella realtà ed è il tentativo di trasferire sul piano metafisico la meditazione sull'uomo nell'universo, sulle aspirazioni e sui fallimenti dell'uomo. Ma sbagliammo nel credere che a queste sublimi pretese, a questo atto di superbia corrispondesse una diversa forma di procedimento poetico. Il punto di partenza è la realtà, se pure già modificata dal simbolo presente, allo stesso modo resta identico l'oggetto da conquistare. Diceva Ungaretti: « C'è un'ora nel *Tramonto della Luna* di Leopardi nella quale non c'è più nessuna luce, non c'è più la luce del sole che non è ancora giunta né preannunciata, non c'è più la luce della luna che è tramontata, e anche le stelle per una condizione di quell'ora non si vedono più. È un mondo completamente oscuro, vuoto. È un momento di silenzio, apocalittico, della fine di tutto, della fine reale di tutto, è il nulla, e non è se non il momento in cui paiono scomparsi giorno e notte, e non è che un semplice momento di interruzione e di attesa. Assoluto giorno e assoluta notte, il giorno del demonio meridiano della Prima-

vera, non saranno che illusioni ottiche? E ciò che si scopre per via di luce del giorno o per via di luce notturna non sarà sempre che illusione ottica? Come sentire la realtà, non quella effimera: quella che va oltre la conoscenza mutevole della materia e gli effetti di luce? Nei suoi confini temporali e spaziali di essere terreno finito, come l'uomo, servendosi delle immagini proposte da tali confini, potrà avere in un barlume sentimento e idea dell'eterno? ».

Vedete come a poco a poco tutto si compone naturalmente e in una successione precisa di tempi e di spazi. Siamo partiti dall'idea del deserto e del mistero, per trent'anni e più Ungaretti conosce e sperimenta le nuove idee del vuoto e dell'orrore del vuoto, del vuoto di Dio e dell'assenza che esige altri interventi superiori e finalmente approdiamo al barlume e all'idea dell'eterno. Il cammino di Ungaretti sembra conchiuso qui ma la sua pena, il dolore non sarebbero finiti: non per nulla gli ultimi vent'anni della sua vita vanno classificati in questo repertorio, eterno repertorio delle sue infinite convergenze. *La Terra promessa* ha un doppio respiro, avrebbe dovuto essere « la poesia dell'uomo che sta per lasciare la propria giovinezza e per entrare nella maturità » ma gli avvenimenti e il dolore particolare e generale (il Brasile, la morte del figlio, la seconda guerra) avrebbero sconfessato l'ordine e alterato il senso delle pagine. Dalla maturità c'è stato il salto alla vecchiaia, questo dice Ungaretti, noi preferiamo dire alla sua stupenda e seconda maturità senza fine. Ma non sono i termini che ci interessano, ci basta lo studio del fondo, della materia con cui farà poesia, il modo del « facitore ». Ungaretti voleva dire che la lotta contro la cecità continuava: la cecità del nostro spirito, « per cui non arriviamo a conoscere che una parte della realtà, la meno vera ». Il metafisico fa premio sul fisico puro e il metafisico si proponeva di registrare il senso dell'impurità del sole: « il sole quando sorge è stupenda bellezza, ma non sorge puro, non rivela un mondo puro, ma un mondo che documenta in sé rovina, il lungo castigo che è la storia; e tutte le difficoltà che nel nostro essere va intrecciando il muoversi della storia nella serie dei secoli ».

Ricordate il castigo della memoria, qui il problema è spostato, il panorama si è profondamente dilatato: non c'è più un uomo solo, c'è un mondo di uomini. Non c'è più la pietà dell'invocazione disperata, l'alternativa unica

della bestemmia, c'è il sentimento del nulla. « Il nulla, dove non c'è nessuna vita, non ci sono le stagioni, non c'è neanche sofferenza, nemmeno alternativa di gioia, di veglia, di sonno », c'è — aggiungiamo noi — un nuovo stadio della conoscenza. Una conoscenza non più velata o ritardata dalla carne e dal suo bagaglio di desideri e di furiose passioni ma apparentemente placata e questo perché, oltre il veleno della storia, riaffiorano all'orizzonte altri limiti e la coscienza che questi limiti esistono realmente. Anzi Ungaretti non parla più di limiti ma di mete: l'uomo prima era condannato al muro dei limiti, dopo sarà riscattato dalla visione delle mete. « Le mete non saranno mai raggiunte, ma noi sentiamo che ci sono, che forse le potremmo raggiungere: e queste mete noi incominciamo a percepirle con il crescere della luce che estende lo spazio, sebbene si tratti di uno spazio ancora confuso, dove gli alberi sono ancora arborescenze, spettri, e dove forse il resto è ancora larvale ». C'è stato inoltre il naturale passaggio dalla realtà visibile a quella invisibile e sempre grazie al soccorso della conoscenza: « La conoscenza che il poeta ha della realtà ideale è una conoscenza avuta soltanto attraverso echi, non ne ha una conoscenza diretta, perché noi non conosciamo la realtà se non per tramiti: noi conosciamo la realtà materiale, fino ad un certo punto, ma non conosciamo la vera realtà se non attraverso ad echi, come sensibilmente ne offre simbolo il nascere del giorno ». Resta la conoscenza diversificata, così come resterà l'amore: tutt'e due per lampi, per folgorazioni di « una rapidità fulminea » ed è su questa linea che il poeta arriva al capovolgimento totale dell'ora del nulla in ora dell'idea: « in un istante noi abbiamo l'intuizione di una forma suprema, dell'idea di purezza assoluta verso la quale tendiamo e che è avversa al nulla perché non può ammetterne l'esistenza. Difatti non è possibile che vi sia il nulla, il nulla è semplicemente un parto della nostra fantasia, il nulla non esiste... ». Ciò a cui tendono tutti i nostri sforzi di conoscenza non è il nulla, ma è una pura forma avversa al nulla. La « forma » verso cui naturalmente tendiamo è l'immagine della nostra purezza che ritorna nelle nostre visioni, fuggitivamente, a « rifremere in breve salma, germe iroso ».

Ma intanto Ungaretti prosegue nella sua corsa verso le origini, il passato ha ormai assunto proporzioni eccezionali, l'io nudo dell'*Allegria* è ben lon-

tano, la scommessa va molto al di là della propria salvezza. Ugualmente siamo ben distanti dal tempo abolito, dalle illusioni della gioventù, ora il poeta sa che il tempo è nato in coincidenza con l'impurità, con la storia dell'uomo: « sento che a partire dal momento in cui principia la storia finisce la perfezione della natura, lo stato della natura pura, lo stato non contaminato della natura, che si allontana sempre più da noi ». La corruzione della storia è a volte e sempre fugacemente rotta dall'apparire di un'idea che è insieme espressione di coscienza e di ribellione. L'ira di cui parla Ungaretti è il grido composto della coscienza: non mai della ragione che è frutto di un calcolo, ma della coscienza che dipende da una improvvisa visione che ha qualcosa di miracoloso. È ancora un dato di vita, lo strumento costante di ogni operazione ungarettiana, anche se si trattava di un baleno di vita, peraltro condannato allo scacco finale. Qui Ungaretti si rifà al suo Mallarmé e ci arriva per strade del tutto diverse, trascinando nella sconfitta lo stesso Dante: « Noi tentiamo di arrivare al vero sapere, tentiamo di arrivarci nel nostro essere profondo — ha tentato anche Dante di arrivarci, ha scritto tutta la *Comedia* per arrivarci — ma non ci riusciamo ». La strada continua ma sempre nel giuoco di queste metamorfosi dei termini: Ungaretti aveva parlato già dell'orrore ma adesso quando ci parla dell'idea nuda (notate che nel frattempo dalla parola nuda siamo arrivati all'idea nuda), dell'idea, cioè, svestita della storia è costretto a riconoscere che è orrida: tanto sublime da apparire orrida, cioè che incute terrore perché è infinitamente più che umana. Mentre noi — spiega — abbiamo bisogno che le cose siano alla nostra misura. Muta l'idea della bellezza, muta il senso e la destinazione dell'amore. L'ossessiva mira ha sconvolto tutto il piano dell'azione e ha bloccato il congegno dei vecchi strumenti di identificazione poetica.

Straordinario come Ungaretti abbia così ribaltato l'ordine delle soluzioni poetiche, in quanto è partito dalla morte, dal senso del deserto per raggiungere nell'ultima stagione il tempo dell'aurora, della nascita. Quale significato bisogna dare a questa rara inversione di rotta? A nostro avviso non c'è altra spiegazione possibile che questa: il poeta ha saputo incarnare lungo l'arco della sua esistenza la prima vocazione della poesia. Non si è accontentato di leggere, di restituire, di rispondere ma ha piuttosto lavorato

per scovare il significato segreto delle cose. Se ripensiamo alla sua evoluzione, chiusa dentro un giro di sessant'anni, ci sarà facile vedere come il poeta Ungaretti abbia prima di tutto voluto predisporre un piano di parole libere e autonome e come subito dopo abbia trasferito su un altro terreno la sua ricerca dell'idea. Tutto tiene saldamente fra parola e idea ma sempre in un atteggiamento di umiltà. Ungaretti — al contrario di molti grandi poeti del nostro secolo — non si è mai illuso di potersi sostituire a Dio, la concezione del suo creare è una concezione attiva di vita: bisognava sentire e subito dopo verificare il senso e il peso di questo sentimento. D'altra parte quel suo costante riferirsi al tempo stava a ribadire il carattere fondamentale della sua umiltà, voleva immediatamente riservare al suo Dio il posto che gli spettava. Allo stesso modo per lui è stato determinante il « paesaggio ». Che cosa dobbiamo intendere per paesaggio se non la prima traccia, la traccia indispensabile per il suo definitivo ritrovamento? « Ogni volta che provo una profonda emozione, la provo perché uno spettacolo della natura mi ha fatto conoscere, insieme a una novità oggettiva, la mia novità. La natura, il paesaggio, l'ambiente che mi circonda, hanno sempre una parte fondamentale nella mia poesia ». Siamo, dunque, di fronte a un mondo composto e piuttosto che di creazione dovremmo parlare di « ricreazione », sottintendendo una profonda partecipazione di ordine critico. E ancora, la costante presenza del paesaggio con tutte le sue componenti sentimentali lo aiutava a ritrovare la sua libertà: « l'esperienza poetica è esplorazione d'un personale continente d'inferno, e l'atto poetico, nel compiersi, provoca e libera, qualsiasi prezzo possa costare, il sentire che solo in poesia si può cercare e trovare libertà. Continente d'inferno, ho detto, a causa dell'assoluta solitudine che l'atto di poesia esige, a causa della singolarità, del sentimento di non essere come gli altri, ma in disparte, come dannato, e come sotto il peso d'una speciale responsabilità, quella di scoprire un segreto e di rivelarlo agli altri. La poesia è scoperta della condizione umana nella sua essenza, quella d'essere un uomo d'oggi, ma anche un uomo favoloso, come un uomo dei tempi della cacciata dall'Eden: nel suo gesto d'uomo, il vero poeta sa che è prefigurato il gesto degli avi ignoti, nel seguito di secoli impossibile a risalire, oltre le origini del suo buio ».

Fermiamoci qui, uomo d'oggi e uomo favoloso. Potremmo prenderla come la leggenda di tutto Ungaretti, del suo modo di agire e della sua appassionata e lunga meditazione. La trasfigurazione non avveniva soltanto nell'atto della creazione ma possiamo dire in tutto il resto del suo tempo che non è mai stato esclusivo né compiacente né sterile. Chi ha conosciuto Ungaretti non stenterà a ritrovare di colpo nella memoria quel suo modo unico di vivere insieme agli altri, come gli altri, dotato di una carica di attenzione umana che non aveva uguali. Siamo molto lontani dalla categoria della poesia pura che pure per un certo periodo della nostra letteratura è stata preziosa e non lo siamo perché lo stato di purezza in lui non è mai stato preconstituito ma era invece il frutto di una condizione faticosamente raggiunta e pagata. Dicendo puro si potrebbe intendere che egli non si sia mai « rimescolato » nel torbido della vita e questo contrasterebbe con la storia dell'uomo ma soprattutto toglierebbe una tessera nel difficile mosaico che è stato appunto messo insieme e la nota capitale al motivo dell'armonia.

Dunque, oltre i risultati poetici e critici, dobbiamo cercare in Ungaretti qualcosa che tocca da vicino la nostra storia di uomini e il fondo spirituale di questa storia « favolosa ». Perché proprio questo intendeva dire Giuseppe Ungaretti quando contrapponeva le due categorie dell'uomo semplice « odierno » e dell'uomo favoloso, intendeva mettere in luce la natura della nostra composizione, la qualità del nostro tessuto e soprattutto il dato capitale della nostra dipendenza. Non si finirebbe di scandagliare il senso profondo di questa umiltà, un'umiltà che appariva anche nei momenti di superbia e di estrema compiacenza. Da notare però che al termine di questi strappi fulminanti, alla fine di quelle sue tipiche forme di rapimento e di estasi, interveniva un momento di pacificazione, sufficiente a ristabilire le proporzioni per rimettere il poeta di fronte a Dio. Ungaretti è stato dei pochissimi a saper mantenere viva questa fede nelle distanze, a trovare al fondo di ogni tragedia il velo della speranza. È il poeta della *Pietà* e del *Dolore* che ha il sopravvento sul facitore, sull'eccezionale facitore che in anni ormai lontanissimi sembrava prometterci il pieno riscatto della poesia dalle misere e dolorose vicende umane. Questa è la parte più preziosa della sua lezione e quella che ce lo fa sentire ancora vivo, accanto a noi. La sua

voce avrà a questo momento conosciuto la luce della verità ma già prima, già col soccorso delle sue interpretazioni, ci dava l'impressione che era stata opportunamente maturata e che la divisione della morte non sarebbe stata più un pericolo per se stesso e per noi. Ungaretti vive, resta vivo ben al di là del ricordo, fedele alla sua natura di « anima da fionda »:

*Come il sasso aspro del vulcano,  
Come il logoro sasso del torrente,  
Come la notte sola e nuda,  
Anima da fionda e da terrori  
Perché non ti raccatta  
La mano ferma del Signore?*

*Quest'anima  
Che sa le vanità del cuore  
E perfide ne sa le tentazioni  
E del mondo conosce la misura  
E i piani della nostra mente  
Giudica tracotanza,*

*Perché non può soffrire  
Se non rapimenti terreni?*

*Tu non mi guardi più, Signore...*

*E non cerco se non oblio  
Nella cecità della carne.*

I termini della « dannazione », ricordate la poesia del 1931, sono stati, sì, capovolti lungo il corso degli altri quarant'anni che gli rimasero da vivere ma oggi è importante misurare il punto di partenza, l'arco ampio della domanda. Ungaretti ha continuato a misurare il peso e la forza di quella « tracotanza » e tutte le volte gli toccava di registrare la sorpresa di un'invocazione o di una visione. Tutta l'ansia che l'ha tenuto fino agli ultimi giorni, quell'ansia di vita non gli ha mai fatto dimenticare né i propri limiti né le

ultime mete. Ungaretti è finito in questa direzione e l'ultima parola resta ancora quella dei *Proverbi*: « potremmo seguitare ».

Il nostro discorso non ha conclusioni plausibili, non è — come avrete giudicato da voi — che un'ulteriore approssimazione alla poesia di Ungaretti né l'occasione ha servito a far mutare il corso e il ritmo dei nostri pensieri. Pertanto siamo costretti a rifarci la domanda iniziale: si può commemorare un vivo, che dal mondo dell'ombra continua a parlarci con voce incorrotta e che il tempo non sfiora? Il giorno che cominceremo a catalogare con qualche certezza le persuasioni che oggi ancora ci arrivano alla parte segreta del cuore, ebbene in quel giorno anche Ungaretti sarà un poeta da commemorare, per il momento resta un poeta da vivere.

# DAL "SENTIMENTO" ALLA "TERRA PROMESSA"

di

Giacomo Debenedetti

*Nel 1959 Giacomo Debenedetti teneva all'Università di Roma un corso sulla poesia di Ungaretti rispondendo così alla tentazione di quello che, aveva confessato, considerava un « arduo problema ». Il testo di quelle lezioni forma un saggio di circa cinquanta pagine e sarà pubblicato insieme con altri dall'editore Garzanti. Data la statura del critico, l'importanza dell'inedito è troppo grande perché non desiderassimo includerne in questo omaggio almeno un frammento. Dobbiamo alla squisita collaborazione di Renata Debenedetti se questo è stato possibile. Essa stessa superando la resistenza di un contesto fitto di richiami e legamenti ha operato per noi questo excerptum, poche pagine di grande apertura. L'editore Garzanti ne ha cortesemente concesso la pubblicazione. All'una e all'altro vada il nostro ringraziamento.*

...Ma abbiamo toccato, alla fine della nostra lettura<sup>(1)</sup>, un punto troppo nevralgico della storia della poesia di Ungaretti, per lasciarlo passare sotto silenzio, e non cercare almeno di sottolinearlo brevemente, e poi accantonarlo per quando saremo maturi a tracciare il ritratto di quella poesia. Il punto, che d'altronde abbiamo già accennato, è l'ambivalenza del genitivo nella frase: sentimento del tempo. Sentimento arcano, quasi ineffabile, che il sentimento ha di se stesso. Sentimento che l'uomo ha del tempo. Del primo, appunto perché si tratta di qualche cosa di metafisico, come dire un'espe-

---

<sup>(1)</sup> Si riferisce all'analisi della poesia *LAGO LUNA ALBA NOTTE* della raccolta *Sentimento del tempo*.

rienza in proprio che il tempo fa di se stesso, al di fuori dell'uomo, estranea all'uomo, quindi trascendente, non può darsi che una registrazione ermetica; il sentimento che il tempo ha di sé si manifesta come un succedersi di eventi, che non si dichiarano. Il sentimento che noi abbiamo del tempo è coscienza affettiva del nostro durare in esso: ne nasce, dunque, una poesia fisica, sentimentale, sensuale, affettiva. La raccolta ermetica di Ungaretti, quella che appunto si intitola *Sentimento del tempo*, porta al limite la possibilità della poesia metafisica, la registrazione di eventi e attimi di esistenza che annunciano un senso e non lo spiegano: ma già nel suo interno si insinua, come abbiamo visto anche nel decorso di *LAGO LUNA ALBA NOTTE* l'altra istanza, sentimentale e drammatica, di una poesia dell'esperienza tutta umana, che l'uomo ha del tempo, del suo tempo. Il poeta stesso, nella *Nota* introduttiva al poema *Terra Promessa* ha indicato il punto di quel passaggio, il passaggio riguardante l'intera parabola della sua opera, in una delle sue poesie del '34-'35, quindi successiva al *Sentimento*, ma poi significativamente inclusa nella edizione definitiva di questa raccolta. È la poesia che si intitola « Auguri per il proprio compleanno ». A noi qui basterà ricordare gli ultimi versi. Di fronte all'autunno che viene, autunno della vita, attutirsi dei sensi e di quello che egli chiama il loro « dono di follia » il poeta ha una tentazione di rivolta.

*Eppure, eppure griderei:  
Veloce gioventù dei sensi  
Che all'oscuro mi tieni di me stesso  
E consenti le immagini all'eterno  
Non mi lasciare, resta, sofferenza!*

Parla di questo dono dei sensi che, proprio perché lo buttano nell'oscurità, nella torbida confusione del contatto diretto con la realtà, con le cose, con l'esistenza, gli hanno fatto scaturire le immagini di ciò che è perenne, dunque di ciò che il tempo a noi non rivela, a noi effimeri ai quali il tempo non appare se non come transitorietà, come « fuggitivo tremito »: dunque ancora di ciò che il tempo non manifesta al nostro sentimento del tempo, che appartiene semmai al sentimento che il tempo ha di se stesso. Potrà parere

strano, a prima vista, che sia proprio l'esperienza sensuale a raggiungere quelle immagini. Ma l'esperienza sensuale è proprio quella che concede il contatto più immediato con le cose e le persone come pure esistenze, mentre ne impedisce la conoscenza. L'esperienza sensuale cattura le immagini, gli eventi, con una tale forza, che ha l'illusione di possederle. Ma quelle immagini appena si fissano in se stesse, appena si oggettivano così vivide, recuperano il loro arcano, la loro inconoscibilità, la terribile estraneità, le quali ci dimostrano che non le avevamo mai realmente possedute, che realmente non le possederemo mai.

Il carattere principale, che abbiamo finora trovato in comune a tutta la poesia ermetica, è proprio questa contraddittorietà: ineluttabile forza di apparizione sensuale delle singole immagini, quell'imporsi delle loro forme alla vista, all'udito, a tutte le nostre facoltà sensitive e sensoriali, e viceversa il loro negarsi al nostro bisogno di conoscerne il significato.

Del resto se anche i versi che abbiamo letto di « Auguri » esprimono in maniera del tutto ungarrettiana e originale questa alleanza dei sensi con l'esperienza del trascendente, col raggiungimento dell'assoluto e dell'eterno (« gioventù dei sensi che... consenti le immagini all'eterno » cioè consenti all'eterno che è in me, o all'eterno in assoluto, di manifestarsi per immagini), quest'alleanza è addirittura tradizionale nella psicologia e nella prassi dei processi mistici. In tutta la mistica il massimo della spiritualità si manifesta associato al massimo di sensualità. Persino l'ascetica, questo momento preparatorio dell'estasi, è energia di una sensualità che si nega. E la carica che spinge il mistico al grande balzo, all'estatica fuoriuscita da se stesso per raggiungere l'assoluto e il divino, ha molto in comune con una carica sensuale. Tutti coloro che hanno letto i testi dei mistici, sanno come il loro linguaggio spontaneamente si configuri nelle più dense metafore sensuali, carnali, spesso addirittura erotiche.

Ma quando constatiamo queste analogie, o spesso identità, tra poesia ermetica (cioè poesia con aspetti esoterici) e misticismo, sappiamo di non dire nulla di nuovo e di sorprendente.

Mario Luzi, che tra i poeti ermetici della generazione successiva a quella di Ungaretti e di Montale, è rimasto il più strenuamente fedele all'ermetismo,

in una sua recente introduzione a un'antologia intitolata *L'idea simbolista* ribadisce da molti punti di vista quell'analogia del processo lirico, come lo si è concepito dal simbolismo in poi, col processo mistico. Di questa analogia così palese e ormai universalmente ammessa, a noi interessa l'applicazione che si può farne a Ungaretti o, meglio, il modo come Ungaretti poeta la rivive nella pratica della sua arte. A questo punto giova forse ricordare che quando leggevamo in chiave ermetica, anziché in chiave sentimentale e narrativa, il frammento *Notte*, ci era già capitato di supporre che quella notte e quell'oscuro (« ritrovi ridente l'oscuro ») si potessero riferire interpretativamente alla « notte oscura » cioè al travaglio iniziale dei mistici in cerca e in attesa dell'estasi

*Torni ricolma di riflessi, anima,  
E ritrovi ridente  
L'oscuro.*

La riconciliazione col mondo, che la poesia sembrava a quel punto raccontarci, sarebbe il barbaglio della visione estatica, quei riflessi, e l'oscuro si fa ridente, cioè dalla matrice buia dei sensi si sprigionano le immagini dell'eterno: la gioia dei sensi, l'oscuro che ride, manifesta quelle immagini. Nella misura in cui Rimbaud ci appare sempre più tra i capostipiti del particolare ermetismo di Ungaretti, converrà ricordare che nelle *Lettere di un Veggente*, Rimbaud parla proprio di un « dérèglement de tous les sens », sregolamento, scatenamento di tutti i sensi, statogli necessario per conseguire le analogie, le illuminazioni, e che queste illuminazioni sono proprio, nell'intenzione di Rimbaud, risultati di un processo unitivo, come quello dei mistici: modi di manifestarsi dell'Assoluto, di quello che Ungaretti, nei versi ricordati degli « Auguri », chiama l'eterno, eterno che si fa immagine. La svolta di Ungaretti quando dal *Sentimento* si propone il poema della *Terra Promessa*, svolta di un poeta peraltro coerentissimo, potrebbe dunque prospettarsi nel modo seguente. Coi sensi ha raggiunto le arcane immagini dell'eterno: è questa, in un profilo molto sommario, la sua fase ermetica. Abbandonato dalla follia, dal dérèglement dei sensi, all'annunziarsi dell'autunno, non dovrebbe avere più quelle immagini dell'eterno, dovrebbe darci la poesia

del tempo umano, del fuggitivo tremito, che tuttavia ancor trasale al ricordo di quelle immagini un tempo raggiunte, di ciò che esse annunciavano. Senonché da questo vuoto, da questo nulla, che sembrano essersi spalancati dal silenzio dei sensi, egli parte alla ricerca di una realtà di secondo grado, come egli dice, al *conoscersi essere dal non essere*.

Se quanto dico non è troppo simmetrico, la fase ermetica afferrava in immediata evidenza le immagini di una realtà di primo grado — come egli stesso la chiama — allusiva dell'eterno, ma renitente a dichiararlo: raggiunta, di là dai sensi, la realtà di secondo grado, quella del tempo umanamente capito e sentito, le immagini spiritualizzate di questa realtà di secondo grado si comportano ermeticamente rispetto alla realtà di primo grado. L'Ungaretti non più ermetico, in realtà, non fa che capovolgere l'ermetismo. Al limite sarebbe l'anima, lo spirituale a fruttare immagini che annunciano ermeticamente, ma non spiegano il loro significato nel mondo dei sensi. Ho voluto segnare questi spunti per un possibile ritratto critico di Ungaretti: avverto che sono ancora allo stato di presagio, di abbozzo, non so ancora se davvero utile o infecondo. Bisognerebbe sottoporli a molte verifiche. Per il momento non oso ancora assumerne la piena responsabilità.

# LA LUCE FIGURATA DELL'ULTIMO UNGARETTI

di

Piero Bigongiari

Avevamo promesso l'ultimo capitolo della grande sinossi lirica ungarrettiana: eccolo, ecco l'ultimo « dialogo », come si svolge, tra il « matto » e l'« indovina »: un dialogo che si è teatralizzato rispetto ai *Cori descrittivi di stato d'animo di Didone*, emergenti dal centro di un abbandono, e sulla riva, sull'orlo di un mare che prosegue ondando sulla Terra promessa la marea del soliloquio, la parte prosecutiva che è implicita nella parola ungarrettiana, dopo che essa è esplosa nel suo intimo, segreto, originario « big bang » esclamativo, creativo dell'essere. È ben significativo che il *Finale* de *La Terra promessa* concluda, in un'eco rintoccante con insistenza: « Il mare », quella che è la constatata morte del mare, cioè la morte del tramite vivo della comunicazione: « Morto è anche lui, vedi, il mare / Il mare ». Gli *Ultimi cori*, di là, non hanno più questo elemento vettore, e dunque Didone ha ceduto la sua voce a un nuovo Enea, fuori dei limiti della finzione drammatica. L'« amata donatrice », ora, presta « A solitudine orrenda » « Il potere di corse dentro l'Eden ». La « piccola generosa » redime « dall'età ». È dunque un incontro fuggitivo « dentro l'Eden »: a cui è corrispettiva come punto di partenza una, effettiva, « solitudine orrenda ». Il « qui e ora » è tutto svuotato d'ogni consistenza attuale per dar luogo a una enormità, che è fuga (quella « corsa ») dalla norma negativa, dall'inattualità e dall'orrore, anzi dall'orrore dell'inattualità. Si crea la polarità edenica proprio

per mettere in azione la finzione del movimento di fuga, la finzione dell'attualità.

Ho parlato, altrove (*Penultimo Ungaretti* ovvero *Dal silenzio aurorale al silenzio apocalittico*, uscito in «Forum Italicum», 1968, n. 3) dei «Desideri di palpito» come, più propriamente, in termini invertibili — e l'inversione è parte costitutiva dell'aná-logos ungarettiano —, del «palpito di desideri»: e sono, i desideri, quei ricordi in avanti, ricordi anagogici, quei «Bricioli di ricordi» di cui si nutre la deserta Musa ungarettiana degli anni estremi. Sono i ricordi da riempire nella finzione del movimento di fuga in avanti, di fuga verso l'alto, la Terra promessa essendo venuta a coincidere sempre più con un Eden orfico-paolino, smemorante e rammemorante insieme.

La parola, quanto più si fa vuota della parte turbata, caotica e storica, del suo impulso semantico, tanto più si affida a questa memorizzazione nel «vuoto» («come per un vuoto» nel *Monologhetto*) del pensiero. In altre parole, essa ammette una situazione di precedenza, quel pensiero immaginante, a cui la parola si adegua con batticuore: ammette insomma una condizione, in partenza o in ipotesi, riflessiva, «prosastica», avvertendo in sé, a muoverla, un'intrinseca necessità di adeguamento riflessivo. La sua purezza è finale ormai; non iniziale, come già nell'antica parola dell'*Allegria*. Parola per avviarsi al silenzio, per istituire il silenzio. Non la parola trovata nel silenzio: «Quando trovo / in questo mio silenzio / una parola...» (*Commiato*, 1916). Ed è che il silenzio non è più «mio». Il silenzio viene dopo ormai, non precede; perché ormai precede, «Tra disperdersi d'echi», «tra voci incantevoli», un «chiasso», «quel chiasso», «Insopportabile quel chiasso», che *La conchiglia* rivela <sup>(1)</sup>. Dove il «racconto d'amore d'un de-

---

<sup>(1)</sup> La conchiglia fu subito in Ungaretti un «amuleto d'amore» legato a un fluire, a un espandersi da una stretta. Cfr. *Popolo*, in «Lacerba», 8 maggio 1915: «Al brusio campestre / fragranti svolazzi di maree/ ricordati nelle conchiglie / amuleto d'amore»; che nell'edizione Vallecchi 1919 dell'*Allegria di naufragi* diviene: «Fanfare sperdute nei monti / lembi fragranti di fonti // raccordi nelle conchiglie / amuleto d'amore»; indi perdendosi nelle redazioni successive. Mi par utile altresì notare che la conchiglia-amuleto fu subito legata a sensazioni acustiche «raccordate»; e comunque proprio «fragranti svolazzi di maree» e poi «lembi fragranti di fonti» si ricordano in essa: che dunque diviene subito amuleto legato alla gestione equorea della nascita. La fragranza degli «svolazzi» e poi dei «lembi» fa parte di questo equoreo cosmo primigenio che la conchiglia, già secca e radicata dal seno marino, conserva nella sua memoria acustica dunque non solo ma anche olfattiva, quale è la sua stessa forma, come il deserto conserva l'infinito illusorio ondularsi del mare. «Fragranza» qui; in *Universo* «una bara / di freschezza». Le sensazioni sono simili, e la conchiglia, che trasmette questa memoria marina, è anch'essa appartenente alla media immaginativa della culla-bara.

Roma, il 28/XII/1919

Piazza Raimondi, 5

Caro,

il viaggio è stato straordinario. Ne ripareremo,  
sto riprendendo fiato. Se Giappone è  
un paese d'una civiltà insuperabile.

La Cina che ho potuto conoscere non è

la Cina: Hong Kong è un cara-

zzini e di tutto asiatico e no.

Van der Glogli è denegò però bellissimo,

per i più belli del mondo per  
natura, e ci si diventa molto.

Mandami il Merem, per favore.

Non è ITampant il discorso

in Fastrich. È stato nella Nov. R. F.,

stralcio tal manoscritto, del  
resto ancora incompleto.

Augurio d'oggi ben ad Elena,

à Te e un abbraccio

dal Vostro

Ungaro

Scheywiller ha pubblicato per gli Auguri due  
miei versi, e vol. scritte nel 1909, 11ca. per ora,  
non me ho avuti da tua copia. Ma la botina a Dr. Robert.

Officina in carta colorata, avvisi, G. L.



mente » è tale in quanto immerso in un « buio » apocalittico, coinvolto in un urlo di cui « quel soffio di conchiglia » è l'eco ultima, incantevole, perché, sì, avvia all'incanto d'una luce figurata.

Ricordi dunque come desideri del pensiero. E il pensiero « desidera » in quanto, nella percezione della propria mancanza fisica, spinge in avanti. Ed ecco, nel 3° di *Apocalissi* (del 1961), il distico:

*Di continuo ti muovono pensieri,  
Palpito, cui, struggendoli, dai moto.*

Si spiega il valore motivo di questo « palpito » mosso a sua volta dai « pensieri »: ad essi, struggendoli, dà moto a sua volta. Il circolo di questo pensiero palpitante, o palpito pensieroso, si morde la coda. È questo l'estremo cerchio emergente in cui si chiude e si perfeziona, sigillandosi, il gran viaggio ungarettiano. Tempo e spazio di cui si è perduto il sentimento ora vibrano nella perfezione di una figura geometrica, eternale, che è il linguaggio stesso a offrire dall'interno di sé, come il proprio ultimo movimento rivolutivo. Non è l'« iri da iri » dantesca, ma l'ungarettiana « forma senza morte » dilagante, come una nuova, la più illusoria, primavera amorosa, rinascita del tempo senza tempo, di là dalla *Morte delle stagioni*.

Deriva, quel moto, dallo struggersi dei pensieri. Questo ultimo palpito è l'apparenza stessa della parola: che struggendo la sua ultima sostanza vitale, struggendo insomma il pensiero, vibra nella, e della, luce della comunicazione come un'eco di dopo morte, quasi una supernova. Eco oppositiva a quegli « Echi d'innanzi nascita », de *Il capitano*, a ricongiungersi, nell'esaurirsi del palpito estremo: e dunque, all'estremo di ogni palpito, dove il moto si sutura a una quiete che è quiete non più finale, ma iniziale ormai di qualcosa d'altro, quell'« alba » che « unico subitaneo l'urlo squarcia »: l'alba del giorno apocalittico, in cui l'urlo unico è ancora un resto della voce di prima, della voce che, fin lì, ha parlato, fin lì ha potuto parlare.

Ora la « piccola generosa » redime dall'età. E si capisce, morte le stagioni, che il miracolo di questi « giorni liberi » offerto « A solitudine che fa spavento » è non altro che « un unico ricordo » che « l'anima tua » « ha

chiuso nel mio cuore / E ne sono rinato ». Questa rinascita in extremis adempie alla funzione della renovatio a cui Matelda adempie nel Paradiso terrestre dantesco. Immerso nel Letè e bevendo l'acqua dell'Eunoè rammemorante il bene, Dante si prepara all'ascensione trasumanante del Paradiso. Ebbene, similmente, questo « potere di corse dentro l'Eden » prestato dall'« Amata donatrice » al poeta, è una corsa di rapina verso quell'« unico ricordo » che, quasi ostia sacrificale, lo fa rinascere. Infatti, avviene in questo ultimo « matto » Ungaretti una sorta di funzione auto-eucaristica, attestata in *È l'ora famelica*. Quel cuore in cui è chiuso quell'« unico ricordo », insaporito da « tanti pianti », quel « Frutto di tanti pianti, quel tuo cuore, / Strappatelo, mangiatelo, saziati ». Con un ricordo evidente del sogno dantesco nella *Vita nuova*, in cui Amore offre il cuore fiammeggiante del poeta per cibo alla « donna de la salute ».

Questa auto-eucarestia è possibile proprio perché avviene in un clima dialogico tra il matto e l'indovina, che è insieme l'« Amata donatrice » e la « piccola generosa ». Dal lógos al diá-logos: che implica penetrazione attraverso il lógos, il lógos che è parola, e sua divisione in due, che è divisione in due, partizione, partecipazione, della parola; e dunque implica la sua drammatizzazione, una dialessi vocale che la prima parola ungarettiana, così integrale e sufficiente a se stessa nella propria semanticità tanto orizzontale (nell'*Allegria*) quanto verticale (nel *Sentimento*), non aveva. L'« Amata donatrice » dona al « matto » che, all'interno di questa dialessi dialogica, parla a se stesso, dotato dunque di questa follia profetica integrale, cioè scisso nella sua stessa parola proiettata in avanti, nella parola portata di corsa dentro l'Eden dopo averla rimossa dal grande spavento della solitudine; costei dona, ripeto, il « tuo cuore », il cuore del matto famelico, e proprio nel donarlo a lui, piuttosto a questa profezia spinta fino a ricongiungersi al silenzio, alla pace. È questa una vera e propria « fuga in avanti » dialogica che posa sulla logica motrice di quell'« unico ricordo » formato « d'improvviso » come sul punto fermo su cui far leva per ribaltarsi in avanti, distaccandosi dal « sistema » del passato, di un ormai inutile passato: inutile, dico, in quanto ormai tutto utilizzato, tutto bruciato « negli occhi miei », tutto

visto e ormai invisibile, negli occhi dello spettro che folle e luminoso si distacca dal proprio spettroscopio. È di nuovo il poeta dell'oblio che si leva dal poeta del ricordo, ricongiungendosi dall'altra parte, compiuto il ciclo, all'oblio « cosmico » del poeta iniziale dell'*Allegria*. La « città convulsa » del 12 settembre 1966 è tale, cioè « convulsa », proprio perché adempie, nel proprio interno cristallino, a questa funzione spettrografica di liberazione in avanti delle componenti temerariamente luminose della grigia ultima luce. Ricordate invece la spalla macchiata di sangue di Didone, nel 12° degli *Ultimi cori*?

*L'Ovest all'incipita spalla sente  
Macchie di sangue che si fanno larghe,  
Che, dal fondo di notti di memoria,*

*Recuperate, in vuoto  
S'isoleranno presto,  
Sole sanguineranno.*

Rinasce nel *Dialogo* la gioventù dei colori puri per l'allontanarsi proiettivo in avanti della « luce » dell'amata. Cotesta luce figurata si proietta nei suoi colori puri, a raggiungere una sorta di giovanile, divina, « iri » dantesca. Il « non breve nostro separarci » è un separarsi della luminosità, nella luminosità, diramandosi essa nella purezza temeraria della fuga cromatica in avanti. Fuga cromatica che è fuga formale, fuga della forma, costituita di « materia guarita », in avanti. La fonte fonica della parola, la bocca, « La mia bocca al tuo cuore, stai dicendo, / Offre la pace, / Su, dormi, dormi in pace, / Ascolta, su, l'innamorata tua, / Per vincere la morte, cuore inquieto ». Ma la bocca è anche « Il lampo della bocca », « Il lampo d'una bocca »: provocatore d'una ferita mortale, di cui la stessa bocca, se parla, e l'occhio dell'amata, se guarda con pietà, fanno dimenticare il bruciore. D'altronde questa Beatrice del poeta « rinato » — in questa postrema *Vita nuova* che mette fine, rinnovandola in extremis, paradossalmente, alla *Vita d'un uomo* e quindi suggella questa novissima *Comedia* — è vestita d'un rosso di fuoco,

così come apparve vestita di colore sanguigno Beatrice in sogno al poeta di nove anni:

*Sei comparsa al portone  
In un vestito rosso  
Per dirmi che sei fuoco  
Che consuma e riaccende.*

La seconda strofe di questo *12 settembre 1966* ci spiega infine la ragione di questa fame auto-eucaristica, di questa purificazione *in re amatoria*:

*Una spina mi ha punto  
Delle tue rose rosse  
Perché succhiassi al dito,  
Come già tuo, il mio sangue.*

« Il mio sangue » è « Come già tuo ». E dunque prelude al « tuo cuore »: ch'è in realtà il cuore stesso del poeta alloquente a se stesso. Ecco nell'illusione ultima, cioè nel giuoco ultimo, altissimo, d'un amore impossibile e possibile, in quest'aura di autofagia tragica e di finzione suprema, attuarsi la redenzione come alterità *in eodem* e dunque risolversi la tragicità in un comico di tipo dantesco, d'un Dante giovane: che scriva *post rem* la sua spettrale *Vita nuova*; così come d'altronde Dante era andato ricuperando nell'Eden antichi modi stilnovistici.

Un comico affermato oltre l'aura petrarchesca dell'oblio, ma proprio circconfuso d'oblio. Lo spettro è tale in quanto agisce, fisicamente, nell'aura dell'oblio: in quanto si ricorda oltre il ricordo; e sottolinea ancora quell'« unico ricordo »: un ricordo corporeo, un ricordo-corpo, un ricordo del sacrificio come nel simbolo dell'ostia cristiana, dopo che si è spento « negli occhi miei / L'accumularsi di tanti ricordi, / Ogni giorno di più distruggitori ». E, ora può dirsi, felicemente distruggitori della pluralità per favorire l'emergenza di questa unità finale, di questa finale immedesimazione simbolica nel ricordo-corpo. L'« amore demente » è l'amore più in là di se stesso, in una paradossale alterità percepito come palpitante nel proprio stesso corpo mentre questo, « Nell'ora degli spettri », già più non si appartiene. Ma questo corpo che non si appartiene, non si appartiene perché esso è divenuto il

simbolo, dopo quello struggersi, d'un altro corpo: quello stesso dell'Amore, o meglio, per ipotesi dialogica, il corpo di sangue e di fuoco dell'Amata. In questo senso, il « giardino triste / Della città convulsa » è davvero l'analogo per opposizione della « divina foresta spessa e viva » che costituisce il Paradiso terrestre; né posso fare a meno di notare che il poeta moderno, per raggiungere cotesto luogo, compie un cammino ascensionale, quasi un cammino purgatoriale « Nell'ora degli spettri »: « Percorremmo la strada / Che lacera il rigoglio / Della selvaggia altura ».

Avviene, quanto più scorporato nella finzione questo linguaggio, tanto più un suo evidenziarsi in una simbologia fisica integrale. Così nella gola « mi è rimasta ancora l'infanzia ». È il luogo, questa, della parola innocente, dell'innocenza della parola. L'esule, che è esule dall'infanzia e dunque dall'innocenza della parola, si sente afferrato alla gola da un « abbandono »: è il « Segno della sventura da placare ». Ed ecco allora che « Quel chiamare paziente / Da un accanito soffrire strozzato / È la sorte dell'esule »; ecco il suo « correre da cieco ». La cecità pertiene ancora all'ambito della ferita che il lampo della bocca infligge. Ed è qui persino corrivo ricordare la cecità omerica, che la parola dotata di questo valore profetico, prolettico, procura per vibrare integralmente nel luogo, nell'Eden, del Verbo rammemorato come operazione beatifica. L'esule è tale perché, con l'innocenza strozzata nella gola, corre da cieco verso il luogo del Verbo, corre fuori di sé « Stretto alla gola »; e intanto non può emettere che un « chiamare paziente ». Prologo soffocato e continuo del « clamavi ad Te, Domine », questo, questo « chiamare paziente », è stata la « vita d'un uomo » fino al grido che erompe come un'eco apocalittica, una volta varcata, dal poeta nel suo « correre da cieco », « Nell'ora degli spettri » ma non ancora « divenuto spettro », la soglia dell'Eden. *La conchiglia* acquista la sua stupenda grazia proprio da questa percettibilità di echi « Nell'ora degli spettri ». Nella conchiglia « quel chiasso » è « Tra disperdersi d'echi », un'eco ancora dell'urlo apocalittico: ma questo altro non è che il « racconto d'amore d'un demente ». Un tale « amore demente », cioè un amore dislocato profeticamente al di là della mente che ormai non può più aggiungervi nulla, « Ormai è unicamente percettibile », « Ormai solo evocabile / Nell'ora degli spettri ».

A una tal conchiglia, che è, si noti, « conchiglia del buio », conchiglia della notte apocalittica, quasi impietrita bocca parlante oltre le lontananze dell'oblio, e oltre la ferita mortale che infligge, oltre il suo sigillo di fuoco, si accosta l'« Orecchio d'indovina » della donna amata. E pare un gesto di suprema pietà.

E qui è giunto il momento di precisare che un tale scatenamento di libertà, Ungaretti lo deve al coraggio che nella sua poesia ha avuto un nome e una data: il *Monologhetto*, gli ultimi giorni del 1951. È qui, in questo coraggio « prosastico » a una poesia estrema e ricapitolatrice, sull'orlo di se stessa, è qui che nasce pienamente il coraggio non solo di dire tutto per culmini mentali, ma di dire anche fuori della mente, di captare, ripeto pianamente, ma buttando all'aria ogni preparazione di poetica troppo costituita, la demenza dell'amore che quanto più s'avvicina alla morte tanto più si sente dotato della possibilità di vincerne la misura limitatrice. Qui è già l'« amore demente », nella follia del tempo finito e delle stagioni morte, a strappare, al di là, la maschera alla persona poetica. E qui si prefigura questa fase della poetica ungarettiana del matto e dell'indovina, che nel *Dialogo* ha il suo culmine escatologico ma che prosegue anche oltre, fino all'ultimo respiro poetico, fino a *L'impietrito e il velluto* del 1° gennaio 1970. Qui anche si rivela quella drammaticità che le figure ferme, e subito emblematiche, della *Terra promessa* non potevano permettere oltre la loro suprema inattualità lirica. *La Terra promessa* è il nuovo « sentimento dello spazio » fallito come atto integrale dal poeta intanto invecchiato nell'amante figura, rapita appunto alla propria demenza dal suo dovere storico, di Enea: e *La Terra promessa* è il grande frammento di testa, non per nulla, della *Morte delle stagioni*. Il poeta è cambiato dentro i propri emblemi, che proseguono oltre di lui come maschere (Palinuro, ecc.) di una persona che ricupera la propria proiezione nella « vita d'un uomo » proprio attraverso un nuovo, inesplorato « sentimento del tempo », di un tempo oltre il tempo cronologico finito, oltre il tempo misurabile. La « demenza » di quest'ultimo Ungaretti è data dalla implicita dismisura di cui è preda ogni suo atto. Ed ecco il poeta passare dall'inattualità della *Terra promessa*, per impossibilità drammatica, all'attualità smisurata del suo ultimo errare e del suo ultimo amare. Alla fatalità dell'obbedienza storica, nel mito, di Enea, corrisponde la fatalità della mitica

disobbedienza del poeta nella propria storia di uomo: alla pietas di Enea corrisponde, voglio dire, per opposizione, questa demenza.

È il proprio della poetica ungarettiana questo suo intrinseco valore alter-nante (allegria → dolore → allegria; sentimento dello spazio → sentimento del tempo → sentimento del mito dello spazio → sentimento del mito del tempo), che ottiene quanto non sa, nella nuova fase, proprio pel valore propulsivo che il poeta ricava dall'interno più fondo della fase precedente. Si direbbe che in una poesia in perpetua, e mai acquiescente, mai acquetata, fase formale, proprio la propulsione metamorfica ottenga, di forma in forma, questa sua possibilità estremistica di esplorazione dell'integralità del proprio linguaggio: quasi la possibilità di finalizzare un mezzo, il proprio mezzo espressivo, proprio per mediare un fine che nella « vita d'un uomo » si pone all'infinito, nel senso che esso accompagna, in termini clamanti di linguaggio, fino al gran silenzio, l'impossibilità sempre più evidente e fatale d'ogni mediazione. Il poeta media, attraverso il linguaggio, l'irrimediabile. E dunque il linguaggio è il culmine della contraddizione, e la fa esplodere continuamente proprio mentre tenta di conciliarne gli estremi. La parola nasce a far più fondo il silenzio; ma, anche, dalla profondità abissale, cosmica, del silenzio, è la parola a rendere storica la presenza dell'uomo sulla terra. Storica, ho detto; volevo dire, irripetibile nei suoi atti tutti individuati. Dante direbbe: indovati. Ecco, ne *La conchiglia*: « Tra disperdersi d'echi, / Da quale dove a noi quel chiasso arriva? ». Questo « dove », nello spazio-tempo, è la storia, nella fattispecie messa in convulsione (ricordate quella « città convulsa »?) ed in forse, proprio mentre è accertata, dalla « vita d'un uomo » tutta integralmente vissuta.

A questo punto, indovinare è indovare: l'indovina è colei che indova nel futuro una vita, quella del matto, ormai definitivamente disancorata da ogni dove e da ogni quando. L'ungarettiano « cerchio dei presagi » si restringe. Ormai solo la « timorosa amata » può accostare alla fatale conchiglia « Orecchio d'indovina ». Una tale situazione era già in nuce nel *Monologhetto*:

*Adamo ed Eva rammemorano  
Nella terrena sorte istupiditi:  
È tempo che s'aguzzi  
L'orecchio a indovinare.*

In cui gli Sciiti rammemorando Adamo ed Eva, anche preparano nel poeta « Il potere di corse dentro l'Eden ». E ancora nel *Monologhetto* l'avvio alla conclusione è che « Solo ai fanciulli i sogni s'addirebbero »; per subito proseguire: « Ma perché fanciullezza / È subito ricordo? »; quell'infanzia che in *Superstite infanzia* rimane nella gola dove « un abbandono » afferra il poeta. E il *Monologhetto* termina:

*Anche se, matto incorreggibile,  
Incontro al lampo dei miraggi  
Nell'intimo e nei gesti, il vivo  
Tendersi sembra sempre.*

Il « matto incorreggibile » non si è corretto, dal '51 al '66 al '70, fino alla morte. Il « Lampo dei miraggi » è divenuto *Il lampo della bocca*; veramente opposto alla « bouche d'ombre » hughiana, parla per luce invece che per ombra. Anche in *Stella*: « Mi elargisci una luce / Che la disperazione in me / Non fa che acuire ». Ma ecco che, nel '51,

*...una delle Arabe accalcate, scatta,  
Fulmine che una roccia graffia  
Indica e, con schiumante bocca, attesta:*

*Un mahdi, ancora informe nel granito,  
Delinea le sue braccia spaventose.*

Qui la bocca schiumante e il fulmine sono l'endiadi prolusoria al « lampo della bocca », e alle qualità profetiche della « timorosa amata ».

Infine, nel '70, con *L'impietrito e il velluto*, e con un altro supporto fisico dell'unica amata, Dunja stavolta (« *Dunja*, mi dice il nomade, *da noi significa universo*. — Rinnova occhi d'universo, *Dunja* », in *Croazia segreta*), torna fedele il « vecchissimo ossesso »: sempre in preda a questa ossessione profetica lampeggiante; ma stavolta

*Ho scoperto le barche che molleggiano  
Sole, e le osservo non so dove, solo.  
Non accadrà le accosti anima viva.*

Il poeta, al passo estremo, come su una riva acherontea, osserva coteste « sinistre barche »; ma le osserva « non so dove ». « Da quale dove », « non so dove »; tra la sua vita e la sua morte l'antico poeta « girovago » radica sempre più nel cosmo la storia, e la propria storia (la « vita d'un uomo »), nello stesso modo in cui sempre più radica nella storia, e nella propria storia, questo cosmo salato e agro (« Sa il suo sangue di sale / E sa d'agro, è dolciastro essendo sangue »). Ne è tramite questa eucarestia, attraverso l'uomo Ungaretti, cosmica. Dall'*Allegria* al *Dialogo* si è compiuta questa cosmizzazione della storia individuale; per cui il poeta, con l'infanzia nella gola, è, appena trasposto in termini umani, di « commedia » umana, lo stesso universo che « famelico » di amore si nutre, attraverso il poeta, della propria sostanza più impulsiva e cosciente. L'autofagia umana è amore che divora se stesso, mangiando, fino a saziarsene, il proprio cuore: amore che si strugge, disperato e generoso insieme, di una creazione in cui l'uomo par essersi mimetizzato, e nascosto, ma anche svelato d'ogni sua maschera individuale, per immedesimazione compiuta. Allora la morte non è che il sigillo dell'integralità della demenza: l'uomo è uscito dalla sua mente perché la mente stessa dell'universo lo ha assunto. L'« esule » è tale perché corre fuori di sé (« Ancora mi rimane qualche infanzia. // Di abbandonarmi ad essa è il modo mio / Quel fuori di me correre / Stretto alla gola », *Superstite infanzia*): dall'infanzia rimastagli nella gola, e che è il « racconto d'amore d'un demente » fino al grido apocalittico, verso un'altra infanzia, quella innocenza primaria dell'universo; ma anche qui vibra la sensazione di un universo infante, in-fans, di un universo che non parla; e allora la parola del « matto » è il seme della parola gettato nell'universo, a che l'universo-uomo parli, anzi a che dialoghi nella primigenia, straziante e incantevole, bimembrazione dell'amore. Quel grido intanto erompe dalla gola dell'universo liberata da un'infanzia che è, ora, altresì, impossibilità di parola. « Quel chiamare paziente / Da un accanito soffrire strozzato / È la sorte dell'esule », ma anche è la preparazione di un discorso universale liberato. L'« Amata donatrice » questo offre « A solitudine che fa spavento »: « il miracolo di giorni liberi »; il dialogo è in ipotesi instaurato dalla tesi portata al limite di sé.

Ne *L'impietrito e il velluto* «l'alambiccare / Del vecchissimo ossesso» è ai suoi ultimi atti. Ne posseggo tutte le carte, nelle sette stesure successive fino all'ultima definitiva, portatemi personalmente in dono dal poeta nel gennaio 1970, poco dopo la loro composizione, poco prima della sua morte. È tutto un giuoco contrappositivo tra la durezza di un paesaggio, nel delirio infernale, tra «La strada da seguire dentro un sogno», «I meandri della strada da seguire» (1<sup>a</sup> stesura), e «Il velluto croato / Dello sguardo di Dunja», di quella Dunja, non si dimentichi, che «rinnova occhi d'universo».

È l'universo insomma, *sub specie* di Dunja, chino sul poeta, sul «sorteggiato», che è sorteggiato «Per arrivare alla meta funesta» (1<sup>a</sup> stesura). È insomma una situazione opposta a quella che s'è analizzata nel *Dialogo*: non l'Eden è raggiungibile ma una «meta triste», una «meta funesta». Questa strada che coi suoi meandri porta verso «Il defunto mare», verso «Il defunto fluttuare» (4<sup>a</sup> stesura), e che un «Impalpabile dito di macigno» «mostra di nascosto al sorteggiato», a me ricorda il Moqattam, la scabra, desolata altura che domina la «piana di solitudine» del Cairo: «flutto di quel petreo oceano, mausoleo fiabesco che miriadi e miriadi di nummoliti ha raccolto nell'immenso alvo, un alvo che, attraverso l'Egitto, s'è andato estendendo, dall'Ovest settentrionale dell'Africa sino in India, e sino in Cina, un'immensità di pietre»<sup>(2)</sup>. E dunque torniamo all'Egitto dell'infanzia del poeta. «Il defunto mare» è il deserto. E quel «dito di macigno» pare far parte di quel «mahdi» che, «ancora informe nel granito / Delinea le sue braccia spaventose» (*Monologhetto*). Ancora dunque siamo nel clima del sortilegio profetico. Il «sorteggiato», il sorteggiato alla morte sì ma anche alla propria essenza di viandante profetico, è ormai «l'impietrito»: lui stesso è quel declinare abissale nella morte, lui stesso presso le «sinistre barche» che «molleggiano / Sole» su un «defunto mare»; ma, anche, lui stesso si muove, inoltrandosi di meandro in meandro *in re ipsa*, per entro la propria essenza profetica, la propria continua prolessi verbale, che ne impietrisce, cioè ne eterna, oltre la fedeltà dell'antico Palinuro anch'egli divenuto scoglio, il gesto indicatore e soteriologico.

---

(2) *Giornata di fantasmi*, dal *Quaderno egiziano*, ne *Il deserto e dopo*, Milano, Mondadori, 1961, p. 111.

Sottolineo qui uno straordinario caso di sostituzione nominale che nella elaborazione de *L'impietrito e il velluto* si dà. La stesura definitiva ha:

*Impalpabile dito di macigno  
Ne mostra di nascosto al sorteggiato  
Gli scabri messi emersi dall'abisso  
Che recano, dondolo del vuoto,  
Verso l'alambiccare  
Del vecchissimo ossesso,  
La eco di strazio dello spento flutto  
Durato appena un attimo  
Sparito con le sue sinistre barche.*

Ma durante l'elaborazione ipnotica di questa estrema poesia, si ha, tra le altre varianti: « I meandri della strada da sfidare » (3<sup>a</sup> stesura), « L'atra trama degli scabrosi viottoli » (4<sup>a</sup> stesura), « L'atro tramarsi dello scabro evento » (5<sup>a</sup> stesura). « Gli scabri messi », è evidente, sono la permuta fulminea di un taciuto, ma chiaramente memorizzato, « Gli scabri massi »: *felix lapsus in aenigmate*. I quali vivono, subliminali, nei « meandri », negli « scabrosi viottoli », nello « scabro evento »: quanto sopravvive di dinamico in questi concetti produce proprio « Gli scabri messi emersi dall'abisso ». Un analogo dello « spento flutto » che pullula, ex imo, massificato: simile al « flutto indurato, e par che ondeggi », della *Ginestra* leopardiana. Ma « Dismisura subito / Volle quel mare abisso... » (*Cantetto senza parole*, 1957). E qui il « dondolo del vuoto » è tutto ungarettiano, e mi par inutile citarne i precedenti (dal « Dondolo di ali in fumo » di *Lindoro di deserto*, 1915, a « E il dondolio, dolcissimi » del *Canto quinto*, 1932): esso funziona da miraggio librato « dalle lastre / squillanti / dell'aria » (*Giugno*, 1917), distaccandosi dalla rocciosità. La sostituzione nominale avviene nel segreto dell'avvento poetico preparato da un paesaggio infernale, da cui « Il velluto dello sguardo di Dunja » allontana, con la sua « presente pietà », il poeta ossessionato.

Ossessione di morte e di condanna che questo ultimo aspetto « croato » di Matelda (la vecchia donna-fata dell'infanzia egizia → la bellissima giovane

nell'oasi: cerva-leoparda-pecorella-puledra) allontana. Ma l'ossessione era antica: ripeto, un ricordo d'infanzia, vivo e ridesto nella festa degli Sciiti in Egitto. Nel *Monologhetto* interviene la madre, rassicurante dopo le parole dell'Araba ossessa:

*Ma mia madre, Lucchese,  
A quella uscita ride  
Ed un proverbio cita:*

Se di Febbraio corrono i viottoli,  
Empie di vino e olio tutti i ciottoli.

Cotesti «viottoli», s'è visto, corrono anche ora, corrono con atroci meandri verso una meta funesta, verso «La eco di strazio dello spento flutto». Il deserto è un mare defunto: quello che era stato un «mare famelico», «un oceano libidinoso», è sparito, ma lasciando in eredità ai miraggi quella fame e quella *libido*. Avanza l'abisso, quell'abisso che nell'*Allegria* era stata, «scavata [...] nella mia vita», la parola, e che in *Tu ti spezzasti* del *Dolore* era tramato di questi massi-messi:

*I molti, immani, sparsi, grigi sassi  
Frementi ancora alle segrete fionde  
Di originarie fiamme soffocate  
Od ai terrori di fumane vergini  
Ruinanti in implacabili carezze,  
— Sopra l'abbaglio della sabbia rigidi  
In un vuoto orizzonte, non rammenti?*

Là, nel paesaggio brasiliano — ma già «In un vuoto orizzonte» — con le sue contorsioni barocche, in fondo a questo ancora caotico abisso, «Funebri moniti» erano le «Favolose testuggini» ridestantisi «fra le alghe» «all'imo lucido / D'un fondo e quieto baratro di mare». Un mare è ancora vivo, non ancora ribevuto da questa arsura senile in cui ripullula, come sul deserto, l'infanzia, con tutte le connotazioni che essa implica e che abbiamo tentato di definire. D'altronde, già in *Vanità*, del '17, l'acqua, cotesta acqua primor-

diale, l'acqua rigeneratrice, è anche acqua di morte, acqua che porta l'uomo ad ombra: « E l'uomo / curvato / sull'acqua / sorpresa / dal sole / si rinviene / un'ombra // Cullata e / piano / franta ». Un'ombra « cullata » « in un'urna d'acqua ». D'altronde già in *Universon*, del '16, perentoriamente: « Col mare / mi sono fatto / una bara / di freschezza ». E bisogna, avviandoci alla conclusione, far notare che cotesta « bara / di freschezza », sarà, alla conclusione dell'inno *La pietà*, quell'idea delle « tombe » che l'uomo alza per riparare « il logorio ». La petrificazione è indice di fedeltà immortale, di « disperata fedeltà » alla Terra promessa, ma anche di morte. Fondamentale in questo senso è il *Recitativo di Palinuro*: che narra il naufragio senza allegria del nocchiero perplesso di Enea. Commenta il poeta stesso: « Sogno e scienza alleandosi sembrano intrecciare ore ineffabili; ma s'accorge Palinuro, quando quell'alleanza gli si fa intima, che essa anche lo corrompe e lo rode; e stremato cade dalla nave ». Palinuro « rincorre la sua nave in pezzi »; finché « la sesta sestina e la terzina di chiusa narrano disperatamente il trasformarsi di Palinuro nell'immortalità ironica d'un sasso. Come nel mio vecchio inno *La Pietà*, la chiusa ci indica un sasso, a indicare la vanità di tutto, sforzi, allettamenti: di tutto che dipenda dalla misera terrena vicenda storica dell'uomo ». Quanto lontana ormai l'« allegria » del primigenio « naufragio »!

« Un mare buio », nella discesa fino ad Ajaccio, durante il viaggio corso del *Monologhetto*, accoglie il poeta dopo il lungo serpeggiare nella « clausura distesa » dei monti: sul « baratro » si sporge la strada « ottenuta nel costone / Stretta, ghiacciata ». In Ungaretti inferno e purgatorio coincidono: « la morte », non si dimentichi, « si sconta vivendo ». Altezza e profondità coincidono in questo poeta in cui i sensi opposti collimano in un'unica direzione: quella dei giorni liberati dalla morte. Nel miraggio dell'abisso da cui Matelda lo libera col fluttuare del sogno, « nei nuoti del sonno » — ed è significativo che questa lezione era stata « nel sasso del sonno », finché l'intero verso 20, « Come nei nuoti del sonno calarla », si perde sostituito dal nuovo verso 20, il definitivo e sibillino « Come assentarla, pietra » —, rinasce la gioventù immortale: l'impietrito si spetra, mentre la pietra del sonno di

Dunja, attorno a cui essa si aggirava « nei nuoti del sonno » e da cui risale svegliandosi, viene « assentata » dal « velluto croato / Dello sguardo » di lei che « Fulmineo torna presente pietà ». Ecco la ragione di questa « pietra / Dopo l'aggirarsi solito / Da uno smarrirsi all'altro, / Zingara in tenda di Asie ». Anche la « pietra » — che è dunque il « sasso del sonno » (4<sup>a</sup> stesura: da un metaforico, e normale, « sonno di sasso » nascosto nell'inconscia *couche* inventiva) — viene a sprofondare in un'assenza remota, mentre « Il velluto dello sguardo di Dunja / Fulmineo torna presente pietà ». Mentre ella si desta, come si ricava dalla 2<sup>a</sup> stesura, « Il miracolo slavo mi raggiunge / E nel guardarmi copre di velluto / Con i suoi occhi scuri e chiari, lenti / In allontanarsi in ere remote / Il cielo ridestando / Nella vista decrepita / Del poeta lusingandolo / Che sta tornando giovine ». Ritorna nel fluttuare vellutato di questo sguardo l'acqua materna tramutata in luce corrusca, ma tutto avviene in uno stato onirico. E in tale stato la gioventù lusinghiera è salute recuperata, e pegno di salvezza. Da Dunja che arretra di millenni, e, come « pietra », si assenta nel proprio sonno, alla pietà che « torna presente », opera l'una e l'altra dello stesso « velluto dello sguardo », l'assonanza e la consonanza quasi perfetta uniscono i due momenti in un'antitesi che segna solo la dimensione abissale del tempo e dello spazio: l'ultima creatura ne ripercorre velocissima l'antiteticità che è anche la sua propria, vista nella compresenza e quasi nella consustanzialità dell'« impietrito » col « velluto », in un tutt'uno drammaticamente avvinghiato di salvezza e di abissalità, di salute presente e di distanza impietrita nell'ossessione del suo fondo, che è anche l'ossessione del sonno, dello sprofondare in una fluttuazione onirica. Dove lo « spento flutto » più non fluttua « con le sue sinistre barche », ecco, all'opposto, tornare « fulmineo » « Il velluto dello sguardo di Dunja », « presente pietà », simile al « fulgore in che sua voglia venne », quando la mente di Dante ne fu percossa al colmo del suo paradiso. Qui è l'acqua materna divenuta sguardo che ha riempito l'abisso e riportato in alto il « sorteggiato », poiché ella, la nutrice e l'amata in uno, si desta dal suo girovagare nel sonno, aprendo d'improvviso i suoi « occhi d'universo ». « Qual è colui che forse di Croazia / viene a veder la Veronica nostra » (Par. XXXI,

102-3); ora la Croazia è il paese, anche in Dante, della lontananza; ma è proprio questa « croata » Dunja che ne viene a mostrare, nella vera iconicità del suo volto splendidamente ringiovanito, l'iconicità, la visibile continuità di un universo altrettanto splendidamente giovane nella sua salute lucente. Ricordate « Amore, salute lucente »? È l'*Inno alla morte*, del '25, che con incredibile premonizione rupestre, barocca e poussiniana, comincia: « Amore, mio giovine emblema, / Tornato a dorare la terra, / Diffuso entro il giorno rupestre, / È l'ultima volta che miro / (Appiè del botro, d'irruenti / Acque sontuoso, d'antri / Funesto) la scia di luce / Che pari alla tortora lamentosa / Sull'erba svagata si turba ». Dove anche la luce-tortora già rammemora tutto quanto di canto arabo, di *qasīda* araba classica, serpeggia non solo per tutto il canto ungarettiano del « nomade d'amore », ma in modo particolare esplose in questi ultimi canti dell'amore disperato e felice. Direi che *Il collare della tortora*, trattato sull'amore e sugli amanti di Ibn Hazm, appunto questa componente arabo-ispánica del secolo XI, e in genere la componente arabo-andalusa della *muwaššaha* con metrica sillabica che ha origine nella poesia araba classica del *tasmīṭ*, oltre che l'esperienza diretta e indimenticabile del canto d'amore arabo, del cammelliere e del *faqir*, stia a fondamento del più fondo *nostos* dell'Ungaretti senile, del rimpianto più intrattenibile per la terra della gioventù incorruttibile, la vera ultima Terra promessa, che si va aggravando via via che la morte si avvicina con l'aspetto dell'amore più impossibile, più felicemente disperato. Ecco un canto d'amore d'una ragazza araba in Ibn Hazm: « Una gazzella, simile alla piena luna, pari a un sole non offuscato da nuvole / ha catturato il mio cuore con languidi sguardi, e con una vita sottile qual ramo, in bell'armonia di forme »<sup>(3)</sup>. Ebbene la tortora-scia di luce dell'*Inno alla morte* fa parte di questo metaforizzare intorno all'amata dandole tutti i nomi degli animali più leggiadri che circondano l'uomo con le loro movenze più innocenti: così in *Dunja* essa è la cerva, « Una leoparda ombrosa », « Pecorella d'insolita avventura », puledra, « Tre-pida Gambe Lunghe ». E gli occhi di Dunja, eccoli sgranarsi: « Con tenebra

<sup>(3)</sup> IBN HAZM, *Il collare della colomba*, Sull'amore e gli amanti, versione dall'arabo di Francesco Gabrieli, Bari, Laterza, 1949, pp. 62-3.

degli occhi della cerva», « Arrotondìo d'occhi della cerva»; ecco perché sviluppandosi dal sonno « Il velluto dello sguardo di Dunja / Fulmineo torna presente pietà », quasi di cerva balzante su quelle rupi immani.

Ho ritrovato Dunja l'altro giorno, ma senza più le grinze d'un secolo d'anni che velandoli le sciupavano gli occhi rimpiccioliti, ma con il ritorno scoperto degli occhioni notturni, scrigni di abissi di luce.

Di continuo ora la vedo bellissima giovane, Dunja, nell'oasi apparire, e non potrà più attorno a me desolarmi il deserto, dove da tanto erravo.

Non ne dubito, prima induce a smarrimento di miraggi, Dunja, ma subito il bimbo credulo assurge a bimbo di fede, per le liberazioni che sempre frutterà la verità di Dunja. *Dunja*, mi dice il nomade, *da noi*, *significa universo*.

Rinnova occhi d'universo, Dunja.

E ricordate che Mabruka, la Fortunata, « una delle Arabe accalcate, scatta, / Fulmine che una roccia graffia / Indica », nel già più volte citato *Monologhetto*. Ora questo « sguardo » torna come quel fulmine annunciatore, che là « intacca », « stria », « graffia », una roccia altrettanto immane, in fase di predizione. Ma già il 10 luglio 1916, di *Malinconia* è la strofe: « Attonimento / in una gita folle / di pupille amorose », come qui nel fulmineo tornare dello sguardo da evi sepolti. All'« abisso » donde emergono « Gli scabri messi » si oppongono, colmandolo, questi « abissi di luce »: ed è sempre la luce abissale del deserto a incarnarsi in « pupille amorose » che, esse, percorrono la loro « gita folle », sollevando l'antico *faqir* dal suo errare illusorio verso un'« oasi » che non sia « smarrimento di miraggi ». Il « miraggio », quella « separazione falsificatrice dell'immagine dall'oggetto »<sup>(4)</sup>, è stato fin dall'inizio l'opposto dell'opera incarnatrice rappresentata dalla poesia di Ungaretti, in cui la parola ha cercato di essere, senza più, la cosa significata, con la sua misteriosa consistenza; ma è stato, proprio il « miraggio », il pericolo segreto che ha accompagnato tutta la « vita », cioè il viaggio, di quest'« uomo », tra cose ferme. Quello che gli veniva incontro, era spesso il loro miraggio, ed egli ha dovuto spesso risalire il miraggio fino

(4) *La risata dello djinn Rull*, dal « Quaderno egiziano » ne *Il deserto e dopo*, cit., p. 86.

alla cosa, che era appunto « spostata » dal miraggio (per intere fasi poetiche: e penso al *Sentimento del tempo*), onde restituire l'immagine all'oggetto.

Ora è lei, Dunja, « Zingara in tenda di Asie », ad essersi assunto nel proprio sonno anche il girovagare del nomade Ungaretti, dell'antico *faqir*, dell'antico povero nel deserto: è stato, quello di lei, ritrovato nel suo ultimo volto ridesto d'improvviso, « l'aggirarsi solito / Da uno smarrirsi all'altro », ma intorno a una « pietra-pietà » nella cui consistenza è già stata drammaticamente premiata, ad esempio, la fedeltà di Palinuro. La nuova-antica guida ora ha allontanato definitivamente l'asciutto e petreo abisso davanti alla vera iconicità della suprema, divina gioventù dell'amore.

L'Eden, col suo Letè e il suo Eunoè, è in cima a un abisso. Abisso petrificato disceso di meandro in meandro e risalito « nei nuoti del sonno », a un ripullulare di acqua materna. In cima, come attendeva Dante lo sguardo trasumanante di Beatrice, ora « Il velluto dello sguardo di Dunja », « Zingara in tenda di Asie », attende il « girovago ». Il quale aveva già scoperto nel '16: « Come questa pietra / è il mio pianto / che non si vede ». Pietra e pianto, pietra e acqua salata. Ricordate *Statua*, del '27: « Gioventù impie-trita, / O statua, o statua dell'abisso umano... // Il gran tumulto dopo tanto viaggio / Corrode uno scoglio / A fiore di labbra »? Ricordate la « fantasia » del '28 « in tempesta / O a illanguidire scogli » in *Danni con fantasia*? Ricordate i ciottoli riempiti di vino e olio dal Febbraio, mese della nascita? Né dimenticate, dal *Dialogo*, che « Sa il suo sangue di sale ». Rimane a bruciare nel miraggio dei vivi, nella luce impazzita sulla piana d'oblio, « il miracolo di giorni liberi »: offerto pietosamente dall'ultima mano che si è accostata a quel cuore già frangentesi come un'ombra nell'acqua salata della morter-rinascita.

# REALTÀ E POESIA NEL PRIMO UNGARETTI

di

Giancarlo Quiriconi

La guerra, la ormai accertata negatività del reale: questo il contesto degli anni che vanno dal 1915 al 1918. Ma all'interno di tale consapevolezza inequivocabile altre necessità prendevano corpo; erano l'urgenza di una affermazione comunque dell'uomo, la volontà di far scaturire dal fondo stesso delle lacerazioni un grido di rivolta e di condanna che, superando l'immagine di distruzione e di orrore presente, riconfermasse una presenza umana.

Grido che è sintomo e simbolo, ad un tempo, di una dignità che niente mai può riuscire ad umiliare e distruggere del tutto. Ecco perché anche in quegli anni si registra il persistere, nella nostra migliore letteratura, di una tensione di indagine, di un'ansia di scoperta e di conoscenza; il permanere della presentita certezza — irrazionale quanto si voglia, ma non per questo meno autentica e non meno prorompente direttamente dal più profondo delle coscienze — che una realtà diversa e più consona all'uomo è pure recuperabile oltre lo strazio del tempo storico, oltre l'assurdo incombere dei fatti.

L'insieme di queste esigenze, una consapevolezza dolorosa, straziata alle volte, ma salda, perentoria, dell'importanza che la denuncia e, ancor più, la ricerca rivestono, sono la materia viva, il tessuto connettivo de *L'Allegria*.

Che si rivela subito un libro dettato dai tempi; si inserisce prepotentemente in un preciso contesto storico, ne accoglie tutta l'ansia, tutto il tormento per poi impegnarsi decisamente nella ricerca di nuovi modi di essere, di inedite e impensate realtà, dopo aver negato con un moto risoluto ogni compiacimento di letteratura, ogni ingerenza di tradizione, per recuperare nella parola singola, fremente e viva in una solitudine che è specchio fedele di tutta una condizione umana, il senso di una più autentica realtà.

Libro giovane, certo, nell'economia di tutto un processo di evoluzione della nostra letteratura che da quello, idealmente, prenderà le mosse; libro giovane anche all'interno di tutto il processo di svolgimento della poesia ungarettiana, ma senza dubbi — in questo

ultimo ambito — il più autentico, il più spontaneo e motivato e, infine, il più nuovo. Raramente dopo, nel *Sentimento del tempo*, sarà possibile recuperare accenti altrettanto vibrati di partecipazione dolorosa ed esultante alle cose, di impegno totale nella ricerca. Poeta essenzialmente d'occasione, Ungaretti perde in autenticità laddove ambisce ad un discorso più ampio, più variamente modulato sulle esigenze di un intervento ordinatore. La serenità del distacco, allora, o assume i caratteri del rimpianto per il venire meno di una primitiva disposizione, per l'esaurirsi di una antica carica; o, al polo opposto, tende alla pacificazione nella cifra letteraria, senza che in essa sia avvertibile il persistere del dramma. Ed è proprio dal confronto con le successive esperienze che emerge in modo inequivocabile l'importanza di questo primo libro; importanza che, lungi dall'esaurirsi al livello del parametro monografico, investe invece in maniera diretta tutta la sostanza della nostra poesia negli anni fra le due guerre.

E tuttavia *L'Allegria* non ammette riprese dirette, non dà spazio ad alcuna sorta di epigonismo. Si direbbe quasi che si esaurisca tutta in se stessa, procedendo in un moto a parabola che la vede nascere come « Ultime » — espressione di un mondo che ormai in sé presenta il cancro della catastrofe imminente —; farsi ansiosa ricerca di un « Porto sepolto » — recupero di una condizione primitiva resa possibile dalla parola —; culminare in « Allegria di Naufragi » — dove si perpetua in ogni sconfitta la forza di un sempre nuovo tentativo —; imboccare, poi, infine, la via della disillusione totale, con la coscienza bloccata sull'affermazione angosciosa e rinunciataria che niente più è possibile tentare: e sono le « Prime » di una nuova era, di una condizione che si iscrive già nell'ambito del *Sentimento del tempo*.

Il reale, con la sua capacità assoluta di coinvolgere l'uomo nelle proprie vicende, è l'ambito primo da cui prende le mosse e in cui vive questa iniziale esperienza poetica ungarettiana <sup>(1)</sup>. E il reale è qui la drammatica condizione di guerra; la poesia nasce nella trincea, è una pausa di vita nella presenza continua di una situazione di morte. Ogni componimento appare inscindibilmente legato ad un luogo, ad una data, alla porzione di orrore e di strazio di quella giornata, al grido di ribellione che in quell'attimo prorompe dall'animo atterrito, alla condizione di desolazione che a quel primitivo grido fa seguito.

---

(1) E del resto anche in seguito il poeta mostrerà una capacità di attenzione continua alla realtà, attenzione che gli precluderà — in parte almeno — di portare a termine ogni tentativo di formulare un discorso altrimenti coerente che non trovi il suo momento ispiratore e unificante nel contatto diretto con la condizione storica. Nel *Sentimento del tempo* troverà posto il tentativo di superare la frammentarietà del discorso precedente, recidendo i vincoli che lo legavano all'occasione, per dare spazio alla formulazione di una ideologia dove uomo e condizione del reale si riducano a mitologie esemplificanti: e saranno quelli i momenti meno autentici, i punti deboli di un'esperienza per altri versi così interessante. Nel *Dolore*, se vi è una ripresa dell'occasionalità propria de *L'Allegria*, è nostra impressione che essa sia ormai priva di quella capacità di slanci che era propria invece della prima esperienza. *La Terra Promessa*, infine, rappresenta il tentativo più compiuto di formulazione di un discorso unitario che porti l'uomo, staccatosi definitivamente dalle incidenze del reale, alla costruzione di una sfera ideale dove ogni residua ansia — pure ancora presente —, ogni dolore, possano finalmente pacificarsi in un limbo di assenza e di memoria demente.

Nella struttura interna della prima parte del libro, fino alle liriche de « Il porto sepolto », il carattere di occasione alla base di ogni momento ispirativo si rivela in quel succedersi alternato di attimi di straziante angoscia, di affermata ineluttabilità della condizione umiliata del destino umano, con altri di slancio, in cui prorompe l'urgenza, drammatica e felice ad un tempo, di superare la condizione bloccata dell'uomo, fino al raggiungimento folgorante, momentaneo e tuttavia totale, di una fusione nel cosmo, del ritrovamento in esso della patria originaria.

« *Fermato a due sassi | languisco | sotto questa volta appannata | di cielo* » || « *Il groviglio dei sentieri | possiede la mia cecità* || *Nulla è più squallido | di questa monotonia* » <sup>(2)</sup>.

Registriamo in questi versi un senso di chiusura, di oppressione, che ad ogni vocabolo ingigantisce su se stesso fino a sfociare nell'angoscia. L'uomo, « fermato a due sassi », in un'atmosfera dove è completamente assente il sia pur minimo soffio vitale, sente gravare su di sé tutto il peso schiacciante del destino. E la « volta appannata di cielo » significa per il poeta l'impossibilità di volgere lo sguardo altrove, di sperare in una probabilità di raggiungere una dimensione di assoluto. Collaterale alla chiusura cosmica, la sua cecità di uomo gli impedisce di liberarsi dal « groviglio di sentieri », di tentare il superamento. Ma se voltiamo pagina troviamo alcuni versi datati « Devetachi il 24 agosto 1916 »:

« *Quale canto s'è levato stanotte | che intesse | di cristallina eco del cuore | le stelle* || *Quale festa sorgiva | di cuori a nozze* || ... || *Ora mordo | come un bambino la mammella | lo spazio* || *Ora sono ubriaco | d'universo* » <sup>(3)</sup>.

Si faccia attenzione a questi vocaboli caratterizzanti: « canto », « cristallina eco », « stelle », « festa sorgiva », « nozze », « spazio », « universo ». Il senso di oppressione, di irrimediabile chiusura ha ceduto il passo alla più completa apertura, ad un tono di espansione verso l'universo. Il tono di questi versi è quello della gioia o, più esattamente, dell'ebrezza stupita davanti all'inaspettato aprirsi per il poeta di un mondo diverso, di una condizione di luminosa, inebriante vitalità. Si è immersi in un'atmosfera piena di luce laddove prima era il buio a dominare incontrastato; felice laddove precedentemente era il dolore fino allo strazio. Il nostro ha trovato improvvisamente un varco quando ormai non riteneva possibile alcuna speranza di evasione; ed in esso, con tutta la stupefatta meraviglia, egli si getta fino ad essere « ubriaco d'universo ».

Di quella « volta appannata » che con la sua soffocante pressione impediva drammatica-

---

<sup>(2)</sup> G. UNGARETTI: *L'Allegria*, ne « Il porto sepolto », « Monotonia » (Valloncello dell'Albero isolato, 22 agosto 1916).

<sup>(3)</sup> G. UNGARETTI: *op. cit.*, ibidem, « La notte bella ».

mente ogni slancio; dell'angosciosa sofferenza, una sola fugace traccia: « Sono stato / uno stagno di buio » (4).

« Queste poesie non hanno nulla di narrativo, nascono, pare, dall'atto stupefatto, aderiscono alla vita con una presa istantanea » (5).

Questa necessità perentoria di contatto con il reale, questa aderenza esclusiva alla condizione dell'uomo, sono la premessa fondamentale e la garanzia ad un tempo, di quella impressione di autenticità che subito si ricava come dato costante di tutta *L'Allegria*; di quel calore e di quella cordialità — nonostante l'estremo grado di solitudine caratteristico di questa esperienza — che sono, a nostro avviso, il segno più probante dell'aderenza di un poeta al mondo degli uomini, ad un significato non ridotto di umanità.

Anche il grande tentativo che Ungaretti porta avanti in questo libro, cioè quello del recupero nella parola restituita ai suoi caratteri semantici originari di un senso e di una collocazione diversa per l'uomo, scaturisce da una attenta, continua frequenza con il reale.

E tuttavia, al di là della provvisorietà del dato singolo, ciò che ogni volta resta saldo e trova sempre la forza di ricondursi a nuovo vigore, sono quell'anelito, quella tensione sempre crescenti che, se conoscono la pausa di ripiegamento, è solo per favorire una ripresa di slancio, un più alto grado di tensione. Ed è in questo aspetto, in questa caratteristica fondamentale che noi individuiamo il persistere ne *L'Allegria* di un spirito vociano (6).

« Volti al travaglio / come una qualsiasi / fibra creata / perché ci lamentiamo noi? » (7):

si esplicita una fondamentale disposizione dell'animo ungarettiano, presente in tutta la raccolta; ed è la consapevolezza precisa — da una parte — della condizione umana di dolore, di precarietà di tutti gli esseri e, quindi, di sconfitta reiterata ed insuperabile; e — dall'altra parte — il persistere di un'ansia, di un anelito altrettanto perentori al superamento.

« Perché ci lamentiamo noi? » è un interrogativo straziato, consapevole di tutta una condizione, ma che, al tempo stesso, non ammette la passiva accettazione di una accertata e accettata condizione di inferiorità. Nel suo stesso porsi questo interrogativo mette in dubbio nell'uomo l'ineluttabilità della sconfitta, per evidenziarne invece un'intima forza, una disposizione alla negazione ed all'attesa. Scopriamo così un Ungaretti sempre vigile, pronto a lanciarsi là dove invidui la montaliana « maglia rotta nella rete »; sempre in attesa di un segno che indichi la liberazione, che in qualche modo possa favorire lo slancio:

(4) Si rimanda a molti altri luoghi, ne *L'Allegria* dove tale contrasto fra momenti opposti di ispirazione e di stato d'animo si verifica all'interno di una singola lirica, tanto il poeta si mostra attento alle variazioni del momento. Basti citare « Fase d'oriente » e « A riposo », entrambe nella sezione de « Il porto sepolto ».

(5) G. CAVALLI, in *G. Ungaretti*, ed. Fabbri 1958, « La linea dell'Allegria », p. 26.

(6) Si veda, sul vocianesimo ungarettiano, M. PETRUCCIANI: *L'Allegria: dal lirismo nuovo alla poesia pura* in « La poetica dell'ermetismo italiano », Loescher, 1955, p. 94.

(7) G. UNGARETTI: *op. cit.*, ne « Il porto sepolto », « Destino » (Mariano, 14 luglio 1916).

« Anche questa notte passerà... » <sup>(8)</sup>; « C'è la nebbia che ci cancella | nasce forse un fiume quassù... » <sup>(9)</sup>;  
« da quando | ha guardato nel viso | immortale del mondo | questo pazzo ha voluto sapere | cadendo  
« nel labirinto | del suo cuore straziato » <sup>(10)</sup>.

Questa attesa, questa continua volontà di conoscenza sono elementi distintivi di una battaglia che Ungaretti porta avanti in estrema solitudine; senza mai perdere di vista il resto degli uomini, senza mai ambire ad una salvezza esclusivamente individuale, ma pure, al tempo stesso, senza mai avvalersi del contributo degli altri, senza ricercare un colloquio. Se in Rebora è possibile recuperare un'ansia di contatto, un'aspirazione profonda ad una solidarietà umana; se in Sbarbaro viene fuori continuamente la denuncia di una solitudine che sottintende all'aspirazione di un'intesa comune; in Ungaretti, invece, la solitudine si presenta come dato ineluttabile e — alla fine — accettato con superiore dignità.

Sta di fatto che il dolore come l'attesa, l'angoscia disperata come ogni probabilità di liberazione, fino alla fusione stessa nell'universo, vivono nel nostro, di volta in volta, per tutta l'umanità <sup>(11)</sup>. Non si assiste mai ne *L'Allegria*, tranne forse che in un caso <sup>(12)</sup>, alla richiesta di un contatto veramente reciproco con gli altri. E tuttavia la solitudine, in questo primo Ungaretti, non è mai il frutto di una scelta intellettualistica, di un bisogno aristocratico di non mischiarsi, di non contaminarsi. Si presenta invece come dato oggettivo, irrimediabile, su cui il poeta innesta e comprova una concezione prometeica della propria missione: nel poeta — si è già detto — il dolore, l'angoscia di tutti si concentrano come nel punto più alto di tensione.

Titanismo dunque; un eroico ed un po' orgoglioso dichiararsi e sentirsi portatore di sofferenze e di esigenze comuni a tutta l'umanità, è soprattutto questa disposizione alla solitudine che il tempo storico, la precarietà continua di una singola esistenza nello strazio della guerra, hanno incredibilmente favorito. Dalla dichiarazione di sofferenza e di impotenza, alla sfida prometeica contro una realtà avversa e impenetrabile:

« Ma le mie urla | feriscono | come fulmini | la campana fioca | del cielo || Sprofondano | im-  
« paurite » <sup>(13)</sup>.

Più tardi, in una delle sezioni più autentiche e sofferte del *Sentimento del tempo*, quella degli « Inni », Ungaretti compirà il suo gesto più spregiudicato lanciando la sfida diretta-

<sup>(8)</sup> G. UNGARETTI: *op. cit.*, in « Ultime », « Noia ».

<sup>(9)</sup> G. UNGARETTI: *op. cit.*, ibidem, « Nasce forse ».

<sup>(10)</sup> G. UNGARETTI: *op. cit.*, ne « Il porto sepolto », « Perché? » (Carsia Giulia, 1916).

<sup>(11)</sup> Così in « S. Martino del Carso »: « E il mio cuore | il paese più straziato ». E prima: « Ma nel cuore | nessuna croce manca » (ibidem).

Altrove: « Quel contadino | si affida alla medaglia | di Sant'Antonio | e va leggero | Ma ben sola e nuda | senza miraggio | porto la mia anima » (ne « Il porto sepolto », « Peso », Mariano, 25 giugno 1916).

<sup>(12)</sup> Si fa riferimento alla lirica « Fratelli » ne « Il porto sepolto ».

<sup>(13)</sup> G. UNGARETTI: *op. cit.*, in « Naufragi », « Solitudine » (S. Maria la Longa, 26 gennaio 1917).

mente alla divinità; allora si riconoscerà nella mitologia di Caino <sup>(14)</sup>; e sarà proprio nella definitiva sconfitta che quel gesto esemplare acquisterà in grandezza e potenza. Ne *L'Allegria*, dove ancora non è avvertita in maniera completa la presenza della divinità, il titano scaglia la sua sfida contro il cielo a colpire, in quella « campana fioca », tutti gli ostacoli che si frappongono a vanificare ogni probabilità di liberazione.

Ed è la sconfitta; ma al di là di essa — a contare veramente — resta l'urlo che si qualifica, nello scacco, come recuperata dimensione umana (quello sprofondare « impaurite »).

In questo quadro più generale si inserisce l'elemento forse più probante della novità de *L'Allegria*, la scoperta della parola — e quindi, di conseguenza, della poesia — come veicolo di indagine, come mezzo di superamento del reale, unica via ad uno scavo, ad un recupero dei primordi dell'essere negli attributi di innocenza e di purezza che originariamente erano propri dell'uomo e che solo con un processo di progressivo impoverimento si sono come smarriti.

Questa fede nella parola, nelle sue possibilità liberatrici, non assume mai i caratteri di un'operazione meramente intellettuale, isolata dagli impulsi, dai condizionamenti del dato quotidiano; ma, al contrario, proprio in un contesto storico preciso essa trova la sua origine prima, il suo momento di autentica necessità. A ben guardare, anzi, non ci sarà difficile scorgere che, come quella fede si origina dal condizionamento del momento e si inserisce in tutta una vicenda di uomini, altrettanto ogni probabilità di riuscita come di scacco del tentativo che nasce da quella fede è strettamente legata al grado di resistenza che la realtà di volta in volta riesce ad opporre.

Conquista dell'assoluto attraverso la parola, quindi: una metodologia di ricerca che rimanda immediatamente ad altre consimili esperienze, a poetiche apparentemente analoghe. Il riferimento a Mallarmé si fa a questo punto necessario, se non altro per l'estrema attenzione che quasi tutta la critica ungarettiana vi ha dedicato. E tuttavia, nel caso specifico de *L'Allegria* parlare di una derivazione mallarmeana è, per noi, assolutamente fuori luogo.

Se i due poeti, a questo stadio della poesia ungarettiana, hanno avuto qualcosa in comune, è la fede nella parola: una coincidenza di « oggetto », per così dire. Ché poi, nell'uso che ne fecero, nel significato che ciascuno volle attribuirle, non c'è riscontro possibile.

In Mallarmé tutta la ricerca si indirizza verso la progressiva, totale negazione di ogni elemento esterno all'io, di tutto quanto non trovi la sua radice prima nella mente creatrice. Partito da una consapevolezza accertata di rifiuto globale della realtà, Mallarmé approderà alla fine al tentativo di svincolarsi anche da quei termini « azur », « absolu » che inizialmente avevano costituito il massimo punto di tensione, ed a cui aveva affidato la propria speranza di salvezza, per recuperare se stesso come assoluto. La parola agirà in questo con-

<sup>(14)</sup> Per quanto riguarda la figura di Caino viene subito alla mente il riferimento alla baudelairiana *Stirpe di Caino*, uno dei momenti di più esplicito maledettismo delle *Fleurs du mal*.

testo, tenderà a divenire espressione unica, modo di essere stesso dell'io così liberato e assunto come elemento unico e divino.

Nell'Ungaretti de *L'Allegria*, al contrario, la parola trova origine nel reale, scaturisce dallo scacco quotidiano, si motiva profondamente di una condizione che la guerra rende sempre più lacerante. Sarà, più verosimilmente, in seguito, in certi momenti del *Sentimento del tempo*, e, più ancora, ne *La Terra Promessa* che una affinità di intenti, di atmosfere con Mallarmé potrà essere riscontrabile, quando il poeta farà suo il disegno di recuperare nella cifra dell'assenza una pacificazione, una dimensione atemporale.

La realtà in cui si inserisce l'istanza liberatrice della parola è quella stravolta della guerra. Ma ciò che in certi momenti sembra contare per Ungaretti, oltre la mostruosità del fatto bellico in sé, è la constatazione di un destino che accomuna tutti e da cui gli sorge la richiesta di una solidarietà sua verso gli altri. Anche la solitudine trova nella guerra la sua motivazione prima; nasce dagli eventi, si scopre condizione imposta all'uomo più di quanto non sia soggettivamente ricercata. Dirà il poeta di essa molti anni più tardi: « Ero solo, in mezzo ad altri uomini soli. Di null'altro eravamo persuasi, noi poveri uomini, se non della propria solitudine, ciascuno »<sup>(15)</sup>.

E nei versi parole dure, scavate, fanno da contrappunto a quella condizione di solitudine nella presenza incalzante della morte. Un'angoscia immensa, un terrore che ad ogni attimo si rinnova crescendo su se stesso, sono il risultato immediato di quella insensata, assurda prova.

Leggiamo in « Veglia »<sup>(16)</sup> « compagno massacrato », « bocca digrignata », « congestione delle sue mani ». In « Sono una creatura »<sup>(17)</sup> tutti gli attributi della pietra del S. Michele vengono immediatamente riferiti alla condizione umana; e sono attributi di aridità, rivelano l'assenza del pur minimo soffio vitale: « dura »; « fredda »; « prosciugata »; « refrattaria »; « disanimata ». In « Dormiveglia »<sup>(18)</sup> abbiamo: « notte violentata »; « aria crivellata »; « schioppettate degli uomini ». In « Pellegrinaggio », infine<sup>(19)</sup>: « budella di macerie »; « strascicato »; « carcassa »; « fango ».

Ogni elemento del discorso, in queste brevi liriche, ci aggredisce quasi con una sua brutale, scarna, forza semantica, espressione di un'estrema sofferenza.

È una realtà straziata che questo Ungaretti ci presenta; una condizione umiliata da cui sembra irrimediabilmente lontana ogni probabilità di serenità, di armonia dell'uomo con le cose e con il destino. E tuttavia vince nell'uomo la consapevolezza di appartenere a quel reale, di condividere una sorte comune a tutti. Il rifiuto della salvezza individuale che abban-

(15) G. UNGARETTI, in *Il Carso non è più un inferno*, Scheiwiller 1966, pp. 36-37.

(16) G. UNGARETTI: *L'Allegria*, ne « Il porto sepolto » (Cima Quattro, 23 dicembre 1915).

(17) G. UNGARETTI: *op. cit.*, ibidem (Valloncello di Cima Quattro, 5 agosto 1916).

(18) G. UNGARETTI: *op. cit.*, ibidem (Valloncello di Cima Quattro, 6 agosto 1916).

(19) G. UNGARETTI: *op. cit.*, ibidem (Valloncello dell'Albero Isolato, 16 agosto 1916).

doni e implicitamente condanni il resto dell'umanità è istintivo: se l'unica probabilità di redenzione si fonda sul tradimento di tutti gli altri, allora si rifiuta quella via, ci si coinvolge tutti nella stessa sofferenza. Perché se una speranza vera di salvezza sopravvive a tanto disfacimento, è proprio nel condividere la sorte comune, riaffermazione ultima di una dignità che ad ogni costo bisogna salvare in tanto naufragio.

« *Di che reggimento siete | fratelli? || Parola tremante | nella notte || Foglia appena nata ||*  
« *Nell'aria spasimante | involontaria rivolta | dell'uomo presente alla sua | fragilità || Fratelli* »<sup>(20)</sup>.

Il sentimento di solidarietà nel comune destino si accompagna inscindibilmente ad un drammatico grido di rivolta. Nel riconoscere gli altri uomini uniti in una stessa condizione di precarietà — « fragilità » —, il nostro trova la forza necessaria per scagliare il suo urlo. Parole non dissimili, esplicazione quasi di questi versi, Ungaretti le pronuncerà in seguito quando affermerà: « Fu allora (...) per in qualche modo guardarci dall'ossessione della fragilità, che nell'animo ci nacque (...) una forza maggiore e molto più importante della guerra e della morte; fu allora che sentimmo nascere e crescere nell'anima la vera forza, quella che può annientare nell'oblio la solitudine (...) era il sentimento ancora tremulo (...) che ogni uomo, senza limitazioni né distinzioni, quando non tradisce se stesso è il fratello di qualsiasi altro »<sup>(21)</sup>.

Il sentimento di solidarietà, quindi, acquista un carattere di necessità proprio in una realtà opprimente che tende ad isolare ogni uomo dagli altri uomini per accrescerne l'angoscia ed il senso di precarietà. Ma si tratta di un moto — per così dire — individuale: nell'orrore della guerra, quando la condanna netta, perentoria dell'uomo non sa trovare alcuna via di sfogo, la capacità di liberarsi da una lacerazione in atto così mostruosa; allora per l'uomo il rendersi conto della comunità del dolore significa recuperare una ragione di sopravvivenza; significa anche — a tratti — trovare un senso di sollievo. È quello un sentimento di solidarietà, insomma, che, se mai, individua gli altri come fraterni al singolo, come costretti nella stessa realtà che opprime il singolo; e non, viceversa, tendente ad individuare la fraternità del singolo agli altri.

« *Un'intera nottata | buttato vicino | a un compagno | massacrato | con la sua bocca | digrignata |*  
« *volta al plenilunio | con la congestione | delle sue mani | penetrata | nel mio silenzio | ho scritto |*  
« *lettere piene d'amore || Non sono mai stato | tanto | attaccato alla vita* »<sup>(22)</sup>.

Il crescendo angosciato di questi versi, fino alla rivelazione finale, fino al punto in cui l'orrore si libera e si supera in una più alta ragione di vita, è emblematico del modo di pro-

<sup>(20)</sup> G. UNGARETTI: *op. cit.*, ibidem, « Fratelli » (Mariano, 15 luglio 1916).

<sup>(21)</sup> G. UNGARETTI: *Il Carso non è più un inferno*, cit., pp. 38-39, passim.

<sup>(22)</sup> G. UNGARETTI: *op. cit.*, ne « Il porto sepolto », « Veglia » (Cima Quattro, 3 dicembre 1915).

cedere di questo primo Ungaretti, dello scaturire di ogni suo moto, di ogni suo sentimento, da un contatto diretto, sofferto e continuo con il dato reale.

Nei primi versi — fino a « penetrata / nel mio silenzio » — si ha la registrazione, intimamente partecipata, del dato di realtà, in un diapason altissimo di tensione; crudezza e drammaticità ossessive, in una condizione esistenziale resa ancor più evidente in tutto il suo contenuto di morte, dalla presenza del compagno massacrato. Sembra quasi che le parole si siano imposte da sole sulla pagina, scaturite immediatamente da un'esigenza dell'animo, senza che il minimo filtro intellettuale e letterario si sia frapposto a bruciarne la forza dirompente, a placarle in una superiore e distaccata serenità.

La morte nella simbologia corposa del compagno; il silenzio dell'uomo, il suo freddarsi nel terrore, la sua impossibilità di reagire nello strazio, sono altrettanti momenti complementari scaturiti da una condizione dove niente altro pare possibile tranne che una dolorosa, ma sterile, affermazione di sofferenza. Ed ecco invece che, proprio in questo momento di massima tensione, di ossessionante drammaticità, il poeta trova la forza di reagire; proprio in quel contesto riesce a recuperare una ragione di vita: si libera di quel primitivo blocco e scrive « lettere piene d'amore ». In questo sciogliersi è il conseguimento di quella ragione di vita: « Non sono mai stato / tanto / attaccato alla vita ».

A ben guardare ci rendiamo conto che è stato proprio il contatto con il reale, la presenza allucinante di una condizione di morte, ad aver posto le condizioni di una forza, di una volontà che, finalmente recuperate, permettano al poeta di superare nella riaffermazione dell'amore tutto lo scarto, tutta l'angoscia che gli urgevano dentro fino al soffocamento. E la parola, improvvisamente, rivela la sua capacità redimente, riesce a favorire e promuovere la scoperta di una dimensione diversa della vita, permettendo il recupero di un sentimento di amore.

Il dramma profondo di Ungaretti — sia pure inserito in una situazione particolare e in qualche modo abnorme, quella della guerra — è quello stesso in cui si dibatte tutto il nostro Novecento; è il dramma che sorge negli scrittori allorché si fa macroscopico il processo di scissione, di disintegrazione dalla realtà. Questo dramma ne *L'Allegria* si identifica simbolicamente nella impossibilità per il poeta di trovare una sua collocazione, una « patria »; in quel suo sentirsi ovunque estraneo e stradicato: « *In nessuna / parte / di terra / mi posso / accasare* »<sup>(23)</sup>.

E la ricerca dell'armonia si rivela fin dall'inizio uno degli elementi ricorrenti, uno dei temi chiave di tutto il libro. « Il porto sepolto » si apre con quel « In Memoria » — unica vera mitologia di tutta *L'Allegria*, il cui motivo dominante è proprio la mancanza di una patria e la denuncia di una distonia incolmabile fra l'uomo e la realtà: « suicida / perché non aveva più / patria ».

---

(23) G. UNGARETTI: *op. cit.*, in « Girovago », « Girovago » (Capo di Mailly, 17 maggio 1917).

La figura di Moammed Sceab ritiene molti dei caratteri peculiari del poeta, anche di ordine strettamente biografico; ma li accomuna soprattutto quella irrequietezza, quel vano cercare una terra dove sentirsi integrati, quel rimanere, nonostante tutto, ogni volta, stranieri e soli: « *Fu Marcel | ma non era francese | e non sapeva più | vivere | nella tenda dei suoi* ».

Nel moto finale di solidarietà, nell'estremo riconoscimento — « *E forse io solo | so ancora | che visse* » —, trova il suo punto culminante il processo di identificazione del poeta nelle pene dell'altro; e in quella affermazione perentoria di vita è tutto il senso di un modo di sentire e di risentire, tutto il significato di una protesta che si conclude nell'atto eroico del rifiuto della esistenza stessa <sup>(24)</sup>.

Ne « I Fiumi » — che per noi è il luogo dove si sintetizza un po' tutto il viaggio spirituale di questo primo Ungaretti — l'accento è posto ancora una volta, in modo esclusivo, sulla ricerca dell'armonia, sulla fusione dell'uomo nell'universo simboleggiato nell'acqua dei fiumi:

« *Il mio supplizio | è quando | non mi credo | in armonia* ».

E nel già citato « Girovago »:

« *a ogni | nuovo | clima | che incontro | mi trovo | languente (...)* || *E me ne stacco sempre | straniero* ».

Quell'elemento, che all'origine trova il suo punto di aggancio nel dato biografico di un singolo individuo, si trasforma ben presto, come spesso avviene, in un suggerimento di carattere universale, in una ragione più intima che va ad investire tutti i valori dell'esistenza, trascende la singola individualità e si fa caratteristica dello spirito umano nel suo insieme. E con esso anche la ricerca assume dimensioni ben più vaste, si eleva a contributo che tutta una generazione, tutta un'età portano alla comprensione di quella porzione di storia. Così quella ricerca di una patria, quell'ansia di armonia che ne « Il porto sepolto » ancora ritenevano molto della coincidenza biografica, divengono ben presto ansia di armonia, di fusione con tutte le cose, attesa di un « paese innocente » che, persa ogni connotazione di luogo geografico, assume le dimensioni di una geografia spirituale, dove l'anima cerca la possibilità di una piena, totale riconquista di se stessa.

« *Ogni mio momento | io l'ho vissuto | un'altra volta | in un'epoca fonda | fuori di me* || *Sono | lontano colla mia memoria | dietro a quelle vite perse* || *Mi desto in un bagno | di care cose consuete | sorpreso | e raddolcito* » <sup>(25)</sup>.

Da questa impressione che a tratti si fa certezza, da questo riaffiorare nella memoria — in una memoria costruttiva, attiva — di ricordi ancestrali, scaturisce l'impulso più peren-

<sup>(24)</sup> Suicida fu Moammed perché non seppe dare una risposta alla sua ansia. Gli era mancato del tutto infatti il soccorso della parola: « *non sapeva | sciogliere il canto | del suo abbandono* ».

<sup>(25)</sup> G. UNGARETTI: *op. cit.*, ne « Il porto sepolto », « Risvegli » (Mariano, 29 giugno 1916).

torio ad indirizzare la ricerca verso il ritrovamento di una condizione di vita spirituale originaria, che nessuna degenerazione ancora aveva contaminato <sup>(26)</sup>.

Tornare dunque alle origini — dopo aver ripercorso d'un balzo tutto lo spazio, dopo aver annullato tutto il tempo —, dove solo si rende attuale il recupero dell'esatta dimensione dell'uomo, di un senso originale e completo del mondo e della vita. Si tratta di quell'abisso anteriore al tempo, immerso nelle profondità più remote dello spazio, dove talora, per brevi stupiti istanti, « *vi arriva il poeta | e poi torna alla luce con i suoi canti | e li disperde* » <sup>(27)</sup>.

E si badi bene che qui Ungaretti è alla ricerca di un porto sepolto, o di un « naufragio » <sup>(28)</sup>, e non ancora di « terra promessa », se dobbiamo tener conto della direzione opposta in cui si muoverà la ricerca de *La Terra Promessa*, dei propositi ben diversi che staranno alla base di quella esperienza. La necessità di un ritorno alle origini, infatti, nasce ne *L'Allegria* in modo spontaneo da una condizione reale che il poeta vive e sconta fino in fondo.

Ecco perché questo ritorno, questo recupero di un'esistenza originaria si rendono possibili solo a tratti; poi il condizionamento storico torna a prevalere, ad oscurare in un ambito di dolore e di ineluttabilità quegli sprazzi di luce. *La Terra Promessa* rappresenterà qualcosa di completamente diverso; sarà il rifugio nella mente reso possibile da una memoria che, persa ogni primitiva funzione attiva, si è bloccata in uno stato di non-memoria. Sarà la pacificazione in miti lontani, distaccati, scaturiti da un processo mistificante dell'intelligenza.

Intanto, qui ne *L'Allegria*, a questa operazione di scavo, di ritorno ad una condizione cosmica pre-natale la parola si rivela veicolo indispensabile, l'unico possibile; una parola che si presenta essa stessa con i caratteri della verginità e dell'immediatezza, priva di tutte quelle sovrastrutture semantiche che con il tempo le si sono sovrapposte falsandone l'intima natura. Quei procedimenti ungarettiani di intervento sulla parola, di cui tanto la critica fin dall'inizio si è occupata per raggiungere alla fine una quasi totale unanimità di giudizi, sono il frutto di un'operazione che supera i limiti della semplice elaborazione formale per affinarsi tutta completamente in un ambito di ricerca tesa all'interpretazione ed alla scoperta delle leggi che governano il mondo. Nel « Commiato » <sup>(29)</sup> a Ettore Serra si esplicita in modo incontrovertibile la funzione che il nostro attribuisce alla parola e, quindi, alla poesia:

« ... *poesia | è il mondo l'umanità | la propria vita | fioriti dalla parola | la limpida meraviglia | di un delirante fermento* ».

---

<sup>(26)</sup> « È per Ungaretti basilare la scoperta iniziale dell'infinito: una scoperta (...) assorbente ogni sua più intima fibra; è un infinito intimo, l'infinito anche della carne e del corpo (...). Ne è motore quella ricerca di " un paese innocente " cioè quel desiderio insoddisfatto di innocenza (...) ». P. BIGONGIARI: *Introduzione sinottica alla poesia di Ungaretti*, in « Poesia Italiana del Novecento », Vallecchi 1965, p. 145 passim.

<sup>(27)</sup> G. UNGARETTI: *op. cit.*, ne « Il porto sepolto », « Il porto sepolto » (Mariano, 29 giugno 1916).

<sup>(28)</sup> Si veda nella sezione « Naufragi » la lirica « Allegria di naufragi »: « *E subito riprende | il viaggio | come | dopo il naufragio | un superstite | lupo di mare* ». Dove anche è presente l'atteggiamento titanico della non rinuncia dopo la sconfitta, di cui si è già parlato.

<sup>(29)</sup> G. UNGARETTI: *op. cit.*, ne « Il porto sepolto » (Locvizza, 2 ottobre 1916).

La poesia si rivela atto di fede alla vita, all'umanità, unica possibilità di recuperare il senso riposto delle cose tutte. E ancora:

*« Quando trovo | in questo mio silenzio | una parola | scavata è nella mia vita | come un abisso ».*

Il binomio silenzio-parola assume l'aspetto di una simbologia della morte e della vita; e la vicenda, come già altrove, trascorre dalla morte alla vita, recupero di una forza, di una ragione scontate nel più intimo dell'uomo in un travaglio continuo, assolutamente impegnante.

Tutto il tentativo di superamento della condizione avvilita del reale operato da Ungaretti passa quindi attraverso questo scavo esercitato sulla parola, con l'isolamento della poesia in attimi illuminati ed essenziali che ne fanno la ragione prima dell'esistenza. Essenziale, vitale, la poesia non è ancora, a questa fase, una realtà che trova in sé ogni appagamento; è bensì sostanzialmente veicolo di accesso ad una dimensione superiore: si fa, insomma, via alla trascendenza. Così quella ricerca iniziale di patria, quell'anelito all'armonia, divengono ricerca di una patria cosmica, anelito ad una consonanza con l'universo. Quell'infinito — nelle simbologie dell'azzurro, del cielo, dell'acqua — è il termine primo di questa ansia di trascendenza: elemento irrazionale, lontano tanto dall'attesa religiosa di un sopramondo divino, quanto da ogni tipo di religiosità intellettualistica, di fede alienata in una costruzione dell'io.

La volta nebbiosa di cielo contro cui si schiacciavano inerti e sconfitte le urla dell'uomo oppresso dalla straziante realtà di guerra, era il limite, l'ostacolo che si frapponeva alla desiderata liberazione, alla fusione con l'infinito.

*« Ora mordo | come un bambino la mammella | lo spazio || Ora sono ubriaco | d'universo »<sup>(30)</sup>.*

La trascendenza, il distacco da una umiliante realtà avvengono sempre nei termini della fusione, dell'annullamento nell'infinito. Per tutto il volume si registrano innumerevoli momenti di felice raggiungimento della dimensione cosmica:

*« resto docile | all'inclinazione | dell'universo sereno »<sup>(31)</sup>; « ci vendemmia il sole »<sup>(32)</sup>; « mi vedo | abbandonato all'infinito »<sup>(33)</sup>; « è alto | sulle macerie | il limpido | stupore | dell'immensità »<sup>(34)</sup>.*

Sono questi momenti illuminati raggiunti irrazionalmente con una disposizione dell'animo che non conosce intervento della mente costruttrice; dal dolore, dall'angoscia della

<sup>(30)</sup> G. UNGARETTI: *op. cit.*, ne « Il porto sepolto », « La notte bella » cit.

<sup>(31)</sup> G. UNGARETTI: *op. cit.*, ibidem, « A riposo » (Versa, 27 aprile 1916).

<sup>(32)</sup> G. UNGARETTI: *op. cit.*, ibidem, « Fase d'oriente » (Versa, 27 aprile 1916).

<sup>(33)</sup> G. UNGARETTI: *op. cit.*, in « Naufragi », « Un'altra notte » (Vallone, 20 aprile 1917).

<sup>(34)</sup> G. UNGARETTI: *op. cit.*, ibidem, « Vanità » (Vallone, 19 agosto 1917).

condizione reale, d'un tratto, l'animo si eleva, raggiunge queste oasi di pace ad obliare nella luce ogni traccia dell'antica sofferenza.

Alla luce di questi dati non ci sembra possibile, onestamente, parlare, per questo suo primo tempo, di religiosità ungarettiana che non sia intesa come una generica ansia di trascendenza, come desiderio di infinito. A Dio, in tutta *L'Allegria*, il poeta fa riferimento due sole volte ed in entrambe con accenti di dubbio, con una disposizione titanica se mai, all'accusa.

Così in « Dannazione »<sup>(85)</sup> la brama della divinità diventa ben altro che un pretesto pacificante. In quell'interrogativo « Perché bramo Dio? », così assillante e angosciato, è presente un contrasto intimo che vive tutto all'interno dell'uomo fra desiderio di fede e impossibilità di affidarsi completamente. Ancora una volta è proprio la consapevolezza della realtà, il contrasto fra la provvisorietà dell'esistenza umana ed il carattere di certezza che la fede nel divino pretende, ad impedire ad Ungaretti la remissione in Dio:

« *Chiuso fra cose mortali | (Anche il cielo stellato finirà) ...* ».

E, immediatamente dopo, terrificante, prometeica, la domanda: « *Ma Dio cos'è* »<sup>(86)</sup>. Alla divinità si lega un senso di ignoto, di tenebrosa impossibilità per l'uomo di comprendere, « *E la creatura | atterrita | sbarra gli occhi* ».

Così davanti alla disperata sensazione di impotenza in cui il pensiero di Dio getta il poeta, pronto, quasi felice e rassicurante diventa il ritorno al reale, ad una dimensione che, pur con tutto il suo strazio e la sua absurdità, è più accessibile alle possibilità umane di comprensione e di intervento: « *... e accoglie | goccioline di stelle | e la pianura muta | e si sente | riavere* ».

La possibilità dell'intervento di una divinità che annulli nel suo grembo tutte le ansie, tutte le angosce dell'uomo si intravede, per la prima volta, in quella « Preghiera » con cui si conclude *L'Allegria*. Ma per rendersi conto a fondo del significato di quel finale appello a Dio, riteniamo necessario parlare brevemente di quelle « Prime » finali che, collocandosi già al di fuori dell'esperienza de *L'Allegria*, aprono un periodo molto lungo che troverà il suo punto di approdo — queste sì — ne *La Terra Promessa*. Sigla l'inizio di questa sezione un « Ritorno »:

« *Trinano le cose un'estesa monotonia di assenze || Ora è un pallido involucro || L'azzurro scuro  
delle profondità si è franto || Ora è un arido manto* »<sup>(87)</sup>.

Sono versi indicativi di una condizione profondamente mutata, sia nella portata connotativa delle parole, sia nell'andamento del verso che, pur ritenendo molto ancora della scansione primitiva, presenta già, in nuce, una sorta di musicalità di tipo mal-

(85) G. UNGARETTI: *op. cit.*, ne « Il porto sepolto » (Mariano, 29 giugno 1916).

(86) G. UNGARETTI: *op. cit.*, ibidem, « Risvegli » cit.

(87) G. UNGARETTI: *op. cit.*, in « Prime ».

larmeano. E si noti anche il comparire, per la prima volta, di quella parola « assenze », così carica di sviluppi successivi, così legata a tutta una diversa fase della poesia ungarettiana più distaccata, più formale, che da *La morte meditata* condurrà direttamente a *La Terra Promessa*. Anche quell'azzurro che fino ad ora avevamo conosciuto come termine attivo, palpitante di una sua vita autonoma ed assoluta, ora si presenta come svuotato, disanimato, larva di se stesso. Suoi attributi sono ora « pallido involucro » e « arido manto ».

A conferma di questa impressione iniziale leggiamo: « *Lo spazio è finito. | Concesso mai « non mi sarà più un allarme spregiudicato né in quel sole che scatenava e accomunava felici cose, in « cantevoli soste? »* »<sup>(38)</sup>.

Tutta la ricerca de *L'Allegria* aveva ritenuto i caratteri di un « sentimento dello spazio »<sup>(39)</sup>. Ora il poeta non sa più riconoscersi in quello spazio; e con il venir meno di questa coscienza gli viene meno anche la possibilità del recupero di una primordiale armonia.

« *Addio desideri, nostalgie (...) Conosco ormai il mio destino e la mia origine. | Non mi rimane « più nulla da profanare, nulla da sognare. | Ho goduto di tutto e sofferto. | Non mi rimane che rassegnarmi a morire »* »<sup>(40)</sup>.

L'uomo abdica definitivamente; non sapendo più recuperare in se stesso l'antica volontà di lottare, si rifugia nell'attesa della morte. A questo punto del clima de *L'Allegria* non rimane nient'altro che un rimpianto che a stento si riesce a celare; quello stesso rimpianto che formerà la sostanza della memoria poetica ungarettiana nel *Sentimento del tempo*. I tentativi di scoperta, l'anelito, la volontà perentoria di superamento, come lo strazio, come la sofferenza gridata; tutto si è esaurito. La sconfitta vera, definitiva del titano giunge proprio nel momento in cui il suo grido tace per sempre, quando gli viene meno la forza di scagliare l'ultima imprecazione contro il cielo.

Ed è proprio in questo quadro — come frutto di una mutata disposizione —, che l'animo fa sua la speranza della estrema consolazione, dell'abbandono fideistico e passivo nelle braccia di una divinità serenatrice. Così quel « misterioso Dio che a momenti sembra confondersi con la stessa impensabile verità che sta dietro le apparenze, isola d'eterno nella fuggitiva corrente del tempo, a momenti configurarsi quasi nel Dio delle religioni che folgora e riscatta dal peccato »<sup>(41)</sup>, tende sempre più a perdere quel primo aspetto di irrazionalità, per avvicinarsi progressivamente al « Dio delle religioni ».

La finale « Preghiera » vive tutta della nuova prospettiva; è il risultato della sconfitta; indica la volontà di abbandono nelle braccia di un elemento divino in cui, senza poterlo comprendere, si possa almeno sperare con un atto di fede.

Mai era stato tanto evidente quanto la rinuncia in un Dio significasse anche la rinuncia ad ogni domanda di conoscenza, ad ogni ansia di autoriscatto.

<sup>(38)</sup> G. UNGARETTI: *op. cit.*, in « Prime », « L'Africano a Parigi ».

<sup>(39)</sup> Secondo un'affermazione di P. BIGONGIARI in « Poesia Italiana del Novecento » cit.

<sup>(40)</sup> G. UNGARETTI: *op. cit.*, ibidem, « Lucca ».

<sup>(41)</sup> S. SOLMI: *Note sulla poesia di Ungaretti*, in « Scrittori negli anni », Saggiatore, 1963.

## DEFINIZIONE DELL'UMANESIMO

Quando uno di noi voglia affrontare lo studio d'una letteratura, sa che tutti i problemi che egli avrà da risolvere, si riassumono in uno: quello della lingua. Ma una lingua non è composta di semplici suoni che possono servirci a nominare oggetti usuali; essa manifesta, attraverso le opere esemplari che via via, nel corso della sua storia ci tramanda, la vita dello spirito. Ora noi che usiamo, per esempio, l'italiano che oggi si parla, non avremo piena coscienza di quell'eredità di sapere che racchiudono le nostre parole, se non avremo seguito, attraverso i secoli, il variare dello spirito che ha animato questa lingua, trasformandola, portandola ad assumere anche, non di rado, nel particolare significato d'un vocabolo, un viso costantemente nuovo. Questa è la storia d'una letteratura, cioè storia d'un muoversi, d'un andare senza soste dello spirito umano. Quest'anno io cercherò di studiare, con voi, un grande secolo delle nostre lettere, il Quattrocento, il secolo delle nostre lettere adolescenti. Ma è possibile avviarci a conoscere i grandi libri che quel secolo ci ha lasciati, ci è possibile, dico, d'arrivare a decifrare esattamente il segreto che le parole di quei libri contengono, senza conoscere da quale moto dello spirito sono state generate? Mi direte: lo spirito è in essi libri, e dunque basteranno da soli a parlarci e a farsi intendere. Certo lo spirito è in essi. Non ignoriamo però una cosa, e sino dal principio di queste lezioni voglio richiamare la vostra attenzione su questo punto: la poesia è un lin-





guaggio estremamente, supremamente sintetico: il poeta, lo scrittore, a mezzo della sua sensibilità, del suo sentimento, della sua mente raccoglie tante cose che sono nell'aria, intorno a sé, ed egli per intuizione troverà l'immagine, nella quale tutto quel mondo si vedrà assommato ed espresso. Il poeta opera dunque per fantasia — non dico per magia o per incantamenti, come s'è anche potuto credere — e il suo linguaggio sarà necessariamente, in un certo senso, più o meno, ermetico. Abbiamo dunque bisogno per capire un poeta di conoscere esattamente il senso delle parole che usa, d'essere in un certo modo iniziati. Voglio io forse, dicendo questo, restringere il valore della poesia, la virtù della poesia? Niente affatto.

So benissimo che non c'è poesia, s'essa non esprime qualche cosa d'universale, senza limitazioni di tempo o di luogo. Ma so altrettanto bene che non può esserci poesia che non esprima insieme all'universale qualche cosa di particolare, voglio dire, d'individuale e di storico. C'è la poesia latente, e va bene, essa è nel cuore d'ogni uomo; ma essa non c'interessa che dal momento che prende questa o quella fisionomia alla quale, fra mille altre, posso dare il nome di Dante, o quello del Petrarca, o quello del Leopardi. Finché un contenuto non s'è fatto forma, è come se non esistesse. Le opere di fantasia del Quattrocento, non possono, dicevo, essere esattamente intese senza sapere esattamente ciò che è stato l'Umanesimo. È stato, per darne subito una definizione, un tuffo in un'acqua ringiovanitrice. In che modo, l'Italia e tutta l'Europa furono prese da uno slancio che le rinnovò? In che modo, tanto lo slancio può parerci improvviso e d'un empito tale di vita da somigliare allo scatenarsi d'un elemento, è sorta una così magnifica salute nel mondo?

L'Umanesimo è l'uomo che nuovamente si fa misura dell'universo. Ma è un uomo cristiano, e dunque la sua formula sarà:

*Humani nihil a me alienum puto; mihi  
vivere Christus est.*

L'Umanesimo è dunque, detta all'ingrosso, la convivenza della sapienza pagana, della sapienza greco-romana col cristianesimo. Non c'era mai stata prima del Quattrocento — o meglio, facendo nascere il Quattrocento un po' prima della data segnata dal calendario, facendolo nascere dal Petrarca, poi-

ché i cicli letterari, e, in genere i cicli storici, è difficile delimitarli rigidamente per secoli —, non c'era mai stata prima del Petrarca, dicevo, una simile convivenza? C'era stata, sicuro; ma diversamente. C'era stata durante il processo di sfacelo del mondo pagano e di crescita dell'idea cristiana, in uno di quei periodi di crisi che si chiamano di decadenza, nei quali un mondo in agonia si dibatte perdendo gradatamente le sue forze, e un'altra idea si fa posto dibattendosi prima oscuramente, torbidamente, e raggiungendo finalmente la quadratura, la bellezza e l'energia, la libertà giovanile dei movimenti. Ma l'Umanesimo è un'altra cosa. I primi cinque secoli cristiani sono stati, se si vuole, secoli umanistici, prefigurazione dell'Umanesimo. Noi li chiameremo secoli di decadenza. Del resto avrò occasione di chiarire meglio il significato di questo vocabolo « decadenza » che ora vedo usato dalla critica, anche a proposito di letteratura contemporanea, in una accezione un po' sforzata.

Nei primi secoli cristiani abbiamo, si diceva, due mondi che vivono premendosi reciprocamente, influenzandosi reciprocamente, compenetrandosi, l'antico nutrendo il nuovo, il nuovo contaminando l'antico, ma rimanendo mondi chiaramente distinti. Non è senza ragione che l'Umanesimo è avviato a ritrovare l'antico da un S. Agostino che di quei cinque secoli vive il profondo travaglio e lo manifesta in forme, sotto un certo aspetto, ibride. Quando si malignerà sul culto che il Petrarca ha per gli Antichi, il Petrarca potrà riferirsi, come a spiriti fraterni, giustamente ai dotti cristiani di quei primi secoli e replicare: « Siffatte insinuazioni non sarebbero certo venute da Lattanzio e da S. Girolamo ». Così andava la sostanza antica spogliandosi dei suoi miti, purificandosi in una nuova sostanza, assumendo i simboli di una nuova credenza.

In seguito, le invasioni barbariche e la caduta dell'Impero assegnano a Roma un compito nuovissimo, e dettato proprio da quello spirito cristiano che aveva rielaborato la cultura romana ricostituendone la sostanza espansiva. Per unificare tante orde, per unificarle nel diritto, nelle credenze, nei costumi, per dare un'unità civile a tutta quell'accozzaglia di genti che s'agitano entro i limiti che la forza di Roma ha raggiunto, limiti che vanno su in Europa, oltre il Danubio e oltre il Reno, necessariamente il latino deve

farsi elementare, diventare come la lingua d'un libro per bambini. Non si dice che questo latino non arrivasse presto ad una scioltezza tale da poter rivestire le più astruse sottigliezze nel suo sforzo di conciliare fede e ragione. Si dice anzi che arrivò a fondere in otto secoli l'Europa. I pensieri di due scrittori mi tornano a mente, a questo punto. Il grande francese Charles Maurras mostrandoci quanto di greco è superstite nella sua Provenza, ci fa vedere come la forza di Roma conservi un'idea e le dia sostanza sociale, e la renda operante. Roma ha una facoltà civilizzatrice che è soltanto sua. Ciò che, a favore del proprio pensiero e del pensiero greco, aveva fatto nei suoi tempi aurei e rifarà coll'Umanesimo, faceva nel Medioevo per il Cristianesimo con una rapidità d'adattamento alle circostanze più mirabile ancora che sorprendente. Albert Counson, nel suo luminoso libro *La Pensée Romane* ci fa sentire in modo commovente come l'idea di Roma si ricostituisse servendo l'evangelizzazione: « Ad uno ad uno i Franchi si facevano battezzare, e, col battesimo, ricevevano da Roma la favella ».

L'altro scrittore, è il maggiore saggista inglese d'oggi, il cattolico Chesterton, morto pochi mesi fa. Parlando delle origini della sua patria, nella sua *Short History of England*, s'addentra a ragionare dell'importanza che ha un rudere di Roma che venga in luce in Inghilterra. Questo è l'Umanesimo, questo sentire in noi la lontana mano che ha plasmato il nostro spirito, ancora viva e ispirata sulla nostra creta. Stiamo avvicinandoci a una definizione dell'Umanesimo; ma è di più, ed altro ancora.

Vorremmo dunque chiamare i cinque primi secoli cristiani, secoli preumanistici, non solo perché, come avviene qualche volta nella storia, essi serviranno di ponte, come si diceva, all'Umanesimo, e ce lo collegheranno all'Antico quasi come se, per l'Umanesimo, gli otto secoli che lo precedono immediatamente fossero stati aboliti dall'effetto d'una bacchetta magica; ma perché in realtà, ed anche questo ha già avuto, in questa nostra lezione, una preliminare osservazione, essi contengono in germe l'Umanesimo.

Le turbe cristiane non verranno, contrariamente a quanto assicurava, nel II secolo, sarcasticamente Celso, indefinitamente reclutate solo fra « cardatori, gualchierai e ciabattini »; ma di buon'ora aderiranno al Cristianesimo anche letterati, anche menti destre nell'uso dei metodi tradizionali dell'inse-

gnamento. E al principio del iv secolo, la fede cristiana s'è già in gran parte incorporata Roma, già Costantino l'ha dichiarata religione ufficiale dello Stato: « *In hoc signo vinces!* ». Gli uomini di studio convertiti, è naturale che intendessero farsi gli apologisti delle loro certezze. Anzi entrò per essi, in uso la bella denominazione di apologisti. E come avrebbero potuto prendere le difese delle idee cristiane senza introdurre nel loro argomentare le esigenze del loro pensiero d'uomini colti e quelle del loro amor proprio? A chi gli rimproverava di vedere mescolate nelle sue opere citazioni profane, San Girolamo rivendica il diritto assoluto di servirsi delle lettere grecolatine nell'interesse e per l'onore della fede. E riassume così la sua teoria: « Come nel Deuteronomio Dio comanda, prima di togliere in moglie una donna che sia in istato di prigionia, di raderle il capo e le sopracciglia, di dipelarla' e di tagliarle le unghie per renderla degna del letto dello sposo, così il cristiano sedotto dalla bellezza della *sapientia saecularis* deve incominciare col ripulirla di tutto ciò che in essa c'è di morto: idolatria, voluttà, cuoi, passioni, e così purificata e preparata, diverrà degna di servire Iddio ».

A questo modo, la cultura, quando prenderà per forza di cose un altro indirizzo, e precisamente dopo il v secolo, dopo Boezio, si ritroverà, conservato in questi libri dei Padri, un patrimonio letterario che permetterà alla nuova eloquenza, o più popolare o più astratta, di non separarsi interamente e definitivamente dall'antico.

Certo, chi soprattutto fa questo lascito è Sant'Agostino. Non parliamo di quello che specialmente s'agita nella sua opera, non diciamo di quell'insegnamento ch'è specialmente in essa e che farà per i secoli di lui il Maestro di chiunque voglia iniziarsi a vita interiore; ma parliamo del maestro di retorica, del Sant'Agostino che insegna letteratura latina profana a Tagaste, a Cartagine, a Roma, a Milano. Ma parliamo del Sant'Agostino che non dimentica mai — le sue *Confessioni* stanno là ad affermarlo — di dovere la sua prima emozione dell'intelletto, la prima scintilla che ha infiammato la sua passione di saggezza e di verità, all'*Hortensius* di Cicerone.

Dawson dice che l'Europa è nata il giorno nel quale s'è potuto spiegare nelle scuole l'*Oratore* di Cicerone. Vorrei dire che l'*Oratore* è stato conservato per l'Umanesimo, nell'opera di Sant'Agostino. Questo Santo che percorre

tutta la Scolastica, un bel giorno, quando, nel secolo xiv, lo chiamano a testimoniao contro l'averroismo, la uccide. Perché quel giorno, egli non è più un fornitore di citazioni; ma un argomentatore « vicino alle cose »; egli non è più una miniera per loici; ma un'anima, un'anima in pieno dramma. Perché quel giorno nella *De Civitate Dei* o nelle *Confessioni* non si troverà solo, anzi non si troverà più un vocabolario, dei modi di dire pratici, delle sentenze fattesi proverbiali, quel famoso *Milleloquium S. Augustini*, la registrazione di gran parte di quella lingua che dovrà servire per una discussione, una lunghissima discussione condotta indipendentemente dalla persona e dal mondo che evoca l'autore citato; ma in quell'opera si ritroverà lo stesso autore: l'opera di Sant'Agostino tornerà quel giorno a colmarsi di tutto il suo contenuto, riporterà gli uomini indietro di otto secoli, tornerà ad essere specchio d'una civiltà che va da Platone a Cicerone pure essendo cristiana, e lavorerà le anime perché è il grido più alto d'un'anima: della sofferenza d'un'anima, e darà insieme, agli intelletti, più che la curiosità, la sete di quella civiltà di cui è così seducente specchio. Quel giorno è nato l'Umanesimo. E vorrei cambiare un po' l'affermazione di Dawson e dire che l'Europa, l'Europa umanistica almeno, è opera non solo di Cicerone ma di Cicerone e di Agostino.

Rispetto all'Umanesimo, ci sono altri due legami di quegli scrittori cristiani che, forse impropriamente, ma credo con opportunità, ho chiamato Preumanisti. Quando in seguito alle invasioni dei Barbari e ai grandi disastri del v secolo, si chiudono le scuole pubbliche e i quadri della vita intellettuale sono travolti, in mezzo al crollo delle istituzioni regolari, solo la Chiesa d'Occidente rimane in piedi come unica forza conservatrice dell'antico mondo di Roma. Abbiamo visto che nelle opere dei suoi Padri, lo spirito della Chiesa romana s'è nutrito di quella cultura antica e che perciò, nella nuova cultura resa necessaria dalle circostanze, in ogni caso quell'antica cultura in qualche modo sopravviverà. Ma farà di più, la Chiesa. Si deve ad iniziative manifestatesi in seno alla Chiesa stessa, se i testi stessi dell'antichità latina, poterono essere in buona parte strappati al disastro e conservati, e ricopiati via via nei secoli, e tramandati sino agli Umanisti che dovevano farsene appassionati divoratori. Cassiodoro dette in questo senso un impulso decisivo. Già con-

sole, già *magister officiorum* alla corte di Teodorico, fattosi monaco e fondato verso il 540, il convento di Vivaro presso Squillace, vi costituì una biblioteca importante che poi passò, almeno in parte, al monastero di Bobbio fondato nel 612 da San Colombano. Da Bobbio il culto per gli antichi manoscritti si diffuse poi in tutti i monasteri che Colombano o i suoi discepoli disseminavano per l'Europa. Così, mentre trascorrevano secoli di durissime necessità, si salvava dalla tempesta la nave della cultura classica.

Eccoci all'altro legame. Il 24 agosto 410, Roma fu presa da Alarico, straziata, profanata, Roma la madre d'ogni civiltà, la creatrice del Diritto, la maestra dei popoli! Fu una desolazione e uno stupore. « La mia voce si spegne, scriveva da Betlemme San Girolamo, e i singhiozzi soffocano le mie parole. L'hanno conquistata la città che conquistò l'universo. Che dico mai? Perisce di fame prima di perire di spada. Quella città famosa, capo dell'impero romano, è devastata dall'incendio. Non c'è regione che non riceva fuggiaschi da Roma. Ho provato oggi a mettermi a studiare Ezechiele, ma nel medesimo momento nel quale stavo incominciando a dettare, ho sentito un tale turbamento pensando alla catastrofe d'Occidente, che mi ha troncato la parola. Sono rimasto a lungo muto, e mi rendevo conto ch'era tempo di lacrime... ». L'idea dell'eternità di Roma era radicata nelle menti, e gli apologisti cristiani stessi l'accettavano da quando s'era strettamente affermata l'unione della Chiesa e dello Stato.

In una conferenza tenuta alcuni mesi fa in questa stessa Università, ho cercato di dimostrare che col Petrarca stesso, e coll'Umanesimo, il rimpianto per la caduta dell'Impero torna improvvisamente nelle coscienze — il Medioevo non l'ha sentito — ed anzi si può dire che questo rimpianto non si fa veramente disperante e ispiratore se non con il Petrarca. Il Petrarca dopo ottocento anni, fa eco al lamento di San Girolamo e lo propaga sino a noi, perché in realtà tale rimpianto è da quel momento in fondo ad ogni ispirazione che in Europa assurga a valore universale.

Il periodo umanistico degli scrittori cristiani dei primi secoli si può considerare chiuso da Severino Boezio. Oltre a *De Consolatione Philosophiae*, che fu uno dei libri più letti nel Medioevo — il Medioevo ce ne ha tramandato circa 400 manoscritti e più di venti commentari — ed è libro tratto

nella sua sostanza in gran parte da Aristotile ed anche dai neo-platonici, Boezio lasciò dei trattati su Aristotile, teorico della logica, e sui suoi commentatori e imitatori, come Cicerone e Porfirio. Così egli insegnava al Medio-evo a dissertare sugli *universali*, sui *topoi*, a formare i sillogismi secondo le regole aristoteliche. Opera umanistica! Dal v secolo bisognerà arrivare al XIII, per conoscere integralmente Aristotile, e non direttamente, ma mediante traduzioni dall'arabo, e per conoscere, sempre mediante traduzioni dall'arabo, le sue opere di morale e di metafisica. Si può dire che la Scuola medioevale si formò sui trattati di Boezio: non solo per la dialettica, ma anche per le altre parti del quadrivio e del trivio egli fornì preziosi manuali: un'*Institutio Arithmetica*, un'*Institutio Musica*, una *Geometria*. Così erano gettate le basi della nuova cultura, che soprattutto su manuali di seconda mano, e schematizzando con furore ogni materia, doveva arrivare alla costruzione di quel suo mondo robusto, acuto, alto, violento, tutto asperità, eppure pieno di fiori e di ricami, pieno di melismi insinuati come nidi fra le sue rigide linee. Sono i nidi dove metterà le ali la nuova poesia: la poesia della Romania: la nascente poesia dei volgari neolatini.

Quando io apro un libro che m'è caro fra tutti, la *Vita Nova* di Dante, e interpreto questo titolo a modo mio, e dico che c'era una Vita Nuova in quel momento nel mondo, e c'era una vita nuova perché se non altro, delle lingue parlate erano portate all'onore di lingua scritta, perché le lingue parlate incominciavano a diventare lingue letterarie, a fondare un certo numero di nuove grandi letterature, la mia attenzione cade naturalmente su questa osservazione del nostro sommo poeta: « E non è molto numero d'anni passati, che apparirò prima questi poeti volgari; ché dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino, secondo alcuna proporzione. E segno che sia picciolo tempo è, che, se volemo cercare in lingua d'oco e in quella di sì, noi non troviamo cose dette anzi lo presente tempo per cento e cinquanta anni. E la cagione per che alquanti grossi ebbero fama di sapere dire, è che quasi fuoro li primi che dissero in lingua di sì. E lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d'intendere li versi latini ». Non sono 150 anni che i poeti in lingua d'oc e in lingua del sì scri-

vono nella loro lingua viva, e il primo che si decise a farlo fu per farsi intendere da una donna. Non tentiamo ora di stabilire se quest'affermazione di Dante sia veramente esatta. Potrebbe anche essere inesatta se non intendessimo che Dante volesse alludere a poeti dotti, per i quali lo scrivere in volgare era come un destituirsi, come un rinunciare a ciò che uno è e a cui tiene di più: e Dante ebbe il coraggio di scrivere in volgare perfino la *Commedia* e certo per molte mire, e non solo proprio per quella ammessa nella *Vita Nova*. Ma è bello che ci sia così al principio di nuove letterature l'idea della donna: quest'idea di grazia, quest'idea d'amore: d'amore terrestre, quest'idea di vita.

Dante non inizia l'Umanesimo, né lo iniziano nei loro primi secoli, le altre letterature neolatine. Anzi l'Umanesimo, e si vedrà un'altra volta, è in un certo senso una reazione a quell'attività letteraria degli inizi. Ma è tornato il bisogno di farsi intendere dalle donne. È tornato il bisogno di sentire accanto allo spirito, la natura. Non potrò mai dimenticare un viaggio fatto da Ravenna, a Padova, a Venezia. A Ravenna avevo a lungo guardato i mosaici che le danno gloria. A Padova mi sono soffermato a lungo davanti agli affreschi di Giotto che immortalano la cappella degli Scrovegni. E riflettevo davanti ai mosaici: ecco un'arte di modulazioni, ogni pezzetto di pietra è una modulazione, e queste modulazioni sono tenute strette fermamente dalle durissime linee che racchiudono, che delimitano ogni figura. Ecco una pittura, riflettevo, a due dimensioni, senza movimento di piani, senza spazio. E non è così perché usavano, come a volte si dice, la pietra, per dipingere. È così, perché tale era lo spirito d'allora. Ed ecco Giotto, riflettevo, ecco Gesù che abbraccia Giuda. Quel Gesù allarga immensamente le braccia, stringe un corpo esageratamente voluminoso: abbraccia. Finalmente dalla pittura sono ritrovate le tre dimensioni, il corpo. Quale giovanile pazzia, quale entusiasmo, c'è in questo ritrovamento. E non importerà che il corpo, la povera carne umana, sia traditrice. Per ora si tratta di fissare una nuova visione del mondo!

A Venezia c'era l'esposizione del Tiziano: è pieno Rinascimento: è un'epoca di ambizioni sfrenate: non c'è più che l'uomo e le sue ambizioni: c'è l'uomo senza pietà: la pietà s'era tutta rifugiata nel cuore di Michelangelo,

dove Dante e il Petrarca si battevano, e il Savonarola con il Ficino. Sono cose che rivedremo meglio nel corso delle nostre lezioni. Ma intanto, tornando a ciò che vi dicevo da principio: ecco tre momenti della lingua, del modo cioè di esprimersi degli uomini: nel primo momento la pittura è fatta di frammenti di pietre, di frammenti di corpi, che non significano più nulla come pietre, come corpi, ma tutto come colori in quanto punti di passaggio da un colore all'altro; è una pittura fatta di modulazione, fatta d'un conversare di macchie di colore, di luci e ombre vaganti entro secchi e astratti confini. È come il latino medioevale. Nel secondo momento, il corpo è ritrovato nel suo volume, nella sua integrità: non più modulazione; ma modellazione. Luci e ombre non vagheranno più; ma verranno fermate in un loro momento, come emanazione stessa, e per sempre, della figura modellata. Il chiaroscuro non sarà esterno, dovuto all'ora fuggitiva nella quale osservate il dipinto; ma ciascun'opera avrà la sua propria ora. Diremo che Dante sta tra la modellazione e la modulazione. La modellazione sarà il compito del Petrarca e dell'Umanesimo. Il compito nostro, nelle prossime lezioni, sarà di dimostrare come l'uomo abbia ritrovato tanta sapienza.

#### NOTA.

Dal febbraio 1937 al maggio 1942, è noto, Ungaretti insegnò Letteratura Italiana all'Università di San Paolo del Brasile. Come ha già osservato L. PICCIONI (*Vita di un Poeta* | Giuseppe Ungaretti, p. 145), il saggio su Petrarca del '43 in « Primato », *Il poeta dell'oblio*, quello su Leopardi del '43 nella « Nuova Antologia », *Immagini del Leopardi e nostre*, il *Commento al Canto I dell'Inferno* pubblicato nel '52 in « Paragone », il lungo saggio sulle *Origini del Romanticismo italiano* uscito nel maggio del '41 sul « Fanfulla » di San Paolo, furono altrettanti risultati delle riflessioni critiche precisatesi durante l'elaborazione delle lezioni universitarie brasiliane. Il lavoro preparatorio di tali lezioni è in parte documentato in alcuni quaderni scolastici, in cui il testo di intere lezioni redatte organicamente si alterna a una quantità di frammenti e appunti sparsi. L'unico testo tratto da questi « quaderni brasiliani » finora

pubblicato è il saggio *Dante e Virgilio*, uscito nella traduzione di Philippe Jaccottet in *Innocence et mémoire*, la raccolta di saggi ungarrettiani pubblicata da Gallimard nel 1969 (pp. 7-24).

*Definizione dell'Umanesimo* è chiaramente la prolusione a un corso sul Quattrocento, probabilmente tenuta all'inizio dell'anno accademico 1942. È contenuta in un quaderno a « righe di quinta », con copertina nera, senz'alcuna indicazione di data. Scritta in inchiostro stilografico nero, per lo più sul solo *recto*, occupa i primi diciannove fogli del quaderno. Le pagine del testo manoscritto sono venti (più tre di aggiunte), ma solo le prime diciotto sono numerate, da 1 a 18. Il titolo, *Definizione dell'Umanesimo*, appare in testa alla pagina 1. Il testo presenta numerose correzioni, tutte di facile interpretazione, e viene qui riprodotto integralmente e fedelmente, anche nella punteggiatura. È stato emendato solo in due occasioni, due citazioni fatte evidentemente a memoria: nella citazione da S. Agostino il manoscritto presenta infatti *humano* invece di *humani*, mentre il titolo dell'opera di Boezio è dato come *Consolatio Philosophiae* anziché *De Consolatione Philosophiae*. Il resto del quaderno è in bianco, tranne sei pagine in cui sono appuntate brevissime notazioni di paesaggio brasiliano (eccone due pagine di esempio: « quinta in fondo sfumata / serie di quinte / svolte / Denso di liscio » — « il cacciatore di coccodrilli Edrupho Quinhonas / pantaloni rimboccati / il cane / scalzi / cappelli di paglia / tre piroghe / qualche tronco a cavalletto / pesca a seccare / stoviglie / recipienti di cucina utensili su un tronco / latte di petrolio arrugginite / pesce secco *gari dorado* »).

M. D.

## DUE FOGLI DI DIARIO

1935

2 gennaio — Visita con Gide, Robert Levesque e Arduini a diverse chiese e alla Galleria Borghese, specialmente per vedere i Caravaggio. L'effetto più grosso che mi ha fatto questo pittore, visto così in un complesso d'opere, e in una stessa giornata, è quello d'essere il pittore dello spavento, dell'amore e della morte. Braccia tese nello spavento, dita aperte della mano, bocca aperta in un grido strozzato — interno — aspirato. La morte, nel David con la testa di Golia, ecc., è veramente la rappresentazione non, come al solito, d'un modello finto morto, dormente, ma d'una testa di vero cadavere. Da notare che questi morti sono sempre dei suppliziati. Senso di massacro. Notare come braccia e piedi (lo spaventato poggiato sulle braccia nel Martirio di S. Matteo) formino l'architettura, o meglio le colonne che reggono il quadro. Si veda come nella santificazione di San Matteo le figure escono come una materia di fuoco dalla notte. Si veda nel San Paolo come a macigni la luce componga violentemente la costruzione delle figure. Nel San Girolamo della Galleria Borghese si veda come il vecchio diventi una astrazione, pura pittura, e sia trattato in questo senso rispetto alle nature morte del quadro, alle quali s'adeguа come semplice oggetto.

Si veda l'infanzia, nel San Matteo, data con una grande dolcezza, rappresentata in atto di tenero stupore e di malinconia, e l'oblio che è nei vecchi: l'assenza, l'oblio, l'essere già esanimi, nel passato (Il vecchio che tiene il cavallo della conversione di San Paolo, San Girolamo, il vecchio morto, San Pietro). Tutta la violenza che è nei giovani. Braccia e gambe tese, caos verso un equilibrio. Forza della deformazione del braccio del carnefice nel Martirio di San Paolo. Metalli fusi nella notte (santificazione di San Matteo). Una grotta di sostanza incandescente scavata in una montagna di notte — uno

scoppio d'una forza e d'una verità naturali. Ci dice Gide: « Passione dominata e passione scatenata ».

Frivolità del Veronese con tutte quelle sue mezze tinte (pastellature) che s'allontanano: effettini da luci artificiali di teatro. Grande naturalezza della Venere che benda Amore del Tiziano in confronto al suo Amore profano e religioso. Un Cristo del Tiziano — giustiziere del suo secolo — vero ritrattista non d'uno ma del suo secolo. Rivedere anche per farsene un'idea rispetto a Caravaggio, Lotto, ritrattista enorme, Savoldo e Giorgione. Non credo che Gide senta molto esattamente Caravaggio, non sente quanto esso esprima il tragico del Seicento: nella sua impetuosa fantasia, nel suo virtuosismo, nella sua amarezza, nella sua crudeltà nel mostrare la vanità di tutto nella morte, nel suo urlare per dare un equilibrio a questa disperazione. Vedere come tutti i suoi personaggi d'età virile, abbiano atteggiamenti urlanti, e tesi in sovrumana forza fisica. Gide non vede che derivazioni di Manet, Courbet, Valentin, ecc. Lo spirito gli sfugge. Triste effetto della Fornarina. Non si capisce come un viso così privo di spiritualità abbia potuto ispirare Raffaello e come un'opera così perfetta di mestiere sia d'un effetto orrendo e odioso.

Il Bronzino: dice Arduini toscano pittura da scultore. Freddo come un Ingres. Ma non sa fare che torso, le gambe in iscorcio della figura, finiscono come quelle d'un girino, molli, superflue, inutili. — Con quale potenza pianta le sue figure il Caravaggio. Quale pazzia e verità negli scorci.

— Lavora con della materia incandescente nella notte —.

— Angoscia, *détresse* —.

— Vecchi — morti — la vita fuggita — *évanouissement de la vie* (per Tiziano: *évanouissement des contours*) —.

3 gennaio — La Pietà di Michelangelo a Palestrina, m'è conferma stupefacente di quello ch'io avevo sempre sentito in questo grande: egli spezza veramente ogni quadro: non ci sono più canoni, non c'è più convenzione, non esiste più né scultura, né architettura, né pittura, né poesia, secondo le leggi tradizionalmente proprie a ciascuna di queste arti: ma esiste la necessità d'esprimersi, semplicemente. Si veda, per esempio, in quel braccio enorme,

pesantissimo, e nella sua forza e enorme potenza, inerte e invalido, e caduto. Si veda quale partito nel carnefice del San Matteo ha tratto un Caravaggio da un'analogia deformazione. E le parti lasciate grezze, e le parti portate a finimento (le gambe che cedono — qui fléchissent — vane, povere, miserabili come per ricordarci che l'atto veramente vivo dell'uomo è quello di camminare). E quella mano della Madre che per sostenere il figlio quasi fa tutt'uno col suo petto, pure conservando una sua disperata e vivissima forza: tutta la volontà è in quella mano immensa di madre. — E quale dolore è in questa espressione. Come è dolorante quest'uomo.

La gentilezza di Palestrina, con i suoi archi, le sue quinte, le sue prospettive, la sua finezza nella salita.

Nella corte del patio, la guiche dell'asinello.

L'Africa del gran mosaico.

Il sacerdote orientale del bassorilievo ellenistico e il dionisiaco ornamento degli avi.

In fondo a un burrone, come chiusa dalla sua fossa che le va incontro, s'alza Zagarolo. Uno scatolame che sale verso la sua cupola.

Piazza — arco con fregi come su un pain d'épice i fregi di zucchero e bianco d'uovo, fatti di detriti d'oggetti di scavo, specialmente bianchi — come quegli oggetti (ensoriani) scatole con pietruzze, perle, gusci di frutta di mare, che si vendono nei porti: Souvenirs d'Ostende — chioccioline — gusci di vongole — l'arenaria — polenta — pane di segala. Un'assemblea di donne nell'unico punto dove c'era ancora il sole. Veglia.

La veduta dalla terrazza di Montecompatri. Tutta la pianura, e in fondo la corona dei monti dominati dal Soratte conico.

NOTA. È impossibile affermare che esiste un « diario » di Ungaretti, o che esistano magari un certo numero di sue annotazioni diaristiche, recanti cioè, come nel caso di questi due scritti, una data o un riferimento preciso ad avvenimenti biografici dell'autore. I due fogli in questione, strappati da un quaderno scolastico e scritti in inchiostro stilografico nero su entrambi i lati del foglio a quadretti, sono stati rinvenuti tra una massa di altri appunti meno « finiti » che U. ha lasciato e che attendono ancora un qualche ordinamento. Nel *Journal* di Gide non esistono pagine su queste due giornate romane; ma è azzardato vedere un U. « contagiato » dalla forma diaristica proprio per la « presenza » gidiana?

M. D.

## UNGARETTI IN UNA MEMORIA

di

Gianfranco Contini

«Ma non morire di lamento»: Ungaretti è stato esaudito, a tanti anni (pur «corto / spazio a l'eterno») dalla sua invocazione giovanile, non è morto «di lamento». La sua fine improvvisa, presso amici ma fuori di casa e fuori della sua città abituale, logorato dalla malattia di New York nell'ultimo di infrenabili lunghi viaggi, è ben omogenea alla sua natura quando di esule quando di randagio, sempre di emigrante: come gli «emigranti siriani» che nella sua poesia ballano a poppa della nave che lo riporta da Alessandria d'Egitto. Al discrimine della partenza — e chi ci precede così è l'autore dell'*Allegria* («La morte / si sconta / vivendo»), dell'*Inno alla Morte*, del *Dolore* — si moltiplicano, calcati, i segni provvidenziali. La mattina del 3 giugno 1970, quando fu pubblicata la notizia della morte di Ungaretti, qualche suo amico era già angosciato dall'agonia di Roberto Longhi, che terminò quella sera; e i rimpianti si confusero in un'unica desolazione. All'uno e all'altro grande vegliardo, l'assiduo mediatore sulla morte e colui che la ignorò sempre, era stato assegnato per compagno di viaggio un sodale legato da ininterrotta, mai offuscata simpatia.

Rimasto solo con se stesso e il suo ricordo, l'amico ricostruisce la nascita-lui di Ungaretti, come Ungaretti entrò nella sua vita; la solitudine legittima e anzi impone il pronome "io". Forse sottolinea, ma non enfatizza, certo attributo ctonio di Giuseppe Ungaretti il fatto che io l'abbia incontrato per

la prima volta in un delirio. Era il 1933, e non restavano molti anni perché una polmonite, prima di Fleming, elargisse qualche giorno di febbre allucinatoria: nell'accesso ricevetti la visita di Giuseppe Ungaretti, né me ne avanza altro. Fu del resto, se non un sogno, una visione premonitrice, perché di lì a poco Ungaretti mi scriveva una delle sue letterine in inchiostro verde per lodare, e me ne scuso, certe traduzioni da Hölderlin allora uscite nell'*Italia Letteraria* (« molto belle », posto l'uomo, non era una *captatio benevolentiae*, ma riconosceva che lo stile ne era, com'era, ungarettiano); e per preannunciarmi l'invio di *Sentimento del tempo*: « vedrà che è il libro più bello di poesia uscito, non dico in Italia, ma nel mondo, in questi ultimi anni ». Credo di rammentare esattamente le parole, anche se il documento è rimasto travolto in un'emergenza che m'investì; e sono attestato di una fiducia commovente (oltre che ben posta) di cui mi trovo a essere solo testimone. Ciò mi ricorda le parole, pungenti a ogni coscienza, per il contubernale africano naufragato a Parigi: « E forse io solo / so ancora / che visse ». Le cito perché non conosco sentenza più lapidaria sulla responsabilità morale della memoria.

Conobbi di persona Ungaretti solo nel 1934, e significativamente non nella sua « sede », se si può dire che avesse una sede, ma in una tappa precaria del suo peregrinare, a Torino. La memoria si è sbarazzata dell'inessenziale, cioè del pretesto per la visita (forse un discorso, di quelli non da ascoltare ma da leggere, su Leopardi, tenuto salvo errore all'YMCA), e ha trattenuto l'essenziale, cioè che Ungaretti non si fermava a Torino, sosta ai suoi viaggi in Francia, dal 1914, quando era rimpatriato per la guerra. Conobbi allora un suo compagno di quella preistoria, lo squisito filosofo di stampo vociano Confucio Cotti, intrinseco anche del gruppo milanese Rèbora-Banfi-Monteverdi, oggi nemmeno un nome per il pubblico (« E forse io solo... »); e assistetti a un evento degno di un dagherrotipo: l'incontro, su un piccolo sofà *liberty*, tra Ungaretti e una *silhouette* del più accusato *liberty*, pallida di cipria e longilinea come un levriero, la poetessa amica di Guido Gozzano, Amalia Guglielminetti. L'aneddotica può estendersi fino a includere un saggio della più caratterizzata *fumisterie* di Ungaretti. Durante la conferenza, al cenno della ricerca d'un bicchier d'acqua,

una giovane gentile s'era precipitata con una rorida caraffa. Dopo la lettura ci sforzammo invano di presentare all'ospite la benemerita: i nostri tentativi scivolavano sulla sua distrazione senza scalfirla. Passata la notte, l'evento apparve registrato, per di più in forma mitologica: « Ieri sera », diceva Ungaretti, « mentre parlavo, una ragazza ha sentito la mia sete... una ragazza vestita di verde... è venuta a portarmi una bottiglia d'acqua ».

Un mio lungo successivo soggiorno a Parigi fece sì che Parigi e *Allegria* si richiamassero inestricabilmente. Pellegrinai alla « rue des Carmes / appassito vicolo in discesa »; ammiravo, e ammiro tuttora, « Su Parigi s'addensa / un oscuro colore / di pianto » come la perfetta cattura d'un cielo invernale quale in uno dei più felici esterni di De Pisis. Quando tornavo in Italia, significavo a Ungaretti la mia curiosità di poterlo collazionare su quei luoghi. Ma non era più il momento delle *Perfections du noir*; una quantità di ragioni aveva deteriorato i suoi rapporti con l'avanguardia surrealista. « Non posso », diceva Ungaretti, « non posso » (*scilicet*, venire a Parigi). « Se parlo, vengono Aragon... Breton... quelli lì... e mi dicono: “ Traditore! ” (un'ottava più alto) “ Tra-di-to-re! ” » (la pronuncia lucchese, « traditòrre », dava un accento di grottesca perfezione all'iperbole). Solo un po' più tardi, nella bella dimora di piazza Remuria sull'Aventino, abitata dagli occhi fior-di-lino della signora Jeanne e dal beneducato, esile cinguettio di Antonello (il bambino poi perduto in Brasile, l'occasione del *Dolore*), seppi che Ungaretti aveva avuto frequentazioni più ordinate, addirittura accademiche; di cui era esempio che Antoine Thomas gli avesse assegnato la voce *abricot* del *Dictionnaire général*. Ovviamente la notizia andava reinterpretata, visto che il *Dictionnaire général de la langue française*, cominciato da Hatzfeld e Darmestetet, era stato finito da Thomas entro il 1900: evidentemente Thomas si era proposto una revisione dell'opera e distribuiva il lavoro di redazione tra i suoi uditori della Sorbona, dei quali a Ungaretti era capitata proprio l'albicocca. Ma *abricot* restava il sesamo, la parola di passo che schiudeva le porte della « scienza » ufficiale.

Purtroppo nel frattempo Thomas era scomparso; e io non potevo più far visita, nel condominio professorale (la madrilegna *profesorera*) della porte d'Orléans, al vecchietto intriso di *Gallicum acetum*, al limite della stendhaliana

« médisance sublime », per chiedergli se ricordasse il collaboratore di *abricot*. C'era però un amico coi cui referti si poteva risalire molto più su. Era l'altro egiziano di Lucchesia, Enrico Pea, che raccontava quanto la mamma di Ungaretti si preoccupasse per i suoi eccessi di generosità e di candore. Gli accadde perfino una volta, irretito da una specie di frequentatore della Baracca Rossa familiare ai lettori di Pea, di trovarsi al Cairo letteralmente derubato del proprio vestito, e toccò agli amici di Alessandria scendere a recuperarlo. È un peccato che Pea si sia limitato a una redazione orale dell'adolescenza di Ungaretti, e che del racconto restino solo i modesti vestigi nella mente dei suoi ascoltatori al Forte dei Marmi. Simili attestazioni, condite di solidarietà e d'affetto, integrerebbero bene, nella loro multipla sfaccettatura, quel complesso tracciato che procura di descrivere la vita d'un uomo. Del tutto spontaneamente, sono dunque cadute nel discorso le parole, vita d'un uomo, con cui Ungaretti finì per designare la raccolta delle sue opere.

# ALCUNI INTERVENTI DI UNGARETTI SU POETI CLASSICI E MODERNI

(da lettere del poeta, degli anni 1945-'46 ad Adriano Seroni)

## I.

Una scheda mallarmiana: a proposito di una versione di *Frisson d'hiver*.

« *Givres dédorées*: sono *bisce*, ma potrebbero essere anche *brine*, o meglio *pruine*, *ghiacci*, *pruine* usato nel senso di *ghiacci*, come “ le sciolte pruine induca alle commosse belve ” della canzone leopardiana *Alla Primavera*. Si tratta d'un vecchio specchio, che ha perso il lucido, che ha perso i riflessi, la facoltà di trasmissione dei giuochi della luce, in una riva di ghiacci spenti. Il francese può giocare sui due significati *bisce* e *brine*, perché li ha tutti e due. È la cornice? Forse. O non è, meglio, lo specchio nel quale, nell'abbuiamento del quale, nel disp splendore del quale tutte le luci: “ le péché de sa beauté ”, si sono internate e velate: ormai “ spettri ” ».

(22 maggio 1946)

« Caro Seroni, per essere precisi a proposito di *givre*, ecco:

*givre*: ghiaccio formatosi sui rami degli alberi o tra le siepi, e, per estensione, l'umidità che per freddo si geli su un qualsiasi oggetto; vocabolo d'origine ignota;

*givre* e *givre*: serpente fantastico, e, in araldica, è il serpente divorante un bambino; si tratta della forma popolare di *vipère* (da *parent* [*parentem*]); che ha partorito, es.: *viviparo* [che ha partorito animali già formati: *vivezze*; in

opposizione all'*oviparo*]); forse il vocabolo è dovuto a metafora, dal guizzare della vipera che sembra moltiplicarla.

C'è simbolo nell'uso del vocabolo da parte di Mallarmé? O è semplicemente la figura di cornice allo specchio? Il vocabolo di solito agisce sempre in Mallarmé, con ciascuno e tutti i suoi significati, e valori fonici, su tutti gli altri vocaboli d'una medesima composizione ».

(7 giugno 1946)

« ...*guivre* generalmente è usato per significare un *serpente araldico*, e... di solito, si ricorre invece a *givre* per indicare *velatura di ghiaccio*. Vocaboli, è probabile, della medesima origine metaforica, derivati da *vipera* (antico francese *wyvre*), e quest'ultimo, forse, da *vivipara*: *vivus* e *pario*: *che mette alla luce viventi*. Ma non essendo la *vipera vivipara*, non si può pensare... se non a un'origine metaforica: una metafora come quelle ch'erano particolarmente di gusto del Mallarmé: vocaboli, l'uno e l'altro appropriatissimi a quegli effetti di tecnica impressionista che, fra l'altro, Mallarmé si proponeva di raggiungere. Quanto alle relazioni che ritengo si compiacesse di ricercare fra valori fonici e valori etimologici, un'operetta come *Les mots anglais* sembra fatta apposta per dimostrare di fatto il suo compiacimento ».

(26 giugno 1946)

## 2.

« Il Petrarca è tutto ancora nuovo... ».

« ...Il Petrarca è tutto ancora nuovo per i nostri desideri e le nostre speranze. Fu il seme di quello spirito europeo che meravigliò e meraviglierà i tempi. Da quella umanità, e solo da quella, l'Europa potrebbe rinascere. Sono sicuro che l'Italia avrà ancora da insegnare al mondo che la libertà e la dignità umana sono solo nello spirito dell'uomo, che solo è universale lo spirito, che solo su ragioni spirituali può fondarsi la giustizia. Ripenso a queste cose, in questi giorni, mentre Valéry ci abbandona, che onorò con tanta devozione lo spirito, e che al Petrarca era tornato nel momento stesso in cui gli s'affacciava la prima idea dei *Charmes* ».

(23 luglio 1945)

3.

Il sonetto *Al Sonno* del Della Casa.

«...Ho letto il tuo saggio sulle fonti del sonetto *Al Sonno*. È curioso, dall'esempio di punteggiatura del Foscolo che presenti, come questa somigli a quella di Mallarmé, con quelle pause e quegli esclamativi ritmici così marcati. Ma già c'era da avvicinare i due per l'"analogismo", e non era soltanto abolizione del "come" comparativo, ma la necessità di dare moto alle immagini in modo che ciascuna fosse autonoma, e ciascuna fosse qualificata da tutte le altre. Il tuo lavoro è veramente aderente alla poesia e illuminante. In quanto all'amplificazione rettorica, il Foscolo aveva ragione, e i versi che indica come i più belli sono i soli belli del sonetto, i più belli del Della Casa, e fra i più belli della lingua italiana. Che il Sonno sia figlio dell'ombrosa e della queta notte, va bene; ma perché anche dell'umida? Mi pare che sia in Virgilio l'umida notte, con un senso bellissimo di dolore, di lacrime. Ma qui l'umida è superfluo, anzi inopportuno, e guasta tutto. E "l'ali tue brune"? Veramente "pellegrino"; almeno della stessa banalissima forza del "placido figlio"...».

(29 settembre 1946)

4.

Ricerche tecniche e umanità del poeta.

«Una presentazione da parte tua sarà per me lusinghiera e commovente. Ma che cosa potrò aggiungere io a quello che avrai detto benissimo? Preferirei per parte mia fare la sola lettura, facendo solo precedere le poesie da indicazioni di data. In fondo la lettura è fatta per dimostrare che le ricerche tecniche non annullano affatto l'umanità del poeta, se è poeta, ma ne accrescono la potenza espressiva, se riesce ad esprimersi. E quali sono state e sono ancora le mie vicende tecniche, e quali sono i temi che sviluppo, e in che modo mi sono sviluppato umanamente esprimendomi, è cosa che sai quanto me, e che potrai dire molto meglio di me, che sono parte in causa, e che, per forza, finirei col cadere nella polemica».

(31 agosto 1946)

## NOTA.

*Al paragrafo 1:* Nel '46, su una rivista che si pubblicava in Firenze, dal titolo « Campi Elisi », apparve una mia versione del « poème en prose » *Frisson d'hiver* di Mallarmé. Ungaretti mi scrisse quasi immediatamente e cercò soprattutto di sciogliere certi miei dubbi sul modo di tradurre l'espressione « guivres dédorées », che, come noto, si trova nel terzo capoverso del poemetto: « Et ta glace de Venise, profonde comme une froide fontaine, en un rivage de guivres dédorées, qui s'y est miré? Ah! je suis sûr que plus d'une femme a baigné dans cette eau le péché de sa beauté; et peut-être verrais-je un fantôme nu si je regardais longtemps ». La « scheda », datata 7 giugno 1946, fu pubblicata, anche, sui « Campi Elisi ». Del tutto inedita è invece quella datata 26 giugno 1946, parzialmente correttiva della precedente. Avrei voluto fornire al lettore anche il passo della mia traduzione, ma non ne possiedo più copia.

*Al paragrafo 3:* Il saggio cui ci si riferisce apparve nel bollettino dell'Accademia della Crusca, « Studi di filologia italiana » (1944); ma Ungaretti aveva presenti anche le annotazioni del mio commento alle *Rime* del Della Casa, che pure fu stampato in quell'anno. Per apprezzare certe sottolineature ungarettiane, è indispensabile sapere che il Foscolo, nel celebre scritto sul sonetto italiano, così leggeva la prima quartina del sonetto dell'acasio: « *O sonno! o, della queta umida ombrosa | notte, placido figlio! o, de' mortali | egri conforto; oblio dolce de' mali | sì gravi, ond'è la vita aspra e noiosa!* ».

*Al paragrafo 4:* Il riferimento è ad una lettura radiofonica di versi ungarettiani che organizzai a Firenze.

A. S.

RICONOSCIMENTO E RIMESCOLAMENTO  
NEL TORBIDO DELLA SENNA

di

Aldo Rossi

L'ultima sezione dell'edizione vallecchiana dell'*Allegria di naufragi* (1919) s'intitola *Derniers Jours*, è scritta in francese e si divide in due parti, *La Guerre* (pp. 185-218: *plaquelette* apparsa nel gennaio dello stesso 1919 a Parigi presso gli Etablissements Lux, a cura del settimanale « Sempres Avanti! » fatto stampare dal Corpo d'Armata di spedizione in Francia) e *P-L-M 1914 1919* (pp. 219-38: la sigla si riferisce all'Espresso *Paris-Lyon-Méditerranée*): di queste poesie curò una ristampa Falqui nel 1947, nella curiosa collana *Opera prima* di Garzanti, finché si giunge alla ripresa operata da Piccioni in *Tutte le poesie (Vita d'un uomo)* nei « Meridiani » di Mondadori (pp. 326-65, con le note a pp. 579-80). Alla tenue fortuna editoriale fa riscontro una distratta attenzione della critica, che ancora non si è impegnata né generalmente né puntualmente su questi componimenti, forse giudicandoli alla stregua di meri capricci, comunque senza incidenza sull'immagine vulgata del primo Ungaretti.

È vero, invece, che il bilinguismo ungarettiano presenta caratteri di grande interesse, sia per il filone francese che costituisce quasi un'alternativa o un'evasione nelle nostre lettere moderne (da Pascoli a D'Annunzio, da Valeri a Palazzeschi), sia soprattutto per essere intrigato nella formazione culturale del poeta, in cui la Francia, anzi Parigi, detiene una funzione-chiave (« Questa è la Senna / e in quel suo torbido / mi sono rimescolato / e mi sono conosciuto », con la nota autobiografica del poeta: « È Parigi che incomincia a darmi, prima di quella più compiuta che mi darà la guerra, più chiara conoscenza di me stesso, che era stata impotente a concedere a Moammed Sceab che vi era venuto con me e che non ebbe in grazia di incominciare a conoscersi senza morire »). È stato riconosciuto e salutato dai primi lettori, sia di parte francese come André Fontainas:

M. Giuseppe Ungaretti se souvient de Guillaume Apollinaire, et ses courtes visions, en phrases très nerveusement résumées, dénotent une science de la langue et de la

métrique infiniment louable chez un poète étranger; il ne manque pas d'auteurs nés et élevés ici qui pourraient à bon droit la lui jalouser <sup>(1)</sup>;

sia di parte italiana come Alberto Savinio (che scrive in francese in una rivista di propaganda italiana all'estero):

Ungaretti fut nourri du lait de deux civilisations: l'italienne et la française. Il n'est pas moins versé dans la connaissance de la langue, des traditions, des instincts, des goûts de la race française de ce qu'il ne le soit dans celle de sa propre race. Les vers il les compose tantôt en italien et tantôt en français. C'est un poète bilingue, naturellement et pas comme D'Annunzio qui ne l'est que par dépravation... <sup>(2)</sup>.

Ma sarà da chiarire subito che le poesie francesi di *La Guerre* sottintendono un testo italiano: si tratta in gran parte di autotraduzioni di *Il Porto sepolto* pubblicato a Udine nel dicembre del '16: Ungaretti non è ricorso al trucco degli esordi francesi di D'Annunzio (che cercò di far passare *La Ville Morte* come scritta direttamente in francese), anzi sia dalla corrispondenza con gli amici, sia dalle pubbliche indiscrezioni di Apollinaire risulta chiaramente che la lingua madre del poeta resta l'italiano: cartolina del 19 maggio 1918 a Prezolini, dalla « zona di guerra »:

Sto traducendo il mio libro ed anche cose mie nuove in francese, per un'edizione che pubblicherò nelle due lingue. Anche Apollinaire ha tradotto qualcuna delle poesie, e pubblica ora un trafiletto a mio riguardo nell'« Europe Nouvelle »... <sup>(3)</sup>.

Stelloncino di Apollinaire in « L'Europe Nouvelle » del 25 maggio 1918:

Le poète Giuseppe Ungaretti est maintenant sur le front français. Il met à profit les courts loisirs que lui laisse le dur métier de fantassin de première ligne et de 2<sup>e</sup> classe pour traduire en français son recueil de vers, *Il Porto sepolto*, dont le retentissement, lorsqu'il parut en Italie l'an dernier, fut considérable.

(1) A. FONTAINAS: *Revue de la quinzaine*, dal « Mercure de France », n. 516, I (1920), p. 196.

(2) A. SAVINIO: *G. Ungaretti*, in « La vraie Italie », I (1920), nn. 10-11-12, coll. 314-6.

(3) LUCIANO REBAY: *Le origini della poesia di G. Ungaretti*, Roma 1962, p. 94, n. 1. Ancora di recente Ungaretti ha ricordato questa gentile attenzione da parte di Apollinaire: « Ricevuto il *Porto Sepolto* Apollinaire mi scrisse e, in una sua cartolina in franchigia di quel tempo di guerra, comunicò di avere tradotto la poesia dedicata alla memoria di Moammed Sceab. Non ho mai visto quella traduzione » (*VaU*, p. 511). Parrebbe che Ungaretti non abbia mai saputo dove cercare quella traduzione: da una cartolina postale da Parigi, inviata a Francesco Meriano il 1-6-1917, sappiamo che Apollinaire aveva proposto questa traduzione alla rivista « Nord Sud » del giovane Reverdy: « Envoyez moi donc, quand vous m'écrirez, l'adresse de Papini, je vais donner dans nord sud la traduction d'un petit poème d'Ungaretti qui m'a plu, le cas échéant, je le ferai pour vous Soffici Papini et d'autres et quand il y en aura assez on publiera une petite anthologie de la poésie italienne » (la lettera non si trova nell'*opera omnia* di Apollinaire, ma è stata pubblicata in appendice alla traduzione delle *Poesie*, a cura di G. Luti e F. Mazzoni, Firenze 1952: non abbiamo ancora controllato la collezione di « Nord Sud », ma supponiamo che questa traduzione apollinairiana non sia mai apparsa).

Ungaretti qui venait d'achever un roman, *Le Aventure* (sic) di *Turluru*, l'a perdu pendant la retraite de Caporetto. « Mais, dit-il, je m'étais tellement amusé en écrivant ces aventures de Tourlourou que je me console aisément de l'avoir perdu » (4).

Dunque Apollinaire offre tre notizie: il soldato Ungaretti è sul fronte francese, sta traducendo le sue poesie in francese, ha perso il suo romanzo appena finito *Le Aventure di Turlurù* (« romanzo d'ironia » lo definisce in una cartolina a Prezolini del 10 gennaio 1917, quando pensava di *rimettersi* presto a lavorarci, mentre parrebbe che l'anno successivo Ungaretti si dedicasse a un romanzo « vàgero », fra Pea e Viani, *La Tellinaia*, « un romanzo di passione sfinita fino al bianco della ironia », come dice in una cartolina a Carrà del 27 maggio 1918, « un sujet de roman absolument amusant », come dice in una cartolina a Apollinaire del 18 luglio 1918) (5): a prima vista verrebbe fatto di supporre che non ci sia alcun legame tra questi aneddoti, ma convocando anche gli altri due che amichevolmente Apollinaire mise in piazza qualche mese dopo sullo stesso settimanale, il 21 settembre 1918, ci si accorge che veniamo in possesso delle prime coordinate essenziali per giudicare Ungaretti nel suo primo e più importante contesto culturale:

Les écrivains et les artistes qui se réunissent à *La Closerie des Lilas* chaque dimanche entre quatre heures et demie et sept heures du soir ont consacré la réunion du 15 septembre au poète Giuseppe Ungaretti dont on peut lièvement caractériser le talent fluide et tendre en disant qu'il est le Van Lerberghe de l'Italie.

Giuseppe Ungaretti, qui est caporal dans l'armée italienne qui combat sur notre front, vient d'être lors de la dernière offensive cité à l'ordre de l'armée française à laquelle sont rattachées les troupes italiennes (6).

Da una parte i messaggi, le suggestioni inviate da Ungaretti, dall'altra la recezione e la decodificazione di Apollinaire interprete. Al limite oggi, avendo abbastanza chiaro tutto il ribollente retroterra su cui si stava aggirando l'inquieto Ungaretti giovane, verrebbe fatto di pensare che l'accostamento di Apollinaire al neo-simbolista belga Charles Van Lerberghe per caratterizzare il talento « fluido e tenero » del primo Ungaretti non fosse scevro da qualche malignità concorrenziale. Ma, lasciando stare che Ungaretti ha sempre mostrato una riconoscenza unica per queste tempestive segnalazioni apollinairiane, non va dimenticato che *La Chanson d'Ève* (« Mercure de France », 1904) fu molto sostenuta dal « Mercure de France », la splendida rivista attraverso la quale, dal 1906 in poi, il giovane prendeva atto dei valori nuovi rivelati con un'audacia che « sorprendevo persino gli uomini più accorti » (« La lettura del " Mercure de France " ebbe nella mia formazione un'impor-

(4) Ora in G. APOLLINAIRE: *Œuvres Complètes*, Paris 1966, vol. II, p. 726.

(5) REBAY: *op. cit.*, 45.

(6) APOLLINAIRE: *Œuvres Complètes*, II, 756-7.

tanza da non trascurare») (7): ebbene in questa rivista, nel numero del 1° agosto 1908 F. Séverin pubblicò nelle sue *Notes sur Van Lerberghe* un estratto di lettera del poeta a proposito dell'*Ève*: « Une âme d'ange ne me ferait pas détourner la tête, si elle n'était pas enveloppée de beauté. Un ange, pour moi, ce n'est qu'une pure forme, une jolie fille dont je revêts mes pensées », che forse ha agito sulla memoria di Ungaretti in un tempo successivo, in quei due « teneri e fluidi » distici del '32 appartenenti alla sezione *L'Amore* del *Sentimento del Tempo*: « Quando ogni luce è spenta / E non vedo che i miei pensieri, // Un'Eva mi mette sugli occhi / La tela dei paradisi perduti ».

Qualunque attendibilità abbia questo riscontro, deve essere difesa con energia la tesi che sottende, cioè in Ungaretti si riconosce una fedeltà vertiginosa alle proprie scelte culturali, alle proprie selezioni di lettura: in lui l'usufrimento immediato non esclude, anzi implica, l'approfondimento, la sfaccettatura, l'accrescimento. Nella sua carriera non ci sono iati, svolte, contraddizioni, perché sono talmente esplosive le contraddizioni in presenza che è stato sufficiente mantenere ad uno stato di ebollizione permanente per evitare qualsiasi scelta schematica e superficiale. Nel passaggio-chiave dall'*Allegria* al *Sentimento* si nota un'estenuazione della problematica tecnica, ma i materiali sono sempre gli stessi, come è lo stesso il « sentimento » informatore, anche quando le « occasioni » sono radicalmente mutate.

Si può illustrare questa tesi facendo riferimento a due modelli poetici che hanno avuto grande importanza per Ungaretti, pur rimanendo abbastanza occulti fino ad oggi: Maurice de Guérin e Jules Laforgue.

Quando nel '12 Ungaretti si mise a seguire alla Sorbona di Parigi i corsi letterari di Bergson, Bédier, Lanson, scelse Fortunat Strowski come direttore di una tesi sul poemetto *Le Centaure* di Maurice de Guérin (a cui aveva cominciato ad interessarsi già dall'anno prima, se ne domandava l'edizione della « Bibliotheca Romanica » a Prezzolini, insieme ad un libro di O. M. Barbano uscito a Torino nel 1905 su *Leopardi e Guérin*, spiegando che stava preparando una memoria su questo poeta): non risulta che un simile progetto sia andato in porto, ma ancora nel '17, scrivendo una cartolina a Prezzolini dalla zona di guerra il 10 gennaio, dice di voler scrivere *I miei antenati*: « biografie liriche di Villon, Elskamp, Keats, Leopardi, Maurice de Guérin, Papini, Benvenuto Cellini, Dostoieschi, Maria Lunardini mia madre » (8). Commemorando Apollinaire nel '19, per dimostrare che con la rivoluzione romantica « il poeta aveva perso il contatto con la civiltà dei suoi contemporanei », mette al primo posto proprio Guérin:

[Il poeta] Tentava ogni specie di esperienza, fisica e morale, per mascherarsi alla sua solitudine; ma nessun pudore, nessuna morfina potevano bastare.

(7) G. UNGARETTI: *VdU*, 506.

(8) REBAY: *op. cit.*, 38-9.

Cinque, dieci poeti, Maurice de Guérin, Ducasse, Baudelaire, Laforgue, Mallarmé, Rimbaud, Jarry — vissero così dannati —, dell'allucinazione che si suscitavano intorno, in una ermetica lucidità <sup>(9)</sup>.

Lautréamont, Baudelaire, Laforgue, Mallarmé, Rimbaud sono nomi capitali nella formazione e nella poesia di Ungaretti; e Guérin? Mi sono andato convincendo in questi ultimi anni che esiste un omaggio maiuscolo a questo poeta, precisamente in uno degli *Inni* appartenenti al *Sentimento del Tempo: Caino*, datato 1928, apparso in francese nel «Roseau d'or: Chroniques» IX (1930), così annunziato in «L'Italia Letteraria» il 6 aprile 1930 n. 14: «Il numero 9 della quarta serie del "Roseau d'or", l'interessante pubblicazione edita dal Plon di Parigi, reca in prima pagina una delle più belle e significative poesie di Giuseppe Ungaretti, intitolata *Cain*, e scritta dal nostro poeta direttamente in francese», che poi la pubblicò, insieme a *La pietà* e a *La preghiera*, il 24 aprile 1932. Per questa poesia Rebay aveva proposto con molta sicurezza una fonte dannunziana, precisamente *Il fanciullo* alcyonico, che aveva convinto abbastanza (anche se nell'ultima parte si affacciavano concorrenze petrarchesche) <sup>(10)</sup>: recensendo i lasciti di D'Annunzio nella lirica novecentesca avevo raccolto senza molta convinzione i riscontri di Rebay, che pure era difficile denegare alla base <sup>(11)</sup>. Mi sembra ora che siamo di fronte ad un caso analogo a quello denunciato dallo stesso Ungaretti a proposito del Palazzeschi a cui De Robertis voleva «restituire» alcune composizioni lacerbiane: si tratta di risalire a modelli comuni. E in *Il fanciullo* come in *La morte del cervo* di D'Annunzio l'esperienza di *Le Centaure* di Guérin non dovrebbe essere del tutto assente, anche se profondamente trasformata. Per il *Caino* (C) di Ungaretti proponiamo ora questa serie di matrici da *Le Centaure* (LC) di Guérin:

Corre sopra le sabbie favolose / E il suo piede è leggero (C), j'agite de ces courses de ma jeunesse dans la caverne [...] L'usage de ma jeunesse fut rapide et rempli d'agitation. Je vivais de mouvement et ne connaissais pas de borne à mes pas (LC); O pastore di lupi / Hai i denti della luce breve / Che punge i nostri giorni (C), Un jour... je découvris un homme qui côtoyait le fleuve sur la rive contraire... Que ses pas sont courts et sa démarche malaisée! Ses yeux semblent mesurer l'espace avec tristesse (LC); Terrori, slanci, / Rantolo di foreste, quella mano / Che spezza come nulla vecchie querci (C), Autrefois j'ai coupé dans les forêts des ramaux qu'en courant j'élevais par-dessus ma tête [...] L'esprit des vieux, venant à s'agiter, troublait

<sup>(9)</sup> In «L'Azione» di Genova, 10 dicembre 1919, I, 142, p. 3. Cfr. M. DADID: *Un article oublié du «journaliste» Ungaretti*, in «Revue des études italiennes», n.s. XV (1969), 3-4, pp. 377-81, p. 384.

<sup>(10)</sup> REBAY: *op. cit.*, 172-5. Cfr. P. SPEZZANI in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, 1966, p. 150. Non si dimentichi anche la leopardiana figurazione del «fratricida» nell'*Inno ai Patriarchi* (vv. 43-56).

<sup>(11)</sup> A. ROSSI: *D'Annunzio e il Novecento*, II, *Il mantello, di Arlecchino*, in «Paragone», XIX (1968), n. 226, 79-80: «Non si può dire che questi riscontri, proposti dal Rebay, siano del tutto sicuri, perché la vicinanza verbale non riesce a stringersi in calchi indiscutibili» (p. 80).

soudainement le calme des vieux chênes (LC); E quando è l'ora molto buia, / Il corpo allegro / Sei tu fra gli alberi incantati? (C), Mais lorsque la nuit, remplie du calme des dieux, me trouvait sur le penchant des monts [...] Je suis plus heureux que les torrents qui tombent des montagnes pour n'y plus remonter. Le roulement de mes pas est plus beau que les plaintes des bois (LC); E mentre scoppio di brama, / Cambia il tempo, t'aggiri ombroso, / Col mio passo mi fuggi (C), Je bondissais partout comme une vie aveugle et déchainée. Mais lorsque la nuit... me conduisait à l'entrée des cavernes et m'y apaisait comme elle apaise les vagues de la mer... je suivais le spectacle des ombres (LC); Come una fonte nell'ombra, dormire! // Quando la mattina è ancora segreta, / Saresti accolta, anima, / Da un'onda riposata (C), Mais je reconnais que je me réduis et me perds rapidement comme une neige flottant sur les eaux, et que prochainement j'irai me mêler aux fleuves qui coulent dans le vaste sein de la terre (LC); Figlia indiscreta della noia, / Memoria, memoria incessante, / Le nuvole della tua polvere, / Non c'è vento che se le porti via? (C), On publie qu'Égée, père de Thésée, cacha sous le poids d'une roche, au bord de la mer, des souvenirs et de marques à quoi son fils pût un jour reconnaître sa naissance. Les dieux jaloux ont enfoui quelque part les témoignages de la descendance des choses; mais au bord de quel océan ont-ils roulé la pierre qui les couvre, ô Macarée! (LC).

Nel '30 Ungaretti trova riportato su « L'Italiano » di Longanesi un pensiero di Galileo, che subito sfrutta nel suo quarto articolo sulle *Idee e lettere della Francia d'oggi*, precisamente nel secondo dedicato a Lautréamont, *Odore di bruciato*, in « L'Italia Letteraria » del 22 giugno 1930, n. 25: « Avvegnaché quello che noi ci immaginiamo, bisogna che sia o una delle cose già vedute, o un composto di cose, o di parti delle cose altre volte vedute, e tali sono le sfingi, le sirene, le chimere, i centauri... ». Per gli impressionisti, per i naturalisti, e anche per i simbolisti l'immaginazione operava sulle cose immediatamente vedute, se volevano che dall'urto dell'immaginazione e della memoria le cose assumessero autenticità a causa della luce del loro aspetto momentaneo, oggettivo e fuggente; i contemporanei ritengono autentiche manifestazioni d'arte solo quei mostri risultati dalle parti « delle cose altre volte vedute »:

La memoria utilizzabile sia respinta ad un tale punto anteriore ch'essa non possa riferirsi ad alcuna precisa esperienza individuale, e per essere certi ch'essa posseda questa vaga natura, lo stato di sogno è ritenuto fonte eccellente d'ispirazione.

È la poetica sottesa a *Risvegli* di *Il Porto sepolto* (Mariano, il 29 giugno 1916): « Ogni mio momento / io l'ho vissuto / un'altra volta in un'epoca fonda / fuori di me // Sono lontano colla mia memoria / dietro a quelle [ ← quell'altre] vite perse », che subisce qualche modifica nella versione francese, in *Conclusion* a chiusura di *La Guerre*: « une montagne de ténèbres sépare le temps d'avant du temps d'après // aussitôt qu'un de mes instants s'est

écoulé j'en suis éloignés de mille et mille ans // partout me guette un réveil de regrets d'ancêtres ».

Caino = Centauro si basa proprio su un'equazione che parte da « cose altre volte vedute » (il pensiero galileiano sarà ripreso da Ungaretti in « una lettura che fece in molte città italiane, e quasi dappertutto in Europa, e nella quale discuteva, dello sviluppo storico della poesia italiana e europea »<sup>(12)</sup>) e si sviluppa lungo sette sequenze che mostrano irrefutabili coincidenze verbali: I tema della fuga di un giovane agile (nella versione di IL si ha la lezione « le sabbie della favola », con « favola » nell'accezione di mito nel senso che l'aveva usata Apollinaire parlando di « favola di Icaro » nella sua conferenza *L'Esprit nouveau et les poètes* del '17 pubblicata postuma, così ricordata da Ungaretti nel '19: « Non si lusingava soverchiamente Apollinaire; in un suo articolo, pubblicato dal "Mercure de France", il mese dopo la sua morte, aveva lasciato scritto che il compito della poesia era di creare *favole* di realizzazione futura »); II tema dell'incontro con il mortale dai passi brevi e dallo spazio tristemente limitato (« luce breve »: « pas courts », « che punge i nostri giorni »: « ses yeux semblent mesurer l'espace avec tristesse »); III tema della corsa agitata che spezza come nulla vecchie querci (« Rantolo di foreste, quella mano / Che spezza come nulla vecchie querci »: « j'ai coupé dans les forêts des ramaux », « le calme des vieux chênes »); IV tema della notte che scende sorprendendo il corpo felice del giovane corridore fra gli alberi (« E quando è l'ora molto buia »: « Mais lorsque la nuit... », « Il corpo allegro / Sei tu fra gli alberi incantati? »: « Je suis plus heureux... Le roulement de mes pas est plus beau que les plaintes des bois »); V tema della mutazione, dalla brama scoppiante al mutamento del tempo, con l'aggirarsi fuggitivo fra le ombre (« mentre scoppio di brama »: « je bondissais partout comme une vie aveugle et déchainée », « t'aggiri ombroso »: « je suivais le spectacle des ombres »); VI tema del riposo nella natura, come del confluire e disperdersi in un'onda riposata (« Saresti accolta, anima, / Da un'onda riposata »: « prochainement j'irai me mêler aux fleuves qui coulent dans le vaste sein de la terre »); VII tema del peso della memoria (« La memoria è storia » spiega Ungaretti) che, se fosse trafugata, si ritornerebbe innocenti: potrebbe cominciare un nuovo ciclo in cui la memoria diverrebbe « onesta » (su questo punto Ungaretti e Guérin, toccando la stessa problematica, divergono).

Qui siamo ancora nell'ambito della problematica della memoria e del sogno: con Laforgue si entra nelle marezzature ironiste, che hanno attratto Ungaretti molto più di quello che si sia ammesso finora. Soffici ha giocato in questa direzione un ruolo determinante, con le sue traduzioni su « Lacerba » da Lautréamont (agosto 1913, « L'ermafrodito » *Chants de Maldoror* 7, 2; aprile 1915, « Dio » *Chants de Maldoror* 8, 2) e da Laforgue (1° aprile 1913 « Fine di giornata in provincia »; 27 marzo 1915 « Grande Complainte della

(12) G. UNGARETTI: *VdU*, LXXIII. (Lo stesso pensiero galileiano appare, ormai manipolato come proprio scritto, nella presentazione della pittrice Bona De Pisis del 1953).

città di Parigi»), oltre gli omaggi resi con Palazzeschi e Papini annoveranti Laforgue fra i precursori del Futurismo e da solo nelle sue riflessioni sull'*Impressionisme*. Proprio a Sofici da Parigi scrive il 31 agosto 1919 Ungaretti:

...Sapevo di Baudelaire e di Nietzsche, di Mallarmé e di Rimbaud, di Laforgue e di tante altre cose quando in Italia non c'era che ignoranza, più di quindici anni fa; ben poco mi hanno insegnato gl'italiani che non avessero nome Leopardi e più contano <sup>(13)</sup>.

Ancora nel '30, parlando a proposito dell'attualità di Lautréamont, Ungaretti sottolinea il carattere umoristico che infonde all'espressione, sempre per una ricerca di massima autenticità, perché l'espressione non sia denaturata da ciò che può restarle di logico, cioè di superficiale, allegando il perentorio giudizio di Breton, secondo cui Lautréamont ebbe coscienza così netta dell'infedeltà dei mezzi d'espressione che li trattò sempre dall'alto, niente concesse loro e, se necessario, li svergognò, rendendo così impossibile il loro tradimento: « Questa compenetrazione d'umorismo e di sogno ebbe i primi segni nel nostro secolo in riviste italiane, in "Lacerba" e in "Valori plastici" » <sup>(14)</sup>. Invero non si vede perché si dovrebbero restituire a Palazzeschi alcuni passi di *Il paesaggio d'Alessandria d'Egitto* apparsi su «Lacerba» del 7 febbraio 1915 (ora fra le *Poesie Disperse*), come suggeriva De Robertis:

*Il fellà canta  
gorgoglio di passione di piccione innamorato  
nenia noiosa delizia  
— Anitra vieni.  
— E chi se ne frega.  
— Al letto di seta colore di sfumature di poesia.  
— E chi se ne frega.  
— T'insegnerò la frescura di tramonto delle astuzie.  
— E chi se ne frega.  
— Lo possiedo duro grande e grosso.  
— E chi se ne frega.  
Il mio silenzio di vagabondo indolente.*

quando un riferimento alla comune ascendenza laforghiana può dirimere economicamente molte dispute, per esempio all'*Avant-dernier mot* che ora appartiene alla raccolta *Des fleurs de bonne volonté*:

*L'Espace?  
— Mon cœur  
Y meurt  
Sans traces...*

<sup>(13)</sup> REBAY: *op. cit.*, 36.

<sup>(14)</sup> G. UNGARETTI: IV, *Odore di bruciato*, cit.

*En vérité, du haut des terrasses,  
Tout est bien sans cœur  
La Femme?  
— J'en sors,  
La mort  
Dans l'âme*

*En vérité, mieux ensemble on pâme  
Moins on est d'accord [...]  
Que faire  
Alors  
Du corps  
Qu'on gère?*

*En vérité, ô mes ans, que faire  
De ce riche corps?  
Ceci,  
Cela,  
Par-ci  
Par-là...*

*En vérité, en vérité, voilà.  
Et pour le reste, que Tout m'ait en sa merci.*

Anche nel caso dell'influenza di Laforgue il bianco dell'ironia, partito dagli esordi lacerbiani, attraversando l'*Allegria*, arriva al *Sentimento*, in punti dove più tenue sarebbe il sospetto: in *Ultimo quarto* (1927) gli studiosi reperiscono « un'immagine di serra calda » (secondo la designazione di Marcel Raymond, ripresa da Joan Guàrdia) nell'apposizione, con la complicazione di un'ipallage sinestetica nell'epiteto:

*Luna,  
Piuma di cielo,  
Così velina,  
Arida,  
Trasporti il murmure d'anime spoglie?*

deversata al Leopardi, per il motivo dell'apostrofe alla luna, che ricorre in quattro liriche ungarettiane, deve essere invece riportata alle laforghiane *Litanies des premiers quartiers de la lune*, appartenenti a *L'imitation de Notre-Dame la Lune selon Jules Laforgue*, alla chiusa:

*Lune bénie  
Des insomnies [...]  
Sois l'édredon  
Du Grand-Perdon!*

E del resto la raccolta di Ungaretti in francese non è intitolata *Derniers Jours* in ricordo dei *Derniers Vers* di Laforgue (titolo escogitato per altro dagli editori ed amici Dujardin e Fénéon)? Va da sé che Apollinaire resta, con Parigi, la presenza più viva, il ricordo più scavato di queste composizioni, a cominciare da quella di apertura *Pour Guillaume Apollinaire*, appoggiata a un'anafora costruita parallelisticamente (*en souvenir de la mort | en souvenir des fleurs*): « Dando il braccio alla cara fanciulla che, con molta innocenza, ci amò tutti e due, lo accompagnai morto al *Père Lachaise*. In quell'occasione, tornato all'albergo, tracciai pochi versi in sua memoria »<sup>(15)</sup>, al contrario di *Nostalgie* (il testo italiano *Nostalgia* apparve su « La Diana » del 28 settembre 1916, poi nell'edizione udinese di *Il Porto sepolto*, ma non nell'*Allegria* vallecchiana del '19, dove alle pp. 38 e 60 vi erano due liriche diverse intitolate entrambe *Nostalgia*), che nella quarta sequenza prevede un tentativo sintattico:

sur Paris se blottit cette couleur de pleur qui nous défait les édifices et nous laisse  
la Seine sous un faix de reflets

rappresentante già una contrazione dei vv. 8-9 quale appariva in D, U (espansione tolta a cominciare dai *Poeti d'oggi* di Papini e Pancrazi del '20):

*di pianto  
che ci disfa gli edifizî  
e ci dà  
lo specchio  
di una Senna accidiosa  
con quel suo  
indosso  
persistente fastidio  
di riflessi di lumi*

sempre in rapporto con Apollinaire, anzi con la ragazza di Apollinaire, nella sequenza immediatamente successiva:

en un coin de pont je contemple le silence illimité d'une enfant frêle  
che in D, U era addirittura:

*di una bimba  
tenue e opaca  
come un fiore d'alpe  
nato dal cuore  
di un mughetto*

<sup>(15)</sup> G. UNGARETTI: *Guillaume Apollinaire*, in « L'Approdo Letterario », XIII (1967), n. 38, p. 11.

*e dal sorriso  
di una tepida salma  
di canerino  
in un meriggio  
di deserto*

con la glossa del poeta: « *La ragazza tenue* che contemplo da un ponte della Senna è quella amata a Parigi nei tempi precedenti la guerra da me e da Apollinaire »<sup>(16)</sup>, che si riferisce naturalmente alla redazione definitiva (fra l'altro risulta chiaro che la fase dell'autotraduzione in francese di alcune liriche del *Porto* è decisiva per il definitivo assestamento del testo italiano: vengono eliminate le « strascature » insieme anche a ripercussioni meno felici, come *Mughetto* che dalla *Allegria* vallecchiana passa nelle *Disperse*). Ma è il motivo del *flâneur* che ci richiama ad Apollinaire in *Nocturne*, traduzione del componimento che nell'*Allegria* vallecchiana era intitolato *Ironia di Dio* (nella sezione *Finali di commedie* dedicata a Cardarelli): nel '18 le Editions de la Sirène produssero l'apollinairiano *Le Flâneur des deux rives*. I primi due capoversi appaiono ex novo nel testo francese:

*volubilité des lumières au parcours  
de ce flâneur  
le ciel est perdu sous un air  
de langueurs*

con il secondo ripreso al settimo (*il regarde la candeur des campagnes se perdre | en langueurs*, anche questo svincolato dal testo italiano) e si inseriscono in quella serie di grigie e languide visioni parigine, che abbondano sotto la penna di Ungaretti specie in rapporto ad Apollinaire:

Venendo giù, pian piano, dal mercato di lusso, frenetico di abbagli, si ritrova una Parigi calmata nel suo velo di nebbia [...] Di là, in fondo, vi appare come un minuscolo sepolcro, l'antica cattedrale quadra.

Poi, pian piano che ci si avvicina all'acqua, la cattedrale s'innalza, come un resuscitato, e quell'alto scheletro intona, come un organo, un *te deum*, quando, vicini al ponte della Senna dove si forma l'isola di San Luigi, gli antichi edifici si affollano, e il passante moderno, sconcertato, sprofonda, laggiù, verso il Giardino delle Piante. Guillaume Apollinaire, mi era compagno una notte, in questa visione<sup>(17)</sup>

e poi:

Con inesplicabile « cuor contento » dunque, mi sono trovato tutto circondato di

<sup>(16)</sup> G. UNGARETTI: *VdU*, p. 524.

<sup>(17)</sup> G. UNGARETTI: *Pittura, poesia, e un po' di strada*, cit.





grigio: cielo grigio, immobili grigi, esseri grigi, strade grigie: l'omogeneità perfetta, la perfezione della noia, con questa piovgerella discreta, instancabile <sup>(18)</sup>

e ancora in una lettera a Prezzolini e Soffici:

Pensavo oggi, guardando questo cielo piovigginoso, che se, per un'improbabile grazia, si fosse d'improvviso alzato l'azzurro, non sarei stato colto né da stupore né da speranza [...] Non ho che strade, strade, e strade: il grigio perfido di questo cammino senza conclusione <sup>(19)</sup>.

Si estraggono da queste prose alcuni stilemi, « perfezione della noia », « grigio perfido di questo cammino »: ci si accorge che pertengono ad accordi che Ungaretti aveva già tentato nella poesia, *perfections du noir*, dedicate a Breton, *la poesia è un grano perfido* nella chiusa dell'articolo in memoria di *Apollinaire gentile* del '19 (richeggiante *Poesia* in fondo al *Porto*, « Gentile / Ettore Serra / poesia / è il mondo l'umanità... »). Si viene così a fissare un canone metodologico che, per quanto riguarda l'attività letteraria di Ungaretti, non dovrebbe subire smentite: la poesia precede la prosa, contrariamente alla tesi contraria che vuol vedere nella prosa la nutrice del verso (secondo l'espressione approvata da Leopardi) o il semenzaio del verso (secondo l'espressione e la pratica di Montale). Su questo punto Ungaretti è sempre stato netto, per esempio in un articolo del 17 novembre 1929 in « L'Italia Letteraria » n. 23, recensente un'antologia di saggisti francesi contemporanei:

I rivolgimenti letterari hanno sempre avuto inizio nella poesia, e solo nella poesia lasciano segni fecondi nel senso dello stile. Dimostrare come da Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont erediti i suoi connotati in Francia la lingua e lo stile d'oggi, è impresa facile. E appunto perché, come dice benissimo la prefazione, in poesia la forma è cosa essenziale. Per il romanzo, il saggio, la commedia, è cosa accessoria.

Portare riprove all'interno dell'opera di Ungaretti è quasi superfluo: del resto la sua prosa si è sempre presentata con accusati caratteri lirici piuttosto che logici. Si prenda quel poema in prosa che Ungaretti pubblicò nel numero di giugno del '19 su « Littérature » come presentazione di *Giorni di Festa* di Papini:

Depuis vingt ans chacune de ses expériences est comme une grimace faite à la précédente, l'inlassable *scaphandrier* n'aspirant qu'à nous rapporter cette suprême grimace qu'est le visage humain

<sup>(18)</sup> G. UNGARETTI: *Il Premio Goncourt risuscita i morti?* in « L'Azione », I, 159, 28 dicembre 1919, p. 3. Cfr. F. CONTORBIA: *Ungaretti e Proust*, in « Il lettore di provincia », 1970, n. 4, p. 7.

<sup>(19)</sup> REBAY: *op. cit.*, 23.

e si confronti con la fine del sesto movimento di *Roman Cinéma*, scritto a Parigi l'11 marzo 1914 e dedicato a Blaise Cendrars: « qu'un scaphandrier / par la bouche avide / m'a ramenés », proprio per mettere a nudo il meccanismo di recupero di un lessema / *scaphandrier* / particolarmente connotato (in quegli anni G. A. Borgese usava l'equivalente italiano / *palombaro* / nello stesso ambito metaforico).

Dunque, prosa da poesia e poesia da poesia:

Verso la fine del 1918, l'avanguardia in Francia poteva sbandierare il nome già glorioso di Guillaume Apollinaire, quelli dei suoi amici Max Jacob e André Salmon, e, in disparte, volto a seguire una sua propria strada, quello di Cendrars <sup>(20)</sup>.

Apollinaire è in testa, ma la presenza di Cendrars non andrà sottovalutata, che nell'11 avrebbe esercitato sul primo una sorta di terrorismo con la famosa esclamazione: « On n'est moderne que quand on a tout foutu par terre! ». Nell'ambito del « simultaneismo » apparvero nel '12 due poemi, uno di Apollinaire *Zone*, l'altro di Cendrars *Les Pâques à New York* che, date certe somiglianze, hanno suggerito un'accademica *querelle* sulla priorità dell'uno sull'altro senza che le prove a favore di una delle due tesi contrapposte siano risultate decisive. Sembra che Ungaretti non sia rimasto insensibile a nessuno dei due testi: ecco il testo di *Le Suppliche* che fu pubblicato da « Lacerba » (13 marzo 1915), alle prime battute:

*Tranquillità*

*Un lieve sprofondo di flutti  
al lontano ingombro del cielo  
Orizzonte d'oceano cinque nottate contemplato  
sdraiato a prua accanto a emigranti soriani  
donne botti uomini pertiche bambini fagotti  
spiaccicati a sedere  
o trotterellando  
mormoravano una ninmananna  
li guidava un mugolio di piffero  
Faceva freddo  
sciambrottato in quel dominio di piroscavo orco*

Descrizione esalata d'un sol fiato, senza punteggiatura, senza ordigni metrici, con scelte lessicali tipicamente demotiche specie nei verbi (*spiacciare*, *trotterellare*, *sciambrottare*): Ungaretti ricorda il suo viaggio per mare da Alessandria d'Egitto all'Europa del '13, descri-

(20) G. UNGARETTI: *André Breton*, in « L'Approdo Letterario », n. 38, cit., p. 3.

vendo la prua della nave con i poveri emigranti, ammassati in una caotica confusione d'oggetti, ma con un barlume di « allegria » data dal suono del piffero. Evidentemente i vv. 121-8 di *Zone* invocati da Rebay sono alquanto pertinenti:

*Tu regardes les yeux pleins de larmes ces pauvres émigrants  
Ils croient en Dieu ils prient les femmes allaitent des enfants  
Ils emplissent de leur odeur le hall de la gare Saint-Lazare  
Ils ont foi dans leur étoile comme les rois-mages  
Ils espèrent gagner de l'argent dans l'Argentine  
Et revenir dans leur pays après avoir fait fortune  
Une famille transporte un édredon rouge comme vous  
transportez votre cœur  
Cet édredon et nos rêves sont aussi irréels*

ma, in fondo, i vv. 69-76 di *Les Pâques* di Cendrars non lo sono meno:

*Seigneur, la foule des pauvres pour qui vous fîtes le  
Sacrifice  
Est ici, parquée, tassée, comme du bétail, dans les  
hospices  
D'immenses bateaux noirs viennent des horizons  
Et les débarquent, pêle-mêle, sur les pontons.  
Il y a des Italiens, des Grecs, des Espagnols,  
Des Russes, des Bulgares, des Persans, des Mongols.  
Ce sont des bêtes de cirque qui sautent les méridiens.  
On leur jette un morceau de viande noire, comme à  
des chiens.*

Apollinaire, in seno all'avanguardia parigina, ha assunto ben presto il ruolo di maestro, con la conseguente sindrome di responsabilità: se Cendrars, in grazia anche di un suo perenne goliardismo teorico, è stato in grado di attraversare i più improbabili sperimentismi e le posizioni più paradossali con sorniona leggerezza, senza rimorsi, dal canto suo Apollinaire è stato condizionato dal ruolo acquisito, attratto alternativamente dalle forze in campo, non ultime quelle determinate dai grandi fatti pubblici (la guerra) e privati (situazione esistenziale). Nel momento stesso in cui Apollinaire si appresta a patrocinare i più azzardati esperimenti d'avanguardia (collaborazione a « Nord Sud » di Reverdy, « Sic » e « 391 » di Picabia, corrispondenza con Tzara a proposito di « Dada »), si pone in maniera sempre più urgente il problema del ruolo dell'antico, del tradizionale, dell'ordine rispetto al nuovo. Un tale assillo s'insinua in *Calligrammes* tanto da risultare emer-

gente almeno in due composizioni, in *Les Collines*, dove la successione passato-presente-futuro viene riassorbita dal poeta-vates in una sua configurazione quasi superomistica:

*Sache que je parle aujourd'hui  
Pour annoncer au monde entier  
Qu'enfin est né l'art de prédire  
Certains hommes sont des collines  
Qui s'élèvent d'entre les hommes  
Et voient au loin tout l'avenir  
Mieux que s'il était le présent  
Plus net que s'il était passé* <sup>(21)</sup>

e soprattutto nella composizione di chiusura, *La Jolie Rousse*, che può usufruire delle formulazioni fissate nella conferenza sull'*Esprit Nouveau*:

*Me voici devant tous un homme plein de sens  
Connaissant la vie et de la mort ce qu'un vivant peut connaître  
Ayant éprouvé les douleurs et les joies de l'amour [...]  
Je sais d'ancien et de nouveau autant qu'un homme seul pourrait  
des deux savoir*

*Et sans m'inquiéter aujourd'hui de cette guerre  
Entre nous et pour nous mes amis  
Je juge cette longue querelle de la tradition et de l'invention  
De l'Ordre et de l'Aventure*

*Vous dont la bouche est faite à l'image de celle de Dieu  
Bouche qui est l'ordre même  
Soyez indulgents quand vous nous comparez  
A ceux qui furent la perfection de l'ordre  
Nous qui quêtions partout l'aventure* <sup>(22)</sup>.

Ungaretti ha subito interpretato gli ultimi gesti apollinairiani come un tentativo di dare dei classici, uno stile, a quel che si chiama *l'esprit nouveau*, quasi una riconciliazione con il pubblico di quell'essere *insocievole* (l'espressione è del '30, a proposito di Lautréamont) che è il poeta. Così nel '19:

Ma pian piano — ora che le espressioni erano state quasi tutte strappate dall'abisso; che al poeta non restava che un lavoro sereno di composizione e di perfezionamento —

<sup>(21)</sup> G. APOLLINAIRE: *Œuvres Complètes*, cit., III, pp. 163-4.

<sup>(22)</sup> G. APOLLINAIRE: *Œuvres Complètes*, III, p. 288.

ma pian piano, ora si poteva sperare di attrarre il pubblico — se non provocando nella sua simpatia i motivi dell'ispirazione —, almeno con la suggestione della bellezza esterna-suggestiva perché divenuta tradizionale.

Certo l'applauso è un gran calmante <sup>(23)</sup>;

poi nel '24:

Non ho qui *Calligrammes*, ma mi pare che Guillaume Apollinaire prenda commiato dai suoi lettori, con un canto il più accorato ch'io mi sappia. Lui, l'uomo d'ogni avventura, tornato dall'ultima con la fronte stellata di sangue [evidente allusione al verso di *La Jolie Rousse*: « Blessé à la tête trépané sous le chloroforme »] chiede perdono di non poter essere un uomo d'ordine <sup>(24)</sup>;

infine nel '30, in un articolo che sembra sancire definitivamente la fine dell'avanguardia in Europa, proprio da parte di uno dei suoi protagonisti:

Apollinaire scrive *La Jolie Rousse* e sente giunto il momento di comporre il lungo dissidio della tradizione e dell'invenzione, dell'ordine e dell'avventura. *La Jeune Parque* di Paul Valéry stupisce per la musica verbale che da miracoli di metrica s'innalza in pura architettura; Strawinsky incomincia a soggiogarci l'impeto ammirando l'equilibrio formale raggiunto dai grandi compositori di musica del Sei e del Settecento. Picasso scopre Pompei, Raffaello e Ingres e si converte a classiche eleganze. Carrà, superato il futurismo e alleatosi per un attimo, parte all'avventura metafisica di De Chirico, oramai ricerca in Giotto i valori della sua pittura. La « Ronda » e i « Valori plastici » sono, in quel periodo, gli organi banditori da noi della necessità d'un ritorno nelle lettere e nelle arti a ricerche di stile che non ignorassero i modelli del passato <sup>(25)</sup>.

Ma bisogna stare attenti a non stabilire tagli troppo netti: che nel '30 si sia abbattuta sull'arte occidentale una forte ventata di « restaurazione » rappresenta un dato obiettivo che non dovrebbe essere tanto discusso quanto sviscerato nelle sue cause e nelle correlate implicazioni. Comunque non si può negare che questa restaurazione sia avvenuta ad opera di molti dei più illustri operatori in zona di estremismo avanguardistico dei primi due decenni del secolo. Allora si dovranno separare le brusche, superficiali conversioni quali si ebbero in un Papini, in un Soffici, da quelle ben altrimenti motivate da uno spregiudicato confronto con la tradizione quali si possono riscontrare in un Apollinaire, in un Picasso, in uno Strawinsky, e da noi in un Palazzeschi e in un Ungaretti.

<sup>(23)</sup> G. UNGARETTI: *Pittura, poesia, e un po' di strada*, cit.

<sup>(24)</sup> G. UNGARETTI: *Esordio*, in « Lo Spettatore Italiano », I (1924), n. 1, p. 27. A Ungaretti fu affidata in questa rivista diretta da G. Bottai e A. Frateili la cronaca di letteratura francese: doveva essere per Roma quel che era per Parigi la NRF (cfr. A. FRATEILI: *Dall'Aragno al Rosati*, Milano, 1964<sup>2</sup>, p. 49).

<sup>(25)</sup> G. UNGARETTI: *La critica alla sbarra*, in « La Gazzetta del Popolo », 31 dicembre 1930, p. 3.

Anzi parrebbe che Ungaretti abbia preso il là dal testamento apollinairiano immediatamente dopo la morte del giovane maestro e amico per ricalcare la sua parabola e leggenda, a cominciare già dall'*Allegria* del '19, dove l'ultima composizione prosastica di *Finali di commedie*, cioè *Lucca*, riecheggia anche verbalmente certi tratti della *Jolie Rousse*:

So di passato e d'avvenire, quanto a un uomo è dato di saperne...  
Di tutto ho goduto e sofferto...

Connaissant la vie et de la mort ce qu'un vivant peut connaître  
Ayant éprouvé les douleurs et les joies de l'amour...  
Je sais d'ancien et de nouveau autant qu'un homme seul pourrait  
des deux savoir

Per di più, siccome la lettera inviata a Soffici e a Papini da Lucca il 13 agosto 1919 (nella quale, secondo Rebay, è da ravvisare il primo nucleo di *Lucca*) si chiude con la richiesta di indirizzare la corrispondenza presso Jeanne Dupoix, sposata il 3 giugno 1920, non è immotivato il sospetto di chi vede nella chiusa di *Lucca* quasi un ricalco, sul piano esistenziale, della leggenda di Apollinaire nei riguardi di Jacqueline Kolb, la bella giovane dai capelli rossi sposata dal poeta il 2 maggio 1918 (si tratterebbe né più né meno di un'*imitatio vitae*):

APOLLINAIRE: Voici que vient l'été la saison violente  
Et ma jeunesse est morte ainsi que le printemps  
O soleil c'est le temps de la Raison ardente  
Et j'attends  
Pour la suivre toujours la forme noble et douce  
Qu'elle prend afin que je l'aime seulement  
Elle vient et m'attire ainsi qu'un fer l'aimant  
Elle a l'aspect charmant  
D'une adorable rousse.

UNGARETTI: Di tutto ho goduto e sofferto; e non mi rimane che di rassegnarmi alla morte.  
Che è allevare tranquillamente un figliolo.  
Quando un appetito maligno mi spingeva negli amori per annientarmi, lodavo la vita; ma ora che considero, *anch'io*, l'amore come una garanzia della specie, ho in vista la morte.

È innegabile che in questa prosa circola una carica di gelida « ironia » (nell'accezione che Ungaretti usa dare a questa tonalità, anche a proposito di Leopardi), forse anche di *humour*,

che toglie attendibilità alle tesi di chi volesse sostenere che ormai il poeta si è adattato al concetto borghese della vita: del resto le cose non stanno così nemmeno nel paradigma apollinairiano. Altrimenti si verrebbe a sospettare che già nell'*Allegria* Ungaretti aveva pianificato il ritorno in seno all'ordine, alla borghesia, quando invece le prove di un ribellismo permanente nella sua opera si prolungano fino agli ultimi gesti del poeta e dell'uomo di cultura:

In *Lucca* rilevavo che l'uomo è misteriosamente chiamato a sopravvivere nell'ordine spirituale mediante la parola, nell'ordine naturale mediante la progenie. È verità di Monsieur de la Palisse, lo so; ma la prendevo drammaticamente, e accettare la tradizione è stato, è ancora, per me, l'avventura più drammatica, è quell'avventura dalla quale sino ad oggi si svolge, in mezzo a difficoltà innumerevoli d'espressione, la mia poesia <sup>(26)</sup>.

Sul piano della parola si trattava di accettare o rifiutare le esperienze degli amici parigini, i successori di Apollinaire: da uno scritto su *Freud e il freudismo* <sup>(27)</sup> del '24 parrebbe rifiutare le tecniche poetiche « dei giovani amici d'Apollinaire, i dadà, e specie André Breton, il più profondo di quei nichilisti, per i quali tutto è stoltezza, fuorché la poesia (come dettato di pensiero puro, senza interventi critici) »; sul piano dell'« ordine naturale » si trattava di accettare o rifiutare la borghesia; da uno scritto dello stesso anno *Elogio della borghesia* parrebbe che i fermenti ungarettiani su questo argomento fossero più indisciplinati.

In fondo i rapporti tra la borghesia e i poeti sono sempre stati a livello storico, secondo Ungaretti, piuttosto tesi: l'io dell'*Allegria* in fondo poco si distingue da quel *Turlurù* di cui Ungaretti ha narrato le avventure in un romanzo perduto (*Turlurù* era violentemente antiborghese); nel '19, a contraltare delle « tronfie ideologie dell'idealità borghese », Ungaretti evoca come « vita parallela » a quella di Apollinaire la figura « patibolare » di Villon che si aggirava per le stesse strade familiari del Quartiere Latino, un uomo *del suo tempo*, un poeta che i suoi contemporanei dovevano intendere, perché non era ancora rinata la retorica, perché la natura ispirava possessioni e superstizioni fatali, eppure in quegli uomini non c'era ancora tanta umanità da considerare la natura con malinconia, per cui anche Villon fu un maledetto. Il pretesto dell'articolo del '24, *Elogio della borghesia* <sup>(28)</sup>, viene offerto ad Ungaretti da un modesto libro di René Johannet, *Eloge du bourgeois français*, ma sotto doveva covare una problematica ben altrimenti autorizzata, quella di Bernard Groethuysen, che nel '27 offrì in francese la prima parte del suo capolavoro storiografico *Origines de l'esprit bourgeois en France*, cioè l'*Eglise et la bourgeoisie* (ma Jean Paulhan, amicissimo dello scrittore

<sup>(26)</sup> G. UNGARETTI: *VdU*, p. 526.

<sup>(27)</sup> G. UNGARETTI: *Freud e il freudismo*, in « Lo Spettatore Italiano », I (1924), n. 31, pp. 384-8.

<sup>(28)</sup> G. UNGARETTI: *Elogio della borghesia*, in « Lo Spettatore Italiano », I (1924), n. 4, pp. 360-4. Questo articolo fu anticipato su « L'Idea Nazionale » del 17 giugno 1924.

tedesco, attesta che le prime ricerche risalgono ad un soggiorno a Parigi dell'inverno e dell'estate del 1909). Il tramite che ha unito Ungaretti a Groethuysen da una parte è stato proprio Paulhan, dall'altra la moglie (« Mia moglie era, dal canto suo, molto amica di Alix Guillain, redattrice dell' "Humanité", moglie di Groethuysen, originale teorico marxista, autore del libro *Le Bourgeois*, che ebbe in quegli anni successo clamoroso... facevano parte del comitato di redazione [di "Mesures"], insieme a Church, Michaux, Paulhan, Groethuysen ed io stesso »<sup>(29)</sup>): ma, in fondo, si tratta di un incontro mancato, come mostrano anche le referenze piuttosto imprecise della memoria di Ungaretti (Groethuysen non può ascrivere al marxismo, il titolo del libro non è *Le Bourgeois*), come mostra anche il mancato incontro con il prestigioso prefatore dei *Poèmes de la folie de Hölderlin* tradotti da Jean Jouve, proprio nel '30 quando si dedicava alla versione degli *Imni* ungarettiani.

Di fatto ben diverso è il comportamento di Ungaretti nel suo articolo *Elogio della borghesia* dalle sottili e rare ricerche di Groethuysen. Intanto Ungaretti parte dalla situazione prossima dell'Italia, dove gli sembra che uno sforzo di formulare un catechismo del perfetto borghese ci sia stato: e non da parte di un De Amicis, sì piuttosto da parte del movimento della « Voce », in particolar modo di Prezzolini:

Il fatto solo d'aver cercato di svegliare nella borghesia italiana il sentimento della solidarietà di classe, che è poi, in fin dei conti, il risveglio d'un sentimento di responsabilità, il sentimento tremendo dei doveri collettivi di difesa e d'incremento del patrimonio affidato alla custodia della borghesia, del patrimonio morale della nazione — questo solo fatto costituisce un titolo d'onore, storico.

Nella « Voce » ci sarebbe un tentativo di « dare un costume alla classe »: vi si dimostrava il valore sociale dell'arrivar puntuali agli appuntamenti, vi si raccomandava di spazzolar gli abiti per benino che così durano il doppio e più, di metterci il pepe per non farli tarmare, vi si davano consigli per riusare le buste delle lettere ricevute, per istruirsi passeggiando, per usare il sapone, per non abusare delle maiuscole (che fanno sprecare più inchiostro); vi si tesseva l'apologia delle nazioni dove non si ruba sul peso e non si vende semola per fior di farina.

C'è, già dalle prime battute dell'articolo, un malcelato tentativo di desolidarizzazione da parte del poeta, mediante la nota scherzosa; ma d'altra parte vi serpeggia anche la coscienza di affermare enunciati pratici di scarsa rilevanza molto graditi ad un certo pubblico (e il successo, si ricordi, è un gran « calmante »): tutto questo per presentare come « vociano » René Johannet, allevato da Sorel e Maurras, da Pareto, da Croce e Péguy.

Più che alcune genericità e luoghi comuni che circolavano in Francia e in Italia sul baratro del dopoguerra, da cui ci si doveva sollevare, interessa questa incisiva presentazione del problema, con la definizione di « borghesia » come « nobiltà del popolo »:

<sup>(29)</sup> G. UNGARETTI: *VdU*, pp. 514-5.

Il grosso problema europeo del dopo guerra, quello dalla soluzione del quale dipende la ricostituzione del concerto europeo — armonia che poi è conseguenza di una certa unità morale nuovamente raggiunta — è il problema del riordinamento della classe dirigente, cioè, secondo l'aspetto nuovo delle cose, della restaurazione dell'ordine gerarchico entro i limiti della borghesia. E si dà alla parola borghesia il significato di scala sociale che qualsiasi figliuolo del popolo possa salire per meriti di cultura, d'ingegno, di volontà: la borghesia è la nobiltà del popolo.

Quello che colpisce nelle tesi di fondo del libro di Johannet, che per altro sono puntualmente avversate da Ungaretti, è l'itinerario scandito in tre tappe della progressiva conquista del potere da parte della borghesia, del consolidamento dopo la rivoluzione dell'89, dell'assestamento « gerarchico allo stato e alla nazione » indotto dal dopoguerra, con l'« esperimento fascista e quello bolscevico », messi sullo stesso piano, come più oltre sono messi sullo stesso piano Babeuf e Marx, Lenin e Mussolini. Su questo punto, sul fatto cioè che il fascismo al pari del bolscevismo, rappresenti la fase estrema ed estremistica al tempo stesso del processo che ha portato la borghesia alla rivoluzione francese, anche Ungaretti sembra d'accordo.

Ancora nel '30, osservando le posizioni dei giovani scrittori francesi, Ungaretti è ancora attratto dalla « violenza che rugge alle basi del mondo », per cui « è difficile trovare, almeno tra i giovani, scrittori che non siano, iscritti o no a un partito, uomini di parte, e di parte, a destra o sinistra, estrema »:

La società conta più dell'individuo; l'arte, la meditazione passano da una sfera accademica a un turbine d'impulsi di natura politica e religiosa. Non ci si lasci ingannare da certe apparenze di cinismo. Esse sono il pudore d'un'interna rivolta, indicibile <sup>(30)</sup>.

E qui Ungaretti ha un moto di unanimismo, di solidarietà fraterna che conosciamo da alcuni versicoli dell'*Allegria*:

Si tratta di quella posizione che Benda ha chiamato il tradimento dei dotti, dimenticando che in certe ore anche il dotto può sentirsi uomo, semplice uomo fratello dell'uomo, e sentire la vanità di quel metro d'oro dei valori assoluti di cui lo dicono detentore.

Del resto questa nostra epoca è così a nudo tragica, giuoca il tutto per il tutto così temerariamente, dovere e libertà si sono in noi fatti nemici così crudeli, che l'udienza concessa ai poeti, a quelli che ancor ieri si definivano pazzi, appare cosa normale:

---

<sup>(30)</sup> G. UNGARETTI: *L'uomo buio*, cit.

Diro di più: mi sembra cosa di ottimo augurio. Per gl'individui e per i popoli, solo la vita tragica ha ore somme.

Questi poeti un tempo definiti pazzi rispondono a quattro nomi precisi:

I poeti dei quali più si parla in Europa nel dopoguerra sono Blake, Hölderlin, Leopardi e Lautréamont. (Li metto in ordine di nascita: 1757, 1767 e 1798 i tre primi; morti nella prima metà dell'800).

Si è sempre provato disagio a racchiudere Blake, Hölderlin, Leopardi o Lautréamont nella prigione letteraria: in scambio di una felice allusione del Carducci a Lucrezio e a Giobbe, che, nel rimuovere dalla letteratura il genio leopardiano, ne illuminava un aspetto « quante stupidaggini non ha fatto pronunziare all'800 l'impossibilità di fare ammuflire la luce ». E se Nietzsche molto impara da Hölderlin e da Leopardi, i cari pedanti non accorgendosi della tragedia che c'era già addosso, privi della forte misericordia di accorgersene, li mandarono tutte e tre al manicomio:

Sia detto senza intenzione di stabilire un paragone tra i quattro poeti. E dei quattro, forse il solo veggente vero è l'Italiano.

Appare molto evidente che allo snodo degli anni '30 si è addensato di fronte ad Ungaretti un nugolo di problemi teorici e tecnici, che possono riassumersi in tre nuclei (con l'avvertenza che dalla loro soluzione scaturirà la definitiva configurazione del poeta):

- a) i conti con la letteratura italiana, in special modo con Leopardi e Petrarca;
- b) i conti con la cultura francese, fin dalla prima giovinezza dominante nella sua formazione culturale;
- c) i conti con la letteratura europea, in ultima analisi al bivio fra Blake e Hölderlin.

Sulla sostanziale superiorità di certi poeti italiani (come Leopardi) su tutti, Ungaretti ha sempre nutrito scarsi dubbi: al limite anche Apollinaire è apprezzato moltissimo come romano, discendente dall'antica poesia latina.

Nel '30 Ungaretti fu inviato da « L'Italia Letteraria » a compiere una ricognizione, così preannunciata nel n. 1 del 5 gennaio, p. 6:

[...] Giuseppe Ungaretti, che delle cose francesi è consumato conoscitore, si recherà appositamente a Parigi per condurvi un'inchiesta che, senza tenere alcun conto delle ultime mode, assodi quanto in Francia vi sia di serio e di significativo nelle più recenti manifestazioni del pensiero e della letteratura. Dei risultati di quest'inchiesta Giuseppe Ungaretti darà conto ai lettori de « L'Italia Letteraria » in un gruppo di articoli e di interviste.

Nel numero di gennaio 1920 di « Littérature » a p. 26 si poteva leggere la risposta all'inchiesta *Pourquoi écrivez-vous?* Niente di più naturale che il poeta iniziasse il suo *reportage* su *Idee e lettere della Francia d'oggi* con la prima puntata del 2 marzo, dal titolo *Perché scrivete voi?*, dove si partiva proprio dal ricordo dei tre giovani, che avevano sì e no venti anni, Breton, Aragon e Soupault, che fondano una rivista patrocinata da Valéry, composta d'una trentina di paginette oblunghe, con sulla copertina gialla il solo titolo in minuscole grasse, sottolineato con durezza, *littérature* (scelto da Valéry con intenzioni ironiche), ormai riconosciuta all'origine del movimento surrealista, largamente accreditato:

Tra le tante iniziative di *littérature*, ce ne fu una specialmente sintomatica. Agli scrittori d'ogni scuola, e specialmente agli anziani fu rivolta una domanda impertinente: « Perché scrivete voi? ». Tra le tante risposte, un buontempone disse, e mi pare fosse Max Jacob: « Per scrivere sempre meglio »; ma la maggioranza, fiore di firme, ammise che scriveva per disperazione, oppure per debolezza, altri parlò di dovere, e non mancò gente di faccia tosta che dissero di farlo per mangiare.

Da questa inchiesta presero le mosse due saggi apparsi sul n. 2 della NRF del '24, firmati da Jacques Rivière e da Marcel Arland, che esprimevano le opinioni diffuse di due gruppi: gli uni (Arland) pongono il proprio io come riflesso d'una crisi sociale e religiosa, della quale la letteratura, essendone la diagnosi più esatta e spietata, è fattore; gli altri (Rivière), partendo dal principio di relatività, si limitano a rappresentare un momento umano, qualche sussulto d'un flutto:

In mezzo agli uni e agli altri, per la sua influenza, vorrei situare André Gide. Non entrerà ora nel dedalo del pensiero di Gide sul Cristianesimo. E sarà pensiero protestante, e ora poco importa. Egli è sempre portato, e riconoscendo contenuto nel Vangelo l'ideale più alto, ad avvertire la pura pratica della morale cristiana in dissidio con la norma sociale, coll'umana natura. Così sentirono molti santi. Non voglio fare di Gide un santo. Ma a quel problema del male che nella letteratura francese da Pascal in qua ha tanta virulenza, egli vuol dar termini — se m'è permesso d'usare un aggettivo così contraddittorio —, ottimisti. Di psicologia estremamente cristiano, cioè attento ai conflitti, alle inquietudini, agli scrupoli che l'idea, il sentimento, il gusto del peccato possono muovere in lui...

E di Gide, prefatore del numero della rivista franco-belga « Le Disque Vert » consacrato a *Le cas Lautréamont* dal « fraterno amico Franz Hellens »<sup>(31)</sup>, nel 1925, dove Ungaretti intervenne accanto a Breton, Aragon, Eluard, Malraux, ricorda nella terza puntata del 27 aprile, *Il passato di Lautréamont*, la recisa profezia: « Egli [Lautréamont] comanda

<sup>(31)</sup> G. UNGARETTI: *La pietra filosofale di Rembrandt*, in « La Gazzetta del Popolo » del 23 settembre 1933 (ora in *Il deserto e dopo*, Milano 1961, p. 308).

l'impeto, e forse più che Rimbaud, l'avvenire delle lettere francesi ». L'anno prima, nell'*Esordio* di « Lo Spettatore Italiano », aveva dato un'altra sua reazione all'opera di Gide, fra l'affascinato e il perplesso:

Non ho dimenticato André Gide, ma per parlarne, da che punto incominciare? S'è assimilato tutte le influenze, senza mai divenire servo di alcuna.

Inquieto e inquietante, troppo intelligente. Chi saprà mai cogliere il suo aspetto vero? Ha battuto tutte le strade. Chi non s'è trovato a seguir la sua traccia? Tutti gli son debitori... In che modo preciso, indefinibile? I pareri sono senza numero e tutti discordi. E così vuole Gide il suo passaggio quaggiù. Non usa dire che gli ripugna d'impegnarsi, di compromettersi? Tentatore, il suo spasso non è forse di vedere le sue « parole » mutarsi in « fatti » altrui?

Basterà magari un accenno alla *querelle* che si sviluppò nel '51, nell'anno stesso in cui Ungaretti partecipò con il suo scritto *A Rome all'Homage* della NRF, ricordando il soggiorno romano di due mesi nel '35 di Gide con la sua improvvisa passione per Michelangelo (la cui « Pietà » Rondanini starebbe all'origine di *Thésée*) e per Caravaggio (confermata nell'appunto di Longhi, *Novelletta del Caravaggio invertito*<sup>(32)</sup>): parrebbe che in un acido giudizio orale Gide avesse detto di Ungaretti di ritenerlo « un modesto suonatore di flauto », coltivante più un tipo di ermetismo già scontato da Mallarmé e Valéry e influenzato dal neoclassicismo francese piuttosto che dalla classica musica di cui è ricca la tradizione italiana. Sono state portate prove da Piccioni a smentire la possibilità che Gide potesse fare un giudizio così severo di un collega che pure aveva fatto mostra di rispettare durante un quarantennio: ma evidentemente si tratterebbe sempre di dichiarazioni orali (dove la responsabilità è minore rispetto agli *scripta*), Gide si è dimostrato spesso caustico ed ingeneroso, Ungaretti dal canto suo si è sempre mostrato, nel pieno rispetto dell'autorità acquisita dal maggior amico parigino, piuttosto refrattario alle impostazioni gidiane.

Accanto a Gide, nell'articolo del '30, un indugio sull'altro dioscuero delle lettere francesi, Paul Valéry (dopo un accenno a Bergson a proposito della febbre di attualità e di condiscendenza verso le mode):

E se da un lato, dietro istigazione di Valéry, l'atto letterario veniva considerato con ironia, proprio in quegli anni, Valéry stesso dava alle stampe *Charmes*, un'insigne testimonianza di paziente corte alla posterità. E Valéry, dando tanta importanza alla rima, a ogni scaltrezza tecnica, all'eleganza dello stile, non è in questo senso molto lontano da Maurras che, per il gusto e l'onore delle lettere francesi, si sentiva in dovere di rimproverare a un tale il cattivo uso ch'egli aveva fatto della strofa di ballata « formata d'un'ottava, e non d'un paio di quartine male accoppiate ».

<sup>(32)</sup> R. LONGHI: *Novelletta del Caravaggio invertito*, in « Paragone », III (1952), n. 25, pp. 63-64.

E se, mentre Valéry rimaneva fedele al suo razionalismo, rigoroso e tale che lo porta a diffidare persino della storia, materia sibillina, non meno aleatoria delle profezie, in Breton e nei suoi seguaci è andata accentuandosi proprio quell'infatuazione dei romantici cui alludeva Rivière, nonostante ciò nessuno negherà che le sue opere siano anche troppo modelli di bello scrivere.

Il dissidio che oppone Valéry ai surrealisti consisterebbe nel fatto che essi considerano il linguaggio, lucida visione, negando la legge del discorso (senza per altro riuscire ad eluderla, considerando il linguaggio fuori della realtà raziocinabile, come rivelazione d'un mondo allucinante, nel quale l'uomo è tuffato); mentre Valéry crede la mente umana intenta a ridurre sempre più lo spessore del mistero, operazione in cui l'uomo non dispone se non di parole, cioè di complessi di simboli: il linguaggio poetico, il linguaggio matematico, ecc.; ogni scoperta, ogni avanzamento, ogni rivolgimento sta in quel mezzo precario che è il linguaggio (« è nel linguaggio, è di linguaggio »). La resistenza del mezzo rende agile la mente, un infimo espediente come la rima può offrire alla mente uno scatto per chiarire a se stessa un po' più il mondo.

Due anni dopo, commentando la traduzione di Raffaele Contu di *Eupalino o dell'architettura* (Lanciano 1932, pp. 123-31), Ungaretti si sofferma con maggiori particolari su quello che costituisce il « segreto » dell'arte di Valéry: « svolgere le sue riflessioni come se già avesse superato la vita », distanziare quasi di mille anni gli spettacoli presenti (in ciò non molto distante dalla poetica anche dell'*Allegria*, secondo la descrizione di Poulet indirizzata sul *détachement*). Posizione questa di considerarsi immortali da vivi, non per superbia, ma per una fedeltà più delicata e meno precaria all'ispirazione, che la poesia dopo il Petrarca usa assumere nei modi più diversi, « e sempre molto seducenti essendo estremi ». Da qui si vede quanto hanno torto quegli studiosi che, come il pur documentato Rebay che in questo caso si ferma all'attestato ungarettiano per Valéry del '26<sup>(32)</sup>, ritengono innocua e *descripta* l'influenza di Valéry su Ungaretti rispetto a quella del comune antecedente Mallarmé, quando invece l'ottica valerista ha servito magnificamente a leggere con filtri diversi Petrarca (in ciò concorde con De Robertis).

A parte quei suoi modi non scevri d'ironia, doveva attrarre nel poeta di *Charmes* quella sua intrepida unione di corporeità e astrazione, *nonchalance* e rigore cartesiano oltranzista:

Un poeta necessariamente risolve ogni problema proponendo un'arte poetica. Questo riafferma ciò che, e dal cantare più remoto, è sempre stato detto poesia: un decidere la parola all'astrazione di moti melodiosi armonicamente armonizzati, ad arti matematiche, se si vuole, all'architettura e alla musica: agli spettri d'un corpo che accompagni danzando il grido d'un'anima fattosi elementare per raggiunta intensità.

(32) L. REBAY: *op. cit.*, p. 168.

In ultima analisi Ungaretti articola su sei punti lo sviluppo delle lettere francesi dal '19 al '30: sei punti che rappresentano una diagnosi non meno di un esame di coscienza:

a) un'impazienza d'azione che porta a condannare la letteratura da parte degli stessi letterati, come un ripiego [anche nel commento all'*Eupalino* del '32 Ungaretti si compiace che Valéry anteponga il fare al pensare: « E mi piace, ponendo al sommo grado dell'espressione umana l'arte, in qualche modo nel dialogo si anteponga il fare al pensare o, meglio, si leghi il potere d'un pensiero alla sua forma. Difatti nei comandi del capitano oppure, direi anche, nel gesto del contadino che semina è contenuta più sostanza di pensiero che in molti trattati. Conforta sentirlo dire da Valéry... »];

b) un impiego nuovo del romanzo che ha di mira la trasformazione dell'uomo e intende concorrere ad affrettare il crollo d'un mondo ritenuto decrepito, marcio;

c) una poesia (intendo il surrealismo, i surrealisti ortodossi e quelli scismatici) che interpreta il mondo portando alle sue estreme illazioni il processo di decristianizzazione apertamente e deliberatamente mandato avanti dal '700 dalla filosofia europea [...] un mondo oltremodo irrisorio basato sul rapporto tra inconscio, fine scrittura, immaginazione, gergo hegeliano. Pare incredibile che c'entri anche Hegel, non a chi sappia che da più d'un secolo non esce arte poetica dovuta a un poeta nella quale non si senta il volo fantastico di quel filosofo;

d) l'azione cattolica;

e) e infine, se dobbiamo credere che nel pensiero, nella poesia, nell'arte e nella vita francese si presentano sempre due correnti, a volte unite drammaticamente in una sola persona, una corrente mistica e sovvertitrice, quella medesima che porterà Pascal a considerare tutto, salvo la morte, « cose dipinte », e una corrente che crede al rimedio perenne della natura, una corrente che, se non lieta, è serena, che nella contemplazione del creato trova armoniosi pensieri [Ungaretti parla, alludendo rapidamente, di Mistral e dei felibri].

Tale la situazione degli scrittori di Francia, in una stratificazione che prevede il '30 come punto terminale: ma non sono Mistral e i felibri, i cattolici, quelli che attraggono maggiormente l'attenzione del poeta. Sono gli estremisti, gli « insociabili », anche quelli delle lettere inglesi (Blake) e delle lettere tedesche (Hölderlin) che appaiono all'origine di una fitta schiera di poeti: « sarà anche moda, ma potrebbe anche essere il segno che la società nata col Rinascimento, affermata colla Rivoluzione francese, è all'ultimo rantolo »:

Non è più il dramma della Riforma, dell'uomo sapiente e del religioso; non è un dramma, è un bramito. Oggi l'« insociabile » non è più, in Europa, oggetto di riso: ride.

Mentre tutto un settore della sensibilità europea si appunta su Hölderlin, Ungaretti si rivolge a Blake per risolvere i suoi problemi tecnici in uno strenuo esercizio di traduzione. Con questo si slarga definitivamente l'orizzonte della cultura poetica di Ungaretti che all'altezza dell'*Allegria* e in particolar modo di *Derniers Jours* era specialmente legata all'avanguardia francese dei primi due decenni del secolo (con qualche sospetto di sporadici rapporti con l'*haikai* giapponese, introdotto in Italia da uno dei più intimi amici di Ungaretti di quegli anni, dal napoletano Gherardo Marone, che nella sua recensione del '20 all'*Allegria* invocò gli esempi di due poeti giapponesi Suikei Maeta e Harukici Scimoi, certamente conosciuti in traduzione da Ungaretti, mentre Cecchi si mostrò fieramente contrario a simili ascendenze per via del timbro e dell'allusività presenti in Ungaretti, assenti nei presunti modelli).

Ma sarà bene, dopo questo excursus sulla cultura francese di Ungaretti, ritornare al punto di partenza, all'esame raccostato delle poesie di *Derniers Jours*, delle quali per ora abbiamo fatto cenno a quelle legate alla memoria di Apollinaire (*Pour Guillaume Apollinaire*, *Nocturne*, autotraduzione contratta di *Ironia di Dio*, *Nostalgie*, autotraduzione di *Nostalgie*). Ecco ora *Mélancolie* che non rappresenta affatto la traduzione di *Malinconia* di A 36: si tratta di un solo rigo « un lointain vertige paludéen nous veillons », che corrisponde ad una strofe versicolare di *Girovago* di A<sup>1</sup> (« Una distante / vertigine / paludosa / noi vegliamo ») con lo stesso ordinamento alla latina del periodo (oggetto messo in rilievo all'inizio, verbo in fondo) piuttosto estraneo al francese: questa strofe sparisce già nella redazione prosastica di A<sup>1</sup> in *Finali di commedia* con il titolo *Viaggio*, che costituisce il testo di *Voyage*, alla seconda linea incerto fra il modello « Ad ogni nuovo clima, mi ritrovo di averne già saputo » e la stesura successiva « A ogni / nuovo / clima / che incontro / mi trovo / languente / che / una volta / già gli ero stato / assuefatto », entrambe forse infelici, quasi inferiori al francese « à chaque nouveau climat je me retrouve une âme d'antan ».

*Hiver*, con la sua tipica mossa analogica appoggiata a *comme*, si lega a molti luoghi del manierismo ungarettiano e si oppone a *Fin Mars* (traduzione di *Si porta*), che esprime, in sintonia con *Renouveau* di Mallarmé, l'allergia di Ungaretti alla primavera: « comme une graine mon âme aussi a besoin du labour caché de cette saison » (l'inverno è la stagione della laboriosa incubazione che ci fa presentare alla primavera estenuati).

Anche *Prélude* non denuncia testi italiani pubblicati, ma procede secondo una linea di implicazioni sintagmatiche tipiche del primo Ungaretti: *nom* ~ *poussière* ~ *cœur* (*qu'on nomme*) 1: *vent* ~ *désert* ~ *vie* (*qu'on nomme*) 2: *poussière-nuée* 3: specialmente appoggiate alle analogie con *cuore*.

*Prairie* è la traduzione letterale di *Prato*, con la variante che vuole il plurale *tendres légèrétés* in corrispondenza di *tenera* / *leggerezza*, in simmetrica concordanza con la successiva *La rosée illuminée*, che prevede un inizio anaforico rispetto alla precedente basato in un unico (*la terre*: secondo Jespersen *constant situational basis*): « la terre se soulève de plaisir sous un soleil de violences gentiles » di *L'illuminata rugiada*, che apre la sezione di *Atti primaverili e d'altre stagioni* di A<sup>1</sup> p. 17: « La terra tremola / di piacere / sotto un sole /

di violenze / gentili», che non manca di ricordare l'haikai della poetessa Akiko Yosano, presentata su «La Diana» del 25 maggio 1916, nello stesso numero in cui Ungaretti aveva presentato *Fase: Il paese dell'anima*: «Un poco d'acqua limpida / che tremola / intorno alle bianche radici delle canne / sotto le case dell'Alba» (in seguito *L'illuminata rugiada* è passata fra le *Poesie disperse*).

*Vie* potrebbe essere un verso improvvisato direttamente in francese, con una rima interna: «Corruption qui se pare d'illusions». *La sérénité de ce soir* è la traduzione letterale di *Sera serena* di A<sup>1</sup>, mentre *Sereno* dell'ultima redazione offre vari tagli (II strofe «sur les lèvres» ← «sulle labbra», «il colore / ammorbidito» ← «la couleur attendrie»; III strofe: «Mi scorgo / con dolce tristezza / un'immagine / passeggera» ← «je m'aperçois avec douce tristesse une image qui passe»).

*Militaires* è la traduzione in una sola linea di *Militari* di A<sup>1</sup>, che poi passa a *Soldati* della stesura definitiva, con lo spostamento del *come* dal secondo al primo versicolo («Si sta / come d'autunno» → «Si sta come / d'autunno» a sottolineare la sospesa esitazione), mentre *Soldato* di A<sup>1</sup> passa a *Fratelli*. A p. 201 di A<sup>1</sup> si presenta nella versione «nous sommes telle en automne sur l'arbre la feuille», per la quale Contini, nel '38, faceva notare un errore di «grammatica ideale»: nell'edizione Falqui, e in quella Piccioni si ha *tels*, che rimedia la svista, anche se non migliora eccessivamente il ductus della traduzione rispetto al fulminante fulgore dell'originale.

*Horizon* presenta caratteri spiccatamente interessanti: mostra una certa maestria nel trasferimento in francese della migliore tematica del poeta da soldato: ci si rinviene addirittura un saputo uso dell'*argot militaire*: «faut à ce poète quitter sa guitoune de rouille faut à ce poète se tracer par fauve terre gluant»; *gitoune de rouille*, che non può non richiamare alla mente la *dispersa* del '16 «Sotto questa tenda / di cielo imporruto / la terra sloga / in un grande arco teso», e soprattutto l'uso che ne ha fatto Barbusse in *Le feu* «Notre guitoune, petite cave basse sentant le moisi» (Su questo libro del '16 così si pronunciò Ungaretti, a proposito di Proust: «Quel libro di un malato, scritto con feroce freddezza allucinata, diede un'idea ripugnante della guerra. Non era affatto giusto, ma finalmente anche chi era rimasto a casa sapeva qualche cosa; questa è l'unica ragione di successo strepitoso del libro di Barbusse, libro che, contrariamente al suo intento, contribuì a sviluppare una solidarietà profonda tra fronte e interno, indispensabile per la resistenza a oltranza»).

*Gitoune* è termine dell'*argot* militare entrato nell'uso con la guerra del '14, mentre *Tourlourou*, come avverte lo stesso Ungaretti, «è entrato nell'uso molto prima»: di fatto Hugo: «En temps de paix le bourgeois appelle le soldat *tourlourou*». È appunto tenendo conto di questa ottica che Ungaretti ha costruito il romanzo delle *Avventure di Turlurù*, di cui l'uomo di pena, sradicato, straniero in qualsiasi paese, quale appare dalle intense illuminazioni di *Il Porto sepolto* (con tutti gli annessi, anche *Derniers Jours*), costituisce il *doppio*, strettamente solidale.

Infine qualche osservazione sulle composizioni di *P-L-M: Perfections du noir* (dedicata a André Breton), *Roman Cinéma* (dedicata a Blaise Cendrars), *Calumet* (dedicata a André Salmon). Si tratta di tre componimenti di grande interesse, sostenuti da un'intenzione calligrafico-simultaneista, che non dovrebbero necessariamente partire da un testo italiano. La matrice sembra da ravvisare, piuttosto, in *Roman Cinéma*, datata « Paris le 11 mars 1914 ». Basti vedere il gioco di certe concordanze, come quella fra il distico di chiusura del primo tempo di *Roman Cinéma*: « il s'est éteint comme un réverbère / à la première lueur du matin », con il movimento di chiusura di *Perfections du noir*: « Ah je voudrais m'éteindre / comme un réverbère / à la première lueur / du matin » (in questa poesia patenti anche le congiunture con *Levante* ecc.). Ungaretti si è sempre dimostrato attaccato a questi amichevoli scambi poetici, tanto da dichiararsi lusingato che Breton abbia sempre conservato la dedica a lui di *Cartes sur les dunes* di *Clair de terre*, fino all'edizione « de poche », licenziata poco prima della morte dal corifeo del surrealismo, quando molte altre dediche primitive erano state nel frattempo abolite.

Non mi sembra, invece, che ci siano stati contraccambi da parte di André Salmon, del curioso, originale, ma forse sfortunato e un po' acido memorialista dei *Souvenirs sans fin*, il quale nei tre volumi di ricordi, apparsi fra il '55 e il '61, non ricorda mai Ungaretti (nel secondo, « deuxième époque » [1908-1920], il riferimento sarebbe stato quasi obbligatorio). *Calumet* è un'allusione alla raccolta di Salmon *Le Calumet*, che apparve a Parigi nel 1910: Ungaretti vi usa un prolungato ossimoro, che in ultima analisi si basa sulla concrezione di *agneauloup* (che non per niente era apparsa in *Attrito* dell'*Allegria*: « Con la mia fame di lupo / Ammaino il mio corpo di peccarella », attrito, in qualche modo, già esplicitato da La Fontaine, V I 23: « J'oppose, quelquefois, par une double image, / Le vice à la vertu, la sottise au bon sens, / Les agneaux aux loups ravissants »). In Ungaretti l'ossimoro si preannuncia già dai vv. 2-3 « le soleil engourdit / même les scorpions », quando dovrebbe essere *le froid* a compiere l'azione di *engourdir*: e poi « serpenti e scorpioni » non hanno certo un sangue caldo che debba essere « congelato ». A conclusione l'ideogramma circolare C'EST ICI QUE L'ON PREND LE BATEAU: che appare in A<sup>1</sup> sul verso dell'ultima copertina, nell'edizione Falqui a p. 50 e poi in quella di Piccioni a p. 365: Ungaretti lo volle anche nella traduzione francese di Lesclure del 1953 (*Les Cinq Livres*) a p. 142, con una diversa disposizione grafica. L'emigrante di Landor Road, attraverso la voce di Apollinaire, diceva: « Mon bateau partira demain pour l'Amérique ». Se si tiene conto che le considerazioni più vicine dei teorici e dei critici sulla poesia « visiva » sono quelle prodotte da Gargiulo nel 1909 (ma pubblicate nel 1912) a proposito di D'Annunzio, si può agevolmente constatare quanto sia stato importante per Ungaretti e per la cultura poetica italiana « il riconoscimento e il rimescolamento » nella Senna nel secondo decennio del nostro secolo: solo oggi possiamo misurare tutta la lunghezza dell'itinerario percorso e tutto lo spessore delle reciproche conquiste. Così la partita di dare ed avere con l'ultimo dei quattro *suoi* « fiumi » si è chiusa largamente all'attivo per Ungaretti.

# UNGARETTI E LE VISIONI DI BLAKE

di

Alfredo Rizzardi

Quando, verso la fine d'ottobre del 1965, ricevetti il volume delle *Visioni di William Blake* con l'affettuosa dedica in inchiostro verde di Giuseppe Ungaretti, ebbi l'immediata sensazione che si trattasse di un libro organico, completo, definitivo, anzi che di un'antologia di traduzioni, degno di ospitare i « sette lustri » di amorosi ritorni ungarettiani alla pagina del poeta inglese.

Rispetto alla gloriosa edizione di Novissima, oltre al folto delle versioni c'erano due nuove indicazioni, due nuovi motivi d'interesse che, per quanto marginali, non erano affatto gratuiti, trattandosi di un libro di Ungaretti. Innanzi tutto, nella bella edizione mondadoriana s'imponeva il perentorio, insistito confronto tra la *visione verbale*, il testo di poesia, e la *visione grafica*, le mirabili incisioni a colori realizzate dall'artista inglese con il misterioso procedimento della « illuminated printing ». Altra novità, il denso apparato critico in appendice, che stava a dimostrare l'attenzione del poeta italiano nei confronti del significato contestuale dell'opera, la sua sensibilità verso le ricerche e le scoperte rivoluzionarie operate da una generazione più giovane di studiosi blakiani.

Nel giustapporre immagine a poesia, nel ricostruire l'unità espressiva di arte poetica e pittorica che caratterizza la visione originale, Ungaretti indicava di fatto il suo modo di accostarsi al mondo del poeta inglese, basato sulla continuità della creazione verbale e visiva, nella quale l'una rimanda all'altra, si completa e si realizza pienamente nell'altra, in una tensione visionaria che di volta in volta provoca la parola e il segno. L'accostamento del poeta italiano pareva stimolato, se non originato, dalle irrequietezze di una generazione novecentesca (da Apollinaire a Pound) che non si stancava di spiare, di contaminare le esperienze delle varie arti alla ricerca di un'invenzione moderna di poesia, assoluta nelle sue aspirazioni di percezione simultanea e totale; la sua stessa familiarità con le arti visive doveva spingerlo a dare rilievo al rapporto creativo tra le due forme di attività espressiva elaborate

parallelamente da Blake. In effetti, a livello di lettura interpretativa tale accostamento diveniva l'intuizione anticipatrice di un poeta che ritrovava proprio nella fusione delle due arti il bandolo della matassa, il filo d'arianna che lo conduceva al cuore del labirinto blakiano, superando l'ostacolo di quella sua mitologia privata che da sempre in varia misura elude il lettore, lo stanca, lo distrae, lo respinge dalla superficie opaca delle sue visioni. In pratica, Ungaretti precorreva una recente rilettura critica, culminante nella rigorosa e attenta esegetica del Keynes, che si fonda sostanzialmente sull'analisi integrata dei valori iconici del testo.

La mitologia di Blake, oggettivata nella concretezza di un'esperienza visiva, si spoglia di quella astrattezza e di quella fumosità profetica in cui sembra soffocare la parola, per raccogliersi in una potente raffigurazione — dantesca, michelangiolesca, miltoniana — della lotta perenne tra il Bene e il Male alla luce dell'epifania cristiana da cui trae ogni senso la nostra civiltà. Non importa se il Nome, il sigillo verbale della singola figurazione, modellato in un impasto che abbraccia la Bibbia, il mondo classico, il Bhagvat-Gita e la misteriosofia nordica, elude un'identificazione esatta del personaggio mitico; se il personaggio, emanazione spirito spettro ombra che sia, occupi un ruolo vago e fluido in una sorta di metamorfosi di essenze iconiche; se i valori che si oppongono sempre con rabbia e con violenza appaiano talora confusi, talora rovesciati, nella elaborazione personale di un'allegoria anarchica e ribelle della favola del mondo; se questa stessa sia impiegata come un telaio per elaborare un sistema di conoscenza contrapposto alla filosofia materialistica di Locke e di Newton, basato sulla corrispondenza tra visibile e invisibile, tra macrocosmo e microcosmo, e rivendicante l'infinità delle sensazioni contro la limitatezza della ragione, l'autenticità degli istinti e delle passioni contro l'ipocrisia delle istituzioni, l'energia contro la morale repressiva, la libertà e la giustizia contro l'autorità e la tirannia. Nella proiezione grafica delle visioni, le figure e gli scenari della mitologia cristiana paiono riemergere da profondità oniriche, deformati dalle forze oscure che presiedono i processi inconsci: figure e scenari di un universo primitivo, senza tempo, pervaso di sentimenti panici, di un'organicità furente, di un'energia primordiale, che animano ogni dettaglio, riempiono ogni vuoto, trasformano rocce e piante in mostruosi organismi, fiumi colli cascate in paesaggi sensitivi, e le figure umane, dalle membra esili o possenti, dai lineamenti diafani o scultorei, negli eterni abitanti di questo mondo mitico.

Restaurando l'unità di visione grafica e verbale, Ungaretti aveva pienamente compreso che nel sogno di Blake la danza degli archetipi, scaturita dalle profondità dell'inconscio collettivo, assume il ritmo, le cadenze, la dimensione spirituale dell'universo biblico e si compone nel grande quadro, sia pure spesso in chiave di parafrasi negativa, della mitologia ebraico-cristiana. Nel tradurre, Ungaretti non ha mai affievolito, non ha mai addolcito la violenza primitiva della visione: ne ha sviluppato quanto più possibile l'elemento surreale, trovando congeniale alle sue esperienze formative e alla sua moderna intuizione del barocco

quell'energia che modella in forma tortuosa, complessa, imprevedibile il flusso delle visioni, infonde drammaticità mordente alla parola intesa come rivelazione interiore, imprime su di essa il dinamismo incessante di un *espace du dedans* dove la memoria è conoscenza e la sua proiezione verbale è iniziazione totale e fulminea ai riti nascosti dell'esistenza.

Ma Ungaretti era anche consapevole che su questa dimensione verticale dell'opera blakiana s'innesta un'altra dimensione, quella della cultura e della storia del tempo. Questa seconda dimensione, che dà sostanza corporea alla prima, è stata scoperta ed esplorata dagli studiosi della generazione dell'ultimo dopoguerra in opposizione all'immagine cristallizzata di un poeta isolato, del *mad Blake*, comune ai denigratori e agli estimatori dei libri profetici che non sospettavano lo spessore culturale e l'intimo rapporto storico contenuto nelle sue visioni. È forse questa la ragione che ha indotto Ungaretti a includere nel suo libro l'ampio apparato critico in forma di glossario a cura del discepolo Mario D'Amico: una indicazione preziosa, che rimanda al lavoro di interpreti eruditi e sottili, accomunati dalla convinzione, a limite talora ingenua come lo è ogni presunzione di chiarificazione totale del fenomeno artistico, che il « mistero » di Blake si risolva sdipanando e identificando i fili intricati che lo avvincono al suo tempo, culminante con l'indipendenza americana e con la rivoluzione francese.

Certamente il Blake conosciuto da Swinburne e da Yeats, il delicato « zufolaro » o il mediatore invasato di un mondo occulto sprofondato nelle sue crisi mistiche, era solo una immagine parziale e limitata di un poeta che come nessun altro nell'esprimere se stesso aveva espresso il dramma del suo tempo, fissandolo in una potente sintesi nelle sue opere: e soltanto un'età come la nostra, in cui si ripropongono in modo drammatico e angoscioso le stesse aspirazioni di una cultura a realizzarsi nella storia, nella politica, nella vita sociale, la stessa volontà di demistificare gli idoli interessati di una tradizione autoritaria, può cogliere il significato intero della sua opera, come non potevano farlo né quella di Swinburne né quella di Yeats. « L'Eternità è innamorata delle opere del tempo », scriveva Blake. E nel suo dialogo con l'eterno, Blake consumava il linguaggio di una cultura sperimentata in profondità, riallacciandosi alle speculazioni clandestine, come il filone neoplatonico del Taylor o il libertarismo del Paine, respingendo con rabbia la tradizione accademica che cementava l'assolutismo e l'oppressione. Studiosi come Mark Schorer, che per primo indirizzò le ricerche verso la « politica delle visioni », Northrop Frye, che dalla « paurosa simmetria » dei suoi studi contestuali su Blake doveva trarre « una nuova concezione delle possibilità della critica letteraria », George M. Harper e Kathleen Raine, che hanno indagato a fondo il simbolismo neoplatonico delle sue « intuizioni immaginifiche », cercando di verificare i rapporti del poeta-artista con le correnti filosofiche e culturali del tempo, sono andati assai oltre i pochi agganci esoterici con la tradizione occultistica, da Boehme a Swedenborg, che generalmente si riconoscevano nel labirinto delle sue visioni, dimostrando oltre ogni

possibilità di dubbio quanto esse siano immerse in un'operazione culturale tutt'altro che privata. Parallelamente altri infaticabili ricercatori, come David V. Erdman e Peter P. Fisher, scoprivano coincidenze impressionanti tra gli avvenimenti pubblici, di carattere politico e sociale, e le profezie visionarie, in special modo *America* e *The French Revolution*, costruendo su di esse l'immagine tutt'altro che arbitraria di un poeta teso a trasformare la cronaca dei giorni in visioni senza tempo, di un Blake « profeta contro l'Impero ». In luogo dell'artista solitario, dell'alchimista alienato, si scopriva in lui il cantore di un'Europa attraversata dal fuoco della rivoluzione il cui spirito di libertà passava al vaglio l'intera cultura del suo tempo.

« Il tema centrale di Blake », scrive Ungaretti nella breve, folgorante presentazione, « è quello della libertà, dell'uomo libero da leggi poiché contro la Tigre gli ha riacquisito l'innocenza l'Agnello... La Rivoluzione dell'89 Blake fu il solo poeta che l'intese appieno, che la prevede, che intese gli avvenimenti che ne avevano preparato la deflagrazione, i rivolgimenti che ne sarebbero derivati; come a intendere un'altra rivoluzione fu Michelangelo. Prova, se ce ne fosse bisogno, che la necessità d'un più o meno lungo lasso di tempo, d'un alone di leggenda per giudicare poeticamente d'un moto passionale, è storiella da lasciarsi raccontare a chi chiama storia gli effetti di un'indigestione di schede. La vita non è di per sé leggendaria, se è vita? La poesia è falsa, o scoppia dalla sostanza stessa delle cose che ci sono presenti... ». Il discorso non poteva essere più chiaro: Ungaretti sapeva di doversi confrontare con una realtà viva, con un mondo concreto, non già con le larve e i fantasmi vacui di una mente allucinata. La scelta del linguaggio con cui rivivere le visioni di Blake, poste tali premesse, era inevitabile, ed è questo il primo dato che può render conto della poesia italiana che ha saputo trarne.

Si può operare una distinzione, motivata dalla diversa serie di problemi che s'imponavano al Traduttore, fra i momenti lirici e quelli epici, fra le brevi composizioni dei « Canti d'Innocenza e d'Esperienza », insieme con le mirabili poesie giovanili che le precedono e quelle altrettanto « miracolose » dei manoscritti Rossetti e Pickering che ad esse si aggiungono, e i lunghi poemi. Ungaretti, come già il poeta inglese, doveva sottostare all'esperienza del linguaggio diafano e rarefatto della lirica prima d'immergersi nel linguaggio denso e oscuro, trafitto da repentine lame di luce, dei libri profetici. Ma tale polarità è in sostanza solo apparente. Nulla è più oscuro, più misterioso, della semplicità delle composizioni dell'innocenza. L'occhio si perde sotto la superficie limpida e quieta, ed è preso d'angoscia per l'incapacità di coglierne le linee segrete sul fondo. Dei due *contrary states of the soul* l'innocenza abbagliata di luce è il più tenebroso e remoto, così lontano e irrimediabilmente perduto da parere inaccessibile alla mente. L'altro stato, l'esperienza, interviene nelle liriche come un contrappunto, che con la sua familiarità all'orecchio umano ha il potere di mettere in risalto le note cristalline e fuggenti di una felicità che ora appartiene a un mondo di fiaba. Ma il presente non è che un traguardo per visualizzare la luce primitiva, e la certezza della

sua realtà si trasforma nel poeta nella convinzione che basta spezzare il diaframma di tenebre, l'incubo di un'Europa agonizzante, per recuperare l'armonia luminosa dell'infanzia del mondo. Ungaretti ha inteso perfettamente il dramma del poeta inglese, e la poetica inerente al suo linguaggio, ora così sorprendentemente legata alla sua: nella lirica ha affrontato il testo con un impegno musicale. Fedele come sempre alla lettera, trasforma le parole in note, i versi in spazi musicali, il significato in una nervatura di ritmo. Il suo linguaggio si abbandona completamente alla musica celestiale dell'innocenza e, per contrasto, ai suoni aspri e duri, all'agghiacciante simmetria ritmica, dell'esperienza, con una naturalezza che non ripete, ma rivive la visione primitiva. È questo il segreto *tecnico* delle versioni delle liriche: tutte le altre soluzioni di volta in volta adottate dal poeta italiano s'iscrivono all'interno di una precisa trascrizione musicale del testo, come altrimenti tutte le apparenti deviazioni dall'espressione originaria, rare e felicemente giustificate, sono in realtà un'adesione e un approfondimento del senso vitale della poesia. Si rileggano, ad esempio di quanto affermiamo, « Il bimbetto negro » o « La Tigre », due tra le tante stupefacenti trascrizioni in cui il poeta non coglie solo la fisionomia esteriore, ma la forma interna, quella che Hopkins chiamava la *inscape*, delle poesie di Blake.

Il « miracolo », come Ungaretti più volte ama definire le liriche del confratello inglese, è un miracolo soltanto nella misura in cui la tecnica del poeta riesce a modellare nella parola i lineamenti della visione. La tecnica, lo sapeva bene la generazione di Ungaretti che su di essa aveva fatto a pezzi cuore e mente, non era, come credono gli ingenui di ogni stagione, un meccanismo rigido e artificioso, ma conoscenza e sofferenza della parola, incarnazione nella parola di ciò che, fuori di essa, non ha vita umana. Ungaretti poteva ripercorrere nella sua lingua il processo di quel miracolo a patto di non interrompere, d'intensificare e di approfondire i suoi studi di tecnica poetica. « Dunque », scrive ancora nella breve prefazione, « il miracolo di Blake che ci toccava in quegli anni, era stato a lungo sollecitato da un'esperienza tecnica tesa, ricercando affannosamente vie smarrite della tradizione, verso il recupero della originale innocenza espressiva ». Come confessa implicitamente egli stesso, nel realizzare le sue versioni Ungaretti procedeva nella conquista di un suo traguardo poetico, operava all'interno della sua stessa esperienza del mondo e della sua stessa ambizione di poesia. La traduzione come tale diveniva un pretesto, non più che un'occasione propizia, per continuare il discorso tormentato e complesso di tutta la sua poesia, in cui s'erano alternati paurosi scoppi d'esperienza e subitanei miraggi d'innocenza, la felicità lirica di una nota colta tra le pieghe dell'anima e la violenza profetica contro un mondo di dolore e di odio che il sogno non riesce ad abolire. Per altro verso, se le visioni di Blake hanno avuto un influsso che si può verificare nell'opera *in progress* di Ungaretti, esso non era forzato, ma era anzi sollecitato da una profonda affinità spirituale.

Con tali premesse, i libri profetici non offrivano più problemi di carattere generale,

ma solo ostacoli d'interpretazione e di resa che venivano di volta in volta risolti con fedeltà assoluta al disegno complessivo della poesia. A cominciare dal « Matrimonio del Cielo e dell'Inferno », tutte le parti tradotte dai poemi più lunghi — « La Rivoluzione Francese », « Un canto di libertà », « America », « Europa », « I Quattro Zoa », « Milton », « Gerusalemme », « Per i Sessi - Le Porte del Paradiso » — sebbene frammentarie, si compongono insieme in una grande visione unitaria che riproduce il dramma e il canto di Blake con straordinaria fedeltà. Il verso, o la prosa fortemente ritmata, è quella di Ungaretti nella lunga evoluzione della sua poesia dalla parola staccata alla frase barocca; e non poteva essere altrimenti se, nel ripercorrere la storia del poeta inglese, Ungaretti era portato a rifarsi naturalmente alla propria, a rivivere, insieme a quella di Blake, la lunga lotta con l'angelo che egli stesso aveva sostenuto per tutta la vita.

Non è un caso che il suo libro si chiuda con una serie di incisioni procurate da Blake per illustrare la *Divina Commedia*, nelle quali la furia visionaria dell'Antico e il segno profetico del poeta della rivoluzione europea si fondono quasi a simboleggiare, oltre il fluire dei secoli e i confini delle tradizioni, il perenne impegno del poeta nella storia dell'uomo, di cui Ungaretti è stato, lo sentiamo soprattutto oggi, uno degli interpreti maggiori nel nostro tempo.

# UNGARETTI E LA « RONDA »

di

Enrico Falqui

Ci eravamo proposta un'indagine intorno ai rapporti avuti, o non avuti, da Giuseppe Ungaretti con le riviste letterarie del suo tempo, a cominciare dalle prime, perché ci eravamo venuti persuadendo, col guardare ora nell'una e ora nell'altra, che non dovettero essere tra i più raccomandabili, in quanto a riconoscimento e ad accoglienza, se si riflette sopra il significato e sopra il valore che la sua poesia rivelò e assunse sin dalla pubblicazione dei primi versi, e se si tiene conto dell'aiuto e della difesa che solo in anni già avanzati ottenne, contro gli sghignazzi e gli sberleffi della piazza, da parte di un settimanale, come la *Fiera letteraria*, nel periodo angiolettiano, che fu anche — ci sia consentito ricordarlo — il nostro.

Ce l'eravamo proposta, ma abbiamo dovuto rinunciarvi, accontentandoci di due puntate tra i fascicoli della *Voce* e della *Ronda*. E se a quella nella rivista fiorentina fummo indotti da alcune lettere di Ungaretti a Prezzolini e da questi date alle stampe nel 1960, a quella nella rivista romana lo fummo da una testimonianza fornita da Marcello Cora nel 1969.

Per la prima, delle due puntate, rinviemo il lettore che abbia qualche curiosità d'informarsene (ritrovandovi trascritta la lezione primitiva di quattro poesie rimaste a lungo disperse: *Primavera*, *Viavai*, *Soldato*, *Notte*) al nostro *Novecento letterario* (VII, 351-359). Per la seconda facciamo seguito qui appresso. Ma innanzi tutto vogliamo sottolineare, a mezzo secolo di distanza dall'accaduto, la singolare risultanza delle due indagini: che alla *Voce* (prezzoliniana) lesina il merito dell'apertura agli « scrittori nuovi », per lo meno nel confronto di Ungaretti, dappoi che suoi unici versi apparsi, il 31 marzo 1916, nella *Voce* (ma derobertisiana) furono quelli di *Lindoro di deserto*; e che, per contro, alla *Ronda* (cardarelliana) allevia l'ostracismo verso la poesia e l'avversione contro Ungaretti. Per la *Voce* abbiamo già avanzato le dovute considerazioni. Per la *Ronda* eccole qua, senza polemica, senza alterigia, allineando una serie di dati di fatto accertabilissimi a prima vista e non alterabili. Documentiamo, non romanziamo.

E cominciamo col dire che dobbiamo allo scritto di Maurizio Korack, alias Marcello Cora, nel « cahier » della rivista *L'Herne* (VI, 1969: a cura di Piero Sanavio) dedicato interamente a Ungaretti per festeggiarne l'ottantesimo compleanno, una constatazione alla quale, per quanto evidente, non risulta sia stata ancor data la dovuta attenzione. Noi stessi, mentre, presentatasi l'occasione, non abbiamo mancato di fermarci sui rapporti, del tutto negativi, corsi tra Ungaretti e la *Voce* di Prezzolini, a differenza di quelli positivi con la *Voce* di De Robertis, noi stessi abbiamo trascurato e lasciato passare inosservati i rapporti di Ungaretti con la *Ronda*. Quasi non fossero esistiti o non avessero rivestito alcuna importanza. Oppure a causa dell'asserita e conclamata ostilità contro la poesia in verso da parte della rivista e dei suoi agguerriti redattori?

Tra le vanterie della *Ronda* non ci fu anche quella di non aver mai, in ossequio alla prosa, pubblicato alcuna poesia? Sennonché non doveva trattarsi di una innata refrattarietà. A correttivo sarebbe bastato ricordarsi che Bacchelli aveva pubblicato nel '14 i suoi *Poemi lirici* e Cardarelli nel '16 i suoi *Prologhi*: raccolte ambedue fortemente e sollecitamente elogiate dal Cecchi nella *Tribuna* del 3 maggio 1915 e del 18 ottobre 1916. E Cecchi stesso aveva, nel 1908, stampato un *Inno primo*, ristampato nel '10, senza contare i versi dati alla *Riviera Ligure* nel '15-'16 e da noi riuniti, con altri, in *L'uva acerba* nel '47. Ma la diceria sull'avversione dei Rondisti contro la poesia in verso, a tutto vantaggio della poesia in prosa, ha continuato a circolare. Come tante altre: sul reazionismo, sul provincialismo, sul fascismo... Né noi ci siamo astenuti dal contrastarle, come, circa il famoso « impegno », ha ora riepilogato Carmine Di Biase (Liguori, Napoli, 1971).

Sta di fatto che « la maggior parte degli scrittori raggruppati intorno a questa rivista era internazionale concretamente, sia per riuscita, sia per legami familiari, sia per interessi culturali ». E qui Cora esemplifica puntualmente, per poi proseguire che « con ragione dunque Cardarelli poteva scrivere nel *Prologo* della *Ronda*, che “ l'Italia grettamente nazionalistica e provinciale nelle arti... sta per divenire un paese moderno ”, e che “ dobbiamo raccogliere questo vago anelito che i più grandi spiriti della modernità hanno mandato verso di noi ”. Né questa modernità era intesa, benché qualche collaboratore la pensasse diversamente, come “ l'epoca della morte dei versi ” ».

Sta di fatto che spetta alla *Ronda*, in continuazione della *Voce* ma con indipendenza, il merito di aver contribuito grandemente alla conoscenza e all'apprezzamento della letteratura e dell'arte d'avanguardia di allora. E s'era nel dopoguerra, in periodo di ripensamento e di rinnovamento. « La Francia come l'Inghilterra, la Germania come la Russia del primo dopoguerra erano di casa fra di noi ». E se « un certo rimprovero di scarsa modernità » fu mosso verso qualcuno dei Rondisti, dipese forse « dalla severità con cui giudicavano il lavoro letterario in genere, e quello proprio in particolare », secondo è documentabile.

Sta di fatto che una delle primissime recensioni dell'*Allegria di naufragi*, pubblicata a Firenze dal Vallecchi sul finire del '19, uscì nel settimo fascicolo della prima annata della

*Ronda*, a firma di A. E. Saffi, che fu uno dei redattori e fondatori della rivista e che certe sue osservazioni se le trovò più tardi revisionate dallo stesso Cecchi, in occasione del *Porto sepolto*, nella *Tribuna* del 25 luglio 1923. E « l'articolo di Cecchi — come ha osservato Gaetano Mariani: *Letteratura*, XXXV-XXXVI, 1958 — può essere interpretato come l'effettivo, spiegato schieramento della *Ronda* a favore della poesia di Ungaretti: un intervento volto a mettere in luce le qualità più alte della "purità" di Ungaretti, il suo decidersi all'espressione "se non in estrema consapevolezza", lo svolgimento della sua metrica "verso forme più ampie e modulate", quelle ragioni di stile e di linguaggio che al Saffi erano sfuggite ». Poi, il 10 agosto dello stesso 1923, ci fu, nel *Corriere italiano*, anche l'articolo di Lorenzo Montano, altro rondista egregio. (Cfr. *Carte nel vento*, 339-404).

Sta di fatto che, a conferma del riconoscimento in favore di Ungaretti, la *Ronda*, nel primo fascicolo del 1921, accolse le quattro liriche del suo *Passaggio*, riportato più tardi nella raccolta *Sentimento del Tempo* con la data di composizione del '20 e con una lezione molto riveduta e scorciata, sulla quale i « variantisti » si sono esercitati con profitto nei passaggi delle varie edizioni dal '21 al '69, tutti intesi a un progressivo affinamento metrico, che sempre più discostò *Mattina*, *Meriggio*, *Sera*, *Notte* dall'iniziale andamento estensivo confacente alla prosa lirica. (Cfr. *Tutte le poesie*, 104, 676-678). E fin dalla prima edizione del *Sentimento del Tempo* le liriche di *Paesaggio* figurano, con la data del 1920, nel gruppo denominato *Prime* perché, giusta l'annotazione dello stesso autore, comprende « poesie scritte nel primo periodo trascorso a Roma ».

## PAESAGGIO

### MATTINA

*Ha in capo un diadema di freschi pensieri  
e tutta risplende nell'acqua fiorita  
Ondeggia sull'acqua flessuosa il carnato  
primaverile delle ninfe rinate*

### MERIGGIO

*Oggi che s'illuminano di ombre flebili le  
distanti montagne  
e s'empie il deserto di desolante mistero  
prendono sonno le statue nella folta estate*

### SERA

*L'ombra rosata del corpo gentile si modula d'un'infinita  
malinconia nello smeraldo impassibile del mare*

### MATTINA

*Ha una corona di freschi pensieri,  
Splende nell'acqua fiorita.*

### MERIGGIO

*Le montagne si sono ridotte a deboli fumi e l'invadente  
deserto formicola d'impazienze e anche il sonno turba  
e anche le statue si turbano.*

### SERA

*Mentre infiammandosi s'avvede ch'è nuda, il florido car-  
nato nel mare fattosi verde bottiglia, non è più che  
madreperla.  
Quel moto di vergogna delle cose svela per un momento,  
dando ragione dell'umana malinconia, il consumarsi  
senza fine di tutto.*

NOTTE

*Tutto si è esteso si è attenuato si è confuso  
 Si ascoltano i sibili dei treni partiti  
 Come quelle voci l'anima è vaga  
 Si rincorrono sogni fatui  
 Si dimette la ferocia  
 e, giacché non ci sono testimoni, ci appare,  
 di sfuggita, anche il nostro vero viso,  
 stanco e deluso*

NOTTE

*Tutto si è esteso, si è attenuato, si è confuso.  
 Fischi di treni partiti.  
 Ecco appare, non essendoci più testimoni, anche il mio  
 vero viso, stanco e deluso.*

Sta di fatto, inoltre, che la più decisa convalida alla singolarità della sua presenza nella poesia del Novecento fu rilasciata ad Ungaretti da Alfredo Gargiulo nei quattro articoli della serie sulla letteratura dal 1900 al 1930 apparsa nella *Fiera letteraria* durante gli anni dal '30 al '33 e nel '40 ristampata integralmente nel volume sulla *Letteratura italiana del Novecento*. Gargiulo: e non fu questi il critico autorizzato, patentato, consanguineo della *Ronda* e dei suoi scrittori? E il suo riconoscimento, quanto più feroce l'oscena polemica dei giornali umoristici s'accaniva contro i versi di Ungaretti, non ribadì forse il riconoscimento usatogli dalla *Ronda*?

Ma sta di fatto, infine, che a riattestarglielo senza mezzi termini fu lo stesso Vincenzo Cardarelli nella prefazione alla raccolta poetica: *Giorni in piena*, edita in Roma nei *Quaderni di Novissima*, in data 1934. S'era al tempo della querela contro l'Ermetismo e Cardarelli non militava tra gli oppositori né si curava di non darlo a riconoscere. Ma poiché nella polemica veniva, da altri, grossolanamente coinvolto anche Ungaretti, lealmente l'antico direttore della *Ronda* approfittò della prefazione alle poesie di *Giorni in piena* per riutilizzare un suo articolo dal titolo *L'eresia pura*, già apparso nel settimanale *Quadrivio* e riportato in gran parte nel *Tevere* del 16 gennaio 1934. Nell'articolo e nella prefazione fu dato leggere:

*Differenze di scuola e di temperamento non mi hanno mai impedito di riconoscere il valore altrui. Mi sia dunque lecito dichiarare qui, a scanso di malintesi, la mia stima e il mio rispetto a Giuseppe Ungaretti: un uomo a cui mi legano rapporti antichi e tenaci che hanno resistito e resisteranno fino all'ultimo, ne sono certo, ad ogni bufera. Apprezzo in Ungaretti le qualità intrinseche e native, benché non approvi la sua poetica, e mi guarderò bene dal confonderlo coi suoi imitatori. Una dozzina d'anni addietro la Ronda gli tributò un riconoscimento cordialissimo. È superfluo dire che io non fui né ostile, né estraneo a tale riconoscimento. Ora sembra che alcuni vogliano vedere fra me e il mio vecchio amico Ungaretti un antagonismo ridicolo e assurdo. Per quel che mi riguarda, non posso non sorridere della strana fortuna che mi è toccata.*

Peccato che lo stesso Cardarelli, nel rileggere lo scritto per includerlo nel *Viaggiatore insocievole* (1953), oltre a rilucidarlo, lo abbia alleggerito proprio della parte concernente Ungaretti, secondo aveva già fatto nella ristampa del *Giornale della sera* (6 febbraio 1948) e secondo

è stato riprodotto nelle *Opere complete* (907-909), col semplice titolo: *Poesia pura*. Peccato, perché quella ventina di righe erano una testimonianza di stima non comune da parte di un poeta della gelosa e intransigente specie di Cardarelli verso un poeta della insorgente e armata specie di Ungaretti. E tuttavia non fu Ungaretti, nel '48, a battersi fortemente affinché il premio « Strega » fosse vinto da *Villa Tarantola* di Cardarelli? Possiamo testimoniarlo.

Né la collaborazione di Ungaretti alla *Ronda* si fermò al *Paesaggio*. Nel fascicolo del gennaio 1922 fu proseguita e ribadita con una avvincente nota *A proposito di un saggio su Dostojevski* apparso, nella *Nouvelle revue française* del febbraio '22, a firma di Jacques Rivière. Nota quanto mai impegnativa per gli agganci storici e critici che in una rivista come la *Ronda* non potevano, oltre che autorizzati, non essere condivisi. Valga d'esempio la chiusa, dove si lesse che « la nostra infelicità è di non ritrovare mai più Iddio che sotto sembianze d'uomo o peggio, di ripieghi umani. E perciò, da noi, tanto è difficile la via dell'arte, e, quando la grandezza è raggiunta, tanta contiene malinconica serenità ».

Ma c'è un'ulteriore prova dell'amicizia corsa tra *Ronda* e Ungaretti: la presenza del poeta nel quadro eseguito da Amerigo Bartoli nel 1930: *Gli amici al caffè*, dove il caffè è l'« Aragno » e gli amici sono quelli della *Ronda* (Cecchi, Cardarelli, Socrate, Soffici, Pasqualina Spadini, nel primo gruppetto; Baldini, Ungaretti, Broglio, nel secondo; Ferri, Ruggeri, Longhi, nel terzo; Francalancia, Bartoli, Saffi, Barilli, nel quarto). È vero — come annota Leone Piccioni nell'attenta *Vita di un poeta* (Rizzoli, 1970) — che Ungaretti se ne sta un po' « appartato », un po' sulle sue, quantunque in mezzo; ma resta significativo che il suo posto sia lì, perché quello fu il periodo della *Ronda* e la *Ronda* prese posizione per lui. Né la precisazione vuole, da parte nostra, avere un valore semplicemente anedddotico. Tornano in mente i famosi versi di Pascarella: « Nun ce se pensa e stamo all'osteria; ma invece stamo tutti ne la storia ».

I MOTI DELLA MEMORIA:  
APPUNTI PER «IL CAPITANO» DI UNGARETTI

di

Glauco Cambon

« Fui pronto a tutte le partenze ». L'io poetico, o *dramatis persona* che dir si voglia, rievoca un passato perduto: la giovinezza irrequieta, aperta, avventurosa. Poi, pausa significativa di raccoglimento dopo il brusco inizio, e trapasso al presente: « Quando hai segreti, notte hai pietà ». L'insonne presente, lucido e spietato, dà risalto al passato fervore; l'auto-coscienza è bloccata, è distruttiva, è autoaccusa forse (e vedi « Caino »). Fin qui i « segreti » potrebbero esser tali rispetto ad altre persone, dunque una protezione dell'io poetico dalla vergogna; a meno che non siano tali rispetto all'io poetico che parla in prima persona, e allora equivarrebbero al margine di residua « ignoranza » che può salvarlo (cfr. ancora « Caino » e la sua « memoria incessante »); al mistero consolatore. Segretezza è protezione, oblio è salvezza, mistero è conforto; di qui la ricerca, il viaggio nella memoria che anela a un conforto più duraturo. La protezione è precaria.

Ma ancora bisogna vedere se questo presente (« notte hai pietà ») è tale soltanto in contrapposizione al passato perduto, ed è quindi cronologicamente determinato limitandosi al *nunc*, all'*adesso* della coscienza rammemorante, oppure se è un presente continuo che include l'allora e l'adesso in una costanza contro la quale si misura la mutevolezza dell'io. È ciò che vedremo. Intanto osserviamo che il successivo trapasso, a quella che è la prima unità strofica sostenuta dell'elegia, la sua prima fase effusiva di contro alle due iniziali notazioni epigraficamente laconiche, sembra accentuare nell'enigmatico secondo verso (« ... notte hai pietà ») l'implicazione misterica, consolatoria, rispetto a quella incriminante. Alla fine di questa unità strofica, infatti, i « segreti » notturni diventano « mistica compagnia ». Quale? Quella dei cani randagi abbaianti nella via deserta, più che non quella — silenziosa e prevista — del lumicino votivo sempre acceso nella stanza in cui il poeta dormiva da bambino.

È questo davvero un segreto, sia perché la memoria lo riscopre ora in sé, inesplicabile, sia perché era fin d'allora un paradosso còsono all'imprevedibile percezione dell'infanzia.

Questa prima effusione strofica (da « Se bimbo mi svegliavo ... », v. 3, a « ... mistica compagnia », v. 9) ha carattere esplicatorio rispetto alla laconicità ritmica e semantico-sintattica dei due versi d'apertura, sospesi come sono in un mare di silenzio. Ma non « spiega » nulla se per spiegare si intenda esaurire razionalmente o comunque sillogizzare, appianare; *spiega* invece davvero nel senso di *sviluppare* un motivo, e lo fa attuando un moto di riemersione mnemonica, un ritorno all'epoca in cui « tutte le partenze » erano ancora possibili e nessuna possibilità preclusa. La veglia attuale riprende, nella meditazione notturna, il breve seppur ripetuto svegliarsi di allora. Prevale il tempo imperfetto, che succede all'ineluttabile passato remoto del verso 1 e al misterioso presente del verso n. 2. In tale contesto temporale — accanto al presagio antico dell'attuale inquietudine — appare col « mi calmavo » il senso di una pace, di una continuità (azione ripetuta), che sorge proprio dal rievocato evento irrazionale (l'abbaiar dei cani) in contrappunto alla costanza del tacito lumicino. Le immagini della memoria si mettono a fuoco su una polifonia di subitanità e durata; sono esse ad alimentare l'insonne meditazione, e a sillabarla in ritmi via via contratti o distesi, staccati o legati.

Ecco ora un ulteriore passaggio — attraverso una zona di silenzio — ad una unità strofica, più concisa e sincopata (versi 10-12), che costituisce un inoltrarsi nei « segreti » della notte (della memoria). Essa rinnova l'atteggiamento cronoverbale del primo verso col passato remoto, e sconvolge daccapo la temporanea calma raggiunta dall'unità strofica precedente, introducendo, fra rotture ritmiche create dalla contiguità di accenti enfatici e brusche pause, una concitata interrogazione retorica, unica nel componimento:

*E non, ad un rincorrere  
Echi d'innanzi nascita,  
Mi sorpresi con cuore, uomo?*

Questo lo schema ritmico misto di impulsi ascendenti e discendenti:

$\cup \text{ / } \parallel \cup \text{ - } \cup \text{ / } \cup \cup$   
 $\text{ / } \cup \cup \text{ / } \cup \text{ / } \cup \cup$   
 $\cup \text{ - } \text{ / } \cup \cup \text{ / } \cup \parallel \text{ / } \cup$

Si va così complicando la struttura dinamica della meditazione in atto. Tutt'altro che lineare, essa procede per scatti e giustapposizioni o incastri multipli, che riproducono in macroscopia i fenomeni di microscopia metrica testé osservati. L'unità strofico-enunciativa di cui stiamo parlando si riannoda da una parte all'enunciato iniziale, perché il « Fui pronto ecc. » con-

segue, nella storia interiore dell'io poetico, al « ... mi sorpresi con cuore, uomo » del verso 12, ma d'altra parte questo subitaneo scoprirsi uomo sgorga proprio da quelle ripetute veglie infantili di cui ai versi 3-9, ne rappresenta anzi la culminazione, è il passaggio dall'infanzia all'adolescenza, da una forma di coscienza albulare ad altra più piena e complessa, da una inquietudine passeggera a un'inquietudine più profonda, cioè da quella che in « I Fiumi » si definiva « inconsapevolezza » a una prima, incisiva seppur vaga consapevolezza.

Dallo svegliarsi « di soprassalto » al « sorprendersi uomo »: l'evento spirituale nasce da una lunga, sotterranea preparazione ma scatta di colpo, al momento giusto. Inoltre, il protendersi della coscienza adolescente verso la sua maturità germina dal moto a ritroso verso gli antenati; la coscienza è memoria, memoria che si cerca oltre se stessa, come ne « I Fiumi » e *passim* nell'*Allegria*, come nelle *Confessioni* di S. Agostino, cap. X, e in tale ricerca dei suoi irraggiungibili confini scopre la propria segreta essenza: la non reificabilità. Al limite, l'io è i suoi antenati (« echi d'innanzi nascita »), ed essi sono il suo futuro, perché maturare, diventar completamente uomo, significa ritrovar loro in sé e poi sé in loro (per tale seconda operazione vedi *Il Dolore* e *La Terra Promessa*). Assistiamo dunque a un'altra ricapitolazione della propria storia da parte dell'io poetico ungarettiano, paragonabile a quella che si compie nei « I Fiumi » sotto un certo aspetto, ma sotto un altro, ben diversa; e diversissima poi da quella che, decenni dopo, prenderà forma nel « Monologhetto ». Per le ragioni accennate, è in parte paragonabile la struttura tematica, diversa anch'essa però se si guarda alla diversa risoluzione: l'epifania del Capitano, il concomitante sdoppiarsi della voce, l'io che si fa evocatore di un totemico Altro. Diversa è poi l'intonazione, che nell'*Allegria* (perlomeno ne « I Fiumi ») risulta trasognata, sospesa, e qui invece più rotta, sussultante, conforme all'impostazione dialogata che caratterizza *Il Sentimento del Tempo*; è ricomparsa fra l'altro la punteggiatura. E se si va alla parte conclusiva de « Il Capitano », cioè alla parte che comincia con « *Il Capitano era sereno* », troviamo altre novità rispetto allo stile dell'*Allegria*, soprattutto l'uso del pedale (i versi in corsivo, esprimenti una pronuncia più alta) alternato all'uso della parentesi (pronuncia attutita e bassa), come un dialogo fra due voci interne su registro diverso.

Torniamo sui nostri passi, alla terza unità strofico-sintattica che consegue, avversativamente, al « sorprendersi uomo ». Agli albori infantili della coscienza, e al suo adolescente annuncio di virilità, subentra ora la sua prova del fuoco; al sentirsi già uomo nel segreto della veglia raccolta, il ritrovarsi uomo alla mercé della furia distruttiva, la guerra, che sebbene di fattura umana, disumana si presenta, impersonale, e riduce l'individuo indifeso al piano elementare. Dalla condizione protetta a quella totalmente esposta: un altro scatto esistenziale, un cimento estremo, al limite dell'annientamento morale e fisico (dove il « Ma quando... » d'apertura):

... *E buttato sul sasso*  
*Non fui che fibra d'elementi...*

Chiara qui l'analogia d'immagine che rimanda ai « Fiumi »:

... e qui meglio  
mi sono riconosciuto  
una docile fibra  
dell'universo ;

ma altrettanto chiara è, come s'è visto, la contrapposizione di tono, che qui (nel passo de « Il Capitano ») è decisamente negativo, come convulsa è la pronuncia. Anziché ritrovarsi parte del cosmo in cerimonia liberatrice (« L'Isonzo scorrendo / mi levigava / come un suo sasso »), qui l'io poetico subisce una riduzione disumanizzante; qui compaiono violenza e paura nella qualità semantica del lessico e nello stesso ritmo martellante delle parole. Scomparsa l'« allegria » francescana del primo libro in cui pure la guerra era direttamente sperimentata e trascritta, anziché ricordata (se si eccettuano pezzi come « Veglia », tonalmente e ritmicamente affine alla parte de « Il Capitano » che stiamo esaminando). Indubbiamente ne « I Fiumi » (che per me è il pezzo centrale dell'*Allegria*) l'immedesimazione sacrale col cosmo era una espansione dell'io, mentre qui invece è una sua estrema contrazione, perché l'io è come una « pietra », « così dura », « così prosciugata », « così refrattaria » e « così totalmente / disanimata » (cito ovviamente da « Sono una creatura », *Allegria*, p. 41 edizione Mondadori, 1969).

Suggella l'unità strofica in parola, « schiacciante », « l'umiltà », manifestazione di una potenza cosmica e numinosa anziché di quello che propriamente intenderemmo come atteggiamento o sentimento umano. Rivive così nella parola il suo étimo — *humus*, terra — la parola distilla l'essenza semantica di espressioni precedenti (« buttato sul sasso », « fibra d'elementi »). Non si tratta certo dell'umiltà cristiana, e nemmeno di un concetto astratto, ma piuttosto di una demoniaca qualità, di una invisibile eppur « palese » *vis* per tutto diffusa. Abbiamo inoltre un richiamo fonico, iconico e sintattico al verso n. 2 della poesia:

Quando hai segreti, notte hai pietà  
Ma quando, notte, il tuo viso fu nudo  
era schiacciante l'umiltà.

« Umiltà » risalta strutturalmente come antitesi di « pietà » (cfr. la rima crudeltà-pietà, giocata fra titolo e testo, in « La Pietà »), allo stesso modo che la nudità della notte nel passo in esame fa da preciso contrapposto ai suoi « segreti » del verso n. 2. I « segreti » della notte erano quegli eventi interiori che il bimbo e poi l'adolescente sentiva nel raccoglimento notturno della sua camera; poi il denudarsi del « viso » della notte, imperiosa dea, priva l'uomo adulto di qualsiasi protezione (« pietà », « segreti », « mistica compagnia ») per gettarlo allo sbaraglio in un mondo di leopardiana verità, di heideggeriana *Geworfenheit*.





Siamo così giunti a un punto zero, nel quale culmina il moto di ricapitolazione interiore. L'interlocutrice silenziosa, la notte, ha figura di dea materna, che prima protegge il figlio e poi lo respinge, *svelandosi* crudele. La notte non offre più, come in « O Notte », « astrali nidi d'illusione ». Il suo togliersi i veli è lo stesso brutale svelarsi della realtà alla coscienza adulta in circostanze eccezionali (la guerra) ma conoscitivamente provvidenziali nella loro radicalità. Ed è per questo che l'io poetico dialoga con lei: la affronta. Nella terza ed ultima parte della lirica quel *Tu* ambiguo sparirà per far luogo all'epifania del Capitano, col quale l'io poetico non dialoga, ma che forma il centro magico del suo discorso, in una lontananza ideale che è insieme intimità, e che risolve la tensione del « dialogo » precedente.

Esistenzialmente e poeticamente, col verso 17 (« Era schiacciante l'umiltà ») si è arrivati a qualcosa di definitivo; perché questa avrebbe potuto essere la fine della dramatis persona, e potrebbe essere la fine della poesia in atto. Ma proprio qui avviene l'imprevisto, il miracolo. Dalle profondità della memoria risale, catartica, l'immagine del Capitano: figura dominante, eretta, in contrapposto all'assoluta orizzontalità della dramatis persona « schiacciata » col resto del mondo dall'« umiltà ». Figura, inoltre, subitanea ed invulnerabile (« sereno »). Per alcuni versi può far pensare all'imperioso Cristo risorto di Pier della Francesca, anch'esso concepito in un diagramma di ascendente verticalità perpendicolare al piano umano. Il Capitano rievocato *appare*, e con la sua apparizione placa il terrore e lo scompiglio circostanti, trasforma la paralisi umana e cosmica in serenità. Si è così rovesciata la situazione critica, in una sorta di trascendenza interiore — ciò che non avveniva in « Veglia » o in « Sono una creatura ». Notevole quanto mai la gratuità dell'immagine, che in certo modo ripete, esaltandola, la gratuità associativa dei risvegli infantili (l'abbaiar dei cani) e la gratuità delle veglie adolescenti (che rincorrevano « echi d'innanzi nascita »). Alla gratuità si congiunge la subitaneità — l'affioramento improvviso, *ora*, nella coscienza rammemorante, delle immagini che già furono, *allora*, eventi staccati e irrelati; la memoria procede per scatti discontinui, pur scorrendo sotterranea, notturna, nella sua oscura continuità sul piano subconscio. Ma quest'ultimo scatto è il definitivo, è il segreto dei segreti, dunque la rivelazione culminante, la vera « mistica compagnia » preannunciata all'infanzia innocente dagli innocenti animali. Aggiungerei che qui l'apparizione-ricomparsa del Capitano risponde, nel suo modo inatteso, all'adolescente rincorsa degli « echi d'innanzi nascita ». Il Capitano è riconosciuto nella memoria come figura avita, totemica (e totemici erano anche i cani della prima unità strofica). Riconosciuto, perché platonicamente conoscere è riconoscere, *ricordare*, e la memoria di Ungaretti è anamnesi (come ne « I Fiumi »).

E per antifona, se, in tutta la parte precedente, l'entità cosmica, la Notte, prendeva forma umana e fin materna, qui la figura umana maschile, il Capitano (che è un po' paterno e un po' *alter ego*), si riverbera sul cosmo, in cui è lui a riportar la luce:

*Il Capitano era sereno*  
(Venne in cielo la luna)

Con l'espedito tipografico di porre fra parentesi l'evento cosmico, se ne fa un corollario all'evento umano; è la serenità del Capitano a suscitare, nell'ordine della memoria che è l'ordine della poesia, la luce serena della luna; il mondo s'incentra su di lui. E l'epifania si conferma, in un alternarsi di versi che irresistibilmente suggeriscono uno scambio di qualità fra il Capitano e la luna:

*Era alto e mai non si chinava*  
(Andava su una nube)

E ancora, più avanti, alla fine del componimento:

*Gli chiusi gli occhi*  
(La luna è un velo)

*Parve di piume.*

Ne risulta, nella partecipazione cosmica, una proiezione surreale della figura umana nel sovrumano (la sua luce, la sua altezza) e infine una trasfigurazione del Capitano ormai cadavere, che non pesa più. Epifania (sto per dire apoteosi) ottenuta dalla magica ambiguità della luce lunare, che è la luce della memoria. Infatti il Capitano è sottratto all'ordinaria vicenda umana anche e soprattutto nella morte, in questa più miseramente umana fatalità. La dramatis persona (unità strofica 3) era come schiacciata sul suolo pietroso; il Capitano cade senza esser visto e « riappare » già composto ieraticamente, le mani sul petto (come poi riapparirà, trasfigurato, nella memoria rievocatrice), e « pare di piume », è come in levitazione.

Lo spoglio delle varianti per cui passò questa lirica attraverso le sue sette stesure (e si vedano ora a pp. 720-724 dell'edizione Mondadori di tutte le poesie di Ungaretti, Milano 1969) ci documenta l'assidua cura che Ungaretti dedicò a purificare il testo. Più che « limare », egli sfrondeva. Così per esempio ne espunse già nel 1932 il nucleo tematicamente allogeno che poi andò a formare la lirica indipendente « Primo Amore » e che non ancora compariva nella versione originariamente pubblicata dalla rivista *Commerce* nell'estate 1927 ma si insinuò nella versione pubblicata da *Italia letteraria* il 19 maggio 1929. Altro elemento che, presente nell'edizione *Commerce* del 1927, cadde poi dal testo, è la coppia iconica *falce-stelo*. La luna, che quivi compariva due volte come « falce », suscitava l'immagine virgiliana del fiore prematuramente mietuto:

(Venne in cielo la falce)  
*Il capitano era tanto alto*

\* \* \*

*Nel solco s'adagiò come uno stelo*  
(La falce è un velo)

Giustamente questo parve poi all'autore un vezzo decorativo, e già nell'edizione Vallecchi del 1933 non ne rimane più traccia. Ne guadagna il testo in profondità e risonanza; perché ora la luna non è più identificata semplicemente con la morte, ma con la trasfigurazione del cosmo e del morto stesso. Altro indizio prezioso ricavabile dal raffronto delle varianti è la scomparsa della particella « Ma » nel verso

[*Ma*] *il Capitano era sereno*

e del garrulo avverbio « tanto » nei versi originari

[*Il capitano*] *era [tanto] alto*  
*e mai non si chinava*

che proficuamente si fusero poi in uno solo:

*Era alto e mai non si chinava*

con quel fortissimo iato iniziale che esalta la musica delle *a*.

Ora, chi scruti la forma definitiva del componimento, testimoniata dall'edizione Mondadori 1969 (e già data dall'edizione Vallecchi 1933, che ho sottomano), noterà che le particelle relativizzanti come « Ma » e « tanto » sarebbero davvero fuori luogo in tutta la parte conclusiva della lirica, quella che introduce appunto il Capitano. In questa parte infatti hanno luogo soltanto azioni e apparizioni assolute, designate da verbi, sostantivi e aggettivi semplici, i soli adatti all'evidenza dell'epifania. L'assillo della coscienza in ricerca ha invece luogo nella parte precedente, dove risaltano le particelle relativizzanti in insistita posizione iniziale:

*Quando* hai segreti...  
*Se* bimbo mi svegliavo...  
*E non*, ad un rincorrere...  
*Ma quando*...

La ricerca culminata in epifania nel corso della lirica che stiamo esaminando trova un parallelo nello scavo dal poeta operato sui dati iniziali della sua scrittura per portarli all'essenzialità.

Infatti la purificazione testuale di cui sopra ha giovato a precisare la struttura ternaria del componimento, individuando appieno il tono sostenuto a cui assurge rasserenata la voce rievocante nell'ultimo dei tre momenti essenziali costituiti, rispettivamente, dai due versi staccati d'avvio, dal gruppo di tre unità strofiche successive, e dalla conclusione concertante che ci dà la morte e trasfigurazione del Capitano in un con la liberazione della dramatis persona dalla paralisi del terrore. In seno a questa struttura ternaria acquista rilievo la

suddivisione anch'essa ternaria della seconda parte, che è di tutte la più sintatticamente complessa e tonalmente concitata. Il movimento delle tre unità strofiche in cui essa si articola costituisce una discesa all'Averno, cioè al fondo dell'esistenza, mentre il moto ternario dell'intera poesia si modula in discesa e risalita. Abbiamo detto che la trasfigurazione liberatrice non investe soltanto il Capitano, cui per l'appunto conferisce un'aureola d'apoteosi, ma si riverbera sulla stessa dramatis persona, che chiudendo gli occhi al morto, come un figlio al padre, ne eredita la luce e la dignità. Si noti il penultimo verso:

(La luna è un velo).

Esso è al presente, quindi lega col contesto attuale dell'io poetico, risolvendo in chiave affermativa il motivo iconico dialetticamente tracciato dal verso n. 2:

*Quando hai segreti, notte hai pietà*

e dal verso n. 13:

*Ma, quando, notte, il tuo viso fu nudo.*

Ossia, sussiste tuttora, nel momento stesso della meditazione notturna in cui riaffiorano le altre notti lontane, e non soltanto per il morto Capitano, un « segreto », una « pietà », un velo (che è anche luce); la verità nuda può ancora far luogo a una verità del cuore. Con la luna mortuaria, la notte si *ri-vela*. Il penultimo verso fa così da cerniera fra passato e presente e conferma il carattere di continuità della memoria. Se essa può essere tormento, è anche liberazione. Rivivere una morte, custodirne l'immagine, è la vocazione del poeta di « In memoria », di « Veglia », di « Sono una creatura », e poi (verrà dopo) di « Tu ti spez-zasti ». L'io sente in sé un Tu, un'apertura verso l'Altro umano, come propria salvezza; l'io non è una monade, ed è anche per questo che la parte finale de « Il Capitano » sdoppia la voce in una sorta di dialogo interiore.

Il movimento esistenziale della coscienza ha trovato la sua forma ritmica adeguata nell'inquietudine metrico-sintattica delle prime due parti, che si risolve nella costanza ascendente, per lo più anapestica, della terza parte. Ivi l'ultimo verso, « *Parve di piume* », inverte senza attrito la linea ritmica ascendente in un modulo discendente, una dipodia dattilico-trocaica, di tono conclusivo; è un suggello ritmico, suffragato dal passato remoto (che per tutta la parte seconda e terza si è alternato all'imperfetto), e dall'eco verbale « *parve... riap-parve...* ». La costanza ritmica si appoggia al parallelismo sintattico mai violato in quest'ultima parte, e il tono grave dei versi tra parentesi si alterna al tono alto dei versi in corsivo, cui cede infine il campo. Ora, avvenuto il ricupero del passato, l'io poetico riconosciutosi orfano può dirsi di nuovo « pronto a tutte le partenze ». Compresa la propria morte, che sarà serena come quella del Capitano.

# SEMANTICA: « E CHI SARÀ QUEL LEPIDO...? »

di

Bruce Merry

Tra tutte le forme letterarie la poesia breve è quella che si trova più svantaggiata in un'età di *mass-media*. Ha la stessa lunghezza di un editoriale giornalistico o di un manifesto elettorale, ma non può reclamare la nostra attenzione con la stessa enfasi o lo stesso vigore logico. Per creare il suo effetto poetico con 100-200 parole deve impiegare delle tecniche di compensazione. È la Cenerentola, il parente povero, delle forme letterarie: non può per esempio contenere la caratterizzazione minuziosa d'un personaggio. Se poi evoca un paesaggio mediante una bella similitudine, rischia di essere trascurata a vantaggio della stessa. In un indice è spesso catalogata in base al primo verso, piuttosto che al titolo, perché è più facile ricordare il primo verso di una poesia che non la chiave nascosta nel titolo. Nella poesia breve l'autore non può concedersi un solo attimo di riposo: non ci può essere interludio perché la forma stessa è un breve interludio. Ogni atomo del componimento deve saper conquistare l'attenzione del lettore. La poesia lunga fa presa sul lettore mediante una combinazione di effetti semantici e fonetici. L'espedito specifico della poesia breve deve essere invece l'effetto incantatorio. Essa avvince l'attenzione del lettore per il breve spazio della propria durata; lo attira dentro il testo con un invito a prendervi parte; mantiene viva la sua partecipazione proponendogli un enigma; lo congeda con un falso finale, prima che il suo interesse venga meno. Soltanto rendendo indistinti i punti di entrata e di uscita, può convincere il lettore a compiere questo breve viaggio tra i due punti cardinali. Perciò la prima e l'ultima frase del componimento non devono corrispondere ai momenti di apertura e di chiusura della storia che vi è narrata. Il linguaggio della poesia breve deve via via accrescere piuttosto che risolvere la propria complessità. Quindi concede privilegi speciali ai nomi propri e ai neologismi, perché un nome proprio rappresenta una qualità senza offrirne una descrizione, e un neologismo suggerisce una qualità per cui una descrizione ha ancora da essere inventata. La poesia breve usa il presente, perché il presente contiene in sé tutti i

tempi, e insieme non ne contiene nessuno. Scende a compromessi estremi con il tempo per elevare in dignità la propria modesta scalfittura su di esso. La poesia breve è una giustificazione formale di se stessa e un percorso ad ostacoli per la percezione del lettore. Inventa coordinate momentanee di spazio e di tempo che non corrispondono né a quelle del lettore né a quelle del soggetto. Non è uno specchio messo di fronte alla realtà, ma un filtro che offusca il senso del reale. Se vuole sopravvivere, la sua arma migliore è la sorpresa, lo *shock*:

## SEMANTICA

1. *Come dovunque in Amazonnia qua,  
L'angico abbonda, e già scoprirsi vedi  
Alcuni piedi di sapindo,  
Il libarò dei Guarani;*
5. *E, di rado, di qui o di là,  
I causcio si radunano a boschetti,  
Riposo all'ombra sospirata d'alberi  
Di fusto dritto ed alto,  
Di scorza come d'angue,*
10. *Cari ai Cambebbà.  
Di lontano li scorgi  
Mentre più torrido t'opprime il chiaro  
E più ti lega il tedio  
E gira moltitudine famelica*
15. *Di moschine invisibili,  
Quando, di fitte foglie a tre per tre,  
Con luccichio ti svelano verdissimo  
D'un subito le cupole e la stanza,  
Tremuli fino al suolo.*
20. *Sai che vi dondola per te un'amaca.  
I tronchi ne feriscono e, col succo,  
Zufoli ed otri plasmano quegli Indi;  
Oggetti il cui destino conviviale  
Nel Settecento nominare fa*
25. *A Portoghesi lepidi  
Seringueira, l'appiccicosa pianta,*

- E dirne la sostanza,  
Arcadi cocciuti, siringa,  
Chi la va raccogliendo, siringueiro,*
30. *L'irrequieto boschetto, siringal,  
Con suoni ormai solo da clinica.*

UNGARETTI, *Un grido e paesaggi*, Mondadori, 1954, pp. 43-44.

Il titolo conduce in parte fuori strada, poiché l'impressione totale della poesia è di una avventura fonetica piuttosto che semantica (*con suoni ormai solo da clinica*), e la stessa parola *semantica* rima in modo enigmatico con l'ultima parola della poesia, *clinica*. L'ingresso nella poesia è costituito da un paragone, come se il lettore fosse ammesso ad una realtà di già stabilita. Il lettore è incoraggiato a rimanere all'interno di questa realtà, che egli ha invaso, mediante un invito a partecipare (*e già scoprirsi vedi*). L'uso successivo della seconda persona singolare sottintende una lunga esperienza di familiarità con il soggetto della poesia (*mentre più torrido t'opprime il chiaro | e più ti lega il tedio*). Questa familiarità a sua volta condurrà al sottinteso permanere del lettore entro la scena (*sai che vi dondola per te un'amaca*). Il tempo della presenza del lettore all'interno dell'esperienza è così ingigantito in modo del tutto sproporzionato rispetto alla durata del suo vero e proprio atto di lettura.

Una volta che il lettore è stato attratto dentro la poesia, la sua partecipazione viene assicurata con una serie di espedienti paradossali. Questi fermano la sua attenzione con il loro apparente infrangere le regole. Così le *fitte foglie* del v. 16 sono descritte numericamente come se fossero parte di una moltiplicazione aritmetica (*a tre per tre*) invece che allineate in serie, cosa che tecnicamente dovrebbe essere designata da « a tre a tre ». Ancora, gli aggettivi di nazionalità (*Indi, Portoghesi*) hanno l'iniziale maiuscola, invece della più comune ortografia con la minuscola. Lo stesso artificio è applicato ai nomi delle tribù: *Guarani, Cambebbà*.

Il metro della poesia è apparentemente una combinazione di endecasillabi e di settenari, ma parecchi versi costituiscono una sorpresa. Essi sono ipermetri, o semplicemente extra-metrici, e generalmente comportano la giustapposizione di parole bizzarre, come nei vv. 4, 5, 10 e 28. Il verso di chiusura (v. 31) frustra meticolosamente ogni aspettativa creata dal resto della poesia in quanto risulta essere un novenario sdrucchiolo.

Le ghiandole nel corpo di una poesia breve, i punti vitali dove si possono collocare le sue parole più sensibili, sono per tradizione l'inizio e la fine del verso. In *Semantica* Ungaretti rovescia deliberatamente questa norma collocando nomi barbari ed esotici all'inizio dei versi (v. 2 *angico*, v. 4 *libard*, v. 26 *siringueira*), ed anche alla fine (v. 3 *sapindo*, v. 4 *Guarani*, v. 10 *Cambebbà*, vv. 28-30 *siring*-).

La variazione sul tema *siring*-, che ricorre quattro volte, è una triade frustrata. C'è una informazione in più, scompagnata, rispetto alla triplice ripetizione che è comune in letteratura. Questo paradosso è reso ancora più cospicuo dalla presenza di triadi nel resto del

componimento. I vv. 12-14 presentano una triade in crescendo, 1) *mentre... t'opprime*, 2) *e più ti lega*, 3) *e gira...*, e la struttura schematica dell'intero componimento è un *sandwich* (vv. 1-10, 11-20, 21-31), in cui le due fette esterne sviluppano particolari storici e botanici, mentre la porzione centrale fornisce uno scenario naturalistico. Per accentuare la sua differenza dalle parti che lo contengono, il centro del *sandwich* ha dieci parole sdrucchiole nei suoi dieci versi. Invece i dieci versi di apertura ne hanno soltanto due e gli undici versi di chiusura, sei. La sdrucchiola porta naturalmente un accento secondario sull'ultima sillaba, così tutte queste parole acquistano una specie di affinità con i nomi esotici del v. 4, con il loro accento primario sull'ultima sillaba.

Ungaretti ammicca scherzosamente dietro l'*Arcade cocciuto* o il *lepido Portoghese* che sono gli unici personaggi della poesia. La chiusa del v. 24 *nominare fa* sembra sollecitare l'umoristica lettura « no-mi-na-re-fà », che accresce l'elemento parodistico della poesia. Racchiude in sé la stessa gaiezza musicale del quasi metastasiano *di fusto dritto ed alto, | di scorza come d'angue*, dove l'ultima parola, comicamente arcaica, sembra invocare in risposta le rime « langue », « sangue ». Per impedire al lettore di acquistare certezza e di orientarsi dentro la poesia, essa alterna il serio e il faceto allo scopo di creare un tono ambiguo per l'intero componimento: parole gravi o solenni, come *tedio* e *multitudine*, conducono poi allo scherzoso *moschine*. Ogni sostantivo è accompagnato da un aggettivo liricamente impeccabile, tranne l'ultimo, *boschetto*, che è chiamato improvvisamente *irrequieto*.

Il senso del tempo è reso incerto nel corso dell'intera poesia. Al v. 2 viene usato l'avverbio *già*, sebbene non sia ancora successo nulla. Al v. 24 il verbo che si riferisce a qualcosa che è accaduto due secoli prima è al presente (*nel Settecento nominare fa*), benché il contrasto con il presente sia reso esplicito dall'avverbio *ormai* nell'ultimo verso della poesia. Con tutti i verbi al presente il lettore è come forzato a percorrere l'itinerario tra *semantica* e *clinica* (attraverso *famelica*) in uno stato di disorientamento temporale. Tra i due punti cardinali della poesia (e gli analoghi punti cardinali di ciascun verso), il lettore si trova esposto a un'esperienza estetica che insieme cattura e respinge la sua attenzione. Egli emerge come da una violenta sensazione centrifuga che abbia temporaneamente sopraffatto la forza di gravità della normale percezione linguistica.

« E chi sarà quel lepido cui... piacque di chiamare l'Amazonna, Rio delle Amazzoni? », si chiede Ungaretti nella sua nota alla poesia, spiegando come sia giunto a scrivere « una poesia sul Brasile ». È lui stesso che aspira ad essere quel lepido, a ridare un nome agli oggetti, a scherzare sul loro aspetto, a confondere e divertire il lettore, e a fare tutto questo efficacemente con 161 parole, lo spazio transeunte di una poesia breve. Cocteau disse una volta della produzione estemporanea di Picasso: « La neve in mani predestinate si muta rapidamente in marmo ». Lo stesso è vero di Ungaretti l'artefice: in *Semantica* una serie sconnessa di osservazioni leggere è tramutata in un breve incantesimo per chiunque si lasci persuadere ad ascoltare.

## Documenti

### INTERVISTA DI JEAN AMROUCHE CON GIUSEPPE UNGARETTI

(da « L'Approdo » in onda sul Programma Nazionale il 6 giugno 1955 per il ciclo  
« I colloqui di Jean Amrouche »)

AMROUCHE — *È un grande onore per me di essere stato invitato a intervistare l'illustre mio amico Giuseppe Ungaretti sulla sua opera e sui rapporti che essa ha avuto con la sua vita.*

*Mi si permetta di dire che per i francesi della mia generazione la poesia di Ungaretti fu una delle rivelazioni più profonde. Poesia semplice, ingenua come un canto naturale e nello stesso tempo sapiente, che colpisce direttamente il cuore e la mente. Poesia umana, fatta per tutti gli uomini, da un uomo che da sé si è definito: « Ungaretti uomo di pena ».*

*Ma nell'espressione della pena di un uomo, che non ha voluto essere se non un uomo, c'è l'irradiamento di una gloria.*

*Questo è il prodigio proprio della poesia.*

*In che epoca, a quale età ha sentito il bisogno di scrivere, e di scrivere delle poesie?*

UNGARETTI — Beh... È difficile... vediamo un po'... verso... ero... già dovevo fare la prima, seconda ginnasiale... ero in collegio. E, uno degli insegnanti, chissà per quale mania... mi aveva un giorno chiesto di scrivere il mio diario, o di raccontare insomma, così, giornalmente, in una specie di esame di coscienza scritto, tutto ciò che mi sarebbe passato per la mente e che avesse avuto rapporto con la mia vita normale. Insomma, il bisogno di scrivere poesie mi è nato dal tenere quel diario.

Non ho mai più tenuto diari.

AMROUCHE — *E quel diario l'ha conservato?*

UNGARETTI — No, non l'ho conservato. Non l'ho conservato perché un bel giorno quell'insegnante mi chiese di vederlo e poi mi chiese di stracciarlo.

AMROUCHE — *Perché?*

UNGARETTI — Non lo so... non lo so... in modo che... non lo so. Il fatto sta che il diario fu stracciato perché ero un ragazzo — no, non ero troppo ubbidiente — ma insomma l'ho stracciato.

AMROUCHE — *Ha provato questo bisogno di scrivere come una vocazione, una imperiosa necessità?*

UNGARETTI — Beh... è difficile dire vocazione... perché in fondo si ha una vocazione quando le cose appaiono molto chiare nella propria coscienza, quando la spinta si fa molto chiara nella propria coscienza. Insomma... allora era... così... una specie di bisogno, così, al quale si dava retta. Non so, sì, ho fatto anche in quel periodo, ho cominciato a scrivere delle poesie, e sotto al nostro collegio passavano dei funerali, passavano dei funerali mussulmani, arabi...

AMROUCHE — *Lei abitava ad Alessandria d'Egitto...*

UNGARETTI — ... Sì, abitavo ad Alessandria d'Egitto, e allora c'era questa specie di... nenia di ciechi che si tenevano per mano che cantavano tutte quelle cose... vede ho fatto anche dei versi così, e forse quello è uno dei primi motivi. Non era una gran cosa, erano... così... dei motivi molto malinconici.

AMROUCHE — *E tale vocazione fu favorita da particolari circostanze... lei l'ha tenuta segreta? È stato aiutato dalla famiglia?*

UNGARETTI — Mah... non so, io non posso... non ho... non l'ho tenuta segreta, né era palese... non si poteva ancora, sa sono giochi da ragazzi, così, sono, non si sa, insomma, non ha un valore definito, la famiglia... Nella famiglia, quando più tardi io non volli fare quello che la mia famiglia avrebbe avuto desiderio che facessi... allora naturalmente ci furono delle opposizioni perché io ho voluto mettermi sulla via delle lettere, non era una cosa che a mia madre potesse piacere, ma insomma... la poesia o la letteratura non hanno mai dato pane, o molto pane a nessuno. Non lo danno ancora oggi, che sono diventato vecchio, in modo... sì, in modo sufficiente sì... in modo molto abbondante no!

AMROUCHE — *Sì, ma possono dare onore... gloria...*

UNGARETTI — Ma agli onori e alla gloria io non ci ho mai pensato. Gli onori o la gloria,

sa, sono cose da... chi faccia poesia sul serio non ha mai pensato né agli onori, né alla gloria. Ha pensato di farla sul serio; che è una cosa molto grave, e molto più difficile.

AMROUCHE — ... *e... di sua madre, non può dire qualcosa?*

UNGARETTI — Io posso dire... io serbo il ricordo di mia madre: del resto ho dedicato a mia madre una poesia che credo sia anche bella... piaceva perfino a Croce, che non aveva molto amore per le poesie che si fanno in Europa da Baudelaire in poi... ma insomma...

AMROUCHE — ... *insomma, lei...*

UNGARETTI — ... era una donna molto energica. Aveva da pensare alle cose nostre di casa, mio padre era morto... ci aveva lasciato bambini, io di 2 anni, mio fratello di 10... e aveva lasciato un'infinità di debiti... aveva da assestare la casa; era una donna di una grande energia, molto severa e profondamente religiosa: anche molto tollerante, anche molto tollerante. E di fatti la nostra casa, la nostra casa era frequentata da gente che aveva ogni specie di idee; anche da anarchici, se erano gli anarchici fuggiti dal domicilio coatto che potevano rifugiarsi in Egitto. A quell'epoca l'Egitto era paese molto ospitale, e siccome erano della stessa terra dei miei, venivano a casa nostra e così io ho avuto... ho saputo... ho incominciato a sapere che cosa fosse... che c'era della gente che si rivoltava... ho incominciato a sapere questo.

AMROUCHE — *E lei non si è rivoltato...?*

UNGARETTI — Già, anch'io mi sono rivoltato. Mi sono rivoltato a tante cose... chissà a che cose, in fondo, non si sa a che cosa ci si rivolta... Ma il fatto sta che a una certa età, sui 16, 17 anni, 18 anni ero un uomo, un uomo che non aveva che rivolte, che non tollerava nulla di quello che c'era nel mondo, così come era costituito...

AMROUCHE — *E lei faceva discorsi e scriveva nei giornali anarchici?*

UNGARETTI — Già, io facevo dei discorsi..., commemoravo... non so, ho commemorato alla sua morte il patrocinatore della causa degli Armeni... gli Armeni erano allora massacrati... poi ho commemorato anche Francisco Ferrer dopo la sua fucilazione... Poi facevo anche un giornale con altri. Facevo un giornale che si chiamava « Il Risorgente »... eh già... cose che non piacevano e mia madre, naturalmente, aveva probabilmente ragione, ma insomma, sa, un giovane fa quello che un giovane può fare...

AMROUCHE — *Lei ha ricordato il nome di Croce. Non mi sembra che lei ami tanto l'opera di Croce...*

UNGARETTI — Senta, lei tocca un tasto molto delicato. Io credo che Croce abbia compiuto un'opera di grande importanza... non credo che capisse molto di poesia, o d'arte in genere, era un teorico forse dell'arte... ma sono cose distinte... sono cose distinte; con le teorie, fra il teorizzare su l'arte e sentire l'arte c'è una certa distanza... Lui non la sentiva. Di questo le sono garante.

AMROUCHE — *Parliamo di altra cosa. Quali amicizie dell'infanzia o della gioventù hanno avuto conoscenza delle sue prime opere?*

UNGARETTI — Quali opere? Le opere... come si fa a parlare di opere... no...

AMROUCHE — *Lei ha parlato di un diario segreto e ha parlato anche di poesie. Poesie nel mondo arabo...*

UNGARETTI — Ah! Già! Senta, sì. Quelle poesie che sono della prima età, del tempo in cui ero in ginnasio, quelle poesie, sono andate a finire male, come il diario... insomma non se ne parla più, nessuno ne ha mai più parlato, neanch'io. Non mi sono rimesso a fare poesie che molto più tardi. E non dico che la poesia che mi sono rimesso a fare molto più tardi fosse una buona poesia... no, no, si trattava di quella poesia di cui uscirono alcuni esempi in «Lacerba»... Non erano ancora buone poesie, non era ancora il momento in cui c'era in me netta, chiara, la vocazione della poesia. Erano ancora così, dei tentennamenti, erano degli approcchi ma... non era ancora la poesia.

AMROUCHE — *E gli studi che ha fatto sono stati di aiuto o di difficoltà alla sua vocazione?*

UNGARETTI — Non lo so. Queste cose uno le può sapere molto più tardi. A quell'epoca mi pareva che tutto quanto mi insegnassero a scuola non mi servisse che a disamorarmi dalle cose che mi erano... o mi sembrava dovessero essermi più vicine al cuore o alle aspirazioni che potevo avere...

AMROUCHE — *E quali sono gli scrittori italiani o stranieri che sino dalla scuola ha riconosciuto per suoi maestri?*

UNGARETTI — Ah, già, sì, fin dalla scuola... è curioso... fino dalla scuola per esempio, Leopardi, già... è stranissimo insomma, è stranissimo, fino dalla scuola Leopardi e fino dalla scuola Mallarmé. Pare incredibile, ma io ho conosciuto Mallarmé, ho incominciato

a leggere Mallarmé quando andavo ancora a scuola; e questo è merito di uno dei miei maestri, Coller, uno svizzero, che ci leggeva il « Mercure de France »... Il « Mercure » in quell'epoca lì era una grande rivista, era una grande rivista, dalla quale tutti traevano insegnamenti in un senso o nell'altro... eh già, ci leggeva il « Mercure ». E così venne fuori questo nome di Mallarmé. E chissà perché io mi sentii attratto, non capivo un gran che, sì certo, non capivo un gran che, ma insomma c'era un segreto in quella musica, c'era in quelle parole, c'era un segreto e sentivo che c'era... che quel segreto era la poesia, era la poesia... ed era verso quel segreto che dovevo andare.

AMROUCHE — *Ha sentito la solita crisi di rivolta dell'adolescenza? E quale aspetto ha assunto per lei quella crisi?*

UNGARETTI — Ma abbiamo già parlato di questa storia della crisi, mi pare... ci sono già stati... ci sono già stati gli anarchici, mi pare, di mezzo, o no?

AMROUCHE — *Non fu, come si può dire, rivolta metafisica?*

UNGARETTI — Ah! Una rivolta metafisica... beh... io veramente di rivolte metafisiche... io ho capito, vedo a che cosa lei mira, vedo a che cosa lei mira... naturalmente io sono nato lontano dall'Italia. Io ha avuto un'educazione italiana ma da lontano e anche non soltanto italiana, ma europea, ma da lontano, quindi io... è uno strano sentimento, insomma, ma per questo sentimento non si può parlare di rivolta. Ma di... come se fosse avvenuto un taglio... un taglio tra quello che è nostro e... le condizioni nelle quali si è così, per fatalità, costretti a vivere. E questa è una cosa che, di fatti, ha prodotto nel mio essere, e non soltanto nel mio essere, ha prodotto qualche cosa che nel mio essere metteva uno squilibrio.

AMROUCHE — *Non può precisare quello squilibrio?*

UNGARETTI — Lo squilibrio?

AMROUCHE — Sì.

UNGARETTI — Eh già, naturalmente... È il senso di sentirmi lontano da ciò che è mio, un senso di sradicamento no?! Io ero... ecco già è questo, questo... un senso... forse in tutta l'Europa c'era in quel periodo... era un periodo curiosamente felice, quello, in Europa, e me ne accorsi, e poi... stando a Parigi a lungo, era un periodo strana-

mente felice, stranamente... un periodo di euforia... apparentemente, apparentemente, ma nell'animo della gente c'era qualche cosa che faceva sentire... faceva sentire non so che... quella felicità reale, era così... era... sì, c'era la ricchezza, c'era... ma non si sa perché quelle cose lì... questo era proprio generale, era in tutta l'Europa. Era che l'Europa si avviava così per le riforme, per i progressi costanti, per l'avviamento delle classi sociali verso un benessere generalizzato, insomma, sembrava che tutto il bene stesse per avverarsi nel mondo. Eppure c'era palesemente... c'era un'apparente felicità ma in fondo la gente non era felice, e non si sa perché, c'era uno squilibrio interno; un po' sì, partecipavo di questo squilibrio, e un po' questo squilibrio era aggravato dal fatto che mi sentivo legato a una cultura dalla quale poi ero in qualche modo distaccato; e sulla quale s'era aggiunto qualche cosa di diverso.

AMROUCHE — *E questa cosa diversa era il paesaggio africano, il deserto... questo paese... come si può dire, di nulla: il tempo infinito e il deserto infinito, e il mare infinito...*

UNGARETTI — Sì, ma si tratta di cose che bisognerebbe distinguere. C'è il senso dell'uomo che ha il sentimento d'essere tagliato fuori da qualche cosa alla quale però vorrebbe ricongiungersi e forse non potrà mai ricongiungersi interamente. C'era come una tradizione alla quale si sentiva il bisogno di riattaccarsi e dalla quale io ero separato, che dava questo stato... questo stato di disagio dell'animo. E poi naturalmente c'è la grande impressione che resterà presente in tutta la mia poesia, che è l'Africa, l'Africa, l'Africa mussulmana... l'Africa mussulmana resterà costantemente presente nella mia poesia con la sua profonda malinconia, con l'infinito e l'aridità del deserto, con il sentimento... con il sentimento... un sentimento bruciante, bruciante, eh, sì, ci sono tutte queste cose... e sono sempre rimaste vive... e il sole... il sole... il sole... tutte queste cose sono rimaste... non potevano non rimanere vive nella mia poesia... non potevano... ma insomma questo avverrà poi, questa è un'altra cosa.

AMROUCHE — *Quali legami sentiva verso l'Italia che era per lei in qualche modo un paese lontano, se non un paese straniero...*

UNGARETTI — ... straniero... va bene, era... quali legami sentivo... l'ho detto, sentivo in qualche modo, di essere stato tagliato dall'Italia, tagliato... tagliato da me stesso... e tagliato da me stesso sentivo questo... questo taglio... questo taglio... questo paese che era lontano da me... che era lontano nello spazio e lontano anche perché il mondo, il mondo intorno a me, il mondo delle mie prime emozioni, era un mondo diverso,

non era l'Italia. Quindi questo naturalmente, questo creava in me un senso... questo senso di desiderio... di desiderio e di colmare questa specie di fosso che c'era tra me e il mio paese... questo senso di... e nello stesso tempo questo... anche questo amore per questo paese nel quale le mie emozioni erano nate... quel sentire che quel paese nel quale le mie emozioni, le mie prime emozioni, quelle che durano tutta la vita, eran nate, in un paese che non sarebbe stato mai il mio... Certo, questo è presente costantemente nella mia poesia.

AMROUCHE — *Il contatto con l'Europa non ha prodotto in lei un'altra crisi, un'altra presa di coscienza?*

UNGARETTI — Beh! Senta, io dunque, con l'Europa, con l'Italia ero fin da quando mi trovavo ancora in Egitto in relazione con « La Voce ». In Egitto avevo incontrato degli italiani; un italiano al quale e specialmente mi sono legato: Enrico Pea... E dunque... dunque... sì, certo, il contatto con l'Europa: eh, già, il contatto con l'Europa, fu un contatto difficile nei primi tempi, nei primi contatti... sì, passai per l'Italia, non vi rimasi molto, i primi contatti li ebbi a Parigi. Erano gli anni nei quali stavano nascendo tutte le grandi tendenze di riforma dell'arte, delle lettere, a Parigi... C'erano stati anche Mallarmé; poi, dopo, anche, per la pittura c'era già stato Cézanne, ma insomma era un periodo, era un bel periodo; e certo quei contatti che ho avuto a Parigi, contatti avuti con Picasso, contatti avuti con Delaunay, contatti avuti con Braque, contatti avuti con Apollinaire, con Max Jacob, con Salmon, con tanti poeti e anche italiani di passaggio a Parigi: Soffici o Papini o Palazzeschi eccetera, quei contatti certo erano importanti, ma non era quello che io cercavo. Io mi rendevo conto di tutti i progressi che il linguaggio poetico, il linguaggio delle arti stava facendo... di tutti i progressi che... nelle lettere e nelle arti conseguiva... me ne rendevo conto, ma insomma, probabilmente, tutte quelle ricerche non mi sono servite a nulla. Mi sono servite a farmi sentire che appartenevo... che appartenevo... a un mondo, che potevo facilmente appartenere a un mondo, legarmi a un mondo che poteva diventare il mio mondo, ma insomma non erano quelle le ricerche che poi avrebbero determinato la nascita vera al momento vero della mia poesia.

AMROUCHE — *Mi dica qualcosa della sua vita a Parigi, e del suo amico Sceab...*

UNGARETTI — Ho già parlato di Sceab, mi pare... dunque Sceab è stato mio compagno di scuola e poi un bel giorno è partito per Parigi come ero partito anch'io, e di lui

parlo in una poesia, in quella poesia che apre il « *Porto Sepolto* », la mia prima raccolta di versi. Eravamo... beh, fra me e Scheab non c'erano in fondo che contrasti, per esempio... ecco non so... era un uomo Scheab... molto di gran buon senso, ecco, di gran buon senso, benché si sia... poi abbia finito... sia finito suicida. Era un uomo di gran buon senso. E io invece, non ho mai avuto buon senso... e va bene... non importa... va bene così. E dunque era un uomo di buon senso, quindi naturalmente preferiva Baudelaire a Mallarmé: a quell'epoca era una specie... una specie di grosso reato... Si era molto amici, ci si vedeva tutti i giorni. Abbiamo letto insieme Nietzsche e poi abbiamo discusso tanto e tanto di poesie e di tante cose... e poi un bel giorno, anzi, un brutto giorno, un brutto giorno, così proprio per tragedia metafisica, Scheab s'è ucciso.

AMROUCHE — *E questa tragedia ha avuto risonanza nel suo modo di concepire la poesia?*

UNGARETTI — Questa tragedia è stata resa possibile dal fatto che Scheab, di origine araba, non si sentiva più legato alla sua cultura, alla cultura tradizionale, alla cultura dei suoi, e sentiva per quanto la possedesse a fondo, sentiva di non poter aderire a quella... interamente a quella che si era scelta, che era la cultura francese. E questo ha determinato il suo suicidio... Ed è naturale che questo possa avermi fatto sentire la necessità di riattaccarmi, costi quel che costi, a una tradizione: alla mia.

## LETTERATURA ITALIANA

### *Narrativa*

#### **La signora di Cariddi di Livia De Stefani**

La protagonista del romanzo *La signora di Cariddi*, di Livia De Stefani (editore Rizzoli), la duchessa (per matrimonio) di Cariddi Emanuela Lolli, invia al suo avvocato, dal carcere in cui si trova per omicidio, un memoriale che si apre ad una analisi dalla quale dovrebbe chiarirsi il nodo d'impulsi negativi e contraddittori conclusi dal mortale colpo di rivoltella diretto contro un quasi sconosciuto compagno di serate mondane dalla protagonista. Essa, condotto il marito al suicidio, si è legata a Tommaso, uomo volgare che nello sfruttarla e umiliarla soddisfa, offendendole, in lei le più intime vocazioni, e le offre stimolo a spronarsi nella ricerca, entro i rami della sua famiglia, dei precedenti dello stato d'impulsi contraddittori in cui vive e che, con inquietta fissità e un oscuro fascino, spaziano tra la turpitudine e un'ansia metafisica che assume spesso forme mistiche. Impressioni della nativa Sicilia arricchiscono di un senso mortuario e pesantemente allucinatorio quel frammentario riesumare casi e manie di vari parenti. Il racconto si presenta su due piani: la storia dei rapporti con Tommaso, che la abbandonerà per rientrare nella normalità d'un matrimonio con una donna

qualunque: un inganno, un'offesa, perché Tommaso aveva, col proprio esempio, esaltato la vocazione, in lei, alle più assurde irregolarità; tanto che insiste sui frammentari ricordi di famigliari, le cui coincidenze con proprie inclinazioni continuano a disporsi entro la rete dei sarcastici commenti, che ora sa ripetersi da sola, di Tommaso, a tal punto è penetrata della corruzione a cui costui sapeva portare ogni suo tentativo di chiarire, magari auto-accusandosi, la propria natura. Due piani, dunque: l'unione con Tommaso, e la discesa al fondo delle proprie contraddizioni attraverso l'inserzione di manie della famiglia nel tentativo di raggiungere una confessione. Ma i due piani non collimano mai: i ricordi fanno ingorgo proprio ai punti cruciali del raccontare di sé, e solo allargano le molteplici origini d'un destino di stravaganze nelle quali permane tuttavia, occulto, uno stimolo che fa capaci, vizi e inibizioni, d'affacciarsi su una oppressiva condizione d'angoscia esistenziale, in cui sensualità e rigorismi, manie e santità concorrono a far sempre più oscura e chiusa l'immagine di sé che la protagonista cerca di reperire. Hanno la fissità vana di uno specchio, le confessioni dirette, e i soprassalti della memoria. Fino all'esito assurdo, l'omicidio, che sostituisce un suicidio a lungo vagheggiato. Cornice del racconto, il carcere, in alcune sfuggenti presenze; assai più che cornice invece, intimo allusivo sfondo a quel destino umano danno le estatiche apparizioni di dimore, e di in-

terni, e di luci e di condizioni ambientali, pesanti e struggenti, della Sicilia. Anche in queste più indirette risposdenze cerca di farsi cosciente e di risolversi in dati espressivi, in racconto, l'erratica autoaccusa.

A confronto dei precedenti romanzi *Vigna di uvere* e *Gli affatturati*, del '53 e del '55 (e ricorderemo i racconti, del '63, di *Viaggio di una sconosciuta*), ne *La signora di Cariddi* si precisa l'ambizione di risolvere in misura espressiva l'ostinata ricerca di chiarezza che ottiene solo di fare, d'uno stato angoscioso una maschera trasparente, d'alterarlo in una illusione di fata morgana. Ma è ambiguo qua l'ufficio dello stile: toccare il fondo di quell'abisso con la penetrante luce dello stile, una chiarezza che nulla perda di quanto di creativo, metafisico, è pur nei destini di follia, in affabulazioni, è cercato oltre la letteratura. Non memoria, e nemmeno « progresso nella regressione » o il perdersi di quella « all'infinito senza costruito »: perché subconscio e altri sussidi letterari dichiara consunti. Cerca, piuttosto, uno spazio rappresentato da « mitologie famigliari »: queste si affacciano nel trasparire dei dialoghi con Tommaso in quelli con altri uomini, in un risponderci d'esiti oscuramente rivelatori, nel mutarsi d'ogni confessione in qualche rapido squarcio di storia significante, e che tale si fa appunto nel circoscriversi in uno scorcio d'ordine narrativo, in un carattere espressivo. Ma tali « mitologie » restano dei frammentari nuclei espressivi, cui serve appena di stimolo e di sostegno, come provvisoria impalcatura, la confessione della protagonista. La ricerca di una ragione che legghi e chiarifichi contrasti e contraddizioni mantiene separati la dispersiva analisi in prima persona, e i rotti squarci d'apologhi famigliari, e lo stacco è sottolineato dal sostituirsi spontaneo della scrittrice alla protagonista, nell'attribuire ai dialoghi tra i due amanti una virtù indicata in risultati particolari d'ordine sintattico, e con esplicito riferimento al periodare, al corso stilistico, di narratori quali Proust e Joyce. Non si ha una risoluzione della protagonista nella scrittrice, quanto una sfasatura, piuttosto, nella costruzione del ritratto, attraverso il memoriale, i dialoghi, di un personaggio: una sfasatura che si estende nell'avvertire sem-

pre, nonostante le relazioni intercorrenti, la presenza di piani diversi che si alternano piuttosto che articolarsi e saldarsi nel racconto. Emanuela, concludendo una delle sue « mitologie famigliari », in cui è rievocato zio Lulù, dice a Tommaso: « Mi rincresce, ma ero consapevole di ben altro: d'aver trovato la soluzione del mio problema stilistico, ch'era e rimane il problema di svolgere in un unico periodo sintatticamente valido l'intero intreccio di una storia e non più un addentellato di essa, voglio dire un suo episodio marginale. Come finora hanno fatto Proust e Joyce, certo egreggissimamente e costruendo periodi anche più lunghi dei miei, ma sempre al livello dell'inciso, della digressione dal tema, insomma della parentesi ». Al che Tommaso: « Hai rovinato tutto il divertimento. Duchessa, avete squarciato la pancia della bambola parlante e n'è uscita la stoppa ». Una caduta nel nulla, quella stoppa di « bambola parlante », ma in cui si comprende come la protagonista possa riconoscersi, e che infatti ha lo stesso alone di famigliarità con la morte di cui parla in altro colloquio con l'uomo: « Possibile che non ci sia niente della vita che per te non faccia capo alla morte? » — le chiede; e lei: « Noi siciliani siamo tutti in grande intimità con la morte. Non è affatto un pensiero dominante, e tanto meno un'angoscia o il senso di un'incombente spada di Damocle, ma è una dimestichezza congenita, senz'ombra di prevenzione, quanto e più di quella tra parenti stretti, fai conto raccolti in un'antica casa di villeggiatura ereditata in comune, insieme al modo di intendersi con lo spirito del luogo. Ai nostri bambini, lo sai, non si festeggia il Natale o la Befana, bensì il 2 novembre, giorno dei morti. Gli si regalano i soliti balocchi e in più certi croccanti in forma di piccoli teschi e di tibie, di lunghissima durata in bocca, squisiti. Si vestono a festa e si portano a fare una scampagnata al cimitero ». Il romanzo più che nel suo impianto e negli sviluppi narrativi convince per quell'ambiguità sentita pur come « spirito del luogo », e che l'incerta struttura del racconto non cancella o disperde. Quella ambiguità s'appunta ad una intimità con la morte, che spiega come linguaggio e stile siano sentiti in una funzione o in un valore di cerimonia, a un tempo

deprecatario ed evocativo. Contro quanto di provvisorio sussiste nel romanzo, la finitezza espressiva sottilmente lirica degli elementi di fondo del libro richiama un particolare carattere della narrativa siciliana, da Pirandello a Brancati.

### **Il contesto di Leonardo Sciascia**

Il nuovo romanzo di Leonardo Sciascia *Il contesto* (editore Einaudi) potrebbe venir definito un « giallo », se non risultasse evidente fin dalle prime pagine quanto l'avvicinarsi dei colpi di scena segua un preciso schema che assume i fatti a un significato esemplare, e che a questo significato occorre quindi guardare. Il breve romanzo, d'un centinaio di pagine, nasce da un interesse non direttamente o non solo narrativo, e prende forma in ipotesi, e risultanze, che si sviluppano in temi autonomi bensì ma espressione di un condizionamento della società nei suoi istituti e nei suoi fondamenti, nei suoi valori: la politica, la cultura, la giustizia. Ci dà invenzioni di fantasia, apologhi, che ricordano circostanze di cronaca che hanno avuto larga eco nei quotidiani; ma l'autore avverte, in una *Nota* al termine del racconto, che, partito da un fatto di cronaca, la storia cominciò a muoversi per proprio conto in un paese immaginario: « e si può anche pensare all'Italia, si può anche pensare alla Sicilia », come luce, colore, cioè come prima fonte interiore di esperienze destinate a fruttare entro un sistema complesso di problemi: e di lì il corso dei fatti, « tutto d'immaginazione ». Vale a dire, il significato del racconto è nelle prospettive amare e violente su cui s'apre; e a questo, meglio soccorre il presentarsi ambientato in un paese immaginario, che i riferimenti a una realtà più determinata collocano nelle prospettive delle lezioni della storia, su un piano, al tempo stesso, culturale, ed etico: « nessun episodio » — ha dichiarato in una intervista —, « nessun fatto accaduto in questi ultimi anni in Italia mi è servito da spunto: tranne un caso di tentato uxoricidio avvenuto non ricordo più dove ». In quel mancato uxoricidio è l'occasione da cui irraggia tutto il racconto: protagonista, l'ispettore Rogas, un intelligente, colto funzionario, cui è affidata l'inda-

gine sull'assassinio d'un procuratore: il primo di una serie di assassini, e sempre le vittime sono magistrati. Contro i suggerimenti dei superiori, Rogas sente che alla base dei delitti è un'idea di rivalsa di qualcuno, colpito ingiustamente dalla legge: lo scopre nel farmacista Cres che aveva scontato cinque anni di carcere per tentato uxoricidio nonostante fosse evidente che si trattava d'una trappola messa in atto dalla moglie. Col succedersi degli assassini, i superiori impongono a Rogas di spostare l'indagine nei « gruppuscoli giovanili » che predicano la violenza; non convinto, tuttavia ha modo così d'avvicinare rappresentanti della cultura, della politica e della magistratura: tre episodi, in cui dal tono violento del pamphlet scorre magistralmente alla favola filosofica, e che, per quanto richiamino in parte illustri precedenti letterari, sono da considerare la sorgente artistica cioè la presa di coscienza del mondo su cui s'apre a ventaglio l'esperienza di Rogas, nel corso dell'indagine. Contro i sospetti e la implicita persecuzione di cui si sente colpito dai superiori si viene definendo in lui un moto di conversione della propria identità in quella dell'assassino giustiziere. Tra le ultime vittime, col Presidente della Corte suprema e col capo del « Partito rivoluzionario internazionale », cade anche Rogas: probabilmente, per mano di quel Cres nel quale aveva creduto d'essersi imbatuito in un fuggitivo fortuito incontro, proprio per una sensazione di vendicatore civile che a quello ormai lo accomunava.

L'invenzione, nella sua volubilità limpida, che ne fa una delle prove meglio riuscite di Sciascia, colpisce direttamente il disumano dominio del « potere »: di lì il titolo « il contesto », che — nell'intervista ricordata — ha illustrato e definito: « Ho usato la parola "contesto" nel senso del dizionario: "Contextus, tessuto. Messo insieme. Composto. Intessuto. Conserto. Collegamento. Testo nelle relazioni in sé". Il potere che mette tutto e tutti insieme. Che assimila tutto. E in questo giuoco, tutti dentro, nessuno fuori ». Nessuno fuori: e come l'uxoricida innocente Cres aveva scontato la sua innocenza col carcere, cade così, vittima dello stesso « contesto » disumano del potere, Rogas. Del quale sono resi con netta

evidenza il discreto senso della propria persona morale, la chiarezza interiore, e il significato rischioso, nella società in cui opera, dei propri interessi culturali, e infine quel punto oscuro in cui la perizia tecnica professionale illudendolo d'una capacità d'autodifesa lo espone a cader nella trappola di cui credeva poter eludere lo scatto: ma agli ultimi suoi movimenti presiede la volontà di lasciar una testimonianza di sé confidando ad un onesto amico, l'intellettuale impegnato Cusan, la propria vicenda. Così sopravvive vagamente quanto più prezioso il filo d'una testimonianza umana. Personaggio difficile perché vive in un equilibrio, tra interessi opposti, che è da riconoscere pur nelle parti più aperte alla polemica, come gli incontri con gli scrittori Nocio e Galano, col ministro della Sicurezza e col Presidente della Corte suprema. Non è da chiedere che Sciascia esca dal valore emblematico della storia e dei protagonisti di questa, per riportarsi magari a un senso di realtà diretta, quando invece un gusto del reale è da riconoscere nell'equilibrio intellettuale e inventivo dell'apologo in cui si risolve il racconto.

ALDO BORLENGHI

## Critica e filologia

### Testi luciniani

È in corso un impetuoso e quasi straripante recupero culturale della figura e dell'opera multiforme ed esuberante di Gian Pietro Lucini: prosatore e poeta, polemista letterario e politico, irrequieto e conturbante personaggio della Lombardia di fine Ottocento e dei primi del Novecento, repubblicano libertario e antimilitarista, collaboratore, tra l'altro, della *Voce* e di *Lacerba*, antidannunziano acerrimo, ma non interamente immune da dannunzianesimo, apparentabile per certi aspetti agli scapigliati e per altri aspetti, invece, ai futuristi. La sua sorte non è stata sino ad oggi proprio fortunata. Già in vita quasi tutte le sue opere furono pubblicate a sue spese in pochi esemplari ed ebbero quindi scarsa diffusione; da morto poi i suoi scritti non hanno più veduto la luce se non per sporadiche e quasi clandestine iniziative del devoto amico Terenzio

Grandi, a cui è rimasto affidato l'archivio ricchissimo del Lucini. Soltanto in questi anni più recenti sembra che l'astro di Lucini abbia finalmente preso a splendere: prima di luce riflessa, quando si è trattato di riproporlo nel quadro del fortunato *revival* futurista; e poi di luce propria, quando le posizioni della nuova avanguardia lo hanno riproposto come un protagonista troppo a lungo misconosciuto dell'avanguardia storica, e quando Sanguineti, nella sua antologia della *Poesia del Novecento*, lo ha considerato addirittura come il primo poeta moderno italiano per la sua esperienza versoliberistica e per la sua apertura culturale verso l'Europa.

Dall'antologia di Sanguineti ad oggi, cioè dal 1969 al 1972, gli « omaggi » a Lucini si sono via via venuti infittendo da ogni parte secondo linee ora zelantemente apologetiche ed ora invece più prudentemente equilibrate. Un intero numero doppio della rivista *Il Verri*, nell'ottobre del 1970, ha cercato di fare il punto, con molta accortezza, sul caso Lucini e ha proposto interpretazioni di Anceschi, Artioli, Curi e De Maria, rivolte a situare storicamente Lucini tra simbolismo e futurismo; e nel dicembre 1970 Glauco Viazzi, uno dei conoscitori più attenti e scrupolosi del Lucini, ha stampato presso l'editore Guanda le inedite poesie di *Le Antitesi e le Perversità*, cioè i libri secondo e terzo delle *Ironie e Esperienze del Melibeo*. L'opera curata direttamente sui manoscritti risulta corredata di un ampio studio introduttivo del Viazzi stesso, di una nota biografica e bibliografica, e di una preziosa appendice di Terenzio Grandi sulla fortuna e sfortuna del Lucini in vita e in morte.

Negli ultimi mesi poi, tra luglio e ottobre, ben cinque libri luciniani hanno veduto la luce presso editori diversi, alimentando così una proliferazione che non vorremmo fosse soltanto speculativa, nell'intenzione degli imprenditori, e per la quale è giunto il momento di invocare un minimo di coordinamento, tra iniziativa e iniziativa, tra curatore e curatore, allo scopo di evitare un irrazionale dispendio di energie e inutili doppioni. Due di questi nuovi libri si devono a Glauco Viazzi per l'editore Guida di Napoli: il primo, sotto il titolo *Libri e cose scritte*, raccoglie le note di recensione che il Lucini pubblicò tra il 1909 e il 1911

nella rivista *Giovane Italia* di Umberto Notari; il secondo riunisce invece alcuni scritti di poetica luciniana sotto il titolo *Per una poetica del Simbolismo*. Il terzo libro è costituito da un'antologia dell'opera forse più famosa di Lucini, *Il verso libero*: l'ha allestita e criticamente presentata Marta Bruscia per l'editore Argalia di Urbino; mentre il quarto libro, stampato da De Donato, ci offre una serie di *Saggi critici* luciniani secondo un ampio arco di tempo: dal 1894 al 1914, cioè sino alle estreme pagine dell'*Antidannunziana*. Il quinto libro, infine, è probabilmente destinato a rivelarsi come il più utile di tutti; un vero e proprio ferro del mestiere (*Prose e canzoni amare*). La sua curatrice, Isabella Ghidetti, lo ha infatti corredato, oltre tutto, di accuratissime e aggiornate bibliografie delle opere e della critica, e di precise e illuminanti annotazioni esplicative. Trovano posto in questo ricco volume dell'editore Vallecchi molte pagine significative in verso e in prosa del Lucini, oltre alla pressoché inedita autobiografia e ad una scelta di lettere sinora sconosciute (alla moglie e alla madre, oppure agli amici Cameroni, Grandi e Marinetti). È dunque un'antologia felicemente rappresentativa per la quale Giorgio Luti ha scritto una prefazione nella quale con grande chiarezza viene avviato su Lucini un discorso critico egualmente lontano dai misconoscimenti del passato quanto da certi entusiasmi eccessivi dei tempi correnti.

Tornando, per chiudere, al problema della ristampa delle opere del Lucini, da sottrarre al casuale, all'episodico e al frammentario, una proposta s'impone. Perché Mondadori, che ha già avviato l'edizione degli scritti di Marinetti, non pensa anche ad una raccolta delle opere maggiori di Lucini da presentare ai lettori in uno o più volumi dei « Classici contemporanei »? Potrebbero benissimo provvedere a questa impresa Glauco Viazzi e Terenzio Grandi, disponendo dell'archivio di Lucini, con la collaborazione dei più giovani e già patentati luciniani del momento. Sarebbe questo, a nostro avviso, un modo concreto di giovare a Lucini e alla sua causa, evitando così che alla fine si debba dire che anche per Lucini s'è fatto purtroppo « tanto chiasso per nulla ».

*Postilla.* La « pioggia » luciniana sembra proprio non avere tregua. Ecco infatti un nuovo volume, sempre a cura dell'infaticabile Glauco Viazzi: *I drammi de le maschere*, annunciato come « grande inedito » dall'editore Guanda.

## Ritorno di De Robertis

Con la pubblicazione degli *Studi II* di Giuseppe De Robertis, avvenuta a cura del figlio Domenico proprio allo scadere del 1971, disponiamo di tutti i saggi e gli articoli derobertisiani finalmente riuniti in volume e perciò salvati dalla dispersione. Se si eccettua il *Saggio su Leopardi*, stampato e più volte ristampato per iniziativa dell'editore Vallecchi, gli altri libri di De Robertis hanno tutti veduto la luce all'insegna di Le Monnier: dalla prima raccolta del 1939, che recava il titolo *Saggi* e accoglieva l'ormai famosa prolusione fiorentina sul Foscolo, agli *Scrittori del Novecento* e quindi ad *Altro Novecento*, che fu edito poco prima della scomparsa di De Robertis; dagli *Studi* ai *Primi studi manzoniani*; dalla raccolta degli *Scritti vociani*, procurata da Enrico Falqui, a questi *Studi II* che sigillano nel migliore dei modi la serie. Con il *Saggio su Leopardi*, e non tenendo conto dei commenti ai classici, assommano dunque a otto i volumi delle opere derobertisiane: dimostrazione evidente di un lavoro assiduo e rigoroso, anche se non vistosamente esibito.

Questi *Studi II* sono opportunamente divisi in due parti. Nella prima, più ricca e importante, trovano posto alcuni dei saggi più illuminanti che De Robertis abbia mai scritto. Si tratta di pagine che si ricollegano strettamente al primo tomo degli *Studi* e ai *Primi studi manzoniani*, di cui riprendono e sviluppano diversi temi, e che in vario modo convergono su autori che sono stati sempre al sommo degli interessi derobertisiani: Ariosto, Alfieri, Foscolo, Manzoni, Leopardi e Carducci. Il lettore che ha buona memoria vi ritroverà alcuni saggi già apparsi in riviste o periodici, saggi davvero memorabili per l'impronta che hanno lasciato nei nostri studi: veri e propri modelli di critica tutta calata nel fatto artistico, senza tuttavia astrattezze formalistiche, sorretta da una rigorosa quanto sensibile virtù penetrativa che va sino al fondo più

segreto dell'opera, e ne rivela le motivazioni profonde, le ragioni ad essa sottese, e insieme ne illustra, con coerente connessione, la peculiare resa stilistica. Altro che tecnico frigido o semplice « grammatico », come ha detto taluno! Per ricercare, se ancora ce ne fosse bisogno, accuse di questo genere, si potrà dire che qui, come altrove del resto, c'è dato di incontrare, tutt'al contrario, un De Robertis lettore intensamente appassionato e un critico, caso mai, « sintattico » dei testi esaminati, se è vero che il suo occhio svela ben altro che fuggevoli e irrelati particolari dell'opera, di cui fa emergere piuttosto la struttura portante, il segreto e grande disegno che la governa. Così è per il *Furioso*, per l'*Ortis* e per le *Grazie*, per i *Promessi Sposi*. Sono queste tra le prove più mature e assolutamente vittoriose del saggismo derobertisiano, oltre che eloquentemente dimostrative dell'efficienza del suo metodo, della sua stilistica di critico e non di linguista. E a proposito di questo metodo e di questa stilistica sono da vedersi i due scritti di dichiarata autobiografia intellettuale che aprono e chiudono rispettivamente il volume: *Risposta a due domande*, in cordiale colloquio con Giambattista Angioletti, e *Sulla critica stilistica*, in cavalleresca tenzone con Gianfranco Contini. Ma nella prima parte saranno anche da tenere ben presenti gli altri studi sempre su Ariosto, Foscolo e Manzoni, e quelli sulle *Rime* dell'Alfieri, sul Leopardi e sulle *Lettere* del Carducci.

Nella seconda parte del volume sono stati riuniti alcuni scritti « più occasionali », per lo più recensioni: appena un esiguo e dimostrativo florilegio a testimonianza di un'attività giornalistica molto vasta e sempre seriamente impegnata. E poiché De Robertis era solito lasciare il segno in ogni sua cosa, c'è solo da chiedersi se in avvenire non gioverà pensare anche ad un altro volume in cui questi scritti minori, ma mai irrilevanti, possano trovare più ampia accoglienza. Intanto qui si leggono o rileggono con profitto pagine finissime sulle *Stanze* polizianesche, sulle *Novelle* del Piovano Arlotto, sulla *Cronaca* del Giusti, su Padula e sulla scapigliatura piemontese, su Pinocchio e sul Neri; mentre si è indotti utilmente a riflettere sopra problemi storiografici come quello del preromanticismo italiano o su questioni di metodo come i rapporti tra filologia e critica.

In margine ad un libro come questo, sia consentito esprimere la speranza che quanto prima si provveda a redigere una bibliografia analitica di tutti gli scritti di De Robertis, comprese le cronache teatrali pubblicate sul *Carlino* di Bologna nell'immediato primo dopoguerra: a partire dalle primissime pagine vociane sino alle ultime, su cui cadde l'assidua mano non molto avanti che la morte ci sottraesse una delle coscienze critiche più attive del nostro tempo e un amico e compagno di lavoro indimenticabile.

LANFRANCO CARETTI

## LETTERATURA FRANCESE

### Considerazioni sullo stato presente della critica letteraria

È il momento della critica letteraria, in Francia e non solo in Francia, o almeno della discussione categoriale sulla critica letteraria, con una ricchezza di mezzi che sarebbe stata impensabile in un *establishment* culturale quale è stato per vari decenni quello italiano dominato dall'intuizionismo crociano, che aveva inibito l'uso e l'invenzione di mez-

zi, di « strumenti », che travalicassero i limiti frammentari ed emotivi dell'intuizionismo storicistico. È incredibile anzi, ma d'altronde spiegabilissimo, come l'afflato totalizzante dell'intuizionismo abbia impedito da noi, perché la riteneva impossibile, l'operazione coesiva di una storia della poesia, proprio per i suoi assolutismi che non avevano rapporto orizzontale e comunicazione tra loro. Quella che comunicava era una cultura fuori della poesia, una storia ideologica che non ammetteva una rela-

zione fra i suoi singoli momenti al livello categoriale.

È uscita recentemente la traduzione italiana — ottima, tra l'altro, di una rigorosa precisione, di Gianni Pozzi — di un volume di Jacques Derrida, *La scrittura e la differenza*, per i tipi di Einaudi, che non possiamo non segnalare primariamente a chi si occupa dei problemi della riflessione letteraria. Con Derrida siamo oltre i limiti della codificazione strutturalista, e questa possibilità di obiezione gli è data dalla situazione in cui il pensiero derridiano si trova a manovrare, con perfetto *esprit de géométrie*, ma ormai non più cartesiano bensì husserliano, fra strutturalismo e fenomenologia. Nel primo studio, intitolato «Forza e significazione», Derrida esamina la posizione critica di Jean Rousset, incentrando inizialmente il suo discorso sul volume *Forma e significazione* del critico ginevrino, ma per allargare l'interesse a una considerazione totale del fatto letterario, e per vedere in uno col valore apollineo della forma agire appunto il valore dionisiaco della forza, si vede costretto a concludere, davanti alle sottilissime aporie denunciate dallo strutturalismo, che «La critica, se dovrà un giorno affrontare una spiegazione e uno scambio con la scrittura letteraria, non deve aspettare che questa resistenza si organizzi — per cominciare — in una "filosofia", in grado di dominare una metodologia estetica, da cui la critica possa trarre i suoi principi. Perché la filosofia è stata determinata nella sua storia come riflessione dell'inaugurazione poetica. Essa è, se pensata separatamente, il crepuscolo delle forze, vale a dire il mattino assoluto in cui parlano le immagini, le forme, i fenomeni, mattino delle idee e degli idoli, in cui il rilievo delle forze diventa quiete, appiattisce la sua profondità nella luce e si estende nell'orizzontalità. Ma l'impresa è disperata se si pensa che la critica letteraria si è già determinata, lo sappia o no, lo voglia o no, come filosofia della letteratura. In quanto tale, vale a dire finché essa non avrà esplicitamente intrapreso l'operazione strategica di cui abbiamo parlato più sopra e che non può semplicemente esser pensata sotto il titolo dello strutturalismo, la critica non avrà né i mezzi né soprattutto il motivo di rinunciare all'euritmia, alla geometria, al privilegio dello sguardo, all'estasi apollinea che "produce,

prima di ogni cosa, l'irritazione dell'occhio che dà all'occhio la facoltà della visione" <sup>1</sup>. Essa non potrà uscire da se stessa fino ad amare la forza e il movimento, che sposta le linee, ad amarlo in quanto movimento, in quanto desiderio in se stesso e non come l'accidente o l'epifania delle linee. Fino alla scrittura. Di qui quella nostalgia, quella malinconia, quella dionisia che si è spenta e di cui parlavamo all'inizio. Ci inganniamo, nel percepirla attraverso l'elogio della "monotonia" strutturale e claudeliana che conclude *Forme et signification*? Bisognerebbe concludere, ma la discussione è interminabile. La divergenza, la *differenza* tra Dioniso e Apollo, tra lo slancio e la struttura non si cancella nella storia, perché essa non è *nella* storia. È anch'essa, in un senso insolito, una struttura originaria: l'apertura della storia, la storicità stessa. La *differenza* non fa semplicemente parte né della storia né della struttura. Se con Schelling è necessario dire che "tutto non è che Dioniso", è anche necessario sapere — e questo è scrivere — che come la forza pura, Dioniso è travagliato dalla differenza. Vede e si lascia vedere. E (si) cava gli occhi. Da sempre egli è in relazione con il suo esterno, con la forma visibile, con la struttura, come propria morte. È così che si fa evidente" <sup>2</sup>.

Dunque Derrida constata obiettivamente che la critica letteraria si è già determinata, lo sappia o no, lo voglia o no, come filosofia della letteratura; ma pone il problema della «scrittura» a condizione-limite di una tale «filosofia della letteratura»: è nella scrittura che il rapporto tra Dioniso e Apollo, tra lo slancio e la struttura, dovrebbe trovare il drammatico modo, non solo di instaurarsi, ma di riscattarsi punto per punto, senza promuoversi a metodologia preventiva, dalla «filosofia» che appunto di questo suo intervento foriero di un'estetica normatrice lo minaccia. Per Derrida dunque la critica è una filosofia della letteratura solo nei limiti in cui essa non è una scrittura, in cui cioè non resiste al proprio metodo non

<sup>1</sup> F. NIETZSCHE, *Il crepuscolo degli idoli*, in *Opere complete*, a cura di G. Colli e M. Montinari, trad. di F. Masini, Milano, Adelphi, 1970, vol. VI, tomo III.

<sup>2</sup> JACQUES DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, trad. italiana di G. Pozzi, Torino, Einaudi, 1971, pp. 35-6.

solo di indagine ma anche di giudizio, in cui dunque non resiste allo sguardo di Apollo, a quella che Dante chiamerebbe « visione/estatica »<sup>3</sup>; e fin qui possiamo anche essere d'accordo.

Per proseguire il discorso, mantenendolo però su un piano più strettamente specifico, quello dello stato presente della critica letteraria, ci soccorre uno studio di Jean Starobinski, un altro dei validissimi rappresentanti di quella scuola ginevrina che trae origine da Marcel Raymond e da Albert Béguin e che successivamente ha ascoltato Georges Poulet: belga quest'ultimo, ma fedele alla « soggettività » che informa l'esperienza ginevrina, divenuta in lui, in lui esaltata, come la soggettività mobile in cui il fatto letterario agisce ed è ripetibile; unendo dunque la fluidità coscienziale, di tipo constantiano, alla lezione del grande e indimenticabile du Bos. Il titolo dello studio di Starobinski è appunto *Considération sur l'état présent de la critique littéraire*, ed è uscito sul numero 74 della rivista « Diogène », dell'aprile-giugno 1971. Questo scritto, finissimo, prende le mosse, più compiuto, dalla lezione che, con lo stesso titolo, fu tenuta nel settembre 1969 a Venezia, nella sede della Fondazione Giorgio Cini, durante un corso dedicato appunto alla critica come forma caratteristica della civiltà moderna.

Premette Starobinski che « La critica come sapere presuppone — magari a titolo provvisorio e con beneficio di inventario — il verdetto anteriore della critica come giudizio ». Insomma la « critica spontanea », come nella sua *Fisiologia della critica*, del 1930, Albert Thibaudet definiva la critica di accettazione o di rifiuto dell'opera come valore, seguita a funzionare in fase preliminare. Ma Starobinski, proprio a definire l'importanza della fase preliminare anche della critica come sapere, premette altresì che i « processi di descrizione » vertenti sui « materiali preliminari » « non sono essenti da presupposti e da conseguenze che trasgrediscono alle regole della prudenza oggettiva. [...] La loro neutralità, subito dall'inizio, non era forse che un'illusione. Non si cerca di stabilire che l'ordine di fatti a cui si attribuisce un'importanza. [...] Non

bisogna riconoscere, per di più, dietro a tutti i procedimenti impersonali, una scelta dell'impersonale e una libera determinazione in favore di un "oggettivo" ritenuto importante? ».

Proprio nel momento in cui tra la critica e le scienze dell'uomo: linguistica, filologia, sociologia e psicologia, è avvenuta un'alleanza, più o meno volontaria o coatta, occorre tener presente che « Se l'opera non nasce *ex nihilo*, essa tuttavia instaura il proprio ordine davanti a tutto ciò che le ha dato impulso; essa porta ancora in sé questo impulso, ma modificato, sfruttato a profitto d'un compimento originale ». Qui ci piace segnalare, ancora una volta, la profetica vocazione di Rimbaud: « La Poésie ne rythmera plus l'action; elle sera *en avant* »<sup>4</sup>. Ma ecco ancora Starobinski: « Lo studio più specifico, si vede, non consisterà nel protocollare nell'opera i residui dell'impulso antecedente ma nel percepire il carattere originale dell'intenzione finale, così come si iscrive nella forma attiva di un testo. Quanto meno, l'esame critico dovrà farsi differenziale, — attento allo scarto, all'opposizione, alla distanza che l'opera può segnare rispetto alle condizioni originarie: essa ne procede per differirne, le esprime tradendole. Sia pure in modo infinitesimo, fa muovere la storia e non può ormai più ridursi ai rapporti delle forze quali erano nell'istante precedente ».

Armato di questa elementare fiducia nello scarto in avanti dell'opera, Starobinski passa a esaminare i singoli comportamenti critici. La sociologia letteraria — eliminato il paleomarxismo ingenuo — sa che l'opera d'arte non è una « soprastruttura »: « la società non è presente solo al livello delle origini dell'opera, è presente al livello dei suoi destinatari ». Ora, « se è vero che la società circonda e attraversa l'opera, è abusivo affermare che l'opera non se ne scosti per qualche parte ». Esiste insomma « una *marginalità inventiva* » che « è il terreno proprio della cultura vivente ». Su questo terreno Starobinski critica la « coscienza possibile » d'un gruppo sociale quale sarebbe l'opera di genio secondo Lucien Goldmann, sulle orme di György Lukács:

<sup>4</sup> Nella *Lettre du Voyant*, cioè nella *Lettera a Paul Demeny*, 15 maggio 1871, in ARTHUR RIMBAUD, *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade 1946, p. 236.

<sup>3</sup> DANTE, *Purg.*, XV, 85-6.

tutto ciò non sarebbe altro che una reviviscenza, sotto il nome di metodo dialettico, del movimento di va e vieni, dunque meccanico, che il cerchio ermeneutico di Schleiermacher ha applicato all'opera e al quadro sociale in cui esso si sviluppa. Né altrettanta certezza critica può raggiungere Jean-Paul Sartre nelle sue pur importanti *Questioni di metodo*, in cui il filosofo cerca di non attentare alla individualità dell'opera d'arte proponendone uno studio « microsociologico » e psicanalitico. « Spiegazione regressiva » e « comprensione progressiva » dell'opera non fanno altro che dare il criisma della informazione totale a « congetture in cui predomina la parte della finzione romanzesca. Egli ne parla " come se ci fosse ", attribuendo l'evidenza della constatazione a ciò che non è, di fatto, che un tessuto di inferenze immaginative ».

Ma senza seguire punto per punto la catalogazione della ricchezza metodologica, e della inerente parzialità, di ogni posizione critica, dalla psicocritica di Charles Mauron alla « fenomenologia dell'immagine letteraria » di Gaston Bachelard, alla « volontà d'identificazione con la soggettività di uno scrittore », di Georges Poulet, dove d'altronde, s'è visto, cola qualcosa dell'antica coscienza ginevrina per entro i puri stampi spazio-temporali della creazione letteraria, al « politematismo » di Jean-Pierre Richard, la cui « lettura vigilante » tenta di stanare il « barbaglio sotterraneo », « l'universo d'immagini e di miti elementari che si dissimula sotto l'opera e ne costituisce la tessitura fondamentale ».

Qui giunti, ci par utile segnalare intanto che è uscito il libro a cui lavorava da anni Georges Poulet, *La conscience critique*<sup>5</sup>, fondamentale ormai, ci pare, per chi voglia occuparsi del decorso della coscienza critica europea, in area francese, da Mme de Staël e Baudelaire a Roland Barthes; e che nella seconda parte riporta i due testi in cui Poulet dà « un'espressione teorica completa », per usare le parole di Starobinski, al proprio metodo, che

ha come costante la ricerca del *cogito* iniziale di ogni pensiero.

Ma oltre la « psicanalisi junghiana (con la nozione di incosciente collettivo e quella di archetipo) e dopo un richiamo a Northrop Frye, e dunque al New Criticism americano, che « non esita a trattare come oggetti gli universali dell'immaginazione, a classificarli, a raggrupparli » nella sua *Anatomia della critica*, Starobinski rivela con straordinaria acribia la propria adesione condizionata allo strutturalismo « di cui Barthes è oggi il difensore ». Alla critica come scienza egli oppone la domanda « che cosa è la scienza? » e « che cosa è la critica? ». La « riflessione radicale » su « questa attività ambiziosa che è il sapere scientifico » pertiene già all'area della filosofia: « questa attitudine oggettivante, questa impresa che si vuole precisa e scientifica » deve saper mettere continuamente in questione i propri risultati. Ed ecco anche Starobinski formulare quanto già Derrida prevede: uno sbocco filosofico delle metodologie, in quanto indirizzate a un loro uso non finalistico; ma ecco, anche, Starobinski sottolinearne positivamente l'apporto, in quanto non metodologico. Il critico ginevrino qui fa appello alla grande fonte socratica del sapere che è appunto il *non sapere*. Vogliamo ricordare che questa necessità del non sapere a fondamento del sapere fu la grande inchiesta che l'ermetismo promosse fin dagli anni Trenta in Italia? Ecco Starobinski: « La filosofia, fedele in questo alla tradizione socratica, farà più volentieri l'apologia del *non-sapere*, condizione indispensabile di ogni progresso del sapere, di ogni sviluppo nelle scienze e di ogni razionalità in movimento ». E di fronte all'obiezione eventuale che una tal critica filosoficamente avvertita dell'interminabilità dei propri fini non risulti un doppione dell'opera in quanto anch'essa appartenente alla fenomenologia della creazione letteraria, ecco la risposta, che non possiamo ancora una volta non sottoscrivere: « Se questa critica non sfugge all'inevitabile condizione di essere essa stessa una creazione letteraria che si

<sup>5</sup> GEORGES POULET, *La conscience critique*, Paris, José Corti, 1971.

appoggia su una creazione antecedente, essa mira a cancellarsi da sé nel movimento che rende i capolavori intelligibili». E qui perché non possiamo definire, dico io, proprio come una « trascrizione di intelligibilità » a livelli storici diversi e mai ripetibili, una tale scrittura critica? Mentre continua Starobinski: « Essa respira col medesimo respiro. O, per ricorrere a un'altra metafora, essa si spande come la luce: *fa vedere* le forme che illumina, senza

lasciarsi vedere essa stessa. Il discorso interpretativo si aggiunge alle opere per cancellarsi una volta compiuto, staccarsi e lasciare che le opere rinnovino il loro richiamo ». E così conclude: « Niente deve chiudersi, compiersi senza resto, ridursi: se le opere cessassero di sfuggirci, ciò significherebbe che la funzione della letteratura e quella della critica sono ormai giunte alla fine ».

PIERO BIGONGIARI

## LETTERATURA INGLESE

### Eliot quasi svelato

Scriveva T. S. Eliot già nel 1917, nel saggio *Tradizione e talento individuale*: « La carriera di un artista è un continuo autosacrificio, una continua estinzione della personalità ». Era una reazione classico-decadente (in cui non fu solo) al personalismo romantico; ma era anche una poetica ed un programma di vita a cui si è serbato fedele; sì che per contrasto alla reticenza del poeta, si acuisce la curiosità del lettore e si moltiplicavano le illusioni bibliografiche. Dopo la sua morte (avvenuta nel 1965) si è aperto qualche spiraglio: sono state pubblicate le poesie giovanili rifiutate dal poeta e i vari ricordi di chi l'aveva conosciuto, ora anche la versione originale de *La terra desolata* e una quasi-biografia: *T. S. Eliot, A Memoir* (Londra, Garnstone Press, 1971), di Robert Sencourt che gli fu intimo amico per più di trent'anni ed ebbe anche parte nella sua conversione.

Che questo libro si chiami « memoria » e non « vita » è confessione voluta di incompletezza. Infatti l'autore, ormai morto anche lui, non visse sempre a contatto del poeta, né questi gli si aprì mai completamente; qualcuno non ha ancora avuto la volontà, o l'occasione, di parlare; manca ancora

la corrispondenza dell'Eliot (alcune lettere saranno accessibili solo nel 2000); soprattutto non si sa ancora quanto possedga di inedito o quanto sappia la sua seconda moglie, che per cinque o sei anni fu la sua segretaria, e che, anche in ossequio alla volontà del marito, parla pochissimo. Tuttavia qualcosa è almeno più chiaro con questo libro: principalmente la storia del primo matrimonio e la conversione religiosa.

T. S. Eliot, non ancora ventisettenne, si sposò con Vivienne Haigh-Wood nel 1915, all'improvviso, quasi senza fidanzamento; e suo padre, che lo seppe a cose fatte, gli negò da allora ogni aiuto. Quindi una vita difficile per la giovine coppia; per di più la moglie cominciò quasi subito a dar segni di squilibrio mentale e, sembra (ma qui anche il Sencourt è reticente), anche di insoddisfazione sessuale. Dopo quasi diciotto anni di sopportazione, nel 1933, il poeta si decise per la separazione legale: dall'America, dove era per un ciclo di conferenze, glielo fece comunicare dal suo avvocato. Una fuga, quindi, sia pure una ragionevole fuga verso la tranquillità (il fratello di lei comprese e gli rimase amico), non però un atto eroico; forse di qui per lo meno l'accentuarsi di quel senso di corresponsabilità che nella poesia

dell'Eliot è componente fondamentale. Si trova anche prima; ma è certo che Eliot si domandò sempre poi quanta parte avesse avuto il proprio comportamento nella follia della moglie (mori pazza in una casa di cura nel 1957) e che fece di questa « incertezza di colpa » il nodo essenziale de *La riunione di famiglia*.

Ugualmente per la conversione religiosa. Si sa bene che l'Eliot aveva sempre avuto (come disse il Mathiessen) « un acuto senso di spiritualità » e che si convertì all'anglocattolicesimo nel 1927; e si poteva intuire anche che gli anni fra *La terra desolata* e *Mercoledì delle Ceneri* (tra il '22 e il '27) erano stati anni poeticamente e spiritualmente confusi. Si hanno ora qui almeno i dati esterni della crisi: intanto l'opportuno rimando alle lezioni di Bergson sentite al Collegio di Francia nel 1910-11, poi la storia della parte avuta da Lord Halifax, allora quasi novantenne, nella scelta dell'anglocattolicesimo: con questo il rimando al Movimento di Oxford è implicito, e così almeno esternamente si spiega il tono quasi preraffaellita del dantismo di *Mercoledì delle Ceneri*. Ma più interessante ancora è l'affermazione, non documentata ma certamente attendibile, che la conversione all'anglocattolicesimo non fu dettata soltanto dalla necessità di trovare risposta valida al problema dell'intersezione fra divino ed umano (si rileggano i *Quattro Quartetti*), ma fu anche reazione al semplicismo teologico e al progressismo ottocentesco della Chiesa Unitaria di St. Louis di cui il nonno era stato gran parte: anche questa è una relazione fra *East Coker* e i *Dry Salvages*.

Il secondo matrimonio rimane ancora, invece, un mistero psicologico. Dopo la separazione dalla moglie Eliot condusse vita quasi monastica (con un periodo in una canonica anglocattolica), poi,

nel 1957 si risposò all'improvviso con Valerie Fletcher, la sua segretaria da Faber and Faber (tanto improvvisamente che ci fu anche chi commentò che era « scappato » con la sua segretaria). Almeno questo fu però un matrimonio felice: lo prova, fra l'altro, la bella poesia d'amore con cui, due anni dopo, il poeta dedicava alla moglie, *L'anziano statista*; ma non si può soltanto per quella accettare come definitiva la spiegazione dolciastra che il Sencourt ce n'offre: un pacifico, idillico, innamoramento reciproco. Lei trentenne, lui di sessantott'anni, e con l'esperienza di un primo matrimonio sfortunato a quel modo, dopo quasi trent'anni di solitudine; sarebbe fare offesa al poeta non supporre almeno un travaglio spirituale, di cui forse si troverà traccia nella sua poesia ma non in questa « memoria ».

E se in fine ci domandiamo quale sia la figura dell'Eliot che esce da questa quasi-biografia, dovremo risponderci che non possiamo affatto esser d'accordo col Sencourt. Non tanto importa, infatti, che qualche dato gli sia stato nascosto, che in qualche caso sia stato reticente anche lui, quanto invece importa, ahimè negativamente, che qui la lettura dei dati è sempre lettura dolciastra, benevola, convenzionalmente volta a metter pace, a scagionare l'amico, a presentarci un bonario « lato umano », piuttosto banale, dell'Eliot, per il quale sarebbe stato un buon uomo, debole, travolto e sventurato in principio, ma in fine, fortunatamente per lui in morte e in vita, uomo di chiesa e marito felice. Noi non crediamo che la biografia possa « spiegare » il poeta, ma non crediamo nemmeno che i parti poetici siano indolori, senza intimi travagli profondi. In questo senso la biografia di T. S. Eliot è ancora tutta da scrivere.

SERGIO BALDI

# LETTERATURA SUD AMERICANA

## La poesia di Murilo Mendes

Murilo Mendes, residente a Roma da molti anni e docente di letteratura brasiliana all'Università, ha ottenuto il Premio Taormina, per poeta straniero, nell'edizione di quest'anno che ha anche visto premiato, come poeta italiano, Attilio Bertolucci. Al Taormina Murilo, si è presentato con una recentissima antologia *Poesia libertà* a cura di Ruggero Jacobbi: a differenza di un altro libro, precedente, *Le Metamorfosi* (Lerici, 1964) che, sempre nella traduzione del Jacobbi, includeva soltanto le poesie tra il 1938 e il 1941, quest'antologia abbraccia l'intero arco poetico della produzione del lirico brasiliano.

In queste poesie è impossibile non scorgere alcune spinte essenziali che si riflettono dal 1930, o poco prima, fino ad oggi: la spinta dell'antifascismo, verso la libertà, la non meno importante componente religiosa e, infine, quella fusione di nuovo e di antico, di ordine nel caos che la uniforma tutta. Ma, per essere intesa, questa arte deve essere anche inquadrata nella sua cornice naturale, la letteratura brasiliana. Com'è noto, essa ebbe un andamento diverso da quello del resto dell'America Latina, e nello sforzo verso « l'incorporarsi della maturità della coscienza letteraria nazionale, del lavoro di approfondimento del senso brasiliano della letteratura », raggiunse un punto altissimo, forse il più alto nel 1922, con l'esplosione del Modernismo. Era questo un nuovo stile, infatti, che sorse nella coscienza artistica e letteraria per affrontare, rappresentare o esprimere la realtà brasiliana, pur senza volgere le spalle all'Europa. Al momento del Modernismo, che vide la famosa settimana dell'Arte Moderna di San Paolo e il fiorire di grandi scrittori e, soprattutto, una rivoluzione del costume e del sentimento in tutta la mentalità brasiliana, Murilo era ancora assai giovane: nato nel 1901, nello stato di Minas Gerais in una regione povera, ma ricca di cultura, in una famiglia di antica ascendenza brasiliana, già colto tra le rivelazioni della poesia e un bisogno religioso che finisce poi per

imporsi definitivamente, egli trae da quella primavera artistica, e soprattutto dalla già assidua lettura dei simbolisti, un suo tipico modo di giustapporre diverse realtà sociali, pronte ad esplodere al tocco del suo *humour*. Non è un caso che coincidano, in quegli anni, diversi elementi: una sorta di apprendistato da impiegato di banca, quanto mai antitetico al suo spirito libero e forse altrettanto ostico quanto doveva essere l'ufficio di doganiere a Rousseau e a Kafka, l'amicizia con il poeta filosofo Ismael Nery e i primi viaggi in Europa. Tutto questo già si fa sentire nella primissima lirica dell'antologia appena pubblicata, quella *Marina* di un tragicamente operettistico Brasile: « La flotta non poté partire per le manovre / perché si era alla vigilia di carnevale. / I marinai piombarono nell'acquavite / e nelle tornite odorose braccia / di tutte le mulatte sparse per la città ».

Ma la storia vera della lirica mureliana comincia anche più tardi, quando, dopo il 1930, nell'astrazione confluiscono la fede religiosa e l'antifascismo, che in lui sono sempre due leve di libertà, sempre sul punto di essere perdute, sempre necessariamente riscoperte. Questa poesia, molto semplice e molto complessa, che si ricrea da sola ad ogni momento ed è assai più facile a leggersi che a presentarsi, possiede alcune caratteristiche singolari e ben definite. Innanzi tutto, la visione di un mondo che non è indifferenziato, ma pieno di cose che vanno in qualche modo ritrovate perché, appunto, ci attendono: « In un luogo di musica gli immortali ci attendono: / numerosi uccelli, lune vaganti hanno nostalgia di noi. / Ci mandano squadriglie di miti per proteggerci. / Ospitiamo compagni imprevedibili: / La Maschera di Ferro, Nosferatu, / magari l'Orfana del Castello Nero... ». Esistono tra queste cose « i riti dissonanti del dolore », oppure la morte « che nessuno vede », la morte « segreta, senza ambagi. / Morte senza lamento né giustificazioni, prima della morte », e neanche queste, il poeta, pur tentandolo, può ignorare, perché compito suo è quello di testimoniare,

di additare col canto lo scopo dei « segni della terra, forme vane del mutevole pensiero, forme organizzate dei sogni ». La chiarezza, dunque, presiede a questa poesia, apparentemente così densa e le dà un senso dolorante e doloroso, che è religioso e civile insieme.

In questo senso va considerato anche il soggiorno di Murilo in Italia con l'ispirazione che, approfondendone le suggestioni di avanguardia, arricchisce anche il senso della convergenza, che è storica, umana, sociale, politica insieme. Dell'epoca ita-

liana è l'Elegia di Taormina, con il senso della « beltà insopportabile », il ritrovamento del *Tempo Spagnolo* e, sotto il segno della *Convergenza*, quei « graffiti » (*Su un muro di Roma, Per Ippolita, Per Piranesi, Per Borromini*) che più ci offrono l'immagine di un Murilo plurimo, da vedersi ora nella limpidezza di un Mondrian, nello spazio bianco di Ungaretti, nell'impulso del trilinguismo, ma sempre dominatore di epoche di avventure umane, di scelte difficili, restituite con castigata lucidità.

ANGELA BIANCHINI

## LETTERATURA AMERICANA

### L'indistruttibile Howells

I passaggi obbligati, come i luoghi comuni, hanno una loro fatale necessità. D'altronde, si presentano sempre delle buone occasioni — a patto di saperle cogliere — per saggiarne la consistenza. Nella letteratura americana del secondo Ottocento una pietra di paragone in questo senso si identifica nella figura di William Dean Howells, narratore, critico, giornalista, commediografo, oltre che diplomatico e viaggiatore. Howells ebbe al suo attivo due punti almeno, e in certo senso collegati: prolificità (letteraria, s'intende) e longevità. Ciò gli consentì di rimanere a lungo sulla scena con una presenza ben percettibile, e di agire in qualità di patrono di una serie di scrittori che molto spesso si affermarono tra le personalità di maggiore rilievo del tempo. Riesce indubbiamente fastidioso pensare che l'intelligente ma limitato Howells fosse tra i pontefici letterari nello stesso periodo in cui Herman Melville moriva praticamente sconosciuto, ma incongruenze del genere risultano, a ben vedere, solo apparenti, e d'altronde il « Decano » non merita di essere per questo penalizzato.

Dopo qualche lustro di relativa noncuranza, Howells è tornato alla ribalta della critica nel secondo dopoguerra con sempre maggiore intensità,

parallelamente all'attenzione dedicata agli ultimi decenni dell'Ottocento e al realismo americano: la frequenza con cui lo si cita sembra dar conferma della sua virtuale indistruttibilità, nella prospettiva di un secolo che pure annovera in assoluto i maggiori risultati della civiltà letteraria degli Stati Uniti. Esistono delle buone ragioni, specie ora che la critica howellsiana ha predisposto una messa a punto davvero esauriente. Negli ultimi mesi meritano particolare menzione due contributi di diverso impegno ed estensione, il primo dei quali conferma la vitalità dell'americanistica italiana e i meriti della « Biblioteca » che Agostino Lombardo dirige per le Edizioni di Storia e Letteratura, cioè il *William Dean Howells* di Giuseppe Gadda Conti. L'altro è un saggio limpido anche se un poco accademico di William Alexander, *Howells, Eliot, and the Humanized Reader*, contenuto in *The Interpretation of Narrative: Theory and Practice*, un simposio nella serie degli « Harvard English Studies », sotto gli auspici del Dipartimento di Inglese della Harvard University e per i tipi della editrice della stessa università.

Il libro del Gadda Conti si raccomanda sicuramente, per chiarezza di esposizione e per solidità di impianto, come uno dei sussidi più penetranti sull'argomento. Si deve dire intanto che le sue

conclusioni, con maggiore ricchezza e acume di quelle dello Alexander, giustificano in termini persuasivi l'opportunità del ritorno a Howells, sia come narratore sia come critico. Si veda, per intanto, l'analisi che Gadda propone del romanzo forse più noto di Howells, *The Rise of Silas Lapham*, servendosi di strumenti sociologici particolarmente opportuni, accanto a un esame attento della struttura interna, fin qui vista come sviluppo di una trama principale e di un *subplot*, mentre piuttosto appropriatamente lo studioso suggerisce che si tratti di due *plots* complementari, o di una seconda intesa quale controcanto della prima. Ne deriva una dicotomia, osserva il Gadda, che qualifica nel suo moto contrapposto l'intenzione problematica del romanzo. Le ascese di Lapham, l'imprenditore bostoniano che rischia di venire gradualmente schiacciato dal meccanismo della concentrazione economica suscitata dall'affermarsi della rivoluzione industriale e tecnologica negli Stati Uniti, sono in sostanza due: una esterna, « sotto la bandiera del conformismo sociale », una intima, « nasce dall'impulso che una coscienza rinnovata... finisce coll'imprimere al suo agire ».

Rappresentante di un irriducibile individualismo di origine contadina o comunque provinciale, di una concezione artigianale del lavoro e della funzione dell'imprenditore, Lapham si impone quale eroe positivo senza che lo scrittore ceda alla facile retorica tutt'altro che rara negli anni in cui il cinquantenne Howells scriveva. Qui ormai, rileva documentatamente il Gadda, Howells ha « raggiunto il culmine di una tematica tutta sua: l'affermarsi di una coscienza individuale contro i valori distorti che un nuovo periodo storico sventola, come tentazione, davanti agli occhi del singolo ». Così, i dettami di un realismo che presenta « quanto ci è dato di vedere » vengono superati nel loro possibile schematismo. Lo capiremo ancora meglio nell'altro romanzo, il più ambizioso di Howells, *A Hazard of New Fortunes*, collocato sullo sfondo di New York, ormai definita nelle sue caratteristiche di metropoli soffocante e crudele, affascinante quanto contraddittoria. La rappresentazione, diremmo quasi proverbiale, di un grande sciopero

completa il motivo del « carattere disumanante della città », onde il romanzo comporta l'assunzione di un nuovo ambiente e la risoluta determinazione di interpretare spregiudicatamente — e impopolarmente — una svolta cruciale della storia moderna degli Stati Uniti, al momento di una aspra repressione, di una calcolata offensiva anti operaia.

Ma non dimentichiamo, accanto al problema dello Howells creativo, che il Gadda affronta organicamente nelle altre fasi fondamentali, quello dello Howells teorico del realismo. *Criticism and Fiction*, si sa, va giudicato forse il manifesto più autorevole del realismo americano, e il meno che si possa dire a proposito dell'influenza howellsiana in questo campo è che spetta alla sua presenza incessante il merito di una decisiva sprovvincializzazione, grazie al confronto con esemplari stranieri tra i quali spicca Tolstoj. Il Gadda mette in luce le contraddizioni e soprattutto la natura contingente dei saggi raccolti nel libro. Dopo *A Hazard of New Fortunes*, e a ben vedere nella conclusione del romanzo, il realismo critico di Howells troverà nuovo respiro e più sicure fondazioni. D'altronde, la fase della narrativa utopistica, che corrisponde a quella della maturità sia dello Howells critico sia di quello creativo, riproporrà pregi e difetti dello scrittore: una problematica che incide su grandi temi non soltanto del suo tempo (l'antitesi tra città e campagna, l'ostilità per il macchinismo), accanto all'illusione « di voler arrestare la storia a un momento predeterminato ».

La ambivalenza sociale di cui hanno trattato molti studiosi di Howells, la sua dialettica spesso insufficiente tra sentimento e realtà, il suo appassionato quanto vago americanismo, la sua fondamentale cautela, piuttosto sintomatica di tutta una intellettualità riformistica americana ma naturalmente anche inglese, aiutano a spiegare i limiti e il declino di Howells. « I romanzi sociali di Howells », scrive il Gadda, « rimangono inestimabili come testimonianze culturali. Al pari dei suoi personaggi, egli si rese perfettamente conto di vivere in un'epoca di transazione. E da un'epoca con tale carattere non ci si può attendere altro che

documenti premonitori». Il bilancio della critica su Howells che Gadda traccia al termine del suo libro conferma, ci sembra, la plausibilità di questa sua valutazione.

Su un terreno affine si muove l'Alexander, insistendo segnatamente sullo scopo didattico, sull'ambizione di insegnamento morale peculiari di Howells, tutto sommato prevedibili nel tessuto della tradizione americana. Si tratta del cosiddetto « Gospel-effect », dell'effetto quasi evangelizzatore al quale Howells si affida nel corso della sua opera. Persuasore di verità perenni in contrasto con le false verità della società in cui vive, Howells conferisce alla nozione di realismo una corrente sotterranea di moralismo senza dubbio genuino ma tale da frenare il suo respiro di scrittore. Lo Alexander nota giustamente che una sorta di diffuso paternalismo compromette il « Gospel-effect »: il concetto howellsiano di fratellanza e di simpatia non presuppone affatto una convinzione egualitaria; né, aggiungeremo noi, contiene l'asprezza polemica, lo sdegno di un Dickens, spingendo piuttosto il pedale utopistico e compromissorio di una umana riconciliazione. Se Howells polemizza con il « romance », con la letteratura in

quanto decorazione e intrattenimento, e quindi evasione, egli stenta a fissare i termini della discussione sulla « novel », e di conseguenza il suo realismo critico si stempera in soluzioni genericamente comportamentistiche.

Perché, allora, tornare su Howells? Per una « lode negativa », asserisce lo Alexander, avvicinandosi alle conclusioni del Gadda sul valore documentario della narrativa howellsiana. Si potrebbe aggiungere, sul piano più specificamente letterario, che l'equivoco delle formulazioni di Howells si riflette in una pratica della narrativa non meno provvisoria della sua teoria. Spetterà all'avanguardia del primo Novecento di riaprire il discorso sulle forme narrative, per tacere ovviamente del singolo ma imprescindibile « caso » Henry James. Howells consegna allora alle generazioni successive soprattutto un grande magazzino di materiali cui attingere. È un magazzino di tali proporzioni che vale tuttora la pena, come si è cercato di mostrare alla luce dei lavori di Gadda Conti e di Alexander, di tentarne un meditato inventario.

CLAUDIO GORLIER

## LETTERATURE SLAVE

### **Il Racconto dei tempi passati: cronaca russa del secolo XII**

Se non è facile disconoscere la qualifica di « aureo » tradizionalmente assegnata all'Ottocento russo (seppure è certo un oro venato da inquietanti bagliori), non per questo sono da lasciare nell'ombra i secoli d'argento di questa letteratura, la quale non nasce miracolosamente con Puškin. Epoca argentea (ma anche, per lunghi tratti, plumbea) è il Novecento russo: d'argento è anche l'epoca più antica, quando l'area compresa tra Novgorod e Kiev — asse centrale della gran via di commercio collegante il Nordeuropa con Bisanzio e le ric-

chezze d'Oriente — conobbe, tra il decimo e il dodicesimo secolo, una ragguardevole fioritura di civiltà e d'arte. È l'epoca della cosiddetta Rus' kieviana, compagine statale originata dalla sovrapposizione e fusione tra un ceto di guerrieri-mercanti vichinghi e l'indigena popolazione slava orientale, che nell'accettazione del cristianesimo nella versione greco-bizantina (avvenuta in forma ufficiale, per iniziativa del principe Vladimir, nell'anno 988) trovò, oltretutto un potente fattore di interna coesione, l'inserimento definitivo nell'universo europeo. Prima di volgere al suo tramonto (provocato in un primo tempo dall'apertura, con le Crociate, di nuove e più dirette vie di comuni-

cazione tra l'Europa e il vicino Oriente, poi — sul fare del secolo tredicesimo — dall'invasione dei mongoli dell'Orda d'oro), l'epoca kieviana offre il quadro di una società feudale cui l'incontro sul vergine terreno slavo tra religiosità e cultura bizantina da un lato, e spirito d'intraprendenza dell'elemento scandinavo dall'altro, conferiscono profonda originalità.

Fu merito di Renato Poggioli, una quindicina d'anni or sono, di aver reso accessibile al lettore italiano quell'autentico gioiello di poesia epica medievale che è il *Cantare della gesta di Igor*: quel Cantare di cui, come è stato giustamente notato dal Chrušeskij, « solo oggi, dopo che la poesia moderna è diventata nostro patrimonio familiare, si è pienamente in grado di comprendere ed apprezzare la maniera poetica ». È merito, adesso, dello stesso editore di allora (l'Einaudi) di proporci, tradotto e corredato di utili note, il corpus più antico della cronachistica russa, che viene così ad ampliare la nostra conoscenza della letteratura di questo periodo. Si tratta di quella che un tempo, non del tutto propriamente, veniva designata come *Cronaca di Nestore*, e che nell'edizione italiana, conformemente alle più recenti russe, si chiama *Racconto dei tempi passati*.

Quasi opera collettiva di tutta un'epoca, questo maestoso compendio della pristina storia russa prende l'avvio, secondo l'uso di tutte le cronache, dalla creazione del mondo per giungere, scandito anno dopo anno, in un'affascinante sintesi di elementi favolosi e di reali dati storici, fino ai primi decenni del dodicesimo secolo. Autori successivi del *Racconto dei tempi passati* sono, come oggi sappiamo grazie all'indagine dei filologi, diversi monaci, quasi tutti del celebre monastero kieviano delle Grotte; ma in esso confluiscono svariate opere ancora più antiche: precedenti cronache andate perdute, narrazioni orali, canti epici popolari, documenti di carattere ufficiale, che nella nostra cronaca coesistono e si compenetrano, dando luogo a un andamento stilistico estremamente mosso e variato.

Percorrendo queste pagine ora ingenuamente ora grandidiose, ora stringate ora divaganti nell'aneddoto e nel pettegolezzo di convento, si ha continua l'emo-

zione della scoperta. È una Russia assai diversa da quella, a noi più familiare, di Gogol' e di Turgenjev che rivive nel racconto della cronaca: in una prospettiva storica diversa da quella cui siamo avvezzi, osserviamo qui sul nascere i fermenti che nei secoli successivi renderanno peculiare la storia del popolo russo: sotto il congiunto influsso degli intraprendenti vichinghi, dei nomadi delle steppe, del fondo culturale pagano che risente del sostrato finnico e scitico, dei moduli culturali e religiosi penetrati con la conversione dalla splendida Bisanzio, è un volgo già anonimo che sotto i nostri occhi prende coscienza di sé e fa il suo ingresso nella storia. Il gusto del narrare che spinse i monaci kieviani a impugnare la penna anima ancora queste pagine. Non a caso il Lichačev, autore del lungo « saggio storico-introdotivo » premesso al testo (sulla falsariga dell'edizione russa del 1950, su cui quella italiana è condotta: lascia perplessi la decisione di ristampare — a distanza di venti anni — un saggio che per molti versi appare oggi superato), rifacendosi a un'immagine dello stesso cronista, assimila il *Racconto dei tempi passati* « al fluire solenne e maestoso dei grandi fiumi russi ».

### Karel Čapek alle origini del romanzo d'avvenire novecentesco

Della cultura ceca tra le due guerre Karel Čapek (1890-1938) è non solo lo scrittore ancor oggi più ricco di suggestioni, ma anche certo l'esponente più tipico. È vero che — come da un suo critico nostrano, il Di Sarra, è stato osservato — in lui vengono a mancare « gli eccessi di provincialismo ed i rozzi entusiasmi, i due mali cioè di cui spesso soffrono i cechi, troppo ligi ai loro miti ruralistici o troppo entusiasti ad ogni soffio di nuova moda »; ché Čapek, prima studente a Berlino e a Parigi, poi viaggiatore curioso e avvertito giornalista, fu uomo assai aperto, occidentale ed europeo, e non poche delle sue proprietà lo avvicinano semmai agli scrittori anglosassoni contemporanei: basti pensare alla chestertoniana predilezione per il filone poliziesco, o al piglio huxleyano della sua vena umoristica. Di Wells, dal quale pur lo sepa-

rava una generazione, fu del resto anche amico: ed è facile cogliere il nesso che collega l'utopismo čapkiano all'autore della *Macchina del tempo*. Se poi, quasi a riprova di quest'affinità, si dà una scorsa alle letture di Čapek, oltre ai cechi (Neruda, Arbes) troviamo le basi di una vasta cultura europea, ma soprattutto ancora gli inglesi, certi inglesi: Kipling, Conrad, Chesterton, e anche Conan Doyle. È tuttavia altrettanto vero che il suo pragmatismo, il suo orientamento democratico e liberale, il suo umanesimo laico lo accomunano all'uomo illustre che predominò nella vita politica e anche culturale cecoslovacca di quel ventennio: Tomáš G. Masaryk, dimesso padre della patria e grande intellettuale europeo. E in Masaryk, nei suoi ideali di moderazione e ordinato civismo, si riconobbe in notevole grado la composta e tranquilla borghesia ceca, che in lui ebbe una guida e un simbolo. Non a caso Karel Čapek fu intimo del presidente e di questa frequentazione lasciò un interessante resoconto nei suoi *Colloqui con Masaryk*.

L'opera di Čapek è già in parte accessibile al lettore italiano: ancora prima della guerra la benemerita editrice Slavia aveva pubblicato i *Racconti tormentosi*; più di recente, una decina di anni fa, si tradussero uno dopo l'altro *La guerra delle salamandre* (Editori Riuniti, 1961), la trilogia *Hordubal ed altri* (Silva, 1961) e i *Racconti dall'una e dall'altra tasca* (Bompiani, 1962). Questo rinnovato interesse per lo scrittore boemo si accentra soprattutto sulla produzione narrativa della sua maturità. Opere più giovanili sono invece i due drammi *R.U.R.* (1920) e *L'affare Makropulos* (1922), che sul finire dello scorso anno l'editore Einaudi ha pubblicato nella versione di Giuseppe Mariano e con una sapiente nota critica di Angelo Maria Ripellino. «Dramma collettivo in un prologo e tre atti», *R.U.R.* fu dato a Praga nel '21, indi a Londra nel '23. Sulla scia del successo della rappresentazione londinese si venne diffondendo in inglese e nelle altre lingue il termine *robot*, indovinato conio čapkiano.

In *R.U.R.* troviamo la stessa ispirazione utopistica che più tardi, nel 1936, caratterizzerà, in toni forse più foschi suggeriti dal nascente pericolo nazista, *La guerra delle salamandre*. L'azione del

dramma è collocata in un tempo futuro: su un'immaginaria isola un gruppo di ingegneri-imprenditori produce automi su scala industriale, sfruttando un'invenzione del defunto scienziato Rossum (da qui la sigla inglese del titolo *R.U.R.*: «Rossum's Universal Robots»). I robot, dotati di eccezionali capacità lavorative, vengono acquistati in tutto il mondo e adibiti a ogni sorta di mansioni, gradualmente sostituendo i lavoratori-uomini, cosicché l'umanità, avviata verso il totale affrancamento dalla schiavitù del lavoro, sembra infine sulle soglie dell'eden. Ma gli androidi, creature gelide e perfette, sono nascostamente animati da odio e disprezzo verso i padroni. E un giorno lo stuolo immenso degli automatici servi si ribella e stermina l'umanità, lasciandone in vita un solo rappresentante, l'architetto Alquist, al quale si richiede di portare avanti la costruzione dei robot medesimi. La tetra prefigurazione del cataclisma cui può condurre l'empia frenesia panscientifica, il predominio del cervello sul cuore, si conclude però con uno sprazzo di fiducia nella vita: la stessa tragica modifica nel processo di fabbricazione che ha reso i robot, inizialmente privi di sentimenti, capaci di odio e orgoglio, farà infine germogliare nei loro aridi petti anche l'amore, la debolezza, la dedizione di sé. È la natura che restaura le sue leggi violate, è il fiume della vita che ha ritrovato il suo alveo.

Dei due segni dell'utopia, pessimismo e ottimismo, Čapek ci sembra partecipare in egual misura. Da un lato la fosca visione di un genere umano votato all'abisso dalla sua follia tecnologica risente della recente tempesta del primo conflitto mondiale, dei rivolgimenti e dei sinistri scricchiolii di quel dopoguerra, della segreta inquietudine, insomma, del secolo ventesimo. Ma dietro lo scetticismo čapkiano verso ogni invasamento scienziata, verso i miti di rigenerazione totale, sussiste un fondo razionalista, una positiva fiducia nell'uomo (l'ottocentesco, «concretista» spirito masarykiano). Per questo, nell'utopistica concezione del dramma l'annuncio di catastrofe appare in funzione di un profetico, accorato ammonimento, dettato da un profondo senso di umana solidarietà.

Nel rifiuto del mito, nella diffidenza verso ogni tentazione di trascendere i limiti umani si ritrova un costante motivo ispiratore dell'arte ĉapkiana. Nei tre romanzi raggruppati in *Hordubal e gli altri* il motivo della morte come elemento unificatore, come comune punto di partenza per una biografia a ritroso, che da quel momento culminante trae luce e senso intimo, presuppone, nello scrittore, una profonda consapevolezza del senso misterioso dell'esistenza: la morte come condizione di vita, sua indispensabile premessa e cornice. È il tema dell'*Affare Makropulos*, l'altro testo drammatico incluso nell'edizione einaudiana: come in *Hordubal* un'intera vita, anzi più vite tutte egualmente probabili, verranno dipanate à rebours da una morte, così nell'*Affare Makropulos* l'agghiacciante figura della vecchissima cantante Emilia Marty (che si mantiene giovane e bella nei secoli per virtù di un antico filtro) dimostra, con l'orrendo tedio accumulatosi nel suo animo decrepito, quanto sia giusta la misura della nostra breve esistenza. È un'altra versione dell'antico mito dell'immortalità; anzi — molto più che nel decadente romanzo

wildiano — la sua più persuasiva sconfessione. In *R.U.R.* una fosca visione si dissolveva in un accenno di speranza. Qui la speranza coincide con l'accettazione del limite, con la coscienza di una misteriosa proporzione. Come Čapek scriverà a conclusione di un breve racconto del '29: « E io vi dico una cosa: quello che chiamiamo la nostra vita non è tutto ciò che abbiamo provato; è solo una specie di selezione. Quello che ci capita è troppo, più di quanto possa concepire il nostro intelletto. È proprio per questo che scegliamo questo o quello, cioè le cose che ci convengono, e così intrecciamo come un'azione semplificata; e questo nostro prodotto lo chiamiamo la nostra vita. Ma quanti scarti lasciamo da parte, nel far questo, quante cose strane e terribili tralasciamo, Gesù miol se appena uno se ne rendesse conto. Ma noi non possiamo vivere che una sola, semplice vita. Sarebbe superiore alle nostre forze vivere di più. Non avremmo la forza di sopportare la vita, se non ne perdessimo per strada la maggior parte ».

ANTON MARIA RAFFO

## ARTI FIGURATIVE

### I disegni del Parmigianino

Negli ultimi anni gli studi sul Parmigianino sono stati così numerosi da far pensare a un interesse non occasionale, ma legato a sottili rapporti con problemi molto moderni; e non solo per la complessa questione del Manierismo, ma per la personalità di un artista così ambiguo, che nel momento stesso che ci permette di fissare un aspetto chiaro della sua opera, ci fa sorgere anche il dubbio che esista, e ci sfugga, una vasta zona oscura, ricca di diversi significati, fluttuante in profondità che non riusciamo ad esplorare.

Il saggio di Fagiolo Dell'Arco che, nell'ambito del nuovo interesse per l'iconografia, tenta una interpretazione di quella ambiguità in chiave alchi-

mistica, cominciava ad aprire già uno spiraglio. Ora la signora Ghidiglia Quintavalle, cui si deve una non piccola parte di quegli studi, oltre al bellissimo ricupero, attraverso la direzione di una lunga opera di restauro di tutti i cicli ad affresco dell'artista, pubblica una scelta di disegni, contribuendo a gettar maggior luce su quel lato segreto. Si tratta di un grande volume della « Nuova Italia » che ci offre, riprodotti in fac-simile, 78 disegni, la cui scelta è stata fatta secondo un dosaggio cronologico e con l'intenzione anche di indicare i vari aspetti di una ricerca che, nella sua quasi ossessiva variabilità, diventava la caratteristica di uno stile e di una coscienza. Sulla traccia di questa stupenda sequenza di fogli, la Quintavalle, nel testo

introduttivo, ha potuto così darci, con una misura che non prevarica mai perché si basa sulla sicurezza scientifica, una completa immagine dell'artista secondo la direzione di svolgimento della sua opera e secondo la direzione tematica della sua immaginazione.

Bisogna dire subito che questi 78 disegni sono stati raccolti dentro la mirabile selva dei mille (circa) di cui si compone, secondo la recente indicazione del Popham che ne ha pubblicato il catalogo, il completo corpus dell'opera grafica giunta fino a noi. Perché tanti disegni nell'opera del Parmigianino? La domanda diventa addirittura di importanza critica fondamentale se si mette in rapporto questa sterminata produzione grafica con la relativa esiguità dell'opera dipinta, sia quadri (una quarantina) che affreschi (tre cicli di proporzioni piuttosto ridotte); non basta più infatti a giustificarla la usuale considerazione del disegno come primo appunto o opera preparatoria dei dipinti e delle opere murarie; ci troviamo invece di fronte ad una attività non solo del tutto autonoma, ma addirittura preponderante nei confronti di quella pittorica, e preponderante sul piano della qualità oltre che su quello della quantità.

Un giudizio così azzardato richiederebbe una precisa dimostrazione critica, che è impossibile in questa sede. Ma poiché il problema della preponderanza dei disegni sta certamente in rapporto con quello che ho chiamato il lato oscuro della personalità del Parmigianino, mi limiterò ad alcune considerazioni generali e vertenti soprattutto su di essa.

Sulla base di tutto quanto ci resta di lui, documenti e opere, possiamo dire che la costellazione psicologica del Parmigianino era costruita attorno a tre nuclei fondamentali: introversione, melancolia e narcisismo; che si influenzavano a vicenda, dipendenti anzi uno dall'altro e nell'insieme indici di una personalità fortemente spiritualizzata, tutta rivolta all'interno, aliena dai rapporti diretti con

la vita e con la realtà, destinata a rimanere rinchiusa in una camera interiore che gli serviva di protezione, di rifugio e di zona attiva, nella quale si esplicava la sua « ricerca dell'assoluto ». Ne danno dimostrazione: quello che è stato chiamato il suo « sperimentalismo », una indagine continua nelle più varie direzioni del mito, del simbolismo sacro e profano, dell'alchimia e della tecnica formale; l'ossessione del nudo, specie maschile, come suprema idea della bellezza; il suo amore per la musica; la ripetuta presenza nelle opere dello specchio sia come generatore del « doppio », sia come simbolo sovradeterminato; l'attenzione alla propria immagine che si manifesta nei numerosi autoritratti; la questione del non finire l'opera che si fa quasi regola negli ultimi anni.

Nella condizione psichica che tutti questi aspetti rivelano il disegno diventava veramente il supremo distacco, il lavorare per sé, nel segreto; e tanto più l'immagine, così intima e nascosta, risultava perfetta tanto più appariva come una sfida alle forze esterne, agli avversari, era un trionfo intimo e sconosciuto, una sicurezza data solo a se stesso; una specie di quotidiana distillazione della propria angoscia e della propria spiritualità. Così la sequenza dei disegni diventa il diario stupefacente di un genio ambiguo e inibito; e molte pagine di quel diario si pongono tra i fogli supremi del Cinquecento, perché contengono racchiuso dentro l'involucro di una forma perfetta un brivido estremo di poesia melanconica, di amore disperato per l'esistenza.

Il libro della Quintavalle, con il complesso dei dati, delle intuizioni e degli approfondimenti storici riuniti nel testo, e con gli exempla prestigiosi delle tavole, ci offre, come non era mai stato fatto prima, tutti gli elementi per il racconto di questa storia critica affascinante e notturna.

ROBERTO TASSI

# TEATRO

## Del divertimento e della dialettica del servo e del padrone

Il brechtiano *Puntila e il suo servo Matti*, diretto da Aldo Trionfo per lo Stabile di Torino, è giunto finalmente sulle scene del Quirino di Roma, dove era atteso, e a ragione, perché è uno spettacolo di prim'ordine.

Innanzitutto, uno spettacolo divertente. Cosa rara oggi che, in ogni settore della cultura, e da qualsiasi fronte, da quello degli « impegnati » come da quello dei « disimpegnati », si fa di tutto per riuscire noiosi. Cosa — d'altra parte — essenziale per il teatro che, consistendo in una finzione, non può non incidere, sia dal canto di chi finge che da quello di chi raccoglie la finzione, in un divertimento (scandisco la parola, per metterne in evidenza l'etimologia, la quale ci additerebbe un « volgersi per cambiare » che ben comporta le ragioni d'una gaiezza vitale).

Dunque, il teatro è un divertimento. Sempre, anche se si tratti d'una tragedia. La quale, per poter essere seguita e non subita, avrà bisogno, come la commedia, di una allegra disponibilità iniziale, di una primitiva compiacenza dell'animo. *In hilaritate tristis*, non lo direi, direi piuttosto il contrario: disporsi con allegria (attraverso il giuoco della finzione) alle cose tristi, o proprio alla tristezza, perché bisogna saper essere tristi al fine di non lasciarsi vincere dalla tristezza, ma non per neutralizzarla, per capirne bensì i motivi, onde vincere questi. Sono le cause alla fine che contano, e il teatro punta sulle cause, quantunque sembri mettersi a fuoco sulle conseguenze, quali emergono dai « finali ». Ecco perché è retrospettivo. E potremmo addirittura dire che, confidato — com'è dal suo etimo — nella vista, s'incominci a vederlo quando s'è già veduto, quando cioè s'incomincia a discernere le cause che hanno portato a quel « finale » che esso ci ha mostrato.

Il teatro è, quindi, una tecnica festosa per un finale. Festosità che, in fondo, è di tutte le tecniche,

le quali tanto più saranno festose e perciò piacevoli, quanto più saranno duttili e coerenti: quanto più, cioè, saranno buone tecniche. (Ciò si deduce, del resto, anche dalla *Poetica* di Aristotele, dove — sulla base di un'arte intesa come imitazione — si dice che, se si prova disgusto o terrore alla vista d'una cosa mostruosa, basterà imitarla perché tali sentimenti capitolino dinanzi al piacere derivante da quell'*actio imitandi*). Ecco perché molto spesso si parla di ritmo d'uno spettacolo, ed io generalizzerei l'uso di tale termine a qualunque tecnica. Il ritmo è il segno di una buona tecnica, d'una tecnica cioè duttile e coerente. Ora, lo spettacolo brechtiano di Trionfo ha un magnifico ritmo, ed è per questo piacevole e non noioso.

Gioverà ribadire che commedia e tragedia, essendo entrambe una finzione per la verità, hanno in comune una medesima gaia tensione verso un finale, che si sa finto (un falso scopo), ma dietro al quale il reale esito non è un termine ma un principio, non una conseguenza ma una causa. Ma torniamo a Puntila per meglio procedere.

*Puntila e il suo servo Matti* — è detto già nel titolo — vuole trasmetterci la dialettica del servo e del padrone. Tale dialettica, si sa, è l'argomento di ogni commedia, fin dai tempi più remoti. Più esattamente diremo oggi che essa è l'argomento del teatro tout-court, poiché la commedia e la tragedia si sono tanto ravvicinate da non distinguersi più l'una dall'altra. Ma questo ravvicinamento è avvenuto nondimeno proprio per il fatto che, non adducendosi più le cause della tragedia ad un fato esterno e irresistibile bensì a ben determinabili e perciò resistibili ragioni storiche, la dialettica del servo e del padrone è venuta ad emergere, anche nella tragedia, quale suo motivo conduttore.

Il che non diminuisce naturalmente la pietà per il personaggio-vittima, il quale, nolente o volente, subisce una situazione che lo fa schiavo, e che, quantunque resistibile, egli non ha la forza di respingere. Questi avrà pur sempre, nella tragedia moderna, la colpa di non far nulla o far poco per

rimuovere lo *status quo* che perpetua la discriminazione tra servo e padrone, da cui dipende nonché il suo dolore, anche il suo modo di reagire al dolore: ma sta di fatto che egli soffre e che quella situazione è schiacciante e in tal senso, ove ricorrono cioè i due estremi della sofferenza e della sua invincibilità (qualunque sia la causa di questa invincibilità che, quantunque soggettiva e psicologica, è sempre riferibile alla situazione), la tragedia, che prende atto più delle conseguenze che delle cause, torna a trionfare.

Ciò non toglie però che essa veda le cause, che abbia a discernere anzi con implacabile odio: tuttavia, è alle conseguenze che intende accostarsi con affettuosa trepidazione, alla vittima avvicinarsi con solidale impulso. D'altra parte, la commedia, che invece punta direttamente sulle cause e tende ad apparire come un giudice inclemente, rendendosi conto, oggi, della enorme difficoltà di rimuovere quelle cause, per cui — insufficiente e addirittura ridicolo il ravvedimento di un solo uomo — si richiederebbe una mobilitazione generale, non può esonerarsi dal guardare con pietà chi è causa del suo male e persino, talora, chi è causa del male altrui, constatando infine che le è impossibile scindere crudamente il colpevole dalla vittima, impossibile quindi giudicare. Ed ecco allora che la commedia tende a scambiare con la tragedia i suoi compiti: prenderà dalla tragedia la pietà, e le lascerà il terrore (o timore) che invano cercherà di mutarsi in giudizio universale e che si acconcerà di fatto in una sadico-masochistica descrizione dai toni apocalittici.

Di qui, la stragrande attrazione per gli spettacoli crudeli, ove l'odio contro le cause della situazione (storica), alleandosi suo malgrado con le cause stesse, sembra moltiplicare il suo furore sulle conseguenze.

È dunque chiaro come, mercé questo ravvicinamento della commedia alla tragedia, il dissidio servo-padrone si sia insediato al centro del teatro. Se esso sparisse dalla società, il teatro non avrebbe più senso, poiché la sua ragion d'essere — almeno a tutt'oggi — sembra essere proprio quella di smascherare tale dissidio dagli avvolgimenti protettivi dei costumi e delle leggi. Ma quale la catarsi? Qua-

le, per meglio dire, l'obiettivo cui tendere per abolire questo dissidio? Tutti padroni? Impossibile: già Hobbes ne dimostrò l'assurdità, allorché ritenne che un'affermazione simile sarebbe stata l'equivalente d'una guerra di tutti contro tutti. Tutti servi? Tale fu appunto la soluzione di Hobbes (tutti servi di un solo padrone), ma le si scatenarono contro tutte le rivoluzioni moderne. A meno che ci si voglia riferire al paolino « Siate servi l'uno dell'altro »: ma in questo caso, sarà necessaria una reale uguaglianza fra tutti (nessuno escluso), affinché ciascuno sia *libero* di servire l'altro. Ora, mi pare evidente che, se questa uguaglianza non c'è, l'invocare un libero servizio reciproco può ben essere pura menzogna. Menzogna che non tarderebbe poi a mutarsi in aperta violenza quando, dietro l'insegna di un vanaglorioso umanismo positivo, ci si ostinasse a convergere i due termini su una sola e medesima persona: come dire che ciascuno è servo e padrone di se stesso.

Ed ecco, infatti, che il brechtiano Puntila, riprendendo un motivo charlottiano, tende appunto a riunire in sé entrambi gli attributi di servo e di padrone. Quando è ubriaco, è servo; quando non lo è, è padrone. Ma di chi? Certo non di se stesso (e come potrebbe?). Quando non è ubriaco, è padrone del suo autista Matti, e quando è ubriaco è servo di costui, cui è disposto persino a dare in moglie l'unica sua figlia. Il che vuol dire — con parole d'ascendenza cristiana, ma logorate da un uso astratto e irriflessivo — che quando non è serio, è buono, e quando lo è, non è buono. Traspare di qui, da questa situazione, una pungente critica del sentimentalismo: critica che, lungi dall'auspicare la cancellazione dei sentimenti, li rilancia quali realmente sono: conseguenze di cause oggettive, e non cause di effetti oggettivi.

Eccone una scena illuminante. La scena del pranzo nuziale. In preda alla sbornia e alla bontà, Puntila ha messo alla porta in quattro e quattr'otto un fatuo diplomatico che era fidanzato della figlia e ha deciso che questa si sposi con Matti. La ragazza, alla quale Matti piace, è contenta di sposarlo. Matti, che è ora dalla parte del più forte, si fa ripregare, è esigente, spadroneggia sulla ragazza e la sotto-

pone ad un esame: se ella risponderà a dovere, lo sposerà. L'interrogatorio è brutale, pretende l'asservimento totale della donna. Questa si dichiara pronta a tutto: ma non è una resa. L'episodio è ambiguo: l'amore vi occhieggia da ogni lato. Se Matti ci creda realmente, non importa indagarlo: anche se incredulo, anche se certo che quelle dichiarazioni sono frutto d'un ostinato capriccio pari ai ghiribizzi delle sbornie di Puntila, gli piace tuttavia assecondare l'illusione: in un ilare impulso di sincero affetto, colpisce con la mano aperta i posteriori della ereditiera. Improvvisamente costei s'irrigidisce e, dandogli del lei, gli dice: « Come si permette? ». Rotta l'illusione. È bastato un niente per distruggere i domini del sentimento: un niente, per sfatare una realtà che il sentimento aveva preteso di costruire erigendosi a causa, mentre in verità esso non è altro che un effetto.

Nel lavoro brechtiano la dialettica servo-padrone è colta in quei labili punti d'incrocio che sono le reazioni psicologiche, dove approdano in ultima analisi i rapporti umani. È innegabile che, quando è buono, Puntila è simpatico: dispiace non assecondarlo; talora è difficile persino non credergli. Il quartetto delle donne, ad esempio, dongiovanescamente adescate di notte, durante la sbornia, e invitate al pranzo, non ha ragione di non credergli: ma quando arrivano, tutte rivestite e imbellettate, e vengono messe alla porta perché sono cessati gli effetti della sbornia, allora infinita è la pena che esse suscitano e anche più spiccato l'odio che dalla riflessione s'accende.

Autista come lo Sganarello del Don Giovanni di Shaw (*Uomo e superuomo*), Matti domina Puntila quanto lo Sganarello shawiano domina il suo padrone. E c'è perfino un po' di Tartufo in lui: Puntila lo deifica, come Orgone deifica Tartufo. Orgone è determinato a ciò dalla madre, Puntila dalla sbornia, ma che importa? Madre e sbornia operano parimenti come narcotici. Dobbiamo però constatare che Tartufo e l'autista di Shaw sono andati più avanti di lui, perché hanno in realtà neutralizzato i loro padroni, mentre lui non ha neutralizzato il suo, che, quando esce dalla sbornia, torna a dominarlo.

Altre discriminazioni s'avvertono, del resto, nel

*Puntila*, accanto a quella tra servo e padrone. Discriminazioni che ugualmente ritroviamo nelle società chiuse quali cause e conseguenze insieme di tale clausura. Sono le discriminazioni tra uomo e donna e tra cittadino e straniero. Nel *Puntila* ci sono tutt'e tre, ma quella tra servo e padrone è la discriminazione portante. Le altre due vi operano in sordina, come ad ovattare la crudezza della prima. Infatti, il Puntila ubriaco è anche più simpatico (tanto più simpatico quanto in realtà più arrogante) nel suo dongiovanismo notturno (vedi accennato adescamento delle quattro donne). Senza dire poi del suo campanilismo, della esaltazione del paesaggio della sua terra, della patria, del ceppo nativo: atteggiamenti che possono persino commuovere Matti, il quale è della stessa terra, della stessa patria, dello stesso ceppo.

Matti, dunque, non ha neutralizzato Puntila, non lo ha vinto nel cuore, come hanno fatto i due citati predecessori. Matti è più indietro di loro. Eppure, in realtà è più avanti. Perché capisce che vincerlo nel cuore non significherebbe nulla: ne resterebbe sconfitto solo uno, solo Puntila, di tanti padroni; invece bisogna vincerli tutti. Meglio perciò evitare con essi i rapporti diretti, che producono i sentimenti, i quali poi si mutano in principi e ci mettono il cappio al collo. Evitarli almeno per ora, e combattere non con uno, ma con tutti i Puntila della terra. Più tardi, quando cesseranno di essere padroni, si potrà ricominciare a trattare con loro.

Matti, quindi, se ne va: lascia Puntila nella tristezza delle sue sbornie, d'ora innanzi solitarie.

S'è già detto che Trionfo ha messo in scena questa complessa e delicata vicenda con un brio oggi inconsueto. Nè serve dire quale grandiosa impostazione abbia dato a Puntila Tino Buazzelli, prestandogli la sua naturale simpatia e la sua corposa prepotenza. La critica è stata invece severa con Corrado Pani, che era Matti. Certo, Pani era sovrastato da Buazzelli, ma in realtà doveva esserlo. A me è parso anzi molto appropriato nella sua docile ma niente affatto passiva cedevolezza al padrone e in quel suo distaccarsene risoluto e leggermente sfiorato dalla malinconia.

## Genet o dell'ambiguità

Che cosa ne è accaduto dell'amore, che il cristianesimo introdusse come principio, paradossalmente additandolo come la legge nuova che avrebbe soppiantato la vecchia? La nuova legge (che legge poi non era: era semmai piuttosto il contrario, piuttosto libertà, anzi spontaneità) avrebbe risposto ad una esigenza che è nel cuore di tutti, e che è infine il segreto della incarnazione: l'esigenza che la purezza s'insedii nella realtà, che le azioni si svolgano senza sforzo, che la giustizia non costi inibizioni e paure, che il dovere s'identifichi col piacere. Un'esigenza, insomma, di purificazione, quale tutte le religioni e le filosofie, in un modo o nell'altro, avevano tentato di soddisfare. La più antica delle esigenze: quella che produsse i capri espiatori, i lavacri, le magie, e che abbiamo veduto ricomparire nel binomio romantico «illusione e realtà». Eccolo alla fine riapparso nel teatro di Jean Genet, questo binomio, sotto il nome sconcertante di ambiguità, che vuol dire doppiezza, duplicità.

Nessuno più e meglio di Genet è in grado di mostrarci — a mio parere — che in questa doppiezza vive e si dibatte come in un vicolo cieco quell'antica istanza di una purezza reale. L'illusione — egli sembra rivelarci — è possibile solo se la realtà è lontana, poiché la realtà mette in fuga l'illusione. E dire che non sono due entità contrapposte, ma si accompagnano l'una con l'altra anche se l'una dall'altra ostinatamente si escludono: poiché, in effetti, non si detestano, semmai s'attraggono. L'inverso di quanto accade nel binomio vita-morte: in questo — per dirla con Shakespeare — la vita fa di tutto per fuggire la morte, eppure le corre precipitosamente incontro; nel binomio illusione-realtà, invece, quanto più i due termini s'attraggono, tanto più s'allontanano l'uno dall'altro. Si vorrebbe una realtà autentica, senza compromessi: eppure, non solo la realtà, ma l'illusione stessa appare sempre meno autentica e sempre più compromessa. L'attrazione-repulsione dei due termini

si riproduce a getto continuo. Si fa una rivoluzione per rovesciare la realtà e rinnovarla, e invece è proprio la rivoluzione che alla fine si trova rovesciata. La divisione tra illusione e realtà si riproduce in seno alla rivoluzione stessa, la quale si scinde in due rivoluzioni, una che tende alla libertà, l'altra all'ordine e alla disciplina e quindi nuovamente alla repressione. Siamo sempre al compromesso, che altro non è poi che il falso scopo della repressione. La libertà chiama la repressione come il ladro chiama il giudice, il peccatore il sacerdote, il dominato il dominatore. Certo, se non ci fossero i ladri e gli assassini, che ci starebbero a fare i giudici? «Ma tu, tu hai un vantaggio su me... — dice il giudice alla ladra nel *Balcone*. — La mia entità di giudice promana dalla tua entità di ladra». Se non ci fosse il peccato, a *quoi bon* la legge? (San Paolo ci ritorna come un'eco).

La forma del contratto o del compromesso è la più antica e tenace delle forme escogitate per dare atto in società di questa verità lapalissiana: che sono i deboli a tenere in vita i forti, i quali hanno poi per compito quello di schiacciare i deboli. La forma del contratto legittima tale reversibilità: consacra cioè — in ultima analisi — l'ambiguità. L'urlo di candore che era risuonato nello scatto del rivoluzionario, riassorbito nella prassi consueta del dare e avere, dell'attivo e del passivo, ribadisce ancora una volta il potere della passività che alimenta l'attività. Il misero sostiene il ricco: col desiderio infinito provocato dal suo bisogno senza limiti, egli dà prestigio al ricco, gli inventa un alone di sogno, fa di lui un miraggio, lo crea dal nulla: in effetti, il pieno delle di lui ricchezze egli accende con la fantasia nascente dal vuoto della propria miseria. Nella bilancia commerciale del mondo, al massiccio attivismo della realtà corrisponde la duttile passività della poesia (illusione).

Illusione e realtà s'attraggono, dunque, ma non s'incontrano. E se per avventura la pura vocazione di un incontro — che è come dire l'illusione di una realtà nuova e pulita — dovesse trionfare,

tale trionfo avrebbe la durata d'un lampo: poiché in effetti non s'avrebbe un incontro, ma solo un rovesciamento dei termini e ciò che prima era illusione sarebbe ora realtà e viceversa. Come si andava dicendo, il rivoluzionario verrebbe a mutarsi in reazionario nell'atto stesso in cui l'adulatrice reazione (alias la realtà) incomincerebbe ad appropriarsi di lui innalzandogli monumenti e comprendolo di ghirlande di gloria. Non c'è scampo: la realtà è una reazione contro l'illusione: essa è la repressione, la morte, della poesia.

Queste metamorfosi sono di casa nel teatro di Genet e sono appena percettibili: vero e falso, sì e no, vi si alternano senza rumore come il rosso e il verde in un semaforo. La formula « teatro degli specchi » creata per il teatro di Pirandello, torna anche più calzante nel teatro di Jean Genet, poiché vi giuoca un ruolo estremo, iperbolico, che assume la forma d'un rito. I negri del dramma omonimo sono dei bianchi mascherati da negri che si mascherano da bianchi; nelle *Bonnes*, le cameriere si mascherano da padrone per smascherare le padrone: ma nel *Balcone* questa sarabanda di mascherate e smascheramenti è anche più serrata e ad oltranza. La maschera è senza dubbio la chiave di questo teatro e qui, nel *Balcone*, vediamo anche i coturni. Ho sempre pensato, considerando un famoso titolo di Artaud, che la maschera non è mai caduta e che in un modo o nell'altro ha trovato sempre la via per riformarsi: *le théâtre et son double*. Quel titolo di Artaud si addice più che mai a Genet. Il teatro, il visibile, è in realtà un dop-pione. L'ambiguità è la carica del teatro: ma lo è pure della vita?

Ed eccoci al *Balcone*. Tra i pochi spettacoli vivi di questa opaca stagione teatrale, ecco questa mai rappresentata opera di Genet, che la compagnia del « Teatro nuovo », nella regia di Antonio Calenda, ha avuto il merito di portare sulle scene romane del Valle. Il merito è dovuto senza dubbio alla qualità dello spettacolo, di altissimo livello, con attori ottimi, da Sergio Tofano e Franca

Valeri a Roberto Herlitska, Enrico Ostermann, Mariano Rigillo, Enzo Marano, Milena Vukotic, per citare solo i principali, con un buon impianto scenografico (quantunque, forse, un po' troppo dilatato e dispersivo) e genialissimi costumi. Ma il merito è dovuto soprattutto alla scelta del testo, nuovo, arduo e attanagliante. Attanagliante, forse, proprio perché arduo. Talché, attratti ora a parlarne un po' per conto nostro, al fine di capirlo meglio, diamo atto a Calenda per avercene stimolato con la sua regia, alla quale dopotutto crediamo di poter aderire.

Si tratta proprio d'un balcone, dal quale dovrebbero affacciarsi una regina, un vescovo, un giudice, un generale. E come il balcone è, sì, un balcone reale ma è anche la sua metafora, così c'è da chiedersi se siano essi stessi, costoro, nelle qualifiche a ciascuno spettanti nella società in cui si trovano a vivere, o sono i sogni di quelle qualifiche che uomini qualunque hanno scelto per sé, ciascuno secondo l'inclinazione dei suoi desideri. Sono, insomma, veri o finti? Rappresentano la realtà o recitano un'illusione? Dietro il balcone, c'è una reggia o c'è un bordello? Perché, infatti, Genet ambienta i due termini, indissolubili eppure inconciliabili, della realtà e dell'illusione in una presunta reggia e in un realissimo bordello, dove si fabbricano appunto le illusioni. Il bordello sarebbe, insomma, la casa della poesia, dove gli uomini vengono a sfogare e a sfoggiare, coi loro vizi, le inclinazioni della loro natura, i loro talenti creativi. Messi a loro agio dalla proprietaria del bordello, che li provvede di tutto, essi finiscono per interpretarvi a volta a volta la parte del vescovo o del giudice o del generale e persino dello schiavo (il personaggio, insomma, che ciascuno vorrebbe essere) come degli attori consumati.

Intanto fuori c'è la rivolta. Che sarà domata. Per un istante — ma non si capisce in quale, né deve forse capirsi — sul balcone sono comparsi la vera regina, il vero generale, il vero vescovo, il vero giudice, ma poi si dice che sono fuggiti o sono

stati uccisi e che tuttavia è bene non propalarne la notizia, tener viva anzi l'illusione della loro presenza, sostituendone le persone con altre persone, sostituendoli appunto con dei doppioni, delle maschere: e chi meglio dei loro viziosi sosia — rimasti disgraziatamente chiusi nel bordello durante la rivolta — può prestarsi a tale compito?

Tant'è. Ma oltre al ripresentarsi sulla scena delle consuete illusioni del vescovo, giudice, generale (le tre carriere ambite della società borghese), eccome una nuova fare ora la sua comparsa. Una illusione che mai era apparsa prima nella casa della poesia: quella del capo della polizia. Tutte le figure, anche quelle dello schiavo o del vinto, avevano prima d'ora ricevuto il battesimo dell'illusione, tutte avevano potuto costituire il miraggio di una ambizione, tranne quella del poliziotto, dell'uomo impiegato professionalmente a sorvegliare l'arida dialettica dei comandi e degli obblighi. Pure, vediamo ora il capo dei rivoltosi entrare nella galleria delle illusioni per rappresentarvi appunto la parte del capo della polizia. Cosicché avremo anche due capi della polizia, quello reale e quello poetico, ma ben differenziati ora, poiché il capo della polizia reale lo abbiamo conosciuto nelle scene precedenti quale comproprietario del bordello. Prova questa — se ne era proprietario — che non poteva esserne fruitore. Era dunque scritto: questo tipo d'uomo non potrebbe mai essere il termine di un'illusione, mai oggetto di poesia, essendo destinato a identificarsi con la realtà. Ed ecco, infatti, che il nuovo arrivato, in una via senza uscite, avvertendo il distacco inesorabile della illusione che lo animava dalla realtà che lo accoglie, ne dà atto evirandosi. Sporcherà col suo gesto i tappeti della casa, provocherà lo sdegno dei proprietari (ivi compreso il capo della polizia reale) e da questi sarà messo alla porta in malo modo.

Il dramma si conclude con questa romantica di-

sfatta dell'illusione e della poesia (e cioè dell'autentico), che però non ha niente di apocalittico e di definitivo, non ha il tono di una soluzione assiomatica. Non è come se dicesse: è così e sarà sempre così; semmai direbbe: *ora*, è così, ma più esattamente dice: è così e non è così. Drama della ambiguità, si mantiene ambiguo fino alla fine.

C'è, del resto, chi lo giudica un dramma realista (Goldmann), facendo osservare che in linea principale esso ci vuol rendere atto della trasformazione della società nella prima metà del secolo. Questa trasformazione consisterebbe « nel fatto che il capo della polizia penetrerà nei sogni di potenza delle persone che non hanno il potere » (Lucien Goldmann, *Le due avanguardie*, Urbino 1966). Da notare, infatti, che le tre carriere sunnominate del vescovo, del generale e del giudice, non sono più oggi le carriere ambite. Oggi si ambisce il potere, qualunque esso sia e ad ogni costo: è, quindi, la carriera esecutiva (di cui il capo della polizia sarebbe l'esponente simbolico) la carriera preferita, il sogno di chiunque.

Ma resta tuttavia innegabile — ne abbiamo già parlato — che un sogno del genere non sarebbe mai un sogno, perché non riesce a staccarsi dalla realtà quale che sia (dallo statu quo) ma vi resta assorbito. Rimetterei perciò sulla linea principale del *Balcone* il binomio romantico illusione-realtà, quale sostanzialmente riappare nel frangersi della rivoluzione tra i due poli millenari della libertà e dell'ordine. E seppure una interpretazione simile sembri avallare la conclusione di una disfatta inesorabile — oggi — della poesia (leggi infine rivoluzione genuina), non mi pare tuttavia da escludere che proprio dal sentimento di tale disfatta, e quanto più inesorabile essa possa apparire, abbia a rinascere, anche più profonda, l'illusione che la purezza debba — e possa, un giorno o l'altro — insediarsi nella realtà.

NICOLA CIARLETTA

# CINEMA

## Amori difficili

Decisamente l'accoppiata cinema-letteratura soffre di gravi scompensi: a parlar chiaro il cinema arranca dietro la sua superciliosa compagna senza arrivare, specie in questi ultimi tempi, insieme a lei al traguardo. A un pelo dal raggiungerla quando si parlava e si scriveva in chiave realistica, esistenzialistica o quando l'alienazione dettava legge, quasi la superò affrontando i problemi del sesso. E qui subì un infortunio, per la verità piuttosto meritato: difatti, poiché la critica cinematografica assumeva un linguaggio sempre più iniziatico e il film problematico proponeva uno sperimentalismo ingrato al vasto pubblico, la produzione — imprenditori e registi — si buttò indiscriminatamente al genere sexy, proibito ai minori, ritenendolo un punto fermo di aggiornamento e di successo. Al solito, essa perdeva il treno e per difetto d'informazione ignorava che frattanto gli sperimentatori letterari andavano escogitando altri oggetti di esercitazioni strutturali e semiotiche. Si trattava — e si tratta — nientedimeno, del revival del romanzo d'intrigo, del feuilleton popolare coi suoi eroi, le sue vittime, i suoi perversi, rispolverati, allineati in un discorso che si applica indistintamente alle opere di Sue, di Ponson du Terrail, di Montepin, della Invernizio, di Mastriani e via dicendo; in un repertorio che coinvolge Victor Hugo, la Sand, i protopolizieschi, Salgari: tutti in un mazzo. Per i produttori una macchina per far soldi senza fatica e senza pagare diritti di autore. Per di più, sicurezza assoluta nei confronti della censura.

Li vedremo forse arrivare fra un paio d'anni, i film tratti da *Le due orfanelle* o da *Il bacio della morta*: per ora, chi ha avuto ha avuto, il pubblico dovrà bersi sino alla feccia la coppa dell'erotismo, prendendoci gusto al punto da compromettere quel revival che si diceva: come accettare, infatti, *I misteri di Parigi* o *Rocambole* — sia pure aspersi di paprica — quando sugli schermi sono offerti al consumo i problemi del sesso nelle sue più tortuose complicazioni e deviazioni? La politica degli inve-

stimenti prescrive che i prodotti di un lavoro già eseguito abbiano, sul mercato, la precedenza rispetto a quelli soltanto programmati.

Scherzi a parte, è inconcepibile che da un film come *Soffio al cuore* il pubblico possa recedere a gusti e avventure più semplici e superficiali. Proibito in un primo tempo dalla censura è tornato — forse con qualche taglietto — alla ribalta senza suscitare troppe proteste dato che nel suo motivo centrale, quel fugace cenno d'incesto, il regista Malle si comporta da antropologo che racconta come certi selvaggi non si astengano dal dormire con le proprie madri o sorelle. In effetti la famiglia modernissima di cui seguiamo le vicende presenta una disinvoltura etica del tutto tribale: dimostrando una volta di più che il cosiddetto progresso è convenzione. Diciamo subito che almeno sino all'episodio erotico il film è molto gradevole, affine alla commedia borghese di tipo brillante. Stessi ingredienti, ma mescolati dalla mano nervosa di un barman di classe. Un padre ginecologo, una mamma molto sexy e molto simpatica, figlia di un fuoruscito italiano, quindi un poco bohémienne, tre figlioli, due ventenni e un ragazzino che ancora frequenta un collegio di gesuiti e si dibatte fra pratiche religiose e ostentati sacrilegi, a imitazione dei compagni più smargiassi. Si sa quanto alla sua età i misteri del sesso insidiano l'immaginazione e come gli «atti impuri» siano alla base delle confessioni, talvolta amministrate da ambigui giovani sacerdoti. A casa i suoi fratelli, già scaltriti, si divertono a stuzzicarlo e metterlo in imbarazzo sotto gli occhi allegramente distratti della madre: una sera i due mascalzoncelli lo lasciano in un casino e lo sorprendono in camera con una ragazza. Il trauma favorisce l'insorgere di una indisposizione che lo costringe a letto, il medico che lo visita constata un «soffio al cuore» che va sorvegliato e curato.

Da questo punto si sdipana il vero tema del film giacché la convalescenza del ragazzo necessita un suo soggiorno in uno stabilimento termale affollato

di pazienti e villeggianti. Naturalmente, è la mamma ad accompagnarlo, una mamma così attraente e corteggiata che il figliolo, legatissimo a lei, è portato a vederla come il simbolo della femminilità conturbante. Libera dall'ambiente familiare, essa approfitta della vacanza per concedersi un viaggio con l'amante: donde la gelosia del ragazzo che, rimasto solo fra insipide adolescenti, si dà a nostalgiche contemplazioni degli indumenti intimi che la donna ha lasciato in cassetti e armadi (reggiseno, mutandine, sottovesti) e a ricostruire così, in torbida innocenza, l'incanto femminile. Gli ospiti del lussuoso albergo, perfettamente informati, mormorano, scandalizzati dal contegno della moglie del ginecologo, tutti sono al corrente della sua scappata, ma più chiacchierano e più il prestigio della svaporata adultera si accresce. Talché quando essa ritorna, bisognosa di conforto perché l'amante le ha imposto o il divorzio o l'abbandono, l'abbraccio fra lei e il figlio diventa talmente intenso e possessivo da mutarsi in vero e proprio rapporto carnale: in una parola, l'incesto.

La fine di questo episodio edipico, condotto da Lea Massari e dal suo partner con grande bravura è, per la verità, un po' troppo sbrigativo. Senza drammatizzare, i due protagonisti si giurano eterno silenzio, dopo di che, per niente traumatizzato da una così sconcertante iniziazione, il maschietto bussa alla porta delle due adolescenti che l'avevano adescato: rifiutato dalla bionda, la bruna lo accoglie nel suo letto e al mattino scappa con le scarpe in mano per ritornare in camera sua. Dove, guarda caso, trova la famiglia al completo, padre, fratelli, arrivati allora allora e, si capisce, la spensierata mamma. A vederlo in quell'atnese, il padre si acciglia ma la sua severità non regge all'iniziativa della piccola Giocasta e dei due giovanotti che concordemente scoppiano in una fragorosa risata. L'ilarità a dire il vero sembra eccessiva e, soprattutto, dura un po' troppo e sembra tradire l'imbarazzo del regista. Il quale, se ha voluto dimostrare che nella società borghese tutto si aggiusta, ha raggiunto il suo scopo.

Da un lungo e pesante romanzo di D. H. Lawrence l'estroso Ken Russell al suo esordio è stato talmente colpito da trarne il film che ne ripete il

titolo, *Women in love* ossia *Donne innamorate*: girato, crediamo, un paio d'anni fa e soltanto oggi visibile sui nostri schermi. La prima cosa che viene in mente è che — giacché c'era — il regista avrebbe potuto operare quel che lo scrittore non fece, mutare cioè il « *Women in love* » in « *Men in love* ». In effetti più che degli amori reticenti e poco convinti di Ursula e Gudrun (che sarebbero poi, nell'intenzione di Lawrence, le infauste dominatrici della situazione) la molla del racconto è scavare in profondità quel che si annida nell'inconscio di Birkin e di Gerald, tormentati dall'impegno tradizionale d'innamorarsi di soggetti dell'altro sesso, ma liberati quando si accorgono che la *Brüderschaft*, alias amore greco o vichingo, è un paradiso. Nel romanzo l'affannosa enfasi, la retorica del superuomo infastidiscono più che nel film: senonché il tempo in cui esso venne scritto lo giustifica: mentre in Ken Russell i fatti, ridotti all'osso, senza l'aureola della parola prorompente rivelano assai crudamente le ragioni di una scelta tutta personale, ad usum delphini.

In questa favola di una società estetizzante, filosofeggiante, sorta sulle ricchezze di padroni di miniere, l'elemento femminile è impiegato negativamente: Ursula è una maestrina inquieta, a parole restia al matrimonio, ma, in effetti, ben decisa a non lasciarsi sfuggire l'intellettuale Birkin da lei fisicamente attratto ma ancora incerto sui propri sentimenti: Hermione (nome fatidico) è una ricca isterica, vamp avanti lettera, incapricciata di Birkin: Gudrun è la donna-artista, il campione di una nuova razza indomita, incapace di amore. Tutti, uomini e donne, cercano una sublimazione dell'esistenza, un assoluto che si rivolge nella impossibilità di comunicare col proprio simile e di trovare nel rapporto sessuale qualcosa di più di una effimera soddisfazione. Questo qualcosa lo trovano invece — ed ecco il fuoco del romanzo e del film — Gerald e Birkin una sera che, ambedue assillati da analoghi problemi, scoprono che per vivere oltre che l'amore e il lavoro è necessaria la lotta. Lotta fisica, sia ben chiaro, Gerald che ha fatto un po' di jiu-jutso (una specie di judo, sembra) si offre all'amico come istruttore. Ma non si può lottare col colletto inamidato: i due si spogliano e la lotta

comincia, violenta e, in qualche modo, tenera, più che combattersi i due corpi si avvinghiano, si rotolano l'uno sull'altro, tendono a compenetrarsi, a formare un corpo solo. Alla fine, giacciono ansimanti e felici, le loro mani si cercano, si stringono: poche pagine innanzi essi si erano esaltati al ricordo dei cavalieri germanici che si ferivano per mischiare il proprio sangue: il rito, appunto della Brüderschaft. Ecco trovato il segreto dell'amore perfetto, quello che nessuna donna può dare.

Il capitolo di Lawrence si salva (quando si salva) in sede letteraria: la sequenza di Russell non si salva affatto. Dove il romanziere descrive le fasi del round il lettore immagina due nudi atletici, quasi mitici; il regista invece ci presenta i furiosi abbracci di due corpi spogliati, corpi di uomini avvezzi agli abiti civili, alle pudibonde camicie ottocentesche, alle scarpe: l'effetto della scena che non si svolge sul frontone di un tempio greco, ma in un salotto felpato da-

vanti al fuoco di un ornato caminetto, sfiora il ridicolo. Altrove, nel corso del film, assistiamo ad amplessi normali, se si vuole piuttosto pornograficamente eccitanti, non però comici: qui sta l'errore del regista, lo scandalo non scoppia, l'esaltazione dell'amore proibito fallisce.

Il resto del film non conta, invano Russell si affanna a dimostrare come Ursula si aggrappa a Birkin che l'ha infine sposata, come Gudrun deluda perversamente Gerald preferendogli un diabolico pederasta da quattro soldi e provocando il suo suicidio sui campi nevosi del Tirolo. Confessiamo che malgrado i suoi eccessi di raffinatezza, *La morte a Venezia* di Visconti che da Mann ha tratto un soggetto affine, è, al confronto, un capolavoro.

C'è chi ritiene Russell un innovatore: in che cosa, di grazia? La sua filmica è tradizionale anche nella scelta dei paesaggi; bellissimi, ma di ordinario consumo. *I diavoli* possono aver sbalordito gli innocenti, qui anch'essi si annoiano.

ANNA BANTI

**NOVITÀ DELLA ERI**

**ROUSSEAU FRA GLI ASTRALI DELLA PLÈIADE**  
traduzioni di Maria Luisa Spaziani

**Sofocle**

**LE TRAGEDIE**  
versione di Enzo Cetrangolo

**Bruno Molajoli Angelo Scattolin Pasquale Rotondi**  
**PALAZZO LABIA, OGGI**

**ERI**  
**EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA**  
Via Arsenale, 41 - 10121 TORINO

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV

**Prezzo lire 750**