



BIBLIOTECA DI STUDI E TESTI ITALIANI

a cura del Seminario di Filologia e Letteratura italiana dell'Università di Friburgo

Comitato scientifico

Pierantonio Frare, Edoardo Fumagalli, Christian Genetelli,
Uberto Motta, William Spaggiari

Segretaria di redazione

Sandra Clerc

.1.

Tra grido e sogno.
Forme espressive e modelli esperienziali
nell'*Allegria* di Giuseppe Ungaretti

Atti del Convegno (Friburgo, 20-21 marzo 2014)

a cura di Uberto Motta



La «Biblioteca di studi e testi italiani» è una pubblicazione
con revisione paritaria («Peer-Reviewed»).

© 2015 Casa editrice Emil di Odoya srl
ISBN: 978-88-6680-149-8
I libri di Emil
Via Benedetto Marcello 7 – 40141 Bologna -
www.ilibridiemil.it

SOMMARIO

Introduzione di UBERTO MOTTA	7
FRANÇOIS LIVI La tensione religiosa dell' <i>Allegria</i>	15
ANTONIO SACCONI Ungaretti interprete dell' <i>Allegria</i>	33
PAOLA MONTEFOSCHI Ungaretti-De Robertis. A partire dall' <i>Allegria</i> : questioni di metrica e un «antico affetto»	49
MASSIMO LUCARELLI Frontiera ed esilio nel primo Ungaretti	65
GIULIA RADIN «Poesie, traduzioni, note e varianti»: per una lettura di <i>Derniers Jours</i>	83
ROSARIO GENNARO La patria di Ungaretti al tempo dell' <i>Allegria</i> . Testi e contesti tra populismo, apolidia e modernismo	113
STEFANO GIOVANNUZZI L' <i>Allegria</i> : modello novecentesco?	125
DANIELA BARONCINI Ungaretti e la poesia giapponese: per una rilettura dell' <i>Allegria</i>	153
FRANCESCO ROGNONI Robert Lowell traduttore di Ungaretti	179
Indice dei nomi a cura di GIACOMO VAGNI	191

Introduzione

di Uberto Motta

Due importanti occasioni editoriali sono all'origine del Convegno *Tra grido e sogno. Forme espressive e modelli esperienziali nell'«Allegria» di Giuseppe Ungaretti*, svoltosi all'Università di Friburgo il 20-21 marzo 2014, di cui in questo volume si raccolgono gli Atti: da un lato, nel 2009, la pubblicazione del nuovo Meridiano, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Carlo Ossola, con commento dei testi e allestimento di un apparato delle varianti a stampa, per opera di Francesca Corvi e Giulia Radin; dall'altro la comparsa della monografia di Antonio Saccone, *Ungaretti*, Roma, Salerno Editrice, 2012, dove il primo 'libro' poetico ungarettiano è analizzato con efficace sintesi e nitido rigore argomentativo, alla luce della letteratura critica opportunamente selezionata. L'utilizzo intensivo di questi due strumenti, insieme all'edizione critica dell'*Allegria* di Cristina Maggi Romano (Fondazione Mondadori 1982), lavorando con studenti e dottorandi di Filologia e Letteratura italiana di Friburgo, nell'ambito di un corso (2012) e di un seminario (2013) dedicati a Ungaretti, ha consentito infatti di formulare nuove, puntuali ipotesi di lettura, per condividere e valutare le quali si è poi scelto di confrontarsi, mediante un Convegno dall'impostazione prettamente seminariale, con alcuni dei più accreditati specialisti.

Il Porto Sepolto, come è noto, costituisce uno dei risultati poetici più alti, intensi e sintomatici della letteratura italiana, ed europea, che abbiano testimoniato lo strazio e il «naufragio» di un'intera civiltà, consumatisi nel calvario della prima guerra mondiale. Il volumetto viene pubblicato in 80 copie nel dicembre del 1916, a Udine presso lo Stabilimento Tipografico Friulano, e contiene 32 poesie. L'autore, ormai quasi trentenne, soldato semplice in servizio presso il 19° reggimento di fanteria, si trovava allora sul Carso; ed è alla durissima vita di trincea che fanno riferimento, a volte in modo esplicito, a volte allusivamente, tutti i testi, se si eccettuano il primo, *In memoria* dell'amico suicida Moammed Sceab (che funge da dedica della silloge), il

secondo e l'ultimo, *Il Porto Sepolto e Commiato*, in cui la riflessione concerne il valore e la natura della parola poetica.

Non è vano analizzare quanto i tre piani – la guerra, la memoria, la poesia – stiano in rapporto fra loro, dal momento che il nodo che li lega costituisce uno dei dati fondamentali dell'esperienza ungarettiana, verificando se, a loro volta, le due lingue e identità non solo culturali di Ungaretti, la francese e l'italiana, interagiscano ai vari livelli, prima del *Porto* e poi della più complessa *Allegrìa*. In tale direzione critica si sono mosse alcune delle relazioni proposte al Convegno, come si avrà modo di verificare leggendo gli Atti, e in particolare quella di Giulia Radin (su un tassello importante, e ancora poco studiato, delle origini poetiche ungarettiane, tra *La Guerre* e *Allegrìa di Naufragi*), e, da un'altra prospettiva, quella di Rosario Gennaro (che opportunamente contestualizza le scelte, non solo stilistiche, del primo Ungaretti, mostrandone le consapevoli, forti oscillazioni nel definire la propria identità, di uomo e artista, tra «L'Esprit Nouveau» e «Il Popolo d'Italia», tra avanguardia parigina e nazionalismo fiorentino).

Anche da questo punto di vista il titolo della silloge del 1916 è illuminante, attraverso l'esplicazione che ne fornisce la poesia eponima (tra le poche – fra l'altro – senza correzioni o varianti genetiche significative): in un'ora massimamente tragica la scrittura lirica si offre come occasione e spazio di inabissamento introspettivo, culturale e psicologico, per portare luce dentro di sé e interrogare le proprie radici, i propri fondamenti, sentimentali e morali. «La complessità dell'esperienza vissuta si contrae nella sua essenza» (P. V. Mengaldo): si propone come passaggio dalle frenetiche impurità della storia al miracolo (di segno platonico) dell'arte, secondo il 'programma' fissato nella prima stesura manoscritta di *La filosofia del poeta* (poi *Allegrìa di Naufragi*: «Liberare / dal turbine / del suo cuore / il succo / immortale / degli attimi»), e ultimamente confermato dalla *Preghiera* finale del libro, che sintetizza il diagramma dell'opera («dal barbaglio della promiscuità / in una limpida e attonita sfera»). Quel che da simile percorso risulta è la trascrizione di dimenticati segreti, che certificano l'appartenenza dell'uomo a un mistero che lo trascende: il «nulla» inesauribile, memore del «nulla eterno» di Foscolo (*Alla sera*) più che del «solido nulla» leopardiano (o dello «sterile nulla» del primo Rebora, poi anche nel Montale degli *Ossi*), a cui corrisponde per Ungaretti, misticamente, la meta insondabile e vertiginosa dell'universale destino, emblema metastorico di una percezione ai limiti dell'indicibile che poi Andrea Zanzotto avrebbe collocato al punto di partenza della sua stessa parabola («il ricchissimo nihil, / che incombe e esalta, dove / beatificanti fiori e venti gelidi / s'aprono dopo il terrore»; «tutto questo che non è nulla

/ ed è tutto ciò ch'io sono: / tale la verità geme a se stessa», da *Vocativo*). Che i reticoli verbali dell'*Allegria*, cristallizzati sull'abisso del «nulla», dello «stagno di buio» di *La notte bella* (ora «che la mia vita mi pare / una corolla / di tenebre», in *I fiumi*: per antifrasi da Pascoli, *Il poeta degli iloti*, «come la corolla / d'un fior di luce»; poi nell'«ultima corolla / di cenere» delle *Stanze montaliane*), possano essere utilmente letti a confronto con le forme tipiche della poesia giapponese, in particolare dell'*haiku*, è la proposta critica qui di seguito approfondita da Daniela Baroncini, discutendo, con l'ausilio di una ricca bibliografia, l'ipotesi di una possibile «origine giapponese» del *Porto Sepolto*.

Nella poesia *Pellegrinaggio*, il destino umano è rappresentato nei termini di un viaggio sacro, o «esilio», che si compie lungo e oltre la «frontiera» (secondo il titolo del contributo di Massimo Lucarelli), tramite l'accettazione stoica della propria *via crucis*: una sorta d'itinerario di espiatione lungo il quale Ungaretti, già euforico interventista, si scopre «uomo di pena», ridotto (novello Giobbe) a una «carcassa / usata dal fango / come una suola / o come un seme / di spinalba». La violenza espressionistica emerge anche in altri celebri brani di questo taccuino (o «diario») in versi, che racconta l'atrocità della guerra. Si vedano, per es., il «compagno / massacrato» di *Veglia*, «la notte violentata» e «l'aria crivellata» di *In dormiveglia*, l'«albero mutilato» di *I fiumi*, le case ridotte a «qualche / brandello di muro» di *San Martino del Carso*, la «cosa / posata» e «dimenticata» di *Natale*, la «foglia / accartocciata» di *Dolina notturna*, le «mani / gelate» di *Un'altra notte*: l'energia rappresa nei participi passati, con effetto onomatopeico (spesso enfatizzato da *enjambement*), ritrae l'azione devitalizzante e reificante del male, declinata nella successione crudele e antiretorica di istantanei fotogrammi sulla feroce assurdità del conflitto.

Di simile strazio, che sembra ridurre tutto in polvere, le cose e gli uomini, i sentimenti e le speranze, il poeta si fa carico, quale coraggioso testimone e lucido interprete: questo è il valore religioso della memoria, come – foscolianamente («celeste dote») – «corrispondenza d'amorosi sensi» con gli scomparsi. Segnato dal lutto, Ungaretti scrive: «Ma nel cuore / nessuna croce manca» (*San Martino del Carso*). Annunciando così, con una folgorante risoluzione, la propria vocazione a custode del dolore del mondo, al fine di preservare – tramite la restituzione poetica – quanto la guerra ha mandato in frantumi. Tale esercizio di pietà, che si dispiega lungo tutta l'*Allegria*, concerne la propria vicenda personale, gli anonimi caduti, a cui è stato negato persino il diritto alle esequie, e i valori, coinvolti dal naufragio bellico: e così «l'orrore viene redento, la storia sublimata» (R. Luperini). Spicca in quest'ot-

tica, al centro del libro, la figura dell'«acrobata / sull'acqua» (*I fiumi*: già, ma con diverso significato, nelle *Farfalle* di Gozzano, «come / l'acrobata al trapezio»): essa è simbolo di un'euforia eccezionale, consentita a chi («ubriaco / d'universo»: *La notte bella*), camminando in difficile equilibrio sulla superficie del presente, riscopre un vorace appetito di vivere, infantilmente irrefrenabile («Ora mordo / come un bambino la mammella / lo spazio»), e riesce quindi a compiere, a ritroso, il percorso che conduce dal sudiciume della guerra all'armonia primordiale, al dionisiaco tripudio.

La trincea restituisce a Ungaretti, in primo luogo, la percezione originaria dell'umana «fragilità»: l'individuo si scopre niente più che una «parola tremante / nella notte» (*Fratelli*), «buio cuore disperso» (*Perché?*), pura apparizione che non lascia tracce nell'eterno del tempo («L'interminabile / tempo» di *Dolina notturna*, speculare agli «interminati / spazi» leopardiani, dentro cui il «nomade» Ungaretti teme di avere smarrito il bandolo dell'esistenza). Non solo. Essa produce una regressione e una metamorfosi, che – spogliando l'uomo di ogni moto spirituale e affettivo – lo rendono letteralmente insensibile: «Come questa pietra / [...] / così totalmente / disanimata» (*Sono una creatura*, con rinvio a Dante: *Purg.* XV v. 135, «quando disanimato il corpo giace»). Ma è su tale orizzonte, comune a larga parte della letteratura dell'epoca, che spicca il tratto più originale e sorprendente della vicenda, umana e poetica, di Ungaretti. Lo si osserva sinteticamente, qui, nelle sue tre cellule più riconoscibili.

Innanzitutto, l'obiezione alla morte (all'efferatezza e irrazionalità della guerra) in nome di un attaccamento alla realtà, di una tensione esistenziale estrema, introdotta nel finale di *Veglia*, che è quasi un aforisma sul mito panico della gioia di vivere («Non si tratta di filosofia – chiederà Ungaretti –, si tratta d'esperienza concreta»). Allo stesso modo agisce la conclusione proverbiale ed eroica (secondo F. Fortini), ma anche sibillina, di *Sono una creatura*, «La morte / si sconta / vivendo», che Ungaretti già aveva annotato nella lettera a Papini del luglio 1916, la quale pur precede di qualche settimana la composizione del testo: «Pensavo: c'è qualcosa di gratuito al mondo, Papini, la vita; c'è una pena che si sconta, vivendo, la morte». Nella celebre *Nota* del 1969, avendo a mente l'esortazione montaliana («Non domandarci la formula che mondi possa aprirti»), Ungaretti definisce la linea portante del suo primo libro in questi termini: «qualche cosa c'è da fare su questa terra: un punto, una formula da trovare, e non importa che tale sentimento d'accordo fondamentale con il tempo nemico, con l'universo delle forme, può oscurarsi e cancellarsi. Esiste e dà alla vita il suo senso, il suo ordine».

La seconda cellula, su cui riflette anche l'intervento di Antonio Saccone, è la perdurante e intatta fiducia nella parola poetica. Che, si legge in *Commiato*,

viene silenziosamente estratta dagli abissi del cuore, e possiede la forza di far fiorire «il mondo l'umanità / la propria vita» illuminandone la meravigliosa fertilità. La «storta sillaba e secca come un ramo», nonché la «triste meraviglia» dei due primi e coevi *Ossi montaliani*, sotto l'egida della disarmonia, consentono di cogliere, subito, la distanza tra i due temperamenti archetipici della letteratura italiana del Novecento. La poesia per Ungaretti è davvero 'affetto', oltre che *Allegria*, dentro e nonostante ogni possibile «naufragio», come poi il suo primo libro si sarebbe definitivamente intitolato (vi accenna, in queste pagine, Paola Montefoschi, a partire dal sodalizio letterario che strinse Ungaretti a Giuseppe De Robertis in un rapporto di feconda collaborazione). «Soltanto la poesia – avrebbe poi scritto nel 1969 – può recuperare l'uomo», attraverso il «ritrovamento di un linguaggio liberatore» che consenta di dare voce, e svolgimento, all'«angosciosa ricerca di sé»: e perciò già nella primitiva stesura di *Eterno* (uscita su «Lacerba» nel 1915), in antitesi al processo di spersonalizzazione e meccanicizzazione dell'arte promosso dalle avanguardie, si parlava di un «fiore» nato «in grembo alla madonna / della gioia». È la via di Ungaretti, la sua vocazione, come detto da Guglielmi: osservare di ogni effimero istante le radici nell'eterno.

Gli espedienti dell'originale grammatica che governa il sistema dell'*Allegria* sono stati opportunamente censiti da Saccone nella monografia del 2012, e ulteriori indicazioni, al proposito, fornisce Paola Montefoschi. «Era naturale – scrive Ungaretti a De Robertis il 4 settembre 1942 – ch'io procedessi per isolamento della parola o dell'emistichio, dal momento che la parola doveva riacquistare per le stesse esigenze interne della mia poesia, e la sua innocenza e la sua memoria. Quelle poesie, nate dal cuore, mi si scolpivano nella mente, parola per parola, come epigrafi, e come in un granito durissimo». «La guerra – viene aggiunto nel 1963 – improvvisamente mi rivelava il linguaggio. Cioè io dovevo dire in fretta perché il tempo poteva mancare, e nel modo più tragico... in fretta dire quello che sentivo, e quindi se dovevo dirlo in fretta lo dovevo dire con poche parole, e se lo dovevo dire con poche parole lo dovevo dire con parole che avessero avuto un'intensità straordinaria di significato». A livello operativo ne risultano le componenti più tipiche dello stile dell'*Allegria*: radicale assenza di punteggiatura; rarissime occorrenze di metri tradizionali e reiterata adozione dei versicoli, con intonazione sillabante e performativa; rinuncia alle rime, surrogate però da una finissima intelaiatura fonica; disgregazione della sintassi e sua vistosa semplificazione (con largo impiego della prima persona singolare, del presente indicativo, dei deittici *questo* e *quello*...); dilatazione della forza evocativa del singolo vocabolo, con massima valorizzazione delle unità morfologiche minime; si-

stematico impiego della tecnica della comparazione, adottando la specularità come categoria epistemologica di base; incessante lavoro variantistico, con interventi macrostrutturali sull'assetto del libro-raccolta, e microtestuali, alla ricerca di essenzialità e concentrazione. La continuità o traducibilità e il 'successo' (nella cultura letteraria novecentesca) di tale opzione, originariamente in bilico tra istanze pascoliane, vociane e futuriste, vengono quindi verificati da Stefano Giovannuzzi (che dell'*Allegria* indaga la ricezione e fruizione da parte di autori come Quasimodo, Gatto, De Libero, Bertolucci, Sereni), e, in altra ottica, da Francesco Rognoni (in merito alle traduzioni e imitazioni di Robert Lowell).

Terzo e ultimo tassello è la scoperta di un'intima e incancellabile contraddizione tra la condanna dell'uomo alla mortalità, che, nella profezia cosmica e apocalittica di *Dannazione*, concerne l'individuo e l'universo insieme, e l'enigmatico interrogativo che Ungaretti non può tacere, poiché lievita dalla propria brama d'infinito e non sa trovare risposta: «Perché bramo Dio?» (allo stesso modo in *Risvegli*: «Ma Dio cos'è?»). Si snoda intorno a questo nucleo la relazione di François Livi, con opportune proiezioni verso *Sentimento del Tempo*, che apre gli Atti del Convegno. Il punto di domanda finale di *Dannazione* compare in *Porto Sepolto* 1916 e *Allegria di Naufragi* 1919, ma viene eliminato in *Porto Sepolto* 1923 e *Allegria* 1931 e 1936, per essere reintrodotta in *Allegria* 1942. «Domandarsi perché si brama Dio – ha osservato Pasolini – è indubbiamente diverso che affermare che lo si brama». E tipica della particolare religiosità del primo Ungaretti, ovvero la sua consolazione specifica, è dunque la capacità di trasformare il «travaglio», oltre che in lamento, in ascesi e rigenerazione (si veda *Destino*). La penultima poesia della sezione *Girovago* fornisce un autoritratto emblematico, che integra con un'ultima glossa l'anamnesi di *I fiumi*: «Mi riconosco / immagine / passeggera // Presa in un giro / immortale». Il «naufragio», come esperienza della consumazione e della catastrofe (e anche dello sprofondamento interiore negli abissi del «cuore»), appare condizione propizia all'immediata ripresa (così nella poesia *Allegria di Naufragi*, già intitolata *La filosofia del poeta*, spedita a Papini e commentata dall'autore in una successiva lettera, allo stesso Papini, del 5 ottobre 1917: «quanti naufragi e quanta lena rinvenuta con ostinazione nel vulcano del cuore»). E sulla miracolosa gratuità di simile capovolgimento, che s'impone al soggetto con la sua forza irrefrenabile, a fine dell'*Allegria* testimoniano anche *Rose in fiamme* e *Vanità*.

«Volti al travaglio»: questo, per Ungaretti, è essere uomini, e non sembra sia stato avvertito il rimando implicito, e insieme dialettico, al «travaglio usato», che nel *Sabato del villaggio* accompagna «tristezza e noia» (su cui

insistono anche un passo importante dello *Zibaldone*, nonché la lettera al Giordani del 6 marzo 1820: «quel travaglio che deriva dalla certezza della nullità delle cose»). La «vita e il suo travaglio» sono menzionati poi da Montale in *Meriggiare pallido e assorto*, come segno di un limite non violabile che impedirebbe di accedere alla fonte della felicità («l'imminente pungolo / del travaglio» nei *Frammenti lirici* di Rebora). Ma la pena, il disagio e il pericolo, per Ungaretti, non escludono una possibilità di rigenerazione, che passa per la riscoperta della propria identità creaturale. «Fibra creata» in *Destino*, «docile fibra dell'universo» in *I fiumi* (con capovolgimento, a dieci anni di distanza, di «debole fibra derelitta» registrato da Corazzini in *Il fanciullo suicida*), attingendo – nella stessa poesia, a bilancio della propria esistenza, quale nomade alla ricerca delle radici – a quel frammento prezioso e mistico di sé che sopravvive quando tutto il resto sembra perduto, polverizzato («come una reliquia», da leggere, ancora, in contrasto a «come reliquie dei passati dì» di Govoni, *Armonia in grigio et in silenzio: Per un mazzo di rose conventuali*). Questa è l'«allegria», di cui Ungaretti è eccezionale titolare nella letteratura europea crocefissa dalla guerra, e di cui Contini ha mostrato l'ascendente di nuovo segretamente leopardiano: un movimento attivo di liberazione dalla sventura e dalle tenebre, il sogno che nasce dal grido (secondo la formulazione del titolo del Convegno) attraverso la riscoperta di una verginità *in primis* linguistica, musicale piuttosto che logica o storica, che consente «il perenne ricominciare e riprendersi, dopo ogni *naufragio*».

Nel terminare questa breve nota introduttiva, si tiene a sottolineare il quadro istituzionale dentro cui il Convegno è stato ideato e sostenuto, ringraziando quanti hanno collaborato all'organizzazione. L'incontro friburghese del marzo 2014 ha beneficiato di un finanziamento del FNS (Fondo nazionale svizzero) nell'ambito di un progetto di ricerca sull'*Allegria* di Ungaretti, quale momento di confronto metodologico e di verifica delle prospettive di ricerca, tra relatori appartenenti a paesi e generazioni differenti. La Scuola dottorale in Studi italiani, promossa dalle Università di Friburgo, Ginevra e Losanna, ha accolto il Convegno nell'ambito delle proprie attività istituzionali di formazione; pertanto, tramite la Scuola, il Convegno ha fruito anche del contributo della Conferenza universitaria della Svizzera occidentale (CUSO).

D'accordo con il FNS, nella selezione dei relatori, fatti salvi la competenza e il rigore, si è cercato di far interloquire studiosi fra loro diversi per età, metodi d'indagine, interessi, dal momento che, anche nelle discipline uma-

nistiche, spesso la varietà delle interrogazioni e dei sondaggi può essere foriera di sviluppi originali. Si ringraziano i colleghi Roberto Leporatti, Niccolò Scaffai, Giuseppe Langella, Clelia Martignoni, Christian Genetelli e Guido Pedrojetta, con i quali è stato discusso il programma. Con riconoscenza, infine, si ricorda l'apporto organizzativo di Sandra Clerc.

La stampa di questi Atti, economicamente agevolata dal *Fonds d'action facultaire* della Facoltà di Lettere dell'Università di Friburgo, inaugura la collana "Biblioteca di studi e testi italiani", che è promossa dal Seminario di Filologia e Letteratura italiana di Friburgo con l'apporto scientifico di alcuni colleghi italiani, quale strumento di raccordo e divulgazione dei risultati di ricerche svolte nel campo dell'Italianistica. Destinata ad accogliere gli Atti di Convegni e Seminari, nonché i frutti delle migliori tesi di dottorato elaborate presso l'Università di Friburgo, la collana è aperta al contributo di quanti ne condividono la propensione all'impiego degli strumenti linguistici, filologici e critici per l'interpretazione dei testi letterari.

La tensione religiosa dell'*Allegria*

François Livi
(Université de Paris-Sorbonne)

1928: la conversione di Ungaretti

La pubblicazione di *Hymne à la pitié* su «La Nouvelle Revue Française», nel dicembre del 1928, segna, come noto, la conversione di Ungaretti o, per esser più precisi, il suo ritorno alla fede cattolica. Di questa lirica il poeta dirà: «È la prima manifestazione risoluta di un mio ritorno alla fede cristiana che, anche se altre mire prima mi seducevano, nella mia persona dissimulandosi non cessava d'attendere»¹. La *metanoia* del poeta era stata propiziata dalla Settimana Santa di quell'anno, trascorsa a Subiaco, in compagnia dell'amico Francesco Viglianelli, monaco benedettino a Montecassino, nel corso della quale Ungaretti aveva scritto questa poesia. *Hymne à la pitié*, diventato poi *La Pietà*, poesia apparsa per la prima volta in italiano il 24 aprile 1932 sull'«Italia letteraria», è un testo attraversato da fortissimi interrogativi esistenziali, nutriti di passi della Bibbia, mutuati dalla liturgia della Settimana Santa, di citazioni di libri sapienziali dell'Antico Testamento². Quasi per minimizzare, si direbbe, l'importanza del ritorno di Ungaretti alla fede cattolica, alcuni critici hanno osservato come la forte tensione che caratterizza *La Pietà* attraversi in realtà la sua opera poetica dagli inizi fino alle ultime opere. La conversione avrebbe tutt'al più confermato Ungaretti nella sua vocazione alla ricerca, e comunque poco o nulla avrebbe inciso sulla sua scrittura. Occorre forse ricordare che la conversione, seppur profonda e sincera, non comporta necessariamente una

¹ G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di C. OSSOLA, Milano, Mondadori, 2009, p. 773.

² Su *La Pietà* e gli *Inni* si veda il saggio di M. MARCHI, *In margine agli «Inni» di Ungaretti* [1998], in ID., *D'Annunzio a Firenze e altri studi*, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 145-66.

radicale rottura sul piano della scrittura? Nel caso di Ungaretti quest'evento è indubbiamente all'origine di una nuova riflessione sulla realtà e, di riflesso, di nuove tematiche.

Certo, Ungaretti non è il Clemente Rebora di dopo *I canti anonimi* (1922), né, in campo francese, Francis Jammes. Costantemente citato, fino alla Prima Guerra Mondiale, da Ungaretti stesso e dai poeti della sua generazione, come una delle *auctoritates*, poi cancellato dall'emergente linea alta del simbolismo poetico – Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Laforgue, Mallarmé –, costruita fondamentalmente, in Italia, dalla cultura fiorentina, segnatamente da «Lacerba»³, il poeta di *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir* (1898) e delle *Géorgiques chrétiennes* (1911-1912) si era convertito nel 1905.

E Ungaretti non è neppure Verlaine, né Huysmans, autori ai quali il soldato Ungaretti dedica scarne e incisive frasi nel terzo paragrafo di *Appunti per un'autopsia del male e del bene*, datati Straussina, il 28 luglio 1917, e inviati a Papini. In questo paragrafo, intitolato *Il pentimento considerato come l'estremo lusso del vizio*, destinato a far parte del VII capitolo delle *Avventure di Turlurù*, si legge: «se Verlaine non si fosse trovato in prigione, piantato da Rimbaud, se al nauseato e raffinato di *À rebours* qualche altra goccia di virilità fosse rimasta da farsi spremere, questi *convertiti* non avrebbero fatto colare tanta voce e tanto inchiostro»⁴. Il tono è volutamente provocatorio: Ungaretti ignora o finge di ignorare *Sagesse* di Verlaine e il suo drammatico *Parallèlement* (1889), «l'inferno della sua Opera cristiana», come ebbe a dire l'autore, nonché il dramma di Huysmans, che non è il des Esseintes di *À rebours*. Dopo la sua tormentata conversione, avvenuta nel 1892, il romanziere parigino attraversa una crisi: non può più servirsi della tematica e della scrittura della sua stagione naturalistica. Ma che la sua genialità non sia estinta, di là dalla trilogia di Durtal – *En route* (1895), *La cathédrale* (1898), *L'oblat* (1903) – un saggio come *Lydwine de Schiedam* (1901) basterebbe ad attestarlo.

In realtà l'Ungaretti del *Pentimento considerato come l'estremo lusso del vizio* prende a modello il Papini lacerbiano, iconoclasta e anticristiano. Si direbbe che in particolare pensi all'articolo *Esistono cattolici?*, uscito il 15 novembre

³ Vedi F. LIVI, *L'axe culturel Paris-Florence: «Lacerba» (1913-1915), instrument du dialogue entre les avant-gardes*, in Id., *Italica. L'Italie littéraire de Dante à Eugenio Corti*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2012, pp. 385-99.

⁴ G. UNGARETTI, *Appunti per un'autopsia del male e del bene*, in Id., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 548.

1913 sulla rivista fiorentina⁵. Papini abbozzava una sommaria e dissacrante tipologia dei cattolici del suo tempo: cattolici pinzocheri, cattolici per modo di dire, cattolici machiavellici, cattolici affaristi, cattolici modernisti, cattolici misticizzanti, cattolici belve... E, a proposito di questi ultimi, osservava: «In generale sono antichi miscredenti che hanno inciampato in qualche sasso sulla via di Damasco e, come tutti i neofiti, si son buttati subito alle peggiori estremità»⁶. Papini riconosce peraltro che questi scrittori, venuti dalla Francia – Joseph de Maistre, Hello, Barbey d'Aurevilly, Léon Bloy – scrivono magnificamente, prima di rilevare uno strano fenomeno: «da una ventina d'anni a qua le più illustri conversioni accadono tra i letterati francesi: Bourget, Barrès, Huysmans, Claudel, Verlaine, Péguy, Retté, Jammes, Juliette Adam...»⁷. La diagnosi non ammette mezzi termini: «chi ha scorrazzato in tutte le più ardite e sconsolate solitudini può trovare un gusto nuovo e quasi sadico, a mettersi un collare e a sentirsi tirare da un guinzaglio dentro una comoda stalla»⁸. È l'amore della novità, il bisogno di pace, ma anche l'interesse della loro opera a guidare questi letterati: «in questo rituffamento nel cattolicesimo non vedono altro che la loro letteratura. Un rifornimento di materia prima descrivibile. Un'esperienza spirituale abbastanza nuova. Una decorazione disusata e perciò quasi originale. Un segno di aristocratica e arcaica distinzione in mezzo all'omai plebeo realismo dei non credenti»⁹. A riprova dell'esattezza della sua tesi, Papini cita una dichiarazione di Francis Jammes a un giornalista del *Temps*, riflesso del suo ingenuo stato d'animo: «Je suis dans la vérité puisque la sécurité où je suis est si *bonne*! Il n'y a rien dans le monde à quoi je puisse comparer le *bonheur* que ma foi me donne»¹⁰.

La conversione di Ungaretti ha viceversa qualche somiglianza con quella del poeta francese Pierre Reverdy, uno dei protagonisti del cubismo poetico, avvenuta nel 1921, l'anno stesso in cui *Storia di Cristo* annunciava il ritorno a Dio di Giovanni Papini. La conversione non modifica la traiettoria creativa e critica di Reverdy: ne prolunga e ne amplifica la prospettiva. Nel 1924 Ungaretti dedicherà al poeta francese un articolo sottile, guardingo, ma nel complesso elogiativo, *Sottigliezza poetica di Reverdy*, che si basa su *Épaves du ciel*, un'antologia della sua opera poetica approntata dall'autore

⁵ Anche la frase blasfema che precede quella che ho citato prende a modello l'articolo *Gesù peccatore* di Papini, uscito su «Lacerba», I, n. 11, 1° giugno 1913, p. 110.

⁶ G. PAPINI, *Esistono cattolici?*, in «Lacerba», I, n. 22, 15 novembre 1913, p. 250.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ivi*, p. 251.

¹⁰ *Ibidem*.

stesso. Reverdy, secondo Ungaretti, è indubbiamente tra i poeti, «uno dei quattro o cinque, in Francia e fuori di Francia, oggi, meritevoli di onori»¹¹. Quando raccoglie nel 1927 ne *Le gant de crin* appunti, aforismi, prose liriche che vertono sulla religione, sull'arte, su Dio, Reverdy non ha dimenticato gli amici di Montmartre che avevano accolto con scetticismo la sua conversione. A essi si rivolge quando scrive: «Sono, beninteso, libero pensatore. Giacché presumo che il libero pensiero non consiste a pensare secondo il pensiero prestabilito di coloro che non credono a nulla, se non alla loro fiorente stupidaggine, penso liberamente che c'è un vero Dio e credo a tutto ciò che, assai logicamente, ne segue»¹². I surrealisti muoveranno da una sua celebre definizione dell'immagine, pubblicata su «Nord-Sud» nel 1918, poi ripresa nel *Gant de crin*: «L'immagine è una creazione pura dello spirito. Non può nascere da un paragone, ma dall'accostamento di due realtà più o meno distanti. Più i rapporti delle due realtà accostate saranno lontani e giusti, più l'immagine sarà forte, maggiore sarà la sua potenza emotiva e la sua realtà poetica»¹³. Nel 1924, l'anno in cui Ungaretti pubblica il già citato articolo, Breton la riprende e la commenta nel *Manifeste du surréalisme*.

La conversione rappresenta per Ungaretti non una rottura, bensì una svolta che imprime un'impronta decisiva alla sua opera. Basterà rifarsi, per quanto riguarda la tensione religiosa in *Sentimento del Tempo*, alla sezione *La morte meditata*, a vari inni – a principiare da *Caino* – e al loro significato nell'articolazione del libro. O, nel *Dolore*, a *Mio fiume anche tu*, struggente riflessione sulla Storia, sul male nella Storia – la guerra, l'occupazione, le deportazioni, gli eccidi – alla luce della contemplazione della figura di Cristo, «pensoso palpito», di Cristo sofferente, di Cristo vittima innocente. Nel trapasso dalla domanda angosciata all'invocazione, alla preghiera litantica, Ungaretti attinge a risultati eccezionali che lo avvicinano, in Francia, al Pierre Emmanuel di *Combats avec tes défenseurs* (1942) et di *La liberté guide nos pas* (1945), uno dei grandi poeti della Resistenza: resistenza non solo contro l'invasore, ma contro tutto ciò che sfigura il volto umano tentando di cancellarne le tracce divine.

Il discorso sulla tensione religiosa in Ungaretti sarebbe molto più agevole se incentrato su *Sentimento del Tempo*, dove, secondo la felice formulazione

¹¹ G. UNGARETTI, *Sottigliezza poetica di Reverdy*, in ID., *Vita di un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. DIACONO e L. REBAY, Milano, Mondadori, 1974, pp. 75-78, a p. 78. L'articolo era uscito su «Lo Spettatore Italiano», I, n. 6, 15 luglio 1924, pp. 541-44, con il titolo *Sottilità poetica*.

¹² P. REVERDY, *Il guanto di crine*. Appunti, traduzione e presentazione di F. LIVI, Milano, Ares, 1993, p. 131.

¹³ Ivi, p. 48.

di Mario Luzi, agiscono due anime: «una sensuale, magica, erotica; l'altra interrogativa, problematica, cristiana»¹⁴, o su *Il Dolore*. L'approccio è certamente più delicato per *L'Allegria*, ove tuttavia le tessere, seppur meno numerose, sono altamente significative. Partirò da due premesse, necessarie quanto scontate (soprattutto la seconda): intendo "tensione religiosa" in senso stretto, tensione verso Dio; inoltre la vicenda personale, segreta dell'anima, differisce dalla traccia lasciata sulla carta, dallo scenario costruito dalla scrittura letteraria, l'unica realtà di cui il lettore disponga, l'unico oggetto di studio.

L'architettura de «L'Allegria» (1931)

Converrà muovere dal codice di lettura suggerito, ne *L'Allegria* del 1931, di tre anni posteriore alla conversione, dall'articolazione delle varie sezioni e, in particolare, dal percorso indicato dalla prima e dall'ultima lirica della raccolta. Il libro si apre con la sezione *Ultime* (Milano, 1914-1915) e con il celebre distico di *Eterno*: «Tra un fiore colto e l'altro donato / l'inesprimibile nulla». La stesura uscita l'8 maggio 1915 su «Lacerba» era più lunga, non ancora depurata da cascami tardorepuscolari più che palazzeschi o futuristi: «Tra un fiore colto e l'altro donato / l'inesprimibile vanità // Fiore doppio / nati in grembo alla madonna / della gioia». Sperduto tra liriche fortemente segnate dal clima di «Lacerba», il distico iniziale sembra quasi anomalo. Da notare il passaggio, nella stesura finale, da «vanità» – titolo di una lirica dell'*Allegria* – a «nulla».

Carlo Ossola ha ottimamente messo in luce la matrice pascaliana di quest'immagine¹⁵. Così recita il paragrafo 195bis delle *Pensées* nell'edizione Brunschvicg: «Notre imagination nous grossit si fort le temps présent, à force d'y faire des réflexions continuelles, et amoindrit tellement l'éternité, manquant d'y faire réflexion, que nous faisons de l'éternité un néant et du néant une éternité». Facilmente ipotizzabile è la mediazione del Leopardi. E per il rapporto tra *vanità* ed *eternità*, o *infinità*, si veda il pensiero d'apertura dell'*editio princeps* di Port Royal: «tous nos plaisirs ne sont que vanité, que nos maux sont infinis». Il *nulla* della stesura definitiva di *Eterno* scava questo stato di sventura infinita, o di *anéantissement*.

Il libro si apre quindi con un'impressione angosciosa di vuoto metafisico, più che di paradosso. L'inesprimibile nulla è quello della condizione umana,

¹⁴ M. LUZI, *Introduzione*, in «L'Approdo letterario», XVIII, n. 57, marzo 1972, pp. 3-6, a pp. 4-5.

¹⁵ Vedi UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, pp. 815-16.

sospesa tra la nascita e la morte, tra il «fiore colto» e il fiore «donato». La vita, *l'entre-deux*, impenetrabile, è un vuoto, o un'assenza, al quale si oppone l'eterno del titolo. Forse un nulla eterno, risultato del rovinoso annientamento operato dal tempo¹⁶. La conclusione di quest'avventura poetica ed esistenziale è affidata a *Preghiera*, poesia datata «Milano il 25 febbraio 1919» in *Allegria di Naufragi*, l'ultima lirica della sezione *Prime* (Parigi-Milano, 1919):

Quando mi desterò
dal barbaglio della promiscuità¹⁷
in una limpida e attonita sfera

Quando il mio peso mi sarà leggero

Il naufragio concedimi Signore
di quel giovane giorno al primo grido

Il percorso segna il trapasso da un'angoscia metafisica a una preghiera esplicitamente rivolta a Dio: una preghiera che sembra schiudere le porte dell'eternità (si veda l'*incipit* de *La madre* [1930]: «E il cuore quando d'un ultimo battito / Avrà fatto cadere il muro d'ombra»), riprendendo la tematica fondamentale del «naufragio». La strategia testuale, l'articolazione delle sezioni e delle singole liriche all'interno delle sezioni dell'*Allegria* indicano inequivocabilmente una tensione di indole metafisica e religiosa che non conduce all'approdo in un quieto porto, ma si configura come una navigazione irta di dubbi e di insidie, aspirazione a qualcosa che non è certo la visione di Dio.

Non sempre era stato così. Nel 1919, *Ultime e prime*, la prima sezione di *Allegria di Naufragi*, si apriva per l'appunto con *Preghiera*. La lirica testimoniava, per riprendere la dichiarazione di Ungaretti, che in lui la fede cristiana «non cessava d'attendere». Ma concludeva il libro la sezione *P-L-M 1914-1919*, composta da tre liriche in francese, *Perfections du noir*, *Roman cinéma* e *Calumet*. Ecco il testo della terza poesia dedicata a André Salmon che nel 1910 aveva pubblicato *Le Calumet*:

¹⁶ Si vedano le dichiarazioni di Ungaretti a Jean Amrouche, sulla sua percezione del tempo legata alla città di Alessandria: «C'est une ville où le sentiment du temps, du temps destructeur, est présent à l'imagination avant toute autre chose. Et en disant "rien", c'est surtout à ce travail d'anéantissement produit par le temps que j'ai pensé. J'ai pensé aussi au mirage que ce rien et que ce temps aboli peut présenter à l'imagination du poète» (G. UNGARETTI – J. AMROUCHE, *Propos improvisés*, texte mis au point par Ph. JACCOTTET, Paris, Gallimard, 1972, p. 9).

¹⁷ Ungaretti commenta in questi termini la parola *promiscuità*: «Promiscuità sono i contatti che si hanno in un momento storico, cagione d'irritamento di imbrogli a chi cerchi un proprio orientamento chiaro» (UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 761).

*Je connais un pays
où le soleil engourdit
même les scorpions*

*seul là s'est endormi
cet agneauloup*

*seul ne serait étranger
au climat
de la mort
cet agneauloup
en exil
partout*

Esaltando la figura ossimorica dell'*agneauloup*, alternativa a quella del girovago, *Allegria di Naufragi* indicava, partendo dalla tematica del naufragio e della preghiera, un'altra dinamica: quella dell'esilio, quella del vagheggiato e impossibile *nostos* in Egitto, il paese del sole. Diversa anche la linea tracciata da *Il Porto Sepolto* 1923, che si apriva con *Sirene* e si concludeva con *Commiato*, lirica dedicata da Ungaretti a Ettore Serra.

Un trittico e «Dannazione»

Non è difficile individuare l'epicentro della tensione religiosa dell'*Allegria* nella sezione *Il Porto Sepolto*, in particolare nel trittico composto da tre liriche che recano la stessa indicazione di luogo e di tempo – Mariano, il 29 giugno 1916 –: *Peso*, *Dannazione*, *Risvegli*. In questo trittico *Dannazione* occupa il posto centrale. Ungaretti non parla di queste liriche nelle sue note, ma lo aveva fatto in altre occasioni: queste poesie fanno parte delle «quattro poesie religiose» (alle tre citate va aggiunta, come suggerito da Carlo Ossola, *Destino*, composta il 14 luglio) di cui Ungaretti parla a Papini nella cartolina in franchigia con timbro del 22 luglio 1916¹⁸.

Appena un rilievo sull'opposizione tra le due strofe di *Peso*, una lirica nella quale la tensione religiosa non è appariscente:

¹⁸ «Carissimo Papini. / Hai ricevuto “il pozzo sepolto” e le “quattro poesie religiose”? Te le ho spedite raccomandate» (G. UNGARETTI, *Lettere a Giovanni Papini, 1915-1948*, a cura di M. A. TERZOLI, Milano, Mondadori, 1988, p. 63).

Quel contadino
 si affida alla medaglia
 di Sant'Antonio
 e va leggero

Ma ben sola e ben nuda
 senza miraggio
 porto la mia anima

Alla leggerezza con cui procede il contadino-soldato, affidandosi all'intercessione del Santo, si oppone il peso dell'anima, portata senza miraggio, cioè senza consolazione vera o illusoria, senza meta, dall'io lirico, la cui solitudine è accresciuta dal rinforzamento degli aggettivi «nuda» e «sola», che all'anima si riferiscono. In *Peso* figura la prima occorrenza di *anima* nell'*Allegria*. Le altre due occorrenze si trovano nella sezione *Il Porto Sepolto*: «Calante notturno abbandonano / di corpi a pien'anima presi» (*Malinconia*, Quota Centoquarantuno il 10 luglio 1916) e «Eccovi un'anima / deserta / uno specchio impassibile» (*Distacco*, Locvizza il 24 settembre 1916)¹⁹. Val la pena osservare come la seconda occorrenza di *peso* nell'*Allegria* si trovi in *Preghiera*, nel già citato verso «Quando il mio peso mi sarà leggero», in un movimento di purificazione e di elevazione.

Ma particolare attenzione merita soprattutto la lirica centrale di questo trittico, *Dannazione*, costituita di appena tre versi, separati da un'ampia spaziatura bianca:

Chiuso tra cose mortali

(Anche il cielo stellato finirà)

Perché bramo Dio ?

Il titolo sarà ripreso da Ungaretti per una lirica di *Sentimento del Tempo*. I due titoli costituiscono le uniche occorrenze di *dannazione* nella poesia ungarettiana²⁰. Scanditi dal silenzio dello spazio bianco, i tre versi – un ottonario, un endecasillabo tronco, un senario – sono *logia* destinati a incidersi su una lapide, ma non necessariamente mortuaria come in *In memoria*. Tre

¹⁹ Per queste e per tutte le altre osservazioni sul lessico di Ungaretti, mi sono servito delle preziose concordanze di G. SAVOCA, *Concordanza delle poesie di Giuseppe Ungaretti*, testo, concordanza, liste di frequenza, indici, premessa di M. PETRUCCIANI, Firenze, Leo S. Olschki, 1993.

²⁰ Due le occorrenze per *dannare*: *dannata* in *Mattutino e notturno* (*Poesie disperse*) e *dannare* in *Viavai* (*Poesie ritrovate*). Una sola occorrenza per il sostantivo femminile *dannata* in *Tu ti spezzasti* (*Il Dolore*).

versi che emergono dalla notte e nella notte, dall'intimo rovello del poeta, calato nell'oscurità e nel silenzio. Il titolo esprime con eccezionale efficacia la situazione drammatica dell'io lirico, imprigionato nella finitezza e teso irrefrenabilmente verso Dio. Con intuizione poetica Ungaretti definisce il carattere fondamentale della "dannazione": il non poter appagare il proprio desiderio ardente di Dio. Ma il punto interrogativo finale orienta la lirica verso l'autoriflessione, la consapevolezza di una condizione esistenziale segnata dal dissidio e non verso l'invocazione o la preghiera.

Eco di uno stilema petrarchesco, filtrato probabilmente dal Leopardi, l'espressione «cose mortali»²¹ produce, nella sua genericità, un senso di limitatezza, di caducità, di imperfezione. L'uomo stesso è ridotto dalla guerra a una cosa. Si veda *Natale*, poesia scritta a Napoli il 26 dicembre 1916, durante una licenza: «Lasciatemi così / come una / cosa / posata / in un angolo / e dimenticata». «Cosa» è quanto si riferisce all'uomo in queste circostanze drammatiche. Le «cose mortali» possono essere la guerra, la trincea, tutte le realtà insopportabili che generano la morte. Probabilmente *create* si sarebbe attagliato, in modo più naturale di *mortali*, a *cose*, realtà effimere, pura orizzontalità. Pensiamo a *Destino*: «Volti al travaglio / come una qualsiasi / fibra *creata* / perché ci lamentiamo noi?». Questa leggera sfasatura accresce la carica semantica del verso. Del resto l'aggettivo *mortali* è pressoché un hapax nell'*Allegria*; si registra appena un'altra occorrenza, in *Lucca*: «Quando un appetito maligno mi spingeva / negli amori *mortali*, lodavo la vita».

Il secondo verso – «(Anche il cielo stellato finirà)», che nell'edizione originale del *Porto Sepolto* recitava «(Anche il gran cielo stellato finirà)», – potrebbe apparire come un intervento metatestuale dell'io lirico, evidenziato dalle parentesi. Il cielo stellato, questa volta non martoriato o crivellato dai razzi, dagli obici, dagli spari²², è l'unico spazio di contemplazione. Mentre *cielo* è un lemma frequentissimo nell'*Allegria*, l'aggettivo *stellato* è un hapax²³. La «fine» proclamata da questo verso non è certamente quella della notte,

²¹ Lo stilema *cosa(e) mortale(i)* figura nove volte nel *Canzoniere* di Petrarca. Vedi G. SAVOCA – B. CALDERONE, *Concordanza del Canzoniere di Francesco Petrarca*, I. Testo critico, liste di frequenza, indici, II. Concordanza, Firenze, Leo S. Olschki, 2011. Nell'*Allegria* si registrano sette occorrenze di *cosa*.

²² Si veda l'inizio di *In dormiveglia*: «Assisto la notte violentata // L'aria è crivellata / come una trina / dalle schioppettate degli uomini / ritratti nelle trincee / come le lumache nel loro guscio. // Mi pare / che un affannato / nugolo di scalpellini / batta il lastricato / di pietra di lava / delle mie strade / ed io l'ascolti / non vedendo / in dormiveglia».

²³ In *Sentimento del Tempo* si registrano due occorrenze: «Allo stellato grigiore s'unirono» (*Le stagioni*) e «Silenzio stellato / 1932», titolo dell'ultima lirica della raccolta.

con il sorgere della luce: «finirà» riprende chiaramente la caducità di «cose mortali».

La forza dirompente dell'ultimo verso, «Perché bramo Dio?», è affidata alla scelta del verbo *bramare* – un altro hapax nell'*Allegria*²⁴ – e alla costruzione interrogativa della frase. Desiderare Dio può apparire come l'unico modo di sfuggire alla propria condizione mortale, di liberarsi dalla finitezza, tanto più in quanto la forma verbale «bramo», un presente attivo – “volitivo” si sarebbe tentati di dire –, si oppone recisamente all'aggettivo verbale, passivo, «chiuso» del primo verso. Ma il punto interrogativo rivela una tensione irrisolta, uno slancio istintivo che la ragione non perviene ad analizzare.²⁵ L'io poetico rivolge a se stesso, o meglio proferisce ad alta voce, la domanda formulata dall'ultimo verso: «Perché bramo Dio?». L'uso di frasi interrogative dirette è piuttosto limitato nell'*Allegria*. Oltre a *Dannazione* vanno citati innanzitutto *Risvegli* («Ma Dio, cos'è?») e *Destino* («Perché ci lamentiamo noi?»), due poesie nelle quali la forma interrogativa esprime indubbiamente una tensione religiosa; e poi *Fratelli* («Di che reggimento siete / fratelli?»), il titolo della lirica *Perché?*²⁶, e infine *Giugno* («Mi morirà questa notte?»)²⁷. Salvo *Giugno*, tutte le liriche appartengono a *Il Porto Sepolto* e a un forte momento di interrogazione esistenziale.

Con un lessico elementare e pregnante *Dannazione* delinea uno scenario universale perché spoglio. Nessun accenno al contesto di guerra in

²⁴ In tutta la poesia di Ungaretti si rilevano soltanto altre due occorrenze; una in *Sentimento del Tempo*, in *Alla noia* («Di mattina ancora segreta, / Ancora le tue labbra brami... / Non le conosca più»), una nella *Terra Promessa*, nei *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*, 5 («L'allora, odi, puerile / Petto ergersi bramato»). Viceversa il sostantivo *brama* è relativamente frequente (cinque occorrenze in *Sentimento del Tempo*).

²⁵ Nell'*Allegria* si registrano appena due occorrenze del lemma *Dio*, per l'appunto in *Dannazione* e in *Risvegli*. In *Sentimento del Tempo* appaiono quattro occorrenze di questo lemma (una ne *La madre*, tre ne *La Pietà*), soltanto due nel *Dolore*. Nell'*Allegria* si trova anche, nella prosa lirica *Ironia*, il lemma *Iddio* (di cui si registrano altre tre occorrenze nella poesia di Ungaretti).

²⁶ Di questa lirica, che reca l'indicazione Carsia Giulia, 1916, citiamo i primi e gli ultimi versi: «Ha bisogno di qualche ristoro / il mio buio cuore disperso / [...] / Il mio povero cuore / sbigottito / di non sapere». Sebbene non si possa rilevare in questa lirica nessun accenno religioso, di là dalla tensione esistenziale e conoscitiva, Ungaretti dirà, nelle *Note a cura dell'Autore e di Ariodante Marianni*: «Sono i primi accenni del mio avvicinamento cosciente al credere dei miei nel mistero del sacro» (UNGARETTI, *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, p. 758).

²⁷ Viceversa in *Sentimento del Tempo* le frasi interrogative dirette son ben ventisette, prevalentemente legate alla tematica religiosa. Ventuno di esse figurano infatti in quattro liriche della sezione *Inni*: cinque in *Danni con fantasia*; undici ne *La Pietà*, tre in *Caino*, due in *Dannazione*. Le altre sei si trovano in *Aprile*, *D'Agosto*, *Ultimo quarto*, *Il capitano*, *Canto Primo*, *Senza più peso*. Molto limitate nel *Dolore* (appena tre: *Defunti su montagne*, *Mio fiume anche tu*, *Accadrà*), assenti ne *La Terra Promessa*, le frasi interrogative dirette riappaiono nel *Taccuino del Vecchio*, nel quarto frammento degli *Ultimi cori per la Terra Promessa* e in *Canto a due voci*.

cui si muove l'io lirico – la trincea, l'attesa, le esplosioni: si veda l'inizio dei *Fiumi*, oppure *Veglia* – e non soltanto perché la lirica non è stata composta al fronte. Fortemente suggerita da «cose mortali», la presenza della morte è insieme pervasiva e generica, molto diversa dalla realtà materiale del cadavere del compagno massacrato in *Veglia*. La tonalità notturna di *Dannazione* differisce anche dal canto e dalla «festa sorgiva» de *La notte bella*: «Ora mordo / come un bambino la mammella / lo spazio // Ora sono ubriaco / d'universo». In *Dannazione* non vi è nessuna ebbrezza. Domina viceversa la dimensione verticale, sempre presente in Ungaretti²⁸. Su una linea pascaliana e leopardiana, persuasivamente indagata da Giuseppe Savoca²⁹, Ungaretti crea con estrema efficacia un'atmosfera notturna³⁰ propizia al sorgere di una sorta di sgomento cosmico, di una forte e irrisolta tensione. Del Dio «bramato» dell'ultimo verso nessuna traccia è ravvisabile nel cosmo, se non un'eternità paradossalmente postulata dalla «mortalità» di uomini e cose.

La singolarità di *Dannazione* emerge dal confronto con altre liriche dell'*Allegria* paragonabili per la struttura. Si veda, nella sezione *Naufragi*, il pessimismo assertivo, il naufragare nell'infinito di *Sempre notte* (Vallone il 18 aprile 1917): «La mia squallida / vita si estende / più spaventata di sé // In un / infinito / che mi calca e mi / preme col suo / fiavole tatto». Il lemma *infinito* è ripreso nella lirica seguente, *Un'altra notte*, dal tono molto diverso, più descrittivo e realistico: «Mi vedo / abbandonato all'infinito». Con una certa frequenza Ungaretti procede attraverso dittici: la prima lirica è più concisa ed essenziale, la seconda più discorsiva.

La forma esteriore di *Destino* (Mariano, il 14 luglio 1916), tre versi, che si concludono con un'interrogazione, è molto simile a quella di *Dannazione*: «Volti al travaglio / come una qualsiasi / fibra creata / perché ci lamentiamo noi?». La constatazione della generale condanna dell'uomo e della natura al *travaglio* – un altro *hapax* nella poesia di Ungaretti –, alla sofferenza, genera una domanda esistenziale, questa volta formulata al plurale, nella cui costruzione è forse dato individuare un calco dal francese. In questo verso è stata

²⁸ Si veda, tra le prime lacerbiane, *Ineffabile*: «Casa a tentoni / da una parte troppo mare / troppo deserto dall'altra / Troppe stelle visibili // Tira avanti Thuile / i pippoli d'ambra / della sua corona». Per la dimensione verticale in Ungaretti, si veda l'eccellente saggio di E. GIACHERY – N. PAOLINI GIACHERY, *Ungaretti «verticale»*, Roma, Bulzoni, 2000.

²⁹ Rimando a G. SAVOCA, *Leopardi e Pascal: tra (auto)ritratto e infinito* [1999], in Id., *Leopardi. Profilo e studi*, Firenze, Leo S. Olschki, 2009, pp. 255-71.

³⁰ «Solo ho amica la notte» si legge nel *Segreto del poeta* (*La Terra Promessa*). Nell'*Allegria* le occorrenze di *luce* sono unicamente quattro; salvo *Godimento* e in parte la sezione *Il Porto Sepolto*, la luce è discreta. Trionferà invece in *Sentimento del Tempo*.

del resto rilevata una eco di un passo dell'*Émile* di Rousseau: «Que si, même dans l'état d'abaissement où nous sommes durant cette vie, tous nos premiers penchants sont légitimes; si tous nos vices nous viennent de nous, *pourquoi nous plaignons-nous* d'être subjugués par eux?» (mio il corsivo). In *Destino* la spia della dimensione religiosa è il lessico: *creata* è un hapax dell'*Allegria*³¹.

Risvegli, la lirica che segue *Dannazione*, è più esplicita e più discorsiva, meno drammatica, anche se dischiude le misteriose profondità della memoria individuale e collettiva:

Ogni mio momento
io l'ho vissuto
un'altra volta
in un'epoca fonda
fuori di me

Sono lontano colla mia memoria
dietro a quelle vite perse

Mi desto in un bagno
di care cose consuete
sorpreso
e raddolcito

Rincorro le nuvole
che si sciolgono dolcemente
cogli occhi attenti
e mi rammento
di qualche amico
morto

Ma Dio cos'è?

E la creatura
atterrita
sbarra gli occhi
e accoglie goccioline di stelle
e la pianura muta

E si sente
riavere

³¹ Come il verbo *creare*. Il sostantivo *creatura* figura soltanto nell'*Allegria* (tre occorrenze).

Il passaggio dalla «cose mortali» alle «care cose consuete» è quanto mai significativo. L'immagine iniziale della quarta strofe suggerisce un raffronto con la conclusione de *L'étranger*, uno dei più celebri *poèmes en prose* dello *Spleen de Paris* di Baudelaire (mio il corsivo nel testo che segue):

- Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis? ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère ?
- Je n'ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère.
- Tes amis ?
- Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.
- Ta patrie ?
- J'ignore sous quelle latitude elle est située.
- La beauté ?
- Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.
- L'or ?
- *Je le hais comme vous haïssez Dieu.*
- Eh! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ?
- *J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages!*

All'estraneità dell'enigmatico personaggio dell'*étranger*, non assimilabile al «girovago» ungarettiano, subentra in *Risvegli* un accordo, anche se provvisorio, tra l'io lirico e la realtà; alle recise negazioni dell'*étranger*, succede una domanda esistenziale, «Ma Dio cos'è?». Questo verso segna il trapasso dalla prima alla terza persona, da una vicenda individuale a una condizione universale, al rapporto tra «Dio» e «creatura».

Nell'architettura dell'*Allegria* la conclusione del libro è affidata a *Pregghiera*. Riproduco ancora una volta il testo, utilizzando il corsivo per indicare gli *hapax* nella poesia ungarettiana:

Quando mi desterò
dal *barbaglio* delle *promiscuità*
in una *limpida* e *attonita sfera*

Quando il mio peso mi sarà leggero

Il naufragio concedimi Signore
di quel giorno al primo grido³²

³² Ai quali occorre aggiungere due *hapax* nell'*Allegria*: *Signore* (cinque occorrenze invece in *Sentimento del Tempo*) e *giovane*. Presente quattro volte nell'*Allegria*, il lemma *naufragio* riap-

La ripresa anaforica di «Quando» sospende il tempo, proiettandolo in un avvenire che è in realtà la negazione del tempo. La luce sfolgorante ma ingannevole di «barbaglio» si trasforma in una «limpida e attonita sfera» che sembra rinviare a una dimensione ultraterrena, ove la corporeità non sussisterà più: «Quando il mio peso mi sarà leggero» risponde a *Peso*. All'«inesprimibile nulla» di *Eterno* succede l'invocazione al Signore³³.

Nell'*Allegria* la tensione religiosa è ancora per molti versi implicita. L'orrore quotidiano della guerra suscita, per contrasto, l'affiorare di immagini egiziane, i miraggi amorosi, la fraternità nella sofferenza, ma anche lo slancio metafisico, non interamente riconducibile alla dialettica effimero-eterno, alla tensione verso un Dio silenzioso, il *Deus absconditus* di cui parla Isaia. La ricerca «orizzontale» di una Patria, nella duplice accezione di *Vaterland* e di *Heimat*³⁴, si abbina con l'interrogazione «verticale», nata dal vuoto e dall'angoscia.

Da «L'Allegria» a «Sentimento del Tempo»: «La preghiera», «Dannazione»

In *Sentimento del Tempo* la tensione si iscrive ormai all'interno di uno spazio religioso cristiano. Il confronto tra *La preghiera* e *Dannazione*, collocate da Ungaretti nella sezione *Inni di Sentimento del Tempo*, e le due omonime liriche dell'*Allegria* è illuminante. Riporto *La preghiera*:

Come dolce prima dell'uomo
Doveva andare il mondo.

L'uomo ne cavò beffe di demòni,
La sua lussuria disse cielo,
La sua illusione decretò creatice,
Suppose immortale il momento.

La vita gli è di peso enorme
Come laggiù quell'ale d'ape morta
Alla formicola che la trascina.

parirà soltanto una volta nel *Dolore*. Soltanto tre occorrenze, e unicamente nell'*Allegria*, per il verbo *destarsi*.

³³ Da notare che nell'*Allegria* figurano unicamente i termini *Dio* e *Signore*: soltanto nel *Dolore*, in *Mio fiume anche tu*, apparirà per due volte *Cristo* («Cristo, pensoso palpito»), quasi a sancire il rapporto ormai essenziale con il mistero dell'Incarnazione.

³⁴ Mi permetto di rinviare a F. LIVI, *Dal "deserto" alla "meta". La "Patria" di Ungaretti*, in «*La fedeltà che non muta*». Studi per Giuseppe Savoca, a cura di A. SICHERA e M. PAINO, Pisa, Edizioni ETS, 2014, pp. 75-89.

Da ciò che dura a ciò che passa,
Signore, sogno fermo,
Fa' che torni a correre un patto.

Oh! rasserena questi figli.

Fa' che l'uomo torni a sentire
Che, uomo, fino a te salisti
Per l'infinita sofferenza.

Sii la misura, sii il mistero.

Purificante amore,
Fa' ancora che sia la scala di riscatto
La carne ingannatrice.

Vorrei di nuovo udirti dire
Che in te finalmente annullate
Le anime s'uniranno
E lassù formeranno,
Eterna umanità,
Il tuo sonno felice.

Ungaretti rivisita le origini delle storia dell'uomo e dell'umanità. La trasgressione, il peccato, la caduta, generano un'illusione di appagamento e di immortalità, che svanisce rapidamente di fronte alla nuova realtà: una vita, «di peso enorme», votata al travaglio e all'inquietudine. L'invocazione a Dio nasce dalla certezza del riscatto operato dall'Incarnazione e dalla Redenzione, dalla consapevolezza della filiazione divina. Il Verbo incarnato è la «misura», il «mistero» (termine che non esiste nell'*Allegria*) della condizione umana: la debolezza della carne può essere purificata dall'amore divino. L'io lirico si rivolge a un Dio che ha parlato («Vorrei di nuovo udirti dire»), e che le anime raggiungeranno nell'aldilà, nell'attesa delle risurrezione della carne. L'introduzione dell'articolo definito nel titolo segna il passaggio dalla genericità di una preghiera alla caratterizzazione di una preghiera cristiana. Siamo lontani dal «naufragio» della *Preghiera* dell'*Allegria*.

Non a caso in *Sentimento del Tempo* Ungaretti colloca *Dannazione* subito dopo *La Preghiera*:

Come il sasso aspro del vulcano,
Come il logoro sasso del torrente,

Come la notte sola e nuda,
 Anima da fionda e da terrori
 Perché non ti raccatta
 La mano ferma del Signore?

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

Perché non può soffrire
 Se non rapimenti terreni?

Tu non mi guardi più, Signore...

E non cerco se non oblio
 Nella cecità della carne.

La struttura interrogativa di *Dannazione* de *Il Porto Sepolto* è conservata e amplificata nella lirica di *Sentimento del Tempo*. Ma ora l'io poetico dialoga con la propria anima e con Dio. L'anafora di «Come» nella prima strofe dà particolare risalto, mediante il paragone, alla prostrazione passiva dell'anima – un «sasso», che Dio, nuovo Davide, può raccogliere per la sua fionda³⁵ –, un'anima preda delle inquietudini notturne. Meno sensibile ma non meno efficace, l'anafora di «e» nella seconda strofe mette a nudo le contraddizioni dell'anima, capace di riconoscere come tali le tentazioni e i possibili cedimenti, ma costantemente esposta alle debolezze, la cui cifra è la formula quasi ossimorica «rapimenti terreni». Apparentemente abbandonato dallo sguardo divino, l'io lirico cerca la fuga da sé e da Dio nell'oblio procurato dalla «cecità della carne». La «dannazione» è quella di un'anima consapevole della propria debolezza, che invoca tuttavia con fiducia Dio. L'identità del titolo sottolinea il percorso compiuto dall'*Allegria* a *Sentimento del Tempo*.

Nel già citato articolo *Esistono cattolici?*, Papini scriveva, a proposito degli scrittori convertiti:

³⁵ È stato osservato che la prima strofe di *Dannazione* riprende un passo di *Perfections du noir*: «il est nu / comme la nuit / comme une pierre / au lit d'un fleuve / polie / comme une pierre de volcan // rongée / quelqu'un l'a cueillie / dans sa fronde» (cfr. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 967).

C'è poi in molti il *bisogno di pace*, dopo le ansie dei dubbi e le battiture dei dolori. Per chi è stanco o impaurito dalle lunghe navigazioni nei mari senza fondo, senza l'isola di una certezza, senza una vela di speranza ricorre al cattolicesimo come un porto tranquillo, dove può legare la sua barca sconvolta al riparo dai venti. Per quelli che non hanno la forza eroica di mantenersi in alto mare a tutti i costi l'approdo al cattolicesimo dà una reale soddisfazione, una calma piacevole che fa trovare luminosi anche i dogmi più repugnanti alle teste ben fatte³⁶.

Al suo maestro di quegli anni Ungaretti deve una descrizione precisa quanto involontaria, ma in negativo, della tensione religiosa nell'*Allegria*: una tensione all'insegna del naufragio, del rischio e della ricerca, che tale rimarrà nelle raccolte successive. Un «cheminement sur une crête au-dessus d'un abîme»: in questi termini il filosofo e drammaturgo Gabriel Marcel, convertitosi al cattolicesimo nel 1929, un anno dopo Ungaretti, definiva il proprio pensiero. E aggiungeva:

Ceci est resté vrai, même après ma conversion, car on se fait en vérité de la Foi une idée bien pauvre et bien caricaturale si on imagine qu'elle est une sorte de talisman ou de porte-bonheur alors qu'elle est une vie, une vie où la joie et l'angoisse se coudoient continuellement, une vie qui restera jusqu'au terme menacée par la seule tentation dont en dernière analyse nous ayons à nous garder, et qui est celle du désespoir³⁷.

Queste righe sono una risposta indiretta al Papini di *Esistono cattolici?* e una definizione esemplare della tensione religiosa in Ungaretti dopo il 1928.

³⁶ PAPINI, *Esistono cattolici?*, pp. 250-51.

³⁷ G. MARCEL, *Présence et immortalité. Journal métaphysique 1938-1943 et autres textes*, Paris, Union générale d'édition, 1968, pp. 12-13.

Ungaretti interprete dell'*Allegria*

Antonio Saccone

(Università di Napoli Federico II)

Una cospicua porzione della scrittura di alcuni dei più significativi poeti e narratori del Novecento si identifica con l'esercizio critico. Non credo sia un abuso argomentativo sostenere che, se non fossero stati tramandati come classici della letteratura, quegli autori sarebbero stati certamente inclusi nel canone della più avvertita, inquieta saggistica della modernità. Senza la loro produzione teorica ed esegetica, tutt'altro che episodica o subalterna, sempre di penetrante lucidità, scrittori come Thomas Mann, Henry James, Virginia Woolf, Paul Valéry, Ezra Pound, T. S. Eliot, o per restare al solo scenario italiano, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Umberto Saba, Pier Paolo Pasolini, Italo Calvino *et alii*, non avrebbero per noi il rilevante credito di cui godono¹. La loro attività di lettori, di eccezionale vigore e creatività, ha dato anima e volto alle invenzioni letterarie del secolo scorso. Se è quasi superfluo sostenere che è opportuno non sovrapporre enunciati programmatici, analisi di testi altrui o propri alle concrete realizzazioni espressive, è pur vero che esiste tra i due piani una relazione, sia pure sghemba e problematica, anzi tanto più per questo significativa.

Sulla scia di tale premessa quello di Ungaretti è, senza dubbio, un caso esemplare e cruciale di una tendenza principe della critica allestita dagli scrittori, mirante a mettere in gioco temi e figurazioni di un'autobiografia intellettuale. Nella sua scrittura molto spazio hanno occupato la riflessione, le indagini (auto)interpretative, la polemica culturale, la trasmissione didattica. L'autore dell'*Allegria*, al pari degli altri grandi autori sopra menziona-

¹ Sulla presenza imponente, assolutamente centrale e cruciale, del versante saggistico all'interno della produzione degli scrittori del Novecento si veda il denso ed acuto sondaggio di A. CORTELLESA, *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere, 2008. Più in generale sulla forma stilistica e sulla importante funzione dell'operare critico come genere letterario fondamentale, compreso quello esercitato da poeti e narratori, spicca l'originale studio di A. BERARDINELLI, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2008².

ti, nell'assumere, in particolare, l'ufficio di interprete di classici del passato prossimo o remoto, azzera l'alterità storica tipica del commento² (indica, non a caso, in Petrarca «il nostro migliore e maggiore contemporaneo»³). Ri-esaminando – può sembrare persino ovvio registrarlo – gli straordinari esiti della letteratura italiana ed europea, proponendo un canone attraverso una serie di opere esibite come esemplari sulla base di giudizi di valore, di un'idea forte di letteratura, Ungaretti interpreta se stesso e la sua vicenda poetica (basti citare come esempio la lettura, ideata a più riprese, dell'*Infinito* leopardiano). A sollecitarlo è l'ambizione a configurarsi come erede di una linea genealogica, da innestare sulla modernità, e per tale via a candidare se stesso a moderno classico, punto terminale e inaugurale insieme di una tradizione del moderno, di una novità predisposta a divenire classica. Il quadro si arricchisce e si complica quando si passa agli autocommenti, numerosi ed espliciti sin dal titolo (si tenga a mente lo scritto *Ungaretti commenta Ungaretti*). Non si trascuri, inoltre, l'ingente quantità di epistolari scambiati in particolare con gli amici fiorentini, Papini, Preziosi, Soffici, nei quali Ungaretti allestisce molti avantesti della sua versificazione, oltre a fornire indispensabili informazioni per una corretta parafrasi delle sue liriche e a documentare le traversie editoriali affrontate per raccoglierle in volume. Molte di quelle lettere, testimoniando la «calcolata organicità della costruzione e distribuzione dei testi»⁴ che costituiscono *Il Porto Sepolto*, prima stazione dell'incessante processo variantistico che approderà all'*Allegria*, nonché la fervida ansia di una canonizzazione dell'opera e della sua innovativa singolarità, ne smentiscono il carattere di immediatezza autobiografica, connessa alla contingenza spaziale e temporale dell'evento bellico, e dunque la notizia (accreditata, a più riprese, dall'autore) secondo la quale i versi del libro d'esordio, alimentati dal «fango della trincea», non «destinati a nessun pubblico», sarebbero stati ficcati «alla rinfusa nel tascapane», al di fuori di ogni volontà organizzatrice, dal soldato Ungaretti. Ad ordinare e a rendere pubblici quei «rimasugli di

² Sul ruolo di commentatori che autori della cosiddetta moderna classicità (in posizione rilevante Ungaretti) hanno assunto nei confronti dei testi esemplari della tradizione letteraria italiana ed europea, antica e recente, mi permetto di rinviare al mio *Strategie del commento: i classici italiani del '900*, in *Come parlano i classici. Presenza e influenza dei classici nella modernità*, Atti del Convegno internazionale di Napoli (26-29 ottobre 2009), Roma, Salerno Editrice, 2011, pp. 201-21.

³ G. UNGARETTI, *Góngora al lume d'oggi* [1951], in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. DIACONO e L. REBAY, Milano, Mondadori, 1974, pp. 528-50, a p. 550.

⁴ C. OSSOLA, *Introduzione* a G. UNGARETTI, *Il Porto Sepolto*, a cura di C. OSSOLA, Venezia, Marsilio, 1994², pp. 9-29, a p. 11.

carta»⁵ sarebbe stata la generosità del commilitone-editore Ettore Serra. La retorica del tascapane è sollecitata, evidentemente, dall'intento di configurare a posteriori la mitografia di quel rapporto vita-opera che, sotto l'insegna *Vita d'un uomo*, siglerà, a partire dall'edizione del 1942 dell'*Allegria*, le varie stagioni della versificazione di Ungaretti.

Si prelevi, peraltro, dal folto *corpus* epistolare una lettera a Soffici (senza data ma probabilmente risalente al maggio-giugno del 1918), in cui si affida un'interpretazione dei *Calligrammes* di Apollinaire ad un confronto con *Il Porto Sepolto*. Nell'opera del poeta francese Ungaretti coglie una rappresentazione della tragedia bellica modulata su un caldo, inebriante frastuono di colori e volteggi, distonico con la tonalità essenziale, disseccata, riconosciuta al suo libretto d'esordio:

«Calligrammes» è un libro di poesie: la maggior parte scritte in tempi di combattimenti; una specie del mio «Porto» ma un altro modo; meno siccità e oppressione d'anima e meno partecipazione liberatrice alla natura, ma un senso più vivace, alogico, acrobatico, dell'artificio guerresco, la brutalità meccanica delle grandi ore di attesa e di mischia tramutata in un turbinio di fiocchi luminosi e voluttuosi; una gran baldoria di colori serici in un'ubriacatura di cristallami scaraventati al sole estivo⁶.

Sebbene questo e altri esercizi di ricostruzione esegetica non siano da utilizzare come risolutivi strumenti interpretativi (ma forse è una sagace misura da assumere ogni qualvolta che un autore discorra di sé e della sua scrittura), ciò non toglie che essi possano essere presi in esame come ulteriori segmenti della produzione dello scrittore-autointerprete, da accostare ai suoi testi inventivi, da mettere in campo opportunamente nelle operazioni di analisi di quei testi.

Ma procediamo con ordine, restando nell'ambito del titolo che ho destinato al mio intervento, inteso a ritratteggiare la fisionomia dell'Ungaretti interprete dell'*Allegria*, attraverso le varie letture dedicate, in varie fasi, dall'autore alla sua *Allegria*. Il primo, in qualche modo organico, bilancio critico dedicato dal poeta alla sua prima produzione, redatto quasi a ridosso del compimento di quella produzione, si configura come una sorta di manifesto, espressione di una fondamentale svolta a cui Ungaretti intende consegnare

⁵ G. UNGARETTI, *Note a L'Allegria*, a cura dell'AUTORE e di A. MARIANNI, in ID., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di C. OSSOLA, Milano, Mondadori, 2009, pp. 751-62, a p. 755.

⁶ G. UNGARETTI, *Lettere a Soffici 1917-1939*, a cura di P. MONTEFOSCHI e L. PICCIONI, Firenze, Sansoni, 1981, pp. 25-26.

da quel momento la propria poetica e il proprio comporre. Mi riferisco al saggio *Verso un'arte nuova classica*, pubblicato nel marzo del 1919 sul «Popolo d'Italia», il giornale di cui il poeta era all'epoca corrispondente da Parigi, inizialmente concepito come prefazione di quella che avrebbe dovuto inscenarsi come seconda edizione del *Porto Sepolto* (siglata, poi, con il titolo *Allegria di Naufragi* ed uscita alla fine di quell'anno da Vallecchi, senza prefazione).

Ho già sottolineato altrove⁷ che il titolo dell'intervento è estremamente significativo per ognuno dei termini che lo costituiscono, a cominciare dalla preposizione introduttiva, rinviante ad un percorso tutto ancora da tracciare, in cui l'urgenza del presente non è declinabile senza richiamarsi alla tradizione. La novità può, cioè, dispiegarsi solo come classicità del moderno, consonanza tra ordine e ricerca, «nostalgie e inquietudine», «abbandono e azzardo», «rimpianti e desiderio», «tradizioni e scoperte», insomma «passato e avvenire»⁸.

Quella consonanza connota un cambio di poetica, che condurrà Ungaretti all'ideazione e alla formulazione di *Sentimento del Tempo*. Su di essa è declinata, tuttavia, anche l'autolettura della prima versificazione. Vi è rintracciato uno «stupore contemplativo» dal quale la parola «risuscitava in tutta la sua vita millenaria», «tale che [l'autore] prov[ò] la necessità di fermarla nel suo compimento, staccata in pause»⁹. In nome dell'originaria assolutezza a cui è riconsegnata, già nella fase allegresca, per via memoriale, la parola poetica, Ungaretti dichiara la sua distanza dalle risorse della scrittura parolibera, liquidate come «rumori in libertà»¹⁰.

In *Punto di mira*, testo di una conferenza tenuta a Milano nel 1924, le annotazioni ungarettiane acquistano illuminante significazione se si riflette sul fatto che lo scritto, siglato sin dall'*incipit* su un esercizio di autoriconoscimento¹¹, è composto nella stagione in cui l'inesausto lavoro di revisione

⁷ A. SACCONI, *Ungaretti*, Roma, Salerno Editrice, 2012 (cfr. in particolare il cap. III, *Verso un'arte nuova classica*, pp. 88-100).

⁸ G. UNGARETTI, *Verso un'arte nuova classica* [1919], in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, pp. 13-16, a p. 14.

⁹ Ivi, p. 15.

¹⁰ *Ibidem*. In una lettera a Giuseppe De Robertis del 4 settembre 1942, commentando una poesia di *Allegria di Naufragi*, l'autore dichiara che essa ha rappresentato l'unico suo esercizio parolibero, mutuato dal poeta francese Mallarmé: «Il solo mio tentativo di parole in libertà fu fatto da me in quel periodo: *Perfections du noir*: ma sull'esempio del tentativo mallarmeano, sebbene con spirito diversissimo» (G. UNGARETTI – G. DE ROBERTIS, *Carteggio 1931-1962*, con un'appendice di redazioni inedite di poesie di Ungaretti, a cura di D. DE ROBERTIS, Milano, il Saggiatore, 1984, pp. 32-33).

¹¹ «Il primo compito dell'artista è far luce in sé»: G. UNGARETTI, *Punto di mira*, in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, pp. 285-302, a p. 285.

dei testi autorizzati a costituire *L'Allegria* si intreccia cronologicamente con il concepimento e la gestazione di *Sentimento del Tempo*. Non a caso vi sono illustrate anche poesie che rifluiscono nel *Sentimento*: tutte comprese nel *Porto Sepolto 2*, pubblicato nel 1923 a La Spezia dalla Stamperia Apuana e famoso per la prefazione di Mussolini. Tra queste poesie ha ampio spazio *La morte di Crono*, della quale – scrive l'autore – «nella raccolta di poesie pubblicate l'anno scorso, ho dato un frammento intitolandolo *Le Stagioni*»¹². Il riferimento all'«anno scorso» richiama il 1923, l'anno precedente alla pubblicazione di *Punto di mira*, anno in cui appare *Il Porto Sepolto 2*, che contiene appunto un nucleo del futuro *Sentimento*: a conferma del fatto che per una certa fase Ungaretti pensa ad un unico libro, al 'Libro' da rinnovare ogni volta con nuovi rimaneggiamenti, sul filo di un costante sperimentalismo, per poi verificare che le due sillogi, *L'Allegria* e il *Sentimento del Tempo*, non sono sovrapponibili sul piano dei temi e delle procedure espressive. Ma ancora nel luglio del 1942, chiedendo a Giuseppe De Robertis di curare l'edizione mondadoriana di tutte le sue poesie, Ungaretti progetta di dividerla «in due volumetti: *L'Allegria* e il *Sentimento*; ma sarebbero la parte prima e la parte seconda d'un unico libro che avrebbe per titolo: «Vita d'un uomo»»¹³. In un'altra lettera, di poco successiva, precisa: «Le due parti di *Vita d'un uomo* per questa collana, uscirebbero in un unico volume, con commento, apparato delle varianti ecc.»¹⁴. L'assetto che scaturisce dall'edizione del 1943 è strutturato in modo da rispecchiare l'architettura definitiva dell'*Allegria*, pubblicata l'anno precedente. Ciò non toglie, tuttavia, che gli esiti diversificati, sia pure reciprocamente, direi specularmente, connessi, dei due libri facciano di *Sentimento del Tempo* la declinazione di una stagione successiva a quella dell'*Allegria*. Tra l'altro lo stesso Ungaretti, nella fase conclusiva della sua vita, quando i due libri gli appaiono ormai ben distinti, tende a metterne in maggior luce i motivi di differenziazione. Volendo spiegare in *Ungaretti commenta Ungaretti*, anno 1963, i titoli della sezione inaugurale dell'*Allegria* (*Ultime*) e di quella conclusiva (*Prime*), l'autore precisa che *Ultime* racchiude le poesie precedenti la guerra e che la guerra avrebbe travolto, mentre quelle denominate prime siglano la versificazione scaturita dopo la guerra, orientata verso una prospettiva diversa da quella che aveva governato il suo linguaggio nella stagione bellica e già in qualche modo preludio di una nuova poetica. Si

¹² Ivi, p. 301.

¹³ UNGARETTI – DE ROBERTIS, *Carteggio 1931-1962*, p. 16.

¹⁴ Ivi, p. 20.

vedano anche le pagine dedicate a *Sentimento del Tempo*, in cui si citano liriche che hanno titoli già usati nell'*Allegria*:

Per esempio *Alla Noia* del *Sentimento* richiama una poesia che nell'*Allegria* si chiamava *Noia*, e *Ricordo d'Africa* ne richiama un'altra che nell'*Allegria* porta precisamente il medesimo titolo. Chi guardi queste quattro poesie – commenta Ungaretti – s'accorgerà di quanto siano diversi gli svolgimenti dei temi da un libro all'altro. *Noia* dell'*Allegria* è semplicemente l'espressione di un effetto impressionistico, mentre *Alla Noia* nel *Sentimento* è un tema elevato già a simbolo. Per *Ricordo d'Africa*, siccome si tratta nell'un caso e nell'altro di memoria già in funzione, di memoria che sta per diventare nel *Sentimento* prevalente ispiratore, la distanza tra i due testi è meno apparente. Vi è qui in ogni caso una distanza. Anche qui l'elevazione a simbolo nel primo testo non c'è ancora, o c'è soltanto in quei limiti che l'astrazione, dovuta a una poesia dettata specialmente dalla memoria, implica¹⁵.

Nelle *Note* all'*Allegria* Ungaretti preciserà le modalità a cui, nelle fasi di costruzione dell'opera, consegna la sua scrittura: «a quei tempi, ero breve, spesso brevissimo, laconico; alcuni vocaboli deposti nel silenzio come un lampo nella notte, un gruppo fulmineo d'immagini mi bastavano a evocare il passaggio sorgente d'improvviso ad incontrarne tanti altri nella memoria»¹⁶. L'orizzonte della guerra dischiude «improvvisamente» l'urgenza di una nuova modalità comunicativa:

La guerra improvvisamente mi rivela il linguaggio. Cioè io dovevo dire in fretta perché il tempo poteva mancare, e nel modo più tragico... in fretta dire quello che sentivo e quindi se dovevo dirlo in fretta lo dovevo dire con poche parole, e se lo dovevo dire con poche parole lo dovevo dire con parole che avessero avuto un'intensità straordinaria di significato¹⁷.

Il tempo bellico esige nuovi stilemi, circoscritti sull'istante: abilitati a «cogliere l'attimo» («un attimo che poi si protraeva in me in un modo infinito»), e perciò configurati su «modi brevissimi»¹⁸. La prospettiva ungarettiana non è assimilabile al sintetismo marinettiano, che pure collega all'accelerazione imposta dalla guerra la dismissione delle tradizionali tecniche compositive,

¹⁵ G. UNGARETTI, *Ungaretti commenta Ungaretti* [1963], in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, pp. 815-28, a pp. 825-26.

¹⁶ UNGARETTI, *Note a L'Allegria*, p. 751.

¹⁷ UNGARETTI, *Ungaretti commenta Ungaretti*, p. 820.

¹⁸ Ivi, pp. 819-20.

misurate sull'indugio, e l'opzione per la teoria e la pratica delle parole in libertà, essenziali, ultrarapide, simultanee, che appunto raggiungono nella stagione della guerra il loro massimo sviluppo. La guerra per i futuristi è l'occasione per sollecitare un'inedita creatività estetica:

[Il narratore futurista] dotato di lirismo [...] darà [...] il fondo analogico della vita, telegraficamente, cioè con la stessa rapidità economica che il telegrafo impone ai reporters e ai corrispondenti di guerra¹⁹.

Se l'avverbio «improvvisamente», la locuzione avverbiale «in fretta», l'aggettivo «brevissimi» e ancor più il sintagma «poche parole» del brano ungarettiano sembrano accostare le due ottiche, orientate alla brevità e alla laconicità, l'aggettivo «tragico» e il perseguimento di parole incaricate di attivare una significazione straordinariamente intensa segnano una decisiva distonia. Le «manate di parole essenziali senza alcun ordine convenzionale», distribuite «in una zona di vita intensa (rivoluzione, guerra, naufragio, terremoto ecc.)»²⁰ dal narratore futurista, affermano la vocazione, assolutamente eteronoma, alla riproduzione mimetica di suoni e sensazioni. Si persegue un'onomatopeica estroversione, funzionale ad un'immediata referenzialità, segno palese di una sovranità assoluta, esclusiva del presente, in cui non c'è spazio per l'io che ricorda e che analizza: dunque, del tutto incongrua rispetto all'intermediazione messa in atto dal soggetto poetico ungarettiano, proteso a certificare la propria autoidentificazione sulla salvaguardia dell'interiorità e dell'anteriorità.

In *Ungaretti commenta Ungaretti* una posizione di rilievo merita l'attacco:

Quando Mondadori, nel 1942, mi propose la stampa di tutta la mia opera, mi chiese un titolo comprensivo ed io pensai che il più esatto fosse quello di «Vita d'un uomo». E difatti nella breve prefazione, o piuttosto nella breve nota all'*Allegria*, avevo indicato le ragioni in qualche modo di tale titolo. Il carattere, il primo carattere di tutta la mia attività è autobiografico²¹.

La «confessione» autobiografica, a cui Ungaretti affida, a partire dall'*Allegria*, la fisionomia del suo intero percorso artistico, trae genesi e alimento dalla parola, «fiorisce» dalla parola (come recita la lirica che conclude *Il Porto*

¹⁹ F. T. MARINETTI, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, in ID., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. DE MARIA, Milano, Mondadori, 1996³, pp. 65-80, a p. 71.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ UNGARETTI, *Ungaretti commenta Ungaretti*, p. 815.

Sepolto, il primo tassello di composizione dell'*Allegria*). Ne è ben consapevole Ungaretti, se aggiunge che si tratta di «una confessione sottoposta alle pressioni del sentimento e della fantasia»²².

La lucida insistenza con cui Ungaretti esibisce la preoccupazione di ancorare la sua parabola letteraria ad un'automitografia esistenziale trova un'ulteriore conferma nel passaggio dedicato al deserto, ancora nel saggio in cui il poeta commenta se stesso. Scenario del nativo Egitto, la superficie desertica si trasfigura nella rappresentazione dell'assenza, nel preludio dell'illusione poetica:

Sono nato al limite del deserto e il miraggio del deserto è il primo stimolo della mia poesia. È lo stimolo d'origine²³.

Dal vuoto, di cui è immagine il deserto, si sprigiona l'erranza dell'immaginazione poetica: «partendo da questo nulla, da questo nulla e da questo sentimento di questo nulla sul quale non si fondano che delle illusioni che portano a perdizione»²⁴.

L'altro elemento paesaggistico, che si dispone come dimora del primo tempo della vita di Ungaretti e figurazione genetica della sua creatività, è il mare. Spazio dell'inesausto peregrinare il mare ha come finalità il viaggio, secondo quanto attesta *Lucca*, uno dei componimenti della sezione *Prime* dell'*Allegria*: «la meta è partire»²⁵. In quel mare delle origini giaceva sprofondato «un antico porto, il primitivo porto di Alessandria: porto sepolto dunque»²⁶. Il titolo del primo dei volumi che scandisce il lungo e tormentato processo variantistico dell'*Allegria*, destinato a rappresentarne la sezione più significativa, deriva da quel porto:

E poi, la ragione perché questo porto sia diventato il simbolo della mia poesia è facile spiegarlo. C'è in noi un segreto, il poeta ci si tuffa, arriva in porto scoprendo questo segreto, dunque arriva a dare quel poco che un uomo può dare di consolazione alla sua anima²⁷.

In *Ungaretti commenta Ungaretti* uno spazio specifico è dedicato a *I fiumi*, alla sua 'fluviale' scorrevolezza, in senso tematico, ma anche strutturale²⁸: è la

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, p. 817.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 133.

²⁶ UNGARETTI, *Ungaretti commenta Ungaretti*, p. 817.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Su questo si veda l'acuta analisi di P. CATALDI, «*I fiumi*» di Ungaretti. *La linea e il cerchio*, in «Allegoria», ns., XI, 1999, n. 32, pp. 20-42.

più lunga delle poesie del *Porto Sepolto* (e dell'*Allegria*). Riconosciuta come la propria «carta d'identità», essa contiene la trascrizione dei segni di riconoscimento, per l'appunto i fiumi, che hanno siglato, assieme a varie stagioni della sua vita, anche diverse tappe della formazione intellettuale di Ungaretti:

Finalmente mi avviene in guerra di avere una carta d'identità: i segni che mi serviranno a riconoscermi [...], i segni che mi aiuteranno a riconoscermi da quel momento e di cui in quel momento prendo conoscenza come i miei segni: sono i fiumi, sono i fiumi che mi hanno formato. Questa [*I fiumi*] è una poesia che tutti conoscono ormai, è la più celebre delle mie poesie: è la poesia dove so finalmente in un modo preciso che sono un lucchese, e che sono anche un uomo sorto ai limiti del deserto e lungo il Nilo. E so anche che se non ci fosse stata Parigi, non avrei avuto parola; e so anche che se non ci fosse stato l'Isonzo, non avrei avuto parola originale²⁹.

È estremamente significativo che Ungaretti, da un bordo quasi estremo della sua vita, tenga a sottolineare che già nel suo primo libro in versi, in una poesia decisamente centrale della raccolta, la sua identità intellettuale si sia 'formata' attraverso una peregrinazione che, 'ripassando' nei fiumi le stagioni della vita, rideclinava e rimescolava l'universo prenatale, quello dei suoi avi lucchesi, i primordi egiziani, la parola poetica acquisita nella terra d'elezione, la Francia, la riconsegna di quella parola all'inedita scansione dettata dal presente. L'identità è già raggiunta e 'riconosciuta' nel primo tempo della 'formazione', nella convergenza speculare di origine e originalità, di tradizione e attualità³⁰.

Per avvalorare ulteriormente il suo intento di contrassegnare il commento all'*Allegria* con il timbro dell'autobiografismo, Ungaretti all'annotazione sui *Fiumi* ne fa seguire un'altra sulla lirica *Pellegrinaggio*, che rimarca la presenza dell'*auctor* nelle vesti di personaggio *agens* del componimento. Anche in questo caso è la guerra, il peso religiosamente tragico che essa comporta, ad assimilare il 'pellegrinaggio' poetico alle stazioni della "vita di un uomo":

²⁹ UNGARETTI, *Ungaretti commenta Ungaretti*, p. 821.

³⁰ Ha persuasivamente annotato G. GUGLIELMI, *La metafisica di Ungaretti*, in ID., *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*, Napoli, Liguori, 2001, pp. 129-41, a p. 133: «La ricerca della parola originale sarà allora la ricerca della parola originaria, non della parola che comincia da se stessa, ma della parola che ha una provenienza».

in questa poesia c'è una cosa nuova, cioè c'è il nome che il poeta dà a se stesso, quel nome che lo accompagnerà poi in tutta la sua vita: uomo di pena³¹.

Sono da segnare con una forte sottolineatura anche le considerazioni circa il titolo di quella che sagacemente è stata ritenuta dalla critica più avvertita non «opera» organica, frutto di «meditata disposizione» come *Il Porto Sepolto*, bensì affannata e informe «raccolta», cioè *Allegria di Naufragi*³², anno 1919, seconda stazione del percorso che porterà, nel 1931, alla fine di un inesausto processo variantistico, all'*Allegria*:

perché Allegria di Naufragi? Ebbene, perché, insomma, la poesia, l'uomo in tutte le sue imprese anche quando crede di essere arrivato in porto, sì ci arriva, ma ci arriva da naufrago, ci arriva dopo aver lasciato molte illusioni se non aver subito dei veri disastri. Ma il fatto di essere comunque arrivato in porto anche dopo un naufragio, dà un certo piacere, no? dà un'allegria. Ecco: Allegria di Naufragi³³.

In quello stesso scritto si dichiara che il titolo è di derivazione leopardiana:

Nell'*Infinito* di Giacomo Leopardi, lo sanno tutti, c'è un verso che dice: «e il naufragar m'è dolce in questo mare». È possibile – ci penso ora – è molto possibile che nel mio subcosciente il Leopardi e il suo *Infinito* fossero presenti quando improvvisamente il titolo di *Naufragi* mi veniva sulle labbra³⁴.

Da Leopardi Ungaretti trae l'idea che il naufragio possa essere fonte di piacere. Qualche mese prima dell'uscita del libro scrive a Soffici: «ben poco m'hanno insegnato gl'italiani che non avessero nome Leopardi»³⁵. Ho già richiamato l'interpretazione ungarettiana dell'*Infinito*. Anche se messa a punto molti decenni dopo, essa può contribuire ad illuminare i rapporti tra il titolo dell'opera del 1919 e l'idillio leopardiano. Ungaretti sottolinea la lacerante ironia dell'*Infinito* (la stessa che, evidentemente, nutre il titolo *Allegria di Naufragi*):

L'Infinito è un idillio di tono ironico sino dal titolo. L'idillio dell'infinito sarà invece una rappresentazione del finito. Anche usare «idillio» per

³¹ UNGARETTI, *Ungaretti commenta Ungaretti*, p. 821.

³² Mi riferisco alla già cit. *Introduzione* di OSSOLA a UNGARETTI, *Il Porto Sepolto*, p. 13.

³³ UNGARETTI, *Ungaretti commenta Ungaretti*, p. 816.

³⁴ Ivi, p. 823.

³⁵ UNGARETTI, *Lettere a Soffici 1917-1930*, p. 63.

definire un genere così amaro, non è senza ironia. Ecco, sino dal titolo, abbiamo un vocabolo che presenta due sensi: il suo senso comune, e il senso opposto; il senso d'un'illusione, e il senso d'una realtà³⁶.

L'infinito non esiste, è solo un'illusione. Eppure, annota Ungaretti, per Leopardi la poesia può nascere solo da un sentimento dell'infinito:

Ma, riflettendo, [Leopardi] s'era accorto che idea e sentimento dell'infinito non possono aversi che da cose finite, da cose del passato, da cose morte, dal nulla, da cose scomparse, e che l'infinito era un'illusione, originata dalla potenza evocativa, dalla potenza incantatoria della parola. L'infinito era dunque un'illusione, e il sentimento dell'infinito, era sentimento della morte, sentimento del nulla³⁷.

Ci sono le cose finite, come ad esempio «la siepe», rappresentate come infinite dall'immaginazione, capace di concepire le cose che non sono, attraverso un gioco di inganni:

Mi fingo: è parola usata nel senso dotto; «mi foggio», «mi formo»; e nel senso usuale: «io nel pensiero mi suscito interminati spazi, sovrumani silenzi, per inganno, per illusione»³⁸.

Ma se l'infinito non esiste, e la fonte del piacere è in cose che non esistono, ne deriva una prospettiva che non può non essere sostanziata di ironia, come precisa Ungaretti, glossando il verso di chiusura della lirica leopardiana:

Il naufragar: parola di disastro...

Qui difatti si naufraga nel mare infinito del passato, della morte: nel mare del finito, del nulla...

Quale più ironica parola, se indica l'immedesimazione, l'estasi nell'infinito?

No: l'oblio del nulla...

[...] E quando si pensa che una siepe è stata, a muovere tutto questo, e sono state foglie mosse da un'alituccio di vento – si pensa che sono state piccole cose, fatti insignificanti: erano foglie, vento, le cose che di solito raffigurano la caducità, la fugacità... Vedete bene, l'ironia investe non un vocabolo qua e là; ma l'ispirazione...

Eppure, eppure, quando *L'Infinito* ci torna a mente, pure sapendo che

³⁶ G. UNGARETTI, *Secondo discorso su Leopardi* [1950], in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, pp. 451-96, a p. 472.

³⁷ Ivi, p. 469.

³⁸ Ivi, p. 475.

non ci nasconde nulla della verità, che anzi la mostra perfino troppo fosca, senza pietà – eppure, non si sa per quale miracolo, il nostro animo si emancipa, la nostra fantasia si mette in viaggio, e naufraghiamo anche noi, dolcemente – senza ironia: dolcemente...³⁹.

Nelle *Note* all'*Allegria*, Ungaretti ritornerà sulla questione del titolo, osservando che esso apparirebbe «strano se tutto non fosse naufragio, se tutto non fosse travolto, soffocato, consumato dal tempo»⁴⁰. L'altro polo, quello dell'«allegria», è dovuto all'«esultanza che l'attimo, avvenendo, dà perché fuggitivo, attimo che soltanto amore può strappare al tempo»:

È il punto dal quale scatta quell'esultanza d'un attimo, quell'allegria che, quale fonte, non avrà mai se non il sentimento della presenza della morte da scongiurare. Non si tratta di filosofia, si tratta d'esperienza concreta, compiuta sino dall'infanzia vissuta ad Alessandria e che la guerra 1914-1918 doveva fomentare, inasprire, approfondire, coronare⁴¹.

La metafora del naufragio è ritrovata da Ungaretti, oltre che in Leopardi, anche nei poeti francesi simbolisti, in particolare in Baudelaire (*Le gouffre*) e in Mallarmé da lui considerati, al pari dell'autore dell'*Infinito*, suoi «auctores», come testimoniato da quel *Libro degli antenati* ideato a più riprese, anche se mai effettivamente realizzato. Essa svolge una funzione decisiva in un componimento che nella raccolta del 1919 ha come titolo *La filosofia del poeta* (titolo che non può non far pensare a Leopardi, al suo pensiero poetante) e che, accolto nell'*Allegria*, potrà far proprio il titolo che era stato della silloge del '19, cioè *Allegria di Naufragi*. La soppressione finale del complemento di specificazione dal titolo dell'intera raccolta (a partire dall'edizione del 1931) non sconfessa, a mio avviso, il senso da attribuire all'allegria ungarettiana, piuttosto rientra nel più generale processo di variantistica orientato in direzione di una massima essenzialità e di un'estrema concentrazione semantica. Nella postrema opzione per *L'Allegria tout court*, senza ulteriori puntualizzazioni, rimane ribadita l'idea che il poeta attribuisce a quella parola fermata nel suo compimento, per reimpiegare l'immagine messa in campo in *Verso un'arte nuova classica*, esito di «un urto col senso onnipresente della catastrofe» stando a quanto scriverà, nel 1970, nella sua commemorazione, Vittorio Sereni, aggiungendo: «[in esso] va forse cercato il segreto della po-

³⁹ Ivi, p. 478.

⁴⁰ UNGARETTI, *Note a L'Allegria*, p. 751.

⁴¹ *Ibidem*.

esia di Giuseppe Ungaretti, del suo chiaroscuro, dell'energia risorgente ogni volta: la sua *allegria*⁴².

Dopo aver riassunto le ragioni che hanno sostenuto il mutamento tematico, metrico, sintattico, più in generale prospettico, segnato da *Sentimento del Tempo*, dall'«ancora di salvezza» individuata nella memoria, nel «canto italiano»⁴³ dei *maiores*, Ungaretti commenta Ungaretti si conclude nel nome dell'*Allegria*. Il ripristino dei versi tradizionali (in primo luogo l'endecasillabo, già definito da Ungaretti «ordine poetico naturale della parole italiane»), sancito dalla sapienza espressiva di *Sentimento del Tempo*, «c'è già alla fine dell'*Allegria*»:

L'endecasillabo nasce subito, nasce nel 1919, nasce immediatamente dopo la guerra. Cioè, quella preoccupazione che avevo durante la guerra, che era una preoccupazione dovuta anche alle circostanze di arrivare a dire nel minor tempo possibile il massimo di quanto si potesse dire – quindi con l'uso più parco di parole che fosse possibile – è un momento superato. Insomma, io avevo, disponevo di maggior tempo⁴⁴.

In effetti nel 1919, nell'esprimere la tensione ad un'autorevolezza nuova e classica insieme (che nella pratica versificatoria significa allineare revisione dell'*Allegria* ed ideazione di *Sentimento*) Ungaretti la collega all'esigenza di reinserire e ricomporre la parola poetica in una temporalità che non sia scandita solo sull'istante, ma anche sulla durata:

Fu un raccattare i frantumi dell'orologio per provare d'intenderne il congegno, per provare di rifargli segnare il tempo⁴⁵.

Altrettanto significativamente, nel 1964, cioè un anno dopo la composizione del suo autocommento, Ungaretti, salutando da «vecchio poeta» New York, immagine 'classica' del moderno, dell'effimero, coagulo ricompositivo di contrastanti innesti (per questo «città unica al mondo, la più potente, la più varia, la più mista di cultura, la più provvisoria d'aspetto, paragonabile solo all'antica Alessandria nella funzione di assimilatrice di popoli e di conciliatrice delle tendenze del gusto e del sapere»⁴⁶) ribadirà la necessità «che il tempo torni ad essere tempo»⁴⁷.

⁴² V. SERENI, *In morte di Ungaretti*, in «Il Dramma», XLVI, 1970, n. 6, p. 115.

⁴³ UNGARETTI, *Ungaretti commenta Ungaretti*, p. 825.

⁴⁴ Ivi, p. 827.

⁴⁵ UNGARETTI, *Verso un'arte nuova classica*, p. 15.

⁴⁶ G. UNGARETTI, *Un vecchio poeta ti saluta, mondo nuovo*, in ID., *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di P. MONTEFOSCHI, Milano, Mondadori, 2000, pp. 458-63, a p. 458.

⁴⁷ Ivi, p. 462.

Ungaretti commenta Ungaretti tende a riconfermare sull'idea di tempo e della sua reintegrazione il rapporto di continuità tra l'irrequieto sperimentalismo dell'*Allegria* e la riattivazione dell'endecasillabo di *Sentimento del Tempo*. L'autore ricorda, tra l'altro, la consecutività strutturale da lui messa in atto nell'allestire le edizioni *ne varietur*⁴⁸ dei due volumi negli anni '42 e '43: «è vero che la fine dell'*Allegria* è formata da quelle poesie che vengono a unirsi alle poesie che incominciano questo volume»⁴⁹ [ovvero *Sentimento del Tempo*]. Ma quel che più importa è il fatto che Ungaretti faccia propria una delle riflessioni di spicco di un noto intervento di Giuseppe De Robertis, incaricato da Ungaretti di curare nel luglio del 1942 l'edizione mondadoriana di tutte le sue poesie:

Ora se per Ungaretti in principio era il verso, avvertito per così dire dall'esterno, appreso dalla tradizione, non ancora ricostituito dal suo interno; distrugge poi il verso, lo distrugge, dico, per ricomporlo dalla polvere. E volendo creare per sé e per il lettore una libertà nella legge, un poco alla volta riobbedisce a quella legge. I versi tradizionali, allora, fatalmente gli rinascono come entità intatte⁵⁰.

Ungaretti, sulla scia dell'analisi del critico (che finisce con lo svolgere il ruolo di lettore cooperante che Gianfranco Contini intrattiene con Montale), ricorda che, esaurita la versificazione franta, la disgregazione sintattica, le disarticolanti pause di silenzio, imposte dall'accelerata temporalità della stagione bellica, «gli endecasillabi bisognava imparare a rifarli»⁵¹. *L'Allegria* aveva diviso l'endecasillabo «nelle sue parti [...] per sentire ogni parola nel suo compiuto e intenso, insostituibile significato»⁵². Finita la guerra, disponendo

⁴⁸ Naturalmente parlare di edizione definitiva per Ungaretti è sempre improprio. Nell'edizione pubblicata, l'ultima vivente l'autore, nel 1969 (ristampata poi nel 1970) Ungaretti aggiungeva alle *Note all'Allegria* questa precisazione: «Siccome il lupo perde il pelo, ma non il vizio, l'autore che pure aveva richiamato le sopradette, edizioni definitive, non ha saputo resistere ogni volta a qualche ritocco di forma» (UNGARETTI, *Note a L'Allegria*, p. 762).

⁴⁹ UNGARETTI, *Ungaretti commenta Ungaretti*, p. 827.

⁵⁰ G. DE ROBERTIS, *Sulla formazione della poesia di Ungaretti* [1945], in UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, pp. 1285-300, a p. 1295.

⁵¹ UNGARETTI, *Ungaretti commenta Ungaretti*, p. 827. In linea con queste argomentazioni il poeta Mario Luzi, in veste di acuto saggista, considererà esemplare il lavoro svolto da Ungaretti in direzione di una metrica ricompota non per trasmissione inerziale. Riconoscerà, infatti, come «dato costruttivo» della versificazione ungarettiana «l'endecasillabo riscoperto», da distinguere dall'«endecasillabo che arriva per stanca tradizione o un po' convenzionale» (M. LUZI, *Lezione sull'endecasillabo* [2000], in ID., *Vero e verso. Scritti sui poeti e sulla letteratura*, a cura di D. PICCINI e D. RONDONI, Milano, Garzanti, 2002, pp. 212-24, a p. 216.

⁵² UNGARETTI, *Ungaretti commenta Ungaretti*, p. 827.

di «maggior tempo», si poteva ricostituire l'endecasillabo, la sua temporalità 'distesa' in «un modo normale», sottraendolo alla sminuzzata verticalità del versicolo: «cioè le parole venivano a mettersi non una sotto l'altra o separate da isole di silenzi, ma una accanto all'altra»⁵³. Non sorprende, dunque, se il poeta puntualizzi che «già nell'*Allegria* [...] tendev[a]» ai «risultati melodici» sui quali era tramata la partitura del *Sentimento*⁵⁴. Né sorprende che in una lettera inviata da San Paolo al critico, suo allievo, Leone Piccioni, il 12 ottobre 1967, osserverà «l'allegria è il mio elemento». È utile, però, citare la locuzione ungarettiana, a cui è opportunamente intitolato l'intero carteggio intrattenuto con Piccioni, nella sua integrale dizione: «l'*allegria*, anche quando non è ironica, è il mio elemento»⁵⁵. Non a caso nella penultima delle lettere, scritta pochi mesi prima di concludere la sua avventura esistenziale (precisamente il 2 maggio del 1969), Ungaretti preciserà: «sai quale implacabile ironia ci sia per me, nella parola Allegria»⁵⁶. La connotazione ironica assegnata al termine «allegria» ci riporta all'interpretazione dell'*Infinito*, che ho prima ricordato, e più in generale al naufragio connesso a ogni viaggio compiuto dalla versificazione ungarettiana, con la massiccia espunzione di tante poesie e il lavoro di riduzione compiuto su tante altre. «E subito riprende / il viaggio / come / dopo il naufragio»⁵⁷: la vitalità dell'apocalisse consente la ripresa della scrittura. Alla frantumazione della tradizione segue la sua ricomposizione, alla disperazione del naufragio la riemersione dall'abisso. Nel tempo della demolizione della memoria e con essa della tradizione, cioè della consacrazione incondizionata della novità, possiamo leggere in un'altra dichiarazione di poetica elaborata nel 1926 (il cui titolo, *Innocenza e memoria*, di grande rilevanza semantica, sarà destinato a divenire una delle più celebri insegne del poeta): «Si era in tale dimestichezza con la morte, che il naufragio era senza fine»⁵⁸. La catastrofe segnala un nuovo sbocco per quella apocalisse, individuato nel bilanciamento di «innocenza» e «memoria», nella tensione ad allestire una novità memore, che è anche l'unico modo accortamente inventivo per congedarsi dalla poetica che aveva sostenuto la composizione allegresca, per avviarla su inedite soluzioni espressive e intellettuali. Bisogna,

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Ivi, p. 828.

⁵⁵ G. UNGARETTI, *L'Allegria è il mio elemento. Trecento lettere con Leone Piccioni*, a cura di S. ZOPPI GARAMPI, con una testimonianza di L. PICCIONI, Milano, Mondadori, 2013, p. 309.

⁵⁶ Ivi, p. 344.

⁵⁷ Così recita la poesia che nell'edizione della raccolta denominata *L'Allegria* s'intitolerà *Allegria di Naufragi* (vv. 1-4), in G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 99.

⁵⁸ G. UNGARETTI, *Innocenza e memoria* [1926], in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, pp. 132-34, a pp. 133-34.

tuttavia, rimarcare il fatto che la lettera spedita a Piccioni appartiene alla fase declinante della vita di Ungaretti. In essa l'ironia non riguarda più il naufragio, ma l'allegria stessa, la possibilità di trarre vitalità dalla catastrofe.

Per approfondire questo passaggio può essere proficuo richiamare, in conclusione, uno degli ultimi saggi di Ungaretti, notevole per suggestiva intensità espressiva e per acuta, sorprendente preveggenza. Mi riferisco all'amaro bilancio testamentario, non privo, però, di spiragli di ulteriori, inedite progettualità, *Delle parole estranee e del sogno d'un universo di Michaux*, redatto nel 1966. In esso il richiamo all'esperienza ormai remota dell'*Allegria* è trasparente, sia pure non dichiarato in forme esplicite. Ungaretti vi svolge una lucidissima analisi intorno al predominio della scienza su ogni altra forma di sapere. L'allarmata diagnosi registra l'irrimediabile eclissi della continuità tra passato e presente e il conseguente esaurimento della parola poetica, costretta ad una catastrofica afasia. Eppure lo sconfinato orizzonte che il ritmo accelerato delle conoscenze dischiude non annulla il mistero connesso al non sapere, che permane, anzi si dilata. «Il vecchissimo ossesso» riavvolge il nastro ai suoi esordi, non volendo smettere di perseguire il sogno, consegnato ai versi dell'*Allegria*, di ridiscendere «nel nulla / d'inesauribile segreto»⁵⁹, di ricomporre il rapporto con la «profondità» da cui ora «gli uomini sono stati tagliati»⁶⁰.

⁵⁹ *Il Porto Sepolto* (vv. 6-7), in G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 61.

⁶⁰ G. UNGARETTI, *Delle parole estranee e del sogno d'un universo di Michaux e forse anche mio*, in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, pp. 842-44, a p. 843.

Ungaretti–De Robertis. A partire dall'*Allegria*: questioni di metrica e un «antico affetto»

Paola Montefoschi
(Università di Pescara-Chieti)

Un antico affetto. Semantica di una definizione

L'«antico affetto» cui si fa cenno nel titolo è la citazione puntuale di una formula di saluto, tratta dal carteggio fra Giuseppe Ungaretti e il suo critico più affezionato e devoto, Giuseppe De Robertis. In una lettera del 9 giugno 1958 inviata da Firenze, il critico così ringraziava l'amico poeta degli auguri per i suoi settant'anni:

Carissimo,
Grazie, grazie dal cuore; e auguriamoci di passare gli anni che ci restano lavorando in pace, ch   noi non chiedemmo mai altro. Saluta la cara Signora, saluta Ninon. Te abbraccio con l'*antico affetto*. Il vecchio e fedele
/ Gius. De Robertis¹

Le poche righe commosse e affettuose, dettate dall'occasione, racchiudono e riassumono il vero segreto di un'amicizia. Quando De Robertis parla di «antico affetto» non allude tanto alla durata del sodalizio tra i due – comunque superiore al trentennio testimoniato dal carteggio (1931-1962) e risalente come si vedr   almeno al 1916 –², quanto alle ragioni profonde e

¹ G. UNGARETTI – G. DE ROBERTIS, *Carteggio 1931-1962*, con un'appendice di redazioni inedite di poesie di Ungaretti, a cura di D. DE ROBERTIS, Milano, il Saggiatore, 1984, p. 160 (da ora: *Carteggio 1931-1962*). Il corsivo    mio.

² Scrive il curatore del carteggio: «Dester   sorpresa che, con cinquant'anni di piena e mai incrinata solidariet   (dal 1916 al 1963) [...] il carteggio Ungaretti – De Robertis sia documentato per un periodo assai pi   breve» (D. DE ROBERTIS, *Gli anni, il nome, la poesia*, introduzione a *Carteggio 1931-1962*, p. IX).

ineffabili, per le quali nacque e durò tale sodalizio. La chiave di accesso al segreto è fornita dalla stessa breve missiva, tramite quel binomio “antico-vecchio” in apparenza neutro, suggerito dalla necessità di usare un sinonimo per evitare una ripetizione nel testo della lettera, in realtà intenzionale, per marcare una distanza, che si è andata però accorciando nel corso del tempo e che arriverà ad annullarsi col finire degli anni. La sottile differenza di connotazione fra i due termini, come viene intesa da De Robertis, è testimoniata dalla loro ricorrenza, per opposizione, all’interno del carteggio.

Aveva iniziato il quarantacinquenne Ungaretti, firmandosi “vecchio” in un biglietto colmo di gratitudine all’amico fiorentino, il quale si accingeva a pubblicare sulla rivista «Pan» una recensione al *Sentimento del Tempo*: «Caro De Robertis, / ti mando la fotografia che mi chiedi. / E ti sono profondamente grato dell’affetto che ancora una volta mi vuoi dimostrare. Ti abbraccia il tuo vecchio / Ungaretti»³. Il messaggio inviato da Marino, una delle tante dimore provvisorie in cui il nomade andava consumando i suoi momenti di difficoltà economiche e di mancanza di riconoscimenti alla sua poesia, è datato 20 ottobre 1933. Appartiene, quindi, a un periodo fra il 1931 e il 1940 in cui la corrispondenza è lacunosa a causa di «una perdita di lettere di De Robertis da parte d’Ungaretti»⁴. Nelle lettere successive, raggiunta una maggiore stabilità, il poeta si congederà dall’amico, sempre con manifestazioni di fraterno affetto, ma con un semplice «tuo Ungaretti», accompagnato talvolta da un «grato» o un «riconoscente», con poche eccezioni (una prima volta, nel marzo del 1948, per *captatio benevolentiae*, scrive: «sarà un favore che farai al vecchio Ungaretti / che ti abbraccia» e una seconda volta, nel maggio dello stesso anno, invia una cartolina con i «saluti dal tuo vecchio Ungaretti»)⁵. Il critico, invece, nelle lettere che di lui ci sono rimaste riferite agli anni 1940-1958, frequentemente e quasi per vezzo, insisterà nel salutare il poeta suo coetaneo definendosi “vecchio”: «tuo vecchio de Robertis», «vecchio de-robertis» o addirittura «vecchio, vecchissimo Gius. De Robertis», «vecchio e fedele», «vecchio affezionato», «vecchio amico»⁶.

A questo punto si può avanzare un’ipotesi, soltanto un’ipotesi, non avendo strumenti di verifica disponibili a causa della completa assenza di lettere

³ *Carteggio 1931-1962*, p. 6.

⁴ DE ROBERTIS, *Gli anni, il nome, la poesia*, p. IX. In effetti, gran parte delle lettere inviate a Ungaretti dai suoi corrispondenti prima del rientro definitivo a Roma del poeta, dopo il soggiorno in Brasile (1937-1942), sono andate smarrite proprio a causa della vita nomade del loro destinatario.

⁵ *Carteggio 1931-1962*, p. 116.

⁶ Ivi, pp. 100, 104, 116, 141, 143, 144, 150, 153, 154, 156, 157-61.

di De Robertis del periodo 1931-1940. Si può immaginare che, a partire dalla breve missiva ungarettiana del 1933, fra i due corrispondenti si sia instaurato una sorta di gioco fondato sull'ambiguità di quella firma: «il tuo vecchio Ungaretti», in parte richiamo a un'amicizia «di antica data» e in parte scherzosa allusione al carico degli anni e alla crescita d'esperienza. Si può ipotizzare, inoltre, che in un determinato momento del gioco – non sappiamo esattamente quando, sempre a causa della famosa lacuna epistolare – De Robertis abbia cambiato le carte in tavola con una precisazione, del tipo di quella che farà al poeta in una lettera del 1947: «io vecchio, tu antico», con una postilla («alla Ninon piace che ti chiami antico»), che rivela una regolare consuetudine⁷. Sulla distinzione “vecchio/antico” il critico tornerà più volte: «un affettuoso abbraccio del tuo vecchio (io vecchio!)»; «sono vecchio più di te che sei antico»; «e te vecchio antico / t'abbraccio affettuosamente»⁸. Dove l'aggettivo «antico», riferito a Ungaretti, racchiude in sé il sentimento sublime nei secoli dell'«inesauribile segreto» della poesia e la «limpida meraviglia» della sua rivelazione («Quando trovo / in questo mio silenzio / una parola / scavata è nella mia vita / come un abisso»)⁹. L'attributo di «vecchio», che invece De Robertis con modestia si riserva, è il segno dell'arduo compito di “collaborazione” alla poesia che il critico si è assegnato. Due percorsi che sembrano congiungersi in quell'ultimo congedo del 1958: «te abbraccio con l'antico affetto»¹⁰, in cui l'«antico affetto» adombra il senso di un'amicizia totale, di una completa intesa raggiunta nel segno della poesia.

Collaborazione nella poesia

L'«antico affetto» del titolo è dunque un pretesto per introdurre, attraverso le ragioni dell'amicizia, un discorso particolare sulle «ragioni di una poesia»¹¹.

Accennare all'amicizia personale, che è allo stesso tempo sodalizio letterario tra Ungaretti e De Robertis, significa infatti entrare nel laboratorio

⁷ Ivi, p. 96. La lettera di De Robertis a Ungaretti è del 1947, ma non è detto che sia stata la prima in cui appare tale distinzione tra “vecchio” e “antico”.

⁸ Ivi, pp. 130, 145 e 151.

⁹ *Il Porto Sepolto e Commiato*, in G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. PICCIONI, Milano, Mondadori, 1969, pp. 23 e 58.

¹⁰ La lettera, citata all'inizio, è una delle ultime di De Robertis a Ungaretti, prima della sua malattia e della morte avvenuta nel 1963.

¹¹ Il riferimento è al titolo di uno scritto ungarettiano, che è diventato il saggio introduttivo a UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. LXV.

del poeta e seguire fasi, momenti di svolta o di crisi di un percorso poetico, che si svolse sotto l'occhio vigile del critico, proprio a partire dalla stagione dell'*Allegria*. Significa scoprire, attraverso alcuni dettagli, come una maniera artigiana di fare poesia si fosse affiancata all'assoluto di quel primo rivoluzionario «grido» di riconoscimento del poeta e di riaffermazione della poesia, che sorprese nel 1916, all'apparizione del *Porto Sepolto*, l'Italia dei crepuscolari e degli ironisti: «Sono un poeta / un grido unanime / Sono un grumo di sogni»¹².

È ora necessario fare qualche passo indietro. Il 28 gennaio 1914, nel numero ventiduesimo della «Voce», Prezzolini annunciava le proprie dimissioni da direttore della rivista da lui fondata. Scriveva al termine del suo *Congedo*: «Stanchissimo, chiudo», dopo aver passato il testimone: «Caro De Robertis, io so come lei sia preoccupato dell'eredità che riceve. Ma mi permetta di dirle che sono sicuro di lei»¹³. Nel numero successivo del 15 dicembre 1914, con cui «La Voce» esordiva nella sua nuova veste esclusivamente letteraria e artistica, il neoeletto Giuseppe De Robertis, omaggiava il predecessore e si rivolgeva a collaboratori e lettori con una *Promessa*: «La Voce [...] vuol raccogliere insieme quel che di più vivo, maturo o in germe, possa offrire la giovine letteratura»¹⁴. Nello stesso numero, e a seguire in quello del 30 gennaio 1915, il nuovo direttore stendeva una sorta di manifesto, intitolato *Collaborazione alla poesia*, nel quale, con la scusa di fare – come scrive – i conti con se stesso («controllare la mia sensibilità e il mio giudizio») e di spiegare il suo «modo di sentir l'arte»¹⁵, dettava le regole per quella «giovine letteratura» di cui aveva detto nella sua *Promessa*.

L'occasione che aveva fatto nascere il poderoso saggio in due puntate, era quella di scrivere «una semplice nota»¹⁶ sullo *Spaventacchio* di Enrico Pea, pubblicato nel marzo 1914 nella collana della «Libreria della Voce», anche grazie all'intercessione di Ungaretti, amico di Pea fin dagli anni di Alessandria e delle riunioni anarchiche presso la «baracca rossa». Il più giovane poeta, da poco trasferito a Parigi, aveva rassicurato per lettera nel 1913 il suo «patriarca», manifestandogli tutta la sua ammirazione: «Penso al tuo *Spaventacchio* alle pratiche cabalistiche, o mago, alle pratiche religiose, o Sacerdote»¹⁷.

¹² Italia, in UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 57.

¹³ G. PREZZOLINI, *Congedo*, ora in *La Voce 1908-1916*, antologia a cura di G. FERRATA, S. Giovanni Valdarno-Roma, Luciano Landi editore, 1961, pp. 521-22.

¹⁴ G. DE ROBERTIS, *Promessa*, ivi, p. 529.

¹⁵ ID., *Collaborazione alla poesia*, ivi, p. 531n.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ G. UNGARETTI, *Lettere a Enrico Pea*, a cura di J. SOLDATESCHI, nota introduttiva di G. LUTI, Milano, Scheiwiller, 1983, p. 43.

De Robertis, invece, non tributò plausi al libro vociano. Anzi, manifestando da subito i propri gusti, liquidava in poche righe la raccolta poetica di Pea, un ibrido «tra poesia di ispirazione popolare, ingenua, magica, e poesia di contenuto idillico», da sottoporre a un'opera di scarnificazione, eliminando le tracce dannunziane di «alcuni pezzi di paura e di leggenda, nemmeno sofferti ed espressi» e riducendo «il racconto a poco: ad alcune scarse situazioni liriche»¹⁸. Dopo la stroncatura, con rapida soluzione di continuità auspicava nel suo saggio la «ricerca di uno stile che almeno agevolasse l'avvento di una poesia consapevolmente nuova»¹⁹ e indicava il modello sublime di tale stile. Non la «malinconia irreale, fantastica» di Petrarca, né la «morbosità sensuale» di Tasso e neppure la «freddezza da artefice esperto» di Foscolo²⁰. Bensì la sensibilità tormentata di Leopardi – in particolare il Leopardi dello *Zibaldone* – che aveva meditato a lungo su «tutto un secolare patrimonio letterario» per conquistare un suo linguaggio poetico e aveva trasformato le pratiche di mestiere in esperienza drammatica, riconoscendo «nel problema dello stile un problema di alta moralità». Solo con Leopardi, dopo Dante, «la poesia, come forma, entra in crisi: e veramente si rinnova». Con lui la poesia è fatica e tormento, costruzione laboriosa di una forma perfetta da cui possa liberarsi «l'ansia del canto»²¹.

Così De Robertis. Il quale concludeva questa prima sezione del suo saggio introducendo anche una giustificazione del metodo critico ch'egli andava maturando: la cosiddetta «critica degli scartafacci» (studio della genesi del testo, dei suoi fenomeni stilistici, delle sue varianti formali), insomma quel «modesto lavoro di chiosatori e illustratori sul margine dei libri eterni»²², che era a suo avviso l'unica maniera produttiva di cooperare alla poesia.

Anche Ungaretti credeva nell'officina del poeta, a quanto sembra già negli anni egiziani, quando correggeva i versi dell'amico Pea e gli scriveva nel 1909 dal Cairo: «tu sai se in queste cose son pedante»²³. Molti anni dopo, nel saggio del 1927 *Difesa dell'endecasillabo*, scriverà:

(Il babau ispirazione che, scattato in noi, tac tac, detta una poesia, cediamolo al rigattiere, è un'illusione puerile). E non importa se quell'officina che è in noi e si chiama gusto, molti germi li avrà afferrati e maturati a nostra insaputa. Sarà sempre stata compiuta una scelta, dal caos delle

¹⁸ DE ROBERTIS, *Collaborazione alla poesia*, p. 531.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, p. 535.

²¹ Ivi, p. 536.

²² Ivi, p. 543.

²³ UNGARETTI, *Lettere a Enrico Pea*, p. 25.

parole saranno state tratte alcune parole, saranno state unite secondo un ritmo umano²⁴.

Anche Ungaretti amava Leopardi, che aveva conosciuto in Egitto, sui banchi di scuola, all'École Suisse Jacot. Aveva anche letto in classe, sulle pagine del «*Mercure de France*», insieme all'amico arabo Moammed Sceab, i simbolisti francesi, Baudelaire e Mallarmé e il filosofo Nietzsche. Prediligeva Leopardi e Mallarmé. Furono i principali punti di riferimento dell'Ungaretti che pubblicava nel 1916 la sua prima raccolta poetica. Divennero poi la linea guida fondamentale di tutta la sua poesia, lungo quel percorso che dalla parola scarna, sillabata, incisa nel vuoto del *Porto Sepolto*, conduceva al canto disteso del periodo della maturità e del richiamo all'ordine, per tornare infine all'«espressione mutila» e ai frammenti della *Terra Promessa*, del *Grido e Paesaggi*, del *Taccuino del Vecchio*.

A partire dall'*Allegria*

Alla vigilia della prodigiosa apparizione del *Porto Sepolto*, Ungaretti aveva già esordito pubblicando in rivista le sue prime prove poetiche. Tra febbraio e maggio del 1915 uscirono su «*Lacerba*» ben sedici componimenti. Provvisoriamente censurati dal loro autore, tutti i versi «lacerbiani» furono esclusi dalla raccolta del 1916; mentre ne entrarono a far parte cinque delle poesie editate tra primavera ed estate del 1916 sulla «*Diana*» di Napoli: *Fase*, *Malinconia*, *Paesaggio*, *Monotonia* e *Nostalgia*, insieme all'unico componimento ungarettiano accolto nella «*Voce*» di De Robertis, nel numero del 31 marzo 1916, *Lindoro di deserto*. Quindi, dei trentatré testi che compongono il *Porto Sepolto* soltanto sei sono quelli già editi, quasi ad avvalorare la leggenda del libro scritto di getto, sotto l'urgenza tragica degli avvenimenti. La leggenda delle poesie ficcate alla rinfusa nel tascapane del soldato, consegnate al «gentile Ettore Serra» e poi date alle stampe.

Quando nel 1919 Ungaretti decise di pubblicare presso Vallecchi il suo secondo libro di poesie, *Allegria di Naufragi*, innanzitutto ebbe un ripensamento riguardo ai suoi testi «lacerbiani». Ne riprese in mano sei inserendoli, con qualche variante, nella sezione *Babele* della nuova raccolta: *Eternità* (→ *Eterno*), *La galleria dopo mezzanotte*, *Diluvio*, *Sbadiglio* (→ *Noia*), *Popolo*, *Chiaroscuro*. Poi aggiunse altre poesie sparse (quelle pubblicate nel 1915 su

²⁴ G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. DIACONO e L. REBAY, Milano, Mondadori, 1974, p. 159.

«La Critica Magistrale» di Milano) e numerosi versi di nuova stesura inediti o pubblicati, tra il 1917 e il 1918, su «La Riviera Ligure», l'«Antologia della Diana» e «La Raccolta» di Bologna.

L'*Allegria di Naufragi* è altra cosa rispetto all'esile e scabro *Porto Sepolto* del '16, che peraltro, nella raccolta del '19, perse la sua autonomia di libro, divenendo, vero nucleo invariante della prima stagione poetica di Ungaretti, sezione centrale della nuova e più complessa struttura. Una sola poesia del *Porto* fu esclusa dall'*Allegria* del '19, *Nostalgia*²⁵. L'eliminazione del testo più discorsivo e meno balenante della raccolta del '16, che ridotto all'essenziale fu riaperto in successive ristampe, rappresentò l'unico gesto parsimonioso di Ungaretti in quell'occasione. Per il resto, egli profuse a piene mani nel libro i versi della sua penosa rinascita («Godere un solo / minuto di vita / iniziale») e della ripresa del viaggio («Cerco un paese / innocente»)²⁶.

Allegria di Naufragi è il libro del ritorno dalla guerra, ritorno alla vita dopo il naufragio. La poesia *Ritorno*, con i suoi echi mallarmeani: «Trinano le cose un'estesa monotonia di assenze», dichiara in apertura del libro l'ansia di un vuoto da colmare, l'*horror vacui* del sopravvissuto²⁷.

Allegria di Naufragi è il libro dell'abbandono al moto incessante delle opere e dei giorni (lo dicono i titoli delle sezioni: *Atti primaverili e d'altre stagioni*, *Giugno*, *Il ciclo delle 24 ore*) e dell'accavallarsi dei ricordi, delle esperienze, dei paesaggi, Alessandria, Parigi, la zona di guerra (nelle altre sezioni: *Intagli*, *Il panorama d'Alessandria d'Egitto*, *Babele*, *Finali di commedia*).

Allegria di Naufragi è il libro della memoria ancestrale («Ora lo sento scorrere caldo nelle mie vene, il sangue dei miei morti») e delle opposte tensioni: la *querelle* dell'ordine e dell'avventura, che aveva tormentato l'Apollinaire degli ultimi accorati versi dedicati alla *Jolie rousse*; il contrasto tra nomadismo («Qui la meta è partire») e richiamo della terra dei suoi («Ho preso anch'io una zappa», «Alleverò dunque tranquillamente una prole»). Insomma, è il libro della ricerca delle proprie radici, della prosa poetica *Lucca* (un cui primo abbozzo era stato inviato a Soffici e a Papini proprio nell'agosto del 1919)²⁸. Fu anche il libro dell'Ungaretti "diciannovista", del soldato, tornato dalla trincea, ingannato dalla "vittoria mutilata", e del poeta che pubblicò alcuni suoi versi sulla mussoliniana «Ardita. Rivista mensile del Popolo d'Italia».

Quando nell'autunno del 1919 apparve l'*Allegria* vallecchiana, «La Ron-

²⁵ UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 54

²⁶ *Girovago*, ivi, p. 81.

²⁷ *Ritorno*, ivi, p. 91 (era la seconda poesia in ordine di apparizione nell'*Allegria* 1919).

²⁸ *Lucca*, ivi, p. 95. *Ecco Lucca, calda, crudele, serrata e verde*, inviato a Papini e a Soffici, fu pubblicato nella sezione *Altre poesie ritrovate*, ivi, p. 395.

da», fondata nell'aprile dello stesso anno, era in piena attività e pubblicò nel numero di novembre una recensione di Aurelio Saffi, piena di riserve sul libro del poeta, colto «in flagrante di sensazione germinale e lirica» e insidiato dalla tentazione del chimismo sofficiano. Da parte sua Ungaretti aveva preso subito le distanze dalla rivista del richiamo all'ordine e ai valori della tradizione. Rivendicando l'autonomia del suo cammino verso i classici e la sua antica fedeltà a Leopardi, aveva pubblicato nel marzo 1919, sul «Popolo d'Italia», l'articolo *Verso un'arte nuova classica*, nel quale, in anticipo di un mese rispetto all'apparizione della rivista classicista, il poeta affermava: «dal Petrarca, le esperienze occorse e tesoreggiate, in cinque secoli, non si trasmutano in poesia che coll'apparizione del Leopardi»²⁹.

Anche sul versante «vociano», però, e per ragioni diametralmente opposte a quelle della «Ronda», il libro incontrò qualche riserva. In parte dispiacque allo stesso De Robertis, che ne tornò a parlare in occasione della nuova edizione dell'*Allegria* del 1931, in un articolo pubblicato sulla rivista «Pègaso»:

Esce ora questo volume delle poesie, *L'Allegria*; e non è, in apparenza, che la ripetizione dell'altro apparso il '19, *Allegria di Naufragi*. Ma in apparenza soltanto. Le correzioni che Ungaretti vi ha portate ne fanno una cosa nuova. Egli s'è provato, a distanza d'anni, a ridettare le prime poesie, o le altre che era venuto componendo confusamente, e in uno stile combinato, tra l'avventuroso delle parole in libertà e il rigore d'un lirismo essenziale [...]. Anche ad apertura di libro si vedrà che sono spariti i versi chilometrici e, dov'era solo un difetto di trascrizione o, meglio, di modulazione, il verso è rimasto, sì ma diversamente disposto, e franto sillabicamente³⁰.

Quell'accenno allo «stile combinato, tra l'avventuroso delle parole in libertà e il rigore d'un lirismo essenziale» riguardava in gran parte i versi «lacerbiani» e tutte le poesie dall'andamento prosastico che il poeta aveva inserito nella raccolta del '19 (il critico scriverà nel '45 a proposito delle prime prove ungarettiane: «Chi lo crederebbe? Anche Ungaretti, poeta così assoluto, così

²⁹ *Verso un'arte nuova classica*, in UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, p. 13. Come ci informano in nota i due curatori del volume, l'articolo era un'anticipazione di quella che avrebbe dovuto essere l'introduzione alla seconda edizione del *Porto Sepolto*: «La "seconda edizione del *Porto Sepolto*" uscì poi invece con il titolo *Allegria di Naufragi*, e senza prefazione», ivi, p. 892.

³⁰ G. DE ROBERTIS, rec. a G. UNGARETTI, *L'Allegria*, in «Pègaso», III, 9, settembre 1931, pp. 372-74, ora in ID., *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1940, pp. 38-43, a p. 39.

essenziale, così incognito, patì del male del secolo. [...] Fu dunque, anche lui, prosatore in verso, secondo il gusto dei crepuscolari e degli ironisti»³¹.

L'Allegria del 1931 è il volume che Ungaretti, in viaggio in Egitto, fa inviare a De Robertis, accompagnato però da una sua lettera in cui, senza falsa modestia e in piena coscienza, dichiara: «Forse questo è il primo libro, in ordine di data, della nuova poesia»³². Nuova poesia, nel senso in cui la intendeva l'autore di *Collaborazione alla poesia*, e primo libro, per la consapevolezza del poeta di avere riguadagnato l'assolutezza del «grido unanime». Il critico, infatti, osserverà come nell'edizione Preda del '31 il poeta sia tornato all'essenzialità del dettato poetico, a «quella versificazione gracile, con quelle poche sparute sillabe a ogni verso, e con le pause a ogni respiro»³³, che apparteneva al *Porto Sepolto* e che si era smarrita all'interno della ridondante struttura dell'*Allegria* del '19.

De Robertis approvava quindi incondizionatamente il lavoro di lima che Ungaretti aveva compiuto passando dall'edizione del '19 a quella del '31. La favorevole recensione, non solo ottenne la gratitudine del poeta, sempre in ansiosa ricerca di consensi («come ringraziarti per le tue belle e nobili parole a mio riguardo?»)³⁴, ma avviò quel rapporto di sintonia tra i due che durò immutato negli anni. E un indizio importante di tale accordo armonioso si scopre proprio tra le pagine della recensione del '31 quando De Robertis, leggendo i nuovi versi ungarettiani, non può fare a meno di rammentare Leopardi e il modo in cui «lui sapeva ridurre l'espressione al minimo possibile». Egli intravede la lezione leopardiana nel «crudele distacco» con cui Ungaretti, nella raccolta del '31, da una «intera strofa» aveva saputo «ricavare un verso, e da un verso una parola, e da una parola la sua essenza, che riempisse una pausa» cogliendo «quel "nulla d'inesauribile segreto"; che è della poesia come attitudine pura»³⁵. A sua volta, nel corso di una delle lezioni su Leopardi, che terrà all'università di Roma nell'anno accademico 1946-47, l'Ungaretti professore commenterà il breve componimento *Spento il diurno raggio in Occidente*, che il poeta aveva ricavato da una più lunga poesia giovanile spezzandone il testo al versicolo «Ed ella era di pietra». Agli studenti, sicuramente ricordando e mettendo a frutto quanto De Robertis aveva scritto a proposito dei modi leopardiani nell'*Allegria*

³¹ G. DE ROBERTIS, *Sulla formazione della poesia di Ungaretti*, introduzione al volume G. UNGARETTI, *Poesie disperse*, Milano, Mondadori, 1945, ora in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, pp. 405-21.

³² *Carteggio 1931-1962*, p. 3. Si tratta della prima lettera del carteggio.

³³ DE ROBERTIS, Ungaretti. *L'Allegria*, p. 38.

³⁴ Lettera a De Robertis del 24 settembre 1931, in *Carteggio 1931-1962*, p. 3.

³⁵ DE ROBERTIS, Ungaretti. *L'Allegria*, p. 40.

'31 e del «crudele distacco» del suo autore, dice: «L'interruzione, la mutilazione, lo spazio bianco, l'estrema indeterminatezza e *crudeltà* che ne deriva alla vaga immagine che si spegne in pietra e ci lascia senza fiato sognanti, è sapienza d'improvviso del Leopardi»³⁶. E, a proposito dell'invenzione leopardiana della riduzione a frammento, soggiunge che con il poeta di Recanati nasceva quella tecnica per cui Mallarmé avrebbe prolungato «gli effetti all'infinito del segreto di quella parola poetica che finalmente il Leopardi afferra per primo in Europa, mentre sta per morire»³⁷.

Un gioco ritmico

Un altro esempio di sodalizio letterario tra il poeta e il suo critico è documentato da alcune lettere del carteggio tra i due. Dal 1940, quando Ungaretti è ancora in Brasile, fino al 1945, data dell'evento che qui ci interessa, la corrispondenza tra i due diventa più fitta. Finalmente vengono alla luce anche le lettere che De Robertis aveva inviato all'amico. Il periodo di cui si tratta coincide con la stagione del "dolore", dello sradicamento del poeta e del suo ritorno alla vita nomade, della morte del figlio. La prima lettera di De Robertis conservata da Ungaretti è di compianto: «Povero padre, e povero amico. E non si può dire, che sarebbe vergogna, che il tempo medicherà la piaga. Anche questo è crudele, che si possa medicare una tal piaga. Io vorrei che intorno t'assistesse un poco più di bontà, di umana bontà»³⁸. Alla stagione del "dolore" appartiene anche il rientro di Ungaretti in una Roma sconvolta e "desolata" («pecorelle cogli agnelli / si sbandano stupite e, per le strade / che già furono urbane, si desolano»)³⁹; infine, si aggiunge un ultimo cruccio, l'umiliante sospensione dal servizio di professore e la contrastata riassunzione. Colpito dalla stessa epurazione, così scriveva De Robertis all'amico: «Che belle cose accadono oggi! E credimi, soffro per te, per la vergogna che si offenda così Giuseppe Ungaretti»⁴⁰.

Tale fu la vicinanza fra i due sul piano degli affetti familiari e delle vicende professionali in quegli anni difficili ma, anche a livello dei rapporti lettera-

³⁶ *Sul frammento «Spento il diurno raggio in Occidente»*, in G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di P. MONTEFOSCHI, Milano, Mondadori, 2000, p. 944 (il corsivo nella citazione è mio).

³⁷ Ivi, p. 495.

³⁸ *Carteggio 1931-1962*, p. 15.

³⁹ *Mio fiume anche tu*, in UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 229.

⁴⁰ *Carteggio 1931-1962*, p. 74.

ri, De Robertis continuò a sostenere l'amico poeta, con immutato "antico affetto" e condividendone le ragioni poetiche. Sua è l'idea, fin dal 1942, di un'edizione da lui stesso curata dell'*Allegria* e del *Sentimento del Tempo*, accompagnata da un apparato delle varianti. Ungaretti risponde con entusiasmo e con la consueta armonia di intenti: «Ti sono profondamente grato. Era anche un'idea mia pubblicare le poesie colle varianti. Ma avrei potuto sperare un commento come il tuo?»⁴¹. Le lettere in cui si parla degli aspetti pratici del progetto (scelta dell'editore, opportunità di un volume a sé per le varianti) e, soprattutto, di poesia, si succedono fitte per tutto l'anno, fino a che non appare all'orizzonte il problema delle «poesie disperse». Nel settembre del '42, così De Robertis sollecita il poeta:

Io ti proposi due settimane fa di mandare avanti i due volumi, l'*Allegria*, *Il Sentimento*, e in un secondo tempo un terzo volume con le varianti e le poesie disperse, sia pure senza le poesie francesi (originali, traduzioni). Non era una proposta di comodo, ma giudiziosa, che ancora mi pare tale. Tu mi hai risposto: «nemmeno per Dante s'è fatto una cosa simile». Già, se si trattasse delle sole varianti (che spesso sono tant'altre poesie diverse): ma c'è l'aggiunta delle poesie disperse. Io, vista la tua impazienza nel veder pubblicati i due volumi, insisto per questo terzo volume⁴².

In effetti, il volume delle *Poesie disperse* fu l'unico libro che apparve nel 1945, presso Mondadori, a cura di Giuseppe De Robertis, mentre l'*Allegria* e *Il Sentimento del Tempo* furono ristampati rispettivamente nel 1942 e nel 1943, presso lo stesso editore ma tutti e due privi dell'apparato delle varianti, il secondo accompagnato da un saggio di Alfredo Gargiulo. Libero dall'assillo dei tempi stretti di consegna, De Robertis si dedicò al solo terzo volume.

Curando l'edizione delle «disperse», il critico recuperava le prime poesie pubblicate in rivista, in particolare, su «Lacerba», alcune delle quali, inserite nell'*Allegria* del '19, ancora mostravano in quell'edizione tracce evidenti del «gusto dei crepuscolari e degli ironisti»⁴³, soprattutto del Palazzeschi del «lasciatemi divertire». Incrostazioni di una maniera, tra decadente e futurista, da cui quei testi poetici furono definitivamente liberati, a partire dall'*Allegria* del '31, grazie a un'intensa e continua operazione di tagli e correzioni d'autore, che rimetteva a nudo l'essenzialità, l'intensità e la vita segreta della parola. Studiando, però, a distanza ravvicinata proprio il percorso delle va-

⁴¹ Ivi, p. 15.

⁴² Ivi, p. 39.

⁴³ Vedi n. 31.

rianti di questi testi apparsi in rivista e poi pubblicati nelle due successive edizioni dell'*Allegria*, De Robertis faceva un'imprevista scoperta. Le varianti riconducevano, non soltanto alla parola poetica, nuda, scarnificata, assoluta, ma attraverso quella parola a una rigenerazione virtuale del ritmo e della metrica. Il critico per rendere evidente questa sua scoperta si mise ad analizzare il percorso genetico e variantistico del componimento *Casa mia*⁴⁴.

Oggi sappiamo che l'antecedente della lirica è un testo poetico, della cui esistenza non ci si ricordò ai tempi di De Robertis, pubblicato il 15 marzo 1915, con il titolo *La nostra casa di Moarrembei*, su «Critica magistrale»⁴⁵. Ri-elaborandone i primi otto versi, Ungaretti ricavò successivamente dalla poesia edita sulla rivista il breve componimento *La casa*, che inserì nell'*Allegria* '19. In particolare, introdusse nei quattro versicoli iniziali le seguenti varianti lessicali: «Pigolio d'un amore / che riviene / dopo tanto / a visitarmi» → «Sorpresa d'un amore / che riscopro / dopo tanto / a visitarmi». Ai quattro successivi inflisse, «con crudele distacco», un taglio significativo: «Credevo di averlo sparpagliato / per il mondo / e mi è vicino e vivo / come prima» → «Credevo di averlo sparpagliato / per il mondo».

Il testo di *Allegria* '19 venne ristampato, identico ma con il titolo già mutato in quello definitivo *Casa mia*, prima nell'*Allegria* '31, poi con nuove varianti nell'*Allegria* pubblicata nel 1936 per le edizioni di Novissima. De Robertis, essendogli sfuggiti i versi pubblicati su «Critica magistrale», versi di cui lo stesso Ungaretti probabilmente non aveva più memoria, si occupò soltanto del mutamento che la poesia aveva subito trasferendosi dall'*Allegria* '19 all'*Allegria* 1936 di Novissima, nel pieno dunque della stagione del *Sentimento del Tempo*.

La nuova modifica riguardava i quattro versi iniziali che nell'edizione Vallecchi 1919 e Preda 1931 si leggevano in tale modo: «Sorpresa d'un amore / che riscopro / dopo tanto / a visitarmi». Nell'edizione del '36, i versi assunsero la loro veste definitiva, riducendosi a tre: «Sorpresa / dopo tanto / d'un amore». Nel saggio del '45, così il critico spiegava il valore semantico della variante:

Sulla fortissima parola «sorpresa» gravavano quelle determinazioni strache («che riscopro» «a visitarmi»), commentandola, ritardandola. Tolti quel commento e quel ritardo, ecco nella sua nudità essenziale il valore

⁴⁴ UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p.12.

⁴⁵ La poesia edita nella rivista milanese «Critica magistrale» e andata dispersa, è stata inserita nell'apparato delle varianti di *Casa mia*, nella nuova edizione di G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di C. OSSOLA, Milano, Mondadori, 2009, p. 594.

segreto dell'inizio («sorpresa»), ecco misurato il tempo («dopo tanto»), ecco dato un senso a quell'inizio («d'un amore»), con la forza aggiunta del tempo⁴⁶.

A livello formale, poi, oltre all'«essenzialità riguadagnata», egli avvertiva nei tre versicoli del primo Ungaretti così modificati la presenza di «un regolarissimo verso, un endecasillabo intimamente pausato e perfetto»⁴⁷, avviato da quel trisillabo iniziale e incisivo: «sorpresa». De Robertis conosceva il *De vulgari eloquentia* e il valore (*pondus*) di avvio ritmico che Dante attribuiva ai vocaboli trisillabi. Per evidenziare meglio la sua scoperta allineava i versicoli su una sola riga: «Soprésa dopo tánto d'un amóre», ricostruendo il ritmo e lo schema metrico del verso di undici sillabe. Concludeva affermando l'occulta presenza dell'endecasillabo nelle prime prove ungarettiane e la sua fatale rinascita nella poesia di colui che, come l'amato Mallarmé, aveva voluto distruggere il verso per poi invece, in modo programmatico, «ricomporlo dalla polvere»⁴⁸.

Svaghi da letterato – si potrebbe osservare – se non fosse che l'identico «gioco ritmico», applicato dal critico sui versicoli dell'*Allegria*, era stato già ideato dall'amico poeta Ungaretti, nel corso delle lezioni di metrica tenute all'Università di San Paolo del Brasile, dove si era trasferito nel 1936. Già da dieci anni il poeta – come risulta da una lettera inviata a Paulhan nel marzo 1927 – si interessava di «technique du vers»⁴⁹, partecipava ai dibattiti sulle misure tradizionali (iniziando con un articolo pubblicato sulla «Ronda» nel 1922, *A proposito di un saggio su Dostojevski*)⁵⁰ e conduceva la sua battaglia in difesa dell'endecasillabo: «Il Petrarca, il Tasso, il Leopardi hanno scritto in endecasillabi. Sapevano che erano endecasillabi e volevano che fossero conosciuti come tali. Perché offendere una tradizione alla quale i sommi chiedevano gloria?»⁵¹. Nel 1935, prima del suo viaggio oltreoceano, pubblicava il saggio *Riflessioni sulla letteratura*, in cui ricordava:

Le mie preoccupazioni in quei primi anni del dopoguerra – e non mancavano circostanze esterne a farmi premura – erano tutte tese a ritrovare un ordine [...]. La memoria a me pareva un'ancora di salvezza: io ri-

⁴⁶ DE ROBERTIS, *Sulla formazione della poesia di Ungaretti*, pp. 414-15.

⁴⁷ Ivi, p. 415.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ J. PAULHAN-G. UNGARETTI, *Correspondance*, éd. par JA. PAULHAN, L. REBAY, J. CH. VEGLIANTE, Paris, Gallimard, 1989, p. 104.

⁵⁰ UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, pp. 46-49.

⁵¹ *Difesa dell'endecasillabo* [1927], Ivi, p. 158.

leggevo umilmente i poeti, i poeti che cantano. Non cercavo il verso di Iacopone, o quello di Dante, o quello del Petrarca, o quello di Guittone, o quello del Tasso, o quello del Cavalcanti, o quello di Leopardi: cercavo in loro il canto⁵².

In Brasile studia a fondo il *De vulgari eloquentia* e, leggendo ai suoi studenti i concitati endecasillabi di Iacopone da Todi, trova la conferma delle teorie dantesche sul valore del ritmo trisillabico del verso. Si sofferma a lungo sulla terz'ultima stanza della lauda iacoponica, *Amor de caritate*, e s'imbatte nell'insistente anafora del trisillabo amore. Consente con Dante:

Il vocabolo trisillabo, formato d'una sillaba tonica tra due atone, è, in realtà, il vocabolo fondamentale, per il ritmo, della lingua italiana. Amore sarà dunque in tutti i sensi il vocabolo che regolerà la nostra lirica, non solo per il suo contenuto, ch   l'amore regola ogni lirica, da qualsiasi e in qualsiasi lingua espressa; ma anche foneticamente, ed   , difatti, il primo vocabolo che nella sua lista, Dante cita. Amore    di tre sillabe che, per effetto della sinalefe, possono ridursi a due, e potrebbe dunque formare un endecasillabo ideale, incominciando con un'atona e terminando con un'atona, ed alternando le toniche con le atone⁵³.

Compie quindi il suo esperimento. Compita il trisillabo amor   per cinque volte di seguito e, rispettando gli accenti e il fenomeno della sinalefe o elisione (cio   elidendo le prime quattro "e" atone finali della parola amor   e considerandole un'unica sillaba con le "a" atone iniziali), costruisce un endecasillabo ideale e perfetto.

Am  r(e) → am  r(e)→am  r(e)→am  r(e)→am  re.

Dimostra agli studenti con il suo «gioco ritmico» – cos   lo definisce – che il verso di undici sillabe altro non    che «la raffigurazione musicale dell'andatura spontanea della frase italiana»⁵⁴. Qui il poeta sembra anticipare i ragionamenti che il critico far   nel '45 attorno alla sua tecnica poetica.

E a proposito del «gioco ritmico» ripreso a distanza di tempo da De Robertis, c'   da chiedersi se si sia trattato di pura coincidenza o di uno scambio di vedute a distanza tra i due, di cui non    rimasta testimonianza.

Certamente nel corso del lungo sodalizio numerosi furono gli episodi frutto di un continuo rapporto dialettico, di quella collaborazione alla poesia

⁵² Ivi, p. 274.

⁵³ *Introduzione alla metrica*, in UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, p. 541.

⁵⁴ Ivi, p. 544.

che rappresentava per il De Robertis “vociano” la vera missione della critica. Aveva scritto nell’articolo del 1915, *Saper leggere*: «La critica, s’è detto, vien dopo la poesia. La critica viene insieme con la poesia. Partecipa della natura della poesia»⁵⁵.

Gli risponderà a distanza di anni Ungaretti, in una lettera del '61: «Sei il lettore che mi sono sempre augurato, perché sei più di un lettore, la tua critica ha gli accenti della poesia, gli alti accenti»⁵⁶.

⁵⁵ G. DE ROBERTIS, *Saper leggere* [1915], in *La Voce 1908-1916*, p. 567.

⁵⁶ *Carteggio 1931-1962*, p. 163.

Frontiera ed esilio nel primo Ungaretti

Massimo Lucarelli
(Université de Savoie-Chambéry)

Cercherò di mettere a fuoco certa produzione ungarettiana degli anni Dieci attraverso una lente particolare, quella dei concetti di frontiera ed esilio. Due concetti che sono innanzi tutto due temi di alcune poesie di Ungaretti, ma che possono anche essere visti insieme come una chiave di lettura di tanta sua poesia, cioè come un elemento di poetica, come una delle ungarettiane «ragioni di una poesia»¹.

Carlo Ossola ha parlato per il primo libro ungarettiano di «poesia in tutti i sensi di “frontiera”, segnata – già allora – dalla demiurgica convocazione degli opposti, dalla ossimorica signoria [...] sullo stare e sullo sradicarsi, sul cercare gli abissi e viaggiare per naufragi»². La frontiera può in effetti essere il nucleo figurativo di vari componimenti dell'*Allegria* che nascono tra sonno e veglia, tra buio e luce (si pensi a *Chiaroscuro*, nella sezione *Ultime*, o a *In dormiveglia*, nella sezione *Il Porto Sepolto*).

Cercherò tuttavia di delimitare la vasta nozione di frontiera collegandola a quella di esilio³. Può perciò essere utile una breve riflessione preliminare su questi due concetti, riflessione che ho maturato in seguito alla lettura del *call for papers* di un convegno sulla letteratura di frontiera e di esilio, organizzato a Perugia nel novembre del 2013 da due giovani dottorande⁴.

¹ Il riferimento, ovviamente, è a uno dei principali saggi ungarettiani di poetica, *Ragioni di una poesia*. Editto dapprima in «Inventario», a. II, 1947, fasc. I, pp. 6-19 (e raccolto dopo la morte dell'autore in G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. DIACONO e L. REBAY, Milano, Mondadori, 1974, pp. 747-67), il saggio nel 1969 fu premesso da Ungaretti, non senza varianti, alla raccolta di tutte le sue poesie (cfr. ora G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di C. OSSOLA, Milano, Mondadori, 2009, pp. 3-38).

² UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 819.

³ Sull'esilio nella letteratura italiana cfr. almeno *La letteratura italiana e l'esilio*, numero speciale di «Bollettino di italianistica», n.s., a. VIII, 2011, fasc. II (e in particolare il saggio introduttivo di A. ASOR ROSA, *La letteratura italiana e l'esilio*, pp. 7-14).

⁴ *Call for papers*: «Già troppe volte esuli». *Letterature di frontiera e di esilio* (Perugia, 6-7 novembre 2013), s.n. (ma a cura di N. DI NUNZIO), s.d., <http://persistenzeorimozioni.wordpress.com/>

I concetti di esilio e frontiera implicano sia l'idea di limite, sia esperienze storiche e biografiche in cui uno o più individui varcano quel limite, entrando in contatto con l'alterità che è al di là di esso. Ne derivano dinamiche spazio-temporali e culturali riassumibili in coppie di opposti, come al di qua/al di là, prima/dopo. A queste due coppie di opposti, suggeritemi dal *call for papers* del convegno perugino, potremmo aggiungerne delle altre: identità/alterità; radicamento patriottico/sradicamento apolide; ripiegamento nazionalista/apertura cosmopolita. «Potremmo seguire» (per citare il sesto dei *Proverbi* ungarettiani)⁵, ma terminiamo qui l'elencazione di coppie di opposti: già queste sono sufficienti a ipotizzare una loro potenzialità letteraria. Simili contrapposizioni, infatti, possono stimolare la creazione poetica quando almeno una delle coppie di opposti si evolve in un binomio dialettico, nel quale i due elementi antitetici interagiscono tra di loro dando luogo ad una sintesi.

Questa sintesi, nel caso di Ungaretti, è la sua stessa poesia, o meglio, certe sue poesie (italiane e francesi) esprimono una condizione liminare ed una nuova identità: un'identità frontaliere, che è tale in quanto questa poesia (spesso anche dal punto di vista linguistico) attraversa in un senso e nell'altro la frontiera, facendosi carico dell'alterità e riuscendo a trascendere il dato strettamente biografico, universalizzandolo in chiave esistenziale.

La tematica della frontiera e dell'esilio in Ungaretti compare non di rado in poesie che sono bilingui nella loro evoluzione variantistica e talora nella loro stessa genesi. Lasciando però quasi del tutto da parte (ad eccezione di un paio di testi) la questione del bilinguismo⁶ e della poesia francese di Ungaretti, sulla quale si sofferma in questo volume il contributo di Giulia Radin, cercherò di sondare il problema della frontiera e dell'esilio nelle poesie italiane dell'Ungaretti degli anni Dieci dividendo in tre parti la mia comunicazione.

In un primo momento, focalizzerò l'attenzione su dei testi in cui il motivo della frontiera traduce l'esigenza espressiva del riconoscersi come poeta: si tratta cioè di poesie in cui l'io, anche grazie alla frontiera, cerca e trova la propria identità rivendicando il fatto di essere poeta.

In seguito, sposterò l'attenzione su dei testi in cui il motivo della frontiera traduce l'esigenza espressiva di dire il fronte bellico senza ripiegarsi al di qua

persistenze-parallele/, consultato il 2 novembre 2013. Gli atti di questo convegno sono usciti in due tomi a cura di N. DI NUNZIO – F. RAGNI, Perugia, Università degli studi di Perugia, 2014.

⁵ UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 334.

⁶ Sul bilinguismo di Ungaretti, cfr. almeno J.-CH. VEGLIANTE, *Ungaretti entre les langues*, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1987.

del confine (evitando, cioè, di percepire l'alterità come nemica e di fissarla al di là del confine); ripiegamento dal quale Ungaretti fu tentato, come dimostrano un paio di poesie spedite a Papini. Ungaretti, censurandosi, riuscirà a vincere questa tentazione, dando vita ad una poesia che dà voce al fronte bellico aprendosi all'idea di una frontiera universale, che accomuna e che non esclude.

Infine, nella terza e ultima parte, cercherò di mostrare come il tema dell'esilio, declinato in senso esistenziale in certe poesie, tenda ad allargarsi fino a diventare un motivo di poetica, collegandosi al tema dell'innocenza edenica e aprendo la strada alla poetica di *Sentimento del Tempo*.

1. Dire la frontiera per riconoscersi come poeta

Nell'*Allegria* (sin dall'edizione Preda del 1931), la prima menzione esplicita della frontiera mi sembra essere quella della poesia iniziale della seconda sezione, *In memoria*, che era stata, come noto, la poesia incipitaria del *Porto Sepolto* del 1916.

Ungaretti, facendo cominciare il suo primissimo libro con questa poesia, non vuole soltanto ricordare Moammed Sceab, ma vuole anche rivendicare, in opposizione al suo amico suicidatosi a Parigi nel 1913, il proprio radicarsi in una identità: quella di poeta al fronte.

Sceab era «suicida / perché non aveva più / patria»⁷, aveva perso le radici della propria terra natale senza riuscire a integrarsi nel nuovo paese:

Amò la Francia
E mutò nome in
Marcel
ma non era francese
e non sapeva più
vivere
nella tenda dei suoi⁸

Soprattutto, Sceab, che prima di ammazzarsi (come ricorda Ungaretti in una lettera a Prezzolini dell'autunno del 1914) «aveva distrutto tutte le sue

⁷ G. UNGARETTI, *Il Porto Sepolto*, a cura di C. OSSOLA, Venezia, Marsilio, 1990, p. 39.

⁸ *Ibidem*.

carte, manoscritti di novelle e di poesia»⁹, non era riuscito a sublimare attraverso la poesia la propria difficile condizione di straniero e di sradicato:

E non sapeva
sciogliere
il canto
del suo abbandono¹⁰

Ungaretti può sopravvivere allo sradicamento e raccontare la triste fine dell'amico proprio perché lui, a differenza di Sceab, è riuscito tramite la poesia a «sciogliere / il canto / del suo abbandono»: un canto che è anche quello dell'epicedio in memoria di Sceab, e che si iscrive nella tradizione poetica, se sentiamo risuonare in esso, come ha segnalato Mariachiara Pasinetti, il verso del *Cinque maggio* in cui Manzoni «scioglie all'urna un cantico / che forse non morrà»¹¹.

Anche Sceab non morrà, almeno nel ricordo: la conclusione (nell'*Allegria*) di *In memoria* («E forse io solo / so ancora / che visse»¹²) non va presa alla lettera, non è un ripiegamento malinconico, ma l'orgogliosa dichiarazione di un custode della memoria; nel momento in cui la poesia viene letta, Ungaretti non è più il solo a sapere che Moammed Sceab visse, ed a cent'anni di distanza dal suo suicidio tutti noi sappiamo ancora oggi chi era Moammed Sceab. Nel *Porto Sepolto* seguiva un'altra strofe di tre versi («Saprò / fino al mio turno / di morire»¹³), che accomunava nella morte biologica il poeta e il suo *alter ego*, e che sarà eliminata nelle successive edizioni proprio per enfatizzare il valore eternizzante della poesia.

Questa poesia, in realtà, come tutte le poesie del *Porto Sepolto*, si chiude con un elemento decisivo: il luogo e la data di composizione, che non sono mere coordinate spazio-temporali costituenti il paratesto della poesia, ma componenti essenziali di essa, almeno tanto quanto il titolo. «Locvizza il 30 Settembre 1916»¹⁴: questo nome slavo, di un villaggio del Carso, oggi in Slovenia, rimandando alla frontiera bellica, suggerisce che proprio al fronte Ungaretti si autoriconosce come poeta.

⁹ G. UNGARETTI, *Lettere a Giuseppe Prezzolini 1911-1969*, a cura di M.A. TERZOLI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, p. 28.

¹⁰ UNGARETTI, *Il Porto Sepolto*, p. 39.

¹¹ M. PASINETTI, *La memoria e il canto. Un'eco manzoniana nella poesia di Ungaretti*, in «Lettere italiane», a. LXIV, 2012, fasc. IV, pp. 624-28.

¹² UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 60.

¹³ UNGARETTI, *Il Porto Sepolto*, p. 41.

¹⁴ *Ibidem*.

Il ricordo di Moammed Sceab, del resto, era già presente nelle *Ultime*, cioè nella sezione iniziale dell'*Allegria*, nella strofe centrale della poesia *Chiaroscuro*, un testo pre-bellico, edito nell'aprile del 1915 su «Lacerba»: «Mi è venuto a ritrovare / il mio compagno arabo / che s'è ucciso l'altra sera»¹⁵. Tuttavia, in *Chiaroscuro* non emergeva il problema dello sradicamento, della ricerca identitaria e dell'autoscienza poetica, problema che mi pare – appunto – emergere soprattutto nelle poesie in cui la frontiera, nel senso del fronte bellico, costituisce lo sfondo, esplicitato nella conclusiva annotazione spazio-temporale.

L'opposizione identitaria tra un io che afferma il proprio vitale essere poeta e il suicida Sceab è invece presente in una poesia francese dell'ultima sezione del volume *Allegria di Naufragi* (edito nel 1919), *Roman cinéma*, che in calce è datata «Paris le 11 mars 1914»¹⁶. La prima, la seconda e soprattutto la quinta parte di *Roman cinéma* rievocano la morte di Sceab, mentre la sesta e ultima parte, con l'immagine govoniana del palombaro («un scaphandrier»¹⁷), rinvia al soggetto poetante. La poesia va in realtà ricondotta a non prima del 1919¹⁸: in una lettera del 1957 a Luciano Rebay, Ungaretti parlerà della data 11 marzo 1914 come di un errore scappatogli dalla penna da correggere in «11 marzo 1919». Resta il significativo «*lapsus calami*»¹⁹, che Ungaretti, del resto, non aveva corretto nella ristampa delle poesie francesi curata da Enrico Falqui presso Garzanti nel 1947, e che – soprattutto – non correggerà nel Meridiano *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* del 1969. Esso può forse suggerire che Ungaretti, nella costruzione della sua «bella biografia»²⁰ poetica, avrebbe voluto che il proprio riconoscersi poeta in opposizione all'amico suicida avvenisse idealmente, agli occhi dei lettori, prima del *Porto Sepolto* e dunque prima dell'incontro con la frontiera bellica. Tuttavia, al di là di un *lapsus* che probabilmente deve non poco a concrete esigenze strategiche di Ungaretti legate al suo vario posizionamento culturale ed editoriale tra Francia e Italia²¹, resta il fatto che *Roman cinéma* è successiva alle poesie scritte al fronte

¹⁵ UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 53.

¹⁶ Ivi, p. 402.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Lo ricorda Carlo Ossola, in UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 1177.

¹⁹ L'espressione è di I. VIOLANTE PICON, «*Une œuvre originale de poésie*». *Giuseppe Ungaretti traducteur*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, p. 55, che cita in traduzione francese un brano della lettera di Ungaretti a Rebay.

²⁰ UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 761 (dalla nota premessa da Ungaretti all'*Allegria* sin dall'edizione Preda del 1931).

²¹ Sulle strategie editoriali e culturali di Ungaretti e sul suo «posizionamento» tra Italia e Francia (e Belgio), cfr. R. GENNARO, *La risposta inattesa. Ungaretti e il Belgio tra politica, arte e letteratura*, Leuven, Leuven University Press, 2002.

nelle quali Ungaretti, anche in virtù dell'esperienza della frontiera, esprime il proprio raggiungimento di un'identità, quella – appunto – di poeta.

Tornando al *Porto Sepolto*, nel penultimo testo, *Italia*, torna con forza il legame, già emerso in *In memoria*, tra il motivo della frontiera e il problema del riconoscimento di sé attraverso la consapevolezza dell'essere poeta. La continuità con *In memoria* è confermata dalla contiguità della data e dallo stesso luogo di composizione: «Locvizza il 1° Ottobre 1916»²² (cioè il giorno dopo quello di *In memoria*). L'indicazione spazio-temporale è un elemento insopprimibile che situa l'io poetico in una frontiera, e in una contingenza storica, grazie alle quali egli può riconoscersi come soldato e come appartenente al popolo del paese citato nel titolo:

ITALIA

Sono un poeta
un grido unanime
sono un grumo di sogni

Sono un frutto
d'innomerevoli contrasti d'innesti
maturato in una serra

Ma il tuo popolo è portato
dalla stessa terra
che mi porta
Italia

E in questa uniforme
di tuo soldato
mi riposo
come fosse la culla
di mio padre

*Locvizza il 1° ottobre 1916*²³

Sul piano lessicale, la scelta di un vocabolo come «grumo» (l'unico che, all'interno di un testo dal lessico non difficile, richieda una spiegazione per studenti non italiani, stando almeno alla mia esperienza d'insegnamento in Francia) risulta particolarmente interessante, sia dal lato del significante che

²² UNGARETTI, *Il Porto Sepolto*, p. 88.

²³ *Ibidem*.

da quello del significato. Il «grumo», grazie all'allitterazione del gruppo consonantico iniziale formato dalla velare sonora e dalla liquida (cioè «gr-»), sembra prolungare il «grido» attraverso cui l'io poetico vuole diventare espressione concorde di tutto il popolo. Inoltre, poiché «grumo» significa generalmente «coagulo di sangue», questa parola rimanda a un'idea di filiazione e di appartenenza: certo, Ungaretti si definisce «un frutto / di innumerevoli contrasti d'innesti», ma rivendica pure di essere figlio di italiani, rivendica il suo sangue italiano, rivendica l'appartenenza al «popolo» italiano. L'«Italia», la «terra» che lo «porta» come una madre²⁴, è la sua vera patria in quanto, etimologicamente, terra di quel «padre» che Ungaretti perse a soli due anni e che viene qui sostituito dall'«uniforme» dell'esercito italiano, «uniforme» nella quale ritorna la radice di «unanime» a testimoniare la volontà del poeta di essere un'unica cosa con il suo popolo.

Italia va letta anche in una prospettiva intertestuale. Il primo verso infatti afferma con forza il ruolo di poeta, che era stato messo in crisi dai cosiddetti poeti crepuscolari: Corazzini, nel 1906, nel *Piccolo libro inutile*, aveva pubblicato una poesia (*Desolazione del povero poeta sentimentale*) che iniziava in questo modo: «Perché tu mi dici: poeta? / Io non sono un poeta. / Io non sono che un piccolo fanciullo che piange»²⁵. E Palazzeschi, tre anni dopo, pubblicava nei *Poemi* uno dei suoi testi più vicini alla temperie crepuscolare, *Chi sono?*, nel quale cominciava affermando la stessa impossibilità di definirsi poeta («Son forse un poeta? / No certo») e terminava definendosi «Il saltimbanco dell'anima mia»²⁶.

In *Italia* Ungaretti non vuole presentarsi né come un clown né come un fanciullo che piange, ma vuole rivendicare virilmente e in modo tremendamente serio di essere un poeta nazionale, riconosciutosi come tale in una frontiera bellica («Locvizza il 1° Ottobre 1916»).

Nell'autunno del 1914 Ungaretti aveva scritto a Prezolini (nella sovrammenzionata lettera in cui ricordava il suicidio di Sceab): «Sono un estraneo. Dappertutto. Mi distruggerò al fuoco della mia desolazione? E se la guerra

²⁴ Come ha giustamente notato Maria Antonietta Terzoli segnalando, sulla scia di Contini, alcune contaminazioni linguistiche dal francese nelle poesie ungarettiane, in *Italia* «le verbe "portare" se charge également du sens plus profond du français "porter" employé pour indiquer la maternité» (M. A. TERZOLI, *Déracinement et nostalgie d'appartenance: le choix d'une identité culturelle chez Foscolo et Ungaretti*, in «Chroniques italiennes», a. xvi, 2000, fasc. 1, p. 157; l'articolo è disponibile gratuitamente in rete: <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/61/Terzoli.pdf>).

²⁵ *Poesia italiana del Novecento*, a cura di E. SANGUINETI, Torino, Einaudi, 1969, vol. 1, p. 408.

²⁶ Ivi, vol. 1, p. 331.

mi consacrassero italiano?»²⁷. Il fronte bellico, meno di due anni dopo, l'avrebbe consacrato non solo italiano, ma anche poeta.

2. Da un fronte bellico chiuso (e censurato) a un'aperta frontiera universale

L'aspirazione a essere un poeta che possa dar voce ai sentimenti unanimi della nazione italiana in guerra non implica, in Ungaretti, l'esaltazione della guerra o del militarismo, tipica invece dei coevi *Canti della guerra latina* di D'Annunzio²⁸. Nelle note d'autore all'*Allegria* edita nel 1969 in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Ungaretti scriverà a proposito del *Porto Sepolto*: «Nella mia poesia non c'è traccia d'odio per il nemico, né per nessuno: c'è la presa di coscienza della condizione umana, della fraternità degli uomini nella sofferenza, dell'estrema precarietà della loro condizione»²⁹.

Nei componimenti raccolti nel *Porto Sepolto* e poi nell'*Allegria*, la frontiera diventa infatti il luogo del riconoscimento dell'universalità della fragilità degli uomini, senza distinzioni tra commilitoni e nemici. Ungaretti, tuttavia, aveva mandato a Papini il 7 luglio del 1916 due poesie in cui l'idea di frontiera coincideva piuttosto con quella di un fronte bellico chiuso, di un confine che divide gli amici dai nemici, gli alleati dai rivali, distinguendo la nazionalità degli uni da quella degli altri:

CORO LATINO

Giro giro tondo

Terre verdi cielo azzurro
femminina voluttà solare

²⁷ UNGARETTI, *Lettere a Giuseppe Prezolini 1911-1969*, p. 29.

²⁸ Nell'*Allegria*, del resto, la presenza del D'Annunzio poeta è alquanto scarsa se non nulla (e cfr. in proposito la lettera del 2 giugno 1916 a Papini: «Benché faccia poesia da quattordici anni (e molto precoce mi sono rivolto verso Mallarmé e Leopardi) (non ho mai scritto un verso “a ritmo di piedi”, mai, neanche da ragazzo) (quando in Italia erano tutti dannunziani, ero in un'altra aria, di già) son giovane», citata in UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. XIX). Considerazioni ben diverse andranno fatte circa la presenza del D'Annunzio romanziere nell'Ungaretti degli anni Dieci: mi sia lecito rimandare, in proposito, a M. LUCARELLI, *Il primo Ungaretti e i romanzi dannunziani*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», a. VII 2004, fasc. I-II, pp. 315-25.

²⁹ UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 754. Queste note derivano da una rielaborazione dell'intervista del 1954 con Jean Amrouche (cfr. G. UNGARETTI-J. AMROUCHE, *Propos improvisés*, texte mis au point par PH. JACCOTTET, Paris, Gallimard, 1972).

al fiammante coraggio

Dacci la mano
serbo
indomabile bontà patriarcale
dacci la mano
russo
bambino colosso uragano di passione
dacci la mano
belga
ricamatore di pietre e d'acciai
intonato al fumo delle ciminiere
alle nuvole sui campanili
dacci la mano
inglese
atleta gentiluomo
sentimentale soave ma accorto
tenace ironista
bussola e cronometro
della Vittoria

Giro giro tondo

Diamci la mano
serriamo serriamo
isoliamo
la Mitteleuropa
lebbrosa

Galoppa mio bel polledro
puro sangue avanti

Venite donne belle e vino schietto
Venite la grazia e l'allegria
Portiamo l'ardimento

Giro giro tondo³⁰

³⁰ UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, pp. 460-61.

INNO DI GUERRA

Quel campo sorride
al mattutino
come noi soldati
abbandonati all'onda
della nostra marcia

Ho saputo questa dolcezza suprema
due italiani congestionati
dall'asfissia tedesca
cercandosi un sorso d'aria pura
si sono baciati
e sono rimasti

I nostri
balzati come leoni fra le iene
avevano
la gentilezza di Santa Genoveffa
la fierezza di Giovanna d'Arco
e l'entusiasmo della marsigliese
la generosità garibaldina
levando il nome tremendo
di un nostro pegno di fede
alla Francia
Savoia

E noi vogliamo la libertà
la gioia di vivere in libertà

C'è scritto
nei diari
a termine di quella giornata
il tempo era bello³¹

Il sintagma «noi soldati» della prima strofe dell'*Inno di guerra* non si riferisce universalmente a tutti i belligeranti, poiché viene limitato nella strofe successiva ai soli «italiani» contro i quali è funestamente opposta l'«asfissia tedesca», che rimanda a un nemico reificato e identificato nelle disumane armi chimiche. Né manca, nella terza strofe, un riferimento all'alleato transalpino, laddove Ungaretti, descrivendo gli assalti dei «nostri» soldati italiani

³¹ Ivi, p. 462.

che si slanciano contro i nemici al grido «Savoia», allude al debito contratto dagli italiani nei confronti dei francesi nella Seconda guerra d'indipendenza («un nostro pegno di fede / alla Francia»). Riferimenti geografici (Italia, Germania, Francia) e allusioni storiche (declinate per lo più in senso franco-italiano: la resistenza di Sainte Geneviève e dei parigini contro gli Unni poi sconfitti dai Romani, l'aiuto militare di Napoleone III al Regno di Sardegna contro gli Austriaci, la spedizione di Garibaldi contro i tedeschi nella guerra franco-prussiana) contribuiscono a piombare nella contingenza l'infelice componimento, privandolo di quello slancio universalizzante che caratterizza *Il Porto Sepolto*, in cui i riferimenti spazio-temporali, posti a sigillo di ogni poesia, contribuiscono a rimandare a un'idea di frontiera assai lontana dal chiuso fronte che nell'*Inno di guerra* distingue nettamente le nazionalità e i ruoli dei vari attori in conflitto.

Non diversamente dall'*Inno di guerra*, nella prima parte del *Coro latino* Ungaretti chiede al «serbo», al «russo», al «belga» e all'«inglese» di dare la mano ai latini, cioè agli italiani e ai francesi, tutti opposti – nella seconda parte della poesia – alla «Mitteleuropa / lebbrosa» in un girotondo che diventa metafora di un fronte chiuso, cioè di un confine bellico rispetto al quale il poeta non si fa carico dell'alterità, ch'egli vuole invece circondare ed escludere (come confermano i verbi «serriamo» e «isoliamo»). La tentazione poetica del ripiegamento nazionalistico nell'idea di un fronte chiuso, tuttavia, sarà presto censurata da Ungaretti, che il 29 luglio 1916 scriverà a Papini: «Perdonami l'*Inno* e il *Coro* due vere infamie, perpetrate in chi sa quale stato di bestialità. Ci sono dei punti da non dimenticare; ma il resto è ridicolo»³².

Ungaretti, nelle tre settimane intercorse tra l'invio delle due poesie a Papini e l'autocensura testimoniata dal loro rifiuto, aveva infatti espresso un'idea ben diversa di frontiera redigendo la poesia *Soldato*, che nell'*Allegria*, al termine di un percorso variantistico tendente a una maggiore concentrazione lirica, diventerà (col titolo *Fratelli*) uno dei testi più riusciti di tutta la *Vita d'un uomo*:

SOLDATO

Di che reggimento siete
fratelli?

Fratello

FRATELLI

Mariano il 15 luglio 1916

Di che reggimento siete
fratelli?

Parola tremante

³² Ivi, p. 1222.

tremante parola
 nella notte
 come una fogliolina
 appena nata
 saluto
 accorato
 nell'aria spasimante
 implorazione
 sussurrata
 di soccorso
 all'uomo presente alla sua
 fragilità

nella notte

Foglia appena nata

Nell'aria spasimante
 involontaria rivolta
 dell'uomo presente alla sua
 fragilità

Fratelli³³

*Mariano il 15 luglio 1916*³⁴

La domanda che costituisce la prima strofe della poesia sembra lasciar intendere che Ungaretti, soldato semplice del XIX Reggimento di Fanteria³⁵, si stia rivolgendo a dei commilitoni italiani di un altro Reggimento della sua stessa Brigata. Tuttavia, come ha finemente notato Carlo Ossola, il testo «si costruisce [...] come glossa-monologo interiore a commento di una interrogazione [...] che rimane [...] senza risposta proprio perché ciò che conta non è la domanda ma la definizione, non l'interrogativa ma il vocativo, non il "reggimento" ma l'appellativo "fratelli". E di quel vocativo sarà poi *explanatio* [...] il resto della poesia»³⁶.

Il quesito iniziale resta dunque insoluto, ma la poesia risponde a domande ben più profonde, universali, taciute, sulla natura dell'uomo, sui suoi limiti, sulla sua transitorietà. Emerge quindi una solidarietà, una fraternità che può anche andare al di là delle divisioni tra eserciti, travalicando il fronte bellico designato dall'indicazione della data e del luogo di composizione («Mariano», allora situato dopo il confine italiano, nella Contea Principesca di Gorizia e Gradisca, sotto la sovranità asburgica). Lo stesso significante

³³ UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 77. Nelle varie edizioni dell'*Allegria* precedenti il Meridiano *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* del 1969, l'annotazione spazio-temporale che accompagna ognuna delle poesie delle tre sezioni centrali (*Il Porto Sepolto*, *Naufragi e Girovago*) non è dopo il titolo, ma (come nel *Porto Sepolto* del 1916) alla fine del testo (che si trova così ad essere incorniciato tra il titolo e l'indicazione di luogo e data di composizione). Il Meridiano del 1969 è certo uscito un anno prima della morte di Ungaretti, ma mi chiedo quanto derivi dalla volontà dell'autore (e non da esigenze editoriali) la scelta di spostare le indicazioni spazio-temporali delle poesie dell'*Allegria* dalla fine del testo a dopo il titolo.

³⁴ UNGARETTI, *Il Porto Sepolto*, p. 66.

³⁵ UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. LXII.

³⁶ UNGARETTI, *Il Porto Sepolto*, p. 178.

sembra orientare in questa direzione semantica il contenuto della poesia. Si legga *Fratelli* ad alta voce, o se ne ascolti la lettura registrata dall'anziano Ungaretti³⁷, e si faccia attenzione, nella sapiente tessitura fonica della poesia, all'insistita allitterazione del gruppo consonantico costituito dalla fricativa labiodentale sorda e dalla liquida (cioè "fr-"), che è posto all'inizio della parola-chiave «*fratelli*» e pare rimandare ad una *frontiera* che è riconoscimento della «*fragilità*» di ogni «uomo».

Le varianti, sin dal cambio del titolo (dal singolare e contingente *Soldato* al plurale e universale *Fratelli*), contribuiscono ad allargare l'idea di fratellanza, concentrando al tempo stesso il testo in direzione di una maggiore essenzialità lirica, come nell'eliminazione del «saluto / accorato» e nel passaggio dalla patetica similitudine «come una fogliolina / appena nata» alla fulminea metafora «Foglia appena nata». Il procedimento analogico aumenta il potere evocativo di questo verso, reso ancor più icastico dal suo isolarsi tra due spazi bianchi in quanto verso monostrofico, preludio alla nuova strofe conclusiva. Anch'essa è infatti costituita da un solo verso, ridotto in questo caso a una sola parola, «*Fratelli*», che ripete il vocativo della domanda iniziale coincidente con il nuovo titolo. La poesia, come un cerchio, si apre e si chiude nel segno di una fratellanza dal duplice valore: essa è sia consapevolezza dell'effimero abitare degli uomini nella comune frontiera – tra la vita e la morte – della provvisorietà esistenziale, sia spontanea ribellione («involontaria rivolta», ben più forte dell'«implorazione / sussurrata / di soccorso» di *Soldato*) contro questa precarietà.

Dal punto di vista intertestuale, senza che ciò comporti alcuna allusione, mi pare che questa duplice idea di fratellanza, per quanto topica, possa essere memore di Leopardi³⁸ e del suo «messaggio della *Ginestra* dove chiede all'uomo che finalmente riconosca il suo nulla e sia uomo fratello

³⁷ La lettura ungarettiana di *Fratelli* è disponibile in rete: <https://www.youtube.com/watch?v=mi3UGy9BKF8> (consultato il 22 ottobre 2014).

³⁸ Mi riferisco in particolare ai versi 111-135 della *Ginestra*, citati da Ungaretti nel manoscritto preparatorio del *Secondo discorso su Leopardi* (scritto tra 1944 e 1950): «nella *Ginestra* [...] la novità è nella miticizzazione dell'empietà della natura: "Nobil natura è quella / Che a sollevar s'ardisce / Gli occhi mortali incontra / Al comun fato, e che con franca lingua, / Nulla al ver detraendo, / Confessa il mal che ci fu dato in sorte, / E il basso stato e frate; / Quella che grande e forte / Mostra sé nel soffrir, né gli odii e l'ire / Fraterne, ancor più gravi / D'ogni altro danno, accresce / Alle miserie sue, l'uomo incolpando / Del suo dolor, ma dà la colpa a quella / Che veramente è rea, che de' mortali / Madre è di parto e di voler matrigna. / Costei chiama inimica; e incontro a questa / Congiunta esser pensando, / Siccome è il vero, ed ordinata in pria / L'umana compagnia, / Tutti fra sé confederati estima / Gli uomini, e tutti abbraccia / Con vero amor, porgendo / Valida e pronta ed aspettando aita / Negli alterni perigli e nelle angosce / Della guerra comune"» (UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, p. 961).

all'uomo, a ogni uomo»³⁹, secondo l'interpretazione che Ungaretti darà della penultima canzone leopardiana molti anni dopo (ma Leopardi era il suo poeta prediletto sin dagli anni egiziani)⁴⁰. Forse anche in virtù di questa possibile eco leopardiana, *Fratelli*, poesia di guerra scritta da un combattente interventista, riesce – pur non essendo un testo pacifista o antimilitarista – nel miracolo di dare espressione ad un fronte bellico che si trasfigura in una frontiera aperta, riunendo tutti gli uomini in un comune destino di transitorietà e di sofferenza. Si tratta di quello stesso *Destino* di «travaglio» (leopardiano)⁴¹ su cui Ungaretti si interrogava in una poesia scritta il giorno prima di *Soldato* sul medesimo fronte di guerra:

DESTINO

Volti al travaglio
come una qualsiasi
fibra creata
perché ci lamentiamo noi?

*Mariano il 14 luglio 1916*⁴²

L'ultima poesia di guerra dell'*Allegria*, scritta due anni dopo nella Champagne presso il fronte bellico franco-tedesco (e «mise en français»⁴³ in *Militaires*: «nous sommes tels qu'en automne sur l'arbre la feuille»⁴⁴, che fu raccolta nel 1919 prima in *La Guerre* e poi in *Allegria di Naufragi*), confermerà la trasformazione del fronte militare in un'universale frontiera simboleggiante l'umana caducità:

³⁹ UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, p. 801 (dal saggio *Difficoltà della poesia*, scritto tra il 1952 e il 1963).

⁴⁰ In un testo edito nel 1910 nel «Messaggero egiziano» e dedicato a un amico d'infanzia, Ungaretti parla di se stesso in questi termini: «Ricordi il vecchio bambino, dodicenne poeta, assorto in visione: il bambino silente fra il giuoco rumoroso? E i versi, lenti, di Giacomo Leopardi, il poeta noto al vecchio bambino, ricordi?» (UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 445). Cfr. inoltre il seguente brano tratto dalla prosa *Dieci anni*, datata 11 gennaio 1918 e inviata a Papini: «dai miei quattordici anni amo Leopardi; e oggi che l'intendo intensamente, il mio poeta mi risuscita nell'anima» (ivi, p. 553).

⁴¹ Ossola iscrive il «travaglio» del v. 1 di *Destino* «nel solco leopardiano: “ed al travaglio usato / ciascuno in suo pensier farà ritorno” (*Il sabato del villaggio*)» (UNGARETTI, *Il Porto Sepolto*, p. 170).

⁴² UNGARETTI, *Il Porto Sepolto*, p. 62. Rispetto al *Porto Sepolto*, dove tra *Destino* e *Soldato* si trova la più tarda *Perché* (datata «Carsa giulia il 23 Novembre 1916», ivi, p. 65), nell'*Allegria* Ungaretti disporrà *Fratelli* subito dopo *Destino*.

⁴³ UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 389.

⁴⁴ Ivi, p. 381.

SOLDATI

Bosco di Courton luglio 1918

Si sta come
 d'autunno
 sugli alberi
 le foglie⁴⁵

3. Dire l'esilio esistenziale: premesse di una poetica

Se nella vita di Ungaretti la frontiera, nel senso del fronte bellico, fu una realtà di cui egli ebbe una diretta esperienza, lo stesso non si può dire dell'esilio, poiché Ungaretti non fu mai esiliato né mai si autoesiliò. Nella *Vita d'un uomo*, tuttavia, la presenza della tematica dell'esilio può anche spiegarsi, almeno in parte, attraverso la rielaborazione letteraria del motivo autobiografico del ricordo, o della nostalgia, nei confronti di ognuno dei quattro paesi (Egitto, Francia, Italia e Brasile) in cui Ungaretti visse e che la sua memoria poetica tendeva, talora, a trasfigurare in una patria perduta o da ritrovare. Ad esempio, in una lettera a De Robertis del 21 dicembre 1947, parlando dell'influenza del suo paese di nascita nella propria poesia, Ungaretti scrisse:

L'essere nato in Egitto ed avervi trascorso ininterrottamente circa 18 anni, ebbe anche naturalmente la sua influenza sulla mia poesia. Quel senso di sete, d'arido, di miraggio, di sfolgorante e di provvisorio che mi viene dalle apparenze. Ed anche quel senso che le cose che più mi erano vicine, che erano le mie, erano cose lontane, assenti, cose d'esilio. È il punto dove un giorno mi sono ritrovato cristiano⁴⁶.

Ancor più significativo è quanto Ungaretti dichiarò in un discorso tenuto nel 1968 in Brasile, in occasione dell'inaugurazione di un centro culturale italo-brasiliano:

⁴⁵ Ivi, p. 125. Come segnala Giulia Radin nel commento alla sezione *Girovago* dell'*Allegria*, la data, «anacronistica rispetto alla prima edizione della poesia» (col titolo *Militari*, nel numero del 15 giugno 1918 della rivista bolognese «La Raccolta»), compare soltanto dalla seconda edizione del *Porto Sepolto* (1923), mentre soltanto dalla prima edizione mondadoriana di *Vita d'un uomo*. L'*Allegria* (1942) il «come», originariamente posto all'inizio del secondo verso, sarà spostato alla fine del verso precedente, accentuando «il senso di sospensione della lirica con il frazionamento del *ductus* semantico» (ivi, p. 902).

⁴⁶ G. UNGARETTI – G. DE ROBERTIS, *Carteggio 1931-1962*, con un'appendice di redazioni inedite di poesie di Ungaretti, a cura di D. DE ROBERTIS, Milano, il Saggiatore, p. 110.

Ho avuto in sorte di appartenere a più Patrie, e non è sorte che sia con agevolezza sopportabile. Sono sempre in esilio da terre molto amate, e non è solo *saudade* dell'una o dell'altra a muovermi l'animo, ma quasi smarrimento e come la necessità senza quiete di ritrovare il modo di orientarmi. È dirvi come ciascuna di quelle Patrie mi divenga come una continua fissazione, e non cessi di farmisi nell'animo più intima ed eloquente⁴⁷.

La condizione di essere «sempre in esilio» era la stessa che quasi cinquant'anni prima Ungaretti aveva espresso nella strofe conclusiva di *Calumet*, poesia francese del 1919 dedicata a André Salmon (un cui libro di poesie era apparso a Parigi nel 1910 col titolo *Calumet, poèmes*)⁴⁸ e posta a sigillo (insieme al calligramma finale) della raccolta *Allegria di Naufragi*:

seul ne serait étranger
au climat
de la mort
cet agneauloup
en exil
partout⁴⁹

Una situazione di esilio che permane «sempre» e «partout» riflette, necessariamente, una condizione esistenziale in cui l'io si sente bandito da un qualcosa che trascende i limiti spazio-temporali. Si può dunque parlare di un esilio esistenziale da un assoluto; un assoluto verso il quale, tuttavia, l'io poetico non cessa di tendere, come conferma il seguente brano tratto da una lettera a Papini del 25 luglio 1916: «Amo le mie ore di allucinazione [...]. Anche le mie ore di randagio, di immaginario perseguitato in esodo verso una terra promessa»⁵⁰.

La parentela tra il «perseguitato in esodo verso una terra promessa» di questo brano contemporaneo al *Porto Sepolto* e il «Profugo come gli altri / Che furono, che sono, che saranno»⁵¹ del primo degli *Ultimi cori per la Terra Promessa*, scritti tra il 1952 e il 1960, può indurre a chiedersi se tra il

⁴⁷ G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di P. MONTEFOSCHI, Milano, Mondadori, 2000, p. 453. Sulle «Patrie» ungarettiane, cfr. F. LIVI, *Dal 'deserto' alla 'meta'. La 'patria' di Ungaretti*, in «*La fedeltà che non muta*». Studi per Giuseppe Savoca, a cura di A. SICHERA e M. PAINO, Pisa, ETS, 2014, pp. 75-89 (e, in particolare, p. 89: «Se il poeta ha potuto affermare di avere più patrie, se la *Vaterland* di Ungaretti è indubbiamente l'Italia, la sua vera *Heimat* è la tensione verso una 'patria' di cui la poesia può dire soltanto l'assenza o la nostalgia»).

⁴⁸ UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 1178.

⁴⁹ Ivi, p. 403.

⁵⁰ Ivi, p. 817.

⁵¹ Ivi, p. 313.

primo e l'ultimo Ungaretti ci sia, oltre che una contiguità figurale (segnalata da Ossola)⁵², una qualche continuità di poetica.

Le differenze metriche, stilistiche, lessicali tra *L'Allegria* e le successive raccolte ungarettiane sono evidenti (e ben maggiori rispetto alle differenze esistenti tra *Sentimento del Tempo*, *Il Dolore*, la *Terra Promessa* e *Il Taccuino del Vecchio*). Tuttavia, ritengo che le premesse della poetica dell'Ungaretti maturo possano trovarsi già in alcuni testi degli anni Dieci proprio grazie alla presenza, in essi, della tematica dell'esilio esistenziale.

Penso in particolare a *Girovago*, testo eponimo della quarta sezione dell'*Allegria*, edito per la prima volta nel 1918 nella rivista cosmopolita «La Raccolta» di Bologna in una versione più lunga di quella dell'*Allegria*; la versione definitiva deriva da un percorso variantistico che attraversa la frontiera linguistica franco-italiana, passando per il rifacimento francese *Voyage* e per il nuovo testo italiano (*Viaggio*) derivato da quello francese (rifacimenti più che traduzioni, tanto che tutti e tre i testi, considerati come poesie autonome, saranno raccolti nel 1919 in *Allegria di Naufragi*). *Girovago* nasce non lontano dal fronte militare franco-tedesco («Campo di Mailly maggio 1918»); a questa frontiera bellica si aggiunge, sin dai primi versi («In nessuna / parte / di terra / mi posso / accasare»), il tema dello sradicamento, assimilabile al motivo dell'esilio esistenziale grazie alla conclusione della poesia:

Godere un solo
minuto di vita
iniziale

Cerco un paese
innocente⁵³

La *quête* del «paese / innocente» e del «minuto di vita / iniziale» rimanda a una dimensione spazio-temporale assoluta, ad un'innocenza primigenia che può identificarsi nello stato edenico.

A partire dalla metà degli anni Venti, i concetti di innocenza e memoria diventeranno un binomio dialettico che Ungaretti userà per esprimere la sua poetica: tramite la memoria, tramite cioè una parola poetica memore della tradizione, ci si può sforzare di tendere verso l'innocenza, cioè verso l'inafferrabile assoluto, tentando quanto meno di colmare il vuoto causato dall'assenza di questo assoluto. Se ancora nella prima metà degli anni Venti questo assoluto è prevalentemente poetico e ideale, di stampo mallarmeano e valéryano, a partire dagli *Inni* del *Sentimento* (e ancor più nel *Dolore*) esso si caratterizzerà

⁵² Ivi, pp. xvii-xviii.

⁵³ Ivi, p. 123.

sempre di più in senso cristiano, e l'assenza diventerà dunque l'assenza di Dio, la perdita della vicinanza con Dio e dell'innocenza edenica a causa del peccato originale. Ungaretti potrà così scrivere nelle note del Meridiano del 1969: «La poesia è scoperta della condizione umana nella sua essenza, quella d'essere un uomo d'oggi, ma anche un uomo favoloso, come un uomo dei tempi della cacciata dall'Eden»⁵⁴. Parlando poi del *Sentimento*, ma allargando la sua riflessione a tutta la propria produzione poetica, aggiungerà:

Nel *Sentimento del Tempo*, come in qualsiasi altro momento della mia poesia sino ad oggi, quest'uomo ch'io sono, prigioniero nella sua propria libertà, poiché come ogni altro essere vivente è colpito dall'espiazione d'un'oscura colpa, non ha potuto non fare sorgere la presenza d'un sogno d'innocenza. Di innocenza preadamitica, quella dell'universo prima dell'uomo⁵⁵.

Si può avere la sensazione che Ungaretti, a posteriori, abbia retrodatato questa evoluzione di poetica degli anni Venti alla propria produzione degli anni Dieci, nella quale tuttavia è probabile che non solo certi nuclei figurati, ma anche alcuni motivi fondamentali della poetica successiva siano già presenti *in nuce*: il finale di *Girovago* può appunto testimoniarlo, almeno in relazione all'idea dell'innocenza preadamitica e dell'esilio dall'Eden.

In conclusione, certa poesia del primo Ungaretti può essere definita anche poesia di frontiera e di esilio: una poesia che si pone tra due lingue, tra tradizione e innovazione, tra sradicamento cosmopolita e ricerca di un'identità nazionale; una poesia che situandosi sul fronte bellico permette all'io di riconoscersi come poeta e di esprimere l'universale caducità umana. Una poesia di frontiera, dunque, la cui poetica è nutrita da una certa idea di esilio: un esilio esistenziale, premessa di uno svolgimento di poetica che si attuerà negli anni Venti lungo il vettore semantico dell'innocenza. Il *Sentimento* tenderà allora ad approfondire la tematica dell'esilio orientandola in senso metapoe-tico (come esilio della parola umana dall'assoluto poetico) e religioso (come esilio della parola umana dal Verbo), dall'«esule universo» che in *Eco* viene «popolato» dall'«eco» di «Aurora»⁵⁶ (simbolo valéryano del *logos* poetico), al poeta «esiliato in mezzo agli uomini» che nell'inno *La pietà* ha «popolato di nomi il silenzio»⁵⁷ in cerca di Dio.

⁵⁴ Ivi, p. 739.

⁵⁵ Ivi, p. 769.

⁵⁶ Ivi, p. 177.

⁵⁷ Ivi, p. 208.

«Poesie, traduzioni, note e varianti»: per una lettura di *Derniers Jours*

Giulia Radin
(Fondazione Sapegno, Valle d'Aosta)

*A Ninon
generosa e indimenticabile custode della poesia ungarettiana*

«Poesie, traduzioni, note e varianti»: questo il progetto formulato da Ungaretti, sul modello della Pléiade francese, per consegnare alla storia l'opera poetica di una vita, *Vita d'un uomo* appunto. Lo descrive in diverse lettere inviate nei primi anni Sessanta ad Alberto Mondadori, nelle quali dichiara che «per la poesia, se non si fa un'edizione così, è inutile fare quella delle opere complete»¹. Nel Meridiano che doveva programmaticamente comprendere l'insieme della sua produzione poetica Ungaretti accolse anche, in coda al volume, le *Poesie disperse* edita da De Robertis nel '45 e sette liriche ritrovate successivamente², corredate da un apparato variantistico disposto poesia per poesia, secondo il progetto annunciato a Mondadori, e da una succinta annotazione. Le «rifiutate» – così, prima di accogliere la più sfumata suggestione derobertisiana³, il poeta intendeva connotare le liriche escluse dall'*Allegria* e da *Sentimento del Tempo* – sono precedute da una sezione rimasta a lungo sommersa, *Derniers Jours*: essa comprende le diciotto poesie in lingua francese pubblicate, prima, ne *La Guerre, plaquette* stampata a Parigi in ottanta esemplari numerati nel gennaio 1919, e incluse quindi, a fine anno, nella

¹ Le due citazioni sono tratte rispettivamente da una lettera di Ungaretti ad Alberto Mondadori del 25 febbraio 1963 e da una missiva inviata all'editore pochi giorni prima; entrambe sono conservate presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano.

² Come si ricorderà, si tratta delle sette poesie e prose liriche incluse in coda al Meridiano 1969 con il titolo *Altre poesie ritrovate*: cinque di esse, inedite, erano state ritrovate fra le carte di Prezzolini, Papini e Soffici nel secondo dopoguerra; delle altre due, pubblicate sulla «Rivista di Milano» e «Circoli», si era invece persa memoria fino ad allora.

³ Cfr. le lettere del poeta a Giuseppe De Robertis del 4 e 19 settembre 1942 e quella inviata al critico l'11 dicembre dello stesso anno. Il 22 ottobre De Robertis aveva suggerito a Ungaretti anche la definizione di «poesie stravaganti» (G. UNGARETTI – G. DE ROBERTIS, *Carteggio 1931-1962*, con un'appendice di redazioni inedite di poesie di Giuseppe Ungaretti, a cura di D. DE ROBERTIS, Milano, il Saggiatore, 1984; d'ora in poi LDe84).

vallecchiana *Allegria di Naufragi*, con l'aggiunta di *Nocturne* e di una nuova sezione, *P-L-M*, che raccoglie tre liriche dedicate, rispettivamente, ad André Breton, Blaise Cendrars e André Salmon: *Perfections du noir*, *Roman cinéma* e *Calumet*.

È innegabile che, pur "rifiutati" anch'essi perché esclusi dall'*Allegria* a partire dall'edizione spezzina del 1923⁴, i testi di *Derniers Jours* – vero e proprio libro nel libro – godano di uno statuto diverso rispetto alle *Disperse*, cui finiscono tuttavia per essere assimilati a causa della posizione marginale in cui sono disposti. Nel '42 (ritorneremo più avanti su questo periodo) Ungaretti aveva impedito a De Robertis di includere le poesie francesi nel monumento variantistico che il critico andava costruendo in suo onore: «Non è la mia lingua», protestava, «c'è sempre in esse qualcosa di falso»⁵. Quando, cinque anni dopo, si decise a ripubblicarle presso Garzanti, lo fece solo «per fare un favore a Falqui», direttore della collana "Opera Prima": «Non sono un poeta francese», avrebbe infatti ribadito a Mondadori, «e quei componimenti mi sembravano uno strano esercizio da dimenticare»⁶; e infatti nel '47 le poesie di *Derniers Jours* comparvero prive di note dell'autore.

Anche predisponendo, vent'anni più tardi, il Meridiano, Ungaretti si limitò a redigere per quella sezione una sola pagina di commento, nella quale mise in evidenza soprattutto il suo rapporto di amicizia con Aragon e Breton; la Nota introduttiva al volume mondadoriano e quella che avvia più specificamente alla lettura dell'*Allegria* non menzionano invece mai le liriche francesi. Una vistosa anomalia rispetto al progetto esposto a Mondadori è poi l'assenza dell'apparato variantistico relativo a *Derniers Jours*, come se quella lirica non avesse avuto il tempo di sedimentare nella mente del poeta e sollecitare il caratteristico lavoro ungarettiano intorno ai testi: eppure, se nel passaggio fra i quattro testimoni a stampa non intervengono particolari varianti testuali⁷, sono non solo numerose, ma particolarmente significative le varianti grafiche, come dimostra la puntuale attenzione riservata dal poeta

⁴ Le poesie francesi sono già escluse dal dattiloscritto preparatorio rinvenuto da Francesca Corvi nell'Archivio di Ettore Serra: G. UNGARETTI, *Il Porto Sepolto* (1922). *Un libro inedito*, a cura di F. CORVI, Milano, Biblioteca di Via Senato, 2005.

⁵ LDE84, 4 settembre 1942. Pur riconoscendo che «le immagini [erano] profondamente [sue]», il poeta concludeva: «Non fu cosa che mi persuase mai, e non me ne glorio affatto».

⁶ Lettera dell'11 novembre 1947 ad Alberto Mondadori (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori – Milano).

⁷ Nell'edizione del 1947 Ungaretti introdusse tuttavia una significativa correzione (suggerita forse, come ha notato Cristiana Maggi Romano, dai continiani *Esercizi di lettura* del 1939) nel testo di *Militaires*: «nous sommes telle en automne sur l'arbre / la feuille» è modificato in «nous sommes tels qu'en automne sur l'arbre / la feuille».

proprio a questo aspetto durante la preparazione dell'edizione Garzanti, di cui si conservano le bozze e i menabò nel Fondo Falqui della Biblioteca Nazionale di Roma e dell'Archivio del Novecento della "Sapienza"⁸.

Nonostante l'apparente noncuranza di Ungaretti rispetto alla propria esperienza poetica in lingua francese, da tempo la critica ne ha colto la rilevanza e si è soffermata con profitto su questa sezione, analizzandone il rapporto con la lirica italiana e tentando di definirne lo statuto (si deve parlare di traduzione o di poesia originale?)⁹; rispetto a quei contributi e in particolare all'edizione critica dell'*Allegria* curata da Cristiana Maggi Romano¹⁰, che dava conto anche delle poesie francesi, oggi gli studiosi dispongono però di un nuovo testimone, che cambia sostanzialmente il quadro variantistico della *Guerre* e consente, se letto alla luce degli epistolari ungarettiani coevi, di seguire la progressiva costruzione dell'unica raccolta francese del poeta: la recente riproduzione del manoscritto de *Les pierrieres ensoleillées* rende pertanto opportune ulteriori riflessioni e indagini filologiche sulla sezione per la quale Ungaretti non prevede varianti né note (o quasi); obiettivo che si prefigge il presente intervento, con l'abbozzo di qualche chiosa a margine di quella lirica.

Les pierrieres ensoleillées / nouveau cahier de route / pour Marthe sono rispettivamente il titolo, il sottotitolo e la dedica di un autografo ungarettiano di 7 carte noto agli studiosi sin dal 1997, quando Luigi de Nardis ne annunciò il ritrovamento in occasione del Seminario internazionale di studi "Inediti. Aggiornamenti. Prospettive", e ne fornì anche una sintetica

⁸ Proprio in virtù di tali considerazioni, nella nuova edizione di G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di C. OSSOLA, Milano, Mondadori, 2009, è presente un apparato variantistico anche per *Derniers Jours* che dà conto, con la maggior fedeltà possibile, dei cambiamenti di ordine tipografico intervenuti fra un'edizione e l'altra.

⁹ Esula dagli obiettivi del presente intervento l'analisi di questo aspetto, sul quale si sono già soffermati diversi studiosi. Su *Derniers Jours* si ricordano in particolare: C. MAGGI ROMANO, *Roman cinéma: Ungaretti 1914*, in «Paragone», n. 276, febbraio 1973, pp. 70-87; EAD., *Ungaretti tra Francia e Italia in «La Guerre»*, in «Studi di filologia italiana», XXXII, 1974, pp. 339-57; EAD., *Giuseppe Ungaretti in «Derniers Jours»*, in «Paragone», n. 312, febbraio 1976, pp. 80-112; M. A. TERZOLI, *Reticenza e memoria allusiva nella «Guerre» di Ungaretti*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, a cura di R. DAVERIO, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 453-72; F. BOUVIER, *Isotopie e postille per l'Ungaretti francese*, in «Lettere Italiane», 1985, pp. 382-98; J.-C. VEGLIANTE, *Ungaretti entre les langues*, Paris, Paris-Sorbonne Nouvelle, 1987; F. LIVI, *Ungaretti et le français: la langue de l'avant-garde?*, in *De Marco Polo à Savinio. Écrivains italiens en langue française*, études réunies par F. LIVI, Préface de C. BEC, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003, pp. 137-54.

¹⁰ G. UNGARETTI, *L'Allegria*, ed. critica a cura di C. MAGGI ROMANO, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1982 (e successivi aggiornamenti su rivista).

descrizione¹¹; tre anni dopo Mario Petrucciani tornò a parlare delle *Pierreries*, soffermandosi in particolare sui titoli del *cahier* e delle sue sezioni¹²; ma è solo dal 2009 che, grazie alla riproduzione curata da Lodovico Isolabella, il dossier custodito gelosamente dalla dedicataria sino alla morte è accessibile nella sua integralità¹³.

François Livi ha da tempo ricostruito gli ambienti parigini frequentati da Ungaretti prima della Grande Guerra, e in particolare quel salotto di Boulevard Raspail (a due passi dalla Closerie des Lilas) animato da Louise Ricou, «signora intelligentissima e che conosce tutti gli uomini celebri di questa terra»¹⁴, nel quale il poeta dovette conoscere Marthe – che della Ricou era la sorella minore – almeno all’inizio del 1914: nell’estate di quell’anno il nome della ragazza «amata a Parigi nei tempi precedenti la guerra da [Ungaretti] e Apollinaire»¹⁵, l’uno all’insaputa dell’altro, compare infatti per la prima volta nell’epistolario del poeta, che prega Jean-Léon Thuile di inviare una copia

¹¹ L. DE NARDIS, «*Les pierreries ensoleillées*: un inedito del 1918», in *Nouveau cahier de route. Giuseppe Ungaretti: inediti, aggiornamenti, prospettive*, Atti del Seminario Internazionale di Studi di Fondazione «La Sapienza – Giuseppe Ungaretti», Roma, 7-8 maggio 1997, a cura di A. ZINGONE, Firenze, Passigli Editore, 2000, pp. 53-58.

¹² M. PETRUCCIANI, *Ungaretti. Manoscritti 1918: «Pour Marthe»*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, a cura di E. ELLI – G. LANGELLA, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 399-406.

¹³ L. ISOLABELLA, *Par un tourbillon maudit: storia d'amore e di guerra nella Vita d'un uomo: due lettere inedite ed una poesia di Giuseppe Ungaretti*: il volume, pubblicato in occasione della mostra *Conflagrazione: la vertigine polifonica della guerra*, allestita nella Biblioteca comunale di Palazzo Sormani (Milano) nel 2009, è stato tirato in 80 esemplari fuori commercio; ne hanno dato notizia Stefano Salis e Carlo Ossola sul «Sole 24 Ore» domenica 23 maggio 2010, n. 140, p. 33. Oltre a *Les pierreries ensoleillées*, Isolabella ha riprodotto due lettere di Ungaretti a Marthe: la prima, senza data, è ascrivibile alla fine di giugno o al luglio 1918; la seconda, vergata col caratteristico inchiostro verde usato dal poeta, è del 29 novembre 1958.

¹⁴ È lo stesso Ungaretti a definirla in questi termini in una lettera priva di data, ma certamente riferibile all’estate 1914, inviata da Viareggio a Jean-Léon Thuile e pubblicata in F. LIVI, *Ungaretti a Parigi. Nuove lettere a Jean-Léon Thuile*, in *Nouveau cahier de route*, pp. 23-49. Fondamentali, per ricostruire gli ambienti parigini frequentati da Ungaretti e in particolare il salotto di Boulevard Raspail, anche gli altri contributi di François Livi: *Dal Boulevard Raspail alla Closerie des Lilas: Ungaretti tra Papini e Apollinaire*, in *Giuseppe Ungaretti 1888-1970*, Convegno Internazionale di Studi, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Roma, 9-11 maggio 1989, a cura di A. ZINGONE, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 381-403; *Ungaretti, Pea e gli altri. Lettere agli amici «egiziani». Carteggi inediti con Jean-Léon e Henri Thuile*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988.

¹⁵ Questa la sintetica nota di Ungaretti a *Nostalgia* (UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 758). Il poeta non avrebbe mai svelato il nome di Marthe, nemmeno quando, commemorando Apollinaire nel 1967, egli tracciò il più ampio ricordo di quel suo amore giovanile (cfr. *infra*, n. 79).

del suo *Eudémoniste* alla «Signorina Marthe Roux che – scrive – è stata ed è un mio sogno»¹⁶.

Alcuni discreti accenni nei carteggi ungarettiani ci informano che la corrispondenza con Marthe proseguì nei mesi e negli anni seguenti, nonostante la partenza di Ungaretti prima per l'Italia, poi per il fronte: le sue lettere lo «rallegra[no]» infatti nelle «or[e] di desolazione»¹⁷, sono «letter[e] dolc[i]», che «aiuta[no] a vivere»¹⁸; così, di stanza a Locvizza, il 28 settembre 1916 il poeta contempla «In un canto / di ponte / [...] / l'illimitato silenzio / di una bimba / tenue e opaca / fiore d'alpe / nato dal cuore / di un mughetto / e dal sorriso / di una tepida salma / di canerino / in un meriggio / di deserto». *Nostalgia*, apparsa in autunno sulle pagine della «Diana», e inclusa quindi nel *Porto Sepolto* udinese, pare anzi una vera e propria risposta alle missive di Marthe, di cui si possono ricostruire i toni attraverso alcuni brevi passaggi

¹⁶ Cfr. *supra*, n. 14: da Viareggio Ungaretti prega Thuile di inviargli due copie del suo *Eudémoniste*, una per Marthe Roux e l'altra per Louise Ricou; la presenza nella biblioteca di Apollinaire della copia destinata a Marthe, sulla quale l'autore ha apposto la data «Le Mex, 25-VII-1914», è stata segnalata da François Livi: *Dal Boulevard Raspail alla Closerie des Lilas*, p. 386. Ancora molti anni dopo Ungaretti avrebbe ricordato il suo amore per Marthe in termini analoghi a quelli della lettera a Thuile: «J'ai vos photos. Quelle merveilleuse illusion ce fut pour moi. D'ailleurs vous-même en aviez décidé autrement. Après [ma: Avant] la mort de Guillaume Apollinaire, pendant la guerre, nous nous étions très liés» (lettera del 29 novembre 1958 a Marthe Roux, riprodotta in ISOLABELLA, *Par un tourbillon maudit: storia d'amore e di guerra nella Vita d'un uomo*).

¹⁷ In una lettera spedita a Jean-Léon Thuile il 25 gennaio 1915 Ungaretti confida all'amico di aver «scritto anche alla Signorina Roux, dopo un'interruzione della ns. corrispondenza, di cinque mesi, in risposta ad un suo biglietto che m'ha rallegrato in questa ora di desolazione» e aggiunge: «Ha ritirato la mia lettera? Ecco quello che vorrei riuscite a sapere, con prudente amicizia. Badate che la nostra affezione è ignorata dalla sorella Ricou che è bene non sappia ancora niente». Nella missiva successiva, del 31 gennaio, il poeta comunica al proprio confidente: la «Signorina Roux mi ha risposto. Siete esonerato dal difficile incarico. Vi chiedo scusa di darvi certi incarichi. Ma quando nel vostro sogno c'è un altro sogno! Mi raccomando, in proposito, alla vostra segretezza, specialmente verso la sorella. / Salutatemi i vostri. / Sapete che ho scritto dei capolavori?» (entrambe le lettere sono pubblicate in LIVI, *Ungaretti, Pea e gli altri. Lettere agli amici «egiziani»*).

¹⁸ In una lettera a Giovanni Papini del 17 luglio 1916 Ungaretti scrive: «Una serata dolce, ieri. Io m'ero poi così raddolcito; m'era arrivata una lettera dalla Francia, *per aiutarmi a vivere*», e ne cita anche alcuni passi, senza precisare il nome del mittente: «La situation militaire est splendide et je suis bien heureuse. Les blessés qui nous arrivent de la Somme sont radieux de la marche rapide des événements, *ça aide à vivre*, vous savez... quand, après la guerre vous reviendrez voir vos frères et goûter avec nous la victoire...» (G. UNGARETTI, *Lettere a Giovanni Papini 1915-1948*, a cura di M. A. TERZOLI, introduzione di L. PICCIONI, Milano, Mondadori, 1988, n. 62, p. 63; d'ora in poi: LPA88). Nelle note a questa lettera la curatrice suppone che la missiva ricevuta da Ungaretti sia di «una certa signora Ricou», ma si tratta invece senza alcun dubbio di sua sorella, Marthe Roux (cfr. nota seguente).

a Marthe)²¹. Titolo, sottotitolo e dedica vengono ripetuti anche in apertura di c. 2, con la precisazione: «Première étape». Segue, disposta al centro del foglio, la «Préface» del *cahier, Nostalgie*, il cui testo prosegue (disposto su una sola colonna) sino a metà di c. 3; nonostante il riferimento «à page 43 du “Porto Sepolto”», la poesia è riportata solo in lingua francese, in una stesura intermedia fra il testo italiano apparso su «La Diana» e la sua versione inclusa ne *La Guerre*²². Le cc. 3-7 conservano infine gli *Atti primaverili e d’altre stagioni* pubblicati il 15 giugno 1918 su «La Raccolta» di Giuseppe Raimondi, le cui poesie vengono trascritte nello stesso ordine in cui figurano sulla rivista bolognese: *L’illuminata rugiada, Militari, Fine marzo, Prato, Mattutino e notturno, Girovago, Sera Serena*. Di ciascuna lirica, riportata in italiano sulla parte sinistra del foglio, è fornita – sul lato destro – una versione francese, funzionale alla comprensione delle poesie da parte di Marthe e con numerose varianti rispetto al testo pubblicato pochi mesi dopo ne *La Guerre*²³. Per

²¹ La strofe «e questa è la Senna / e in quel suo torbido / mi sono rimescolato / e mi sono conosciuto» è tradotta così: «et cela c’est la Seine / et dans ce trouble / je me suis éprouvé / et je me suis connu».

²² Mentre Ungaretti cassa la lunga digressione sulla «bimba / tenue e opaca», egli traduce quasi alla lettera – anche se non mancano diverse varianti – il resto della poesia e in particolare i versi su Parigi e la Senna («su Parigi s’addensa / quell’oscuro colore / di pianto / che ci disfa gli edifici / e ci dà / lo specchio / di una Senna accidiosa / con quel suo / indosso / persistente fastidio / di riflessi di lumi» → «Sur Paris / se blottit / cette couleur / de pleur / étrange / qui nous défait / les édifices / et nous donne / le miroir / d’une Seine / accablante / sous un faix / persistant / de reflets»), che verranno condensati in pochi “blocchi testuali” (qui rappresentati dal segno □) nella *Guerre* («[...] et nous laisse □ la Seine □ sous un faix / de reflets»). Nuova – e attestata solo da questo testimone – è invece la conclusione della lirica: «et comme emportés / par un tourbillon / maudit / nous sommes / restés».

²³ In *primis* la scansione di strofe e versi, che nel *cahier pour Marthe* corrisponde a quella della «Raccolta». In generale i “versicoli” tipici del *Porto Sepolto* costituiranno i “blocchi testuali” de *La Guerre*, allineati orizzontalmente e separati l’uno dall’altro da spazi bianchi; anche in questo caso l’autografo conserva tuttavia diverse varianti: capita infatti che più “blocchi testuali” de *La Guerre* costituiscano qui un unico verso (*Nostalgie*: «de s’épanouir» → «de / s’épanouir», «quelqu’un passe» → «quelqu’un / passe», «de pleur» → «de / pleur», «et comme emportés» → «et □ comme emportés»; *La rosée rayonnante*: «la terre se soulève» → «la terre □ se soulève», «sous un soleil» → «sous / un soleil»; *Militaires*: «sur les arbres» → «sur / l’arbre»; *Fin mars*: «de ce / commencement / qui chaque année» → «de ce com / mencement □ qui □ chaque année»; *Errant* → *Mélancolie*: «nous veillons» → «nous / veillons»; *La sérénité de ce soir*: «Après tant / de nuage» → «après □ tant de nuage», «une image» → «une / image») o viceversa (*Prairie*: «offre / étonnée» → «offre étonnée»; *De l’aube et nocturne*: «d’îles / dépeuplées» → «d’îles dépeuplées», «silence / mélodieux» → «silence mélodieux»; *Errant* → *Voyage*: «trop / vécues» → «trop vécues», «une seule / minute» → «une seule minute»). Nel *cahier*, infine, *Prairie* è ancora costituita da un’unica strofe.

Per quanto riguarda le varianti testuali, che riguardano tutte le liriche, esse sono quasi sempre dettate da una traduzione letterale e conservativa del testo italiano:

la parte italiana il fascicolo si presenta sostanzialmente come una “copia in pulito”, tratta con ogni probabilità dall’esemplare predisposto per Raimondi: lo lascia supporre il verso inserito in interlinea in *Prato* («allibita / il pudore» → «allibita / alla sua creatura / il pudore»), a rimediare a una dimenticanza nella trascrizione, e anche le poche varianti testuali (attestate solo da questo testimone), che correggono quello inviato alla «Raccolta», proprio in conseguenza della versione francese²⁴. Le date poste in calce alle liriche nella rivista e nel *cahier* sono pressoché identiche (cambia solo la lingua in cui sono espresse)²⁵; nelle *Pierreries* si trovano però anche due indicazioni che il poeta era solito segnalare solo nella propria corrispondenza: l’appartenenza al 19° reggimento e la presenza in “zona di guerra” («soldat / du 19 Fanteria / Zona di guerra»). Nel *cahier* destinato a Marthe quest’ultima informazione risulta inoltre particolarmente evidenziata da una triplice sottolineatura, analoga a

Sera Serena: «immortale» → «immortel» (in *La Guerre*: «éternel»);

Prato: «novella» → «nouvelle» (cassato in *La Guerre*);

Mattutino e notturno: «dannata» → «damnée» (cassato in *La Guerre*); «folla» → «foule» (in *La Guerre*: «troupeau»); «di malie» → «de sorcelleries» (cassato in *La Guerre*);

Militari / Militaires: «Si sta / come d’autunno / sugli alberi / le foglie» → «Nous restons / comme en automne / sur les arbres / les feuilles» (in *La Guerre*: «nous sommes □ telle en automne □ sur / l’arbre □ la feuille»);

Girovago ancora non è spezzata in due poesie (*Voyage e Mélancolie*): il titolo è tradotto con «Errant» e sono mantenute diverse strofe poi cassate o comunque ridotte: «A ogni / clima / che passo / mi trovo / languente / che gli ero / già stato / assuefatto // me ne stacco [corr. in: me ne strappo] / sempre / straniero» → «À chaque / climat / que je passe / je me trouve / languissant / que je lui avais été / déjà / habitué // je m’en détache [corr. in: je m’en arrache] / toujours étranger» (in *La Guerre*: «à chaque □ nouveau climat □ je me / retrouve □ une âme d’antan // en étranger □ je m’en détache»), «Mi perseguita / un’inesorabile / sveglia / di rimpianti / senili» → «Je suis persécuté / par un inexorable / réveil / de regrets / de vieillards».

Il fascicolo attesta anche due soluzioni anteriori a quelle adottate nella *Guerre*:

Nostalgie: [«in un canto»] → «à un coin» (in *La Guerre*: «en un coin»);

La rugiada illuminata: «La terra tremola» → «La terre grelotte» corr. in: «La terre se soulève»; capita però anche che Ungaretti corregga le traduzioni che avrebbe poi accolto nella *plaque*:

L’illuminata rugiada: «illuminata» → «illuminée» corr. in: «rayonnante»;

Mattutino e notturno: «vastità» → «étendue» corr. in: «glacis» e «Avvicinarsi» → «succession» corr. in: «déroulement».

²⁴ In *Girovago* il poeta aveva in un primo momento scritto «me ne stacco», traducendo di conseguenza: «je m’en détache»; optò quindi (come risulta anche dall’inchiestro più chiaro delle correzioni) per «je m’en arrache», correggendo anche il testo italiano in: «me ne strappo» (nel *cahier* i versi «me ne strappo / sempre / straniero» costituiscono inoltre una sola strofe). L’altra variante attestata solo da questo fascicolo, e cioè la cancellazione di «dannata» in *Mattutino e notturno*, potrebbe essere legata alla presenza – solo in questo testimone – di due nuovi versi nella conclusione di *Nostalgie*, «par un tourbillon / maudit».

²⁵ Sulla rivista le date sono riportate come segue: «Roma Marzo / Villa di Garda, Aprile / C. D. M., Maggio / Parigi, Maggio / 1918».

quelle con le quali Ungaretti aveva scandito le diverse sezioni del fascicolo, come se a tale riferimento il poeta assegnasse un rilievo particolare nell'impianto generale delle *Pierreries*.

Nel commentare il titolo dell'autografo, Mario Petrucciani osservava che i due lemmi "pierreries ensoleillées" erano stati usati contemporaneamente da Ungaretti in un'unica occasione: «Il sole si semina in *diamanti* / di goccioline d'acqua / sull'erba flessuosa» (*A riposo*, stesura 1916). Rileggendo il *Porto* udinese si riscontra un uso analogo anche in *Silenzio*, la cui penultima strofe sino al '19 recita: «col fresco miraggio di quel suo *diadema* / di *rubini* al sole»; ritengo tuttavia che il titolo scelto da Ungaretti per il *nouveau cahier de route* possa essere chiosato con maggior profitto se ricondotto a una prosa cronologicamente più vicina alla composizione del fascicolo: anche nel difficile passaggio fra 1917 e 1918 la nascita della poesia avviene infatti, come sarebbe accaduto negli anni bui del *Dolore*, proprio attraverso la prosa. La sconfitta di Caporetto aveva profondamente abbattuto il poeta, che a Marone confidava: «ecco mi più solo, più inenarrabilmente solo che mai. / Solo e amaro. Con il cuore scuro e peso, con ogni cosa allontanata. [...] Di' al mondo che ho bisogno di affetto per aver coraggio»²⁶; quello stesso giorno, il 19 dicembre 1917, egli trovava il coraggio necessario in un nuovo progetto letterario, «raccontare la storia del vecchio 19»²⁷, e confidava a Papini la sua intenzione di lavorare a «una raccolta di tutte le [su]e poesie che porterebbero per titolo "Zona di guerra"», nella quale egli intendeva comprendere «il Porto, il Ciclo, quelle della Riviera, e qualche prosa lirica»²⁸. Il progetto annunciato a Papini, (come pure diversi altri), sarebbe rimasto incompiuto perché «il tarlo della

²⁶ Lettera inviata a Gherardo Marone il 19 dicembre 1917 (in G. UNGARETTI, *Lettere dal fronte a Gherardo Marone (1916-1918)*, a cura di A. MARONE, introduzione di L. PICCIONI, Milano, Mondadori, 1978).

²⁷ L'intenzione di Ungaretti è ora quella «di raccontare la storia del vecchio 19 impersonata in una gentilezza, svanita nel silenzio, laggiù; la figura splendente di umanità del Capitano Cremona, laggiù nel silenzio di questo mio cuore peso come una pietra» (LPA88, [19 dic. 1917], n. 167, p. 166). Alcuni passaggi delle lettere del poeta lasciano trasparire i toni che con ogni probabilità avrebbero dovuto assumere «la storia del vecchio 19», il «Popolo d'Italia soldato» (un altro progetto annunciato a Papini all'inizio del '18) o «"La luminaria al mio 19" che chiuderà il libro, che sarà il canto atroce e gentile del battistrada d'Italia, ardore e tremore, come di fiamme, dei battistrada d'Italia; i miei fanti allineati e travolti nel tumulto, lontano cuore azzurro e vasto come l'orizzonte che mi palpita in questo mio cuore senza quasi più sangue ma, immenso, come il cielo e il deserto, d'amore» (G. UNGARETTI, *Lettere a Soffici, 1917-1930*, a cura di P. MONTEFOSCHI e L. PICCIONI, Firenze, Sansoni, 1981, [20 set. 1918], n. 35, p. 46; d'ora in poi LSo81).

²⁸ LPA88, [19 dic. 1917], n. 167, p. 166.

poesia»²⁹ avrebbe taciuto ancora; ne resta tuttavia una traccia significativa in un articolo intitolato appunto *Zona di guerra* e pubblicato il 4 gennaio 1918 sul «Tempo» di Roma con la data 30 dicembre 1917: se la seconda parte di questo scritto assolve al compito di risollevare il morale delle truppe e fustigare il governo italiano³⁰, coerentemente con quanto richiesto a fine anno a Papini, direttore del giornale³¹, la prima parte dell'articolo condensa straordinariamente *topoi* e figure tipiche dell'*imagerie* ungarettiana: basti leggere la descrizione di «una giovinetta [che] ricama, e velluta cogli sguardi lenti la fantasia d'un veterano», per cogliere la durata di queste figure, sino agli occhi di cerva di Dunja, che avrebbero vellutato la fantasia del vecchio capitano alla fine della vita³². Questa prosa presenta numerosi passaggi lirici, che Ungaretti avrebbe facilmente potuto trasformare in veri e propri *poèmes en prose* per la progettata raccolta *Zona di guerra*, e che si sarebbero sviluppati invece – come ha mostrato Carlo Ossola³³ – nella poesia dei mesi seguenti, da *Hiver*:

comme une graine *mon âme aussi a besoin* du labour caché de cette saison

²⁹ G. UNGARETTI, *Lettere a Giuseppe Prezzolini, 1911-1969*, a cura di M. A. TERZOLI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000 (d'ora in poi: LPzoo), [4 febbraio 18], n. 25, p. 43.

³⁰ Si noti che l'articolo *Zona di guerra I (Vivendo con il popolo)* (ora in G. UNGARETTI, *Saggi e interventi*, a cura di M. DIACONO e L. REBAY, Milano, Mondadori, 1974, pp. 5-9) precede di soli tre giorni la circolare con la quale il Comando Supremo istituiva in tutto l'esercito un'organizzazione di propaganda, assistenza e vigilanza denominata Servizio P (come "propaganda"), per sostenere e sorvegliare il morale delle truppe; vi collaborarono perlopiù ufficiali di complemento che nella vita civile svolgevano attività intellettuali, fra i quali Piero Calamandrei, Giuseppe Lombardo Radice, Giuseppe Prezzolini, Ardengo Soffici e Gioacchino Volpe. Sul "servizio P" cfr. G. L. GATTI, *Dopo Caporetto. Gli ufficiali P nella Grande Guerra: propaganda, assistenza, vigilanza*, presentazione di G. ROCHAT, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 2000, che riconduce la pubblicazione della *Guerre* di Ungaretti presso gli Établissements Lux di Parigi (che stampavano pure il «Sempre Avanti...») alla volontà di «rendere [i soldati] sempre più stimati fra le popolazioni», come recita il Regolamento dell'ufficio propaganda per il II Corpo d'Armata di Albricci, diffuso nel luglio 1916 (cfr. in particolare p. 94 e p. 104).

³¹ Così Ungaretti in una lettera inviata a Papini il 27 dicembre 1917 (LPzoo, n. 168, p. 167): «Spero sempre di più in questa nostra Italia; il morale delle truppe è ottimo; ma al parlamento non fanno il proprio dovere: dall'Italia bisogna sostenerci, non avvilirci con dei pettegolezzi e degli astii; siamo già troppo affranti per quello ch'è successo, e non si tollera che i miserabili preparino i loro successi elettorali sulla nostra sventura. Bollali a sangue, da Giolitti in giù, a Turati, a Morgari, a ogni altra porcheria».

³² «Si volge verso l'est l'ultimo amore, / Mi abbuia da là il sangue / Con tenebra degli occhi della cerva / Che se alla propria bocca lei li volga / Fanno più martoriante / Vellutandola, l'ardere mio chiuso» (*Dunja*, vv. 1-6, in UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 365).

³³ C. OSSOLA, *Giuseppe Ungaretti*, nuova edizione riveduta e ampliata, Milano, Mursia, 1982, pp. 31-36.

E assenza, assenza, molti giorni d'assenza, perché anche l'uomo, specialmente per *l'anima*, ha bisogno d'inverno.

a *Horizon*, i cui versi sono talvolta puntuali traduzioni di quell'articolo:

flottante enceinte de nuages ma vie qu'aucun amour ne délie
retour apparaît de soleil mourant

Un silenzio così pieno non s'interrompe neanche a *tanto miracolo di sole*, né allo scampanellio che ci raggiunge dalla chiesina *con un fascio di nuvole* e di soavi infantilità provinciali.

faut à ce poète quitter *sa guitoune de rouille* faut à ce poète *se tracer par fauve terre gluant*
amour cri du sang que plus ce poète n'entend

Mio Dio, come siamo rimasti attaccati al Carso. Passi intorpiditi dal *fulvo vischioso fango*; nostalgia che si macera e s'inabissa ora in quel suo *colore di sangue cagliato*, nel nostro cuore *senza più canti*.

L'incipit di *Zona di guerra* fornisce anche una straordinaria amplificazione del titolo di una lirica presente nel fascicolo, *La rugiada illuminata* (poesia un po' trascurata dalla critica perché "rifiutata" a partire dal *Porto spezzino*), e aiuta a comprendere meglio il senso del titolo complessivo del *cahier*, *Les pierrieres ensoleillées*: è l'alba e al sorgere del sole le gocce di rugiada si illuminano come brillanti:

così addormentato con i miei occhi aperti, un poco aperti, quel poco per accorgersi che ogni tanto fa capolino *il sole*; e qualche mattina persiste faceto a *imbrillantare qualche sparuto filo d'erba*, sciogliendo anche qualche scaglia di gelo³⁴.

Proprio a proposito del titolo *La rugiada illuminata* il fascicolo conserva un *hapax*: Ungaretti corregge infatti *La rosée illuminée*, traduzione letterale che avrebbe ripreso nella *Guerre*, in *La rosée rayonnante*. È possibile che il poeta sia stato indotto a eliminare "illuminée" per dissimulare una più gene-

³⁴ Che nella germinazione della nuova poesia siano determinanti le prose coeve è comprovato da una lettera indirizzata a Papini una decina di giorni prima della stesura di *Zona di guerra*, nella quale pure si legge: «Nevica. Vorrei, così, come quell'erba, accucciarmi e non sapere più altro, finché non torni il sole a imbrillantarmi lo sguardo, come quell'erba quando si risolleverà domani» (LPA88, [18 dic. 1917], n. 166, p. 165; corsivo mio).

rale fonte di ispirazione del *cahier*: come osservava Petrucciani³⁵, “pierreries” è «sostantivo [che] non si è certo fatto notare tra quelli più ricorrenti negli scritti di Ungaretti»; ma, “pierreries” non è sostantivo particolarmente ricorrente neppure nella lirica francese³⁶, tanto che nell’opera rimbaldiana se ne segnala un’unica occorrenza, utile, però, alla lettura del *cahier pour Marthe*: Rimbaud impiega infatti il termine “pierreries” nelle *Illuminations*, e più precisamente nel *poème en prose* intitolato *Aube*³⁷. Ora l’alba è certamente uno dei momenti privilegiati degli *Actes printaniers et d’autres saisons*, nei quali figura anche *De l’aube et nocturne / Mattutino e notturno* (poi confluita nelle *Disperse*); non solo: nella prosa rimbaldiana si riscontrano diverse immagini che Ungaretti avrebbe fatto proprie e sviluppato poco dopo, da *Scoperta della donna* a *O notte*³⁸. Quanto alla poesia di Rimbaud, essa doveva certamente essere nota a Marthe: uno dei frequentatori più assidui del salotto di sua

³⁵ PETRUCCIANI, *Ungaretti. Manoscritti 1918: «Pour Marthe»*, p. 400.

³⁶ Due le occorrenze nella poesia di Baudelaire: nelle *Fleurs du mal* (*Rêve parisien*: «Architecte de mes fêtes, / Je faisais, à ma volonté, / Sous un tunnel de pierres / Passer un océan dompté») e ne *Le spleen de Paris* (*Les bons chiens*: «tel un magnifique tyran italien, du bon temps, offrait au divin Arétin soit une dague enrichie de pierres, soit un manteau de cour»). Anche Apollinaire usa in poche occasioni il termine “pierreries”, che ricorre però in una delle sue più celebri poesie, *La Loreley* («Ô belle Loreley aux yeux pleins de pierres / De quel magicien tiens-tu ta sorcellerie»), per un probabile ricordo del *Roi Candaule* di Théophile Gautier (cap. I «sur cette estrade était assise la jeune reine si couverte de pierres qu’elle éblouissait les yeux» e cap. II «Ces prunelles, dont la pupille était plus noire que l’atrament, avaient dans l’iris de singulières variations de nuances; du saphir elles passaient à la turquoise, de la turquoise à l’aigue-marine, de l’aigue-marine à l’ambre jaune, et quelquefois, comme un lac limpide dont le fond serait semé de pierres, laissaient entrevoir, à des profondeurs incalculables, des sables d’or et de diamant, sur lesquels des fibrilles vertes frétilaient et se tordaient en serpents d’émeraude»), che si avverte anche ne *Les collines* dei *Calligrammes* («Sur les plages de pierres / Des vagues d’or se briseraient / L’écume serait mère encore»).

³⁷ «J’ai embrassé l’aube d’été. // Rien ne bougeait encore au front des palais. L’eau était morte. Les camps d’ombres ne quittaient pas la route du bois. J’ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierres regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit. // La première entreprise fut, dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom. / Je ris au wasserfall blond qui s’échevela à travers les sapins: à la cime argentée, je reconnus la déesse. // Alors je levai un à un les voiles. Dans l’allée, en agitant les bras. Par la plaine, où je l’ai dénoncée au coq. À la grand’ville elle fuyait parmi les clochers et les dômes, et courant comme un mendiant sur les quais de marbre, je la chassais. // En haut de la route, près d’un bois de lauriers, je l’ai entourée avec ses voiles amassés, et j’ai senti un peu son immense corps. L’aube et l’enfant tombèrent au bas du bois. // Au réveil il était midi».

³⁸ «Ora la donna mi apparve, senza più veli né altre reticenze» (*Scoperta della donna*, in «Ar-dita», agosto 1919); «dall’ansia ampia dell’alba / svelata arboratura // secco tormento di allibiti abbandoni // foglie, sorelle foglie, / ascolto il tuo lamento // risalgo la strada / predada dai venti» (*O notte*, in *Porto Sepolto* 1923).

sorella era infatti quell'Alexandre Mercereau che qualche anno prima aveva fatto scoprire a Soffici l'opera dell'«homme aux semelles de vent».

Se l'influenza di Rimbaud sulla memoria poetica ungarettiana è del tutto plausibile a quest'altezza cronologica, anche se il *poète maudit* non è menzionato fra gli «antenati»³⁹ di cui egli intendeva scrivere, certo è che nella germinazione della lirica confluita nelle *Pierreries* prima, e poi nella *Guerre*, un ruolo determinante hanno svolto le due prose pubblicate sul «Tempo» di Papini: in calce alla seconda, *Il ritorno di Baudelaire*, pubblicata il 24 marzo 1918, è stato da tempo individuato il testo all'origine di *Si porta*, poesia che sulla «Raccolta» e nel *cahier* è intitolata significativamente *Fine marzo / Fin mars*. Marzo è infatti il mese che apre il nuovo ciclo poetico avviato da *Zona di guerra* e concluso da *La Guerre*. Un ciclo di cui il poeta scandisce con precisione nel colophon della *plaque* le diverse fasi, che trovano perfetta corrispondenza negli epistolari coevi, e che da *Allegria di Naufragi* verranno invece ricondotte a tre soli momenti⁴⁰:

<i>cette poésie est née</i>	
à LOCUIZZA CARSO	<i>en novembre 1916</i>
à ROME	<i>en mars</i>
au LAC DE GARDE	<i>en avril</i>
au CAMP DE MAILLY	<i>en mai</i>
à PARIS	<i>en juillet</i>
au BOIS DE COURTON	<i>en juillet</i>
à PARIS	<i>en novembre 1918</i>

³⁹ I capitoli della progettata opera «I miei antenati» sono variamente declinati nei diversi momenti della guerra: in una lettera inviata a Prezzolini all'inizio del 1917 (LPzoo, n. 21, pp. 37-38) Ungaretti cita Villon, Elskamp, Keats, Leopardi, Mallarmé, Maurice de Guérin, Papini, Benvenuto Cellini, Dostoevskij, Maria Lunardini (madre del poeta); scrivendo a Papini il 20 gennaio 1918 (LPA88, n. 175, p. 178), si limita invece a menzionare Maria Lunardini, Sceab, Nietzsche, Leopardi, Mallarmé, Soffici e lo stesso Papini. Il nome di Rimbaud compare tuttavia in un articolo pubblicato il 10 dicembre 1919 su «L'Azione», *Pittura, poesia, e un po' di strada*: «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» (UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, p. 23). Anche in una lettera inviata a Soffici il 2 settembre di quell'anno Ungaretti rivendica il proprio precoce accostamento alla lirica rimbaldiana: «Sapevo di Baudelaire e di Nietzsche [*sic*], di Mallarmé e di Rimbaud, di Laforgue e di tante altre cose quando in Italia non c'era che ignoranza» (LSO81, n. 49, p. 63). Sul rapporto di Ungaretti con Rimbaud cfr. OSSOLA, *Giuseppe Ungaretti*, in particolare le pp. 85-90; si veda anche G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Traduzioni poetiche*, a cura di C. OSSOLA e G. RADIN, Milano, Mondadori, 2010, pp. 1504-509.

⁴⁰ Nell'edizione vallecchiana dell'*Allegria* si legge infatti: «cette poésie à été mise en français // à Vauquois en juin / au Bois de Courton en juillet 1918 / à Paris en janvier 1919».

elle a été mise en français

à VAUQUOIS

à PARIS

en juin 1918

en janvier 1919

Grazie ai carteggi sappiamo infatti che, dopo aver trascorso nel mese di marzo alcuni giorni a Roma per curarsi, Ungaretti passò ad aprile nella zona del Garda, quindi venne trasferito col suo reggimento in Francia, da dove poté finalmente sollecitare la collaborazione di Carlo Carrà, al quale scriveva entusiasta:

dal settembre mi sembrava che la mia vena mi si fosse isterilita. Ma ora ho potuto figliare. Certo non credo che molti in Italia facciano poesia così pura come quella che m'è nata; in Francia c'è solo Apollinaire. [...] Sto traducendo tutte le mie cose in francese; riesce una cosa deliziosa⁴¹.

Il progetto annunciato a Carrà è formulato con maggior precisione nelle lettere a Raimondi e Prezzolini: «curare la ristampa del Porto – di cui pubblicherò nello stesso volume una traduzione francese, la quale più che una traduzione sarà “poesia” – Comprimerà: il Porto, il ciclo delle 24 ore, gli atti primaverili e d'altre stagioni e les pierreries ensoleillées»⁴². Alla fine della primavera 1918 Ungaretti immaginava dunque un'edizione più vicina al *Porto* spezzino che ad *Allegria di Naufragi*, “raccolta-contenitore” nella quale avrebbe finito per accogliere tutta la propria produzione poetica⁴³. Il progetto si sarebbe precisato nelle diverse licenze trascorse a Parigi a contatto con Apollinaire, il quale assicurò a Ungaretti una sua collaborazione all'edizione bilingue del «Porto», che il poeta aveva avviato⁴⁴ ma che non avrebbe

⁴¹ *Cinquantatré lettres a Carlo Carrà*, a cura di P. BIGONGIARI e M. CARRÀ, in «Paradigma», III, 1980 (d'ora in poi: LCA80), pp. 415-47: n. XII, p. 423.

⁴² LPzo, [entro 6 giu. 1918], n. 30, p. 51. E si veda anche una lettera inviata a Giuseppe Raimondi nello stesso torno di tempo: «Sarà un'edizione di soli 150 esemplari, messi in vendita per sottoscrizione a 100 franchi l'esemplare. / Sarà una cosa preziosa perché m'impegno a non più ripubblicare quelle poesie. Spero che Carrà vorrà disegnarli il frontespizio» (G. UNGARETTI, *Lettere a Giuseppe Raimondi, 1918-1966*, a cura di E. CONTI, Bologna, Pàtron, 2004, n. 9, p. 48). La succitata lettera a Prezzolini è la sola in cui compaia un riferimento a «les pierreries ensoleillées», anche se Ungaretti non vi esplicita il rapporto fra questa sezione e gli *Atti primaverili e d'altre stagioni*.

⁴³ Se si escludono alcune liriche pubblicate su «La Critica Magistrale» del 15 marzo 1915 e mai più riaffiorate sino al loro ritrovamento nel 1990 (U. SERENI – C. OSSOLA, «*L'atto di Lucifero*»: *Ungaretti apuano*, in «Lettere Italiane», XLII, luglio-settembre 1990, pp. 388-413). Sul carattere di raccolta, e non di opera, di *Allegria di Naufragi* cfr. l'Introduzione di Carlo Ossola a G. UNGARETTI, *Il Porto Sepolto*, Venezia, Marsilio, 1990.

⁴⁴ «Sto traducendo il mio libro ed altre cose mie nuove in francese, per un'edizione che pubblicherò nelle due lingue. Anche Apollinaire ha tradotto qualcuna delle poesie, e pubblica ora

mai visto la luce: non tanto per l'accavallarsi di altri progetti⁴⁵, quanto per due importanti cambiamenti avvenuti fra giugno e luglio, che si riverberano nella vistosa cesura, segnalata dal colophon della *Guerre*, fra la poesia nata tra marzo e maggio, e tradotta a giugno, e quella di luglio e novembre, "mise en français" nel gennaio 1919. Intanto, dopo un periodo di relativa tranquillità, il 19° reggimento dovette affrontare la violenta offensiva tedesca sferrata il 15 luglio all'Ardre, in cui Ungaretti rischiò la vita: nelle sue lettere "Zona di guerra" diventa «zona infernale»⁴⁶, eppure il poeta si dice «lieto di ogni sacrificio che [gli] si chiede» perché non può «rassegnar[s]i a non sapere ancora luminosa la civiltà che h[a] amato tanti anni»⁴⁷. Le stesse rassicurazioni sono presenti in una missiva riprodotta da Isolabella insieme con le *Pierreries*: «ce jeune homme, qui a vu si souvent mourir, et bien mourir, à vous, femme de France, il jure que la France vivra». Con questa lettera, priva di data ma certamente ascrivibile a un periodo compreso fra la fine di giugno e il luglio 1918, Ungaretti prende atto della definitiva rottura con Marthe, ricorrendo a diverse espressioni presenti in quel *nouveau cahier de route* che le aveva fatto pervenire poco tempo prima:

Ah mon âme! Non ce n'est pas une âme de méchant, c'est une âme abîmée, martyrisée si vous voulez, et *qui se révolte, parfois, à sa damnation. Je me détache de tout*. Ma poésie, je hais cela, ces jours-ci; je n'ai qu'un désir immense de repos [...]; j'aurais bien voulu unir nos vies; nous aurions peut-être trouvé *la route du bonheur*; sans doute j'aurais trouvé celle d'une joie tranquille et laborieuse; vous m'auriez donné le courage et la lumière nécessaires. Mais tout cela, vous le dites, est bien mort.

Svanita la possibilità di seguire la *route du bonheur*, a Ungaretti non resta che tornare ad essere il «nomade d'amore», il "girovago" – "errant" nella versione francese⁴⁸ – alla ricerca di «un paese innocente». E non a

un trafiletto a mio riguardo nell'Europe Nouvelle» (LPzoo, [entro 19 apr. *da corr. in*: mag. 1918], n. 29, p. 48).

⁴⁵ «Un romanzo di passione sfinita fino al bianco dell'ironia "La Tellinaia"» (LCA80, [27 mag. 1918], n. XIII, p. 423) e «un quaderno di guerra» (LPzoo, [18 giu. 1918 circa], n. 31, p. 52).

⁴⁶ LPA88, [8 o 9 lug. 1918], n. 215, p. 213.

⁴⁷ Lettera inviata da Ungaretti a Jean-Léon Thuile l'8 luglio 1918 (in Livi, *Ungaretti, Pea e gli altri. Lettere agli amici «egiziani»*).

⁴⁸ La scelta di tale aggettivo potrebbe essere stata dettata da una reminiscenza pascoliana, già segnalata da Carlo Ossola a proposito della lirica *Allegria di Naufragi* (OSSOLA, *Giuseppe Ungaretti*, pp. 155-56): ne *La poesia* incipitaria dei *Canti di Castelvechio* si legge infatti: «lontano risplende l'ardore / mio casto all'errante che trita / notturno, piangendo nel cuore / la pallida via

caso scrivendo a Marthe Ungaretti cita quasi alla lettera – «je me détache de tout» – proprio *Girovago*, lirica programmatica che finirà per diventare il titolo di questa sezione al dissolversi subitaneo degli *Atti primaverili e d'altre stagioni*.

Tra giugno e luglio si scompagina, dunque, la sequenza poetica trasmessa alla «ragazza / tenue»: anche se la nuova poesia definitasi nelle *Pierreries ensoleillées* costituirà l'ossatura della *Guerre*, come si nota facilmente osservandone l'indice⁴⁹, Ungaretti sceglierà così di adottare un titolo più vicino alla prosa pubblicata sul «Tempo» che a quello del solare, quanto effimero, *cahier pour Marthe*. Fra le liriche assenti nelle *Pierreries*, sono certamente riferibili al mese di luglio, nel quale Ungaretti «accumul[a] poesia nel cuore» e intende «scriver[e] il canto di queste atroci e miracolose giornate»⁵⁰, *Nuit d'été* ed *Éblouissement*, liriche che risentono della lettura in bozze dei *Calligrammes*, di cui Ungaretti aveva inviato a fine maggio una breve ma densissima “recensione” a Soffici:

Calligrammes è un libro di poesie; la maggior parte scritte in tempo di combattimenti; una specie del mio “Porto” ma un altro modo; meno siccità e oppressione d'anima e meno partecipazione liberatrice alla natura, ma un senso più vivace, slogato, acrobatico dell'artificio guerresco, la brutalità metallica delle grandi ore di attesa e di mischia tramutata in un turbinio di fiocchi luminosi e voluttuosi; una gran baldoria di colori serici svolazzante in un'ubriacatura di cristallami scaraventati al sole estivo. Qualche cosa di ambiguo, di fascinante, di perverso, di liquido per una stasi lontana di fiume d'un tratto morto, come dall'eternità⁵¹.

Basti confrontare questa descrizione con la lettera indirizzata ad Apollinaire all'inizio di quello stesso mese – «Intanto scriviamo nell'azione e nel sogno, il canto più delicato, scoppiato come i razzi di stelle a soave cadenza,

della vita: / s'arresta; ma vede il mio raggio / che gli arde nell'anima blando: / riprende l'oscuro viaggio / cantando».

⁴⁹ Sono certamente anteriori al mese di giugno le poesie riconducibili a *Zona di guerra* (*Hiver* e parte di *Horizon*) e alle liriche pubblicate sulla «Raccolta» di Raimondi (*Mélancolie*, *Prairie*, *La rosée illuminée*, *Voyage*, *La sérénité de ce soir*, *Militaires*, *De l'aube et nocturne*, *Fin mars*), oltre naturalmente a *Nostalgie*. Si noti che, successivamente, Ungaretti avrebbe invece datato *Soldati* e *Sereno* «Bosco di Courton, luglio 1918».

⁵⁰ Cfr., rispettivamente, LPzoo, [9 lug. 1918], n. 32, p. 53, e [entro 18 lug. 1918], n. 34, p. 55. Cfr. anche LPA88, [8 o 9 lug. 1918], n. 215, p. 213: «sono in zona infernale, accumulo poesia»; e LSo81, [inizio lug. 1918], n. 24, p. 30.

⁵¹ LSo81, [fine mag.-inizio giu. 1918], n. 19, pp. 25-26.

dalla violenza»⁵² –, per capire che *Nuit d'été* ed *Éblouissement* nascono appunto in questo contesto, proseguendo l'esperienza dell'incompiuto *Quaderno di guerra* inviato l'11 giugno a Soffici e Papini:

le giornate si affondano nelle notti; i giorni si levano dalle nottate in un coro di mitragliatrici e d'usignoli; pare la delicata la voce intima della brutale; fratelli miei topi che guaite in ruzzo amoroso e mi passate sulla tempia stanca per forzarmi a un ricordo di ribrezzo.

tutto si ferma in un silenzio d'abisso.

ciò che grida nell'aria, anche la voce dell'uomo, si metallizza.

da questo sotterra si percepisce la melodia delle nostre anime smarrite in un riposo al di là.

ci guizza uno spasimo felino d'ironie nel sangue che s'agghiaccia, e si modula allontanandosi in un gesto vasto di notte calma.

Tra agosto e ottobre – come segnala il colophon della *Guerre* e comprovano i carteggi – la vena poetica si isterilisce di nuovo: Ungaretti si sente «un coccio rotto», «uno straccio [...] un inetto»⁵³. Ma la poesia, ancora una volta, è in germinazione all'interno delle prose: quando Vallecchi gli propone la ristampa del *Porto*, Ungaretti comunica a Soffici di non essere in grado di lavorare, pur avendo

nel cuore «La luminaria al mio 19» che chiuderà il libro, che sarà il canto atroce e gentile dei battistrada d'Italia, ardore e tremore, come di fiamme, dei battistrada d'Italia; i miei fanti allineati e travolti nel tumulto, lontano cuore azzurro e vasto come l'orizzonte che mi palpita in questo mio cuore senza quasi più sangue ma, immenso, come il cielo e il deserto, d'amore⁵⁴.

Si avverte in questo lungo periodo l'elaborazione sotterranea di *Horizon*. Anche in una lettera inviata a Papini a inizio novembre si condensano nu-

⁵² Lettera a G. Apollinaire del 9 luglio 1918, citata da L. REBAY, *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962, tav. 6; e cfr. LSo81, [inizio lug. 1918], n. 24, p. 30: «Accumulo poesia nel cuore. / Avrei voluto averti qui con me. Avremmo scritto, nell'azione e nel sogno, il canto più delicato, scoppiato, come i razzi di stelle a soave cadenza, dalla violenza».

⁵³ LPzoo, [19 ago. 1918 circa], n. 36, p. 59 e ivi, [entro 26 ago. 1918], n. 37, p. 61.

⁵⁴ LSo81, [20 set. 1918], n. 35, p. 46.

merosi motivi riconducibili alla futura *plaquette*, tanto che questa missiva potrebbe benissimo fungere da prefazione a quella lirica:

Mio caro Papini, sono qui in mezzo a quiete rovine, e poco a poco mi riprendo e mi riconosco. Sono lontano dalla guerra; [...] questa mattina avevo gli occhi freschi, e guardavo il mondo tornato mio, per il mio comodo, e se vuoi, anche per la mia irrimediabile passione. Sono bene un voluttuoso; *godere in questa vita che scorre così lieve e tentare di svelarne (svincolare) quest'intimo mistero*; e esprimermi sì, e questa è ormai la sola tremenda passione di cui a sera mi avverrà forse ancora di patire, per poi alzarmi con un insoddisfatto sorriso, *e mi rigenererò a ritrovare le stelle nell'imperturbabile azzurro*. Eccomi, Papini. Il mio compito di soldato è compiuto; bene o male non so; è una cosa fuori giudizio; fuori dalla mia intima storia; *sono stato una fogliolina bene insignificante presa nell'immenso turbine, e non potevo fare a meno di lasciarmi trasportare*; [...] mi sono lasciato regolare come un orologio; forse non ho sempre sbagliato il passo; forse qualche volta sono stato preciso nell'ordine della mostruosa avventura; ma tutto ciò ora è lontano; oggi sono già un poco io; e questa è una bella vittoria. Come ero contento stamani di *corrispondere alla freschezza dell'aria come le foglie degli alberi di queste selve*, con un canto sommerso, ma chiaro⁵⁵.

La missiva indirizzata a Papini conserva ancora, sebbene essa venga confusa con un'altra lirica, l'eco di una variante di *Nostalgie* attestata solo dal *cahier pour Marthe*, nel quale Ungaretti, traducendo la celebre conclusione di quella lirica – «e come portati via / si rimane» – aveva aggiunto due nuovi versi: «et comme emportés / par un tourbillon / maudit / nous sommes / restés»⁵⁶. Com'è noto, al rientro del poeta a Parigi, pochi giorni dopo, tutti i suoi progetti vengono bruscamente sconvolti: Apollinaire è morto e ai suoi funerali Marthe gli rivela di essere stata corteggiata contemporaneamente da entrambi. Nascono così il *tombeau Pour Guillaume Apollinaire* e, con ogni probabilità, anche la seconda lirica ispirata dall'amore per Marthe, *Prélude*, nella quale si avverte, non a caso, la musicalità tipica delle poesie di Rimbaud e Verlaine, e un analogo contrasto fra la delicatezza del significante e l'asprezza del signi-

⁵⁵ LPA88, [4 nov. 1918 circa], n. 223, pp. 222-23 (corsivi miei).

⁵⁶ A proposito di *Nostalgie* va rilevata nell'autografo ungarettiano un'altra variante, relativa alla data della poesia, assegnata nel *Porto Sepolto* al 28 settembre 1916 e nel *cahier pour Marthe* al 28 novembre di quello stesso anno: difficile pensare che si tratti semplicemente di una svista del poeta dal momento che anche nel colophon della *Guerre*, in cui Ungaretti dà conto con grande precisione dei diversi momenti in cui è nata la poesia della *plaquette*, *Nostalgie* è riferita al novembre 1916. Informazioni preziose sul senso di questo slittamento potrebbe fornire l'esemplare del *Porto Sepolto* che certamente il poeta donò a Marthe e che ad oggi purtroppo non è accessibile.

ficato⁵⁷: *Prélude* è infatti poesia ossimorica rispetto al suo titolo, poiché essa sancisce la fine, e non l'inizio, di un amore; ma tale titolo si spiega facilmente leggendo le *Pierreries*, introdotte da ben altra *Préface*: in quel fascicolo, infatti, nonostante il “*tourbillon maudit*” che travolge il poeta e la «ragazza / tenue», novelli Paolo e Francesca nella bufera infernale⁵⁸, *Nostalgie* può concludersi con «*nous sommes restés*» (lo stesso verbo aveva usato Ungaretti, nel *cahier*, per tradurre l'*incipit* di *Militari*, «si sta»⁵⁹); e alla *Préface* potevano seguire infatti gli *Actes printaniers*. *Prélude*, invece, è poesia confusa fra le altre: nella *Guerre* il vento finisce per spazzare via ogni traccia residua di memoria:

*un nom j'avais gravé sur cette poussière qu'on
nomme mon cœur,*

*un vent a passé sur ce désert qu'on nomme ma
vie*

et la poussière s'est éparpillée en nuée

L'ultimo messaggio inviato dal poeta a Marthe ci è giunto fortunosamente: ignara dei sentimenti che legavano Ungaretti alla sorella minore⁶⁰, Louise Ricou trascrisse infatti in una lettera a Papini la dedica che il poeta aveva vergato sul suo esemplare della *Guerre*, con la quale egli intendeva però con ogni evidenza rivolgersi a Marthe:

⁵⁷ Mi permetto di rinviare al mio commento a *Prélude* in UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 1166.

⁵⁸ In un intervento sull'autografo ungarettiano apparso sul «Sole 24 Ore» il 23 maggio 2010, Carlo Ossola invita a non interpretare tale variante «con congetture troppo strette al presente», riconducendola cioè soltanto al contesto bellico, e propone persuasivamente un'altra linea interpretativa, che esempla il *tourbillon maudit* su «l'aere maligno» della «bufera infernal, che mai non resta», concludendo: «appellandosi alla più alta tradizione d'amore nella poesia occidentale, tra modello francese e compimento dantesco, Ungaretti pone sé, il suo amore, la sua poesia, in una classicità della quale si farà poi erede».

⁵⁹ Cfr. *supra*, n. 23.

⁶⁰ Cfr. *supra*, n. 17. In una lettera a Ungaretti del 17 gennaio 1966, Marthe ricorda così quel periodo: «Comme la vie a été mauvaise et comme vos lettres si douces et si compréhensives me réconfortaient! Oui, nous étions jeunes, moi sans grande expérience, gâtée abusivement par une sœur qui ne désirait au monde qu'une chose, me garder avec elle, je voulais moi, trop tenue?, me libérer et lorsque Guillaume [Apollinaire] m'a offert le mariage, j'ai dit oui avec joie! Ma sœur a fait alors tout ce qu'elle pouvait pour détruire ce que je considérais comme ma vie future. Que de ragots racontés par ce Mercereau et Gleizes...». Questa ricostruzione trova un riscontro in una lettera del poeta a Papini, nella quale egli scrive di non vedere da moltissimo tempo la signora Ricou a causa di una serie di pettegolezzi che lo hanno spinto ad allontanarsi dalla sua casa (LPA88, [set. 1919?], n. 256, p. 277).

«La Guerre»

Une poésie. Pour M^{me} Ricou.

Aubade.

Cette poésie inspirée par la grâce, pétrie et mûrie dans la douleur n'est publiée que comme une quelconque forme de vie fugitive. Elle se donne à la grâce comme un collier de larmes. Et le soleil éteint les pleurs.

Que le bonheur vous ait⁶¹.

La dedica è tutta costruita su un rovesciamento delle *Pierreries ensoleillées*: *Prélude* sta infatti a *Aubade* – l'ultima serenata del poeta *pour Marthe*⁶² – come le gemme illuminate alla collana di lacrime.

Nel gennaio 1919 l'entusiasmo, Oltralpe, all'uscita della *Guerre*⁶³ persuade Ungaretti di aver creato «la sola poesia che in Francia e in Italia sia nata dalla guerra, *la sola*»⁶⁴: scomparso Apollinaire, la cui memoria andava certo «santificata»⁶⁵, egli restava nondimeno «tra quelli che hanno scritto di guerra [...] il solo il solo in Francia e in Italia ad averne dato la poesia»⁶⁶, e tale egli si presenta infatti nella nuova raccolta stampata a fine anno presso Vallecchi, *Allegria di Naufragi*: una sorta di “prova di forza”, che vuole dar conto dell'eclettica e abbondante produzione poetica ungarettiana, tanto in lingua italiana quanto in lingua francese. Già in numerose lettere del '18 il poeta aveva rivendicato la perfetta padronanza linguistica e la sua appartenenza alla cultura francese, ribadita e quasi ostentata nella succitata lettera a Marthe⁶⁷;

⁶¹ La dedica è segnalata in Livi, *Ungaretti et le français: la langue de l'avant-garde?*, p. 146.

⁶² In *Punto di mira*, testo inedito di una conferenza del 1924, Ungaretti illustra il significato di *aubade*: «Perché Lindoro? Perché è l'alba. Perché questa mia poesia è un po' ciò che i francesi chiamano un' "*aubade*", quel concerto, quella "serenata" che si fa all'alba; perché Lindoro mi sembrava il personaggio della commedia più adatto a quest'allegria; perché Lindoro mi suona come il colore dell'alba. Perché deserto? Perché sono in trincea. [...] Negli altri versi si prosegue la descrizione dell'alba» (Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, pp. 285-302: 298-99).

⁶³ Cfr. per esempio LPA88, [5 apr. 1919], n. 240, p. 253 e ivi, [fine ago.1919], n. 254, pp. 274-75.

⁶⁴ LPA88, [gen. 1919], n. 233, p. 241.

⁶⁵ LPA88, [tra l'11 e il 19 nov. 1918], n. 227, p. 227: a proposito di Apollinaire Ungaretti scrive: «Ci tocca santificarne la memoria; era il migliore dei nostri compagni, l'unico di Francia»; e aggiunge: «L'ho visto sul suo letto; l'ho visto nella cassa, calato nella terra. La giovinetta che m'accompagnava, gli gettò dei garofani rossi che fecero come una macchia di sangue, sulla cassa, prima che coprisse la terra».

⁶⁶ LPA88, [prima metà feb. 1919], n. 234, p. 242.

⁶⁷ Così le scriveva infatti il poeta: «toute ma vie qui compte, depuis ma lointaine enfance à mes années parisiennes à mes années de guerre, les quelques instants de découverte et d'extase, tout ce qu'il y a eu de frais dans ce sang lourd et pauvre que je porte, c'est la France» (la lettera

costruendo *Derniers Jours* Ungaretti si spinge oltre, collocandosi al centro delle più avanzate tendenze poetiche francesi con le tre dediche di *P-L-M* a Cendrars, Breton e Salmon, che fungono anche da contrappeso all'ingombrante presenza di Apollinaire nella prima sezione di *Derniers Jours*. Anche le date poste come sottotitolo di quella sezione, 1914-1919, sembrano voler sottolineare una più ampia appartenenza alla cultura francese di Ungaretti⁶⁸, che colloca proprio in quel contesto la sua prima esperienza poetica datando *Roman cinéma* «Paris le 11 mars 1914»⁶⁹.

Derniers Jours finirà tuttavia per assumere lo stesso significato di *Ultime*, «poesie dalle quali [Ungaretti si] staccav[a]»⁷⁰: esso sancisce infatti la fine di una stagione poetica che egli avrebbe finito per rifiutare; «*Derniers Jours*», insomma, in forte opposizione a «*nouveau cahier de route*». Pubblicando su «Commerce» nel '25 i nuovi *Appunti per una poesia*, Ungaretti avrebbe insistito perché essi apparissero in italiano – insolita eccezione per la rivista, che aveva l'abitudine di tradurre sistematicamente in francese i testi stranieri –, e avrebbe avuto cura di precisare quale data di inizio del lento lavoro sul nuovo ciclo dedicato a Mussolini (e del quale faceva parte *Roma*) «Parigi, febbraio 1920».

Facciamo un salto in avanti, che solo apparentemente ci porta lontano dal clima di questi anni. A partire dalla fine del '42 nella mente di Ungaretti prende forma una nuova raccolta poetica, che ha in Roma e nel Brasile i suoi

è riprodotta in ISOLABELLA, *Par un tourbillon maudit: storia d'amore e di guerra nella Vita d'un uomo*). Nelle lettere scritte a Ungaretti negli anni Sessanta Marthe ricorda sovente l'impegno profuso dal poeta durante la guerra per salvare la Francia.

⁶⁸ E nello stesso tempo ricalcano la struttura del titolo dei *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre* (1913-1916), ma anche del *Mont de Piété* (1913-1919) di Breton.

⁶⁹ La data di *Roman cinéma*, mai corretta, sembra essere stata smentita da Ungaretti in due lettere inviate nel 1957 a Luciano Rebay (e da questi solo parzialmente riprodotte nel suo *Ungaretti: gli scritti egiziani 1909-1912*, in *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Urbino, 3-6 ottobre 1979, a cura di C. Bo, M. PETRUCCIANI *et alii*, Urbino, Edizioni 4Venti, 1981, vol. I, pp. 33-61: p. 51n). Sebbene alcuni studiosi abbiano prestato fede alla precoce datazione della lirica, la critica ritiene oggi che *Roman cinéma* vada ricondotta alla stessa esperienza in cui sono maturate *Perfections du noir* e *Calumet*. Difficile individuare le ragioni che hanno spinto Ungaretti a scegliere quale data della poesia proprio l'11 marzo 1914, che non è anniversario della scomparsa di Sceab (suicidatosi il 9 settembre dell'anno prima); sappiamo che in quel periodo il poeta viveva certamente a Parigi, dove seguiva le lezioni di Bergson (si veda LPzoo, [marzo 1914], n. 10, p. 21), concludeva la tesi che avrebbe discusso a maggio, e frequentava la Closerie des Lilas e il salotto di Boulevard Raspail, dove aveva da poco – o proprio allora – conosciuto Marthe Roux.

⁷⁰ Cfr. le note dell'Autore a commento del titolo scelto per la sezione che inaugura l'*Allegria*, *Ultime*: UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 752.

luoghi principali, luoghi che si sovrappongono e confondono nella *Poesia* pubblicata nell'aprile '44 con i disegni di Orfeo Tamburi, ma anche nelle prime edizioni su rivista delle liriche nate dalla successiva frammentazione di quel lungo testo. Solo nel novembre del '45 Ungaretti avrebbe deciso di scandire *Il Dolore* nelle sue attuali sezioni; sino all'estate di quell'anno, invece, egli doveva avere un'idea diversa della raccolta, più vicina a quel *Diario* incentrato sulla figura di Antonietto, che egli aveva proposto sin dal '43 a Mondadori. Ce lo fa supporre un gruppo di tre liriche che Ungaretti diede alle stampe, quasi contemporaneamente, in Italia e in Francia, intendendo forse presentarsi ancora una volta come il poeta franco-italiano della nuova guerra che aveva colpito l'umanità. Fra la primavera e l'estate del '45 Ungaretti presentò infatti su «Poesia» e su «L'Arche»⁷¹ *Tu ti spezzasti, Folli i miei passi* e *Nelle vene*, tre liriche in cui dolore privato e dolore universale si raggrumano – come nel *Porto* – in un solo canto. Nello stesso periodo (così fanno supporre le varianti) Ungaretti inviò il manoscritto di *Nelle vene* e *Folli i miei passi*, con quelli de *Il tempo è muto* e di *Amaro accordo*, a Gino Severini⁷², perché il pittore preparasse le illustrazioni e il frontespizio della raccolta che andava prendendo forma; non si conserva purtroppo una corrispondenza relativa a questo progetto, di cui resta traccia solo grazie agli autografi ungarettiani conservati da Severini e ai bozzetti predisposti dal pittore⁷³, che

⁷¹ «L'Arche» (i cui primi numeri furono stampati ad Algeri, all'inizio del 1945, quindi a Parigi), era pubblicato *sous le patronage* di André Gide da Jean Amrouche e Jacques Lassaigne (che avrebbero poi fatto parte, con lo stesso Gide, Maurice Blanchot e Albert Camus, del comitato di redazione della rivista). Le tre poesie di Ungaretti apparvero sul mensile francese nell'agosto 1945, datate «1939-1945» e corredate da una versione di Armand Guibert. Il traduttore, recensendo il numero di «Poesia» di maggio, sul quale pure erano stati pubblicati quei tre testi ungarettiani, li aveva definiti «tourmentés, savants et éclairés du dedans par le "soleil noir de la mélancolie"» («Présence», 3 giugno 1945, n. 22).

⁷² Le quattro liriche, scritte in bella copia da Ungaretti, sono oggi conservate nel Fondo Gino Severini dell'Archivio del '900 del MART di Rovereto (Sev. II. 6. 1/3); debbo alla cortesia di Paola Pettenella la possibilità di averle consultate. Le poesie sono raccolte in una busta arancione, sulla quale Severini ha vergato a lapis due citazioni da Gide e da Chenier; sulla stessa busta Ungaretti ha scritto, a penna blu: «Journal "Présence" / Roma»: è dunque possibile che le liriche fossero inizialmente destinate al settimanale culturale francese diretto da Jean Neuvéglise, sul quale apparvero i *Souvenirs sur Jean Paulhan* di Ungaretti («Présence», 22 luglio 1945, n. 29; ora in UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, pp. 645-48). La compulsazione di tutti i numeri del domenicale stampato a Roma fra il 18 giugno 1944 e il 27 gennaio 1946, la cui pagina letteraria era curata da Armand Guibert, permette di escludere che tale progetto abbia mai visto la luce anche in quella sede (sui rapporti di Ungaretti con Guibert, «Présence» e «L'Arche» mi permetto di rinviare a un mio lavoro di prossima pubblicazione).

⁷³ Diversi disegni, immessi in gran parte sul mercato, sono stati a lungo conservati presso la Galleria «La Scaletta» di Reggio Emilia; ne ha riprodotti alcuni Piero Pacini (che ringrazio per avermene fornito i *clichés*), analizzando le analogie e le differenze fra il lutto per la perdita di

in quello stesso periodo tracciò anche un *Portrait d'Ungaretti enjolvé* (da collocarsi con ogni probabilità in apertura di volume, come per l'*Allegria* stampata presso Preda con un ritratto di Amerigo Bartoli) e uno studio del volto del poeta (Tav. 1). Nonostante questi lavori preparatori, il progetto non andò in porto; eppure i bozzetti per il *Dolore* riprendono le modalità illustrative che alcuni anni prima Severini aveva adottato per accompagnare un'opera molto cara a Ungaretti, il *Cimetière marin* di Paul Valéry (Tav. 2)⁷⁴. I disegni superstiti si concentrano sulla figura del «musicista bimbo» (per il quale si conservano diversi studi: Tav. 3), rappresentato tra farfalle e testuggini, in mezzo alla natura lussureggiante del Brasile, e sono ispirati da *Amaro accordo*, poesia che è all'origine anche del complesso bozzetto composto per il frontespizio (Tav. 4), che trova una corrispondenza *quasi* perfetta nella versione della poesia inviata da Ungaretti a Severini, oggi conservata presso il MART di Rovereto:

Oppure in un meriggio

Oppure in un meriggio d'un ottobre,
Dagli armoniosi colli
In mezzo a pese nuvole calanti,
I cavalli dei Dioscuri
Alle cui zampe un bimbo
S'era fermato estatico,
Spiccavano sui flutti,
Per un amaro accordo dei ricordi
Verso un'isola all'ombra di banani
E di testuggini vaganti in blocchi
D'enormi acque impassibili
Sotto un ordine nuovo d'astri e lune,

Antonietto da parte di Ungaretti e quello per la scomparsa di Jacques da parte di Severini: P. PACINI, «Santo, Santo che soffri»: *Severini e Ungaretti: due storie parallele*, in *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, a cura di M. CICCUTO, Viareggio, Baroni, 2002, pp. 173-91 (e si veda anche il *Catalogo ragionato delle opere di Gino Severini*, curato da D. FONTI con la consulenza di M. FAGIOLO DELL'ARCO e G. SEVERINI FRANCHINA, Milano, Mondadori, 1988). Il *Portrait d'Ungaretti enjolvé* è conservato presso l'Accademia etrusca di Cortona; Romana Severini, figlia del pittore, conserva a sua volta alcuni bozzetti: mi sia consentito esprimerle anche in questa sede il profondo debito di riconoscenza che nutro nei suoi confronti.

⁷⁴ Come ricorda Pacini, per realizzare le xilografie del *Cimetière marin* Severini si era avvalso della collaborazione dell'incisore Pierre Dubreuil: *El Cementerio marino*, de Paul Valéry, de la Academia francesa, Traducción en verso castellano por Jorge Guillén. Dibujos de Gino Severini, grabados al boj por Pierre Dubreuil, Paris-Madrid-Buenos-Aires, a Expensas de la Agrupación de amigos del libro de arte, 1930.

Tra insoliti gabbiani
 Volo sino alla piana dove il bimbo
 Frugando nella sabbia,
 Dalla luce dei fulmini fiammante
 La trasparenza delle care dita
 Bagnate dalla pioggia contro vento,
 Ghermiva tutti e quattro gli elementi.
 Rapide le pupille gli brillavano;
 Ma la morte è incolore e senza sensi
 E, ignara d'ogni legge, come sempre,
 Già lo sfiorava
 Con gl'impudichi denti.

Nel bozzetto – che potrebbe portare lo stesso titolo “futurista” pensato inizialmente da Ungaretti per la lirica, e cioè *Simultaneità* (di paesaggi, come ebbe a precisare il poeta a De Robertis⁷⁵) – Severini rappresenta gli elementi più significativi della poesia: i cavalli dei Dioscuri alle cui spalle si distingue la sommità del campanile del Campidoglio; sotto le loro zampe Antonietto; in alto i gabbiani, i banani, gli astri dell'ignoto cielo australe. Su tutta la complessa composizione svetta tuttavia, sulla destra, un elemento assente nella poesia e, più in generale, nel *Dolore*, e cioè un'enorme Tour Eiffel: il bozzetto è anzi perfettamente tripartito fra Roma, il Brasile e Parigi. Riesce difficile immaginare che Severini abbia inserito di propria iniziativa il più celebre monumento parigino: si tratta infatti di un simbolo troppo importante e denso di conseguenze. Lo disegnò dunque su indicazione del poeta? In mancanza di altra documentazione è difficile rispondere a questa domanda. Certo per Severini e Ungaretti Parigi era stato il principale luogo di formazione: nella «città santa dell'uomo moderno»⁷⁶ avevano entrambi frequentato la Closerie des Lilas, i salotti di Louise Ricou e della baronessa d'Oettingen, dove si erano conosciuti⁷⁷; a Parigi avevano incontrato le future mogli, e

⁷⁵ LDE84, [20 ott. 1947] n. 121, p. 107: «*Amaro accordo* è una simultaneità di paesaggi: Roma e l'isola del Guaragà dove si andava quando ero in Brasile, ogni tanto a riposare»; *Simultaneità* è del resto il titolo assegnato alla lirica in una sua stesura manoscritta conservata nel Fondo Ungaretti dell'Archivio “A. Bonsanti” di Firenze, I, 1, c. 64 (e cfr. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 1006). *Paesaggi* è invece il titolo inizialmente scelto dal poeta per *Tu ti spezzasti*, attestato dall'edizione della lirica su «L'Arche».

⁷⁶ Così Ungaretti definiva Parigi in una lettera inviata a Pea l'8 marzo 1913 (cfr. G. UNGARETTI, *Lettere a Enrico Pea*, a cura di J. SOLDATESCHI, nota introduttiva di G. LUTI, Milano, Scheiwiller, 1983, n. 36, p. 50).

⁷⁷ Lo riferisce lo stesso Severini nella sua *Vita di un pittore*, che ricorda di aver conosciuto il poeta «vestito di una sdruccita uniforme di fantaccino italiano» (cfr. la recente edizione della sua autobiografia a cura di M. FAGIOLO DELL'ARCO, Milano, Abscondita, 2008, p. 198). In

prima ancora avevano entrambi frequentato Guillaume Apollinaire e Marthe Roux, rispettivamente testimone di nozze e damigella d'onore al matrimonio di Gino Severini⁷⁸ con la figlia del "prince des poètes", Paul Fort, che regnava sulla *Closerie des Lilas* – a due passi da Boulevard Raspail; un matrimonio che il padre della sposa aveva definito "le mariage de la France avec l'Italie": il 28 agosto 1913 erano giunti infatti alla Mairie del 14° arrondissement Guillaume Apollinaire e Marinetti, testimoni dello sposo, Stuart Merrill e Alfred Vallette (direttore del «*Mercure de France*»), testimoni della sposa, oltre a numerosi artisti e intellettuali (Mercereau, Salmon, Jacob, Rachilde, ...).

Tenendo conto di questo contesto, la Tour Eiffel disegnata da Severini sembra farsi eco di un'altra, celebre Tour Eiffel, quella dei *Calligrammes*: «nessun altro poeta fu nell'ispirazione e nel canto più parigino di Apollinaire»⁷⁹, avrebbe del resto scritto Ungaretti nel '67 in una celebrazione genovese del poeta, nella quale – sebbene Marthe non venga mai nominata – egli traccia il più ampio ricordo di quel suo amore giovanile:

Tanti anni fa, ma non molti prima della prima guerra, Apollinaire ed io eravamo innamorati d'una medesima ragazza che aveva quindici anni sì e no, e Apollinaire già più di 30 e io meno di 23. Apollinaire con Picasso e Soffici attraversavano tutte le notti, a una certa ora, quella strada che si

Ungaretti il nome di Severini compare invece per la prima volta in una lettera priva di data, ma riferibile già al marzo 1913, nella quale il poeta comunica ad Enrico Pea la prossima pubblicazione di *Alcools* e aggiunge: «Hai letto sulla Tribuna dell'avventura Papini diventato numero uno della compagnia futuristica. Severini è un bravo figliolo. Ma i futuristi mi piacciono poco. E amo Papini. Che vuoi» (cfr. UNGARETTI, *Lettere a Enrico Pea*, n. 37, p. 52). Sui rapporti fra Ungaretti e Severini mi sia consentito rinviare anche al mio *Ungaretti-Maritain via Severini: una corrispondenza inedita*, in «Lettere Italiane», LX, 2008, pp. 352-82.

⁷⁸ Nell'*Album Ungaretti* (a cura di P. MONTEFOSCHI, con un saggio biografico di L. PICCIONI, Milano, Mondadori, 1989, p. 73, n. 68) è riprodotta una fotografia del matrimonio di Severini e Jeanne Fort, nella quale sono ben visibili Apollinaire e Marthe Roux: era stata proprio Marthe a farla avere a Ungaretti, come si apprende da una sua lettera, priva di data ma dei primi anni Sessanta, nella quale si legge: «Guillaume qui était un garçon d'honneur [...] avec son chapeau de paille [...]. C'était follement gai et je m'en souviens encore». Il nome di Severini ricorre peraltro spesso nelle lettere inviate in questo periodo da Marthe a Ungaretti, oggi conservate all'Archivio Contemporaneo "A. Bonsanti" di Firenze. Il ritratto di Marthe (*Album Ungaretti*, p. 73, n. 67) era stato invece donato prima della Grande Guerra al poeta, che lo conservò sempre, insieme con la penna regalatagli dalla «ragazza / tenue» (con la quale egli vergò la lettera del 29 novembre 1958: «j'emploie, comme vous le voyez, votre plume, et je ne l'emploierai que pour vous écrire», cfr. *supra*, nn. 13 e 16).

⁷⁹ *Guillaume Apollinaire*, in «L'Approdo Letterario», n. 38, aprile-giugno 1967, pp. 8-12; ora in UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, pp. 615-19. Ungaretti avviò la commemorazione di Apollinaire proprio con la strofe de *I fiumi* che aveva riportato in esergo alle *Pierreries ensoleillées*, citandola però in questo intervento nella sola versione italiana.

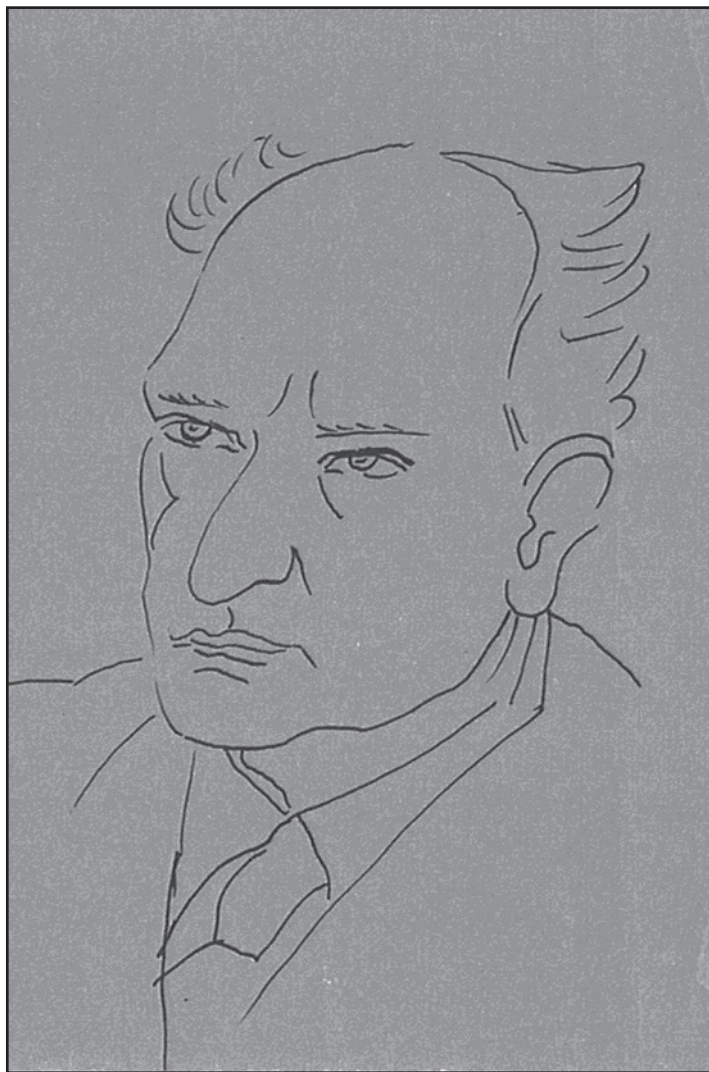
allunga tra il cimitero di Montparnasse e quel gruppo di casamenti che, dall'altro lato, dà sul Boulevard Raspail. Li chiamavano, allora erano inseparabili, i tre moschettieri.

A quell'ora, di solito, avevamo cenato nella casa, al Boulevard Raspail, di una signora di squisita cultura, e, con me, gli altri ospiti erano Brancusi, Modigliani, Mercereau, e non ricordo chi più ancora. Conversavamo quando, una volta, affacciatisi alla finestra, la signora vide che stavano per passare i tre. Corse a prendere un secchio d'acqua, ma lo rovesciò troppo tardi, e Apollinaire continuò indenne la sua strada. La signora era la sorella della fanciulla che corteggiavo e che anche Apollinaire corteggiava, ma senza che lo sapessi, e non lo seppi che dopo qualche anno, per confidenza della fanciulla stessa durante i funerali del nostro amato poeta⁸⁰.

La Tour Eiffel di Severini finiva perciò per richiamare inesorabilmente quei *Derniers Jours* che Ungaretti aveva rifiutato da tempo, rinunciando per sempre anche ad auto-tradursi. Mi pare plausibile che sia questo aspetto ad aver determinato la mancata collaborazione fra il pittore e il poeta, cantore ormai di *Roma occupata*: a partire dal novembre 1945, con la pubblicazione di diverse liriche del *Dolore* sulle «Tre Arti», Ungaretti configurò infatti definitivamente la nuova raccolta come un *crescendo* di dolore, che culmina nella vibrante evocazione della sofferenza che coinvolge i vivi e i morti della «città eterna», epicentro del dolore cosmico: «Tragica Patria, l'insegnasti prodiga / A ogni favella libera, / E ne ebbero purezza dell'origine / Le immagini remote, / Le nuove, immemorabile radice» (*Accadrà?*).

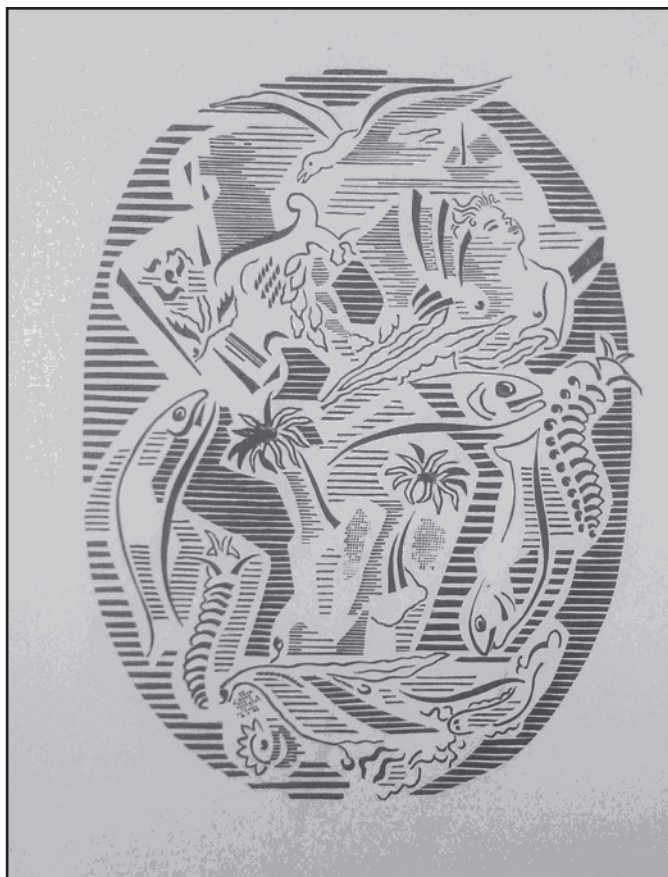
⁸⁰ Ivi, p. 617. Ungaretti ricorda il suo amore giovanile per Marthe solo dopo aver precisato di aver incontrato a Parigi «la persona che fu la compagna perfetta della [sua] vita».

TAV. I



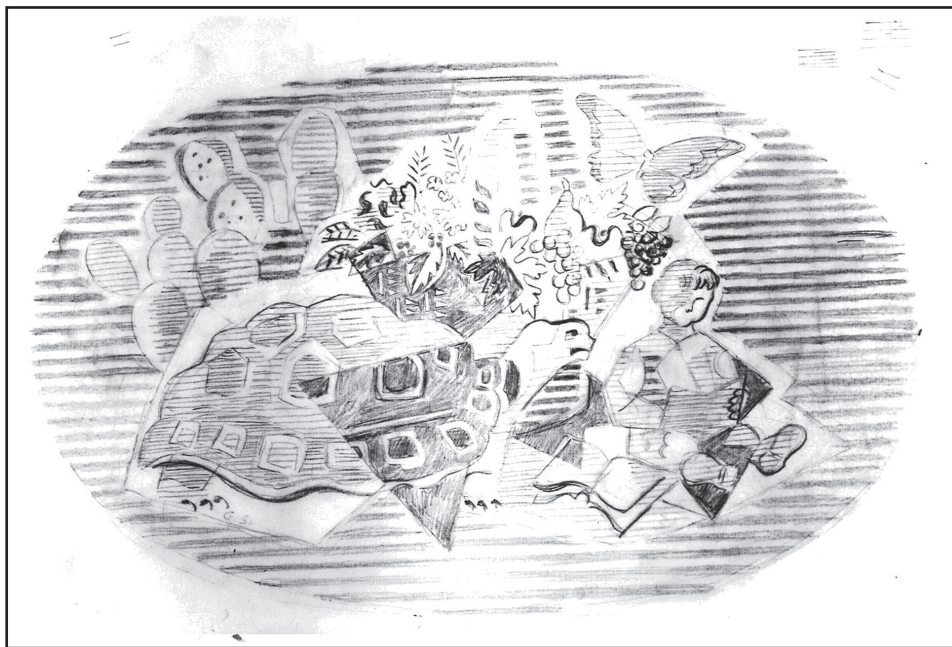
Gino Severini, *Ritratto di Ungaretti*,
Collezione privata, 1943-1945, matita su lucido.

TAV. 2



Gino Severini, *Frontespizio de «El cementerio marino» di Paul Valéry (1930)*,
Collezione privata, 1929-1930, china su carta.

TAV. 3



Gino Severini, *Studio per il «Dolore» di G. Ungaretti*,
Collezione privata, 1943-1945 circa, matita su carta.

TAV. 4



Gino Severini, *Frontespizio per il «Dolore» di G. Ungaretti*,
Collezione privata, 1943-1945 circa, china su carta.

La patria di Ungaretti al tempo dell'*Allegria*. Testi e contesti tra populismo, apolidia e modernismo

Rosario Gennaro
(Universiteit Antwerpen)

Ricordiamo volentieri il profeta dell'oltranza, del mistero, calato negli arcani della parola e dell'essere. Giustamente studiamo il poeta internazionale, «di tre continenti», «al crocevia e al culmine di una coscienza e di un'eredità europea»¹. Eppure, la poetica di Ungaretti non manca di richiami alla sfera della nazione, né risulta separata dalla storia e dalla rete dei rapporti nel mondo delle lettere. In questi si incardina, all'epoca della Grande Guerra, un discorso che è tra l'altro affine al populismo letterario, in sintonia con la particolare forma di modernismo (nazionalista, cosmopolita e regionalista) dell'avanguardia fiorentina, poi col nazionalismo del fascismo nascente, comunque in rapporto con il network di scrittori e intellettuali cui il poeta risulta di volta in volta legato, con la posizione da lui occupata nella cultura e in letteratura².

L'avanguardia fiorentina, ovvero il gruppo di autori e riviste raccolto intorno a «Lacerba», «La Voce», Soffici, Papini e Preziosi fu, come è noto, la famiglia intellettuale del primo Ungaretti³. Quest'avanguardia si prodigava

¹ C. OSSOLA, *Introduzione*, in G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con saggio introduttivo di C. OSSOLA, Milano, Mondadori, 2009, pp. XI-XII.

² Intesa come «sistema» letterario, ovvero come aggregato relativamente autonomo, coordinato e funzionale, comprendente non solo testi e forme di discorso, ma ogni soggetto, attività e istituzione riconosciuti come letterari, secondo la definizione rinvenibile in I. EVEN-ZOHAR, *Polysystem Theory and The Literary System*, in *Polysystem Studies*, «Poetics Today», a. XI, 1990, n. 1, pp. 9-43. Per l'estensione del concetto di letteratura all'intero ambito della società letteraria, cfr. anche J. DUBOIS, *La letteratura come istituzione*, edizione italiana a cura di A. LUZI, Urbino, 4Venti, 1980.

³ Il gruppo di scrittori e intellettuali raccolto intorno alle riviste «La Voce» e «Lacerba» è definito modernista e d'avanguardia in W. L. ADAMSON, *Avant-garde Florence. From Modernism to Fascism*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1993. Sui rapporti con Ungaretti, cfr. L. REBAY, *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962, pp. 36-48; G. LUTTI, *Ungaretti e «les compagnons de route» dell'avanguardia fiorentina*, in

per una più forte coscienza nazionale: da realizzare, in primo luogo, aumentando l'unità degli italiani, il loro senso di coesione e di appartenenza a un destino comune. «Definire in senso moderno l'identità nazionale diffondendola nella coscienza collettiva, per formare una coscienza morale unitaria fra gli individui e le classi era lo scopo della riforma intellettuale e morale che *La Voce* ambiva contribuire a realizzare»⁴. Buona parte dei vociani riteneva che la Grande Guerra dovesse forgiare e mettere alla prova per questa nuova e più forte identità. Come ricordato da Emilio Gentile, «molti di essi partirono volontari, perché considerarono la Grande Guerra un esame di maturità morale della nazione italiana»⁵. Tutto questo in un contesto culturale, quello dell'interventismo, che coinvolgeva la parte maggioritaria della cultura militante e vedeva nella guerra una formidabile occasione per unire e rigenerare gli italiani, colmando i limiti del processo di unificazione e mettendo fine al Risorgimento «incompiuto»⁶.

Il binomio guerra-sentimento nazionale caratterizza spesso il discorso di Ungaretti⁷. Questo mostra, all'epoca della Grande Guerra, evidenti agganci con quello dei «compagni di strada». In una lettera di Ungaretti a Prezolini, il nesso fra la personale questione della nazionalità e l'italianismo dell'ambiente vociano viene quanto mai allo scoperto, con grande enfasi su condivisione e solidarietà:

A proposito della guerra. Da tanto tempo l'ascolto, Prezolini, la guardo credere e dubitare, illudersi e disilludersi. Posso confidare qualcosa di mio. [...] Sono un estraneo. Dappertutto. Mi distruggerò al fuoco della mia desolazione? E se la guerra mi consacrassero italiano? Il medesimo entusiasmo, i medesimi rischi, il medesimo eroismo, la medesima vitto-

Atti del convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti (Urbino, 3-6 ottobre 1979), a cura di C. BO, M. PETRUCCIANI *et alii*, Urbino, Edizioni 4Venti, 1981, vol. I, pp. 277-305.

⁴ E. GENTILE, *Italianismo e umanismo. Le ambivalenze de «La Voce»*, in *«La Voce» e l'Europa. Il movimento fiorentino de «La Voce»: dall'identità italiana all'identità culturale europea*, a cura di D. RÜSCH – B. SOMALVICO, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri-Dipartimento per l'Informazione e l'Editoria, 1995, p. 25.

⁵ E. GENTILE, *La grande Italia. Ascesa e declino del mito della nazione nel ventesimo secolo*, Milano, Mondadori, 1999², p. 125.

⁶ Sulla rigenerazione degli italiani dal Risorgimento alla Grande Guerra, al fascismo e oltre, cfr. S. PATRIARCA, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Roma-Bari, Laterza, 2010. Sulla guerra farmaco, curativa dei mali del paese, cfr. M. ISNENGHI, *Il mito della Grande Guerra*, Bologna, Il Mulino, 2002⁵.

⁷ Per una diversa trattazione di questo tema, dal *Porto Sepolto* al *Dolore*, con più estesi riferimenti al canone risorgimentale, all'interventismo, al fascismo, cfr. R. GENNARO, *La Grande Guerra e l'italianità. Il discorso nazionale di Giuseppe Ungaretti*, in «Forum Italicum», a. XLIX, 2015, n. 3, in corso di stampa.

ria. Per me, per il mio caso personale, la bontà della guerra. Per tutti gli italiani, finalmente una comune passione, una comune certezza, finalmente l'unità d'Italia⁸.

La penultima poesia del *Porto Sepolto* sembra la traduzione in versi della lettera appena riportata⁹. Celebra infatti l'adesione alla patria, conseguita in guerra, dando risalto all'idea di condivisione:

Sono un poeta
un grido unanime
sono un grumo di sogni

Sono un frutto
d'innomerevoli contrasti d'innesti
maturato in una serra

Ma il tuo popolo è portato
dalla stessa terra
che mi porta
Italia

E in questa uniforme
di tuo soldato
mi riposo
come fosse la culla
di mio padre¹⁰.

La poesia fa *pendant* con *In memoria*, dove c'era la morte da sradicamento, protagonista un amico e *alter ego* egiziano. Come ricordato da Carlo Ossola, «*Italia* sancisce quell'identità di poeta e nazione [...] che era sta-

⁸ G. UNGARETTI, *Lettere a Giuseppe Prezolini 1911-1969*, a cura di M. A. TERZOLI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, p. 29 (lettera ascritta all'autunno 1914). L'opinione che la guerra potesse incidere sulla coscienza nazionale sarà anni dopo attribuita da Ungaretti a un altro esponente vociano, Soffici: «Il partecipe à la guerre et l'exalte, parce qu'il s'aperçoit que, dans cette énorme souffrance, se forgera enfin l'unité morale de la nation italienne». Cfr. Id., *Soffici écrivain politique*, in «L'Italie nouvelle», a. I, 1923, n. 5, p. 2, poi in «L'Époque nouvelle», a. V, 1925, n. 8, pp. 26-27, quindi in R. GENNARO, *La risposta inattesa. Ungaretti e il Belgio tra politica, arte e letteratura*, vol. II, Firenze-Leuven, Cesati-Leuven University Press, 2002, p. 20.

⁹ Sugli interscambi fra prosa e poesia, cfr. C. OSSOLA, *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1982², pp. 23-45.

¹⁰ G. UNGARETTI, *Italia*, in Id., *Il Porto Sepolto*, Udine, Stabilimento Tipografico Friulano, 1916, poi a cura di C. OSSOLA, Venezia, Marsilio, 1990, p. 88.

ta negata a Moammed Sceab»¹¹. La valenza nazionale è fissata dal titolo, ribadito nell'assoluta evidenza (posizione centrale, unico verso di una sola parola, nel punto più basso di una strofa a scalare) che «Italia» ha nel corpo del componimento. Dalla guerra l'identità italiana¹², trovata nell'*uniforme* di soldato. Rigenerazione, nuova nascita («la culla di mio padre», *pater*, patria), in *unanime* presentazione di sé («Sono un poeta / un grido unanime»), su una terra che è la stessa (la *medesima*) e in *comune* (gli stessi reiterati aggettivi della lettera a Prezzolini) con il popolo italiano. L'unanimità è nel lessico («unanime», «grumo», «uniforme») e nei suoni, per via di anafore («Sono») e allitterazioni. Tra le più evidenti, l'interazione dell'indeterminativo nelle prime due strofe, assorbita nell'incipit di «unanime»; «grido» e «grumo»; «il tuo è *popolo* [...] *portato* / dalla *stessa terra* / che *mi porta* / **Italia**». Poco sotto, «*unif*orme» rilancia semanticamente «*un*anime», mantenendo, sul piano fonico, lo stesso inizio, la stessa terminazione e un'altra sillaba identica.

L'unione col popolo ha ascendenze romantiche: «In Ungaretti, [...] seppure attraverso la mediazione di suggestioni culturali nuove [...] resta presente una spinta romantica a riconoscere l'unità di fondo che unisce il poeta al popolo e alla patria»¹³. Non pare inoltre priva di affinità con il coevo «populismo letterario» (secondo la nota definizione di Asor Rosa), peraltro largamente a favore dell'intervento¹⁴. Ne è un esempio, in area vociana, *Con me e con gli alpini* di Piero Jahier, il quale «grida», come Ungaretti in *Italia*, l'intimità accidentale con il popolo in armi: «Lo griderò // perché non sono mai stato felice. / È la prima volta che sono felice. / Sono tranquillo e felice. / Come mi amano: mi covano; come un re, proprio»¹⁵.

L'immedesimazione nel popolo, depositario di sani, assoluti e fondamentali valori, è un risvolto importante del riconoscimento nazionale ungarettiano. Nelle lettere, Italia, italianità e popolo sono termini frequentemente appaiati.

¹¹ ID., *Il Porto Sepolto*, p. 238.

¹² Sulla guerra «catalizzatrice d'italianità», cfr. F. LIVI, *Ungaretti soldat-écrivain sur le front français*, in «Revue des Études Italiennes» a. XXXV, 1989, nn. 1-4, pp. 26-39.

¹³ R. LUPERINI, *Letteratura e identità nazionale: la parabola novecentesca*, in *Letteratura e identità nazionale nel Novecento*, a cura di R. LUPERINI e D. BROGI, Lecce, Manni, 2004, p. 12.

¹⁴ Cfr. A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 1988, p. 19: «L'uso del termine populismo è legittimo solo quando sia presente nel discorso letterario una valutazione *positiva* del popolo, sotto il profilo ideologico oppure storico-sociale oppure etico». Su populismo e interventismo, cfr. *ivi*, p. 73: «i populisti sono tutti schierati per la guerra ed in essa vedono soltanto [...] i motivi generali (ideologici e politici) dello scontro».

¹⁵ P. JAHIER, *Con me e con gli alpini*, Firenze, Edizioni della Voce, 1919, p. 184.

il popolo è tutto; non si può affogare il popolo per difendere dei capi, sia pure insuperabili. Sarebbe uccidere l'Italia ch'è il popolo¹⁶.

Sono "buon popolo", con il nostro martirio facciamo l'Italia più bella e più grande¹⁷.

E amo questa terra vezzosa e epilettica, questa furiosa e mite Italia, e amo il suo popolo giacché m'amo oltre ogni misura. Sono tanto un italiano, e tanto un italiano di popolo, mio Papini. Sono nato dal popolo, da contadini che migliaia d'anni in un fiato di terra in San Concordio di Lucchesia si rifacevano quietamente, razza di una purezza come poche altre ramificate al chiaro¹⁸.

Notevole anche il titolo (*Popolo d'Italia soldato*) di un'opera prospettata a Papini, ma a quanto risulta mai realizzata¹⁹. L'unione con il popolo ha valenza positiva, rigenerante, sovente espressa con febbrile trasporto. Così in *Popolo*, componimento apparso su «Lacerba» alla vigilia dell'intervento e in cui si è avvertita l'eco della campagna interventista²⁰, dove il legame comunitario dell'italiano oriundo, ancor prima che «grido unanime», è un euforico «comune bramito»: «Centomila le facce comparse / a assumersi / la piramide che incantata trabaccola / sorrette / all'osanna di cento bandiere / al vincolo agitate / di un subdolo diavolo accorso / al comune bramito di accenderci / di un po' di gioia»²¹.

L'assorbimento nella comunità italiana evidenzia comunque le radici regionali e straniere del poeta. L'approdo alla patria avviene in *Popolo* sotto spoglie («la *piramide* che incantata trabaccola») e con memorie egiziane («Di virgulto di neve / plasmato verso l'aridità circoncesa da frotte di palmizi / della mia cuna estirpata per navigarci / candito migliore si gusta / al ritrovo del proprio destino / tra il folto dubbio / durante il tragitto / svenevole aurora balzata / sulla diffusa tartaruga che annaspa e brulica»). Gli «innumerevoli contrasti d'innesti» sono in *Italia* le plurime radici inglobate nell'italianità.

¹⁶ G. UNGARETTI, *Lettere a Soffici 1917-1930*, a cura di P. MONTEFOSCHI e L. PICCIONI, Firenze, Sansoni, 1981, p. 63 (lettera con timbro postale del 2 settembre 1919).

¹⁷ Ivi, p. 42 (lettera con timbro postale del 30 agosto 1918).

¹⁸ Id., *Lettere a Giovanni Papini 1915-1948*, a cura di M. A. TERZOLI, introduzione di L. PICCIONI, Milano, Mondadori, 1988, p. 224 (lettera dei primi di novembre del 1918).

¹⁹ Ivi, p. 173 (lettera con timbro postale del 9 gennaio 1918).

²⁰ REBAY, *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, p. 50.

²¹ G. UNGARETTI, *Popolo*, in «Lacerba», 8 maggio 1915, ora in Id., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, pp. 595-96. Sulle diversità fra *Popolo* e *Italia*, si veda il commento di Ossola in Id., *Il Porto Sepolto*, pp. 238-39.

Nei *Fiumi*, dove il riconoscimento ha estensioni paniche («Questo è l'Isonzo / e qui meglio / mi sono riconosciuto / una docile fibra / dell'universo»), i corsi d'acqua rappresentano le civiltà diverse che il poeta («Il ragazzo / che nelle vene ha i fiumi / di tante umanità diverse»²²) avverte nel sangue. Troviamo dunque le matrici regionali («questo è il Serchio / al quale hanno attinto / duemil'anni / forse / di gente mia / campagnola / e mio padre e mia madre»), egiziane («e questo è il Nilo / che mi ha visto / nascere e crescere / e ardere d'inconsapevolezza»), francesi («e questa è la Senna / e in quel suo torbido / mi sono rimescolato / e mi sono conosciuto»²³), italiane, queste ultime rappresentate dall'Isonzo, teatro importante della Grande Guerra²⁴, a sua volta fucina d'identità nazionale, impresa comune di tutti gli italiani, compresi quanti, come Ungaretti, provenivano dall'emigrazione²⁵. Se i fiumi rappresentano le radici identitarie, se nell'Isonzo si contano gli altri fiumi, l'identità italiana assorbe le altre, come un fiume principale le acque degli affluenti:

Questi sono i miei fiumi
contati nell'Isonzo.

Queste prese di posizione sono coerenti con la collocazione del poeta nello spazio letterario e si accordano con la parte allora più cospicua e autorevole delle sue relazioni, orientata verso autori e riviste (Soffici, Papini, Prezzolini, «Lacerba», «La Voce») schierati su posizioni di grande valorizzazione dell'identità nazionale, anche attraverso la partecipazione al primo conflitto mondiale. La stessa messa in evidenza del cosmopolitismo è d'altro canto in linea con la lezione dei vociani, col loro nazionalismo «umanistico» e «modernista»²⁶: «Gran parte dei collaboratori de *La Voce* voleva conciliare nazionalismo e cosmopolitismo, patriottismo e umanismo, richiamandosi, da una parte alla tradizione risorgimentale, e, dall'altra, al nuovo idealismo di Croce e di Gentile»²⁷. Li univa il «common sense of a desirable relation between Italian and Europe-

²² *Notte*, componimento risalente all'epoca della guerra, rimasto fuori dalle raccolte coeve, ora nella sezione *Altre poesie ritrovate*, di G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 435.

²³ *Id.*, *I fiumi*, in *Il Porto Sepolto*, pp. 72-74.

²⁴ Sul rapporto delle liriche di Ungaretti con gli eventi e i luoghi della Guerra, D. O' CONNOR, *The Poetry of a Patriot: Ungaretti and the First World War*, in «Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association», a. LVI, 1981, n. 1, pp. 201-18.

²⁵ Cfr. F. DE NICOLA, *Gli scrittori italiani e l'emigrazione*, Formia, Ghenomena, 2008, p. 23: «Sarà la guerra del '15-'18 ad arrestare il flusso all'estero degli italiani e anzi a determinare in molti casi il loro rientro». Per la parte relativa a Ungaretti, cfr. le pp. 81-84.

²⁶ Cfr. GENTILE, *La grande Italia*, pp. 91-103 e 117-29.

²⁷ *Ivi*, p. 121.

an culture»²⁸, un nazionalismo modernizzatore e anche per questo aperto alle culture straniere, «most vital when open to foreignness and inclusive»²⁹. Essi puntavano anche alla «valorizzazione della varietà regionale come componente essenziale della identità nazionale italiana»³⁰.

Non sarà superfluo notare come, nella traiettoria ungarettiana, la fase di più fitta composizione di liriche di argomento nazionale si collochi tra le soglie e l'inizio della guerra, quando il poeta è (e lo dice) lacerbiano, vociano, interventista e combattente, vicino ai Soffici, Papini e Prezzolini, che sono ad un tempo i suoi principali punti di riferimento in campo letterario e tra i più decisi assertori di un ingresso dell'Italia nella Grande Guerra, da cui attendono la prova di un'identità nazionale rinvigorita e compiuta.

Ma ancora prima che la guerra si chiuda, il discorso poetico di Ungaretti sull'appartenenza etnica conosce una svolta importante, in una lirica tra le più emblematiche del suo "nomadismo":

In nessuna
parte
di terra
mi posso
accasare

a ogni
clima
che passo
mi trovo
languente
che gli ero
già stato
assuefatto

me ne stacco
sempre

straniero³¹.

²⁸ W. L. ADAMSON, *Modernism in Florence: The Politics of Avant-garde Culture in the Early Twentieth Century*, in *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-garde*, edited by L. SOMIGLI & M. MORONI, Toronto, University of Toronto, 2004, p. 232.

²⁹ Ivi, p. 233.

³⁰ GENTILE, *La grande Italia*, p. 121.

³¹ G. UNGARETTI, *Girovago*, in «La Raccolta», 15 giugno 1918, poi in ID. *Allegria di Naufragi*, Firenze, Vallecchi, 1919, ora in ID. *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, pp. 123 e 614-15.

Domina questi versi il motivo dell'inappartenenza, dell'impossibilità di mettere radici. A ospitarli è la rivista «La Raccolta», diretta a Bologna da Giuseppe Raimondi. Questa rivista non è incline al nazionalismo o alla valorizzazione della guerra, ed è invece caratterizzata da frequenti richiami all'alienazione, al disorientamento, allo sradicamento, puntualmente ricordati da Lia Fava Guzzetta³². Sul piano dei contenuti, *Girovago* è dunque lontana dalle liriche di scoperta della patria dianzi evocate; è tuttavia affine ad esse per il modo in cui è conforme agli orientamenti discorsivi che caratterizzano la porzione di società letteraria verso cui è rivolta, entro cui è edita, e nella quale l'autore dirige una parte dei propri contatti.

Ogni negazione di identità nazionale sarebbe fuori luogo nel quotidiano di Mussolini «Il Popolo d'Italia», per cui Ungaretti scrive, come corrispondente da Parigi, nel biennio 1919-1920. Valori e interessi nazionali letteralmente invadono i suoi articoli. La grandezza dell'Italia e la guerra come sua dispensatrice non mancavano nelle lettere dal fronte:

Ogni popolo vivo non è una propagazione di uno dei nostri infiniti colori? Italia, Italia, Italia³³.

T'assicuro che il povero corpo urla; questa povera belva incatenata di grigioverde!

Mio Dio! purché veramente n'esca più grande l'Italia; più intensamente viva; risvegliata in tutto il suo vigore; nella sua piena civiltà; ché se in una volta turbinassero al cielo i suoi colori infiniti, sarebbe un sole questa nostra patria³⁴!

Nelle corrispondenze per il «Popolo d'Italia», l'emancipazione italiana è materia di politica estera. L'Italia vittoriosa e rigenerata dalla guerra non può più essere subalterna. Deve avere più peso, prestigio e influenza internazionali. Deve anche essere faro di civiltà, in linea con quanto auspicato dal nazionalismo modernista, comprendente l'avanguardia fiorentina e più tardi il fascismo fin dagli esordi:

³² Cfr. L. FAVA GUZZETTA, *Un incunabolo della «Ronda»: «La Raccolta»*, in «Studi novecenteschi», a. I, 1971, n. 2, p. 205: «Non casuali sembrano infatti le ricorrenze di alcuni termini-stati d'animo come (oltre a quello frequente di "morte") "pietra", "rocce", "pietraia", "aridità", "deserto", "noia", "sterilità", o di alcune presenze emblematiche di personaggi "pellegrini disorientati", "girovaghi", "stranieri", "scampati", pienamente intellegibili con la cifra della "malinconia", della "stanchezza", dell' "addio alla vita", della "disperazione", della "partenza"».

³³ G. UNGARETTI, *Lettere a Giovanni Papini*, p. 58 (lettera con timbro postale del 9 luglio 1916).

³⁴ Ivi, p. 59 (lettera con timbro postale dell'11 luglio 1916).

Nessuno degli uomini raccolti intorno al re ha nome per parlare in nome della rinata Italia; sono uomini di altre generazioni, sono gli uomini di Adua, gli uomini abituati alla sferza della triplice alleanza... Ma la guerra, vivaddio, l'abbiamo fatta per non essere più vassalli di nessuno³⁵.

Noi esigiamo «l'Adriatico mare nostro»³⁶.

Se il mondo dev'essere una federazione, e se non riesce a portare il titolo di *umana*, porti almeno anche il grado della più gloriosa civiltà, quella tua, o Roma! Sarebbe l'unica garanzia del suo avviamento alla più splendida umanità³⁷.

Non mancano encomi solenni, entusiastiche dichiarazioni di adesione alla patria, corroborate in senso condivisivo dall'uso («abbiamo», «siamo») della prima plurale:

Siamo un popolo che non può fermarsi.

Che può valere la vita di ognuno di noi, che possono valere le miserevoli torbide ingiustizie che c'inciampino, se l'Italia, rinata dal nostro cuore bruciato, s'incamminerà ancora, come sempre, verso un compito nuovo?

Siamo un popolo che non si potrà mai fermare³⁸.

³⁵ ID., *Le impressioni a Parigi*, in «Il Popolo d'Italia», 26 settembre 1919, p. 1.

³⁶ ID., *Scialoia il mansueto*, ivi, 27 dicembre 1919, p. 3.

³⁷ ID., *L'Inghilterra in Persia e la Francia in Siria*, ivi, 8 settembre 1919, p. 3. Sulla grandezza italiana nel nazionalismo modernista, cfr. GENTILE, *La grande Italia*, p. 92: «Il mito nazionale, infatti, in modo più o meno esplicito, ebbe un posto centrale nel rinnovamento filosofico di matrice idealistica, promosso da Benedetto Croce e Giovanni Gentile, nella nuova storiografia, nel pensiero pedagogico, e soprattutto nella cultura delle avanguardie, come il futurismo e il gruppo de "La Voce". In un certo senso, si potrebbe affermare che il mito della Grande Italia fu all'origine stessa dell'avanguardia italiana, dandole uno spiccato impulso all'azione politica, che si manifestò in forme più o meno accentuate di nazionalismo radicale, ostile allo Stato liberale e propugnatore, sia pure in modo vago e contraddittorio, di una *rivoluzione italiana*, come rivoluzione politica, morale e culturale insieme, capace di rigenerare gli italiani, di formare una solida coscienza nazionale e preparare l'Italia a essere nuovamente protagonista della storia del mondo, creatrice di una moderna civiltà». Sul modernismo fascista, ivi, pp. 154-55: «Il nazionalismo fascista [...] può essere considerato, fin da questa prima fase, una nuova manifestazione del nazionalismo modernista, al quale lo collegava la stessa idea, tipicamente modernistica, della rinascita della stirpe per effetto della rigenerazione palingenetica della guerra. [...] Gli italiani nuovi che il fascismo voleva forgiare dovevano essere i *romani della modernità*. [...] Tutto impregnato di *italianismo*, il fascismo credeva nella missione della Grande Italia come protagonista della modernità, e si considerava esso stesso l'artefice di una *nuova modernità italiana*».

³⁸ G. UNGARETTI, *Italia*, in «Il Popolo d'Italia», 13 luglio 1919, p. 3 (testo scritto per il terzo anniversario della morte di Cesare Battisti).

Ma due cose sono certe: la patria è una cosa che portiamo nel sangue, che è viva e indispensabile in noi come il cuore; e dalla guerra è nata una visione della giustizia sociale, che dobbiamo sforzarci di distinguere e attuare, se non vogliamo perire di bestialità e d'inedia. [...]

Aderisco ai fasci di combattimento, il solo partito che intende la tradizione e l'avvenire, *in modo genuino*.

Patria e rivoluzione, ecco il grido nuovo³⁹!

Dichiarazioni come queste ricollegano l'attaccamento alla patria alla congerie di nazionalismo e istanze di sinistra così tipica del fascismo nascente.

Tanto senso di appartenenza all'Italia scompare però, a distanza di pochi mesi, nella rivista «L'Esprit Nouveau» dove il poeta assicura che non ha patria e neppure connazionali:

Je suis un étranger en Italie, comme en France, aussi bien qu'ailleurs. Je ne présenterai pas des compatriotes, mais il y a, là-bas aussi, quelques compagnons de route⁴⁰.

Se la premessa da cui l'autore parte (lo straniamento) è la stessa di *Girovago* e della lettera a Prezolini dianzi citata, gli esiti si collocano, nondimeno, agli antipodi: nel primo caso, lo straniamento sostanzia l'aspirazione a una identità nazionale; nel secondo, è funzionale alla recisa negazione della medesima. Colpisce inoltre che Ungaretti tenga a non chiamare connazionali quei compagni di strada dell'ambiente fiorentino (l'articolo riguarda, tra gli altri, Soffici e Papini) che delle sue dichiarazioni d'italianità erano stati, in passato, destinatari prediletti. Ma se l'autore smentisce per un verso se stesso, dall'altro tiene un discorso ancora in linea con l'area letteraria che lo ospita. «L'Esprit Nouveau» è una rivista dell'avanguardia francese, tendenzialmente internazionalista, per di più prossima all'area del movimento Dada e proto-surrealista (Ungaretti vi «partecipa», secondo Fontanella, negli stessi anni), entro cui il valore della nazionalità è in genere disconosciuto, se non apertamente attaccato⁴¹. E neppure si dimentichi, per quegli anni, la dimensione

³⁹ Id., *Lettere Parigine – La lotta elettorale – Il discorso di Clemenceau – Aderisco alla Patria e alla Rivoluzione*, ivi, 13 novembre 1919, p. 6.

⁴⁰ Id., *La doctrine de «Lacerba»*, in «L'esprit nouveau», a. I, 1920, n. 2, ora in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. DIACONO e L. REBAY, Milano, Mondadori, 1974, p. 39. Con un titolo diverso (*Brève histoire de notre jeunesse*) e un rapido cappello introduttivo, questo testo era apparso, sempre a Parigi, il 6 giugno 1920, nella rivista «Don Quichotte», diretta dall'intellettuale di sinistra Luigi Campolongo.

⁴¹ Tanto per restare alle riviste cui Ungaretti collabora, basti considerare che il numero 13 di «Littérature», ospita, nel 1920, vari manifesti Dada, tra cui quelli contenenti questi brani: «plus

internazionale di Parigi, capitale di una repubblica internazionale delle lettere che è «patria universale esente da patriottismo»⁴². Tutto ciò può tra l'altro spiegare la scomparsa dell'italianità nelle liriche di Ungaretti in francese, tra *La guerre* e *Derniers jours*, che pure non mancano di recuperare versi d'altra epoca, ma hanno la funzione di introdurre il poeta in un contesto avanguardistico diverso dall'italiano⁴³.

de bourgeois, plus d'aristocrates, plus d'armées, plus de police, plus de patries, enfin assez de toutes ces imbécillités, plus rien, plus rien, rien, rien, rien, rien» (*Manifeste du mouvement Dada*, p. 11); «La vertu comme le patriotisme n'existe que pour les intelligences moyennes vouées toute leur vie au sarcophage» (F. PICABIA, *L'art*, p. 12). Sull'internazionalismo Dada, cfr. anche H. BÉHAR-M. CARASSOU, *Dada: histoire d'une subversion*, Paris, Fayard, 1990, pp. 189-90: «L'internationalisme de Dada ne tenait pas seulement aux circonstances de sa naissance et de sa diffusion. Il répondait aussi à une volonté profonde d'en finir avec tous les patriotismes, une volonté que Ribemont-Dessaignes affirmait dans "Dadaland": "Dada n'est pas Français". Mais il n'est pas Allemand, il n'est d'aucun pays. C'est une maladie vengeresse, un fléau. Soit. La dorure va s'écailler. La française comme les autres». Sui contatti di Ungaretti con tale movimento, cfr. L. FONTANELLA, *Ungaretti a Parigi: la partecipazione al dada / surrealismo e i rapporti con André Breton*, in *Miscellanea di italianistica in memoria di Mario Santoro*, a cura di M. CATAUDELLA, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 279-99. Quanto a «L'Esprit nouveau», va detto che la rivista seguì da vicino il movimento Dada: pur non definendosi dadaista, essa ravvisava in tale avanguardia una *pars destruens* propedeutica all'instaurazione dell'«Esprit nouveau» cui si richiama. Il primo direttore della rivista, Paul Dermée, fu, come la moglie Céline Arnould, dadaista dalla prima ora. E se è vero che fu licenziato con l'accusa di voler trasformare la rivista in un foglio Dada, non lo è meno che esponenti autorevoli di questa corrente (Picabia, Cendrars, Breton, Tzara), pubblicarono nell'«Esprit nouveau» anche dopo la cacciata del primo direttore. La rivista si attestava peraltro su posizioni universaliste e sovranazionali, come ricordato tra l'altro in uno dei principali studi dedicati a questa rivista: «L'universalismo – politico oltre che culturale – dell'«Esprit nouveau» si precisa così nei termini di una presupposta indentità della struttura della percezione: «linguaggio prodigioso quello della plastica e che permette di dire tutto con mezzi sensuali, che universalmente, a tutti gli uomini della terra, fanno provare le stesse cose»» (R. GABETTI – C. OLMO, *Le Corbusier e L'esprit nouveau*, Torino, Einaudi, 1975, p. 160). Al tema dell'abbandono dei caratteri particolari, «in favore di un carattere internazionale», il medesimo libro fa anche riferimento a p. 142.

⁴² Secondo P. CASANOVA, *La république mondiale des Lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 49, un insieme di fattori ha fatto sì che Parigi si costituissero durevolmente «en France et partout dans le monde, comme la capitale de cette République sans frontière ni limite, patrie universelle exempte de tout patriotisme, le royaume de la littérature qui se constitue contre les lois communes des États, lieu transnational dont les seuls impératifs sont ceux de l'art et de la littérature: la République universelle des Lettres. "Ici, écrit Henri Michaux à propos de la librairie d'Adrienne Monnier qui fut l'un des hauts lieux parisiens de consécration littéraire, est la patrie de ceux qui n'ont pas trouvé de patrie, cheveux de l'âme flottant librement". Paris devient donc la capitale de ceux qui se proclament sans nation et au-dessus des lois politiques: les artistes». Sullo stesso tema, *ivi*, pp. 37-55 e 123-26.

⁴³ Cfr. LIVI, *Ungaretti soldat-écrivain sur le front français*, pp. 26-39; C. MAGGI ROMANO, *Giuseppe Ungaretti in «Derniers jours»*, in «Paragone», a. XXVII, 1976, n. 312, pp. 80-112; D. DE ROBERTIS, «Prime» francesi di Ungaretti, in *Ungaretti à Paris*, pp. 40-50.

L'articolato insieme dei riscontri dimostra che il discorso di Ungaretti è figlio del suo tempo, ancorato nella storia e nel dibattito culturale. Collima con il posto dell'autore nel mondo della cultura, con il network (di scrittori, intellettuali, riviste) di cui fa parte e con cui interagisce. Tanto collima da mutare di conseguenza, secondo il momento, i legami, gli interlocutori. Non è con ciò da escludere che Ungaretti vivesse un "complesso" dell'identità, legato a una condizione, quella del *transplanté* e dell'emigrato⁴⁴, con un senso di appartenenza etnica meno scontato che nella norma, dunque soggetto a forti oscillazioni. Queste non paiono però indipendenti e aleatorie, bensì mediate da altri fattori, a partire dal posto dell'autore nella società letteraria. Ungaretti non è apolide nel «Popolo d'Italia» e nazionalista nell'«Esprit nouveau». Il suo discorso è ogni volta appropriato. Rimane, pur mutando, in sintonia con gli ambienti, le riviste, i giornali di cui fa parte o a cui si rivolge. Riconoscere questo non vuol dire negare la psicologia o la dimensione degli «affetti»⁴⁵. Non è nemmeno trascurare l'autenticità e la profondità, la drammaticità e le contraddizioni che l'identità esistenzialmente comporta. È piuttosto cogliere l'influenza, in fondo abbastanza ovvia, che i rapporti, le filiere, i mondi di appartenenza (il mondo dell'arte, prima di tutto, nel caso degli artisti), la storia esercitano su chi scrive, Ungaretti compreso. Oltre l'immagine «di poeta puro che questo autore ha assunto nella nostra coscienza letteraria»⁴⁶.

⁴⁴ Sul ruolo dell'emigrazione in Ungaretti, cfr. J.-CH. VEGLIANTE, *Le poète émigré. Notes sur Giuseppe Ungaretti*, in *Gli italiani all'estero 2. Passages des Italiens*, études et documents réunis par J.-CH. VEGLIANTE, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1988, pp. 9-24.

⁴⁵ Sulla valenza affettiva, oltre che socioletteraria, dell'uso ungarettiano del francese, si sofferma E. CONTI, *Ungaretti bilingue tra Apollinaire, Papini, Breton e Bontempelli*, in «Revue des Études Italiennes», a. CIV, 2008, nn. 1-4, pp. 27-38, in particolare le due pp. conclusive; R. GENNARO, *Le patrie della poesia. Ungaretti, Bergson e altri saggi*, Firenze, Cadmo, 2004, pp. 131-63, da cui proviene, con aggiunte e rielaborazioni, gran parte del presente saggio.

⁴⁶ LUPERINI, *Letteratura e identità nazionale: la parabola novecentesca*, p. 10.

L'*Allegria*: modello novecentesco?

Stefano Giovannuzzi
(Università di Torino)

1. Fortuna dell'«*Allegria*»

Se si escludono le pagine più estimative – *et pour cause* – di Papini e Soffici¹, all'uscita di *Allegria di Naufragi* – o in prossimità di essa – gli elogi non si sprecano². Ed anche con interventi favorevoli, soprattutto di coetanei, come quello di Papini, bisogna andare cauti. L'antologia Papini-Pancrazi, *Poeti d'oggi*, del 1920, ha solo quattro testi di Ungaretti (*Peso*, *Sono una creatura*, *I fiumi*, *Nostalgia*)³; ridotti a tre nella seconda edizione, decisamente più ampia e documentaria, del 1925: *Sono una creatura*, *I fiumi*, *Le stagioni*. Una selezione risicata dove, per di più, il testo aggiunto non rappresenta una delle prove più innovative dell'*Allegria*. Saranno anche indicazioni suggerite dall'autore, certo è che scompaiono nella marea dei testi altrui; a volte con evidenti sproporzioni⁴.

L'apprezzamento per Ungaretti si assesta a partire dal passaggio fra anni Venti e Trenta. Ma appunto, apprezzamento per Ungaretti: è invece più controverso stabilire il peso dell'*Allegria* in rapporto a *Sentimento del Tempo*.

¹ Cfr. G. PAPINI, *Giuseppe Ungaretti*, del 1917, e A. SOFFICI, *Senza intellettualismo*, del 1918; entrambi ora in *La critica e Ungaretti*, a cura di G. FASO, Bologna, Cappelli, 1977, pp. 42-45.

² Da Thovez, a Flora, a Galletti – non tutti generazionalmente lontani –, se non le stroncature, le perplessità sono frequenti: cfr. *La critica e Ungaretti*, pp. 67-69 e 78-79.

³ L'ipotesi iniziale – paventata da Ungaretti – è la non inclusione nell'antologia: «Intanto continuano le piccole ingiustizie a mio riguardo. Nell'antologia che Papini e Pancrazi fanno da Vallecchi, malgrado la *spontanea* promessa di Papini, non sarò incluso. Ma chi includono allora? Papini mi ha riscritto, anche recentemente, che la mia era fra la più grande e pura poesia che conoscesse», così scrive in una lettera a Soffici del 14 settembre 1919 (G. UNGARETTI, *Lettere a Soffici*, a cura di P. MONTEFOSCHI e L. PICCIONI, Firenze, Sansoni, 1981, p. 65). Ma cfr. anche le lettere a Papini del settembre 1919 in G. UNGARETTI, *Lettere a Giovanni Papini 1915-1948*, a cura di M. A. TERZOLI, Milano, Mondadori, 1988, pp. 278-81.

⁴ I testi di Papini antologizzati, ad esempio, sono nove.

Ungaretti, o dell'allegria è il saggio di Contini apparso nel 1932; il lavoro è ovviamente centrato sull'*Allegria* (*Sentimento del Tempo* è iscritto all'anagrafe del 1933), ma l'impianto critico è pressato dai materiali che si sono accumulati sulle riviste e che preparano il secondo libro: «E per tentati che si sia di veder saturare nell'*Allegria* le esigenze d'un lirico, Ungaretti chiama più in là»⁵. *Materiali sul «secondo» Ungaretti*, del 1939, insiste sul fatto che «il progresso di Ungaretti “non va inteso” valutativamente»⁶: «In nessun modo si potrebbe dire che *L'allegria* è meno alta di *Sentimento del tempo*»⁷. Contini avverte qualche limite nel secondo libro, ma l'intervento denuncia come *Sentimento del Tempo* faccia aggio sull'*Allegria*.

Anche Solmi nelle *Note sulla poesia di Ungaretti*, del 1935, mantiene l'autonomia fra le due stagioni, e tuttavia anche il suo saggio è decisamente sbilanciato verso *Sentimento del Tempo*⁸. Uno sbilanciamento che in Betocchi si rovescia senz'altro in giudizio negativo sull'*Allegria*:

Anche in questa occasione ho voluto rileggere *Allegria di naufraghi* – la chiama così – (tralasciando la più recente, *L'allegria*, che non avevo a portata di mano): ed è innegabile che ancora una volta non ho trovato in quel libro riassuntivo dell'opera di Ungaretti le profonde emozioni, o meglio direi, parlando di me stesso, le novità di accordi sensibili col mio animo, che mi hanno dato alcune poesie che fanno parte del nuovo libro⁹.

Betocchi non rappresenta, questo deve essere chiaro, la critica ermetica: è tutt'altro. Ma anche sul versante ermetico, per Bo come Macrì – in Bo con sfumature più problematiche –, la poesia di Ungaretti coincide con *Sentimento del Tempo*¹⁰. Persino per un avversario dell'ermetismo qual è Flora il

⁵ G. CONTINI, *Ungaretti, o dell'allegria* [1933], in ID., *Esercizi di lettura*, Firenze, Parenti, 1939; poi Torino, Einaudi, 1974, p. 51.

⁶ G. CONTINI, *Materiali sul «secondo» Ungaretti* [1939], ivi, p. 55.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Non a caso la parte più consistente del contributo tocca proprio le novità di *Sentimento del Tempo*, individuate nella caduta dell'autobiografismo e nella rinuncia «alle forme scorciate ed elementari dell'*Allegria*» a vantaggio di un discorso decisamente più ampio (cfr. S. SOLMI, *Note sulla poesia di Ungaretti*, in ID., *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla poesia italiana del Novecento*, Milano, il Saggiatore, 1963, poi in SOLMI, *La letteratura italiana contemporanea*, I, *Scrittori negli anni*, a cura di G. PACCHIANO, Milano, Adelphi, 1992, pp.188-98, la cit. è a p. 189).

⁹ C. BETOCCHI, *Ungaretti*, in «Frontespizio», a. V, 1933, 8; ora in *La critica e Ungaretti*, p. 86.

¹⁰ Bo tende comunque a integrare la valutazione dei due libri: «Il *Sentimento del Tempo* senza l'*Allegria* resterebbe un documento gratuito e infine veramente oscuro, o nei pezzi di maggiore risonanza esterna, di una seconda vita autonoma potrebbe sembrare frutto d'una straordinaria

miglior Ungaretti – in una lettura che considera ormai le sue poesie un *corpus* unico – finisce per essere individuato in poesie della seconda raccolta:

Ma quando giungo a poesie come quella che s'intitola *L'Isola*, io vedo un Ungaretti redento e purificato, che qui unisce nativamente i modi dell'analogia impressionista e quelli del sentimento meditativo. I difetti son minimi, e le immagini limpide, e il ritmo aereo e sicuro. È una fantasia liberissima, in cui palpita tuttavia l'umano senso del poeta: e non è ermetica, e non è enfatica, e non è esclamativa. È una favola che ha la grazia sorgiva degli antichi¹¹.

Quella di un giovanissimo Fortini, nel 1939, è una voce dissonante: nega che *Sentimento del Tempo* sia l'«evoluzione purificata»¹² dell'*Allegria*. E tuttavolta intorno al processo che si compirebbe fra *Allegria* e *Sentimento del Tempo* si produce una lettura di Ungaretti di straordinaria longevità. Ancora nel 1971 Raboni, pur sottolineando «l'estrema purezza e univocità di resa espressiva»¹³ dell'*Allegria*, deve constatare come nella linea che fra *Allegria* e *Sentimento del Tempo* muove verso una ricostituzione neoclassica dell'orizzonte poetico la maggior parte della critica avverta un «inevitabile "progresso"»¹⁴.

2. Quale «Allegria»?

La variabilità delle opinioni che si evidenzia negli anni Trenta, spesso a discapito del primo libro, è anche il riflesso della peculiare vicenda che assesta nell'arco di un quindicennio – e in modo mai davvero definitivo – il testo dell'*Allegria*, mentre nella seconda metà degli anni Venti si sedimenta in

combinazione, quasi il risultato insospettato d'un calcolo perseguito per giuoco. Così, invece, la maturità che testimonia è resa valida dalla povertà, dalla vita iniziale dell'*Allegria* [...]» (C. Bo, *Poesia di Ungaretti*, in «Campo di Marte», a. I-II, 1938-1939, 10-11, poi col titolo *Dimora della poesia*, in Id., *Otto studi*, Firenze, Vallecchi 1939, p. 156). Per Macrì non ci sono invece dubbi: «Ciascuno della mia generazione si decise alla vita letteraria attraverso la sua poesia, attraverso la poesia senza equivoci di *Sentimento del Tempo*. Per altri più anziani è stato un compagno, un fratello; per noi è stato un padre, l'unico cui concedessimo facoltà di dirigerci al di dentro, di guardare tutto che ci fosse a cuore per mediazione della sua grazia poetica, della sua verità» (O. MACRÌ, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi, 1956, p. 93).

¹¹ F. FLORA, *La poesia ermetica*, Bari, Laterza, 1936, pp. 174-75.

¹² F. FORTINI, *Solitudine di Ungaretti*, in «La riforma letteraria», a. IV, 1939, 28; ora in *La critica e Ungaretti*, p. 151.

¹³ G. RABONI, *L'attesa di senso (inizio di un saggio su Ungaretti)*, in «Paragone», a. XXII, 1971, 254, pp. 37-45, a p. 42.

¹⁴ Ivi, p. 44.

parallelo *Sentimento del Tempo*. Con una vicenda molto più lineare, che non comporta riorganizzazioni altrettanto imponenti. Nel 1971 Raboni suggerisce un raffronto fra *Veglia* e *Viatico* di Rebora, probabilmente – dice Raboni – scritte negli stessi anni e forse in frangenti simili¹⁵. Lasciamo al margine, per il momento, le considerazioni sulla lingua vuota di contenuti, e pertanto agevolmente ripetibile, che costituisce la novità di *Allegria di Naufragi* – non ne parla il solo Raboni –¹⁶, a discapito della lingua di Rebora, tormentata, ma troppo nobilmente arcaica. Di Ungaretti Raboni non pone a confronto il testo Vallecchi del 1919, bensì quello che si stabilizza definitivamente fra l'edizione Preda e la Novissima, ovvero fra il 1931 e il 1936. Per alcune poesie non è affatto un dettaglio. Nel caso di *Veglia* le varianti non sono sostanziali; lo sono invece in un pezzo come *Giugno*, che quantomeno mantiene in tutto il decorso genetico un identico titolo e dunque una sicura riconoscibilità¹⁷. Ci sono però pezzi ben più travagliati: un fatto ampiamente messo a frutto da Aldo Capasso negli *Incontri con Ungaretti*¹⁸. *Levante*, ad esempio, è il punto di approdo di un lungo processo che inizia su «Lacerba» con *Le suppliche*, poi divenuta *Nebbia* in Vallecchi 1919, quindi *Levante* in «L'Italia letteraria» del 1931 e, immediatamente a ruota, nell'edizione Preda dello stesso anno. *Le suppliche* ha 74 versi, alcuni molto lunghi, *Nebbia* 50, *Levante* 29, perlopiù versicoli: il testo finalmente stabile, ulteriormente rastremato a 24 versi, esce solo in Novissima 1936. La distanza fra la redazione di partenza e quella di arrivo è tale che Ungaretti può recuperare *Nebbia* come una lirica autonoma fra le *Poesie Disperse*. E lo stesso accade per *Noia*¹⁹.

Le raccolte di Montale hanno fin dalla prima edizione una distinta riconoscibilità, che ne restituisce la cifra individuale e ne rende subito tracciabile il

¹⁵ Ivi, p. 42.

¹⁶ «Non dico necessario, ma certo funzionale risulta, nel caso di Ungaretti, il vuoto di senso [...], ai fini supposti della precisione, del nitore, dell'*esemplarità* [...]. Spero di avere almeno suggerito, così, in che luce, in che prospettiva mi sembra possibile e giusto situare il fenomeno della tendenziale *ripetibilità* dell'esperienza ungarettiana. Efficacia definitoria e purezza della lingua sono in corrispondenza biunivoca, in essa, con la mancanza di spessore dei contenuti, con la rarefazione (e il protendersi costitutivo verso la forma) del senso» (*ibidem*).

¹⁷ Per l'evoluzione testuale di *Giugno* cfr. G. UNGARETTI, *L'Allegria*, edizione critica a cura di C. MAGGI ROMANO, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori – il Saggiatore, 1982, pp. 38-44.

¹⁸ A. CAPASSO, *Incontri con Ungaretti*, Genova, Emiliano Degli Orfini, 1933 (la stampa è 1932).

¹⁹ La *Noia* – che si stabilizza con Preda – è costituita da sette versi suddivisi in tre strofe; il testo che compare fra le *Poesie Disperse*, recuperato dalla Vallecchi del 1919, ne conta venti in undici strofette. Ancora diverso l'antefatto, apparso su «Lacerba», col titolo *Sbadiglio*: cfr. UNGARETTI, *L'Allegria*, pp. 190-92.

lascito. Nessuna sovrapposizione o incertezza fra le diverse stagioni, ben scandite nel tempo; o sulla fisionomia delle singole poesie. Fra i poemetti primo-novecenteschi di «Lacerba», la mescolanza di modi ancora testimoniata nella Vallecchi, e l'essenzialità «tipica» dell'*Allegria* conseguita fra Preda e Novissima – dunque fra anni Venti e Trenta – lo scarto è invece molto consistente: si tratta di scenari assai diversi della poesia. Betocchi può parlare nel 1933 dell'*Allegria* utilizzando *Allegria di Naufragi* – non ha che quella sottomano –, ignorando o sottovalutando che però è un altro libro. Alcuni cambiamenti sono macroscopici, ma non sono meno imponenti gli effetti del microsistema incessante che destabilizza la disposizione del testo (e del verso) sulla pagina, per ridisporlo con variazioni sistematiche ma nello stesso tempo del tutto incoerenti. La massa del linguaggio sembra essere in continuo smottamento e riassetamento. Per cui a prima vista è tutt'altro che facile capire che cosa si legge e che cosa pesa di Ungaretti, quale *Allegria*, in particolare, si pone come modello.

L'instabilità che investe l'architettura del libro non è di poco conto: instabilità delle sezioni come della presenza e disposizione dei testi al loro interno; tanto da lasciare in dubbio – salvo che per lo zoccolo duro del *Porto Sepolto* – sulla continuità del progetto. La successione *Ultime* – *Il Porto Sepolto* – *Naufragi* – *Girovago* – *Prime* compare solo nel 1931 (Preda): *Allegria di Naufragi* 1919 e *Il Porto Sepolto* 1923 sono due libri molto diversi. La grande arcata *Ultime* – *Prime* recupera un suggerimento di *Allegria di Naufragi* (la prima sezione si intitolava *Ultime e prime*), ma è evidentemente pensata in ragione del progetto di *Sentimento del Tempo*, che si inaugura con *Prime*.

Se partiamo dalla macrostruttura, è difficile trovarne esiti nelle raccolte di altri poeti; e in ogni caso il modello è *L'Allegria*, non *Allegria di naufragi*. Quando nel 1942 vede la luce l'antologia con cui Quasimodo ricapitola il lavoro degli anni Trenta²⁰, il fatto che la sezione di apertura sia *Nuove poesie* (1936-1942), ovvero la sezione con le poesie più recenti, si configura come l'assunzione letterale della scansione interna dell'*Allegria*: in realtà le *Ultime* dell'*Allegria* sono le poesie che precedono *Il Porto Sepolto*, mentre le poesie più recenti sono fra le *Prime*. Ancora più letterale, circa dieci anni dopo, il recupero dell'impianto dell'*Allegria* con le *Nuove poesie* di Alfonso Gatto²¹. Nella raccolta del 1950, che riunisce i testi degli anni Quaranta (non però le poesie legate alla guerra), Gatto intitola le prime due sezioni *Ultime* (1948-1949) e *Prime* (1941-1942), ripetendo l'inversione temporale – solo apparente in Ungaretti – che connota l'*Allegria*; anche se con un'arcata minore,

²⁰ S. QUASIMODO, *Ed è subito sera*, con un saggio di S. SOLMI, Milano, Mondadori, 1942.

²¹ A. GATTO, *Nuove poesie*, Milano, Mondadori, 1950.

che non tiene insieme l'intera raccolta. Ma non basta: se *L'Allegria* si chiude con la sezione *Prime* mentre *Sentimento del Tempo* si apre con una sezione dallo stesso titolo, le *Ultime* che inaugurano le *Nuove poesie* richiamano – con la stessa funzione di annullare la discontinuità fra i libri – gli *Ultimi versi* (1939-1941) delle *Poesie* del 1941²². Un passaggio peraltro non neutro, che in Gatto significa, attraverso la spia dei titoli ungarettiani, la volontà di recupero del linguaggio elaborato agli inizi degli anni Trenta.

Più incerta ancora la possibilità di rintracciare la forma diario che traduce l'autobiografismo dell'*Allegria*, ma lo è ancora troppo alla circostanza della guerra e quindi lo rende, nei fatti, poco produttivo negli anni Venti e Trenta. Se invece ci spostiamo verso la seconda guerra mondiale, questo aspetto dell'*Allegria* può tornare insospettabilmente attuale. Sappiamo bene, anche dal carteggio recentemente pubblicato, del rapporto, intenso a partire dal 1949, tra Sereni e Ungaretti, vero maestro di poesia, malgrado Sereni si senta fin dalla stagione di *Frontiera* un «post-montaliano»²³: in effetti *Frontiera* è spesso un crocevia – in maniera non clamorosa – fra modi ungarettiani e montaliani (i due grandi modelli, secondo la prospettiva di Anceschi)²⁴. *L'Allegria* riemerge forse impreveduta nei testi che si approssimano alla guerra: *Soldati a Urbino* (in un primo momento *Sera a Urbino*) e *Poesia militare*, che reca la data «Gorresio – agosto 1940» in calce. Accanto ad alcuni nuclei tematici e alla persistenza del codice linguistico, l'avvicinarsi della guerra fa riaffiorare il modello del diario, per quanto senza grandi sviluppi nella prima raccolta. È invece in *Diario d'Algeria*, il libro del 1947, che *L'Allegria* diviene il paradigma di riferimento. Fin dalla prima edizione scatta una sorta di cortocircuito, probabilmente mediato dall'Africa. La sezione *Diario d'Algeria* riadatta – evidenziandola anche nel titolo – la formula del diario: ogni singolo pezzo è accompagnato da indicazioni di luogo e di tempo, sebbene meno circostanziate che nell'*Allegria*. Ma anche diverse poesie della sezione

²² Id., *Poesie*, seconda edizione definitiva con aggiunta di *Arie e ricordi*, di *Tre arie per la sua voce* e di *Ultimi versi, 1929-1941*, Firenze, Vallecchi, 1941.

²³ Cfr. V. SERENI – G. UNGARETTI, *Un filo d'acqua per dissetarsi. Lettere 1949-1969*, a cura di G. PALLI BARONI, Milano, Archinto, 2013. Nella lettera dell'1 aprile 1964 Sereni scrive a Ungaretti: «Ho sempre pensato e detto [...] che ammirare Saba o Montale senza aver amato Ungaretti significa fare una lettura incompleta e sfasata di entrambi [...]. Non di questo parlerà *La poesia è una passione*, ma quanto dirò là dentro a tuo riguardo presuppone la tua "paternità" e questo discorso» (ivi, p. 151). L'espressione «post-montaliano» è dello stesso Sereni: «[...] quel "montaliano" o "post-montaliano" che io sono o immagino di essere, agli occhi di un Pampaloni» (lettera a F. Fortini, 27 maggio 1952, in V. SERENI, *Scritture private con Fortini e Giudici*, a cura e con postfazione di Z. BIROLI, Bocca di Magra, Edizioni Capannina, 1995, p. 13).

²⁴ Cfr. V. SERENI, *Carteggio con Luciano Anceschi*, a cura di B. CARLETTI, prefazione di N. LORENZINI, Milano, Feltrinelli, 2013.

iniziale, *La ragazza di Atene*, assumono la stessa configurazione. *Diario d'Algeria* è un diario di prigionia non di guerra: la nozione di sconfitta è profondamente radicata nel libro, e comporta una declinazione molto diversa da quella ungarettiana²⁵. Malgrado le differenze, la lezione di Ungaretti non si esaurisce con l'edizione del 1947. Nella ristampa del 1965 Sereni aggiunge una ulteriore sezione al *Diario d'Algeria*, *Male d'Africa*, dove il retroterra ungarettiano torna ad agire in modo evidente. Il *Male d'Africa* include delle prose: la mescolanza di prosa e poesia è un tratto caratteristico del Sereni del dopoguerra, che, in questo contesto, sembra di nuovo guardare all'*Allegria*, alle *Prime*, dove prosa e poesia si mescolano, con un'alternanza tutta primo-novecentesca.

3. Formalizzazione di una lingua vuota

Non è però sul versante delle strutture portanti del libro che la lezione dell'*Allegria* lascia identificare gli indizi più ricorsivi. Il lascito più importante investe infatti l'articolazione della lingua poetica. Con l'avvertimento che, se una memoria diffusa ma un po' generica di Ungaretti, quantomeno nell'immediatezza degli anni Trenta, è facilmente riconoscibile, non lo è altrettanto discernere *L'Allegria* dal rumore di fondo che produce la vicinanza di *Sentimento del Tempo*.

In *Acque e terre* di Quasimodo, del 1930 – i termini dovrebbero essere, come si ricava da *Ed è subito sera*, 1942, «1920-1929» –, non è improbabile che la prima strofe dei *Ritorni* elabori un antefatto ungarettiano:

Piazza Navona, a notte, sui sedili
stavo supino in cerca della quiete,
e gli occhi con rette e volute di spirali
univano le stelle,
le stesse che seguivo da bambino
disteso sui ciotoli del Platani
sillabando al buio le preghiere.

La dislocazione fra due luoghi remoti – nello spazio e nel tempo – ricomposta nel cortocircuito della memoria verosimilmente ricalca *C'era una volta*. E d'altra parte l'endecasillabo del primo verso, «Piazza Navona, a notte, sui

²⁵ Per un'analisi meglio articolata dei rapporti tra *Frontiera* e *L'Allegria* (senza trascurare le interferenze con Montale), N. SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro: retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier Università, 2005, pp. 77-82.

sedili», sembra presupporre una lettura analoga agli endecasillabi frammentati su più versi dell'*Allegria*: le virgole rappresentano l'esatto corrispettivo degli a capo. Una situazione analoga in *Terra*: «Notte, serene ombre, / culla d'aria». Fra *Acque e terre* e *Oboe sommerso*, del 1932, le occasioni dall'*Allegria* possono essere inventariate con una discreta ampiezza.

Ed è subito sera – la lirica – consente di mettere in luce snodi ancora più significativi; non però il testo che compare nell'edizione 1930 di *Acque e terre*, che non ha nemmeno lo stesso titolo, bensì la versione breve uscita nel volume ricapitolativo del 1942, *Ed è subito sera*, dove l'*explicit* della poesia intitola l'intera raccolta:

Ognuno sta solo sul cuor della terra
trafitto da un raggio di sole:
ed è subito sera.

Nel 1930 *Ed è subito sera* costituisce la strofe conclusiva di una poesia più lunga (5 strofe, 21 versi) e soprattutto di andamento narrativo, *Solitudini*. La forma epigrammatica non è raggiunta immediatamente, ma per sottrazione: come per Ungaretti, si direbbe. Ridotto il testo a quattro versi, il “calco” dall'*Allegria* risulta palese: «Ognuno sta solo» evoca il «Si sta» con cui attacca *Soldati*. In effetti intorno al verbo – tra l'*Allegria* e il primo Quasimodo – si gioca una partita importante: per il cosiddetto ermetismo l'importanza del verbo e della sua assolutizzazione – «Ti so», ad esempio, in Quasimodo – è stata segnalata a suo tempo da Mengaldo²⁶. Ma il discorso vale in prima battuta per l'Ungaretti dell'*Allegria*: per l'energia di cui i verbi sono investiti, spesso assertivi («Sono un poeta / [...] / sono un grumo di sogni // sono un frutto», *Italia*), e comunque per la posizione di rilievo che assumono nel verso. Un esempio, *Fase d'Oriente*²⁷:

Nel molle giro di un sorriso
ci sentiamo legare da un turbine
di germogli di desiderio

Ci vendemmia il sole

²⁶ Cfr. P. V. MENGALDO, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura italiana degli anni Venti e Trenta*, a cura di F. MATTESINI, Milano, Vita e Pensiero, 1989, poi in Id., *La tradizione del Novecento*, serie terza, Torino, Einaudi, 1991, p. 146.

²⁷ Salvo diversa indicazione, questa e le citazioni che seguono sono tratte dall'edizione Preda. In corsivo si segnalano i verbi con funzione riflessiva oppure le forme “mi” + verbo alla terza persona (sovente anche alla prima). Sono invece sottolineate altre forme del verbo quando è utile indicarle per la posizione forte che occupano nel verso.

Chiudiamo gli occhi
per vedere nuotare in un lago
infinite promesse

Ci rinveniamo a marcare la terra
con questo corpo
che ora troppo ci pesa

Versa il 27 aprile 1916

Il verbo risulta sempre molto esposto, a inizio di verso e spesso di strofe, se addirittura non rileva l'avvio della poesia. *Popolo*: sempre in attacco di strofe, «Fuggì il branco», «Annaspa come tartaruga», «Nascono presto». E ancora più ribattuto, *In memoria*: «Si chiamava», «Amò», «Fu», «E non sapeva», «L'ho accompagnato», «Riposa» (sempre ad attacco di strofe). In *Fase d'oriente* colpisce però la frequenza della diatesi media («ci sentiamo») e di costrutti pronomi oggetto + verbo alla terza persona («ci vendemmia»). Il fenomeno si evidenzia ancora meglio nei *Fiumi*, sempre in prima persona:

Mi tengo a quest'albero mutilato
abbandonato in questa dolina
[...]

Stamani *mi sono disteso*
in un'urna d'acqua
e come una reliquia
ho riposato

L'Isonzo scorrendo
mi levigava
come un suo sasso

Ho tirato su
le mie quattr'ossa
e me ne sono andato
come un acrobata
sull'acqua

Mi sono accoccolato
vicino ai miei panni
sudici di guerra
e come un beduino
mi sono chinato

a ricevere
il sole

Questo è l'Isonzo
e qui meglio
mi sono riconosciuto
una docile fibra
dell'universo

[...]

Ma quelle occulte
mani
che *mi intridono*
mi regalano
la rara
felicità

Collocato sempre a inizio verso (o in prossimità), nei *Fiumi* non soltanto il verbo ha un vistoso rilievo, ma frequentemente lo ha proprio nella forma media o riflessiva, che acquista memorabilità per la sua alta frequenza in una stessa poesia. A questo modulo ("mi" + verbo alla prima persona) può corrispondere la forma perfettamente speculare "mi" oggetto + verbo alla terza persona (singolare o plurale): «mi levigava», «m'intridono / mi regalano». In *Annientamento* la situazione è molto prossima:

Colle mie mani plasmo il suolo
diffuso di grilli
mi modulo
di
sommesso uguale
cuore

Mama non m'ama
mi sono smaltato
di margherite
mi sono radicato
nella terra marcita
sono cresciuto
come un cespito
sullo stelo torto
mi sono colto
nel tuffo
di spinalba

Oggi
 come l'Isonzo
 di asfalto azzurro
mi fisso
 nella cenere del greto
 scoperto dal sole
e mi trasmuto
 in volo di nubi

Una delle due serie è assente; ma l'uso dei verbi rivela un altro elemento importante, la diffusa forzatura – marcatamente espressionista – del significato e del contesto d'uso tradizionale. Siamo in una zona di reinvenzione del linguaggio, sembrerebbe, il cui scopo principale è un'iscrizione forte della soggettività nel mondo («mi sono radicato» o «mi trasmuto» sono esemplari); a cui, al polo opposto, corrisponde perfettamente l'assunzione dell'io come parte integrante di sé da parte della dimensione fisico-naturale («occulte / mani / che mi intridono»). Quale che sia la forma assunta, il tempo del verbo è sempre il presente (e non potrebbe essere diversamente). È un processo, in altre parole, che ricomponе qui e ora il rapporto fra il soggetto e il mondo²⁸, risolvendo una crisi di cui la guerra è fondamentalmente allegoria storica. Il fenomeno – anche se andrebbe campionato meglio – è abbastanza consueto nell'*Allegria*; tende invece a scomparire quasi in *Sentimento del Tempo*, dove la struttura più elaborata del discorso impedisce al verbo di emergere con altrettanta forza, isolato.

Un paradigma della lingua molto prossimo – documentato anche in questo caso dalla frequenza – si ritrova nel Quasimodo di *Acque e terre. Vento a Tindari*:

oggi *m'assali*
 e *ti chini* in cuore.

Salgo vertici aerei precipizi,
 assorto al vento dei pini,
 e la brigata che lieve m'accompagna
 s'allontana nell'aria,
 onda di suoni e amore,
 e tu *mi prendi*

²⁸ Sull'uso del verbo, in particolare il riflessivo, per «mettere in relazione il mondo esterno con l'io esistenziale del poeta» cfr. P. SPEZZANI, *Per una storia del linguaggio di Ungaretti fino al «Sentimento del Tempo», in Ricerche sulla lingua poetica contemporanea. Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese*, presentazione di G. FOLENA, Padova, Liviana, 1972, p. 107; da vedere più ampiamente pp. 102-10.

da cui male *mi trassi*
 e paure d'ombre e di silenzi,
 rifugi di dolcezze un tempo assidue
 e morte d'anima

[...]
 altra luce *ti sfoglia* sopra i vetri
 nella veste notturna,
 e gioia non mia riposa
 sul tuo grembo.

La forma prevalente è “mi” + verbo alla terza persona, non la diatesi media (solo un caso «mi trassi»): ampliando un po' il campo, non sono però da trascurare i sintagmi “ti” + verbo, diffusissimi in *Quasimodo*. Come, parrebbe, le forme “in me” + verbo, contrassegnando il carattere fortemente innovativo e moltiplicatore di *Quasimodo* all'interno del solco ungarettiano. Ma per restare al nostro confronto, se scorriamo la raccolta del 1930 le occorrenze si infittiscono: «mi giunge il vento se in te mi spazio», «m'è dentro il male vostro che mi scava» (*Terra*), «mi tardava il canto» (*Vicolo*), «mi nasce», «mi pesa» (*Peso*), «M'irridi» (*Paura*) «la tua sete m'insabbia la gola», «m'inchioda», «Mi spezzano ghignando» (*Tua sete, Signore*).

Il fenomeno si fa però decisamente più frequente nella silloge successiva, del 1932, *Oboe sommerso* – dal 1942 *Òboe sommerso* –, dove si ripresenta come nell'*Allegria* anche la serie parallela, media o riflessiva. Qualche esempio: «mi sollevi muto adolescente» (*Pregghiera alla pioggia*), «del canto / che amore mi germina / d'uomini e di morte» (*Alla mia terra*), «m'adagio», «mi desta la morte» (*Riposo dell'erba*), «mi cardo la carne» (*Lamento d'un fraticello d'icona*), «M'esilio; si colma / ombra di mirti / e il sopito spazio m'adagia» (*Un sepolto in me canta*), «mi spinge sovente», «mi cerco negli oscuri accordi» (*Convalescenza*), «me stesso brucato dal patire / che m'asserena» (*Vita nascosta*), «per sillabe mi scarno» (*Parola*), «Non una dolcezza mi matura», «M'accori, dolente rinverdire» (*Odore di eucalyptus*).

Che l'edizione Preda compaia nel 1931, esattamente a metà strada fra *Acque e terre* e *Oboe sommerso* – un libro con estremi di composizione molto stretti: 1930-1932 –, non sarà forse da sopravvalutare; ma certo l'incremento nella seconda raccolta di tratti dell'*Allegria* ne lascerebbe supporre la funzione di volano; anche per il processo di riduzione all'essenziale dei testi che accompagna il passaggio da *Allegria di Naufragi* del 1919 all'*Allegria* del 1931. L'aumento dei versi brevi (a discapito delle misure più tradizionali di *Acque e*

terre) e il rasciugamento delle liriche, molto meno distese in *Oboe sommerso* che nella prima raccolta, sembrerebbero puntare nella stessa direzione.

Malgrado la difficoltà di definire quale *Allegria* i contemporanei leggessero, l'impressione netta è che l'edizione Preda non rappresenti un evento trascurabile, e non solo perché la raccolta torna ad essere facilmente reperibile; soprattutto per la stabilità che testi e architettura del libro, ma in primo luogo l'assetto della lingua, ormai vi acquistano. Ed è proprio su questo aspetto che Quasimodo sembra insistere. L'uso assolutizzante e la torsione semantica impressa al verbo, in quei modi che sono caratteristici dell'*Allegria*, tendono ad accentuarsi e a grammaticalizzarsi in una formularità tanto vuota quanto adattevole, e perciò immediatamente riconosciuta come indice di poeticità. In altri termini, la «mancanza di spessore dei contenuti» e la «rarefazione [...] del senso» di cui parla Raboni, condizioni dell'esemplarità, si traducono in una struttura della lingua vuota le cui procedure, elementari e ripetitive, si prestano alla formalizzazione – esasperata in Quasimodo – nel codice lirico destinato ad imporsi negli anni Trenta. Un po' – pur senza esserlo – alla maniera di Petrarca.

Il processo non tocca indistintamente tutti i poeti nel passaggio fra anni Venti e Trenta: alcune aeree rimangono estranee. Scorrendo a campione altre raccolte che escono intorno alla data cruciale del 1931, *Sirio* di Bertolucci (1929) non mostra alcuno dei fenomeni segnalati in Quasimodo. Il rinvio all'*Allegria* può cadere automatico laddove all'impiego di versicoli si associ, anche se con diversa intensità, l'abolizione della punteggiatura. Alla stessa fonte paiono richiamarsi la strofe di un solo verso che chiude *Solitudine* («Nessuno») o ancora taluni verbi dall'asprezza fonica e semantica quali si rinvengono in *Canto del pellegrino* («abbarbicato», «dissepolto», «allucinato»); mentre, per quanto estranee alla ricerca espressiva di Ungaretti, le parole-verso di *Infanzia* («Sogni azzurri / Ricamati / Salve / Ave / Felice notte») amplificano la frantumazione dell'*Allegria*. Il riuso tende semmai all'azzeramento del modello, a disinnescarlo. Il giovane Bertolucci è un lettore di Ungaretti, ma il suo è un Ungaretti ridotto ai minimi termini e comunque riassorbito in una generica maniera primonovecentesca che Titta Rosa definiva come «“tono” Ungaretti»²⁹. Lontanissimo dall'operazione che prende corpo nelle pagine di Quasimodo. Nessuna traccia ungarettiana – significativa – in *Realtà vince il sogno* di Betocchi, del 1932: Betocchi non ama il primo libro di Ungaretti. Come non ve n'è nel libro con cui Luzi esordisce, *La barca*, che è del 1934: segno che non si tratta

²⁹ G. TITTA ROSA, *Dialogo sulla stagione poetica*, in «Corriere padano», 11 dicembre 1934, ed ora in *Vent'anni di cultura ferrarese: 1925-1945. Antologia del «Corriere padano»*, a cura di A. FOLLI, Bologna, Patron, 1978, vol. I, pp. 246-47, a p. 246.

di un fenomeno che interessi gli ermetici in senso stretto (ovvero Luzi, in questo caso). Non stiamo infatti parlando dell'ermetismo, ma di tratti caratterizzanti della lingua poetica degli anni Trenta, che ha i suoi capisaldi in Quasimodo ma anche in Gatto.

Se infatti apriamo *Isola*, si ripresenta un quadro molto prossimo a quello di Quasimodo. Alcuni esempi più significativi, fra i tanti: «Universo che mi spazia e m'isola, poesia» (*In ogni gioia breve a notte*), «mi lusingo in volto», «m'adeguano nel sonno», «mi strazio», «il volto in cui m'arrido» (*Notte*), «Ad una montagna [...] / [...] / mi sono aggregato in una difesa / panica», «Ma mi raccolgo, non grido» (*Il giogo*), «la bocca fredda mi rovescia in suono...» (*Alba*), «e nello spazio m'affronto» (*Gioia*). E, con maggiore ampiezza, in *Inno alla notte* (che però nel titolo gioca con *Inno alla morte*, di *Sentimento del Tempo*, già uscita in rivista)³⁰:

Suono lontano che *m'avvicina*
in fitti bisbigli accresciuto d'erbe:
irrompe estraneo deserto,
presagio d'alberi e morti
canuti al fioco cielo.

Ascolto irreal:
senso enorme in cui *mi spando*.
Il mare *m'impronta* di roccia,
mi svolge ruscello della sua neve.

Tremo laminato di rigido fondale.

Dio, sgomento inesauribile,
midollo argenteo in cui *mi lego*
scrosciato in coraggio alla vita.

E in *Nuvola*:

m'incarno d'azzurra levità
[...]

³⁰ La poesia era stata pubblicata prima su «Commerce», nel 1925, poi su «L'Italiano. Periodico della rivoluzione fascista», nel 1926, e quindi nell'antologia *Scrittori nuovi*, di Falqui e Vittorini (1930): i testi di Ungaretti hanno una notevole circolazione anche prima di essere riuniti in volume.

In picchi repentini
il cielo *mi scalza*.

A volte con precisione persino maggiore di Quasimodo, Gatto ricalca e grammaticalizza il sistema ungarettiano, con una iscrizione trasparente della soggettività lirica nella poesia. Un'operazione che si traduce in una marcata formularità, regolarmente imperniata sull'assertività del verbo e sul paradigma "mi" + verbo.

La campionatura dovrebbe essere più ampia e intrecciarsi con altri fenomeni – ad esempio l'uso anomalo delle preposizioni, in particolare di "a" –³¹, e tuttavia, anche così, sembra evidente che *L'Allegria* sia una delle principali matrici su cui si conia una fetta molto corposa della lingua poetica degli anni Trenta: ed è bene insistere sull'ampiezza implicita in "lingua poetica degli anni Trenta", lasciando un po' al margine la formula controversa dell'ermetismo. La precocità con cui certe strutture grammaticali compaiono in Quasimodo e Gatto attesta che essa precede l'uscita di *Sentimento del Tempo*, senz'altro meno suggestivo da questo punto di vista – ovvero meno attraente, forse perché più denso di contenuti, nel processo di ricodificazione altamente stilizzata di un protocollo lirico che si connota come il vero asse portante del decennio.

Più esile la ricorrenza di forme analoghe in Sinisgalli; alcuni esempi però convergono senza difficoltà sullo stesso paradigma, sempre esposti come sono in apertura di poesia (che spesso diventa anche titolo): «Mi difendo a questa raffica» (= titolo, *Mi difendo a questa raffica*), «A mani aperte mi fa giorno» (= titolo, *A mani aperte mi fa giorno*), «Mi raccoglie nel suo gomito» (*Autunno a Porta Nuova*).

Nella prima raccolta di Libero De Libero – legato a Sinisgalli e a Ungaretti –, *Solstizio*, del 1934, gli echi dell'*Allegria* non sono numerosissimi, ma in compenso clamorosi: «È un veliero mia vita» (*Biografia*) ricalca da vicino «È il mio cuore / il paese più straziato» (*San Martino*). I richiami a Ungaretti – talora mediati da Quasimodo – si fanno numerosi quando si esamina l'uso del verbo.

Annunciazione:

Mi festeggerà perpetuo sole
[...]

³¹ Cfr. MENGALDO, *Il linguaggio della poesia ermetica*, p. 138. Mengaldo parla di «Uso *passerpartout* della preposizione *a*, più spesso con valore di approssimazione spaziale, ma talora anche temporale, modale, causale-strumentale ecc., in luogo di altre preposizioni o, che è ancora più interessante, di nessi più analitici».

mi condurrà dagli uccelli
 [...]
 mi parlano gli astri
 fuori del sonno, e con la voce
farò da pastore a un gregge
 di sassi.

Idillio:

un vano amore *mi narro*.
 E *mi trascina* vento
 di fiumi originali

Seconda: all'inverno:

Un volo di nubi presente
mi rivela il sonno delle grotte
 [...]
 Mi nasce dalle braccia
 e *mi matura* il sonno

Un uso parossistico delle consuete marche verbali, sbalzate in rilievo, si accompagna ad un assetto lirico del discorso altrettanto deciso. Strategie analoghe si riscontrano anche nella raccolta successiva, *Proverbi* (1937), per quanto in un contesto che si declina più basso e colloquiale³². *Sentimento del Tempo* non è comunque privo di effetti su Sinisgalli: i futuri di *Annunciazione*, ad esempio, sembrano ricalcati sul modello “profetico” di *Inno alla morte*³³; e tuttavia la strategia che li riassorbe è sempre quella dell’*Allegria*.

Non si tratta – ricapitolando – della lingua dell’ermetismo, per cui sarebbe necessario un discorso più complesso, ma della creazione di un codice ad elevato tenore lirico, che ha la sua sorgente primaria nell’*Allegria* e solo secondariamente si alimenta anche di *Sentimento del Tempo*. O, precisando ancor meglio: in un’*Allegria* che non si riconosce nell’*Allegria di Naufragi*

³² Malgrado la colloquialità, resta la forte sottolineatura del verbo: «M’arrendo / alla terra» (*Cicala*) o «Ascolto alberi marciare», in apertura di *Morto mare*.

³³ «Scivolerò nell’acqua buia / [...] // [...] / L’uguale *mi farai* del sogno / [...] // *Avrò* il tuo passo, / *Andrò* senza lasciare impronta. // *Mi darai* il cuore immobile / D’un iddio, sarò innocente, / *Non avrò* più pensieri di bontà. // [...] / *Farò* da guida alla felicità»: i futuri sono sottolineati in corsivo.

del 1919; non per nulla il picco si colloca pressoché a ridosso dell'edizione Preda.

4. Sensazioni simultanee o successive

In concomitanza con l'uscita dell'edizione Preda Aldo Capasso scrive i saggi poi riuniti in *Incontri con Ungaretti*. Il secondo, *Nuovo incontro (pagine di taccuino)*, prende le mosse da uno degli aspetti oggettivamente più intriganti della vicenda dell'*Allegria*, la genesi stratificata e mobile dei testi:

Mattutino e notturno offriva immagini e stati nettamente contraddittori, non mediati, separati soltanto dalla frontiera del bianco tipografico [...]. Ogni enunciato era privo di sviluppi, non trascolorava negli enunciati successivi. L'impressione era quella, non di alcune strofe che si librino, appena intervallate, sulla bocca di un uomo, ma di pagine di diario: in ogni pagina l'uomo riassume l'impressione quando è già morta; e la pagina successiva può contenere lo schema di una tutt'altra espressione; sono tante sezioni trasversali, di un'unica vita, non ne riflettono l'unità, ma la diversità³⁴.

Capasso segnala il progressivo superamento di una stagione ancora primonovecentesca, impressionista e frammentaria – vociana, come la definisce –, per arrivare al concatenamento di immagini essenziali che connota i testi *ne varietur*. Poco oltre *Nuovo incontro (pagine di taccuino)* mette a confronto la redazione Vallecchi di *Silenzio* con la Preda, osservando il carattere più oggettivo e universale, senza sbavature sentimentali, che il testo acquista nel passaggio:

Nella prima redazione, era il poeta stesso che sentiva in sé una voce di cicala, egli strideva come una cicala: strappato dalla sua terra come la cicala dall'albero [...]. Ora, invece, dura nel cuore dell'uomo la voce delle cicale, animali del sole: è il ricordo stesso della terra natale: che in lui è presente, mentre s'allontana. Il risultato capitale delle correzioni, è che la poesia corre diritta verso l'ultima strofa [...]³⁵.

Una poesia dell'*Allegria*, nella fase matura che comincia con Preda, si costituisce dunque in una sequenza di immagini dotate, ciascuna, di una sua misura oggettiva, che però “trascolorano” l'una nell'altra creando un organismo, e non una sequenza di frammenti come osservano Capasso e Contini.

³⁴ CAPASSO, *Incontri con Ungaretti*, pp. 82-83.

³⁵ Ivi, pp. 85-86.

Scrivo quest'ultimo nel 1933: «*Levante* sembra un'enumerazione d'immagini a carico d'una "sensazione" complessiva», a confronto del «discorso spiegato» di *Sentimento del Tempo*³⁶. Non è noto se Capasso e Contini abbiano presente ciò che Ungaretti stesso dice in *Punto di mira*, la conferenza tenuta a Milano nel 1924: l'intervento rimane inedito fino alla pubblicazione nel Meridiano delle prose. Distinguendo fra le poesie brevi e quelle più lunghe Ungaretti afferma: «Le poesie del secondo gruppo [le poesie lunghe] sono quelle che si prefiggono l'evocazione di un dato ambiente d'emozione, dando delle sensazioni, simultanee o successive, provate in quella sfera lirica, l'elenco»³⁷. La posizione dei due critici e dell'autore è davvero molto prossima, quando descrivono il meccanismo non logico e non narrativo che regola il testo lirico nell'*Allegria*. La cosa sorprendente è che in una lettera ad Anceschi del novembre 1935 Sereni definisce in termini analoghi – recuperando una formula di Banfi – l'obiettivo della sua ricerca poetica:

Questi che ti mando sono due tentativi; di immediatezza oggettiva – tanto per usare una frase che m'ha scritto Banfi, ma in un senso un po' diverso, forse più ardito. Con accostamenti e rapporti arbitrari tentare di attribuire autonomia all'immagine; di modo che lo svolgersi dell'una nell'altra, colto in una determinata misura e intensità, basti da solo a creare l'emozione; senza lirici commenti e senza intenzioni di sensi nascosti come troppo spesso mi succedeva una volta³⁸.

Le poesie a cui Sereni fa riferimento non sono state rintracciate, tanto meno la lettera di Banfi. Nella lettera di Sereni non compare nessun riferimento a Ungaretti; o in subordine a Capasso: la descrizione tecnica è in ogni caso – sorprendentemente? – la stessa. I rapporti fra Ungaretti e Banfi sono noti, così come l'importanza di Ungaretti e dell'analogia per l'interlocutore di Sereni, Anceschi: il circuito sembra perciò chiudersi, sottolineando ancora una volta il peso che l'edizione Preda esercita sulla generazione che esordisce negli anni Trenta.

A sfogliare *Frontiera*, o le disperse recuperate di quegli anni, la questione dell'«immediatezza oggettiva» non risulta a prima vista così evidente. Al crocevia fra Capasso e Sereni si definisce però una chiave di lettura di un qualche rilievo per riconsiderare una parte non marginale dell'eredità dell'*Allegria* nella scrittura per blocchi di immagini, che connota tanta poesia degli

³⁶ CONTINI, *Ungaretti, o dell'allegria*, p. 51.

³⁷ G. UNGARETTI, *Punto di mira*, in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi critici*, a cura di M. DIACONO e L. REBAY, Milano, Mondadori, 1974, p. 298.

³⁸ SERENI, *Carteggio con Luciano Anceschi*, p. 34.

anni Trenta, in cui si dissolve la possibilità di ricostruire a pieno la referenzialità e una possibilità di racconto. Niente del genere si ritrova nel primo Montale; mentre anche un solo esempio di Ungaretti chiarisce di che cosa si stia parlando. Possiamo assumere ad esempio proprio il testo su cui si sofferma Capasso, *Silenzio*:

Conosco una città
che ogni giorno s'empie di sole
e tutto è rapito in quel momento

Me ne sono andato una sera

nel cuore durava il limio
delle cicale

e dal bastimento
verniciato di bianco
ho visto
la mia città sparire
lasciando
un poco
un abbraccio di lumi nell'aria torbida
sospesi

Le quattro strofe scandiscono altrettante immagini fra cui sono omessi tutti i raccordi, narrativi come referenziali: i connettivi logici e sintattici sono sostituiti dalla paratassi e dall'enumerazione, che però non conducono ad un'impressione di frammentismo o di «parole in libertà»³⁹. Le immagini si susseguono nella loro autonomia e nello stesso tempo appaiono embricate in una «sensazione» complessiva, fanno sistema: in questo caso lasciando trapelare la memoria della partenza dall'Egitto. La centralità del meccanismo associativo, fra immagini che possono apparire anche del tutto irrelate – il fondale della guerra è davvero troppo generico per essere rilevante –, si legge ancora meglio in *Lindoro di deserto*, la poesia che Ungaretti commenta in *Punto di mira*:

Dondolo di ali in fumo
mozza il silenzio degli occhi

Col vento *si spippola* il corallo

³⁹ UNGARETTI, *Punto di mira*, p. 298.

di una sete di baci

Allibisco all'alba

Mi si travasa la vita
in un ghirigoro di nostalgie

Ora specchio i punti di mondo
che avevo compagni
e fiuto l'orientamento

Sino alla morte in balia del viaggio

Abbiamo le soste di sonno

Il sole spegne il pianto

Mi copro di un tepido manto
di lindoro

Da questa terrazza di desolazione
in braccio *mi sporgo*
al buon tempo

In *Silenzio* le circostanze di luogo e di tempo restano comunque ben individuabili; ciò non accade più in *Lindoro di deserto*, dove le singole strofe non lasciano emergere (o lo fanno parzialmente) la rete delle associazioni referenziali sottese. Il procedimento non pertiene esclusivamente alla stagione dell'*Allegria*; *Sentimento del Tempo* lo incanala però in un impianto discorsivo-oratorio – il canto o l'inno – a cui è affidato il compito di tenere insieme l'intera arcata della poesia, allontanandosi decisamente dal modello dell'*Allegria*. Non sarà un caso che, eventualmente, l'architettura per immagini si ritrovi in *Prime*, la sezione più antica, di raccordo con la prima raccolta, e in *Fine di Crono*, per quanto sganciata dall'enfasi sul verbo che connota l'*Allegria*. Lo stile si fa prevalentemente nominale e scompaiono completamente le strutture pronomi + verbo. Basta scorrere *Lago luna alba notte*:

Gracili arbusti ciglia
Di celato bisbiglio...

Impallidito livore rovina...

Un uomo, solo, passa
Col suo sgomento muto...

Conca lucente,
Trasporti alla foce del sole!

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

Tempo, fuggitivo tremito...

Fin dall'inizio *Sentimento del Tempo* si presenta dunque eccentrica rispetto alle strategie messe in atto nell'*Allegria*, consentendo di demarcare piuttosto nettamente il confine fra l'eredità delle due raccolte.

Una struttura del testo poetico che procede per blocchi (spesso coincidenti con le strofe), libera da ogni forma di organizzazione discorsiva e narrativa, si ripresenta nella poesia di Quasimodo. Il processo non è molto evidente in *Acque e terre*, ma una traccia si ritrova comunque nella scansione per blocchi / strofe di *Prima volta*:

Piegato hai il capo e *mi guardi*.
e la tua veste è bianca
e un seno affiora ch  la trina   sciolta
su l'omero sinistro.

Mi supera la luce,
trema, e tocca le tue braccia ignude.

Ti rivedo. Parole avevi chiuse e rapide
che mettevano cuore
nel peso d'una vita
che sapeva di circo.

L'intersezione fra il procedimento per associazione di immagini e un uso del verbo chiaramente connotato, in posizione forte all'inizio della seconda e della terza strofe,   quasi una garanzia del debito contratto con l'*Allegria*. In *Acque e terre* i passaggi tra le singole strofe sono ancora marcati da una trama logico-narrativa, per quanto residuale, che tende per  via via a sfal-

darsi. Come nella strofe finale dei *Morti*⁴⁰. L'autonomizzazione delle singole immagini (strofe) in *Oboe sommerso* è infatti piuttosto sistematica. La poesia che intitola il libro risulta esemplare:

Avara pena, tarda il tuo dono
in questa mia ora
di sospirati abbandoni.

Un òboe gelido risillaba
gioia di foglie perenni,
non mie, e smemora;

in me si fa sera:
l'acqua tramonta
sulle mie mani erbose.

Ali oscillano in fioco cielo;
làbili: il cuore trasmigra
ed io son gerbido,

e i giorni una maceria.

Nella successione dei quattro blocchi / immagine la poesia costruisce la «“sensazione” complessiva», impermeabile ad ogni possibile parafrasi narrativa, che vada oltre l'ineffabilità implicita nella «“sensazione” complessiva». L'orizzonte della lingua si configura alquanto diverso dal primo Ungaretti, legato com'è ad un persistente dannunzianesimo (più prossimo perciò a *Sentimento del Tempo*?); eppure il debito nei riguardi dell'*Allegria* pare fuor di dubbio, se incrociamo tutti gli elementi a disposizione. Esemplare *Un sepolto in me canta*:

M'esilio; si colma
ombra di mirti
e il sopito spazio *m'adagia*.

Né amore accosta
silvani accordi felici
nell'ora sola con me:
paradiso e palude

⁴⁰ Mentre le prime due strofe sono comunque riconducibili al tema dei morti (per quanto le «voci» della prima possano lasciare nel dubbio), l'ultima appare del tutto irrelata: «Gazzelle alle fonti bevevano / vento a frugare / ginepri / e rami ad alzare le stelle?»

dormono in cuore ai morti.

E un sepolto *in me canta*
che la pietraia forza
come radice, e tenta segni
dell'opposto cammino.

Ancora una volta le immagini pressoché del tutto irrelate (oltre che di incerta referenzialità) e scandite per strofe, così come l'attacco con il verbo in posizione forte e in diatesi media, sono un sicuro debito verso l'*Allegria*. Una procedura del genere si ritrova anche in *Erato e Apollion* e diventa l'elemento costitutivo del forzato analogismo di Quasimodo⁴¹.

Un po' meno agevole rintracciare in Gatto organismi che come per Ungaretti e Quasimodo si costituiscono per blocchi / immagine, che eventualmente coincidono con la strofe, forse anche per una minore libertà rispetto alle strutture metriche tradizionali. Non mancano tuttavia in *Isola* calchi molto prossimi a Ungaretti (e Quasimodo). *Notte*:

Tremo d'esile vena per lontane
arie di suono: *mi lusingo* in volto.
Come alleviate toccano le vane
solitudini il cielo vuoto, ascolto.

Lungo sereno dileguano piane
voci apparenti nel mondo sepolto:
m'adeguano nel sonno di montane
bare odorose. Ed il cuore n'è folto.

Uomo d'amore penetro la terra,
e nella carne è radicato il grido
della notte serena in cui *mi strazio*.

Nel desiderio aperto che rinserra
l'anima svelta, il volto in cui *m'arrido*,
s'adempie, freddo rigore, lo spazio.

⁴¹ Cfr., a titolo d'esempio, l'intera *Airone morto*: «Nella palude calda confitto al limo, / caro agli insetti, in me dolora / un airone morto. // Io mi divoro in luce e suono; / battuto in echi squallidi / da tempo a tempo geme un soffio / dimenticato. // Pietà ch'io non sia / senza voci e figure / nella memoria un giorno»; oppure le strofe iniziali di *Sul colle delle «Terre bianche»*: «Dal giorno, superstita / con gli alberi mi umilio. // Assai arida cosa; / a inferno verde amica, / a nubi gelide / rassegnate in piogge. // Il mare empie la notte, / e l'urlo preme maligno / in poca carne affondato».

La stessa organizzazione si ritrova in *Cielo, Alba* (con la ripresa degli attacchi verbali forti di Ungaretti); o anche in *Tramonto*, dove però la strategia è già quella nominale di *Sentimento del Tempo*⁴². Che nell'assetto testuale per sequenze staccate di immagini ci sia un nodo di fondo, in cui si identifica un altro degli aspetti costitutivi del codice lirico, lo dimostra la rilettura che Gatto fa di alcuni testi di *Isola* nelle *Poesie* del 1941, con l'obiettivo dichiarato di reimmettere racconto (se non referenzialità) in pezzi in cui era programmaticamente cancellato in nome del lirismo araldico degli anni Trenta⁴³.

Il fenomeno si presenta in modo molto meno evidente in Sinisgalli. È assente il paradigma che fa collimare immagine e strofe, visto l'impianto monostrofico che prevale nella sua poesia; e tuttavia la struttura paratattica con cui i singoli periodi sono legati sortisce lo stesso risultato, di una rappresentazione che procede come una catena di immagini fra cui sono saltati i legami logici, discorsivi e narrativi. In *18 poesie*⁴⁴ il pezzo numero 7 (*Mi difendo a questa raffica*) è un buon esempio:

Mi difendo a questa raffica
 Che spolvera la luce della piazza
 Sulle cime dei pioppi.
 Nel debole riverbero uno stormo
 Di foglie risale il ciglio della murata.
 Batte qui dove *mi duole*
 Questa voce tutta notte:
Mi ritorna la triste
 Vocazione ad esistere,
 La brama di cercarmi in ogni luogo.

L'incrocio tra attacchi verbali forti (la maggior parte delle *18 poesie* avvia con un verbo), in diatesi media, e la paratassi delle immagini, collocano il testo sulla scia dell'*Allegria*. Anche altre poesie sono costruite alla stessa maniera: basti rinviare alla 8, la notissima *I fanciulli battono le monete rosse*.

⁴² Ad aprire il verso, specie nella posizione forte di avvio di strofe, viene spesso collocato un sostantivo: «Abitudine calma della sera: / malavoglia di pace sul mare. // Allibita trasparenza in gara / di distanza con la terra segreta. // Incline peso intepidito al vento / si rassegna in un nido di cruccio // Disgregarsi in un torpido lamento. // Campane, biondo ricordo diffuso / che si consola in un polline lento. // Indugio rarefatto di silenzio / in cui scorre una pace veloce. // In un dissidio verde s'avvicina / la compagine remota del suono» (*Tramonto*).

⁴³ Cfr. S. GIOVANNUZZI, *Tempo di raccontare. Tramonto del canone lirico e ricerca narrativa (1939-1956)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, pp. 34-39.

⁴⁴ Milano, Scheiwiller, 1936: non avendo rintracciato la prima edizione, si utilizza però il testo confluito in *Vidi le Muse*, Milano, Mondadori, 1943.

Solstizio di Libero De Libero è del 1934 e si colloca già in zona di più esplicita interferenza con i modi di *Sentimento del Tempo*, che tende a produrre organismi più ampi ed embricati. Non diversamente la campitura del discorso è quella più fluida e meno staccata del secondo libro di Ungaretti; del resto le poesie hanno titoli come *Tre canti per una speranza*, *Le odi* (titolo di sezione); e in *Proverbi*, del 1937: *Inno*, *Ode*, *Canto*. Tuttavia la presenza dell'*Allegria* appare senza difficoltà riconoscibile in testi come *Annunciazione*, terza strofe:

Mi festeggerà perpetuo sole
sulla terra con nuovo nome.
Senza destino, come chi dorma,
mi condurrà degli uccelli
lo strepito in paesi di frumento
ove la luce fa mietitura.
Gloria di semi ovunque:
allegrezza sopra il mio capo
domato e fortuna.
Erede di boschi e di fiumi
mi parleranno gli astri
fuori del sonno, e con la voce
farò da pastore a un gregge
di sassi.

Gli attacchi verbali sono memoria dell'*Allegria*, ma i due versi conclusivi «farò da pastore a un gregge / di sassi» sono il calco, non solo metrico – i due versicoli ricompongono un endecasillabo –, del verso finale di *Inno alla morte*: «Farò da guida alla felicità». Persino l'impiego del verbo al futuro sembra chiamare direttamente in causa – come in De Libero – *Sentimento del Tempo*.

Quando pensiamo al procedere per associazioni analogiche di immagini (corrispondenti o meno all'unità della strofe) è del resto evidente come inoltrandoci negli anni Trenta tenere distinti *L'Allegria* e *Sentimento del Tempo* – in assenza di marche come l'impiego del verbo – non sia per nulla facile. Non lo è già per Quasimodo. Non a caso Mengaldo indica in *Sentimento del Tempo* una delle matrici dell'analogismo ermetico⁴⁵. In realtà nel corso degli anni Trenta si assiste alla progressiva confluenza dei due modelli, con un innesto dell'analogismo turgido e lavorato di *Sentimento del Tempo* su quello essenziale dell'*Allegria*.

⁴⁵ Cfr. MENGALDO, *Il linguaggio della poesia ermetica*, pp. 152-53.

Per chiudere circolarmente la campionatura sul punto di partenza, Sere-
ni, la tenuta del codice dell'*Allegria* riaffiora anche in *Frontiera*, se teniamo
di conto delle ampie oscillazioni registrate in altri autori. *Frontiera* è spesso
il crocevia fra modi ungarettiani e modi montaliani. E tuttavia il primo li-
bro di Ungaretti conserva una sorprendente memorabilità; basti pensare a
Terrazza:

Improvvisa ci coglie la sera.
Più non sai
dove il lago finisca;
un murmure soltanto
sfiora la nostra vita
sotto una pensile terrazza.

Siamo tutti sospesi
a un tacito evento questa sera
entro quel raggio di torpediniera
che ci scruta poi gira se ne va.

Il «raggio di torpediniera» va forse imputato a Montale («Oh l'orizzonte
in fuga, dove s'accende / rara la luce della petroliera!», *La casa dei doganieri*),
ma l'attacco resta un documento dell'*Allegria* (in questo caso la Novissima,
del 1936: «D'improvviso / è alto / sulle macerie», *Vanità*)⁴⁶, come lo è in
sostanza tutta l'occasione della poesia, se pensiamo a *Silenzio*, dove, la «sera»
compare un «bastimento / verniciato di bianco» che si allontana nel buio
«lasciando / un poco / un abbraccio di lumi nell'aria torbida / sospesi». Non
è l'unica occorrenza e nemmeno la più significativa ai fini dell'indagine. Fra
i testi più antichi di *Frontiera* ne compaiono alcuni fortemente segmentati
(non molti, per la verità), in cui ogni strofe condensa un'immagine. *Concerto
in Giardino*, del 1935:

A quest'ora
innaffiano i giardini in tutta Europa.
Tromba di spruzzi roca
raduna bambini guerrieri,
echeggia in suono d'acque
sino a quest'ombra di panca.

Ai bambini in guerra sulle aiole
sventaglia, si fa vortice;

⁴⁶ Fino a Preda il testo recitava «D'un tratto / è alto / sulle macerie».

suono sospeso in gocce
 istante
ti specchi in verde ombrato:
 siluri bianchi e rossi
 battono gli asfalti dell'Avus,
 filano treni a sud-est
 tra campi di rose.

Da quest'ombra di panca
 ascolto i ringhi della tromba d'acqua:
 a ritmi di gocce
 il mio tempo s'accorda.

Ma fischiano treni d'arrivi.

S'è strozzato nel caldo
 il concerto della vita che svara
 in estreme girandole d'acqua.

L'ultima strofe potrebbe essere un coagulo di lingua montaliana, dagli *Ossi*: *Spesso il male di vivere ho incontrato* («strozzato») e *La farandola dei fanciulli sul greto*. Gli attacchi verbali fanno però ancora propendere per l'eredità dell'*Allegria* (da segnalare, almeno, «ti specchi» e «S'è strozzato»); la spia incontrovertibile del retroterra ungarettiano è tuttavia l'*incipit*. «A quest'ora / innaffiano i giardini in tutta Europa» sembra costituirsi a partire da *Levante*: «Di sabato sera a quest'ora / Ebrei / laggiù / portano via». Nella stessa direzione converge anche il processo di segmentazione che scandisce le singole immagini (delimitate quasi sempre dalla strofe) e in cui il racconto si dissolve, senza che venga meno la «sensazione» complessiva, o l'«emozione», come scrive Sereni.

I dati fanno dunque sistema e rilevano la presenza attiva dell'*Allegria* nel codice della lingua poetica almeno fino a tutti gli anni Quaranta. È su questa soglia che il lavoro si arresta, indicando due limiti. Il primo è cronologico. Superati gli anni Quaranta l'indagine probabilmente si complica, benché non vada dimenticato il peso assegnato a Ungaretti da Fortini nei *Poeti del Novecento* (1978)⁴⁷. È chiaro che non si tratterà più dell'*Allegria* come libro contemporaneo, come accade per quanti esordiscono a cavallo fra anni Venti e Trenta, ma del complesso dell'opera di Ungaretti. Il secondo limite

⁴⁷ Su questo cfr. S. GIOVANNUZZI, *La persistenza della lirica. La poesia italiana nel secondo Novecento da Pavese a Pasolini*, Firenze, SEF, 2012, pp. XIII-XIV.

riguarda il criterio che si è seguito. L'indagine verte interamente sui piani alti della tradizione, che ha indubbiamente una sua esemplarità (oltre che una semplicità operativa). Il modo pervasivo con cui il codice che si determina a partire dall'*Allegria* finisce per individuare *tout court* la poesia lirica andrebbe documentato anche per altre vie, negli anni discussi in queste pagine poi in quelli a seguire, attraverso una ricognizione della media della lingua poetica che compare sulle riviste – non certo le militanti –, dei premi letterari (dove la presenza di Ungaretti è anch'essa pervasiva), della complessa rete dell'editoria, non necessariamente minore: settori poco o marginalmente esplorati che nel loro insieme costituiscono una galassia difficile da tenere sotto controllo, ma sicuramente importante per la fortuna del modello *Allegria*.

Ungaretti e la poesia giapponese: per una rilettura dell'*Allegria*

Daniela Baroncini
(Università di Bologna)

«Così, per opera di un *haiku*, la specie umana si salvò»

(J.L. Borges, *Atlante*)

Il rinnovamento del linguaggio poetico dell'*Allegria* potrebbe essere reinterpretato alla luce di un possibile influsso della poesia giapponese sul primo Ungaretti, in particolare dell'*haiku*, sorprendentemente affine per brevità ed essenzialità alle forme epigrammatiche del *Porto Sepolto*. Si tratta di una questione controversa nell'ambito degli studi ungarettiani, i quali raramente si sono soffermati su questo tema, peraltro estremamente suggestivo e degno di una ricognizione specifica¹.

Il primo a cogliere l'affinità tra Ungaretti e la poesia giapponese fu Elpidio Jenco, traduttore e divulgatore di autori nipponici antichi e moderni, nonché autore del saggio *La poesia di Akiko Yosano* (1917), dove intuiva il legame tra i poeti della propria generazione e i giapponesi, all'insegna di un impressionismo che accomunava esperienze culturali apparentemente lontane. In effetti nella rivista «Crociera Barbare» dell'aprile 1917 Jenco paragonava Ungaretti al poeta Nobutsuna Sasaki per il «disperato e smanioso desiderio di armonizzarsi con l'infinito», anticipando l'ipotesi di un influsso orientale sulla poesia ungarettiana, rimasto a lungo misconosciuto e inesplorato². Su questo giudizio influiva certamente la lettura della rivista napoletana «La Diana», che nel 1916 aveva pubblicato alcune poesie del *Porto Sepolto*

¹ La questione è riproposta ora da G. SICA, *Il vuoto e la bellezza. Da Van Gogh a Rilke: come l'Occidente incontrò il Giappone*, Napoli, Guida, 2012. Ma cfr. anche A. L. SOMMA, *Le «giapponeserie» di Giuseppe Ungaretti nel dibattito critico italiano*, in «Soglie», XII, 2010, n. 2, pp. 1-17 (cfr. anche www.academia.edu).

² Cfr. E. JENCO, *Giuseppe Ungaretti*, in «Crociera Barbare», III, 15 aprile 1917, p. 21, cit. in F. BERNARDINI NAPOLETANO, *Giuseppe Ungaretti – Cartoline a «La Diana»*, in «Avanguardia: rivista di letteratura contemporanea», XIV, 2000, p. 27; e E. JENCO, *La poesia di Akiko Yosano*, Napoli, Edizioni delle «Crociera Barbare», 1917.

e la traduzione di poeti giapponesi moderni ad opera del direttore Gherardo Marone con la collaborazione di Harukichi Shimoi, poeta e docente dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Proprio alla «Diana» risale l'incontro per così dire ufficiale di Ungaretti con la poesia giapponese, e nel contempo sorge il dibattito sul suo giapponismo.

Prima di approfondire l'intreccio con «La Diana» e Gherardo Marone, divulgatore della voga giapponizzante in Italia, conviene menzionare gli studiosi che hanno sostenuto la possibilità di suggestioni nipponiche sugli esordi ungarettiani, innanzitutto Luciano Rebay nelle *Origini della poesia di Giuseppe Ungaretti* (1962), il quale nella sezione intitolata *Haikai* anticipava l'idea di un'«origine giapponese» del *Porto Sepolto*, sottolineando la «somi-glianza tra certi modi di versificazione e certi brevi componimenti di quella raccolta» e un genere di poesia che si stava diffondendo in Italia contemporaneamente alla composizione delle prime liriche ungarettiane:

Nelle poesie che Ungaretti compose a cominciare dal mese di maggio 1916 troveremo numerosi esempi di brani lirici il cui scopo è di fissare una breve immagine distillandola nel minor numero di parole possibile e il cui stile ricorda da vicino quello degli *haikai*. [...] L'abilità dei poeti giapponesi nel far brillare suggestivamente uno stato d'animo entro un breve giro di versi, non può aver mancato di richiamare l'attenzione d'Ungaretti in un momento in cui, dopo quasi un anno d'inattività seguita all'esperienza lacerbiana, lo riprendeva un desiderio di poesia³.

In particolare Rebay coglieva il nesso con la rivista «La Diana» di Napoli, «responsabile di aver lanciato la voga della lirica giapponese in Italia», che pubblicò negli stessi fascicoli alcune poesie del *Porto Sepolto*: «Per una curiosa coincidenza, la diffusione degli *haikai* cominciò col numero del 25 maggio 1916, proprio contemporaneamente alla pubblicazione della prima poesia

³ Cfr. L. REBAY, *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962, pp. 57-63. In «Letteratura», 35-36, 1958, numero monografico dedicato a Ungaretti per il suo settantesimo compleanno, si trovano diversi riferimenti alla poesia giapponese, in particolare O. MACRÌ, *Aspetti esistenziali e retorici dell'Allegria* (p. 127: «monosillabismo orientale trasposto nelle traduzioni francesi e inglesi, come gli hai-kay giapponesi»); e A. BOCELLI, *Dall'Allegria al Sentimento* (p. 139: «È, insomma, o vuol essere, la sua, poesia centripeta, quanto centrifuga riesce per lo più quella degli impressionisti contemporanei. Così concentrata, talora, da arieggiare alle forme dell'epigramma e, soprattutto, per quella sua sentenziosità tendente all'immagine, dell'*haikai* giapponese. E può anche darsi che coteste forme abbiano esercitato il loro influsso sul primo Ungaretti: non tanto per quel diretto commercio con la cultura orientale ch'egli può aver avuto nel nativo Egitto; quanto per ciò che di essa è passato nella letteratura francese dell'Ottocento [...]). Del resto, in quegli anni, e più o meno per lo stesso tramite, un certo "haikaismo" ebbe voga sulle nostre riviste d'avanguardia, fra i nostri impressionisti»).

d'Ungaretti, *Fase*». Si citano poi alcuni versi di Akiko Yosano, poetessa tradotta nella «Diana», per mostrare le affinità con la tecnica del frammento, ad esempio *Il paese dell'estate* («Un poco d'acqua limpida / che tremola / intorno alle bianche radici delle canne / sotto la casa dell'Alba»), che colpisce per la somiglianza con *L'illuminata rugiada* di Ungaretti (aprile 1918): «La terra tremola / di piacere / sotto un sole / di violenze / gentili». Oltre alla concisione estrema, Ungaretti sembra condividere la capacità di esprimere intensamente uno stato d'animo entro un breve giro di versi, secondo un procedimento peculiare della poesia giapponese: «Ungaretti, dunque, aveva in animo di giungere a “realizzazioni assolute”, a una “unificazione”: gli *haikai* giapponesi della “Diana”, con la loro brevità, con quel loro tentare di rendere un'emozione sublimandola al massimo grado, offrivano esempi di risultati molto simili. Non c'è da stupirsi quindi se poterono esercitare un'influenza sul nostro poeta, rinnovando in lui l'interesse che fin dai tempi di “Lacerba” egli aveva manifestato per le possibilità tecniche del “frammento”»⁴.

Ritorna sulla questione Atsuko Suga nel saggio su *Ungaretti e la poesia giapponese* (1979), meritevole di avere chiarito che il volume di *Poesie giapponesi* pubblicato da Marone e Shimoi nel 1917 non conteneva *haiku*, bensì *tanka*, offrendo così un contributo determinante al dibattito sull'haikaismo ungarettiano⁵. L'*haiku* – chiamato anche *hokku* o *haikai* – è una forma poetica sorta verso la fine del sedicesimo secolo, culminante nel diciassettesimo nell'opera di Bashō (1644-1694). Segue una forma fissa di tre versi, di cinque, sette e cinque sillabe, e per la sua intensa essenzialità è paragonabile alla filosofia Zen, anche perché si propone di percepire la verità per giungere a un'illuminazione tramite l'improvviso lampeggiare dell'intuizione⁶. Il *tanka* – detto anche *uta*, cioè poesia, o *waka*, la poesia giapponese per antonomasia – consiste invece di cinque versi (5-7-5-7-7). Di origine più antica, il suo stile tende ad essere descrittivo e carico d'emozione rispetto al più filosofico *haiku*.

Secondo la studiosa giapponese, Ungaretti appare più vicino allo stile e alla poetica dell'*haiku*, escludendo in questo modo l'influsso diretto delle traduzioni di *tanka* moderni pubblicate sulla «Diana»: «Mettendo a confronto questi due generi poetici con i loro tratti caratteristici, ci si rende conto d'un

⁴ REBAY, *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, p. 62.

⁵ Cfr. A. SUGA, *Ungaretti e la poesia giapponese*, in *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti* (Urbino, 3-6 ottobre 1979), a cura di C. BO, M. PETRUCCIANI *et alii*, Urbino, Edizioni 4Venti, 1981, vol. II, pp. 1363-67.

⁶ Cfr. D. KEENE, *Japanese Literature. An Introduction for Western Readers*, New York, Grove Press, 1956.

fenomeno curioso. Cioè, si direbbe che le poesie di Ungaretti, semmai, siano più vicine allo stile del *haikai* – che il poeta non conosceva – che a quello del *tanka* che ebbe in qualche maniera modo di conoscere. Infatti, un giapponese appena colto, leggendo “M’illumino / d’immenso” o, ancora più, “Si sta come / d’autunno / sugli alberi / le foglie” immancabilmente penserà a un *haiku* e non a un *tanka*. Le poesie di Ungaretti per l’essenzialità delle parole scelte e soprattutto per l’immanenza d’un mondo filosofico esistenziale, ricordano appunto la poetica del *haikai*⁷.

In questo orizzonte critico si distingue Ernesto Livorni, fautore convinto dell’haikaismo di Ungaretti e Pound, nonché dell’intreccio tra avanguardia e *japonisme*: «Molte poesie scritte dai due negli anni tra il 1915 ed il 1917 ricordano, per la brevità e per la tecnica di composizione delle immagini, il modello delle poesie *haiku*. [...] La poesia giapponese sembrò esemplificare, per Pound, le istanze dell’avanguardia imagista e vorticista nell’ambito della tradizione orientale, mentre la brevità d’espressione dell’*haiku*, così vicina al frammento, rappresentava per Ungaretti la realizzazione delle esigenze compositive propugnate, in altra direzione, dai futuristi»⁸. In *Avanguardia e tradizione* si sofferma a lungo su tale nesso, considerato fondamentale nello sviluppo della poesia ungarettiana. E così nel capitolo sull’*Haiku* presuppone la «relazione strutturale tra la poetica del frammento e le modalità della poesia giapponese, sia essa *haiku* o *tanka*», verificata attraverso la rilettura delle liriche ungarettiane più frequentemente accostate alla poesia giapponese «non tanto per ritrovarvi risonanze con quest’ultima, quanto piuttosto per indagare un percorso poetico estremamente vivo nel primo quarto di secolo e spiegarne i tratti distintivi e le necessarie differenze»⁹.

⁷ A. SUGA, *Ungaretti e la poesia giapponese*, p. 1365.

⁸ Cfr. E. LIVORNI, *Avanguardia e tradizione. Ezra Pound e Giuseppe Ungaretti*, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 15-16.

⁹ Ivi, pp. 85-86. Cenni sull’orientalismo di Ungaretti si trovano anche in P. LAGAZZI, *L’arabesco e il vuoto: fili giapponesi nella poesia italiana contemporanea*, in *Elpidio Jenco e la cultura del primo Novecento*, Atti del convegno di studio, Viareggio, 27-28 ottobre 1989, a cura di M. LAMI, Viareggio, Pezzini, 1991; *Poesia del Novecento italiano*, a cura di N. LORENZINI, Roma, Carocci, 2002, p. 131 (scheda di V. BAGNOLI): «È ravvisabile anche la cadenza dell’*haiku* giapponese: nonostante Ungaretti sostenesse che all’epoca fosse pressoché sconosciuto in Europa, tale genere era invece abbastanza noto come forma di poesia di guerra anche in Italia almeno dal 1906, a seguito del conflitto tra Russia e Giappone»; T. CIAPPARONI LA ROCCA, *Gli scrittori italiani e il Giappone*, in *Studi in onore di Luigi Polese Remaggi*, a cura di G. AMITRANO et alii, Napoli, Università L’Orientale di Napoli, 2005, pp. 114-17. Particolarmente significativo è il riferimento alla poesia giapponese nell’*Introduzione* a G. UNGARETTI, *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, a cura di C. OSSOLA, Milano, Mondadori, 2009, p. XX: «La forma dell’*haiku* [...] si ritrova del resto in varie sue poesie e strofe del 1916-1917 prevalentemente nella forma ritmica

A questo punto occorre risalire al rapporto con «La Diana», che inaugurò la voga della poesia giapponese in Italia. La questione del presunto influsso nipponico sul primo Ungaretti risale alla pubblicazione delle sue liriche sulla rivista contemporaneamente alla traduzione di alcuni poeti giapponesi ad opera di Harukichi Shimoi e Gherardo Marone, il quale tra l'altro fu il primo a citare i poeti giapponesi per il *Porto Sepolto* in un articolo apparso su «Cronache Letterarie» del febbraio 1917. Secondo l'interpretazione prevalente della critica, l'incontro tra Ungaretti e la poesia giapponese avviene ufficialmente attraverso «La Diana» (1915-1917) e il suo direttore Gherardo Marone, il quale pubblicò sulle pagine della rivista nel 1916, poi in forma di antologia nel 1917, una traduzione di poesie giapponesi eseguita con l'aiuto di Harukichi Shimoi¹⁰. Occorre precisare che i poeti giapponesi presentati in anteprima sulla «Diana» sono tutti contemporanei e interpreti della poesia «nuova»: Tekkan Yosano (fondatore della rivista letteraria «Myojo», Stella mattutina), sua moglie Akiko Yosano, Suikei Maeta, Isamu Yoshii e Nobutsuna Sasaki, unica eccezione in quanto non poeta d'avanguardia. Per primo Marone colse l'affinità stilistica tra la brevità delle poesie dell'*Allegria* e la poesia giapponese, come sottolinea Antonio Saccone nella sua monografia su Ungaretti, ricostruendo lucidamente il rapporto con «La Diana» e l'incontro con i poeti giapponesi¹¹.

Contemporaneamente alle poesie giapponesi si pubblicavano anche versi del *Porto Sepolto*, in particolare *Fase* («La Diana», a. II, n. 5, 25 maggio

della *brevitas* al centro («Il carnato del cielo / sveglia oasi / al nomade d'amore», *Tramonto*; e così, parimenti, *Notte di maggio*), od anche in variazioni simmetriche 6-5-6». Cfr. inoltre H. DOI, *La ricezione dello haiku in Italia e i suoi problemi*, in *Atti del XXVIII Convegno di Studi sul Giappone*, Firenze, 22-24 settembre 2005, Associazione Italiana per gli Studi Giapponesi – AI-STUGIA, Venezia, Cartotecnica Veneziana, 2005, pp. 409-11.

¹⁰ Cfr. «La Diana», ristampa anastatica a cura di N. D'ANTUONO, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1990. All'anteprima presentata sulla rivista seguirono le *Poesie giapponesi*, tradotte da H. SHIMOÏ e G. MARONE, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1917 (presentato nell'ultimo numero della «Diana» come «il primo libro di poesia giapponese contemporanea che si pubblica in Europa»); poi i *Lirici giapponesi*, scelti e tradotti da H. SHIMOÏ e G. MARONE, Lanciano, Carabba, 1927. Tra l'altro nel 1920 Shimoi fondò la rivista «Sakura», prima rassegna moderna europea dell'arte e della poesia dell'Estremo Oriente.

¹¹ La questione viene perfettamente illuminata in A. SACCONI, *Ungaretti*, Roma, Salerno, 2012, pp. 26-27: «Il direttore della «Diana», nell'intervento dedicato al *Porto Sepolto*, individua con perspicacia alcuni aspetti, che successivamente saranno indagati con fondate argomentazioni tecniche dalla critica ungarettiana più avvertita, in particolare la forte significazione che hanno nella raccolta del 1916 le pause e il silenzio, e i conseguenti effetti di attesa, di sospensione del senso. Ma la questione sottolineata con maggiore insistenza da Marone è l'accostamento dell'essenzialità ungarettiana ai modi delle poesie giapponesi, caratterizzate dall'estrema brevità, e della cui moda diffusasi in quegli anni è responsabile «La Diana». Cfr. anche A. DEI, «La Diana» (1915-1917). *Saggio e antologia*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 28-35.

1916); *Malinconia* (a. II, n. 7, 31 luglio 1916); *Paesaggio* (a. II, n. 8, 31 agosto 1916); *Nostalgia* (a. II, n. 9-10, settembre-ottobre 1916); *Bisbigli di singhiozzi* e *Poesia* (a. II, n. 11-12, novembre-dicembre 1916), questi ultimi assenti nella prima edizione del *Porto*¹². Conviene rimarcare la compresenza di *Fase* con alcune poesie di Akiko Yosano, mentre *Paesaggio*, *Bisbigli di singhiozzi* e *Poesia* sono affiancati ai versi di Suikei Maeta, secondo una strategia redazionale tutt'altro che improvvisata.

L'analogia tra i versicoli ungarettiani e le poesie giapponesi pubblicati insieme sulla «Diana» per una coincidenza certamente non casuale a partire dal fascicolo del 25 maggio 1916 in cui appare *Fase*, venne sottolineata proprio dal direttore della rivista Gherardo Marone, il quale insisteva su caratteristiche comuni come brevità, concisione, libertà di associazioni, illuminazioni: «La prima cosa infatti che colpisce della poesia di Ungaretti è la sua straordinaria brevità: poche parole rapide, centrali, sintetiche bastano a creare il prodigio»¹³. Tutto da notare è poi il commento dello stesso Marone alle *Poesie giapponesi di Akiko Yosano*, che presenta singolari analogie con lo stile di Ungaretti, quasi una sovrapposizione di tratti comuni come essenzialità, associazioni di immagini, parola che illumina: «Data ora tanta brevità, la poesia giapponese per esprimere diverse idee, deve scegliere fra tutte quella che è dalle altre *associativa* in modo da uncinare solo con una tutte le rimanenti diverse e *illuminare* con quella il vasto ambiente sentito»¹⁴. Non per caso questo commento era seguito proprio da *Fase*:

Cammina cammina
ho ritrovato
il pozzo d'amore

Nell'occhio
di millunanotte
ho riposato

Agli abbandonati giardini
approdava

¹² Cfr. *Bisbigli di singhiozzi*, in «La Diana», a. II, n. 11-12, novembre-dicembre 1916, p. 205: «Mi tornano / transitando / per i canneti titubanti / lungo la strada / scorticata / sul dorso della solitudine / le parole / delle anime perse // e finiscono di smorzarsi / in quelle andate / di masso / alleggerito dal buio / che accovacciato / all'orlo del cielo / viscido / come una maiolica / incide / una bocca affilata / di baratro»; e *Poesia*: «I giorni e le notti / suonano / in questi miei nervi / di arpa // vivo di questa gioia / malata di universo / e soffro / di non saperla / accendere / nelle mie / parole».

¹³ G. MARONE, *Poesia e moralità*, in *Pane nero*, Lanciano, Carabba, 1934, p. 110.

¹⁴ In «La Diana», a. II, n. 5, 25 maggio 1916, p. 101.

come una colomba

Fra l'aria
del meriggio
ch'era uno svenimento
le ho colto
aranci e gelsumini.

Tra i versi di Akiko Yosano pubblicati sulla «Diana» si può ricordare ad esempio *Stelle di Primavera*, che propone un'immagine singolarmente affine a certe contemplazioni ungarettiane, tra sentimento dell'immensità e percezione del nulla: «Il cielo stellato non sembra una fitta tela di ragno coperta di fresca rugiada? / È finita or ora la pioggia della primavera che muore»¹⁵. Peraltro la lezione della *brevitas* giapponese appare del tutto in sintonia con le ricerche della lirica italiana del primo Novecento, in un panorama contraddistinto da una condivisa tendenza all'essenzialità, dal frammentismo dei vociani alla prevalente propensione alla rarefazione, che si traduce all'estremo nel paroliberoismo futurista. Lo stesso Ungaretti mostra interesse per la poetica del frammento proprio a partire dall'esperienza di «Lacerba» (1915).

Se è del tutto improbabile che l'antologia dei poeti giapponesi tradotti da Harukichi Shimoi e Gherardo Marone e pubblicata nel 1917 fosse nota a Ungaretti nella fase generativa del *Porto Sepolto*, dall'altra parte invece non si può escludere l'influsso dei componimenti anticipati sulla «Diana» a partire dal 1916. Anzi, sembra che in qualche modo Marone abbia seguito una strategia precisa nell'accostare negli stessi fascicoli Ungaretti e i giapponesi, proposti in una successione tutt'altro che casuale, si direbbe quasi programmatica. Le poesie giapponesi compaiono nel fascicolo del 25 maggio 1916 insieme a *Fase* di Ungaretti, in una contiguità che sottolinea le analogie, rimarcate anche da Marone: «La poesia di Ungaretti è nuova in Italia perché è soltanto poesia: la sua estensione caratteristica è la straordinaria brevità che la rende fortemente prossima alla fantasiosa e grande poesia giapponese, dell'immenso Suikei Maeta specialmente»¹⁶.

Non per caso Ungaretti esprime un apprezzamento particolare proprio per questo poeta in una lettera a Papini del 24 luglio 1917, dove peraltro non pare positivamente colpito dagli altri autori dell'*Antologia*: «Marone mi ha mandato i giapponesi: tranne Maeta, di un dolore così stridente, che lascia in bocca un sapore di rame e nei nervi un formicolio di corda musicale

¹⁵ A. YOSANO, *Stelle di Primavera*, in «La Diana», a. II, n. 8, 31 agosto 1916, p. 121.

¹⁶ G. MARONE, *Bancarella. Idee*, in «La Diana», III, 1917, n. 1-2, p. 20.

spezzata a un tratto sullo strumento, – il resto è roba frivola da servizio da tè e mobilio laccato»¹⁷. A questo proposito si possono rileggere alcuni versi di Suikei Maeta preceduti da *Paesaggio* di Ungaretti nel fascicolo del 31 agosto 1916, dove emerge una malinconia venata di nichilismo:

6.

Quando sale la sera anche l'ombra sembra bagnata di malinconia, e tutte le ombre si fondono a rendere più oscura la notte che cela e feconda il peccato.

9.

Spalancate tutte le porte, spingete tutte le finestre ed entrate insieme alla brezza o puri fiori del ciliegio a confortare quest'anima mia inzuppata di malinconia.

16.

Come lancia per terra una ghianda il vento così il turbine gelido di Buddha scaglia il mio spirito nel Niente.

19.

Ho sentito stridere i denti dei mali che rodono le mie ossa, ed era il battito secco dell'orologio nella stanza ovattata di sogno.

28.

Un fischio stridulo lacera il silenzio.

La marea di gente che sfocia dalla porta della fattoria passa sollecita sul fondo nebbioso dell'inverno.

30.

Una grande ombra mi chiama da lontano e dalla sua bianca mano scaturisce un turbine gelido che tutto mi avvolge e trascina¹⁸.

La lettura dei poeti giapponesi tradotti da Shimoi e Marone è attestata nelle lettere scritte dal fronte a partire dal 1916, vale a dire nel periodo di gestazione del *Porto Sepolto*. Tuttavia occorre precisare che le prime poesie giapponesi apparvero sulla «Diana» il 25 marzo 1916 e Ungaretti portò a

¹⁷ G. UNGARETTI, *Lettere a Giovanni Papini 1915-1948*, a cura di M. A. TERZOLI, Milano, Mondadori, 1988, p. 130.

¹⁸ *Poesie giapponesi di Suikei Maeta*, in «La Diana», a. II, n. 8, 31 agosto 1916, pp. 158-60. Cfr. anche i versi pubblicati in «La Diana», a. II, n. 11-12, novembre-dicembre 1916, p. 197: «7. Oh, la neve miracolosa! / Ecco il mondo dipinto da lei in due soli colori: / la terra dilatata tutta in bianco abbagliante e / l'oceano immenso raccolto in fosco nero».

Napoli – sede della rivista – il *Porto Sepolto* già stampato nel dicembre dello stesso anno. In ogni caso certamente Ungaretti riceveva al fronte le pubblicazioni di Marone, come si evince da queste lettere:

- in una lettera senza data, scritta tra maggio e giugno 1917, chiede il volume delle *Poesie giapponesi* già apparse sulla «Diana» nel 1916, poi pubblicate in volume da Ricciardi nel 1917, e in seguito ristampate da Carabba con il titolo *Lirici giapponesi*: «E mandami le *Poesie giapponesi* e “La Diana”»¹⁹;

- il 27/6/1917 scrive: «Mio Gherardo, ho ricevuto le *Poesie giapponesi*. Ora le gusterò; e riuscirò con te nel nostro mondo di incantesimi. Grazie grazie grazie»²⁰;

- il 15/9/1917: «Mio caro Gherardo, da un secolo, nella serie di scuole che si succedono nei nostri paesi di occidente, la poesia si sta rinnovando, rinfrescando, purificando a contatto di tutte le poesie; ignoro i poeti giapponesi che hanno preceduto i tuoi, e non so di che cosa e di quanto siamo loro debitori; ma mi pare tu abbia voluto provare che un occidentale d'una certa raffinatezza, indubbiamente potrebbe scrivere oggi come Akiko Yosano e gli altri e viceversa»²¹.

Tra l'altro qui interviene nella polemica sollevata dall'articolo di Goffredo Bellonci nel «Giornale d'Italia» del 12 settembre 1917, in cui si sosteneva che le poesie giapponesi erano in realtà un'opera originale di Marone, cioè un «trucco», una mistificazione. E occorre sottolineare che Ungaretti ipotizza un influsso della propria poesia sulle traduzioni di Marone dal giapponese: «Non c'è da essere meravigliati che Marone il quale ha, sin da quel tempo, un profondo ed entusiastico sentimento per la mia poesia, avesse presente, nel tradurre, un certo mio uso dei vocaboli e del ritmo. È ciò, mi immagino, che indusse Bellonci, quando uscirono le traduzioni, a credere in una mistificazione»²². In questo caso il rapporto sembra invertirsi: lo stile ungarettiano avrebbe suggestionato la versione italiana delle poesie giapponesi pubblicate da Marone, che invece non avrebbero direttamente influito sulla composizione del *Porto Sepolto*. Si osserva dunque da parte di Ungaretti un

¹⁹ G. UNGARETTI, *Lettere dal fronte a Gherardo Marone* (1916-1918), a cura di A. MARONE, Milano, Mondadori, 1978, p. 74.

²⁰ Ivi, p. 81.

²¹ Ivi, p. 103.

²² Questa annotazione è riportata nella nota alla lettera a Marone del 27/6/1918: ivi, p. 104.

atteggiamento di insofferenza nei confronti dei sostenitori del giapponismo delle prime poesie e del rapporto di dipendenza dell'*Allegria* dalle traduzioni della «Diana», certamente riduttivo rispetto all'originalità della sua ispirazione e alla complessità degli influssi che suggestionarono l'invenzione di una poesia assolutamente innovativa e rivoluzionaria. Il poeta interviene ancora una volta nella *querelle* in una lettera a Corrado Pavolini del 1929 per invertire con evidente ironia i termini della questione, rivendicando al contrario la propria influenza sullo stile delle traduzioni di Marone:

Le cose stanno così: durante la guerra, in trincea, io scrivevo un diario poetico: note poetiche, impressioni metafisiche, gridi d'anima, rapidi e brevi, poiché, in quei tempi, per chi combatteva, l'eternità era un attimo. In quel periodo, mandavo quelle mie preghiere a una rivista che si faceva a Napoli, «La Diana». Il destino volle che in quegli anni, il Direttore della «Diana», Gherardo Marone, che non conosceva una parola di Giapponese, si mettesse assieme a un Giapponese, che conosceva poco l'Italiano, a tradurre i poeti giapponesi. I giovani, in quel periodo, subivano la mia influenza, ed accadde che, ritmi, vocabolario, delle traduzioni di Marone, fossero i miei d'allora. Da quel tempo non ci fu critico, compilatore d'antologie, anche stranieri – che parlando di me, non citasse il Giappone, e anche ultimamente, è avvenuto²³.

D'altra parte negli anni che precedono la collaborazione con la «Diana» si può ipotizzare l'incontro di Ungaretti con la poesia giapponese a Parigi, principale fucina del cosiddetto *japonisme* che si era diffuso nella cultura occidentale tra fine Ottocento e inizio Novecento, esercitando un influsso tutt'altro che effimero sull'arte, la letteratura, l'estetica, l'architettura, il pensiero filosofico e religioso, la moda e il *design*. In tale prospettiva si potrebbe pensare a un giapponismo respirato nel clima europeo dell'avanguardia e del rinnovamento della poesia. Al di là delle traduzioni dei dianisti, la poesia del Sol Levante potrebbe avere raggiunto Ungaretti per altri percorsi, in quanto il *japonisme* si diffonde come una sorta di moda nella cultura europea della seconda metà dell'Ottocento con l'apertura delle frontiere giapponesi, i viaggi, gli scambi commerciali, le Esposizioni Universali, gli studi di orientalisti, yamatologi e letterati attratti dall'esotismo e dalla raffinatezza dell'estetica nipponica, ma anche dalle forme poetiche. Il fenomeno del *japonisme* – secondo il termine coniato dal critico francese Philippe Burty – da Parigi dilaga in Occidente a partire dalla scoperta dell'arte giapponese, in particolare

²³ Cfr. V. CARDARELLI – G. UNGARETTI, *Lettere a Corrado Pavolini*, a cura di F. BERNARDINI NAPOLETANO e M. MASCIA GALATERIA, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 177-78.

Hokusai, la quale influenzò pittori come Manet, Van Gogh, De Nittis e il gusto estetico europeo. A questo primo incontro con l'arte del Sol Levante segue poi la scoperta della poesia giapponese, ovvero i metri principali, l'*haiku* e il *tanka*, che contribuì in maniera rilevante al rinnovamento dei canoni poetici occidentali²⁴.

Se la stagione della «Diana» è stata accuratamente indagata, merita un'esplorazione anche il presumibile rapporto di Ungaretti con la voga del Giappone, particolarmente viva proprio negli anni della sua formazione e del soggiorno a Parigi. A questo punto occorre dunque risalire al giapponismo francese come origine prima dell'incontro di Ungaretti con la poesia nipponica, procedendo per ipotesi, tracce e indizi, che possono rivelarsi tuttavia significativi. Una breve ricostruzione di questo panorama potrebbe essere proficua per scoprire una conoscenza della cultura nipponica che appare del tutto verosimile, considerando le ascendenze prevalentemente francesi della poesia di Ungaretti e l'ampia diffusione della moda *japonisante* negli anni in cui componeva le sue prime liriche. Se nel caso dell'*Allegria* pare improbabile l'influsso diretto dei poeti giapponesi apparsi sulla «Diana», tuttavia non si può escludere la conoscenza del *japonisme*, e forse anche delle prime antologie di poesie giapponesi tradotte in francese, agli albori della scoperta dell'*haiku* in Occidente. Non si deve dimenticare infatti il legame fondamentale di Ungaretti con la cultura francese, assimilata prima ad Alessandria d'Egitto con gli studi nell'École Suisse Jacot, poi a Parigi nel 1912 dove respira il clima delle avanguardie, particolarmente attratte dalla novità dell'arte giapponese. In tale prospettiva si può ipotizzare un incontro di Ungaretti con il giapponismo attraverso la mediazione francese e l'«educazione parigina»²⁵.

In questo modo la poesia giapponese potrebbe essere considerata uno degli «innumerevoli contrasti d'innesti» (in *Italia*) da cui si genera il canto ungarettiano, mentre gli *haiku* diffusi nella cultura europea attraverso la mediazione della Francia tra i due secoli potrebbero in qualche modo avere influenzato il rapporto tra parola e vuoto nell'*Allegria*. Se da una parte non sono attestati con certezza influssi diretti, è tuttavia possibile ricostruire un intreccio basato su indizi, atmosfere, suggestioni, ipotesi di mediazioni che

²⁴ Su questo argomento si possono vedere in particolare F. ARZENI, *L'immagine e il segno. Il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, Bologna, il Mulino, 1987; P. D'ANGELO, *Prime tappe dell'introduzione dell'haiku in Europa*, in «Rivista di Studi Orientali», 73, 2003, pp. 267-83; SICA, *Il vuoto e la bellezza*.

²⁵ L'espressione si legge nella lettera a Marone senza data: UNGARETTI, *Lettere dal fronte*, p. 114.

rendono lecito rileggere il primo Ungaretti in rapporto alla poetica giapponese certamente respirata nell'atmosfera del *japonisme* francese.

Nel primo ventennio del Novecento molti poeti europei e statunitensi attestano un'affinità con le tecniche e la sensibilità giapponesi, ad esempio Ezra Pound – *In the Station of the metro*, forse il più celebre *haiku* della poesia occidentale, e il saggio sul *Vorticismo*, dove esalta l'essenzialità e la potenza dell'*haiku*²⁶ – ma anche Govoni, Rilke, Cummings, Éluard, Claudel. Tra l'altro Pound tradusse dai quaderni di appunti di Ernest Francisco Fenollosa i drammi del teatro Nō che colpirono molto anche Yeats²⁷. In questo orizzonte non sembra credibile che un poeta cosmopolita come Ungaretti, e per di più così vicino alla cultura parigina, non avesse incontrato il fenomeno del giapponismo prima della composizione del *Porto Sepolto*. Tale conoscenza potrebbe essere stata mediata dai principali fautori del *japonisme*, a partire dai primi visitatori e appassionati dell'estremo Oriente che incominciarono a diffonderne la conoscenza attraverso racconti di viaggio e studi, ad esempio Lafcadio Hearn, scrittore statunitense naturalizzato giapponese che contribuì in maniera decisiva con le sue opere alla diffusione del giapponismo in Occidente. Si può ricordare anche Émile Guimet, industriale e viaggiatore particolarmente attratto dal Giappone, autore delle *Promenades japonaises* (1878), con illustrazioni di Félix Régamey, presentate anche all'Esposizione Universale del 1878.

Ma il vero artefice della moda *japonisante* è certamente Edmond de Goncourt, il quale contribuì in maniera decisiva all'importazione della nuova estetica attraverso le opere sull'arte di Utamaro (1891) e Hokusai (1896), nonché *La maison d'un artiste* (1881), ispirata dalla passione del collezionismo di oggetti giapponesi²⁸. Tra il 1875 e il 1895 questa attrazione per

²⁶ Cfr. G. SICA, *Il Giappone di Ezra Pound*, in «Poetiche», vol. 13, 2011, fasc. 2/3, pp. 237-68.

²⁷ *Certain noble plays of Japan: from the manuscript of E. Fenollosa*, chosen and finished by E. POUND with an introduction by W.B. YEATS, Dundrum, The Cuala Press, 1916.

²⁸ Cfr. E. DE GONCOURT, *Utamaro. Le peintre des maisons vertes*, Paris, Flammarion-Fasquelle, 1891; *Hokousai*, Paris, Flammarion-Fasquelle, 1896; *La casa di un artista*, a cura di B. BRIGANTI, Palermo, Sellerio, 2005. Sul fenomeno del *japonisme* in Francia: W. L. SCHWARTZ, *The Imaginative Interpretation of the Far East in Modern French Literature 1800-1925*, Paris, Honoré Champion, 1927; Y. THIRION, *Le japonisme en France dans la seconde moitié du XIXe siècle à la faveur de la diffusion de l'estampe japonaise*, in *L'Asie dans la littérature et les arts français au XIXe e XXe siècles*, in «Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises», n. 13, juin 1961, pp. 116-30; P. MARTINO, *L'Orient dans la littérature française au XVIIIe et au XIXe siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1970; S. WICHMANN, *Japonisme. The Japanese Influence in Western Art in the 19th and 20th Centuries*, New York, Harmony Books, 1981; J.W. HOKENSON, *Japan, France and East-West Aesthetics. French Literature 1867-2000*, Madison-Teaneck,

l'estremo Oriente influenzò l'arte e l'estetica europea, affascinando nel contempo molti scrittori, da Huysmans a Proust, ma soprattutto Pierre Loti, il quale dopo i viaggi in Giappone scrisse i romanzi *Madame Chrysanthème* (1887), *Japoneries d'automne* (1889) e *La troisième jeunesse de Madame Prune* (1905). Negli stessi anni apparvero le prime traduzioni francesi di poesie giapponesi ad opera di Léon De Rosny, il primo orientalista a pubblicare nel 1871 l'*Anthologie japonaise. Poésies anciennes et modernes des insulaires du Nippon*, tradotte in francese con testo originale a fronte²⁹. Vera pioniera degli studi yamatologici fu Judith Gautier – figlia di Théophile Gautier – la quale pubblicò le traduzioni *Les poèmes de la libellule* (1885), oltre al romanzo *Les princesses d'amour. Courtisanes japonaises* (1900) e lo studio etnografico *Le Japon. Merveilleuses histoires* (1912).

In questo clima culturale Ungaretti potrebbe avere conosciuto la poesia giapponese attraverso le antologie francesi di De Rosny e Judith Gautier, senza dimenticare Michel Revon, giurista e professore di diritto all'Università di Tokio dal 1893 al 1889, il quale nel 1896 discusse una tesi in Lettere alla Sorbona sul pittore Hokusai. Dal 1899 Revon insegnò nella Facoltà di Lettere di Parigi, pubblicando nel 1910 l'*Anthologie de la littérature japonaise des origines au XXe siècle*, che concede uno spazio speciale all'*haiku* e a Bashō. La sua opera rappresentò per molto tempo l'accesso principale alla cultura giapponese e influenzò scrittori come Paul Claudel e Marguerite Yourcenar. In verità la conoscenza della letteratura giapponese incomincia a diffondersi nella cultura europea grazie al manuale di William George Aston, *A History of Japanese Literature* (1899) – tradotto in francese nel 1902 con il titolo *Littérature japonaise* – insieme a studi come *Japanese Literature* di Satow (1874); *Classical Poetry of the Japanese* di Chamberlain (1880); *Tales of Old Japan* di Mitford (1891); *Geschichte der Japanischen Literatur* di Florenz (1904)³⁰.

Fairleigh Dickinson University Press, 2004; L. LAMBOURNE, *Japonisme. Cultural Crossings between Japan and the West*, New York, Phaidon, 2005.

²⁹ Cfr. L. DE ROSNY, *Anthologie Japonaise. Poésies anciennes et modernes*, Paris, Maisonneuve et C., Éditeurs, 1871.

³⁰ M. REVON, *Anthologie de la littérature japonaise des origines au XXe siècle*, Paris, Librairie Delagrave, 1910; W.G. ASTON, *A History of Japanese Literature*, London, Will. Heivemann, 1899, trad. francese *Littérature japonaise*, Paris, Armand Colin, 1902. Sulla possibilità che Ungaretti conoscesse queste due antologie cfr. LAGAZZI, *L'arabesco e il vuoto*. La rilevanza dell'opera di Aston venne riconosciuta da E. ALLODOLI, *Storia della Letteratura Giapponese*, Milano, Sonzogno, 1905, p. 59: «La letteratura giapponese (di per sé così difficile a studiarsi) era interamente sconosciuta all'Europa: le tenebre si diradarono alquanto solo nel 1899 quando Guglielmo Giorgio Aston compose il suo eccellente manuale che ebbe sì meritato successo e di cui mi sono giovato nel compilare il presente libretto».

Tutto da sottolineare è poi il fenomeno dell'imitazione della poesia giapponese in Francia ad opera degli *haijins*, cioè i compositori di *haiku*. Gli inventori di questo genere poetico furono Paul-Louis Couchoud, André Faure e Albert Poncin, che nel 1905 quasi per gioco composero la prima raccolta di *haiku* francesi *Au fil de l'eau*³¹. Tra i poeti *japonisants* occorre ricordare Albert de Neuville, autore di *Haïkaïs et Tankas. Épigrammes à la japonaise* (1908) e Julien Vocance, i cui componimenti erano forse noti a Ungaretti attraverso la «Grande Revue» del maggio 1916, che poteva avere ricevuto al fronte. In questo fascicolo l'*haijin* soldato Vocance aveva pubblicato *Cent visions de guerre*, una collezione di lucidi e brevi scorci dalla trincea che riproducono la forma dell'*haiku*, ad esempio «Avec la terre / Leurs corps célèbrent des nocés / Sanglantes», o «Fleur qui respirait la lumière, / Son œil gît / La gorge tranchée»³². Tutto da notare è poi il numero dedicato all'*haiku* nel 1920 dalla «Nouvelle Revue Française», rivista fondamentale nell'esperienza di Ungaretti. Qui Jean Paulhan pubblicò una scelta di *haijins*, nell'ordine Paul Louis Couchoud, Julien Vocance, Georges Sabiron, Pierre Albert-Birot, Jean-Richard Bloch, Jean Breton, Paul Éluard, Albert Poncin, René Maublanc³³. In questo fascicolo si trovano anche *haiku* dello stesso Paulhan:

La fumée s'envole au Nord
Le papillon blanc vers l'Est
Vent frivole

³¹ Cfr. P.-L. COUCHOUD, *Les épigrammes lyriques du Japon*, in «Les Lettres», aprile, giugno, luglio e agosto 1906, e Id., *Sages et poètes d'Asie*, Paris, Calmann-Levy, 1916, che contiene traduzioni di *haiku*.

³² Gran parte della produzione giapponizzante di Vocance è raccolta nel volume *Le livre des haï-kaïs*, Paris, Société française d'éditions littéraires et techniques, 1937. A questo proposito si veda il saggio di A. L. SOMMA, «*Le haijin soldat*»: *gli haiku al fronte di Julien Vocance*, in «Soglie», a. XI, 2009, n. 3, pp. 12-19. Da sottolineare è qui la nota 15 sul rapporto tra Ungaretti e la poesia di Vocance: «Il Nostro, dunque, potrebbe avere letto al fronte il numero della «Grande Revue» contenente gli *haiku* di Vocance, tanto più che poté giovare di turni di riposo tra l'aprile e il maggio 1916, in giugno e per una parte del mese di luglio [...], e cioè in coincidenza della pubblicazione di *Cent visions* e delle principali recensioni dell'opera. Tra queste rammentiamo quella apparsa nel «Mercure de France» – rivista molto cara al Nostro –, in cui il redattore, Hirsch, si era espresso piuttosto favorevolmente circa l'esperimento *japonisant* di Vocance, mettendo in rilievo elementi propri anche della produzione ungarettiana di quei mesi (temi bellici, immediatezza, accuratezza delle scelte stilistiche e lessicali...): tutto ciò sarebbe senza dubbio stato in grado di suscitare l'interesse del poeta lucchese».

³³ J. PAULHAN, *Haï-kaïs*, in «Nouvelle Revue Française», vol. 15, Septembre 1920, 84, pp. 329-43.

La rivière coule neu
 Les jeunes arbres vont vivre
 Dans le bois

Qui te parle en souriant?
 Non, c'est le ruisseau qui roule
 Quelque fleurs

La fille étonnée recherche
 Les instincts bêtes féroces
 Du sermon

Le costaud pourtant est mort
 Même sa fièvre allait bien
 Dit le faible

La mère au fond du jardin
 Ce n'est pas goût pour la lune
 L'enfant crie³⁴

D'altra parte tra fine Ottocento e inizio Novecento si osservano riverberi della poesia nipponica anche in Italia a partire dagli scritti giornalistici di D'Annunzio, primo interprete del giapponismo in un intreccio originale di letteratura, arte e moda. Si potrebbe quindi supporre un influsso dannunziano che sinora non è stato menzionato negli studi sui rapporti tra Ungaretti e i poeti giapponesi. In effetti D'Annunzio fu particolarmente sensibile alla moda del *japonisme*, che si riflette nei suoi articoli giornalistici, nei racconti mondani, nel *Piacere* e nelle poesie, ad esempio in *Outa occidentale*³⁵. Né man-

³⁴ Ivi, p. 345.

³⁵ Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici 1882-1888*, vol. I, a cura di A. ANDREOLI, Milano, Mondadori, 1996, in particolare *Letteratura giapponese*, in «Cronaca Bizantina», 14 giugno 1885, pp. 160-69; *Toung-Hoa-Lou, ossia Cronica del fiore dell'Oriente*, articolo d'esordio in «La Tribuna», 1 dicembre 1884, pp. 197-204; *Piccolo Corriere*, in «La Tribuna», 1 giugno 1885, dedicato alle traduzioni di poesie giapponesi di Judith Gautier, *Poèmes de la Libellule*, pp. 390-91. Cfr. tra l'altro *Mandarina*, in «Capitan Fracassa», 22 giugno 1884, ora in *Favole mondane*, a cura di F. RONCORONI, Milano, Garzanti 1981; *Outa occidentale*, in «Fanfulla della Domenica», 14 giugno 1885, ora in *La Chimera*, in *Versi d'amore e di gloria*, vol. I, a cura di A. ANDREOLI e N. LORENZINI, Milano, Mondadori, 1982, pp. 530-1. Sul giapponismo dannunziano si rinvia a M. MURAMATSU, *Il buon suddito del Mikado. D'Annunzio japonisant*, Milano, Archinto, 1996;

cano testimonianze del fascino esercitato dal giapponismo sui poeti italiani del primo Novecento, ad esempio *L'aube japonaise* pubblicata da Marinetti in «Poesia», n. 1, 1905, poi tradotta *L'aurora giapponese* in *Lussuria-Velocità* (1921), pervasa da suggestioni orientaleggianti, ma lontana dalla brevità haikaistica³⁶. Da parte sua Govoni nei *Ventagli giapponesi* (1903) componeva un ibrido singolare, tra decorativismo *liberty* e gusto giapponizzante:

La casina si specchia in un laghetto,
pieno d'iris, da l'onde di crepone,
tutta chiusa nel serico castone
d'un giardino fragrante di mughetto.

Il cielo dentro l'acque un aspetto
assume di maiolica lampone;
e l'alba esprime un'incoronazione
di rose mattinali dal suo letto.

Sul limitare siede una musmè
trapuntando d'insetti un paravento
e d'una qualche rara calcedonia:

vicino, tra le lacche ed i netzkè,
rosseggia sul polito pavimento,
in un vaso giallastro una peonia³⁷.

Il mito del Giappone veniva celebrato alla fine dell'Ottocento anche dallo scrittore e critico d'arte Vittorio Pica, affascinato dal mondo letterario e artistico nipponico, nonché dall'esotismo in quanto avventura dell'immaginazione, vagheggiamento estetizzante, come si legge in *Nostalgie artistiche*: «Laggiù, laggiù, nell'estremo lembo dell'Oriente vi è un paese singolare ed incantevole, un paese di sogno, che direbbesi concepito dalla fervida fantasia di un poeta raffinato e geniale: è verso di esso che, nelle soavi ore delle fan-

B. BASILE, *D'Annunzio e la lirica orientale*, in «Lettere Italiane», XXV, 1983, 2, pp. 167-88; M. MIMITA LAMBERTI, *Giapponeserie dannunziane*, in *La conoscenza dell'Asia e dell'Africa in Italia nei secoli XVIII e XIX*, vol. II, a cura di A. GALLOTTA e U. MARAZZI, Napoli, I.U.O., 1985, vol. I, pp. 295-319; F.V. MERLINO, *Il giapponismo letterario in Italia. Il caso d'Annunzio*, in *Italia - Giappone 450 anni*, a cura di A. TAMBURELLO, Roma-Napoli, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente-Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», 2003, vol. I, pp. 365-69.

³⁶ F.T. MARINETTI, *L'Aurora giapponese*, in Id., *Lussuria-Velocità*, Milano, Casa Editrice Italiana, 1921, pp. 117-19.

³⁷ C. GOVONI, *Ventagli giapponesi: Paesaggio*, in Id., *Le fiale*, Firenze, Lumachi, 1903, pp. 12-13.

tasticherie, migra giocondo il mio pensiero, stanco e disgustato dalle noie e dalla volgarità della grigia esistenza di tutti i giorni»³⁸.

D'altronde il giapponismo poteva avere raggiunto Ungaretti anche attraverso gli studi degli yamatologi italiani, particolarmente attivi tra fine Ottocento e inizio Novecento. A parte l'opera di mediazione dei missionari, i quali dalla seconda metà del XVI secolo contribuirono in maniera rilevante alla diffusione della conoscenza del Sol Levante in Europa principalmente attraverso la trascrizione in caratteri latini di testi giapponesi, la stagione degli studi filologici ed eruditi degli orientalisti italiani si inaugura dalla seconda metà del XIX secolo con la riapertura del Giappone al mondo esterno. Si tratta per lo più di sino-yamatologi come Antelmo Severini, traduttore e studioso tra l'altro delle forme epigrammatiche, il quale aveva seguito a Parigi i corsi di giapponese di Léon de Rosny; in parte Carlo Puini e Alberto Castellani, anch'essi docenti della Facoltà di Lingue Orientali presso il Regio Istituto degli Studi Superiori di Firenze; il ginevrino Francesco Turretini; Carlo Valenziani, professore di lingua giapponese presso l'Università di Roma dal 1876 e specialista di opere teatrali; Guglielmo Passigli, primo italiano a tentare uno sguardo d'insieme nel saggio sulla *Letteratura giapponese*, in realtà un compendio dell'opera di Aston *History of Japanese Literature* (1899)³⁹.

Pochi anni dopo la yamatologia italiana primonovecentesca si esprime con *La storia della letteratura giapponese* (1905) di Ettore Allodoli, anch'essa una riduzione da Aston; *La poesia al Giappone* (1906) di Giulio Gattinoni, primo docente di lingua giapponese presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli dal 1903; la traduzione delle opere di Lafcadio Hearn per l'editore Laterza di Bari, in particolare *Spigolature nei campi di Buddha* (1908) in cui emerge il tema dell'influsso del buddhismo sulla lirica; *Letteratura e crest-*

³⁸ V. PICA, *Nostalgie artistiche*, in «Arte aristocratica» e altri scritti su naturalismo, sibaritismo e giapponismo (1881-1892), a cura di N. D'ANTUONO, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, p. 229; e ID., *Utamaro (A proposito di un recente libro di E. de Goncourt)*, ivi, p. 234: «Assai scarso è il numero delle persone che, in Italia, conoscono ed apprezzano siccome merita l'arte del Giappone, quest'arte così originale e così geniale nelle sue multiformi manifestazioni».

³⁹ Cfr. A. SEVERINI, Recensione a Léon de Rosny, *Anthologie Japonaise* (1871), in «Annuario della Società Italiana di Studi Orientali», a. I, 1873, pp. 177-80; ID., *L'epigramma giapponese paragonato all'epigramma latino e greco*, ivi, pp. 181-98; ID., *Le rythme et la versification dans le «Sau-si» ou Contes et Romans japonais*, in *Congrès International des Orientalistes, Compte-rendu de la Première Session (Paris 1873)*, tome Ier, Paris, Maisonneuve, 1874, pp. 248-73; ID., *Perle giapponesi*, in «L'Oriente», a. I, 1894, pp. 137-70; G. PASSIGLI, *La letteratura giapponese*, in «Nuova Antologia», 1 ottobre 1899, pp. 478-99. Una rassegna di questi studi si trova in R. BEVIGLIA, *La letteratura giapponese in Italia, parte I: 1871-1950*, in «Il Giappone», VI, 1966, pp. 7-26.

mazia giapponese di Pacifico Arcangeli (1915)⁴⁰. Proprio nell'ambiente napoletano nasce l'entusiasmo novecentesco per la cultura giapponese soprattutto sotto l'influsso degli accademici Bartolomeo Balbi, autore anche di opere di ambiente giapponese pubblicate dalla casa editrice «L'Estremo Oriente», e Harukichi Shimoi, il quale fondò la rivista «Sakura (Il ciliegio) – Prima Rassegna moderna europea dell'arte e della poesia dell'Estremo Oriente» (1920-1921), ricca di saggi e traduzioni della letteratura giapponese soprattutto moderna⁴¹.

Non per caso «La Diana» sorge dalla fucina napoletana degli studi yamatologici, pubblicando le traduzioni di poeti giapponesi contemporanei grazie al sodalizio di Gherardo Marone con lo stesso Shimoi. In effetti l'incontro italiano non specialistico con la poesia giapponese avviene attraverso queste riviste, compresa l'«Eco della Cultura» fondata nel 1914, che riportò forse per la prima volta un testo di poesia giapponese per la cura di Vincenzo Siniscalchi⁴². In tale panorama occorre segnalare anche la posizione contraria della «Ronda», che nella rubrica *Incontri e scontri – Quel che dicono le riviste* (1921) giudicava negativamente la diffusione francese «della moda del Hai-Kai» giapponese, rimproverando ai compositori europei di *haiku* la mancanza della «sinteticità», qualità essenziale dell'originale giapponese⁴³.

Il fervore per la poesia giapponese è attestato nei primi anni Venti del secolo dalla pubblicazione di varie traduzioni, principalmente *Poesie giapponesi* (1917) e *Lirici giapponesi* (1927) di Gherardo Marone e Harukichi Shimoi, ma anche le *Note di Samisen. Variazioni su motivi giapponesi* di Mario Chi-

⁴⁰ Cfr. ALLODOLI, *Storia della letteratura giapponese*; G. GATTINONI, *La poesia al Giappone*, Lettura tenuta al Liceo Moderno di Napoli (26 maggio 1906), Napoli, Tipografia Melei e Joele, 1906; L. HEARN, *Spigolature nei campi di Buddho: Studii d'Estremo Oriente*, trad. di G. DE GIORGIO, Bari, Laterza, 1908, in part. il cap. VIII *Allusioni buddhiste nel canto popolare giapponese*; P. ARCANGELI, *Letteratura e cretostomia giapponese*, pref. di A. DE GUBERNATIS, Milano, Hoepli, 1915.

⁴¹ Cfr. R. BOGLIONE, *Il japonisme in Italia, parte I: 1860-1900*, in «Il Giappone», XXXVIII, 1998, pp. 85-114 e EAD., *Il japonisme in Italia, parte II: 1900-1930*, in «Il Giappone», XXXIX, 1999, pp. 15-48; P. CORRADINI, *Le conoscenze e gli studi giapponesi in Italia dal secondo Ottocento al primo Novecento*, in *Italia – Giappone 450 anni*, vol. II, pp. 268-72; L. DIMITRIO, *Postille sulla nascita del giapponismo in Italia*, in «Quaderni Asiatici», n. 67, sett. 2004, pp. 27-56, e ivi, n. 68, dic. 2004, pp. 9-52.

⁴² V. SINISCALCHI, *Poesia giapponese. La leggenda di Ouracima e altri versi*, in «Eco della Cultura», a. I, n. 8, maggio 1914. A tale proposito L. GRANIERI, *La rivista «Eco della Cultura» e la letteratura giapponese*, in *Italia – Giappone 450 anni*, vol. I, pp. 377-79.

⁴³ In «La Ronda», n. 1-2, a. III, 1921, pp. 121-22, firma j. c. (forse un errore per e. c., cioè Emilio Cecchi).

ni (1904)⁴⁴; *La poesia di Akiko Yosano* di Elpidio Jenco (1917); l'edizione delle *Onde del mare azzurro* di Yosano a cura di Elpidio Jenco e Harukichi Shimoi (1920), i quali tradussero anche *Su le orme dell'ippogrifo* di Bansui Tsuchii (Rinkichi) (1920), passi di un poema in ventitré canti per Gabriele D'Annunzio (Tokyo, 1920); le versioni di Bartolomeo Balbi *Canti giapponesi* (1921) e *Cento poeti, cento canti* di Fujiwara Teika (1923)⁴⁵.

Per queste vie molteplici la cultura giapponese si diffonde in Occidente, dapprima apprezzata per la raffinatezza dell'arte e la sensibilità estetizzante, poi ripresa dall'avanguardia letteraria, che ne rivaluta le forme poetiche. Il fenomeno si estende anche all'avanguardia spagnola, anticipato da Enrique Gómez Carrillo, il quale dal 1899 a Parigi scriveva sugli epigrammi nipponici in «El Nuevo Mercurio». Elaborati *haiku* si trovano poi nella seconda edizione delle *Soledades* di Antonio Machado (1907), il quale rivela pienamente in *Nuevas Canciones* una vena nipponica attinta a Carrillo e alle traduzioni francesi⁴⁶.

Alle origini della rivoluzione linguistica e poetica dell'*Allegria*, che si distingue nel panorama europeo per brevità, essenzialità, e al tempo stesso intensità evocativa, occorre pertanto annoverare un intreccio estremamente complesso di influssi che comprende il simbolismo di Mallarmé, maestro dei bianchi, del silenzio, della parola evocativa; Marinetti e il futurismo, con il programma delle parole in libertà, le associazioni fulminee di immagini, l'immaginazione senza fili, sebbene in una direzione diversa rispetto a Ungaretti; la lezione di Apollinaire e dei *Calligrammes*. A questi modelli si potrebbe aggiungere la con-

⁴⁴ Cfr. M. CHINI, *Introduzione* in *Note di Samisen*, Lanciano, Carabba, 1915, p. XXIV: «Il segreto della poesia giapponese è qui, e lo rivelan le parole con le quali Tsurayuki apre la già citata prefazione del *Kokinshu*. «La poesia del Giappone è una pianta che ha per seme il cuore umano, da cui si sviluppa in una miriade di foglie... o di parole. In questa vita molte cose occupano l'attenzione degli uomini, e gli uomini esprimono allora le impressioni dell'anima loro per mezzo degli oggetti che colpiscono la loro vista o il loro udito...». L'oggetto è rappresentato per esprimere il sentimento che desta; e la rappresentazione per lasciare più spazio al sentimento non è mai completa. Il poeta procede per allusioni, per riferimenti, lasciando lavorar la mente del lettore [...]. È canone questo di tutta l'arte giapponese».

⁴⁵ Cfr. *Note di Samisen. Variazioni su motivi giapponesi*, traduzione e introduzione di M. CHINI, Assisi, Stamperia Metastasio, 1904; E. JENCO, *La poesia di Akiko Yosano*, Napoli, Edizioni delle «Crocieri Barbare», 1917; A. YOSANO, *Onde del mare azzurro*, a cura di H. SHIMOI e E. JENCO, Napoli, Collana dei Rami fioriti di «Sakura», 1920; B. TSUCHII, *Su le orme dell'ippogrifo*, trad. di H. SHIMOI e E. JENCO, Napoli, Collana dei Rami fioriti di «Sakura», 1920; *Canti giapponesi*, trad. di B. BALBI, Venezia, L'Estremo Oriente, 1921; *Cento poeti, cento canti*, trad. di B. BALBI, Venezia, L'Estremo Oriente, 1923.

⁴⁶ Cfr. R. DE LA FUENTE BALLESTEROS, *Haikai e avanguardia spagnola*, in *Ludus. Gioco, sport, cinema nell'avanguardia spagnola*, a cura di G. MORELLI, Milano, Jaca Book, 1994, pp. 101-12.

cisione e la densità metaforica della poesia giapponese e degli *haiku* in particolare, importati e tradotti in primo luogo da studiosi francesi.

In effetti molte poesie dell'*Allegria*, soprattutto nelle sezioni *Il Porto Sepolto* e *Naufragi* scritte nel 1916-1917, risultano affini agli *haiku* per struttura e contenuto. Piuttosto frequente è la composizione triadica, ad esempio *Tramonto* («Il carnato del cielo / sveglia oasi / al nomade d'amore»); *Finestra a mare* («Balaustrata di brezza / per appoggiare la mia malinconia / stasera»); *Dannazione* («Chiuso fra cose mortali / (anche il gran cielo stellato finirà) / perché bramo Dio?»)⁴⁷. Senza dimenticare *Ricordo d'Africa* («Il sole rapisce la città / Non si vede più / Neanche le tombe resistono molto»); *Notte di maggio* («Il cielo pone in capo / ai minareti / ghirlande di lumini»); *Lontano* («Lontano lontano / come un cieco / m'hanno portato per mano»)⁴⁸. Per rarefazione della forma e intensità filosofica le prime poesie di Ungaretti sembrano davvero prossime alla poetica dell'*haiku*, basata su percezioni rapide e intense che cristallizzano i particolari del reale nell'attimo presente, congiungendo l'estrema concisione con un vuoto ricco di suggestioni. In questo senso risultano paradigmatici i versi di *Mattina* «M'illumino / d'immenso» (scritti a Santa Maria la Longa il 26 gennaio 1917 e pubblicati sulla «Diana» con il titolo *Cielo e mare*), e soprattutto la straordinaria illuminazione filosofica ed esistenziale di *Eterno*: «Tra un fiore colto e l'altro donato / l'inesprimibile nulla».

In maniera certamente originale e autonoma, Ungaretti condivide dell'*haiku* la brevità straordinaria, la condensazione sintetica e la capacità di creare un'illuminazione improvvisa con laconiche, rarefatte parole. Non si tratta di individuare modelli giapponesi, o indicare nuove fonti delle poesie che compongono l'*Allegria*, ma di sottolineare la somiglianza sorprendente con la struttura e i modi dell'*haiku*. Senza tentare una vana ricerca di modelli, che in mancanza di attestazioni sicure risulterebbe del tutto infeconda, si può tuttavia rileggere l'*Allegria* recuperando l'atmosfera del *japonisme* europeo, certamente noto a Ungaretti. D'altra parte sono innegabili – e sorprendenti – le analogie tra le rapide illuminazioni ungarettiane e la rarefazione dell'*haiku* giapponese. Al di là del problema delle intersezioni culturali, appare evidente l'affinità con lo stile haikaistico, di cui condivide la concisione, l'essenzialità, le libere associazioni di immagini, la concentrazione antiretorica. Non per nulla Zanzotto nella presentazione del volume *Cento haiku* scriveva: «Nemmeno può essere trascurato l'influsso più o meno diretto dello

⁴⁷ Citate dal *Porto Sepolto* (1916), ristampa anastatica a cura di M. BARENGHI, in occasione dell'80° anniversario della prima edizione, Udine, Comune – Biblioteca Civica, 1996.

⁴⁸ G. UNGARETTI, *L'Allegria*, Milano, Mondadori, 1942.

haiku nella poesia di area francese, sulla linea che sfiora Apollinaire o Cendrars o un certo Claudel, fino al Cocteau teorizzatore dell'“estetica minima”. Ci si potrebbe domandare se per quella via anche il taglio inconfondibile del primo Ungaretti non abbia risentito, in modi più o meno sotterranei, delle suggestioni dello *haiku*, tanto è impressionante qualche volta l'analogia delle figure formali⁴⁹. Oltre allo stile, conviene sottolineare l'affinità di certe liriche dell'*Allegria* con stati d'animo ed elementi tipici dell'*haiku*, espressi prevalentemente attraverso le immagini della natura:

- *furyu*: risveglio dell'attimo, vibrazione spirituale che emana dalla realtà materiale;
- *sabi*, il silenzio: sentimento della solitudine, calma immutabile, contemplazione senza tristezza, mistica serenità;
- *sokkyo*: immediatezza;
- *wabi*, l'inatteso che risveglia la coscienza poetica di fronte al quotidiano;
- *mono no aware*, il sentimento delle cose: nostalgia e rimpianto per il tempo che passa, comprensione della mutevolezza e della caducità;
- *yugen*, il misterioso: stato d'animo prodotto dal fascino inspiegabile delle cose, percezione di un universo “altro”, colmo di misteriosa unità (il «sentirsi in armonia» di Ungaretti);
- *fueki ryuko*: coniugare l'eterno e il contingente, tradizione e modernità, quotidiano e metafisico.

In effetti temi e immagini tipici dell'*haiku* si ritrovano nell'*Allegria*, ad esempio in *Destino* («Volti al travaglio / come una qualsiasi / fibra creata / perché ci lamentiamo noi?»); *Universo* («Col mare / mi sono fatto / una bara / di freschezza»); *Dormire* («Vorrei imitare / questo paese / adagiato / nel suo camice / di neve»); *Inizio di sera* («La vita si vuota / in diafana ascesa / di nuvole colme / trapunte di sole»); *Un'altra notte* («In quest'oscuro / colle mani / gelate / distinguo / il mio viso // Mi vedo / abbandonato nell'infinito»); *Rose in fiamme* («Su un oceano / di scampanellii / repentina / galleggia un'altra mattina»); *Dal viale di valle* («Nettezza di montagne / risalita / nel globo / del tempo / ammansito»), sino a *Soldati* («Si sta come / d'autunno / sugli alberi / le foglie»).

Ma anche componimenti più estesi racchiudono un'intensità speciale che ricorda la rarefazione haikaistica, come *Godimento* («Mi sento la febbre / di

⁴⁹ A. ZANZOTTO, *Presentazione*, in *Cento haiku*, scelti e tradotti da I. IAROCCHI, Parma, Guanda, 1987, p. 11.

questa / piena di luce // Accolgo questa / giornata come / il frutto che si addolcisce. // Avrò / stanotte / un rimorso come un / latrato / perso nel / deserto»); *Vanità* («D'improvviso / è alto / sulle macerie / il limpido / stupore / dell'immensità // E l'uomo / curvato / sull'acqua / sorpresa / dal sole / si rinviene / un'ombra // Cullata e / piano / franta») e *Sereno* («Dopo tanta / nebbia / a una / a una / si svelano / le stelle // Respiro / il fresco / che mi lascia / il colore del cielo // Mi riconosco / immagine / passeggera // Presa in un giro immortale»), veri paradigmi del connubio tra quotidiano e metafisico, effimero ed eterno, tensione vitale e percezione del nulla.

Per la capacità di fare vibrare l'intero universo in un minimo dato del reale, per la ricerca d'armonia con il mondo, per l'intima religiosità di questi versi, che appaiono singolarmente vicini alla spiritualità zen, Ungaretti si può accostare soprattutto a Matsuo Bashō (1644-1694), monaco zen nonché massimo maestro della poesia giapponese e dell'arte ascetica dell'*haiku*. Conviene pertanto rimarcare le sorprendenti analogie con gli *haiku* di Bashō, sacerdote della poesia rarefatta, in punta di pennello, che canta temi condivisi da Ungaretti, alla perenne ricerca dell'armonia, pur nella consapevolezza della caducità e del nulla⁵⁰. Ed ecco i versi dedicati alla meraviglia della natura, degli alberi, degli animali – il tema delle cicale ritorna nel *Sentimento del Tempo* –, alla labilità del tempo percepita nell'avvicinarsi delle stagioni, vibrazioni fragili e sospese che racchiudono l'intero universo:

Ah! l'antico stagno
si tuffa una rana –
rumore d'acqua.

Petalo dopo petalo
cadono le rose gialle –
il rumore del torrente.

La frescura –
ne faccio mia dimora
e mi assopisco.

Prossime a morire
eppure non il minimo segno –
grido di cicale.

⁵⁰ Su tale accostamento, SICA, *Il vuoto e la bellezza*, pp. 152-63. Cfr. P. PAGLI, *La rana di Bashō. Un haiku e cento anni di traduzioni italiane*, Pisa, ETS, 2006.

Tutto non fu per lei
che canto e stridolii –
muta di una cicala.

Da lontano e da vicino
si sente il rumore delle cascate –
la caduta delle foglie⁵¹!

Sorprende la coincidenza tra la poetica ungarettiana della parola che illumina l'abisso e l'esperienza dell'illuminazione Zen che tende all'obiettivo spirituale del *satori*, vale a dire la consapevolezza individuale o lampo di percezione improvvisa, profonda e duratura. A suo modo Ungaretti sembra condividere la nozione giapponese della poesia come via verso il *satori*, per liberarsi dalla sofferenza connaturata al mondo fenomenico cogliendo l'essenza del reale⁵². L'esperienza personale e cosmica di partecipazione al mondo esterno appare perfettamente espressa dalla brevità che ricorda la rarefazione illuminante dell'*haiku*. A questo proposito si possono ricordare le pagine di Roland Barthes sull'*haiku*, mito della scrittura in forma filosofica, precisamente metafisica: «Lo haiku è articolato su una metafisica che non ha soggetto né Dio, analogo al *Mu* buddista, al *satori* zen, che non s'identifica assolutamente con la discesa illuminatrice di Dio, ma piuttosto con il “risveglio di fronte all'evento”, scelta della cosa come accadimento e non come sostanza, attacco a quel bordo anteriore del linguaggio che è contiguo all'opacità (del resto tutta retrospettiva, ricostruita) dell'avventura (che accade al linguaggio più ancora che non al soggetto)»⁵³.

Nelle poesie dell'*Allegria*, come negli *haiku*, la parola incontra il silenzio, creando un equilibrio straordinario. E il silenzio non è il nulla, ma la dimensione di una nuova eloquenza che attribuisce intensità ai vocaboli sospesi nel

⁵¹ M. BASHŌ, *Centoundici haiku*, a cura di P.O. NORTON, revisione poetica di E. Pozzi, Milano, La Vita Felice, 2011, *passim*.

⁵² Cfr. C.G. JUNG, Prefazione al libro tibetano *La grande liberazione. Introduzione al Buddismo Zen* (1954) di DAISETSU TEITARŌ SUZUKI, dove si afferma che lo Zen è innanzitutto «Satori»: in *Opere*, vol. XI, *Psicologia e religione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

⁵³ R. BARTHES, *L'incidente*, in ID., *L'impero dei segni*, trad. di M. VALLORA, Torino, Einaudi, 1984, p. 92. Cfr. anche i capp. *L'effrazione del senso* e *L'essenziazione del senso*, ivi, sptt. alle pp. 87-88: «Tutto il pensiero zen, di cui lo *haiku* non è che l'aspetto letterario, appare così come una immensa pratica votata a *sospendere il linguaggio*, a rompere questa sorta di radiofonia interiore che risuona continuamente in noi, sin dentro il nostro sonno [...], una pratica votata insomma a svuotare, a sconcertare, a prosciugare il chiacchiericcio irrefrenabile dell'anima. [...] La brevità dello *haiku* non è formale: lo *haiku* non è un pensiero ricco ridotto a una forma breve, ma un evento breve che trova tutt'a un tratto la sua forma esatta. [...] Lo *haiku* ha la purezza, la sfericità e il vuoto stesso d'una nota musicale».

bianco della pagina. È l'arte suprema del poeta che esprime la bellezza del vuoto⁵⁴. A tale proposito viene in mente una pagina straordinaria su parola e silenzio «ricco d'anima» di Etty Hillesum, scrittrice olandese di origine ebraica, vittima della Shoah:

Oggi pomeriggio ho guardato alcune stampe giapponesi con Glassner. Mi sono resa conto che è così che voglio scrivere: con altrettanto spazio intorno a poche parole. Troppe parole mi danno fastidio. Vorrei scrivere parole che siano organicamente inserite in un gran silenzio, e non parole che esistono soltanto per coprirlo o disperderlo: dovrebbero accentuarlo, piuttosto. Come in quell'illustrazione con il ramo fiorito nell'angolo in basso: poche, tenere pennellate – ma che resa dei minimi dettagli – e il grande spazio tutto intorno, non un vuoto ma uno spazio che si potrebbe piuttosto definire ricco d'anima. [...] E la cosa più importante sarà stabilire il giusto rapporto tra le parole e il silenzio – il silenzio in cui succedono più cose che in tutte le parole affastellate insieme. [...] Non sarà un silenzio vago e inafferrabile, ma avrà i suoi contorni, i suoi angoli e la sua forma: e dunque le parole dovranno servire soltanto a dare al silenzio la sua forma e i suoi contorni, e ciascuna di loro sarà come una piccola pietra miliare, o come un piccolo rilievo, lungo strade piane e senza fine o ai margini di vaste pianure⁵⁵.

Nell'ultimo periodo Ungaretti ritorna alla rarefazione dei versi iniziali, con la drammatica consapevolezza del cambiamento profondo prodotto dalla guerra e dell'impotenza della parola in uno scenario apocalittico, come si legge in *Delle parole estranee e del sogno d'un universo di Michaud e forse anche mio* (1966): «L'uomo, mi pare, non riesce più a parlare. C'è una violenza nelle cose che diventa la sua propria violenza e gli impedisce di parlare. Una violenza più forte della parola. [...] Bisognerebbe risalire con la memoria fino al punto della prima innocenza: allora forse la poesia potrebbe riacquistare il suo prestigio emotivo...»⁵⁶. Senza rinunciare al sogno di riattingere l'innocenza primigenia recuperando il «segreto» della poesia, la parola ritrova infine la dimensione del silenzio nel *Taccuino del Vecchio*, dove i bianchi densi e luminosi dell'*Allegria* si trasformano nella percezione del nulla nel vuoto cosmico del deserto. Qui è l'approdo estremo del viaggio iniziato nell'*Allegria*, in questo luogo il poeta incontra il vuoto assoluto, metafisico, passando

⁵⁴ Cfr. G. PASQUALOTTO, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Venezia, Marsilio, 1992 (sul vuoto nello *haiku*, pp. 107-12).

⁵⁵ E. HILLESUM, *Diario 1941-1943*, Milano, Adelphi, 2012, p. 116.

⁵⁶ G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. DIACONO e L. REBAY, Milano, Mondadori, 1974, pp. 842-43.

dalla brevità vibrante e vitale della prima stagione all'aridità del paesaggio sabbioso e minerale, ai confini del non essere. Anche in questo caso vengono in mente certe visioni dei poeti giapponesi, la brevità che diviene scavo nel profondo, la rarefazione dei vocaboli al limite della condensazione minerale, un «silenzio ossuto» come avrebbe detto Giorgio Caproni, ad esprimere la tensione all'eterno nella consapevolezza dell'effimero⁵⁷.

⁵⁷ Non per nulla Jean Paulhan accostava *Il Taccuino del Vecchio* ai poemi degli *haijins*, ovvero i compositori di *haiku* francesi nello *Scritto introduttivo di Jean Paulhan*, in G. UNGARETTI, *Il Taccuino del Vecchio*, con testimonianze di amici stranieri del poeta raccolte a cura di L. PICCIONI, Milano, Mondadori, 1960, p. 48: «Je songe à chaque page d'Ungaretti, je me hasarde à le dire, à Leopardi. Mais de plus près encore au Rimbaud des saison et des braises, à l'Apollinaire des fagnes. Aux poèmes des haijins».

Robert Lowell traduttore di Ungaretti

Francesco Rognoni

(Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano)

Del suo incontro con Ungaretti – che nel febbraio-maggio 1964 fu a New York, ospite della Casa Italiana della Columbia University, dove insegnò un corso su Leopardi e tenne quattro lezioni sulla sua *Canzone* – Robert Lowell (1917-1977) dà vivace notizia nella lettera del 21 aprile 1964 all'amico e fidato traduttore italiano Rolando Anzilotti:

Mi sei tornato in mente la settimana scorsa quando ho incontrato Ungaretti, arzillo, occhi azzurri, pieno di gesti e d'amore per la vita, mentre parlava di Blake, che sta traducendo e su cui sta scrivendo un libro, e liquidava l'idea di Auden che un'Europa unita sia un complotto francese¹.

Ungaretti non era stato fra i poeti che Lowell aveva incontrato nel suo viaggio in Italia (con soggiorno a Firenze) fra l'autunno del '50 e l'estate del '51: Montale, Bertolucci, Betocchi, Luzi, Caproni. Ma certe affinità di metodo e di gusto senza dubbio li avvicinavano. Il travaglio variantistico, ad esempio, consustanziale alla poesia di entrambi, incessante e quasi esibito; in entrambi sfociante nel bisogno di ricomporre in una fisionomia totalizzante i propri versi, 'vita d'un uomo' o «verse autobiography»². Non sarà solo una coincidenza che tutti e due abbiano tradotto la *Fedra* di Racine; o che entrambi, in tarda età, abbiano indicato in Vermeer uno dei loro pittori preferiti (Ungaretti nell'introduzione al *Classico dell'Arte* Rizzoli dedicato al fiammingo³, Lowell nell'*Epilogo* al suo ultimo libro, *Day by Day*, 1977). E la

¹ Questa lettera, e la lettera a Stephen Spender citata più avanti, sono inedite, ma i passi qui tradotti appaiono, nel solo originale, nella mia nota a R. LOWELL, *Presentation of Ungaretti*, in «Paragone-Letteratura», s. III, LX, 2009, nn. 81-82-83, pp. 3-9.

² Come Lowell definisce in apertura le *Selected Poems* date alle stampe nel '76 e, in edizione rivista, nel 1977, l'anno della sua morte.

³ *Invenzione della pittura d'oggi*, Prefazione all'*Opera completa di Vermeer*, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 5-8; ora in G. UNGARETTI, *Vita d'uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. DIACONO e

sezione italiana di *Imitations* (1961), il quaderno di liberissime traduzioni di Lowell, include – con tre poesie di Leopardi, dieci di Montale e una di Saba – anche il rifacimento (diciamo pure lo sconvolgimento) di *Tu ti spezzasti*, la tumultuosa elegia di Ungaretti per la morte del figlio Antonietto, uno dei vertici del suo barocco (forse suggeritagli dallo stesso Anzilotti, che prediligeva il Lowell più arduo).

Quasi inevitabile che proprio a Robert Lowell – bostoniano doc, ma residente a New York da un paio d'anni, all'apice della sua fama – venisse chiesto di presentare il vecchio poeta italiano al *poetry reading* organizzato in suo onore, il 30 aprile, dalla Academy of American Poets all'auditorio del Guggenheim Museum. Lowell ne scrisse il giorno dopo a Stephen Spender, con un pizzico di divertita condiscendenza e, si direbbe, ancora frastornato dai rumori e liquori della serata:

Ho appena partecipato a una serata ungarettiana, sette poeti, nessuno di noi che sa l'italiano, che leggevamo le nostre traduzioni, poi Ungaretti che declamava in un brontolio terrificante, poi un'enorme tavolata di italiani, italoamericani e poeti americani monolingui. In Ungaretti sembrava che il Risorgimento spuntasse irsuto e brizzolato dalla sua tomba, anche se è un verde vecchio e, naturalmente, il successore dei successori di quell'era.

Gli altri poeti erano Anthony Hecht, Galway Kinnell, Jack Marshall, Barbara Guest, William Meredith e Stanley Kunitz: tutti attorno ai quaranta quarantacinque anni, poeti che «fanno i professori, e non è detto che per questo siano accademici» (come Ungaretti spiegò in un'intervista)⁴. Alla fine del *reading*, il poeta italiano ricambiò simbolicamente l'omaggio salmodiando la propria traduzione del Sonetto 73 di Shakespeare («Quel tempo in me vedere puoi dell'anno / quando già niuna foglia, o rara gialla in sospenso, rimane ...»); può darsi che scherzasse (proprio quel sonetto, e lui il più vecchio!) anche se, ad ascoltare la registrazione, non si direbbe. E, qualche mese più tardi, conversando con Attilio Bertolucci, rievocò l'evento con un paio di imprecisioni dovute all'entusiasmo del ricordo (se non agli appunti affrettati del suo interlocutore):

Una sera indimenticabile, la sala non accolse tutti gli spettatori, che si fermarono anche fuori, dov'erano degli altoparlanti. La poesia è un fatto sociale, in America, cui partecipa la collettività. Prima io ho letto le mie poesie in italiano, poi alcuni fra i più noti poeti americani hanno letto

L. REBAY, Milano, Mondadori, 1974, pp. 585-95.

⁴ A. BERTOLUCCI, *Aritmie*, Milano, Garzanti, 1991, p. 137.

le traduzioni che essi ne avevano fatto, un po' aiutandosi con le migliori francesi, quelle di Robin e di Ponge, un po', come sempre gli scrittori quando traducono, affidandosi all'intuizione. C'erano anche le poetesse [solo una, in realtà: Barbara Guest], bravissime, ma hanno scelto le mie cose più vecchie e più facili, hanno pescato sempre nell'*Allegria* [falso! Ho letto il programma e ascoltato una registrazione: la Guest aveva pescato anche dal *Dolore!*]. Robert Lowell, che è il migliore della generazione di mezzo, si è cimentato invece con la *Terra promessa*. È bravissimo, magari ci ha messo del suo, proprio del suo, come ha fatto anche con Racine e Pasternak; ma ha scritto così dell'autentica poesia americana⁵.

Che questo apprezzamento fosse sincero o non piuttosto un omaggio all'intervistatore (Lowell era prediletto da Bertolucci, che trent'anni dopo gli avrebbe 'rubato' il titolo *Imitazioni* per il suo quadernetto di traduzioni Scheiwiller)⁶, non sembra che Ungaretti e Lowell, dopo quella sera, si siano rivisti. Non nacque un'amicizia, insomma: cosa che non sorprende più di tanto – e questo non direi per le differenze di lingua e di età, quanto semmai per il diverso atteggiamento nei confronti dell'età: Lowell che, a quarantasette anni, già da un bel po' si sentiva, e posava da vecchio, Ungaretti, «the green old man», il verde vecchio (come Lowell giustamente lo descrive), che, con tutta naturalezza, si comportava da giovane a settantasette anni. Una 'giovinezza' che più tardi sarà forse fin troppo ostentata ('Montale senatore, Ungaretti fa l'amore'...), ma quella primavera – ne fa fede un'ariosa fotografia con coppola sul ponte di Brooklyn⁷ – era ben reale, avvertita in ogni fibra, forse anche complici la novità e i ritmi di New York. Della quale, il 27 aprile, solo tre giorni prima del *reading* al Guggenheim, scriveva a Vittorio Sereni:

Questa città è veemente nel suo gigantismo e, nella sua mescolanza di genti che soffrono a diventare una medesima gente, è ricca, come forse nessun'altra al mondo, di motivi poetici. È una città unica negli stessi Stati Uniti. Per uno spaesato come me, e se fosse stata così com'è oggi anche 50 anni fa, avrebbe potuto essere una Patria ideale⁸.

⁵ *Ibidem*.

⁶ «Rubo questo titolo a Giacomo Leopardi e a Robert Lowell. Mi scuso, ma questo furto mi era necessario», confessa Bertolucci – forte dell'aforisma eliotiano: «Immature poets imitate; mature poets steal» – in epigrafe al suo *Imitazioni*, Milano, Scheiwiller, 1994, p. 3; un ladro inveterato, evidentemente, Bertolucci: vedi anche la raccolta postuma di prose e divagazioni, *Ho rubato due versi a Baudelaire* (a cura di G. PALLI BARONI, Milano, Mondadori, 2000)!

⁷ Ora anche in copertina al bel libro di A. SACCONE, *Ungaretti*, Roma, Salerno Editrice, 2012.

⁸ V. SERENI – G. UNGARETTI, *Un filo d'acqua per dissetarsi. Lettere 1949-1969*, a cura di G. PALLI BARONI, Milano, Archinto, 2013, p. 155.

Perciò, alla compagnia di un 'classico' come Lowell, Ungaretti sembrava preferire quella dei più giovani poeti Beats, soprattutto di Allen Ginsberg, che aveva incontrato nell'atelier di Mario Schifano, nel Village. Storici e fan del movimento Beat tramandano il racconto della famosa serata in cui, per sovvenzionare la rivista di Ed Sanders dal titolo quanto mai *bohémien* «Fuck You», un gruppo di amici, fra cui Frank O'Hara, James Schuyler, LeRoi Jones e naturalmente lo stesso Ginsberg, donarono manoscritti autenticati dai peli pubici dei relativi autori, e anche Ungaretti (il quale, secondo almeno una versione della leggenda, aveva lanciato la bizzarra iniziativa) non esitò a ritirarsi in un angolo con una forbicina ricurva.

Alla vicenda s'accenna in quel verso, altrimenti incomprensibile, della poesia di Ginsberg *At Apollinaire's Grave*: «Huidoro forgotten in the bony ocean Ungaretti remembering white pubic hair»⁹. Del resto Apollinaire (che Ungaretti frequentò a Parigi) e William Blake (che stava traducendo) son poeti molto più nel gusto di Ginsberg che in quello di Lowell. I due si sarebbero rivisti anche in Europa, a Londra, ad esempio, da dove Ginsberg scrisse a Gary Snyder, il 26 luglio 1967: «mi sono divertito un mondo al festival internazionale della poesia, leggendo in squadra con Ungaretti, 78 anni, amico italiano di Apollinaire – il vecchio poeta più simpatico che abbia mai incontrato dai tempi di W.C.W.»¹⁰ – una lode importante, dato che William Carlos Williams, il poeta di *Paterson*, la cittadina del New Jersey dove Ginsberg era cresciuto, aveva scritto la prefazione al suo primo libro. Quando uscì *Jukebox all'idrogeno* (1965), una vasta antologia dei primi due libri di Ginsberg, Ungaretti non esitò a presentarlo, in una libreria di Napoli, assieme a Fernanda Pivano. E ancora nel '69, nell'ultima della sue interviste importanti (per i «Cahiers de l'Herne»), quando Piero Sanavio gli chiese un parere sulla poesia contemporanea, Ungaretti avrebbe risposto che «ci sono dei buoni poeti negli Stati Uniti. In ogni caso ne conosco uno: quello stravagante charmeur che è Allen Ginsberg», facendo subito dopo anche il nome di Robert Lowell, «che possiede una immaginazione straordinaria ed una grande esattezza di percezione e d'espressione»¹¹ – ma, evidentemente, non lo aveva 'incantato' come Ginsberg.

Schedato nella carte della Houghton Library di Harvard, che possiede la maggior parte dei manoscritti di Lowell, il testo della presentazione di Un-

⁹ Vedi la nota relativa di F. PIVANO in A. GINSBERG, *Jukebox all'idrogeno*, Milano, Mondadori, 1965, p. 306.

¹⁰ *The Letters of Allen Ginsberg*, edited by B. MORGAN, Philadelphia (PA), Da Capo Press, 2008, p. 332.

¹¹ Cit. in L. PICCIONI, *Ungarettiana*, Firenze, Vallecchi, 1980, p. 225.

garetti non è incluso nel volume della *Collected Prose* (1987) curato, con una certa approssimazione, da Robert Giroux, l'editore di Lowell. Nell'originale è uscito, a mia cura, su «Paragone-Letteratura» (s. III, LX, 2009, nn. 81-82-83). Eccone una traduzione:

In Italia e nel mondo Giuseppe Ungaretti è celebrato come Robert Frost o T.S. Eliot. È giusto, eppure assurdo, che io lo presenti a questo pubblico. Ungaretti ama, nella sua poesia, parole come *peso*, *roccia*, *spezzato*. Nel presentarlo ci si sente come uno dei suoi uccelli o delle sue farfalle fluttuanti in modo erratico e periglioso sopra una roccia. Ungaretti ha fondato la moderna poesia italiana. È autore di cinque libri: *L'Allegria*, *Il Sentimento del Tempo*, *Il Dolore*, *La Terra Promessa*, e recentemente *Il Taccuino del Vecchio*. Ogni libro gli ha richiesto circa dieci anni. Per quasi cinquant'anni, la sua forza e la sua fama non hanno smesso di crescere. Importanti poeti contemporanei, i suoi pari, l'hanno lodato, e nel lodarlo hanno rivelato i propri desideri e valori. Saint-John Perse dice che Ungaretti «ha reso universale il grido dell'uomo europeo». Jules Supervielle parla dei «suoi miracoli e dei suoi doni per quell'unicità che schiude la propria arte solo a una seconda lettura». Ezra Pound si congratula con lui per «esser sopravvissuto alle vicissitudini d'una età dura». T.S. Eliot l'ha chiamato «uno dei pochi autentici poeti della mia generazione».

Vorrei essere in grado di elaborare questi omaggi, e offrirvi un mio apprezzamento critico coerente e originale. Ma non lo sono, e non lo farò. Voglio ricapitolare, però, alcune impressioni generali, senza dubbio luoghi comuni, che mi hanno colpito. Durante la Prima Guerra Mondiale, Ungaretti cominciò a scrivere con una semplicità rivoluzionaria. Periodicamente la poesia splende di luce derivata in una lingua così contorta che cessa di esprimere alcunché. Ungaretti diede un taglio a tutto ciò. Ancor più di Yeats, si spogliò dei costumi di scena ricamati della retorica e cercò di incedere nudo. Le sue prime poesie fecero scalpore. In traduzione si può ricreare qualcosa della loro spinta nel nucleo delle cose, e la loro essenzialità. Ma è impossibile mostrare le influenze specifiche di cui si sbarazzavano, e l'esattezza dell'espressione e del ritmo. All'inizio Ungaretti fu il più semplice dei poeti, poi divenne uno dei più difficili. Mi sembra che anche questo secondo rinnovamento sia stato rivoluzionario e abbia salvato un'altra volta la poesia, questa volta da una chiarezza [*directness*] letale.

Di cosa scrive Ungaretti? Un critico ha suggerito che l'epigrafe di tutta la sua opera è una delle sue prime poesie, *Eterno*: «Fra un fiore colto e l'altro donato / l'inesprimibile nulla». Forse è vero, forse è la vita. Eppure più studio le poesie di Ungaretti, e lascio che la loro aria mi riempia polmoni, più mi sembra di perdermi. Sono lieto di dire che,

ormai, mi son perso completamente [a questo punto, nella registrazione, si sente la composta risata del pubblico]. Molte delle sue poesie sembrano fatte per ridestare il lettore mettendogli una benda nera sugli occhi. All'inizio, tracciava scene semplici, ma dal significato sottile e conturbante. Più tardi usò frasi chiare per costruire nuovi simboli, mai visti prima. Più tardi ancora, ogni frase divenne un'esplorazione. Ungaretti nutre un amore tutto italiano, solido e terrigno, per l'astrazione. Insegue lo spirito umano nelle sue spirali e ama addentrarsi nell'arte, nel processo artistico e nella leggenda virgiliana. Quello che sconvolge, nelle sue poesie, è il dolore [*anguish*]. In questo è nella tradizione di Foscolo e Leopardi e molti altri. Ma la sua lingua è la nostra, o piuttosto la sua: una grande grigia roccia di dolore. Qui il dolore raggiunge la nostra moderna disillusione, così sfilacciata in un momento come questo. Amore, serenità, gioia e ispirazione lampeggiano nella turbolenza. E, lontani dal morboso e banale, gli accenti dell'autore ci raggiungono onesti, bruschi e pesati.

Credo tutti sappiano che il signor Ungaretti è un grande poeta. Per quindici anni, ho provato profonda ammirazione, e timore, per la sua opera. Stasera siamo qui ad onorarlo. Leggerà le sue poesie, e molti poeti americani leggeranno le loro traduzioni. Ci siamo presi delle libertà, abbiamo tradotto da scrittori, proseguendo, spero, sulla strada del nostro illustre ospite, egli stesso brillante traduttore, che ha spesso trovato ristoro nella traduzione. In chiusura voglio ricorrere a un nota immagine classica del mondo infero e dire che stasera noi stiamo aleggiando attorno al signor Ungaretti come sue ombre o larve. Confido che saremo ombre luminose e non blocchi di occlusione.

Del testo si conservano anche le minute di un paio di falsi inizi, fra cui questo, in chiave decisamente più personale:

Una volta ho sentito il mio amico, il compianto dottor Merrill Moore, presentare Robert Frost allo Harvard Club. Aveva detto che era come aver Little Blue Boy [il pastorello protagonista di un'antica *nursery rhyme*: noi potremmo dire «Valentino-vestito-di-nuovo»] a presentare George Washington. Mi sento nella stessa posizione assurda e presuntuosa del dottor Moore. Il signor Ungaretti è più giovane di Frost, e a differenza di Frost è un moderno, anzi il fondatore della poesia moderna nel suo paese. Ma la sua importanza è simile: per quasi cinquant'anni, è stato un poeta sempre più famoso e celebrato¹².

¹² Questo stralcio non è stato anticipato in «Paragone» (cfr. n. 1). Traduco direttamente dal dattiloscritto conservato alla Houghton Library dell'Università di Harvard, bMS Am1905 (2810).

In questo attacco abbandonato Lowell, che, fra i traumi della sua intricatissima vicenda familiare, conobbe anche quello d'aver messo k.o. suo padre con un pugno, si stava avventurando in un territorio insidiosamente edipico. Prolifico sonettista, il dottor Moore era uno psichiatra amico di famiglia, che ebbe in semicura il giovane poeta, e forse sua madre nel letto – almeno mentalmente (la mente della madre, e del figlio, intendo!)¹³. Quanto a Robert Frost, la 'modernità' della cui opera, ormai acquisita, cominciava ad esser riconosciuta proprio nei primi anni Sessanta, era ancora visto – molto ingannevolmente – come il poeta sano e saggio che fino ad allora le madri della buona e buonissima borghesia (come quella di Lowell) raccomandavano ai loro figli per tenerli lontani dai cattivi maestri, Eliot, Pound o Allen Tate¹⁴. Per non dire che il dottor Moore era stato consultato dallo stesso Frost per i problemi psichiatrici dei suoi due figli. Era un attacco falso, pericoloso, in cui Lowell avrebbe rischiato di invischiarsi. Anche perché, a parte la differenza d'età (29 anni fra Moore e Frost, esattamente come fra Lowell e Ungaretti), l'analogia proprio non tiene: Moore il classico poeta della mano sinistra, o a tempo perso (teneva un blocchetto sul parabrezza, e scriveva i suoi sonetti fermo ai semafori rossi), mentre Lowell era poeta a tempo pieno quant'altri mai.

È notevole come, nella versione definitiva della presentazione, questo breve ritratto di Ungaretti, che 'salva' la poesia italiana per due volte, prima «con una semplicità rivoluzionaria», poi «da una chiarezza letale» (in una minuta si legge «semplicità letale»), assomigli assai a un autoritratto 'rovesciato': come se Lowell stesse descrivendo le sue stesse consapevoli discontinuità stilistiche (Helen Vendler parla di «the breaking of style»¹⁵) e la sua capacità di rinnovarsi. Che sia o no vero che la poesia italiana ereditata da Ungaretti si fosse contorta, splendesse «di luce derivata in una lingua così contorta che cessa di esprimere alcunché» (come Lowell afferma nella sua presentazione), la formula si adatta perfettamente alla situazione di Lowell dopo il suo secondo libro, *The Mills of the Kavanaughs* – quando (per citare una lettera del '52 all'amico Peter Taylor) aveva scoperto «che il suo vecchio stile non esprimeva le cose che avrebbe voluto, che non poteva più utilizzarlo, neanche

¹³ Vedi la tarda poesia di Lowell, *Unwanted (Non voluto)*, in R. LOWELL, *Di giorno in giorno*, a cura di F. ROGNONI, Milano, Mondadori, 2001, pp. 258-59.

¹⁴ Mi permetto di rimandare a F. ROGNONI, *Di libro in libro. Percorsi nella letteratura inglese e americana di Otto e Novecento*, Milano, Vita e Pensiero, 2006, p. 206.

¹⁵ *The Breaking of Style* è il titolo sotto cui H. VENDLER ha raccolto e pubblicato, con la Harvard University Press (Cambridge, Mass., 1995), le sue Richard Ellmann Memorial Lectures, Emory University (1994).

se ci provava, eppure che i suoi detriti galleggianti affioravano sempre dove meno li si sarebbe voluti»¹⁶. Se Lowell non era mai stato «uno dei poeti più semplici», era stato senza dubbio «uno dei più difficili»; e mentre completava *For the Union Dead* (1964) – cioè, esattamente nei mesi in cui Ungaretti era a New York – stava toccando con mano che la relativa «chiarezza [*directness*]» di *Life Studies* si sarebbe potuta dimostrare «letale» per la sua poesia, e anche per la poesia americana in generale, e che forse servivano già nuove «difficoltà» e complicazioni.

La registrazione della serata che sono riuscito a rimediare (e credo non ne esistano altre) si interrompe verso la fine, probabilmente per quella decina di minuti necessari a un tecnico distratto ad accorgersi che un nastro era finito e bisognava montarne un altro¹⁷. Questo purtroppo corrisponde esattamente al punto in cui Lowell legge le sue traduzioni di Ungaretti, la poesia già pubblicata in *Imitations, You Knocked Yourself Out* (a cui, stando alle minute conservate alla Houghton, Lowell apportò alcune varianti dell'ultimo minuto, che non sappiamo se abbia o no usato nella lettura pubblica), e una nuova traduzione, *Senseless My Steps: Folli i miei passi*.

Non sorprende che la prima poesia, *Tu ti spezzasti*, abbia attratto Lowell: benché sia molto più corta, questa torturata e turbolenta elegia per la morte di Antonietto, il figlioletto novenne, ricorda immediatamente *The Quakers' Graveyard in Nuntucket*, tempestosa elegia per la morte in mare di un cugino di Lowell. E poi Lowell non ignorava certo che in essa Ungaretti descriveva lo stesso paesaggio naturale brasiliano 'eccessivo' di alcune poesie della sua carissima amica – dedicataria di *Imitations* – Elizabeth Bishop: i «terrori di fiumane vergini / Ruinanti in implacabili carezze» di Ungaretti, gli avranno forse ricordato l'attacco di *Questions of Travel*: «There are too many waterfalls here: the crowded streams / hurry too rapidly down to the sea», anche se poi la sua resa – «the terror of those Amazon cataracts» – sembra rimandare allo Wallace Stevens di *This Solitude of Cataracts*. È possibile che Lowell abbia gettato l'occhio sulla traduzione di Allen Mandelbaum del '58, tutt'altro che impeccabile ma piuttosto letterale¹⁸. Nel primo verso della poesia – «I molti, immani, sparsi, grigi sassi» – entrambi sembrano credere che «immani» significhi «disumani» e traducono «ruthless», cioè «senza pietà» (nel ritradurre la poesia nel '75, Mandelbaum dirà: «huge»)¹⁹, ma questa è l'unica coinci-

¹⁶ Cit. in I. HAMILTON, *Robert Lowell*, New York, Random House, 1982, p. 196.

¹⁷ La registrazione mi è stata cortesemente messa a disposizione dalla Academy of American Poets e dalla Woodberry Poetry Room di Harvard University.

¹⁸ G. UNGARETTI, *Life of a Man*, New York, New Directions, 1958.

¹⁹ G. UNGARETTI, *Selected Poems*, Ithaca, Cornell University Press, 1975.

denza, quasi come se Lowell non si fosse degnato di legger l'altra traduzione oltre l'incipit. O, se invece l'aveva letta tutta, si fosse fatto quasi un punto d'onore di trovare rese alternative, anche a spese del suo testo: ad esempio nell'ultimo verso, dove – chissà perché? – è sacrificata la sinestesia «Ruggito d'un sole ignudo» – reso letteralmente da Mandelbaum con «Roar of a naked sun» – in favore del pleonastico «burning of the naked sun» («universal / arson of the naked sun» è la variante che potrebbe aver letto al Guggenheim).

Nel complesso, è quasi impossibile controbattere al poeta e traduttore scozzese Robin Fulton, che nel '68 dedicò un articolo veramente feroce all'imitazione ungarettiana di Lowell: il quale, con «le sue immagini così vistose ma false e incompiute, affatto estranee al contesto»²⁰, rende un «dis-servizio» a Ungaretti, e a se stesso, trasformando un testo già molto oscuro in uno quasi del tutto incomprensibile, e quasi compiacendosi della sue inesattezze (i «funebri moniti» non sono necessariamente «nihilist», nichilisti!) e veri e propri svarioni: il più smaccato quello per cui una montagna – e non una montagnola, ma una «wounded giantess», una gigantessa ferita – all'improvviso s'erge, nell'imitazione di Lowell, e non si capisce proprio da dove spunti in quella imitata. (L'articolo di Fulton, sia detto per inciso, sembra anticipare l'analisi, o meglio autopsia, altrettanto spietata che Nabokov avrebbe fatto, l'anno successivo, sulla «New York Review of Books», dell'adattamento di Lowell di una poesia di Mandel'stam, tutta «saltelli e svolazzi di irresponsabile invenzione, zavorrati dagli strafalcioni dell'ignoranza»)²¹.

Ma, per quanto inadeguata come traduzione di Ungaretti – «non ombra luminosa» ma «blocco d'occlusione», per dirla con Lowell –, e probabilmente troppo frenetica e scoordinata per reggere come poesia a sé, *You Knocked Yourself Out* è stata forse, lo stesso, necessaria per il progresso della poesia lowelliana. Penso specialmente alla terza strofe, dove il bambino («Quick wren», cioè scricciolo veloce, e «pieno di vita», nella felice resa di «forracino lieve») si arrampica perigliosamente sull'araucaria pietrificata

Solo per rivedere all'imo lucido
D'un fondo e quieto baratro di mare
Favolose testuggini
Ridestarsi fra le alghe.

che Lowell rende:

²⁰ *The Way the Words Are Taken*, Edinburgh, Macdonald, 1989, p. 103.

²¹ V. NABOKOV, *Intransigenze*, trad. G. BONA, Milano, Adelphi, 1994, p. 338.

and loitered there alone to spy into the lapis lazuli bayou,
 where unearthly, moss-browed turtles
 were rousing from the ooze²².

Mentre il «musicò bimbo» di Ungaretti vuole semplicemente «rivedere» gli animali favolosi, quello di Lowell è là, «da solo, a spiare», con tutto il senso di colpa, conscio ed inconscio, che l'atto solitario comporta. Si noti anche che, se nell'italiano è da leggere un presagio di morte, esso deriva solo dall'altezza vertiginosa della prospettiva, non da quelle testuggini quasi araldiche che tralucono nella trasparenza delle acque. Che un «bayou» – ovvero il braccio paludoso di un lago – possa o no esser color lapislazzuli (certo una reminiscenza yeatsiana), sono le tartarughe – minacciosamente soprannaturali più che favolose – ricoperte di muschi, e di melma, che attraggono l'attenzione: molto più simili alle viscide e carnose tartarughe di una poesia quasi sadica come *The Neo-Classical Urn* o della tarda, angosciata *Turtle*, che alle testuggini lucidate dal mare e forse solennemente psicopompe di Ungaretti. Questo potrebbe anche spiegare perché Lowell traduca il verso immediatamente successivo – «Della natura estrema la tensione» – come «the tension of nature at its lowest», che è vuoi una completa inversione del significato di Ungaretti vuoi, più probabilmente, un primo arrischiarsi di Lowell nel proprio personale bestiario, dove – per tornare a *The Neo-Classical Urn* (un'ovvia allusione alla poesia di Keats) – Lowell racconta, con lancinante senso di colpa, come, da ragazzo, catturasse le tartarughe d'acqua, trentadue in un'estate, le gettasse in una vaso di pietra del giardino e ve le lasciasse, giorni e settimane, vive a fermentare: perché: «A turtle's nothing. No / grace, no cerebration, less free will / than the mosquito I must kill – / nothings!» – natura «at its lowest», al suo più umile, al suo infimo, appunto!

Folli i miei passi, la poesia che Lowell tradusse specificatamente per la serata del '64, è tratta dalla sezione romana (*Roma occupata*) del *Dolore* (1946), lo stesso volume dove apparve *Tu ti spezzasti*. Ungaretti dà voce a un sentimento di deprivazione, di spersonalizzazione, riscattato dal pensiero improvviso dell'arte di Michelangelo. Benché si tratti di una poesia molto più piana, *Folli i miei passi* non è priva di contatti con l'elegia per Antonietto, e vi si può riconoscere un analogo crescendo verso il sublime. Lo stesso verbo del titolo, «spezzarsi», è usato qui in posizione forte, l'ultima parola della penultima strofe, anche se Lowell non sembra accorgersene, o se sì, se ne infischia (usa «to knock» nella prima poesia²³, e «to crash» nella seconda; Mandelbaum

²² *Imitations*, New York, Farrar Straus and Giroux, 1961, p. 106.

²³ Ma nella minuta lo si sorprende alla ricerca di alternative, come il verbo «to dash».

legge «to shatter» in entrambe). Ma nel complesso Lowell qui è molto più rispettoso dell'originale, che tende a semplificare. Si noti che rinuncia a un'altra sinestesia – «squillano al tramonto i vetri» – traducendo «the windows flame with sunset». E nella strofe finale potrebbe sentirsi un'eco del famoso sonetto di Yeats, *Leda and the Swan* – «With his abandoned shutter / He gave wings to a city» ricorda: «the great wings beating still ... A shatter in the loins engenders there / The broken wall, the burning roof and tower» di Yeats... –, un'allusione, se l'orecchio non mi inganna, molto appropriata, dato che entrambe le poesie trattano di città, Roma e Troia, minacciate o distrutte dalla guerra, ma sublimemente vive nell'arte (e l'analogia sarebbe ancora più evidente, se Lowell non avesse tagliato l'espressione «come una semenza, arcana» – «like a seed / arcane» nella versione di Mandelbaum).

Dopo la serata al Guggenheim, Lowell accantonò questa traduzione e non la pubblicò mai (è uscita anch'essa su «Paragone»). Né riplasmò le sue versioni di Ungaretti nei sonetti di *History*, come invece fece con altre traduzioni, soprattutto dai classici latini; né ritornò alle imitazioni di Ungaretti nel '72, nel periodo in cui, stando a una lettera a Elizabeth Bishop²⁴, rifecce alcune vecchie traduzioni da Rilke e Rimbaud in modo più letterale. Come ho già detto, anche le varianti apportate a *You Knocked Yourself Out* si persero col *reading*.

Ma un'altra poesia di Ungaretti continuò a significare molto per Lowell: *Canzone*, la poesia, così complessa, attorno alla quale Ungaretti aveva organizzato le sue lezioni a New York, e con cui si era conclusa, nella traduzione di Stanley Kunitz, la serata al Guggenheim. Come Lowell riconosce nell'avvertenza a *For the Union Dead* (la raccolta che sarebbe uscita quell'autunno del '64), la poesia *Returning* (cito dall'avvertenza) «was suggested by Giuseppe Ungaretti's *Canzone*». Dall'esame delle nove minute di questa importante poesia – variamente intitolata «Ulysses», «Back», «The Returning», «Returning» – si potrebbe suggerire che sia iniziata come un'altra «imitazione» o forse una «variazione» (che è il titolo della seconda di queste minute) sulla poesia di Ungaretti, da cui Lowell si allontanò progressivamente man mano che scopriva il proprio testo originale, continuando però a mantenere alcune tessere ungarettiane:

my exhaustion, the light of the world.

E le stanchezze onde fu luce il mondo.

²⁴ *Words in Air, The Complete Correspondence Between Elizabeth Bishop and Robert Lowell*, edited by TH. TRAVISANO with S. HAMILTON, New York, Farrar Straus and Giroux, 2010, p. 720.

*Nothing is deader than this small town main street,
[...] where no leaf
is born, or falls, or resists till winter*

Nulla è più muto della strana strada
Dove foglia non nasce o cade o sverna

*how everything came out clearly
in the hour of credulity*

Tutto si sparse poi, entro trasparenze,
Nell'ora credula

*[...] the first growth,
the heir of all my minutes,
the victim of every ramification*

Preda dell'impalpabile propagine
Di muri, eterni dei minuti eredi,
Sempre ci esclude più, la prima immagine

*[...] I catch my vague mind
circling with a glazed eye
for a name without a face, or a face without a name*

Non distrarrò da lei mai l'occhio fisso.

(Il che, sia detto per inciso, spiegherebbe perché Ungaretti, conversando con Bertolucci, aveva affermato che Lowell si era provato anche con *La Terra Promessa*, che si apre appunto con *Canzone*).

E la poesia restò con Lowell ben oltre la pubblicazione di *For the Union Dead*. In *Day by Day* (1977), l'ultimo libro di Lowell, alcune di queste tessere sono ridistribuite in due poesie diverse, *Homecoming* (una riscrittura di *Returning*) e *Ulysses and Circe*, la lunga poesia narrativa che riprende e, per così dire, compie, realizza il sottotesto mitico a cui, in *Canzone*, viene appena accennato («E se, tuttora fuoco d'avventura / [...] / D'Itaca varco le fuggenti mura»...), e che Lowell aveva già corteggiato in alcune minute di *Returning*, rinunciandovi però nella versione pubblicata. Così è molto probabile che, nello scegliere il titolo del suo ultimo libro, Lowell stesse pensando non solo alla canzone di Sinatra o a quel verso di Prospero, «For 'tis a chronicle of day by day» (*The Tempest*, V, 1, 163), ma anche e forse principalmente a *Giorno per giorno*, il titolo della seconda sezione del *Dolore* di Ungaretti.

Indice dei nomi

a cura di Giacomo Vagni

- Adam, Juliette: 17.
Adamson, Walter Luiz: 113, 119.
Albert-Birot, Pierre: 166.
Alighieri, Dante: 10, 53, 59, 61, 62, 101.
Allodoli, Ettore: 165, 169.
Amitrano, Giorgio: 156.
Amrouche, Jean: 20, 72, 104.
Anceschi, Luciano: 130, 142.
Andreoli, Annamaria: 167.
Anzilotti, Rolando: 179, 180.
Apollinaire, Guillaume: 35, 55, 86-88, 94, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 107-108, 171, 173, 176, 182.
Aragon, Louis: 84.
Arcangeli, Pacifico: 169.
Arnauld, Céline: 123.
Arzeni, Flavia: 163.
Asor Rosa, Alberto: 65, 116.
Aston, William George: 165, 169.
Auden, Wystan Hugh: 179.
- Bagnoli, Vincenzo: 156.
Balbi, Bartolomeo: 171.
Banfi, Antonio: 142.
Barbey d'Aurevilly, Jules Amédée: 17.
Barengi, Mario: 172.
Baroncini, Daniela: 9.
Barrès, Maurice: 17.
Barthes, Roland: 175.
Bartoli, Amerigo: 105.
- Bashō, Matsuo: 155, 165, 174-175.
Basile, Bruno: 168.
Battisti, Cesare: 121.
Baudelaire, Charles: 16, 27, 44, 54, 94, 95.
Bec, Christian: 85.
Béhar, Henri: 123.
Bellonci, Goffredo: 161.
Berardinelli, Alfonso: 33.
Bergson, Henri: 103.
Bernardini Napoletano, Francesca: 153, 162.
Bertolucci, Attilio: 12, 137, 179, 180-181, 190.
Betocchi, Carlo: 126, 129, 137, 179.
Beviglia, Rosaria: 169.
Bigongiari, Piero: 96.
Biolli, Zeno: 130.
Bishop, Elizabeth: 186, 189.
Blake, William: 179, 182.
Blanchot, Maurice: 104.
Bloch, Jean-Richard: 166.
Bloy, Léon: 17.
Bo, Carlo: 103, 114, 126-127, 155.
Bocelli, Arnaldo: 154.
Boglione, Roberta: 170.
Bona, Gaspare: 187.
Borges, Jorge Luis: 153.
Bourget, Paul: 17.
Bouvier, Fabienne: 85.
Brancusi, Constantin: 108.
Breton, André: 18, 84, 103, 123.

- Breton, Jean: 166.
 Briganti, Barbara: 164.
 Brogi, Daniela: 116.
 Brunschvicg, Léon: 19.
 Buonarroti, Michelangelo: 188.
 Burty, Philippe: 162.

 Calamandrei, Piero: 92.
 Calderone, Bartolo: 23.
 Calvino, Italo: 33.
 Campolongo, Luigi: 122.
 Camus, Albert: 104.
 Capasso, Aldo: 128, 141-143.
 Caproni, Giorgio: 176, 179.
 Carassou, Michel: 123.
 Cardarelli, Vincenzo: 162.
 Carletti, Beatrice: 130.
 Carrà, Carlo: 96.
 Carrà, Massimo: 96.
 Casanova, Pascale: 123.
 Castellani, Alberto: 169.
 Cataldi, Pietro: 40.
 Cataudella, Michele: 123.
 Cavalcanti, Guido: 62.
 Cecchi, Emilio: 170.
 Cellini, Benvenuto: 95.
 Cendrars, Blaise: 84, 103, 123, 173.
 Chamberlain, Basil Hall: 165.
 Chénier, André: 104.
 Chini, Mario: 170-171.
 Ciapparoni La Rocca, Teresa: 156.
 Ciccuto, Marcello: 105.
 Claudel, Paul: 17, 164, 165, 173.
 Clerc, Sandra: 14.
 Cocteau, Jean: 173.
 Conti, Eleonora: 96, 124.
 Contini, Gianfranco: 13, 46, 71, 126, 141.
 Corazzini, Sergio: 13, 71.

 Corradini, Piero: 170.
 Cortellessa, Andrea: 33.
 Corvi, Francesca: 7, 84.
 Couchoud, Paul-Louis: 166.
 Cremona, Nazzareno: 91.
 Croce, Benedetto: 118, 121.
 Cummings, Edward Estlin: 164.

 D'Angelo, Paola: 163.
 D'Annunzio, Gabriele: 72, 146, 167, 171.
 D'Antuono, Nicola: 157, 169.
 Daverio, Rossella: 85.
 De Giorgio, Giulio: 170.
 de Goncourt, Edmond: 164.
 De Gubernatis, Angelo: 170.
 de Guérin, Maurice: 95.
 de la Fuente Ballesteros, Ricardo: 171.
 De Libero, Libero: 12, 139, 149.
 de Maistre, Joseph: 17.
 De Maria, Luciano: 39.
 de Nardis, Luigi: 85-86.
 de Neuville, Albert: 166.
 De Nicola, Francesco: 118.
 De Nittis, Giuseppe Gaetano: 163.
 De Robertis, Domenico: 36, 49-50, 79, 83, 123.
 De Robertis, Giuseppe: 11, 36, 37, 46, 49-54, 56-63, 79, 83-84, 106.
 de Rosny, Léon: 165, 169.
 Dei, Adele: 157.
 Dermée, Paul: 123.
 Di Nunzio, Novella: 65.
 Diacono, Mario: 18, 34, 54, 65, 92, 122, 142, 176, 179.
 Dimitrio, Laura: 170.

- Doi, Bansui (Tsuchii Rinkichi): 171.
 Doi, Hideyuki: 157.
 Dostoevskij, Fëdor Michajlovič: 95.
 Dubois, Jacques: 113.
 Dubreuil, Pierre: 105.
 Dupoix, Jeanne: 49, 88.
- Eliot, Thomas Stearns: 33, 181, 183, 185.
 Elli, Enrico: 86.
 Elskamp, Max: 95.
 Éluard, Paul (Eugène Émile Paul Grindel): 164, 166.
 Even-Zohar, Itamar: 113.
- Fagiolo dell'Arco, Maurizio: 105, 106.
 Falqui, Enrico: 69, 84, 138.
 Faso, Giuseppe: 125.
 Faure, André: 166.
 Fava Guzzetta, Lia: 120.
 Fenollosa, Ernest Francisco: 164.
 Ferrata, Giansiro: 52.
 Flora, Francesco: 125, 126-127.
 Florenz, Karl: 165.
 Folena, Gianfranco: 135.
 Folli, Anna: 137.
 Fontanella, Luigi: 122-123.
 Fonti, Daniela: 105.
 Fort, Jeanne: 107.
 Fort, Paul: 107.
 Fortini, Franco: 10, 127, 130, 151.
 Foscolo, Ugo: 8, 9, 53, 184.
 Freeman-Mitford, Algernon Bertram: 165.
 Frost, Robert Lee: 183-185.
 Fulton, Robin: 187.
- Gabetti, Roberto: 123.
 Galletti, Alfredo: 125.
 Gallotta, Aldo: 168.
 Gargiulo, Alfredo: 59.
 Garibaldi, Giuseppe: 75.
 Gatti, Gian Luigi: 92.
 Gattinoni, Giulio: 169-170.
 Gatto, Alfonso: 12, 129-130, 138-139, 147-148.
 Gautier, Judith: 165, 167.
 Gautier, Théophile: 94, 165.
 Genetelli, Christian: 14.
 Geneviève, santa: 75.
 Gennaro, Rosario: 8, 69, 114, 115, 124.
 Gentile, Emilio: 114, 118, 119, 121.
 Gentile, Giovanni: 118, 121.
 Giachery, Emerico: 25.
 Gide, André: 104.
 Ginsberg, Allen: 182.
 Giobbe: 9.
 Giolitti, Giovanni: 92.
 Giordani, Pietro: 13.
 Giovannuzzi, Stefano: 12, 148, 151.
 Giroux, Robert: 183.
 Glassner, Evariste Edgar: 176.
 Gleizes, Albert: 101.
 Gómez Carillo, Enrique (Enrique Gómez Tible): 171.
 Govoni, Corrado: 13, 69, 164, 168.
 Gozzano, Guido: 10.
 Granieri, Lucia: 170.
 Guest, Barbara: 180-181.
 Guglielmi, Guido: 11, 41.
 Guibert, Armand: 104.
 Guillén, Jorge: 105.
 Guimet, Émile: 164.
 Guittone d'Arezzo: 62.

- Hamilton, Ian: 186.
 Hamilton, Saskia: 189.
 Hearn, Lafcadio: 164, 169-170.
 Hecht, Anthony: 180.
 Hello, Ernest: 17.
 Hillesum, Etty (Esther): 176.
 Hirsch, Charles-Henry: 166.
 Hokenson, Jan Walsh: 164.
 Hokusai, Katsushika: 163, 164, 165.
 Huysmans, Joris-Karl: 16, 17, 165.

 Iacopone da Todi: 62.
 Iarocci, Irene: 173.
 Isaia: 28.
 Isnenghi, Mario: 114.
 Isolabella, Lodovico: 86, 87, 97, 103.

 Jaccottet, Philippe: 20, 72.
 Jacob, Max: 107.
 Jahier, Piero: 116.
 James, Henry: 33.
 Jammes, Francis: 16, 17.
 Jarry, Alfred: 95.
 Jenco, Elpidio: 153, 171.
 Jones, Everett LeRoi (Amiri Baraka): 182.
 Jung, Carl Gustav: 175.

 Keats, John: 95, 188.
 Keene, Donald: 155.
 Kinnell, Galway: 180.
 Kunitz, Stanley: 180, 189.

 Laforgue, Jules: 16, 95.
 Lagazzi, Paolo: 156, 165.
 Lambourne, Lionel: 165.
 Lami, Mirko: 156.

 Langella, Giuseppe: 14, 86.
 Lassaigue, Jacques: 104.
 Lautréamont (Isidore Ducasse): 16, 95.
 Leopardi, Giacomo: 8, 10, 13, 19, 23, 25, 34, 42-44, 53-54, 56, 57-58, 61, 62, 72, 77-78, 95, 176, 179, 180, 181, 184.
 Leporatti, Roberto: 14.
 Livi, François: 12, 16, 18, 28, 80, 85-88, 97, 102, 116, 123.
 Livorni, Ernesto: 156.
 Lombardo Radice, Giuseppe: 92.
 Lorenzini, Niva: 130, 156, 167.
 Loti, Pierre (Louis Marie Julien Viaud): 165.
 Lowell, Robert: 12, 179-190.
 Lucarelli, Massimo: 9, 72.
 Lunardini, Maria: 95.
 Luperini, Romano: 9, 116, 124.
 Luti, Giorgio: 52, 106, 113.
 Luzi, Alfredo: 113.
 Luzi, Mario: 19, 46, 137, 179.

 Machado, Antonio: 171.
 Macrì, Oreste: 126-127, 154.
 Maeta, Suikei: 157-160.
 Maggi Romano, Cristina: 7, 84-85, 123, 128.
 Mallarmé, Stéphane: 16, 36, 44, 54, 58, 61, 72, 81, 95, 171.
 Mandel'stam, Osip Ėmil'evič: 187.
 Mandelbaum, Allen: 186-189.
 Manet, Édouard: 163.
 Mann, Thomas: 33.
 Marazzi, Ugo: 168.
 Marcel, Gabriel: 31.
 Marchi, Marco: 15.
 Marianni, Ariodante: 35.

- Marinetti, Filippo Tommaso: 38-39, 107, 168, 171.
 Marone, Armando: 91, 161.
 Marone, Gherardo: 91, 154, 155, 157-162, 163.
 Marshall, Jack: 180.
 Martignoni, Clelia: 14.
 Martino, Pierre: 164.
 Mascia Galateria, Marinella: 162.
 Mattesini, Francesco: 131.
 Maublanc, René: 166.
 Mengaldo, Pier Vincenzo: 8, 132, 139, 149.
 Mercerau, Alexandre: 95, 101, 107, 108.
 Meredith, William: 180.
 Merlino, Felicita Valeria: 168.
 Merrill, Stuart: 107.
 Michaux, Henri: 123.
 Mimita Lamberti, Maria: 168.
 Modigliani, Amedeo: 108.
 Mondadori, Alberto: 83-84,
 Mondadori, Arnoldo: 39, 104.
 Monnier, Adrienne: 123.
 Montale, Eugenio: 8, 9, 10, 11, 13, 33, 46, 128, 131, 143, 150-151, 179, 180, 181.
 Montefoschi, Paola: 11, 35, 45, 80, 91, 107, 117, 125.
 Moore, Merrill: 184-185.
 Morelli, Gabriele: 171.
 Morgan, Bill: 182.
 Morgari, Oddino: 92.
 Moroni, Mario: 119.
 Muramatsu, Mariko: 167.
 Mussolini, Benito: 37, 103, 120.
 Nabokov, Vladimir Vladimirovič: 187.
 Napoleone III: 75.
 Neuvecelle, Jean: 104.
 Nietzsche, Friedrich: 54, 95.
 no Teika, Fujiwara (Fujiwara no Sadaie): 171.
 no Tsurayuki, Ki: 171.
 Norton, Peter Otiv: 175.
 O' Connor, Desmond: 118.
 O' Hara, Frank (Francis Russel O' Hara): 182.
 Oettingen, Hélène: 106.
 Olmo, Carlo: 123.
 Ossola, Carlo: 7, 15, 19, 21, 34, 35, 42, 60, 65, 67, 69, 76, 78, 81, 85, 86, 92, 95, 96, 97, 101, 113, 115, 117, 156.
 Pacchiano, Giovanni: 126.
 Pacini, Piero: 104-105.
 Pagli, Paolo: 174.
 Paino, Marina: 28, 80.
 Palazzeschi, Aldo: 19, 59, 71.
 Palli Baroni, Gabriella: 130, 181.
 Pampaloni, Geno (Agenore): 130.
 Pancrazi, Pietro: 125.
 Paolini Giachery, Noemi: 25.
 Papini, Giovanni: 10, 12, 16-17, 21, 30-31, 34, 55, 67, 72, 75, 78, 80, 83, 87, 88, 91, 92, 93, 95, 99-100, 101, 107, 113, 117, 118-119, 122, 125, 159.
 Pascal, Blaise: 19, 25.
 Pascoli, Giovanni: 9, 12, 97.
 Pasinetti, Mariachiara: 68.
 Pasolini, Pier Paolo: 12, 33.
 Pasqualotto, Giangiorgio: 176.
 Passigli, Guglielmo: 169.
 Pasternak, Boris Leonidovič: 181.

- Patriarca, Silvana: 114.
 Paulhan, Jacqueline: 61.
 Paulhan, Jean: 166.
 Paulhan, Jean: 61, 176.
 Pavolini, Corrado: 162.
 Pea, Enrico: 52-53, 106, 107.
 Pedrojetta, Guido: 14.
 Péguy, Charles: 17.
 Petrarca, Francesco: 23, 34, 53, 56, 61, 62, 137.
 Petrucciani, Mario: 22, 86, 91, 94, 103, 114, 155.
 Pettenella, Paola: 104.
 Pica, Vittorio: 168-169.
 Picabia, Francis: 123.
 Picasso, Pablo: 107.
 Piccini, Daniele: 46.
 Piccioni, Leone: 35, 47-48, 51, 87, 91, 107, 117, 125, 176, 182.
 Pierre Emmanuel (Nöel Mathieu): 18.
 Pivano, Fernanda: 182.
 Platone: 8.
 Poncin, Albert: 166.
 Ponge, Francis: 181.
 Pound, Ezra: 33, 156, 164, 183, 185.
 Pozzi, Elena: 175.
 Prezzolini, Giuseppe: 34, 52, 67, 71, 83, 92, 95, 96, 113, 114, 116, 118-119, 122.
 Proust, Marcel: 165.
 Puini, Carlo: 169.
 Quasimodo, Salvatore: 12, 129, 131-132, 135-139, 145-147, 149.
 Raboni, Giovanni: 127, 128, 137.
 Rachilde (Marguerite Eymery): 107.
 Racine, Jean: 179, 181.
 Radin, Giulia: 7, 8, 66, 79, 95.
 Raimondi, Giuseppe: 89, 90, 96, 98, 120.
 Rebay, Luciano: 18, 34, 54, 61, 65, 69, 92, 99, 103, 113, 117, 122, 142, 154-155, 176, 180.
 Rebora, Clemente: 8, 13, 16, 128.
 Régamey, Félix: 164.
 Retté, Adolphe: 17.
 Reverdy, Pierre: 17-18.
 Revon, Michel: 165.
 Ribemont-Dessaignes, Georges: 123.
 Ricou, Louise: 86-88, 101-102, 106.
 Rilke, Rainer Maria: 164, 189.
 Rimbaud, Arthur: 16, 94-95, 100, 176, 189.
 Robin, Armand: 181.
 Rochat, Giorgio: 92.
 Rognoni, Francesco: 12, 185.
 Roncoroni, Federico: 167.
 Rondoni, Davide: 46.
 Rousseau, Jean-Jacques: 26.
 Roux, Marthe: 86-90, 94, 97-98, 100, 101, 102, 103, 107, 108.
 Rüesch, Diana: 114.
 Saba, Umberto: 33, 130, 180.
 Sabiron, Georges: 166.
 Saccone, Antonio: 7, 10, 11, 36, 157, 181.
 Saffi, Aurelio: 56.
 Saint-John Perse (Marie-René Auguste Alexis Léger): 183.
 Salis, Stefano: 86.
 Salmon, André: 20, 80, 84, 103, 107.

- Sanavio, Piero: 182.
 Sanders, Edward: 182.
 Sanguineti, Edoardo: 71.
 Sasaki, Nobutsuna: 153, 157.
 Satow, Ernest: 165.
 Savoca, Giuseppe: 22, 23, 25.
 Scaffai, Niccolò: 14, 131.
 Sceab, Moammed: 7, 54, 67-69, 71, 95, 103, 115-116.
 Schifano, Mario: 182.
 Schuyler, James Marcus: 182.
 Schwartz, William Leonard: 164.
 Sereni, Umberto: 96.
 Sereni, Vittorio: 12, 44-45, 130-131, 142, 150-151, 181.
 Serra, Ettore: 21, 35, 54, 84.
 Severini, Antelmo: 169.
 Severini, Franchina, Gina: 105.
 Severini, Gino: 104-112.
 Severini, Jacques: 105.
 Severini, Romana: 105.
 Shakespeare, William: 180.
 Shimoi, Harukichi: 154, 157, 159-160, 171.
 Sica, Giorgio: 153, 163-164, 174.
 Sichera, Antonio: 28, 80.
 Sinatra, Frank: 190.
 Siniscalchi, Vincenzo: 170.
 Sinisgalli, Leonardo: 139-140, 148.
 Snyder, Gary: 182.
 Soffici, Ardengo: 34, 35, 42, 55, 56, 83, 92, 95, 98, 99, 107, 113, 115, 118-119, 122, 125.
 Soldateschi, Jole: 52, 106.
 Solmi, Sergio: 126, 129.
 Somalvico, Bruno: 114.
 Somigli, Luca: 119.
 Somma, Anna Lisa: 153, 166.
 Spender, Stephen: 179, 180.
 Spezzani, Pietro: 135.
 Stevens, Wallace: 186.
 Suga, Atsuko: 155-156.
 Supervielle, Jules: 183.
 Suzuki, Daisetsu Teitarō: 175.
 Tamburello, Adolfo: 168.
 Tamburi, Orfeo: 104.
 Tasso, Torquato: 53, 61, 62.
 Tate, John Orley Allen: 185.
 Taylor, Peter: 185.
 Terzoli, Maria Antonietta: 21, 68, 71, 85, 87, 92, 115, 117, 125, 160.
 Thirion, Yvonne: 164.
 Thovez, Enrico: 125.
 Thuile, Jean-Léon: 86-87, 97.
 Titta Rosa, Giovanni (Giovanni Battista Rosa): 137.
 Travisano, Thomas: 189.
 Tsuchi, Bansui: 171.
 Turati, Filippo: 92.
 Turrettini, Francesco: 169.
 Tzara, Tristan (Samuel Rosenstock): 123.
 Ungaretti, Anna Maria "Ninon": 49, 51.
 Ungaretti, Antonietto: 105-106, 180, 186, 188.
 Utamaro, Kitagawa: 164.
 Valenziani, Carlo: 169.
 Valéry, Paul: 33, 81, 82, 105.
 Vallette, Alfred: 107.
 Vallora, Marco: 175.
 Van Gogh, Vincent: 163.
 Vegliante, Jean-Charles: 61, 66, 85, 124.

- Vendler, Helen Hennessy: 185.
Verlaine, Paul: 16, 17, 100.
Vermeer, Jan (Johannes van der Meer): 179.
Viglianelli, Franco: 15.
Villon, François: 95.
Violante Picon, Isabel: 69.
Vittorini, Elio: 138.
Vocance, Julien: 166.
Volpe, Gioacchino: 92.
- Washington, George: 184.
Wichmann, Siegfried: 164.
Williams, Carlos William: 182.
- Woolf, Virginia: 33.
Yeats, William Butler: 164, 183, 188, 189.
Yosano, Akiko: 155, 157-159, 161, 171.
Yosano, Tekkan: 157.
Yoshii, Isamu: 157.
Yourcenar, Marguerite (Marguerite Cleenweck de Crayencour): 165.
- Zanzotto, Andrea: 8, 172-173.
Zingone, Alexandra: 86.
Zoppi Garampi, Silvia: 47.

Finito di stampare
nel mese di Giugno 2015
da GESP – Città di Castello (Perugia)

