

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: *plaquette* apparsa nel gennaio dello stesso 1919 a Parigi presso gli Etablissements Lux, a cura del settimanale « Sempre 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 ⁽¹⁾;

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... ⁽²⁾.

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 »... ⁽³⁾.

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^e 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 Turluru* (« 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 ⁽⁹⁾.

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) ⁽¹⁰⁾: 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 ⁽¹¹⁾. 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

⁽⁹⁾ 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.

⁽¹⁰⁾ 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).

⁽¹¹⁾ 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 »⁽¹²⁾) 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 ⁽¹³⁾.

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" » ⁽¹⁴⁾. 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...*

⁽¹³⁾ REBAY: *op. cit.*, 36.

⁽¹⁴⁾ 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 »⁽¹⁵⁾, 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*

⁽¹⁵⁾ 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 »⁽¹⁶⁾, 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⁽¹⁷⁾

e poi:

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

⁽¹⁶⁾ G. UNGARETTI: *VdU*, p. 524.

⁽¹⁷⁾ 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 pioggerella discreta, instancabile ⁽¹⁸⁾

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 ⁽¹⁹⁾.

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

(18) 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.

(19) 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⁽²⁰⁾.

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 siriani
donne botti uomini pertiche bambini fagotti
spiaccicati a sedere
o trotterellando
mormoravano una nimananna
li guidava un mugolio di piffero
Faceva freddo
sciambrottato in quel dominio di piroscrafo orco*

Descrizione esalata d'un sol fiato, senza punteggiatura, senza ordigni metrici, con scelte lessicali tipicamente demotiche specie nei verbi (*spiaccicare*, *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 faites 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* ⁽²¹⁾

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* ⁽²²⁾.

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 —

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

(22) 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 ⁽²³⁾;

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 ⁽²⁴⁾;

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 soggiogarvi 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 ⁽²⁵⁾.

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.

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

⁽²⁴⁾ 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, 1964², p. 49).

⁽²⁵⁾ 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 ⁽²⁶⁾.

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* ⁽²⁷⁾ 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* ⁽²⁸⁾, 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

⁽²⁶⁾ G. UNGARETTI: *VdU*, p. 526.

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

⁽²⁸⁾ G. UNGARETTI: *Elogio della borghesia*, in « Lo Spettatore Italiano », I (1924), n. 4, pp. 360-4. Questo articolo fu anticipato su « L'Idée 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 Guillaïn, 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 »⁽²⁹⁾): 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 *Inni* 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 »:

⁽²⁹⁾ 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 Johannot, 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⁽³⁰⁾.

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:

⁽³⁰⁾ 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 ammuffire 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 »⁽³¹⁾, 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

⁽³¹⁾ 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*⁽³²⁾): 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 ».

⁽³²⁾ 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⁽³³⁾, 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 accompagna danzando il grido d'un'anima fattosi elementare per raggiunta intensità.

(33) 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 A¹ (« 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 A¹ 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 légèretés* 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 gentilles » di *L'illuminata rugiada*, che apre la sezione di *Atti primaverili e d'altre stagioni* di A¹ 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 A¹, 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 A¹, 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 A¹ passa a *Fratelli*. A p. 201 di A¹ 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 calligrammatico-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 peccorella », 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 A¹ 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 *suo*i « fiumi » si è chiusa largamente all'attivo per Ungaretti.