

LA CONGIUNTURA

UNGARETTI - BRETON - REVERDY

di

Piero Bigongiari

Non essendosi studiato abbastanza l'Ungaretti francese de *La guerre e di P-L-M 1914-1919*, ne consegue che nemmeno l'incontro Ungaretti-Breton ha preso risalto nella storia poetica del Nostro, al di là delle notizie biografiche che con diligenza Piccioni ha trascritto, riportando le parole di Ungaretti stesso⁽¹⁾. Eppure in *Raisons d'aimer Breton*⁽²⁾ il poeta ha espresso a tutte note le ragioni di un'amicizia che, cominciata sul finire del 1918, durò senza incrinature fino al '21. Poi subentrarono talune incomprensioni, ma non si che fino alla morte del poeta francese nel 1966 non sussistessero vivide le « ragioni per amare Breton »: « Mes liens d'amitié avec Breton ne furent pas rompus ce jour-là. Nous avons continué à nous envoyer nos livres. Il a continué à m'écrire et récemment, peu avant sa mort, en réunissant pour une collection de poche (sous le titre ancien de *Clair de terre*) ses poésies, dont il élimina certaines dédicaces, il laissa subsister la mienne. Dans la partie française de l'*Allegria* publiée chez Vallecchi en 1919 et où sont incluses des poésies de 1918/1919, j'en avais offert une, *Perfections du noir*, à Breton. Dans *Clair de terre*, le recueil qui portait ce titre en 1923, Breton répondit en m'offrant *Cartes sur les dunes* où il reprenait avec une grande délicatesse dans l'image et l'intention mon inspiration, celle d'un homme né dans un port

(1) LEONE PICCIONI: *Vita di un poeta, Giuseppe Ungaretti*, Milano, Rizzoli, 1970, soprattutto alle pp. 83-6.

(2) GIUSEPPE UNGARETTI: *Innocence et mémoire*, traduit de l'italien par Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, 1969, pp. 273-9.

d'Afrique du Nord, aux confins du désert »⁽³⁾. Ricordo che quando nel '67 la « Nouvelle Revue Française » volle dedicare un numero a « André Breton et le mouvement surréaliste », e fu il numero di aprile, poi tradotto anche in giapponese, Ungaretti si arrovellava perché voleva esservi presente con qualche riga, ma non riuscì ad arrivare a tempo: sono del '66 le nove poesie di *Dialogo*; il furore amoroso ne invasava la biblica senilità; sicché l'unico italiano che prese parte a quell'omaggio finì per essere chi qui scrive.

In una fase poetica che nell'opera ungarettiana precorre a quella della creazione dell'emisfero della luce (dalla fine del '16 al '17), cioè all'11 marzo 1914 risale nei *Derniers Jours* la poesia dedicata a Blaise Cendrars e intitolata *Roman cinéma*, mediana nel settore *P-L-M 1914-1919*: preceduta da *Perfections du noir*, dedicata appunto a Breton, e seguita da *Calumet*, che porta la dedica a André Salmon. Si deve pensare che *Perfections du noir* appartenga al limite estremo accennato nella datazione complessiva 1914-1919, cioè appunto al 1918-'19, quando il poeta si legò d'amicizia col giovane Breton. È l'epoca succeduta alla grande, essenziale crisi di crescita di questo primo periodo, quella suaccennata che nell'*Allegria* porta le date dalla fine del '16 al '17. Ed ecco, a giustificazione del titolo, la spiegazione del poeta: « Durante la guerra, sostando in un castello sventrato nei pressi di Épernay, raccolsi un manuale seicentesco, nel quale la Corporazione dei tintori dava ai suoi membri istruzioni rigorose affinché la tintura delle stoffe risultasse sempre pienamente soddisfacente. Uno dei capitoli si intitolava *Perfections du noir* »⁽⁴⁾. In era di *collage* trionfante nei quadri cubisti, ben s'intende che il poeta tinga di un nero perfetto la stoffa che adopera nei suoi *collages* da dedicare al nuovo amico. Tra l'altro il nero perfetto è l'opposizione alla luce in tutta la sua iridescenza, che il poeta ha sperimentato fin lì, dopo che ne ha visto l'immensità senza figure alzarsi fino alla volta del cielo, dopo che ne ha captato il cristallino rutilare all'orizzonte, di cui segna il limite immisurabile come uno zampillo di matasse radiose che spiova in masse sinuose di perle, come dice in *Alba* (verso il 15 febbraio 1917). La luce emerge dall'emisfero acqueo,

⁽³⁾ *Ibidem*, p. 278.

⁽⁴⁾ GIUSEPPE UNGARETTI: *Vita d'un uomo*, Milano, Mondadori, 1970⁸, coll. « I Meridiani », p. 579. Cito sempre da ques.a edizione.

è fluida come l'acqua che zampillando rutila in cielo, anzi s'inventa il proprio cielo ricadendo appunto in masse sinuose di perle: non per nulla « Il sole si semina / in goccioline d'acqua » e poi « Il sole si semina in diamanti / di goccioline d'acqua » (*A riposo*, p. 26 e 609); è altresì uno di quei « caveaux de verre » che ha scoperto sotto terra, una di quelle grotte sacre che ha scoperto da bambino nel Moqattam: è insomma la grotta che emergendo dal buio della terra pervade tutto l'arco celeste del suo scintillio sacrale e notturno. Ora il nero perfetto è questa germinalità sotterranea e subacquea della luce, di cui il poeta ripercorre le *fusées* andando con la memoria inventiva, piuttosto che in un presente senza tempo, a ritroso nel suo passato africano, come nel grembo materno dove ha vissuto la vita fetale ad occhi chiusi, a pugni chiusi, crisalide della futura farfalla iridescente non appena, roso il buio della prigione-culla-bara, viene in contatto con la luce: « Come un baco nascosto nel bozzolo / quando gli spuntano le ali / s'inizia al bacio e si logora le sue tenebre » (*Nebbia*, p. 389).

È il romanzo delle immagini cinematiche (quelle sperimentate già in *Roman cinéma*) che cola in un movimento unico verso la luce dell'attualità presente secondo l'esperienza messa in opera primamente da Reverdy in alcuni testi narrativi pubblicati in « Nord-Sud » nel '17 quali *Miroir... poussière* (con lo pseudonimo di Clément Milart) e *Une nuit dans la plaine* e in altri testi poi raccolti nelle *Ardoises du toit*, ma soprattutto nel romanzo scritto e riscritto nelle sue tre stesure durante l'estate del '17 tra Sorgues e Vedène: *Le Voleur de Talan*⁽⁵⁾.

Il « pensiero plastico », come è stato definito, di Reverdy, in questo romanzo raggiunge il massimo della propria fluidità immaginaria in frasi lampeggianti, in notazioni brevi e staccate l'una dall'altra, nel minimo cioè percepibile di una continuità narrativa altrimenti sfuggente, nel grigio di una perdita di colore evidente, spiegabile in area cubista. La frase che contiene una percezione offerta dal fluire indifferenziato della vita, ecco che stacca da quell'indifferenziato una differenza, un'immagine un suono un fatto, che as-

(5) PIERRE REVERDY: *Le Voleur de Talan*, Avignon, Impr. Rullière (Nord-Sud), 1917. Cfr. l'edizione italiana, *Il ladro di talento*, col testo a fronte e la traduzione di Antonio Porta e con introduzione di Maurice Sallet, Torino, Einaudi, 1972.

sume su di sé i valori continui del fluire e insieme quelli discontinui dell'interrompimento di un tal fluire. Ne nasce un vero e proprio segmento della durata che non interrompe la durata proprio perché ogni segmento, nella sua ripetitività, opera al livello di essa: gli interrompimenti sono piuttosto variazioni di tono che stacchi di materia; neanche di materia verbale che pare riempirsi di significato proprio e solo per stacco tonale. Il significato è dato dalla differenza provocata da una ripetizione che non appartenendo al livello organico della natura bensì a quello inorganico dell'opera, non è mai uguale; e quindi dissimila la materia linguistica in un significato che si fa per ragioni additive, inconsciamente. Esso risulta da una continua somma di differenze, nelle similitudini. Reverdy opera una scelta a livello minimo della struttura vitale e ce la riporta sulla pagina così come gli amici cubisti riportavano sulla tela, degli oggetti e delle figure, i tasselli strutturali che costituivano, di essi oggetti e figure, insieme il loro tutto tondo sul piano bidimensionale, cioè la loro stabilità oggettiva e la loro instabilità soggettiva. In un quadro cubista, vi è sì solidificazione mentale dell'impressione, ma vi è altresì fluidificazione di quello che impressione non è: e che è la dinamizzazione delle strutture, intese come funzionanti dinamicamente tra loro in un tutto, in un sistema che si rivela statico, in quanto è in realtà dotato d'un dinamismo strettamente omogeneo, d'un dinamismo, a puri fini interni, dei rapporti reciproci. Il significato a livello minimo, il significato dei *petits faits*, esalta il valore metaforico di ogni segmento di quella durata narrativa: i mezzi reverdyani « qui provoquent l'émotion », nel suo, successivamente così precisato, *Essai d'esthétique littéraire*⁽⁶⁾, sono in verità non troppo lontani dalla braquiana « règle » « qui corrige l'émotion »: è ancora un controllo sull'emozione ottenuto tutto attraverso i mezzi metaforici mediante cui l'emozione, sia che ne sia provocata, sia che ne sia corretta, deve passare come in un vero e proprio ciclotrone: è pur sempre « une aventure méthodique », che unisce il poeta al pittore. Come che sia *Le Voleur de Talan* parla dell'incontro del giovane Reverdy con l'« oscuro colore / di pianto » che, per dirla con Ungaretti, « su Parigi s'addensa », sulla Parigi d'anteguerra in cui il

(6) « Nord-Sud » 4-5, juin-juillet 1917.

poeta scendeva dalla provincia natale. E comincia l'avventura metodica di dire piano quello che ha il diapason di un grido: questa segmentazione di enunciati adempie a una tale funzione. Ora Ungaretti che viene da un'esperienza del sillabato la quale adempie a una consimile funzione (non uguale: il sillabato fruga nel livello fonemico come in un abisso, alla ricerca della parola originaria), proprio in *Perfections du noir*, cioè nella lunga, splendida e misteriosa poesia dedicata a Breton per l'uscita del suo primo libro di versi, appunto il *Mont de Piété* del 1919, si accosta a quel tipo di racconto che Reverdy ha inventato, anche nella disposizione tipografica. Scrive Maurice Sallet nella *Cronaca del « Voleur de Talan »*: « In versi P. R. va a capo ogni volta che la punteggiatura lo richiede. Iniziale maiuscola per distinguere un verso dalla fine del precedente. Nessun'altra partizione a cose fatte. P. R. prende il verso come viene e non si pone alcun problema di punteggiatura. Non è stato così per la disposizione tipografica "a zig-zag" (*en chicane*) o "a feritoia" (*en créneaux*) (P. R. rifiuta questi termini) che appare quasi nello stesso momento nel *Voleur* e nelle *Ardoises du toit*. Fino alle *Ardoises* i versi di P. R., come tutti i versi liberi del tempo, sono allineati a sinistra e, a destra, si presentano a "denti di sega" più o meno sbrecciati ». (7) Ebbene, mai Ungaretti è stato così vicino al respiro della parola nascente come in questa *chicane*, in questo zig-zag che ha una sola regola, di dividere in due colonne, attraverso la verticale, quando occorre, la pagina, allo stesso modo adottato dal Reverdy del *Voleur* e meno sistematicamente e meno chiaramente nelle *Ardoises* (8). « Bisogna spezzare tutti i ceppi e partire / con le mani avanti » si era proposto fin dall'inizio del suo romanzo Reverdy. Anche Ungaretti, spezzati tutti i ceppi, era partito con le mani avanti; arrivato « si loin / de tout », vuol ora segnare, *chicaner*, « des échos / de bruits » che « nous arrivent / parfois ». Vorrebbe, alla fine di *Perfections*, « m'éteindre / comme un réverbère / à la première lueur / du matin ». Ma intanto il riverbero, ottico-acustico, funziona come eco da un capo all'altro del *poème*. Poesia di riverbero,

(7) Vedila appunto come introduzione a *Il ladro di talento*, trad. it. cit., e vedi alle pp. 13-4.

(8) Qualcosa permene di questa *disposition double*, passata integralmente dal visivo al vocale, dopo il canto monodico del *Monologhetto*, nel tardo *Canto a due voci* del 10-14 maggio 1959, ma come un sottofondo, l'« altra voce », di coscienza rimordente.

la parola brucia al calor bianco, stretta al suo nucleo metaforico come non mai, mentre, allo stesso tempo, il comportamento del poeta è quello della violenza d'intervento (« avec mes dents / j'ai déchiré / tes artères ») e della violenza di espulsione (« mettez donc de côté / cet objet / perdu »): e « le ciel se fait aride / comme l'acier », « et le désert sonnait / comme l'airain ». Ma intanto il riverbero emana dalla fusione metaforica: la poesia è colma di notizie, di temi che altrove passeranno enigmatici, ma che qui sostano vorticiando nella metafora e nella sinestesia che la sostiene nella sua vicenda traslativa: « l'albâtre des minarets / laisse à l'air / un roucoulement / de jasmins », « leurs corps s'écoulaient / comme une huile / ils laissent leurs formes / à des caveaux de verre ». Ho accennato al valore anticipatorio di questi « caveaux de verre », fino al « vetrato / cupolio » di *Tepida vaga mattina* (Bulciano il 22 agosto 1917); « l'albâtre des minarets » lascia a un altro « albâtre », altrimenti inspiegabile, la sua spiegazione di riverbero: « quand il te fallait / t'envoler / et ton souffle répandait / les antilopes joyeuses / les mille yeux revenants / l'albâtre et la soie / ta fièvre frileuse / ô nuit nue » (IV di *Roman cinéma*), dove anche « les antilopes joyeuses » ritornano, quando già in *Perfections* « sur tes mains / qui troublent / des antilopes ont appuyé leurs reins / et s'envolent », prodromi di tutti gli attributi che toccheranno a Dunja. Dalla « pantera » dionisiaca di *Gingno* alla cerva-leoparda-pecorella-puledra di Dunja tutto l'arco è teso dal dionisiaco all'apollineo. Ma d'altronde Moammed Sceab, non nominato, è nel V di *Roman cinéma* « un roi du désert ». Se Moammed è l'alter ego di Ungaretti, quello che non ha saputo sciogliere il canto del suo abbandono, è da dire che Ungaretti, verso la morte, e sciolto tutto il canto del suo abbandono, sentirà, in un rovesciamento interno della propria identità differenziata, con la solita antitesi propria della sua favolosità popolare, crescere in sé e schiavitù e regalità: che gli è data, nella prossimità della morte, proprio dall'amore: « Capricciosa croata notte lucida / Di me vai facendo / Uno schiavo ed un re. // Un re? Più non saresti l'indomabile? ».

È ormai « un gouffre » questo ripresentarsi segmentato e sintagmatico dell'« abbandono »: sicché « il ne reste / d'immobile / que de rangées de lumières / au fond du gouffre / et des sifflements / qui reviennent »; poiché egli sapeva che l'abisso della parola era mobile, la parola presente era anche

la parola nascente. Il significato rimaneva là, inchiodato « au fond du gouffre », ma i lucori di quelle « rangées de lumières » « et des sifflements » « reviennent »: ritornano come atto della presenza assoluta del linguaggio. Tutta l'*Allegria* è questo grande atto di presenza di un significante — attraverso una immersione nel significante-mare — che non s'è ancora preoccupato di razionalizzare il modo di andare incontro al proprio significato, essendo così vicino, attraverso il suo allitterare, ch'è segno mutuante della centralità originaria dell'essenza linguistica, piuttosto all'indifferenza sorpresa della nascita che alla differenza acuita della ripetizione.

In questi anni intorno al 1917 Pierre Reverdy, come s'è visto, mentre vuole scrivere un romanzo, afferma che « scrivere non è necessariamente *raccontare* ». « E per creare, per esempio, un racconto che sia prima di tutto un'opera peculiare in questo senso, così come una poesia deve essere innanzi tutto una *poesia*, vale a dire un'opera creata con mezzi che [liberano come risultato un sentimento poetico] provocano l'emozione, occorre trovare i mezzi propri di questo genere e farli concorrere [al] a questo risultato. [Qual è?] Affermiamo [in primo luogo] che scrivere non è necessariamente *raccontare* »⁽⁹⁾, dice Reverdy stesso riprendendo e correggendo il suo *Essai d'esthétique littéraire*. Un tale processo di denaturalizzazione del racconto s'accompagna in Reverdy alla costituzione della sua poetica emozionale che nell'articolo ulteriore su « Nord-Sud », intitolato appunto *L'Émotion*, avrà ulteriore conferma. Qui « la pièce presque nue » di Reverdy, rue Cortot, gioca da vero anello di congiunzione tra l'*émotion* reverdyana e il *lyrisme* bretoniano. Ecco una dichiarazione inequivocabile dello stesso Breton in uno dei suoi *Entretiens*: « Ce qui se prête bien mieux à notre réunion, c'est la pièce presque nue où nous reçoit Pierre Reverdy, généralement le dimanche. Il habite au haut de Montmartre, rue Cortot, à quelques pas de la rue des Saules. L'étonnant " climat " qui règne ici, rien ne peut en donner idée comme cette admirable phrase de Reverdy lui-même, qui ouvre *La Lucarne ovale*: " En ce temps-là le charbon était devenu aussi précieux et rare que des pépites d'or et j'écrivais dans un grenier où la neige, en tombant par les fentes du toit, devenait bleue ».

⁽⁹⁾ « Nord-Sud » 4-5, juin-juillet 1917, art. cit.; e vedi per queste correzioni, qui riportate sul primitivo testo messo tra parentesi quadre, MAURICE SAILLET: *Cronaca del « Voleur de Talan »*, cit., p. 19.

Une telle façon de dire n'a pour moi rien perdu de son enchantement. Instantanément, elle me réintroduit au coeur de cette magie verbale, qui, pour nous, était le domaine où Reverdy opérait. Il n'y avait eu qu'Aloysius Bertrand et Rimbaud à s'être avancés si loin dans cette voie. Pour ma part, j'aimais et j'aime encore — oui, d'amour — cette poésie pratiquée à larges coupes dans ce qui nimbe la vie de tous les jours, ce halo d'appréhensions et d'indices qui flotte autour de nos impressions et de nos actes. Il taillait dedans comme au hasard : le rythme qu'il s'était créé était apparemment son seul outil mais cet outil ne le trahissait jamais ; il était merveilleux. Reverdy était beaucoup plus théoricien qu'Apollinaire : il eût même été pour nous un maître idéal s'il avait été moins passionné dans la discussion, plus véritablement soucieux des arguments qu'on lui opposait, mais il est vrai que cette passion entraînait pour beaucoup dans son charme. Nul n'a mieux médité et su faire méditer sur les moyens profonds de la poésie. Rien ne devait, par la suite, avoir plus d'importance que ses thèses sur l'image poétique. Il n'est, non plus, personne qui, de la longue ingratitude du sort, ait montré un détachement plus exemplaire ». « “ Quelles sont donc, en résumé, les préoccupations qui vous sont communes en ces derniers mois de guerre ? ” — Nous entrons là, je m'en excuse, dans le domaine technique. Ces préoccupations sont celles qui tendent à l'élucidation du phénomène *lyrique* en poésie. J'entends à ce moment, par lyrisme, ce qui constitue un dépassement en quelque sorte spasmodique de l'expression contrôlée. Je me persuade que ce dépassement, pour être obtenu, ne peut résulter que d'un afflux émotionnel considérable et qu'il est aussi le seul générateur d'émotion profonde en retour mais — et c'est là le mystère — l'émotion induite différera du tout au tout de l'émotion inductrice. Il y aura eu transmutation. Les plus hauts exemples que je m'en donne tiennent chez Lautréamont dans l'exubérance des “ Beau comme ”, dont l'exemple le plus souvent cité est celui-ci : “ Beau comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie ” ou encore dans les défaillances de mémoire qui, à la fin du chant IV de *Maldoror*, entourent l'évocation de *La Chevelure de Falmer*. Chez

Rimbaud, il me semble que les cimes sont atteintes dans *Dévotion* et dans *Rêve* »⁽¹⁰⁾.

Il « superamento in qualche modo spasmodico dell'espressione controllata », mentre è in nuce nella poetica emozionale di Reverdy, è però quanto la sorpassa verso il futuro surrealismo. Ma direi che « l'émotion » reverdyana ha un punto di contatto con « le fond émotionnel » bretoniano, se si ricorda quanto in *Position politique de l'art d'aujourd'hui* lo stesso Breton afferma: « Je dis que l'émotion subjective, quelle que soit son intensité, n'est pas directement créatrice en art, qu'elle n'a de valeur qu'autant qu'elle est restituée et incorporée indistinctement au fond émotionnel dans lequel l'artiste est appelé à puiser »⁽¹¹⁾. Di Reverdy è il dominio del *logos*, di Breton, nel '900, piuttosto quello dell'*aná-logos*: se il *logos* è ancora il luogo del controllo razionale di ascendenza cubista e braquiana, e l'*aná-logos* è il luogo spostato dello spasimo espressivo, proprio per sottrarlo al controllo preventivo della ragione. Ma è interessante, e mi pare decisivo, notare che, come che sia, anche questo luogo spostato è strettamente a contatto, prosecutivo contatto, col luogo reverdyano dell'« afflux émotionnel ». La sola differenza è che « l'émotion induite différera du tout au tout de l'émotion inductrice », secondo quanto riconosce Breton. La « transmutation » in verità consiste nello *choc* della ripetizione, cioè in quel largo giro in cui l'antitesi trova la propria consistenza rivolutiva verso un punto ormai differenziato da quello di partenza. Il punto d'arrivo non è uguale al punto di partenza, ma ne è solo simile, in verità dissimilato appunto dalla ripetizione; e io aggiungerei caricato di energia esplosiva da questa forza dissimilante che tenta di identificare — cioè spezzarne — lo stato inerziale di identità. All'« emozione inductrice » di Reverdy ecco che Breton oppone proprio questa « emozione indotta ». È il principio analitico dell'accelerazione nucleare della fisica atomica, per potere appunto bombardare l'atomo emozionale e farlo esplodere, perché avvenga la trasmutazione in energia della materia. In realtà, ed è l'ultima osservazione che faccio in questo campo, già allora Breton si curava,

⁽¹⁰⁾ ANDRÉ BRETON: *Entretiens radiophoniques avec André Parinaud*, in *Entretiens 1913-1952*, Paris, NRF, Le point du jour, 1952, pp. 41-3.

⁽¹¹⁾ A. BRETON: *Manifestes du Surréalisme*, Paris, J.-J. Pauvert, 1962, pp. 259-60.

sulle orme di Rimbaud, e del suo « long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens* », di raggiungere il punto controllato dell'esplosione; cioè trasportava il controllo razionale dentro il sistema che aveva appunto come fine di scatenare l'incontrollabile. In altre parole: l'incontrollabile si scatenava come tale dentro un sistema di controllo. L'*aná-logos* che spostava il *logos* dalla sua vitrea centralità, era un *logos* che faceva del proprio manifestarsi il percorso, sia pure indescrivibile, dell'emozione scatenata. Si capovolgeva, se si vuole, a pura formalità la sostanza, ma appunto perché si sostanziasse la forma, e sia pure in una forma negativa: era la forma emozionale, il negativo di un positivo altrimenti impercettibile; era essa il calco di una sostanza altrimenti volatile e ipotetica. Così esistono alcuni elementi che durano un attimo ma che hanno il loro posto nella catena elementare. Non per nulla l'estetica del lampo (penso a Char) è quella che è succeduta all'estetica surrealista del fortuito e delle « *défaillances de mémoire* » di cui parla Breton. L'« oblio » orfico si lega bene per più di qualcosa a queste « *défaillances de mémoire* », così come le proustiane « *intermittences du coeur* » sono bene, ancor esse, nell'ambito di una tale poetica emozionale che cerca di « localizzare » il tempo.

Per tornare a Ungaretti, proprio la *chicane* verbale, il segmento zigzagante di luce verbale (prodromo della luce figurata dell'ultimo periodo), ne distacca, in questo crogiolo sperimentale della grande poesia del secolo che è la Parigi intorno al '17-'19, più o meno inavvertitamente, l'operare poetico da uno stretto sillabato di tipo apollinairiano-cubista accostandolo a una poetica di tipo emozionale Reverdy *versus* Breton. Non ebbe essa gran seguito in termini diretti. Si sa per esempio che con una recensione-*poème* di tipo surrealista Ungaretti cominciò a collaborare a « *Littérature* », quella a *Giorni di festa* di Papini ⁽¹²⁾. Ma è proprio in *Perfections du noir* che emerge, a mezzo tra Reverdy e Breton, questa costituzione di sintagmi e segmenti elettrici di tipo emozionale che cominciano a raccogliere il sillabato nella fulmineità, direbbe Breton, di quelle « *larges coupes* » che avranno poi lo sviluppo che si sa, nel presunto « ordine » di tipo petrarchesco-mallarméano del *Sentimento*: dove il taglio, la *coupe*, si raddensa scattante e si rimargina attraverso una metrica mnemonica.

⁽¹²⁾ Juin 1919, p. 16. Vedere i primi quattro capoversi in LUCIANO REBAY: *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962, p. 105. L'ulteriore collaborazione di Ungaretti a « *Littérature* » consiste in: *Pourquoi écrivez-vous? Réponse de Giuseppe Ungaretti*, janvier 1920; e in *Témoignage dans l'affaire Barrès*, août 1921.

Funziona insomma, nella congiuntura tripolare, piuttosto la linea ascendente, apollinairiana e conservatrice, Ungaretti-Reverdy che quella discendente, tra Dada e surreale, Ungaretti-Breton.

Ma Breton rispose, proprio con *Cartes sur les dunes*, che appunto in *Clair de terre* riporta la dedica a Ungaretti già caduta nell'edizione 1948 dei *Poèmes*⁽¹³⁾. È la risposta al fratello africano che in *Perfections* aveva già dichiarato: « et le desert sonnait / comme l'airain ». Ora, dice Breton: « L'air [air → airain] n'est plus si pur, la route n'est plus si large que le célèbre clairon ». È chiaro il riferimento bretoniano a Rimbaud: « Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute... »⁽¹⁴⁾. Ora, e Ungaretti lo constata ogni giorno di più tra i grigi di Parigi o se « trova una terra opaca e una fuligine feroce » (che è, per confessione stessa del poeta, « Milano, od è sintesi di varie città d'Europa in quel momento »): « lo spazio è finito », le strade si chiudono. « L'éclosion de ma pensée » non è più così incondizionata. « Giovine moderno, guardati intorno... Anche la vita è seria », aveva già riconosciuto l'Ungaretti di *Prima-vera* (del '14?), davanti alla biforcazione tra la vita « seria » e la morte altrettanto « seria » di Moammed Sceab.

A questo punto appare a Breton il poeta « africano a Parigi »: « Parmi les burnous éclatants dont la charge se perd dans les rideaux, je reconnais un homme issu de mon sang », un fratello che sa che « il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens »⁽¹⁵⁾. « L'uomo lunatico che ora s'incontra, per innumerevoli strade disperso deve inquietarsi a mutare stupori dall'abbaglio fatuo che lo circonda e tutte le volte gli rinveniranno nell'animo la derisione tutt'al più, e le ferite della sua impazienza. — Non saprebbe più mettergli paura, snaturato, la morte, ma senza scampo scelto a preda dall'assiduo terrore del futuro, tornerà sempre a lusingarsi di potersi conciliare l'eterno se a furia di noiosi scrupoli un giorno indovinata nel brevissimo soffio la grazia fortuita d'un istante raro, vagheggi che in mente gliene possa

⁽¹³⁾ A. BRETON: *Clair de terre*, Paris, Gallimard, 1966, p. 55; e A. BRETON: *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1948, p. 32.

⁽¹⁴⁾ ARTHUR RIMBAUD: *Oeuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1946, p. 254.

⁽¹⁵⁾ *Ibidem*, p. 252, lettera a Georges Izambard, da Charleville, [13] mai 1871.

a volte restare un qualche emblema non offensivo. — Meno tanto puntiglio, non gli dura più nulla. — Anche il corpo alla costante misura d'un tempo avaro, s'è fatto temerario e, troppo tesa corda musicale, dilaniante... — ... — Dopo tutto tendono al caos. — *Ab, vivre libre ou mourir!* »⁽¹⁶⁾. È finito quanto l'*Allegria* ha prodotto: un cosmo inteso nel suo ordine primordiale, un cosmo in cui proprio attraverso « le dérèglement de *tous les sens* » il poeta s'è introdotto come elemento coscienziale necessario alla sua misteriosa funzione. Ora dall'emisfero della luce « l'uomo lunatico », l'uomo riflesso da quella luce, da quella solarità, « deve inquietarsi a mutare stupori dall'abbaglio fatuo che lo circonda ». Dell'« eterno », può sperare che « in mente gliene possa a volte restare un qualche emblema non offensivo »: il linguaggio cioè gli si avvia verso una durata emblematica, nel cui fondo, si sa, l'emblema petrarchesco non per nulla splende primario. Ebbene, anche il corpo, si direbbe, quel corpo « naufragato » a dar corpo coscienziale all'universo, ora « s'éveille clairon », « se trouve violon »⁽¹⁷⁾; ma « s'è fatto temerario e, troppo tesa corda musicale, dilaniante... ». La scelta tra la vita e la morte, è ormai scelta tra « vivre libre ou mourir »; mentre, in un cosmo in cui « Iddio non si dà pace », il cosmo innocente e primario riacquista anch'esso memoria, ed è memoria del caos. L'« inconnu », il rimbaudiano « inconnu » a cui tendono sia Breton sia un Ungaretti che sta passando dal « sentimento dello spazio » al « sentimento del tempo » — « Car il arrive à l'*inconnu!* Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun! Il arrive à l'*inconnu*, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! »⁽¹⁸⁾, — l'« inconnu », dico, funziona a regime divergente tra i due poeti. L'« inconnu » è lo spazio. Ma lo « spazio » del girovago Ungaretti proprio adesso sta generando il « tempo », cioè la dimensione storica della visione; lo « spazio » di Breton è lo spazio che da Dada al surrealismo viene ulteriormente a definirsi, secondo le parole dedicategli da Blanchot, come « lo spazio che non è altro che l'avvicinarsi a un altro spazio », insomma uno spazio me-

(16) G. UNGARETTI: *Vita d'un uomo*, cit., p. 92.

(17) A. RIMBAUD: *Oeuvres complètes*, cit., p. 254.

(18) *Ibidem*, p. 252.

(19) *Ibidem*, p. 254-5.

taforico, funzionale e traslativo: anzi il luogo in cui cade in tensione metaforica la parola. Ecco come Blanchot conclude *Le Demain joueur*, lo splendido, oscuramente splendido scritto che dedicò appunto a Breton nel numero della « N. R. F. »: « *Le jeu, l'aléa, la rencontre*. Ces mots désignent, sans le définir, le nouvel espace — espace qui est le vertige de l'espacement: dis-tance, dis-location, dis-cours — à partir duquel, que se soit dans la vie par le désir, dans le savoir par l'expression nullement incontrôlée d'une absence de savoir, dans le temps par l'affirmation de l'intermittence, dans le tout de l'Univers par le refus de l'Unique et par l'entente d'une relation sans unité, dans l'oeuvre enfin par la libération de l'absence d'oeuvre, l'*inconnu* s'annonce et entre, hors jeu, dans le jeu. Espace qui n'est jamais que l'approche d'un autre espace, le voisinage du lointain, l'au-delà, mais sans transcendance comme sans immanence. Champ "aux confins de l'art et de la vie", lieu de tension et de différence où tout rapport est d'irréciprocité, espace multiple que seule affirmerait, à l'écart de toute affirmation, une *parole plurielle*, celle qui, donnant un sens nouveau à la pluralité, recevrait en retour de celle-ci la possibilité silencieuse: la mort enfin vecue »⁽²⁰⁾.

In *Cartes sur les dames* la « parola plurale » è già in atto; è una parola insinuante, quella che s'insinua nell'interstizio di ogni accosto (potremmo anche definirla una parola interstiziale), quella che anzi riconosce l'indifferenza di ogni accosto ma che appunto, in quanto tale, risulta elemento scatenante della differenza, una sorta di liquor cefalorachidiano che permette il differenziarsi dell'uguale, la trasmissione dell'impulso, un liquor che separa (in quanto crea la differenza) proprio perché e mentre unisce (in quanto protegge l'indifferenza). Ma da duna a duna, così come lo spazio « n'est jamais que l'approche d'un autre espace, le voisinage du lointain », l'« *inconnu* s'annonce ». Come naufraghi su zattere diverse, mentre diverge lo spazio, quelle « *cartes* » si segnalano reciprocamente che l'*inconnu* è stato avvistato.

⁽²⁰⁾ MAURICE BLANCHOT: *Le Demain joueur*, « N.R.F. » 172, 1^{er} avril 1967, numéro spécial, pp. 863-88; e la citazione alle pp. 887-8.